



Universidade de Brasília
Instituto de Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em História
Área de Concentração: História Cultural
Dissertação de Mestrado
Orientadora: Prof^a. Dr^a. Eleonora Zicari Costa de Brito

“LOUVADO SEJA!”:
Representações do sagrado nas canções de Luiz Gonzaga

Valeska Barreto Gama

Brasília
Junho 2012



Universidade de Brasília
Instituto de Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em História

“LOUVADO SEJA!”:
Representações do sagrado nas canções de Luiz Gonzaga

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade de Brasília, na área de concentração de História Cultural, como requisito à obtenção do Título de Mestre em História.

Valeska Barreto Gama

Brasília
Junho 2012



Universidade de Brasília
Instituto de Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em História

Banca examinadora:

Profa. Dr^a Eleonora Zicari Costa de Brito (Orientadora – PPGHIS UnB)

Profa. Dr^a Maria Thereza Ferraz Negrão de Melo (PPGHIS UnB)

Profa. Dr^a Martha Rosa Figueira Queiroz (UFRPE)

Profa. Dr^a Márcia de Melo M. Kuyumjian (Suplente – PPGHIS UnB)

Brasília
Junho 2012



Universidade de Brasília
Instituto de Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em História

A
Minha mãe, meu pai (*In memória*), meu
irmão, minha sobrinha/afilhada:
o Sagrado em minha vida

Brasília
Junho 2012



Universidade de Brasília
Instituto de Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em História

.... Mas é preciso ter manha
É preciso ter graça
É preciso ter sonho sempre
Quem traz na pele essa marca
Possui a estranha mania de ter fé na vida

(*Maria, Maria*: Milton Nascimento e Fernando Brant)

Brasília
Junho 2012

Agradecimentos

São muitos os que aqui merecem minha gratidão:

Primeiramente a minha família por tudo que sou. Presença do sagrado em minha vida. Esse amor incondicional, as orações e palavras de conforto e incentivo – de longe e de perto – que me faz seguir em frente. Joana: sua fé admirável, aos 101 anos, me conta histórias de como o mundo se faz sagrado; Edna: mãe, exemplo de mulher guerreira, de amor, de preocupação. Obrigada pelas suas bênçãos diárias e conforto; Jaime: meu pai, aquele que me apresentou ao Gonzaga, e que mesmo em outro plano continua torcendo por mim. Acredito nisso. Jaiminho: meu irmão querido. A pessoa que com poucas palavras e com muita paciência de ouvir minhas angústias sempre soube ser presente; Júlia: o presente que Deus deu a todos nós... sua voz sempre me emociona, mesmo quando quase forçada a falar com a dinda, acalenta meu coração; e minha cunha Dinha, que sabe quando realmente preciso dela.

Aos familiares de perto nesse momento: pelo incentivo, pelo colo, pela preocupação, pela presença: essencial nesta outra realidade: Márcia, irmã acolhedora, conselheira; Ivan primo “vizinho”; Carol e Renato, família que conduziu meus primeiros passos nessa cidade; tia Z e tio Nilton, aqueles a que tenho um sentimento de filha, revelado na nossa convivência que sempre me faz feliz; tia Tana, minha prima atenciosa.

A O. surpresa boa! Mineirinho que fico extremante feliz de ter encontrado por estas bandas. Grata por seu incentivo, paciência e pelas vezes que o fiz corrigir os textos. Por sua companhia e por tudo que aprendi estando ao seu lado.

A minha adorável e admirável orientadora Eleonora Zicari Brito, pessoa importante na minha vida, não apenas como profissional, mas como conselheira, amiga acolhedora, intelectual, mulher. Pela sua recepção e acompanhamento, de todas as formas, em minha vida de migrante nessa cidade/sertão.

Aos familiares de longe: tios, tias, primas, primos e aderentes, por suas orações, palavras de conforto, saudades...

Parafraseando Milton, concordo plenamente quando diz “que amigo é coisa pra se guardar”, portanto são muitos os que guardo no coração. Leandro Bulhões, conterrâneo que nunca economizou nas palavras de incentivo, nos puxões de orelha, aquele que primeiro acreditou que “seria possível” e que dividiu comigo momentos bons, ruins, angustiantes, saudosos e maravilhosos. Aprendi muito com ele. Sou extremamente grata a Deus por ter colocado pessoas maravilhosas em meu caminho: Mateus Pacheco, mineirinho- baiano que nunca se furtou em ouvir minhas angustias, ler meus textos, dividir comigo momentos especiais (seja no “podrão”, na internet, no sofazinho da varanda. Foram noites regadas a vinho, Elis, Milton e tantas canções que me aliviavam a alma); a companheira de “aflições” Leidiane, que mesmo estando em processo

parecido (parindo sua dissertação) sempre soube ser atenciosa, meiga, incentivadora... a sintonia que criamos muitas vezes fazia com que as palavras fossem desnecessárias: suas mensagens, ligações, recadinhos, e-mails me ajudaram a tomar fôlego para continuar. Ao meu querido Rafael Rosa (que me mostrou outra forma de ver a música baiana de carnaval) pelos momentos de conversas, cafés e incentivos.

A minha gratidão às companheiras do Ap. 206, nessa “sagrada Colina”: Rosi, Tati e D. Flávia (que me acompanha até o final), pessoas com quem aprendi muito. Nossa boa convivência foi prazerosa para mim. Além do companheirismo, foram pessoas que aprendi a ter um carinho muito especial. Sempre dispostas a me ouvir, dar colo, fazer uma oração ou simplesmente calar. Que aguentaram meus momentos de “chatice”, choros e comemorações: momentos que guardarei para sempre no coração e na memória.

Não conseguiria chegar até aqui sem o carinho e incentivo dos meus irmãos que ficaram por lá: Maria da Conceição, Nora, Fabiane, Marli, Márcia, Aloísio, Alex “Kiko”. Pessoas que a saudade, a distância, os “sumiços” nunca vão diminuir nosso amor. É sempre uma festa encontrá-los, presenças reconfortantes, mesmo quando me ausento por muito tempo. As lembranças dos momentos em que compartilhamos sempre me fazem seguir em frente.

Obrigada a Capes, pela possibilidade de dedicação à pesquisa.

Às Professoras Thereza Negrão e Lucilia Delgado, que com toda delicadeza aceitaram meu convite. Suas importantes considerações na banca de qualificação me ajudaram a compor esse trabalho. A professora Martha Rosa pelas contribuições na banca de defesa.

Louvido seja Deus, os santos, protetores espirituais e orixás que iluminam a minha vida, e colocam nela pessoas extraordinárias.

Resumo

O artista Luiz Gonzaga, coroado “Rei do Baião”, teve uma importância fundamental na música brasileira, e ajudou a revelar, bem como a construir, através do seu canto, identidades do nordeste e de sua gente. Suas canções remetem a representações de sujeitos, lugares, paisagens, cotidianos capazes de informar sobre dinâmicas socioculturais. Diante disso, nos debruçamos sobre seu repertório com o olhar voltado para as representações do sagrado que perpassam as dinâmicas cotidianas dos sujeitos presentes em suas canções. Para tanto, procuramos perceber que religiosidade é essa cantada e contada por Gonzaga, e como esses discursos acabam por “criar”/reiterar identidades ligadas à região Nordeste do Brasil, na época em que o artista desponta na mídia, nos anos de 1940. Em meio a santos, penitências e festas desvela-se um cotidiano que revela o que seria e como se dava essa religiosidade popular.

Palavras-chave: Luiz Gonzaga, Nordeste, religiosidade, identidade, representações, memória.

Abstract

The artist Luiz Gonzaga, crowned "King of Baião," had a fundamental importance in Brazilian music, helped to reveal and to build, through his song, the identities of Brazil's northeast region and its people. His songs refer to representations of subjects, places, landscapes, daily routines that are able to report on socio-cultural dynamics. Therefore, we studied his repertoire with our gaze fixed on the representations of the sacred that pervade the daily dynamics of the subjects present in his songs. To this end, we realize what is that religion that is sung and told by Gonzaga, and how these speech eventually "create" / reaffirm identities related to the Northeast of Brazil at the time in which the artist stands out in the media, in the 1940s. In the midst of the saints, penances and parties are unveiling a routine that shows what would it be and how was this popular religiosity.

Keywords: Luiz Gonzaga, Northeastern, religion, identity, representation, memory.

Sumário

Introdução	10
1. A majestade do sertão nordestino	16
E assim nasceu um rei”	17
Longe de casa.....	24
O sucesso: do regional ao nacional.....	31
Ressignificando a música nordestina.....	52
Longe dos grandes centros, mas perto dos fãs nordestinos.....	53
2. Manifestações do sagrado ou formas de crer	61
A música revela identidade(s).....	67
“Meu Deus, meu Deus!”	
Lamento e gratidão na canção de Luiz Gonzaga.....	71
	102
3. Festejando o sagrado	
As origens do festejar.....	105
“Quero ver a <i>páia avoar!</i> ”	
Louvar, dançar, comer e beber!.....	116
Outros “olhares” sobre as festas.....	130
Considerações Finais	137
Corpus Documental	143
Bibliografia	148

Introdução

Louvado seja Deus, abençoada canção
Louvado seja o homem, que dá água pro sertão.

(Luiz Gonzaga: *Programa Chão de Estrelas*)¹

“Louvado seja” é uma forma, ligada ao sagrado, de demonstrar alegria, fé e gratidão. “Louvado seja Nosso Senhor Jesus Cristo!”: essa é uma “senha”, segundo Luiz Gonzaga, usada pelos sertanejos quando chegam à casa de alguém tarde da noite e sem avisar. Ao ouvir essas palavras que lembram a fé cristã, os “de casa” têm mais confiança para abrir as portas e receber as visitas, pois esse é um indicativo de boas intenções: não se fala o nome de Deus em vão.

Essa expressão e tantas outras utilizadas constantemente pelo interprete, seja na narrativa das suas canções, seja em entrevistas ou nas histórias que contava no momento de suas apresentações, nos oferece indícios de como o sagrado se faz presente na vida desse artista, e nos permite inferir que esta seja uma presença importante também na vida de muitos nordestinos aos quais se dirigiam as canções interpretadas pelo artista, “consumidores” não só do som, mas, ainda, dos discursos que circulavam pelos versos cantados por aquele que representou como ninguém o nordeste e os nordestinos ali construídos.

Uma religiosidade tecida desde a infância, quando o menino participava das rezas, das ladainhas e festas em louvor aos santos, no interior do nordeste. Uma relação com o sagrado que faz parte da cultura regional na forma em que estas estão representadas nas canções que nos servem como fontes passíveis de leituras.

As canções de Gonzaga “tomaram conta” da minha vida acadêmica ainda na graduação,² quando olhando para suas canções de uma perspectiva histórica, percebi

¹ Gonzaga abre o programa *Chão de Estrelas* declamado esse verso. Logo após, uma voz masculina começa a declamar o texto: “O homem nasce, cresce e morre: e faz isso uma vez só. O homem sertanejo morre todos os dias: sofrido, varrido pelo tempo de sol, que lhes queima aos poucos a carne e a alma. Enquanto espera aquele instante de fim, o homem sertanejo experimenta a suavidade das horas cantando”. Em seguida, uma voz feminina continua: “Por isso que cantador lá no sertão é um rei. Um rei sem promessas mas com serventia de ser como um santo. Um santo que na hora da seca, faz de sua canção um disfarce à dor daquele mundo de homens sofridos, daquela procissão sem voz, pra rezar alto a reza do pedido de água”. Durante as narrativas são exibidas imagens de Gonzaga no programa. In: Programa *Chão de Estrelas*, gravado em 23 de dezembro de 1983. Apresentação de Fernando Lobo, In: <http://www.youtube.com/watch?v=cjIn9Y8x-YA&feature=related>

como estas delineavam paisagens e relações sociais, e apresentavam sujeitos que eram sempre identificados como nordestinos. Naquela ocasião, debrucei-me sobre as fontes, tentando encontrar que Nordeste era esse cantado por Gonzaga,³ buscando compreender a construção imagética da região que suas canções erigiam e que não era marcada apenas pela seca, pelo sofrimento e pela pobreza. Era um “outro” nordeste que se abria à minha percepção.

Foi nessa mesma pesquisa na graduação que, além da geografia cantada e “contada” nas narrativas, me chamou a atenção a questão da religiosidade como mote presente na maior parte das canções que compõem seu repertório, fazendo com que esse aspecto fosse o novo objeto das minhas pesquisas na Especialização,⁴ que acabou por desdobrar-se neste trabalho.

Analisar as canções de Luiz Gonzaga como fontes reveladoras de dinâmicas socioculturais é uma proposta que surge alicerçada nas mudanças ocorridas nas formas do fazer historiográfico, que tem ampliado seu campo de estudo, com isso postulando uma diversificação dos objetos e incorporando novas linguagens, abrindo assim possibilidades de comunicação com outras áreas do conhecimento. Essas propostas nascem como o fim de algumas certezas que garantiram a constituição da História como disciplina científica e que se encontravam abaladas mediante a crise epistemológica da historiografia em finais do século XX.

O estudo de manifestações culturais dá-se por meio de análises dos sujeitos no mundo, em dimensão social, logo é por meio das representações e práticas cotidianas dos sujeitos que podemos ter acesso às sensibilidades, expressas nas linguagens com as quais homens e mulheres fazem a mediação de seus desejos, angústias, anseios. As canções aqui tomadas como fontes nos oferecem indícios dessas dinâmicas socioculturais, e no que nos interessa particularmente, permitem entender as formas como a religiosidade foi e é vivenciada por sujeitos históricos, em consonância com dinâmicas e contextos específicos.

² Graduei-me no curso de História da Universidade do Estado da Bahia- UNEB, Campus V, no ano de 2003. Nessa ocasião não havia no campus onde estudei pesquisas na área de História e Música e pouco se falava no assunto, o que dificultou um pouco essas pesquisas iniciais, tanto por falta de orientadores quanto pela escassez de bibliografia conhecida. Mas nem uma coisa nem outra me fizeram desistir do tema. Sou grata aos professores Jonhy Guimarães e Raimundo Nonato, orientadores dedicados, pesquisadores da área de História e Cinema que com toda dedicação e incentivo, garimpavam comigo textos sobre o assunto.

³ A monografia intitulada “O Nordeste de Luiz Gonzaga”.

⁴ Programa de Especialização em História Regional da Universidade do Estado da Bahia – UNEB, monografia defendida em 2007 sob o título “Luiz Gonzaga: música e religiosidade”.

Pesquisar sobre a religiosidade presente nas canções de Gonzaga, nos leva a reconhecer as formas de relação com o sagrado reconhecidas como típicas de sujeitos ligados ao Nordeste mas, também, a compreender em que termos ocorre a constituição dessas identidades, bem como aprender quais memórias são enunciadas nas narrativas musicais do repertório daquele que é reconhecido como o maior representante não só do cancionário popular ligado à região, mas como um enunciador da expressão cultural nordestina.⁵

Ao nos debruçarmos sobre as músicas como fontes documentais, testemunhas de relações inscritas numa temporalidade, procuramos entender quais as representações sobre o sagrado ao qual servem de suporte e, também, o que se apresenta como sagrado e quais as formas pelas quais se manifestam. Nas narrativas inscritas nessas canções, são perceptíveis, ainda, as formas como os crentes se relacionam com as divindades, em conexão com um arcabouço cultural ligado à religiosidade popular. Lá estão representados os santos, os mitos, os lugares sagrados e os sentimentos ligados à fé religiosa de cunho popular.

Quando falamos da religião como aspecto da cultura, vale lembrar que estamos nos referindo a criações humanas que dizem respeito às mais diferentes formas de manifestações, mas também aos dogmas, rituais, divindades, maneiras de pensar o sagrado, dentre outros aspectos, que se estruturavam em torno do “drama da alma humana”, como infere Rubem Alves, um estudioso da religião, para quem “talvez seja esta a marca de todas as religiões, por mais longínquas que estejam umas das outras: *o esforço para pensar a realidade toda a partir da exigência de que a vida faça sentido.*”⁶ A partir das leituras dessa religiosidade expressa nas canções, procuramos entender as formas que os sujeitos encontram para dar sentido à vida, bem como descortinamos relações sociais, partindo das relações com o sagrado: qual a importância desse sagrado na vida dos sujeitos históricos? Em que ele influencia/revela sobre dinâmicas culturais, sociais e, porque não, econômicas e políticas?

Os sujeitos apresentados nas canções que compõem o repertório do artista tornam-se, pela fama e sucesso de Gonzaga, verdadeiros enunciados/ testemunhos sobre o que é o nordeste e o que são os nordestinos.

⁵ Afirimo aqui esse título de “maior representante” por este ser sempre enunciado quando nas apresentações e entrevistas do músico, quando nos voltamos para arquivos de programas de entrevistas e shows, tanto quando em textos que falam sobre sua importância na música, ainda hoje.

⁶ ALVES, Rubem Azevedo. *O que é religião*. São Paulo: Abril Cultural/ Brasiliense, 1984. p. 8.

A proposta teórica metodológica que orienta esta pesquisa, filia-se aos estudos desenvolvidos na área de História Cultural, com interesse especial por alguns princípios da micro-história. O historiador Jacques Revel, destaca que esta se configura em uma modalidade da pesquisa histórica atenta as relações entre indivíduos:

Pois a escolha do indivíduo não é vista aqui como contraditória à do social: ela deve tornar possível uma abordagem diferente deste, ao acompanhar o fio de um destino particular – de um homem, de um grupo de homens – e, com ele, a multiplicidade dos espaços e dos tempos, a meada das relações nas quais ele se inscreve.⁷

As representações encontradas no repertório do músico Luiz Gonzaga nos permite colocar em diálogo essas diferentes escalas de análise, possibilitando operar, de forma mais próxima, no particular. Revel lembra ainda que neste tipo de análise, a linguagem dos atores sociais se configuram como indícios para uma pesquisa mais ampla e profunda,

de construção de identidades sociais plurais e plásticas que se opera por meio de uma rede cerrada de relações (de coerência, de solidariedades, de aliança etc.) A complexidade das operações de análise requeridas por esse tipo de abordagem impõe de fato um encolhimento do campo de observação.⁸

Quando nos propomos analisar uma fonte – seja ela um texto, uma canção ou até mesmo um gesto – ela estará voltada às inquietações que lançamos, e sua leitura se dará sempre de acordo com as interpretações possíveis que daremos aos indícios com os quais trabalhamos e que nos permitem dizer algo sobre o passado estudado. É o que Certeau chama de “mutação” feita pelo leitor para que o texto possa tornar-se habitado,⁹

⁷ REVEL, Jacques. “Microanálise e Construção do Social” In: REVEL, Jacques (org.). *Jogos de Escalas: a experiência da microanálise*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998. p. 21. O historiador discute as mudanças epistemológicas na historiografia, pautando-se nos percursos de historiadores com Carlo Ginzburg, pra explicar a importância dessa forma de análise. Discute a importância da microhistória, lembrando que o micro participa do macro. Observar acontecimentos em escalas menores seria enxergar tramas diferentes, distintas e complexas, gerando novas questões, transformando dessa forma, a percepção do historiador.

⁸ Idem, p. 25.

⁹ Segundo o autor “Esta mutação torna o texto habitável, à maneira de um apartamento alugado. Ela transforma a propriedade do outro em lugar tomado de empréstimo, por alguns instantes, por um passante. (...) os locutores, na língua em que fazem deslizar as mensagens de sua língua materna e, pelo sotaque, por ‘rodeios’ (ou giros) próprios etc., a sua própria história (...). Da mesma forma, os usuários dos códigos sociais os transformam em metáforas e elipses de suas caçadas. A ordem reinante serve de suporte para produções inúmeras, ao passo que torna os seus proprietários cegos para criatividade (...) um conjunto de imposições estimuladoras da invenção, uma regulamentação para facilitar as improvisações.”

compreensível. Entender as práticas e discursos do artista, bem como as dinâmicas sociais em que este estava inserido é o trabalho do historiador.

É a religiosidade presente nas canções que compõem o repertório de Luiz Gonzaga, o encontro deste artista com o sagrado, que buscamos encontrar. Esse percurso realiza-se a partir de uma organização do trabalho que se compõe de três capítulos.

No primeiro apresentamos o homem e o artista: seus diálogos musicais, suas vivências, primeiro como nordestino, depois como migrante. O capítulo se organiza tomando por base entrevistas dadas pelo próprio Gonzaga, cruzadas com informações retiradas das biografias publicadas sobre o artista.¹⁰ Ainda neste primeiro momento discutimos a ideia de identidade – nordestina e nacional – presentes nas canções, na tentativa de entender o sucesso alcançado pelo artista, assim como procuramos identificar os grupos que formavam o seu público e consumiam esse repertório. Parte-se do princípio de que essas representações acabavam por (in)formar memórias e identidades desses sujeitos.

No segundo capítulo, entramos efetivamente no recorte específico do trabalho, qual seja, as discussões sobre religiosidade, religiosidade popular, manifestações do sagrado para, a partir desses conceitos, começarmos a sondar sua presença no repertório do artista. Neste capítulo a análise das canções se voltam àquelas representações de religiosidade expressa nas penitências, na obediência e na esperança; nele o discurso apela às divindades e seus poderes. São as imagens de um nordeste marcado pela migração, pela carestia e pela seca que serão recorrentes, mas também aquelas que dão testemunho da fé em dias melhores.

O terceiro capítulo aborda o festejar, o louvor ao sagrado. As fontes nos levam a representações das celebrações festivas nos dias dedicados aos santos, apresentando a alegria da presença destes nas vidas dos devotos. Descortinamos os ritmos das festas, as danças, as cores, a fartura de comida e bebida, o sagrado transmutado em profano por esses sujeitos que se alegram com a boa colheita, com a chuva, com os encontros

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*: 1. Artes de fazer. 16 ed. Tradução Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009. p. 48-49.

¹⁰ Vale lembrar que o Luiz Gonzaga é um dos artistas mais biografado no Brasil. Vários jornalistas se debruçaram sobre a vida do interprete, principalmente por sua fama como divulgador da cultura nordestina. Além de jornalistas, temos o trabalho do historiador José Farias dos Santos, dedicado ao artista e que se volta à investigação das imagens do Nordeste expressas em suas canções, e o da pesquisadora Elba Ramalho, este desenvolvido na área da música. (Ver indicações na Bibliografia.)

amorosos... tudo isso graças a intervenção das divindades. A gratidão é presença constante quando damos vozes a esses sujeitos, representados nas canções.

As reflexões apresentadas neste trabalho trazem à tona ritmos, alegrias, tristezas e a fé de sujeitos ligados a experiências comuns a uma região, portanto, entraremos no compasso nordestino apresentado por Luiz Gonzaga do Nascimento, e seu olhar sobre seu tão amado e cantado Nordeste. Louvado seja!

1. A majestade do sertão nordestino

A importância alcançada por Gonzaga no âmbito cultural brasileiro testemunha a riqueza de sua trajetória e acena para o acerto em tomá-la como objeto a ser investigado, capaz de revelar aspectos sociais e culturais, modos de pensar e agir de determinados grupos; ao mesmo tempo, dialoga com o que diz Sabina Loriga em suas reflexões sobre a biografia histórica: “Hoje a aposta não é mais no grande homem (...) e sim no homem comum. Este último é o objetivo principal dos estudos sobre a cultura popular (...)”.¹¹ Gonzaga, homem simples, que teve uma infância como filho de camponeses e vivenciou as dificuldades e as alegrias que o homem comum da sua época experimentava, é, por isso mesmo, apto a nos informar, por intermédio das canções que interpreta – impregnadas que estão de sua própria vivência –, sobre como determinados grupos sociais representavam aquela realidade.

É no vai-e-vem de escalas, considerando possíveis interações entre os planos micro e macro, que nos propomos analisar suas canções. Para tanto, faz-se necessário partir do sujeito e de suas vivências para entender e interpretar as músicas que falam sobre uma região e suas manifestações culturais.

Essas canções, repletas de memórias e representações do que seria o real, permitem leituras diversas partindo dos seus rastros, sinais que direcionam a pesquisa e revelam os aspectos culturais ali implicados.

Referindo-se à necessária interpretação que os historiadores devem dar a esses rastros, Ginzburg ressalta:

A interpretação é infinita, embora seus conteúdos não sejam ilimitados: as interpretações podem ser lidas numa perspectiva diferente das intenções e da perspectiva de seu autor, utilizando-se os rastros por ele deixados mais ou menos involuntariamente (...). A ficção, alimentada pela história, torna-se matéria de reflexão histórica, ou ficcional, e assim por diante. Essa trama imprevisível pode comprimir-se num nó ou num nome.¹²

Aqui, a trama é construída a partir da trajetória de um músico e sua obra. Para que possamos entender as diferentes interpretações dadas pelos sujeitos históricos às

¹¹ LORIGA, Sabina. A biografia como problema. In: REVEL, Jacques. (Org). *Jogos de escalas*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998, p. 244.

¹² GINZBURG, Carlo. Introdução. In: *O fio e os rastros: verdadeiro, falso fictício*. Tradução Rosa Freire D'aguilar e Eduardo Brandão. São Paulo, Ed. Companhia das letras, 2007, p. 11.

representações contidas nas músicas, é preciso relacionar a obra que está dada a ler – no caso as canções de Gonzaga –, ao seu período histórico. Faz-se necessário conhecer as vivências do artista para que possamos entender os discursos presentes em sua obra, pois nela encontram-se vestígios de memórias, tradições, paisagens familiares, experiências.

As canções interpretadas por Gonzaga, assim como suas *performances*, apresentam *traços* ligados à cultura nordestina e acabam fazendo parte de um arcabouço identitário que vem sendo “criado”, e muitas vezes “aceito” por quem ouve as canções e assiste às suas apresentações, como medidas do que seria o “ser” nordestino. Trata-se de um discurso que, pela reiteração, leva os sujeitos, muitas vezes, a entendê-lo como *verdade*, naturalizando as representações que por ali circulam. Essa experiência pode ser observada principalmente quando analisamos as imagens que se formaram sobre o Nordeste, assim como sobre uma identidade do que seria o “ser” nordestino, presentes nesse repertório.

Nas canções interpretadas por Gonzaga (letra e ritmo), estão presentes representações das festas, das formas de louvar, de trabalhar, do viver cotidiano, além de paisagens que remetem ao Nordeste brasileiro. Por isso, reiteramos a necessidade de conhecer o artista, para entender essas representações, que fazem parte também de suas memórias.

Vale lembrar que a memória é traço do passado tanto quanto do presente, e são as narrativas que dão o “efeito do real” aos “acontecimentos” analisados pelos historiadores, com base em fontes que apontam as possibilidades de leitura desse passado. As canções como narrativas não só representam as culturas dos sujeitos, como também têm a capacidade de forjar identidades, estabelecendo imagens/representações sobre grupos e culturas. Memórias e narrativas ajudam a costurar os diversos sentidos em circulação nas músicas de Gonzaga e suas diferentes apropriações pelos sujeitos. Torna-se pertinente, portanto, questionar os movimentos identitários que assim são forjados, instituídos também pelo olhar do *outro*, o não nordestino, estabelecendo dessa forma tensões que fazem parte do processo de construção das identidades.

E assim nasceu um “rei”...

Gonzaga era filho de Januário, sanfoneiro famoso na região do Araripe, e Ana Batista – Santana –, como todos a conheciam. A mãe de Gonzaga pertencia a uma

família poderosa da região, os Alencar, os quais, contudo, pelo fato de ela ser negra sempre negaram o laço de sangue. “Só depois que Gonzaga ficou famoso e voltou para o Araripe é que nós descobrimos que os Alencar eram parentes nossos”¹³. Januário e Santana viviam como agricultores nas terras do “coronel” Alencar, homem importante na região. Nessa época, no entanto, por conta da fama de tocador de Januário, já não lhe era exigido muito o trabalho na lavoura, ficando o sustento da família mais a cargo da mãe, Santana, mulher forte – e cabocla bonita –, que sempre levou “as rédeas” da família, tanto na criação dos filhos, como no sustento da casa.¹⁴

Pelas mãos de uma parteira, nasceu Luiz Gonzaga do Nascimento – o segundo filho do total de nove – na Fazenda Caiçara, em 13 de dezembro de 1912. Segundo o biógrafo do artista, Sinval Sá, a parteira, diante de Santana com dores de parir, aconselha “(...) Reza a oração de São Raimundo, pra esse cristão vir ao mundo com paz e alegria. (...) Cadê a medida da Senhora do bom parto? Tá amarrada na cintura?”¹⁵. Era a fé nos santos, que até pra nascer se fazia presente.

Foi o padre José, da paróquia em Exu, que decidiu chamar o menino de Luiz, por ter nascido no dia de Santa Luzia; Gonzaga, porque o nome completo de São Luiz era Luiz Gonzaga; e Nascimento, porque dezembro é o mês do nascimento de Jesus. Luiz Gonzaga não fugiu à regra dos muitos filhos de nordestinos pobres da época, onde se respira religiosidade, e a autoridade do padre é incontestável. O nome dado foi esse, e assim se chamou Luiz. Aqui já se percebe a importância da religião na vida do intérprete, e foi dentro dos preceitos cristãos que o menino foi educado.

Sobre seu nome, o artista diria mais tarde:

Batizei-me assim, com aquele nome que não tinha nada de meus pais. (...) E não foi mal, o nome. Levo esse ‘Gonzaga’, de que sou único portador em minha família, como uma benção de Deus, como uma sugestão de sorte, prevista naquela tarde na igreja de Exu.¹⁶

Luiz Gonzaga nasceu na Chapada do Araripe, chamada de “o Dedo de Deus” por ser um lugar verde, no meio do sertão seco: “quando o Sertão todinho está cinzento,

¹³ Entrevista de Chiquinha, irmã de Luiz Gonzaga In. DREYFUS, Dominique. *Vida do Viajante: A saga de Luiz Gonzaga*. 3ª ed.. São Paulo: Editora 34, 1994. p. 30.

¹⁴ Gonzaga, em entrevistas, sempre se referiu à mãe como uma mulher forte, dura na criação dos filhos e muito trabalhadora. O pai aparece em sua memória como o músico que influenciou sua escolha pela sanfona. Em suas memórias, registradas também pelos biógrafos, sempre mostrou grande respeito pelos pais, e gratidão.

¹⁵ SÁ, Sinval. *Luiz Gonzaga: o sanfoneiro do Riacho da Brígida*. 8ª edição, Fortaleza: Realce, 2002, p.28.

¹⁶ Apud: SÁ, Sinval. *Luiz Gonzaga: o sanfoneiro do Riacho da Brígida...* Op.cit. p. 31.

sedento, torrado pela seca, o Araripe verdeja qual um oásis sertanejo”¹⁷; lugar que só as grandes secas conseguem atingir, pois a cidade Exu, que fica no pé da serra do Araripe, no estado de Pernambuco, possui numerosas fontes de água, que protegem a região das desolações da seca. Foi neste tão cantado “pé de serra” que Gonzaga viveu sua infância como todo menino pobre do Sertão, na fazenda Caiçara, com sua família, no meio de uma meninada que, ano após ano, crescia em número: mais braços para o trabalho, mais bocas para alimentar.

Era uma vida difícil a desse filho de agricultores, sem escola, sem muita comida. No quinhão de terra que cabia à família se plantava feijão de corda, vagem, mandioca, batata-doce, algodão. Era Santana que cuidava do roçado, pois Januário era “artista”. Aos sábados ela caminhava por duas horas para chegar à feira, onde vendia seus produtos e comprava mantimentos para casa, retornava à noite e os filhos aguardavam-na ansiosos esperando o que a mãe iria trazer-lhes da feira. Além deste trabalho, como a maioria das mulheres de sua época e tradição, Santana ainda tinha que cozinhar e costurar para a família; era dela também a responsabilidade da casa:

Pai passava a noite todinha tocando, chegava em casa de madrugada. Aí ele mandava minha mãe preparar uns ovos, comia, se deitava, e dormia até meio-dia. De manhã cedo, minha mãe saía pra roça com todo mundo, pra deixar ele dormir. Quando ele acordava, ele almoçava e ia pra roça ajudar mãe.¹⁸

Januário, além de tocar, consertava sanfonas¹⁹ em uma oficina que mantinha em um dos cômodos da casa. Mesmo sendo terminantemente proibida a entrada da criança na oficina do pai, Gonzaga, sempre que Januário saía de casa, corria para lá. Desde a infância, já era notório o interesse do menino pelo instrumento, e foi com o pai que ele aprendeu os primeiros acordes e desenvolveu o ouvido para a música.

Além da influência doméstica, também o sertão em que foi criado era repleto de sons. A musicalidade permeava desde o trabalho na lavoura, até as rezas domésticas e as festas em louvor aos santos que aconteciam durante o ano. Em dezembro e janeiro eram os reisados, os pastoris, os bumbas-meu-boi, em junho eram as festas juninas: São João,

¹⁷ DREYFUS, Dominique. *Vida do Viajante ...* Op cit. p.27.

¹⁸ Entrevista com Chiquinha, irmã de Luiz Gonzaga Apud. Idem, ibidem, p. 36.

¹⁹ O nome “sanfona”, usado no Sul, tornou-se popular no Nordeste por influência de Gonzaga, que começa a chamar o instrumento assim, depois da sua vivência no Rio de Janeiro. No Nordeste, a sanfona era mais conhecida como “fole”, “pé-de-bode”, “concertina” e “harmônica”, segundo DREYFUS, Dominique. *Vida de Viajante...* p.35. Assis Ângelo lembra ainda que, “a partir de Luiz Gonzaga, a sanfona ganhou enorme popularidade, tanto que logo após ele lançar os primeiros discos solo começaram a pipocar academias de ensino desse instrumento no Rio de Janeiro, em São Paulo, no País todo, às dezenas.” ÂNGELO, Assis. *Dicionário Gonzagueano*, de A a Z. 1ª edição. São Paulo: S/E. 2006. p. 60.

Santo Antônio, São Pedro. Havia ainda os batizados e procissões, que sempre eram acompanhados por música cantada pelas rezadeiras. Gonzaga frequentemente acompanhava estas manifestações de alegria, fé, agradecimento e resignação. A religiosidade e a musicalidade no sertão em que o menino cresceu caminhavam juntas.

Além dos eventos ligados à religiosidade, o cotidiano do menino Gonzaga também era repleto de sons, nas feiras, quando acompanhava a mãe, onde tinha contato com os tocadores que contavam histórias e estórias, os repentistas, nas serestas, quando acompanhava o pai, ou em torno da fogueira e nos aboios²⁰ dos vaqueiros tocando o gado²¹. Até a natureza no sertão era música, com o vento na caatinga, o chocalho do gado, o ranger do carro de boi, o canto dos pássaros, o bater de asas da Asa Branca.

Todos esses sons da natureza sertaneja, nordestina, Gonzaga guardou na memória e aparecem nas canções que interpreta, nos “causos” que contava e nas *performances* que apresentava ao público, pois faziam parte da sua percepção do mundo. As modas de viola, as cantorias, os ritmos do sertão, todos eles influenciaram o baião, tanto no ritmo como nas letras que contam e cantam essa musicalidade sertaneja.

Como criança pobre, Gonzaga, aos sete anos, foi levado pela mãe para o trabalho na roça, porém seu pai logo percebeu que o menino não tinha muito jeito para a “lida” no trabalho com a terra, seu negócio era mesmo o “fole”. Essa descoberta causou grande descontentamento para a sua mãe, pois achava que a profissão de sanfoneiro não dava “futuro” e queria que o filho fosse lavrador. Januário, por sua vez, percebendo o dom que o filho tinha para música, passou a levá-lo para os concertos das sanfonas. Com o passar do tempo, Gonzaga se aperfeiçoa e começa a acompanhar o pai nos bailes, mesmo contra a vontade de Santana.²²

Em 1924, houve uma grande cheia no riacho que passava perto da fazenda onde morava Luiz Gonzaga e sua família, obrigando-os a mudar para a fazenda Várzea Grande, no povoado de Araripe. Ele já se encontrava com doze anos, idade em que os filhos dos trabalhadores tinham que dar dois dias de trabalho para o patrão, dono da

²⁰ ABOIO(ô) s.m. Canto entoado pelos vaqueiros quando conduzem o gado. ABOIAR. V.I. (conj. 16). 1. Dirigir ao gado canto monótono e triste com o fim de reuni-los ou guiá-los. LAROUSSE Cultural. *Dicionário da Língua Portuguesa*. Nova Cultura. Distribuição Editora Moderna: 1992. p. 5. O aboio configura-se, portanto, no “canto” dos vaqueiros quando recolhem o gado, uma poesia cantada por eles, com palavras longas. A sensação que se tem quando se ouve o aboio é de “dor”, súplica ou oração, muito parecido com as ladainhas.

²¹ *Aquarela Musical do Sertão*. Documentário. IDERB, direção Ângela Machado. Comentários: prof. Miguel Calmom (UNEB/Serrinha), Realização TVE, Março 1996. Neste documentário discute-se a influência musical do sertão para os cancioneiros populares da região e suas principais manifestações.

²² DREYFUS, Dominique. *Vida do Viajante...* Op.cit. p. 40.

terra. Entretanto, Gonzaga caiu nas graças do coronel Manuel Aires, prefeito de Exu, advogado que atuava nas questões de terra do sertão. Homem que viajava muito, o coronel precisava de um ajudante para tomar conta do cavalo em suas caminhadas. Tendo se encantado com a esperteza do menino, chamou-o para viajar com ele. As filhas do coronel Manuel Aires alfabetizaram Luiz, o que fez com que ele se destacasse entre os irmãos.²³

Gonzaga permaneceu com Manuel Aires durante dois anos, viajando e conhecendo as cidades, fazendas e povoados sertanejos, e em 1926, depois que conseguiu juntar o dinheiro para comprar seu primeiro instrumento, quis se tornar um sanfoneiro profissional, entrar na vida artística. Era esse o sonho do menino, seguir os passos do pai “tocador”.²⁴

Nessa época, o menino Gonzaga começa a conhecer as histórias do cangaço e torna-se fã de Virgulino Ferreira da Silva, o famoso Lampião. Nunca conseguiu conhecer de perto seu ídolo, mas faz uma homenagem a ele quando, mais tarde, adere ao chapéu de couro, popularizado pelo cangaceiro, o qual, para ele, era exemplo de força, “homem macho”. Talvez não fossem os ideais do cangaço que o músico quisesse homenagear, mas a ideia de força e poder, a sensação que Lampião e seu bando causavam no sertão nordestino, às vezes de amor e admiração, outras vezes de ódio e medo. Gonzaga lembra a admiração que sentia pela figura do cangaceiro:

Era meu ídolo. Quando pegava um pedaço de jornal ou revista com a cara de Lampião, eu ficava *abestado* e pensava: “Vejam que homem bonito” (...). Pensava em mais coisas. Pensava em um dia criar coragem, ganhar o mato com meu fole, incorporar-me ao bando de Lampião. Ele podia até me dá um fole novo, marca Veado, em instrumento bem adubado com que eu tocaria xaxado e ‘mulher rendeira’ a noite toda, p’ros seus cabras dançarem.²⁵

Em 1926, momento em que o Brasil passava por uma efervescência política relacionada ao movimento Tenentista e o Nordeste ocupava as páginas dos jornais com notícias sobre o cangaço e a Coluna Prestes, o menino Gonzaga radicou-se em Exu e entrou para os escoteiros. Foi nesse grupo que teve a oportunidade de continuar seus

²³ As histórias de Gonzaga com o Coronel Aires são sempre referências para os biógrafos do artista, pois foi com o dinheiro que ganhou na época que acompanhava o advogado que comprou sua primeira sanfona. Sobre isso ver SÁ, Sinval. *Luiz Gonzaga: O Sanfoneiro do Riacho da Brígida*. 8ª edição. Fortaleza: realce Editora, 2002. p. 61e 62. E DREYFUS, Dominique. *Vida do Viajante: A saga de Luiz Gonzaga*. 3ª ed.. São Paulo: Editora 34, 1994. p. 43 e 44.

²⁴ DREYFUS, Dominique. *Vida do Viajante...* Op. cit. p. 40 e 41.

²⁵ Apud SÁ, Sinval. *Luiz Gonzaga: o sanfoneiro do Riacho da Brígida...* Op cit., p.37.

estudos. Andava dois quilômetros todo dia para ir à escola, quando o coronel Aires o convenceu a morar na república de “dona” Vitalina, a qual pagava com o dinheiro das apresentações que fazia. Embora contasse com a admiração do coronel, patrão da sua família, Luiz Gonzaga sabia da sua situação como filho de agricultores:

Eu sabia que havia certos preconceitos, certos apuros. Mas eu comia na mesa deles [os ricos da região], tocava pra eles, era quase um deles. E se houvesse uma Alencar que gostasse de mim, bem que podia ser que deixassem a gente casar. É que eu era tido como bom, melhor mesmo que certos ‘brancos’, que viviam jogando e bebendo, que p’ra casar não servia. Queria mais. Queria morar em Exu, no meio daquela gente, ir à igreja, ver aquelas moças entrar e sair, contemplá-las durante as missas e novenas.²⁶

Esse depoimento deixa transparecer um momento em que a identidade de Gonzaga se confrontava com uma dupla realidade, pois, mesmo sendo filho de agricultores, vivia uma experiência diferente de muitos deles: conseguiu estudar, tocar sua sanfona e participar do dia a dia das pessoas mais poderosas da região. Mas uma coisa Gonzaga tinha certeza, queria ser artista, e essa aspiração crescia cada vez mais.

Já com sua primeira sanfona comprada, começou sua carreira de músico ainda muito jovem, tocando nos bailes, pelas cidadezinhas da região do Araripe. Mas aquilo ainda era pouco para o sonho de artista, “sentia o impulso quando retornava dos bailes em Granito, Baixio dos Doidos, Rancharia e Cajazeiras do Faria, para onde ia a pé, torando doze léguas de ida e outras doze de volta (...)”²⁷.

A estada em Exu não durou muito tempo. Depois de pegar uma doença venérea em um prostíbulo da cidade, Gonzaga voltou para Caiçara para ser tratado por sua mãe. Quase morreu, mas “homem é assim mesmo”, tem que provar sua “masculinidade” e, na época, a iniciação sexual se dava nos prostíbulos. Foram complicados os casos de amor de Gonzaga, não apenas no sertão, mas durante toda sua vida.

Meu primeiro amor... O campo do amor do homem da roça é muito restrito. Quando aparece uma pessoa que a gente simpatiza é o grande acontecimento da nossa vida. Mas eu acho que a gente se apaixona mais pela carne, e dificilmente consegue se chegar a um bom termo com calma. (...) As histórias de amor no sertão são muito complexas, muito complicadas (...).²⁸

²⁶ SÁ, Sinval. *Luiz Gonzaga: o sanfoneiro do Riacho da Brígida...* Op cit., p.71.

²⁷ OLIVEIRA, Gildson. *Luiz Gonzaga: o matuto que conquistou o mundo*. Brasília: Letraviva, 2000, p. 28.

²⁸ Apud DREYFUS, Dominique. *Vida do Viajante ...* Op cit., p. 53.

Os amores que Gonzaga conheceu e as histórias que ouvia contar também influenciaram mais tarde as suas canções. O músico canta as mulheres nordestinas, assim como os encontros e os amores que viveu. Seu primeiro amor conheceu em Exu; era Nazarena Saraiva Milfont, moça que pertencia a uma família importante da cidade, filha do coronel Raimundo Olindo, homem de posses, e que nunca aceitaria que sua filha se relacionasse com um negro, filho de agricultores e músico “sem futuro”. Mesmo assim, o namoro continuou por um tempo, e Gonzaga, com quase 17 anos, pensava em ficar noivo de Nazarena. Tendo conhecimento das suas intenções, o pai da moça proibiu o namoro da filha. Segundo contou Luis Gonzaga, este teria sido o estopim para sua saída para um mundo novo a ser explorado:

Me disseram que o pai dela tinha me chamado de tocadorzinho de merda. Então decidi desafiá-lo. (...) E enquanto eu me gabava com meus colegas, ele, Raimundo Saraiva de Olindo, foi procurar mãe Santana e disse que só não me matara porque eu era filho dela (...)²⁹

Como um bom sertanejo, Gonzaga não pensou duas vezes antes de ir pedir satisfação a “seu” Raimundo, segundo conta. A fama da valentia do homem sertanejo, presente no imaginário nordestino, faz parte da sua cultura, que define para *o homem* a representação do “cabra-macho”. Esse termo vem de uma comparação com o animal, a cabra, que é capaz de se adaptar à natureza, sobrevivendo à seca, a regiões áridas, vivendo do que encontrava.³⁰ Vem também da luta diária desses sujeitos que, tanto no trabalho quanto na vida, têm de ser valentes para sobreviver em uma realidade muitas vezes adversa. Albuquerque lembra que essa imagem de homem forte surge da necessidade do sertanejo de sobreviver diante das adversidades do sertão, da “luta” constante com a natureza. E essa imagem, que muitas vezes foi utilizada como forma de se conseguir ajuda dos governantes, se incorpora ao discurso regionalista:

(...) no momento de pensar o nordestino como um homem forte e resistente, um homem heróico na sua luta contra a natureza, o discurso regionalista nordestino privilegia a área do sertão e o sertanejo como exemplo do embate (...).³¹

Essa representação de sujeitos “fortes”, resistentes, foi um aspecto cultural decisivo na formação das identidades dos nordestinos, pois era aplicado na criação dos

²⁹ Apud OLIVEIRA, Gildson. *Luiz Gonzaga ...* Op cit., p.29.

³⁰ ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz. *Nordestino: uma invenção do falo*. Uma história de gênero masculino (Nordeste 1920/1940). Maceió: Edições Catavento, 2003, p.187.

³¹ Idem, *ibidem*, p. 186.

seus filhos e filhas, criando um universo de expectativas que ditava o que era o certo, assim como o seu corolário. Além disso, essa representação do “macho” fica mais forte a partir das discussões eugenistas da Faculdade de Direito do Recife, que procurava conceber um nordestino forte, capaz de perpetuar sua “raça”³².

Também aqui, deve-se levar em conta a necessidade de se fazer respeitar nesse contexto rural – em que a honra valia mais que qualquer outra coisa e, na maioria das vezes, era o único bem que se possuía. Gonzaga vai defender sua honra junto ao coronel. Essa história sempre foi bastante lembrada por ele:

No sábado, quando nós chegamos (na feira), eu comprei uma faquinha mixuruca, escondi no bolso, tomei umas lapadas de cana – porque no Sertão, quando um cabra quer fazer um malfeito, é muito comum ele tomar uns goles de cachaça para ficar brabão Uns valentões de merda! – e aí saí à procura de seu Raimundo (...)³³

Era esse o homem nordestino que Gonzaga sempre representou, seja nos “causos” que contava em suas apresentações, seja em suas canções: um homem valente – como Lampião. Por sua atitude de querer enfrentar o Coronel, Gonzaga toma uma surra de sua mãe e, com o orgulho ferido, decide fugir de casa, com vergonha do que poderiam “pensar” dele. “Com o lombo ardendo do relho, fugi para o mato...”³⁴

Longe de casa

Lá no meu pé-de-serra / deixei ficar meu coração
A que saudades tenho / eu vou voltar pro meu sertão
(*Meu Pé de Serra* – Luiz Gonzaga/Humberto Teixeira)

A surra que recebeu da mãe foi um marco importante na vida de Luiz Gonzaga e, por isso mesmo, sempre fez parte de sua narrativa memorialista. Segundo ele, esse foi o estopim da sua saída de casa, Exu havia ficado pequena demais para ele.

