

Mídia, Música Regional e a Trajetória Profissional do Trio Mossoró de 1962 a 1977: Entre a Criatividade Artística e a Dinâmica da Indústria Cultural¹

Bergson Henrique Nunes Bezerra e Jean Henrique Costa

Resumo

Buscou-se neste trabalho apurar elementos da penetração da lógica industrial sobre os bens culturais no Brasil no século XX, baseando-se na produção discográfica do Trio Mossoró, conjunto musical de baião surgido nos anos 1950 em Mossoró/RN. Destacando as mudanças técnicas e temáticas desenvolvidas neste recorte musical, foram identificados os meios e mediações nos quais transitou o grupo mossoroense, artistas que atuaram tanto como condicionados quanto condicionantes de sua trajetória profissional, entrecortando e desafiando certas estruturas, enquanto elemento ativo na construção de sua biografia artística.

Palavras-chave

Indústria Cultural. Baião. Trio Mossoró.

Abstract

This work aimed to find out elements of the penetration of industrial logic concerning cultural goods in Brazil in the twentieth century, based on the record production of the Trio Mossoró, musical ensemble of *baião* emerged in the 1950s in Mossoró/RN. Highlighting technical changes and themes developed in this musical clipping, the media and mediations in which the group moved, artists acted both as conditioning and conditioning of their rich trajectory, chopping and challenging certain structures, as an active element in the construction of their artistic biography.

Keywords

Cultural Industry. *Baião*. *Trio Mossoró*.

INTRODUÇÃO

A música regionalista nordestina, conjunto de expressões musicais dotadas de características melódicas, harmônicas e rítmicas peculiares que remetem ao ambiente sertanejo e ao cotidiano regional, teve, no período de meados do século passado, seu momento de apogeu em nível nacional através da formatação idealizada por agentes culturais específicos, em ação conjunta com a incipiente indústria cultural da época (sobretudo o rádio e o disco), resultando no gênero “baião”, a primeira música que fala e canta em nome desta região (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011).

O primeiro registro fonográfico deste ritmo ocorreu em 1946, com a música intitulada “*Baião*”, composta pela dupla Gonzaga e Teixeira e gravada pelo conjunto de música carioca (embora formado por cearenses) *Quatro Ases e Um Coringa*. Foi nesse momento que “a música nordestina devidamente amaciada para o público urbano, alcançava o sucesso e se nacionalizou via rádio, consagrando definitivamente a música nordestina nos meios de comunicação e no mundo do disco” (GOMES, 2015, p. 27).

A partir desse preâmbulo, como fio condutor para compreender como se dão as interferências técnicas e comerciais do mercado sobre a obra artística, foi escolhida a trajetória discográfica do *Trio Mossoró*, conjunto musical de baião surgido na virada dos anos 50 para os 60 na cidade de Mossoró/RN, composto pelos irmãos Oseas Lopes (idealizador do grupo), João Batista e Hermelinda Lopes. O trio refez, em 1960, o mesmo trajeto de outros conterrâneos, indo se estabelecer no Rio de Janeiro, onde colocaram o nome da cidade potiguar no mapa da música popular brasileira.

Diante do exposto, surge nossa questão de partida: quais transformações podem ser evidenciadas ao longo da produção discográfica completa do Trio Mossoró, composta de 12 álbuns e 06 compactos², gravados entre 1962 e 1977, notadamente destacando as mudanças técnicas (inclusão de instrumentos musicais não tradicionais do baião, fusão com outros estilos musicais, indumentária dos componentes do trio etc.) e temáticas (conteúdo lírico das canções) desenvolvidas neste recorte musical?

O desenvolvimento do trabalho buscou contribuir para o aprimoramento da discussão acerca da temática da indústria cultural no século XX e suas reverberações no século atual, assim como suas implicações nas culturas regionais, em específico na música nordestina, sendo relevante por observar como a ânsia por responder aos apelos do mercado pode alterar a trajetória artística de um determinado conjunto musical e até mesmo de um gênero, evidenciando os assédios e tensões existentes nesse processo.

Após emergir como uma novidade no meio musical dos anos 1940, para que conseguisse permanecer em evidência nos grandes centros metropolitanos, foi necessário que o baião se reinventasse, exigindo dos artistas, no caso do presente trabalho, o Trio Mossoró, que se utilizassem de mecanismos para garantir sua inserção e continuidade no mercado.

É através do complexo processo de construção dos bens simbólicos, decomposto nos três momentos operacionais nos quais a comunicação se dá no âmbito da indústria cultural –

produção (momento delimitado aqui), *transmissão e recepção* (MICELI, 2005) –, que se busca compreender como os agentes dessa nascente indústria cultural (em particular seu ramo fonográfico) interferem diretamente na obra simbólica de um determinado grupo/artista.

Tendo em mente que, sob a lógica mercantil, não existem elementos neutros no momento da produção de um bem cultural (FARACO, 2012) e que um dos paradigmas dessa indústria é “superar constantemente uma contradição fundamental entre suas estruturas *burocratizadas-padronizadas* e a originalidade (individualidade e novidade) do produto que ela deve fornecer” (MORIN, 1997, p. 25), visando uma melhor compreensão do processo de construção e transformação da música do trio, baseado em elementos estéticos e técnicos que justificam os recortes, optou-se por subdividir a obra discográfica do conjunto em três fases, estabelecidas pelo pesquisador como: *fase tradicional* (1962-66), *fase experimental* (1966-72) e *fase pragmática* (1973-77), caracterizando diferentes momentos da sua produção simbólica.

O SOM QUE VEM DO NORDESTE

Considerando que não há melhor retrato de uma região, mais cristalino espelho de um país ou de um povo, do que seu cancionário, a música popular é um dos elementos mais valiosos para os estudos dos sociólogos interessados em fixar características, influências e costumes (ALENCAR, 1984).

Muitas das manifestações culturais do povo brasileiro eram marcadas pela fusão, pela justaposição, pelo entrelaçamento, pela substituição de elementos advindos de tradições culturais diversas. Estas transformações sofridas pelo material original, muitas vezes de origem europeia, notadamente portuguesa ou ibérica, eram o que o faziam se tornar nacional ou regional, eram o que o faziam ser brasileiro. Este processo se dava com maior intensidade, justamente, no Nordeste, onde o encontro das três raças se deu de forma mais prematura e permaneceu sendo a base da constituição étnica e cultural ao longo de toda a sua história (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2013b, p. 168).

O baião foi elaborado no meio urbano a partir de um minúsculo fragmento melódico executado pelos repentistas nordestinos em suas violas³, ainda em formato pré-industrial, extraído das memórias sonoro-afetivas de Luiz Gonzaga (DREYFUS, 1996), seu principal artífice.

Na cultura popular, novo e arcaico se entrelaçam: os elementos mais abstratos do folclore podem resistir através dos tempos e muito além da situação em que se formaram. Assim, na metrópole, suas formas de pensar e sentir continuam organizando sistemas de referência e quadros de percepção do mundo urbano (BOSI, 1973, p. 55).

Dessa forma, o baião já nasce como produto comercial, por isso, sua longevidade em relação à embolada (ritmo nordestino que obteve considerável prestígio no meio musical carioca nos anos 1920), a qual, embora obtendo visibilidade, pereceu em aspectos nitidamente amadores do ponto de vista empresarial e simbolicamente limitados pela expansão capitalista de seu

tempo e seus processos modernizadores. Apesar da atuação dos grupos nordestinos no Rio de Janeiro nos anos 20 e 30, foi com o baião que aconteceu a “nacionalização estética” do Nordeste (ALVES, 2012, p. 374).

Ainda segundo Alves (2012, p. 29), “o gênero musical baião resultou dos trânsitos simbólicos e musicais envolvendo os espaços urbanos e rurais, no decurso do processo de modernização cultural do Brasil, notadamente entre as décadas de 30 e 50, do século XX”. Exatamente no meio desse período, em março de 1939, os deslocamentos inerentes à vida militar, levaram Luiz Gonzaga ao Rio de Janeiro, onde se inseriu no “Mangue”, bairro boêmio localizado na zona portuária da capital republicana, após pedir baixa do exército brasileiro, trocando o fuzil pela sanfona. Nesse momento, Luiz Gonzaga vislumbrou a oportunidade de se profissionalizar como sanfoneiro e viver da música. Contudo, inicialmente seu repertório era baseado em peças instrumentais estrangeiras, como valsas, tangos e polcas, pois “faltava-lhe a inspiração e o incentivo para tocar os ritmos nordestinos que ouvira em sua infância” (SANTOS, 2004, p. 35).

