

METÁFORAS DO SERTÃO:
linguagens da cultura na música de Luiz Gonzaga

Sulamita Vieira

Luiz Gonzaga, com muito prazer

Este é um estudo de caráter exploratório, integrante de um trabalho mais amplo, em desenvolvimento, acerca da “música de Luiz Gonzaga”.

Ao se fazer referência à “música de Luiz Gonzaga” não se está restringindo às suas composições, mas ao conjunto de músicas interpretadas por ele, incluindo, portanto, aquelas que produziu individualmente, as que fez de parceria e ainda outras, das quais foi apenas intérprete. Nesse sentido, a música de Luiz Gonzaga é uma referência histórica, em termos de produção e veiculação de representações culturais, sobretudo no que diz respeito ao Nordeste brasileiro.

Luiz Gonzaga foi uma espécie de pioneiro, aquele que criou um tipo de interpretação, de ritmo, uma forma especial de cantar o Nordeste brasileiro, principalmente o sertão, tornando-se conhecido em todo o país. Num certo sentido, pode-se dizer que “formou escola” e o sucesso conquistado não teve a conotação de modismo; outros, posteriormente, tentaram caminho semelhante. Assim, neste trabalho, a opção não é apenas estudar alguém que interpretou “músicas nordestinas”, mas, sim um intérprete com determinado significado da perspectiva antropológica.

No dizer do jornalista e crítico João Máximo, Luiz Gonzaga “ensinou ao brasileiro o caminho para a redescoberta de toda a cultura nordestina” (Máximo, 1989). E, para Sidney Miller, “Luiz Gonzaga está para o sertão assim como Noel Rosa para o centro urbano e Dorival Caimi para o litoral” (Miller, 1971). E ainda Miller, referindo-se ao trabalho conjunto de Gonzaga

e Humberto Teixeira diz que a proposta do primeiro ao segundo “resumiu-se em tomar como ponto de referência os baiões cantados por cegos violeiros, bandinhas e conjuntos do interior” e, usando os termos do próprio Teixeira, “cidadiniza-los, ou seja, estudar e redescobrir a maneira adequada de apresentá-los ao público das grandes cidades” (Miller, 1971).

Adotam-se aqui essas idéias de Máximo e Miller e, sem dúvida, a música de Luiz Gonzaga pode ser considerada um campo muito fértil para o estudo de representações culturais.

Comecei a ouvir Luiz Gonzaga muito cedo, no rádio de pilha da fazenda onde nasci, vivi minha infância e, temporariamente, a adolescência. E foi também lá, no sertão central do Ceará, que ouvi as primeiras histórias de sanfoneiros, “músicos de ouvido”, que tocavam, inclusive Luiz Gonzaga, nos “sambas”(*) que eventualmente alguém promovia numa sala da própria casa, ou numa latada, espaço maior, providenciado para este fim. De um jeito ou do outro, a dança sempre se fazia à luz da lamparina a querosene e sobre o chão de barro batido, onde de vez em quando se jogava água para “sentar a poeira”. Foi, portanto, ouvindo narrativas de fatos assim que aprendi várias letras, aprendi também a me sensibilizar com aquela música e, muitas vezes, alimentando a fantasia de crescer logo, romper com os preconceitos e poder “cair no samba” e sair deslizando pelo salão, dançando com toda a faceirice de mulher e o molejo a que tão bem se prestam o xote e o baião.

A música de Luiz Gonzaga me traz, pois, de volta cenários e impressões, os quais serão examinados agora. Para isso, além da sensibilidade, será adotado um “olhar antropológico”, bem como um referencial empírico (e teórico) acumulado ao longo da vida profissional, principalmente no que se refere à chamada questão agrária brasileira, eleita como campo de estudo desde algum tempo.

1. Música e “Cultura do Sertão”

Lá no meu pé de serra
Deixei ficar meu coração
Ai que saudade eu tenho
Eu vou voltar pro meu sertão.

(NO MEU PÉ DE SERRA, xote, H. Teixeira e L. Gonzaga)

* *Samba* - além do sentido usual, de dança popular em todo o Brasil, o termo possui, dentre outros significativos, o de festa popular, ou arrasta-pé (V: L. Câmara Cascudo, *Dicionário do Folclore Brasileiro*).

Seu doutor, os nordestino
Têm muita gratidão
Pelo auxílio dos sulista
Nesta seca do sertão.

(VOZES DA SECA, toada, Zé Dantas e L. Gonzaga)

Inté mesmo a asa branca
Bateu asas do sertão
Entonce eu disse, adeus Rosinha
Guarda contigo meu coração.

(ASA BRANCA, toada, L. Gonzaga e H. Teixeira)

Pássaro carão cantou
Anum chorou também
A chuva vem cair
No meu sertão.

(PÁSSARO CARÃO, baião, J. Marcolino e L. Gonzaga)

Que sertão é esse, a que tanto se referem os poetas? Que mistérios ele tem, como vivem os seus habitantes, o que faz com que se sintam a ele acorrentados? (ou, por que são tantos os que deixam esse sertão?) Que encantos possui para ser tão cantado?

Certamente há várias formas de responder a essas e a outras muitas interrogações sobre o sertão. A literatura sociológica especializada tem jogado muitas luzes sobre a realidade agrária nordestina, de modo que se pode falar hoje de um conhecimento acumulado, nas ciências sociais, a respeito da estrutura agrária e do modo de vida predominante no semi-árido. Além disso, há outras formas através das quais o sertão tem sido retratado, como no caso dos romances de respeitáveis nomes da literatura brasileira, ou através da literatura de cordel, das artes e do artesanato em geral.

Desta vez, porém, a ênfase recai sobre representações culturais veiculadas por meio da música, que se considera como uma forma particular de reprodução da cultura.

