



**UNIVERSIDADE DO ESTADO DA BAHIA – UNEB  
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS HUMANAS – DCH –  
CAMPUS IV. JACOBINA-BA.  
CURSO DE LICENCIATURA EM LETRAS VERNÁCULAS**

**GILMÁRIA GUIMARÃES DE S. MIRANDA  
ROBERTA ALVES DA SILVA ARAÚJO**

**A REPRESENTAÇÃO DO NORDESTE NAS LETRAS DE  
MÚSICAS DE LUIZ GONZAGA,  
NA DÉCADA DE 50:  
UMA VIAGEM NOS SÍMBOLOS E NAS IDENTIDADES PRODUZIDAS  
PELA MÚSICA DE LUIZ GONZAGA.**

**Jacobina – Ba.**

**2009**

**GILMÁRIA GUIMARÃES DE S. MIRANDA  
ROBERTA ALVES DA SILVA ARAÚJO**

**A REPRESENTAÇÃO DO NORDESTE NAS LETRAS DE  
MÚSICAS DE LUIZ GONZAGA,  
NA DÉCADA DE 50:  
UM PASSEIO SOBRE OS SÍMBOLOS E AS IDENTIDADES  
PRODUZIDAS PELA MÚSICA DE LUIZ GONZAGA.**

Monografia apresentada ao Curso de Letras Vernáculas da Universidade do Estado da Bahia – UNEB, como requisito parcial para conclusão do curso de Graduação em Licenciatura Plena em Letras Vernáculas, com Habilitação em Língua Portuguesa e Literaturas de Língua Portuguesa.

Orientador: Prof<sup>o</sup>. MSc. Adriano Lima Menezes.

**Jacobina – Ba.**

**2009**

A

Deus pela força, coragem e disposição, renovadas a cada dia em minha vida.  
Que ele continue me iluminando e me agraciando com saúde, sucesso e felicidade;  
À minha filha Raíssa e minha mãe, Neta, pelo amor, pela força e pela paciência  
destinadas a mim, incondicionalmente.

Gilmária Guimarães de Santana

A

Deus pela vida e saúde que me concede a cada dia, e por me conduzir sempre ao  
caminho do sucesso;  
Minha mãe querida, Maria de Fátima, pela paciência, confiança, e amor.

Roberta Alves da Silva Araújo

## AGRADECIMENTOS

São tantos e tão especiais...

À minha família, meu pai, Zelito, Mina mãe, Neta e meus irmãos, Gilmar e Joelma, não esquecendo do meu marido, Edílson que muito me ajudou, meus colegas de trabalho pela disposição (das trocas de plantões).

Ao meu professor-orientador, Adriano Menezes, sem o qual este trabalho não seria possível. E a todos os meus colegas, do curso de Letras Vernáculas da Universidade do estado da Bahia, em especial, Roberta, Aidê, Aline, Lucimara, Juliana, Andréia e Sônia, com estas, eu compartilhei alegrias e tristezas, sucessos e fracassos

A minha família, principalmente, meu pai, o Sr. Joaquim, meu avô, José Sirilo e minha irmã Gabriela, pelo apoio, ao oferecerem-me a teoria do companheirismo, da paciência e do amor.

A Adriano Lima Menezes, verdadeiro e grande mestre, orientador querido, paciente, atencioso, receptivo, sem o qual a concretude do presente trabalho não seria possível.

A todos os meus colegas do curso de Letras Vernáculas da Universidade do Estado da Bahia – UNEB, em especial a Aidê, Aline, Lucimara, Marcela e Gilmaria, com quem dividi as dificuldades e sucessos.

A Antenor Rita Gomes, grande professor com quem adquiri parte significativa de um crescimento pessoal e profissional.

“Eita Nordeste da peste, Mesmo com  
toda seca, Abandono e solidão, Talvez  
pouca gente perceba Que teu mapa  
aproximado Tem forma de coração.”  
(Luiz Gonzaga de Moura).

## **Resumo**

Este trabalho enfoca a questão da reapresentação do Nordeste, por meio da análise/apresentação das músicas do cantor e compositor Luiz Gonzaga, de onde se tem abstraído as noções de pertencimento, de imagens, símbolos, signos eminentemente caracterizadores da região Nordeste do Brasil. A visão de Nordeste, bem como dos nordestinos, percebidos no cenário nacional enquanto raça inferior, diga-se de passagem, como categorias sociais inventadas são criados cotidianamente por meio das mais variadas formas de comunicação e de linguagem, bem como de ideologias e discursos que se utilizam de elementos concatenadores de características naturais, físicas, religiosas, políticas e culturais, para determinarem as marcas simbólicas através das quais, o Nordeste, é visto e representado, a fim de modificá-lo e elevá-lo a um patamar de existência, de notoriedade que se dá no âmbito sociopolítico do Brasil, e principalmente, cultural. Essas visões e interpretações acerca do Nordeste, serão no presente trabalho, abordadas, tendo por base os critérios históricos, as parcerias, as músicas produzidas por Luiz Gonzaga, na década de 1950.

**Palavras-chave: Representação, Nordeste, Música, Cultura.**

## **SUMÁRIO**

### **INTRODUÇÃO**

#### **I- INVENÇÃO DO NORDESTE**

- 1.1 – Espaço e criação simbólica
- 1.2 – Nordeste: A região da saudade

#### **II- LUIZ GONZAGA: O CANTADOR NORDESTINO**

- 2.1 – História e formação da arte musical brasileira.
- 2.2 – Luiz Gonzaga e o Baião Nordestino
- 2.3 – As faces e interfaces produtoras do baião de Luiz Gonzaga.

#### **III- VOZES DA SECA: A CONSTRUÇÃO DE UM IMAGINÁRIO SIMBÓLICO**

- 3.1 – A construção de símbolos.
- 3.2 – A construção do Nordeste em “Vozes da Seca”.
- 3.3 – Quem foi Zé Dantas, além de parceiro de Luiz Gonzaga?

#### **CONSIDERAÇÕES CONCLUSIVAS**

#### **REFERÊNCIAS**

## INTRODUÇÃO

A identidade nordestina, definida por uma estratégia de particularização, surge como uma forma de negociação, uma busca por um lugar dentro do um cenário maior, este disposto em várias formas de cultura e arte.

O Nordeste e os nordestinos, tratados enquanto raça inferior no cenário nacional, diga-se de passagem, como categorias sociais inventadas são produzidos cotidianamente por meio de diferentes formas de comunicação e de linguagem, bem como de discursos que se utilizam de elementos e características naturais, físicas, religiosas, políticas e culturais, para delimitarem as marcas simbólicas próprias de ser e fazer o Nordeste, a fim de modificá-lo e elevá-lo a um patamar de existência sociopolítica no Brasil.

A (re) afirmação cultural contínua, mais as manifestações artísticas por meio das quais essa busca por uma fixação/representação de um povo tem se dado, são exemplos da incessante procura por um espaço de problematização da realidade da região Nordeste do País.

Os dispositivos discursivos que trazem à tona a riqueza desse território constituem expressões de cunho popular e para tanto consideradas por muitos como prosaicas, triviais. A música/poesia, ou a poesia musicalizada, são algumas das categorias que compõem estes dispositivos, através dos quais elementos formadores, explicativos de uma realidade ou de possibilidades para sua transformação se integralizam-se e se manifestam. É com esse direcionamento que a música de Luiz Gonzaga emerge, tentando representar as diferenças regionais, reivindicando o sentido de unidade através da identidade regional, pensada na figura do sertanejo e de estereótipos diversos.

Tornado poeta popular, Luiz Gonzaga, se transforma em garimpeiro do inconsciente coletivo, que institui através de signos culturais imagéticos, textuais e sonoros, uma certa representação de Nordeste. Condensação de motivos, estilos, crenças e saberes, é a produção artística deste, o retomar de um ritmo e de lirismos singelos, presentes nas canções que compusera junto com Humberto Teixeira e Zé Dantas, seus dois grandes parceiros.

Apologias à percepção da identidade enquanto uma construção simbólica serão também aqui tratados, através de músicas como *Vozes da Seca*, canção a que nos dedicaremos a contextualizar e discutir, como forma de representar parte da temática que todo o colorário musical de Luiz Gonzaga produziu em parceria com os referendados parceiros.

A intenção imposta é a de que se perceba em toda extensão dos diálogos que o presente estudo inferiu, a força do contexto histórico, no seu viés político, social e econômico, assim como, as ações culturais modernizadoras, que pairaram sobremaneira, as produções musicais na década de 1950. Corrobora a essa noção, a necessidade de empreender uma análise em que se busque a representação do Nordeste, que se deu, e se dá, por meio da música produzida por Luiz Gonzaga na década de no período referendado anteriormente.

Narração de fatos e os percursos históricos que Luiz Gonzaga produziu são, na presente missiva, demonstrados como parte substanciadora dos corpos de todo o texto, uma vez que o sentimento de pertencimento e os traços culturais que a rememoração da história de vida desse libertino do imaginário nordestino tematiza, destaca a relação dos referentes, constituídos pelos costumes, crenças e valores morais, que interagem com outros elementos de identidade, como a natureza e seus componentes especificamente regionais, a saber: o solo, o sol, os animais, o clima quente etc.

Diálogos de identidade local são simbolizações da paisagem agreste, onde a natureza castiga seus personagens (o sertanejo, o caboclo, o vaqueiro, os retirantes) pela criação de um espaço territorial, cantado como o sertão da seca, da fome, cenário de mazelas sociais, são tidos como as direções que incentivaram a busca pelo entendimento do termo representação.

O gênero musical, assim como o referido cantor, foram escolhidos como forma de demonstrar uma noção de pertencimento, uma necessidade de dizermo-nos culturalmente e demonstrar um mundo familiar, firmado pela tradição com a qual nos identificamos. Nesse sentido, tanto o Nordeste como os nordestinos, passam de uma invenção de determinadas relações de poder estabelecidas por meio de uma supremacia existente entre regiões do país, notadamente as regiões Sul e Sudeste, a um projeto de expressão artística, desenvolvido em torno do conhecimento de uma realidade, que sendo representação depende profundamente da propagação de noções, informações e do seu reconhecimento coletivo.