Já em 1940, o sanfoneiro buscava os palcos dos programas de calouros das maiores rádios cariocas para se apresentar, porém, sem obter o êxito esperado perante os jurados. Foi a partir do momento em que ocorreu o emblemático encontro de Luiz Gonzaga com um grupo de estudantes cearenses, fato que acarretou uma mudança no direcionamento artístico do sanfoneiro, que Gonzagão se devotou a dar o colorido sertanejo às suas apresentações nas noites cariocas. Também as aprovações dos jurados nos concursos radiofônicos começaram a surgir, assim como contratos para as primeiras participações em gravações, culminando na sua estreia em disco, ocorrida em março de 1941.

Voltando a Alves (2012, p. 118), “as condições sociais de experimentação que resultaram no baião, nos anos 40, foram dinamizadas e facultadas pelo crescimento dos circuitos de diversão, lazer e profissionalização musical, como o rádio e o disco [...] (assim como a) demanda por gêneros dançantes⁴⁹”, ensejando a percepção do aparecimento midiático da figura de Luiz Gonzaga como um fenômeno sociologicamente previsível, favorecido pelos contextos físico e social (RISÉRIO, 1990, p. 35).

Nesse sentido, e tendo na construção do baião urbano-comercial uma situação exemplar da relação *indústria fonográfica/gêneros musicais populares*, Alves (2009, p. 73) diz que “a complementaridade estabelecida entre difusão e abrangência sonora do rádio e a penetração do disco como unidade de reprodução, fez do baião um dos principais gêneros musicais nacionais”, confirmando a assertiva de Dias (2000, p. 38), para quem “a prospecção de mercados locais firmou-se como forte estratégia para a expansão da indústria fonográfica mundial”.

Grande parte do crescimento e da difusão das culturas tradicionais se deve à promoção das indústrias fonográficas, aos festivais de dança, às feiras que incluem artesanato e, é claro, à sua divulgação pelos meios massivos. A comunicação radiofônica e televisiva ampliou, em escala nacional e internacional, músicas de repercussão local como [...] a música nordestina e as canções gaúchas no Brasil (CANCLINI, 2015, p. 217).

Como destaca Lima (2010, p. 67), “apesar de essa mesma indústria representar um movimento global de reprodução capitalista, a indústria fonográfica brasileira apresenta caminhos bem específicos. A primeira particularidade está na forte vinculação com as manifestações culturais locais e regionais”. Ainda nesse aspecto, Duarte (2003, p. 154) aponta que o capitalismo global “necessita da diversidade e da contraditoriedade que só as culturas locais possuem, para se afirmar na concorrência mundial, valendo-se não raro dos elementos locais para obter as inovações necessárias em seus produtos e mercados”.

Trotta (2005, p. 183) diz que “a música e o complexo industrial e empresarial que a cerca são atualmente pertencentes a um conjunto único, influenciando na criação, produção, divulgação, distribuição e no consumo de produtos musicais”. Assim, o baião gonzagueano é entendido como um dos primeiros exemplos da atuação conjunta do mercado musical nacional, visto que seu lançamento foi fruto de estratégias inéditas nesse campo, compreendendo uma análise sagaz do contexto sociopolítico e cultural brasileiros da época (SANTOS, 2004).

Segundo Moura e Vicente (2001, p. 257), “o estouro do baião pelas esquinas do planeta, por exemplo, permitiu o surgimento de um mercado real para a música regional brasileira [...], promovendo uma verdadeira revolução no mercado fonográfico brasileiro a partir da década de 1940”. Dessa forma, o berço do baião enquanto produto cultural de significação substancial não foi o Nordeste, mas, sim, o Rio de Janeiro, pois foi lá que o gênero musical intitulado “baião” surgiu como fenômeno amplificado, de onde se irradiou nacionalmente.

A formatação musical inovadora, com instrumentos característicos (sanfona, zabumba e triângulo), fruto de um processo de experimentações em cima de palcos e principalmente em estúdios de gravação⁵; a carga sentimental rural-nordestina presente no conteúdo lírico (seca, migração, fome, saudade, festas etc.); e as singularidades marcadamente nordestinas presentes (sotaque, léxico e cadência narrativa) são, possivelmente, três dos principais elementos que caracterizam o baião em seu primeiro momento de apogeu, compreendendo o período que vai da metade dos anos 40 à metade da década seguinte⁶.

O grau de reconhecimento atingido pelo baião, atribuído à perspicácia de Gonzaga e Teixeira, denota que, como é comum ocorrer na arte, as grandes criações artísticas se dão com aqueles agentes que sabem empregar as novidades com propósitos comerciais (HOBSBAWN, 1990).

A musicalidade dos sons e dos arranjos, a poesia das letras, a entonação da voz fazem parte de um campo de organização social, cultural e econômica, no qual a criatividade individual se encerra e se desenvolve. Criatividade difícil, negociada, mediada pela técnica e pelas leis de mercado (DIAS, 2000, p. 12).

Não obstante o processo de “assimilação” do baião pelas camadas médias urbanas ter se verificado desde o início da popularização do estilo, para concluir seu intento, teve que lançar mão de estratégias mercadológicas. Silva (2003, p. 91) destaca que a cantora Carmélia Alves, carioca filha de nordestinos, atendia às aspirações da elite carioca: “Carmélia canta para os grã-finos e eu para o povão”, disse Gonzaga, seu padrinho musical.

A interpretação do baião pelos “conjuntos regionais”, assim como as tentativas de orquestração nos anos 1950⁷, levou o ritmo a novos (e controversos) horizontes, dada a riqueza instrumental específica desses grupos. Músicos instrumentistas refinados (pianistas, clarinetistas, violinistas etc.), assim como arranjadores consagrados, interpretaram e gravaram baiões.

Outro aspecto relevante para a consagração do baião e de seus intérpretes foi o fato de ter aparecido, ocupando faces opostas de discos 78RPM, ao lado do samba⁸, a pedra preciosa da música brasileira, pondo em associação, num mesmo espaço de circulação, os compositores de ambos os gêneros, alcançando, conseqüentemente, novas gravadoras e aumentando seu capital simbólico.

Representando outra forma de associação, as duplas de música caipira também levaram o baião a espaços geográficos distintos (interior dos estados sudestinos), às rodas de viola, mostrando-o a outros públicos⁹. Juntando-se a outros estilos, além do samba, o baião se enriquecia, ampliando seu espaço simbólico e o dos outros (VIEIRA, 2000). Outro ponto importante nessa conjuntura é que, no auge da popularidade, Luiz Gonzaga funcionava como um ponto de atração, ao redor do qual gravitavam compositores (e intérpretes) não só do Nordeste, mas também sudestinos (MARCELO; RODRIGUES, 2012), interessados em desfrutar do prestígio alcançado pela música sertaneja.

Destaque-se também o papel amplificador do rádio e sua trajetória enquanto elemento da indústria cultural para o desenvolvimento do baião, um dos gêneros musicais mais beneficiados por esse contexto tecnológico em franca expansão. O considerável nível de desterritorialização em relação às suas origens históricas e geográficas permitiram que o baião fosse apropriado por artistas de diferentes regiões ou formações (VICENTE, 2014).

Todavia, pintando um quadro menos romântico da aceitação e penetração do baião nas demais camadas da sociedade metropolitana, considerando que “todo público educado procura distinguir seu consumo daquele que entende ser mais massificado” (MICELI, 2005, p. 238), Napolitano (2005, p. 40) afirma que “as elites com maior formação cultural e poder aquisitivo ainda teriam que esperar a bossa nova para assumir, sem culpa, seu gosto por música popular brasileira”.

Apesar da visão mercadológica de multiplicar o alcance da sua música até os pontos mais distantes do país, onde o rádio não chegava, inserindo-se com afinco na indústria fonográfica para promover sua obra através da vendagem de discos, até os anos 1980, Luiz Gonzaga não foi um grande vendedor de discos em nível nacional¹⁰, desfazendo-se o mito em torno do nome do sanfoneiro como um grande campeão de vendas.

Se rádio, disco e publicidade estavam mesmo fortemente articuladas ao surgimento do samba urbano (CARVALHO, 2004), acompanhando o mesmo processo que legitimou esse estilo como produto nacional, a feitura do baião usufruiu do que havia de mais moderno, como rádio, disco, programas musicais, publicidade e profissionalização musical (ALVES, 2012). No entanto, posteriormente, segundo Caldas (2000, p. 46), “expandiam-se os veículos de comunicação de massa, no meio urbano-industrial, entre os quais a televisão era a grande

sensação”. Assim, a novidade do meio televisivo como maior veículo de entretenimento no cotidiano brasileiro foi primordial para o processo de ostracismo urbano do baião e de Luiz Gonzaga na virada dos anos 1950 para os 1960 (SANTOS, 2004), quando a visibilidade do baião sofreu forte abalo, anunciando o anticlímax que viria nos anos seguintes.

