

**ALAN BORGES DE OLIVEIRA**

**A MÚSICA COMO EXPRESSÃO CULTURAL DO CANGAÇO  
NO ÁLBUM “CANTIGAS DE LAMPIÃO”, DO CANGACEIRO  
VOLTA SECA (1957).**

**ALAN BORGES DE OLIVEIRA**

**A MÚSICA COMO EXPRESSÃO CULTURAL DO CANGAÇO  
NO ÁLBUM “CANTIGAS DE LAMPIÃO”, DO CANGACEIRO  
VOLTA SECA (1957).**

Trabalho de Conclusão de Curso  
apresentado ao Departamento de História da  
Universidade Estadual de Londrina, como  
requisito parcial à obtenção do título de  
Licenciado em História.

Orientador: Prof. Dr. Wander de Lara  
Proença

Londrina  
2018

ALAN BORGES DE OLIVEIRA

**A MÚSICA COMO EXPRESSÃO CULTURAL DO CANGAÇO NO  
ÁLBUM “CANTIGAS DE LAMPIÃO”, DO CANGACEIRO VOLTA  
SECA (1957).**

Trabalho de Conclusão de Curso  
apresentado ao Departamento de História da  
Universidade Estadual de Londrina, como  
requisito parcial à obtenção do título de  
Licenciado em História.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof. Dr. Wander de Lara Proença  
(Orientador)  
Universidade Estadual de Londrina

---

Prof. Dr. Rogério Ivano  
Universidade Estadual de Londrina

---

Profª. Drª. Silvia Cristina Martins de Souza  
Universidade Estadual de Londrina

Londrina, \_\_\_\_ de \_\_\_\_ de \_\_\_\_.

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço primeiramente à minha família pelo constante suporte e apoio ao longo de todo percurso realizado durante a graduação. Agradeço também ao meu orientador, Prof. Dr. Wander de Lara Proença, pelas preciosas orientações e pela paciência ao se dedicar a este trabalho. Agradeço ainda aos professores de metodologia, o Prof. Dr. Gabriel Giannattasio e o Prof. Dr. Rogério Ivano, pelas pertinentes observações críticas ao longo destas disciplinas. Agradeço ainda à Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Silvia Martins pela honra de ter aceitado de bom grado a participação na banca de avaliação deste trabalho. Por fim, agradeço aos amigos Gabriel Modenuti, Gustavo Nascimento e Ricardo Vial não apenas pela colaboração através de ideias, opiniões e críticas, mas por todo tempo de amizade ao longo destes anos.

OLIVEIRA, Alan Borges. **A música como expressão cultural do cangaço no álbum “Cantigas de Lampião”, do cangaceiro Volta Seca (1957)**. (63 páginas). Trabalho de Conclusão de Curso (História) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2018.

## RESUMO

Este trabalho busca compreender como o álbum Cantigas de Lampião, interpretado pelo cangaceiro Volta Seca, situa-se dentro da dinâmica entre a manutenção das tradições rurais e autênticas, e o processo de modernização vivenciado pelo Brasil na década de 1950, bem como as formas de apropriação com que estes projetos folcloristas pretendem se apropriar desta cultura ao utilizar-se das plataformas da modernidade, como o rádio e o fonograma. Analisa-se como estes discursos estão inseridos na linguagem da própria música interpretada por Volta Seca. Para esta pesquisa, são utilizados os conceitos de representação, proposto por Roger Chartier, e apropriação, por Michel de Certeau, além dos parâmetros metodológicos de análise de História e Música, propostos por Marcos Napolitano. Através das análises, pode-se perceber que as locuções e as informações escritas na capa e contracapa confluem para um discurso purista na qual as canções contidas no álbum seriam uma manifestação genuína da cultura do cangaço, embora seja possível perceber as já mencionadas apropriações dessa cultura pelo rádio e pela indústria fonográfica e uma readaptação de suas sonoridades para as camadas urbanas da população.

**Palavras-Chave:** Música popular. Cangaço. Folclore. Modernidade. Nordeste

OLIVEIRA, Alan Borges. **Music as a cultural expression of cangaço in the album "Cantigas de Lampião", by the cangaceiro Volta Seca (1957)**. (63 pages). Undergraduate thesis (History) – State University of Londrina, Londrina, 2018.

### **ABSTRACT**

This work tries to understand how the album *Cantigas de Lampião*, interpreted by the cangaceiro Volta Seca, is situated within the dynamics between the maintenance of the rural and authentic traditions, and the modernization process experienced by Brazil in the 1950s, as well as the forms of appropriation with which these folklorist projects intend to appropriate this culture when using the platforms of modernity, such as radio and phonogram. It is analyzed how these discourses are inserted in the language of the own music interpreted by Volta Seca. For this research, the concepts of representation, proposed by Roger Chartier, and appropriation, by Michel de Certeau, and the methodological parameters of History and Music analysis, proposed by Marcos Napolitano, are used. Through the analyzes, it can be seen that the locutions and information written on the cover and back cover converge to a purist discourse in which the songs contained in the album would be a genuine manifestation of the cangaço culture, although it is possible to perceive the aforementioned appropriations of this culture the radio and the music industry and a readaptation of their sonorities to the urban stratum of the population.

**Keywords:** Popular music. Cangaço. Folklore. Modernity. Northeast.

*“O passado, bem o passado chega à sua  
lembrança cheirando a pólvora, outras vezes  
na doçura de cantigas inesquecíveis”.*

(Paulo Roberto)

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	08
<b>1 – A HISTÓRIA DO ÁLBUM “CANTIGAS DE LAMPIÃO”: UMA ABORDAGEM HISTORIOGRÁFICA SOBRE MÚSICA</b> .....	13
1.1 – As diversas interpretações sobre o cangaço.....	13
1.2 – A vida do cangaceiro Volta Seca.....	15
1.3 – O álbum “Cantigas de Lampião”, de Volta Seca .....	22
1.4 – Noções teóricas e metodológicas.....	24
<b>2 – A MÚSICA DE VOLTA SECA: ENTRE A TRADIÇÃO E A MODERNIDADE</b> .....	29
2.1 – A consolidação da ideia de Nordeste.....	29
2.2 – Os sons que lembram a terra natal: a relação entre música e os movimentos migratórios brasileiros.....	31
2.3 – Interações entre o novo e o tradicional na modernidade brasileira.....	35
2.4 – O texto, a imagem e a música de Volta Seca.....	39
2.4.1 – Capa e contracapa.....	41
2.4.2. As canções: entre toadas, baiões e xaxados .....	45
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	58
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	61



## INTRODUÇÃO

A modernidade impõe a permanente sensação de que as certezas, os costumes e as tradições estão se desfragmentando. Com o advento do século XX, os primeiros sinais de sua modernização, os sucessivos avanços industriais da virada do século, a popularização do cinema, rádio e TV, e a conseqüente formação de uma cultura de massas, a sociedade do Brasil e do mundo passa por uma significativa transformação. Este processo, no entanto, não é visto por uma única ótica. Como conseqüência destas transformações, surgem discursos que buscam se ancorar no passado diante das incertezas vivenciadas pela industrialização e urbanização. Dentro desta perspectiva, esta modernidade seria responsável pela quebra de tradições e práticas culturais que, neste novo momento, estariam se desfazendo.

Um dos principais teóricos a se debruçar sobre a dinâmica entre a tradição e a modernidade é Walter Benjamin. Em um de seus principais trabalhos, o célebre texto *O narrador*, o autor descreve como a transmissão de *experiências* e tradições coletivas por meio da narrativa vêm se sedimentando com o surgimento da modernidade na qual ele próprio está inserido<sup>1</sup>. A nova percepção do tempo no cotidiano, cada vez mais escasso por conta das exigências dos ritmos crescentes de produção dentro da sociedade moderna, impossibilita a troca de experiências e de tradições transmitidas de forma “orgânica” através da coletividade. Estas, desta forma, se enfraquecem, e as pessoas se tornam cada vez mais centradas no âmbito individual.

No lugar da transmissão de experiências coletivas por meio da prática da narrativa, entra em cena uma nova modalidade de se comunicar: a informação, transmitida através dos circuitos comunicacionais, como a imprensa, e que consiste na transmissão de informações para o aqui e o agora, prezando sempre pelo imediatismo e pela contínua exigência de se renovar através da produção de novas

---

<sup>1</sup> BENJAMIN, Walter. O narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política**: Ensaios sobre Literatura e História da Cultura. Obras Escolhidas. Volume I. 5. Ed. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1986. p. 200.

informações, visto que elas se tornam velhas pouco tempo depois de serem lidas<sup>2</sup>. Com isso, as práticas antigas de se comunicar, em que a experiência era compartilhada, se esvanecem aos poucos, uma vez que se trata de uma forma tida como “primitiva” e “arcaica”, e também pelo fato de se tratar de uma prática que demanda a presença de um narrador e de um longo período de tempo, não se enquadrando, assim, nos termos da nova sociedade industrial de cultura de massas.

Qual a associação existente entre o pensamento de Walter Benjamin e um fonograma lançado na década de 1950 em que canções sobre o cangaço são interpretadas por um ex-membro do bando de Lampião? Ambos partem de sentimentos semelhantes: o de perda, proporcionado pelos novos tempos por eles vivenciados – cada qual em seu momento. No entanto, enquanto Benjamin não formula nenhuma proposta de recuperação dos elementos culturais esvanecidos<sup>3</sup>, o álbum interpretado pelo cangaceiro Volta Seca busca a preservação e manutenção desta cultura folclórica.

É dentro deste contexto em que o presente trabalho se situa. Pretende-se, nas próximas páginas, compreender como o álbum *Cantigas de Lampião*, interpretado pelo cangaceiro Volta Seca, de 1957, se insere nesta dinâmica complexa e contraditória entre a manutenção das tradições rurais e “autênticas”, e o processo de modernização vivenciada pelo Brasil no momento de seu lançamento, bem como as formas de apropriação com que estes projetos folcloristas pretendem se utilizar das plataformas da modernidade – como o rádio e o fonograma – para concretizar a manutenção desta cultura. Pretende-se ainda analisar como estes discursos estão inseridos na linguagem da própria música interpretada pelo cangaceiro Volta Seca. Busca-se, ainda, observar a forma com que o cangaço é representado sob este prisma folclorista, e também a forma como são ressaltadas a relação entre os cangaceiros, a interação direta com a natureza que serve de pano de fundo para o estilo de vida errante dos cangaceiros.

Um possível questionamento pode ser suscitado sobre as justificativas de se utilizar este LP em específico como fonte para tal problemática. A primeira das

---

<sup>2</sup> COIMBRA, Fábio. **Tradição e Modernidade**: a crise e o declínio da narrativa na análise de Walter Benjamin. Revista Interdisciplinar em Cultura e Sociedade (RICS) São Luís - Vol. 3 - Número 2. jul./dez. 2017. p. 125.

<sup>3</sup> OLIVEIRA, Francine – Artigo: **A Narrativa e a Experiência em Walter Benjamin**. Universidade do Minho. Artigo apresentado no VIII Congresso LUSOCOM, Portugal, 2009. p. 109.

justificativas é o apreço pessoal que possuo por este compilado de canções, que me acompanham ao longo de vários anos. Para além das motivações pessoais, existe ainda o simbolismo que Volta Seca evoca através de sua história contada nos cordéis e nos versos recitados por cantores e poetas. Os realizadores deste LP buscam, portanto, através da concretização do fonograma, o registro de uma figura que viveu parte importante de sua vida ao lado de Lampião. Embora seja abundante a quantidade de canções que se referem ao cangaço em suas músicas, Volta Seca é testemunha viva daquela história, um caso ímpar dentro do contexto vivido.

Pode-se dizer ainda que não foram encontrados trabalhos que abordem a fonte aqui estudada de forma efetiva, incorrendo, assim, no fato de se tratar de um trabalho inaugural. Além da fonte, o contexto na qual ela se situa, a década de 1950, consiste em um enclave entre importantes momentos da história da música: O samba das décadas anteriores, considerado como a “era de ouro” de sua existência, e a bossa-nova, que se esboça já nos últimos anos da década de 1950. Sendo assim, até os dias atuais são alimentados discursos de que essa década seja um período medíocre e inferior para a canção popular no Brasil. Sobre as opiniões lançadas a essa década, Wasserman, citada por Napolitano, ressalta:

Se os medievalistas há muito já conseguiram se desvencilhar dessa adjetivação do seu período de estudo, a música brasileira da década de 1950 ainda aguarda um novo julgamento historiográfico, para o qual o campo da história da cultura teria muito a contribuir<sup>4</sup>.

Além da relativização destes julgamentos de valor lançados à época, vale lembrar que este entremeio, na qual a fonte se insere, consiste em um momento nebuloso em que poucos trabalhos são elaborados se comparados à quantidade de escritos sobre os estilos que vieram antes e depois da década de 1950. Este trabalho busca também contribuir com os estudos que visam iluminar este período pouco estudado, conforme proposto em Napolitano:

O aprofundamento das pesquisas historiográficas e musicológicas sobre a variedade musical brasileira da década de 1950 deve ser feito não apenas pela revisão de temas já consagrados, mas pela construção de objetos ainda inéditos ou pouco explorados. Essa seria uma chave para apontar uma nova articulação histórica acerca dos conceitos de tradição e modernidade. Aliás, sob o ponto de vista

---

<sup>4</sup> WASSERMAN, C., 2002, *Apud* NAPOLITANO, M. A música brasileira na década de 1950. **Revista USP**, n. 87, set-nov, 2010. p. 56.

da história cultural, a década de 1950 ainda precisa ser descoberta, para além do glamour e dos primórdios da sociedade de consumo<sup>5</sup>.

Para este trabalho, será usado como base teórica o conceito de *representação* postulado por Roger Chartier para se analisar a forma com que o álbum é disposto em sua linguagem musical a criar determinado sentido simbólico. Será utilizado também o conceito de *apropriação* proposto por Michel de Certeau, visto que se trata, conforme pode ser observado ao longo do trabalho, de uma forma com que as plataformas comunicacionais se apropriam de elementos culturais ligados ao meio rural do cangaço para a cultura urbana.

No primeiro capítulo, pretende-se ressaltar os principais pilares de sustentação para a análise posterior propriamente dita. Itens, como a bibliografia sobre o cangaço, e a vida do cangaceiro Volta Seca podem ser observados aqui. Este capítulo possui ainda um breve inventário do registro fonográfico que serve aqui como fonte, além das noções teóricas e metodológicas, como os já mencionados conceitos a serem empregados e a forma de abordar a linguagem própria desta fonte.

No segundo capítulo, podem ser observados a consolidação da ideia de Nordeste, os processos de migração para os principais centros urbanos à época (década de 1950), além dos principais debates da época sobre o projeto de música tradicional e aquela que circula nas principais plataformas de massas, como o rádio e o disco. As forças que defendem, neste debate, que a assimilação de elementos estrangeiros à música seria uma “deturpação” da cultura genuína de seus espaços de origem são mencionadas aqui. Por fim, é feita uma análise das canções, do trabalho gráfico da capa e contracapa, além de uma edição do jornal *A Noite*, do dia 27 de Junho de 1956, que serve de fonte complementar para a compreensão do trabalho aqui analisado.

Por fim, vale ainda ressaltar que este trabalho consiste em uma análise preliminar de parte do conjunto de canções que compõem o álbum *Cantigas de Lampião*. Levando em conta o caráter polissêmico de produtos artísticos, deve ser lembrado também que este estudo se trata de uma possibilidade interpretativa destas canções, podendo ainda ser analisadas por outras interpretações e prismas

---

<sup>5</sup> Ibidem. p. 68.

teóricos. Fica aberto, portanto, o debate para estudiosos da música e do folclore brasileiro sobre esta célebre obra interpretada por um dos maiores personagens do bando de Lampião.

# 1 - A HISTÓRIA DE VOLTA SECA E DO ÁLBUM “CANTIGAS DE LAMPIÃO”: UMA ABORDAGEM HISTORIOGRÁFICA SOBRE MÚSICA

## 1.1 As diversas interpretações sobre o cangaço

Desde o seu advento, o cangaço<sup>6</sup> tem sido um tema amplamente explorado pela historiografia brasileira e estrangeira. O fascínio pelo tema serviu também como inspiração para as mais variadas artes, como a música, o cinema, a literatura de cordel e as artes plásticas em geral. No que tange à discussão acadêmica, diversos esforços de óticas teóricas distintas foram empreendidos para explicar o fenômeno do banditismo de Lampião. Desde uma explicação econômica e social para o tema até as mais recentes contribuições historiográficas das últimas décadas, que englobam os aspectos culturais de seus objetos. Será traçado aqui um breve panorama, de dentro e de fora da academia, sobre o cangaço, com o objetivo de situar este trabalho dentro do contexto de produção histórica.