A música possui certas especificidades que lhe permitem "agregar" determinadas representações não encontradas em outras dimensões da cultura. E aqui, quando se fala de música, está-se tratando de um conjunto, que inclui letra, melodia, harmonia, ritmo etc.

Assim, encara-se a música como um caminho possível através do qual se pode analisar também a cultura como uma produção histórica, que se gera, e se transforma, dentro de processos sociais determinados.

Nessa perspectiva, considera-se a música como um dos elementos culturais mais ricos, possuindo uma grande capacidade de "absorver" ou condensar, e ao mesmo tempo veicular, com eficácia, representações culturais. Ela tem, dentre outros aspectos, a metáfora como grande arma.

As representações culturais constituem formas coletivas de ver o mundo, de pensar o real. Não podem ser traduzidas, pois, como simples reflexo da realidade. Como diz Durkheim, em *As Formas Elementares da Vida Religiosa*, de algum modo representamos as coisas com as quais convivemos; daí podermos fazer a decodificação de sinais entre indivíduos e grupos de uma mesma sociedade. E as representações vão se consolidando dentro de processos sociais e históricos.

A propósito, o estudo da realidade agrária nordestina levou à constatação de que é na dinâmica da formação de processos às vezes extremamente complexos - onde se geram e se reproduzem, historicamente, as relações sociais de produção; o mando, a submissão e a resistência; onde se instala o compadrio, floresce o clientelismo e se organizam também as Comunidades Eclesiais de Base, as romarias e o sindicato de trabalhadores rurais - que se produz também a cultura e, como parte dela, o "mundo do simbólico", o universo das representações culturais.

Assim, não se concebe a cultura como um mundo à parte. A própria dinâmica das relações sociais não se consolidaria, não fora a existência da cultura. Há códigos culturais produzidos, por exemplo, na relação mando X submissão e, ao mesmo tempo, funcionam como norte para o comportamento dos atores sociais envolvidos nessa relação. A representação coletiva do pobre como submisso se fez dentro do processo de formação histórica da pobreza nesta sociedade.

Desse modo, o estudo da música de Luiz Gonzaga revela aspectos de como é pensada, simbolizada, vivida e metaforizada a questão agrária, principalmente a nordestina. Portanto, esse estudo evidencia representações culturais da questão agrária.

A estrofe musical abaixo ilustra o que se afirmou acima:

Seu doutor, uma esmola
A um home que é são
Ou lhe mata de vergonha
Ou vicia o cidadão.

(VOZES DA SECA, toada, Z. Dantas e L. Gonzaga)

Neste pequeno trecho, por exemplo, estão representadas, dentre outras, a idéia de mendigo e de trabalho e a relação patrão X trabalhador ou governante X governado.

A idéia que se tem é como se a cultura passasse dentro da música e, ao mesmo tempo, à medida que se difunde, a música vai levando consigo, e espalhando pela sociedade, as representações culturais. No caso em estudo.

analisa-se esse fenômeno particularizando a sua ocorrência através do que se resolveu chamar de “cultura do sertão”.

Antes de se entrar na análise da música enquanto elemento cultural, é necessário explicitar o próprio conceito de cultura, para se chegar à concepção de “cultura do sertão”.

A arte, as crenças, as leis, os costumes, os valores, as tradições etc. são expressões culturais reconhecidas universalmente, no campo do conhecimento científico. Portanto, a cultura é usualmente definida nesses termos.

Mas, numa outra instância do raciocínio, pode-se perguntar: como essa definição genérica se manifesta concretamente?

Seu delegado

Sem increnca eu num brigo

Sem ninguém bulir comigo

Num sou home pra brigar

Mas nesta festa seu doutor perdi a carma

Tive que pegar nas arma

Pois num gosto de apanhar.

(FORRÓ DE MANÉ VITO, baião, Z. Dantas e L. Gonzaga)

Aqui, bem mais do que um conjunto de palavras ou sinais gráficos, está a expressão de valores culturais, está um conjunto de significações. É curioso, por exemplo, perguntar-se, diante deste trecho, sobre a representação de “doutor” ou de homem (macho), que só pode ser compreendida dentro de uma contextualização histórico-social.

Como diz Ruth Benedict, “a cultura é como uma lente através da qual o homem vê o mundo”. Obviamente, os significados são contextualizados. Sabe-se que a existência da cultura nas diferentes sociedades é, teoricamente, resultante de processos de adaptação, expressa um domínio do homem sobre o meio, um domínio de homem sobre homens; expressa a construção de estratégias de sobrevivência, bem como formas de interpretação do próprio meio.

Assim, a cultura é gerada ou produzida dentro de processos sociais e históricos, onde se desenvolvem e se consolidam relações sociais específicas, marcada pelas contradições e ambigüidades da formação social. Nesse sentido, a cultura não se constitui num bloco homogêneo ou monolítico, mas sim, é uma realidade heterogênea. Há, dentro dela, expressões de resistência e também de reforço à ordem estabelecida.

Isso posto, o fato de ser a sociedade dividida em classes sociais, não significa que cada classe produza, separadamente, a sua cultura como resposta a determinadas situações objetivas, guardando com essas situações uma relação

de coerência. Se o sistema, enquanto totalidade, se reproduz a partir de relações sociais (fundamentais) entre classes e segmentos de classe e, se no interior desses processos, inerente a sua própria dinâmica, se articulam e coexistem princípios diferenciados, se articulam interesses contraditórios, e até antagonísticos, a cultura também é “mesclada” ou permeada por todas essas variáveis. Como diz Geertz, “... nós somos animais incompletos e inacabados que nos completamos e acabamos através da cultura - não através da cultura geral, mas através de formas altamente particulares de cultura: doubuana, e javanesa, hopi e italiana, de classe alta e classe baixa, acadêmica e comercial” (Geertz, 1978).