A identificação com os aspectos regionais, ao mesmo tempo que foi primordial para o êxito mercadológico do baião no contexto nacionalista aflorado no Estado Novo, posteriormente, sob o discurso do desenvolvimentismo, marca do governo de Juscelino Kubitschek, essa “vantagem” se transformou na sua *causa mortis* (pelo menos para o grande mercado).

O que marginalizou a música feita por Gonzaga foi ter se identificado com uma música regional, como expressão de uma região que era vista como o espaço atrasado, fora de moda, do país; região marginalizada pela própria forma como se desenvolveu a economia do país e como foi gestada discursivamente (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p. 180).

Para os grandes veículos comunicacionais, sua fórmula estava esgotada – ou *reduzida*, no sentido indicado por Eco (1979) –, deixando de ser executado nas rádios devido às transformações políticas e culturais ocorridas na sociedade brasileira entre os anos de 1956 e 1967. “Em tempos de Juscelino Kubitschek, de acelerada modernidade, Luiz Gonzaga começa a se afastar das luzes de neon em busca dos candeeiros” (MOURA; VICENTE, 2001, p. 238). Afirma Rocha (2007, p. 28) que “a sociedade centrada na expansão das necessidades é, antes de tudo, aquela que reordena a produção e o consumo sobre a lei da obsolescência¹¹, da sedução e da diversificação. A conjunção desses elementos caracteriza um novo tipo de configuração social”. Assim, o que é substituído tende a envelhecer mais rapidamente, pois deve-se dar passagem ao “recém-chegado”.

Nesse sentido, no novo cenário musical que se desenhava, temas sertanejos estavam proscritos, não eram mais bem-vindos, pois os ouvidos e olhares se voltavam para a bossa-nova e o *rock-and-roll* (SANTOS, 2004). Com o surgimento do *iê-iê-iê*, na metade dos anos 60, solidificou-se a sonoridade *rockeira* enquanto produto cultural no Brasil e como moda adolescente modificadora de hábitos e comportamentos no consumidor dessa faixa etária. O rápido sucesso alcançado pela Jovem Guarda, contando com a ajuda da televisão e do rádio, demonstra que as mídias de massa brasileiras não foram resistentes em aceitar o *rock* nacional (VIANNA, 1995).

Não é intenção deste trabalho levantar a bandeira de um suposto “verdadeiro forró”, condenar sua “descaracterização” ou até mesmo decretar um “mau hábito musical” (ECO, 1979, p. 296), rebaixando os caminhos criativos traçados pelo artista popular, invariavelmente permeados “pelas injunções de caráter comercial” (DIAS, 2000, p. 13), ancorando-se em “categorias de análise que tentaram interpretar a modernização a partir da pretensa ruptura entre o *tradicional* e o *moderno*” (ROCHA, 2007, p. 19) e desconsiderando as implicações recíprocas. Proceder assim seria negar a expansão da produção cultural, acentuada a partir do aparelhamento dos *media* que, queiramos ou não, compõem a estrutura do nosso universo socializante, no qual “as condições objetivas das comunicações são aquelas fornecidas pela existência dos jornais, do rádio, da televisão, da música reproduzida e reproduzível, das novas formas de comunicação visual e auditiva. Ninguém foge a essas condições [...]” (ECO, 1979,

p. 11). O propósito aqui foi evidenciar os trânsitos sonoros efetuados pelo Trio Mossoró ao longo de toda a sua discografia (os quais parecem ser bastante expressivos para se compreender a trajetória do próprio baião dentro da música popular brasileira), percorridos para superar as dificuldades enfrentadas pelos artistas nordestinos num contexto que já não era tão favorável ao estilo regionalista (começo dos anos 60) quanto o fora até meados da década anterior.

Examinando a questão sob esse ângulo, pretendeu-se trazer luz à discussão da indústria cultural e seus assédios junto à produção simbólica de um artista em específico, para assim, evidenciar até que ponto as diferentes fases criativas pelas quais passou o trio podem ser entendidas como “transfusões de sangue periódicas que a mantêm (a música) viva e impedem que se degenerem” (HOBSBAWN, 1990, p. 186) ou reforçar o aspecto parasitário e vampiresco da indústria cultural, a qual não se exime em usurpar esse sangue para se manter saciada.

Assim, no vácuo deixado pelo sanfoneiro de Exu (Gonzaga), o qual, na virada dos anos 50 para os 60, estava, junto com o baião, perdendo espaço no mercado para as novas músicas urbanas (Bossa Nova, Jovem Guarda e depois a Tropicália), os membros do Trio Mossoró (Oseas Lopes, João Batista e Hermelinda Lopes) migraram para o Rio de Janeiro. Em depoimento, Oseas revela: “o Rio de Janeiro era naquele momento, o lugar ideal para tentar a carreira artística. Algo difícil, mas não impossível. Apresentar-se na Rádio Nacional [...] passou a ser meu maior objetivo, um sonho a ser realizado. Eu não pensava em outra coisa” (LOPES; NOGUEIRA; ROCHA, 2014, p. 35).

Estruturando-se paulatinamente como setor de atividades remuneradas, [...] (o rádio) passa a atuar centripetamente sobre os demais centros lúdico-musicais, canalizando para si os indivíduos que, através da música, buscavam trabalho remunerado, notoriedade, ou as duas coisas ao mesmo tempo. Ingressar no rádio era o ponto máximo das aspirações dos artistas populares (PEREIRA, 2001, p. 217).

Ao se fazer o estudo detalhado de um caso concreto como o aqui desenvolvido, reforça-se a percepção de como o uso dos *media* da época, sobretudo o rádio, era crucial na divulgação do trabalho dos artistas populares, ao mesmo tempo em que também ajudou a lançar as bases de fabricação e do “culto ao ídolo”.

ANÁLISE DA DISCOGRAFIA DO TRIO MOSSORÓ

Sendo a música compreendida como um conjunto de símbolos, dotada de linguagem polissêmica, portanto, admitindo várias interpretações e significados, a música do Trio Mossoró¹², sob o ponto de vista das transformações verificadas no decorrer da carreira artística do grupo, reflete mudanças nas formas de interpretação da relação sertão-cidade e suas representações sociais, a partir de referências internas – pois “tudo o que entra na composição de uma obra passa pelo modo como a percepção histórica do artista está enformada pelo espírito de sua época” (FREITAS, 2003, p. 42) – e externas aos membros do

trio. Da mesma forma, essa noção interpretativa deve permear a percepção do pesquisador, já que ele, “no processo de análise musical, ao identificar e descrever aspectos da música analisada, necessita observá-los e compará-los, não só no âmbito da própria obra focalizada, mas até mesmo em relação a elementos externos” (FREIRE, 2010, p. 38).

Neste ponto do texto, será examinado como a produção simbólica do Trio Mossoró, grupo inicialmente vinculado ao gênero musical baião, expressão cultural de viés sertanejo-nordestino, se comportou e se conformou aos veículos comunicacionais derivados do avanço da técnica (rádio, fonogramas, televisão etc.), evidenciando seu trânsito em todos eles.

Tal movimento denota que a produção de bens culturais, mesmo mediante (e por causa das) imposições externas de mercado, se estabelece através de experimentos e processos de hibridização. Conflituosamente, apesar de todas as considerações e manifestações regionalistas ao trio, eles mesmos se enxergavam como pertencentes a outro circuito artístico. Como afirmado por Hermelinda (ENTREVISTA CONCEDIDA, JUNHO, 2018), “Trio Mossoró era mais pro lado do pessoal da bossa nova, MPB [...]”. A cantora vai atribuir essa aproximação inesperada aos contatos iniciais feitos no Rio, sobretudo, ao maranhense João do Vale, o qual fez o papel de mediador entre os dois grupos, o dos músicos nordestinos (do qual fazia parte o Trio Mossoró) e o do “pessoal da bossa nova”.

O recurso metodológico adotado, de divisão da discografia do trio em três fases sequenciais, visa propiciar uma melhor apreensão dos caracteres estéticos referentes a cada período, assim como fornecer um quadro geral dos trânsitos sonoros praticados pelo conjunto entre 1962 e 1977. Portanto, cada disco será analisado como uma obra total, observando-se todos os componentes em conjunto: as músicas contidas (aspectos líricos e instrumentais), a representação iconográfica (breve descrição textual das capas dos discos) e os textos de apresentação.

FASE TRADICIONAL (1962-1966)

A primeira etapa da produção simbólica do trio é diretamente tributária do baião gonzagueano, decantando o Nordeste sertanejo nos mais variados aspectos, inclusive com as canções tematizadas para o período junino.¹³ As temáticas referentes ao meio urbano são escassas.