Conforme salienta Pericás<sup>7</sup>, grande parte da produção de livros sobre o cangaço que antecede as primeiras produções historiográficas, muitos destes redigidos contemporaneamente ao movimento de Lampião, possuem estrutura estritamente literária ou biográfica, sem, muitas vezes dispor de citação das fontes, transparecendo opiniões, adjetivações e preconceitos dos autores em relação ao cangaço. Ora Virgulino é enaltecido na condição de homem “justiceiro”, “íntegro” e “generoso”, ora é classificado como “cruel”<sup>8</sup>. Colocações parciais são, portanto, uma constante nestes trabalhos literários.

Posteriormente, começam a se delinear trabalhos ligados à tradição de esquerda para a explicação do banditismo social do cangaço, se destacando autores

---

<sup>6</sup> Sobre a utilização do termo cangaço, aqui é feita a escolha do conceito de cangaço “independente” e relacionado ao período de Lampião, conforme proposto por Pericás, e consiste em um movimento que “[...] está associado aos bandoleiros ‘autônomos’, sem vínculos diretos com os ‘coronéis’, que carregavam uma boa quantidade de equipamento, armamento e munição, e que atuavam no Sertão e nos limites do Agreste nordestinos, cruzando as fronteiras de vários estados, agindo em geral, no início, com o argumento de vingança, de preferência interfamiliar [...], para, em seguida utilizar essa modalidade de banditismo rural como forma de sobrevivência, ou seja, para obter ganhos materiais por meio de roubos, saques e extorsões [...]”. Disponível em: PERICÁS, Luiz Bernardo. **Os cangaceiros**: Ensaio de interpretação histórica. São Paulo: Boitempo, 2010. p. 16.

<sup>7</sup> Ibidem. p. 11.

<sup>8</sup> Ibidem.

como Rui Facó<sup>9</sup>. Outros trabalhos da época, como *Bandidos*, de Eric Hobsbawm enfatizam a imagem do cangaceiro como subproduto das estruturas socioeconômicas de exploração vigentes, conforme pode ser observado novamente em Pericás:

Para Hobsbawm, os 'bandidos sociais' permaneceriam dentro da sociedade 'camponesa' e seriam admirados e respeitados pela população pobre, que os consideraria 'heróis', 'vingadores', 'justiceiros' e até líderes de sua libertação, desse modo oferecendo-lhes apoio. Seriam vistos como 'símbolos de protesto social, já que lutavam contra os inimigos de classe dos 'camponeses': o Estado e os 'senhores' [...]'<sup>10</sup>.

Estes trabalhos têm como principal eixo de sustentação uma abordagem sob a ótica marxista criticada por trabalhos posteriores por conta de seus esquemas de explicação extremamente inflexíveis e generalizantes, em que são importadas fórmulas prontas de explicação que não se enquadram na complexidade de um evento multifacetado e que envolve vários âmbitos além do econômico e social<sup>11</sup>, além do fato de estes esquemas teóricos, muitas vezes disporem de uma visão idealizada e legitimadora da prática do cangaço, uma vez que o movimento consistiria, neste ponto de vista, em um levante de uma classe social oprimida contra as estruturas dominantes exploradoras. Como as leis são ineficazes e favorecedoras das camadas superiores, a ação direta do grupo de Virgulino é desta forma justificada<sup>12</sup>.

Um marco para a historiografia para o tema é a obra *Guerreiros do Sol: Violência e banditismo no Nordeste do Brasil*, de Frederico Pernambucano de Mello, em que são privilegiadas novas abordagens não verificadas anteriormente em trabalhos anteriores. Estabelecendo um diálogo com a Sociologia, Pernambucano de Mello busca nas origens da colonização as estruturas que criaram condição para o advento do cangaço, não caracterizando-o, assim, como um evento isolado e desprendido de sua conjuntura geradora. Gilberto Freyre, em seu prefácio, ressalta

<sup>9</sup> FACÓ, Rui. **Cangaceiros e fanáticos**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

<sup>10</sup> PERICÁS, Luiz Bernardo. "Os cangaceiros: Ensaio de interpretação histórica". São Paulo: Boitempo, 2010. p. 26.

<sup>11</sup> MELLO, Frederico Pernambucano de. **Guerreiros do Sol: Violência e banditismo no Nordeste do Brasil**. São Paulo: A Girafa, 2004. p. 128.

<sup>12</sup> PERICÁS, Luiz Bernardo. Op. cit. p. 26.

que “Sua abordagem vai além da socialmente histórica: inclui, por vezes, a antropossocial e não raro, a socioecológica [...]”<sup>13</sup>.

Embora *Guerreiros do Sol* seja um trabalho importante dentro da produção acadêmica sobre o banditismo social, algumas lacunas ainda não são preenchidas no que tange a este objeto de estudo. Nas últimas décadas, já de acordo com novos territórios de conhecimento da História, busca-se analisar o âmbito cultural do cangaço. Elementos como a representação, o imaginário e a memória se tornam relevantes conceitos aplicados à esta temática outrora desgastada por abordagens anteriores. Dentro deste contexto, vale lembrar a obra também redigida por Frederico Pernambucano de Mello, *Estrelas de couro: A estética do cangaço*<sup>14</sup>. Nesta obra, são analisadas as indumentárias dos cangaceiros de Lampião para além de suas funcionalidades práticas. É observada também a função da simbologia empregada no vestuário do cangaceiro, e como este lida com os domínios do universo religioso, simbólico e imaginário.

Diante de toda discussão historiográfica das últimas décadas, se faz importante mencionar que este trabalho se situa dentro das propostas teóricas e metodológicas possíveis nos domínios da Nova História Cultural, uma vez que os postulados de sua vertente clássica se mostram insuficientes para resolver os problemas aqui analisados, uma vez que esta não abarca outras manifestações culturais para além a noção erudita da alta cultura<sup>15</sup>. Pretende-se, portanto, trabalhar com uma ideia mais ampla de cultura que as vertentes da Nova História Cultural propõem, e que incluem também as dimensões folclóricas e populares desta noção de cultura, não esquecendo também o universo das práticas cotidianas e das representações, que vêm sendo amplamente abordadas por historiadores das últimas décadas. É dentro deste domínio que este trabalho se propõe a contribuir para a historiografia de forma geral.

## 1.2 A vida do cangaceiro Volta Seca

---

<sup>13</sup> MELLO, Frederico Pernambucano de. **Guerreiros do Sol**: Violência e banditismo no Nordeste do Brasil. São Paulo: A Girafa, 2004. p. 9.

<sup>14</sup> MELLO, Frederico Pernambucano de. **Estrelas de couro**: A estética do cangaço. São Paulo: Escrituras, 2015.

<sup>15</sup> BURKE, Peter. **Variedades de história cultural**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006. p. 241.



Vale ressaltar a trajetória da figura que aqui está sendo objeto de análise, para que se possa compreender como este personagem serviu de inspiração para a criação de músicas, poemas e obras de literatura de cordel, bem como, já na década de 50, se desperta o interesse pela preservação de sua história e de sua cultura, que será materializado no fonograma de cantigas que serve de fonte para este trabalho.

Antes de ser batizado com o apelido de “Volta Seca”, seu nome de nascimento era Antônio dos Santos. O cangaceiro nasceu no dia 12 de Março de 1918, no Estado de Sergipe, em uma região do Estado conhecida como Granja do Saco Torto<sup>16</sup>. Antônio foi o sexto filho de uma família de 13 pessoas (até o momento em que saiu de casa). Sua infância, até os dez anos de idade, pode ser considerada comum e muito parecida com a de garotos de mesma idade na região<sup>17</sup>. Seu pai, conhecido como *Manoel Raposa*, era agricultor e trabalhava para suprir a subsistência da família, enquanto sua mãe, Arminda, cuidava da casa e de todos os filhos da família. A pequena produção excedente dos artigos produzidos por Manoel era vendida nas feiras da cidade de Itabaiana. Segundo relatos registrados no livro *As quatro vidas de Volta Seca*<sup>18</sup>, Antônio dos Santos costumava acompanhar a ida ao trabalho nas lavouras e na feira com o pai<sup>19</sup>.

Certo dia, no ano de 1928, quando Antônio já era um menino de dez anos de idade, ele e seu pai voltavam da feira de Itabaiana após comumente vender os artigos produzidos em sua pequena propriedade rural. No entanto, ao se aproximarem de casa, pai e filho recebem a notícia de que a mãe de Antônio, Arminda, havia morrido de forma súbita e inexplicável dentro de sua própria residência<sup>20</sup>. A inesperada morte da mãe da família abalou o pai de Antônio e todos os seus treze filhos.

---

<sup>16</sup> Esta região, à época, era pertencente ao município de Riachuelo, em Sergipe. Hoje, ela pertence ao município de Malhador, no mesmo Estado.

<sup>17</sup> SANTOS, Robério. **As quatro vidas de Volta Seca**. Itabaiana: Infographics, 2017. p. 17.

<sup>18</sup> O excesso de citações a esta mesma obra é justificada pela falta de disponibilidade de outros trabalhos que retratam a biografia do cangaceiro de forma mais completa possível, e também pelo fato de se tratar de um trabalho recente e que reúne um grande montante de informações sobre Volta Seca, embora não enfatize o estudo de processos e de problematizações maiores e que sejam do interesse da História. Este item, portanto, possui caráter descritivo.

<sup>19</sup> Ibidem. p. 23.

<sup>20</sup> Ibidem. p. 27.

A saída de seu pai para contornar esse problema foi trazer para casa outra mulher para auxiliar na gestão do lar e no cuidado com os filhos, para isso, foi trazida para casa uma moça de 16 anos, apelidada pelo menino de *Zefa Bode*<sup>21</sup>. No entanto, a relação entre a nova madrasta e os enteados não era pacífica. Vários desentendimentos e agressões, verbais e físicas, ocorreram entre filhos e a nova mulher da família. Em um destes conflitos domésticos, Antônio reagiu contra Maria Josefa por conta de uma agressão por ela cometida contra uma de suas irmãs<sup>22</sup>. O clima tenso após estas rusgas se torna insustentável e, como consequência, o jovem Antônio dos Santos, ainda um menino de dez anos, foge de sua residência<sup>23</sup>. Depois deste incidente, o futuro cangaceiro nunca mais voltaria para casa.

Após a sua fuga, Antônio dos Santos passa por vários lugares diferentes. Na capital Aracajú, o menino se torna um vendedor de doces, depois pega um trem rumo a São Cristóvão. Em Anápolis, ainda no mesmo Estado, Antônio começa a realizar serviços gerais em uma pequena venda dentro da cidade. No entanto, quase um mês depois, o garoto vai embora, se deslocando para o município de Goloso, arraial localizado já na Bahia. É aqui que acontece o primeiro encontro de Antônio com o grupo de Lampião.

Já no início de 1929, o menino estava trabalhando em uma fazenda próxima à cidade acima citada, realizando trabalhos braçais e cuidando dos vários tipos de plantações existentes ali<sup>24</sup>. Paralelamente, já se ouviam rumores sobre os crimes cometidos por Lampião e seu bando<sup>25</sup>. A notícia de que o rei do cangaço estaria vindo em direção à cidade causava temor na população ali instalada.

Certo dia, durante os trabalhos cotidianos da fazenda em que Antônio estava instalado, dois cangaceiros vieram em direção ao garoto no meio das plantações<sup>26</sup>. Os dois cabras de Lampião estavam em busca de cavalos para poderem continuar

---

<sup>21</sup> O nome oficial da nova madrasta era Maria Josefa. O apelido foi criado pelo próprio Antônio, pois, segundo relatos colhidos por Robério dos Santos, Antônio acompanhou seu pai para uma pequena viagem, que, segundo este alegou, seria uma viagem para buscar algumas cabras arrumadas para Manoel. O trajeto, na verdade, era para ir de encontro com a futura madrasta do garoto. Ao chegar no aposento de Maria Josefa, o pequeno Antônio, desapontado, teria criado este apelido para a moça. Disponível em: SANTOS, Robério. **As quatro vidas de Volta Seca**. Itabaiana: Infographics, 2017. p. 35-38.

<sup>22</sup> Ibidem. p. 39-40.

<sup>23</sup> Ibidem. p. 43-44.

<sup>24</sup> Ibidem. p. 54.

<sup>25</sup> Ibidem. p. 55.

<sup>26</sup> Ibidem. p. 56.

viagem. Antônio se solicita a ir em busca dos cavalos da fazenda, mas antes, o menino e os dois bandoleiros conversariam com o rei do cangaço em uma estalagem dentro da cidade em que ele se encontrava. Aproveitando o fato de que havia uma galinha aos arredores, é solicitado que o garoto levasse a ave para que Lampião e seu bando pudessem utilizá-la como almoço. Nesse momento, acontece o primeiro encontro entre o garoto e o capitão do cangaço<sup>27</sup>.

Antes de partirem para o almoço, Lampião pede sabonetes e produtos perfumados para que Antônio lavasse os cavalos dos cangaceiros. Fazendo conforme o solicitado, o trabalho do menino é tão primoroso que é elogiado por Virgulino. Após o término do serviço, Lampião chama o garoto para almoçar a galinha trazida por ele. Nesse momento, ao longo da refeição, é sugerido por um dos cangaceiros que Antônio entre para o bando. Em meio a muita relutância, é dado o consentimento do capitão para que, finalmente, o menino se tornasse um membro do grupo<sup>28</sup>. Daqui para frente, Antônio seria rebatizado, seu novo apelido passava a ser Volta Seca<sup>29</sup>.

A função inicial de Volta Seca dentro do cangaço é a de lavador de cavalos, serviço que foi tão bem testemunhado pelos próprios cangaceiros<sup>30</sup>. Outro trabalho recorrente nos seus dias iniciais de cangaço era o de espião. Disfarçado de criança que brincava em locais estratégicos, Volta Seca poderia notificar Lampião sobre os trajetos feitos pelas tropas volantes, para que assim o capitão e os cangaceiros pudessem dispor de estratégias antecipadas de combate<sup>31</sup>. No entanto, para que se possa entrar para o Cangaço, por uma questão de sobrevivência e defesa pessoal, é necessário que o novo ingressado soubesse atirar com armas de fogo<sup>32</sup>. Para Volta Seca passar por esse teste, Lampião marca um “x” em uma moita com golpes de facão, então, foi dado um rifle na mão do menino cangaceiro para que ele pudesse acertar dentro de cinco tentativas. Para a surpresa dos cangaceiros ali presentes,

---

<sup>27</sup> Ibidem. p. 57.

<sup>28</sup> Ibidem p. 59.

<sup>29</sup> O apelido Volta Seca é dado por Lampião por causa do porte físico esguio do garoto. A necessidade de apelidos entre os cangaceiros se dá por conta do anonimato exigido por este estilo de vida. Disponível em: SANTOS, Robério. **As quatro vidas de Volta Seca**. Itabaiana: Infographics, 2017. p. 60.

<sup>30</sup> Ibidem. p. 59.

<sup>31</sup> A função de crianças como espiãs foi ressaltada por Pericás, e justificava-se pelo fato de que uma criança não levantaria suspeita para as tropas volantes. Disponível em: PERICÁS, Luiz Bernardo. **Os cangaceiros**: Ensaio de interpretação histórica. São Paulo: Boitempo, 2010. p. 49.

<sup>32</sup> SANTOS, Robério. Op. cit., p. 64.

Volta Seca consegue acertar os cinco disparos<sup>33</sup>. Com isso, o garoto descobre sua aptidão e seu gosto por esse tipo de ofício. Após uma violenta execução de um soldado das tropas volantes empreendida por ele<sup>34</sup>, seria uma questão de tempo para que ele pudesse se tornar um dos bandoleiros ativos do grupo.

Volta Seca permanece no bando de Lampião entre 1929 e 1932, tempo suficiente para que ele cometesse atrocidades semelhantes às aquelas cometidas usualmente por outros cangaceiros. Durante sua permanência no grupo, o menino provocou assassinatos, incêndios, roubos, sangramentos, entre outras práticas cometidas por cangaceiros adultos. Pericás salienta sobre o papel de crianças em momentos de combate:

Entre as funções dos meninos, também se incluía a participação de combates e, conseqüentemente, matar soldados das volantes: Recebiam instruções diretas do líder, no próprio momento da luta guerrilheira<sup>35</sup>.