Há nesse projeto a que a música de Luiz Gonzaga se corporifica, no presente momento, um importante veículo instituidor de sentidos e de verdades que vão se firmando pelo elenco de temas e imagens de uma produção, de um espaço específico: o espaço regional/local, construído e cantado por meio da seleção de determinadas lembranças.

A originalidade da música/poesia que neste contexto se insere traz das canções populares um sentimento de nacionalidade, onde o rural marca um espaço de familiarização e sustentação artístico cultural, pela linguagem eloqüente e dinâmica, capaz de

capaz de irromper características sociais, culturais e políticas, ou mesmo invocar paisagens, sentimentos e aspectos da vida humana.

Vislumbrar elementos da vida dos “nós” nordestinos, das cantigas sertanejas, ora dolentes, ora jocosas, que lembram com grandiloquência os esquemas rítmicos utilizados pelos cordelistas, reproduzidos por Luiz Gonzaga em sua música, buscam atribuir e reproduzir símbolos culturais, imprimir significados e criá-los com base em uma identidade que se torna tão regional quanto o seu intérprete, seu criador.

Como toda obra de arte detém para si um discurso específico, uma unidade temática e orgânica particular, perceber-se-á que, no momento de sua interpretação, os mecanismos a serem utilizados deverão ser estabelecidos pelo leitor.

Assim como a sustentação de imaginários e ideologias se reproduzem pela dizibilidade da produção carregada pelas influências de seu tempo e saberes de seus produtores, o poema e a música que cantam o Nordeste são percebidos como marcas de um dado tempo, empéstimos de uma realidade local e particular de cada leitor/ouvinte.

É por este caráter de oralidade que a música de Luiz Gonzaga enquanto expressão literária se torna tão propagada. Seus aspectos formais, rítmicos de poema saudosista, dão suavidade a uma obra que pelos aspectos relativos ao vocabulário, às categorias gramaticais predominantes, organização sintática de figuras, aproxima o leitor de uma realidade constatável.

Cabe frisar que a concentração, ou melhor, que a freqüência das ações acerca da representatividade e da arte nordestina produzem, não só pela densidade, intensidade, a possibilidade de abstração, mas principalmente o substancial que poetisa ao vocábulo e conseqüentemente à realidade, tornando-a atemporal e significativa por meio até mesmo de suas dicotomias.

## I – A invenção do nordeste

### 1.1 – Espaço e criação simbólica

O conceito de região migra da região para o discurso. Tal afirmação sustenta-se em uma resposta dada pelo filósofo francês Michael Foucault, em uma entrevista publicada no livro *Microfísica do poder*:

Desde o momento em que se pode analisar o saber em termos de região, de domínio, de implantação, de deslocamento, de transferência, pode-se apreender o processo pelo qual o saber funciona como um poder e reproduz os seus efeitos. Existe uma administração do saber, uma política do saber, relações de saber que passam pelo saber e que naturalmente, quando se quer descrevê-las, remetem àquelas formas de dominação a que se referem noções como campo, posição, região, território. E o termo político-estratégico indica como o militar e o administrativo efetivamente se inscrevem em um solo ou forma de discurso. (FOUCAULT, 2007, p. 158).

Reportando-se ao Nordeste enquanto região espacial, o trecho citado deixa enxergar que o conceito de região foi conceito instituído pelo “superior”, ou seja, pela elite dirigente e em seguida difundida, de uma forma ou de outra pelos “transculturadores”, seja pelas vias da Literatura ou da música. É importante considerar aqui – para além do vocábulo “região” e suas derivações – regional, regionalismo também ocultam discursos e representações de poder. Antes de se reportar a geografia, a noção de região se refere a uma noção administrativa e militar (vem da regere comandar). Desse modo, não diz respeito apenas a uma divisão natural do espaço, nem a um recorte do espaço econômico. A “região” se liga às relações de poder e sua especialização. Albuquerque Jr. elucidava isto colocando que:

Região remete a uma visão estratégica do espaço, ao seu enquadrinhamento, ao seu recorte, e a sua análise, que produz saber. Ela é uma noção que nos envia a um espaço sob domínio, comandado. Ela remete, em última instância, a régio (rei). Ela nos põe diante de uma política de saber, de um recorte espacial das relações de poder. Pode-se dizer que ela é um ponto de concentração de relações que procuram traçar uma linha divisória entre elas e o vasto campo do diagrama de forças operantes num dado espaço. Historicamente, as regiões podem ser pensadas como a emergência de diferenças internas à nação, no tocante ao exercício do poder como recortes espaciais que surgem dos enfrentamentos que surgem entre os diferentes grupos sociais, no interior da nação. A regionalização das relações de poder pode vir acompanhada de outros processos de regionalização, como o da produção, o das relações de trabalhos e o das práticas culturais, mas estas não determinam sua emergência. A região é produto de uma batalha, é uma segmentação surgida no espaço dos litigantes. As regiões são aproveitamentos estratégicos diferenciados do espaço. Na luta pela posse do

espaço ela se fraciona, se divide em quinhões diferentes para os diversos vencedores e vencidos; assim, a região é o botim de uma guerra (ALBUQUERQUE JR, 2001, p. 23).

Como nos esclarece o texto, o conceito de “região” é uma construção mental, um contruto abstrato que tenta abarcar uma generalização intelectual composta por uma grande variedade de experiência afetivas. Se observada como uma instância política e de conflitos, “região” não pode ser considerada como uma referência pronta. Não apenas uma unidade territorial composta por uma diversidade, e sim o fruto de uma estratégia de homogeneização que sucedem no embate de forças dominantes de outro aspectos que também são regionais. Ela é móvel, aberta e atravessada pelas relações de poder. “Falar e ver a nação não é, a rigor, refletir essa realidade, mas criá-la”. Para ele, ao se tornar um espaço institucionalizado, “a região” é cristalizada como verdade. A realidade objetiva nos falta porque aprendemos a viver por imagens. Segundo Albuquerque Jr:

Nossos territórios existenciais são imagéticos. Eles nos chegam e são subjetivados por meio da educação e dos contatos sociais, dos hábitos, ou seja, da cultura, que nos faz pensar o real como totalizações abstratas. Por isso, a história se asemelha ao teatro, onde os atores, agentes da história só podem criarà condição de se identificarem com figuras do passado, de representarem papéis, de vestirem máscaras, elaboradas permanentemente. (*idem*, 2001, p, 27).

Se vistos como máscaras a serem elaborados os territórios regionais são criações históricas. E nessa perspectiva histórica nos permite enxergar os vários aspectos de uma realidade espacial em questão – aspectos sócias, jurídicos políticos, culturais, econômicos etc. A ênfase a qualquer um desses aspectos ou a relação entre eles, são escolhas interessadas, ou por assim dizer, políticas. Assim é preciso observarmos as relações espaciais como relações políticas, e, principalmente, os discursos sobre os espaços como o discurso da política dos espaços, resgatando para a política e para a história, o que ´nos é apresentado como natural, como nossas fronteiras, ou mais especificamente nossas regiões.

Na virada do século XIX para o século XX, vários fatores desencadeiam transformações sociais, política e econômicas no Brasil. A regionalização do mercado de trabalho, o fim da escravidão, o início da industrialização, e a concentração da imigração na região sudeste – principalmente em são Paulo, foram acontecimentos que deram ao país uma nova roupagem – uma feição moderna. Esses fatores desencadearam discursos regionalistas mais elaborados, o que permitiu um outro olhar sobre o espaço.

Com o advento da modernidade brasileira, o pioneiro regionalismo entra em crise. As transformações nas relações sociais e de espaço no país conduzem a um outro pensamento

pensamento sobre a concepção de “região”, dando lugar para uma nova forma de regionalismo. Sobre esta mudança, Albuquerque Jr. Faz a seguinte descrição:

A década de vinte é a culminância da emergência de um novo regionalismo, que extrapola as fronteiras de estados, que busca o agrupamento em torno de um espaço maior, diante de todas as mudanças que estavam destruindo as especialidades tradicionais. O convívio tranqüilo entre olho e espaço era profundamente transtornado e transformado pelo crescente advento dos artificios mecânicos. O espaço perdia cada vez mais sua dimensão natural, geográfica, para se tornar uma dimensão histórica, artificial, construída pelo homem. As cidades em crescimento acelerado, a rapidez dos transportes e das comunicações, o trabalho realizado em meios artificiais aceleravam essa “desnaturalização” do espaço. [...] (*idem*, 2001, p. 47).

Segundo o autor a emergência de uma nova idéia de região não eclode da mudança na sensibilidade em relação ao espaço, mas nasce da mudança mais geral na forma da disposição dos saberes. Para Albuquerque Jr. essa mudança geral na disposição dos saberes pode se chamar de emergência de uma nova formação discursiva. Em seu livro, “A invenção do nordeste e outras artes”, o autor analisa a produção cultural do nordeste, principalmente como o espaço da saudade.

## 1.2 – Nordeste: A região da saudade

Qualquer local, cidade, nação ou região é composto por uma realidade diferente de vidas, hábitos e costumes. Todavia, o ocultamento dessa realidade em torno de uma unidade interessada, é que institui um discurso identitário predominante. Para que o Nordeste se tornasse uma unidade imagética e discursiva, foi necessário que inúmeras práticas e discursos “nordestinizantes” surgissem de maneira dispersa para serem reunidos num momento posterior. E esta “constituição” histórica do Nordeste nas primeiras décadas do século XX, ocorreu mediante uma imbricação de discursos e imagens, influenciada pelas circunstâncias históricas e econômicas do país. Albuquerque Jr., sobre o dito acima expõe o seguinte:

O Nordeste não é um fato inerte na natureza. Não está dado desde sempre. Os recortes geográficos, as regiões são fatos humanos, são pedaços de história, magma de enfrentamentos que se cristalizaram, são ilusórios ancoradouros da lava da luta social que um dia veio à tona e correu sobre este território. O Nordeste é uma espacialidade fundada, historicamente, originada por uma tradição de pensamento, uma imagística, e textos que lhe deram realidade e presença. (*idem*, 2001, p. 66).