Nos três discos da *fase tradicional* – *Rua do Namoro* (1962), *Quem foi Vaqueiro* (1964) e *Terra de Santa Luzia* (1966) – predomina a instrumentação: sanfona, violão de sete cordas, cavaquinho, zabumba, triângulo, pandeiro e acompanhamento de um coral misto, ou seja, a formação típica dos conjuntos regionais. As temáticas líricas concentram-se em temas universais (amor, festa, religião etc.), mas climatizados em ambientes tipicamente sertanejos. Por sua vez, os ritmos escolhidos para as músicas também, em sua maioria, encaixam-se nos gêneros sertanejo-nordestinos: baião, xote, xaxado, marcha junina, coco etc.

DISCO 01 – *Rua do Namoro* (1962)

A capa do disco mostra os três irmãos, com exceção do zabumbeiro João, em pose que denota “movimento”, atividade musical, como se estivessem executando seus respectivos instrumentos. O plano fotográfico revela um fundo neutro, azul, em estúdio, sem maiores detalhes que tirem o foco dos três integrantes, o que pode ser explicado pelo fato de, se tratando de um disco de estreia, a apresentação não deva desviar a atenção do público para detalhes secundários. Tanto o nome do grupo quanto o nome do álbum aparecem em cores que se destacam do fundo azul.

Devidamente caracterizados com trajes ‘cangaceirísticos’, dos pés à cabeça, das sandálias (mais rústica para os homens; para a representante feminina, um calçado mais delicado) aos chapéus de couro. A violência simbólica dos punhais nas cinturas dos três logo se esmaece quando se direciona o olhar para os sorrisos estampados nas faces dos irmãos.

DISCO 02 – *Quem foi Vaqueiro* (1964)

Carro-chefe desse segundo disco, a letra da música *Carcará*, de João do Vale e José Cândido, “descreve a estratégia de uma ave no interior do Nordeste [...] para sobreviver” (MARCELO; RODRIGUES, 2012, p. 132). Como atesta Hermelinda (ENTREVISTA CONCEDIDA, JUNHO, 2018), “tudo abriu mais depois que a gente gravou *Carcará*”.

Sobre a análise iconográfica, a foto desta vez foi tirada ao ar livre, mas o vestuário dos três permanece inalterado em relação ao disco de estreia. Ainda o que prevalece são as alegorias sertanejo-nordestinas.

Na contra-capas do disco, vê-se que o texto de apresentação introduz o agora “já famoso Trio Mossoró [...] um conjunto que se impôs na admiração do grande público da nossa música popular [...] presença constante nos programas das estações de rádio de todo o país”. É destacado o caráter regional da interpretação do trio que, “representa, de fato, o Nordeste em toda a plenitude do seu vasto repertório [...] carregando esse cheiro autêntico”. O radialista que assina o texto encerra a apresentação classificando o trio como “os maiores intérpretes das coisas do sertão”.

DISCO 03 – *Terra de Santa Luzia* (1966)

Na montagem de fotos da capa já se nota uma mudança em relação aos discos anteriores. Em vez da monótona capa com única grande foto dos dois primeiros discos, agora são dez fotos em montagem e tamanhos variados. Os artistas estão em poses mais descontraídas, sendo o vestuário ‘cangaceirístico’ (momentaneamente) abolido. Afinal, é fato sabido que Lampião e seu bando não eram adeptos de explorar as faixas praieiras nordestinas, preferindo, por questões estratégicas, as veredas do sertão semiárido.

No texto da contra-capas, o autor estabelece como sendo os objetivos do conjunto “fazer

a divulgação de Mossoró lá fora, sair das fronteiras telúricas com o nome da terra, fazer crescer o conceito da cidade de Santa Luzia”. O trio agora é classificado em categoria acima, como “um dos melhores conjuntos da nova música nordestina do Brasil”, denotando que há uma escola antiga, possivelmente a de Luiz Gonzaga, Jackson do Pandeiro e companhia, da qual os mossoroenses, apesar de serem declaradamente tributários, tentam se desvencilhar para buscar outros direcionamentos artísticos. No texto, é lembrado também que “as coisas boas sempre são conseguidas a custas dos grandes sacrifícios”, dando caráter homérico à trajetória do trio, valorizando, assim, sua jornada.

FASE EXPERIMENTAL (1966-1972)

O intervalo de 1966 a 1968 representou o auge da chamada “música de festival” na vida artística nacional, a qual, grosso modo, se refere à música de protesto de cunho nacionalizante e de ‘aura’ épica. Nessa época, “a euforia desenvolvimentista do Governo JK provocou novas condições para a criação e a imaginação culturais – “[...] os artistas assumiam então papéis paternalistas e até mesmo doutrinadores em relação ao povo que queriam retratar na sua arte” (PASCHOAL, 2012, p. 75).

Esse mesmo período marca grande parte da *fase experimental* do Trio Mossoró, na qual passam a incorporar componentes mais declaradamente característicos do samba e da MPB¹⁴, supostamente decorrente de uma “inserção na zona sul carioca” (MARCELO; RODRIGUES, 2012) pelos mossoroenses.

Num momento de intenso debate provocado dentro da classe artística identificada cultural e politicamente com a esquerda nacional-popular, logo após os instantes de perplexidade sentidos com a implantação do golpe militar de 1º de abril de 1964, acerca das estratégias de penetração de uma música “libertadora”, voltada para o “povo”, deu-se conjuntamente

[...] a reestruturação da indústria cultural brasileira, que se abriu para algumas vertentes da arte engajada. Isto não significa que o artista engajado de esquerda tenha sido cooptado pela indústria cultural, em consequência, vendo sua arte neutralizada e consumida como se fosse sabão ou uma outra mercadoria qualquer” (NAPOLITANO, 2017, p. 49).

Em relação ao Trio Mossoró, ao flertarem com elementos da chamada “música de protesto”, foram verificadas algumas canções que se aproximavam da “MPB festivaesca”. Sintoma da guinada dos mossoroenses em direção ao âmbito da canção contestatária, Marcelo e Rodrigues (2012, p. 133) dizem que “depois de *Carcará*, gravaram *Disparada*¹⁵ (Geraldo Vandré e Théó de Barros). Participaram de festivais. E se enturmaram em definitivo com a cena musical do Rio de Janeiro”. O momento de meados da década de 60 marcou também a transição do rádio para a massificação da televisão como veículo comunicacional hegemônico no país.

Nos quatro discos classificados como “experimentais” – *De Norte a Sul* (1966), *Convocação* (1967), *Trio Mossoró* (1968) e *Transamazônica* (1972), verifica-se a inserção de instrumentos

musicais atípicos ao baião gonzagueano (tomado como “padrão” estilístico), vertente que predominou na fase anterior. Entram em estúdio piano, bateria, órgão, viola caipira, baixo elétrico, guitarra etc. Contudo, as maiores mudanças se dão nos aspectos do conteúdo lírico e nos gêneros musicais das canções gravadas pelo trio nesse intervalo. No tocante às letras, a veia queixosa se acentua, no sentido das desigualdades sociais, raciais e regionais. Muito embora as temáticas sertanejas persistam, sua incidência passa a ser bastante diluída. Em relação aos andamentos rítmicos escolhidos, são estabelecidas conexões do baião com o samba e com a MPB, além de guarânias (ritmo pantaneiro) e versões acústicas minimalistas, sintomas da característica economia bossa-novista.

DISCO 04 – *De Norte a Sul* (1966)

Na etapa de transição entre as fases *tradicional* e *experimental*, há uma distinção clara entre os dois álbuns lançados em 1966: *Terra de Santa Luzia* e *De Norte a Sul*, apesar da proximidade cronológica.

Embora esse seja o primeiro disco do trio sem nenhuma composição de João do Vale, a ligação afetiva com o compositor de *Carcará*, estabelecida desde os primeiros anos no Rio de Janeiro, pode ser uma chave para explicar o salto do grupo em direção à canção de protesto.

Logo na primeira faixa, *Negro*, a presença do inédito piano introduz os novos rumos que o trio pretende trilhar, corroborando-se a ideia com a levada *samba-jazz* executada pela bateria. Nessa faixa nada de sanfona, zabumba ou triângulo. As referências rítmicas nordestinas, logicamente, não são totalmente abolidas, mas se diluem nas cadências urbanas da MPB e do samba.

A capa do disco traz os três irmãos, como no disco anterior, sem ostentar vestimentas de cangaceiro. O próprio título do LP, “De Norte a Sul”, denota que o trio, a partir das mudanças verificadas, queria deixar de falar somente para o Nordeste para alcançar do Oiapoque ao Chuí.