Em síntese, não há suporte científico para a idéia segundo a qual existiria, numa sociedade de classes, uma cultura popular com valores “próprios”, “não contaminados” pelos “valores do capitalismo”. Tal pensamento revela uma concepção simplista da realidade social.

Afirmou-se num primeiro momento que na sociedade de classes a cultura não se constitui numa homogeneidade. Em seguida, afirmou-se que não faz sentido falar de “cultura de classes”.

À primeira vista, este parece ser um raciocínio contraditório, porém não o é. Na verdade, trata-se de encarar as diferenciações culturais como realidades históricas e, ao mesmo tempo, produzidas no cotidiano e dentro de situações objetivas, vivenciadas pelos diferentes segmentos que compõem a estrutura social. Outra vez recorre-se a Geertz, que diz: “Quando vista como um conjunto de mecanismos simbólicos para controle do comportamento, fontes de informação extra-somáticas, a cultura fornece o vínculo entre o que os homens são intrinsecamente capazes de se tornar e o que eles realmente se tornam, um por um. Tornar-se humano é tornar-se individual, e nós nos tornamos individuais sob a direção dos padrões culturais, sistemas de significados criados historicamente em termos dos quais damos forma, ordem, objetivo e direção às nossas vidas” (Geertz, 1978).

É nessa perspectiva que se compreende a heterogeneidade da cultura e, aí sim, há lugar para a idéia de “cultura popular”, bem como para uma “cultura urbana” e, no caso, para uma “cultura do sertão”, sem se cair, obviamente, no determinismo geográfico ou no relativismo cultural.

A cidade e o sertão, para efeito da análise das representações culturais, não se definem somente a partir da variável localização geográfica ou espaço físico ocupado. Do mesmo modo, não se pode reduzir dominantes X dominados, ou popular X erudito, à simples posição dos “agentes culturais” na estrutura social, como se o todo e as partes se reproduzissem independentemente de articulações entre elas e também entre elas e o todo. Na sua totalidade a estrutura é tecida com fios da história, da economia e da cultura.

E vende seu burro
O jumento e o cavalo
Inté mesmo o galo
Venderam também
Pois logo aparece
Feliz fazendeiro
Por pouco dinheiro
Lhe compra o que tem

Chegou a São Paulo
Sem cobre, quebrado
E o pobre acanhado
Procura o patrão
Só vê cara estranha
De estranha gente
Tudo é diferente
Do caro torrão.

(A TRISTE PARTIDA, toada, Patativa do Assaré)

Aparece aí a imagem do patrão, aquele que pode (o mesmo que explora), a quem o pobre recorre no campo e na cidade. Aquele que “ajuda”, mesmo que a ajuda possa significar a negação da condição camponesa (1ª estrofe). Na cidade, desgarrado, vem ao pobre a imagem do patrão, como ausência sentida (“tudo é diferente do caro torrão”) daquele que também ajudou a família a deixar o sertão.

No campo e na cidade, os homens (que também aí se situam de forma diferenciada na estrutura social) “produzem”, com certas particularidades, formas de produzir a sua existência, mecanismos de controle e representações culturais, mas tudo como integrantes de uma realidade mais abrangente. Significa dizer que dentro do mesmo processo onde se reproduz a força de trabalho, se constroem e se reproduzem, historicamente, representações culturais, valores, imagens e auto-imagens; símbolos e identidades. É aí também que floresce a criatividade.

Se o doutor fizer assim
Salva o povo do sertão
Se um dia chuva vim
Que riqueza pra nação
Nunca mais nós pensa em seca
Vai dá tudo nesse chão
Cumô vê, nosso destino
Mecê tem na vossa mão.
(VOZES DA SECA, Zé Dantas e L. Gonzaga)

Aqui a auto-imagem - impotência, incapacidade ou incompetência - que se produz e reproduz junto com a imagem de "salvador", referente àquele que pode, que decide - o patrão, o doutor. De qualquer modo, a saída para o problema foge às possibilidades e ao controle do camponês. Ela repousa no "salvador" e também na natureza.

A cultura se reproduz também na relação dos homens com os espaços geográficos-sociais, como a cidade e o sertão que, por sua vez, não podem ser reduzidos a espaços físicos. Assim, as representações culturais, embora não sejam mero reflexo do real, podem ser construídas também na organização e dinâmica do processo produtivo e na edificação das relações de poder, carregando consigo ambigüidades e contradições.

"As representações coletivas são o produto de uma imensa cooperação que se estende não apenas no espaço, mas no tempo; para produzi-las, uma multidão de espíritos diversos associaram, misturaram, combinaram suas idéias e seus sentimentos; longa série de gerações acumularam aí a sua experiência e o seu saber. Uma intelectualidade muito particular, infinitamente mais rica e mais complexa que a do indivíduo aí está como que concentrada"

(Durkheim, 1989).

Em todas as sociedades, e no interior delas, são múltiplas as formas de expressarem-se as representações, de expressar-se o simbólico; a música é uma delas. Marcel Mauss, estudando o povo Zuni, nos diz que as sociedades "impõem sobre todos os seus membros a sua ordem social: os modos concretos como se dão os jogos de posições/relações possíveis entre categorias de indivíduos(...), impõem também a sua ordem simbólica: os modos como a vida social é imaginada coletivamente e como, através dela (os Zuni) pensam suas relações vitais com a natureza, com o universo. Os modos como esta ordem vivida e pensada pela tribo é coletivamente ritualizada e, assim, transformada em canto e dança, em código de conduta e em orações aos deuses".