Inicialmente o termo Nordeste foi usado para designar a área de atuação da Inspetoria federal de Obras Contra as Secas (IFOCS), criada em 1919. O Nordeste surge como a parte do Norte acometida pelas estiagens, por esse motivo digna de atenção especial por parte do poder público federal. Este discurso acerca do Nordeste produziu uma série de imagens e textos, que o instituiu um recorte espacial, específico, no país. A seca de certa forma, contribuiu para consagrar o Nordeste como o espaço da saudade, não só para os filhos de famílias tradicionais e seus descendentes que acabaram entrando em declínio com as transformações históricas, mas, principalmente para milhares de homens pobres, do campo, que foram obrigados a deixar seu local de nascimento para migrar em direção ao sul, (São Paulo e Rio de Janeiro), para onde iam em busca de empregos. Um espaço que se tornou palco de muitas leituras, postas em romances e também na música. Por falar em música, faz-se pertinente notar, a chamada época do Ouro, que se refere a década de 20, quando surgiram as três invenções, o rádio, a gravação elétrica do som e o cinema; e que foram tão valiosos para a música popular brasileira. Sobre o advento da radiofonia, Albuquerque Jr., relata:

O rádio, por ser o veículo de comunicação de massas neste momento, será pensado não só como o veículo capaz de produzir esta integração nacional, com o encurtamento das distâncias e suas diferenças, mas também como capaz de produzir e divulgar essa cultura nacional (...). O rádio, ao mesmo tempo em que é estimulado a falar do país, revela sua diversidade cultural. (*idem*, 2001, p. 152).

O estabelecimento do rádio como o mais importante veículo de comunicação de massa, contribuiu significativamente na propaganda das oportunidades do Sudeste (divulgadas e estimuladas pelo governo e instituições interessadas nessa migração). Nesta confluência do êxodo nordestino, da eclosão do rádio como veículo de comunicação poderoso e da valorização do nacional é que surge Luiz Gonzaga, como o grande representante da música nordestina. Tornou-se conhecido como o “Rei do Baião”, ritmo que com seu talento, Gonzaga sustentou como de maior sucesso, até meados da década de 50. Radicados no Sudeste os nordestinos escutavam o Nordeste, nas músicas cantadas por Luiz Gonzaga. Além de fazer uso dos veículos de comunicação de massa e sendo um artista de grande visão comercial para o seu trabalho, Luiz Gonzaga desenvolveu relações com instituições e grupos da sociedade, como, por exemplo, uma estreita ligação com a igreja no Nordeste e também com as oligarquias tradicionais, fato que sem dúvidas, impossibilitou uma postura mais crítica de seu trabalho, assim como influenciou na maneira como projetou a região nas músicas.

No trabalho de Gonzaga, o Nordeste é o espaço descrito na maioria das composições, e nele o Sertão é o lugar por excelência. Na sua música, o sertão aparece acompanhado com temas e imagens já cristalizadas no imaginário comum sobre este espaço: a seca, as retiradas, o cangaço, a religiosidade (devoção aos santos), o padre Cícero, a valentia popular. O Nordeste sertanejo do artista é sempre representado pelo povo resignado, sofrido, devoto, simples e capaz de grandes sacrifícios. “Nordeste de homens que vivem sujeitos à natureza, a seus ciclos, quase animalizados em alguns momentos, mas em outros, capazes de produzir uma rica cultura”.

Por tomar o sertão como espaço temático, e estando longe dele, a saudade se tornou quase que inevitavelmente, assunto recorrente nas músicas de Luiz Gonzaga. Saudade que se expande do lugar, da terra, do roçado, até a família, aos amores, aos animais de estimação. Saudades no plural. Saudades que fazem o nordeste-sertão parecer um local do passado vivenciado apenas na memória. Um nordeste-sertão mítico, para onde se pretende voltar, pois tudo está mantido como antes. Lugar sem história, do atraso, livre da modernidade, inimigo das mudanças, mas preso às forças da natureza, que alterna secas e períodos chuvosos.

A obra de Luiz Gonzaga reforçou a idéia de Nordeste como um local à parte do país. Fortaleceu a percepção da região sempre imaginada em oposição às outras (principalmente a Sudeste). Sob a luz de Albuquerque Jr.:

Gonzaga foi o artista que por meio de suas canções instituiu o Nordeste como espaço da saudade. Embora não aquele Nordeste com saudade da escravidão, do engenho, das casas-grande; mas o Nordeste da saudade do sertão, da sua terra, de seu lugar, saudade de seus cheiros, seus ritmos, suas festas, suas alegrias, suas sensações corporais. Saudade de migrante ou de homem de cidade, em relação a um espaço idílico onde homem e natureza ainda não se separaram; onde as relações comunitárias ainda estão preservadas, onde a ordem patriarcal ainda está garantida. Um Nordeste de hierarquias conhecidas e preservadas, mas também o nordeste das secas, das retiradas, das súplicas ao Estado e às autoridades por proteção e socorro. Um Nordeste humilde, simples resignado, fatalista, pedinte. E ao mesmo tempo um Nordeste de grande “personalidade cultural”. Um lugar que quer conquistar um lugar para sua cultura em nível nacional, que quer mostrar para o governo e para os do Sul que existe, que tem valor, que é viável. O espaço da cultura brasileira contra as estrangeirices do Sul. (*idem*, p. 164)

Desse modo, notadamente, as letras de músicas de Luiz Gonzaga, contribuíram como instrumentos possibilitadores de uma configuração do Nordeste enquanto um espaço sócio-cultural específico. A região passa a ser um espaço culturalmente definido, que demarca um mundo familiar firmado pela tradição pela

O Nordeste é, por sua vez, parte de um projeto desenvolvido, em trono do conhecimento de uma realidade, que sendo representação depende profundamente da propagação de um conhecimento e seu reconhecimento coletivo. E a além, da qualidade de Luiz Gonzaga, como músico, da beleza do seu repertório e da curiosidade despertada por suas vestimentas contaram para a propagação do nordeste-sertão no Rio de Janeiro e São Paulo, bem como do resto do país.

### 1.3 – A Literatura como veículo de propagação cultural

A Literatura, sem dúvidas também contribuiu para trazer à tona a realidade Nordeste-sertão. O texto tradicional do Nordeste eclode na década de 30, tendo como autores, Jorge Amado e Graciliano Ramos, dentre outros. Sabendo que a Literatura e a ficção caíam juntas, e não podendo dissociar essa relação de migração história-ficção – ficção-história, tendo em vista que os escritores assinalam na escrita a realidade que eles conhecem pelo avesso. Ou seja, ficcionalizam a história, e ao mesmo tempo a recriam de maneira subjetiva. De um modo geral, os romancistas dessa época, fizeram o resgate de antigos sentidos, dos velhos costumes da região. Dentre os temas abordados, a seca ganha destaque, tendo em vista que foi o próprio fenômeno natural que deu origem à concepção de uma região destacada das demais outras do país. A partir do romance a imagem do Nordeste passou a ser pensada tomando a seca como principal paisagem. A retirada do nordestino, uma consequência dela era um acontecimento que oferecia aos escritores uma verdadeira narrativa: saída de um local infernal ao paraíso, que se materializava no litoral, principalmente nas terras mais ao sul. Sobre isso Albuquerque Jr. coloca:

Embora produto de um olhar moderno, esses romances são nostálgicos em relação a uma visão naturalista e realista do real, em que tudo parecia claro, fixo, estável, e todas as ordenações e as hierarquias no seu lugar. O que mais temem na modernidade é o dilaceramento, o conflito em torno do próprio espaço tido, até então, como referente, natural e eterno. Não é por outro motivo que este romance tem como um dos seus temas constantes a luta pela terra, pelo poder sobre o espaço. (*idem*, p.114)

É pertinente observar, que essas obras trazem marcas e sentidos vivenciados de uma realidade, revelam uma verdade social, reclamam, e bradam as angústias de uma região. O escritor é o sujeito que vendo o conhecimento e o reconfigura assinalando na escrita os deslocamentos que vão se desdobrando em sua época. E isso implica, no fato de que o texto literário é fortemente marcado pela história.

reconfigura assinalando na escrita os deslocamentos que vão se desdobrando em sua época. E isso implica, no fato de que o texto literário é fortemente marcado pela história.

A identidade nordestina vem sendo constantemente reafirmada, e tende a ser redefinida, surge como uma forma de negociação, uma busca de um lugar dentro de um cenário maior.

Enquanto dispositivos discursivos, tanto a música nordestina, quanto o texto literário tentam representar as diferenças regionais, reivindicando o sentido de unidade, através da identidade regional, pensada na figura do sertanejo e de esteriótipos diversos. O Nordeste e o nordestino tratado enquanto raça inferior, diga-se de passagem, como categorias sociais inventadas são reproduzidos cotidianamente através de diferentes formas e linguagens, bem como de discursos que se utilizam de elementos naturais, físicos, divinos, políticos e culturais para delimitarem as marcas simbólicas próprias de ser e de fazer o Nordeste, a fim de diferenciá-lo e coloca-lo num patamar de existência sociopolítica no cenário nacional. Música e Literatura possuem, portanto a capacidade de mobilizar sentimentos, e de promover a idéia de pertencimento a esse espaço regional. Por isso tão bem, ambas contribuíram na sacralização dos elementos e imagens regionais.

## II – Luiz Gonzaga: O Cantador Nordestino

### 2.1 – História e formação da arte musical brasileira

Pautado nos viés de criação e conseqüente documentação (registro) de fatos da realidade de uma cultura, a escrita personificou durante muitos séculos a forma de comunicação de maior eficácia entre os homens. Essa forma de cultura, associada à necessidade da leitura, desde a Idade Média, tem apresentado o pungente requerer do homem, sua necessidade de insurgir-se contra o silêncio, à medida que, faça saber-se de si mesmo, através do registro em código simples, capaz de transmitir, mesmo que por meio de imagens, sons, sua representação, sua identidade no mundo e com o mundo.

Essa busca pela comunicação e conseqüente sobreposição ostensiva do homem veio pautado nos organismos geradores do imediatismo que primou ao que se tem sabido, pela afirmação de uma cultura oral, que disse e ainda o diz, dos processos de produção tecnológicos, também considerados massivos, e que anseiam em suas ações atingir com o mínimo de meios um máximo de público.