No texto da contra-capa, assinado por Oswaldo Eurico, parceiro de composição em três faixas do disco, carimba: “com beleza, estilo e simplicidade de interpretação, (o trio) tornou-se conhecido e famoso”. Como antecipando as novidades sonoras contidas nas doze faixas, falando em “evolução”, cita como exemplo o samba que, “de origem africana, hoje é bem diferente. [...] a juventude brasileira [...] já não aceita o samba de tamborins. Ela quer o violão com bateria e baixo”. E crava: “Porque, então, não se dar uma forma nova ao baião? [...] Ganhou, com isso, o ritmo, a melodia e a poesia, que devem encerrar uma mensagem, mostrando às cidades os segredos dos sertões e a estes os segredos das cidades”.

DISCO 05 – *Convocação* (1967)

A capa mostra duas fotos do trio, postadas lado a lado. Em uma delas, os irmãos posam sem

instrumentos, com exceção de João, o qual tem nas mãos não sua zambumba, mas um violão. Na outra foto, os dois irmãos vestem *smoking* e Hermelinda, vestido de gala. Uma típica imagem dos artistas da MPB sessentista e sem referência alguma ao Nordeste.

No texto da contra-capas, a adaptabilidade (ou versatilidade) do trio é destacada: “versáteis como são, na constância fixadora do valor que lhes confere o direito a uma posição definitiva, porque já confirmada através do mais vivo reconhecimento popular”.

DISCO 06 – *Trio Mossoró* (1968)

Esse é o disco que representa o ápice do movimento de experimentação do trio, a começar pela ausência da sanfona, aparecendo em apenas uma das quatorze faixas do álbum. Seu lugar, como instrumento harmônico, foi ocupado pela viola caipira e pelo órgão, presentes em praticamente todas as faixas.

Os gêneros acústicos, MPB e marchas permeiam grande parte das composições. Sobre a escolha das regravações efetuadas pelo trio, o caso de *Sá Marina* serve de exemplo para se entender a lógica existente: “A música tava fazendo sucesso. E a gente não era classificado como forrozeiro, pé-de-serra. Ela (Hermelinda) cantava tudo. Ela botava Sá Marina, botava a música do sucesso” (OSEAS, ENTREVISTA CONCEDIDA, JUNHO, 2018).

Paradoxalmente, a capa do disco, ao mostrar os três irmãos, apresenta Oseas ao lado de sua sanfona, justamente no álbum em que esse instrumento é menos evidente ao longo das canções. No texto da contra-capas, destaca-se que o trio, “de início essencialmente folclórico, partiu do particular para o geral [...]. A fidelidade para com o público, o bom gosto e a capacidade de interpretação e escolhas são as principais tônicas deste LP [...] músicas de alto gabarito”. Segundo o autor do texto, a intenção do trio “foi justamente apresentar-se o mais variado, versátil possível, sem, contudo, abalar as características que o personalizam”.

DISCO 07 – *Transamazônica* (1972)

Neste disco, a responsabilidade por preencher as frequências graves no acompanhamento ficou por conta do baixo elétrico, presente em praticamente todo o disco. Também é evidente a presença do órgão, o qual, ao lado da viola caipira, divide as introduções da maioria das faixas, ao passo que a participação da sanfona continua reduzida, aparecendo em menos da metade das faixas, e, mesmo assim, de forma bastante discreta. Os arranjos baseiam-se, em sua maioria, em caracteres que remetem à MPB.

Tendo como imagem de capa a gravura de um trator removendo um trecho de floresta, abrindo espaço para a construção da rodovia que levaria o “jato de luz às selvas”, esse foi o único disco do trio sem a presença da imagem dos três irmãos na capa, o que não foi encarado por eles como necessariamente um problema. A apologia à Rodovia Transamazônica retratada na canção é revestida de um caráter de “esperança de dias melhores”, como se o manto

asfáltico fosse encarregado em trazer o “progresso” e a “civilização” às terras “abandonadas” da Amazônia. A crítica socioambiental de devastação da floresta, de animais nativos e/ou das culturas tradicionais não foi assumida pelo trio.

No texto da contra-capas do disco, o último no qual consta esse tipo de introdução à obra, diz-se que o trio “continua fiel à linha regional (nordestina)” e que somente agora, “reaparece com alguma coisa nova”. E continua, aludindo ao nome do álbum: “reaparece com novos motivos para cantar. Cantar a substituição da tração animal pela máquina; cantar a substituição do braço do homem, que se encarquilhava sob os raios escaldantes do sol, pelo trator a revolver a terra, em busca da seiva, e as matas - em busca de caminho mais adequados para o livre trânsito do progresso”.

FASE PRAGMÁTICA (1973-1977)

Finalmente, nos últimos trabalhos do grupo, englobando os álbuns *Tem Mais Gente* (1973), *Praça dos Seresteiros* (1974), *Forró do Velho Inácio* (1975), *30 Dias de Forró* (1976) e *Forró do Mexe-mexe* (1977), há a volta às sonoridades nordestinas, porém, com a incorporação de instrumentos atípicos à música regional tradicional, como baixo elétrico, bateria e guitarra, sobretudo nos dois últimos discos.

Nesta fase da produção simbólica do Trio Mossoró, a volta aos referenciais da música nordestina é entendida por Oseas como uma consequência do “tipo de autores que tavam gravando com a gente” (OSEAS, ENTREVISTA CONCEDIDA, JUNHO, 2018).

Percebendo uma saturação do estilo do trio, os irmãos mossoroenses começam a engendrar suas carreiras artísticas paralelas, culminando no encerramento do grupo em 1972. Oseas Lopes, o qual, no começo dos anos 70, assumira a direção artística da Gravadora Copacabana, poucos anos depois, em meados dessa década, adotou o codinome de Carlos André, iniciando-se na vertente de música romântica (brega); a vocalista Hermelinda também se enveredou no gênero romântico sob o pseudônimo de Ana Paula (MARCELO; RODRIGUES, 2012, p. 340); e João Batista, após pequenos trabalhos como produtor musical, se apresenta como João Mossoró e grava composições suas e de parceiros.

DISCO 08 – *Tem Mais Gente* (1973)

Como dito, essa fase representa uma volta às sonoridades nordestinas na produção do trio. No caso deste primeiro disco da *fase pragmática*, a formação instrumental que predomina volta a ser a do regional: sanfona, violão de sete cordas, cavaquinho, triângulo e zabumba, bastante semelhante à *fase tradicional*. Os gêneros musicais que compõem o disco variam de baiões e xotes a marchas e cocos, embora ainda contenha resquícios da *fase experimental*. No tocante ao conteúdo lírico, os temas contestatórios somem completamente. Ficam os motes amorosos e juninos. Na capa do disco, os irmãos voltam ao quadro, contudo, sem portar seus respectivos instrumentos nem trajes nordestinos (ainda).

DISCO 09 – *Praça dos Seresteiros* (1974)

Aqui a instrumentação permanece praticamente a mesma do disco anterior, com exceção da inclusão da bateria atuando ao lado da zabumba e do triângulo em algumas faixas, necessariamente nas músicas cujo gênero musical se descola dos ritmos nordestinos. Essas canções representam os últimos suspiros do trio em se vincular às levadas urbanas, já que nos próximos discos essa situação já não mais se verifica, pois se reestabelecem definitivamente os baiões, marchas e xotes. Predominam as temáticas amorosas em grande parte das faixas.

Na capa do disco, uma montagem de oito fotos, misturando imagens da cidade do trio (Mossoró), assim como fotos do conjunto na ocasião de sua segunda visita ao município depois da ida para o Rio, em virtude das comemorações do bicentenário da fundação do povoado de Mossoró, em 1972. Atente-se para o detalhe da volta dos chapéus de cangaceiro ostentados pelo trio.

DISCO 10 – *Forró do Velho Inácio* (1975)

A partir daqui a produção do trio atinge seu ponto mais homogêneo e rotineiro internamente, ou seja, prezando pelo pragmatismo, com raras incursões a temas e gêneros que fujam ao esquema tradicional e padronizado do regionalismo instrumental nordestino: sanfona, violão sete cordas, cavaquinho, triângulo, zabumba e pandeiro. As disposições rítmicas dividem-se entre forrós, xotes e marchas juninas. As letras tratam basicamente de relacionamentos amorosos e ambientes festivos.

Com o fim do grupo como conjunto musical ativo em 1972, quando passaram somente a gravar e lançar discos, nota-se certo ‘desleixo’ com a apresentação da capa dos álbuns nessa fase derradeira, considerando-se que as imagens do trio que aparecem neste disco e nos próximos dois, os últimos, foram selecionadas da mesma sessão fotográfica realizada para o disco de estreia em 1962. Como diz Santos (2014, p. 31), “o objetivo final perseguido pela indústria cultural é o lucro. Para tanto, a mola propulsora de sua finalidade é a estereotipia. Ela não cessa de produzir fantasias, de erigir imagens falaciosas acerca da realidade, para moldar as subjetividades: ganhá-las para seus propósitos”. Suposições à parte, fato é que a intenção de caracterizá-los com “típicos nordestinos” cristaliza-se na volta da vestimenta cangaceirística, inclusive do chapéu de couro.