Na mesma noite do ano de 1930, Luiz, com sua sanfona nas costas, colocou o pé na estrada e foi andando até o Crato para de lá seguir viagem para Fortaleza. Isso

³² Segundo Albuquerque, “para construir a imagem de ‘uma raça forte e homogênea’, o discurso regionalista nordestino de inspiração eugenista quase sempre vai privilegiar a figura do sertanejo como sendo aquela que expressava o futuro da raça regional, aquela que daria a virilidade necessária à região, que fora até então dominada pela gente do litoral.” In: ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz. *Nordestino...* Op cit., p.172.

³³ DREYFUS, Dominique. *Vida do Viajante...* Op cit., p.53.

³⁴ OLIVEIRA, Gildson. *Luiz Gonzaga ...* Op cit., p. 29.

aconteceu em meados de julho, perto do músico completar 18 anos. Mesmo sem a idade adequada, consegue se incorporar ao exército como voluntário.

No Exército, tudo era diferente para aquele jovem sertanejo. Além do poder da farda, Gonzaga convivia com o movimento da cidade grande, com o novo. “Havia um mistério imenso na cidade, que nos parecia um outro lado do mundo”³⁵. Foi no tempo que passou no exército que o músico entrou em contato com uma realidade mais urbana, aprendeu e conheceu novos ritmos, culturas diversas, que viriam a influenciar de forma decisiva na sua formação musical. Também no Exército, depois de passar num concurso para corneteiro, Gonzaga pôde estudar mais algumas noções de harmonia. A música nunca deixou de fazer parte da sua vida. Ele lembra que, quando de sua passagem por Minas Gerais com batalhão, o Capitão Armando Carvalho Lima organizou uma banda e o chamou para compô-la, pois já o ouvira tocar. Mas ainda não foi dessa vez que ele voltou para sua tão querida sanfona, pois Gonzaga não conhecia os acordes, tocava “de ouvido”, como ele mesmo relata:

O mestre [responsável pela banda] formalizado, quando viu todo mundo junto, foi botar sua banca:
A orquestra não tem piano. A nossa base vai ser o banjo e o arcodeão.
Gonzaga, Gonzaga, da um Mi Bemol aí!
- Mi Bemol? Que diabo é isso?³⁶

Depois desse episódio, o músico tenta aprender a ler partituras e tocar os acordes, mas sem muito sucesso. Achava “aquilo tudo” muito estranho, já que não era um músico de formação e “tirava” o som do instrumento a partir daquilo que ouvia.

Em Minas, Gonzaga conheceu Domingos, tocador famoso na cidade de Juiz de Fora, e quem iria especializá-lo na sanfona. Também na cidade mineira foi que, nos dias de folga, começou a tocar nas festas. Assim foram seus primeiros passos como tocador para um público urbano em que apresentava um repertório com os grandes sucessos da época, composto de boleros, valsas, polcas e tantos outros ritmos que ouvia no rádio.

Em março de 1939, forçado pela lei que proibia que o soldado passasse mais de dez anos servindo o exército, Gonzaga saiu da carreira militar e embarcou de trem para o Rio de Janeiro, onde pegaria um navio para Recife, porém seus planos mudam ao chegar à cidade, onde acaba por se instalar.

O Rio de Janeiro nos anos de 1930 já era uma usina cultural, pois lá se encontravam artistas famosos e tantos outros que almejavam trabalhar como músicos.

³⁵ Entrevista com Luiz Gonzaga Apud. SÁ, Sinval. *O sanfoneiro do riacho de Brígida...* Op. cit. p.92.

³⁶ Idem, *ibidem*, p.108.

Era também ali que se estabeleceram as recém-inauguradas emissoras de rádio, que começavam a despontar e a marcar presença nesse espaço urbano, como a Rádio Sociedade do Rio de Janeiro³⁷ e a Mairynk Veiga, fundada em 1926. Em finais dos anos de 1930 já faziam sucesso as rádios de longo alcance, como a Rádio Nacional do Rio de Janeiro, a Super Rádio Tupi e a Rádio Record³⁸, logo o Rio se torna uma cidade das oportunidades.

Foi nesse contexto de expansão das emissoras de radiodifusão que Gonzaga se estabeleceu no Rio de Janeiro. Diferentemente da maioria dos imigrantes que chagava por lá, ele não procura emprego nas fábricas ou na construção civil, queria fazer música e, por indicação de um soldado, foi “apresentado” ao Mangue onde poderia ganhar dinheiro tocando. O Mangue³⁹ era um bairro do “baixo meretrício”, com seus bares, casas noturnas e bordéis, lugar de diversão dos soldados, marinheiros, “malandros”, boêmios, mendigos, músicos e sambistas; nada se assemelhava àquele lugar, era uma mistura de línguas – chegavam marinheiros de toda a parte do mundo – e cores que enchiam os olhos e ouvidos dos seus frequentadores.

Sobre a época que passou no Mangue, Gonzaga lembrava os caminhos a que tanta “tentação” poderiam levá-lo: “Tinha mulher, droga, tudo na mão. Era difícil se controlar. Muito nego se perdeu. Eu mesmo vi muita gente morrendo de cana e droga. Escapei por sorte. Lá eu não me perdi, eu me achei.”⁴⁰ Como bem lembra Gonzaga, foi diante de tantas escolhas que ele se achou, pois foi no Mangue que começou a trabalhar e acabou conhecendo figuras importantes que o levaram ao sucesso como o “Rei do Baião”.

O bairro boêmio a que Gonzaga foi apresentado era um lugar também dos chamados “malandros”⁴¹, sambistas cariocas que frequentavam o Mangue não apenas

³⁷ Atualmente chamada de Rádio MEC, foi uma das primeiras rádios do Rio de Janeiro. Inaugurada em abril de 1923 pelos empresários Roquette Pinto e Henri Mourize. Em novembro do mesmo ano, os empresários inauguram a Rádio Educadora Paulista, em São Paulo.

³⁸ Essas emissoras já conseguiam um alcance de radiodifusão que extrapolava os limites do estado do Rio de Janeiro, podendo ser ouvidas em outras capitais.

³⁹ Bairro boêmio da cidade do Rio de Janeiro, onde Luiz Gonzaga tocava para ganhar dinheiro, antes de fazer sucesso.

⁴⁰ Depoimento In: ÂNGELO, Assis. *Dicionário Gonzagueano...* Op.cit. p. 81.

⁴¹ Sobre a figura do malandro ligada ao sambista, a pesquisadora Santuza lembra que “é interessante observar que se o personagem do malandro já era familiar na literatura brasileira desde o século XIX e no samba desenvolvido pelos compositores cariocas dos anos 1910, é a partir do final dos anos 1920 que ‘malandro’ se torna sinônimo de ‘sambista’. E o lugar de excelência da prática da malandragem, segundo a maioria dos pesquisadores, seria o morro do Estácio, que abrigava sambistas importantes como os irmãos Alcebiades (Bide) e Rubens Barcelos, Ismael Silva, Nilton Bastos, Baiaco e Brancura.” In: NAVES, Santuza Cambraia. *Canção Popular no Brasil: a canção crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010. p.70.

como fonte de inspiração para suas canções, mas também como forma de ganhar dinheiro com sua música, além dos morros cariocas. Segundo Santuza,

A proximidade do [morro] Estácio com a zona de prostituição do Mangue teria em muito contribuído para a sobrevivência dos seus compositores, que se reuniam nos bares fronteiriços entre a zona de meretrício e o largo do Estácio, local que lhes permitia não só explorar o jogo e a prostituição, como também se dedicar à criação de sambas.⁴²

A profusão de sons com que Gonzaga entra em contato no Rio de Janeiro e em especial no Bairro do Mangue “encheu” seus olhos e ouvidos. Podia encontrar conjuntos tocando nos bares e pelas ruas; todo mundo tinha um “cantinho” para apresentar suas músicas. No dia seguinte em que a conheceu o Mangue, colocou sua sanfona Horner de 80 baixos nas costas e começou a tocar em uma esquina. Em seu repertório, músicas que faziam sucesso, como valsas, polcas, foxtrotos, tangos e choros. As músicas do seu sertão, aquelas aprendidas com o pai, não eram lembradas ainda. Sobre esse tempo e o repertório do início de sua carreira lembra:

Eu estava me apresentando pela primeira vez num bar da rua Júlio do Carmo (...) levado por um carioca esperto que me perguntou se eu tocava alguma coisa com aquela sanfona enorme, luzida, que eu tinha trazido de São Paulo. Disse que sim. Verdade era que eu costumava assassinar as canções de Antenógenes Silva. Antenógenes era fantástico, ele tocava como ninguém. E toda vez que eu tentava imitá-lo, quebrava a cara. Assassinaava suas valsas, como *Saudades de Matão* e *Ave Maria*. Além de Antenógenes, eu imitava Augusto Calheiros, cuja música eu também assassinaava, especialmente quando me metia a tocar e a cantar ao mesmo tempo. Eu era uma tragédia (...).⁴³

Esses primeiros trabalhos foram uma escola para ele, que tocava no Mangue até meados dos anos 40, época em que no Brasil, em especial a cidade do Rio de Janeiro, por ser a capital federal, vivia o clima de Segunda Guerra e a zona portuária era um local que espelhava tudo isso, pela quantidade de navios estrangeiros que chegavam e partiam, levando e trazendo notícias de terras distantes.

Além da zona do Mangue, Gonzaga começou a tocar em festas de casamentos, batizados e bailes em outros lugares da cidade do Rio de Janeiro, o que demonstra as

⁴³ Depoimento In: ÂNGELO, Assis. Dicionário Gonzagueano, de A a Z. São Paulo: S/E. 1ª Edição. 2006. pp. 81-82.

errâncias tão comuns ao universo de transitoriedade do músico, que se apresentou nos salões mais requintados e nos mais populares na cidade do Rio de Janeiro e pela necessidade de trabalhar, o repertório continuou ainda mais comercial. Além das valsas de Antenógenes Silva e as canções de Augusto Calheiros, adicionou os tangos de Carlos Gardel, entre outras canções que faziam sucesso na época.

Já estabelecido na cidade do Rio de Janeiro, começa a pensar em enfrentar os shows de calouros que existiam nas rádios, programas estes que revelavam talentos na música. Conhecia a programação de muitas emissoras, mas era fã de um programa de calouros em especial, *Calouros em Desfile*, comandado por Ary Barroso⁴⁴, que ia ao ar pela rádio Tupy. Foram muitas as estrelas que conseguiram sucesso por meio desse programa, e Gonzaga começou a frequentá-lo: primeiro como plateia, depois como candidato. Suas primeiras apresentações foram interpretações de valsas, um tango, um choro e até um samba, mas nunca conseguia tirar a nota máxima.

Mais tarde, ao lembrar aquela época, refletia: “Quando eu toco, falo, faço arranjo, é tudo com meu sotaque, o meu sotaque não me permite cantar valsa, bolero, samba. A minha sanfona é parecida comigo”⁴⁵. As raízes de Gonzaga apareciam sempre nessa hora, delatada pelos sotaques e gestos nordestinos, do falar arrastado, a vocalização aberta, e isso dificultava quando precisava cantar as músicas que faziam sucesso no Sul/Sudeste do país. Mesmo já inserido no contexto extremamente urbano da cidade carioca, o sotaque, mesmo que suavizado, ele não conseguiu disfarçar.

Foi esse sotaque que denunciou o sanfoneiro a um grupo de estudantes cearenses que o ouvia num bar da Cidade Nova. Nordestinos saudosos, os estudantes pediram para que ele tocasse alguma coisa da “sua terra”. Esse pedido iria mudar a vida do artista. Já adaptado a uma dinâmica urbana, ficou relutante ao pedido dos conterrâneos, pois, como muitos que viviam no Rio de Janeiro, começava a pensar no Nordeste como um lugar distante, que havia ficado no passado e que em nada poderia

⁴⁴ O mineiro Ary Barroso, músico e compositor, começa a se destacar no Rádio, à frente do programa “Hora H” na Rádio Kosmos, de São Paulo, em 1934. Já na cidade do Rio de Janeiro em 1937, estreia no comando do programa “Calouros em Desfile”, onde obrigava os candidatos a cantar música brasileira. Crítico ferrenho dos artistas que passavam por lá, inaugurou a ideia de “gongar” os calouros que não iam bem nas apresentações. Pelo programa passaram talentos da MPB como Dolores Duran, Elza Soares, Lúcio Alves e Elizeth Cardoso, dentre outros. (Coleção Folha Raízes da MPB. In: <http://raizesmpb.folha.com.br/vol-9.shtml>. Acesso em 24/03/2012).

⁴⁵ Apud DREYFUS, Dominique. *Vida do Viajante...* Op. cit. p.81

contribuir para sua fama como tocador, afinal a musicalidade nordestina ainda era pouco conhecida.⁴⁶

Fazia parte do grupo o então estudante universitário Armando Falcão⁴⁷, que lembra do pedido que fez ao sanfoneiro. Diante da negação do artista em atender ao pedido, os estudantes disseram que não mais iriam pagar;

Tocando desse jeito, mas tocando tango, não dá! A gente quer ouvir alguma coisa do Nordeste, que fala da terra, da saudade da serra e do sentimento daquele chão. Nós somos vizinhos: você é de Exu, nós somos do Crato. E a saudade é uma só. Então, porque não mudar de gênero?⁴⁸

Essa saudade tornou-se, mais tarde, um mote para as canções de Gonzaga. A negação em tocar as músicas que aprendeu na infância vinha da vontade que tinha de ser famoso e, para ele, não seriam essas canções que o levariam ao tão sonhado reconhecimento como músico. Por outro lado, já tinha noção que sua sanfona e sua voz não “combinavam” muito com seu repertório de valsas e tangos.

Anos depois, Gonzaga evidencia quão importante foi esse encontro, quando conta a sua versão da história:

(...) oxente, eu queria ser o rei do baião (...) até que uma certa noite, chegasse lá [no Mangue] assim um grupo de cearense, diziam que eram universitário, sei lá o que era isso, era estudante mesmo... depois de me agradarem muito, fizeram uma exigência: olha caboclo, quando a gente voltar aqui outra vez, nesse lugar, nós só damo dinheiro a você se ôce tocar um negócio lá daqueles pé de serra, você não é sertanejo? Ôce num é da serra do Araripe? Eu digo: sô.. tá feita a exigência! Aí eu fiz uma recapitulação, organizei – esse numerozinho que entrei tocando aqui pra vocês, aqui agora [música de fundo em ritmo de xote, com zabumba, guitarra, triângulo e sanfona] eu virei mestre, é foi o primeiro. Quando os cearenses chegaram, eu disse pra eles: olha, eu tenho um negocinho aqui pra impurrar em vocês. Então manda. Lasquei brasa. È isso aí caboclo!⁴⁹

Essa história é contada no show que fez em 1972. Em sua narrativa, como nos indica, já naquele momento, lá no início de sua carreira, seu desejo era o de ser “o rei do

⁴⁶ Nas rádios, conjuntos como Os Turunas, Quatro Ases e um Coringa, por exemplo, já apresentavam canções com ritmos e temáticas nordestinos, porém não faziam muito sucesso.

⁴⁷ Que seria Ministro da Justiça no Governo de Juscelino Kubitschek em 1959.

⁴⁸ Depoimento de Armando Falcão In: OLIVEIRA, Gildson. *Luiz Gonzaga...* Op.cit. p.43.

⁴⁹ Conta sua história entre uma música e outra no disco: *Luiz Gonzaga ao vivo – volta pra curtir*. RCA/BMG: 2001. O CD contém o show do artista, Gravado ao vivo no Teatro Tereza Rachel - Rio de Janeiro - em março de 1972 e inédito até o lançamento deste.

baião”. Se, na época, ele demorou a aceitar o pedido para tocar as canções da sua região, na história contada anos depois, aceitou o pedido de pronto, pois queria ser famoso. Essa memória trazida à tona pelo interprete ganha novos significados no presente, embalados pela narrativa que se constrói colocando em diálogo um passado observado pelas lentes do presente. Segundo Pesavento:

Na memória, atribui-se veracidade à recordação por uma operação de reconhecimento de uma experiência passada, resgatada pelo ato de lembrar. Trata-se, pois de credibilidade, de legitimidade conferida e assumida por aquele que rememora. Ou, em outras palavras, o reconhecimento da lembrança memorialística atribui à evocação um “efeito de verdade”. A memória “aparece” como verdadeira, legitima-se como tal, mas trata-se de uma representação do ocorrido.⁵⁰

O episódio ficou conhecido pelas inúmeras vezes que Gonzaga o contou, tanto em entrevistas como em suas apresentações.

A apresentação chamou a atenção dos fregueses do bairro boêmio, tanto que Gonzaga foi solicitado outras vezes a tocar as canções, possivelmente por conta do ritmo alegre, que acabou por agradar os transeuntes, como lembra o músico. Começa então a rememorar as canções que faziam parte das tradições nordestinas, para apresentá-las nas noites seguintes e daí criar um novo repertório.

Animado com a recepção das músicas nordestinas pelo público diversificado no Mangue, resolveu retornar ao programa de calouros de Ary Barroso, tentar ganhar o prêmio máximo e o dinheiro que ele oferecia⁵¹. Gonzaga decidiu tocar o *Vira e Mexe*.⁵² Sobre esse retorno ao programa com a “nova proposta” Gonzaga conta:

Eu ia sempre, tocava uma valsinha de (?) Antenógenes Silva, e tal... mas eu só tirava nota dois, nota três, até três e meio. Quando eu acertei no caminho do Norte cheguei lá, cheguei lá dizendo que ia tocar um *negocinho* do norte, foi justamente que eu virei mestre (toca

⁵⁰ PESAVENTO, Sandra Jatahy. Palavras para crer. Imaginários de sentido que falam do passado. Revista Eletronica *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*. Debates 2006. Site: <http://nuevomundo.revues.org/1499> (16/08/2010, às 14h50).

⁵¹ Gonzaga, em entrevista para Dreyfus, conta que a decisão de voltar ao Programa de Ary Barroso, deu-se também por conta da visita de um dos seus irmãos, em março de 1940, que há muito lhe procurava a mando de sua mãe, pois uma seca devastadora assolava o sertão e sua família precisava de ajuda. Como não tinha dinheiro para isso, busca o Show de Calouros também com esse objetivo. In: DREYFUS, Dominique. *Vida de Viajante...* Op.cit. p.85

⁵² As primeiras músicas tocadas para o público faziam parte do arcabouço cultural nordestino e não se conhecia ao certo seus autores nem as datas. Mais tarde, o músico ressignifica essas canções, acrescentando letra e utilizando o mesmo título. Por conta disso, não há referências delas.

a canção na sanfona e termina a história) Não teve Ary que aguentasse, foi nota cinco. Naquele dia comi dois pão.⁵³

Nesse dia, o sanfoneiro, sob o olhar exigente de Ary Barroso, tocou a música que aprendeu no sertão nordestino e foi aclamado no estúdio, muito aplaudido. Finalmente, conseguia tirar sua tão esperada nota máxima no programa de calouros mais exigente da época⁵⁴. Desde então sua entrada na mídia seria marcada pelo reencontro de Gonzaga com a musicalidade nordestina, a música do Norte⁵⁵, como também era conhecida.

O sucesso: do regional ao nacional

Nos anos 40, as rádios eram o lugar onde se podia ser ouvido por um grande público. O rádio no Brasil foi introduzido nos anos 20, mas, é nos anos 30 que ele ganha força. Além do papel político⁵⁶, o impacto do rádio sobre a sociedade foi decisivo no que diz respeito à transformação da cultura brasileira: “As rádios haviam descoberto uma dupla vocação: primeiro criar mitos, depois penetrar e divulgar com estardalhaço

⁵³ Programa Proposta, em 1972. Entrevistado por Júlio Lener, com a participação de Gonzaguinha. In: <http://www.youtube.com/watch?v=gaB44mQq8XE&feature=related>, em 20 de dezembro 2011. Assis Angelo, segundo entrevista com Gonzaga, relata: “Ao recebê-lo no auditório, o compositor-animador de Minas foi já perguntando de maneira irônica, como fazia sempre: ‘Você vai tocar hoje o quê, meu filho, com essa harmônica? Mais um tango?’ ‘Não seu Ary. Vou tocar uma coisinha de lá do Norte para o senhor escutar’.” ÂNGELO, Assis. *Dicionário Gonzagueano... Op. cit.* p.86.

⁵⁴ Sobre isso, Dreyfus destaca: “Nesse dia, Gonzaga saiu da [rádio] Tupi feliz da vida. Conseguira realizar vários sonhos de uma vez só: tocar numa rádio importante, tirar nota máxima no mais exigente dos programas de calouros, ganhar 150 mil réis, impressionar Ary Barroso e – mas isso ele não sabia – ser visto e notado por Almirante, que estava no estúdio de Ary.” In: DREYFUS, Dominique. *Vida de Viajante... Op. cit.* p.86.

⁵⁵ O tipo regional nordestino não existia até os primeiros anos do século XX, surgindo em torno da segunda metade da década de dez, ao mesmo tempo em que o recorte regional denominado de Nordeste. Essa denominação tem inicialmente o propósito de nomear os habitantes de uma área que até então era conhecida como Norte, segundo Albuquerque, constatando que “esta identidade regional vai se afirmando de forma muito lenta, convivendo pelo menos até os anos trinta com outras designações como: nortista, que se preserva ainda hoje no Sul do país; cearense (...); sertanejos; brejeiros, praieiros (...)”, termos que mais tarde, serão incorporados à figura do nordestino. ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz. *Nordestino: uma invenção do falo – Uma história de gênero masculino (Nordeste 1920/1940)*. 1ª ed. Maceió: Edições Catavento, 2003. p.150.

⁵⁶ Após o Golpe, Getúlio Vargas utilizou de forma extensiva desse meio de divulgação, principalmente das rádios nacionais como principais instrumentos de divulgação de seu discurso populista. Mônica Velloso aponta para a importância do Rádio para a política no Estado Novo. Ver: VELLOSO, Mônica Pimenta. Os intelectuais e a política cultural do Estado Novo. In: FERREIRA, Jorge e DELGADO, Lucília de Almeida Neves. (org.). *O Brasil republicano. O tempo do nacional-estatismo – do início da década de 1930 ao apogeu do estado Novo*. Livro 2. 2ª edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 2007.

os detalhes mais palpantes de suas vidas privadas.”⁵⁷ Assim o rádio conseguiu entrar nas casas das pessoas e fazer com que elas criassem imagens a respeito daquilo que ouviam. Era o meio de comunicação de massa entrando na vida das pessoas.

Quando as gravadoras perceberam o potencial do rádio e sua capacidade de informar, começou a grande difusão de músicas brasileiras, e ele se tornou o principal instrumento das gravadoras para divulgar seus músicos e, com o passar do tempo, descobrir novos talentos.

Foi justamente dali que Gonzaga deslanchou para uma carreira artística que o consagrou como o representante da chamada música nordestina. Conseguiu chegar aonde queria e, a partir desse momento, passa a apresentar ao grande público as manifestações, tradições, dinâmicas culturais nordestinas, uma região pouco conhecida no Sul/Sudeste, onde estava estabelecido o poder político e econômico do Brasil.

Não foi Gonzaga que introduziu a musicalidade nordestina no espaço das rádios, mas foi ele quem a popularizou. Segundo Oliveira, baseando-se nos estudos de Tárík de Souza, Gonzaga, não “foi o pioneiro, entretanto foi o mais completo, consciente e talentoso promotor da música regional”⁵⁸, já que poucos artistas ousavam arriscar além do que já havia caído no gosto musical, estabelecido pelas rádios.

A ideia de trazer a música e a cultura nordestina para o Sul/Sudeste do Brasil fazia parte de uma tendência que surgia aos poucos, portanto não era novidade para o público, principalmente nas cidades do Rio de Janeiro e São Paulo, que recebiam muitos imigrantes nordestinos.

O historiador Marcos Napolitano ressalta a importância do papel da capital federal na elaboração e na expansão das tradições musicais brasileiras, quando afirma: “Cidade de encontros e mediações culturais altamente complexas, o Rio forjou, ao longo dos séculos XIX e XX, boa parte das nossas formas musicais urbanas.”⁵⁹ O Rio de Janeiro foi um expoente, mas não a única região do país que contribuiu para apresentar uma variedade de culturas sonoras; o historiador destaca também a importância do Nordeste em gerar uma música chamada de brasileira:

O Nordeste, como todo (sobretudo Bahia, Pernambuco, Paraíba e Ceará), também desempenhou um papel importante, fornecendo

⁵⁷. NOVAIS, Fernando A.; SEVCENKO, Nicolau (org). *História da vida privada no Brasil*. Vol. 3. São Paulo: Companhia das Letras. 1998. p. 591.

⁵⁸ OLIVEIRA, Gildson. *Luiz Gonzaga...* Op. cit. p.45.

⁵⁹ NAPOLITANO, Marcos. *História e Música – História cultural da música popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 3ª edição. 2005.p. 39.

ritmos musicais, formas poéticas e timbres característicos que se incorporaram à esfera musical mais ampla, sobretudo a partir do final dos anos 40.⁶⁰

Desde a década de 1920, surgiram músicas como *Luar do Sertão*, uma parceria de João Pernambuco e Catulo da Paixão Cearense, entre outras, que se tornaram clássicos da música nordestina. Da mesma forma, grupos musicais como Os Turunas Pernambucanos, apresentavam-se no Sul, vestidos de vaqueiros, cantando emboladas e cantigas do sertão. “O público sulista, maravilhado, foi descobrindo tesouros melódicos do patrimônio musical brasileiro.”⁶¹

A música chamada de moderna, que se estabelecia nas décadas de 1930 e 1940, em parte, é produto da apropriação dos vários ritmos e do encontro de classes e grupos socioculturais heterogêneos. O pesquisador Tatit lembra os encontros sonoros que fizeram da canção brasileira algo tão peculiar, e chama a atenção para os ritmos regionais, salientando as diversidades culturais, por ser o Brasil um país geograficamente grande, que sofre influências variadas. Essa multiplicidade cultural é percebida em uma musicalidade que se distingue – e se completa – nas diversidades regionais.⁶²

Para Tatit, essas especificidades regionais apontam para uma multiplicidade de ritmos, sons e temas existentes no Brasil, que se tornou mais perceptível com a consolidação do rádio em meados dos anos de 1940 entre as classes sociais urbanas, pois se inaugurou uma fase na música marcada pela penetração de novos gêneros estrangeiros e os chamados regionais – como da música classificada como nordestina que começa a ser mais consumida com a entrada de Luiz Gonzaga na mídia. O baião, a embolada, o coco, a moda-de-viola foram ganhando espaço nas rádios, tornando-se referência para além das suas regiões de origem.

Nesse momento, canções que muitas vezes ficavam restritas às suas regiões de origem passam a fazer parte de um cotidiano nacional. Oliveira destaca que não foi fácil essa entrada de Gonzaga na mídia, visto que ainda existia certa resistência das emissoras de rádio, como das próprias gravadoras, em apresentar para o seu público esses ritmos: “apesar das isoladas incursões anteriores de artistas nordestinos, Luiz Gonzaga foi o

⁶⁰NAPOLITANO, Marcos. *História e Música...* Op. cit.p. 39.

⁶¹DREYFUS, Dominique. *Vida do Viajante: A saga de Luiz Gonzaga...* Op cit., p. 105.

⁶² Tatit destaca: “Em todos os períodos, desde o descobrimento, a percussão e a oralidade vêm engendrando a sonoridade do país, ora como manifestação crua, ora como matéria prima da criação musical; ora como fator étnico ou regional, ora como contenção dos impulsos abstratos peculiares à linguagem musical”. In: TATIT, Luiz. *O Século da Canção*. Cotia: Ateliê Editorial. 2004. p. 19.



Imagem 1: Foto distribuída para os fãs quando o músico começa a fazer sucesso.

revolucionário sanfoneiro, compositor e cantor que abriu caminho para o idioma regional.”⁶³

Em 14 de março de 1941, Gonzaga grava seu primeiro disco de 78 rpm, com as músicas *Véspera de São João*⁶⁴ e *Numa serenata*⁶⁵, pela gravadora Victor. Lançou em maio do mesmo ano o segundo compacto com as músicas *Vira e Mexe*⁶⁶, e *Saudades de São João Del-Rei*, músicas aprendidas ainda na infância, no seu pé de serra. Depois de ter conquistado o espaço das rádios, ter conseguido inúmeras gravações e ganhado o título de maior sanfoneiro do Nordeste, Gonzaga ainda

encontrava resistência dos empresários das emissoras nas quais se apresentava porque seu sotaque não agradava. O músico lembra que foi a partir de um convite para se apresentar como cantor, pelo empresário Átila Nunes, diretor de um programa de rádio na época, que começou a fazer sucesso como cantor. Esse sucesso deveu-se ao expressivo número de cartas de fãs que começou a receber.⁶⁷

Nessa época, meados dos anos de 1940, o músico sentiu a necessidade de trazer para seu público a cultura nordestina, mas não apenas a sua musicalidade. Queria parceiros que colocassem letras em suas músicas, como lembra no depoimento dado a Ricardo Cravo Albim:

Eu vinha então tentando tudo, gravava carnaval, gravava outras coisas, porque os meus parceiros não sentia o que eu queria, eu queria era outra coisa, e eles achavam que estava muito bem, a fábrica estava muito satisfeita comigo, mas eu queria era entrar era no Norte, era no sertão. Eu queria era cantar as coisas da minha terra, eu queria alguém que me ajudasse a decantar a vida da minha gente, estava muito difícil de encontrar. Mas nessa época, existia um conjunto aí chamado Quatro Ases e um Coringa, que era um grande sucesso e cantava essas coisinhas brejeiras do norte, de um autor chamado Lauro Maia... e eu queria cantar era aquele gênero, era aquele negócio, eu ouvia o (?) era o firifimfim, firifimfim, firifimfim... como eles faziam. Imitava o

⁶³ OLIVEIRA, Gildson. *Luiz Gonzaga...* Op.cit. pg.45.

⁶⁴ GONZAGA, Luiz e REIS, F. LP de 78 rpm, série 34744, lado a. 1941

⁶⁵ GONZAGA, Luiz. LP de 78 rpm, série 34744, lado b. 1941

⁶⁶ GONZAGA, Luiz. LP de 78 rpm, série 34748, lado b. 1941. Esta música, tocada nas festas do sertão nordestino, ganhou de Luiz Gonzaga uma letra e uma nova forma de ser tocada.

⁶⁷ Oliveira destaca que “incentivado, ele quis tentar o disco, e a direção da RCA permitiu que ele gravasse a mazuca *Dança Mariquinha* (parceria com Miguel Lima). Foi, no entanto, com *Mula Preta* (1943) que Luiz alcançou o sucesso como cantor”. In: OLIVEIRA, Gildson. *Luiz Gonzaga ...* Op cit. p.48.

sanfoneiro, imitava os pé de serra, aquelas coisas. E eu dizia: esse Lauro Maia tem que fazer música pra mim, eu vou procurar esse homem né? Eu estava bem *filiz* lá, com aquelas músicas que eu estava cantando ao *finá* do primeiro ano, *Mula Preta*, *Quer ir mais eu vamos*, e *Penerou Xerém*, e outras coisas, mas eu queria era entrar era no sertão, e Lauro Maia era o sujeito que na minha opinião ia resolver meu problema, aí procurei o Lauro Maia (...)⁶⁸

Essa necessidade levou Gonzaga a procurar Lauro Maia, autor das canções que faziam sucesso com o grupo Quatro Ases e Um Coringa, que cantava temas ligados ao Nordeste do país. Era o parceiro que precisava:

Ele era pianista e fazia cópias de parte de pianos para os compositores analfabetos de música, assim como eu, lá nos irmãos Vitale (...) E eu o procurei lá. E eu contei a minha história. Eu tinha os motivos, as melodias, umas coisas, e queria alguém que botasse letra naquilo. Aí ele disse assim: “é Gonzaga eu gosto muito da sua voz, admiro a sua música, até lá no Ceará você é muito ouvido, eu tenho imenso prazer mas, primeira coisa é que eu produzo pouco, o que eu produzo aqui dá pros meninos vadiar” - que era Quatro Ases e um Coringa, “e os motivos que você tem eu num sou letrista pra isso não. Eu faço aqui meus números assim, eu penso pego um tema folclórico, desenvolvo, venho aqui e tal, boto a letrinha e tal, nasce letra e música juntas assim, mas para o que você quer, eu acho qui...”⁶⁹

Lauro Maia recusou o pedido, mas foi por intermédio dele que Gonzaga conheceu Humberto Teixeira, também nordestino, nascido próximo a Serra do Araripe, na cidade do Crato, que havia saído do sertão, como tantos outros conterrâneos na época, para ir ao Rio de Janeiro. Formado em Direito, já tinha em seu currículo algumas poucas canções gravadas por outros artistas, mas a fama mesmo veio junto com Luiz Gonzaga. Esse encontro, que aconteceu no escritório de advocacia, é lembrado por Humberto Teixeira:

Você [Gonzaga] entrou no meu escritório, e disse assim: vamos fazer música do Norte! E depois de estudarmos qual ritmo nós iríamos escolher para fazermos essa grande empreitada, depois de pensarmos em vários, saiu aquele primeiro baião, *eu vou mostrar pra vocês*, que é um marco na música popular brasileira. Isso é o que eu queria só lembrar, porque de fato isso tem uma importância histórica muito grande, porque foi de fato essa primeira música minha e do Luiz, quando ele me deu o motivo nortista que eu fiz a letra pra ela. Depois nós pensávamos muito que ritmo nós íamos escolher para poder fazer essa campanha que ele chamava de música do norte, e que tava na cabeça dele há muito tempo, nós saímos com o baião.⁷⁰

⁶⁸ Entrevista concedida a Ricardo Cravo Albim. Arquivo de áudio do Museu da Imagem e do Som: 06 de setembro de 1968. Com a participação de Humberto Teixeira. CD 1, faixa 09.

⁶⁹ Idem.

⁷⁰ ibidem.

Assim nasceu *Baião*⁷¹, música que deu a Gonzaga o título de “Rei”. A letra da música fala desse ritmo que fazia parte da cultura nordestina, de uma tradição musical que ninguém sabe como e quando nasceu, mas que Oliveira aponta para uma influência medieval, com peculiaridades regionais, embasando-se nos estudos de Claribalte Passos:

Na música do violeiro nordestino tudo o que segue é evidente: a maneira de cantar, valorizando mais a poesia do que a música; o insistente som grave, repetido (em vez de prolongado) e invariável, extraído do bordão da viola, assim como o diminuto interlúdio instrumental imitando *ritornelo*.(...) as escalas dos modos medievais; e, não raro, as discretas primitivas variações (ou *variantes*) acompanhando a melodia, vocal, tudo isso, enfim, ganhou feição própria na música do Nordeste ao receber, também, as influências do medievo luso e das manifestações narrativas.⁷²

Esse ritmo, como mencionado, não foi apresentado por Gonzaga, mas a música versa sobre a forma nordestina de dançar. O próprio nome, baião, remete à ideia de festa, ligada a uma linguagem nordestina, porque, segundo alguns estudiosos, seria um nome derivado de bailão – um baile grande – ou de baiano.⁷³ O primeiro grande sucesso de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira traz um ritmo alegre, inspirado na musicalidade nordestina, sob a influência de uma dinâmica urbana. Apresentado com instrumentos que dão ritmos aos sons vindos do Nordeste rural – a sanfona fazendo o solo, acompanhada por zabumba e triângulo. A letra versa sobre as vivências de Gonzaga e sua alegria em conseguir cantar seu Nordeste:

Eu vou mostrar pra vocês / Como se dança o baião
E quem quiser aprender / É favor prestar atenção
Morena chega pra cá / Bem junto ao meu coração
Agora é só me seguir / Pois eu vou dançar o baião
Eu já dancei balance / Xamego, samba e xerém
Mas o baião tem um quê / Que as outras danças não têm
Oi quem quiser é só dizer / Pois eu com satisfação
Vou dançar cantando o baião / Eu já cantei no Pará
Toquei sanfona em Belém / Cantei lá no Ceará
E sei o que me convém / Por isso eu quero afirmar
Com toda convicção / Que sou doido pelo baião

⁷¹ TEIXEIRA, Humberto e GONZAGA, Luiz. *Baião*, 1949; série disco 78 rpm. 800605b

⁷² PASSOS, Claribalte. APUD. OLIVEIRA, Gildson. *Luiz Gonzaga – O matuto que conquistou o mundo*. Brasília: Letraviva, 2000. p.124.

⁷³ Discussão feita por Gildson Oliveira, baseada em algumas pesquisas de folcloristas e musicólogos. Ver: OLIVEIRA, Gildson. *Luiz Gonzaga ...* Op cit. p. 121 -122.

A letra da música faz referência aos ritmos que o músico tocou no início da sua carreira, e aos lugares por onde passou. Desde então afirma que, mesmo com tantas influências, é o baião nordestino que ele gosta e quer cantar.

Não foi Gonzaga o primeiro a gravar a música que fez em parceria com Humberto Teixeira e que o coroou, mas o grupo nordestino Quatro Ases e um Coringa. Humberto lamenta esse fato, mas é o próprio Gonzaga quem explica os motivos:

(...) Foi o seguinte: naquela época a RCA Victor estava montando sua fábrica em São Paulo e todos os artistas da RCA gravavam na Odeon. Quando a Odeon, sabendo que a RCA Victor estava montando sua própria fábrica, que ia perder o seu grande freguês que era a RCA, então eles cortaram as relações, e a RCA Victor ficou sem ter onde gravar com seus artistas. Abriu mão dos artistas: “você vão gravar onde quiserem, porque nós vamos demorar mais ou menos um ano com essa fábrica.” Aí eu fui leal, eu digo: eu espero. Foi nessa época que eu tava esperando a nova fábrica, que o baião foi crescendo com Quatro Ases e um Coringa, essa tropa toda, e eu fora. Eu não podia gravar, eu não tinha... eu tinha fábrica, tava assim de fábrica em cima de mim pra gravar. Mas eu queria esperar, lealmente, a RCA Victor.⁷⁴

Gonzaga, por lealdade à gravadora RCA Victor, de quem era artista contratado, só iria gravar sua música mais famosa em 1949. Mas para ele isso não teve tanta importância assim, pois, mesmo não sendo gravada primeiramente por ele, era sucesso em sua voz por conta das suas apresentações nas rádios, em programas ao vivo e nos shows. Lembra ainda a quantidade de pedidos que chegavam à gravadora à procura de seus discos com esse “novo” ritmo. Humberto Teixeira destaca da reação do diretor da RCA Victor na época:

Vitório lhe telefonava e dizia assim: “Mas não é possível, que diabo de ritmo é esse que lançaram, essa loucura, esse negócio que você fez aí com Humberto Teixeira. Todo mundo, tá o Brasil inteiro procurando, exigindo, e agora você foi deixar que outros gravassem?”⁷⁵

E a quantidade de pedidos foi tanta que, quando a RCA Victor inaugura sua nova fábrica e começa a produzir, as primeiras prensas foram do Long Play de Luiz Gonzaga, segundo depoimento do artista.⁷⁶

⁷⁴ Entrevista concedida a Ricardo Cravo Albim ... Op. cit.

⁷⁵ Idem, ibidem.

⁷⁶ Nessa mesma entrevista, Gonzaga relata que os primeiros discos prensados pela nova fábrica foram os seus, em uma quantidade muito maior que a dos outros artistas da época, em função do número de pedidos.

Dessa parceria vieram várias outras canções de sucesso que tinham como mote o Nordeste. Foram cinco anos de muita produção proporcionada por uma sintonia grande entre o advogado e o músico, ambos com experiências bem parecidas. Humberto sabia exatamente o que Luiz queria dizer e vice-versa.⁷⁷

Gonzaga já havia, a essa altura, assumido uma identidade nordestina em suas canções e decide levar essa representação também para as vestimentas que usava. Queria deixar o terno de lado, não “combinava” com sua música, seu sotaque, sua sanfona e as coisas que ele queria contar. Quando o sucesso chega, começa a se apresentar vestido com trajes que lembravam os famosos cangaceiros do sertão nordestino. Os adereços que o músico decide incorporar fazem parte das vestimentas dos sertanejos, não



Imagem 2: caracterizado, ainda fazendo uso do revólver e cartucheira, abandonados mais tarde.

especificamente de cangaceiros, mas havia sido popularizada por estes.⁷⁸

A forma com que Gonzaga se apresentou causou estranhamento no público, e ele quase foi proibido de cantar daquele jeito, como relata Oliveira:

Compenetrado no papel de representante da nordestinidade, tratou de vestir-se a caráter, alpercatas de couro, roupas de boiadeiro, chapéu de cangaço. Afinal, se Pedro Raimundo entrava nos programas de bombachas para representar o Sul, se Ruy Rey travava-se de rumbeiro e se Bob Nelson era caubói estilizado – enfeitado de revolveres, cartucheiras e tudo o mais, para se transformar num Roy Rogers

⁷⁷ Humberto Teixeira, no depoimento a Cravo Albim, lembra da grande quantidade de músicas que a dupla compôs: “Era inacreditável, nós fazíamos 2, 3 músicas por dia. A maior parte eu fazia as letras, Luiz me trazia os motivos, eu fazia as letras, e ele então dizia: vou sanfonizar. E o que ele chamava sanfonizar era dar essa musicalidade extraordinária que ele possui, nasceu com ela, tal. Outras eu fazia música e ele botava a letra, coisa que ele esconde, tem músicas nossas que as letras são dele.” Entrevista concedida a Ricardo Cravo Albim...Op. cit.

⁷⁸ Tratava-se de roupas de couro que muitos vaqueiros usavam para se proteger dos espinhos da caatinga, conhecidas na região como gibão. O chapéu e as sandálias também tinham funções práticas: proteger do sol e do calor que fazia no sertão nordestino, além do que o couro era um artigo de fácil acesso.

tupiniquim –, Por que não ele, Gonzaga, vestindo-se à maneira do sertão?⁷⁹

Não foi fácil para Gonzaga conseguir adotar os adereços que, para ele, representavam o Nordeste, porque eram vinculados a imagens de Lampião, tido como bandido.⁸⁰ Soava quase como uma afronta adotar os trajes usados por seu herói de infância. A caracterização pode ser interpretada também como uma afirmação de sua posição como homem nordestino, influenciado pelas vivências no duro cotidiano do Exército.



Imagem 3: Caracterização que compôs uma identidade nordestina, utilizada em todas as apresentações.

Mas Gonzaga não desistiu. Em todas as apresentações desde então, nunca abandonou o chapéu que lembrava o cangaceiro, o qual, para muitos, era bandido, mas para outros era um herói. Esses adereços, mais tarde, passam a ser aceitos e a lembrança do chapéu não mais se remete a Lampião, mas à música nordestina, ao rei do Baião. Foi ressignificada como representação da cultura nordestina.

Gonzaga assumiu de vez uma identidade Nordestina forjada a partir das representações que trazia das suas vivências, não apenas como nordestino, mas também como imigrante. Essas são reveladas nas canções que interpretou durante toda sua carreira, que fizeram – e fazem – tanto sucesso, contribuindo para a construção de identidades do nordeste brasileiro.

E é sobre as narrativas musicais que nos debruçamos, na tentativa de entender as representações dessas memórias, que se tornam fontes valorosas, não só porque representam as culturas dos sujeitos em seu tempo, mas por terem a capacidade de forjar identidades, estabelecer imagens sobre a região e construir discursos sobre o Nordeste.

Essa identidade regional foi “criada”, “aceita”, e pouco combatida, como a medida “exata” do que seria o “ser” nordestino. Ela está embasada não apenas nas

⁷⁹ OLIVEIRA, Gildson. *Luiz Gonzaga ...* Op. cit. p.55

⁸⁰ Oliveira ressalta a reação de Floriano Faissal, diretor artístico da Rádio Nacional: “(...) protestou em nome do ‘bom gosto’: – Enquanto eu mandar nesta rádio, não permitirei que você apareça diante de nosso público vestido de bandido Lampião”. In: OLIVEIRA, Gildson. *Luiz Gonzaga....* Op. cit. p. 55.

memórias dos sujeitos que se reconhecem nela ou que as cantam, pois muitas vezes é instituída pelo *outro*, o *não* nordestino. Essa tensão ajudou a estabelecer certas produções imagéticas que funcionam como índices de identidade do nordeste e sua gente.

Com essa compreensão, entendemos que as representações que circulam nas letras das canções interpretadas por Gonzaga trazem à tona o “seu” Nordeste, aquele vivenciado pelo artista, forjado em sua memória, assim como na memória de muitos nordestinos que deixaram sua terra. A legitimidade decorre, então, do fato de essas representações tomarem por base traços da cultura nordestina, das tradições ligadas a uma região. Gonzaga canta as festas, a religiosidade, as paisagens de um nordeste rural, juntando a isso as formas de falar e de vestir que lhes são peculiares, além dos ritmos que remetem também ao Nordeste. Aquilo que vem representado nas canções que fazem parte do seu repertório e na forma como fazia suas apresentações ao grande público – não apenas no Sul/Sudeste do país – passa a ser a “verdade” do nordeste, do sertão ou mesmo do nordestino para muitos que entravam em contato com essas representações.

As artes são produtoras de saberes, e as canções interpretadas por Luiz Gonzaga são produtoras de realidades e têm ressonância no tecido social, produzindo sentidos e significados. Isso se aplica inclusive à identidade regional, na medida em que os saberes elaborados sobre a região se dão também no plano cultural, uma vez que “a identidade é resultado de lutas simbólicas, que poderiam ter desfechos diversos e que se constituem em processos históricos”, como destaca Netto.⁸¹

Representar a região Nordeste passou a ser uma necessidade sentida por Luiz Gonzaga, por isso ele participava ativamente dos processos de criação da grande maioria das composições, não só com Humberto Teixeira. Mesmo quando não interferia diretamente nas composições, a forma ímpar como interpretava as canções (colocando seu sotaque, os adereços, suas histórias, sua *sanfonização*) também se revelava produtora de sentidos⁸², conforme destaca Paranhos.

⁸¹ NETO, Michel Nicolau Netto. *Música brasileira e identidade nacional na Mundialização*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2009. p. 26.

⁸² Segundo Paranhos, “Logo se vê que as interpretações, quaisquer que sejam elas, são sempre portadoras de sentido. Isso nos remete, a todo momento, a problemas de ordem metodológica. (...) Inevitavelmente, quando alguém canta e/ou apresenta uma música sob essa ou aquela roupagem instrumental, atua igualmente, num determinado sentido, como compositor. O agente opera, em maior ou menor medida, na perspectiva de decompor e/ou recompor uma composição. In: PARANHOS, Alberto. “A música popular e a dança dos sentidos: as distintas faces do mesmo”. In: *Anais do V Congresso Latinoamericano da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular*. (<http://www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html>), p. 04.