Para Vasconcelos e Coelho:

[...] a evolução do processo comunicativo tem caminhado em direções antagônicas: para a cultura de massa, ou dita cultura popular, incorporando milhões ao processo comunicativo, ou para a individualização na produção cultural. (VASCONCELOS & COELHO, 1999. p 35.).

Frente a essa observação dos referidos autores, pode-se destacar que no decorrer dos tempos muitas foram às invenções que passaram a compor o prisma da representação e expressão humana no mundo. A conseqüente tecnicidade e comum surgimento da *era cibernética* propiciou aos seres humanos a propagação dos elementos que compõem as informações sobre a sociedade e suas realidades. Esse acesso à tecnologia, em que se tem escrito o surgimento do rádio, cinema, TV etc., trouxeram à tona as discussões acerca da quantidade x qualidade, da originalidade/ unicidade x simultaneidade, nos acessos a produção artístico cultural.

Foi no século XX, com o supracitado fato do desenvolvimento tecnológico, no que diz respeito ao surgimento da imprensa (*rádio, TV, cinema etc.*), que a percepção da criação artística foi colocada em pauta, elencando-se as atribuições e

especificidades de uma obra e suas possibilidades de reprodutividade técnica, fenômeno considerado pela crítica num determinado momento, como o aporte imagético-comunicativo e elucidatório da cultura de massa.

Segundo Walter Benjamin, que analisa a perda da aura da obra de arte, a que a comunicação contemporânea viria a proporcionar, por meio do privilégio da eficiência e da praticidade produtiva e conseqüente igualdade dos produtos obtidos, acrescenta:

[...] a técnica da reprodução destaca do domínio da tradução o objeto reproduzido. Na medida em que ela multiplica a reprodução substitui a existência única da obra por uma existência serial. E, na medida em que essa técnica permite a reprodução vir ao encontro do espectador, em todas as situações, ela atualiza o objeto reproduzido. Esses dois processos resultam num violento abalo da tradução, que constitui o reverso da crise atual e a renovação da humanidade.

(BENJAMIN, apud VASONCELOS & COELHO, 1985, p. 168-169).

Todo esse corolário ideológico estabelecido por Benjamin e substanciado na presente discussão, referenciam a questão de um modo cristalizado de compreender o fazer artístico que, ao elencar seus elementos compositores e instauradores de sua personificação frente ao momento em que é produzida, acaba por criar certa institucionalização, ou melhor, estratificação da produção humana, que coexiste, ou assim o passa a ser, por meio de um centro; logo, um elemento elitizado e um fazer periférico; então, objetos ou indivíduos marginalizados.

Tal fato, visto como representação dos segmentos formadores de identidades e que tem nos servido como veículo de compreensão do saber e fazer histórico do homem até os dias atuais endereçam-nos em demasia a análise dos relevos e entorno que a música, enquanto elemento de dizibilidade das características de um povo, região ou nação, assumiu a partir do surgimento do rádio no Brasil.

O recorte então estabelecido a essa altura das discussões empreendidas corrobora com o entendimento a que se tem da longitude temática que o fazer cultural, com predominância às culturas eminentemente elitistas assumem, tornando-se mais plausível o desvencilhamento, ou melhor, a restrição do campo de análise, a fim de uma melhor contestação e abrangência aos aspectos substanciadores dos debates que se pretende inferir no decorrer do texto, relativos à obra musical enquanto componente expressivo das noções de arte, que se deu, e ainda assim o faz, por meio da tecnologia, bem como, nos construtos das identidades de culturas dominantes, frente à expressão de sujeitos dominados, execrados socialmente.

falado, constituíram-se em grandes invenções do ano de 1920, através das quais as gerações de cantores, compositores, músicos, adquiriram uma consciência profissional acerca do fazer artístico que, se não era entendida como arte literária por muitos, mas ao menos como uma forma de manifestação que engendra muitas das características do fazer poético como um todo.

São, pois, Maurício Vasconcelos e Haydeé Coelho quem já destacavam as possíveis transversalidades, ora antagonismos entre o fazer musical e o fazer poético, ao inferirem que:

A especificidade da música popular simultaneamente letra e música\_\_ a torna diferente da poesia e da prosa, ainda que assuma funções e características de ambas. Em suas origens, com os gregos, e depois com os trovadores e seus cantares, a poesia era bastante unida à música. Após séculos, as duas se associam novamente num novo gênero literário que se denomina música popular.

(VASONCELOS & COELHO, p 42. 1999).

Essa busca por uma ancestralidade ou um referencial para a criação musical, mais especificamente no Brasil, demonstra claramente como as manifestações culturais, num âmbito geral, sempre necessitam ancorar-se e conseqüentemente beber no seio da cultura européia (alusão ao termo trovadores) para dizer de sua expressividade e surgimento.

É em razão dessa realidade a que se pode, no presente momento, destacar a existência da chamada *Época de Ouro* da música popular no Brasil, onde pairaram com força de representatividade artística estilos musicais dotados de certo tom de estrangeirismo, logo incorporados pelo universo de produção sulista em nosso país e que, por conseqüência, acabaram promovendo um processo dialético interessante: de globalização e de regionalização, aspecto paradoxal que por certo período pairou sobre nossa cultura.

Para Luiz Tatit, em “A enunciação da canção popular nos limites da narratividade”, ao falar sobre os valores agregados à noção de arte, a hermenêutica vinculada à questão do gosto, das preferências do indivíduo a que certa forma de expressão musical se destina:

Estas constatações preliminares a respeito da canção popular podem ser projetadas e articuladas pela relação destinador/destinatário de modo a estabelecer a seguinte comunicação: um destinador (na canção o locutor \_\_ compositor ou intérprete \_\_) exercendo função de manipulador persuasivo e munido de modalidades das quais destacamos o saber fazer, atinge a competência de um sujeito – destinatário (ou ouvinte) despertando-lhe um /querer fazer, processo este já representado em semiótica pela figura da sedução. (TATIT apud VASCONCELOS & COELHO P 213. 1986).

Tal como se determinou em outras manifestações artísticas, a música definiu seu princípio produtor, no Brasil mais precisamente, ao perceber certa ocorrência de

simultaneidade de linhas melódicas que estabeleceram essas ditas relações de sedução e valorização da música popular, em algumas instâncias, preocupada em destacar ou identificar com precisão o que se denomina, ou em outros tempos, denominou-se enquanto tal.

É válido destacar, porém, que tal como se deu com a literatura, a arquitetura, a pintura e outras artes, também com relação à música, no que concerne a considerada *Época de Ouro*, se observou uma constante afirmativa e manutenção de uma aura que determina, como passível de ser consumida, a música erudita produzida por grandes orquestras, podendo esta predominar sobre a música popular, entendida como uma marca indelével de sincretismo das canções caracteristicamente autênticas ou de raiz, manifestadas sob forma de modinhas, do maxixe, do ludu, do samba, estilos em sua maioria sempre restritos aos morros e favelas, ou à periferia das cidades que, conseqüentemente, não dispunham de espaço e aceitação nos salões.

Historicamente falando, não havia lugar para a música popular que se quer, ou se fez, regional e própria do país, tendo esta, só tempos depois, e de forma truculenta, barganhado seu lugar.

Foi acerca dessas realidades e a respeito do sentido amplo da concepção dos bens culturais que introduziram as massas nas áreas onde antes eram excluídas, para o processo de incoerência bárbara a que o fazer artístico sempre afirmou existir, que Tinhorão, ressalta:

[...] revelar a resistência das elites em aceitar, em caráter de igualdade com os gêneros musicais europeus, um tipo de música identificada através dos palcos do teatro de revista com a marca do gosto popular.  
(TINHORÃO apud VASCONCELOS & COELHO. s/d. p 189).

Essa resistência é que classifica, idealiza, personifica e nomeia os gêneros musicais, bem como, a sua aceitação frente a um público consumidor.

A chegada da música caipira ao rádio brasileiro e seu progresso de gravação elétrica nos discos, a descoberta da música nordestina, enquanto aporte representativo de um misto singelo de nostalgia e saudosismo de uma região; um território brasileiro cristalizado em suas mazelas, a força das danças, ritmos de conjuntos regionais e vocais, ora exaltados pela sua audiência e representatividade, ora reprimidos por poderes instituidores de ações políticas, é que vão dar margem ao aparecimento da denominada *Geração Pós-Época de Ouro* da música popular brasileira.

A partir desse momento, escreveu-se a reflexão em torno da qual o sistema de produção artística pode atingir, paradoxalmente e sem ausência de sentido, a sua finalidade

A partir desse momento, escreveu-se a reflexão em torno da qual o sistema de produção artística pode atingir, paradoxalmente e sem ausência de sentido, a sua finalidade cultural, de forma profícua, intermitente e simbólica, sem se deixar cair na aporia do pauperismo da construção musical, como observou Mário de Andrade, ao destacar que:

De todas as frases por que tem passado a música brasileira em sua evolução, a mais empolgante é sem dúvida esta contemporânea. Todas as outras foram mais ou menos inconscientes, movidas pelas forças desumanas e fatais da vida, ao passo que a atual, embora também necessária por ser um degrau evolutivo de cultura, tem a sua necessidade dirigida e torcida pela vontade, pelo raciocínio e pelas decisões humanas. Ela vem por isso acrescida de um interesse mais dramático, derivado da luta do homem contra as suas próprias tradições eruditas, hábitos adquiridos, e dos esforços angustiosos que faz para não se afogar nas condições econômicas sociais do país, sempre na esperança generosa de conformar a sua inspiração e as manifestações cultas da nacionalidade numa criação mais funcionalmente racional. Este é o sentido profundo, a realidade grave do nacionalismo musical [...] (ANDRADE, 1975, p. 25).

Corroborando a esse sentido de produção musical brasileira, num dado período, o surgimento, a nível nacional, de artistas como o pernambucano Luiz Gonzaga, a quem dedicaremos a partir de então a atenção e as abordagens das análises que empreenderemos.