DISCO 11 – *30 Dias de Forró* (1976)

A novidade instrumental, em relação ao disco anterior, é basicamente a presença do baixo elétrico em quase todas as faixas, só substituído pelo bombardino em duas marchas juninas. As letras também não apresentam inflexões fora do padrão amor/São João. Assim como no disco antecessor, a imagem dos irmãos na capa é praticamente a mesma, numa similitude capaz de confundir o consumidor mais desatento, só distinguível pelo nome no disco e sua disposição na diagramação.

DISCO 12 – *Forró do Mexe-Mexe* (1977)

Para Napolitano (2017, p. 89), desde os primeiros anos da década de 1970, ocorre um “período de rearticulação criativa e político-cultural da MPB”, período também marcado pelas músicas de duplo sentido, o que nortearia o forró ao longo dessa década¹⁶ (MARCELO; RODRIGUES, 2012, p. 219).

“As letras, naquele tempo, como ‘Procuranto Tu’, Trio Mossoró nunca cantou aquele estilo. As músicas da gente era mais letra. Essa é que é a verdade. Não teve duplo sentido” (HERMELINDA, ENTREVISTA CONCEDIDA, JUNHO, 2018). Embora na citação acima a cantora do trio declare que o filão do “pornô-forró” não foi muito explorado pelo conjunto, neste último disco da trajetória artística, verifica-se ao menos cinco composições (portanto, quase metade do disco), com conteúdo de duplo sentido, erótico ou humorístico. Em relação à instrumentação, é notória a adição do baixo elétrico e da guitarra em praticamente todas as faixas. A imagem da capa, quase a mesma dos três discos anteriores, diferencia-se um pouco mais, devido à disposição distinta dada às figuras dos três irmãos dentro do plano.

Através do itinerário investigativo empreendido, passou-se pelos três momentos distintos que caracterizam a obra do Trio Mossoró, do baião, no estilo formatado por Luiz Gonzaga da *fase tradicional*, passando pelos trânsitos efetuados pelo trio no samba e na música de protesto, o que acarretou mudanças nos mais variados aspectos, da vestimenta dos membros aos andamentos rítmicos e conteúdo lírico das canções, marcas da *fase experimental*, para chegar, finalmente, na última etapa da música do trio, a *fase pragmática*, quando se verifica uma volta às sonoridades nordestinas (assim como nas vestes), porém, com a introdução, sobretudo no último disco, de instrumentos não inerentes ao forró, como guitarra e baixo elétrico.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No caso da produção simbólica do trio mossoroense, mais um dentre tantos conjuntos de música nordestina que engrossaram as fileiras das correntes migratórias no sentido Nordeste-Sudeste, estes também se deixaram enfeitiçar pela versão atualizada do canto da sereia no século XX, agora transmitido por ondas hertzianas da era midiática.

Deixando para trás uma região socialmente fragilizada, a migração de nordestinos permeou todas as etapas de integração dessas gerações de músicos no eixo Rio-São Paulo, ponto de concentração das instâncias de consagração do mercado cultural (gravadoras, rádios, emissoras de televisão etc.) e palco de um acentuado crescimento metropolitano, ensejando também oportunidades de ascensão social inexistentes no sertão. Essa foi a lógica que se impôs aos emboladores nos anos 20, a Luiz Gonzaga nos anos 40, a Jackson do Pandeiro na década seguinte e ao Trio Mossoró nos anos 60.

No contexto político-estrutural, o Estado Novo varguista, paralelamente às pretensões de modernização e cristalização de uma identidade nacional, promoveu as manifestações

artísticas nacionais em detrimento dos estrangeirismos, embora sob rígido controle ideológico estatal. Da mesma forma, o baião de Luiz Gonzaga e seus parceiros, principal fonte de inspiração artística no início da carreira dos irmãos mossoroenses, foi construído no meio citadino a partir de reminiscências orais rurais, plasmado por migrantes sertanejos para um público da cidade, majoritariamente uma classe operária pouco escolarizada da periferia das metrópoles sudestinas (ALVES, 2009).

Contudo, os primeiros álbuns do Trio foram gravados em outra conjuntura, num período de transição entre o desenvolvimentismo de Juscelino Kubitschek (o qual decretara uma trilha sonora mais moderna) e o regime militar (tendo como correspondente musical os festivais de MPB e a música de protesto). Assim, o cenário artístico-cultural dos anos 60 foi, em grande parte, moldado a partir dos desdobramentos políticos da época.

Demonstrando como se encontrava a posição do baião e de Luiz Gonzaga no ambiente musical de meados dos anos 1960, pós-Jovem Guarda, reflexo do contexto político de então, Marcelo e Rodrigues (2012) dizem que se reduzira o espaço para Luiz Gonzaga e outros veteranos artistas nordestinos, ainda que o baião obtivesse alta de prestígio. Contudo, esse reconhecimento não se refletia em aparições dos seus artífices nos meios comunicacionais massivos nem se expressava nos números no mercado musical.

O estágio técnico-instrumental dos *media* encarado pelo trio também sofreu profundas alterações no período em foco, de 1962 a 1977. Ainda em Mossoró, portanto pré-1960, o rádio era o instrumento comunicacional soberano, quando um aparelho de televisão no interior nordestino ainda era peça de privilégio peculiar às aristocracias urbana e rural.

Chegando ao Rio de Janeiro e logo se inserindo no mercado fonográfico, eles presenciaram a consolidação da televisão, fazendo parte diretamente do convívio da nova categoria de artistas que surgiram com ela, pioneiros na aliança do áudio à novidade da imagem em movimento. O sistema da indústria cultural tornava-se cada vez mais completo e interligado, com os mercados do disco, rádio, TV, cinema, publicidade, mídia impressa etc. em acelerada imbricação.

Portanto, acerca da música do Trio Mossoró, ao longo das três fases de sua produção simbólica, eles buscaram se posicionar sempre próximo ao que estivesse em voga nos diferentes momentos da situação artístico-cultural da música brasileira nos anos 60 e 70. Desde o baião gonzagueano tradicional, passando pelas experimentações da música de protesto/MPB sessentista, para voltar ao pragmático “feijão-com-arroz” do baião, adicionado de novos temperos na instrumentação, eles navegaram até mesmo pelas águas do “pornô-forró”, embora busquem desassociar a imagem do trio desse aspecto. Caminhando sobre uma linha de difícil demarcação, o importante era não ficar fora do *hype*.

Os artistas, em citações anteriores, referem-se à noção um tanto abstrata de “meio” como condicionante da construção verificada ao longo de sua produção simbólica. Pode-se entender que, na verdade, pensar em “meios” seja o mais correto nessa reflexão. Primeiramente, a mudança de meio espacial, um novo lugar para sua reprodução, possibilitou a projeção de uma manifestação sertanejo-nordestina na metrópole sudestina; também o meio técnico-

instrumental, em amplo desenvolvimento, forneceu o suporte veicular; o meio artístico-cultural ditava a trilha sonora a ser seguida pelos que queriam ficar em evidência nos *media*; e, por fim, o meio político-estrutural fornecia as diretrizes ideológicas de contestação e insatisfação para que outro modelo de canção virasse tendência.

Fica perceptível que a música feita pelo Trio Mossoró deixou-se guiar por critérios de massificação (gravando discos, fazendo programas de rádio e TV etc.), heteronomia (como na constante alteração nas vestimentas), estereotipia (incorporando uma imagem de “nordestinos típicos”, como cangaceiros empunhando punhais na capa de disco), padronização (adequando-se aos movimentos artísticos do mercado cultural) e pseudo-indivuação (mascarando o sempre igual pelo falso manto da novidade).

O resultado desse produto não pode ser visto, todavia, apenas sob a forma de uma “salsicha cultural” (HOBSBAWN, 1990), mas também através da criatividade do Trio. As estruturas que constroem são também as estruturas que habilitam. O Trio Mossoró foi tanto um condicionado quanto um condicionante de sua rica trajetória, imprimindo na música brasileira mais um nome regional que penetrou, entrecortou e desafiou certas estruturas. Para além de contextos estruturados, o Trio Mossoró é também um elemento ativo na construção de sua biografia artística.

Grupo do Nordeste que raramente se apresentava na região em seu auge, caminhava pela MPB e Jovem Guarda, com vestimentas urbanas e, aceitando e negando (negociando) o sertão, fez carreira transitando entre a tradição e a modernidade. O Trio fez sua trajetória na indústria musical nacional em tempos de grande competitividade, enfrentando difíceis estruturas de mercado e concorrendo/colaborando com artistas de destaque nacional.