Um dos episódios mais conhecidos envolvendo o menino cangaceiro acontece em Queimadas, Bahia, no dia 23 de Dezembro de 1929. Ao chegarem na cidade, após praticar saques nas casas e na delegacia da cidade em busca de armas e munição, Lampião promove uma espécie de “julgamento” contra soldados daquela região<sup>36</sup>. Ao anoitecer daquela cidade, o Rei Vesgo e alguns membros do grupo – incluindo o próprio Volta Seca – promovem uma chacina na praça próxima à Intendência, executando sete soldados, um por um, ora com tiros de parábélum, ora por sangramentos<sup>37</sup>. O pequeno cangaceiro teria executado um dos soldados com golpes de punhal e, posteriormente, passando a língua em seu punhal embebido de sangue<sup>38</sup>. O incidente é lembrado até os dias atuais por sua brutalidade e pela manifestação de ódio contra as forças volantes.

A vida errante no cangaço era extremamente penosa. Viver sob a possibilidade sempre constante de perseguições passa a ser um peso para um cangaceiro de tão pouca idade. Somado a isso, a virada política ocorrida na década de 30 faz com que a repressão empreendida pelas tropas volantes seja mais intensa

---

<sup>33</sup> Ibidem.

<sup>34</sup> Ibidem. p. 67.

<sup>35</sup> PERICÁS, Luiz Bernardo. **Os cangaceiros**: Ensaio de interpretação histórica. São Paulo: Boitempo, 2010. p. 49.

<sup>36</sup> SANTOS, op. cit. p. 102.

<sup>37</sup> Ibidem.

<sup>38</sup> Ibidem. p. 103.

contra os bandoleiros, fato que exerce grande pressão sobre o grupo do Rei Vesgo<sup>39</sup>. Como foi mencionado anteriormente, o período de permanência de Volta Seca dentro do Cangaço tem início em 1929 e termina em 1932. A partir daqui, podem ser acompanhados os períodos finais da fase cangaceira do menino aqui estudado.

No ano de 1931, Volta Seca era um menino de 13 anos de idade. Nesse mesmo ano, o pequeno cangaceiro arranja uma namorada, Maria Honorina<sup>40</sup>, que entrou para o bando junto com seu irmão, Leobino, que tinha a mesma idade de Volta Seca<sup>41</sup>. Nesse momento, o bandoleiro começa a dar sinais de cansaço e desânimo com aquele estilo de vida, e assim, começa a planejar sua fuga do cangaço<sup>42</sup>. A fuga se concretiza no ano seguinte, quando Volta Seca se desloca do grupo junto com sua namorada e seu cunhado<sup>43</sup>. Depois de fugirem, nunca mais retornariam ao bando novamente.

Com a fuga dos três em meio à mata, novos problemas viriam à tona. Por um lado, existia a possibilidade de serem pegos pelos soldados. Por outro, poderiam ser encontrados por Lampião e seus ex-colegas. Nas duas hipóteses, poderiam acumular vários problemas futuros. Decidiram retornar ao lugar de origem de Maria Honorina. No entanto, a decisão é mal sucedida, uma vez que a família da jovem menina não permitiu que ela os acompanhasse<sup>44</sup>. Os dois meninos de mesma idade ficam, então, sozinhos no percurso, porém, pouco tempo depois, Volta Seca e Leobino foram encontrados por Volantes em meio aquelas matas<sup>45</sup>. Uma perseguição tem início ali até que Leobino leva um tiro e fica para trás, fazendo com que Volta Seca continue correndo sozinho, sem poder parar<sup>46</sup>. Dois dias depois, Volta Seca vai em busca de água em uma fazenda de conhecidos<sup>47</sup>. No entanto, o cangaceiro cai em uma emboscada e é pego desprevenidamente pelo dono, que o

---

<sup>39</sup> Ibidem. p. 119.

<sup>40</sup> A presença de mulheres no cangaço era uma realidade desde a entrada de Maria Bonita ao bando, em meados de 1920. Disponível em: PERICÁS, Luiz Bernardo. **Os cangaceiros**: Ensaio de interpretação histórica. São Paulo: Boitempo, 2010. p. 46.

<sup>41</sup> SANTOS, op. cit. p. 121.

<sup>42</sup> Ibidem.

<sup>43</sup> Ibidem. p. 130.

<sup>44</sup> Ibidem. p. 131.

<sup>45</sup> Ibidem. p. 131-132.

<sup>46</sup> Ibidem. p. 132.

<sup>47</sup> Ibidem.

segura pelas mãos e chama a polícia<sup>48</sup>. Com isso, sua liberdade seria cerceada pelos próximos vinte anos.

Conforme pôde ser verificado logo acima, Volta Seca é preso no mesmo ano de sua fuga do bando de Lampião, no ano de 1932, e só seria solto em 1952. Após a captura imediata do cangaceiro, o mesmo é levado para uma cadeia em Salvador. Neste momento, muitas críticas são tecidas por alguns tabloides da imprensa que questionavam a legitimidade desta prisão, uma vez que, à época, Volta Seca era um menino de 14 anos<sup>49</sup>. Outros jornais, de orientação mais sensacionalista, aumentavam e distorciam histórias sobre os dias de cangaço de Volta Seca, com o intuito de gerar revolta na opinião pública de forma geral<sup>50</sup>

Ainda preso, Volta Seca aguardava seu julgamento, uma vez que não poderia ser julgado antes que completasse a sua maioridade. O julgamento de fato aconteceu em 1934, quando Volta Seca tinha 16 anos, fato que contradizia as leis vigentes<sup>51</sup>. Pelos crimes cometidos, Volta Seca foi condenado a 145 anos de prisão<sup>52</sup>. Dois anos depois, em 1936, sua pena foi reduzida para 30 anos por conta dos recursos realizados pela corte de apelação à época<sup>53</sup>. Já em 1951, a pena é novamente reduzida para 20 anos, e, finalmente, é em 1952 que Volta Seca recebe o indulto do Presidente Getúlio Vargas que lhe concede liberdade para que possa, agora, reconstruir sua vida de forma honesta<sup>54</sup>, e assim o faz, se mudando para o Rio de Janeiro em 1953, quando, enfim, já era um homem com cerca de 35 anos de idade.

O momento em que o ex-cangaceiro se instala na antiga capital federal é marcado pela dificuldade material enfrentada por ele, por sua nova esposa e filhos<sup>55</sup>. A falta de emprego após sua chegada é uma dura realidade para Antônio dos Santos. Paralelamente, desde então, estava em cartaz o famoso filme de Lima

---

<sup>48</sup> Ibidem.

<sup>49</sup> Ibidem. p. 144.

<sup>50</sup> Ibidem.

<sup>51</sup> A idade mínima para responder um processo por crime ou contravenção cometida foi fixada como 18 anos depois da publicação do Código de Menores, no ano de 1927. Disponível em: <<https://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2015/07/07/criancas-iam-para-a-cadeia-no-brasil-ate-a-decada-de-1920/>>.

<sup>52</sup> SANTOS, op. cit. p. 153.

<sup>53</sup> Ibidem.

<sup>54</sup> Ibidem. p. 195.

<sup>55</sup> Ibidem. p. 215.

Barreto, *O cangaceiro*, e Antônio é convidado a assistir a película e a dar seus pareceres sobre ele<sup>56</sup>:

É mentira aquilo [sic], de onde eu venho não se bate na cara, se mata. Outra coisa, não se arrasta o povo amarrado em cavalo, ali é mentira de cinema, pois matava e pronto, sem judiá. O mais gozado no filme foi aparecer um índio, quem já se viu? Parece coisa de filme do estrangeiro. Gostei mermo dos fardamento dos cangaceiro e das paisage, tava tudo perfeito. Tão me pedindo pra mentir dizendo que o filme é perfeito, mas eu sou um homi de fala a verdade, vô minti não, tem muita embromação<sup>57</sup>.

Além de dar sua opinião sobre o filme de Lima Barreto, Antônio viajou para São Paulo acompanhando os artistas participantes com o intuito de divulgar o filme<sup>58</sup>. Tempos depois, o ex-cangaceiro retorna e se fixa novamente na capital federal. Após três anos conseguindo sobreviver entre um trabalho temporário e outro, em 1956, Antônio é convidado pelo diretor artístico da Todamérica Discos, Arnaldo Schneider, a gravar um álbum contendo cantigas antigas dos seus dias de cangaço, intercaladas de outras composições suas posteriores. E assim chega-se ao disco aqui analisado neste trabalho. No próximo subcapítulo, pretende-se abordar maiores detalhes sobre a fonte.

### 1.3 O álbum “Cantigas de Lampião”, de Volta Seca

No quadro luminoso apareceu a palavra ‘silêncio’. A cigarra soou três vezes e ao último toque o maestro Guiu de Moraes deu o sinal de entrada para o cabra baixinho, esquálido, pobrememente vestido, que estava junto ao microfone. Ouviu-se então uma voz diferente, meio anasalada, meio roufenha mas, com algo de impressionante cantando, arrastadamente, estes versos singelos: ‘Se eu soubesse que eu chorando/ Empatava a tua viage/ Meus olhos eram dois rios/ E não te davam passage’. Em seguida o cõro de vozes, instrumentos de corda e percussão e uma sanfona entraram em ritmo, e uma bela toada encheu nossos ouvidos<sup>59</sup>.

---

<sup>56</sup> Ibidem.

<sup>57</sup> Ibidem. p. 215-216.

<sup>58</sup> Ibidem. p. 216.

<sup>59</sup> A NOITE. Rio de Janeiro. 27 de Julho de 1956. p. 6.

O álbum em questão é um Long Play em vinil de 10 polegadas e que contém 8 faixas cantadas pelo cangaceiro Volta Seca. Além disso, para a elaboração do disco, foi chamado o maestro Guio de Moraes<sup>60</sup>, que elaborou a nova instrumentalização das canções e as harmonias complementares. Guio de Moraes é um conhecido maestro e compositor que já havia trabalhado com outros artistas de renome, como Luiz Gonzaga<sup>61</sup>. Cada faixa do álbum é ainda prefaciada por Paulo Roberto, locutor da famosa Rádio Nacional do Rio de Janeiro e que escreve e narra de forma romanceada textos curtos entre as canções, com o intuito de contar histórias do cangaceiro e de suas músicas para o público da capital federal.

Como será possível perceber no capítulo seguinte, as músicas apresentam o mesmo padrão, primeiro há as narrações de Paulo Roberto. Logo em seguida, Volta Seca canta sozinho os primeiros versos de suas canções, apenas com discretos acordes de sanfona. Só então entram de fato as linhas de sanfona, zabumba, triângulo, instrumentos de corda e os corais que acompanham a voz de Antônio dos Santos. A duração do álbum é pequena e as canções são relativamente curtas. Somadas, todas as faixas juntas têm duração inferior a vinte minutos.

A contracapa do álbum faz menção aos gêneros musicais interpretados em cada canção por Volta Seca. A célebre *Acorda Maria Bonita* é classificada como Toada Sertaneja. *A laranjeira*, *Mulher Rendeira*, *Escuta Donzela* e *Eu Nunca Pensei Tão Criança* são classificadas como Baião. A canção *Se Eu Soubesse*, Toada. A famosa *Sabino e Lampião*, Xaxado. As canções mais antigas, que remontam os tempos passados de cangaço, possuem origens controversas. Apesar disso, o encarte do álbum faz menção a Volta Seca como autor de todas as músicas gravadas, fato que engendra uma grande polêmica, uma vez que vários nomes reivindicam a autoria de canções tradicionais, como *Mulher Rendeira*. Esta discussão será mais bem elaborada no segundo capítulo deste trabalho.

O repertório temático das cantigas apresentadas é variado, alternando muitas vezes entre o cotidiano errante marcado pela violência e pela perseguição, conforme pode ser visto em canções como *la pra missa* e *Acorda Maria Bonita*, e temáticas de amor, como se vê em canções açucaradas, como *Se eu soubesse* e *Escuta donzela*.

---

<sup>60</sup> No periódico acima citado, o nome em questão é marcado como “Guiu”. Entretanto, no encarte do álbum o nome do maestro é escrito como “Guio”. A escolha feita para este trabalho é esta última.

<sup>61</sup> Para maiores informações, ver: < <http://dicionariompb.com.br/guio-de-morais/>>.



Contando com pequenas estrofes e linguagem coloquial, é possível observar o jogo de expressões e de analogias que são feitas de acordo com o horizonte cultural do homem do cangaço. Cantigas, como *A laranjeira*, apresentam aspectos regionalistas de linguagem, onde se compara um *bacutinho*, termo regional que designa a flor que definha e morre sem dar frutos, com o ato de amar não ser correspondido.

Embora haja a grande inserção de Volta Seca no imaginário popular do Nordeste, bem como a volumosa produção de literaturas de cordel sobre o personagem e a grande fama de parte de seu trabalho musical, até a escrita do presente texto, não foram encontrados trabalhos acadêmicos que utilizam o álbum *Cantigas de Lampião* como fonte central para obras historiográficas, fato que incorre, ao mesmo tempo, em uma grande oportunidade para um trabalho inaugural, mas também em dificuldades de lidar com referências sobre a obra. Os trabalhos verificados até então trabalham o álbum como fonte tangencial para outras temáticas relacionadas.

De acordo com o que pode ser conferido no encarte do álbum, existe um grande esforço de manter o caráter original das cantigas tal quais supostamente eram nos anos do cangaço. No entanto, os esforços dos folcloristas pela manutenção de uma cultura “autêntica”, serão mais bem analisados no capítulo seguinte deste trabalho.

#### 1.4 Noções teóricas e metodológicas

Um dos principais nomes responsáveis pela expansão de possibilidades nesta nova vertente historiográfica, a Nova História Cultural, é Roger Chartier, que contribui com a elaboração dos conceitos de *prática* e de *representação*. O primeiro consiste em todas as atividades cotidianas humanas, como a alimentação, o ensino, a forma de se comunicar, a sexualidade, as manifestações artísticas, entre os infinitos exemplos possíveis e que também são atividades produtoras de cultura<sup>62</sup>. A ideia de representação pode ser compreendida como todo o sentido simbólico em

---

<sup>62</sup> BARROS, José D’assunção. A História Cultural e a Contribuição de Roger Chartier. **Diálogos**, Maringá, v. 9, n. 1, p. 132, 2005.

volta de uma determinada prática cotidiana ou objeto, além da forma como os símbolos são imaginados para gerar um determinado sentido. Chartier menciona uma noção de complementariedade entre as práticas e as representações, em que uma pode servir de matriz geradora para a outra<sup>63</sup>. Assim, práticas podem gerar novas representações e o inverso também é possível.

Ainda sobre os postulados de Chartier, o autor salienta a existência de “lutas de representação”, ou seja, de conflitos no âmbito simbólico de várias frentes de interesses:

[...] Trabalhando sobre as lutas de representações, cujo objetivo é a ordenação da própria estrutura social, a história cultural afasta-se sem dúvida de uma história social fadada apenas ao estudo das lutas econômicas, mas também faz retorno útil sobre o social, já que dedica atenção às estratégias simbólicas que determinam posições e relações que constroem, para cada classe, grupo ou meio, um ‘ser percebido’ constitutivo de sua identidade<sup>64</sup>.

É possível ainda complementar o fato de que as representações podem ser direcionadas por motivações ideológicas, contribuindo para tentativa de concretização de determinados interesses. As ideologias, portanto, entram em conflito no âmbito dos sentidos para a obtenção de certos objetivos e projetos de sociedade<sup>65</sup>.

Outro postulado fundamental para a Nova História Cultural a ser utilizado nesse trabalho são as proposições elaboradas por Michel de Certeau, principalmente no que diz respeito ao seu conceito de *apropriação*<sup>66</sup>, que consiste nas práticas ou objetos que são remodelados, e que ganham novos sentidos de acordo com o indivíduo ou grupo social que deles se apropriam. Esse novo sentido que os objetos ou as práticas passam a ter operam de acordo com as aspirações e experiências particulares destes grupos ou sujeitos. Este postulado torna-se fundamental para a realização desse trabalho, uma vez que se pretende aqui analisar a forma como diferentes instâncias sociais se apropriam de um bem cultural com diferentes interesses. A música do cangaço, através desse prisma, foi objeto de

---

<sup>63</sup> Ibidem. p. 133.

<sup>64</sup> CHARTIER, Roger. **À beira da falésia**: a história entre certezas e inquietudes. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002. p. 73.

<sup>65</sup> BARROS, José D’assunção. A História Cultural e a Contribuição de Roger Chartier. **Diálogos**, Maringá, v. 9, n. 1, p. 137, 2005.

<sup>66</sup> CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**: Artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 1994. p. 40.

apropriação de diversos grupos inseridos na sociedade e que atendiam as aspirações ideológicas destes mesmos grupos.