## 2. 2 – Luiz Gonzaga e o Baião Nordestino

Segundo o mini dicionário Ediouro, pode-se entender o termo *cantador* como sendo “relativo ou referente ao indivíduo que canta, poeta cantor popular geralmente advindo do Nordeste do Brasil” (XIMENES, 2000, p. 175), como assim o é o mestre da música autêntica e de raiz dessa região do país, o *cantador* Luiz Gonzaga.

Representante da considerada música de raiz no Brasil, é Luiz Gonzaga o grande ícone da cultura de base, formadora dos preceitos representativos da região nordestina, no que concerne aos aspectos dessa arte musical.

Nascido aos 13 dias do mês de dezembro de 1912, na Chapada do Araripe, perto da cidade pernambucana de Exu, o segundo dos nove filhos do casal Januário e Santana, batizado um mês após seu nascimento, com o nome de Luiz Gonzaga do Nascimento, iniciou sua história de vida, da mesma forma comum aos indivíduos nascidos nos mesmos ditames. Filho de família humilde, e já se acostumando as duras ordens constantes da realidade do sertanejo, *numa terra mais sertão que nordeste* (ALBUQUERQUE JR, 2001, p. 42), o filho de Januário foi crescendo como os demais

meninos das cercanias, longe de qualquer endereçamento aos estudos, sem requintes, formando-se pelos silogismos que emolduraram as imagens do determinismo cultural, à medida que ordenam o mosaico das conjeturas e dos instrumentos formadores e caracterizadores da região Nordeste.

Dono de um censo sagaz e excêntrico, Luiz Gonzaga, gostava de observar o seu pai, quando este, ao cumprir as ordens de seu ofício, consertava sanfonas ou se dirigia a alguma festa para tocar. O moleque sempre o acompanhava atento, interessava-se pelos movimentos incessantes dos dedos do pai, que deslizavam sobre o instrumento, fazendo-o soar e alegrar ao público que solicitava sua presença nas ditas festas. Pouco lhe bastou o observatório de algumas apresentações do pai nas referidos festas, para que o menino pernambucano, já aos 8 (oito) anos, começasse a demonstrar sua habilidade com a sanfona, arrancando desta, algumas células melódicas. Foi a partir de então que Luiz Gonzaga começou a alçar seus primeiros vôos como artista, mesmo que de forma singela, apresentando-se junto ao seu pai, em cantorias realizadas em pequenos ensejos, e posteriormente, sozinho em ambientes de igual feitio e proporção. Pela sua simpatia e destreza apresentadas em suas aparições, logo caiu nas graças do coronel Ares de Alencar, um dos mais poderosos e respeitado homem da região. Foi pela convivência no seio da família deste que Luiz Gonzaga, de modo diferente dos demais meninos, aprendeu o “*pê-que-rê*” (Gonzaga *sic*), para sermos fiéis à descrição empregada pelo próprio Luiz Gonzaga; expressão posteriormente incorporada a uma de suas canções, ou seja, aprendeu a ler.

Com o dinheiro que recebeu do referido coronel, Luiz Gonzaga, então com 14 (quatorze) anos, adquiriu sua primeira sanfona. Era também com esse dinheiro que ele conseguia auxiliar a família nas despesas de casa.

Bastou pouco tempo para que o recém descoberto sanfoneiro percebesse que a provinciana cidade pernambucana de Exu era pequena para responder aos seus anseios. Luiz Gonzaga queria mais, bem mais do que até então conseguira, queria ganhar o mundo. O pretexto para isso veio logo quando, em desavença com a mãe, após ter recebido desta uma surra; sentindo-se envergonhado, o rapaz decidiu fugir, endereçando-se inicialmente para a cidade do Crato, onde vendera sua sanfona e fora ter-se em Fortaleza, no Ceará. Lá se alistou no Exército, apesar de está apenas aos seus 17 (dezesete) anos, como recruta 122. É fato que Luiz Gonzaga conseguiu adentrar ao Exército no ano de 1930, momento em que o país enfrentava uma realidade conturbada no âmbito político, iniciado desde 1924 com o Movimento Tenentista, passando pela

Revolução de 30, e chegando à Revolução Constitucionalista, o que implicava na crescente necessidade de um corpo de combate cada vez mais numeroso. Exemplo de soldado disciplinado, Luiz Gonzaga logo se tornou corneteiro do Exército, transferindo-se posteriormente para o Sul.

Talvez se faça necessário perceber que o intento de Gonzaga, a essa espécie de diáspora a que são submetidos os nordestinos, tendo em vista o fato de estes migrarem sempre para o sul do país, como uma forma de busca por uma ascensão social, que seu meio não os possibilita, já era retratada pela literatura brasileira, com temáticas orientadas para um fazer com o tom de apologia ao Nordeste. Foi assim, salvo honrosas exceções, que o romance nordestino, enquanto movimento coeso foi criado e acaba por personificar o substrato da visão de Luiz Gonzaga, no que concerne à busca de outros campos de ação, sobre os quais o espaço nordestino não poderia dispor. É nesse sentido, que a proposta dos transculturadores destaca:

O regionalismo tradicionalista freyriano \_\_ O Nordeste rural, verde, adoçado aqui e ali com matrizes sociais pontudos pela seca, como em Almeida e no primeiro Lins do Rego; o regionalismo crítico \_\_ o outro Nordeste, o das secas, temperado das idéias socialistas, como em Rachel de Queiroz e Graciliano Ramos; o regionalismo socialista propriamente dito, transculturado da União Soviética \_\_ trabalhando principalmente as tensas relações entre proprietários de terras... onde se repudiam os mesmos problemas socioeconômicos presentes em todos esses escritores. (MALARD. 1988. p 18 - 19).

É, pois, nesse âmbito ainda, e levando em consideração os estudos realizados pela referida autora, que observamos a carga imagética que a figura de Luiz Gonzaga traz, ao demonstrar a imagem do sertanejo que migra de sua terra e acaba por produzir na paisagem imaginária das suas origens uma forma de memorialismo, de uma realidade crítica da luta de classes que se quer deflagrar, nas palavras da autora Leticia Malard, as denominadas "fricções culturais", que se compõem pela diferença entre os costumes e os hábitos comumente confrontados e colocados ante o conjeturar do fazer dominante. Foi desvendando essa realidade que o sanfoneiro pernambucano permaneceu no Rio de Janeiro, produzindo e representando uma arte musical com a cara do Nordeste. Foi em meio a esse cenário ainda, que Luiz Gonzaga se casou com a pernambucana Helena e adotou, com essa, seus dois únicos filhos: Luiz Gonzaga do Nascimento Júnior, O Gonzaguinha e Rosana, adotada por Helena, pouco tempo depois do casamento. As desavenças foram constantes no casamento de Gonzaga com Helena, mas, apesar destas, nunca chegaram à separação oficial, ficando sabido,

porém, do seu envolvimento com a também pernambucana Edelzita Rabelo, moça de tenra idade, considerada o grande amor da última fase de sua vida.

Em meio a esses fatos narrados sobre a vida de Gonzaga, datava-se da década de 1930, mais especificamente seu final, que o rádio se afirmava em todo o país, tornando-se, por conseguinte o meio de comunicação mais popular e nessa situação conseguir espaço em sua programação constituía o passaporte para o sucesso.

Com vistas a essa percepção, Luiz Gonzaga passou a freqüentar assiduamente o programa de calouros apresentado pelo compositor Ary Barroso, onde atendendo aos anseios da voga musical e popular do momento, tocava polcas, mazurcas, tangos, chorinho e valsas, deixando de lado, por época, às músicas do Nordeste, os cantos do sertão, a raiz de sua arte musical. Essa notória idiosincrasia de Luiz Gonzaga no trato e representação da cultura sulista dialoga com o conceito adotado pelo termo *hibridismo cultural*, quando o autor Peter Burke afirma:

[...] o último exemplo sugere – assim como muitos outros exemplos – é que devemos ver as formas híbridas como resultados de encontros múltiplos e não como o resultado de um único encontro, quer encontros sucessivos adicionem novos elementos à mistura quer reforcem os antigos elementos [...] (BURKE, 2004, p. 31).

Ao perceber a música como um elemento de hibridização, e constatando desde então a pungente necessidade de cantar as coisas de seu *pé-de-serra*, trazer através do som de sua sanfona a representação do sertão e de sua essência artística, Luiz Gonzaga decidiu rememorar a sua infância, sua raiz, seu corolário musical. Essa rememoração, essa busca por uma representação que o caracterize, assim como diga sobre suas origens, dialoga com a idéia de Compagnon, ao inferir:

Os paradigmas ou as noções básicas da linguagem popular estão na crítica. Na teoria, por sua vez, “passa-se o tempo, tentando apagar termos de uso corrente: literatura, autor, intenção, sentido, interpretação, representação, conteúdo, fundo, valor, originalidade, história, influência, período, estilo etc.” (COMPAGNON, 2001, p. 17)

A partir de então, o sanfoneiro pernambucano passou a buscar o rádio e a apresentar-se nos salões, gafieiras, *dancings*, tocando e cantando coisas de sua terra, composições suas, capazes de deflagrar para o sul do país a música do Nordeste.

Amparado pela sua capacidade nata de compositor, todavia carente do fazer enquanto letrista, Luiz Gonzaga, passou a procurar parceiros que, assim como ele, fossem filhos do sertão, capazes e dispostos a expressar em versos, na escrita, os sinais e mensagens tirados de sua sanfona.

grandes nordestinos que, juntamente com ele, mudariam as vertentes do cenário musical na época.

### 2.3 – As faces e interfaces produtoras do Baião de Luiz Gonzaga

Tornando-se representante expressivo da chamada música popular brasileira, sendo esta assim denominada, não por ser feita pelas camadas populares, mas por serem dirigidas ao seu usufruto, que Luiz Gonzaga buscou parceiros para sua arte de composição, onde a mesclagem da linguagem enquanto um código comunicativo e representativo da realidade se associe ao passado, cruzando o tempo num imbricar de sensações que trouxessem pedaços que suscitassem lembranças, emoções, idéias ligadas à terra, à origem, ao Nordeste.