Outro grande parceiro e letrista foi o médico Zédantas, também nordestino, com quem começou a compor depois que deixou a parceria com Humberto Teixeira, por questões burocráticas.⁸³ Com o novo parceiro, compôs músicas famosas como *A Volta da Asa Branca*, de 1950, e *ABC do Sertão*, de 1953. Esses compositores foram os parceiros de Gonzaga que mais produziram músicas de sucesso para o seu repertório, dois nordestinos que, assim como Luiz, tinham uma vivência da cultura regional, uma memória afetiva dos símbolos que faziam parte das dinâmicas e tradições ligadas ao Nordeste. Sobre essas parcerias, o artista lembra:

(...) dr. Zédantas: quando eu gravei essas músicas dele, foi *o forró de Mané Vitor*, e que nós tivemos uma afinidade e lancemos também, e por causa disso eu me tornei também o criador do forró, (...) era um grande autor. Fabuloso escritor, também nordestino. Puro, puro, puro, puro sertanejo né? Muito agarrado com as coisas do sertão e Humberto não, Humberto já é um sujeito assim, como tem essa frase muito, muito *muderna* que tem por aí né, *muderninha*, mas também gosto de dizer, versátil (risos). O Humberto fazia baião sobre passarinho, sobre uma namorada, sobre um *zóio* grande, sobre uma danadinha do sertão, sobre uma buchudinha, (...) ele pegava um tema e desenvolvia ali, e sobre um pássaro cego, o *Assum preto* né? (...) os temas mais leves, mais né? Zédantas não, aprofundava muito dentro do sertão brabo, do sertão de cabra macho: (...) e eu gostava dessa linguagem do Zédantas, então foi.. apareceu muito bem o dr. Zédantas, que fez um sucesso também solto, como Humberto Teixeira fez um grande sucesso com *Calú* que foi gravada por vários artistas internacionais também, o Zédantas não foi um sucesso tão grande mais foi um sucesso muito bom também.⁸⁴

Zédantas havia vivido mais tempo no Nordeste – só depois de formado mudou-se para o Rio e Janeiro – e conhecia muito bem as “coisas da sua região”, segundo o depoimento de Gonzaga; além de tudo, era um estudioso da cultura nordestina. Talvez por esse motivo suas letras tenham agradado mais a Gonzaga. Além desses dois parceiros, vários outros compositores⁸⁵ ajudaram o intérprete nessa sua decisão de trazer para o Sul/Sudeste do país a sua leitura da cultura nordestina. Humberto Teixeira destaca a importância do baião lançado por ele e Gonzaga:

⁸³Na época para se controlar os direitos autorais, os compositores se organizavam em associações. A parceria com Humberto Teixeira se desfaz, quando Gonzaga sai da UBC, segundo depoimento de Humberto Teixeira “Foi uma pena que um dia o Luiz chegou pra mim e disse: eu vou sair da UBC. Eu digo: mas Luiz, esta parceria, como é que vai ser possível isso, e coisa e tal... mas enfim são histórias de políticas societárias, o Luiz foi pra outra sociedade.”In: Entrevista concedida a Ricardo Cravo Albim. Arquivo de áudio do Museu da Imagem e do Som: 06 de setembro de 1968. CD: 01, Faixa:09

⁸⁴ Entrevista concedida a Ricardo Cravo Albim. Arquivo de áudio do Museu da Imagem e do Som: 06 de setembro de 1968. CD: 02, Faixa:02.

⁸⁵ Outros parceiros constantes de Gonzaga foram Guio de Moraes, o pianista mineiro Hervê Cordovil, Jacson do Pandeiro e Luiz Vieira, por exemplo.

Mas a verdade é que nós cidadinizamos esse ritmo, nós demos características brasileiras a ele e, digamos assim, nacionais, porque o primeiro baião não nasceu assim, à toa, nós passamos muitos e muitos dias estudando como iria aplicar aquele velho ritmo sertanejo, como nós íamos botar aquela letra, como nós íamos enfim, lançá-lo, (...) sem esperar jamais que ele iria ter esse sucesso e essa repercussão extraordinária que teve.⁸⁶

Essa música citadina, mas com elementos rurais – tanto no ritmo como na poesia – teve uma aceitação entre o público do Sul/Sudeste do país, mas, principalmente, foi apropriada por imigrantes nordestinos. Essa aceitação e o reconhecimento das canções como sendo nordestinas deram-se principalmente pela presença de imagens, identificadas como próprios daquele universo.

Gonzaga ganhou reconhecimento como o artista capaz de “entender” a necessidade do migrante nordestino de escutar sons familiares, que lembrassem seu lugar de origem, a infância, as festas e tradições em meio a uma variedade de sons urbanos.

E qual o papel de Gonzaga nesta conjuntura? Simples. Penso que é possível afirmar, sem risco de erro, que Luiz Gonzaga desempenhou aí o papel nada insignificante de uma força antidesagregadora. Atuando na dimensão dos signos – e em plano de massas – Gonzaga trouxe um universo familiar aos nordestinos, com suas representações conhecidas e seus referenciais nítidos.⁸⁷

Vale salientar que o reconhecimento de memórias na coletividade não se institui por imposição, mas por laços afetivos, presentes nas relações entre os sujeitos, e que acabam por reforçar a coesão dos grupos. Com isso não queremos afirmar que as representações do Nordeste cantado por Gonzaga sejam reconhecidas – ou conhecidas – por todos os sujeitos, nem da mesma forma. Mesmo assim, elas reativam as memórias de lugares e são capazes de estabelecer identidades.

O ato de lembrar significa colocar no presente as representações do passado. Catroga indica a existência de três principais tipos de memória,⁸⁸ e todas elas podem ser

⁸⁶ Entrevista concedida a Ricardo Cravo Albim. Arquivo de áudio do Museu da Imagem e do Som: 06 de setembro de 1968. Com a participação de Humberto Teixeira. CD 02, Faixa 01.

⁸⁷ RISÉRIO, Antonio. “O Solo da Sanfona: Contextos do Rei do Baião”. Dossiê Música Brasileira, n. 4, pp. 35-40, dez./89-fev./ 1990. p. 39.

⁸⁸ Segundo Catroga, existem três tipos de memória: a *proto-memória*, fruto da socialização, que tende a diluir passado e presente; a *memória propriamente dita*, que está ligada ao reconhecimento; e a *metamemória*, composta de representações que os indivíduos fazem das suas próprias memórias em relação aos fatos, seu conhecimento diante deles e as formas que as representam. Ver: CATROGA,

observadas quando analisamos as canções de Gonzaga; nos ateremos, todavia, à metamemória, que segundo o conceito do autor, assim se define:

Esta acepção [metamemória] remete, portanto, para a maneira como cada um se filia no seu próprio passado e como explicitamente, constrói sua *identidade* e a sua *distinção* em relação aos outros. (...) à *metamemória* cabe, sobretudo, o papel de acentuar as características inerentes a chamada *memória social* ou *coletiva* e às modalidades de sua construção e reprodução.⁸⁹

Pollak, por sua vez, alerta que a *memória coletiva* pode ser observada em atos sociais (como tradições e costumes), em algumas regras de interação, bem como na música, nas manifestações chamadas de folclóricas, na religiosidade ou até mesmo na culinária, além de nos grandes monumentos.⁹⁰ As representações que circulam nas canções passam a fazer parte de uma memória coletiva, ao mesmo tempo em que ajudam a compô-la. Aqui levamos em consideração, mais uma vez, o grande número de nordestinos que se instalaram principalmente nas cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo,⁹¹ e que formavam importante parte do público de Gonzaga. Mesmo constituindo-se de um público heterogêneo, esses sujeitos contribuíram para a construção dessa memória coletiva que está diretamente relacionada à criação de identidades.

Pollak⁹² constata ainda que essa memória é seletiva e passa por um processo de conciliação entre as memórias sociais e individuais. Muitas vezes, o indivíduo toma para si certas memórias quando se sente inserido em determinados grupos, e isso nos ajuda a compreender, em parte, o sucesso de Gonzaga, quando ele passa a ser visto como representante e divulgador de culturas e tradições da região Nordeste. No momento em que parte dos migrantes se reconhece nas canções de seu repertório, e estas voltam-se à construção de uma identidade regional, o artista acaba por contribuir para a formação desse imaginário.

Sobre esse aspecto nos lembra a historiadora Brito:

Fernando. “Memória e história” In: PESAVENTO, Sandra Jatahy (org). *Fronteiras do milênio*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2001.

⁸⁹ Idem, ibidem, p. 43-44.

⁹⁰ POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989, p. 3-15.*

⁹¹ Ferretti lembra que “Segundo o anuário do IBGE de 1953, naquele ano a população daquela cidade [Rio de Janeiro] era de 1.533.698 dos quais 121.923 eram nordestinos e 114.214 eram mineiros (Nosso século, 80 p. XVI)”. In: FERRETTI, Mundicarmo Maria Rocha. *Baião de dois: a música de Zedantas e Luiz Gonzaga no seu contexto de produção e sua atualização na década de 70*. Recife: FUNDAJ, Editora Massangana, 1988. p. 64.

⁹² Pollak chega a essas conclusões embasado também nos estudos de Maurice Halbwachs. Ver: POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. *Revista de Estudos Históricos, Rio de Janeiro, Vol.02, n.03. Tradução Dora Rocha Flaksman. 1989.*

As representações, então, são formas que encontramos de dar significado às tramas do mundo social, de maneira a torná-las compreensíveis. É por esse mecanismo que nos ajustamos ao mundo, nomeando-o e definindo a realidade do dia-a-dia. Portanto, as representações constroem sentidos para a realidade e, por sua natureza social, são sempre plurais, muitas vezes contraditórias, representativas dos interesses dos grupos que lutam para dar à realidade o sentido resultante de sua leitura do mundo social.⁹³

As representações encontradas nas canções tornam-se mais do que um fenômeno de resistência cultural, participam da atualização de todo um arquivo cultural de nordestinos diante das novas condições sociais que enfrentam, realimentando as memórias. O sucesso das músicas interpretadas por Luiz Gonzaga entre os nordestinos faz parte da própria solidificação de uma identidade regional entre indivíduos que são marcados, não só pela sua região de origem, mas por estereótipos, e somente no Sul se veem como iguais, vindos de uma mesma região, com seus sotaques, gostos, costumes e valores, o que não ocorria quando estavam no Nordeste. Segundo Albuquerque, “A sensação sonora presente traz pedaços de passado, cruza tempos e espaços, fazendo o Nordeste surgir no Sul ou o Sul no Nordeste (...)”.⁹⁴ Isso pode ser constatado na fala de Gilberto Gil:

Luiz Gonzaga iluminava minha vida, do mandacaru ao pé-de-serra. Eu era menino, vivia no sertão, na caatinga, numa pequena cidade no interior da Bahia. Gonzaga refletia a nossa cara. Vinha com uma temática que até nos envaidecia, porque falava de nossa vida. Da vida do mundo rural no sertão brasileiro. E a gente ficava vaidoso porque a nossa vida era tocada no rádio. Ele interpretava o homem sertanejo (...) Fazia uma certa crítica à cidade, celebrava a alegria interiorana e falava de uma certa nostalgia do mundo sertanejo (...) Descrevia o umbuzeiro, o romeiro, o tropeiro, o retirante, o boiadeiro, a função da feira na vida social sertaneja, o gado, etc..⁹⁵

Se, por um lado, as canções trazem à tona memórias que compõem/reforçam identidades, por outro, esses discursos podem ser identificados como reprodutores de realidades regionais, levando-nos a pensar também o processo de regionalização, que

⁹³ BRITO, Eleonora Zicari Costa de. História, historiografia e representações, In: *Os espaços da história cultural*. Org. KUYUMJIAN, Márcia de Melo Martins & MELLO, Maria Thereza Negrão de. Brasília: Paralelo 15, 2008. p. 33.

⁹⁴ ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. FJN, São Paulo. Ed. Massangana, 1999. p. 160.

⁹⁵ Apud RISÉRIO, Antônio. *O solo da sanfona: contextos do rei do baião* In “*O Solo da Sanfona: Contextos do Rei do Baião*”. *Revista da USP*. Dossiê Música Brasileira, n. 4, pp. 35-40, dez./89-fev./1990. p. 38.

muitas vezes funciona como elemento de diferenciação. O próprio termo Região (vem de *Regere*, comandar) liga-se diretamente às relações de poder e à sua espacialidade, ou seja, um espaço sob domínio régio (rei).⁹⁶ A regionalização das relações de poder vem acompanhada de outros processos de regionalização, como o de produção, o das relações de trabalho e o das práticas culturais, tornando-se uma “unidade” que contém uma diversidade; é produto de uma tentativa de homogeneização, por isso é aberta, móvel e possui diferentes relações de poder. Essa tentativa de homogeneização das identidades, nacional ou regional, parte também de uma construção mental, pois nossos territórios existenciais são imagéticos, segundo o historiador Durval Albuquerque Júnior.⁹⁷

Contribuindo para a ideia de regionalismo, tem-se, a partir da década de 1920, uma grande produção de romances chamados de regionais, além de uma literatura científica, como as publicações de Gilberto Freyre⁹⁸, obras repletas de representações que buscavam definir o que seria o Nordeste e os nordestinos, e de certa forma faziam com que a região fosse gestada muitas vezes “como o espaço da saudade dos tempos de glória, saudades do engenho, da sinhá, do sinhô, da Nega Fulô, do sertão e do sertanejo puro e natural, força telúrica da região.”⁹⁹

Esses discursos que se apresentam repetitivos e carregados de signos possuem uma linguagem que pode levar a uma homogeneização de significados, fruto de vozes que se acham no direito de dizer o que é o outro. Este processo nasce, muitas vezes, de uma caracterização grosseira do grupo estranho, em que as diferenças e a multiplicidade são apagadas em prol de semelhanças superficiais, fazendo com que a região seja *inventada* a partir de determinadas relações de poder e do saber a elas correspondentes.¹⁰⁰

Essa classificação da música de Luiz Gonzaga como regional decorre também dos comentários críticos das revistas especializadas da época, segundo o historiador Durval Muniz de Albuquerque. Para além dessa identidade regional, as canções com

⁹⁶ Ver: JÚNIOR, Durval Muniz de. *Nordeste, uma invenção do falo*. Uma História do Gênero masculino (Nordeste – 1920/1940). Maceió: Edições Catavento, 2003.

⁹⁷ Essa discussão perpassa a obra do historiador Durval Muniz de Albuquerque Jr. Ver em: ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. FJN, São Paulo. Ed. Massangana, 1999; *Nordeste, uma invenção do falo*. Uma História do Gênero masculino (Nordeste – 1920/1940). Maceió: Edições Catavento, 2003; *Preconceito contra a origem geográfica e de lugar: as fronteiras da discórdia*. São Paulo: Cortez, 2007.

⁹⁸ Em sua obra, Freyre defende a tese da “brasilidade nordestina”, que aborda a formação da região Nordeste e seus tempos áureos.

⁹⁹ ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes...* Op. cit. p. 35.

¹⁰⁰ Idem, *ibidem*.

temáticas e ritmos nordestinos caíam no gosto de quem valorizava as músicas dançantes, por atender ao consumo crescente de signos que remetem a identidades, não apenas nordestina, mas brasileira, e que passaram a ser consumidos como signos nacionais.

Essa identidade nordestina pauta-se também em uma criação imagética que parte de tradição e de signos rurais, em contraponto à realidade urbana do Sul/ Sudeste do país enfrentada pelos migrantes. A música de Luiz Gonzaga traz à tona experiências de sujeitos que estavam inseridos em uma cultura até então à margem, no entanto mais do que reproduzir uma visão tradicional camponesa, ajuda esta cultura a se atualizar, a reafirmar-se em termos nacional.¹⁰¹ Aqui, vale ressaltar que, nessas representações, tanto as que aparecem nas músicas como nos discursos regionalistas, o Nordeste aparece de forma homogênea, principalmente quando diz respeito às dificuldades. São imagens que concentram-se sobretudo na seca, na falta de trabalho para sobreviver, deixando de lado os problemas políticos, como o coronelismo, a concentração de terras e a escassez de trabalhos bem remunerados, por exemplo.

É sempre um Nordeste rural que se apresenta nesses discursos. Mas a região é composta por diversidades geográficas, humanas, econômicas e culturais, o que muitas vezes não é levado em consideração, acabando por exaltar algumas características, em detrimento de outras. Entretanto, essas relações de poder existentes e as representações resultantes delas não seriam possíveis se os próprios nordestinos não tomassem para si essas “verdades”.¹⁰²

Os signos apresentados nessas canções são passíveis de diferentes interpretações dadas pelos sujeitos históricos, e não apresentam o mesmo significado para todos os que as ouvem. Os temas presentes nas canções de Gonzaga passam a ser interpretados como reveladores de identidades, mesmo não fazendo parte de uma realidade compartilhada pelo conjunto que compõe os sujeitos que viviam na região Nordeste. Os espaços desenhados em sua obra apresentam imagens cristalizadas ligadas à produção cultural popular.¹⁰³

¹⁰¹ O mesmo aconteceu com o samba carioca, a ideia do malandro em oposição à exaltação ao trabalho, possibilidades para a criação da ideia de nação.

¹⁰² Para Albuquerque, “não existe esta exterioridade às relações de poder que circulam no país, porque nós (nordestinos) também estamos no poder, por isso devemos suspeitar que somos agentes de nossa própria discriminação, opressão e exploração. Elas não são expostas de fora, elas passam por nós”. In: ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes...* Op. cit. p. 23.

¹⁰³ Percebe-se, nas músicas, as influências de versos da literatura de Cordel, provérbios e ditos populares, cantigas, lendas, histórias de humor, crenças e superstições. As temáticas versam geralmente sobre a seca, as retiradas, as experiências de chuva, a devoção aos santos, ao Padre Cícero, o cangaço, a valentia

Por vezes, esse processo de regionalização pode funcionar como elemento de diferenciação e dessa forma de identificação dos sujeitos, pois são as diferenças que referendam a identidade. Segundo Chartier:

As percepções do social não são de forma alguma discursos neutros: produzem estratégias e práticas (sociais, escolares, políticas) que tendem a impor uma autoridade à custa de outras, por elas menosprezados, a legitimar um projeto reformulado ou a justificar, para os próprios indivíduos, as suas escolhas e condutas (...) as lutas de representação tem tanta importância como as lutas econômicas para compreender os mecanismos pelos quais um grupo impõe, ou tenta impor, a sua concepção do mundo social, os valores que são os seus, e o seu domínio.¹⁰⁴

A noção de *representação*, estudada por Chartier, e entendida como uma forma de percepção e atuação no mundo social, explica, de certa forma, a apropriação das canções de Gonzaga por parte dos migrantes e do Estado. O autor chama a atenção para a necessidade de uma articulação dos significados compartilhados por grupos ou classes sociais em um determinado momento histórico de forma consciente ou não. As canções conciliavam formas modernas com conteúdos tradicionais tanto na sua musicalidade como na forma de divulgação, apontando para a multiplicidade existente nas maneiras em que eram ouvidas e “aceitas” e que precisam ser levadas em consideração, para assim entender os movimentos de apropriações e reapropriações nas dinâmicas socioculturais.

Vale ressaltar que, se por um lado, as letras mostravam um Nordeste tradicional, antimoderno e antiurbano, seu ritmo e sua harmonia eram uma invenção urbana moderna, identificada como popular e regional.

No contexto dos anos 40, esse repertório passou a ser considerado revelador não só de uma identidade regional, mas, também, nacional, quando as canções interpretadas por Gonzaga foram apropriadas pela política nacionalista do governo Vargas. Isso se deu graças a necessidade da política vargista em alicerçar-se na ideia de nação, que neste caso seria pautada nas forças telúricas do homem “puro”, na suposta simplicidade do “ser” nordestino que cairia muito bem para uma ideia do “ser” brasileiro, pois

popular, a questão de honra, as danças, imagens que ajudaram a criar uma identidade Nordestina, pois se faziam repetir não apenas nas canções interpretadas por Gonzaga, mas na literatura e na mídia da época.

¹⁰⁴ CHARTIER, Roger. *A História Cultural: entre práticas e representações*. Lisboa/Rio de Janeiro: Difel/Bertrand Brasil. 1999. p. 17

carregava consigo valores de trabalho, amor à terra, ética nas relações humanas e religiosas, tidos como importantes índices para identificar a nação.¹⁰⁵

As representações impressas nas canções interpretadas por Gonzaga passam a ser reconhecidas como reveladoras de uma nacionalidade buscada desde a década de 1930, quando a política cultural getulista procurava valorizar uma música tipicamente brasileira, em detrimento dos ritmos estrangeiros. No campo da cultura, essa identidade foi direcionada por intelectuais¹⁰⁶ ligados a Getúlio Vargas que, segundo Santuza, procuravam conciliar uma ideia de formação que transitasse pela chamada “alta cultura” ao mesmo tempo em que valorizava as manifestações populares “em quaisquer formas que se apresentassem.”¹⁰⁷ Essa política de formação perpassou por todos os campos da cultura, sempre ligada ao ideal de formação de um povo brasileiro, desde o ensino musical nas escolas, passando pelo carnaval até o mundo de entretenimento cotidiano.

Nesse contexto de valorização de uma cultura popular, pode-se interpretar que o espaço conquistado nas rádios do Sul/Sudeste brasileiro pelo músico e intérprete Luiz Gonzaga deveu-se também à febre folclorista¹⁰⁸, que ajudou a eleger uma

¹⁰⁵ Vários estudiosos apontam para a importância da arte nessa “formação” da Nação Brasileira. Para Capelato a função do artista no Estado Novo “deveria cumprir a missão de testemunho do social, o que em muito ultrapassava a mera produção de beleza. A arte se vinculava ao nacional. Para exprimir os sentimentos sociais o artista deveria se inspirar em nossos temas e motivos mais típicos (...) buscou-se ampliar e divulgar a doutrina política do governo”. CAPELATO, Maria Helena. *O Estado Novo: o que trouxe de novo?* In: FERREIRA, Jorge e DELGADO, Lucília de Almeida Neves. *O Brasil Republicano. O tempo do nacional-estatismo – do início da década de 1930 ao apogeu do Estado Novo...* Op. cit. p 126. As canções de Gonzaga trazem representações de sujeitos trabalhadores, honestos, religiosos, que acreditam no poder seja ele divino ou público. Essas imagens casavam com a identidade de “povo” que a política getulista desejava. Ainda sobre esse assunto, Ferreti pontua que “A ideologia nacionalista exigia uma música mais ‘telúrica’, mais ligada às raízes da cultura brasileira, e o baião foi visto como capaz de satisfazer aquela exigência.” In: FERRETI, Mundicarmo Maria Rocha. *Baião Dos Dois...* Op. cit. p.53. Além desses pesquisadores, Durval Muniz de Albuquerque traz essa discussão em sua obra.

¹⁰⁶ Sobre a relação dos intelectuais com o poder político, Mônica Velloso destaca: “(...) ao longo da história, eles frequentemente se atribuíram a função de agentes da consciência e do discurso. No Brasil, a nossa estrutura patriarcal e autoritária e a própria condição de país periférico – de grande contingente de analfabetos – acabaram por reforçar ao extremo esse tipo de prática. (...) Sentindo-se consciência privilegiada do ‘nacional’, ele constantemente reivindicou para si o papel de guia, condutor e arauto.” In: VELLOSO, Mônica Pimenta. *Os intelectuais e a política cultural do Estado Novo*. In: FERREIRA, Jorge e DELGADO, Lucília de Almeida Neves. (org.). *O Brasil republicano. O tempo do nacional-estatismo – do início da década de 1930 ao apogeu do estado Novo*. Livro 2. 2ª edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 2007. p. 147.

¹⁰⁷ NAVES, Santuza Cambráia. *Canção Popular no Brasil: a canção crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010. p.75

¹⁰⁸ Essa “folclorização” do conceito de povo, criada pelo nacional-populismo, a partir de 1937, era uma espécie de negação das tensões sociais, pois articulava as elites e as classes populares, colocando-as como pertencentes a uma sociedade homogênea. As elites procuravam disseminar valores idealizados de “brasileiridade”, através da elaboração de uma pedagogia cívico-cultural para as massas, juntamente com a estimulação de uma reforma cultural em relação à própria elite, que deveria “aprender” a “língua do povo” para melhor “conduzi-los” na História. Burke destaca essa febre folclorista como uma forma de legitimação intelectual e cultural diante do crescimento urbano. Ver: BURKE, Peter. *Hibridismo Cultural*. Coleção Aldus 18, São Leopoldo: Editora Unisinos, 2003.

representação do que seria “ser brasileiro” no campo cultural e que tomou o meio acadêmico entre os anos de 1940 e finais de 1950.¹⁰⁹

Essa identidade nacional tão buscada e que seria conduzida por uma política cultural do Estado, elaborada por intelectuais da época, acaba por criar instrumentos para divulgação dessa ideia de nação. A esse respeito Bulhões afirma o seguinte:

...os anos que se seguem a 1937 redefinem a identidade nacional. O DIP passou a investir mais em estímulos e censuras nos aspectos eleitos de referenciais de nacionalidade, e elementos populares como o teatro e a música deveriam estar em sintonia com os objetivos do regime num período em que as questões identitárias tornam-se importante problema a ser resolvido pelo Estado.¹¹⁰

A criação dessa identidade deu-se de diferentes maneiras e por diversos setores da sociedade, os quais se apropriam das ideias de brasilidade vindas tanto das camadas populares quanto das práticas de instituições que pretendam gerir uma identidade nacional, buscando uma ideia de unidade. Porém, esse processo de formação também se instituiu a partir das tensões dessas forças que influenciaram na formação de uma memória identitária e, no intuito de atingir um grande público, a música popular não poderia ficar de fora.

Entretanto, nem a cultura de massa do nosso tempo, nem a cultura imposta pelos antigos poderes foi capaz de reduzir as identidades singulares ou as práticas enraizadas que lhes resistiam, apontando para a dificuldade de se instituir uma suposta identidade homogênea. O que mudou foi a maneira como as identidades – nordestina e nacional – puderam ser enunciadas e apropriadas, utilizando-se inclusive, dos próprios meios destinados a aniquilá-las. Chartier¹¹¹ destaca que reconhecer as mudanças não significa romper com as continuidades culturais, que foram criadas há pelo menos três séculos da idade moderna, a partir de gestos e pensamentos diferentes daqueles que os homens da Igreja, os servidores do Estado ou as elites letradas pretendiam inculcar em todos.

¹⁰⁹ Devemos lembrar, porém, que esta folclorização das representações de um “povo” brasileiro faz parte de um processo que começa com o Estado Novo e funcionava como uma estratégia cultural e ideológica na manipulação de uma “identidade nacional”, que legitimou os canais de expressão dos grupos populares no quadro político-cultural controlado pelo Estado.

¹¹⁰ BULHÕES, Leandro S. *Cinema de Viajantes: Estado Novo, imperialismo e as imagens dos diários de bordo da Expedição Disney*. Dissertação defendida em 02/2009 no Programa de Pós-Graduação em Cultura, Memória e Desenvolvimento Regional – Universidade do Estado da Bahia, Campus V. p. 79.

¹¹¹ CHARTIER, Roger. “Cultura Popular”: Revisitando um conceito historiográfico. In: *Revista Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol. 8, n. 16, 1995. p. 02.

Dessa forma, pode-se perceber que a apropriação feita pelo Estado não seria viável, se não houvesse uma apropriação por parte dos sujeitos sociais às ideias do Estado. Assim, podemos inferir que as canções de Luiz Gonzaga fazem sucesso e passam a ser reconhecidas como reveladoras de identidades, por conta da forma como os sujeitos sociais recebem essas representações e acabam de algum modo reconhecendo-se nelas.

Exemplo maior de apropriação pelo Estado de uma prática cultural que pudesse estabelecer uma identidade nacional é a imagem propagandística da cantora Carmen Miranda. Sob o estereótipo da “baiana” estilizada (sempre se apresentava com uma cesta de frutas na cabeça, saia rodada e balangandãs), a cantora interpretava sambas, ressignificando esse gênero musical que antes era ligado à malandragem e ao universo dos negros que viviam principalmente nos morros cariocas. Mas diferentemente de Gonzaga, Carmen virou um produto de exportação, sob a benção e o interesse particular do getulismo, em um período em que o governo procurava estabelecer uma hegemonia nacional, como afirma a pesquisadora Mendonça:

Numa tendência observada em países transitando rumo a sociedades urbano-industriais, legitima-se a intervenção estatal no setor da cultura, com a argumentação de que em seu âmbito se encontrava a identidade Nacional. Por isso, se o interesse estado-novista pela música popular soa pau-brasil, o controle ambicionado era verde-amarelo.¹¹²

O Estado getulista patrocina sua ida para os Estados Unidos e, em maio de 1939, Carmen Miranda parte para Nova York, acreditando ser a responsável por divulgar a brasilidade tão desejada pelo Estado brasileiro, segundo depoimentos dados pela artista, tanto antes de partir quanto em terras estrangeiras:

Ao microfone da sua Rádio Mayrink Veiga, Carmen leu uma despedida: “Sigo para Nova York, onde vou apresentar a música da nossa terra. Lá, no meio daquela gente amiga, eu exibirei a cadência alegre da música brasileira. Às vezes, tenho medo da responsabilidade (...)”¹¹³

A responsabilidade de Carmen era representar uma identidade “criada” a fim de propagandear a ideia de brasilidade, diferentemente de Gonzaga, que, mesmo sendo

¹¹² MENDONÇA, Ana Rita. *Carmen Miranda foi a Washington*. Rio de Janeiro: Record, 1999. p. 47.

¹¹³ Idem. p. 58.

“eleito” como representante também de uma identidade nacional, empenhava-se nas representações do Nordeste brasileiro.

O rádio seria o instrumento capaz de produzir uma maior integração nacional, por ter a capacidade de encurtar distâncias e diferenças entre as regiões. E a música teve um papel importante neste contexto em que se almejava estabelecer o que fazia parte ou não da cultura brasileira; buscavam-se canções que fossem capazes de representar a identidade de um povo, “Nesse processo, as músicas (...) deveriam divulgar noções de civismo, fé, trabalho, hierarquia, noções indispensáveis à construção de uma nação civilizada.”¹¹⁴

Gonzaga faz parte de uma geração de músicos que tinham o apoio de uma política do Estado, em um momento em que o “problema” do nacional vai para o campo da música popular, que até então era considerada popularesca e regional. Os símbolos, musicalidades e tradições nordestinas passam a ser consideradas índices de uma das culturas mais ricas e resistentes diante do processo de homogeneização cultural produzida pela sociedade capitalista, justamente por ser uma invenção recente, como a própria ideia da região Nordeste.¹¹⁵

As apropriações das canções que fizeram sucesso na voz de Luiz Gonzaga deram-se por um processo que perpassa por diversas dinâmicas – sociais, culturais, regionais, entre outras – e que combina/confronta diferentes formas de estar no mundo¹¹⁶, revelando-se, portanto, em constante transformação. Dinâmicas essas capazes de influenciar a leitura das representações por parte dos sujeitos sociais, dentro de um determinado contexto histórico. Essas leituras só podem ser percebidas nas realidades socioculturais que ao mesmo tempo influenciam os sujeitos e por eles são influenciadas. Portanto, perceber as formas de apropriação em diferentes níveis é um caminho pertinente para se entender os sujeitos, suas experiências, visões sobre o passado, enfim, a história dos grupos humanos e sua relação com o mundo.

¹¹⁴ ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. Op. cit.p. 135.

¹¹⁵ Essas ideias são elaboradas pelo historiador Durval Muniz de Albuquerque Júnior em seus livros: *A invenção do Nordeste e Outras Artes* (1999); *Nordeste: uma invenção do falo* (2003); e *Preconceito contra a origem geográfica e de lugar* (2007).

¹¹⁶ Para Chartier, “Ler, olhar ou escutar são, efetivamente, uma série de atitudes intelectuais que – longe de submeterem o consumidor a toda poderosa mensagem ideológica e/ou estética que supostamente o deve modelar – permite na verdade a reapropriação, o desvio, a desconfiança ou resistência.” In: CHARTIER, Roger. *A História Cultural: entre práticas e representações*. Lisboa/Rio de Janeiro: Difel/Bertrand Brasil. 1988. p. 59-60.

Ressignificando a música nordestina

Em meados dos anos de 1950 o país começa se configurar a partir de um novo contexto socioeconômico e principalmente político, conseqüentemente as dinâmicas culturais mudam e Gonzaga perde espaço na mídia. A música nordestina também será marginalizada pelo mercado, sobretudo após 1954,¹¹⁷ quando volta a ser identificada apenas como música regional. Este é um momento em que entram em cena outros gêneros musicais como a Bossa Nova e um pouco mais tarde o iê-iê-iê. A música tocada e cantada por Luiz Gonzaga ganha outro significado diante do novo contexto histórico: se antes era reconhecida como ideal para representar uma nação, volta a ser pensada como a expressão de uma região vista como atrasada, fora de moda e em desacordo com os ideais do desenvolvimentismo aos quais o Brasil adere. Segundo Ferreti:

Em 1954, o presidente Getúlio Vargas, cognominado “pai dos pobres” se suicidara e levara consigo os ideais populistas por tantos anos vividos. Com Juscelino Kubitschec a ordem era desenvolver o país em ritmo acelerado, fazendo em um ano o que deveria ser feito em dez. Iniciada a construção da nova Capital federal no Planalto Central, os “paus-de-arara” já não rumavam para o Rio de Janeiro e São Paulo em busca de emprego, eram as construções de Brasília que absolviam a mão-de-obra nordestina.¹¹⁸

A ordem agora era “modernizar” e, nesse contexto, tem-se uma maior aceitação de ritmos estrangeiros, que caem no gosto popular. A expansão da televisão, do cinema sonoro e um certo distanciamento das camadas mais populares compunham um contexto sociocultural que contribuiu para o ostracismo midiático, nos centros políticos e econômicos do país, que Luiz Gonzaga enfrentaria. A música e a arte como um todo seriam, desde então, a arte de vanguarda. Os santos populares, os sujeitos telúricos, a natureza agreste estavam agora em outro plano. A tão famosa sanfona seria trocada pelo “banquinho” e o violão, com temas mais voltados ao cotidiano da cidade, de uma classe média que se desenvolvia cada dia mais. Sobre o “declínio do baião” nas rádios do Rio de Janeiro e de São Paulo, Gonzaga explica:

O público aceita com grande entusiasmo, então só dá aquilo, só dá aquilo né? Então depois ele acostuma com o gênero, depois acostuma com as vozes dos seus interpretes, e posteriormente desvaloriza, porque ele aceitou, já sabe de tudo, depois fica procurando outras

¹¹⁷ FERRETTI, Mundicarmo Maria Rocha. *Baião dos Dois* Op. cit.. p.71-72.

¹¹⁸ Idem, *ibidem*.

coisas. (...) a primeira coisa que eu observei foram os interpretes ordinários que apareceram né? Fracos e recomendando mal. Então o baião estava muito popular demais, e então as vendagens foram caindo né? Foram caindo, e os interpretes outros, procuraram outros gêneros, os outros interpretes né? Eu fiquei então no meu caminho certo, porque eu entendo que eu só sei cantar mesmo essas coisas do sertão, eu não preciso de mais nada, tenho uma maneira própria de cantar e uma maneira de tocar e me afastei dos grandes centros (...)¹¹⁹

Para o músico, os motivos que levaram ao declínio do baião foram a saturação deste ritmo na mídia. Nesse depoimento, fica claro que Gonzaga nunca desistiu dos ritmos e temas que o fizeram famoso, mesmo não tendo mais espaço na grande mídia. Essa saturação apontada por Gonzaga pode ser considerada como um dos motivos do declínio da música regional nordestina na grande mídia, juntando-se a isso os novos contextos históricos do Brasil e a aceitação de outros gêneros musicais.

Nesse contexto é que começa a ganhar destaque a “Bossa Nova”,¹²⁰ um ritmo que cresceu influenciado pelo jazz norte-americano e pelo samba. Uma musicalidade “moderna”, que refletia novas dinâmicas culturais, sociais e econômicas, nas quais a urbanização estava em alta. Sobre esse contexto Santuza Naves afirma:

A bossa nova surgiu num momento e que as ideias desenvolvimentistas estavam no apogeu e eram levadas à prática pelo governo do presidente Juscelino Kubitschek de Oliveira. A palavra de ordem era “modernização”, o projeto que se estendia da esfera econômica para a cultural.¹²¹

Essa nova forma de compreensão de mundo contou também com um desenvolvimento da classe média urbana que almejava o moderno, o cosmopolita. Essas mudanças, como não poderia deixar de ser, imiscuíam-se nas culturas e nas identidades desses sujeitos. Gonzaga é esquecido pela mídia dos grandes centros, pois suas canções não mais exprimiam os anseios dessa “nova” ideia de nação.

Longe dos grandes centros, mas perto dos fãs nordestinos.

Mais de dez anos haviam passado desde o lançamento de *Asa Branca*, e uma nova geração estava desabrochando. Como, segundo um processo histórico implacável, cada geração se constrói nas cinzas das

¹¹⁹ Entrevista concedida a Ricardo Cravo Albim: Arquivo de áudio do Museu da Imagem e do Som: 06 de setembro de 1968. Com a participação de Humberto Teixeira. CD 2, faixa 3.

¹²⁰ Termo criado pela imprensa carioca em finais da década de 1950.

¹²¹ NEVES, Santuza Cambraia. *Canção Popular no Brasil: a canção crítica...* Op cit., p.25.

precedentes, parece que o baião acompanhou o getulismo até o túmulo e, quando quis sair do cemitério, encontrou as portas fechadas.¹²²

Longe das rádios do eixo Rio-São Paulo, Gonzaga continuava com um sucesso estrondoso no Nordeste do país e entre os grupos de nordestinos e trabalhadores que permaneciam nas grandes cidades. Sobre esse declínio midiático dos ritmos apresentados por Gonzaga, Ferreti¹²³ pontua que, embora esse repertório tenha se afastado dos horários nobres, continuou tendo um público fiel em programas específicos. Nesse momento, o lugar antes ocupado pela musicalidade nordestina vai sendo tomado por novos ritmos.

Gonzaga começa a perder espaço na mídia em meados dos anos de 1954, mas não deixou seu público órfão. Fazia shows em cima de caminhões, em clubes destinados aos trabalhadores de baixa renda, que ainda viam no músico seu representante.¹²⁴

Helena Gonzaga, sua esposa, nega o ostracismo:

Disseram que Gonzaga esteve no ostracismo, mas não foi bem o caso. O ostracismo foi só nas capitais. Ele parou de tocar nas rádios, mas no interior ele continuou levando 5 a 10.000 pessoas nas praças. Agora, tanto a imprensa escrita quanto falada não divulgou mais nada sobre Gonzaga.¹²⁵

O intérprete não desanimou diante da nova fase da sua carreira. Homem trabalhador durante toda sua vida, intensifica suas viagens pelo país levando sua música, para onde quer que fosse. Longe de casa passou grande parte da sua vida, mas gostava das andanças que fazia. Mesmo depois de sair da grande exposição na mídia, continuou fazendo shows pelo Brasil, onde a popularidade, principalmente entre os nordestinos, tornou-se idolatria. Nas cidades do interior, as rádios e os autofalantes o dia inteiro difundiam a música de Gonzaga. A voz, a sanfona, o ritmo, o gênio de Gonzaga

¹²² DREYFUS, Dominique. *Vida do Viajante...* Op. cit. p. 207

¹²³ Segundo Ferreti, “O gênero tradicional nordestino, embora afastado dos horários nobres do rádio e da TV, continuou sua marcha. Como os sambistas do morro, Luiz Gonzaga – e outros compositores e artistas que se projetaram na fase anterior – continuou a gravar seus discos, embora em menor número e em selos populares, de custo mais baixo. E sua música continuou a ser divulgada tanto nos forrós de subúrbio como nas festas de interior e nos programas de rádio dirigidos ao homem do campo do Nordeste. Devido ao baixo poder aquisitivo do seu público, seus shows eram geralmente patrocinados pela indústria, comércio e por políticos atuantes na região, reunindo, em praça pública, grande número de pessoas”. In: FERRETI, Mundicarmo Maria Rocha. *Baião dos Dois...* Op. Cit. p. 74

¹²⁴ Em entrevista a Dominique Dreyfus, Gonzaga afirma: “Eu sempre preferi o espetáculo ao ar livre, para divertir também aqueles que não podem pagar. Tem também os espetáculos de circo, em que eu me sinto a vontade. Nunca gostei de trabalhar em clube (...)”. Apud DREYFUS, Dominique. *Vida do Viajante ...* Op. cit. p. 208.

¹²⁵ DREYFUS, Dominique. *Vida do Viajante...* Op. cit. p. 208.

soavam nas ruas, enchiam os espaços, ritmavam o dia a dia de nordestinos, desde as empregadas domésticas, passando pelos lavradores, até médicos, coronéis e políticos., Todos se encantavam com suas músicas. Gonzaga sabia que seu público ainda era grande e onde estava, por isso tratou de ir até ele, como lembra:

Até 54 eu ainda tive o *Xote das Meninas* por ali e tal, foi mais meu último e grande sucesso foi o *Xote das Meninas*, então os contratos, a procura já não era tão grande, tão assíduo como era né? Então eu ainda tinha mais da metade do Brasil pra *mim* conhecer, aí eu danei-me a viajar. Então, em todo lugar que eu chego e dou um espetáculo, eu encontro o povo disposto a pagar pra me ouvir cantar, então esse povo que paga pra ouvir e vê o artista, esse povo gosta do artista. Então eu consigo ali, eu consigo aquele mesmo fogo que eu tinha quando o baião era vedete. (...) eu fui atrás do meu público, lugares que eu nunca havia ido, fosse cidade grande ou pequena e até aqui tenho tido essa sorte, de cantar pro meu próprio público, (...) Eu canto um número que leva nove minutos, chama-se a *Triste Partida*, mas eu não canto ele em qualquer show, em qualquer lugar, eu canto no meu espetáculo, porque se eu não cantar o povo pede, e eu tenho que cantar mesmo. Então eu procuro meu público.¹²⁶

O músico finalmente voltava para o tão “cantado” Nordeste, ao mesmo tempo em que começa a descobrir esse Brasil que o fez famoso. Essas andanças se intensificaram após 1954, mas sempre estiveram presentes em sua vida artística e foram imortalizadas na canção *Vida de Viajante*¹²⁷, gravada em 1953, quando ainda ocupava lugar de destaque nas rádios. A letra da música tem como mote a vida de andanças do artista pelo Brasil:

Minha vida é andar por este país
pra vê se um dia descanso feliz
guardando as recordações das terras onde passei
andando pelos sertões e os amigos que lá deixei (...)
chuva e sol, poeira e carvão
longe de casa, sigo o roteiro mais uma estação

Perto do seu público ganhava dinheiro com shows, propagandas de produtos para consumo e aparições em palanques eleitorais, onde não levava em conta o partido ou o candidato, para ele era trabalho, tendo chegado a tocar em comícios de candidatos de oposição no mesmo ano de campanha.¹²⁸ Lembra que muitas vezes recusava

¹²⁶ Entrevista concedida a Ricardo Cravo Albim. Arquivo de áudio do Museu da Imagem e do Som: 06 de setembro de 1968. Com a participação de Humberto Teixeira. CD 2, faixa 03

¹²⁷ GONZAGA, Luiz e CORDOVIL, H. LP de 78 rpm. Série 801221, lado b. 1953. .

¹²⁸ Sobre isso ver DREYFUS, Dominique. *Vida do Viajante ...* Op cit., p. 237.

participar de grandes shows, quando não era a atração principal, talvez para preservar sua imagem como grande artista ou para não ferir sua autoestima, já que não era tão aclamado nos grandes centros urbanos do Sul/Sudeste do país. Sobre isso relata com certa mágoa:

Você não vai pagar um ingresso pra ir vê Luiz Gonzaga pra ir cochilar! Ele vai lá porque gosta do baião, porque gosta do Luiz Gonzaga, então em vez de eu me meter nos espetáculos alheios como quase um estranho desconhecido, quem sabe até para abrir o espetáculo, ou ser o segundo ou terceiro número, se antes eu fechava? Era guardado pra fechar. E então via nesses espetáculos de artistas atualizados como eles chamam, os mais velhos serem recebidos no segundo plano e eu... então aí eu confesso que eu fui vaidoso, não me entreguei.¹²⁹

E não se entregou mesmo. O músico insistiu em sua carreira e naquilo que ele acreditava fazer muito bem. Ao contrário de outros artistas da época que começam a apresentar os ritmos que estavam “na moda”, Gonzaga insistia no baião, no xote, no xaxado, na toada e no forró, ritmos que foram popularizados no Sul/Sudeste por sua sanfona e suas interpretações. Além da musicalidade, os “causos” que contava quando apresentava as canções eram mais um artifício para entreter seu público.

Em meados dos anos de 1960, o intérprete volta a ser lembrado como fonte de “inspiração” pelos compositores e artistas da chamada música engajada. Gonzaga compôs apenas uma música que pode ser classificada como *música de protesto*, mas – como ele mesmo declara – “um protestozinho besta”, porque não ia de encontro com o poder político estabelecido. *Vozes da Seca*¹³⁰, composta em parceria com Zédantas, foi gravada em 1953, versa sobre a dificuldade do nordestino na época de seca no sertão e faz uma crítica ao assistencialismo por parte dos políticos que não resolvem o problema, apresentando apenas paliativos.

Seu *doutô* os nordestino têm muita gratidão
Pelo auxílio dos sulista nessa seca do sertão
Mas *doutô* uma esmola a um homem qui é são
Ou lhe mata de vergonha ou vicia o cidadão
É por isso que *pedimo* proteção a *vosmicê*
Home *pur nós escuído* para as rédias do *puê*
Pois *doutô* dos vinte estado temos oito sem *chovê*
Veja bem, quase a metade do Brasil tá sem *cumê*

¹²⁹ Entrevista concedida a Ricardo Cravo Albim. Arquivo de áudio do Museu da Imagem e do Som: 06 de setembro de 1968. Com a participação de Humberto Teixeira. CD 2, faixa 03

¹³⁰ GONZAGA, Luiz e ZÉDANTAS. *Vozes da Seca*. RCA-LEME. REF: 801277B. 1953.

Dê serviço a nosso povo, encha os rio de *barrage*
Dê comida a preço bom, não esqueça a *açudage*
Livre assim *nóis* da *ismola*, que no fim dessa *estiage*
Lhe *pagamo inté* os juru sem gastar nossa *corage*
Se o *doutô* fizer assim salva o povo do sertão
Quando um dia a chuva vim, que riqueza pra nação!
Nunca mais *nóis* pensa em seca, vai dá tudo nesse chão
Como vê nosso *distino* mercê tem nas vossa mãos.

Gonzaga nunca deixou de ser um intérprete popular, tanto que, mesmo na época em que suas canções deixaram de frequentar os salões mais requintados e a sua presença nas rádios ficou restrita, continuava sendo o “Rei do Baião”, lugar que nunca foi tomado por ninguém, nem mesmo nos dias atuais.

Em 1963 é contratado pela rádio Marynk Veiga para fazer uma temporada de dois anos, época em que surgem em São Paulo os primeiros forrós¹³¹, que tinham o objetivo de promover uma festa de São João para os nordestinos que viviam por lá, acostumados a comemorar a data.¹³² Essa tradicional festa que acontece no Nordeste compõe a identidade religiosa dos sujeitos que têm São João como um santo de grande devoção e que é sempre comemorado com muita fartura (comidas, músicas, danças e bebidas). Nem a iniciativa de Pedro Sertanejo¹³³ de organizar a festa, nem o programa de rádio lançado também por ele trouxeram a música nordestina de volta ao sucesso de antes. Essas iniciativas ficaram restritas a grupos que nunca deixaram de ouvir Gonzaga e que passaram a ter contato com a música regional em rádios temáticas, com espaços restritos.