Conforme já mencionado, este trabalho se situa na categoria dos estudos que utilizam a música como fonte histórica. Fato que demanda uma metodologia que atenda as especificidades de um objeto com tal linguagem. A relação entre História e música é uma forma de abordagem que vem ganhando corpo com as últimas décadas, junto com os já mencionados pressupostos teóricos que expandem as possibilidades de novas formas de pesquisa. Para esta abordagem, serão usados os enfoques metodológicos e conceituais propostos por Marcos Napolitano, que realiza apontamentos fundamentais para a conjugação entre História e Música<sup>67</sup>.

Para Napolitano, um dos principais cuidados que um historiador precisa ter ao estudar a música diz respeito à dupla natureza de linguagem da canção: A musical e a verbal<sup>68</sup>. Este último elemento consiste nos procedimentos poéticos que são utilizados através da linguagem verbal, como os recursos poéticos e as figuras de linguagem. O *âmbito musical* de criação consiste na forma com que a música, utilizando recursos, como os arranjos, o timbre, a harmonia e a melodia, expressa sentimentos, servindo de complemento com a linguagem verbal, e assim, formando a unidade do conceito de uma canção. Portanto, incorre em um erro metodológico privilegiar apenas um destes âmbitos, ignorando o outro. Ainda em Napolitano:

[...] o grande compositor de canções é aquele que consegue passar para o ouvinte uma perfeita articulação entre os parâmetros verbais e musicais de sua obra, fazendo fluir a palavra cantada, como se tivessem nascido juntos<sup>69</sup>.

Sobre a recepção de um trabalho e os espaços sociais por onde circula, vale ressaltar que a visão dicotômica que divide o consumo de bens culturais em dois polos distintos, o músico e o ouvinte, em que a música é produzida verticalmente de forma autoritária de forma homogênea, deve ser revista. Para Napolitano “o ouvinte opera num espaço de liberdade, mas que é constantemente pressionado por

---

<sup>67</sup> NAPOLITANO, Marcos. **História e Música**: História cultural da música popular. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

<sup>68</sup> Ibidem. p. 54.

<sup>69</sup> Ibidem. p. 55.

estruturas objetivas (comerciais, culturais, ideológicas) que lhe organizam o campo de escutas e experiências musicais.”<sup>70</sup>.

Outros cuidados metodológicos dizem respeito ao abordar os meios em que estes trabalhos musicais são veiculados (como rádio, TV, festivais, entre outros), bem como o propósito destes meios, de modo que seja possível rastrear os âmbitos sociais e culturais em que o trabalho circulou. Podendo, assim, se realizar uma abordagem que extrapola os limites do fonograma e observar como diversos espaços têm a capacidade de se apropriar de um mesmo trabalho, adequando-o aos seus próprios propósitos e percepções culturais<sup>71</sup>. No entanto, ressalta ainda Marcos Napolitano:

Outro problema é que nem todos os veículos técnicos ou espaços socioculturais têm o mesmo peso para todas as épocas e para todas as sociedades. Cabe ao historiador esquadrihar, na medida do possível, as formas de objetivação técnica/comunicacional e experiência social da música que o seu tema específico exigem. Caso contrário, vamos ficar presos à análise do fonograma e das estratégias da indústria fonográfica, superdimensionando alguns veículos e espaços e desconsiderando outros que, muitas vezes, foram fundamentais para a construção de um determinado sentido para certas canções<sup>72</sup>.

Outro cuidado metodológico de fontes desta natureza diz respeito à noção de tradição e da relação presente/passado, levando em consideração que tudo que é elevado à condição de “cânone” da tradição, passa por critérios de escolhas e de hierarquia de valores muitas vezes políticas e ideológicas, selecionando, assim, o que deve ser lembrado ou não na posteridade<sup>73</sup>. O mesmo pode acontecer com o que é considerado atual ou ultrapassado. O bom historiador da música deve estabelecer uma crítica a essas ideias e compreender os processos que levaram à estas escolhas. Estes são, de forma geral, os principais apontamentos para que seja realizada uma interpelação adequada de um fonograma como fonte histórica.

Encerra-se, assim, a primeira parte deste trabalho, em que foram dedicadas a esclarecer as noções preliminares sobre a sua temática, a fonte a ser analisada, além dos princípios teóricos e metodológicos que servem de base para a sua

---

<sup>70</sup> Ibidem.

<sup>71</sup> Ibidem. p. 60.

<sup>72</sup> Ibidem.

<sup>73</sup> Ibidem. p. 62.

realização. A elaboração de uma imagem e um discurso sobre o Nordeste, as dinâmicas entre as diferentes instâncias sociais que se utilizam das canções populares do cangaço, os discursos folcloristas face à grande mídia e a operação dos conceitos e métodos aqui mencionados sobre a fonte serão objeto de estudo para o capítulo seguinte.

## 2 – A MÚSICA DE VOLTA SECA: ENTRE A TRADIÇÃO E A MODERNIDADE

### 2.1. A consolidação da ideia de Nordeste

O cangaço é um dos símbolos mais poderosos para se evocar a ideia de Nordeste. Tão forte é esta associação que é provável que esta ideia de Nordeste e os elementos do cangaço se confundam. Pode-se dizer que a estética do grupo de Lampião consiste em uma estereotipia que compõe um dos maiores pilares da chamada *construção imagético-discursiva* da região. Levando em conta o fato de que esta construção no âmbito do discurso e da imagem sobre este recorte regional não seja um fato natural, mas sim um processo histórico com um determinado período de gestação, será analisado, neste momento do trabalho, o contexto de criação da chamada *Nordestinidade*. Esta análise é fundamental para se entender a forma com que a região em questão se apresenta através da literatura e das artes para a população dos grandes centros urbanos dos estados do Sul.

O principal autor que tratou de analisar este processo é Durval Muniz de Albuquerque Jr., em seu livro intitulado *A invenção do Nordeste e outras artes*. Para o autor, o critério para este recorte regional não consiste apenas em uma divisão física e geográfica, mas sim na disposição de um conjunto de imagens e símbolos que compõem a sua identidade. Quem lança mão desta construção? E quais os pressupostos para a sua elaboração? O autor salienta que a sua elaboração consiste em uma reação de parte das mais tradicionais famílias, de intelectuais e de classes políticas que compõem a elite da região, e que eram envolvidos em importantes atividades econômicas, como a produção de açúcar e de algodão<sup>74</sup>.

Estas figuras, com o desdobrar das primeiras décadas do século XX, vivenciam um declínio de suas práticas econômicas, e uma conseqüente perda de protagonismo diante de outras regiões, sobretudo do Sul, que experimentavam os primeiros esboços de industrialização. Além disso, percebe-se a elaboração de um discurso que visa proteger o Nordeste dos projetos de integração nacional, tomados

---

<sup>74</sup> ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. São Paulo: Cortez, 2009, p. 80.

a cabo ao longo da década de 30 e 40, na qual a região seria ameaçada a se diluir pelo apagamento de suas diferenças regionais<sup>75</sup>. Esta disposição de símbolos se refere ao próprio Nordeste como um *espaço de saudade*, da nostalgia do momento em que estes grupos exerciam maior influência política e econômica na região. Sobre esta questão, autor a aborda com duras críticas:

O medo de não ter espaço numa nova ordem, de perder a memória individual e coletiva, de ver seu mundo se esvaír, é que leva a ênfase na tradição, na construção deste Nordeste. Essa tradição procura ser uma baliza que oriente a ação dos homens numa sociedade em transformação e impeça o máximo possível à descontinuidade histórica. Ao optar pela tradição, pela defesa de um passado em crise, este discurso regionalista nordestino fez a opção pela miséria, pela paralisia, mantendo parte dos privilégios dos grupos ligados ao latifúndio tradicional, à custa de um processo de retardamento cada vez maior do seu espaço, seja em que aspecto nos detenhamos<sup>76</sup>.

Desta forma, procura-se estabelecer uma ligação entre passado e presente por meio da manutenção desta memória, se ancorando em vestígios de um universo predominantemente rural e anterior à efetiva consolidação do capitalismo. Esses elementos “são buscados em padrões de sociabilidade e sensibilidade patriarcais, quando não escravocratas”<sup>77</sup>. Com isso, passa a se pensar esta região como detentora de uma tradição estática, que sempre existiu ao longo da história, e não como um processo bem delimitado de gestação. Busca-se, com isso, uma reorganização da cultura popular e do folclore pertencente ao povo nordestino.

Um dos principais nomes que seria o ponto de articulação entre artistas, intelectuais e escritores é Gilberto Freyre com suas produções sociológicas destinadas a se debruçar sobre este tema. A geração dos romancistas de trinta possui também grande importância para a cristalização destas elaborações sobre o Nordeste. Com isso, eles buscam um:

Espaço onde nada é provisório, onde tudo parece sólido como a casa-grande de pedra e os móveis de mogno e jacarandá; onde tudo parece tranquilo vagaroso como o balançar na rede ou na cadeira, região da permanência, do ritmo lento, da sedimentação cultural, da família, afetiva e infantil<sup>78</sup>.

---

<sup>75</sup> Ibidem. p. 94.

<sup>76</sup> Ibidem. p. 90.

<sup>77</sup> Ibidem. p. 91.

<sup>78</sup> Ibidem. p. 97.

Ao longo das décadas de 1930 e 1940, outro prisma teórico lança olhares para o Nordeste: O marxismo. Teóricos e artistas alinhados sob este espectro ideológico elaboram uma visão de Nordeste não mais dotada de saudade dos tempos de engenho, mas como um terreno propício para a eclosão de uma revolução<sup>79</sup>. A miséria, a exploração e as injustiças serviriam, nesta visão, como matéria-prima para a almejada transição para a sociedade utópica e igualitária conquistada através do ato de ruptura. No entanto, como é possível de se perceber, ainda se estabelecem visões estereotipadas ao se referirem ao espaço regional supracitado. Dicotomias, como a civilização *versus* barbárie ainda se fazem presentes. Parte de um olhar urbano-industrial e pretensamente civilizado sobre um lugar onde ainda impera a sociedade arcaica, instintiva e inculta<sup>80</sup>. O papel dos marxistas, dentro desta perspectiva, seria o de conduzir o Nordeste agrário para a sua emancipação através do socialismo. Obras, como as de Jorge Amado, são criadas dentro deste contexto teórico. Apesar das grandes diferenças de propostas entre tradicionalistas e marxistas, ambos confluem em um ponto: o olhar de desconfiança para o aprofundamento do desenvolvimento capitalista, cada um com seus respectivos motivos já assinalados anteriormente.

Segundo esta linha de pensamento estabelecida por Albuquerque Jr., a consolidação destas visões sobre o Nordeste se fez de forma tão efetiva que, até nos dias atuais, é possível observar representações sobre a região pautadas em sua construção imagético-discursiva. Várias obras atuais no cinema, na literatura e na teledramaturgia perpetuam a imagem do Nordeste como um conjunto de símbolos estereotipados e atrasados, em que sempre são retratadas as paisagens ambientadas nas caatingas, com os cactos, os cangaceiros, os arraiais, de modo que a ideia criada acerca deste espaço regional seja a de um profundo atraso, homogeneizando uma região complexa e multifacetada, além de naturalizar a ideia de uma tradição estática, e desde sempre presente, sem que a questão de sua historicidade e o seu processo de formação sejam levados em conta.

## **2.2. Os sons que lembram a terra natal: A relação entre música e os movimentos migratórios brasileiros**

---

<sup>79</sup> Ibidem. p. 207.

<sup>80</sup> Ibidem. p. 219.



Como se pôde verificar anteriormente, Volta Seca, logo após sair de seus dias de reclusão e de se reintegrar à sociedade, toma a decisão de se mudar para a então capital federal, o Rio de Janeiro. Este movimento de migração do ex-cangaceiro não é um caso isolado e excepcional, mas se insere em um contexto maior de fluxos migratórios entre regiões do país à época. Este momento do trabalho é reservado a elaborar um breve panorama dos deslocamentos humanos internos recorrentes entre as décadas de 1930 e 50, e do papel da música neste contexto.

Ao analisar os anos posteriores à década de 30, é possível perceber que o movimento de imigrantes, ou seja, de povos que vinham de outros países para o Brasil, não possui a mesma expressividade que havia desde fins do século XIX. Pode-se dizer que existe uma reconfiguração dos deslocamentos populacionais neste período a partir do momento em que os fluxos deixam de ser predominantemente externos e passam a ser internos, ou seja, pessoas que se deslocam internamente entre diferentes regiões brasileiras<sup>81</sup>. Dentre os principais fatores que explicam a diminuição da vinda de imigrantes, é possível elencar o fim dos incentivos públicos para a imigração, visto que a política de branqueamento vigente desde fins do século anterior não logrou significativo êxito até então<sup>82</sup>. Além disso, a mestiçagem, antes condenada como uma degeneração da raça, passa a ser vista como um elemento positivo da constituição da civilização brasileira. Sendo assim, pouco sentido fazia a manutenção destes incentivos.

A recepção de imigrantes não só passa a ser vista apenas como desnecessária, mas também como motivo preocupação para o Estado na medida em que este concentrava para si uma maior soma de poderes<sup>83</sup>. O clima de desconfiança instaurado com o advento da Segunda Guerra Mundial é um agravante dentro deste contexto, tendo em vista que, enquanto se valorizava o “homem da terra”, muitos imigrantes instalados em solo brasileiro eram pertencentes aos países que compunham as forças do eixo, fator que servirá de pretexto para a restrição das já citadas políticas públicas para estrangeiros que queiram se instalar em território brasileiro<sup>84</sup>.

---

<sup>81</sup> GOMES, Angela Castro. População e sociedade. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz et al. (Org.). **História do Brasil Nação**: 1808-2010. V. 4. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013. p. 50.

<sup>82</sup> Ibidem. p. 51.

<sup>83</sup> Ibidem. p. 52.

<sup>84</sup> Ibidem.

Paralelamente, que fatores motivaram o aumento dos deslocamentos internos entre regiões brasileiras? O processo de industrialização e de urbanização vivenciados a partir dos anos 30 criou um aumento na demanda por mão-de-obra nas novas fábricas e nos meios urbanos, ao passo que a região Nordeste era uma região com ampla mão-de-obra disponível, conforme pode ser verificado em Gomes:

[...] o Nordeste era o grande abastecedor de mão de obra, respondendo pelo maior número de saídas, enquanto o Sul e o Sudeste eram as regiões receptoras, por serem as áreas urbano-industriais mais desenvolvidas e atraentes para quem queria “fazer o Brasil”<sup>85</sup>.

Mas, para além de dados estatísticos, qual o sentimento desta população em relação à terra que é deixada para trás e à terra que eles se deparam? Albuquerque Jr. Ressalta que, neste momento, o Nordeste *também* se tornou um espaço de saudade para todos os migrantes nordestinos que, obrigados a deixarem seus lugares de origem, se direcionam para a região Centro-Sul – principalmente Rio de Janeiro e São Paulo – em busca de novas oportunidades de emprego, principalmente nos crescentes parques industriais destas áreas<sup>86</sup>. O autor ainda salienta o aspecto libertador conferido ao ato de migrar para a região Centro-Sul, uma vez que se buscava fugir dos graves problemas sociais vividos na terra natal. O mandonismo<sup>87</sup> e a dependência de grandes proprietários de terra ainda reverberavam nesse momento na região Nordeste. A exploração econômica, a suscetibilidade à violência e o abandono por parte do poder público ainda eram uma constante dentro dos sertões nordestinos.

Para o autor, outro fator que contribui para o aumento das migrações para o eixo Rio-São Paulo é a melhoria dos meios de comunicação e de transporte a partir da década de 30. O rádio, principal veículo de comunicação para as massas e fator

<sup>85</sup> Ibidem. p. 59.

<sup>86</sup> ALBUQUERQUE JÚNIOR, op. cit., p. 171.

<sup>87</sup> Sobre o significado deste mandonismo, para José Murilo de Carvalho, o termo “Refere-se à existência local de estruturas oligárquicas e personalizadas de poder. O mandão, o potentado, o chefe, ou mesmo o coronel como indivíduo, é aquele que, em função do controle de algum recurso estratégico, em geral a posse da terra, exerce sobre a população um domínio pessoal e arbitrário que a impede de ter livre acesso ao mercado e à sociedade política. O mandonismo não é um sistema, é uma característica da política tradicional. Existe desde o início da colonização e sobrevive ainda hoje em regiões isoladas. A tendência é que desapareça completamente à medida que os direitos civis e políticos alcancem todos os cidadãos. A história do mandonismo confunde-se com a história da formação da cidadania”. CARVALHO, José Murilo de. Mandonismo, Coronelismo, Clientelismo: Uma Discussão Conceitual. **Dados**, Rio de Janeiro, v. 40, n. 2, 1997. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0011-52581997000200003&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0011-52581997000200003&lng=en&nrm=iso)>. Acesso em: 13 Nov. 2018.

de integração neste momento, leva às regiões mais remotas do país novas oportunidades propagandeadas pelo governo e por outras instâncias dominantes em busca de mão-de-obra<sup>88</sup>.