Corroborando a essa visão de pertencimento, de expressão, legitimação histórica, conseqüente descrição das modificações e influências sofridas, o pensamento do autor Albuquerque Júnior, ao destacar que:

A procura por uma identidade regional nasce da reação a dois processos de universalização que se cruzam: a globalização do mundo pelas relações sociais e econômicas capitalistas, pelos fluxos culturais globais, provenientes da modernidade, e a nacionalização das relações de poder, sua centralização nas mãos do Estado cada vez mais burocrático. A identidade regional permite costurar uma memória, inventar tradições, encontrar uma origem que religa os homens do presente a um passado, que atribuem um sentido a existência cada vez mais sem significado. “O Nordeste tradicional” é um produto da modernidade que só é possível pensar neste momento. (ALBUQUERQUE JR, 2001, p 77).

Filha por ventura desse entrecruzar da chamada globalização x fluxos culturais, a parceria de Luiz Gonzaga com o poeta Miguel Lima acabou não se tornando o esperado, uma vez que este último não cultuava com primor e pertencimento a arte sanfoneira advinda do Nordeste. Esse período vivido ao lado de Miguel Lima pode ser retratado como o momento de busca por certa estabilidade produtora.

Faz parte desse “instante produtor” a parceria frustrada, estabelecida com o também nordestino Lauro Maia, uma vez que este se sentia incapaz de condensar as canções imaginadas pelo parceiro Luiz Gonzaga, corporificando-as ao lhes atribuir letras. Foi, porém, Lauro Maia quem apresentou a Luiz Gonzaga o nordestino Humberto Teixeira, com quem Gonzaga produziria grande parte de sua colossal produção musical.

Humberto Teixeira, advogado cearense, inaugura junto ao seu parceiro o que determinamos de “fase expansionista” para a música de Luiz Gonzaga. Teixeira parecia

Humberto Teixeira, advogado cearense, inaugura junto ao seu parceiro o que determinamos de “fase expansionista” para a música de Luiz Gonzaga. Teixeira parecia responder quase que instantaneamente aos impulsos imagéticos do parceiro, tendo como resultado desse matrimônio musical preciso, a criação de grandes canções de sucesso, como podemos registrar por meio da fala de Gonzaga:

Inspirado nas coisas do meu sertão e estimulado por um discreto piscar de olho de Lauro de Maia, abri a sanfona e fiz soar um xote. Não terminei, já os primeiros versos de *No Meu Pé de Serra* estavam prontos. Eufórico, sapequei uma toada, cantei a história da *asa branca*, e já o doutor tinha esboçado da música riscado no papel.

(MPB Compositores, 1997, nº. 11).

Essa parceria promoveu, então, o revigoramento da música nordestina, criando e concretizando um novo ritmo, uma nova cadência: *O Baião*.

Humberto Teixeira representou na carreira de Luiz Gonzaga o momento de tematização da cultura nordestina, num tom de saudosismo e rememoração da região. Foi dessa parceria que surgiram os sucessos: *Asa Branca*, *Baião de dois*, *Adeus Maria Fulô*, *Kalu*, *Baião*, *Mangaratiba*, *Sinfonia do Café*, *No meu pé de serra*, *Juazeiro*, *Respeita Januário*, *Qui nem jiló*, *Deus me perdoe*, *Dono dos teus olhos*, *Xanduzinha*, *Légua Tirana*, *Paraíba*, *Assum preto*, *Feira de gado*, dentre outras. Mas a parceira se acabou tempo depois, não por desavenças profissionais, mas pelas intempéries do destino que conduziu Humberto Teixeira à vida política, enquanto que Gonzaga prosseguia ao lado de outros músicos.

Tempos depois, Gonzaga encontraria aquele que se tornou seu segundo grande parceiro: José de Souza Dantas, estudante de medicina, indivíduo habilidoso na arte de cantar o gosto pelas coisas do sertão. Se por um lado a parceria com Humberto Teixeira lhe havia rendido grandes canções, com Zé Dantas não foi diferente. A produção de músicas com um tom mais politizado, denunciador e questionador do abandono político e social a que o povo nordestino sempre fora submetido, renderam-lhes também mais brilho e sucesso, tomando as proporções de um espaço social de representação, tanto no rádio, como na sociedade como um todo.

Com Zé Dantas, Luiz Gonzaga compôs dentre outras canções, as músicas: *Vozes da Seca*, *A Dança da Moda*, *A feira de Caruaru*, *A letra I*, *Acauã*, *Adeus*, *Iracema*, *Á-bê-cê do sertão*, *Algodão*, *Cintura fina*, *Feira de gado*, *Forró de Mané Vito*, *Imbalança*, *Lascando o cano*, *Noites brasileiras*, *O xote das meninas*, *Paulo Afonso*, *Sabiá*, *São-joão na roça*, *Siri jogando bola*, *Vem, morena*, que cuidaram de tornar o *baião* um grande ritmo, assim como Luiz Gonzaga, o precursor das canções de protesto da MPB.

### III – Vozes da Seca: A Construção de um Imaginário Simbólico

#### 3.1 – A Linguagem e a Construção dos Símbolos.

A língua é um instrumento, ou mais precisamente, um processo de representação, um sentido de interação, através do qual nós seres humanos, em específico, externamos e irrompemos nossas percepções e realidades.

A linguagem é o espaço de intensificação do eu, é o momento em que o indivíduo, seja através de objetos, símbolos do seu cotidiano, movimentos, indagações, gritos, cantos, enfim, representações, exterioriza e dialoga com o universo de informações que o rodeia, através da apreensão do real. Pensar a linguagem enquanto sistema de comunicações é atentar-se para as engrenagens que compõem esse sistema.

A língua, os sentimentos e emoções, as experiências, gostos e possibilidades, por fim, o homem e seu habitat propiciador de certa formação social e cultural, são partes desta dita engrenagem capaz de ativar, por meio de sons vocais e demais elementos fônicos, um mundo que se organiza no modo particular de cada sujeito.

Dessa maneira, percebe-se que da trilogia *língua – linguagem – comunicação*, a busca por uma definição profícua, precisa e uma para ambos os termos, constitui-se em uma tarefa de valia contestável, haja vista a possibilidade a que estes assumem de ressignificação, estando, pois, sempre em processo de construção, (re) construção, interação de interlocutores  $\times$  contextos e vivências sócio-culturais dos mesmos.

É na e pela linguagem, que o homem se constitui como elemento, como signo e instrumento que caracteriza as aparências e ambivalências do seu lugar, seu pertencimento e cultura.

Na arte musical, doravante entendida como criação poética, as dimensões de sua causticante ironia e sua estreita relação entre a proporção significativa que as palavras destinadas aos jogos rítmicos e simbólicos são envolvidas, integram o sistema das relações que a linguagem musical se apropria, ao apresentar as realidades físicas, sociais, culturais, religiosas e emocionais.

Com o uso do língua, na e para expressão musical, os seres interlocutores se representam e se simbolizam diante daquilo que nele e com ele se

comunica, seja de forma proporcional ao seu repertório cultural, ou pela opacidade da busca por um pertencimento que o enraíze e o identifique pela linguagem.

É nesse jogo de evidências de signos lingüísticos, associados às experiências culturais de cada falante, que a música, objeto totalizante da língua e da codificação do indivíduo no processo de comunicação, é inserida, enquanto objeto de organização peculiar que caracteriza e concretiza uma representação da realidade em que vivemos. Pensando nesse sentido, a abordagem inferida por Domício Proença Filho passa a dialogar com as considerações até então impostas, quando este afirma que:

A língua é, um *sistema de signos*, ou seja, é um conjunto organizado de elementos representativos. Como tal, é regido por princípios organizatórios específicos e marcados por alto índice de complexidade: envolve dimensões fônicas, morfológicas, sintáticas e semânticas que, além das relações intrínsecas peculiares a cada um significativo inter-relacionamento. A rigor, a língua é mais que um sistema, é um conjunto de subsistemas que se integram. (PROENÇA FILHO, 1986, p. 21)

Tendo em vista tal colocação, pensar o processo comunicativo, assim como a arte musical, como um movimento de manifestação de uma dada língua, logo cultura, significa demonstrar dentro das muitas formas da linguagem humana, os sistemas classificatórios que com rigor exprimem essa tal complexidade citada por Proença Filho, que se quer componente das dimensões fônicas, morfológicas, sintáticas e semânticas, e que interagem naturalmente no momento de elaboração por parte de cada indivíduo, dos significados que esse *sistema de signos* propicia.

É válido, porém, destacar, que tentar entender a música como linguagem exige algumas considerações e esclarecimentos. O primeiro deles aponta para a questão do contexto social e interativo do qual emerge essa produção artística. A segunda refere-se à natureza polissêmica e ambígua inerente a toda linguagem e, mais ainda, a linguagem musical.

Frente a essa percepção, já se encontrava a fala de Octávio Paz, quando este percebe que:

[...] toda a obra, desembocam na significação; aquilo que o homem toca se tinge de intencionalidade: é um ir em direção a... O mundo do homem é o mundo do sentido. Tolerar a ambigüidade, a contradição, a loucura ou a confusão, não a carência de sentidos. (PAZ, 1982, p. 23)

É, pois, nesta perspectiva, que se faz necessário entender o caráter que a música de Luiz Gonzaga, sendo esta uma contribuição para construção da cultura, veio a apresentar, ora de forma dolente, ora jocosa, mas sempre no interstício de deflagrar uma realidade cultural com certo tom de pertencimento e rememoração do passado,

Vista, assim, na perspectiva de algo construído e como linguagem - que carrega consigo a força da transformação - a música de Luiz Gonzaga exerce também o papel de propositora de outros processos; notadamente, sob a ótica das representações. É como linguagem que a música toma para si a possibilidade de expressar idéias e sentimentos; de viabilizar comunicações à medida que produz (e reproduz) valores, símbolos incorporados às suas raízes, e pela sociedade como um todo, num dito processo de hibridização cultural e expressiva. Obviamente a assimilação desses símbolos e valores se dá de forma diferenciada, considerando-se os diversos segmentos que compõem a sociedade.

Toda produção humana é desenvolvida dentro dos seus espaços de conhecimento e entendimento, levando-se em consideração o símbolo do imaginário de cada locutor/locatário, bem como os instrumentos com os quais se sensibilizam.