Mesmo estando longe da mídia de grande alcance, Gonzaga nunca deixou de gravar seus discos. Em 1965, Geraldo Vandré, compositor que estava em alta no período por suas músicas engajadas, grava *Asa Branca*, em seu LP “Hora de Lutar”. Aqui se percebe uma ressignificação da canção: se antes era vista como reveladora de um cotidiano de nordestinos que migram em busca de oportunidades, quando gravada por Vandré, passa a ser considerada uma canção capaz de protestar contra a repressão do governo militar que se instalara no Brasil em 1964. *Asa Branca* seria uma canção que fala da liberdade, de uma nacionalidade que os sujeitos deveriam defender.

¹³¹ Neste caso, forró diz respeito aos bailes com músicas nordestinas, não apenas ao ritmo.

¹³² DREYFUS, Dominique. *Vida do Viajante ...* Op. cit., p. 229.

¹³³ Em depoimento a Dominique Dreyfus, Osvaldinho do acordeom, relata os motivos que levaram seu pai a organizar os forrós: “Na época em que a música do Nordeste acabou, e que chegou a Jovem Guarda, meu pai notou que, quando chegava o mês de junho, os nordestinos que não podiam ir passar as festas juninas lá na sua terra ficavam no sul morrendo de saudades, e escutando os discos velhos de Luiz Gonzaga na vitrola.(...) Foi quando ele montou um forró na Vila Carioca em 1963.” In: DREYFUS, Dominique. *Vida do Viajante*. Op. cit. p. 229.

Essa geração dos anos de 1960 trazia de volta Gonzaga, não por seu papel político engajado, coisa que o músico nunca defendeu – ao contrário sempre esteve ao lado de quem estava no poder –, mas por ser uma geração que tinha em suas músicas inspiração, canções que embalaram a infância e a juventude de muitos cantores, intérpretes e compositores que começavam a ocupar a cena musical, principalmente dos nordestinos, como Caetano Veloso e Gilberto Gil, que faziam questão de lembrar Gonzaga como fonte de inspiração para o movimento Tropicalista:

A priori, pode-se indagar sobre o que é que o coroa-coroadado Rei do Baião 25 anos antes estava fazendo no meio daquela juventude politizada, liberada e desbundada. Ele estava simplesmente simbolizando parte dos valores que fecundaram a geração do desbunde: uma certa forma de liberdade, de autenticidade, o apego à natureza, à ecologia (mesmo se o conceito ainda não era badalado), às raízes. Em suma, ele tinha tudo a ver com a nova geração, que sonhava fazer da vida um grande mutirão.¹³⁴

Gonzaga foi trazido de volta, mas o significado da sua obra agora era outro, estabelecendo-se como um representante de valores de uma juventude que buscava um novo Brasil, novas experiências e vivências que poderiam estar representadas nos temas interpretados por ele. O sujeito ligado à terra, à luta pela vida, à fé em dias melhores, homens e mulheres livres que, na simplicidade, sabiam comemorar, louvar e agradecer, fortes diante das adversidades que o cotidiano apresentava. As tradições, as culturas desses sujeitos voltavam à mídia, ainda que apenas apresentadas como fontes de inspiração.

Em 1968, a primeira edição da revista *Veja*¹³⁵ trazia uma reportagem sobre o intérprete, destacando sua volta à mídia no eixo Rio-São Paulo. Intitulada “Gonzaga: A volta do Baião”, comparava o sucesso de vendagem alcançado pelo músico com o dos *Beatles*, banda inglesa que arrastava multidões na época. O artigo fazia uma reflexão sobre uma suposta gravação de *Asa Branca* pelo conjunto inglês. Aqui podemos inferir que o destaque dado a Gonzaga pela juventude chamava a atenção da mídia, mais uma vez, para o intérprete.

Ainda que não tivesse o mesmo destaque de antes, é no início dos anos de 1970 que Gonzaga volta a ser referência quando faz um espetáculo que viraria disco de grande sucesso, ao vivo, no Teatro Tereza Raquel, em 1972, intitulado *Luiz Gonzaga*

¹³⁴ DREYFUS, Dominique. *Vida do Viajante...* Op. cit. p. 254.

¹³⁵ Artigo intitulado: Gonzaga, a volta do baião. In: Revista *Veja*, Edição 1. Editora Abril: 11 de setembro de 1968. em http://veja.abril.com.br/numero1/p_110.html

volta pra curtir, dirigido por Capinan. O próprio título do show remete ao público que o artista queria conquistar, o *curtir* era uma gíria da juventude da época, muito usada principalmente em relação a músicas. E ele estava voltando, depois de quase duas décadas, sem ter o espaço que havia conquistado no passado.

A volta não significou o sucesso alcançado nos anos de 1943, mas nas festas de São João em todo país o intérprete nunca foi esquecido, até os dias atuais. As canções que fizeram – e fazem – mais sucesso até hoje são as que versam sobre os santos, uma religiosidade que ora se manifesta com resignação, ora com alegria. São elas que trazem à tona um repertório cantado por Gonzaga, em que são representadas as formas de louvar, capazes de apresentar signos que remetem à fé de grupos que têm para com o sagrado uma relação íntima, cotidiana, caseira, independentemente da presença de instituições religiosas. Ferretti destaca essa ligação de Gonzaga com as festas juninas comemoradas no Nordeste:

Um dos temas bem destacados em sua música é o das festas e divertimentos nordestinos, recebendo destaque especial os festejos de São João. Ao contrário do que se poderia pensar, as músicas que o enfatizaram foram geralmente das mais regravadas por Luiz Gonzaga. Além do realce que o nordestino confere ao São João, a temporada junina foi sempre um dos períodos áureos de solicitação de sua música nas grandes cidades brasileiras.¹³⁶

E são essas canções que trazem símbolos e representações da relação dos sujeitos com o sagrado que classificamos como representantes de uma religiosidade popular, e que nos interessam nesta pesquisa. Tendo como referência o contexto de vivências do intérprete e seu lugar na música brasileira, procuramos entender que religiosidade é essa, quais os santos mais cantados e como a fé se apresenta nessas canções. Gonzaga, filho de nordestinos, criado dentro dos preceitos cristãos, fazia questão de abordar em suas músicas temas que fossem “tipicamente” nordestinos, assim essa religiosidade representada nas suas canções faz parte também da experiência dos sujeitos contemporâneos do artista.

Os signos nordestinos, sertanejos, apresentados por Gonzaga pertencem a tradições até hoje vivenciadas no Nordeste brasileiro. Muitos artistas atuais apropriam-se desses signos, tanto os que regravam as canções de sucesso do intérprete como

¹³⁶ FERRETTI, Mundicarmo Maria Rocha. *Baião de Dois: a música de Zedantas e Luiz Gonzaga no seu contexto de produção e sua atualização na década de 70*. Recife, 1988. p. 122.

aqueles que tomam como mote essas canções – ritmos e poesias – dando-lhes outros significados, outras representações, mas sempre se referenciando ao maior representante da canção nordestina de todos os tempos – Gonzaga: o Rei do Baião.

2. Manifestações do sagrado ou formas de crer

O termo religiosidade remete à forma como os sujeitos se relacionam com a religião, conjunto de crenças, atos, celebrações e ritos ligados ao sagrado.

A pertinência da escolha pelo uso da palavra “religiosidade” nesta pesquisa se justifica porque nosso objetivo aqui é perceber a relação dos sujeitos com o sagrado, a despeito de regras e preceitos ligados a instituições, e que acontece independentemente desta. A religiosidade desses sertanejos que se encontram numa dinâmica mais rural, reúne os atributos de um sistema religioso cristão, mas que nas canções que se debruçam sobre o assunto, dá indícios de uma religiosidade popular, tradicional, rústica, primária ou folclórica, como algumas vezes já foi classificada por estudiosos que se debruçam sobre a religiosidade nordestina.

Essa relação com o sagrado constitui um sistema conexo e complexo de práticas e crenças tiradas do catolicismo erudito – aquele que chegou ao Brasil no século XVI –, as quais foram ganhando novos significados e leituras, a partir das experiências desses sujeitos históricos e das tradições em que estavam inseridos. Essas formas de relação com o sagrado são transmitidas às gerações seguintes, sofrem transformações e recebem novos olhares, sendo ressignificadas a cada nova leitura.¹³⁷

As representações do sagrado que se apresentam nas narrativas das canções interpretadas por Gonzaga fazem referência ao Cristianismo ligado à Igreja Católica, religião predominante no Brasil¹³⁸, mas que apresenta signos próprios, independentes de manuais, representantes ou regras desta instituição, por isso entendemos que se trata de uma religiosidade popular. Uma religiosidade que se faz presente de forma abrangente,

¹³⁷ Sobre a religião no Brasil, Thales de Azevedo infere que “(...) é verdade que a religião, do modo que a população a entende, é ainda uma grande força de integração. E o povo realmente experimenta a necessidade de uma vida interior, espiritual, religiosa, que procura satisfazer, uma vez que lhe faltam educação e assistência da Igreja, ou criando, com elementos do dogma e da liturgia católica, sua própria religião, ou aderindo às religiões que lhe propõem como substitutivos. No primeiro caso, o povo não faz outra coisa senão seguir a orientação da cultura brasileira no que esta tem de privativo, de ênfase nos interesses privados e famílias, que Nestor Duarte descreveu e analisou no campo da política e da administração pública. Importa notar que nós, brasileiros, não inventamos ou fundamos novas religiões ou igrejas como outros povos individualisticamente têm feito; apenas adaptamos a nossa fé católica às nossas inclinações domésticas sem nos separar da religião dos nossos antepassados.” In: AZEVEDO, Thales de. *O catolicismo no Brasil: um campo para a pesquisa social*. Salvador: Edufba, 2002, p. 50-51. Nesta obra o autor fornece subsídios para compreender as diferentes formas de relação com o sagrado, a partir de influências das culturas regionais.

¹³⁸ Segundo dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, no censo de 2000: 73,6% da população declararam-se Católicos Apostólicos Romano; 15,4% Evangélicos; 1,3% Espíritas; 0,3% Umbanda e Candomblé; 1,8% outras religiosidades e 7,4% Sem religião. Fonte: IBGE Censo Demográfico 2000.

In:http://www.ibge.gov.br/7a12/conhecer_brasil/default.php?id_tema_menu=2&id_tema_submenu=5.

compondo e fazendo parte do cotidiano dos sujeitos, ainda nos dias atuais, com a formação e crescimento de novas religiões.

O Brasil se tornou uma nação Católica por ter sido esta a primeira instituição a chegar às terras brasileiras, quando estabeleceu a catequização religiosa como forma de dominação. Foi a partir desses preceitos da religião Católica que os primeiros europeus que chegaram ao território que hoje constitui a nação brasileira conquistaram os habitantes que aqui se encontravam. A religião seria a primeira forma encontrada para dominar e “educar” os habitantes destas terras.¹³⁹

A tradição cristã teve um papel fundamental na construção sociocultural da nação brasileira, uma vez que “(...) nossa formação social, tanto quanto a portuguesa, fez-se pela solidariedade de ideal ou fé religiosa, que nos supriu a lassidão de nexo político ou de mística ou consciência de raça”,¹⁴⁰ influenciando de forma decisiva, segundo Gilberto Freyre, a religiosidade popular. Os cultos aos santos aqui, como a própria religião católica, têm suas peculiaridades, recebem influências indígenas e africanas, principalmente no Nordeste brasileiro, por ter sido este o espaço primeiro onde se estabeleceram os europeus e, com eles, o cristianismo.

Como toda expressão cultural, a religião está permeada de representações, expressas em práticas/discursos, e ajuda a configurar as realidades sociais. Pauta-se em tradições ao mesmo tempo em que ajuda a configurá-las, pois como criação humana as religiões estão sujeitas a leituras e interpretações.

Os discursos religiosos trazem em seu bojo uma diversidade de signos dados a ler, nos quais encontramos representações do sagrado a partir de mitos, experiências, seres e histórias sobrenaturais, cuja finalidade é arrebatá-los e instaurar certa autoridade sobre os sujeitos.

É sobre as práticas/discursos representados nas músicas de Luiz Gonzaga que nos debruçamos para entender que religiosidade é esta vivida por aqueles sujeitos sociais, apresentados – na maioria das vezes – como partilhando de uma vivência rural, no espaço do sertão nordestino. Como mulheres e homens viviam essa relação com o

¹³⁹ Sobre essa tentativa de catequização, Azevedo concorda que, na verdade, houve no Brasil uma “ilusão da catequese”, e questiona se “os indígenas, por se terem deixado batizar e por haverem reinterpretado em termos cristãos as suas crenças e ritos pagãos, realmente se fizeram católicos.” Esse posicionamento nos leva a pensar sobre as influências e ressignificações que a religião cristã sofre, desde a sua implantação no Brasil. Católicos ou não, foi essa a forma de dominação que os europeus imporiam aos habitantes do “novo” continente. AZEVEDO, Thales de. *O catolicismo no Brasil...* Op. Cit., p. 38.

¹⁴⁰ FREYRE, Gilberto. *Casa-grande e Senzala*. 28ª ed.. Rio de Janeiro: Record, 1992, p. 271.

sagrado, segundo as representações nas músicas, que apresentam formas de devoção, santos, crenças, festas, e de que forma se dá a convivência com o profano.

No conjunto das canções que nos serve de fonte, o devoto é apresentado como aquele que procura os santos para pedir chuva quando esta demora a chegar; para pedir saúde; nas ocasiões dos rituais de casamento, batismo, morte; em tempos de comemorar a fartura, a chuva, a abundância que a natureza apresenta, ou seja, em todos os momentos da vida.

Em suas canções, Luiz Gonzaga apresenta uma religiosidade de grande expressão popular, voltada aos atos da vida cotidiana, e não apenas às formas de louvar, mas como uma relação com o sagrado que, em geral, tem o poder de *construir* sentidos para a vida do devoto.

Ramos destaca que “a religião atende a essa necessidade (...) que permite o estabelecimento de um certo conforto ao espírito aflito ou mesmo às criaturas mais satisfeitas, já que a produção e o consumo de significados são vitais para a condição humana.”¹⁴¹

Esses sentidos para a vida atribuídos, a partir da religião, pelos crentes, são percebidos nas formas como estes expressam sua fé, portanto são um produto histórico, condicionado a um contexto sociocultural e capaz de interferir no próprio contexto em que opera, como lembra Massenzio.¹⁴² O autor destaca a existência de dinâmicas socioculturais que indicam o pertencimento de todas as formas de relação com o sagrado ao plano da história, e a diversidade, percebida nas formas de louvar, são reveladoras da multiplicidade cultural existente no Brasil. Essa diversidade de expressões populares ligadas à religião relaciona-se com as “diferenças que remetem a diversidades de ordem econômica, política, social, etc. existentes entre vários âmbitos históricos: em síntese, a pluralidade das religiões remete à pluralidade das histórias e vice-versa.”¹⁴³

Percebemos que a maioria das canções que compõem o repertório de Gonzaga e que trazem representações em relação ao sagrado versam sobre sujeitos que vivem um cotidiano “simples” – geralmente trabalhadores rurais que dependem dos ciclos climáticos – e que, por um lado, têm na fé uma forma de abrandar as dificuldades e, por outro, gratidão por aquilo que conquistam.

¹⁴¹ RAMOS, Francisco Regis Lopes. *O Verbo Encantado: a construção do Pe. Cícero no imaginário dos devotos*. Injuí: Ed. UNIJUI, 1998, p. 28.

¹⁴² MASSENZIO, Marcelo. *A história das religiões na cultura moderna*. São Paulo: Herda, 2005.

¹⁴³ Idem. p. 149.

Essa relação que se configura como uma constante na vida desses sujeitos é responsável por alimentar uma *criação imagética* sobre as identidades nordestinas. A força da religiosidade nas práticas atribuídas como traços do Nordeste, e dos nordestinos, é reiterada também pelos movimentos chamados messiânicos,¹⁴⁴ nos quais a fé popular uniu-se à política, formando movimentos que expressam a religiosidade como forma de mudança social.

Vale salientar que as tradições religiosas são frequentemente reinventadas, ganhando novas formas e valores, como garantia de manterem-se vivas. A religiosidade nordestina que vem sendo desenhada nas canções que nos servirão de fontes – tanto suas narrativas, como os ritmos – corrobora a tentativa de instituir identidades, a partir do momento que apresentam formas de relação com o sagrado ligadas a práticas culturais próprias da região Nordeste do país.

Esses saberes que constituem a religiosidade se estabelecem nas dinâmicas sociais pela tradição, são passados de pais para filhos por gerações, conservados/reinventados e aprendidos de forma familiar e comunitária. Brandão explica que

o saber da religião popular é uma memória preservada e recriada pelas redes sociais de trocas entre agentes e usuários, e é uma memória viva enquanto as unidades locais de sua reprodução preservam ativas as condições do trabalho coletivo dos especialistas do sagrado¹⁴⁵

Mesmo com a presença, algumas vezes rara, dos representantes da Igreja Católica em lugares mais distantes do sertão nordestino, essa religiosidade persiste e vai ganhando novos significados porquanto faz parte das práticas cotidianas desses sujeitos.

A própria musicalidade das canções interpretadas por Gonzaga remete a essa tradição. São acordes que o intérprete aprendeu com o pai, influenciado pelas suas vivências socioculturais. Para Lenclud, o conceito de tradição, em uma primeira leitura, liga-se à ideia de movimento, resquícios de um passado que permanece no presente, uma sobrevivência dos saberes e fazeres, que, por sua vez, não são revividos integralmente, na medida em que passam por uma triagem. O que chega até nós seria um “núcleo” que sobrevive:

¹⁴⁴ “O messianismo tomou formas políticas e, num processo de inter-relações mediadas pela utopia, num sentimento de esperança e transformação social, encontrados tanto na religião quanto na política.” SILVA, Eizete da. Entre a fé e a política. In: *Revista Nossa História*: ano 3 / n.º 30, abril de 2006, p. 15.

¹⁴⁵ BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *Os deuses do povo: um estudo sobre a religião popular*. Uberlândia: EDUFU, 2007, p. 303.

(...) quando evocamos a tradição de tal ou qual povo, de tal ou qual grupo social, não nos referimos a qualquer tipo de instituição, de enunciado ou de prática. Em outras palavras, associamos à noção de tradição a representação de um conteúdo que expressa uma mensagem importante, culturalmente significativa e dotada, por essa razão, de uma força ativa, de uma predisposição à reprodução.¹⁴⁶

Aqui, vale lembrar a permanência das canções de Gonzaga na voz e nas interpretações de artistas na atualidade. Assim como Gonzaga em seu tempo trouxe à tona canções que aprendeu na infância, dando-lhes outras roupagens, já que suas influências ultrapassam as vivências rurais e se mesclam com o que o artista viveu no ambiente urbano fora da sua região de origem, esses intérpretes apresentam as canções em outros compassos, mas sempre as identificando com uma tradição nordestina.

As tradições religiosas que fazem parte dessa identidade chamada de nordestina remetem à representação de que, nesta região, essas vivências são mais intensas do que aquelas experimentadas no Sul, por exemplo. Essa imagem é reforçada por uma produção literária, artística e mesmo acadêmica, em que se busca definir esta sociedade a partir das suas manifestações culturais, e que acabam por reafirmar a religiosidade como temática regional, juntamente com a imagem do cangaço, do retirante, do flagelado e da seca, por exemplo.¹⁴⁷ Nessas produções, o aspecto religioso, relevante na cultura nordestina (como em muitas outras), ganha uma lente de aumento e é, segundo Albuquerque, muitas vezes relacionado ao fanatismo e interpretado como indício de atraso.

Claro que essa imagem contribui para a produção imagética dessa região, mas deve-se levar em conta que, se essas manifestações não existissem de forma concreta, não caberiam como imagens identitárias. A produção artística de Gonzaga contribui para a (re)produção desses discursos.

Albuquerque, historiador que estuda a *invenção* imagética do Nordeste, destaca que a religiosidade é um dos fatores para onde se lançam os olhares preconceituosos

¹⁴⁶ LENCLUD, Gérard. *A tradição não é mais o que era...* Sobre as noções de tradição e de sociedade tradicional em etnologia. Extraído de *Terrain: revue d'ethnologie de l'Europe*, n.º 9 (*Habiter la Maison*), 1987. On line: <http://terrain.revues.org/document3195.html>. Traduzido do francês por José Otávio Nogueira Guimarães – Núcleo de Estudos Clássicos/Departamento de História/UnB, p. 04.

¹⁴⁷ Como exemplo dessa produção Durval destaca Euclides da Cunha no clássico *Os Sertões* de 1906; o conjunto da obra de Gilberto Freyre; as “teses” de Nina Rodrigues; *O Quinze*, de Rachel de Queiroz. Na década de 1950, o autor lembra Ariano Suassuna, em *Auto da Compadecida*, dentre tantos outros. Ver: ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. FJN, São Paulo. Ed. Massangana, 1999.

sobre a região. O autor destaca a participação de Gonzaga nesse processo, quando afirma:

(...) fizeram de Gonzaga um ídolo daquelas populações nordestinas que viviam nas grandes cidades do Sul e que sentiam enorme saudade dos lugares de onde haviam saído, tema privilegiado de suas músicas, onde o sertão aparecia idealizado e este desejo de voltar era permanentemente repetido. Mas as músicas de Gonzaga também foram responsáveis pela veiculação daqueles temas que iriam servir para reforçar o preconceito contra o nordestino (...) embora suas músicas também tenham servido para questionar a própria forma como o nordestino era visto e para denunciar as condições de vida em que a maioria da população sertaneja vivia.¹⁴⁸

O autor constata a importância do intérprete em âmbito nacional, mas o coloca como criação de determinados grupos, a fim de ratificar essa imagem de nordestino.

Vale salientar que o sucesso que Gonzaga fez, e faz até hoje, não se sustentaria se fosse baseado apenas em políticas culturais que buscassem confirmar as representações sobre uma determinada região e seus habitantes, mesmo porque, como também afirma o historiador, trata-se de uma imagem criada e aceita pelos próprios nordestinos, que se identificam com as canções que Gonzaga interpretava, mesmo que determinadas representações não fizessem parte de suas experiências e memórias.¹⁴⁹

As representações sobre religiosidade presentes nas canções constituem um arcabouço identitário, tendo em vista que informam a respeito dessa relação com o sagrado e, como se trata de arte, abrem-se à diversidade de interpretações, dependendo de quem as ouve e as reproduz, assim como do lugar em que são consumidas. Com base em canções consumidas por determinados grupos humanos, pode-se apreender os diálogos que estabelecem com as tradições locais, em que acreditam e o que querem dizer para o resto da humanidade.

Francisco Linhares, destacando a importância da música entre os povos em todas as instâncias da vida, e o lugar quase sagrado que o som alcança nas sociedades, afirma: “(...) este verbo cantar é sagrado, como o verbo florir ou o verbo resplandecer, os ritmos

¹⁴⁸ ALBUQUERQUE JR. Durval Muniz de. *Preconceito contra a origem geográfica e de lugar: as fronteiras da discórdia*. São Paulo: Cortez, 2007, p. 121.

¹⁴⁹ Lembrando que a região Nordeste é composta por 9 estados (Alagoas, Bahia, Ceará, Maranhão, Paraíba, Pernambuco, Piauí, Rio Grande do Norte e Sergipe), portanto com uma diversidade climática, cultural, humana, geográfica e econômica bastante significativa. Assim, a generalização de que todos os nordestinos viveram a experiência da seca, por exemplo, é fruto de uma visão que tende a apagar as diferenças.

silentes do universo traduzem-se pelo som nos ritmos do canto. Cantar é divinizar o som. A vida inteira é harmonia (...)”¹⁵⁰.

A música revela identidade(s)

No Brasil, a música tornou-se uma importante fonte para se perceber as tramas da história, pois ela ocupa um lugar privilegiado em sua dinâmica sociocultural. Ritmos e sons vindos de toda parte aqui se encontram formando esse grande mosaico cultural. Napolitano destaca essa importância:

(...) a música tem sido, ao menos em boa parte do século XX, a tradutora de nossos dilemas nacionais e veículo de nossas utopias sociais. Para completar, ela conseguiu ao menos nos últimos quarenta anos, atingir um grau de reconhecimento cultural que encontra poucos paralelos no mundo ocidental. Portanto, arrisco dizer que o Brasil é, sem dúvida uma das grandes usinas sonoras do planeta, é um lugar privilegiado não apenas para ouvir música, mas também para pensar a música.¹⁵¹

Quando optamos em tomar a música como fonte histórica, devemos analisá-la em seu contexto histórico-social, no qual foi criada e consumida, levando sempre em consideração poesia e ritmo, por estarem presentes neles valores que ajudam a pensar aspectos socioculturais de grupos humanos e suas dinâmicas, a partir das representações.¹⁵²

As canções apresentadas por Gonzaga são geralmente classificadas como “regionais” e/ou como música “popular”, por trazerem símbolos e ritmos ligados a uma identidade nordestina, por isso é interessante entender como e porque recebem essas classificações.

¹⁵⁰ LINHARES, Francisco e BATISTA, Otacílio. *Antologia Ilustrada dos Cantores*. S/E. Fortaleza, 1976.

¹⁵¹ NAPOLITANO, Marcos. *História e Música...* Op.cit. p. 7

¹⁵² Para Chartier, representar é fazer presente o ausente a partir de signos que fazem referências a este. As canções interpretadas por Gonzaga trazem representações da região Nordeste do Brasil, por apresentar signos sonoros e imagéticos capazes de trazer à tona tradições, sujeitos, culturas, dinâmicas sociais de grupos que fazem ou fizeram parte desse espaço geográfico. As canções se tornam fontes dadas a ler, pois são testemunhos produzidos pelas práticas. Para esse autor, a História Cultural: “... visa reconhecer a maneira como os atores sociais dão sentido a suas práticas e a seus discursos...” e seu interesse “parece residir na tensão entre as capacidades inventivas dos indivíduos ou das comunidades e, de outro lado, as restrições às normas, as convenções que limitam – mais ou menos fortemente de acordo com sua posição nas relações de dominação – o que lhes é possível pensar, enunciar e fazer”. O autor defende ainda que esta constatação vale para a produção estética e concorda com Stephen Greenblatt, quando ele afirma que “a obra de arte é um produto de uma negociação entre um criador ou uma classe de criadores e as instituições e práticas da sociedade”. In: CHARTIER, Roger. *À beira da falésia...* Op.cit. p. 91-92.

O termo *música popular* foi consagrado pela burguesia europeia do século XIX em um contexto de mudanças socioeconômicas, em que se apresentavam novas estruturas sociais urbanas. Logo esse grupo ascendente buscou diferenciar música do povo (popular) da música chamada erudita. Esse termo nasceu mais em virtude das tensões sociais e lutas culturais da sociedade burguesa do século XIX, e não por um desenvolvimento “natural” do gosto coletivo em torno das formas musicais.¹⁵³

Entretanto, Napolitano informa-nos que “a questão da música popular deve ser entendida e analisada dentro do campo musical como um todo (...). Deve-se buscar a superação das dicotomias e hierarquias musicais consagradas (erudito versus popular) (...)”¹⁵⁴, mesmo porque, em se tratando de música no Brasil, seria difícil distinguir o que é “música popular” da chamada música erudita. Aqui, o hibridismo que faz parte da nossa raiz musical não deixa claro o limite de onde termina uma e de onde começa a outra.

Essa música chamada de popular sofreu várias influências, a começar pela danças de salão que saíram da Europa,¹⁵⁵ como a valsa, a polca, a mazurca, o fado, que se tornaram ritmos importantes para a história e a composição da musicalidade brasileira.

Nas camadas populares, não se seguia um padrão étnico unicamente de origem europeia, essas músicas se misturam com os sons trazidos da África, suas percussões, assim como os sons indígenas, pois toda sociedade possui seus ritmos e ritos, e estes foram se misturando, transformando-se no que hoje conhecemos como música, sem adjetivos.¹⁵⁶

Entendemos que a classificação das canções que faziam parte do repertório de Gonzaga como *música popular* deveu-se por ser uma música consumida principalmente por sujeitos que compõem camadas mais “subalternas” da sociedade, trabalhadores e migrantes que se estabeleciam no Sul/Sudeste do Brasil nas décadas de 1930 a 1980. Mas vale lembrar que essa música tida como popular não fazia sucesso apenas entre

¹⁵³ Napolitano faz um histórico da música popular no Brasil: NAPOLITANO, Marcos. “A constituição de uma forma musical e de um campo de estudos”. In: *História e Música: história cultural da música popular*. S/E. Belo Horizonte: Ed. Autêntica, 2002.

¹⁵⁴ Idem, *ibidem*. p.14.

¹⁵⁵ Nas Américas, num primeiro momento, a música popular incorporou formas e valores musicais europeus “o bel canto, a sonoridade homofônica das cordas, as consonâncias harmônicas, o ritmo suave, marcaram os primeiros anos da experiência musical popular”. In: NAPOLITANO, Marcos. *História e Música...* Op. cit. p. 17.

¹⁵⁶ Idem, *Ibidem*.

esse público, suas canções foram eleitas, por uma época, como reveladoras de uma identidade nacional, não apenas regional, como aconteceria mais tarde.

Portanto, o conceito de música popular adotado nesta pesquisa é aquele que remete à música ao lazer, à compreensão da música popular como tudo aquilo que se dirige ao consumo, independentemente de onde venha (urbana ou rural) e para quem é apresentada, aquela que está presente na *mass media*.

Chartier, pensando as obras de arte, infere que, entendidas “a partir dos esquemas mentais e afetivos que constituem a cultura própria (...) das comunidades que as recebem, elas tornam-se um recurso para pensar o essencial: a construção do laço social, a consciência de si, a relação com o sagrado”,¹⁵⁷ logo, essa canção transformada em produto de consumo revela-se importante para que possamos entender criações identitárias sobre o “ser” nordestino.

Em relação à expressão “música regional”, entendemos que as canções de Gonzaga foram assim classificadas por tratar-se de uma musicalidade influenciada por tradições da região nordeste, e que ganhou novos formatos ao se misturar com os sons e ritmos das grandes cidades do Sul/Sudeste do país, tendo como mote os sujeitos que vivem ou viveram no Nordeste. Apresentam determinadas influências socioculturais, apontando mais uma vez para a diversidade cultural brasileira. Por outro lado, vale lembrar, que essa classificação nasce também das lutas de representação, sendo a música do Sul/Sudeste do país chamada de música “brasileira”, enquanto a nordestina de música “regional”.

Os gêneros musicais como o baião, apresentado por Luiz Gonzaga, o samba carioca, o bolero, entre outros, consolidaram-se nas três primeiras décadas do século XX, no momento histórico em que as nações reordenam a sociedade de massa e, para isso, buscam uma afirmação cultural e política. A consolidação dessa musicalidade é um resultado que expressa a sociabilidade vinda da urbanização, da industrialização, novas composições demográficas e étnicas, novos valores sociais e seus conflitos, além do progresso técnico. Assim nasciam os gêneros musicais modernos, tendo como suporte, nas décadas de 1920 e 1930, as inovações no processo do registro fonográfico (gravação

¹⁵⁷ CHARTIER, Roger. *À beira da falésia*. Op. cit. p. 93.

elétrica- 1927), expansão do rádio (nas décadas de 1931-1933) e o desenvolvimento do cinema sonoro (1928-1933) no Brasil.¹⁵⁸

Nesse contexto histórico é que Luiz Gonzaga adentra a mídia, trazendo canções que versam sobre sujeitos que, em sua maioria, trazem na memória a experiência de um cotidiano rural. Muitos deles, por dificuldade em sobreviver em seu lugar de origem, saem em busca de novas oportunidades, mas sempre com a esperança de retornar. A saudade e a fé desses sujeitos se estabelecem como um importante aspecto identitário, responsável por produzir a liga de pertencimento a um grupo que em comum possui a experiência de um dia terem abandonado sua terra, mas que levou consigo todo um arcabouço de tradições, costumes e dinâmicas, em suma, uma memória social.

Segundo a historiadora Lucilia Delgado, essas memórias encontram-se independentemente dos lugares em que os sujeitos se encontram, das temporalidades e vivências pois:

A memória é a base construtora de identidades e solidificadora de consciências individuais e coletivas. É elemento constitutivo do autorreconhecimento como pessoa e/ou como membro de uma comunidade pública, como uma nação, ou privada, como uma família.¹⁵⁹

Assim, as memórias reveladas nas canções que versam sobre a relação com o sagrado, são índices de reconhecimento do grupo, de sujeitos que têm “histórias” de vidas legadas a uma região, que acabam por reconhecer os signos, as representações anunciadas tanto no ritmo dessas canções, como na narrativa. Mesmo com experiências diferentes, esses sujeitos reconhecem os signos como “familiares”, capazes de compor uma memória social.

As canções que versam sobre o sagrado falam de tristeza e esperança, e os santos são tidos como os únicos capazes de aliviar as dificuldades. Nessas canções, a migração e a seca são tidas como motivos principais para a angústia dos sujeitos, que têm no sagrado a esperança para “mandar” a chuva para que possam retornar ao seu lugar de origem. São narrativas que falam principalmente sobre imagens que vão delineando as paisagens do sertão, suas aves, vegetação e as intempéries climáticas. Mas, ao lado

¹⁵⁸ Sobre isso ver os seguintes historiadores: NAPOLITANO Marcos. *História e Música: história cultural da música popular*. S/E. Belo Horizonte: Ed. Autêntica, 2002; TATIT, Luiz. *O Século da Canção*. Cotia: Ateliê Editorial: 2004, dentre outros que se debruçam sobre História e Música.

¹⁵⁹ DELGADO, Lucilia de Almeida Neves. *História oral – memória, tempo, identidades*. 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2010, p.38.

destas, encontramos outras que, embora ligadas à religiosidade, versam sobre as festas em louvor aos santos, a alegrias e a gratidão pela fartura.

Portanto, a análise das fontes se dará por temáticas. Primeiramente analisaremos as canções que falam de esperança, da natureza sagrada, da estiagem e da migração, já que apresentam temáticas sobre as “dificuldades” vividas pelos sujeitos, sendo estas o motivo da procura pelo sagrado. Depois serão analisadas as canções que versam sobre as festas em louvor aos santos, da alegria proporcionada pela fé.

Dessa maneira procuraremos identificar os santos mais solicitados em cada momento e como as personagens se apresentam diante das diversas situações em que o sagrado se faz presente.

“Meu Deus, meu Deus!”

Lamento e gratidão na canção de Luiz Gonzaga

Tem gente que durante a vida toda só consegue ter uma coisa, esperança. Essa gente aqui é assim, teve esperança de conseguir uma vida melhor, no sul, e veio pra aqui na esperança de trabalhar. Trabalhar em casa de família, fazendo casa pras famílias, e tudo que eles conseguiram foi só, ter mais esperança. Agora a esperança é de voltar. No sertão está chovendo! Finalmente está chovendo. Aqui na Central de Triagem e Encaminhamento em São Paulo, todos esses homens, mulheres e crianças acreditam que todo esse pesadelo da cidade grande só vai terminar, quando receberem uma passagem de volta. Uma passagem para Pernambuco, Paraíba, Ceará, uma passagem para a esperança de uma safra boa, de uma vida melhor. Foi por isso que Luiz Gonzaga, o velho Lua, o rei do baião veio aqui cantar. Durante muitos anos ele representou talvez a única alegria, a única esperança de todo esse povo tão sofrido, tão cansado. Hoje como esse povo, ele também se prepara para voltar, voltar para sua Exú, a mesma Exú que um dia viu partir mais um sertanejo. Um sertanejo que só levava uma sanfona e muita esperança.¹⁶⁰

Esse texto abre o DVD¹⁶¹ lançado em 2003, pela Rede Globo de Televisão, o qual traz uma apresentação de Gonzaga do ano de 1984, quando o músico se despede do público, explicando que iria voltar para sua terra, Exu.

As primeiras cenas apresentadas mostram sujeitos – supostamente nordestinos, que migraram para a cidade de São Paulo – ouvindo Gonzaga, enquanto se preparam

¹⁶⁰ Áudio de abertura do programa *Luiz Gonzaga Danada de Bom*. BMG Brasil Ltda. (Gravado em maio de 1984 para a Rede Globo de Televisão). Direção: Sérgio Bittencourt. Abril 2003.

¹⁶¹ Idem.

para voltar à região de origem. O fundo musical, na voz e sanfona de Gonzaga, é a canção *Volta da Asa Branca*,¹⁶² que tem como mote a alegria do retorno.

Essas imagens consagradas pela mídia, do nordestino esperançoso e saudoso da sua terra, trazem representações de um povo quase sempre sofredor: no Nordeste, por conta da seca e, fora dele, pela pobreza a que muitas vezes é submetido em um contexto mais urbano, do Sul/Sudeste do país. Logo, sujeitos que buscam no sagrado “forças” para superar as dificuldades da vida, remetendo, mais uma vez, a um discurso homogeneizador, em que os nordestinos estão sempre ligados a esses sentimentos de desolação em uma realidade sempre adversa a sua vontade. É nesses momentos que o sagrado, ligado, sobretudo, ao sentimento de esperança, apresenta-se nas canções de Gonzaga.

Essas representações consagraram-se como testemunhos produzidos a partir de práticas ligadas a esses sujeitos, ou pelo menos de discursos que se aproximam do que seriam essas práticas, e por isso se tornam fundamentais como objetos dados a ler, capazes de informar as histórias dos atores sociais que são representados nas canções, de acordo, portanto, com o que diz Chartier .

É sobre a *seca*, os processos de *migração*, a *saudade* de sujeitos que permanecem ligados à terra que versa *Asa Branca*,¹⁶³ gravada em 1947, uma das canções mais conhecidas do repertório de Gonzaga, provavelmente a mais regravada pelo próprio músico e por outros artistas,¹⁶⁴ desde que foi apresentada pela primeira vez. A canção tornou-se o maior símbolo dessa “lamentação nordestina”; um hino quando o assunto é migração.

Quando *oiei* a terra ardendo
Qual fogueira de São João
Eu perguntei a Deus do céu, ai!
Por que tamanha judiação

Já nesta primeira estrofe, a religiosidade está representada quando a personagem se dirige ao divino para entender os motivos das dificuldades.

¹⁶² ZEDANTAS e GONZAGA, Luiz. Disco de 78 rpm, série: V800699b.1950.

¹⁶³ TEIXEIRA, Humberto Teixeira e GONZAGA, Luiz. *Asa Branca*. Toada. 78 RPM. Ref, V800510b. 1947.

¹⁶⁴ Entre os artistas que gravaram *Asa Branca*, estão Inezita Barroso, Quinteto Violado, Geraldo Vandré, Caetano Veloso, Elba Ramalho, Gilberto Gil, Toquinho, só para citar alguns. Raul Seixas gravou uma versão em inglês com o título *White Wings*, trocando o solo da sanfona pela guitarra elétrica, o ritmo de toada por uma balada *rock and roll*.

Percebe-se o uso de metáforas, muito presentes nas canções interpretadas por Gonzaga, principalmente naquelas que falam da natureza. A terra seca, nesta estrofe, é comparada à fogueira, fazendo uma alusão ao sol e ao calor que castigam e consomem tudo.

Outro aspecto também recorrente é que, nas canções que falam das adversidades da natureza, o devoto se remete a Deus, diante da dificuldade de sobreviver; seria este soberano, responsável pela vida na terra, segundo as interpretações dos textos Bíblicos, que teria a explicação para a paisagem “sem vida”, desoladora.

Na segunda estrofe, o motivo da migração é apresentado:

Que braseiro, que *fornaia*
Nem um pé de *prantação*
Por falta d'água perdi meu gado
Morreu de sede meu alazão
Até mesmo a Asa Branca
Bateu asas do sertão
Então eu disse adeus Rosinha
Guarda contigo meu coração

As dificuldades apresentadas, próprias a uma natureza áspera, são os principais motivos da migração e do sofrimento, que obrigam os sertanejos a deixar seus lugares de origem, em busca de novas possibilidades.

Essas representações contribuem para a formação da identidade nordestina. São imagens que homogeneízam a forma de vida dos então definidos de forma geral como “nordestinos”, embora se refiram apenas a um número restrito de habitantes da Região, identificados como “sofredores”, necessitados, dependentes da natureza, logo sem muita escolha diante das mudanças climáticas. Embora remetam a uma vivência própria daquele grupo que sobreviviam basicamente da agricultura, essa representação passa a abarcar o universo complexo e multifacetado dos “nordestinos”.

Assim como os santos, a terra é apresentada como sagrada.¹⁶⁵ Segundo Eliade, essa diversidade de manifestações da religiosidade explica-se pela multiplicidade de experiências voltadas ao sagrado, bem como pelas diferenças econômicas e socioculturais, enfim pela História de vida dos sujeitos, lembrando, entretanto, que “entre os caçadores nômades e os agricultores sedentários, há uma similitude de

¹⁶⁵Para Eliade, essa sacralização da natureza é reforçada graças à descoberta da agricultura, na medida em que foi a partir dela que se instituíram símbolos sagrados como os cultos à terra-Mãe, a ligação da fecundidade agrária, comparada à fertilidade humana que dá continuidade à vida, por exemplo. Cf. ELIADE, Mircea. *O sagrado e o Profano: a essência das religiões*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1992, p.116-117

comportamento que nos parece infinitamente mais importante do que suas diferenças: *tanto uns como outros vivem num Cosmos sacralizado (...)*¹⁶⁶, em que o sagrado se manifesta em diversos lugares, momentos e formas.

Seria também por causa dessas dificuldades ligadas à natureza daquela região que a religiosidade, de acordo com as canções aqui tomadas como fontes, se torna tão presente na vida desses nordestinos, que vivem da esperança: esperam a chuva, esperam uma vida melhor em outras regiões e esperam retornar a sua terra, seus lugares sagrados.

De acordo com a narrativa das canções, até mesmo os animais, seres também “criados por Deus”, fogem dessas dificuldades que aparecem com a seca. Nesse caso, o pássaro – Asa Branca – é tomado como símbolo daqueles migrantes, os sertanejos que “batem asas” em busca da sobrevivência.

Nas últimas estrofes da canção, encontramos referências ao sentimento de angústia dos sujeitos, quando já estão em outro lugar que não o de sua origem:

Hoje longe muitas léguas
Numa triste solidão
Espero a chuva cair de novo
Pra eu voltar pro meu sertão
Quando o verde dos teus *oio*
Se espalhar na *prantação*
Eu te asseguro não chore não, viu
Que eu voltarei, viu
Meu coração

O ritmo e a forma como a canção é interpretada lembram as “rezas” no Nordeste; é uma toada cantada com as últimas sílabas mais alongadas, lembrando um lamento, mas com um ritmo que também leva à dança¹⁶⁷, retirado do cancionário popular, das tradições nordestinas, assim como o mote.

Em entrevista, Humberto Teixeira,¹⁶⁸ parceiro da composição, lembra que, quando a música foi gravada pela primeira vez, as pessoas que estavam no estúdio

¹⁶⁶ ELIADE, Mircea. *O sagrado e o Profano...* Op.cit. p. 22.

¹⁶⁷ A canção também conhecida como baião-toada, foi analisada pelo estudioso Luiz Tatit, que destaca “A tensão da voz sustentando um agudo ou encaminhando-se para ele é tradicionalmente (ou naturalmente) associada à tensão de perda ou carência amorosa, é quando o canto parece lamentar a ocorrência retratada no texto.”. TATIT, Luiz. “Dicção do cancionista” In: *O Cansionista: Composição de canções no Brasil*. 2ª Ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002. p.150.

¹⁶⁸ Advogado nordestino, compositor que em parceria com Gonzaga compôs grandes sucessos, como a canção *Baião* que ganhou reconhecimento nacional e levou o músico ao estrelato.

pensaram ser uma música “de Igreja” e, para fazer “chacota”, os músicos saíram com um “pires” na mão pedindo dinheiro.

Para Humberto e Gonzaga, essa é uma música que fala sobre a saga do sertanejo, que “diz muito para o Brasil (...), uma letra triste, enternecida, contando a saga da última *ribeirão* que sobe”.¹⁶⁹ Essa ligação com a música religiosa acontece também pela forma como é cantada, por representar uma súplica e aludir à esperança voltada ao sagrado.

Foi também *Asa Branca* a canção que trouxe a lembrança de Gonzaga ao grande público na década de 1960, quando a chamada “música de protesto” estava em alta. Nessa ocasião, ela foi gravada por um dos maiores representantes desse estilo de musical, Geraldo Vandré. A canção desta vez foi executada no violão, ganhando novos significados. Sobre isso, Ferreti anuncia:

O exame da música popular em diferentes contextos de recepção permite a constatação de mudanças no significado partilhado socialmente. Ao ser utilizado por grupos de diferentes classes ou posturas políticas, seu conteúdo é reelaborado permitindo ‘leituras’ divergentes.¹⁷⁰

Nesse novo contexto sociocultural do Brasil, *Asa Branca* ganha ares de protesto, pois começa a ser relacionada com o exílio, quando perseguidos políticos deixam o país em função da repressão instaurada pelo governo militar.

A *Asa Branca* que sofre com a seca foge agora por conta da perseguição, e assim como o sertanejo sofre com a migração, carregando a esperança de voltar, aqueles que se encontravam exilados também compartilhavam desse sentimento.

Ainda sobre a temática da *migração* temos a canção *A Triste Partida*,¹⁷¹ gravada em 1964, que traça a trajetória do nordestino, desde a espera pela chuva no sertão, passando pela decisão de migrar, pela viagem para São Paulo e, finalmente, pela nova realidade que passa a viver com a família. Em ritmo lento, lembrando o desânimo de quem precisa partir, a canção, uma das mais longas¹⁷² interpretadas pelo artista, lembra

¹⁶⁹ Depoimento de Humberto Teixeira. Entrevista disponível no site:

http://www.youtube.com/watch?v=vnMeho_DZp0. Acesso em: 28 fev. 2012, às 12h19.

¹⁷⁰ FERRETI, Mundicarmo Maria Rocha. *Baião de Dois*: a música de Zedantas e Luiz Gonzaga no seu contexto de produção e sua atualização na década de 70. Recife, 1988, p. 34-35.

¹⁷¹ ASSARÉ, Patativa. LP: *A Triste Partida*: RCA, 1964.

¹⁷² A canção tem quase 9 minutos. Vale salientar que o autor da narrativa, Patativa do Assaré, alcunha de Antônio Gonçalves da Silva, é um agricultor nordestino, analfabeto, que tirava das suas vivências os versos que compunha. Patativa começa a ser conhecido nacionalmente a partir da canção *Triste Partida*, gravada por Gonzaga na década de 1950. Gravada em disco de 78 rpm antes do Lp.

também uma espécie de lamento, e seu refrão clama sempre por Deus, aquele que pode ajudar nesse momento de dor:

Meu Deus, meu Deus
Setembro passou
Outubro e Novembro
Já *tamo* em Dezembro
Meu Deus, que é de nós,
Meu Deus, meu Deus
Assim fala o pobre
Do seco Nordeste
Com medo da peste
Da fome feroz
Ai, ai, ai, ai

O final de cada estrofe, quando um coro feminino lembra uma lamentação “ai, ai..”, faz referência à dor da partida. No decorrer da narrativa, é Deus, mais uma vez, que pode explicar essa “desolação” e o que, ao mesmo tempo, ainda pode dar a esperança.