Ainda em Albuquerque Júnior, é neste momento em que ganha corpo o discurso nacionalista, que almejava a integração nacional e que celebrou a vinda destes migrantes para as cidades do Sul, uma vez que, com isso, o país chegaria à já mencionada criação da identidade nacional, na especificidade de ser brasileiro<sup>89</sup>. Para isso, o rádio, utilizando como meio a divulgação dos diversos matizes musicais, seria de fundamental ajuda para o estreitamento das distâncias e para a catalisação destas mudanças almejadas. Como poderá ser verificado mais adiante, para as instâncias vigentes de poder, a música que melhor definiria a autenticidade da cultura nacional era aquela vinda do campo, em detrimento da polifonia desorganizada oriunda dos meios urbanos<sup>90</sup>. É dentro deste contexto, de fomentação da cultura nacional, e da vinda de grande contingente de migrantes para a região Sul, que surge, já na década de 1940, Luiz Gonzaga, o cantor e sanfoneiro que pode ser considerado o principal elemento de ligação de uma nova cultura Nordestina aos meios urbanos das grandes cidades do país.

É possível dizer que Luiz Gonzaga foi o artista musical que melhor encarnou a persona detentora de uma identidade nordestina. É no ano de 1943 que o cantor assume esta imagem. Para isso foi construído um jogo de símbolos que envolvia desde a indumentária tipicamente nordestina, com roupa de vaqueiro e chapéu de cangaceiro, dois elementos tirados de contextos diferentes para criar uma estética própria para o Nordeste, passando pela temática das letras que faziam menção ao saudosismo do estilo de vida da região Nordeste, até o sotaque fortemente marcado na performance de suas canções<sup>91</sup>. Sobre esse ponto, Napolitano ressalta:

Tanto as velhas mitologias e narrativas do Norte-Nordeste, sintetizadas por Euclides da Cunha, pelo cordel e pelo romance regionalista dos anos 1930, como a cultura popular do interior do Centro-Sul ganhavam uma formatação apropriada para o rádio, adaptando-se à audiência em boa parte formada por migrantes. A visão ora amena, ora trágica da vida no campo compunha um quadro

---

<sup>88</sup> Ibidem.

<sup>89</sup> Ibidem.

<sup>90</sup> Ibidem. p. 173.

<sup>91</sup> Ibidem. p. 174.

sentimentalista que sublimava as tensões advindas da urbanização sem regras em processo nos anos 1950<sup>92</sup>.

A música de Luiz Gonzaga é direcionada principalmente ao migrante nordestino que, conforme já mencionado anteriormente, se instalou nas cidades do Sul do país. Toda a construção simbólica de Gonzaga contribuirá para que o migrante nordestino se identifique com estes elementos que fazem menção a terra natal. Albuquerque Jr. Ainda elucida esta questão:

O sucesso de Luiz Gonzaga foi fruto, por um lado, de um código de gosto que valorizava as músicas dançantes, as de natureza lúdica e, por outro, atendia ao consumo crescente de signos nordestinos e regionais como signos da nacionalidade. Mas seu maior sucesso se dá entre os migrantes nordestinos, pois se conecta com a saudade do lugar de origem, com o medo da cidade grande e, ao mesmo tempo, com o orgulho de estar enfrentando-a, com seus valores de origem rural como religiosidade e a importância dos laços familiares<sup>93</sup>.

O baião, para além de seu restrito público inicial de migrantes que ouviam o ritmo através do rádio, amplia sua abrangência, inclusive, pra fora das fronteiras brasileiras. Ao estabelecer, na década de 40, uma configuração musical para o Baião, Luiz Gonzaga lança bases para produções musicais semelhantes que fazem menção aos sons do Nordeste, principalmente nos meios urbanos e se amparando no rádio e no fonograma. O xaxado, o próprio baião, e outros ritmos de *Cantigas de Lampião*, como poderão ser vistos no trabalho mais adiante, se apropriam das bases instrumentais do estilo musical reformulado pelo cantor e sanfoneiro pernambucano.

### **2.3. Interações entre o novo e o tradicional na modernidade brasileira**

Até o início da década de 1930, a cultura regional e rural do país era vista com desprezo pela classe intelectual brasileira. Exemplos de estudiosos que se dedicavam a analisar as manifestações culturais populares se limitavam a algumas poucas exceções. Pode-se dizer que até as primeiras décadas do século XX no

---

<sup>92</sup> NAPOLITANO, M. A música brasileira na década de 1950. **Revista USP**, 2010. p. 68.

<sup>93</sup> ALBUQUERQUE JR. Op. cit. p. 178.

Brasil, os principais projetos culturais brasileiros se espelhavam na Europa. Esta servia como uma vitrine para os padrões de cultura para o restante do mundo<sup>94</sup>.

As transformações presentes na década de 30 foram guiadas pela mudança de paradigmas após a Primeira Guerra Mundial. A Europa, que outrora servia como modelo a ser seguido, com o fim do conflito mundial, passa a ser associada a uma velha civilização decadente sob os escombros resultantes da guerra<sup>95</sup>. A partir de então, começa a se enxergar o continente americano de maneira diferenciada, como um símbolo promissor para o futuro. Com isso, buscam-se as particularidades de ser brasileiro, bem como as suas origens e a formação de sua civilização. É neste momento em que o Brasil será repensado em sua cultura interiorana e em sua constituição racial – dois elementos marginalizados anteriormente<sup>96</sup>. Se a cultura do homem rural brasileiro era antes desprezada por boa parte dos intelectuais, com essas transformações, o homem do campo é elevado à categoria de símbolo nacional. Com isso, multiplicam-se artistas e estudiosos que buscam nos meios regionais e no folclore a matéria-prima para produções artísticas e intelectuais.

No que diz respeito à música popular regional, um dos principais estudos foi realizado em 1928 pelo escritor Mario de Andrade em seu célebre *Ensaio sobre a música brasileira*. Conforme o contexto acima assinalado, podem-se verificar alguns problemas sobre os quais o autor discorre, como a questão da brasilidade, da identidade nacional e da inserção da voz do povo – ou seja, do folclore – na música brasileira<sup>97</sup>. Ainda em Mário de Andrade, a alma da nacionalidade brasileira se encontrava na “inconsciência do povo”. O ambiente privilegiado para a busca do

---

<sup>94</sup> OLIVEIRA, L. L. Sinais de modernidade na Era Vargas: Vida literária, cinema e rádio. In: DELGADO, Lucília de Almeida Neves; FERREIRA, Jorge. (Orgs.). **O Brasil Republicano 2: o tempo do nacional-estatismo – do início da década de 30 ao apogeu do Estado Novo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003, p. 325.

<sup>95</sup> Ibidem. p. 326-327.

<sup>96</sup> Para compreender o advento da cultura pautada na idealização miscigenada da brasilidade como um processo, é possível recorrer à Sílvia Cristina Martins de Souza que, ao analisar uma coleção de partituras de samba e lundu intitulado *Brasilianas*, provavelmente de um momento próximo da virada do século XIX para o XX, e que ressalta em sua capa elementos de mestiçagem, como figuras de variadas matizes raciais pertencentes ao Brasil dançando e tocando instrumentos, como pandeiro e batuque, além de escolhas de palavras para suas capas, como “danças características”. Disponível em: SOUZA, Sílvia Cristina Martins de. *Brasilianas, danças características: reflexões sobre brasilidade e miscigenação a partir de partituras musicais* (Rio de Janeiro, fim do século XIX e início do século XX). **Revista Maracanan**. v. X, n.10, Janeiro/Dezembro 2014, p. 93-107.

<sup>97</sup> NAPOLITANO, M; WASSERMAN, M. C. Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira. **Revista brasileira de História**. São Paulo, v. 20, nº 39, p. 168.

projeto de identidade nacional, de acordo com o pensamento marioandradiano, estaria longe dos meios urbanos, considerados por ele como lugares onde ocorria a diluição de sonoridades de outras nacionalidades, não mantendo, assim, seu caráter “puro”<sup>98</sup>. A função dos estudos sobre o folclore, portanto, seria descobrir esse elemento popular da cultura brasileira para que ela servisse de alicerce para a elaboração de uma síntese da cultura brasileira, aliando-se aos elementos técnicos da modernidade e aos padrões formais europeus, sem nunca perder a sua “alma nacional”<sup>99</sup>. Embora seja detentor do mérito de ser um dos pioneiros a utilizar-se da cultura folclórica rural em suas proposições, a música urbana, para o autor, possui importância periférica. Os nomes que se irão se debruçar sobre a problemática da cultura dos meios urbanos nas próximas décadas serão jornalistas, cronistas e polemistas advindos, principalmente, do Rio de Janeiro<sup>100</sup>, como se verá mais adiante.

Os anos seguintes à década de 30 são caracterizados também pela instauração no Brasil de uma sociedade de massas, representada pela radiodifusão que, conforme já verificado, serviu de grande elemento catalisador para a integração de diversas regiões brasileiras, e pela divulgação dos mais diversos matizes rítmicos. Pode-se dizer que, após a Segunda Guerra Mundial, o rádio sofreu uma mudança em sua linguagem e em seu público. Se ao longo da década de 1930, o rádio era direcionado a um ouvinte pertencente às camadas médias da população, principalmente dos grandes centros, na década de 1950, a tendência é a popularização do rádio em sua forma de se comunicar<sup>101</sup>. Se antes, a linguagem do rádio era polida e formal, nas décadas seguintes, ele se torna “mais sensacionalista, melodramático e apelativo”<sup>102</sup>.

Uma tendência inaugurada pelo rádio, neste momento, além da linguagem mais desprendida, é o culto à personalidade dos artistas que transitavam pelos meios radiofônicos. Com isso, a história e a vida privada destes artistas começam a ganhar espaço, principalmente, com os mais recentes programas de auditório, cujos

---

<sup>98</sup> Ibidem.

<sup>99</sup> Ibidem. p. 169.

<sup>100</sup> BAIA, S. F. **A historiografia da música popular no Brasil (1971-1999)**. 2010. Tese (Doutorado em História) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2010. p. 26.

<sup>101</sup> NAPOLITANO, M. A música brasileira na década de 1950. **Revista USP**, 2010. p. 64-65.

<sup>102</sup> Ibidem. p. 65.

estúdios eram lotados por uma grande quantidade de espectadores. Sobre esta febre de programas de auditório e a reação do público afeito às formas mais tradicionais de se fazer rádio, Napolitano ressalta:

O clima melodramático e histérico dos auditórios era considerado exagerado e vulgar pelos ouvintes e radialistas tradicionalistas e defensores de um rádio de caráter educativo e de uma música popular mais refinada e “autêntica”, como rezava a utopia nacionalista-folclorista<sup>103</sup>.

Pode-se perceber, portanto, que todas estas mudanças culturais não foram recepcionadas de forma unânime e homogênea. Vários artistas e intelectuais enxergavam com desconfiança todo o processo de transformação cultural que o Brasil vivia naquele momento, uma vez que o rádio, naquela conjuntura, abria portas para a entrada de elementos estrangeiros para a música brasileira – sobretudo oriundos da América do Norte e, principalmente, com o fim da já citada Segunda Guerra Mundial. Alguns estilos musicais, como o samba-canção, traziam em si fortes traços de estilos norte-americanos, como o cool-jazz<sup>104</sup>, incorrendo, assim, em uma “deturpação” do samba raiz advindo da década de 1930. Vale lembrar também dos incontáveis boleros que enxovalhavam as programações das rádios à época. Diante deste quadro, passa a se estabelecer, assim, uma tentativa de se delimitar uma identidade cultural e a manutenção de seus elementos “autênticos” face às possibilidades de assimilação de “estrangeirismos” através da indústria de bens culturais.

Para isso, estes polemistas, músicos e intelectuais estabelecem parâmetros para a manutenção de uma cultura “legítima”. Primeiro, se lança o mito historiográfico na qual “a música popular brasileira tem um lugar sociogeográfico que seria tanto mais autêntico e legítimo quando mais próximo do lugar sociogeográfico das classes populares<sup>105</sup>”. Em outras palavras, quanto mais fiel às suas origens sociais e geográficas, mais genuína é uma manifestação cultural, como o caso do samba vindo do morro, ou, no caso aqui estudado, da música nordestina advinda dos sertões. Além de um lugar social delimitado, a música possui ainda um passado bem delimitado, e quanto mais fiel a esse passado, mais autêntica ela será

---

<sup>103</sup> Ibidem.

<sup>104</sup> Ibidem. p. 67.

<sup>105</sup> NAPOLITANO, Marcos. **História e música**: História Cultural de música popular. Belo Horizonte: Autêntica, 2002. p. 37.

considerada<sup>106</sup>. Busca-se, assim, pela manutenção do gênero “tradicional”, que segue os princípios de seu passado musical. É neste momento em que se cria, por exemplo, a ideia de música “raiz”.

A inserção de tendências estrangeiras, trazidas pelo crescimento do mercado fonográfico representaria, para esta linha de pensamento, o advento de uma música sem face, sem identidade e de perfil cultural indefinido, influenciado por tendências estrangeiras, e marcado pela perda identitária típica dos circuitos urbanos, conforme já assinalado anteriormente, e fazendo com que a cultura outrora genuína se distancie de seus grupos sociais de origem (estes geralmente marginalizados) <sup>107</sup>.

Além dos folcloristas urbanos, que pensavam a música popular no momento em que Volta Seca chega ao Rio de Janeiro, vale ainda lembrar-se do trabalho dos folcloristas ligados à cultura rural e regionalista brasileira. Pesquisadores, como Renato Almeida e Luís da Câmara Cascudo realizam um exaustivo trabalho de pesquisa e de catalogação de elementos culturais e regionais de todas as partes do Brasil. Um dos mais notórios trabalhos de Câmara Cascudo é o *Dicionário do Folclore Brasileiro*, lançado originalmente em 1954. Estes pesquisadores partem também da ideia de que a modernidade desfragmenta todas as tradições autênticas com a massificação da cultura nos meios urbanos. O extenso trabalho de catalogar estilos musicais, danças, técnicas de artesanato, comidas típicas, lendas e figuras do folclore é uma forma de cristalizá-las para que não sejam dissolvidas dentro deste processo de massificação. Por conta destes esforços, muitos registros destas práticas culturais se fazem acessíveis, embora não sejam feitas maiores reflexões sobre objetos abordados nestes trabalhos.

No caso específico da cultura relacionada ao cangaço, pode-se perceber a apropriação de seus elementos para vários produtos culturais advindos da grande indústria de massas. Em contrapartida percebe-se o esforço de vários agentes envolvidos que buscam manter “a verdadeira pureza” de sua cultura. Sobre estes agentes, será mencionado mais especificamente no próximo item.

#### **2.4. O texto, a imagem e a música de Volta Seca**

---

<sup>106</sup> Ibidem.

<sup>107</sup> Ibidem. p. 37-38.



Aqui é reservado o momento em que é realizada a análise da fonte já apresentada. Busca-se, nas próximas linhas, mapear os discursos puristas implícitos neste registro fonográfico, bem como estabelecer o que há de *moderno e tradicional* em sua realização, e como estes dois elementos se interagem e, em alguns momentos, se contradizem. Busca-se, ainda, analisar em que medida este LP contribui para a construção de uma *Invenção do Nordeste*, conforme se pôde observar nas reflexões no momento anterior deste capítulo.

. O jornal *A noite*, de 27 de Julho de 1956, dedica parte de seu espaço para noticiar o processo de gravação do álbum do cangaceiro, e consiste em um registro importante para entender os pressupostos comerciais e ideológicos para a realização do trabalho fonográfico do célebre assistente de Lampião.

Fomos ajudados nesta tarefa pelo Sr. Arnaldo Schneider, diretor artístico da Todamérica Discos, o homem que descobriu o compositor e cantor “Volta Sêca” [sic] e resolveu, com 40le fazer um “Long-Play” com músicas e letras do próprio Volta Sêca e algumas do folclore nordestino, que vêm sendo deturpadas por inescrupulosos e gananciosos sertanejos do asfalto<sup>108</sup>.