Já havia dito Blanning (2011, p. 87) que “produzir música é um processo social”, que deve considerar quem a concebe (criadores), quem a irá executar (intérpretes) e também quem vai escutá-la (público). Essa interação trilateral é a teia na qual se fia toda criação voltada para a promoção do júbilo nas obras artísticas. Até mesmo a produção gerida sob os auspícios da indústria cultural não se permite quebrar esse estatuto, sob pena de não se realizar enquanto artefato padronizado que é.

A mudança na hegemonia dos veículos também favoreceu o passe livre do trio forrozeiro entre os diferentes meios tecnológicos, vivenciando diferentes ambientes e experiências, no rádio, no disco e na televisão, o que se refletia também na apresentação visual.

O novo meio de entretenimento, a televisão, a qual, no começo dos anos 1960, estava em momento de transição entre a “paleo-televisão” e a “neo-televisão” (NAPOLITANO, 2010, p. 57), sobrepujou o rádio ao longo da década em termos de potência midiática, alterando também a forma de apresentação dos artistas, os quais passaram a dar mais importância ao aspecto visual nas suas performances, buscando adequar-se a um padrão estabelecido, pois “a TV, mais do que responder a pedidos, cria exigências” (ECO, 1979, p. 357).

Dessa forma, no início da carreira, ao se apresentar fora do seu nicho costumeiro, como estratégia de cravar uma identidade visual, o Trio Mossoró apresentava-se em programas

televisivos de enorme audiência, como o “*Hoje é dia de rock*”, portando trajes regionalistas: “Isso já demonstrava o nosso sucesso, pois um programa de *rock* onde compareciam as maiores estrelas no estilo da época, o Trio Mossoró se apresentava com o figurino tradicional, ou seja, trajes nordestinos, com chapéu de couro” (LOPES; NOGUEIRA; ROCHA, 2014, p. 63).

A questão estética, no decorrer da década de 1960, aliada ao caráter homogeneizador do modelo de se fazer televisão adotado no Brasil, ao passo que ganhava maior importância, fez o trio adotar “roupas mais avançadas além das tradicionais com chapéu de couro, vestimenta de vaqueiro nordestino” (LOPES; NOGUEIRA; ROCHA, 2014, p. 63). Na TV, a presença dos artistas junto à população se intensifica (HABERT, 1974), já que, como diz Tinhorão (1981, p. 157), “só viriam ser admitidos diante das câmeras de televisão os artistas e estilos musicais cultural e ideologicamente mais de acordo com o tipo de público potencialmente comprador dos sofisticados artigos veiculados através dos caríssimos comerciais dos intervalos”. Assim, a vocalista do Trio:

[...] usava vestido longo, cheio de brilhos; os irmãos vestiam *smoking*. No começo do trio, seguiam o modelo regional. Envergavam roupa de couro em duas cores; na parte de trás, desenhada no gibão, uma reprodução de cenas da seca do Nordeste [...]. Os rapazes passaram a usar roupas urbanas [...] Até calça boca de sino (Hermelinda) usou, reforçando a adaptação à moda reinante entre os jovens das metrópoles. (MARCELO; RODRIGUES, 2012, p. 134).

Nesse sentido, reforça-se o levantado por Giddens (2002, p. 96), para quem os “modos de vestir são influenciados por pressões de grupo, propaganda, recursos socioeconômicos e outros fatores que muitas vezes promovem a padronização mais que a diferença individual”, aspecto potencializado nos casos em que a imagem pessoal é também ferramenta de trabalho, como acontece com grande parte dos membros da classe artística. Porém, para Martín-Barbero (2015, p. 319), mesmo pela televisão “passam as brechas, também ela está feita de contradições e nela se expressam demandas que tornam visíveis a não unificação do campo e do mercado simbólico”.

Portanto, fica exemplificado como, seja em virtude do meio de convivência, dos parceiros de composição ou das exigências dos veículos da indústria cultural, a música do Trio Mossoró passou, ao longo dos 12 álbuns que compõem sua carreira discográfica, por variadas mudanças. Do começo estritamente sertanejo-nordestino, à “inserção na zona sul carioca” e à intenção de chegar “do norte a sul”, para depois, sempre navegando pelas calhas da indústria cultural, voltar ao sertão sem tirar os pés e os olhos de Copacabana.

NOTA

1 Submetido à RIGS em: mar. 2019. Aceito para publicação em: maio 2019.

2 Tendo em vista que as canções contidas nos compactos foram, anterior ou posteriormente, inseridas em algum dos 12 álbuns - com exceção da música *Disparada* (Geraldo Vandré e Theo de Barros), lançada exclusivamente em compacto de 1967 - tais canções não compuseram o

corpus do presente trabalho, o que resultaria numa redundância que pouco acrescentaria ao trabalho.

- 3 Não havia no sertão nordestino “um gênero musical nucleado pela forma canção antes do baião, com exceção da cantoria/repente, que não é propriamente um gênero musical, mas sim um domínio poético-musical muito menos marcado pelo desempenho do canto” (ALVES, 2012, p. 296). A própria embolada era uma manifestação mais frequente na zona litorânea do que na porção sertaneja-interiorana do Nordeste.
- 4 Genericamente, “a dança que surge para empolgar o panorama cultural do século XX é baseada no ritmo pulsante, sincopado, frenético, de base negra, cigana ou latina e o que é buscado nela é um estado de completo abandono, excitação e euforia extática” (SEVCENKO, 1998, p. 593).
- 5 De acordo com Alves (2012, p. 255), “a maioria das gravações das canções feitas por Gonzaga entre 1946 e 1950 (no rádio e no disco) não levavam o acompanhamento dos hoje clássicos triângulo e zabumba. O acompanhamento da sanfona era conduzido por instrumentos como o violão, o pandeiro, o cavaquinho e o bandolim, executados por grupos regionais”. Foi só em 1949 que começaram os experimentos em estúdio com o zabumba e o triângulo. Em entrevista ao pesquisador Assis Ângelo, Gonzaga relata: “O triângulo, como instrumento musical, eu apanhei na rua. Agora a zabumba, não. A zabumba eu já trazia na minha vida há muito tempo. [...] (o triângulo) fui procurar um ferreiro. [...] foi feito na hora. Não ficou muito bom, mas achei que já dava pra começar...” (ÂNGELO, 1990, p. 54-55).
- 6 Segundo Santos (2004, p. 52-53), “embora a quantidade de gravações de baião tenha sido menor do que a de samba, a justificativa para determinar-se o período de auge do baião (1947 a 1957) está relacionada à execução e à presença dessa música nas emissoras de rádio”, quando chegou a dominar 80% das execuções musicais em todo o território brasileiro (OLIVEIRA, 2000, p. 48).
- 7 As investidas de orquestração da música popular são percebidas como um rescaldo dos anos 40, quando “nas rádios, este é o período em que a música americana se expande, e se consolida uma forma de se tocar ‘boa música’, a orquestral, que se constitui tendo por modelo os conjuntos americanos” (ORTIZ, 1988, p. 71). Em relação aos ritmos populares nordestinos, os maestros Severino Araújo (1917-2012) e César Guerra-Peixe (1914-1993) se destacam nesse movimento de síntese da música erudita com o baião, nos anos 50.
- 8 Com o samba, “o cenário campesino é substituído pelos quadros urbanos, onde se movimentam personagens tipicamente citadinos, envolvidos em situações e problemas gerados pelas condições de convivência em cidade que tende cada vez mais para maior concentração populacional” (PEREIRA, 2001, p. 194-195).
- 9 “Tião Carreiro, da dupla caipira Tião Carreiro e Pardinho, [...] revela que iniciou a carreira ouvindo e interpretando as músicas do ‘rei do baião’ nos circos armados no interior de São Paulo” (ÂNGELO, 1990, p. 34), ainda durante os anos 50.
- 10 O primeiro disco de ouro (prêmio concedido ao artista que vendia acima de 100.000 cópias de um álbum) da carreira do sanfoneiro só veio em 1984, com *Danado de Bom*, LP produzido por Oseas Lopes (membro e idealizador do Trio Mossoró), segundo Dreyfus (1996, p. 299). Utilizando-se do pragmatismo como estratégia na produção de Luiz Gonzaga, “com o trabalho forte de mídia, a faixa-título do disco *Danado de bom* virou sucesso instantâneo – mais de 100 mil unidades vendidas em menos de três meses, feito inédito na carreira de Gonzaga” (MARCELO; RODRIGUES, 2012).
- 11 Dias (2000, p. 72), afirma que “apesar de conferir a necessária essencialidade ao processo, o artista, paradoxalmente, não faz parte da indústria. Ele passa por ela, negocia, grava seu disco, trabalha, muitas vezes, arduamente na divulgação do produto. Oferece contratualmente seu *savoir faire*, seu talento, sua personalidade artística, seu nome, sua imagem, até quando o negócio

se mantenha interessante para todas as partes envolvidas, caso contrário, será substituído”.