Seria o mesmo ser supremo aquele capaz de explicar os motivos das dificuldades, acenando-se para a fé incondicional na divindade. É nesse momento de dor que o sagrado se revela para esses sujeitos na forma de um Deus que se manifesta como o possível “causador” da seca e, portanto, o único a resolver o problema. Não percebemos um sentimento de revolta contra esse sagrado que “permitiu” a falta de chuva, mas uma espécie de respeito e resignação.

O sentimento de resignação ligado ao sagrado é muito presente nas canções interpretadas por Gonzaga, nas quais aparece também como forma de “provar” a fé e de superar dificuldades, apontando para preceitos da Igreja Católica, segundo os quais o sofrimento sem revolta pode levar à redenção.

Esse catolicismo popular que se instalou nos sertões se estabeleceu sob os ideais de um certo conformismo, porém a angústia vem sempre acompanhada da esperança;¹⁷³ mesmo diante das dificuldades, a fé no sagrado é inabalável, e essa fé é que sustenta a esperança e dá sentido à vida daquele que crê.

Essas representações do sagrado nas canções que versam sobre as divindades são percebidas também nas chamadas modas de viola presentes em todo país,

Ver: <http://culturanoordestina.blogspot.com.br/2006/09/patativa-do-assar-biografia.html>. Acesso em: 28 mar. 2012, às 22h.

¹⁷³ RAMOS, Francisco Regis Lopes. *O Verbo Encantado: a construção do Pe. Cícero no imaginário dos devotos*. Injuí: Ed. UNIJUI, 1998, p. 33.

principalmente no interior. Brandão, um estudioso da religiosidade popular, destaca essa relação dos devotos com Deus e com os santos:

Tantos nomes são tão freqüentes ali, sobretudo nos velhos clássicos das modas de viola, como os de Deus e seus santos mais populares. Entre eles e os homens há uma permanente cadeia de trocas de fidelidade na qual o sertanejo entra com a fé, a devoção piedosa, a súplica e a resignação. Impressiona ver como em inúmeras narrativas nunca há uma fala de revolta contra o sagrado celeste e seus sujeitos, mesmo diante das maiores tragédias.¹⁷⁴

Essa fidelidade, mesmo nos momentos mais difíceis, também pode ser percebida na narrativa de *Triste Partida*:

Entonce o nortista
Pensando consigo
Diz: "isso é castigo, não chove mais não"
Ai, ai, ai, ai
Apela pra Março
Que é o mês preferido
Do santo querido
Sinhô São José
Meu Deus, meu Deus
Mas nada de chuva
Tá tudo sem jeito
Lhe foge do peito
O resto da fé
Ai, ai, ai, ai

A perda da fé, cantada no final da estrofe, não é da fé nas divindades, como Deus ou São José, mas da fé na chuva que não dá sinais, pois logo em seguida o refrão clama por Deus. Essas mesmas representações são observadas na canção *Aquarela Nordestina*,¹⁷⁵ que tem como mote, também, a adversidade da natureza como motivo da migração:

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

¹⁷⁴ BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *Os deuses do povo...* Op.cit. p. 328.

¹⁷⁵ CAVALVANTI, Rosil. *Aquarela Nordestina*: Copacabana, 1989.

Esse mesmo “lamento” apresentado em *Asa Branca* e *Triste Partida*, dá indícios de como o sagrado aparece sempre ligado à natureza, pois para os sujeitos que dependiam da agricultura, a natureza se apresenta como sagrada, por isso mesmo observada e conhecida pelos agricultores, capaz de dar sinais que podem ser lidos por aqueles que dela dependem.

Os “sinais” de chuva para o sertanejo nordestino são lidos nos cantos dos pássaros, no florescer do mandacaru e de outras plantas, no comportamento das formigas, no canto das cigarras; essa natureza sagrada oferece inúmeros sinais dados a ler, leitura essa aprendida com os antepassados e que se torna parte do cotidiano rural desses sujeitos. Esses sinais são, ainda, uma forma de renovar a esperança, buscados nas “experiências” que fazem parte da vida desses agricultores. Na canção *Triste Partida* encontramos referências a esses sinais:

A treze do mês
Ele fez *experiência*
Perdeu sua crença
Nas pedras de sal,
Meu Deus, meu Deus
Mas noutra esperança
Com gosto se agarra
Pensando na barra
Do alegre Natal
Ai, ai, ai, ai
Rompeu-se o Natal
Porém barra não veio
O sol bem *vermeio*
Nasceu muito além
Meu Deus, meu Deus
Na copa da mata
Buzina a cigarra
Ninguém vê a barra
Pois barra não tem
Ai, ai, ai, ai
Sem chuva na terra
Descamba Janeiro,
Depois fevereiro
E o mesmo verão
Meu Deus, meu Deus
(...)

As previsões de chuva têm como finalidade o início do trabalho na lavoura, a partir do qual o plantio é feito; experiências que fazem parte da cultura nordestina em regiões onde há seca.

A primeira dessas experiências a que a canção faz referência é a das “pedras de sal”¹⁷⁶ que o sertanejo, agricultor, acredita ser um “sinal divino”, da própria natureza, que anuncia as chuvas, dando esperança de fartura ou prenúncio de dias difíceis. Ainda no mês de dezembro, segundo a tradição, busca-se, ao amanhecer, a “barra”¹⁷⁷, observações que nos remetem a costumes antigos da civilização humana, quando os grupos precisavam prever as mudanças climáticas para fazer suas plantações e se precaver contra uma possível falta de alimentos.

Muito mais que fenômenos naturais, essas previsões de chuva aparecem como manifestações do sagrado. Fazem parte do que Eliade chama de hierofania,¹⁷⁸ quando um objeto ou fenômeno “torna-se *outra coisa* e, contudo, continua a ser *ele mesmo*, porque continua a participar do meio cósmico envolvente (...); para aqueles que têm uma experiência religiosa, toda Natureza é suscetível de revelar-se como sacralidade cósmica”.¹⁷⁹ Cabe ao crente ler esses sinais que são “enviados” por Deus e pelos santos, segundo suas crenças religiosas, visto serem estes os “criadores” da natureza.

Quando nem a natureza, nem as “experiências” sinalizam a chegada da chuva, o sertanejo busca formas de sobreviver: torna-se “retirante”, vê-se obrigado a deixar sua terra, como podemos observar ainda na canção *Triste Partida*, que conta a saga de nordestinos que migram. O motivo da retirada é a falta de trabalho, causada pela ausência da chuva, como aponta a canção *Documento de Matuto*:¹⁸⁰

Sol escaldante
A terra seca
E a sede de *lascá*

¹⁷⁶ Nesta “experiência” colocam-se seis pedras de sal, representando os primeiros meses do ano, em um lugar plano, no “sereno”, durante toda a noite do dia 13 de dezembro, dia de Santa Luiza. Na manhã do dia 14 de dezembro, as pedras que estiverem mais dissolvidas indicam os meses mais chuvosos no ano vindouro, segundo o conhecimento popular. Por outro lado, vale ressaltar que a transformação física da pedra de sal se dá por conta da influência da umidade do ar. Estando o tempo muito seco, muito provavelmente esse sal não irá se dissolver, sendo assim o clima está seco para que haja chuva próxima. Sobre essas experiências ver: BARROSO, Gustavo. “experiências de Chuva”. Revista Eletrônica Jangada Brasil. Dezembro 2001, Ano IV - nº 40. Disponível no site: <http://www.jangadabrasil.com.br/dezembro40/pn40120c.htm>. (acesso em 01/05/2012)

¹⁷⁷ “Barra” são nuvens, que vistas ao longe lembram uma barreira, espécie de neblina densa, que se dissipa ao decorrer da manhã. Quando a “barra” aparece por alguns dias do mês de dezembro, é sinal de umidade do ar, logo haverá chuva. Idem.

¹⁷⁸ Eliade propõe o termo “hierofania” para indicar o ato de manifestação do sagrado. Segundo o autor, “Este termo é cômodo, pois não implica nenhuma precisão suplementar: exprime apenas o que está implicado no seu conteúdo etimológico, a saber, que algo de sagrado se nos revela. Poder-se-ia dizer que a história das religiões – desde as mais primitivas às mais elaboradas – é constituída por um número considerável de hierofanias, pelas manifestações das realidades sagradas”. In: ELIADE, Mircea. *O sagrado e o Profano: ...* Op. cit., p. 17.

¹⁷⁹ Idem. *ibidem*, p. 18.

¹⁸⁰ PATRICIO, Paulo. LP *Sanfona do Povo*: RCA, 1964.

Sem ter jeito prá viver
Com dez *fio* prá *criá*
Foi por isso seu moço
Que eu saí em busca de outro lugar
E com lágrimas nos *óio*
Eu deixei meu torrão *natá*
Eu vim procurar trabalho
Não foi riqueza que eu vim buscar
Peço a Deus vida e saúde
Prá família puder *sustentá*
Seu moço o documento
Que eu tenho pra *mostrá*
São essas mão calejada
E a vontade de trabaiaá

É ao sagrado que o sujeito se reporta na canção, mais uma vez pedindo força. O sustento a partir do trabalho é o objetivo do migrante. Essa canção é um xaxado, que, segundo Câmara Cascudo, configura-se como “uma dança exclusivamente masculina, originária do Alto Sertão de Pernambuco e divulgada até os confins das caatingas baianas pelo cangaceiro Lampião e cabras do seu grupo”,¹⁸¹ dando a impressão de que o trabalho também é masculino, haja vista referir-se às “mãos calejadas” como o documento que define a profissão de agricultor. A própria expressão *matuto*¹⁸² remete ao trabalho pesado, ao mesmo tempo que fala de uma certa ingenuidade, por não querer riqueza, só trabalho para sustentar a família.

A imagem do retirante é a mesma que se faz presente na abertura do show promovido pela Rede Globo na década de 1980, transformado em DVD,¹⁸³ que apresenta nordestinos se preparando para partir, só que desta vez na viagem de volta para suas regiões de origem, o que revela quem são esses sujeitos que Gonzaga apresenta nas canções.

Vale a pena a apresentação de algumas dessas imagens, nas quais se evidencia o discurso que proporciona a criação identitária do nordestino, o qual se estende por décadas, reiterando uma tentativa de homogeneização em relação às vivências regionais.

¹⁸¹ Apud OLIVEIRA, Gildson. *Luiz: o matuto que conquistou o mundo...* Op. cit., p. 126.

¹⁸² MATUTO adj. 1. Que vive no mato; sertanejo. 2. Relativo a ou próprio do mato, da roça. S.m. 1. Caipira. 2. Indivíduo ignorante e ingênuo. In: Dicionário da Língua Portuguesa Larousse Cultural: Editora Nova Cultura Ltda. São Paulo. 1992.p. 729.

¹⁸³ *Luiz Gonzaga Danada de Bom*. BMG Brasil Ltda., Gravado em maio de 1984 para a Rede Globo de Televisão. Direção: Sérgio Bittencourt. Abril 2003.



Imagem 4

Na imagem 4, podemos observar um grupo de pessoas reunidas para ouvir Luiz Gonzaga, que acompanhado por Dominginhos, canta alguns de seus sucessos para uma plateia identificada com as representações sobre o nordestino que suas canções costumam reiterar. Trata-se de homens, mulheres e crianças que parecem partilhar de um mesmo universo de problemas e esperanças. Na imagem, diferentes gerações encontram-se reunidas, o que sugere a migração como uma constante na vida dos “nordestinos”, e não apenas em uma época específica. E são esses nordestinos que



Imagem 5

escutam Gonzaga, como nos quer fazer crer as imagens que compõem o DVD, e que ratificam uma identidade do nordestino como alguém que espera por ajuda e que mantém a esperança de voltar para sua região.

Enquanto imagem e texto¹⁸⁴ remetem a essa esperança, a canção que serve de fundo à cena é *A volta da Asa*

¹⁸⁴ Texto apresentado no início do subtítulo: “Tem gente que durante a vida toda só consegue ter uma coisa, esperança. Essa gente aqui é assim, teve esperança de conseguir uma vida melhor, no sul, e veio pra aqui na esperança de trabalhar. Trabalhar em casa de família, fazendo casa pras famílias, e tudo que eles conseguiram foi só, ter mais esperança. Agora a esperança é de voltar. No sertão está chovendo! Finalmente está chovendo. Aqui na Central de Triagem e Encaminhamento em São Paulo, todos esses homens, mulheres e crianças acreditam que todo esse pesadelo da cidade grande só vai terminar, quando receberem uma passagem de volta. Uma passagem para Pernambuco, Paraíba, Ceará, uma passagem para a esperança de uma safra boa, de uma vida melhor. Foi por isso que Luiz Gonzaga, o velho Lua, o rei do baião veio aqui cantar. Durante muitos anos ele representou talvez a única alegria, a única esperança de todo esse povo tão sofrido, tão cansado. Hoje como esse povo, ele também se prepara para voltar, voltar para sua Exú, a mesma Exú que um dia viu partir mais um sertanejo. Um sertanejo que só levava uma sanfona e muita esperança.”

Branca,¹⁸⁵ gravada pela primeira vez em 1950, e que tem como mote o retorno desses nordestinos migrantes. É a esperança sendo recompensada:

Já faz três noites
Que pro norte relampeia
A Asa Branca
Ouvindo o ronco do trovão
Já bateu asas
E voltou pro meu sertão
Ai, ai eu vou me embora
Vou cuidar da *prantação*
A seca fez eu desertar da minha terra
Mas felizmente Deus agora se alembrou
De mandar chuva
Pr'esse sertão sofredor
Sertão das muié séria
Dos homens trabaiador

Nessas primeiras estrofes aparecem referências aos sinais de chuva, portanto seria a hora de voltar, afinal a natureza agora é alegria. O mesmo Deus que “esqueceu”, segundo a canção *Asa Branca*, agora “se lembrou” desses sujeitos e “fez” chover de novo, acabando com o sofrimento de quem partiu. A intervenção divina faz-se acompanhar das qualidades morais desses trabalhadores.

A vontade de Deus para que o retorno se torne realidade, pode ser observada também em *Pedido a São João*:¹⁸⁶

Se Deus quiser vou me embora pro sertão
Pois a saudade me aconselha o coração
Manda que eu vá convidar Dona Chiquinha
para ser minha madrinha na Fogueira de São João
Chegando lá desabafo minha mágoa
Encho uma garrafa d'água depois enterro no chão
Peço a São João que apele pro Soberano
Pra saber se para o ano chove cedo em meu torrão

Os nordestinos são apresentados como sujeitos ligados à terra, à plantação, motivo pelo qual rogam pela possibilidade do retorno.

Esses discursos musicados reiteradamente se fazem presentes no repertório do interprete, mas não somente nele. Eles são também o mote de uma literatura da época assim como da mídia em geral, como se observa nas imagens e no próprio texto do DVD.

¹⁸⁵ ZEDANTAS e GONZAGA, Luiz. Disco de 78 rpm, série: V800699b.1950.

¹⁸⁶ MARCOLINO, José. Pedido a São João. Disco 78rpm; série V802533, lado a: Victor;1963.

De acordo com Durval, esse tipo de produção imagética homogeneizadora “nasce de uma caracterização grosseira, rápida e indiscriminada do grupo estranho; este é dito em poucas palavras, é reduzido a poucas qualidades que são ditas como sendo essenciais.”¹⁸⁷ No caso das canções analisadas neste capítulo, percebemos que as imagens mais recorrentes, além da fé no sagrado, diz respeito à saudade, assim como à dificuldade de adaptação.

Cabe ressaltar, mais uma vez, que essas representações eram abraçadas por muitos nordestinos que se encontravam nas cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo, mesmo porque, se não houvesse identificação com esse conjunto imagético, as canções de Gonzaga que versam sobre essas vivências não fariam tanto sucesso – tanto entre seus conterrâneos, quanto com o público do Sul/Sudeste do país.

Mas nem todos os migrantes que se encontravam longe do Nordeste tomavam para si essa imagem, ao contrário, alguns tentavam a todo custo se livrar dela, adquirindo hábitos – como na forma de falar e vestir, por exemplo – que fossem condizentes com sua nova realidade, na tentativa de livrar-se da discriminação a que muitas vezes eram expostos, como infere Albuquerque:

A introjeção desta subalternidade origina também uma atitude de repúdio às suas origens geográficas por uma parcela destes imigrantes, que vitimados pelo preconceito, ao chegar à grande cidade do Sul, procuram negar ou apagar rapidamente as marcas que os identificariam como sendo pau-de-arara, mais um nome pejorativo que passa a receber a partir dos anos 30.¹⁸⁸

Essa migração para os grandes centros urbanos, principalmente para as cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo, intensifica-se a partir da década de 1930. A estiagem na região Nordeste, que sempre vinha relacionada à migração, acaba por criar a ideia do retirante flagelado, quando, na verdade, os motivos desse processo migratório passavam também pela falta de emprego, pela concentração de terra por parte da elite agrária e pela falta de condições de trabalho no sertão nordestino.¹⁸⁹

A migração não significava, na prática, a tão sonhada melhoria de vida, tendo em vista que geralmente eram mal pagos pela falta de experiência ou pela própria discriminação a que eram submetidos. A presença de migrantes estrangeiros também

¹⁸⁷ ALBUQUERQUE JR. Durval Muniz de. *Preconceito contra a origem geográfica e de lugar....* Op. cit. p. 13

¹⁸⁸ Idem, *ibidem*.

¹⁸⁹ *Ibidem*, p. 107.

dificultava a concorrência por empregos que pagassem melhores salários, por serem esses mais especializados, principalmente aqueles oriundos dos países em que a indústria já havia se desenvolvido.

Levando em consideração o sentimento de esperança que sempre aparece relacionado ao nordestino, o retorno representava a volta às origens, a uma vida supostamente feliz que tiveram no passado. É a chuva, que traz a beleza e a alegria para a natureza, que também possibilita esses mesmos sentimentos aos sujeitos telúricos:

Rios correndo
As cachoeira tão zoando
Terra *moiada*
Mato verde, que riqueza
E a Asa Branca
Tarde canta, que beleza
Ai, ai, o povo alegre
Mais alegre a natureza

Sob a forma de uma toada, a canção *A volta da Asa Branca* começa de forma lenta, quando se refere à seca e à migração, e vai ficando mais rápida, referendando a alegria do retorno do pássaro Asa Branca. A sanfona é o instrumento que mais se destaca na canção, dando a ideia de um “chorar” de alegria, com notas mais longas no início, e mais curtas no final.

Na última estrofe, percebemos a comparação da plantação com o amor, a chuva e a mulher representando a fertilidade, a continuação da vida.

Sentindo a chuva
Eu me *arrecordo* de Rosinha
A linda flor
Do meu sertão pernambucano
E se a safra
Não *atrapaiá* meus *pranos*
Que *que* há, o seu vigário
Vou casar no fim do ano.

Um amor que será abençoado pelo representante da Igreja, para que não se transforme em “pecado”, lembrando que agora é a época da fartura, do sagrado que se manifesta nesse momento com a chegada da chuva.

Assim como a terra é “abençoada” com a vinda da chuva, o amor, que também significa fertilidade, deverá ser abençoado. Seguindo a canção, as imagens apresentadas na finalização da música e do texto no DVD, mostram também essa alegria. Famílias fazendo as malas, juntando tudo que têm para finalmente voltar a sua terra, como podemos observar nas imagens 6 e 7, a seguir:



Imagem 6



Imagem 7

Família numerosa, composta pelo marido (trabalhador), a esposa (séria), e os filhos, seus bens cabem em duas malas. Eles voltam para sua terra da mesma forma que chegaram, sem riquezas, mas dessa vez com o sentimento de alegria, como pode ser observado nas últimas imagens:



Imagem 8



Imagem 9

Na volta para sua terra, esses migrantes deixam para traz uma série de preconceitos a que são, muitas vezes, submetidos nas cidades do Sul/Sudeste do país por conta de suas origens, formas de falar e costumes, que os identificam como nordestinos.

Na canção *Meu Pajeú*,¹⁹⁰ de 1957, há indícios sobre a forma como esses imigrantes eram tratados na cidade de São Paulo:

Já faz um ano e tanto
Que eu deixei meu Pajeú
Com tanta felicidade
Vim penar aqui no sul
Ai, hum!
Ai meu Deus
O que é que eu vou fazer
Longe do meu Pajeú
Não poderei viver
São Paulo tem muito ouro
Corre pratas pelo chão
O dinheiro corre tanto
Que eu não posso pegar não

A narrativa descreve as dificuldades de viver na capital paulista, longe da terra natal,¹⁹¹ e é ao sagrado que o eu lírico direciona o lamento por uma vida que não foi como se esperava.

Nessa primeira estrofe, o motivo que leva à vontade de retornar, além da saudade, é a falta de oportunidade nesse contexto urbano, pois embora esteja numa cidade rica, o migrante não alcança essa riqueza. À maioria desses nordestinos restavam os subempregos na construção civil, na indústria em expansão ou no trabalho doméstico. Além disso, o estereótipo em relação à origem geográfica desse grupo também é denunciado na canção:

Paulista é gente boa
Mas é de lascar o cano
Eu nasci no Pajeú

¹⁹⁰GONZAGA, Luiz e GRANJEIRO, Raymundo. 78 RPM, Ref.: V801855b, 1957.

¹⁹¹ A Microrregião Geográfica do Pajeú está localizada no Sertão de Pernambuco, ocupando uma área de 8.778,450 km² (8,2% do Estado). Faz parte da bacia hidrográfica do Rio Pajeú, a maior bacia do Estado de Pernambuco, que tem toda a rede hidrográfica, incluindo o rio principal, com características de um regime sazonal-intermitente, por haver uma interrupção do curso no período de estiagem, característica marcante dos rios sertanejos. Informações retiradas do artigo: SOARES, Deivide Benicio e NÓBREGA, Ranyére Silva. Detecção de tendências na ocorrência de veranicos na Microrregião do Pajeú – Pe. In: *Revista de Geografia*. Recife: UFPE – DCG/NAPA, v. 26, n. 3, set/dez. 2009. Disponível em: <http://www.ufpe.br/revistageografia/index.php/revista/article/viewFile/216/157>. Acesso em: 29 mar 2012.

Mas só me chamam de baiano

Independentemente dos lugares de origem, nas cidades de São Paulo e do Rio de Janeiro os nordestinos são todos “baianos”, “paraibas”, “cabeças chatas”, etc., denominações que são usadas genericamente ¹⁹² e acabam por homogeneizar os sujeitos originários de uma mesma região (esse nordeste inventado), mas vindos de estados diferentes. Essas dificuldades que são apontadas na narrativa da canção retratam o cotidiano de muitos nordestinos que se encontram nessas capitais. Por isso, mais uma vez, a divindade é solicitada para acabar com o sofrimento, resultado do preconceito e da falta de oportunidade.

Na última estrofe, a promessa de louvar a Deus, quando o retorno se tornar realidade:

No dia em que eu voltar
Vou fazer uma seresta
Vou rezar uma novena
Ao bom Jesus da Floresta
Ai meu Deus
O que eu vou fazer
Longe do meu Pajeú
Não poderei viver

A gratidão é demonstrada na promessa da novena ao Bom Jesus, mas em troca o devoto tem que voltar para seu Pajeú. Essa relação de troca é uma característica do catolicismo popular no Brasil. O devoto faz uma espécie de “barganha” com o sagrado nos momentos difíceis e, quando a graça é alcançada, oferece aos santos orações e penitências, que se configuram como demonstração de fé, uma espécie de “economia religiosa do “toma-la-da-cá”,¹⁹³ práticas recorrentes no catolicismo instituído no Brasil.

De acordo com Ramos, a experiência religiosa

é historicamente construída. Desse modo, a vivência do devoto se faz por meio de tradições que são reelaboradas, reconstruídas ou transformadas. Não há uma regra para definir as devoções de modo completo ou definitivo, pois a vida de cada fiel sempre guarda alguma

¹⁹² ALBUQUERQUE JR. Durval Muniz de. *Preconceito contra a origem geográfica e de lugar: as fronteiras da discórdia*. São Paulo: Cortez, 2007, p.89.

¹⁹³ “(...) uma tradicional prática do catolicismo, que Laura de Mello e Souza chamou de ‘economia religiosa do toma-lá-dá-cá’. Princípio através do qual o devoto acredita que é preciso dar alguma retribuição pelo benefício que recebeu, está recebendo ou vai receber.” Apud RAMOS, Francisco Regis Lopes. *O Verbo Encantado: a construção do Pe. Cícero no imaginário dos devotos*. Injuí: Ed. UNIJUÍ, 1998, p. 37.

peculiaridade e um determinado ritmo de mudanças e permanências.¹⁹⁴

Logo, a “troca” faz parte da relação do devoto com a divindade pela lógica dessa religiosidade popular que pode ser observada como prática constante na região nordeste do Brasil. Práticas essas que se intensificam ainda mais quando os sujeitos se encontram diante de situações que precisam ser imediatamente resolvidas.

Nesse contexto se faz presente a necessidade de se provar a fé, bem como de demonstrar gratidão quando atendidas suas súplicas, ou mesmo quando essas não são contempladas,¹⁹⁵ pois entende-se que quando isso acontece a “culpa” não é da divindade, mas do próprio crente que não se mostrou merecedor. Como pontua Ramos, “(...) o que está em jogo não é somente a solução dos problemas. O mais importante e fundamental é reconhecer-se como componente de uma ordem ligada às forças do sagrado, é sentir-se parte de um universo coerente, justo e previsível.”¹⁹⁶ Se a fé for abalada pela falta de um retorno da divindade, o imaginário da proteção seria abalado, assim como o sentido para muitas coisas na vida do devoto, como a própria luta pela sobrevivência.¹⁹⁷

Nessa religiosidade popular, o sagrado tem o dever de proteger, abrigar e abrandar os sofrimentos, logo a retribuição antecipada ou as formas de expressar a gratidão demonstram a confiança no sagrado. Essa espécie de “mercado de troca” se apresenta de várias maneiras: nas festas em louvor aos santos, nas penitências, nas rezas, romarias, entre outras práticas.

São muitas as formas de gratidão demonstradas pelos devotos, algumas delas acontecem em lugares específicos, considerados sagrados. Para o homem religioso, são locais que se diferenciam do profano, em que a proximidade com o sagrado se torna

¹⁹⁴ RAMOS, Francisco Regis Lopes. *O Verbo Encantado...* Op. cit., p. 30.

¹⁹⁵ Ramos nos informa que “a fé do devoto produz uma confiança com características próprias. Para o devoto, o milagre é plausível. Todos os fiéis contam histórias sobre a realização de milagres, ou seja, possuem ‘dados’ que confirmam a existência do fato miraculoso. A crença, portanto, possui uma fundamentação no que é visto, ou melhor, na forma como certos acontecimentos são percebidos. O mundo do fiel pode ser previsto ou modificado pelas forças do sagrado. A não realização de um milagre desejado pelo devoto não elimina a crença que afirma o poder de um santo, pois qualquer fiel já possui ‘dados’ que, em certo sentido, sustentam a sua crença.” In: RAMOS, Francisco Regis Lopes. *O Verbo Encantado...* Op. cit. p.24

¹⁹⁶ Idem, p. 26-27.

¹⁹⁷ Na canção *Beata Mocinha*, essa proteção é lembrada quando Gonzaga canta: Meu Padrim / Padre Ciço / Foi pro céu vendo o povo sem sorte / Pro Senhor foi pedir / Proteção pros romeiro do Norte. RENATO, Zé e ARAÚJO, Manezinho. Disco 78 rpm, série:V801015, lado b:1952.

ainda maior. Um exemplo são as romarias a estes lugares tidos como sagrados, que são visitados pelos devotos.

A narrativa da canção *Léguas Tirana*,¹⁹⁸ cuja autoria tem participação de Gonzaga, descreve a romaria feita à cidade de Juazeiro¹⁹⁹, localizada no Estado do Ceará, onde os devotos vão em busca do sagrado para “pagar” promessas e fazer os pedidos. Nesse caso, a visita a esse lugar sagrado tem a finalidade de pedir pela chegada da chuva, diante da possibilidade da seca:

Quando o sol tostou as foia
E bebeu o riachão
Fui *inté* o Juazeiro
Pra fazer minha oração
Tô *vortando* estropiado
Mas alegre o coração
Padim Ciço ouviu minha prece
Fez chover no meu sertão

Mesmo diante das dificuldades, a presença no lugar sagrado é motivo de alegria, pois, cumprida a penitência, as preces são atendidas. O santo a quem as orações são direcionadas é o Padre Cícero, sacerdote da Igreja Católica que embora não tenha sido beatificado pela instituição, arrebatou milhares de devotos no Nordeste.

O “Padim Ciço”, como é conhecido numa linguagem regional, é considerado santo pela sua história de vida, ou pelo menos pela história em que muitos acreditam, pois é tido como defensor das populações mais carentes no sertão nordestino. Criou-se um mito em torno da sua vida e de um provável milagre²⁰⁰ que aconteceu quando ainda era sacerdote da Igreja.

¹⁹⁸ TEIXEIRA, Humberto e GONZAGA, Luiz. 78 rpm série 800606, lado b: 1949.

¹⁹⁹ “Hoje Juazeiro é uma das maiores cidades do Ceará. Nas suas ruas estão marcas do sagrado e do profano: no território onde o romeiro pede e agradece ‘uma graça do Padrinho Cícero’ há uma desenvolvida atividade comercial que se destaca pela variedade de mercadorias em circulação. Lá, o fiel encontra artigos religiosos – como estátuas, retratos, medalhas e terços – e toda sorte de utensílios domésticos, roupas, brinquedos, instrumentos do trabalho agrícola.” In: RAMOS, Francisco Regis Lopes. *O Verbo Encantado...* Op. cit. p. 12. Essas informações dadas por Ramos nos faz pensar sobre como esses lugares de “penitência” acabam por se desenvolver economicamente em torno do sagrado. Trata-se de um comércio que não se dá apenas em termos “espiritual”, por assim dizer. Além de Juazeiro no Nordeste, vale lembrar a Basílica de Nossa Senhora Aparecida, no estado de São Paulo, dentre outros lugares considerados sagrados e que desenvolvem uma dinâmica socioeconômica para receber os fiéis.

²⁰⁰ Estudioso das manifestações religiosas e da “santidade” atribuída ao Padre Cícero, o historiador Francisco Ramos informa sobre o mito criado em torno do sacerdote: “Em março de 1889, acontecia, pela primeira vez em público, o ‘Milagre de Juazeiro’. A hóstia transmutava-se em sangue quando a beata Maria Madalena do Espírito Santo de Araújo (1863-1914) recebia a comunhão da missa celebrada pelo Pe. Cícero. Além desse, outros fatos extraordinários marcavam presença no pequeno povoado do Cariri: colóquios de beata com Jesus, sangramento de crucifixos e êxtase. Daí surgiu um forte movimento religioso: as romarias de Juazeiro. A partir de então, os sertanejos começaram a alimentar crenças sobre o poder miraculoso do Pe. Cícero, criando rituais e narrativas em torno das forças do Além que aliviam os

As manifestações de fé, da maneira como vêm representadas nas canções, não são baseadas apenas nos “esquemas de crenças” ou em “sistemas simbólicos” ligados estritamente/exclusivamente a instituições religiosas, são uma crença no sagrado fundamentada em experiências cotidianas que vão sendo reelaboradas e ressignificadas, assim como seus valores dialogam com as tradições que informam o contexto em que estão inseridas.²⁰¹ Essa religiosidade se apresenta como estratégia de sobrevivência, uma busca por algo, ou alguém, que não permita o fim da esperança.

A crença nos santos, sejam eles reconhecidos ou não pela Igreja Católica, alicerça-se na percepção dos acontecimentos por parte do daquele que acredita.²⁰² A crença, portanto, possui uma fundamentação no vivido, ou melhor, na forma como certos acontecimentos são percebidos, experienciados. O sagrado é o que tem capacidade de interferir no mundo daquele que crer.

Essas informações retidas pelos fiéis a partir das hierofanias é que dão sacralidade a lugares e entidades. Nesse sentido, Brandão ressalta que

(...) sempre uma versão popular explica a origem de uma capela ou um lugar qualquer de devoção, de uma festa de santo ou um costume sagrado de culto coletivo. E explica-os com a narrativa de um primeiro, ou de alguns primeiros fatos milagrosos que os constituíram e que foram seguidos de perto ou por prodígios que garantiram, por sua vez, a legitimidade da produção comunitária de uma nova devoção. Milagres acreditados sobre a biografia do santo fazem-no ‘um santo’, milagres dele na história da comunidade fazem-no ‘um padroeiro’; milagre do padroeiro na biografia de um devoto estabelecem o elo de fidelidade interpessoal entre os dois.²⁰³

O mito criado a respeito dos lugares sagrados e da vida dos santos torna-se exemplo a ser seguido pelos fiéis e apresenta a estes os motivos pelos quais deve ser

sofrimentos do viver. Enquanto isso, Pe. Cícero transformava-se em um poderoso dono de terras que possuía grande prestígio nos jogos da política local. Foi o primeiro prefeito de Juazeiro (em 1911), influenciou o resultado de eleições e ajudou a promover o desenvolvimento comercial e agrícola da cidade.” In: RAMOS, Francisco Régis Lopes. *O Verbo Encantado: a construção do Pe. Cícero no imaginário dos devotos*. Ijuí: Ed. UNIJUÍ, 1998, p. 11.

²⁰¹ A fé no “Padim Ciço” é exemplo dessa religiosidade ligada a experiências sociais, pois ainda em vida foi eleito “santo”, não apenas pelas “manifestações” atribuídas a ele, mas pelo poder político que este desenvolveu após os chamados “milagres”. Mesmo indo de encontro às ordens da Igreja Católica, que proibiu na época as romarias a Juazeiro, os devotos não paravam de chegar, e até hoje são atribuídos milagres ao sacerdote, e milhares de pessoas continuam frequentando o lugar onde o beato viveu, como nos informa Francisco Ramos.

²⁰² Exemplo de “experiências de chuva” já abordadas: quando a pedra do sal derrete ou chove no dia de São José é manifestação do sagrado experimentadas pelo devoto, a hierofania, segundo Eliade. Essas manifestações em alguns momentos são consideradas milagres, e mesmo que a chuva no dia de São José não aconteça no ano seguinte, a crença no santo, ou no poder deste, não se acaba.

²⁰³ BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *Os deuses do povo...* Op.cit. p.266.

respeitado, adorado e digno de confiança. Os lugares sagrados representados nas canções são múltiplos, constituindo-se como o ponto fixo que organiza o caos (não sagrado) permitindo ao homem e à mulher o viver real,²⁰⁴ por isso se revelam a todo momento, não apenas nos templos católicos, mas no trabalho cotidiano na lavoura, onde buscam o alimento; na casa em que moram com a família, nas ruas, nos terreiros onde acontecem as festas e as orações em louvor aos santos, nas casas dos vizinhos e amigos com quem convivem e compartilham a mesma realidade.

Na canção *Légua Tirana*, o devoto tem na penitência uma forma de demonstrar a crença no santo protetor. Como o próprio título já sugere, mesmo sendo difícil a viagem de ida e volta a Juazeiro, estar no lugar considerado sagrado para fazer o pedido ao Padre Cícero (o santo) já é uma forma de o devoto demonstrar confiança e “garantir” que seu pedido seja atendimento, logo, vale a pena o sacrifício. Segundo a canção:

Varei mais de vinte serras
De alpercata e pé no chão
Mesmo assim, como ainda falta
Pra chegar no meu rincão

Também em *Baião da Penha*,²⁰⁵ a penitência é abordada como forma de gratidão à Nossa Senhora da Penha,²⁰⁶ e o lugar sagrado é o templo cristão.²⁰⁷

²⁰⁴ De acordo com Eliade, “existem, por exemplo, locais privilegiados, qualitativamente diferentes dos outros: a paisagem natal ou os sítios dos primeiros amores, (...) Todos estes locais guardam, mesmo para o homem mais francamente não religioso, uma qualidade excepcional, ‘única’ são os ‘lugares sagrados’ do seu universo privado, como se neles um ser não-religioso tivesse tido a revelação de uma outra realidade, diferente daquela que se participa em sua existência cotidiana”. ELIADE, Mircea. *O Sagrado e o Profano*. Op.cit. p. 28

²⁰⁵ NASSER, David e MORAIS, Guio de. Disco de 78rpm, série: 800827, lado b; 1951.

²⁰⁶ “A devoção à Santíssima Virgem sob o título de Nossa Senhora da Penha de França começou no século XV na Europa, quando o peregrino francês Simão Vela, em 19 de maio de 1434, descobriu em Penha de França monte situado na serra do mesmo nome, na província de Salamanca a imagem de Nossa Senhora. (...) Conta-se que o primeiro milagre ocorreu no local onde foi encontrada a imagem, quando um grupo de fugitivos foi perseguido por bandoleiros. Depois de terem invocado Nossa Senhora da Penha, viram-se livres de seus inimigos. (...) O próprio rei de Portugal, Dom Sebastião, tendo alcançado a cura de uma grave doença por intermédio de Nossa Senhora da Penha, mandou erguer uma igreja em seu louvor, na cidade de Lisboa, em sinal de gratidão e devoção. No Brasil a devoção a Nossa Senhora da Penha começou no início do século XVII, quando o Capitão Baltazar de Abreu Cardoso ia subindo o Penhasco para ver as suas plantações, uma vez que era proprietário de toda a área no entorno do atual Santuário situado na cidade do Rio de Janeiro. De repente foi atacado por uma enorme serpente. Devoto de Nossa Senhora, quando se viu só e incapaz de se defender, pediu socorro a Santa gritando: "Minha Nossa Senhora, valei-me!". Nesse preciso momento surgiu um lagarto e travou-se uma luta mortífera entre os dois animais. Baltazar por sua vez, não perdeu tempo e fugiu. (...) Agradecido, por tão importante gesto maternal, Baltazar construiu uma pequena capela onde pôs uma imagem de Nossa Senhora. A partir daí passou a subir o penhasco para agradecer tão primoroso gesto de carinho que a Mãe do Céu teve para com ele. Assim como ele, também os seus parentes, amigos e vizinhos e até mesmo pessoas curiosas, que à distância viam a pequena capela, passaram a subir a grande pedra (daí vem a palavra Penha) uns para pedir e outros para agradecer graças alcançadas por intercessão da Senhora do alto do Penhasco – Penha.

Demonstrando a minha fé
Vou subir a Penha a pé
Pra fazer minha oração
Vou pedir à padroeira
Numa prece verdadeira
Que proteja o meu baião
Penha, Penha
Eu vim aqui me ajoelhar
Venha, Venha
Trazer paz para o meu lar

Fazendo referência à conhecida Igreja de Nossa Senhora da Penha, localizada em bairro do mesmo nome, no Rio de Janeiro. No caso desse pedido, não há referência à seca, como na maioria das canções. Aqui o devoto roga por paz e proteção. A súplica e a gratidão quando representadas nas canções, geralmente dão indícios de uma relação direta entre o devoto e o sagrado, mesmo que o pedido não seja particular, como podemos observar na canção *Padroeira do Brasil*:²⁰⁸

Senhora da Aparecida
Venho de longe a cantar
Para fazer-te um pedido
E minha santa louvar
(...)
Senhora da Aparecida
Com o teu manto de anil
Cubra de graças meu povo
Padroeira do Brasil

Uma valsa tocada de forma alegre, a canção faz uma homenagem a Nossa Senhora Aparecida, padroeira do Brasil, a quem Gonzaga chama intimamente de “santinha morena”. Aqui, o pedido vai além das intempéries climáticas que assolam o

De tanto as pessoas dizerem: vamos à Penha visitar Nossa Senhora, passaram a dizer: vamos visitar Nossa Senhora da Penha.”

Disponível em: <http://igrejanossasenhoraadapenharj.blogspot.com.br>. Acesso em: 14 abr. 2012, às 23h.

²⁰⁷ “O capitão Baltazar doou todas as suas propriedades a Nossa Senhora da Penha, havia necessidade, porém, que alguém, com crédito, administrasse responsavelmente esse patrimônio. Foi criada então a Venerável Irmandade de Nossa Senhora da Penha no ano de 1728, a qual, com muito zelo e dedicação, demoliu a primeira capela – muito pequena – e construiu outra, com uma torre onde foram colocados dois pequenos sinos. Mais tarde, nos anos de 1870 e 1900 houve novas intervenções. O templo foi ampliado (...). A Escadaria foi construída quando, em 1817, subia a pedra um casal e a esposa Maria Barbosa comentou com o marido que pediria à Nossa Senhora da Penha para interceder por eles para que Deus lhes concedesse um filho, prometendo que se a graça fosse alcançada, mandaria esculpir no duro granito do penhasco uma escadaria para facilitar o acesso dos devotos de Nossa Senhora da Penha ao Santuário. No ano seguinte o casal era presenteado com um lindo filho e no ano de 1819 a escadaria estava pronta. São 382 degraus talhados na própria pedra, mais ainda do que o número de dias do ano”.

Disponível em: <http://igrejanossasenhoraadapenharj.blogspot.com.br/>. Acesso em: 14 abr. 2012, às 23h.

²⁰⁸GONZAGA, Luiz e GRANJEIRO, Raymundo. Disco de 78rpm. Série: V801441, lado b: Victor; 1955.

nordestino, é por todo povo. Assim como em *Rainha do Mundo*,²⁰⁹ quando a narrativa também roga por paz no Brasil.

Senhora Rainha do Mundo
Rogai por nós
Desta terra varonil
Agora e na hora
De lutar pelo Brasil
Não deixeis que ninguém ponha a mão
Neste auriverde pendão
Senhora Rainha do Mundo
Eu te suplico por piedade
Olhai e amparai
Esta terra da liberdade
Não deixeis que pague
O justo pelo pecador
Daí aos corações dos homens
Paz e amor

Gravada em 1964, a súplica por piedade nasce no momento em que o Brasil passa pelo Golpe Militar, quando se instala um governo ditatorial e repressor. Em 1967 a canção é regravada, porém o país é lembrado como a terra da liberdade.

A introdução da canção remete a uma oração: é falada de forma lenta, com as sílabas mais alongadas, característica das canções que clamam por piedade e paz. Tem como instrumentos mais marcantes o triângulo, que dá o ritmo, e a sanfona mais ao fundo, fazendo o solo antes do refrão, quando este se refere à “Senhora, rainha do mundo”. Tocada em ritmo lento, a canção lembra um lamento, que pede paz e amor aos corações dos homens.

Mas é a realidade nordestina que se destaca nas canções, como em *Nordeste Sangrento*,²¹⁰ também gravada em 1964, uma das poucas que denunciam a violência presente na região. A paz também é o mote, porém a falta de fé diante das dificuldades é tida como a causa da desesperança. A introdução da música lembra um aboio, um grito de socorro. Entre uma frase e outra, ora tocam o triângulo e a zabumba, ora a sanfona, com notas rápidas:

Nordeste sangrento
Que o céu esqueceu
E a prece dos homens
no ar se perdeu
Até a esperança

²⁰⁹ MONTEIRO, Ary e RICARDO, Júlio. LP *Sanfona do Povo*: RCA; 1964.

²¹⁰ SOARES, Elias. LP *Sanfona do Povo*: RCA, 1964.

mudou sua cor
Nem nos corações
Existe amor

Depois de apresentar o motivo de certa descrença, a narrativa apresenta um lamento, em ritmo de toada, em que a fé no santo é a única esperança do sertanejo:

Sou devoto
Sou romeiro
romeiro de meu Padrinho
Felizmente o Juazeiro
Não lutaré sozinho
O santo Padrinho Ciço
Mandou a gente rezar
E a maldade dos homens
Nos obrigou a matar

Nessa segunda parte da canção, em ritmo de toada, a qualidade de devoto e romeiro aparece como condição para obedecer à ordem de rezar, dada pelo santo, uma espécie de necessidade de que a fé não acabe diante da violência.

Interessante observar que a interpretação dos dois últimos versos pode-se dar de duas formas: a maldade leva à morte da fé; ou está referindo-se às brigas por terra tão presentes no sertão nordestino.

Percebemos no mote das canções que compõem o repertório de Gonzaga que o pedido de proteção é feito sempre à divindade feminina, Nossa Senhora,²¹¹ Mãe de

²¹¹ Nossa Senhora, mãe de Jesus, aquela que disse o “sim” ao nascimento do “Salvador”, segundo a Bíblia. A história da concepção e do nascimento é contada pelos evangelistas: “Ora, o nascimento de Jesus Cristo foi assim: Estando Maria, sua mãe, desposada com José, sem que estivesse antes coabitado, achou-se grávida pelo Espírito Santo. Mas José, seu esposo, sendo justo e não a querendo infamar, resolveu deixá-la secretamente. Enquanto ponderava nestas coisas, eis que lhe apareceu, em sonho, um anjo do Senhor (...). Ela dará à luz um filho e lhe porás o nome de Jesus, porque ele salvará o seu povo dos pecados deles. Ora, tudo isto aconteceu, para que se cumprisse o que fora dito pelo Senhor, por intermédio do profeta: Eis que a virgem conceberá e dará à luz um filho, e ele será chamado pelo nome de Emanuel (que dizer: Deus conosco). (...)” (Mat. 1:18/25) “(...) E, entrando o anjo onde ela estava, disse: Salve! agraciada; o Senhor é contigo. Ela, porém, ao ouvir esta palavra, perturbou-se muito e pôs-se a pensar no que significaria esta saudação. Mas o anjo disse: Maria, não temas; porque achaste graça diante de Deus. Eis que conceberá e dará à luz um filho a quem chamarás pelo nome de Jesus. Este será grande e será chamado Filho do Altíssimo: Deus, o Senhor, lhe dará o trono de Davi, seu pai; (...) Então disse Maria ao Anjo: Como será isto, pois não conheço varão? Respondeu-lhe o anjo: Descerá sobre ti o Espírito Santo e o poder do Altíssimo te envolverá com a sua sombra; por isso também o ente santo que há de nascer, será chamado Filho de Deus. E Isabel, tua parenta, igualmente concebeu um filho na sua velhice, sendo este já o sexto mês para aquele que considerava estéril. Porque para Deus não há impossíveis em todas as suas promessas. Então disse Maria: Aqui está a serva do Senhor; que se cumpra em mim conforme a tua palavra. Neste ponto o anjo retirou-se.” (Luc. 1:26/38). A crença na Virgem Maria é grande entre os Católicos, e está “*associada* ao Redentor: ao conceber Cristo, gerá-lo, nutri-lo, apresentá-lo ao Pai no templo, sofrer com o seu Filho morrendo na cruz, ela colaborou dum modo muito especial na obra do Salvador, com a obediência, a fé, a esperança e a caridade ardente”; segundo o Ensino Mariológico do Vaticano II.