O periódico se refere de forma irônica e pejorativa aos “sertanejos do asfalto”, ou seja, as camadas da população urbana e dos meios comunicacionais que se apropriavam da cultura sertaneja “legítima”. Esse processo, segundo esse discurso, tratava-se de uma desterritorialização e de uma deturpação de uma cultura tida até então como autêntica. Delimita-se, portanto, o espaço de fala, de uma cultura tida como genuína.

O Sr. Arnaldo Schneider, ao assumir a direção artística da fábrica de discos Todamérica, confessou-nos:

- Irei aproveitar esta oportunidade para fazer alguma coisa pela nossa música, pelo nosso folclore. Quero, quando largar o cargo, ter realizado algo de duradouro.

[...] O Sr. Schneider descobriu o compositor e cantor “Volta Sêca” [...] que foi por ele contratado, [e que] realizou um “Long Play” de que estamos falando, destinado a dirimir dúvidas sobre cantigas do nordeste (sic) <sup>109</sup>.

<sup>108</sup> A NOITE, Rio de Janeiro, 27 de Julho de 1956, p. 6.

<sup>109</sup> Outro fragmento do mesmo jornal. A NOITE. Rio de Janeiro. 27 de Julho de 1956. p. 6.

Neste segundo excerto da mesma matéria de jornal, é reforçada a delimitação do espaço de fala quando se afirma “[...] realizou o ‘Long-Play’ de que estamos falando, destinado a dirimir dúvidas sobre cantigas do nordeste”. Vários eram os artistas que se inspiravam em elementos do Nordeste – e do samba, como se pôde verificar anteriormente – para realizar suas obras artísticas. Aqui, entretanto, reivindica-se uma versão definitiva e autêntica da cultura nordestina. Vale lembrar que, conforme está implícita nas entrelinhas deste discurso, a presença de um cangaceiro confere maior autoridade na realização do fonograma, visto que, embora outros artistas se apropriem daquela musicalidade em suas versões, existe o peso de um ex-cangaceiro que estabelece uma conexão entre o dia a dia aventureiro nas trilhas do cangaço e a concretização do LP.

Percebe-se, ainda que Arnaldo Schneider, um diretor artístico de uma companhia de discos do Rio de Janeiro, se refere àquelas canções ligadas ao cangaço como “*nossa música, nosso folclore*”, fato que denota uma noção de pertencimento daquela cultura à categoria de símbolo de identidade nacional, ou seja, aquela cultura “genuína” era vista também como um projeto de caracterização de uma autêntica música popular brasileira.

Ainda sobre a forma com que Volta Seca lida com seu passado naquele momento na capital, o periódico tenta reforçar a ideia de que o ex-bandoleiro já pagou pelas suas atrocidades cometidas e, após sua redenção, procura se reintegrar na sociedade e trabalhar de forma honesta, visto que, de acordo com o que pôde ser visto em sua breve biografia aqui retratada, muitos jornais sensacionalistas tentavam deturpar sua imagem com informações falsas e instituição do terror e da espetacularização de suas façanhas.

Ao nos despedirmos de ‘Volta Sêca’ sentimos, que 41le estava satisfeito. Encontrara um meio honesto para manter a sua família. E como possui um grande número de composições inéditas espera com o dinheiro a receber, comprar o tão desejado caminhão<sup>110</sup>.

#### **2.4.1. Capa e contracapa**

---

<sup>110</sup> Ibidem.

Antes de adentrar o universo das músicas propriamente ditas, pretende-se analisar, ainda, a forma com que a capa e a contracapa do álbum também são matrizes geradoras de discursos, de modo que se possa dizer que os elementos da capa, contracapa e as canções nele inseridas estão envoltas por um conjunto que confere uma unidade ao conceito do fonograma.

Na capa deste álbum, podem-se perceber vários elementos que são considerados símbolos do cangaço, e, conseqüentemente, do Nordeste. São eles: Uma sanfona, um chapéu de cangaceiro, uma faca *peixeira* e um fuzil. Estes símbolos têm como consequência o reforço de uma série de imagens e conhecimentos prévios que são mencionados quando o assunto é a temática do cangaço e a sua região em questão. Sobre esta forma de visão prévia do Nordeste, Albuquerque Jr. estabelece duras críticas a estes estereótipos quando se refere ao já citado Luiz Gonzaga, que na visão do autor, também fixa estes símbolos, como sua indumentária e, principalmente, seu sotaque no imaginário de outras regiões<sup>111</sup>.

Esta visão sobre o Nordeste se manifesta ainda através da escolha de cores para a capa do álbum. A capa possui cores quentes que alternam entre o bege e o marrom. Tonalidades que fazem menção a um Nordeste envelhecido e ultrapassado, justamente como aquela ideia de Nordeste mencionada ainda neste capítulo. Outra possível interpretação pode ver a escolha do marrom como uma associação material ao couro, que compõe a vestimenta dos cangaceiros e boiadeiros da região Nordeste. Ainda sobre a capa, pode-se perceber o nome “Cantigas de Lampião” em tamanho grande, maior do que o nome do próprio intérprete das cantigas. A escolha por esse tamanho de fonte pode fazer menção ao apelo à mitificação e folclorização construída acerca da figura do rei do cangaço, cuja história é amplamente narrada em cordéis, poesias, filmes, mas também na forma de notícias que são veiculadas nas capitais e outros centros urbanos da região Sul.

---

<sup>111</sup> Sobre Luiz Gonzaga e seu sotaque, Albuquerque Jr. ressalta: “O sotaque, a escuta de voz podem ser um som familiar que aproxima as pessoas ou provoca estranhamento, separação. Ele funciona como um dos primeiros índices de identificação também de estereotipia. Remete a outras associações sonoras, imagéticas e discursivas que permitem construir, em torno da fala e de quem fala, pesados preconceitos. O sotaque permite identificar o migrante como um estranho por este estar associado, quase sempre, a um conhecimento prévio que permite enquadrar o falante em conceitos morais, em valores, num regime de escuta, em que não são as pessoas que falam, mas a fala que diz a pessoa. A música de Gonzaga, ao assumir esse sotaque, provoca uma alteração substancial no regime de escuta em nossa sociedade”. Disponível em: Albuquerque Jr. Op. cit., p. 176.

Fotografia 1 – Capa do álbum “Cantigas de Lampeão”<sup>112</sup>

Fonte: Forró em Vinil (2009).

Fotografia 2 – Contracapa do álbum “Cantigas de Lampeão”



Fonte: Forró em Vinil (2009).

<sup>112</sup> Por uma questão de mudança de grafia, a capa apresenta o título “Cantigas de Lampeão”. A escolha feita aqui para este trabalho, no entanto, é a da grafia já atualizada, ou seja, “Cantigas de Lampião”.

. No tocante à contracapa do disco, podem-se verificar as justificativas da elaboração deste material fonográfico.

A TODAMÉRICA oferece este LP como documento das maravilhas da música e da poesia do nosso povo, aos estudiosos do folclore nordestino. Paulo Roberto realizou [sic] o roteiro e a narração deste disco em que mostramos alguns instantâneos sem retoque, apresentados por VOLTA SECA, um dos componentes do bando de Lampião, com um leve e discreto colorido harmônico.

Assim como no caso da entrevista com o diretor artístico da Todamérica Discos, aqui também é feita a escolha do pronome possessivo na primeira pessoa do plural no excerto “as maravilhas da música e da poesia do *nosso* povo”, denota-se também como uma noção de pertencimento da cultura nordestina como componente de uma pretensa cultura nacional. Deve-se lembrar de que a proposta de se elaborar uma cultura genuinamente brasileira ainda ecoava ao longo da década de 50. Embora houvesse divergências nos diversos métodos de lidar com este folclore, pode-se dizer que grande parte dos estudiosos do folclore converge no objetivo de se consolidar uma manifestação cultural nacional para o país.

Pode-se observar ainda que as cantigas apresentadas no álbum são colocadas todas como de autoria do próprio intérprete Volta Seca. No entanto, existe uma problemática sobre a autoria de canções tradicionais, como *Acorda Maria Bonita* e *Mulher Rendeira*, já que vários intérpretes reivindicam a autoria desta música. Esta, entretanto, possui seus primeiros registros são muito mais antigos do que o tempo em que Volta Seca permaneceu no cangaço. Esta problemática será mais bem desenrolada adiante. O fato é que se cria, vale a pena reiterar, um apelo discursivo por se tratar de ser uma figura que viveu a realidade dentro do cangaço, e evoca-se, assim, uma suposta autoridade que confere legitimidade ao fonograma aqui estudado.

Discorrido sobre as imagens que envolvem o trabalho fonográfico do cangaceiro, agora serão analisadas algumas das principais canções gravadas pelo assecla de Lampião, e como este discurso purista está diluído nas narrações de Paulo Roberto, na produção do disco e nas escolhas feitas nas e pelas canções. Pretende-se ainda estabelecer uma problematização deste conteúdo que se pretende “genuíno”, bem como mapear a forma com que elementos modernos se encontram diluídos em sua elaboração.

### 2.4.2. As canções: Entre toadas, baiões e xaxados

Existe um padrão que é seguido por todas as canções presentes no álbum. Primeiro podem ser ouvidas as locuções de Paulo Roberto, em que são contadas as histórias e os significados das canções. Em seguida, Volta Seca dá início às canções com um fundo extremamente discreto de acordes de sanfona, de modo que os instrumentos não “interfiram” na atuação do cangaceiro. Em seguida, entram os instrumentos, como zabumba, sanfona, triângulo e os corais, para dar corpo às canções. Assim como pretende ser feito conforme a contracapa do álbum, os arranjos presentes nas canções buscam uma sonoridade discreta, para que prevaleça a voz do cangaceiro que está sendo documentada no momento em que é gravada.

Conforme se viu no subcapítulo *Os sons que lembram a terra natal*, Esta configuração de instrumentos, na segunda parte das canções, pode ser verificada nos trabalhos de Luiz Gonzaga, e consiste em um arranjo instrumental que existe a partir já da modernidade, mais precisamente em meados da década de 1940. Sendo assim, apesar do discurso de preservação do folclore que permeia fortemente toda a obra do cangaceiro, pode-se dizer que este incorpora configurações instrumentais recentes para o seu lançamento.

Através de uma rápida audição das cantigas interpretadas pelo cangaceiro Volta Seca, pode-se perceber que a voz anasalada do ex-bandoleiro não corresponde aos padrões estéticos vigentes na época de seu lançamento. O padrão de voz da década de 50 era o de uma voz entonada, grave, potente, ornamentada e cheia de vibratos, ao contrário da voz arrastada e sofrida que pode ser verificada no fonograma. No entanto, o valor da voz de Volta Seca não reside necessariamente na capacidade estética de que ela pode ser dotada, mas sim no documento histórico que está sendo registrado dentro dos estúdios de gravação. Desta forma, o disco abre com *Acorda Maria Bonita*, célebre canção que se tornou símbolo da cultura do cangaço:

[Paulo Roberto] Pouca gente no Brasil conhecerá um baixinho, simpático e de cara fechada, chamado Antônio dos Santos, mas todos já ouviram falar, com certeza, no famoso Volta Seca, o mais jovem dos cangaceiros do grupo de Lampião. Pois bem, nesta

gravação estão fixadas, na voz de Volta Seca, e na maior pureza de suas origens, as cantigas do grupo de bandoleiros que por tantos anos assolou o sertão nordestino. Começamos pela madrugada vermelha, raiando no acampamento.

[Volta Seca] Acorda Maria Bonita/levanta vai fazer o café/que o dia já vem raiando/e a polícia já está em pé.

Ao fazer uso da colocação “na maior pureza de suas origens”, mais uma vez é feita a escolha, desta vez do locutor, por um discurso purista, que reivindica a autenticidade da canção apresentada. Conforme já mencionado anteriormente, evoca-se a delimitação de um lugar sociogeográfico e de um passado específico, de modo que o trabalho se apresente como legítimo, uma vez que exista a ideia de que, vale reafirmar, Volta Seca representa uma espécie de testemunha cultural de seu passado.

Pode-se observar também que o locutor Paulo Roberto, através da escolha de algumas palavras e de sua entonação de voz, discorre sobre as cantigas de forma romanceada, sempre fazendo menção à relação do bando de lampião com a vida errante e com a relação direta do grupo com a natureza. A opção “madrugada vermelha raiando no acampamento” é dotada desta conotação. O discurso folclorista da década de 50 idealizava um retorno a um momento pré-capitalista, em que a massificação da urbanização ainda não se fazia presente de forma efetiva. Quando se referem ao cangaço com um tom jocoso, romanceado e sempre fazendo menção às paisagens do sertão pelas quais os cangaceiros circulavam, tentam estabelecer esse elo com esse passado idealizado. Sobre este aspecto, novamente recorre-se a Napolitano:

Reforçando a imagem do “popular” equivalente à cultura comunitária, oral e pré-capitalista, os “folcloristas urbanos” podem ser vistos como a faceta cultural de uma visão romantizada das massas populares, muito corrente na política dita “populista” que predominava na época<sup>113</sup>.

A canção *Acorda Maria Bonita*, propriamente dita, faz menção à mulher, ao cotidiano ao lado da presença feminina, bem como à relação de cumplicidade nesta vida errante, sempre entrecortada pela violência, pela constante perseguição e pela vida de fugas no horizonte dos cangaceiros. A presença de mulheres no bando de Lampião se tornou um ícone na simbologia do cangaço, capitaneada principalmente

---

<sup>113</sup> Ibidem. p. 61.

pela figura da própria Maria Bonita, e os fatores que motivam as mulheres a se inserirem e a serem inseridas neste estilo de vida são os mais diversos.

Para aquelas que almejavam entrar para o cangaço, uma das razões é a fuga de um modo de vida patriarcal que limitavam a vida destas mulheres em uma sociedade tradicional à época, em que os papéis determinados para as mulheres eram definidos, muitas vezes, desde a infância, como é o caso de meninas que se viam obrigadas a se casarem com apenas doze anos de idade, sendo desde cedo fadadas a cumprirem suas funções determinadas pela sociedade<sup>114</sup>. O cangaço, na visão dessas mulheres, seria uma alternativa para um estilo de vida que propunha aventuras, liberdade e a fuga do tédio e da previsibilidade de seus papéis sociais convencionais<sup>115</sup>. Havia, no entanto, casos em que as mulheres eram raptadas à força e obrigadas a se tornarem integrantes do bando de Lampião, como é o caso da célebre cangaceira Sila, obrigada a entrar para o cangaço com apenas 14 anos de idade e a se casar com Zé Sereno.

O ingresso de mulheres no cangaço se deu a partir de 1930, com a entrada de Maria Bonita no bando. Seria uma questão de tempo para que mais cangaceiras fossem aceitas ao lado de seus companheiros. Na visão de Pericás, a presença feminina no cangaço “domesticou” aqueles homens, outrora ainda mais violentos. A canção Acorda Maria Bonita, portanto, serviu para cristalizar esta mitificação do cangaço e de suas figuras femininas a ele pertencentes.

O ritmo musical em que a canção se enquadra é o xaxado, ritmo que ganhou fama por se desenvolver dentro do próprio cangaço de Lampião, e que possuía uma estética própria, conforme ressalta Câmara Cascudo:

Dança exclusivamente masculina, originária do alto sertão de Pernambuco, divulgada até o interior da Bahia pelo cangaceiro Lampião e os cabras de seu grupo. [...] Os cangaceiros executavam o Xaxado marcando a queda da dominante com uma pancada do coice do fuzil. Xaxado é onomatopeia do rumor xa-xa-xa das alpercatas, arrastadas no solo. [...] A música é simples, contagiante como toda melodia popular feita para a memorização inconsciente,

---

<sup>114</sup> PERICÁS, Luiz Bernardo. **Os cangaceiros**: Ensaio de interpretação histórica. São Paulo: Boitempo, 2010. p. 43.

<sup>115</sup> Ibidem.



[...]. Não há acompanhamento instrumental. Só a voz humana. Mulher não dança Xaxado [...]<sup>116</sup>.

Pode-se perceber que a versão original do Xaxado originário do bando de Lampião não possui instrumentos musicais de acompanhamento, apenas o coice dos fuzis e o arrastar das alpercatas. O ritmo também é conhecido pela sua função dentro do grupo: Servia como grito de guerra e como o enaltecimento de vitórias conquistadas, sempre dotada de mote alegre e, por vezes, satírico e agressivo. O Xaxado composto de instrumentos já consiste em uma apropriação que advém dos circuitos modernos do rádio e do fonograma: "Já existem Xaxados para sanfona, compostos nas cidades, mas a dança está em declínio. Sua grande atração radiofônica ocorreu na década de 1946-1956"<sup>117</sup>. Percebe-se, portanto, que a configuração do Xaxado, que é orquestrada e vinculada ao álbum de Volta Seca, consiste em uma releitura feita já nos moldes da modernidade, e não um trabalho que se pretende "na maior pureza de suas origens". Trata-se de um trabalho que ainda busca atender uma demanda que reside nos circuitos urbanos e que ainda consome estilos musicais já criados na cidade, como o Baião. O álbum é seguido, então, pela canção *A laranjeira*:

[Paulo Roberto] Mas debaixo do gibão de couro dos cangaceiros sempre havia um coração que teimava em pulsar e sentir e se expandir em cantigas de amor. O bacutinho em que o cantor se refere é a flor que fenece e morre sem dar frutos.