A música de Luiz Gonzaga é uma espécie de portadora dessa "cultura do sertão". Quer dizer, analisando-a, pode-se descobrir como é imaginada, coletivamente, a vida social do sertão.

E, antes de iniciar a análise da música de Luiz Gonzaga, é interessante uma síntese da vida desse grande porta-voz de representações da "cultura do sertão".

2. Luiz Gonzaga, o "Rei do Baião"

Quando eu vim do sertão, seu moço
Do meu Bodocó
A malota era um saco
E o cadeado era um nó

...

Xote, maracatu e baião
Tudo isso eu trouxe
No meu matulão.

(PAU-DE-ARARA, L. Gonzaga e G. de Moraes)

A própria denominação de Luiz Gonzaga como o "Rei do Baião", já permitiria um "passeio analítico" pelo universo de representações da "cultura do sertão". A nomeação de rei, integrando uma outra ordem cultural que não a erudita, revela como o fenômeno, cultura, é algo misturado, multideterminado. Portanto, a designação de Luiz Gonzaga como "rei do baião" aponta na direção de relações estabelecidas entre a "cultura do sertão" e a "cultura dominante", principalmente no plano simbólico. Mas esta análise será deixada para um outro trabalho. Aqui pretende-se apenas uma espécie de identificação de Luiz Gonzaga.

Luiz Gonzaga do Nascimento, o sanfoneiro que se tornou conhecido no Brasil inteiro, nascido no Sertão do Araripe, município de Exu, Estado de Pernambuco, era filho de camponeses sem terra, moradores da fazenda Caiçara. Gonzaga praticamente não frequentou escola: "fiquei no primeiro ano, não pude continuar", diz ele numa de suas entrevistas à imprensa.

O pai, além de trabalhar na terra, tocava sanfona e tinha uma espécie de oficina, onde consertava sanfonas para pessoas da região. E, segundo o próprio Gonzaga, ali onde o velho Januário afinava os foles "eu afinei meus ouvidos" (Ferreira, 1989).

Assim, Luiz Gonzaga se iniciou na música ainda no Sertão, ao lado do pai, de onde saiu aos 17 anos de idade, fugido dos pais. Desde criança, além de tocar, de uma certa forma clandestinamente, nas sanfonas que Januário consertava, acompanhava-o nas festas da região.

Nessa perspectiva, tenta-se situar Luiz Gonzaga no seu contexto familiar e também na estrutura social, no plano local - "o filho do morador dos Alencar, a quem, mesmo não sendo seu legítimo afilhado, o coronel João Carlos dedicava especial predileção" (Ferreira, 1989).

Gonzaga é também o jovem que, como tantos outros nordestinos, deixa sua casa para "ganhar a vida" e, no caso, simbolicamente, "ganhando o mundo" (entenda-se, conquistando apreciadores do seu trabalho artístico).

Luiz Gonzaga sai do interior de Pernambuco em 1930 e, chegando a Fortaleza, ingressa no Exército como recruta. Passando por vários Estados do Brasil, permanece nesta corporação, deixando-a ao final de quase dez anos; chega, enfim, ao Rio de Janeiro, então capital da República. Ainda no quartel do Exército, em Minas, numa certa ocasião Gonzaga quis integrar a orquestra, mas não foi aceito por não conhecer as notas musicais.

No Rio de Janeiro, a inserção profissional de Luiz Gonzaga se inicia através do Mangue, tocando sanfona nas noites (tangos, valsas, boleros etc, apenas instrumental). Na linguagem de Ferreira, "explorando tudo quanto era cabaré, bar, doca de porto e boteco", tendo como público predominante marinheiros e prostitutas. Depois, passou a participar de um programa de calouros, na Rádio Nacional, dirigido por Ary Barroso. Malsucedido nas duas primeiras apresentações (tocando valsa), foi com "Vira-e-mexe" (chamego) que abriu caminho para posterior sucesso.

Aos poucos, foi mantendo contatos com outros músicos, compositores e empresários do ramo, elasticando-se o universo das suas relações sociais. Foi assim que se aproximou de Humberto Teixeira e Zé Dantas; o primeiro, advogado e o segundo, médico; ambos nordestinos e que se tornaram seus dois maiores parceiros.

Tudo indica que "Aça Branca", gravada pela primeira vez em 1947, foi a música que jogou Luiz Gonzaga para fora do Mangue, propiciando-lhe assim um "vão" diferenciado, de ampliação do seu espaço, da sua atuação; empurrando-o para uma imediata projeção no plano nacional, que ultrapassa, mais tarde, as fronteiras da nação.

Há um depoimento de Zé Dantas, em que o mesmo expressa a grande afinidade existente entre ele e o seu parceiro: "... a identidade de vocação artística nos dispensou apresentações, a surpreendente coincidência de motivações nos tornou amigos e a música nos fez parceiros. Desde então, baseados no sincretismo musical da melodia ibérica, ameríndia e gregoriana, que deu origem à música sertaneja; apoiados no ritmo da viola e firmados no pitoresco linguajar caboclo, temos divulgado os costumes, a arte e a vida social do homem nas caatingas do Nordeste brasileiro" (Ferreira, 1989).