- 12 Intitulamos “música do Trio Mossoró” todas as canções que constam na discografia do grupo, não necessariamente de composição dos três membros, visto que muitas delas foram compostas em parceria com outros artistas, “de dentro” e “de fora” do mundo do baião.
- 13 De acordo com Frota (2003), desde os anos 1930, vários artistas urbanos (como Carmem Miranda, Braguinha e Lamartine Babo) se devotaram ao lançamento de canções juninas, as chamadas “músicas de meio-de-ano”, as quais passaram a representar uma alternativa comercial ao período de “vacas magras” na venda de discos nos meses seguintes ao carnaval.
- 14 Para Napolitano (2017, p. 57), MPB foi uma “sigla que se tornou sinônimo de música comprometida com a realidade brasileira, crítica ao regime militar e de alta qualidade estética”, sendo de fundamental importância para o desenvolvimento da indústria fonográfica nacional a partir da metade dos anos 1960.
- 15 *Disparada*, junto com *A banda*, de Chico Buarque, empataram em primeiro lugar no II Festival da Música Popular Brasileira, em 1966.
- 16 A cantora forrozeira Anastácia, oposta aos rumos que a música nordestina tomava nos anos 70, revela: “Passei quatro anos sem gravar, de 73 a 76, porque as gravadoras estavam apostando em músicas de duplo sentido, coisa que fazia muito sucesso na ocasião, e eu preferia não gravar!” (FERREIRA, 2011, p. 156).

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval. **A Invenção do Nordeste e outras artes**. 5. ed. São Paulo: Cortez, 2011.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval. **O morto vestido para um ato inaugural: procedimentos e práticas dos estudos do folclore e de cultura popular**. Prefácio de Regina Guimarães. São Paulo: Intermeios, 2013b.

ALENCAR, Edigar de. **Clareza e sombra na música do povo**. Rio de Janeiro: F. Alves; [Brasília]: INL, 1984.

ALVES, Elder. **A sociologia de um gênero: o baião**. Maceió: EDUFAL, 2012.

ALVES, Elder. **A economia simbólica da cultura popular sertanejo-nordestina**. Tese (Doutorado em Sociologia) – Instituto de Ciências Sociais, Universidade de Brasília, Brasília, 2009.

ÂNGELO, Assis. **Eu vou contar pra vocês**. São Paulo: Ícone, 1990.

BLANNING, Tim. **O triunfo da música: a ascensão dos compositores, dos músicos e de sua arte**. Tradução de Ivo Korytowski. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

BOSI, Ecléa. **Cultura de massa e cultura popular: leituras de operárias**. Petrópolis: Vozes, 1973.

CALDAS, Waldenyr. **Iniciação à música popular brasileira**. 3. ed. São Paulo: Ed. Ática, 2000.

CANCLINI, Néstor. **Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. 4. ed. São Paulo: USP, 2015.

CARVALHO, Maria de. O samba, a opinião e outras bossas... na construção republicana do Brasil. In: CAVALCANTE, Berenice; STARLING, Heloisa; EISENBERG, José (Org.). **Decantando a República**, v. 1: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004.

DIAS, Marcia. **Os donos da voz: Indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2000.

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

DUARTE, Rodrigo. **Teoria crítica da indústria cultural**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

ECO, Umberto. **Apocalípticos e integrados**. Tradução de Pérola de Carvalho. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1979.

FARACO, Felipe. À sombra do Rei: elementos críticos para a análise da discografia de Roberto Carlos (1961-1982). Dissertação (Mestrado) – Pós-Graduação em Comunicação. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012.

FERREIRA, Lucinete. **Eu sou Anastácia: histórias de uma rainha**. Recife: FacForm, 2011.

FREIRE, Vanda (Org.). **Horizontes da pesquisa em música**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2010.

FREITAS, Verlaine. **Adorno & a arte contemporânea**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

FROTA, Wander. **Auxílio luxuoso: samba símbolo nacional, geração Noel Rosa e indústria cultural**. São Paulo: Annablume, 2003.

GIDDENS, Anthony. **Modernidade e Identidade**. Tradução de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 2002.

GOMES, Sebastião. **A música regionalista nordestina como construção da identidade de povo nordestino**. Campina Grande/PB. 2015.

HABERT, Angeluccia. **Fotonovela e indústria cultural: estudo de uma forma de literatura sentimental fabricada para milhões**. Petrópolis: Vozes, 1974.

HERMELINDA. Entrevista concedida acerca do processo de produção simbólica do Trio Mossoró. Entrevistador: Bergson Henrique Nunes Bezerra. Mossoró/RN, 23 jun. 2018.

HOBSBAWN, Eric. **História Social do Jazz**. Tradução de Ângela Noronha. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

LIMA, Maria. **Mídia regional: indústria, mercado e cultura**. Natal, RN: EDUFRN –

Editora da UFRN, 2010.

LOPES, Oseas; NOGUEIRA, Almir; ROCHA, Lúcia. **Minha História**: de Oseas Lopes, Trio Mossoró a Carlos André. Mossoró: Fundação Vingt-un Rosado, 2014.

MARCELO, Carlos; RODRIGUES, Rosualdo. **O fole roncou!** Uma história do forró. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2012.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. Tradução de Ronald Polito e Sérgio Alcides. 7. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2015.

MARTINS, Luiza. **Os Oito Batutas**: história e música brasileira nos anos 1920. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2014.

MICELI, Sergio. **A noite da madrinha e outros ensaios sobre o éter nacional**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

MORIN, Edgar. **Cultura de massas no século XX**: neurose. 9. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

MOURA, Fernando; VICENTE, Antônio. **Jackson do Pandeiro**: o rei do ritmo. São Paulo: Ed. 34, 2001.

NAPOLITANO, Marcos. **História & Música**: história cultural da música popular. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

NAPOLITANO, Marcos. **Seguindo a canção**: Engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969). São Paulo: Annablume, 2010.

NAPOLITANO, Marcos. **Cultura brasileira**: utopia e massificação (1950-1980). 4. ed. São Paulo: Contexto, 2017.

OLIVEIRA, Gildson. **Luiz Gonzaga**: o matuto que conquistou o mundo. Brasília: Letraviva, 2000.

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira**: cultura brasileira e indústria cultural. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.

OSEAS. Entrevista concedida acerca do processo de produção simbólica do Trio Mossoró. Entrevistador: Bergson Henrique Nunes Bezerra. Mossoró/RN, 23 jun. 2018.

PASCHOAL, Marcio. **Pisa na fulô mas não maltrata o carcará**: Vida e obra de João do Vale. 4. ed. Rio de Janeiro: Lumiar, 2012.

PEREIRA, João. **Cor, profissão e mobilidade**: o negro e o rádio de São Paulo. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

RISÉRIO. Antônio. O solo da sanfona: contextos do Rei do Baião. **Revista USP**. São Paulo, n. 4, p. 35-40, jan./fev. 1990.

ROCHA, Amara. **Nas ondas da modernização**: o rádio e a TV no Brasil de 1950 a 1970. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007.

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

SANTOS, Tamires. Theodor Adorno: uma crítica à indústria cultural. **Revista Trágica**: estudos de filosofia da imanência, v. 7, n. 2, p. 25-36, 2014.

SEVCENKO, Nicolau. A capital irradiante: técnica, ritmos e ritos do Rio. In: NOVAIS, Fernando (Ed.). **História da vida privada no Brasil**: República: da Belle Époque à Era do Rádio (v. 3). São Paulo: Cia. das Letras, 1998. p. 512-619.

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

TINHORÃO, José. **Música popular**: do gramofone ao rádio e TV. São Paulo: Ática, 1981.

TROTTA, Felipe. Música e mercado: a força das classificações. **Contemporânea**, v. 3, n. 2, p. 181-196, jul./dez. 2005.

VIANNA, Hermano. **O mistério do samba**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.; Ed. UFRJ, 1995.

VICENTE, Eduardo. **Da vitrola ao iPod**: uma história da indústria fonográfica no Brasil. 1. ed. São Paulo: Alameda, 2014.

VIEIRA, Sulamita. **O sertão em movimento**: a dinâmica da produção cultural. São Paulo: Annablume, 2000.

**Bergson
Henrique
Nunes Bezerra**

Bacharel em Geografia pela UFC. Especialização em Geografia e Gestão Ambiental pela FIP/Mossoró. Mestre em Ciências Sociais e Humanas (UERN).

**Jean Henrique
Costa**

Sociólogo, mestre em Geografia e doutor em Ciências Sociais. Professor da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte - UERN (Adjunto IV com Dedicção Exclusiva). Professor permanente do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais e Humanas (PPGCISH/UERN).