Jesus Cristo. Uma proteção que remete à maternidade que acolhe e alimenta, acalenta nos momentos difíceis. Em *Ave Maria Sertaneja*,²¹² a relação fica clara:

Quando batem as seis horas
de joelhos sobre o chão
O sertanejo reza a sua oração
Ave Maria
Mãe de Deus Jesus
Nos dê força e coragem
Pra carregar a nossa cruz
Nesta hora bendita e sã
Devemos suplicar
A Virgem Imaculada
Os enfermos lhe curar

A música lembra uma oração, com o violão dedilhado dando o ritmo. A forma que Gonzaga canta lembra os cantos gregorianos. Na narrativa, a súplica é por força para superar momentos difíceis, sejam eles quais forem – a seca, a saudade, a carestia, etc. – pois o mito criado a respeito desta divindade está relacionado a todos os momentos difíceis da vida – ao contrário, por exemplo, dos santos juninos que são sempre relacionados à agricultura.

Em *Bença Mãe*²¹³, a narrativa também remete ao pedido de paz, condição para que a família, núcleo importante para o sertanejo, não se separe:

Virgem Maria mãe do senhor
Tudo morreu, tudo murchou
Peço por Deus
Paz no sertão
Traz meu irmão
Acaba esse horror

Maria seria a divindade mais próxima, capaz de interceder junto a Deus para que a graça seja alcançada. A mãe é quem abençoa, para que a partida do filho seja tranquila, lembrando os percalços da vida da Virgem, que sofreu vendo o “seu” filho morrer na cruz, segundo os preceitos Católicos: é o símbolo da mulher forte.

No culto à Virgem Maria,²¹⁴ característica do catolicismo, ela se multiplica em muitas: Nossa Senhora da Penha, Nossa Senhora Aparecida, Nossa Senhora da

Disponível em:

http://www.vatican.va/roman_curia/congregations/ccatheduc/documents/rc_con_ccatheduc_doc_19880325_vergine-maria_po.html. Acesso em 11.04.2012.

²¹² RICARDO, Júlio e OLIVEIRA, O. de. LP *A Triste Partida*: RCA; 1964.

²¹³ NELSON, Bob. LP *O Sanfoneiro do Povo de Deus*: RCA; 1967

Conceição, e muitas outras. O nome vai de acordo com o mito de criação do lugar sagrado, que geralmente nasce a partir de imagens encontradas pela comunidade e dos lugares em que a divindade concedeu a “graça”, e assim elas viram Padroeiras.

A religiosidade que entendemos estar representada nas canções de Gonzaga contempla representações de um elemento fundamental que constitui a religiosidade popular: o mito. Presente na religião e nas formas como esta se manifesta (rituais, festas, orações, promessas, etc.), o mito conta uma história sagrada e tem a função de fixar modelos exemplares em todas as atividades humanas.

A relação com o sagrado, na maioria das canções, se apresenta como uma relação interpessoal devoto/santo, porém, algumas versam sobre o papel mediador dos sacerdotes.

Segundo Paulo Evaristo Arns, entre as missões da Igreja, está a de “tornar santo ou cristão, levar os homens a assemelhar-se, o quanto possível, a Cristo”²¹⁵, e os mitos, as histórias sobre a vida dos santos e do próprio Jesus Cristo são exemplos a serem seguidos.

Seriam os sacerdotes os responsáveis por disseminar os “ensinamentos” do Cristo, porém essa religiosidade se renova além dessa presença. Nas localidades em que a presença de representantes da Igreja é rara, as manifestações religiosas continuam a acontecer e são passadas de geração a geração, de forma simples e no fazer cotidiano. Influenciando a cultura local e por ela sendo influenciada, acabam por ganhar leituras próprias, feitas pela comunidade, muitas vezes de forma doméstica, passando por uma constante ressignificação. A esse respeito Azevedo lembra:

O catolicismo brasileiro herdou da cultura portuguesa certa brandura, tolerância e maleabilidade (...) a vida religiosa dos católicos brasileiros reduzem-se ao culto aos santos, padroeiras das cidades ou freguesias, ou protetores das suas lavouras, de suas profissões ou de suas pessoas – um culto em grande parte doméstico e que não se conforma muito estritamente com o calendário oficial da Igreja nem com as prescrições litúrgicas; esse culto traduz-se muito em novenas e orações recitadas e cantadas, em procissões e em romarias aos

²¹⁴ “Foi no Concílio de Éfeso, de 431, que se convencionou comemorar o nascimento da fé em Maria, mãe de Jesus, no primeiro dia do ano, também considerado o dia mundial da paz. (...) Cuidou de Jesus e de sua formação religiosa (...), esteve ao lado dele quando foi crucificado e foi importante na criação da igreja depois da morte e ressurreição de Cristo. É a mais importante figura feminina da Igreja Católica. Mais de 2 mil representações de santas com o seu nome são aceitas hoje.(...) Maria tem sempre a mão estendida para quem a procura e é protetora das mulheres, mães, dos filhos e aflitos.” In: CHAGAS, Carolina. *O livro dos santos: a história e as orações dos 100 santos mais populares do Brasil*. São Paulo: Publifolha, 2008, p. 119.

²¹⁵ ARNS, Paulo Evaristo. *O que é Igreja*. S/E, São Paulo; Editora Brasiliense, 1985, p. 37.

santuários em que se veneram as imagens mais populares ou têm sede algumas devoções favoritas do povo; manifestam-se também por meio de promessas propiciatórias, com oferendas materiais ou ‘Sacrifícios’ aos santos para que atendam às súplicas dos seus devotos.²¹⁶

Na ausência desses sacerdotes, as liturgias do catolicismo se apresentam em práticas singulares e, relativamente autossuficientes: nas rezas, nos altares domésticos, nas cruzeiras nas casas e nas estradas, nas novenas e promessas; todos são meios de expressão dessa religiosidade. Os padres apareciam muito esporadicamente, razão pela qual os rituais católicos eram dirigidos por homens e mulheres da própria comunidade (benzedoras, penitentes, rezadores, etc.), o que demonstra uma religiosidade que, mesmo respeitando os sacerdotes cristãos, renova-se sem a presença deles.

Para Brandão, a forma que os sujeitos encontram para expressar a religião compõe um sistema de valores e saberes capaz de atribuir significados a todas as dimensões das experiências na vida. Aquele que crê espera vivenciar o sagrado – de forma solitária ou compartilhada – a partir de ritos nos quais sejam atores ou plateia diante das manifestações da fé no sagrado, seja numa relação íntima com os santos ou na relação com seres humanos eleitos como “mestres”, como “alguém-a-quem-seguir-em-nome-de.”²¹⁷

Pela dimensão territorial do país, no Brasil a escassez de sacerdotes é uma realidade, principalmente pelo isolamento de muitas paróquias rurais. A religiosidade se mantém mesmo sem a presença constante desses representantes da Igreja Católica, mas quando eles se fazem presentes, são recebidos com alegria, pois são os únicos com “poderes” na execução de alguns sacramentos.²¹⁸ Essa gratidão está representada na canção *Padre sertanejo*²¹⁹, cuja narrativa exalta as “qualidades” do sacerdote e sua dificuldade para chegar nas comunidades mais distantes:

Seu vigário chegou muito alegre
Veio de brejo da Madre Deus
Obrigado seu vigário
Estão alegres os filhos seu
É de jipe, é de jegue
Não há transporte que o padre não pegue
Como é pobre o pobre do padre
No sertão do meu nordeste

²¹⁶ AZEVEDO, Thales de. *O catolicismo no Brasil: um campo para a pesquisa social*. Salvador: Edufba, 2002. P. 36.

²¹⁷ BRANDÃO, Carlos Rodrigues e PESSOA, Jandir de Moraes. *Os rostos do deus no outro: mapas, fronteiras, identidades e olhares sobre a religião no Brasil*. São Paulo: Edições Loyola, 2005. p.14.

²¹⁸ Batismo, confirmação (crisma), confissão, unção dos enfermos e matrimônio.

²¹⁹ PANTALEÃO e GONZAGA, Helena. *Sanfona do Povo*, RCA; 1964.

Sua roupa é tão surrada
Algodão é o que ele veste
Mesmo assim o padre é feliz
Contando as contas do seu breviário
Porque o povo em paga lhe diz
Obrigado seu vigário

A pobreza seria um preceito cristão,²²⁰ uma exigência para aqueles que decidem seguir a vida sacerdotal, por isso é tão exaltada.²²¹ O título da música faz uma referência ao Padre Sertanejo como aquele que passa por dificuldades para cumprir sua missão,²²² fazendo uma alusão à simplicidade e às dificuldades vividas pelos sertanejos. A gratidão do povo é o pagamento que pode ser dado em retribuição a sua presença.

Essa dificuldade de deslocamento para lugares mais distantes é uma realidade vivida por muitos sacerdotes, como destaca Azevedo:

Um vigário da zona rural, especialmente na mencionada metade norte do país, viaja a cavalo, de canoa, de automóvel, de caminhão, de trem, a maior parte do ano, para levar a sua assistência à população esparsa pelos campos e pelos pequenos povoados; alguns têm a seu cargo, duas ou três paróquias de dezenas de quilômetros quadrados. A desobriga anual, que é a viagem para visita a cada um dos centros de culto a seu cargo, custa-lhes os mais duros sacrifícios em canseiras, em desconforto, em má nutrição, em moléstias adquirindo-as numa tarefa sobre-humana.²²³

A alegria, tanto do vigário, quanto daqueles que são considerados seus “filhos”,²²⁴ é demonstrada na canção, não apenas na narrativa, mas no ritmo em que é tocada: uma valsinha. Existe um reconhecimento da “boa vontade” da sua visita, quando

²²⁰ Arns informa que, ao se tornar um religioso, um indivíduo depois de “já familiarizado com o Evangelho e as Cartas de São Paulo, descobre o sentido profundo do que significa ser *pobre* por amor. Chega, quem sabe, até a perceber que pobreza é felicidade, como disse Cristo (...). A roupa pode ser simples, frugal a comida, rudimentares e bem aproveitados os meios de trabalho. Começa a sentir como o mundo de Deus é mais rico do que todos os artifícios dos homens”. In: ARNS, Paulo Evaristo. *O que é Igreja...* Op. cit. p. 69.

²²¹ Porém, quando buscamos na História a presença dos representantes da Igreja Católica, não é bem a pobreza que se destaca, ao contrário. O que se evidencia é o quanto a instituição enriqueceu através dos tempos, não só em ouro, mas em poder.

²²² Segundo Arns, “para muita gente, no Brasil, Padre é sinônimo de Igreja. Se o Padre vai bem, a Igreja é considerada atuante. Se o Padre não é aceito, fala-se mal da igreja”, sendo assim a missão do padre consiste em “abrir novos horizontes para o elã missionário da Igreja. A eles também toca o difícil mister de manter a fé entre os fiéis e de renová-la, nas novas condições em que estes se encontram.” In: ARNS, Paulo Evaristo. *O que é Igreja...* Op. cit. p. 72.

²²³ AZEVEDO, Thales de. *O catolicismo no Brasil: um campo para a pesquisa social*. Salvador: Edufba, 2002, p. 43.

²²⁴ Padre significa pai, portanto aqueles que o seguem são tidos como filhos. “O Padre reúne os fiéis numa só família e os conduz a Deus”. In: ARNS, Paulo Evaristo. *O que é Igreja...* Op. cit. p. 80.

este se dispõe a levar palavras de fé e conforto aos fiéis, viajando em condições precárias.

Também encontramos essa relação de gratidão do sertanejo nas canções *Louvação a João XXIII*²²⁵ – que liderou a Igreja de 1958 a 1963 – e *Obrigado João Paulo*²²⁶ – uma homenagem feita por Gonzaga por ocasião da visita do pontífice ao Brasil.²²⁷

As narrativas de ambas as canções afirmam as qualidades dos líderes da Igreja Católica Apostólica Romana. São comparados ao “pão” pelo poder que lhes é atribuído para alimentar a fé religiosa daqueles que os consideram líderes espirituais:

Cantador desse Nordeste / Afinei o meu bordão
Eu agora vou fazer / Uma bonita louvação
Ao velhinho lá de Roma / Ao bondoso Papa João
(...)
Pastor de toda pobreza / Vaqueiro dessa nação
Que ama Nosso Senhor / E se alimenta do pão
Que mata a fome de todos / Até dos sem precisão
E não se assa no forno / E nem conhece balcão
Água, luz e alimento / De todos sem exceção
Mata a sede da pobreza / Atravessa a escuridão
Alenta toda a tristeza / Acaba com a escravidão
É a lei do mundo livre / Na pureza do cristão
Que não odeia e trabalha / Pela humana redenção
A linguagem do amor / Do Santo Papa João
Escreveu no Vaticano / A sábia e grande lição
Da igreja mãe e mestra / Com a sua própria mão
E alegrou todo universo / No esplendor da união
Do cristianismo puro / Que se levanta do chão
Como a semente de trigo / Do mais puro e branco pão
Uva dourada do vinho / Do Cristo da Comunhão
Senhor de toda a bondade / Senhor de todo perdão
Que mandou chamar bem cedo / O bondoso Papa João
A quem fiz e farei sempre / Esta bela louvação

As representações dos sacerdotes dizem respeito às mesmas qualidades referenciadas aos santos, por levarem o alimento para a “alma”, fortalecerem a fé e serem capazes de redimir a humanidade pelo amor e pela “pobreza”. É comparado também ao Vaqueiro, figura nordestina que tem como ofício direcionar e cuidar dos

²²⁵ MACEDO, Nartan e MURÃO, Sanfoneira do Povo de Deus, RCA; 1968

²²⁶ GONZAGA, Luiz e LEMOS, Pe. Gothardo. Compacto; 1980.

²²⁷ João Paulo II, eleito para o Pontificado em 16/10/1978. Foi líder da Igreja Católica até 2005, ano da sua morte. A visita a que me refiro ocorreu em 1980, quando estive em quatro capitais do Nordeste (Recife, Teresina, Salvador e Fortaleza). Em 1991 estive em Natal e Salvador, além de outras capitais brasileiras. Ver: http://www.vatican.va/holy_father/john_paul_ii/index_po.htm. Acesso em: 14 abr. 2012, às 14h13.

rebanhos. Não apenas as qualidades dos sacerdotes, mais a própria Igreja é exaltada na canção como “mestra” do Cristianismo.

Em *Obrigada João Paulo*, essas mesmas características são abordadas:

De longe viestes / Pra estar no Nordeste
No meu Ceará / Teu gesto tão nobre
No rico e no pobre / Não se apagará
Da fé, peregrino / Ao Pastor Divino
Vieste adorar / Trazendo ao meu povo
Fervor todo novo / Pra Deus mais amor
João PauloII / De Deus, grande graça
O povo te abraça / Em ti, ver Jesus
Feliz te agradece / Por o visitares
E a Cristo adoraes / Na terra da luz

Um baião, tocado com alegria. Também a letra se refere a esse sentimento. Mais uma vez o Pontífice é representado com características sagradas, por isso a gratidão por sua presença no Nordeste. O cristão tem na imagem do Papa a representação do próprio Pedro, discípulo considerado o fundador da Igreja,²²⁸ portanto a presença do pontífice remete a Jesus. É nos momentos de dificuldade que a busca ao sagrado se revela ainda maior:

Há séculos sofrendo / Rigor mais tremendo
De um clima feroz / O povo suporta
A fé nos conforta / Deus luta por nós
Se fica, padece / Se parte, entristece
Mas mostra o valor / De quem na pobreza
Descobre a riqueza / Da fé no Senhor

Aqui encontramos referências aos problemas climáticos vivenciados por aqueles que habitam a região. A seca é lembrada como o motivo da migração, e a fé seria capaz de ajudar os sujeitos nas dificuldades cotidianas. Essa renovação da fé acontece com a presença do sacerdote, sempre representado com qualidades edificantes, uma figura paterna que leva consolo.

São muitas as canções do repertório de Luiz Gonzaga que remetem à religiosidade abordando temas que lembram a vida de um povo de fé extrema,

²²⁸ São Pedro seria o apóstolo escolhido pelo próprio Cristo para fundar a Igreja: “Tu és Pedro e sobre esta pedra eu fundei a minha Igreja. E as portas do inferno não prevalecerão contra ela. Hei de dar-te a chave do reino dos céus. O que ligares na terra, será ligado no céu. O que desligares na terra, será também desligado nos céus.” Essa passagem da Bíblia encontra-se em Mt 16, 13-19. Outras passagens abordam a criação da Igreja: Lc 22, 31s; Jo 21, 15s; Mc 8, 27-30; Lc 9, 8-21.

religiosidade que, muitas vezes, seria o sustento do sertanejo nordestino, fazendo-o não desistir diante das agruras da vida .

A forte presença da religiosidade na obra de Luiz Gonzaga se deu também por conta da sua própria história de vida, calcada na crença na existência de que algo muito superior, herdada de seus pais e vivida por muitos nordestinos, por fazer parte das suas tradições.

Essa religiosidade traduz a relação com o sagrado, que se dá de forma íntima, principalmente nos lugares mais afastados dos grandes centros urbanos. Trata-se de religiosidade popular, herdada de antepassados europeus, africanos e indígenas, e que modifica-se a todo momento.

Segundo Eliade, “são múltiplos os meios por que se obtém a santificação [da vida], mas o resultado é quase sempre o mesmo: a vida é vivida num plano duplo; desenrola-se como existência humana e, ao mesmo tempo, participa de uma vida trans-humana, a do Cosmos ou dos deuses”.²²⁹ Talvez por essa razão, nas músicas de Luiz Gonzaga, os santos cantados por ele são tão íntimos; uma relação com o sagrado que acaba por se manifestar em todos os momentos e lugares relevantes para a vida daqueles que creem.

Mas nem só pela penitência e pela esperança em dias melhores esses sujeitos vivem o sagrado. Assim como são muitas as canções que versam sobre a ligação com o sagrado buscado como forma de aliviar as intempéries da vida, inúmeras são as que trazem representações das festas em louvor e agradecimento. São canções que vão delinear as manifestações que fazem parte das tradições nordestinas, com o objetivo de celebrar a alegria da relação com o sagrado, apresentando uma religiosidade que não se pauta apenas em sofrimento e resignação, mas em uma alegria profana ligada às divindades cristãs.

²²⁹ ELIADE, Mircea. *O Sagrado e o Profano...* Op.cit., p. 137.

3. Festejando o sagrado

Ai que saudades que eu sinto / Das noites de São João
Das noites tão brasileiras na fogueira / Sob o luar do sertão
(...) Eita, São João dos meus sonhos / Eita, saudoso sertão

(*Noites Brasileiras*: Zédandas e Luiz Gonzaga)

Lembro-me de que, desde a infância, o mês de junho começava com o prenúncio de festas em Santo Antônio de Jesus, no recôncavo baiano. Já nos primeiros dias, a cidade “se arrumava” para a comemoração da trezena de Santo Antônio, seu padroeiro: alvorada de fogos para anunciar o início dos festejos; missas com fogueira na porta todos os dias; procissões; barracas com bebidas e comidas típicas; muita música.

Era a época do ano em que os moradores se vestiam com primor para participar tanto das rezas como das comemorações profanas em louvor ao santo padroeiro. Passada a trezena, a cidade começava a se preparar para o São João: mais um santo para se festejar.

As casas, enfeitadas com bandeirolas e flores de papel crepom, mantinham sempre uma mesa muito farta com as comidas típicas (amendoim, milho, canjica, laranja, bolos, licores de sabores variados) nas salas e varandas. Época de fartura! E a música de Gonzaga embalava toda essa apresentação.

Esses festejos eram revividos todos os anos tanto nas cidades do interior quanto na zona rural e marcavam nossa infância, principalmente pela alegria e pelo colorido que enchiam os nossos olhos. Era exatamente nessa época que as canções que falavam dos santos e das festas entravam em nossas casas, invadiam as ruas da cidade do interior baiano onde morava. Entre os artistas, reinavam os discos de Gonzaga, encantando com seu ritmo, seu sotaque e regionalismo, que nos faziam dançar e achar graça nos causos que contava.

Não eram apenas os santos que comemorávamos: mas a vida, a fartura, os encontros, os dias em que as obrigações ficavam a cargo do festejar.

As formas de comemorar interpretadas por Gonzaga vão delineando essas festas que fazem parte da tradição nordestina. Estudar canções que referenciam essa atmosfera implica também analisar a sua função, pois elas dialogam com memórias coletivas, que

formam identidades.²³⁰ Segundo Pollak, “nas lembranças mais próximas, aquelas de que guardamos recordações pessoais, os pontos de referência geralmente apresentados nas discussões são, como mostrou Dominique Veillon, de ordem sensorial: o barulho, os cheiros, as cores.”²³¹ As canções de Gonzaga trazem esses indicativos, a partir do momento que descrevem as danças, as comidas, o colorido e a alegria de sujeitos que compõe as festas.

No caso das fontes aqui estudadas, quando olhamos para suas narrativas e ritmos, entramos em contato com tradições capazes de apresentar as formas como indivíduos se relacionam com o sagrado, a partir de práticas sociais, tanto na festa, como no trabalho cotidiano, lembrando que toda prática é pautada em uma lógica.²³²

Dessa forma, a lógica que procuramos está nas formas como o sagrado se apresenta no momento das festas, em rituais em que os “homenageados” são os santos, que habitam o imaginário dos fiéis como “autoridades” capazes de interferir na existência terrestre. Percebemos que as festas representadas nas canções não têm apenas a função de divertir, de socializar, estão ligadas à fé, à crença de que, “agradando-se” as divindades, estas proporcionariam uma “melhora” na vida daqueles que demonstram gratidão, logo se pautam também em uma função prática: chegada da chuva para o plantar; uma boa safra; saúde para trabalhar, etc.. Assim como os sujeitos fazem penitências e promessas para que a graça seja alcançada, essa relação de troca encontra-se presente também nos festejos.

A relação com o sagrado institui-se a partir dos desejos dos sujeitos históricos. Segundo Alves, esses desejos nascem dos sentimentos de privação dos “que não encontram prazer naquilo que o espaço e o tempo presente lhes oferecem. É compreensível, portanto, que a cultura não seja nunca a reduplicação da natureza. Porque o que a cultura deseja criar é exatamente o *objeto desejado*.”²³³ A crença no sobrenatural alimenta esse desejo por uma vida de satisfação; é aí que as figuras de santos têm grande valor, pois é a eles que os fiéis recorrem para amenizar as privações

²³⁰ Cf. POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. *Revista de Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, Vol.02, n.03. Tradução Dora Rocha Flaksman. 1989, p.9.

²³¹ Idem. p. 11.

²³² Para Certeau, a lógica das práticas “significa voltar ao problema, já antigo, do que é uma *arte* ou ‘maneira de fazer’. (...) a ‘cultura popular’ se apresenta diferentemente, assim como toda uma literatura chamada ‘popular’: ela se formula essencialmente em ‘artes de fazer’ isto ou aquilo, isto é, em consumos combinatórios e utilitários. Essas práticas colocam em jogo uma *ratio* ‘popular’, uma maneira de pensar investida numa maneira de agir, uma arte de combinar indissociável de uma arte de utilizar.” In: CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*: 1. Artes de fazer. 16 ed. Tradução Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2009. p. 41.

²³³ ALVES, Rubem Azevedo. *O que é religião*. São Paulo: Abril Cultural/ Brasilense, 1984. p. 20.

apresentadas na vida cotidiana. Essa forma de lidar com o sagrado também pode estar presente nos sujeitos ligados à terra, à agricultura e num olhar contemplativo para o colorido das flores, para o verde que renasce com a chuva e possibilita o sustento da família. Assim, a relação com o sagrado compõe práticas cotidianas, o que Certeau²³⁴ denomina de “*performances* operacionais”. São dependentes de saberes antigos, apresentando continuidades e permanências.

As canções instituem-se como discursos sobre as festas em louvor aos santos, informando motivos e formas de comemoração por sujeitos sociais que viveram essa realidade. Assim, as músicas que versam sobre os modos de festejar tornam-se locais privilegiados para perceber as dinâmicas dessa religiosidade popular.

Dessa forma, as canções interpretadas por Gonzaga não apenas narravam as festas, como as compunham. Nesse sentido, uma constatação importante é que, mesmo não conhecendo como se davam essas festas de forma direta, aqueles que consomem suas canções são levados a esse universo cultural popular. Ao mesmo tempo, apresentam ritmos que animavam essas reuniões sociais.

Se festejar significa “Fazer festa, demonstrar alegria; 2. Fazer festa em honra de; comemorar 3. Louvar, aplaudir”,²³⁵ quando falamos dessa forma de expressão social, remetemo-nos à alegria e aos momentos de celebração. Para Del Priore, “Num certo sentido, cada sociedade humana é – tanto quanto de suas realidades econômica, política e social – produto de suas angústias, suas fantasias e seus sonhos, projetados nas utopias que elabora.”²³⁶ Utopias estas que se manifestam nas formas e nos motivos do festejar, capazes de informar sentimentos reveladores de identidades coletivas, pois “tão importante quanto viver uma mesma realidade concreta é sonhar os mesmos sonhos.”²³⁷ Logo, as canções que versam sobre as festas nos informam sobre diversos aspectos da experiência humana, fazendo-nos pensar sobre as alegrias e tristezas que compunham esse universo.

Quando tomamos como fontes as canções de Gonzaga, percebemos em suas narrativas e ritmos que levar alegria por onde passava era seu objetivo como artista, pois, mesmo quando falava das dificuldades da vida por conta da seca, também remetia

²³⁴ CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano...* Op cit., p. 46-47.

²³⁵ Dicionário da Língua Portuguesa Larousse Cultural: Editora Nova Cultura Ltda. São Paulo. 1992.p.506.

²³⁶ DEL PRIORE, Mary Lucy. *Festas e utopias no Brasil colonial*. São Paulo: Brasiliense, 2000. p.7.

²³⁷ Idem, *ibidem*.

à alegria dos sujeitos que encontravam no sagrado motivos para ter esperança.²³⁸ É justamente nas comemorações, principalmente dos santos juninos, que o intérprete é mais lembrado ainda hoje, apontando para a presença da religiosidade como mote das suas canções. Seria a festa em louvor a São João²³⁹ a mais narrada em seu repertório.

Em visita à Igreja que frequentava na juventude, Gonzaga demonstrou sua fé no santo mais “cantado” por ele, e explicou: “As canções que eu gravo todos os anos para as festas juninas, ou joaninas, todas são feitas me lembrando do São João Batista do Araripe, o santo que me inspirou a músico.”²⁴⁰ Essa inspiração é clara quando nos debruçamos sobre as fontes que têm como mote as festas ligadas ao sagrado, presentes em seu repertório.

A alegria que compunha essas comemorações religiosas revela-se como uma demonstração de confiança, uma outra forma de agradar a divindade, além das penitências. Os sons que davam ritmo às festas informam-nos sobre essa alegria: são narrativas embaladas pelo baião, o xote, a marchinha junina, que apresentam acordes tocados de forma rápida e alegre, uma convocação para a dança, o mexer do corpo, o louvar.

Então, vamos às festas....

As origens do festejar

Nas narrativas poéticas das canções, encontramos vestígios que revelam uma fé construída a partir da chegada do cristianismo em terras brasileiras, trazidas pelos colonizadores portugueses, que introduziram símbolos e formas de louvar os santos e que acabam por se ressignificar quando em contato com novas leituras dadas a essa religiosidade por aqueles que começam a vivenciá-la.

²³⁸ Aspectos estes presentes nas canções analisadas no capítulo 2.

²³⁹ São João Batista, comemorado no dia 24, é “um dos santos mais populares do Brasil, é celebrado em junho com fogueira, quermesse e dança. (...) Isabel, prima de Maria, mãe de Jesus, já era considerada estéril quando soube que estava grávida. Zacarias, seu marido, foi aconselhado a chamar o menino de João que significa ‘Deus é propício’, e avisado que a criança viria para anunciar a chegada do Messias. (...) quando atingiu a maioridade, foi para Israel e começou a pregar a existência de um Deus único e a importância do batismo e da penitência. (...) Foi ele que batizou Jesus Cristo dizendo: ‘Eis o Cordeiro de Deus que tira os pecados do mundo’. Morreu degolado, por ordem do rei Herodes, e pregou até o último dia de sua vida.” In: CHAGAS, Carolina. *O livro dos santos: A história e as orações dos 100 santos mais populares do Brasil*. São Paulo: Publifolha, 2008. P. 89. A passagem da concepção e nascimento de João Batista encontra-se na Bíblia, em Lc. 1, 57-80.

²⁴⁰ O músico em visita a Igreja de São João Batista do Araripe no Programa Globo Repórter: 1984. In: http://www.luizluagonzaga.mus.br/index.php?option=com_content&task=view&id=29&Itemid=44

As festas religiosas que foram implantadas no Brasil na época da colonização tinham como objetivo primeiro a catequização dos habitantes da terra, bem como serviam como uma forma de controle social, ressaltando-se que Igreja e Estado encontravam-se intrinsecamente ligados no que diz respeito à administração e à exploração da Colônia.²⁴¹

Havia, entretanto, a necessidade de se reforçar a subordinação e a obediência às instituições que aqui se instalaram e de instituir laços entre os membros da sociedade. Seriam os preceitos ligados à Igreja Católica responsáveis por gestar essa sociedade em formação. Sobre a função das festas religiosas nesse período da História do Brasil, Vainfas destaca que “serviam para tranquilizar os colonos em busca de proteção, serviam também para disciplinar e controlar as populações.”²⁴² Mas, se no Brasil Colônia, as festas religiosas foram introduzidas com a finalidade de disciplinar e catequizar homens e mulheres que aqui viviam ou que vieram de Portugal para ocupar as terras, com o passar do tempo foram ganhando novos significados e outras formas de apropriações. Essas festas configuram-se como “barrocas”²⁴³ no século XVIII e contribuíram diretamente na formação de uma cultura que tinha inicialmente a função de normatizar e manter a ordem na Colônia, utilizando-se de símbolos religiosos.

Enquadradas pela Igreja, por tomar como função dela organizar suas formas e andamentos – além da demonstração da fé, lazer, sociabilidade e circulação de informações –, as festas configuravam-se como lugar de contradições/complementos, por apresentarem, ao mesmo tempo, ordem/desordem, controle/excessos, piedade/transgressão. Espaço privilegiado também para se viver e confirmar as tradições, tanto por partes dos colonizados como dos colonos.

Se antes tinham a função primeira de catequizar, vão ganhando novos significados com o tempo, já que a história não é estanque, e as tradições culturais reformulam-se a partir das novas leituras e dos novos signos e significados que são atribuídos ou incorporados a antigos saberes. Aqui, as constantes mudanças nas formas como os sujeitos concebem as dinâmicas sociais são perceptíveis, pois as festas vão tomando novos significados, adquirindo novas formas, segundo as demandas diante de

²⁴¹ Ver VAINFAS, Ronaldo e SOUZA, Juliana Beatriz de. *Brasil de todos os santos*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002 e DEL PRIORE, Mary Lucy. *Festas e utopias no Brasil colonial*. São Paulo: Brasiliense, 2000.

²⁴² VAINFAS, Ronaldo e SOUZA, Juliana Beatriz de. *Brasil de todos os santos...* Op cit., p. 52.

²⁴³ Segundo Vainfas, “o espetáculo, pelo seu efeito emocional, atraía ao mesmo tempo que sujeitava. As festas barrocas fariam, então, parte de um projeto político e evangelizador de legitimação do sistema colonial em uma sociedade em que eram importantes os aparatos simbólicos.” Idem, *ibidem*.

outras realidades sociais. Acabam por adquirir leituras em contextos diferentes daqueles em que foram inauguradas.

Esse catolicismo vivenciado na Colônia, principalmente no Nordeste, lugar primeiro em que se instalaram os colonizadores, deu-se de forma mais vivenciada que conceitualizada, tanto pelas influências que recebeu dos povos indígenas e africanos, quanto pela forma que os representantes da Igreja Católica encontraram para implantar a religião.²⁴⁴ A escassez de representantes do catolicismo institucional, provavelmente, aponta para uma maior “liberdade” na constituição dessa relação com o sagrado, influenciando as formas de festejar e seus significados, no momento em que a instituição, capaz de censurar alguns aspectos formadores dessa manifestação, não se fazia presente de forma direta e constante.

Nessa dinâmica de vivenciar a religiosidade, o catolicismo brasileiro foi ganhando outros formatos e significados, principalmente no que diz respeito às concepções de mundo e à relação dos devotos com os santos.

As influências medievais que estavam ligadas à religiosidade popular que se formou no Nordeste brasileiro são traços comuns às populações europeias. Vainfas destaca que essa concepção de mundo vivenciada pela religiosidade popular desenvolvida por aqui deveu-se também ao despreparo dos sacerdotes e às formas como estes se serviam para cultivar a fé cristã, que, na maioria das vezes, não estavam de acordo com o rigor desejado por Roma no que se refere à discussão dos dogmas, sacramentos e obrigações dos fiéis. Esses sacerdotes preocupavam-se mais, no momento da pregação, com as dificuldades vividas pelos colonos do que com suas obrigações para com a religião, formando, assim, um outro tipo de relação com as divindades que necessariamente passava pela existência de uma intimidade.

É interessante observar que algumas características dessa formação de uma religiosidade popular dos tempos coloniais ainda fazem parte de todo um arcabouço

²⁴⁴ Vale salientar também a escassez desses representantes, principalmente no primeiro século de colonização. Sobre esse aspecto, Vainfas destaca que “Bispados no Brasil só houve o da Bahia por quase 100 anos, fundado em 1551, antes que se erigissem os do Rio de Janeiro e o de Pernambuco.(...) Além do mais, não raro ficavam os bispados vacantes e, quando ocupados, eram os titulares muitas vezes arrastados por assuntos políticos, não esquecendo que a Igreja funcionava no Brasil sob o regime do Padroado, ou seja, tutelada e sustentada pelo Rei. Acrescenta-se a escassez dos quadros clericais e o despreparo de boa parte dos párocos, do que resultavam paróquias igualmente vacantes ou mal ‘curadas’, especialmente nos dois primeiros séculos. Havia de tudo entre os padres.” (49). Também sobre o assunto ver: PAIVA, José Pedro. “Os Bispados do Brasil e a formação da sociedade colonial (1551-1706)”. In: *Textos de História*. Revista de Pós-Graduação em História da UnB. Dossiê: Marcas da Transgressão e Ações Normalizadoras na Formação da Sociedade Brasileira. Brasília: UnB, vol. 14, n.1/2, 2006. p. 11-34.

imagético presente nas canções interpretadas por Gonzaga. São traços de uma tradição que vem se constituindo há mais de quinhentos anos e que, na época em que o intérprete fez sucesso – e ainda hoje –, podem ser encontradas na cultura nordestina, não somente nas festas em louvor aos santos, mas em toda relação voltada ao universo do sagrado.

A origem e os motivos das festas, como destaca Mary Del Priore, são europeus, pautados na periodicidade da produção agrícola – festejavam-se as épocas de semeadura e colheita –, no compartilhamento dos sujeitos em celebrar, na forma de agradecimento e no pedido de proteção ao sagrado. Essa “repetição” anual das festas acaba por identificá-las com a função comemorativa, seja por conta dos ciclos agrícolas, seja pela necessidade de se reportar ao sagrado de forma social, com a reunião dos sujeitos:

As festas nasceram das formas de culto externo, tributado geralmente a uma divindade protetora das plantações, realizado em determinados tempos e locais. Mas com o advento do cristianismo, tais solenidades receberam nova roupagem: a Igreja determinou dias de festa, os quais formavam em seu conjunto o ano eclesiástico. Essas festas são distribuídas em dois grupos distintos: as festas do Senhor (Paixão de Cristo e demais episódios de sua vida) e os dias comemorativos dos santos (apóstolos, pontífices, virgens, mártires, Virgem Maria e padroeiros).²⁴⁵

A sobrevivência de certos “arcaísmos tradicionais” nas festas em louvor ao sagrado faz com que, algumas vezes, elas sejam confundidas, ainda segundo Priore, como um divertimento apenas das classes populares, em vista da forma como se davam.

Esse ato coletivo da festa, além de conter uma demonstração de fé, é algo social, em que há uma troca de informações e saberes. São momentos “extra-ordinários”, “extra-lógicos” e “extra-temporais”, como destacado por Perez,²⁴⁶ por se revelarem uma “pausa” no cotidiano. No caso das festas representadas nas canções de Gonzaga, percebemos um festejar ligado à fartura, à vida, mesmo que, cotidianamente, esta se apresente cheia de dificuldades. Para tanto, vale salientar que a festa é dada

pela confluência de três elementos fundamentais, interdependentes um do outro, que se *con-fundem* uns com os outros, a saber: um grupo em estado de exaltação(...) que consagra a sua reunião, a alguém ou a uma coisa (toda festa é sacrifício) e que assim procedendo, liberta-se das amarras da temporalidade linear e da lógica da utilidade e do cálculo,

²⁴⁵ DEL PRIORE, Mary Lucy. *Festas e utopias no Brasil colonial*. São Paulo: Brasiliense, 2000. p. 13.

²⁴⁶ PEREZ, Lea. “Antropologia das Efervescências Coletivas”. In. PASSOS, Mauro (org.). *A Festa na vida: significado e imagem*. Petropolis: Vozes, 2002. p. 19.

pois a festa é uma sucessão de instantes fugidios, presididos pela lógica do excesso, do dispêndio, da exacerbação, da dilapidação.²⁴⁷

Entendemos que as representações das festas nas canções instauram um “mundo” com formas e experiências próprias, marcado pela vida social, o lúdico, que exalta emoções e sentidos dados ao sagrado.

Esses aspectos podem ser observados na canção *A festa do milho*.²⁴⁸ Tocada no ritmo alegre do xote, tem como mote, além da relação das festas com os ciclos agrícolas, referências ao cotidiano do sertanejo que vive da agricultura:

O sertanejo festeja
A grande festa do milho
Alegre igual à mamãe
Que vê voltar o seu filho
Em março queima o roçado
A dezenove ele planta
A terra já está molhada
Ligeiro o milho levanta
Dá uma limpa em abril
Em maio solta o pendão
Já todo embonecado
Prontinho pra São João
No dia de Santo Antônio já tem fogueira queimando
O milho já esta maduro
Na palha vai se assando
Em São João e São Pedro
A festa de maior viu
Porque pamonha e canjica completam a festa do milho

A alegria é ligada à sementeira e à colheita do milho. Os santos, na narrativa, aparecem como “parceiros” que vão proporcionar uma boa safra,²⁴⁹ por isso ter-se-ia a fartura, que é comemorada como a alegria da chegada, do retorno (*alegre igual à mamãe, que vê voltar o seu filho*). A narrativa melódica apresenta a temporalidade da lavoura do milho (do plantio a colheita), marcada pelos meses que se comemoram os santos. Um tempo que se apresenta sagrado e esperado por aqueles que dependem da agricultura.

Ainda sobre essa temática, Gonzaga gravou *Pisa no Pilão*.²⁵⁰

²⁴⁷ PEREZ, Lea. “Antropologia das Efervescências Coletivas”... Op. cit. p. 19.

²⁴⁸ CAVALCANTI, Rosil. LP *Pisa no pilão (festa do milho)*, RCA:1963.

²⁴⁹ Na canção, tem-se a referência do dia dezenove de março, dia de São José, quando o milho é plantado. Em Santo Antônio, dia 13 de junho, o milho amadurece e já está pronto para começar a colheita.

²⁵⁰ ZEDANTAS. Disco de 78rpm. Ref.:V802330: lado b. 1961.

Pisa no pilão tum
Ôi pisa no pilão tá
Pisa no pilão meu bem
Piso no milho pro xerém
Pra fazer fubá
Ôi pisa no pilão cabocla
Quero ver dentro da roupa
Tu *saculejar*
Tum, tum, tum, tum
Joga as ancas pra frente e pra trás
Tum, tum, tum, tum
Finca a mão no pilão, bate mais
Se janeiro é mês de chuva
Fevereiro é pra plantar
Em março o milho cresce
Em abril vai pendular
Em maio tá *bonecando*
No São João tá bom de assar
Mas em julho o milho tá seco
É tempo, morena, da gente pilar
No meu tempo de menino
Nas fazendas do sertão
Eu gostava de espiar
As caboclas no pilão
Sacudindo a formosura
Dando murro como o quê
Duas negas no meio do sol
Batendo caçula dá muito que ver.

As representações presentes nas canções dizem respeito ao cotidiano dos sujeitos que têm no trabalho agrícola sua forma de sustento, pois é ele que proporciona a continuidade da vida. A partir dessas experiências relatadas na narrativa das canções, percebemos as formas que esses sujeitos encontram de conceber as dinâmicas sociais: no trabalho, na louvação, nas festas. Aqui, vale resaltar que o músico traz à tona memórias da infância, que podem não ser especificamente a sua, mas de muitos que viveram – e ainda vivem – essas experiências.²⁵¹

Quando as canções trazem narrativas sobre o trabalho agrícola, remetem-nos também ao alimento. Sobre isso, Eliade relata uma mudança histórica na concepção de alimentar-se como um ato também ligado ao sagrado. Se hoje se constitui um

²⁵¹Aqui vale lembrar Pollak, quando afirma que “Tanto no nível individual como no nível do grupo, tudo se passa como se coerência e continuidade fossem comumente admitidas como os sinais distintivos de uma memória crível e de um sentido de identidade assegurados.” Logo, a memória trazida nas canções de Gonzaga, mesmo não sendo especificamente as suas, fazem parte de uma memória do grupo a que este pertence, capaz de demonstrar sentimentos de pertencimento. POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. In. *Revista de Estudos Históricas*, Rio de Janeiro, Vol.02, n.03. Tradução Dora Rocha Flaksman. 1989, p. 13.

fenômeno, muitas vezes, meramente orgânico, há momentos em que se alimentar é apresentado também como uma forma de comungar com as divindades, de celebrar a vida, para muitas comunidades que dependiam da natureza como fonte principal de alimento. O estudioso das religiões destaca que “as reações do homem diante da Natureza são condicionadas muitas vezes pela cultura – portanto, em última instância, pela história”,²⁵² apontando para as mudanças e as permanências no processo histórico, quando nos referimos ao sagrado e à sua relação com os ciclos agrícolas.

Outra canção que corrobora para se perceber essa alegre forma de festejar ligada à agricultura é *Lascando o Cano*:²⁵³

Vamos, vamos Joana
Vamos na carreira
Vamos pra fogueira
Festejar meu São João
Vamos, vamos Joana
Findou-se o inferno
Houve bom inverno
Há fartura no sertão ai...
Joana traz pamonha, milho assado
Vou *matá* de bucho inchado
Quem num crê no meu sertão
Traz a *riúna* que vou *lascá* o cano
Pela safra desse ano
Em louvor a São João.

O milho é o produto agrícola mais festejado, sempre ligado ao período em que se comemoram os santos juninos. Quando sua safra é boa, chega o momento de agradecer aos santos e pedir chuva e fartura para ano vindouro. Sobre o fruto e sua ligação com São João, Oliveira informa:

a cada mês de março, por volta do dia 19, o dia de São José, chegam as chuvas chamadas ‘de março’; e quando elas não chegam, a tragédia da seca se anuncia amarga. O milho é nessa ocasião plantado; do mesmo modo como antes da chegada [dos portugueses] ao Brasil, fazia aquela mesma gente (...) Não havendo sido, portanto, o santo quem escolheu o milho como companheiro. Foram as chuvas que deram ao santo, a sua companhia. E vem com ele, então, todo um imenso cardápio ligado ao Nordeste e, naturalmente, aos festejos de São João (...).²⁵⁴

²⁵² ELIADE, Mircea. *O Sagrado e o Profano*: essência das religiões. São Paulo: Martins Fontes, 1992. p. 21.

²⁵³ ZEDANTAS e GONZAGA, Luiz. Disco 78rpm. Série: V801307, lado b. Gravadora Vitor, 1954.

²⁵⁴ OLIVEIRA, Waldir Freitas. *Santos e festas de santos na Bahia*. Salvador: Conselho Estadual de Cultura. 2005. p. 62.

Essas referências ao milho em relação aos santos José e João são bastante lembradas nas canções que falam sobre as festas ligadas à alegria de uma boa colheita. Na culinária nordestina, são variados os pratos que têm como base o milho, e todos eles muito consumidos na região, principalmente nos meses de junho, quando as comidas chamadas de tipicamente juninas (canjica, também conhecida em alguns lugares do Brasil como curau; bolo de milho; pamonha; mugunzá, feito com o milho branco; mingau; milho cozido e assado) são mais procuradas. Esse fruto seria o representante de tantos outros que são cultivados pelos agricultores no nordeste brasileiro.

A comida tinha – e tem – um papel importante nas festas consagradas aos santos. Priore destaca que, “na Colônia, parte da comida consumida em determinadas festas tinha relações diretas com as colheitas. (...) O cardápio tem assim a ver com a produção agrícola que se colhe por ocasião da festa.”²⁵⁵

Um hábito comum desde a época do Brasil Colônia – visto, ainda hoje, principalmente nas cidades do interior – era receber amigos e/ou visitas inesperadas para comer²⁵⁶ em dias de festas. A mesa farta representava a fé sendo recompensada, a alegria do trabalho dando frutos. Em uma sociedade empobrecida, o dividir também fazia parte das vivências da religiosidade.

Essa característica das festas, como tantas outras, é lembrada por Del Priore como um sinal da circularidade da cultura popular, que – reelaborando a chamada cultura erudita trazida da Europa – revelava-se não apenas nos banquetes e nas mesas fartas, mas na dança, nas procissões, na iluminação, nos fogos de artifício e na forma como mulheres e homens se vestiam para acompanhar os festejos em louvor aos santos. Essa reflexão corrobora com a ideia, bastante defendida pelos estudiosos da cultura, de que fronteiras fixas entre o que um dia já se entendeu como “erudito” e o “popular” não cabem mais nas análises, afinal o campo das manifestações populares é poroso e dialoga com diferentes influências.

O historiador Oliveira, baseado nos escritos de Fernão Cardim, destaca que, ainda em 1583 a festa mais celebrada em aldeias indígenas na Bahia era a em homenagem a São João, lembrando que essa comemoração vem de longas datas e se estabelece primeiro na região hoje conhecida como Nordeste:

²⁵⁵ DEL PRIORE, Mary Lucy. *Festas e utopias no Brasil colonial...* Op. cit. p.65.

²⁵⁶ “A distribuição de comida tinha função tão importante na festa que mesmo as irmandades religiosas que contavam com recursos próprios para a realização dos rega-bofes sentiam-se na obrigação de fazê-lo com a maior generosidade.”. Idem, p. 70.

onde se fixaram, de modo mais profundo, as raízes culturais portuguesas, de modo especial, as trazidas pela ‘gente do campo’ vinda de Portugal, herdeira de uma cultura medieval *tardia*, e criaram raízes profundas; registrando o fato, se levarmos em conta o rigorismo das cronologias, de que os séculos XVI e XVII, foram decisivos em nosso processo de formação cultural.²⁵⁷

Podemos inferir que a importância dada à comemoração ao Santo João faz com que esta seja a festa mais cantada por Gonzaga e ainda bastante comemorada no Nordeste Brasileiro. Freyre destaca que, “como era natural, esses santos [Santo Antônio, São João e São Pedro], protetores do amor e da fecundidade entre os homens, tornam-se também protetores da agricultura (...). O São João é no Brasil, além de festa afrodisíaca, a festa agrícola por excelência (...).”²⁵⁸ Como já assinalamos, a comemoração gira em torno da gratidão pela boa safra, ligada à multiplicação e à fertilidade e seriam esses santos os responsáveis por isso.