Numa sociedade como esta, a cultura é tecida com fios "de dentro" e "de fora". Para se compreender esses processos é necessário pensar em termos das relações entre a sociedade brasileira e outras; nas relações internas, entre as classes sociais, entre segmentos

de classes, bem como nos espaços onde se dão tais relações (sertão X cidade; Nordeste X Sul; popular X erudito etc). Tudo isso, numa perspectiva de simultaneidade. tão bem representada nos trechos abaixo:

Olhando pra Paulo Afonso
Eu louvo o nosso engenheiro
Louvo o nosso cassaco
Caboclo bom verdadeiro

(PAULO AFONSO, xote, José Jatai e L. Gonzaga)

Minha santinha morena
Alegremente te louvo
Proteja minha família
Padroeira do meu povo

(PADROEIRA DO BRASIL, baião, L. Gonzaga e Rdo. Grangeiro)

Ai, Xanduzinha
Xanduzinha, minha flor
Como foi que você deixou
Tanta riqueza pelo meu amor

(XANDUZINHA, baião, H. Teixeira e L. Gonzaga)

Paulo Afonso, grande empreendimento do governo federal, à época, para aproveitamento de energia (hidrelétrica) para o Nordeste. Nesse contexto, pode ser tomado como um dado da **modernidade**, associada à presença do engenheiro. Este, o que domina códigos e informações dos “letrados”. O cassaco, operário, trabalhador braçal. imagem da não especialização, da desqualificação. possui o domínio de outros códigos, pertencentes a uma outra ordem cultural; naquele contexto, subordinado ao engenheiro, ao “doutor”, o que manda, manda “porque sabe”. Configura-se, portanto aí, um novo quadro de relações sociais e, dentro dele, constroem-se novas representações.

A “santinha morena” (Nossa Senhora Aparecida) remete à ordem cultural do sagrado, da **tradição**, em oposição ao moderno. A “**minha santinha**”, padroeira (protetora, mãe) do povo brasileiro; grande no seu poder e, ao mesmo tempo, capaz de se voltar ao “pequeno”, pronta para ouvir apelos individuais; a que pode “salvar”, que pode interferir, inclusive na ordem da natureza. Nesse contexto, o trabalhador precisa buscar o poder (junto com soluções/salvação) fora de si, dos seus pares; afinal, é vítima; são vítimas, o próprio meio também o é.

O último trecho remete para um âmbito ainda mais restrito, pessoal, afetivo.

Aparentemente, ter-se-iam aí não só três ordens de fenômenos, mas também três realidades. Porém, tais ordens estão articuladas e, do mesmo modo, as representações a seu respeito. Há um todo, onde se processam “apropriações” mútuas de valores e referências culturais entre as várias ordens.

O universo onde a música se produz, se difunde e dele leva marcas, é o mesmo onde se reproduzem as relações sociais. É aí também onde se misturam o sofrimento da “vida dura” do Sertão, a esperança/desesperança, a necessidade do “Messias” (Antônio Conselheiro e Padre Cícero são exemplos), a alegria, a fé, a saudade, o amor, enfim, os mais variados sentimentos, pulsando a um só tempo, num quadro que tem como pano de fundo a exploração econômica, a dominação X subordinação no plano político e também o clientelismo e o compadrio (já foi mencionado Luiz Gonzaga na fazenda Caiçara).

É desse contexto que emerge, para Gonzaga e seus parceiros, a inspiração e assim vão produzindo a música, marcada ao mesmo tempo pela recorrência ao sagrado e ao profano: pela exaltação à natureza, de onde afinal brota a vida. É aí também que se produzem as várias formas de querer, de enganar, de matar e de morrer; que se formam as representações culturais, onde também há lugar para a fantasia. Enfim, é nesses espaços menores e na sua relação com o todo que se constrói (e se destrói) o viver.

Na alegria do inverno
Canta sapo, jia e rã
Mas na tristeza da seca
Só se ouve acauã
(ACAUÃ, toada, Zé Dantas e L. Gonzaga)

Meu avô lá no Congo
Foi rei Bantu
Mas aqui eu sou rei
Do Maracatu
(REI BANTU, maracatu, Z. Dantas e L. Gonzaga)

Tem cangaceiro
Mas tem romeiro
Lá o caboclo mais fraco
É vaqueiro
Eita sertão
Eita Nordeste
Eita sertão
Eita cabra da peste.
(CABRADA PESTE, baião, Z. Dantas e L. Gonzaga)

A música, como integrante da cultura, produz e reproduz todo um conjunto de valores e de símbolos, reveladores de uma identidade social. Uma identidade historicamente construída no cotidiano dos indivíduos e grupos, no labirinto das relações sociais que se vão tecendo. Os discursos, a língua e a fala revelam assim dimensões do pensamento de determinada época.

Nessa perspectiva, a música de Luiz Gonzaga aparece como uma grande rede que arrasta das águas turvas e caudalosas, no seco Nordeste, dimensões significativas da cultura do seu povo, propagando-a por outras regiões, na voz daquele que, com maestria, reúne instrumentos, gêneros, letras, ritmos e melodias. Imprimindo-lhes toda a significação.

O trabalho artístico, embora não seja simplesmente reflexo da realidade, dela emerge e com ela guarda estreitas relações. É nessa perspectiva que se analisa a música de Luiz Gonzaga.

3. Metáforas do sertão

Examinando-se, detalhadamente, a música de Luiz Gonzaga, pode-se observar que estão aí metaforizadas várias dimensões da "vida do sertão".

Acauã, acauã vive cantando
Durante o tempo do verão
No silêncio das tardes agourando
Chamando a seca pro sertão

.....

Teu canto é penoso e faz medo
Te cala, acauã
Que é pra chuva voltar cedo

.....

