



UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUÍSTICA E LITERATURA

GABRIELLA ANDREZA VILELA DE MEDEIROS

**PERFORMANCE VOCO-MUSICAL NA OBRA DE LUIZ GONZAGA E A
CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE CULTURAL NORDESTINA**

MACEIÓ-AL

2024

GABRIELLA ANDREZA VILELA DE MEDEIROS

**PERFORMANCE VOCO-MUSICAL NA OBRA DE LUIZ GONZAGA E A
CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE CULTURAL NORDESTINA**

Dissertação apresentada ao Programa de pós-graduação em Linguística e Literatura-PPGLL da Universidade Federal de Alagoas- UFAL, como requisito à obtenção do grau de Mestre em Estudos Literários, sob orientação da Prof^a Dra. Susana Souto da Silva.

MACEIÓ-AL

2024

**Catálogo na Fonte Universidade
Federal de Alagoas Biblioteca
Central
Divisão de Tratamento Técnico**

Bibliotecário: Marcelino de Carvalho Freitas Neto – CRB-4 – 1767

M488p Medeiros, Gabriella Andreza Vilela de.

Performance voco-musical na obra de Luiz Gonzaga e a construção da identidade cultural nordestina / Gabriella Andreza Vilela de Medeiros. – 2024.

110 f. : il.

Orientadora: Susana Souto da Silva.

Dissertação (mestrado em Literatura) – Universidade Federal de Alagoas. Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Linguística e Literatura. Maceió, 2024.

Bibliografia: f. 92-93.

Anexos: f. 94-110.

1. Gonzaga, Luiz, 1912-1989. 2. Identidade cultural. 3. Prática interpretativa (Música). 4. Música vocal. 5. Nordestinidade.

I. Título.

CDU: 81'342.1



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUÍSTICA E LITERATURA



TERMO DE APROVAÇÃO

GABRIELLA ANDREZA VILELA DE MEDEIROS

Título do trabalho: " PERFORMANCE VOCO-MUSICAL NA OBRA DE LUIZ GONZAGA E A CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE CULTURAL NORDESTINA ”

DISSERTAÇÃO aprovada como requisito para obtenção do grau de MESTRA em ESTUDOS LITERÁRIOS, pelo Programa de Pós-Graduação em Linguística e Literatura da Universidade Federal de Alagoas, pela seguinte banca examinadora:

Orientadora:

Documento assinado digitalmente
 **SUSANA SOUTO SILVA**
Data: 03/09/2024 18:23:32-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Profa. Dra. Susana Souto Silva (PPGLL/Ufal)

Examinadores:

Documento assinado digitalmente
 **MARCIA FELIX DA SILVA CORTEZ**
Data: 18/09/2024 07:08:14-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Profa. Dra. Márcia Felix da Silva Cortez (UFAPE)

Documento assinado digitalmente
 **KALL LYWS BARROSO SALES**
Data: 12/09/2024 02:50:07-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. Kall Lyws Barroso Sales (PPGLL/Ufal)

Maceió, 03 de setembro de 2024.

AGRADECIMENTOS

Este trabalho é um desafio que nasce dentro dos meus mais profundos desejos e perpassa uma rede de amor, apoio, troca e dedicação à qual deixo aqui meus sinceros agradecimentos:

Aos meus pais: Maria Aparecida Vilela de Souza, por sentar comigo durante as tardes longas e me ensinar a ler, além de lutar para que a poesia e performance fossem uma escolha para mim e Manoel Augusto de Medeiros, por todo incentivo e inspiração na jornada acadêmica que, como sempre disse, é nosso ponto minúsculo e brilhante no infinito.

Aos meus familiares aqui representados por Maria de Fátima Vilela dos Santos, minha madrinha, vizinha e dona do melhor café para acalmar as angústias da “*estrada mais comprida*,” da “*légua tão tirana*”.

Aos meus amigos, pessoas e seres mais próximos que foram fundamentais para minha caminhada até este momento: Raissa Sylvia Cavalcanti Larangeira por todo amor, apoio estrutural e emocional. Sarah Dayanne Oliveira Araújo, minha afilhada, por ser minha motivação para ser melhor pessoalmente e profissionalmente. Lory B, Garoto B e Moisés B, por acolherem cada choro e sorriso nos silêncios ou tagarelices que vivenciamos juntos. Klébia Sampaio, por sempre acolher meus questionamentos de pesquisadora e por compartilhar o amor por Luiz Gonzaga de forma tão singular desde nosso encontro na Universidade de Pernambuco - UPE.

Aos professores que passaram pela minha trajetória - aqui representados por Renata Ferreira de Lima (minha professora de Português do 7º ano, a quem prometi que ensinaria poesia as pessoas assim como respiro, da mesma forma que ela me ensinou), Neide Maria Ferreira de Lima (professora do fundamental, madrinha e conselheira) e Flávio Bezerra (professor de Literatura do ensino médio que acreditou em meus escritos e lutou por eles comigo) - por me incentivarem a acreditar nos meus sonhos.

À minha orientadora Susana Souto da Silva, por grandes momentos de aprendizados com sua sabedoria, paciência e sorriso, e por sempre falar sobre a beleza do que é nosso, humano-gente, ser sempre solar, ser impulso para que o melhor aconteça ainda que esteja eu enxergando somente o caos.

À Universidade Federal de Alagoas, pelas contribuições em conhecimento, experiência e oportunidade de apreender valores e aqui estendo meus agradecimentos aos meus professoras e professores dentro da universidade, todos os trabalhadores da instituição que tanto me auxiliaram e aos colegas que adquiri ao longo do percurso, por todo o ensino, toda a credibilidade e dedicação.