Essa fé nos santos vinda de terras europeias e reelaborada em solo brasileiro, por meio das experiências dos contatos entre as civilizações diversas que constituíram o nosso país, marcam espaço na formação da cultura brasileira – mais extensivamente no nordeste rural, onde os “poderes” da divindade acabam por se ligar à esperança diante das intempéries climáticas.

Assim como os símbolos que aparecem ligados às festas em louvor às divindades, os mitos sobre suas vidas e poderes mágicos também fazem parte das narrativas poéticas. A respeito de São João, conta o mito que todos os anos, na antevéspera do dia da sua festa, a divindade adormece, e Deus não permite que o acordem, pois sua alegria seria tão grande ao ver-se extensivamente comemorado que o mundo todo pegaria fogo. Sabendo dessa história, é comum, na festa em seu louvor, os devotos gritarem: “Acorda João!”²⁵⁹

Esse mito é mote da canção *Lenda de São João*:²⁶⁰

Diz que Santa Isabel disse a prima Maria
João vindo ao mundo lhe aviso no dia
Havendo no rancho um grande clarão
É uma fogueira nasceu São João
Por isso que o mundo com muita razão
Assim festeja o senhor São João
Eu vou, vou soltar foguete
Eu vou, vou soltar balão

²⁵⁷ OLIVEIRA, Waldir Freitas. *Santos e festas de santos na Bahia...* Op. cit., p. 55 e 56.

²⁵⁸ FREYRE, Gilberto. *Casa-grande e Senzala*. 28ª ed.. Rio de Janeiro: Record, 1992. p 329

²⁵⁹ OLIVEIRA, Waldir Freitas. *Santos e festas de santos na Bahia...* Op. cit. p. 64.

²⁶⁰ ZEDANTAS e GONZAGA, Luiz. Disco 78rpm, série: 801S90, lado b. Gravadora Vitor, 1956.

Eu vou festejar São Pedro
Eu vou Festejar São João
Disse que São João foi dormir
E que só se acordou
No dia de Pedro
E São João se zangou
Pois tinha pedido
A santa família
Que lhe acordasse
Chegando o seu dia
Mas se ele saísse
Do sono profundo
Um grande incêndio
Acabava o mundo

A canção gravada por Gonzaga em 1956, uma composição feita por ele e ZéDantas, tem como ritmo o xaxado para contar com alegria a lenda sobre o nascimento de João Batista. Aqui a explicação do porquê de a fogueira ser um símbolo marcante nas festas em louvor a divindade: lembraria o seu nascimento.

A suposta fogueira acesa para anunciar sua chegada ao mundo traz consigo um forte sentido simbólico, porém, na passagem bíblica que fala do nascimento de João Batista, nenhuma fogueira é mencionada. Sobre esse silêncio, Oliveira acredita que “tanto a fogueira como a data em que se deu o nascimento foram incorporadas pela Igreja ao mito criado em torno das concepções mágicas de João Batista e Jesus (...).”²⁶¹ A presença da fogueira remete-se às piras que eram acessas no solstício do verão (dezembro) e do inverno (junho), apontando para o hibridismo das festas pagãs e religiosas.

Essa mesma fogueira, que se tornou símbolo da louvação ao santo, também era importante nas noites rurais, nos lugares em que não se tinha luz elétrica. Era ao redor delas que os vizinhos, familiares e amigos se encontravam para contar suas histórias, falar sobre a plantação, sobre as tristezas e alegrias da vida, pedir conselhos. Era o lugar de socialização e de troca de experiências.

O fogo é sempre referência nas histórias “mágicas” sobre divindades em qualquer expressão ligada ao sagrado, simbolizando vida e morte ao mesmo tempo; luz na escuridão; o poder do fogo permitiu a humanidade dominar a natureza. São diversas as leituras sobre as representações ligadas ao fogo e, especificamente, à fogueira cantada por Gonzaga. Mas é para os santos juninos que essas sempre são acesas, segundo a religiosidade popular.

²⁶¹OLIVEIRA, Waldir Freitas. *Santos e festas de santos na Bahia...*Op. cit., p. 58.

A luz se faz presente nos festejos também nos balões e fogos de artifícios. Priore²⁶² lembra que, nas festas realizadas em 1763, na cidade do Rio de Janeiro, a iluminação se apresentava como algo importante, pois fazia contraponto às noites escuras que normalmente se viam na cidade.

A luz que inundava as ruas e casas tinha um sentido metafórico, não só em relação à festa religiosa. Marcava também a posição social do indivíduo, uma espécie de demonstração de poder: quanto mais iluminada a casa, mais “poderoso” era o sujeito.

Essa mesma leitura pode ser trazida para o nordeste rural, quando, na ocasião das festas juninas, acendia-se sempre uma fogueira, e cada fiel procurava fazê-la maior possível. Tanto a fogueira quanto os fogos²⁶³ tornam-se um espetáculo nas festas cristãs.

Em *A Noite é de São João*,²⁶⁴ fica clara essa ligação da fogueira, dos balões e fogos como símbolo da festa:

É São João
A noite é de São João
Alegria no meu coração
É São João
Ainda é São João
Não adianta fazer confusão
Porque é São João, a noite é de São João...
Não ver balão no ar?
Vejo sim
Ver quanto foguetão?
Vejo sim
Quanta lanterna acesa
Ver a natureza
Embelezar o sertão?
Vejo sim
Então pra que fazer
Tamanha confusão
Se tem fogueira acesa
Pode ter certeza
A noite é de São João

A noite de São João é “reconhecida” pela presença da fogueira, trazendo a alegria no coração por ser a noite de louvar e comemorar. Sobre essa festa, Freyre destaca: “(...) uma das primeiras festas meio populares, meio igreja, de que nos falam as

²⁶² DEL PRIORE, Mary Lucy. *Festas e utopias no Brasil colonial...* Op. cit., p. 35-36.

²⁶³ “Ao espetáculo da luminária e da decoração das ruas somava-se a queima de fogos, cuja presença nas festas coloniais remonta ao século XVII. Vinda esta tradição de Portugal, ela era a alegria das romarias e das pocissões. Sua origem é a China, onde constituía característica das solenidades sagradas e profanas. Abrindo a celebração da festa, os fogos anunciavam a partida dos cortejos processionais, mas também a sua chegada à igreja ou à praça onde se davam os principais eventos da festa.” In: DEL PRIORE, Mary Lucy. *Festas e utopias no Brasil colonial*. Op cit., p.38.

²⁶⁴ BARROS, Antônio. LP Sertão 70: RCA Victor. 1970.

crônicas coloniais do Brasil é a de São João já com as fogueiras e as danças”,²⁶⁵ símbolos constantes nas festas juninas, no Nordeste ou em outras capitais do país ainda hoje.

A fartura é outro aspecto recorrente nas narrativas que versam sobre as festas. A presença dos excessos de comida e bebida, ou até mesmo das danças, torna-se símbolo ligado ao festejar os santos juninos.

“Quero ver a páia avoar”

Louvar, dançar, comer e beber!

Mesmo sendo uma festa religiosa, o profano se apresenta, nos encontros, na fartura de comida e bebida, nas danças. Esses sinais, que nos levam a pensar o profano em terras brasileiras, relacionam-se de forma quase natural com o sagrado.

A esse respeito, Perez, uma estudiosa dos vínculos entre festa e religiosidade, destaca:

Carnal, sensual e festiva, a religiosidade que herdamos dos colonizadores fica ainda mais exacerbada aqui do lado de baixo do Equador (...) Uma religiosidade menos atenta ao sentido íntimo das cerimônias que às cores e à pompa exterior, ou seja, voltada mais para o concreto do que para o abstrato, sempre pronta a fazer acordos e conciliações.²⁶⁶

Portanto, podemos inferir que essa forma de demonstração de fé, de relação com o sagrado no momento das festas, é algo culturalmente estabelecido na formação sociocultural do Brasil, uma religiosidade festiva que a pesquisadora chama de “festa à brasileira”, na qual o profano está presente nos excessos, mas que não deixa de estabelecer uma ligação com o sagrado. A própria festa torna-se sacralizada.

Aqui, lembremos Durkheim,²⁶⁷ quando infere que, mesmo sendo um comemorar com a presença de símbolos puramente laicos, por origem essas festas estão repletas de características de uma cerimônia religiosa, pelo seu efeito de aproximar os sujeitos. E o estado de efervescência que apresentam não deixa de ter uma ligação com o sentimento ligado à religião, pois “tanto na festa como na cerimônia religiosa, o homem é

²⁶⁵ Fernão Cardim: *Tratados da terra e gente do Brasil*, In: FREYRE, Gilberto. *Casa-grande e Senzala*. 28ª ed.. Rio de Janeiro: Record, 1992. p 326.

²⁶⁶ PEREZ, Lea. “Antropologia das Efervescências Coletivas”... Op cit., p. 44.

²⁶⁷ APUD: PEREZ, Lea. “Antropologia das Efervescências Coletivas”...Op cit., p. 23.

transportado para fora de si, distrai-se de suas preocupações cotidianas. (...) em resumo: em ambas o excesso e as transgressões se fazem presentes.”²⁶⁸

Logo, um possível paradoxo entre sagrado e profano nas formas de festejar os santos seria quase imperceptível, pela dificuldade em encontrar os limites de um e de outro. Embora ligado a motivos religiosos, o profano também se faz presente por conta dos excessos, que neste caso apresentam-se como signos que também são consagrados às divindades. Fazem parte da relação de alegria e gratidão ao sagrado.

Na canção *São João na Roça*,²⁶⁹ esses aspectos da festa ficam claros:

A fogueira está queimando
Em homenagem a São João
O forró já começou
Vamos gente, *rasta-pé* nesse salão
Dança Joaquim com Zabé
Luiz com Yaiá
Dança Janjão com *Raque*
E eu com Sinhá
Traz a cachaça *Mane!*
Que eu quero ver
Quero ver paia *avuar*

Na música, não apenas o ritmo convida à dança, um baião tocado em ritmo mais rápido, como a narrativa apresenta aspectos que fazem parte das comemorações, como o *rastapé*²⁷⁰ e a bebida.

As danças instituem-se nas festas de expressão popular e religiosa desde que chegaram por aqui. Festas que revelam um catolicismo com traços que não comungam com um sistema único de poder, pela forma com que vão se legitimando, independentemente do Estado e da Igreja.²⁷¹

Esses indícios do profano, que se constituem sagrados por serem formas de louvar, encontram-se representados na canção *Fogo sem Fuzil*,²⁷² um forró, também

²⁶⁸PEREZ, Lea. “Antropologia das Efervescências Coletivas”... Op cit.,p. 23.

²⁶⁹ZEDANTAS e GONZAGA, Luiz. Disco 78 RPM: referência: V800895, lado a. 1952.

²⁷⁰ Dança que se configura em um arrastar dos pés, por isso conhecida como “rapapé” em alguns lugares do Nordeste. Essa mesma nomenclatura é usada para se referir ao baile.

²⁷¹ O catolicismo no Brasil foi implantado pelo direito de Padroado, em que a Igreja estava estritamente ligada ao poder do Estado, como lembra Martha Abreu. Mesmo com esta interferência, a religiosidade popular vai sendo gestada independentemente dos poderes instituídos, e por isso é repleta de símbolos e atos que não precisavam, necessariamente, da autorização das instituições, e estavam longe de serem controlada por estas. Ver: ABREU, Martha. *O Império de Divino: festas religiosas e cultura popular no Rio de Janeiro, 1830 – 1900*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fapesp, 1999.

²⁷² GONZAGA, Luiz e MARCOLINO, José. LP Quadrilhas e Marchinhas Juninas: RCA. 1965

conhecido como *marchinha junina*, por ser um ritmo muito presente nessas festas, principalmente na dança da quadrilha:

Eu esse ano
Vou me embora pro sertão
Pra dançar pelo São João
Farrear com mais de mil
Ver os velhotes
Atirar de granadeiro
E a moçada no terreiro
Tirar fogo sem fuzil
A meninada a brincar de *ané*
Pamonha e café sempre na mesa
E as moreninhas
Prá servir com alegria
Quando for no outro dia
Tem buchada com certeza

A referência do “fogo sem fuzil” é uma metáfora para a dança que esquentava o salão. Seria o sertão o lugar onde a festa é mais alegre, tanto por conta das danças quanto pela quantidade de pessoas que as frequentam. Gonzaga descreve o São João do sertanejo, com suas comidas e bebidas típicas. Ao contrário de outras canções que falam do retorno por conta da chuva, aqui esse se dá por causa da festa em louvor ao santo de devoção, para comemorá-lo de acordo com a tradição sertaneja.

Del Priore, por sua vez, sugere que as danças fazem parte do arcabouço da cultura popular e infere:

A dança está presente também como resquícios da catequese. A Igreja permitia que índios e negros bailassem, pois a dança era considerada uma maneira de glorificar a Deus. Depois do Concílio de Trento tais danças tornaram-se um elemento para enriquecer e ornar as formas externas do culto católico.²⁷³

Depois dos concílios da Igreja romana, a presença das danças nas festas consagradas aos santos passa a ser pensada como uma maneira de chamar multidões. A concessão da Igreja acontece pelo fato de a dança atrair a população nativa para os cultos católicos,²⁷⁴ estabelecendo-se, dessa forma, com um duplo caráter ritual: sagrado e profano.

²⁷³ DEL PRIORE, Mary Lucy. *Festas e utopias no Brasil colonial...* Op. cit. p 55.

²⁷⁴ “Elas [as danças] provocavam uma transformação formal e estética, tanto nas festas quanto nas procissões, e permitiam, quer ao negro, quer ao índio, identificar-se com o ‘outro’, o colonizador. Elas, finalmente, incentivaram a canalização da capacidade de resposta das culturas dominadas frente a

A pluralidade de eventos e formas de se louvar os santos apresenta características peculiares. Cada grupo que participava da festa tinha uma forma de expressão. Tanto nas danças quanto nas manifestações de fé, a festa instituiu-se em lugar de integração desses diversos sujeitos. Os eventos compartilhados dizem respeito aos motivos do festejar, que têm um caráter religioso. Mesmo demonstrando alegria de formas diversas, todos compartilham da fé na divindade, da crença em seus “milagres”, segundo Martha Abreu.²⁷⁵

O sertão também é apresentado na canção *Piriri*²⁷⁶ como lugar onde a festa é mais agradável, principalmente por conta das músicas e das danças tradicionais da região:

Pra dançar quadrilha
No sertão é mais *mió*
Sanfoneiro, violeiro
Tomam conta do forró
Não precisa orquestra
Pra animar a festa
No fungado da sanfona
Vai-se até o nascer do sol
Piriri, piriri,piriri
Toca o fole na *paioça*
Piriri, piriri,piriri
Como é bom São João na roça.

O *piriri* é uma onomatopeia que lembra o som do triângulo, no ritmo da *marcha junina*. Esse recurso é amplamente usado por Gonzaga durante a execução das suas canções para imitar os sons dos instrumentos, de pássaros, estouros, o galope de animais ou mesmo do abrir e fechar das cancelas no nordeste rural.²⁷⁷ Aqui podemos referenciar o pesquisador Luiz Tatit, que nos lembra de que “o cancionista mais parece um malabarista”,²⁷⁸ analisando o ato de cantar como gestualidade oral, pois:

situação de conflito criada com a escravidão negra e o trabalho compulsório indígena.” DEL PRIORE, Mary Lucy. *Festas e utopias no Brasil colonial...* Op. cit. p. 55.

²⁷⁵ Sobre essa característica das festas no Brasil colônia, a pesquisadora destaca que se constituíam numa “espécie de unção marcando a participação do Divino na diversão popular, o milagre reiterava os objetivos pietistas da festa, magnificava seu aspecto religioso e dava feição humana às entidades sagradas, que por meio do gesto miraculoso estariam elas, também, participando da festa.” In: ABREU, Martha. *O Império de Divino: festas religiosas e cultura popular no Rio de Janeiro, 1830 – 1900*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fapesp, 1999. p. 63.

²⁷⁶ SILVA, João e ALBUQUERQUE. LP *Quadrilhas e Marchinhas Juninas*: RCA. 1965.

²⁷⁷ Essa característica pode ser percebida também na famosa canção “*Samarica Parteira*”: uma história contada por Gonzaga que vai descrevendo lugares e paisagens por onde passa, a partir dos sons.

²⁷⁸ TATIT, Luiz. *O Cansionista: composição de canções no Brasil*. 2ª Ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002. p. 9.

ao mesmo tempo contínua, articulada, tensa e natural, que exige um permanente equilíbrio entre os elementos melódicos, linguísticos, os parâmetros musicais e a entonação coloquial. O cancionista é um gesticulador sinuoso com uma perícia intuitiva muitas vezes metaforizada com a figura do malandro, do apaixonado, do gozador, do oportunista, do lírico, mas sempre um gesticulador que manobra sua oralidade, e cativa, melodicamente, a confiança do ouvinte. No mundo do cancionista não importa tanto o que é dito, mas a maneira de dizer, e a maneira é essencialmente melódica. Sobre essa base, o que é dito torna-se, muitas vezes, grandioso.²⁷⁹

Esse gesto de imitar os sons complementa as canções de forma alegórica, remetendo a todo um arcabouço da oralidade presente nas tradições do nordeste rural, tanto nas palavras que profere na narrativa como nas formas e momentos em que são pronunciados os sons.

Percebemos na canção um certo “desprezo” pela orquestra, apontando para uma possível referência à simplicidade dos instrumentos utilizados no forró (tipicamente a sanfona acompanhada zabumba, o triângulo), em contraponto a uma maior complexidade, do ponto de vista musical, presente em uma orquestra. Tal referência oferece indícios de que no sertão, na “roça”, a alegria se faz presente sem a necessidade de muita “pompa”, já que, mesmo com “poucos” instrumentos, a festa dura toda a noite, até o amanhecer do dia, onde o tradicional “trio” teria mais chances de fazer sucesso, segundo a narrativa, pois a alegria das canções executadas se faz mais atraente para a dança.

A canção faz referência à quadrilha, dança em par, em que o grupo tem os passos marcados pelo “puxador”, aquele que orienta. Dança bastante apreciada nas festas juninas do Nordeste, tem suas origens também nas danças de salão europeias. Mais uma vez a música e a dança aparecem como formas de louvar a divindade, festejar a vida.

Esses mesmos signos são percebidos em *O Maior Tocador*.²⁸⁰ Nessa canção, além da homenagem que faz ao pai, Januário,²⁸¹ sempre lembrado como o “melhor” tocador da sanfona de oito baixos, o intérprete dá mais informações sobre a festa em louvor aos santos:

²⁷⁹ TATIT, Luiz. *O Cancionista...* Op. cit., p. 9.

²⁸⁰ GUIMARÃES, Luiz. *Quadrilhas e Marchinhas Juninas*, RCA, 1965

²⁸¹ Gonzaga sempre fez questão de homenagear o pai, aquele que o ensinou a tocar a sanfona. Também na canção *Respeita Januário* (GONZAGA, Luiz e TEIXEIRA, Humberto. Disco 78rpm, série: V800658, lado b.1950) sua fama como tocador é exaltada, além das inúmeras entrevistas em que o intérprete se refere ao pai com respeito e admiração.

Seu Januário tome um gole de quentão
Solta foguete quero ver animação
Puxa esse fole oito baixos verdadeiro
Bota gás no candeeiro, chama as moças pro salão
Seu Januário nessa festa de arraia
Quem dança, dança
Quem não dança quer dançar
Lá no terreiro é o que se vê falar
É o maior tocador que se veio nesse lugar
Festa animada pra quem sabe aproveitar
Puxa esse fole que eu quero me espalhar
A meia noite quero ver soltar balão
Pra da viva a santo Antônio, meu são Pedro e são João.

A festa é também conhecida como “*arraia*”, uma referência aos lugarejos no interior sertanejo, ou arraiais, que lembram as cidades pequenas na época da colônia. Outra referência diz respeito ao terreiro, já citado algumas vezes aqui, que seria a parte externa da casa, onde geralmente acontecem os bailes. Nessa época do ano, são enfeitados com bandeirolas e é onde se queima a fogueira.

A presença feminina é outro aspecto que, assim como os fogos, a fogueira, as danças e a música, anima a festa. As canções sempre fazem referências à participação feminina, no preparo das iguarias, na organização ou servindo os convidados.

Essa presença nos remete, em alguns momentos, à sociedade organizada sob base patriarcal, em que era função da mulher o trabalho na cozinha e no servir dos pratos. Seria a responsável pelas iguarias servidas nas festas: era função feminina alimentar. Símbolo também da beleza, da alegria para os frequentadores das festas.

Essa presença fica ainda mais clara na canção *Tei tei do Arraiá*,²⁸² quando Gonzaga canta:

É hoje, é hoje, é hoje que a *páia* vai voar
É hoje que vai ter forró de fole, tem mulher que não é mole
No *tei tei* do *arraia*
A mulherada chega cedo e animada
Junto com a rapaziada pra festejar o são João
E desse jeito com tanta moça bonita
O *tei tei* como é que fica
ninguém quer parar mais não.

A expressões “palha voar” e “Tei tei” dizem respeito à alegria da festa, referindo-se à poeira subindo por conta da dança e ao ritmo da canção tocada pelos músicos, remetendo-nos à animação. O ritmo da canção, uma marchinha junina,

²⁸² ALMEIDA. Onildo de. LP *Sangue Nordestino*: Odeon. 1973/74.

também chama para a dança. A primeira estrofe é falada pelo músico, como uma convocação para a festa, já a segunda é cantada no ritmo da música.

Esse ritual descrito nas canções acima analisadas nos leva a pensar no que a antropóloga Lea Perez chamou de “densidade da festa”, a respeito do caráter de “efervescência coletiva, de exaltação das paixões comuns”, que nessas festas aponta características que vão além do tempo e da lógica, distinguindo-as da simples diversão.

Percebemos nelas formas de festejar que permanecem com o tempo, com novos elementos, mas que têm a mesma finalidade ritualística: festas ligadas à religiosidade, caracterizando-se também como cerimônia e solenidade, em forma de divertimento, quando observamos os ritos participativos.²⁸³

Toda festa apresenta-se como um tempo sagrado, pois tem um motivo para comemorar, para emanar divertimento. O encontro nas danças, os excessos, as músicas, tudo é motivo e forma de festa. Perez reporta-se a Isambert, inferindo que “toda festa é um tempo consagrado (...) Mas como a festa é paradoxo, embora refira-se um objeto sagrado ou sacralizado, tem também necessidade de comportamentos profanos.”²⁸⁴

Mas essas festas e seus ritos presentes nas canções interpretadas por Gonzaga não estavam restritos ao sertão, ao Nordeste, como podemos perceber em *A dança da Moda*,²⁸⁵ gravada pela primeira vez em 1950, quando o músico faz referência ao sucesso que o baião começa a fazer na cidade do Rio de Janeiro. São traços da cultura nordestina estabelecendo-se além da sua região de origem, no centro político e econômico da época:

No Rio tá tudo mudado
Nas noites de São João
Em vez de polca e rancheira
O povo só dança e só pede o baião
No meio da rua
Inda é balão
Inda é fogueira
É fogo de vista
Mas dentro da pista
O povo só dança e só pede o baião

²⁸³ Perez acentua que “o divertimento corresponde à função expressiva, recreativa e estética da festa, fato muito bem acentuado por Durkheim. Ao analisar os ritos representativos que são aqueles onde o aspecto da partilha de um sentimento comum é mais importante e, mesmo, a única coisa que importa, Durkheim aproxima-os das representações dramáticas e das recreações coletivas. (...) Tais ritos são estranhos a qualquer fim utilitário, ‘fazem com que os homens se esqueçam do mundo real para transportá-los para outro mundo, onde a sua imaginação fica mais a vontade’”. Em síntese: distraem”. In: PEREZ, Lea. “Antropologia das Efervescências Coletivas”... Op cit., p.. 21.

²⁸⁴ Apud. PEREZ, Lea. “Antropologia das Efervescências Coletivas”...Op. cit. p 23.

²⁸⁵ GONZAGA, Luiz e ZEDANTAS. Disco 78rpm. Série: V800658, lado a. 1950.

Ai, ai, ai, ai, São João
Ai, ai, ai, ai, São João
É a dança da moda
Pois em toda a roda
Só pede baião.

Aqui ele acena para uma continuação nas comemorações em louvor a São João, com a introdução do novo ritmo, aclamado por aqueles que frequentam as festas na cidade do Rio de Janeiro, fazendo referência à permanência das festas com outros ritmos e signos.

As danças, os encontros com o objetivo de diversão e socialização nas festas são também momentos em que os amores despertam, as conquistas acontecem. Esses encontros são constantemente relatados nas canções que falam sobre as festas, como podemos perceber, por exemplo, em *Olha pro céu*.²⁸⁶

Olha pro céu, meu amor
Vê como ele está lindo
Olha praquele balão multicolor
Como no céu vai sumindo
Foi numa noite, igual a esta
Que tu me deste o teu coração
O céu estava, assim em festa
Pois era noite de São João
Havia balões no ar
Xote, baião no salão
E no terreiro o teu olhar
Que incendiou meu coração.

A beleza, o colorido, o “fogo” presentes nas noites em que se festeja o santo estão representados, fazendo alusão aos amores que podem acontecer. Aqui o sentimento é apresentado como algo divino, quando a narrativa faz referência ao céu, “morada” dos santos, onde se encontra o sagrado. A alegria de encontrar o amor é comparada à alegria da festa no céu, pela noite de São João. Um amor abençoado pela divindade, portanto sacralizado.

Lembrando mais uma vez Freyre quando destaca que, no São João, também se comemora a fertilidade, “(...) pois as funções desse popularismo santo são afrodisíacas; e ao seu culto se ligam até práticas e cantigas sensuais”,²⁸⁷ uma sensualidade que se faz presente tanto nas letras como nos ritmos das canções interpretadas por Gonzaga, que embalam festas.

²⁸⁶ GONZAGA, Luiz e FERNANDES, José. LP de 78 rpm, série 800773, lado b. 1951.

²⁸⁷ FREYRE, Gilberto. *Casa-grande e Senzala*. 28ª ed.. Rio de Janeiro: Record, 1992. p. 326.

Em *Olha pro céu*, o encontro enamorado é relatado de uma forma pueril, um amor romântico. Esse encontro do amor transfigura-se em vida, lembrando a fecundidade.

Na cultura popular, o mais lembrado como protetor dos enamorados, ou daqueles que têm esperança de encontrar um(a) parceiro(a) é Santo Antônio.²⁸⁸ Tido como o santo “casamenteiro”, é responsável pela felicidade dos noivos e protetor dessas uniões.

A relação com essa divindade revela-se de forma íntima entre o santo e os seus devotos. Geralmente, no dia escolhido para comemorá-lo (13 de junho), as moças solteiras fazem oferendas e rituais “mágicos” para que Santo Antônio possa arrumar-lhes um marido.

Essa característica atribuída ao santo se faz presente na canção que tem como ritmo o forró, *Festa de Santo Antônio*,²⁸⁹ quando o intérprete canta:

Só se houve o comentário
Lá na igreja do Rosário
Que a moça pra ser feliz
Reza-se assim lá na matriz
Meu Santo Antonio casamenteiro
Meu padroeiro, esperei o ano inteiro

Essa presença constante dos santos na vida dos devotos, lembra Vainfas, encontrava-se inclusive nas intimidades amorosas, numa combinação admirável entre sagrado e profano, mesmo muitas vezes sendo contrária ao que pregava a Igreja.²⁹⁰ E não eram apenas Santo Antônio, São Pedro e São João que se faziam presentes nessa intimidade amorosa, mas também a própria imagem do Cristo, da Virgem Maria e de

²⁸⁸ “Um dos mais populares santos do Brasil, Antônio nasceu em Lisboa em data incerta, entre os anos de 1190 e 1195. Seu nome de batismo era Fernando Bulhões y Taveira e vinha de uma família bem-sucedida na corte portuguesa. Aos 15 anos ingressou como noviço no Convento de São Vicente de Fora, em Lisboa, que pertencia à ordem de Santo Agostinho. Com 24 anos, foi ordenado sacerdote pela mesma ordem, com nome de Frei Fernando. Nessa época, a Igreja vivia um período conturbado. Alguns religiosos, percebendo a erudição e a força da sua palavra, tentaram convencê-lo a tomar partido em pequenas disputas de poder. Negou-se a participar das brigas e, na mesma época, descobriu a recém-fundada Ordem dos Frades Menores de São Francisco de Assis. Por volta de 1220, foi aceito pelos franciscanos e, para reforçar seu desejo de mudar, trocou de nome, e passou a ser chamado Antônio. Como primeira missão, foi pregar no Marrocos, mas adoeceu e acabou sendo enviado de volta à Europa. Na viagem, seu navio naufragou próximo à Sicília e, graças às suas preces, todos foram salvos. Depois de recuperar-se na Itália, passou algum tempo pregando nas cidades de Montpellier, Toulouse, Puy-em-Valey, Limoges e Arles, na França. Conta-se que já nessa época ganhou fama de casamenteiro, por ajudar mulheres pobres com os dotes, então obrigatórios para contraírem matrimônio.” CHAGAS, Carolina. *A história e as orações dos 100 santos mais populares do Brasil...* Op. cit. p.21.

²⁸⁹ MONTEIRO, Alcymar e PAULO, João. LP: De Fiá Pavi: RCA Vik. 1987.

²⁹⁰ VAINFAS, Ronaldo e SOUZA, Juliana Beatriz de. *Brasil de todos os santos...*p. 39.

todo panteão de divindades católicas, reconhecidas ou não pela Instituição, característica que, mais uma vez, remete-nos ao catolicismo popular, que não se limitou aos moldes dos tempos coloniais.

Porém, vale ressaltar que talvez tenha sido o Santo Antônio²⁹¹ o mais popular para quem procurava parceiros, pois ainda hoje essa crença no santo “casamenteiro” é presente no Brasil.

O padroeiro de Portugal chega a terras brasileiras e ganha fama, como uma divindade não apenas ligada a características afrodisíacas, mas como aquela capaz de “achar” coisas perdidas – objetos, maridos, noivos e tudo que fosse desejado por aqueles que acreditavam em seu poder.

A crença em seu poder era tão extensa que as populações de origem africana também adotam o santo, evidenciando para o hibridismo no culto ao sagrado, que não se apresenta apenas em relação a Santo Antônio, mas a vários outros santos que fazem parte da igreja e acabam por serem adorados pela população da colônia, principalmente pelos povos que, diante da proibição de adorar suas divindades, associam-nas aos santos católicos.

Para Alves, os rituais fazem parte da cultura e se instituem a partir do desejo²⁹² de algo ausente. São pautados na esperança de uma realidade ambicionada. Assim nascem e se instituem as promessas ao sagrado, as previsões de chuva, as experiências e leituras de sinais dados pela natureza. Seria a partir do desejo que a relação com o sagrado vai instituindo valores e ritos.

Assim como a festa, o milagre esperado pelo devoto apresentava-se com característica de uma memória festiva, na religiosidade popular que também tinha como peculiaridade o profano,²⁹³ como já foi discutido aqui. Era esperado pelo crente como

²⁹¹ “Rivalizava santo Antônio com são João enquanto santo casamenteiro (‘dai-me noivo, dai-me noivo’, dizia uma oração) e superava todos os santos em matéria afrodisíaca. Seria especialmente ‘adotado’ pelas populações de origem africana e com o tempo acabaria associado aos ‘exus’, mensageiros dos orixás em certos cultos afro no Brasil, celebrado no dia desse santo católico. Mas não deixa de ser curioso que esse mesmo santo Antônio tão pleno de significados fosse também considerado protetor dos ‘capitães-do-mato’, os caçadores de escravos fugidos e aquilombados (...)” Idem. p. 40.

²⁹² Alves acredita que “a cultura parece sofrer da mesma fraqueza que sofrem os rituais mágicos: reconhecemos a sua intenção, constatamos o seu fracasso – e sobra apenas a esperança de que, de alguma forma, algum dia, a realidade se harmonize com o desejo.” ALVES, Rubem Azevedo. *O que é religião*. São Paulo: Abril Cultural/ Brasiliense, 1984. p. 21.

²⁹³ Del Priore destaca que “essa simbiose é que vai lhe dar função prática na mentalidade das pessoas que festejam, tornando-o complemento dos vários eventos que se desenrolam durante a festa; mais além, esse misto de sacro e profano vai permitir ao milagre fazer parte da sua memória.” DEL PRIORE, Mary Lucy. *Festas e utopias no Brasil colonial...* Op. cit. p. 63-64.

algo certo, compunha sua memória religiosa e o fazia acreditar que todo “esforço” feito por ele seria recompensado.

Porém, não só de gratidão viviam os devotos: quando o suposto “milagre” não acontecia do jeito esperado, a divindade também era questionada. Essa característica nos remete, mais uma vez, a uma intimidade entre o sagrado e aquele que crê, e pode ser observada na canção *Santo Antônio nunca casou*.²⁹⁴

Ai ai santo Antônio casamenteiro
você casou todo mundo, porque foi morrer solteiro
Casou Mariano com Maria
Não durou nem oito dias cada qual foi pra seu lado
Coitado do Mané nadava em ouro
Hoje o leite que bebe é soro
Feijão de corda furado e queimado
E eu que rezei tanta novena
lhe pedindo uma morena pra ser dona do meu lar
pode deixar, acho que casar é tarde
quando a barba do outro arde eu boto a minha pra quorar
Homi quá!!

Percebemos na canção essa relação meio ambígua entre o devoto e o santo, o qual é questionado por conta da sua fama de casamenteiro e por “morrer solteiro”, bem como por arrumar casamentos que não dão certo, ao mesmo tempo em que a fé em conseguir um matrimônio é mais uma vez explicitada.

Mesmo quando o desejo é mal-sucedido ou não é atendido, a fé continua. As “blasfêmias” fazem parte das relações de intimidade com os santos, aqueles “de casa”, aos quais se pode pedir e reclamar ao mesmo tempo, apontando para a importância adquirida por eles na religiosidade popular.

Gilberto Freyre, em sua obra, sempre enfatizou essa relação íntima entre devoto/santo, chamando-a de “religião afetizada”, e chega a esse conceito quando analisa os altares domésticos,²⁹⁵ sempre presentes nas casas de muitos nordestinos, das mais ricas às mais miseráveis. Ali, as imagens eram adornadas com joias, tecidos

²⁹⁴ SILVA, João e GONZAGA, Luiz. LP Sertão 70: RCA. 1970

²⁹⁵ Sobre os altares domésticos e santos de proteção, Vainfas infere que “protetores de cidades, aliados em batalhas, guardiães de conquistas portuguesas, os santos se espalharam por todo o mundo luso-brasileiro, invadindo, enfim, a vida cotidiana nos detalhes mais íntimos. Nas casas-grandes do nordeste, lugar de chamegos e amores celebrados por Gilberto Freyre, não faltavam as capelas e, nas casas mais abastardas, o ‘quarto dos santos’. Deles nos fala Luiz Mott, informando que seu tamanho variava, não passando às vezes de uma nesga de espaço debaixo da escada ou nalgum canto da ‘casa de morada’, lugar suficiente para se pôr a imagem do Cristo, da Virgem e do santo de devoção pessoal.(...) o qual era devidamente bento pelo missionário ou vigário do lugar.” In: VAINFAS, Ronaldo e SOUZA, Juliana Beatriz de. *Brasil de todos os santos...* Op. cit. p. 38-39.

bordados, velas, flores e variados objetos que pudessem dar uma opulência ao lugar tido como “sagrado”, maneira também de enfatizar a fé e agradar aos santos.²⁹⁶

Essa relação de intimidade que permite um certo “desacato”, questionamento, estabelece-se, por outro lado, por acreditarem os fiéis que as divindades são aquelas capazes de resolver as dificuldades cotidianas. Freyre destaca ainda que é “impossível conceber-se um cristianismo português ou luso-brasileiro sem essa intimidade entre devoto e o santo (...)”.²⁹⁷ Essa mesma intimidade está representada na música *São João do Carneirinho*:²⁹⁸

Eu *prantei* meu milho todo no dia de São José
Se me ajuda a providência
vamos *tê mio a grané*
Vou *coiê* pelos meus *crauco* vinte espiga em cada pé
Ai São João, São João do carneirinho
você é tão bonzinho
Fale com São José , Fale lá com São José
fale pra ele me ajudar
Peça pro meu *mio* dá vinte espiga em cada pé.

Na narrativa, a relação de intimidade apresenta-se pela forma como o devoto se reporta ao sagrado para pedir por uma intercessão junto a São José, que nesse caso estaria em uma escala superior, por ser a chuva no dia 19 de março (dia em que se comemora São José) que permite uma boa safra.

O santo é chamado de *João do Carneirinho*,²⁹⁹ o que aponta para uma proximidade no trato entre o devoto e o santo, uma intimidade característica das narrativas que compõem o repertório de Gonzaga, seja no momento do pedido, seja no de agradecimento ou no de questionamento em relação à divindade. Particularidade da religiosidade popular que se instituiu em terras brasileiras.

Esse pedido de intercessão é recorrente nas canções, acenando para uma escala de poder entre os santos, pois muitas vezes o devoto não se sente capaz de falar diretamente, ou mesmo apresenta uma necessidade de algo, ou alguém, que seja mais próximo à divindade mais poderosa.

²⁹⁶ VAINFAS, Ronaldo e SOUZA, Juliana Beatriz de. *Brasil de todos os santos...* Op. cit. p. 38-39.

²⁹⁷ FREYRE, Gilberto. *Casa-grande e Senzala*. 28ª ed.. Rio de Janeiro: Record, 1992. p. 303

²⁹⁸ GONZAGA, Luiz e MORAIS, Guiam. LP de 78 rpm, série 800894, lado a. 1952.

²⁹⁹ Sobre a representação iconográfica de São João, Oliveira explica que, segundo a lenda, “viveu João no deserto (...) e anunciando, como profeta, a próxima chegada do reino dos Céus. (...) Batizou Jesus, a quem passou a referir-se como ‘o Cordeiro de Deus que tira os pecados do mundo’; donde numa de suas figurações iconográficas, aparece como menino carregando nos braços, um cordeirinho, e haver passado a ser chamado de São João Batista.” OLIVEIRA, Waldir Freitas. *Santos e festas de santos na Bahia*. Op.cit. p. 63.

Uma relação de respeito que algumas vezes pode ser interpretada como sentimento de certa “inferioridade” diante do sagrado. Essa necessidade de uma divindade mais íntima que possa “ajudar” o crente diante dos pedidos leva-nos a entender a quantidade de santos³⁰⁰ existentes na religiosidade popular.

A canção *São João do Carneirinho*, uma das mais regravadas por Gonzaga e outros artistas da atualidade, é executada de forma alegre – marchinha junina –, capaz de demonstrar o sentimento do fiel por ter alguém que possa entendê-lo e por ele interceder no campo do sagrado.

As formas de relação com os santos remetem a uma “quase humanização” das entidades, já que estas são representadas com atributos familiares e participam intrinsecamente da vida cotidiana dos devotos. O sagrado é algo familiar,³⁰¹ como lembra Freyre, presença constante em qualquer lugar ou situação, um “cristianismo doméstico”, festivo, romântico, feito de alegrias profanas para celebrações da fé. A religiosidade representada nas fontes aponta para uma relação com o sagrado em que as confluências sociais com objetivos religiosos são bem marcantes, seja nos lugares de penitências, seja nas festas, procissões, novenas etc.

A antropóloga Lea Perez destaca que essa ordem religiosa acaba confundindo-se com a ordem social,³⁰² dando uma certa ideia de funcionalidade tanto para as necessidades diárias quanto para a forma como a gratidão é expressada.

As formas de entender o sagrado instituem-se em memórias afetivas não só em relação aos santos, mas entre os próprios participantes dos eventos, que se reconhecem e compartilham de uma fé, não de forma homogênea, mas a partir de leituras próprias.

Os “favores” pedidos vêm da necessidade individual, ou mesmo coletiva, com inúmeras intenções, e as homenagens aos santos representam certo “investimento” na esperança de um retorno para satisfação dos desejos.³⁰³ Ramos lembra que “há, pelo menos em parte, um sentido comum: materializar o mercado de proteção.”³⁰⁴

³⁰⁰ Aqui vale lembrar os santos, beatos, “padrinhos” e variados personagens que são considerados sagrados no panteão da religiosidade popular, independentemente de serem reconhecidos pela Igreja Católica. A exemplo do próprio Padre Cícero, já mencionado anteriormente.

³⁰¹ Perez embasa-se nas leituras de Freyre, que afirma: “Os santos não eram entidades frias, distantes. Exatamente ao contrário, eram tratados com a intimidade de membros da família, ornados de jóias, recebiam atributos humanos e familiares e participavam da vida doméstica e íntima. Em suma, uma ordem religiosa que se confundia com a ordem familiar”. Apud PEREZ, Lea. *“Antropologia das Efervescências Coletivas”*... Op. cit. p.45.

³⁰² PEREZ, Lea. *“Antropologia das Efervescências Coletivas”*... Op cit., p. 45.

³⁰³ O historiador João José Reis, em seu livro *A morte é uma festa*, discute essas formas de relação com o sagrado, e que se constitui, segundo o autor, uma espécie de “economia”, e lembra que “(...) celebrar bem os santos de devoção representava um investimento ritual no destino após a morte – além de tornar a vida

Ainda sobre o compartilhamento da crença, Ramalho destaca que, nessa religiosidade popular, deve-se “evidenciar a organização da vida social no mundo rural. Nesse sentido, os ritos do catolicismo brasileiro têm funcionalidade, pois promovem a solidariedade entre vizinhos, entre famílias e indivíduos.”³⁰⁵ A pesquisadora refere-se às distâncias das casas nas comunidades rurais, lugares onde capelas e igrejas tornam-se espaços de confluência dessas populações, principalmente nas celebrações aos santos.

A autora, que faz, ainda, um levantamento da formação social, econômica e cultural do Nordeste para entender a formação musical nordestina, destaca a religiosidade como fator importante nessa formação, quando pensa em uma Igreja que se reforça na região, muito mais de forma leiga que clerical.³⁰⁶

Essa religiosidade compõe o arcabouço imagético em relação à região nordestina, e as canções aqui analisadas nos apontam para signos que lembram a cultura da região, seja na maneira de falar/cantar, que traz traços do regionalismo, nos lugares descritos onde acontecem as festas, seja na própria forma de comemorar os santos, imagens que são narradas e que nos remetem a tradições culturais gestadas na região Nordeste do Brasil.

Quando nos debruçamos sobre as canções em busca de uma leitura do que seria o sagrado e o profano nas formas de festejar, percebemos ser quase impossível separar esses dois aspectos. Se o comer, o beber e o dançar em demasia são profanos, no repertório analisado percebemos esses excessos ligados ao sagrado, pois as festas são demonstrações da fé nos santos, logo o espaço de comunicação com o sagrado também se revela no que seria considerado profano. Nesse sentido, Perez destaca:

Antes da explosão final, da festa propriamente dita, as interdições habituais podem ser reforçadas e outras novas criadas. Afinal, a festa é o reino do sagrado, e não se entra em contato com esse mundo sem que precauções sejam tomadas. O sagrado da festa é de tipo particular: é sagrado de transgressão. (...) Ela promove uma imensa fusão

mais segura e interessante. (...) Nessa visão barroca do catolicismo, o santo não se contenta com a prece individual. Sua intercessão será tão mais eficaz quanto maior for a capacidade dos indivíduos de se unirem para homenageá-lo de maneira espetacular. Para receber força do santo, deve o devoto fortalecê-lo com as festas em seu louvor, festas que representem exatamente um ritual de intercâmbio de energias entre homens e divindades.” In: REIS, João José. *A morte é uma festa: ritos fúnebres e revolta popular no Brasil do século XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. p.61.

³⁰⁴ RAMOS, Francisco Regis Lopes. *O Verbo Encantado...* Op. cit. p.37.

³⁰⁵ RAMALHO, Elba Braga. *Luiz Gonzaga: a síntese poética e musical do sertão*. São Paulo: Terceira Margem. 2000. p. 18.

³⁰⁶ Ramalho conclui, a partir das considerações sobre a formação da tradição musical do mundo rural “se caracteriza pela relação permanente entre devoção e a diversão, pois o catolicismo leigo ligou tais diversidades como complementares, na realização da maioria dos eventos da vida social das comunidades.”. Idem. p. 19.

comunal, por oposição à vida ordinária, que classifica e separa, que desgasta as energias da sociedade.³⁰⁷

As narrativas informam sobre esse festejar, fazem presentes os ausentes das festas, principalmente na forma como elas aconteciam tradicionalmente, seja no sertão rural, seja no meio urbano, com a presença de símbolos capazes de nos levar a refletir sobre as dinâmicas socioculturais a que são submetidas às tradições, quando refletimos sobre esses festejos décadas depois.

Os santos juninos são lembrados numa demonstração de sentimentos muito mais de gratidão, de alegria que de súplica ou tristeza. Esse sentimento se dá talvez pela proximidade que os devotos sentem com os santos, numa expressão de maior familiaridade. Portanto, pensar a função da família nessa sociedade é levar essa instituição a ser entendida como algo também sagrado.

As festas religiosas que compõe o repertório gonzagueano são capazes de revelar o povo em seu tempo. Tanto os ritmos como as narrativas estão repletos de representações de relações com o sagrado e entre os próprios sujeitos, que vão sempre sendo recriadas e reapropriadas. Aqui lembramos Martha Abreu, quando informa que as festas são momentos que contêm “as paixões, os conflitos, as crenças e as esperanças de seus próprios agentes sociais. Ou seja, através das festas, pode-se conhecer melhor a coletividade e a época em que aconteceram”,³⁰⁸ e cabe ao historiador entender essas dinâmicas que traduzem as experiências dos sujeitos.

Outros “olhares” sobre as festas

A tradição das festas em louvor aos santos ainda hoje se faz presente na região Nordeste, animadas pelas danças, comidas e bebidas, bem como pelas canções imortalizadas por Luiz Gonzaga.

Contudo, nessas festas atualmente a intenção e os motivos das comemorações nem sempre são os mesmos apresentados pelo intérprete. Hoje, com funções muito mais comerciais,³⁰⁹ as festas que têm como motivos a demonstração de fé nos santos

³⁰⁷ PEREZ, Lea. “*Antropologia das Efervescências Coletivas*” ... Op. cit. p. 30 e 31.

³⁰⁸ ABREU, Martha. *O Império de Divino*... Op. cit. p. 38.

³⁰⁹ Para Oliveira, “toda e qualquer manifestação popular sofre, no curso do tempo, suas modificações. Esta é a dinâmica que comanda sua evolução, impossível de ser contrariada. Se hoje ela é festa *para ser vendida*, se já foi transformada em mercadoria de consumo para turistas ávidos por novidades e momentos e prazer inusitado, que consigam os nordestinos, seus fiéis depositários, dela valer-se para

encontram-se reservadas a localidades mais distantes dos grandes centros, ou estão restritas às missas, procissões e quermesses que acontecem principalmente nas Igrejas. O aspecto profano das festas acaba por sobressair ao sagrado.