Na alegria do inverno
Canta sapo, jia e rã...
(ACAUÃ, toada, Z. Dantas)

Mandacaru quando fulora na seca
É o sinal que a chuva chega no sertão...
(XOTE DASMENINAS, Z. Dantas e L. Gonzaga)

Rompeu-se o natal, porém a barra num veio
O sol bem vermeio nasceu muito além
Na copa da mata, buzina a cigarra
Ninguém vê a barra, pois barra num tem.
(A TRISTE PARTIDA, toada, P. do Assaré)

Aqui têm-se exemplos de figuras que integram o universo de crenças do sertanejo. É interessante a imagem transmitida pela música: são figuras cuja presença traz o anúncio do bem e do mal. Mas, mesmo sendo do mal, as figuras são afirmadas, aceitas como que naturalmente fazendo parte do cenário. São cantadas não com o sentido de condenação ou de negação. Ao contrário, o canto é até de reconhecimento do seu "poder". Assim, do mesmo modo que enaltece o sapo, a jia e a rã, que têm a imagem associada à "alegria do inverno", o canto também revela a acauã, que "chama a seca pro sertão". Da mesma forma, a flor do mandacaru, prenúncio da chuva e a "buzina" da cigarra, toque de alerta para que o homem saia em retirada.

Na música de Luiz Gonzaga o sertão é espaço de muitos; é espaço acolhedor; apesar da seca e do sofrimento que dela decorre, é o lugar para onde o homem quer voltar. Paradoxalmente, é o lugar onde ele encontra paz, alegria de viver. É o lugar que sente como seu, não sendo.

Hoje longe muitas léguas
Numa triste solidão
Espero a chuva cair de novo
Pra eu voltar pro meu sertão
(ASA BRANCA, toada, H. Teixeira e L. Gonzaga)

Trabaia dois ano, três ano e mais ano
E sempre nos prano de um dia voltar...
(A TRISTE PARTIDA, P. do Assaré)

Ai, se eu fosse um peixe
Ao contrário do rio
Nadava contra as águas
E nesse desafio
Saía lá do mar
Pro Riacho do Navio.
(RIACHO DONAVIO, Z. Dantas e L. Gonzaga)

O sentimento de pertencer aparece muito forte como integrante dessa representação do sertão. Aliás, não só o de pertencer, mas também o de possuir, apesar da migração freqüente, apesar da elevada concentração fundiária que, em última instância, expulsa o camponês, tornando-o eterno peregrino, fazendo crescer a quantidade dos "sem terra" que, no campo e na cidade, vão descobrindo a cada dia novas formas de sobrevivência.

Na música, essa mistura de sentimento que, para alguns pode parecer contraditória, vai configurando uma "identidade do excluído", que termina por

reafirmar estereótipos acerca da vida do sertão e dos sertanejos. Tais estereótipos quase sempre têm atuado na direção contrária a uma possível conscientização política e organização dos camponeses.

O sertão apresentado através da música de Luiz Gonzaga tem menos de espaço físico e mais de lugar sócio-cultural. As contradições, os conflitos e tensões sociais, bem como as relações de classe, no geral, parecem diluídos na flexibilidade da música. Ou talvez se possa dizer que, analisando-se de forma mais específica alguns trechos musicais, é possível encontrar esses fenômenos representados com as particularidades que a música permite através da sua linguagem metafórica.

Sem chuva na terra

Descamba janeiro

Depois fevereiro

E o mesmo verão

Entonce o nortista

Pensando consigo

Diz isso é castigo

Num chove mais não

.....

Nós vamo a São Paulo

Que a coisa tá feia

Por terras aleia

Nós vamos vagar

Se o nosso destino

Num for tão misquinho

Pro mesmo cantinho

Nós torna a voltar.

(A TRISTE PARTIDA, P. do Assaré)

Aqui a imagem é de ausência de controle da própria vida, e da vida da família, por parte do camponês, o trabalhador. A condição de dominado (do segmento), como integrante de uma estrutura social, está encoberta pela idéia de completa dependência da natureza e da sorte. É como se toda a dinâmica do individual e do social se situasse fora deste "homem do sertão", a quem, diante das dificuldades, resta apenas a idéia de migrar, mesmo movido pela esperança na "sorte" para o retorno.

O destino, Deus, a seca, a sorte, o "doutor", a pobreza, se misturam num grande movimento a passam a exercer uma força incontrolável sobre o homem.

Meu padim, padre Ciço
Foi pro céu vendo o povo sem sorte
Ao Senhor, foi pedir
Proteção pros rumeiros do norte.
(BEATA MOCINHA, toada, Zé Renato e M. Araújo)

Quando oiei a terra ardendo
Qual fogueira de São João
Eu perguntei a Deus do céu, ai
Por que tamanha judiação.
(ASABRANCA, L. Gonzaga e H. Teixeira)

É por isso que pidimo
Proteção a vosmicê
Home por nós escuido
Para as rédeas do poder
(VOZES DA SECA, Z. Dantas e L. Gonzaga)

Nesse sertão cercado por tantas imagens, onde se misturam desolação e proteção, o homem parece se sentir jogado, pequeno, necessitando sempre de um "salvador", que pode ser o mesmo que pune, que explora.

É significativa a frequência do uso da primeira pessoa do singular (tempo verbal ou pronome possessivo), no canto da saudade como em outros:

Por falta d'água perdi meu gado
Morreu de sede meu alazão
(ASABRANCA, H. Teixeira e L. Gonzaga)

Meu cigarro de palha
Meu cavalo ligeiro
Minha rede de malha
Meu cachorro trigueiro.
(CIGARRO DE PALHA, baião, K. Caldas e A. Cavalcanti)

O sertão, é o sertão da seca, do sofrimento; o sertão de muito trabalho, do trabalho duro, cansativo, árduo, trabalho sobretudo da figura masculina.

O sertão é o lugar da fome, da pobreza que empurra o homem para "A TRISTE PARTIDA", mas é também o lugar da fartura, que aparece na "VOLTA DA ASA BRANCA", no "RIACHO DO NA VIO", ou "NO MEU PÉ DE SERRA", onde se ergue a imagem que parece a negação da retirada (migração), ou uma espécie de garantia de retorno a uma "vida plena".