[Volta Seca] Oh, laranjeira, que não bota flor/Mas bota um bacutinho/Que não tem amor/Assim faz quem ama sem ser amado/Amendo sempre, sendo desprezado/Minha rolinha, onde é teu ninho/É lá na laranjeira/No meio dos espinho (sic).

Aqui mais uma vez é ressaltada a representação do cangaceiro e do nordestino e seu horizonte permeado por sua relação sem intermédios com a paisagem natural – Pode-se perceber que esta é uma constante ao longo da execução do álbum. A metáfora para se referir à pessoa que ama, mas não é amada, vem de uma árvore, uma laranjeira, e sua flor que morre sem que haja frutos. Como fica evidente nesta canção, é retratada a temática do amor dentro do cangaço. Muito dos temas abordados cangaço em obras artísticas é permeado pelas práticas brutais dos bandoleiros sem mencionar a sensibilidade dos mesmos para

<sup>116</sup> CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. São Paulo: Ediouro, 1999. p. 920.

<sup>117</sup> Ibidem.

com a vocação artística e as temáticas de amor. A escolha para este álbum, no entanto, é a de se privilegiar o amor como mote de grande parte das canções. Este fato se complementa com as reflexões anteriores sobre o romantismo do passado. Por fim, Paulo Roberto busca a explicação de um termo regionalista, o *bacutinho*, para uma população da capital que, eventualmente, também poderia consumir estes baiões. A tentativa de se parecer didático denota esta escolha na elaboração do discurso.

Sobre os elementos musicais e rítmicos da canção, esta é classificada como Baião. Pode-se dizer que a canção incorpora da fórmula de baião elaborada por Luiz Gonzaga na década de 40, conforme é citado em Câmara Cascudo:

A partir de 1946 o grande sanfoneiro pernambucano Luíz Gonzaga divulgou pelas estações de rádio do Rio de Janeiro o baião, modificando-o com a inconsciente influência local dos sambas e das congas cubanas. O baião, vitorioso em todo o Brasil, conserva células rítmicas e melódicas visíveis dos cocos, a rítmica de percussão com a unidade de compasso exclusivamente par<sup>118</sup>.

Com isso, o álbum segue com o ritmo cadenciado de um xote na canção *la pra missa*, mais uma vez prefaciada pelo locutor da famosa Radio Nacional:

[Paulo Roberto] Na cantiga seguinte, o grupo vai pra “missa”, que é um jeito de dizer que “vai pra luta”. Os batedores que vão na frente do bando vigiando o caminho são dos cães amestrados: Sereno e Gigante, cujo faro denuncia de longe a aproximação da polícia, ou seja, na linguagem dos bandoleiros, a presença dos “macacos”.

[Volta Seca] la pra missa/la chorando/E a polícia vinha atrás me acalentando/Mas deixa disso/Deixa de brincadeira/Mas a polícia/Vem tomá uma carreira/Oi! Deixa disso/Deixa de brincadeira/Mas a polícia/Vem tomá uma carreira.

Nesta canção são evidenciados os aspectos de combate na vida do cangaço. Trata-se de uma música com mote alegre e de festejo, que relembra uma das funções das músicas dos bandoleiros no intervalo dos confrontos, em que estas eram utilizadas como forma de zombar dos inimigos – que eram predominantemente as tropas volantes do Estado. Assim como *Acorda Maria Bonita*, a polícia é representada como uma força que está por vir, algo que motiva a mudança sempre constante de lugar por parte do bando de Lampião.

---

<sup>118</sup> Ibidem. p. 128.

Essa música diz também sobre o movimento de combate dos cangaceiros, que evitavam confrontos diretos com as forças volantes, e só o faziam quando percebiam uma possibilidade segura de êxito<sup>119</sup>. Utilizavam táticas de guerrilha, como recorrer ao uso do terreno a seu favor, e percorrer caminhos pouco convencionais, evitando estradas, por exemplo. Atacavam furtivamente e depois evadiam do local, deixando para trás as volantes, que, geralmente não conseguiam por fim ao banditismo de lampião por conta de suas limitações materiais e por suas falhas logísticas<sup>120</sup>. A polícia é, por isso, motivo de chacota por parte dos bandidos aqui nesta canção. A escolha rítmica para esta canção é o xote que consiste em um ritmo tradicionalmente mais cadenciado. Além disso, os acordes denotam um sentido alegre para a canção conforme a proposta já mencionada.

O lado A do LP se encerra com a clássica e à época já bastante conhecida *Mulher Rendeira*. Canção que ganhou notoriedade principalmente a partir da década de 50:

[Paulo Roberto] E aqui Volta Seca apresentará a versão autêntica da Mulher Rendeira. Ao som dessa cantiga, o bando de Virgulino Lampião atacou a grande cidade de Moçoró, sem vencer felizmente a resistência da polícia e do povo que reagiram juntos.

[Volta Seca] Olê mulher rendeira/Olê mulher renda/E a pequena vai no bolso/E a maior vai no borná/se chorá por mim não fica/só se eu não puder levar./O fuzil de lampião/tem cinco laços de fita./No lugar que ele habita/num fartá moça bonita.

Esta consiste em uma das mais célebres cantigas do folclore nordestino, se tornando um símbolo do cangaço e, por consequência, da ideia de Nordeste. Novamente se recorre à autenticidade da cantiga reivindicada pelo fato de se ter um cangaceiro dentro dos estúdios. As origens desta cantiga, no entanto, são controversas e até hoje suscitam debates sobre sua autenticidade. O historiador e folclorista Gutenberg Costa traçou um panorama geral sobre esta discussão no livro *A influência do cangaço na música popular brasileira*.

Uma das possíveis origens ressaltadas pelo autor é embasada pelos relatos de Frederico Maciel, na qual a canção teria sido composta por Lampião em 1921, em homenagem à sua avó Maria Jocosa Vieira Lopes, uma rendeira, assim como

---

<sup>119</sup> PERICÁS. Op. cit., p. 82.

<sup>120</sup> Ibidem. p. 91.

muitas mulheres da época<sup>121</sup>. Outra possibilidade é a de que a música teria sido composta por Sinhô Pereira, líder do bando antes de a chegada de Lampião, em 1922<sup>122</sup>. Uma terceira possibilidade é salientada pelo autor, em que ele cita a pesquisadora Marilourdes Ferraz. Segundo esta versão, Lampião, antes de ser líder de seu próprio bando, já cantava Mulher Rendeira no grupo de Sinhô Pereira<sup>123</sup>:

A famosa cantiga 'Muié Rendeira' já era conhecida no tempo das atividades guerreiras de 'Sinhô Pereira' e veteranos conhecedores do cangaceiro supõem até que seu autor tenha sido Luís 'Cacheado'; Lampião e seus homens fizeram parte posteriormente do grupo de 'Sinhô' e como levaram para seu bando próprio as músicas já cantadas pelos poetas da tropa de Pereira, foi atribuída equivocadamente a Lampião à autoria, entre outras cantigas, de 'Muié Rendeira' <sup>124</sup>.

Nas décadas seguintes, a canção foi gravada e regravada inúmeras vezes e em inúmeros idiomas. Uma das versões mais famosas de Mulher Rendeira pode ser verificada no filme de 1953 *O cangaceiro*, do cineasta Lima Barreto. A versão da célebre cantiga teve seus arranjos elaborados por Zé do Norte, e pode ser verificada no álbum de título homônimo à música. O próprio cantor Zé do Norte reivindica para si a autoria da canção em seu livro *Memórias de Zé do Norte*,

[...] Quem disse que foi Lampião o autor de Mulher Rendeira está completamente equivocado. Estas quadras, por exemplo, eu aprendi todas no sertão, onde fiz algumas também. Uma delas, Mulher Rendeira, que eu conheci duas versões (ô muié, Ei muié) e da qual compus uma terceira, que foi divulgada mundialmente pelo filme 'O cangaceiro'. O despeito e a inveja me acusam como falso autor. Quero deixar bem claro que a Mulher Rendeira não teve, nem tem autor verdadeiramente conhecido<sup>125</sup>.

Ao se deparar com o pensamento de Zé do Norte, vale ressaltar o grave problema metodológico de abordar de cantigas populares desta natureza, pois se trata de manifestações culturais ligadas à tradição oral, coletiva e anônima, incorrendo em uma grande dificuldade de se mapear sua verdadeira autoria. O fato

<sup>121</sup> COSTA, Gutenberg. **A influência do cangaço na música popular brasileira**. Macaúbas: Fundação Cultural Professor Mota, 1998. p. 59.

<sup>122</sup> Ibidem.

<sup>123</sup> Ibidem.

<sup>124</sup> FERRAZ, M. apud. COSTA, Gutenberg. **A influência do cangaço na música popular brasileira**. Macaúbas: Fundação Cultural Professor Mota, 1998. p. 60

<sup>125</sup> NASCIMENTO, Alfredo Ricardo. *Memórias de Zé do Norte*. Apud. COSTA, Gutenberg. **A influência do cangaço na música popular brasileira**. Macaúbas: Fundação Cultural Professor Mota, 1998. p. 60-62.

é que, novamente surge a reivindicação de Volta Seca da legitimidade de sua música, diante de uma quantidade infinita de regravações e de possíveis “deturpações” a que ela foi submetida pelos “sertanejos do asfalto”.

Aqui, valoriza-se sua história e sua utilização como hino de guerra, e valoriza-se também a rendeira como símbolo da construção da imagem do Cangaço e do Nordeste. Sobre esta, é dedicado um espaço destacado no *Dicionário do folclore brasileiro*, do folclorista Luís da Câmara Cascudo, que menciona as rendeiras como produtoras de um tipo de artesanato particular, como a produção de almofadas, vestimentas, e outros adereços de renda através de uma ferramenta chamada de bilro, que serve de sustentação para a confecção manual das rendas<sup>126</sup>. O trabalho da mulher rendeira é valorizado e evidenciado aqui, uma vez que a origem deste ofício remonta há séculos antes.

As nossas rendas vieram de Portugal, que as recebera de Flandres, da França e da Itália, centros já notáveis desde meados e fins do séc. XV. Para a Espanha intensificou-se a indústria sob Carlos V [...]. Para Portugal, além do caminho direto, houve a influência trazida pelos portugueses em torna-viagem do Oriente, Pérsia, China, Índia. O séc. XVII foi a melhor época. Vemos, nas gravuras do Brasil holandês, o gosto pelas rendas nos trajes femininos e masculinos. É uma indústria particularmente litorânea, em Portugal, na Espanha e no Brasil<sup>127</sup>.

Câmara Cascudo salienta, ainda, no momento em que o *Dicionário* foi escrito, um processo de mudança na forma com que o trabalho das rendeiras vem se transformando:

De excepcional beleza, alguns modelos norte-rio-grandenses e do Ceará perdem sua delicada e fina segurança pela rapidez com que estão sendo feitos, sob o imperativo econômico. [...] Como a vida é cara, as rendeiras trabalham depressa, procurando a colocação imediata, como meio de vida<sup>128</sup>.

Percebe-se, portanto, a forma com que o ofício das rendeiras é colocado como uma tradição do Nordeste, bem como pode ser vista também como uma prática que vem se transformando de acordo com as novas dinâmicas de produção industrial, fato que é interpretado pelos folcloristas como uma perda desta tradição

---

<sup>126</sup> CASCUDO, op. cit., 1999. p. 777.

<sup>127</sup> Ibidem.

<sup>128</sup> Ibidem

que remonta há séculos. A divulgação da imagem da cultura nordestina dá notável ênfase às rendeiras.

Além disso, o trecho “O fuzil de lampião tem cinco laços de fita” faz menção às decorações das indumentárias cangaceiras, que compõe também a estética do cangaço. As indumentárias eram instrumento da vaidade dos cangaceiros. Já o trecho “No lugar que ele habita não falta moça bonita” faz menção à expectativa do cangaceiro de ter uma postura masculina, viril, perante o cotidiano árido e combativo do cangaço. Sobre o ritmo escolhido pelo maestro Guio de Moraes, pode-se dizer que esta versão de Mulher rendeira consiste também em um baião. Mas é provável que esta seja, em sua gênese, um xaxado, assim como *Acorda Maria Bonita* e *Sabino e Lampião*.

O lado B do Long Play é aberto com *Se eu soubesse*, uma morosa toada que retoma à faceta romântica do dia a dia dos cangaceiros:

[Paulo Roberto] Segundo Volta Seca, houve tempo em que Lampião teve sob suas ordens nada menos que duzentos e quarenta bandoleiros, divididos em grupos estratégicos de ação bem sincronizada. Desses muitos cabras sem nome, entregues à vida errante e perigosa de salteadores das caatingas e carrascais, alguns eram sem dúvidas poetas e cantores. E ao clarão da lua sertaneja, no intervalo dos combates, suas vozes falavam docemente de mulheres e amor.

[Volta Seca] Se eu soubesse que eu, chorando,/Empato a tua viagem,/Meus zóio eram dois rio,/Quem não te davam passagem/Cabelos preto anelado,/Olhos castanho dilicado,/Quem não ama a cor morena,/Morre cego e não vê nada...

Novamente recorre-se a uma locução romanceada e no amor como mote de canção. Aqui, o eu lírico se lamenta pela partida de sua amada interlocutora. Na segunda estrofe o mesmo exalta a beleza e as características físicas do seu objeto de amor. O excerto de Paulo Roberto “clarão da Lua sertaneja” é, novamente, uma tentativa de se reestabelecer uma relação nostálgica com o passado emoldurada pelas paisagens sertanejas. Aqui, o cangaceiro, que outrora é extremamente violento com suas vítimas, se derrete de amor pelo fato de sua interlocutora ter ido embora. As mulheres do bando de Lampião eram devidamente respeitadas dentro do grupo – contanto que não cometessem traição. Por esse “delito”, as mulheres do

cangaço poderiam pagar com a vida<sup>129</sup>. Mas, como se pôde perceber anteriormente, a escolha temática deste álbum é predominantemente o amor. A violência aqui, portanto, possui importância periférica. É provável que seja uma tendência da época o apelo a canções amorosas, visto que muitos boleros e outros estilos melodramáticos se faziam presentes nas rádios e nos discos<sup>130</sup>. O andamento e a melodia da música, para complementar a intenção da letra, é lenta e morosa. Conforme verificado anteriormente, o gênero na qual estão canção é enquadrada é a toada, ritmo musical que geralmente tem como mote o amor, conforme pode ser verificado no *Dicionário do folclore brasileiro*:

Outra forma do romance lírico é a toada, canção breve, em geral de estrofe e refrão, em quadras. Melancólica e sentimental, o seu assunto, não exclusivo, mas preferencial, é o amor [...]. Toada em si é qualquer cantiga, mas a referência aqui é a essa espécie lírica tão comum e às vezes também sobre motivo jocoso ou brejeiro [...]<sup>131</sup>.

A canção que segue é outra pertencente ao folclore cangaceiro e que, provavelmente, é criada dentro do grupo de Lampião. Trata-se de outro famoso xaxado, *Sabino e Lampião*:

[Paulo Roberto] Quando Entrou para o bando de Lampião, Antônio dos Santos era um menino de onze anos, apenas. Passou desde logo a ser o Volta Seca, um simples tratador de cavalos, promovido mais tarde, por merecimento, a bandoleiro de fuzil marchetado, facão de três palmas e cartucheira cruzada. Agora, ele recorda a cantiga em que os cabras faziam a brincadeira perigosa - e faziam mesmo – de mexer com o Capitão Virgulino, o terror do sertão.

[Volta Seca] E lá vem Sabino mais Lampião,/Chapéu de couro e fuzil na mão./E lá vem Sabino mais Lampião,/Chapéu de couro e fuzil na mão./Lampião diz que é valente,/É mentira, é corredor,/Correu da mata escura,/Que a poeira levantou./Lampião tava dormindo,/Acordou muito assustado,/Deu tiro pra Braúna,/Pensando que era soldado.