O divertimento e os excessos continuam a fazer parte dos festejos juninos, no entanto, muitas vezes, os santos são apenas lembrados nas canções ou datas que se constituem feriados (no caso dos santos padroeiros e aqueles comemorados pelo calendário da Igreja no Brasil) por alguns frequentadores das festas.

Todavia, a religiosidade popular ainda permanece viva como parte da cultura nordestina, como algo cotidiano, hoje muito menos ligada à agricultura, como representada nas canções, e mais a dificuldades diárias, recorrentes em uma sociedade em desenvolvimento e dinâmica. Percebemos um outro tipo de “regionalismo”, com apresentação de novos ritmos ou releituras dos ritmos tradicionais, como fez o próprio Gonzaga em sua época.

A fé no Padre Cícero, na Virgem Maria e nos santos juninos, por exemplo, ainda se faz presente no Nordeste, contudo é vivida de outras formas pelos sujeitos, em um novo contexto socioeconômico e cultural. Uma religiosidade que vai sendo gestada com novos signos e significados, mas que nunca deixa de ser reverenciada por artistas em todo Brasil e, principalmente, pela nova safra de músicos nordestinos, que têm em Gonzaga seu maior representante.

Diante desses novos contextos das festas, lembramos a pesquisadora Brito, que destaca:

sempre dependente de apreensão, a realidade social é o reino dos sentidos possíveis. Plurais, esses sentidos instauram um mundo marcado pelo movimento e pela incompletude – já que os sentidos sempre poderiam, podem e poderão ser outros, e são instaurados continuamente de forma provisória, mediante lutas.³¹⁰

E as festas em louvor aos santos, mesmo ganhando novos significados, continuam a apresentar signos que lembram as festas muito presentes no Nordeste, implantadas pela Igreja no período colonial e descritas por Gonzaga nas canções que

atraí-los, mesmo que seja caricaturando-a nos tempos de agora, se levarmos em conta o seu significado cultural no passado.” In: OLIVEIRA, Waldir Freitas. *Santos e festas de santos na Bahia*. Op. cit. p. 55.

³¹⁰ BRITO, Eleonora Zicari Costa de. História, historiografia e representações. In: *Os espaços da história cultural*. Org. KUYUMJIAN, Márcia de Melo Martins & MELLO, Maria Thereza Negrão de. Brasília: Paralelo 15, 2008. p. 31.

interpretou, como a fogueira, os fogos de artifício, o colorido, as quadrilhas e as comidas tidas como típicas.³¹¹

Os encontros festivos no mês junino continuam com suas alegorias, sua alegria e excessos, para comemorar a fartura – não necessariamente mais a da colheita – ou os encontros. A dança que alegra e que oferece uma “pausa” no cotidiano, o qual muitas vezes se apresenta sofrido, faz com que homens e mulheres, por momentos, possam se deliciar em comemorações da vida sagrada, mesmo que Santo Antônio, São João e São Pedro não sejam mais tão reverenciados como outrora.

No entanto, vale salientar que toda mudança se dá por meio de continuidades, de permanências que integram variações. A tradição é aquilo que resiste, mesmo com ressignificações, é o que permanece e é passado por gerações. Nesse sentido, Lenclud explica:

todos os objetos culturais, qualificados contudo de tradicionais pelos etnólogos, sofrem transformações. Todos passaram pela experiência que, de uma recitação à outra, por exemplo, faz o texto de um mito ou de um conto variar, seja porque certos elementos foram omitidos, seja porque outros foram incorporados; pela experiência que de uma cerimônia à outra, faz um ritual não se desenrolar de maneira idêntica. A realização de uma tradição não é nunca a cópia idêntica de um modelo; modelo que, de resto, tudo conspira para que não possa existir.³¹²

Essa dinâmica pode ser percebida na canção *São João antigo*³¹³ quando em 1957, Gonzaga já cantava:

Era festa de alegria
São João!
Tinha tanta poesia
São João!
Tinha mais animação
Mais amor mais emoção
Eu não sei se eu mudei
Ou mudou o São João

³¹¹ As festas juninas ainda ocorrem em todo território brasileiro com a presença destes signos, porém muitos deles aparecem de forma caricatural, exemplo de pessoas vestidas de “caipira”, com roupas coloridas, maquiagem carregadas, o chapéu de palha, como forma de representar os sujeitos que viviam na zona rural e tinham nas festas uma forma de louvar, e não apenas de diversão. Outro exemplo dessa constância das festas são as chamadas “Festas Juninas” que acontecem em Paróquias e quadras na cidade de Brasília, que começam no mês de maio e vão até o mês de julho, em “comemoração” a São João.

³¹² LENCLUD, Gérard. *A tradição não é mais o que era...* Sobre as noções de tradição e de sociedade tradicional em etnologia. Extraído de *Terrain: revue d'ethnologie de l'Europe*, n.º 9 (*Habiter la Maison*), 1987. Disponível em: <http://terrain.revues.org/document3195.html>. Traduzido do francês por José Otávio Nogueira Guimarães – Núcleo de Estudos Clássicos/Departamento de História/UnB. p. 6.

³¹³ ZEDANTAS e GONZAGA, Luiz. Disco 78 RPM; Série: V801795, lado b: 1957.

Vou passar o mês de Junho
Nas ribeiras do sertão
Onde dizem que a fogueira
Inda aquece o coração
Prá dizer com alegria
Mas chorando de saudade
Não mudei nem São João
Quem mudou foi a cidade

A canção faz referência às mudanças que acabam por ocorrer nas formas de comemorar o São João, contudo seria uma mudança na cidade, sendo o sertão – aqui representando o rural – o lugar onde as festas acontecem de forma tradicional. A narrativa poética sugere as transformações socioeconômicas que acabam por se fazer acompanhar por mudanças culturais. A memória apresenta-se como referência ao passado que, entende-se, no sertão ainda é presente, por isso lugar “bom para se comemorar” o santo, por conta de permanências em relação às festas.

Essa mesma “saudade” vem expressa em *Noites Brasileiras*,³¹⁴ citada na epígrafe deste capítulo:

Ai que saudades que eu sinto
Das noites de São João
Das noites tão brasileiras na fogueira
Sob o luar do sertão
Meninos brincando de roda
Velhos soltando balão
Moços em volta à fogueira
Brincando com o coração
Eita, São João dos meus sonhos
Eita, saudoso sertão

Um baião gravado pela primeira vez em 1954, que já aponta para as mudanças nas festas em homenagem a São João. A saudade anunciada na canção é, mais uma vez, aquela das noites de São João do sertão, em que se louvava, dançava “em volta à fogueira” e se confraternizava. Saudade de uma natureza que ainda se apresentava sacralizada. Seria o sertão nordestino, o lugar onde se encontram as tradicionais formas de festejar os santos juninos.

O ritmo e a forma como a canção é interpretada por Gonzaga nos remetem a certa nostalgia, quase um lamento. A presença de um trombone representando o urbano destaca-se no ritmo dado pelos instrumentos que tradicionalmente marcam

³¹⁴ ZEDANTAS e GONZAGA, Luiz. Disco 78rpm: Victor. Série V801307, lado a. 1954.

suas canções – sanfona, zabumba e triângulo –, confirmando a saudade de como eram essas festas no sertão rural.

Esse saudosismo, já na década de 1950, vem revelar um sentimento que pode ser relacionado aos muitos migrantes que se encontravam longe dos seus lugares de origem e que tinham nas festas juninas uma forma não apenas de louvar, de renovar esperanças, mas uma importante manifestação cultural. Talvez por isso essa seja uma das canções que o intérprete mais regravou.

Pollak, ao analisar as memórias como formação de identidade, lembra que, de acordo com a conjuntura, as memórias marginalizadas são silenciadas em favor de uma memória identitária organizada, que grupos majoritários, ou mesmo o próprio Estado, desejam perenizar.³¹⁵

Nessa perspectiva, lembremo-nos dos estados cada vez mais laicos que se instituem na atualidade, em que a identidade religiosa é colocada em segundo plano, em detrimento de outros interesses. Todavia, essa memória que compõe a identidade nordestina ligada a uma religiosidade popular ainda continua pulsante.

Como exemplo da permanência desse tema na atualidade, podemos destacar artistas nordestinos que trazem em seu repertório canções que falam dessa religiosidade guardada na memória de antepassados e que ainda fazem questão de mostrar para o resto do país esse aspecto da tradição regional, como o grupo *Cordel do Fogo Encantado*³¹⁶, em que o próprio vocalista faz referência à importância de Gonzaga para

³¹⁵ Para Pollak, “estudar as memórias coletivas fortemente constituídas, como a memória nacional, implica preliminarmente a análise de sua função. A memória, essa operação coletiva dos acontecimentos e das interpretações do passado que se quer salvaguardar, se integra, como vimos, em tentativas mais ou menos conscientes de definir e de reforçar sentimentos de pertencimento e fronteiras sociais entre coletividades de tamanhos diferentes: partidos, sindicatos, igrejas, aldeias, regiões, clãs, famílias, nações etc. A referência ao passado serve para manter a coesão dos grupos e das instituições que compõem uma sociedade, para definir seu lugar respectivo, sua complementariedade, mas também as oposições irreduzíveis. Manter a coesão interna e defender as fronteiras daquilo que um grupo tem em comum, em que se inclui o território (no caso de Estados), eis as duas funções essenciais da memória comum. Isso significa fornecer um quadro de referências e de pontos de referência” In: POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. *Revista de Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, Vol.02, n.03. Tradução Dora Rocha Flaksman. 1989. p.7.

³¹⁶ Grupo formado em 1997 por pernambucanos da cidade de Arcoverde, trazia uma musicalidade que misturava uma percussão com ritmos inspirados em melodias de cultos africanos, indígenas, samba de coco, emboladas, reisados e músicas de cantadores do sertão. As canções que fizeram parte do primeiro disco (lançado em 2001), na época a banda ainda era pouco conhecida para o grande público, apresenta letras que fazem referência a aspectos religiosos da cultura popular, inspirados nas histórias e poesias dos livros de “Cordéis”. A exemplo da canção *Chover (ou invocação para um dia líquido)*, uma composição de Lyrinha e Cleyton Barros – integrantes do grupo, que versa sobre os sinais de chuva, invocando o sagrado: "O sabiá no sertão / Quando canta me comove /Passa três meses cantando / E sem cantar passa nove / Porque tem a obrigação / De só cantar quando chove/ Chover chover /Valei-me *Ciço* o que posso fazer / Chover chover / Um terço pesado pra chuva descer / Chover chover / Até Maria deixou de moer / Chover chover / Banzo Batista, bagaço e banguê (...) Meu povo não vá *simbora* / Pela Itapemirim / Pois

a música, bem como para a criação identitária de uma região. Quando perguntado sobre “o que é Luiz Gonzaga pra Lirinha”, o artista responde:

Luiz Gonzaga é isso, bem próximo da minha cidade [Arco Verde]. Maior nome da música, maior nome da arte da região e que influenciou absolutamente tudo por ali. Não só influenciou como também inventou, ao meu ver, inventou o sertão, inventou uma música desse sertão (...) E aí Luiz Gonzaga começa o que é uma série de invenções na música que são surpreendentes, e são definitivas para uma região, como por exemplo começa a formatar um som que tenha grave, médio, agudo e ele se resolve na sanfona, zabumba – que faz um grave – e o triângulo – que faz o agudo. De qualquer forma o que fazemos hoje, a nossa [música] segue um caminho, uma trilha, uma vereda que foi aberta – usando a imagem assim de uma floresta – que foi aberta por Luiz Gonzaga.³¹⁷

Não só o músico Lirinha reconhece essa importância de Gonzaga como representante da cultura nordestina, capaz de influenciar novos artistas, que não apenas trazem novos ritmos sobre a temática, como também regrava as canções que fizeram sucesso com Luiz Gonzaga, como o sanfoneiro Dominginhos, Sivuca, os cantores Elba Ramalho, Fagner, os quais fizeram apresentações com Gonzaga; Chico César, Lenine, lembrando os mais recentes.

Sobre essas influências gonzaguenas, vale a pena destacar a fala de Ramalho:

Esse “sertão de memórias” guardado no “matulão” de Gonzaga, em contato com as novas experiências de sobrevivência na cidade grande e enriquecido com a colaboração de parceiros poetas e músicos, metamorfoseou-se em um repertório singular que tomou conta do país e não perdeu seu vigor até os dias de hoje: seu canto permanece vivo, mesmo após sua morte em 1989, tanto pelas contínuas regravações de sua obra, como pelas suas versões através das gerações de seguidores seus. Gonzaga perpetuou sua produção através de diferentes gerações de músicos e compositores. No processo de afirmação da música popular nordestina, por ele desencadeado, encontram-se entre seus seguidores aqueles simples reprodutores de seu estilo e de seu conjunto típico, anônimos profissionais que deram vida a forró nas mais distantes cidadezinhas; aqueles que têm produzido um trabalho mais elaborado, conservando o “sotaque musical” do Nordeste, a exemplo de Dominginhos; e aqueles que, mais ousadamente, juntaram influências de Gonzaga a outras fontes, produzindo uma fusão de novos estilos e novas tecnologias; para não deixar de lembrar

mesmo perto do fim / Nosso sertão tem melhora / O céu tá calado agora / Mais vai dar cada trovão / De escapular torrão / De paredão de tapera / Bombo trovejou a chuva choveu / Choveu choveu / Lula Calixto virando Mateus / Choveu choveu / O bucho cheio de tudo que deu / Choveu choveu / suor e canseira depois que comeu / Choveu choveu / Zabumba zunindo no colo de Deus / Choveu choveu (...).” Ver: <http://cliquemusic.uol.com.br/artistas/ver/cordel-do-fogo-encantado>.

³¹⁷ Programa “De lá pra cá”: Rede de televisão TV Brasil. Em 2010. Apresentador: Ancelmo Góis. In: <http://www.youtube.com/watch?v=5j3sfmZt-7w&feature=related>. Último Acesso em 02 de maio 2012.

que o próprio Gonzaga soube ser flexível em acatar todas essas mudanças resultantes das amplas “leituras” de seu repertório por esses intérpretes.³¹⁸

O repertório de Gonzaga, para além das canções que foram discutidas aqui, é uma rica fonte para se perceber as dinâmicas socioculturais de sujeitos, na medida em que revela sentimentos, visões de mundo, formas de socialização tanto sagradas quanto profanas, apontando para a linha tênue que existe entre esses dois mundos.

Assim, tanto as canções que falam sobre o sofrimento, a saudade, as dificuldades, quanto as que revelam as formas de louvar com alegria, de comemorar e agradecer, todas elas trazem representações de vivências históricas dos sujeitos em relação com o sagrado, acenando para formas de manifestação da religiosidade.

³¹⁸ RAMALHO, Elba Braga. *Luiz Gonzaga Revisitado*. In: Anais do V Congresso Latino-americano da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular. pág.1. Disponível em: <http://www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html>.

Considerações Finais

É quase impossível debruçar-se sobre as canções de Gonzaga sem falar de memória, tradição e identidade. A carreira e as canções do intérprete trazem à tona discursos que remetem a traços de identidades nordestinas e ecoam no cotidiano de sujeitos históricos que com eles se identificam. Talvez por causa desse laço, Gonzaga ainda hoje é lembrado como sendo o maior divulgador da cultura dessa região, ou ainda como o eterno “Rei do Baião”. Gonzaga não só é coroado e sempre lembrado por divulgar uma cultura regional, rural, sertaneja, mas também por ajudar a criar, em certos momentos, imagens identitárias a respeito da região tão cantada por ele.

O artista fez coro com um conjunto de intelectuais, escritores, artistas plásticos, músicos, políticos, empresários, cientistas e atores sociais que, em sua época, buscavam “definir” o que era a recém-criada região Nordeste e seus habitantes, e com isso gestar uma identidade não apenas cultural, mas também política. Para tanto, criou-se um discurso sobre a seca, a pobreza, a ignorância, a dureza, a cultura e, no que nos interessa particularmente, sobre a religiosidade dos sujeitos que “pertenciam” a essa região do País.

Mas nem só de miséria vivia o nordeste: suas tradições festivas e sua musicalidade foram também amplamente divulgadas e tinham em Luiz Gonzaga um importante representante, se não o primeiro, certamente aquele que conseguiu levar com maestria e sensibilidade imagens dessa cultura que, até então, era pouco conhecida por aqueles que habitavam outras regiões do país. Gonzaga mostrou para o Sul/Sudeste, principalmente, quiçá para o mundo, uma musicalidade que compunha os espaços de um nordeste, que vem representado, na maioria das suas canções, como um espaço rural.

Seu repertório caíria no gosto daqueles que consumiam sua música para dançar, que se divertiam com seus *causos* e sotaques, embalados por um regionalismo presente na forma como se expressava, tanto na fala, como no modo de tocar seu instrumento inseparável: a sanfona.

Mas, no simples ato de entreter, o músico acabava por ir mais longe, veiculando em suas canções elementos reconhecidos da tradição nordestina, reafirmando uma memória comum a muitos sujeitos que, longe do seu lugar de origem, reconheciam em suas canções os gestos, os lugares, os ritmos e as narrativas familiares, capazes de instituir uma comunidade de interesses.

Gonzaga era o intérprete capaz de revelar o “sofrimento” da migração, mas também a flora, a fauna, a geografia, as formas de louvar, signos que acabam, muitas vezes, por serem (re)conhecidos por aqueles que se encontravam distantes. Os migrantes que saíam do Nordeste em busca de melhores oportunidades de vida se reconheciam nessas canções.

Mas em História, na perspectiva aqui trabalhada, não cabem generalizações: nem todo nordestino viveu a experiência da seca ou migrou por conta dela. As histórias de vida se fazem por diferentes percursos, bem como há leituras múltiplas sobre as experiências vividas. Entretanto, mesmo aqueles nordestinos que não se reconhecem nas paisagens secas e desoladoras ou no sofrido processo de migração tão cantado por Gonzaga, podem, por outras vias, se identificar com as canções do intérprete, pois o ritmo tocado por ele, o sotaque, a maneira de se expressar trazem à tona memórias que são agregadas “por tabela”³¹⁹ as mais diversas experiências, como lembrado por Pollack. São lugares de memória³²⁰ que fazem com que os sujeitos se reconheçam como pertencentes a essa cultura regional tão divulgada pelo músico.

Depois de alguns anos em companhia das canções de Gonzaga, enxerguei nelas fontes capazes de evidenciar representações sobre as formas de entendimento e relação de sujeitos com o sagrado, apontando para uma religiosidade intrinsecamente ligada a uma identidade regional. Como esta religiosidade se apresenta? Como se dá essa relação com o sagrado? Foram essas as primeiras questões que me levaram para o mundo do sagrado das tradições culturais nordestinas. A partir daí, esse mundo habitado por santos, fiéis, alegrias e tristezas foi sendo descortinado.

Procurei ler nas narrativas e ritmos das canções a maneira como estas apresentavam a relação dos sujeitos com o sagrado; como se dava essa interação, e o que estava sendo apresentado como sagrado. O primeiro passo a ser dado seria conhecer quem interpretava as canções. Quais suas experiências e as influências que o faziam escolher aquelas canções para seu repertório, compô-las e interpretá-las da maneira que fazia. O que levou Gonzaga a escolher um tema que lhe coroou “Rei do Baião”, representante da cultura nordestina?

Essas inquietações levaram-me a perceber, depois de analisar entrevistas e apresentações do músico, que esse nordestino pautou-se no discurso regionalista para

³¹⁹ POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio.... Op.cit. p. 3-15.

³²⁰Cf. NORA, Pierre. “Entre memória e história: a problemática dos lugares” In *Projeto História*, nº 10, São Paulo, PUC/SP, 1993.

“justificar” o sucesso que fazia. Cantar “coisas da sua terra”, como sempre fez questão de declarar, não foi a primeira escolha para construir uma carreira como músico de sucesso. Vale lembrar que Gonzaga cantava boleros e tangos antes de tornar-se famoso, e que nunca conseguiu deslanchar a carreira de artista com esse repertório. Foi a partir do momento em que passou a executar na sanfona as músicas regionais, aprendidas na infância, que venceu o “caminho das pedras” – ou da mídia – no Sul/Sudeste do País. Essa escolha deve-se também, acredito, ao fato de Gonzaga ser um músico autodidata e “analfabeto” em relação às escalas musicais: não sabia tocar o instrumento com os rigores dos músicos mais famosos da época, logo, os ritmos que exigiam menos técnicas para serem executados fariam mais sucesso em sua sanfona.

Diante da aceitação dos ritmos que faziam parte da tradição musical nordestina, executados por ele, o intérprete entendeu que seu caminho seria trazer à tona signos regionais e logo começa a buscar parceiros que pudessem “decantar” o seu Nordeste. A partir daí, constrói e assume uma espécie de personagem, pautado em suas memórias, aprendidas em família,³²¹ nas dinâmicas socioculturais vividas na infância.

O sucesso de Gonzaga pode ser associado também ao fato de haver uma carência de um artista com aquele perfil, e um público que percebe em suas canções um outro Brasil. Além disso, o mercado musical da época estava repleto de cantores de bolero que faziam sucesso, seria complicado para Gonzaga se destacar nessa área. Uma gota em oceano. Apostar na figura do nordestino seria a novidade. Exótico pra quem não conhecia e se fascinava diante daquela figura, e emocionante para quem reconhecia nele uma identidade compartilhada.

O que as canções interpretadas por Luiz Gonzaga traziam à tona era um arcabouço cultural que reforçava um discurso regionalista que ganhava cada vez mais força. Esse regionalismo se configura não só nos motes e ritmos das canções, como também na forma como o intérprete se vestia para as apresentações, nas histórias que contava, nas festas dedicadas aos santos que figuravam em boa parte de suas canções.

³²¹ No programa *Conexão Nacional*, Gonzaga faz referência às influências: “Minha mãe era alta, branca, olhos azulados, uma legítima Moreira, Moreira Alencar,... muito pobre, era muito católica, cantava, tinha uma voz bonita, mas só pra cantar os benditos dela...e não sabia ler! Mas ela tirava uma novena, no breviário, lia até em latim (risos)” ; “meu pai era fechadão. Fechadão, acho que eu puxei muito a meu pai em todas as coisas. De vez em quando soltava uma piada. Ele era muito espirituoso né? Também puxei a ele por esse lado.”. *Programa Conexão Nacional* pela Rede Manchete de televisão: Gravado em julho de 1986. Apresentador Roberto D’Ávila. In: <http://www.youtube.com/watch?v=7iJ3Vs7fDYQ&feature=related>. Último acesso em 04 de maio de 2012.

Segundo o próprio Gonzaga, quando perguntado qual a festa em que é mais lembrado, que está mais presente em suas canções, afirma:

São João sim, porque eu me coloquei no meio do ano, e ali eu criei as canções mais interessantes, juntamente com Zédantas e Humberto Teixeira, e todo meio de ano nós estamos botando fogo no São João. Esquentando a fogueira, e balançando a roseira, e cantando as festas juninas, e depois foi chegando a dinastia. Hoje eu concorro com mais de 100 artistas que gravam discos, meus, do meu próprio gênero, e eles ... a maioria até dizendo que são melhores do que eu, mas é que eu respeitei os 8 baixos do meu pai, e tô aqui estribado numa tradição e respeitando os 8 baixos do meu pai, os outros têm que respeitar meus 120, né?³²²

Neste depoimento, o músico reconhece sua importância no contexto musical, quando destaca sua influência na carreira de outros músicos contemporâneos. Mas seria o São João, as festas juninas, o momento em que sua música é sempre lembrada. Nestas canções que versam sobre as festas, o sagrado é lembrado com alegria.

A religiosidade que encontramos nas narrativas das canções ambienta-se no espaço do cotidiano, apropriada por sujeitos que viviam o sagrado a todo o momento: seja rogando, seja louvando.

Outra característica bastante peculiar nas narrativas das canções, é a intimidade na forma com que os crentes se relacionavam com as divindades: estas se tornavam parceiras, seja na hora das dificuldades – capazes de dar esperança – seja nas horas de alegria – quando se configuravam como responsáveis pelos motivos das comemorações.

Percebemos manifestações de fé religiosa que independem da presença de instituições. Na prática dessa fé, expressa no repertório do artista, os sujeitos não precisavam de “intermediários” para se reportar aos santos, e quase sempre os lugares sagrados não eram necessariamente os templos católicos. O sagrado estava presente em todos os lugares que tivessem significado na vivência cotidiana dos sujeitos: na lavoura onde trabalhavam a terra, no canto dos pássaros e nas plantas que compunham a natureza sertaneja, nas casas que guardavam lugares privilegiados para os altares, nas reuniões festivas com a finalidade de louvar, nos encontros amorosos, nas vivências familiares. Tudo isso se configurava como forma de manifestação da fé, segundo as canções.

³²² Programa *Conexão Nacional* pela Rede Manchete de televisão: Gravado em julho de 1986. Apresentador Roberto D'Ávila. In: <http://www.youtube.com/watch?v=7iJ3Vs7fDYQ&feature=related>. Último acesso em 04 de maio de 2012.

A importância do intérprete no âmbito musical brasileiro é constantemente destacada, tanto que em 2012, ano do seu centenário de seu nascimento, várias entidades lembraram sua importância como artista responsável por divulgar a cultura nordestina que por sua vez acaba por ganhar, mais uma vez, grande destaque na mídia. Basta lembrar o último carnaval carioca, quando a Escola de Samba Unidos da Tijuca³²³ levou para a avenida as memórias do “Rei do Baião”, consagrando-se campeã. Em seu samba enredo, a religiosidade ganha destaque, além de vários signos ligados à cultura nordestina decantada no repertório de Luiz Gonzaga:

Nessa viagem *arretada*
"Lua" clareia a inspiração
Vejo a realeza encantada
Com as belezas do Sertão!
"Chuva, sol" meu olhar
Brilhou em terra distante
Ai, que visão deslumbrante, se avexe não!
Muié rendá é rendeira
E no tempero da feira
O barro, o mestre, a criação!
Mandacaru a flor do cerrado...
Tem "xote menina" nesse arrasta-pé
Oh! Meu Padim, santo abençoado
É promessa eu pago, me guia na fé
Em cada estação, a "triste partida"
Eu vi no cangaço Vida Severina
À margem do Chico espantei o mal
Bordando o folclore raiz cultural...
Simbora que a noite já vem, "saudades do meu São João"
"Respeita *Véio* Januário, seus oito baixo tinoso que só"
"Numa serenata" feliz vou cantar
No meu pé de serra festejo ao luar...
Tijuca a luz do arauto anuncia
Na carruagem da folia, hoje tem coroação!
A minha emoção vai te convidar
Canta, Tijuca, vem comemorar
"Inté Asa Branca" encontra o pavão
Pra coroar o "Rei do Baião"³²⁴

Gonzaga outra vez foi coroado na cidade que primeiro o aclamou como um dos maiores representante da cultura nordestina na década de 1940. São os signos ligados ao

³²³ A Escola de Samba carioca levou para a avenida o enredo: "O dia em que toda a realeza desembarcou na avenida para coroar o Rei Luiz do Sertão". Carnavalesco: Paulo Barros. In: <http://veja.abril.com.br/carnaval/2012/escolas-de-samba/unidos-da-tijuca.shtml>.

³²⁴ Enredo: "O dia em que toda a realeza desembarcou na avenida para coroar o Rei Luiz do Sertão". Compositores: Cesinha, Jorge Calado, Josemar Manfredini, Silas Augusto e Vadinho. Intérprete: Bruno Ribas; Mestre de bateria: Casagrande. Carnavalesco: Paulo Barros. In: <http://www.youtube.com/watch?v=pL0DEHzoZDg>. Último acesso em 23 de maio 2012.

sertão, tão divulgados por Gonzaga, como a seca, os sotaques, o regionalismo como forma de expressão, a natureza. Uma produção imagética sobre o Nordeste e seus lugares sagrados, os santos e a fé que são buscados para se falar do homem, do artista, do nordestino que com graça representou “seu lugar”. É o centenário de vida que está sendo comemorado, o que parece bastante pertinente, visto ser a vida o tema mais cantado pelo artista, mesmo quando falava das dificuldades enfrentadas pelos sujeitos que compunham o imaginário do sertão nordestino. É sobre esperança e alegria que versam suas canções. O próprio Gonzaga reconhecia a importância que seu trabalho tinha para seu público, e será ele a pronunciar as palavras finais:

Eu sou um artista feliz, muito feliz... o dom de unir as pessoas, só cuido de unir o povo (...) eu sou pacifista de Exú e isso vai aparecer mais adiante: porque eu ainda to bulindo, to cantando...mas depois que eu morrer, Lêda, depois que eu morrer, você vai ver, “Gonzaga bem falou.” (...) você vai vê, porque o povo me adora, modéstia a parte, o povo me adora. Desculpa, eu tenho fama de ser modesto, mas agora eu estou entusiasmado, reconhecendo que realmente o meu povo gosta muito de mim.³²⁵

³²⁵ Entrevista concedida a jornalista Lêda Nagle. Jornal Hoje: Rede Globo de Televisão. 30/05/1987. In: <http://www.youtube.com/watch?v=GrBdkXioqq4>. Último Acesso em 09 de maio de 2012.

Corpus Documental

Vídeos e áudios

Aquarela Musical do Sertão. Documentário. IDERB, direção Ângela Machado.
Comentários: prof. Miguel Calmom (UNEB/Serrinha), Realização TVE, Março 1996

Depoimento de Humberto Teixeira e Luiz Gonzaga disponível no site:
http://www.youtube.com/watch?v=vnMeho_DZp0. Acesso em: 28 fev. 2012, às 12h19.

Entrevista concedida a Ricardo Cravo Albim. Arquivo de áudio do Museu da Imagem e do Som: 06 de setembro de 1968. Com a participação de Humberto Teixeira. CD 1 e 2.

Jornal Hoje: Rede Globo de Televisão. 30/05/1987. In:
<http://www.youtube.com/watch?v=GrBdkXioqq4>. Último Acesso em 09 de maio de 2012.

Luiz Gonzaga Danado de Bom. BMG Brasil Ltda., Gravado em maio de 1984 para a Rede Globo de Televisão. Direção: Sérgio Bittencourt. Abril 2003.

Programa “De lá pra cá”: Rede de televisão TV Brasil. Em 2010. Apresentador: Ancelmo Góis. In: <http://www.youtube.com/watch?v=5j3sfmZt-7w&feature=related>.

Programa *Chão de Estrelas*, gravado em 23 de dezembro de 1983. Apresentação de Fernando Lobo, In: <http://www.youtube.com/watch?v=cjIn9Y8x-YA&feature=related>

Programa Conexão Nacional pela Rede Manchete de televisão: Gravado em julho de 1986. Apresentador Roberto D’Ávila. In: <http://www.youtube.com/watch?v=7iJ3Vs7fDYQ&feature=related>. Último acesso em 04 de maio de 2012.

Programa Globo Repórter: 1984. In: http://www.luizluagonzaga.mus.br/index.php?option=com_content&task=view&id=29&Itemid=44

Programa Proposta, em 1972. Entrevistado por Júlio Lener, com a participação de Gonzaguinha. In: <http://www.youtube.com/watch?v=gaB44mQq8XE&feature=related>, em 20 de dezembro 2011.

Sites pesquisados

Coleção Folha Raízes da MPB. In: <http://raizesmpb.folha.com.br/vol-9.shtml>.
Último acesso em 24 de março 2012.

Gonzaga, a volta do baião. Revista *Veja*, Edição 1. Editora Abril: 11 de setembro de 1968. In: http://veja.abril.com.br/numero1/p_110.html . Ultimo acesso em 30 de maio 2012

Sobre o grupo “Cordel do Fogo encantado”, ver: Ver: <http://cliquemusic.uol.com.br/artistas/ver/cordel-do-fogo-encantado>.

Sobre Patativa do Assaré: <http://culturanoordestina.blogspot.com.br/2006/09/patativa-do-assar-biografia.html>. Acesso em: 28 março 2012.

Sobre Nossa Senhora da Penha. Disponível em: <http://igrejanossasenhoraadapenharj.blogspot.com.br>. Acesso em: 14 abr. 2012, às 23h.

Ensino Mariológico do Vaticano II. Disponível em: http://www.vatican.va/roman_curia/congregations/ccatheduc/documents/rc_con_ccatheduc_doc_19880325_vergine-maria_po.html. Ultimo acesso em 11.04.2012.

Enredo do Carnaval 2012: <http://www.youtube.com/watch?v=pL0DEHzoZDg>. Ultimo acesso em 23 de maio 2012. e <http://veja.abril.com.br/carnaval/2012/escolas-de-samba/unidos-da-tijuca.shtml>

Sobre o Papa João Paulo II: Ver: http://www.vatican.va/holy_father/john_paul_ii/index_po.htm. Acesso em: 14 abr. 2012.

http://www.luizluagonzaga.mus.br/index.php?option=com_frontpage&Itemid=1

Imagens

Imagem 1.

http://3.bp.blogspot.com/_Nk_aWIFCzEY/SnJDyNwWqFI/AAAAAAAAALSk/KJGQMFAVsDo/s400/Luiz+Gonzaga+C%26M+-+alterada.jpg

Imagens 2 e 3: <http://musicariabrasil.blogspot.com.br/2012/03/luiz-gonzaga-e-cem-homenagem-miguel.html>

Imagens 5, 6, 7, 8 e 9: retiradas de: *Luiz Gonzaga Danado de Bom*. BMG Brasil Ltda., Gravado em maio de 1984 para a Rede Globo de Televisão. Direção: Sérgio Bittencourt. Abril 2003

Musicografia utilizada

A dança da Moda : GONZAGA, Luiz e DANTAS, Zé. Disco 78rpm. Série: V800658, lado a. 1950.

A festa do milho :CAVALCANTI, Rosil. *Pisa no pilão (festa do milho)*, RCA:1963

A Noite é de São João : BARROS, Antônio. LP Sertão 70: RCA Victor. 1970.

A triste Partida: ASSARÉ, Patativa. LP: *A Triste Partida*: RCA, 1964

Aquarela Nordestina : CAVALVANTI, Rosil. LP:*Aquarela Nordestina*: Copacabana, 1989

Asa Branca: TEIXEIRA, Humberto Teixeira e GONZAGA, Luiz. Disco de 78rpm. Série: V800510, lado b. 1947.

Ave Maria Sertaneja .RICARDO, Júlio; OLIVEIRA, O. de. LP *A Triste Partida*: RCA; 1964.

Baião da Penha :NASSER, David e MORAIS, Guio de. Disco de 78rpm, série: 800827, lado b; 1951.

Baião: TEIXEIRA, Humberto e GONZAGA, Luiz. Baião, 1949; série disco 78 rpm. 800605b

Beata Mocinha: RENATO, Zé e ARAÚJO, Manezinho. Disco 78 rpm, série:V801015, lado b:1952.

Documento de Matuto : PATRICIO, Paulo. LP Sanfona do Povo: RCA, 1964.

Festa de Santo Antônio : MONTEIRO, Alcymar e PAULO, João. LP: *De Fiá Pavi*: RCA Vik. 1987.

Fogo sem Fuzil : GONZAGA, Luiz e MARCOLINO, José. LP *Quadrilhas e Marchinhas Juninas*: RCA. 1965.

Lascando o Cano :ZÉDANTAS e GONZAGA, Luiz. Disco 78rpm. Série:V801307, lado b.. Gravadora Vitor, 1954.

Léguas Tirana : TEIXEIRA, Humberto e GONZAGA, Luiz. 78 rpm série 800606, lado b: 1949.

Lenda de São João :ZÉDANTAS e GONZAGA, Luiz. Disco 78rpm, série:801S90, lado b.

Louvação a João XXIII : MACEDO, Nartan e MURÃO, Sanfoneira do Povo de Deus, RCA; 1968.

Meu Pajeú : GONZAGA, Luiz e GRANJEIRO, Raymundo. 78 RPM, Ref.: V801855b, 1957

Noites Brasileiras : Zédantas e GONZAGA, Luiz. Disco 78rpm: Victor. Série V801307, lado a. 1954.

Nordeste Sangrento : SOARES, Elias. LP Sanfona do Povo: RCA, 1964.

Numa serenata: GONZAGA, Luiz. LP de 78 rpm, série 34744, lado b. 1941

O Maior Tocador : GUIMARÃES, Luiz. *Quadrilhas e Marchinhas Juninas*, RCA, 1965.

Obrigado João Paulo: GONZAGA, Luiz e LEMOS, Pe. Gothardo. Compacto; 1980.

Olha pro céu:GONZAGA, Luiz e FERNANDES, José. LP de 78 rpm, série 800773, lado b. 1951.

Padre sertanejo :PANTALEÃO e GONZAGA, Helena. *Sanfona do Povo*, RCA; 1964.

Padroeira do Brasil : GONZAGA, Luiz e GRANJEIRO, Raymundo. Disco de 78rpm. Série: V801441, lado b: Victor; 1955.

Pedido a são João: MARCOLINO, José. Disco 78rpm; série V802533, lado a: Victor;1963

Piriri : SILVA,João e ALBUQUERQUE. LP Quadrilhas e Marchinhas Juninas: RCA. 1965.

Pisa no Pilão : ZEDANTAS. Disco de 78rpm. Ref.:V802330: lado b. 1961.

Rainha do Mundo: MONTEIRO, Ary e RICARDO, Júlio. LP Sanfona do Povo: RCA; 1964.

Respeita Januário: GANZAGA, Luiz e TEIXEIRA, Humberto. Disco 78rpm, série:V800658, lado b.1950.

Santo Antônio nunca casou : SILVA, João e GONZAGA, Luiz. LP Sertão 70: RCA. 1970.

São João do Carneirinho : GONZAGA, Luiz e MORAIS, Guiam. LP de 78 rpm, série 800894, lado a. 1952.

São João na Roça : ZEDANTAS e GONZAGA, Luiz. Disco 78rpm. Referência: V800895, lado a. 1952.

Tei tei do Arraiá : ALMEIDA. Onildo de. LP Sangue Nordestino: Odeon. 1973/74

Véspera de São João: GONZAGA, Luiz e REIS, F. LP de 78 rpm, série 34744, lado a. 1941

Vida de Viajante : GONZAGA, Luiz e CORDOVIL, H. LP de 78 rpm. Série 801221, lado b. 1953.

Vira e mexe: GONZAGA, Luiz. LP de 78 rpm, série 34748, lado b. 1941.

Volta da Asa Branca : ZEDANTAS e GONZAGA, Luiz. Disco de 78 rpm, série: V800699b.1950.

Vozes da Seca GONZAGA, Luiz e ZÉDANTAS. Vozes da Seca. RCA-LEME. REF: 801277B. 1953

Bibliografia

ABREU, Martha. *O Império de Divino: festas religiosas e cultura popular no Rio de Janeiro, 1830 – 1900*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fapesp, 1999.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. FJN, São Paulo . Ed. Massangana, 1999.

_____. *Nordestino: uma invenção do falo. Uma história de gênero masculino (Nordeste 1920/1940)*. Maceió: Edições Catavento, 2003.

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

ALVES, Rubem Azevedo. *O que é religião*. São Paulo: Abril Cultural/ Brasilense, 1984.

ANGELO, Assis. *Dicionário Gonzagueano, de A a Z*. 1ª edição. São Paulo: S/E. 2006.

ARNS, Paulo Evaristo. *O que é Igreja*. S/E, São Paulo; Editora Brasiliense, 1985.

AZEVEDO, Thales de. *O catolicismo no Brasil: um campo para a pesquisa social*. Salvador: Edufba, 2002.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues e PESSOA, Jandir de Moraes. *Os rostos do deus no outro: mapas, fronteiras, identidades e olhares sobre a religião no Brasil*. São Paulo: Edições Loyola, 2005.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *Os deuses do povo: um estudo sobre a religião popular*. Uberlândia: EDUFU, 2007.

BRITO, Eleonora Zicari Costa de. História, historiografia e representações, In: *Os espaços da história cultural*. Org. KUYUMJIAN, Márcia de Melo Martins & MELLO, Maria Thereza Negrão de. Brasília: Paralelo 15, 2008.

BULHÕES, Leandro S. *Cinema de Viajantes: Estado Novo, imperialismo e as imagens dos diários de bordo da Expedição Disney*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Cultura, Memória e Desenvolvimento Regional – Universidade do Estado da Bahia, Campus V, 2009.

BURKE, Peter. *Hibridismo Cultural*. Coleção Aldus 18, São Leopoldo: Editora Unisinos, 2003.

CAPELATO, Maria Helena. O Estado Novo: o que trouxe de novo? In: FERREIRA, Jorge e DELGADO, Lucília de Almeida Neves. *O Brasil Republicano*. O tempo do nacional-estatismo – do início da década de 1930 ao apogeu do Estado Novo. Livro 2. 2ª edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

CATROGA, Fernando. “Memória e história” In: PESAVENTO, Sandra Jatahy (org). *Fronteiras do milênio*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2001.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer*. 16 ed. Tradução Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, RJ : Vozes, 2009.

CHAGAS, Carolina. *O livro dos santos: A história e as orações dos 100 santos mais populares do Brasil*. São Paulo: Publifolha, 2008.

CHARTIER, Roger. *A História Cultural: entre práticas e representações*. Lisboa/Rio de Janeiro: Difel/Bertrand Brasil, 1988.

_____. “Cultura Popular”: Revisitando um conceito historiográfico. *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 8, n. 16, 1995.

_____. *À beira da falésia: história entre certezas e inquietude*. Porto Alegre: Editora da Universidade/ UFRGS; 2002.

DEL PRIORE, Mary Lucy. *Festas e utopias no Brasil colonial*. São Paulo: Brasiliense, 2000.

DELGADO, Lucília de Almeida Neves. *História oral – memória, tempo, identidades*. 2ª ed., Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

DREYFUS, Dominique. *Vida do Viajante: A saga de Luiz Gonzaga*. 3ª Ed., São Paulo: Editora 34, 1994.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o Profano: a essência das religiões*. Tradução de Rogério Fernandes. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1992.

FERRETTI, Mundicarmo Maria Rocha. *Baião de dois: a música de Zedantas e Luiz Gonzaga no seu contexto de produção e sua atualização na década de 70*. Recife: FUNDAJ, Editora Massangana, 1988

FREYRE, Gilberto. *Casa-grande e Senzala*. 28ª ed.. Rio de Janeiro: Record, 1992.

GINZBURG, Carlo. *O fio e os rastros: verdadeiro, falso fictício*. Tradução Rosa Freire D’aguilar e Eduardo Brandão. São Paulo, Ed. Companhia das letras, 2007.

LAROUSSE Cultural. *Dicionário da Língua Portuguesa*. Nova Cultura. Distribuição Editora Moderna: 1992.

LENCLUD, Gérard. A tradição não é mais o que era... Sobre as noções de tradição e de sociedade tradicional em etnologia. Extraído de *Terrain: revue d'ethnologie de l'Europe*, n.º 9 (*Habiter la Maison*), 1987. On line: <http://terrain.revues.org/document3195.html>. Traduzido do francês por José Otávio Nogueira Guimarães – Núcleo de Estudos Clássicos/Departamento de História/UnB.

LINHARES, Francisco e BATISTA, Otacílio. *Antologia Ilustrada dos Cantores*. S/E. Fortaleza, 1976.

LORIGA, Sabina. A biografia como problema. In: REVEL, Jacques. (Org). *Jogos de escalas*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998, p. 244.

MASSENZIO, Marcelo. *A história das religiões na cultura moderna*. 1ª edição, ed. Herda: São Paulo, 2005.

MENDONÇA, Ana Rita. *Carmen Miranda foi a Washington*. Rio de Janeiro: Record, 1999.

NAPOLITANO, Marcos. *História e Música – História cultural da música popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 3ª edição. 2005.

NAVES, Santuza Cambraia. *Canção Popular no Brasil: a canção crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

NETO, Michel Nicolau Netto. *Música brasileira e identidade nacional na Mundialização*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2009.

NORA, Pierre. “Entre memória e história: a problemática dos lugares”. *Projeto História*, nº 10, São Paulo, PUC/SP, 1993.

NOVAIS, Fernando A.; SEVCENKO, Nicolau (org). *História da vida privada no Brasil*. Vol. 3. São Paulo: Companhia das Letras. 1998.

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

OLIVEIRA, Waldir Freitas. *Santos e festas de santos na Bahia*. Salvador: Conselho Estadual de Cultura. 2005.

PARANHOS, Alberto. “A música popular e a dança dos sentidos: as distintas faces do mesmo”. In: *Anais do V Congresso Latinoamericano da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular*. (<http://www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html>)

PEREZ, Lea. Antropologia das Efervescências Coletivas. In. PASSOS, Mauro (org.). *A Festa na vida: significado e imagem*. Petropolis: Vozes, 2002.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Palavras para crer. Imaginários de sentido que falam do passado. *Revista Eletronica Nuevo Mundo Mundos Nuevos*. Debates 2006. Site: <http://nuevomundo.revues.org/1499> (16/08/2010, às 14h50)

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992, p. 200-212.

_____. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989, p. 3-15.

RAMALHO, Elba Braga. Luiz Gonzaga Revisitado. In: *Anais do V Congresso Latinoamericano da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular*. On Line Site: <http://www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html>.

RAMALHO, Elba Braga. *Luiz Gonzaga: a síntese poética e musical do sertão*. São Paulo: Terceira Margem. 2000.

RAMOS, Francisco Regis Lopes. *O Verbo Encantado: a construção do Pe. Cícero no imaginário dos devotos*. Injuí: Ed. UNIJUÍ, 1998

REIS, João José. *A morte é uma festa: ritos funebres e revolta popular no Brasil do século XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

RISÉRIO, Antonio. “O Solo da Sanfona: Contextos do Rei do Baião”. *Revista USP*. Dossiê Música Brasileira. n. 4, pp. 35-40, dez./89-fev./ 1990.

SÁ, Sinval. *Luiz Gonzaga: o sanfoneiro do Riacho da Brígida*. 8ª edição, Fortaleza: Realce, 2002,

SILVA, Eizete da. Entre a Fé e a política. *Revista Nossa História*. ano 3 / n.º 30, abril de 2006.

SILVA, Eliane Moura. Estudos de religião para um novo milênio. In. KARNAL, Leandro (org) *História na sala de aula: conceitos, práticas e propostas*. São Paulo: Contexto, 2003.

SOARES, Deivide Benicio e NÓBREGA, Ranyére Silva. Detecção de tendências na ocorrência de veranicos na Microrregião do Pajeú – *Revista de Geografia*. Recife: UFPE – DCG/NAPA, v. 26, n. 3, set/dez. 2009. Disponível em: <http://www.ufpe.br/revistageografia/index.php/revista/article/viewFile/216/157>. Acesso em: 29 mar 2012.

TATIT, Luiz. *O Cancionista: composição de canções no Brasil*. 2ª Ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

TATIT, Luiz. *O Século da Canção*. Cotia: Ateliê Editorial. 2004.

VAINFAS, Ronaldo e SOUZA, Juliana Beatriz de. *Brasil de todos os santos*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

VELLOSO, Mônica Pimenta. Os intelectuais e a política cultural do Estado Novo. In: FERREIRA, Jorge e DELGADO, Lucilia de Almeida Neves. (org.). *O Brasil republicano*. O tempo do nacional-estatismo – do início da década de 1930 ao apogeu do estado Novo. Livro 2. 2ª edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 2007.