No meu roçado trabalhava todo dia
Mas no meu rancho eu tinha tudo que queria
Lá se dançava quase toda quinta-feira
Sanfona não faltava e tome xote a noite inteira.
(NOMEU PÊ DE SERRA, xote, H. Teixeira e L. Gonzaga)

Enfim, nessa ambigüidade, se as lembranças do migrante passeiam pelo sertão de onde ele foi expulso, esse mesmo sertão aparece, no plano da imagem, como espaço no qual o homem pode circular livremente porque sente-o seu.

O “homem do sertão” pode ser o migrante faminto, peregrino que foge desesperado, mas é também aquele que representa a coragem, o destemor, a valentia, imagens associadas, sempre, ao macho:

Minha vida é andar por esse país
Pra ver se um dia descanso feliz.
(A VIDA DE VIAJANTE, L. Gonzaga e H. Cordovil)

Pra Zeca se assombrar
Mandei parar o fole
Mas o cabra não é mole
Quis partir pra me pegar
Puxei no meu punhá
Soprei no candieiro
Butei tudo pro terreiro
Fiz o samba se acabar.
(FORRÓ DE MANÉ VITO, Z. Dantas e L. Gonzaga)

Bate a enxada no chão
Limpa o pé de algodão
Pois pra vencer a batalha
É preciso ser forte, robusto e valente
Ou nascer no sertão.
(ALGODÃO, baião, L. Gonzaga e Z. Dantas)

E mais, junto com a coragem e a valentia pode estar a subserviência:

... Mas nessa festa **seu doutor** perdi a carma
Tive que pegar nas arma...
(FORRÓ DE MANÉ VITO, baião, Z. Dantas e L. Gonzaga)

No plano das representações, o sertão possui uma certa magia que acorrenta, que apaixona, que encanta, ao mesmo tempo em que espanta, expulsa, desencanta, leva ao desespero (que parece sempre passageiro). Esse sertão parece mesmo uma grande fantasia e, na sua construção, a música como veículo de representação cultural, acentua determinados estereótipos, atenua contradições.

A seca terrive que tudo devora
Lhe bota pra fora da terra natal.
(A TRISTE PARTIDA, P. do Assaré)

A seca fez eu desertar da minha terra
Mas felizmente Deus agora se alembrou
De mandar chuva pr'esse sertão sofredor
Sertão das muié sera dos home trabaaiador.
(A VOLTA DA ASA BRANCA, toada, Z. Dantas e L. Gonzaga)

Nesse sertão, enquanto o homem está representado pelas imagens referidas, a mulher não aparece como figura do trabalho, mesmo que no seu cotidiano ela tenha participação muito expressiva no mundo do trabalho.

A "mulher do sertão" na música de Luiz Gonzaga está representada como a figura complementar, necessária ao homem; sobretudo é ela que, de certo modo, se contrapõe à dureza e ao sofrimento do sertão, porque a ela estão associados o prazer, o amor, o companheirismo. Nesse sentido, a imagem da mulher é, ao mesmo tempo, de fortaleza e de fragilidade ou delicadeza.

E quando eu chego na cancela da morada
Minha Rosinha vem correndo me esperar
É pequenina, é miudinha, é quase nada
Mas não tem outra mais bonita no lugar.
(BOIADEIRO, toada, A. Cavalcanti, e K. Caldas)

Sentindo a chuva me arrecordo de Rosinha
A linda flor do meu sertão pernambucano...
(A VOLTA DA ASA BRANCA, Z. Dantas e L. Gonzaga)

Quando o verde dos teus (Rosinha) óio
Se espaiá na prantação
Eu te asseguro, num chore não, viu
Que eu voltarei, viu, meu coração
(ASABRANCA, H. Teixeira e L. Gonzaga)

Trago um terço pra Dasdore
Pra Reimundo um violão
E pra ela, e pra ela
Trago eu e o coração
(LÉGUA TIRANA, toada, Z. Dantas e L. Gonzaga)

O próprio nome Rosa (e utilizado no diminutivo), tão freqüentemente referido nas músicas de Luiz Gonzaga para designar a mulher de quem o homem sente saudade, a mulher para quem o homem deseja voltar, esse nome lembra flor, que, no campo das representações coletivas, está associado às idéias de beleza, delicadeza, ternura.

Mas, a “mulher do sertão”, tal como representada na música de Luiz Gonzaga, não é apenas essa beleza delicada, frágil, até intocável: É a mulher-fêmea, mulher-desejo, mulher-sedução, capaz de transportar o homem para muitas “viagens”.

...
Tu é muié pra home nenhum
Botar defeito
Por isso satisfeito
Com você vou dançar

...
Quando eu abarco essa cintura de pilão
Fico frio, arripiado
Quase morto de paixão
(CINTURA FINA, xote, Z. Dantas e L. Gonzaga)

Na farinhada
Lá na Serra do Teixeira
Namorei uma caboca
Nunca vi tão feiticeira.
(FARINHADA, baião, Z. Dantas)

Esse teu fungado quente
Bem no pé do meu cangote
Arripia o corpo da gente
Faz o velho ficar moço
E o coração de repente
Bota o sangue em alvoroço.
(VEM MORENA, baião, Z. Dantas e L. Gonzaga)

Se por um lado, como foi dito antes, a representação aqui como que se afasta do cotidiano da “mulher do sertão”, por outro lado, ela enaltece a sua imagem, acentuando aspectos como a sensualidade e com forte apelo à idéia de movimento, o que ilustra bem a especificidade da música enquanto veículo de representação cultural.