Nesta canção, é retratado o cotidiano ora bem humorado dos cangaceiros. Nela, o cangaceiro Sabino duvida da suposta valentia do rei do Cangaço, brincadeira mencionada por Paulo Roberto como “perigosa”. Aqui ainda são referenciadas algumas figuras que compõem o horizonte bandoleiro, como a

<sup>129</sup> PERICÁS, op. cit., 2010. p. 47.

<sup>130</sup> Sobre a música popular brasileira na década de 50, é possível recorrer a: NAPOLITANO, Marcos. **A música brasileira na década de 1950**. Revista USP, n. 87, set-nov, 2010.

<sup>131</sup> ALMEIDA. 1942 p. 100, apud CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. São Paulo: Ediouro, 1999. p. 777.

Graúna, ave de plumagem negra que permeia a paisagem nordestina<sup>132</sup>. Paulo Roberto ainda menciona elementos da indumentária cangaceira, como o “fuzil marchetado, facão de três palmos e cartucheira cruzada”. Tratam-se, pois, de elementos da estética do cangaço que se tornaram símbolos de seu movimento.

A origem deste xaxado, conforme dito, remonta a momentos anteriores à gravação de Antônio dos Santos. Sobre esse ponto, novamente se recorre a Câmara Cascudo:

Em 1930, o Xaxado estava popularizado e, depois de 1935, figurava nos programas radiofônicos mais ou menos assiduamente:

‘Lá vem Sabino/Mais Lampião;/Chapéu de couro,/Fuzil na mão!

Lampião tava drumindo/ Acordou muito assustado/ Deu um tiro numa braúna/ Pensando qu’era soldado!’<sup>133</sup>

Novamente é colocada a problemática da origem de uma canção que pertence a uma tradição folclórica e oral, e da dificuldade de se mapear a autoria desta canção. Apesar disso, percebe-se que esta canção era relativamente conhecida anteriormente. Ao término desta, tem início a canção seguinte, um baião intitulado *Escuta Donzela*.

[Paulo Roberto] Do Volta Seca do passado aventureiro do cangaço nada mais resta nos dias atuais. Cumprida sua longa pena de 20 anos, o falado cabra de Lampião voltou a ter nome de gente e trabalha hoje para criar honestamente seus filhos e manter o lar da família. O passado, bem o passado chega à sua lembrança cheirando a pólvora, outras vezes na doçura de cantigas inesquecíveis.

[Volta Seca] Tenho uma namorada,/Na casa de seus pais,/No dia que ela me via,/Suspira demais e cai.

Escuta donzela,/Oh, que dor, que aflição,/Venha consolar meu peito,/E tenha de mim compaixão.

Quem me viu criança,/ Venha me ver agora,/Causando tantas penas,/Que até as pedras choram.

<sup>132</sup> SILVA, Amanda Camyla Pereira. **No xaxado com os cabras de Lampião**: A construção de uma identidade e uma memória social do cangaço. 2013. Trabalho de Conclusão de Curso – Universidade de Brasília, Brasília, 2013. p. 26.

<sup>133</sup> CASCUDO, op. cit., 1999. p. 920.



Ao ouvinte mais aguerrido, é possível identificar que, ainda que de forma inconsciente, muitos estereótipos são reforçados sobre a imagem de Nordeste através da fala. Um estereótipo possível se constrói no momento em que Paulo Roberto diz: “o falado cabra de Lampião voltou a ter nome de gente”, esta fala reafirma um aspecto de animalidade ao grupo de Lampião, o que não se comprova ao observar a indumentária e a riqueza estética presente no cangaço.

No que tange à canção, é provável que esta seja de fato de autoria de Volta Seca, visto que relembra seus dias de criança. É provável também que se trate de uma das namoradas do bandoleiro em tempos de cangaço. A cantiga soa como uma doída confissão a um determinado interlocutor por conta da impossibilidade de encontrar sua amada. O baião que serve de suporte para esta canção é igualmente cadenciada e melancólica, com a predominância de acordes menores, que acentua o seu sentimento aqui assinalado. Um destaque desta música é a presença de instrumentos de corda, o que não se verifica em todas as faixas. Terminada esta canção, o álbum caminha para sua última faixa, *Eu não pensei tão criança*:

[Paulo Roberto] Durante 20 anos Volta Seca pagou na penitenciária na Bahia os pecados cometidos pela lei dos homens. As contas com Deus ele vai ajustando devagar, pensando em alguns empregos dificilmente conseguidos. Vem de seu tempo de cadeia a lembrança das grades sendo batidas pelo carcereiro em busca de fraturas nas barras de aço. Foi nessa época que o menino de 20 anos apenas Volta Seca chorou as mágoas da vida nessa cantiga emocionante.

[Volta Seca] Eu não pensei que eu, tão criança,/Na flor da infância padecesse assim./Ainda te vejo em braço de outro,/Arrependida, chorando por mim.

Ela chegou bem juntinho a mim,/Ela pediu meu coração, eu dei,/Meu peito há dias nosso amor queimava,/Banhado em lágrimas, aos teus pés jurei./Ela olhou para o céu e disse:/Que Deus te mande o maior castigo,/Se eu contigo não cumprir a jura,/Deus do céu, me mande o maior perigo."

Esta é uma canção de mote muito semelhante à da faixa anterior. Trata-se também de uma cantiga que exprime o sofrimento de um amor que não pode ser concretizado. Na primeira estrofe, Volta Seca direciona sua fala para sua amada interlocutora, cujo amor não pode ser compartilhado. Já na segunda estrofe, Volta Seca compartilha sua história para um terceiro, o ouvinte da canção, que se torna seu interlocutor. O andamento da música também consiste em um baião. Aqui, não

existe menção direta à cultura do cangaço, no entanto, pode ser que se trate de uma história de seus dias de bandoleiro, visto que a canção remonta os momentos de sua infância. Segundo Paulo Roberto, esta música é composta posteriormente aos tempos de cangaço, mais precisamente no momento em que Antônio dos Santos se encontra preso. Ao término dessa canção, se encerra também este registro fonográfico.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao término deste trabalho, algumas considerações devem ser tecidas quanto ao processo e aos discursos aqui abordados. O leitor, que chegou até estas páginas finais, muito provavelmente se deparou com a complexidade e com as contradições que permeiam as dinâmicas culturais em torno do contexto, das discussões e do objeto estudado. Para as palavras finais, serão reservadas algumas reflexões sobre o papel do suporte fonográfico e radiofônico para uma redefinição das sonoridades do cangaço; sobre a análise e crítica dos discursos “puristas” e dos posteriores criadores da bossa-nova, que se referiam à década de 50 como uma década pobre em termos de criatividade; e, por fim, um breve e provisório mapeamento sobre a influência do trabalho de Volta Seca para as posteriores produções musicais e culturais que seguem suas vertentes musicais.

Uma das questões consiste em pensar que, para que a cultura do cangaço pudesse se perpetuar, na perspectiva dos idealizadores do LP *Cantigas de Lampião*, era necessário que se utilizassem das plataformas modernas, como o rádio e o LP, de modo que esta manifestação cultural pudesse ser reproduzida e divulgada para uma parcela mais ampla de ouvintes. Vários nomes envolvidos na elaboração do álbum eram figuras marcadamente pertencentes aos circuitos da cultura de massas neste momento, como é o caso do maestro Guio de Moraes que, como pôde ser percebido nas páginas anteriores, era um notório maestro que trabalhou ao lado de grandes nomes, como Luiz Gonzaga. Paulo Roberto, como também pôde ser observado nas páginas anteriores, foi a figura que prefaciou as canções do álbum, e que era locutor da Rádio Nacional do Rio de Janeiro, uma das mais influentes no país naquele momento.

Uma observação aguerrida permite ainda identificar a existência de uma dupla camada de apropriações das músicas que servem de matéria-prima para o álbum. Caso não houvesse apropriações de outras instâncias culturais, é provável que a cultura do cangaço tivesse morrido junto com o próprio cangaço. Sendo assim, percebe-se a apropriação e a ressignificação desta cultura pelo imaginário popular e, por sua vez, pela indústria de bens e consumos que, já dentro dos meios urbanos,

pretende apresentar-se como palatável para as populações que residem nas grandes cidades, e não mais apenas dentro dos círculos restritos de anteriormente.

A despeito das críticas severas tecidas pelos tradicionalistas do Rio de Janeiro da década de 1950, é possível relativizar a ideia de uma década vazia e desprovida de criatividade, como assim pretendiam estes puristas que também se voltavam ao samba da década de 30, mas também os músicos e intelectuais já da década seguinte, que exaltavam a nova síntese de estilos que compõem a Bossa Nova, e que enxergavam a década referida como, conforme pode ser verificado em uma passagem de Ruy Castro citada por Napolitano, como uma época em que a música brasileira da década de 50 era uma “quermesse, na qual imperavam baiões e sanfonas”<sup>134</sup>. Para além dos preconceitos impressos por essa opinião ou pela constituição imagética e discursiva do próprio Baião, deve-se levar em conta a consolidação deste ritmo como um importante movimento na história da música brasileira, e sua relevância como objeto de estudo para se estudar este processo.

Por fim, vale refletir sobre uma questão final: por onde anda a voz de Volta Seca? De que forma sua música persiste? Um grande problema é o fato de a Gravadora Todamérica Discos ser uma empresa inexistente nos dias de hoje, o que significa ser de grande dificuldade o mapeamento da recepção que o álbum obteve em termos qualitativos e quantitativos com precisão. O que pode ser confirmado é que a voz de Volta Seca obteve um respaldo suficiente para que suas gravações se façam presentes em outras compilações posteriores, como é o caso do vinil *Forró Zé do Baile* de 1974<sup>135</sup>, do documentário em áudio *Documentos sonoros: Nosso século*<sup>136</sup>, de 1980, e da coletânea *A música do cangaço*<sup>137</sup>, de 1984. Além disso, é possível encontrar uma versão em CD do álbum de Volta Seca, o que leva a crer que este obteve relativa recepção, ainda que seja difícil averiguar com a devida precisão.

---

<sup>134</sup> Castro, 1989 apud. Apud NAPOLITANO, Marcos. A música brasileira na década de 1950. **Revista USP**, n. 87, set-nov, 2010.

<sup>135</sup> HUGO CATARINO E A TURMA DO FORRÓ. **Forró do Zé do Baile – vol. 2**. Rio de Janeiro: Companhia Industrial de Discos, c1974.

<sup>136</sup> VÁRIOS INTÉRPRETES. **Documentos sonoros: Nosso século**. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

<sup>137</sup> SÉRIE SUPER ESPECIAL. **A música do cangaço**. São Bernardo do Campo: Estúdio Eldorado, 1984

Para além do substrato exclusivo do fonograma, O livro *As quatro vidas de Volta Seca*<sup>138</sup>, de Robério dos Santos, consiste em um recente trabalho em que a biografia do menino cangaceiro é narrada desde o seu nascimento até a sua morte na década de 90. Outra forma pela qual a música de Antônio dos Santos se faz presente é através de grupos musicais, como o grupo de xaxado dos *Cabras de Lampião*, que serve de matriz para as análises de Amanda Camyla Pereira Silva<sup>139</sup>.

Por fim, não custa reiterar que este trabalho consiste em uma possibilidade interpretativa sobre o trabalho artístico sobre o menino assecla de Lampião, de modo que outras matrizes interpretativas poderiam enriquecer o processo de construção de análises sobre este LP. As possibilidades estão abertas. Ao longo deste processo, vale a pena revisitar as memórias presentes no álbum *Cantigas de Lampião*.

---

<sup>138</sup> SANTOS, Robério. **As quatro vidas de Volta Seca**. Itabaiana: Infographics, 2017.

<sup>139</sup> SILVA, Amanda Camyla Pereira. **No xaxado com os cabras de Lampião**: A construção de uma identidade e uma memória social do cangaço. 2013. Trabalho de Conclusão de Curso – Universidade de Brasília, Brasília, 2013.

## REFERÊNCIAS

### Fontes:

A NOITE. Rio de Janeiro, 27 de Julho de 1956. p. 6.

HUGO CATARINO E A TURMA DO FORRÓ. **Forró do Zé do Baile – vol. 2**. Rio de Janeiro: Companhia Industrial de Discos, c1974.

SANTOS, Antônio. **Cantigas de Lampeão**. Direção: Guio de Moraes. Autor: Antônio dos Santos. Narração: Paulo Roberto. São Paulo: Todamérica, c1957. 1 LP.

SÉRIE SUPER ESPECIAL. **A música do cangaço**. São Bernardo do Campo: Estúdio Eldorado, 1984.

VÁRIOS INTÉRPRETES. **Documentos sonoros: Nosso século**. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

### Webgrafia:

LUNA, Paulo. **Guio de Moraes**. Disponível em: <http://dicionariompb.com.br/guio-de-morais/>. Acesso em: 21 de jul. 2018.

WESTIN, Ricardo. **Crianças iam para a cadeia no Brasil até a década de 1920**. Disponível em: <https://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2015/07/07/criancas-iam-para-a-cadeia-no-brasil-ate-a-decada-de-1920/>. Acesso: em 21 de jul. 2018.

### Bibliografia:

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

BAIA, S. F. **A historiografia da música popular no Brasil (1971-1999)**. 2010. Tese (Doutorado em História) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2010.

BARROS, José D'assunção. A História Cultural e a Contribuição de Roger Chartier. **Diálogos**, Maringá, v. 9, n. 1, p. 125-141, 2005.

BENJAMIN, Walter. O narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaio sobre Literatura e História da Cultura. Obras Escolhidas.** 2. Ed. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense. 1986.

BURKE, Peter. **Variedades de história cultural.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

CARVALHO, José Murilo de. Mandonismo, Coronelismo, Clientelismo: Uma Discussão Conceitual. **Dados**, Rio de Janeiro, v. 40, n. 2, 1997. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0011-52581997000200003&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0011-52581997000200003&lng=en&nrm=iso). Acesso em: 13 Nov. 2018.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro.** São Paulo: Ediouro, 1999.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: Artes de fazer.** Petrópolis: Vozes, 1994.

CHARTIER, Roger. O mundo como representação. In: **À beira da falésia: a História entre incertezas e inquietudes.** Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002.

COIMBRA, Fábio. Tradição e Modernidade: a crise e o declínio da narrativa na análise de Walter Benjamin. **Revista Interdisciplinar em Cultura e Sociedade (RICS)**, São Luís, v.3 - Número 2. jul./dez. 2017.

COSTA, Gutenberg. **A influência do cangaço na música popular brasileira.** Macaúbas: Fundação Cultural Professor Mota, 1998.

FACÓ, Rui. **Cangaceiros e fanáticos.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

GOMES, Angela Castro. População e sociedade. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz et al. (Org.). **História do Brasil Nação: 1808-2010.** V. 4. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.

MELLO, Frederico Pernambucano de. **Estrelas de couro: A estética do cangaço.** São Paulo: Escrituras, 2015.

MELLO, Frederico Pernambucano de. **Guerreiros do Sol: Violência e banditismo no Nordeste do Brasil.** São Paulo: A Girafa, 2004.

NAPOLITANO, Marcos. A música brasileira na década de 1950. **Revista USP**, n. 87, set-nov, 2010.

NAPOLITANO, Marcos. **História e música: História Cultural de música popular.** Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

NAPOLITANO, M; WASSERMAN, M. C. Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira. **Revista brasileira de História**, São Paulo, v. 20, nº 39.

OLIVEIRA, Francine: A Narrativa e a Experiência em Walter Benjamin. Universidade do Minho. Artigo, **VIII Congresso LUSOCOM**, Portugal, 2009.

OLIVEIRA, L. L. Sinais de modernidade na Era Vargas: Vida literária, cinema e rádio. In: DELGADO, Lucília de Almeida Neves; FERREIRA, Jorge. (Orgs.). **O Brasil Republicano 2: o tempo do nacional-estatismo – do início da década de 30 ao apogeu do Estado Novo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

PERICÁS, Luiz Bernardo. **Os cangaceiros: Ensaio de interpretação histórica**. São Paulo: Boitempo, 2010.

SANTOS, Robério. **As quatro vidas de Volta Seca**. Itabaiana: Infographics, 2017.

SILVA, Amanda Camyla Pereira. **No xaxado com os cabras de Lampião: A construção de uma identidade e uma memória social do cangaço**. 2013. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) – Universidade de Brasília, Brasília, 2013.

SOUZA, Silivia Cristina Martins de. Brazilianas, danças características: reflexões sobre brasilidade e miscigenação a partir de partituras musicais (Rio de Janeiro, fim do século XIX e início do século XX). **Revista Maracanan**. v. X, n.10, Janeiro/Dezembro 2014, p. 93-107.