Para Luiz Gonzaga, os elementos simbolizadores de sua cultura, sua raiz, foram apresentados em forma de canções e diálogos que tratam de uma produção constituída de um conjunto de ritmos variados, incluindo baiões, marchinhas, xotes, toadas, etc. Tradicionalmente, essa música é executada por sanfona, acompanhada, basicamente, de um triângulo e um zabumba, como instrumentos de percussão.

Desse modo, de um lado estão os elementos e do outro a temática, que eles mesmos produzem ao reunir todo um conjunto de representações, evocando imagens e valores significativos (campo de emoções), para públicos urbanos e rurais, propagando-se por todo o meio social, alcançando, assim, diferentes espaços. Trata-se da construção de uma linguagem muitas vezes próxima da narrativa que se quer identificada com o cotidiano dos indivíduos; um cotidiano em movimento que, até certo ponto, é acompanhado e retratado pela música; numa linguagem de caráter autoritário (de autoridade); esta empregada com o sentido de pertencimento, identidade, peculiaridade de intenções e não desconexa, distante da realidade dos sujeitos que a produz. Ao contrário, o público (os ouvintes) parece se sentir contemplado por essa linguagem.

O conjunto de símbolos presentes na música de Luiz Gonzaga noticiam a dimensão da cultura brasileira que não se reduz à mera descrição dos fatos disseminados na vida de seu povo. Tem-se, nesse sentido, um sistema representativo de um contexto do sertão, de um movimento migratório, enfim, de um conjunto de emblemas expressivos de um país em processo de transformação, seja no âmbito político, seja no âmbito cultural.

Interpretar a música nordestina significa tentar produzir um estudo, que apresenta sua maior riqueza, justamente por circunscrever os limites e espaços nordestinos, através de canções. Nesse intento, buscaremos perceber na música de Luiz Gonzaga, mais

Interpretar a música nordestina significa tentar produzir um estudo, que apresenta sua maior riqueza, justamente por circunscrever os limites e espaços nordestinos, através de canções. Nesse intento, buscaremos perceber na música de Luiz Gonzaga, mais precisamente, na canção *Vozes da Seca*, os termos e elementos constitutivos de uma das muitas possibilidades de se abordar o tema sertão.

### 3.2 – A construção do Nordeste em “Vozes da Seca”

De modo direto ou indireto, a música pode construir ou refazer a realidade. Não é aquilo que essencialmente determina a verdade ou a falsidade de algo, mas significa valores e acontecimentos traduzidos em palavras, símbolos e representações sociais. Elegemos a música “*Vozes da Seca*” como um dos instrumentos que permitiram a configuração do Nordeste enquanto um espaço sócio-cultural específico. O Sertão é cantado, por excelência como o lugar da seca, onde há perdas, fome, seca, partidas e desilusões, apresentando-se como única saída fugir para a cidade grande, mostra-se, pois, como o lugar onde não foge ao destino, mas que mesmo assim segue o sertanejo sendo um “caboclo sonhador”.

“*Vozes da seca*” é uma composição fruto da parceria de Luiz Gonzaga e Zé Dantas (1953), período em que ocorre uma das maiores secas do Nordeste brasileiros sob o governo de Getúlio Vargas, que decreta uma ajuda emergencial e imediata do governo federal ao povo sertanejo, o que é criticado imediatamente por Luiz Gonzaga neste memorável baião gravado neste mesmo ano. Segundo Charles Peirce,

Um signo ou representação que se refere a seu objeto não tanto em virtude qualquer similaridade ou analogia com ele, nem por estar associado a caracteres gerais que tal objeto eventualmente possui, mas porque se coloca em conexão dinâmica (inclusive espacial) com o objeto individual e, por outro lado, com os sentidos ou memória da pessoa para quem ele atua como um signo (PEIRCE., 1975, p. 131).

Tal pensamento justifica e reforça como a música, no caso *Vozes da Seca*, é uma reprodução e, sobretudo uma recriação do espaço Nordeste. A música é, pois, submetida a uma identidade que se torna tão regional quanto seu intérprete. Essa música nada mais é do que uma constatação recheada de elementos formadores e explicativos de uma realidade. Por representar, fazer menção fiel a um espaço com os seus constitutivos é que tanto músicas quanto poesias são denominadas como regionais,

pelo tema, pela procedência dos compositores e pela recepção que delas fazem o público em geral. Com a idéia de “região”, os seres humanos constroem uma relação de proximidade ou afetividade, afastamento ou preconceito. Nessa relação se destacam a paisagem, a linguagem, a culinária e a cultura popular. Tais elementos compõem na chamada “música regional” e na “Literatura regional”, que também incluem a crítica social, a insatisfação política e a situação de vários segmentos, a exemplo dos migrantes (os que comparam a vida em mais uma região).

### 3.3 – Quem foi Dantas, além de parceiro de Luiz Gonzaga?

José de Souza Dantas nasceu em Carnaíba (PE), localizada na microrregião do Sertão do Alto Pajeú. Zé Dantas foi considerado um estudioso da cultura sertaneja. Desde o seu tempo de aluno, já compunha xotes, toadas, baiões, chegando a publicar algumas dessas composições. Morava na capital porque estudava Medicina, mas sempre estava ligado ao Sertão. Sua obra representou fidedignamente o Nordeste, desde a variação lingüística, adequada à classe social e ao espaço geográfico, até os problemas sócio-políticos. Luiz Gonzaga, seu parceiro de música, em entrevista ao *Jornal do Brasil* – 30/07/83 disse que Zé Dantas veio do Sertão brabo: “Eu costumava dizer que eu podia sentir o cheiro de bode na pessoa dele” (GONZAGA, apud RENNÒ, 1990, p. 41). Do ponto de vista lingüístico incorporou na sua poesia a linguagem do nordestino, a sua forma de falar, as palavras não conhecidas pelos letrados, seu vocabulário ausente dos dicionários, suas construções frasais desconsideradas pelas gramáticas. Zé Dantas utiliza em sua obra a própria linguagem, musicalidade e poesia do sertanejo para descobrir o homem do sertão, sua realidade ecológica e social para divulgar as suas tradições, crenças e valores, tão desconhecidos no Sul.

No contexto sócio-político, Dantas trouxe a problematização do descaso das autoridades políticas frente aos problemas sociais do Nordeste. Como exemplo, a seca e mais tarde os problemas urbanos, entre outros. Isso lhe concedeu o título de precursor da música de protesto. Zé Dantas não abordou em sua poesia somente a tristeza do sertanejo, abordou também o apego do homem à terra, embora calcinada pela seca, serviu de palco para as lutas dárias, o mandacaru florindo, símbolo da chegada da chuva, *a volta da Asa branca* ao sertão, *o lamento do Acauã*, o despertar do amor no *coração da menina-moça*, o saudoso *Riacho do navio*, o rio *Pajeú*, a forma

melódica de o sertanejo articular o *jis, quês, os sis* de nosso alfabeto entre outras temáticas. Zé Dantas escreveu para o povo e sobre o povo, sua obra é uma ida ao povo. Ao lado de Luiz Gonzaga, divulgou a cultura nordestina em todas as partes do Brasil.

Do ponto de vista sócio-histórico, a obra de Zé Dantas não só retratou o descaso dos políticos e das classes dominantes para com os problemas das classes subalternas, como também divulgou a música nordestina no centro-sul nos anos 50 e 60, período áureo do baião. No Rio de Janeiro, nesta época, surgiram as Casas de Forró, ou seja, casas de diversão. O público era os nordestinos, migrantes nas metrópoles, que se divertiam e lembravam de sua terra. Na diversão, no passo da dança, na linha melódica, o sertanejo, exilado da sua terra, lembrança dos “causos”, evocava o longínquo, *Riacho do navio, o Rio Pajeú, o aboio do vaqueiro, o canto do Acauã, o vôo da asa Branca*, os repentistas nas feiras livres. No olhar o amor e a exalação à terra distante, tristeza e saudade por viver longe dela. Em meio a todo esse cenário, Zé Dantas chamou a atenção do poder público e despertou a consciência nacional para os problemas dos nordestinos.

Vale lembrar que, por essa época, o Brasil começava tomar consciência do estágio de subdesenvolvimento e o Nordeste neste horizonte ideológico representava a imagem crua de nossa mazela social. E este canto expunha um retrato demasiadamente verídico do lado miserável da existência do Nordeste. Neste sentido, *Vozes da Seca*, de Luiz Gonzaga e Zé Dantas, estavam a meio caminho entre o romance de Graciliano Ramos e as primeiras imagens da caatinga filmadas pelo Cinema Novo.

Comparando a visão sócio-regionalista de Zé Dantas com produção literária, de 30 podemos dizer que os romances nordestinos da década de 30, tão aclamados pela crítica literária tiveram sua posição política continuada na música de Zé Dantas. Podemos dizer, que a obra de Zé Dantas faz uma análise do sertão em todos os seus aspectos (geográficos, culturais, sociais e econômicos), tendo como cenário a caatinga. O personagem central é o sertanejo, não como o pau-de-arara excluído no centro-sul, mas como forte, trabalhador, valente, uma cabra da peste, corajoso, confiante em Deus. Na poesia de Zé Dantas uma temática nunca é específica de uma determinada composição, mas é frequentemente retomada em outras.

Escolhemos “*Vozes da Seca*” como foco de análise da obra de Zé Dantas e Luiz Gonzaga, considerando a linguagem e a situação em que foi produzida. “*Vozes da Seca*” (1953) é uma toada-baião, é um poema que aflige. Ao lado de “*Asa Branca*”, é o hino do Nordeste. *Vozes da Seca* é a polifonia dos nordestinos, suplicando às autoridades políticas medidas urgentes para o problema, exigindo mais atenção e criticando os

favores políticos. Isso é notado nos versos: *Livre assim nós da esmola/ que no fim da estiagem lhe pagamo inté o juro/ sem gastar nossa coragem*. Contextualizando essa época: 1953, o Nordeste brasileiro enfrenta uma das grandes secas. A seca não é apenas uma questão geográfica, mas é antes de tudo uma questão político-social, pois os poderes usam a situação para fins eleitoreiros, tornando a seca um agente intermediário para a “política de favores”. Naquela época, Zé Dantas e Luiz Gonzaga tinham em mente com bastante clareza a descrição do oportunismo político frente aos problemas do Nordeste. Em se tratando do teor crítico social, Dantas descreveu em *Vozes da Seca* a imagem real dos problemas sociais do Nordeste.