Pra você agüentar meu rojão
É preciso saber **requebrar**
Ter **molejo** nos pés e nas mão
Ter no corpo o **balanço** do mar
Ser que nem **carrapeta** no chão
E virar fôia seca **no ar**

.....
Você tem que viver no sertão
Pra na rede saber **imbalar**
Aprender a bater no pilão
Na peneira aprender **penerar**.
(IMBALANÇA, baião, L. Gonzaga e Z. Dantas)

A mulher na música de Luiz Gonzaga não é a mulher “dona de casa”, ou a mulher “guardada em casa”. É também a “mulher bailarina”, que é “mostrada”, exposta ao deleite dos homens e que exhibe seu corpo no movimento da dança, ao som da sanfona:

Dança, dança Mariquinha
Para o povo apreciar
Essa boa mazuquinha
Que pra você vou tocar.
(DANÇA MARIQUINHA, mazurca, L. Gonzaga, e M. Lima)

Vem morena vem dançar
Quero ver tu requebrando
Quero ver tu requebrar
Quero ver tu remexendo...
(VEM MORENA, baião, Z. Dantas e L. Gonzaga)

É interessante destacar esse aspecto, uma vez que tal representação contraria a idéia segundo a qual a “cultura do sertão” seria quase que necessariamente uma cultura conservadora, presa à tradição (nesse caso, associada à mulher deveria estar a idéia de recato, por exemplo).

A análise feita até aqui quer mostrar também que cometem equívocos aqueles que pretendem fazer uma espécie de classificação da cultura, tomando as práticas dos diversos segmentos que compõem a sociedade como se fossem isoladas, ou desarticuladas. A música aqui examinada, ao mesmo tempo em que fornece elementos para que se fale de uma “cultura do sertão”, serve também para mostrar que as representações são uma espécie de “caldo cultural”. Essa “mistura cultural” das imagens aparece na “apropriação” de determinados símbolos, no jogo de palavras usadas ou na associação de imagens.

Assim, a idéia que se tem é que na representação cultural do sertão, vista através da música de Luiz Gonzaga, o erudito e o popular atravessam juntos um grande salão de festa e, como num “xote aberto”, ora se entrelaçam na dança, ora se separam, onde cada um pode exhibir melhor seus “trejeitos”, sua faceirice, ou mostrar seu jeito próprio de dançar.

O conjunto de representações culturais que se encontra na música de Luiz Gonzaga ilustra muito bem a idéia de cultura como produção histórica. Além disso, expressa a dinâmica cultural, à medida que, através dessa música, se observa que os valores, os símbolos, as representações, de um modo ou de outro, revelam a dinâmica das relações sociais, revelam também as relações campo-cidade, ao mesmo tempo em que “conferem” uma identidade à “cultura do sertão”.

É a partir desse raciocínio que a “cultura do sertão” é concebida como fenômeno não isolado, pois o próprio sertão “se produz” nos movimentos da teia de relações sociais e históricas.

Como foi dito antes, na música de Luiz Gonzaga o sertão não é dos que detêm a propriedade da terra ou o poder político. Tal como está representado, o sertão termina sendo também uma vítima. Por isso, apesar de manter sempre os braços abertos, nem sempre pode acolher os “seus filhos”. Assim, em alguns momentos, sem a cooperação da natureza e sem a proteção de Deus ou do Padre Cícero, o sertão se põe padraсто e órfão ao mesmo tempo.

Quando a lama virou pedra
E o mandacaru secou
Quando ribaçã de sede
Bateu asas e vuou
Foi aí que eu vim imhora
Carregando a minha dor.
(PARAÍBA, baião, H. Teixeira e L. Gonzaga)

Nessa perspectiva, vitimado, sujeito às leis da natureza e submetido aos desígnios de Deus, o sertão passa a necessitar também de proteção e sorte.

Mas felizmente Deus agora se alembrou
De mandar chuva pr'esse sertão sofredô...
(A VOLTADA DA AÇABRANCA, Z. Dantas e L. Gonzaga)

Como foi dito no início, este é um estudo exploratório, que está apenas se iniciando. Assim, não se teve a pretensão de esgotar a análise das representações culturais veiculadas pela música de Luiz Gonzaga.

Vale ainda enfatizar que essa música como “depositária” de representações do modo de vida do sertão não pode ser tomada como uma descrição da realidade. À medida que essa produção musical está carregada de símbolos, que veicula um pensamento coletivo sobre várias dimensões da vida social, analisá-la pode significar uma contribuição no processo de construção/compreensão de identidades sociais.

A música, sem dúvida, possibilita um enriquecimento da cultura, inclusive emprestando movimento, cor, ritmo e som a uma vida social marcada pela pobreza, por contradições e ambigüidades.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BOURDIEU, P. - *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.
- BRANDÃO, C. R. - *Identidade & etnia - construção da pessoa e resistência cultural*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986.
- Coleção Vozes do Brasil - *Luiz Gonzaga*. São Paulo: Martin Claret Editores, 1990.
- DURKHEIM, E. - *As formas elementares da vida religiosa*. São Paulo: Edições Paulinas, 1989.
- FERREIRA, J. de Jesus - *Luiz Gonzaga, O Rei da Baião*. 2. ed. São Paulo: Editora Ática, 1989.
- GEERTZ, C. - *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978.
- GODELIER, M. - *Economia, fetichismo y religión en las sociedades primitivas*. Madrid: Siglo Veintuno de Españã Editores S.A., 1974.
- LÉVI-STRAUSS, C. - *As estruturas elementares do parentesco*. Petrópolis: Editora Vozes, 1976.
- LOPES, J.S.L. (coord.) - *Cultura e identidade operária: aspectos da cultura da classe trabalhadora*. Rio de Janeiro: Editora Marco Zero, 1987.
- MALINOWSKI, B. - *A vida sexual dos selvagens*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora S.A., 1979.
- SÁ, Sinval - *O sanfoneiro do Riacho da Brígida*. 6. ed. Recife: Fundarpe - Fundação Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco, 1986.