A região Nordeste é a região do Brasil que mais se discute em termos de música e literaturas regionais diversos discursos já foram feitos, em relação às desigualdades sociais. A música é uma dessas manifestações, onde comparece o fato de que o Nordeste precisa ser mais bem atendido. Só que em *Vozes da Seca* o Nordeste é mostrado não apenas como uma parte do país que se destina a receber ajudas (esmolas), ao contrário, os compositores têm a intenção de mostrar que existe um grande potencial de produção, o único empecilho para desenvolvê-lo é a falta de água e de vontade política.

Seu dotô/ Os nordestino/ Tem muita gratidão/ Auxílio do sulistas/  
Nessa seca do Sertão/ Mas dotô uma esmola/ A um homi qui é são/ Ô  
lhe mata de vergonha/ Ô vicia o cidadão.

É por isso que pidimo/ Proteção a vosmicê/ Para as rédeas do poder/  
Pois doto dos vinte estados/ Temos oito sem comer/ Veja bem, quase  
a metade/ do Brasil ta sem comer.

Dê serviço a nosso povo/ encha os rios e barrages/ Dê comida a preço  
bom/ Não se esuqueça a açudage/ Livre assim nós da esmola/ Que no  
fim dessa estiage/ lhe pagamo até o juro/ Sem gastar nossa coragem.

Se o dotô fizer assim/ Salva o povo do sertão/ Se um dia a chuva vim/  
Que riqueza pra nação/ Nunca mais nós pensa em seca/ Vai dar tudo  
nesse chão/ Cúmu vê nosso destino/ Micê tem na vossa mão.  
(DANTAS E GONZAGA, 1953)

Além de uma crítica, a música reflete grande afeição do compositor pelas coisas do lugar. Do ponto de vista lingüístico, o texto enquanto poema expressa uma linguagem típica – “seu dotô” e “vosmincê”, um vocabulário próprio do nordestino, mas respeitando a organização sintática, com presença de hipérboles: “*Ou lhe mata de vergonha*”; além de musicalidade e ritmo, decorrente de versos carregados de sílabas fortes e fracas, freqüente repetição de letras e anáforas (repetição de uma mesma palavra em versos diferentes): “Dê comida a nosso povo” – “Dê comida a preço bom”. Essas

repetições, segundo Norma Goldstein, possibilitam que o leitor perceba a sugestão, das hipóteses, não só pelos sentidos, mas também pelas rimas, pela sonoridade, pelo ritmo do poema. Todos esses recursos são estratégias que aproximam o leitor do texto literário, promovendo um reconhecimento de si, de suas práticas, de sua cultura e identidade.

Prova disso é que os migrantes nas metrópoles faziam uma viagem imaginária ao seu lugar de origem. Viajavam pelas trilhas sonoras tão bem interpretadas pela figura de Luiz Gonzaga. Sua música deflagra e evoca paisagens, sentimentos, bem como diversos aspectos da vida dos nordestinos.

Diante desse quadro nos parece confortável o fato de ainda podermos ouvir canções que são verdadeiros clássicos da música nordestina. São obras que não envelheceram, não obstante tenham sido gravadas há quase quarenta anos, e que ainda continuam a nos trazer recortes e informações da contagiante história da região Nordeste.

### Considerações Conclusivas:

Apesar de vivermos em um país onde os valores costumam ser rapidamente olvidados será muito difícil esquecermos a obra deixada por Luiz Gonzaga (patrimônio da nossa música). Ao longo dos seus quase cinqüentas anos de carreira em mais de cinqüenta discos gravados, onde cantou as coisas alegres e tristes da terra que ele jamais desprezou. Isso porque sua obra é muito rica e densa. É a expressão mais pura e autêntica do caboclo sertanejo, de seus costumes e de sua vide um patrimônio que transcende as fronteiras de Exu, no árido sertão de Pernambuco, onde nasceu para atingir toda a nação, além de constituir um documento histórico de valor incontestado, no momento em que registra o sofrimento e a alma dessa gente simples do Nordeste.

A identidade de Luiz Gonzaga com a sua região, e, sobretudo com a terra que o viu nascer faz desse safoneiro-compositor a maior expressão da música nordestina e um dos expoentes máximos da música popular brasileira. Luiz Gonzaga é como uma espécie de documento da cultura popular, autoridade da lembrança e idoneidade da convivência. De fato, Luiz Gonzaga foi uma bandeira nordestina, que sempre se fez presentes nos mais diferentes pontos do país, no momento em que empunhava sua sanfona e deixava fluir do coração as canções do saudoso e distante pé-de-serra. Sua música é a expressão dessa terra seca e castigada, ora seca e triste, ora verde e alegre. De uma terra esquecida e desprezada, mas infinitamente bonita pela pureza de sua gente. Sua obra é uma verdadeira amostragem do universo sertanejo, nos seus mais diferentes aspectos. Com a sua música Luiz Gonzaga mostrou o lado bonito do sertão, os costumes e as crenças, e a vida pacata do homem nordestino. Da mesma forma soube também denunciar os problemas sociais de que são vítimas seus conterrâneos. Percebemos a representação do Nordeste, como uma categoria social inventada e reproduzida cotidianamente através de diferentes formas de linguagem e de comunicação, bem como de discursos que se utilizam de elementos naturais físicos, divinos, políticos e culturais para delimitar as marcas simbólicas próprias de ser e fazer o Nordeste, a fim de diferenciá-lo e coloca-lo num patamar de existência sócio-política no cenário nacional.

A literatura regionalista como um todo, foi considerada muito rica, no sentido em que foca a atenção no migrante, deixando aberto o caminho para o estudo da migração como fenômeno digno de nota. Com uma ressalva, no mais das vezes vinculou a migração à seca. Um recorte que privilegiou o aspecto ambiental, explicando a migração como um acontecimento trágico circunstanciado no tempo e determinados geograficamente. Como se os migrantes fossem grandes vítimas, produtos de uma condição ambiental. Uma

migração como fenômeno digno de nota. Com uma ressalva, no mais das vezes vinculou a migração à seca. Um recorte que privilegiou o aspecto ambiental, explicando a migração como um acontecimento trágico circunstanciado no tempo e determinados geograficamente. Como se os migrantes fossem grandes vítimas, produtos de uma condição ambiental. Uma produção intelectual, enfim, que destituía os migrantes da condição de sujeitos transferindo-os para a seca.

Migrar, portanto, tem sentido ambíguo – como uma imposição das condições econômicas, sociais e ambientais, e nesse caso ela aparece como um dos mais fortes elementos que explicariam uma destinação do ser nordestino, mas ao mesmo tempo como uma escolha contra a miséria e a pobreza da vida no sertão. Migrar é em última estância, dizer não a situação em que se vive é pegar o destino com as próprias mãos, resgatar sonhos e esperanças de vida melhor ou mesmo diferente.

É indiscutível a contribuição dada por Luiz Gonzaga, ao engrandecimento da cultura nordestina, bem como à música popular brasileira, visto que ele deu voz a um espaço não enxergado, tornou notável à sua existência, os problemas e as grandezas que o compõe. O Nordeste, como seria sem Luiz Gonzaga? Esse trabalho não teve a intenção de alterar qualquer coisa, mas sim, de despontar outros modos de se pensar não somente o Nordeste, mas a realidade em si, como se dá em qualquer espaço e circunstância.

## REFERÊNCIAS:

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS. **NBR 6023**: informações e documentação: referências: elaboração. Rio de Janeiro, 2007.

ALBUQUERQUE JR, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. 2ª ed. Recife: FJN. São Paulo: Cortez, 2001.

ANDRADE, Mário. *Aspectos da Música Brasileira*. São Paulo: Martins Fontes, 1975.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. In: VASCONCELOS, MAURÍCIO Salles; COELHO, Haideé Ribeiro (Org). *1000 Rastros rápidos: Cultura e Milênio*. Belo Horizonte: Autêntico, 1999.

BURKE, Peter. *Hibridismo Cultural*. São Leopoldo: Unisinos, 2004.

COMPAGNON, Antonie. *O Demônio da Teoria: Literatura e senso comum*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão, Consuelo Fontes Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Ed. 25ª. São Paulo: Editora Graal, 2007.

GOLDESTEIN, Norma. *Versos, Sons, Ritmos*. 6ª ed. São Paulo: Ática, 1990.

GONZAGA, Luiz. *Duetos com mestre lua: Gonzagão e convidados*. Direção Artística: Jorge Devision. São Paulo: RCA Victor, p 2001. 1 CD (ca. 60 min). Masterizado no Magic Máster.

MALARD, Leticia. *Contextualidade de Transculturação: O Regionalismo de 30 e A Repressão de 70*. In: *literatura e dissidência política*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

MPB COMPOSITORES. São Paulo: Editora Globo, 1997 – Semestral. Luiz Gonzaga. ISSN 85.250 – 1937-2.

PAZ, Octavio. O arco e a lira. Trad. De Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica e Filosofia*. São Paulo: Editora Cultrix, 1975.

PROENÇA FILHO, Domicio. *Teoria Literária*. São Paulo: Ática, 1986.

TATIT, Luiz. *A enunciação da canção popular nos limites da narratividade*. In: VASCONCELOS, MAURÍCIO Salles; COELHO, Haideé Ribeiro (Org). *1000 Rastros rápidos: Cultura e Milênio*. Belo Horizonte: Autêntico, 1999.

TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música popular*. In: \_\_\_\_\_ (Org). *1000 Rastros rápidos: Cultura e Milênio*. Belo Horizonte: Autêntico, 1999.

VASCONCELOS, Maurício Salles e COELHO, Haydeé Ribeiro. (org) *1000 Rastros rápidos: Cultura e Milênio*. Belo Horizonte: Autêntico, 1999.

XIMENES, Sérgio. *Minidicionário Ediouro da Língua Portuguesa*. 2. ed. Reformada. São Paulo: Ediouro, 2000.

<http://musicadoceara.blogspot.com/2008/04/humberto-teixeira-o-doutor-do-baixo.html>

Acesso em: 12/01/2009