Agradeço aos membros da banca: À amada Marcia Felix, parceira de pesquisa e performance desde graduação e que há nove anos alimentava a teorização dessa pesquisa com o primeiro livro a mim presenteado sobre o Baião gonzagueano, e ao querido Kall Sales pela leitura carinhosa deste trabalho para qualificação e as devidas contribuições, além das indicações de leituras que instigaram outras pesquisas tão provocativas quanto necessárias como a importância de falarmos sobre o sotaque poético. Toda minha gratidão pelo interesse, disponibilidade e paciência com este trabalho.

E, por fim, e mais importante, pois ela é a causa dessa pesquisa existir há dez anos, à minha avó Maria Eunice Porfírio Vilela (*in memoriam*), a contadora de histórias mais ávida que conheci e a mais próxima memória afetiva do que é ser humano em suas melhores virtudes, me ensinando até o último de seus instantes sobre o valor do altruísmo e que a palavra saudade não tem limites, está presente numa oração ou no que não se pode tocar do que está guardado no céu. Entender que Performance acontece no presente, vem de uma construção e constrói um futuro, pois, está na constante lembrança do seu sorriso dobrado errando a letra de “Juazeiro”. Vivo-lhe em melodias e histórias para sempre.

Toda canção só se completa/
Na memória, na história, trajetória/
De quem viu/
Toda canção só se completa/
Na cabeça, cada peça transpareça o que sentir/
Toda canção rompe a matéria/
Seu abstrato poder/
Move, comove, borda no tempo/
O que a canção quer dizer/

(Incompleta – Juliano Holanda, Revoredo)

RESUMO

Este trabalho trata de questões que envolvem a imagem identitária cultural do Nordeste brasileiro, no que concerne a uma visão pluralizada de símbolos culturais, estabelecidos dentro da obra musical do artista pernambucano Luiz Gonzaga, observando os acontecimentos socioculturais que circundaram o momento de ascensão midiática de Luiz Gonzaga e, também, as imposições teóricas que apresentam a identidade cultural com o intuito de perceber como esta identidade cultural se faz perceptível através da obra de Luiz Gonzaga. Para isso, faremos uma visitação pela bibliografia de Luiz Gonzaga e, logo em seguida, faremos uma breve observação nas capas de LPs da obra do artista enquanto analisamos os elementos que compõem a imagem de Luiz Gonzaga nas capas dos discos. Abordaremos a teoria de Paul Zumthor (2005) que demarca os estudos sobre performance vocal e as contribuições de Ruth Finnegan (2008) que trata da performance ligada à canção, sob as considerações de Luiz Tatit (2012). Nos voltaremos para questões sobre identidade Cultural através dos estudos de Bhabha (2013), Canclini (2000) e numa abordagem mais voltada para o povo nordestino de acordo com Albuquerque (2011), afim de melhor entendimento da obra musical de Luiz Gonzaga, discorreremos o percurso desde o movimento modernista – especificamente tratando da antropofagia - até a abertura para que seja possível uma visão do Nordeste Brasileiro (povo e cultura) mediada por Luiz Gonzaga e pelos que criaram junto com ele essa imagética identitária nordestina – neste trabalho sendo representado pelo compositor Zé Dantas – e os que reverenciam ele em suas canções aqui dialogando a partir dos estudos de Favaretto (2021) sobre compositores criadores do movimento Tropicália.

PALAVRAS-CHAVE: **Identidade cultural; Performance voco-musical, Nordestinidade, Luiz Gonzaga**

ABSTRACT

This work addresses the issues surrounding the cultural identity image of the Brazilian Northeast, focusing on a pluralized view of cultural symbols established within the musical work of the Pernambucan artist Luiz Gonzaga. It observes the sociocultural events that accompanied Luiz Gonzaga's rise in the media, as well as the theoretical impositions that present cultural identity, aiming to understand how this cultural identity is perceptible through Luiz Gonzaga's work. To this end, we will review the bibliography of Luiz Gonzaga and briefly examine the album covers of the artist's works, analyzing the elements that compose Luiz Gonzaga's image on the record covers. We will approach Paul Zumthor's theory (2005) on vocal performance studies and the contributions of Ruth Finnegan (2008) regarding performance related to song, under the considerations of Luiz Tatit (2012). We will explore issues of cultural identity through the studies of Bhabha (2013), Canclini (2000), and a more focused approach on the northeastern people according to Albuquerque (2011), to better understand Luiz Gonzaga's musical work. We will discuss the trajectory from the modernist movement—specifically addressing anthropophagy—to the opening for a view of the Brazilian Northeast (people and culture) mediated by Luiz Gonzaga and those who created this Northeastern identity imagery with him, represented in this work by the composer Zé Dantas, and those who revere him in their songs, dialoguing from the studies of Favaretto (2021) on the composers of the Tropicália movement.

Keywords: Cultural identity; voco-musical performance, Northeastern Brazilian culture, Luiz Gonzaga.

SUMÁRIO

<u>INTRODUÇÃO OU PRIMEIROS ACORDES</u>	11
<u>CAPÍTULO 1: SEU “LUA”, A ESTÓRIA DE UMA GENTE</u>	17
1.1 <u>BREVE PERCURSO BIOGRÁFICO</u>	17
1.2 <u>NAS CAPAS DOS DISCOS, A COMPOSIÇÃO DE SUA IMAGEM</u>	19
<u>CAPÍTULO 2: BREVE ANÁLISE DAS CAPAS DOS DISCOS</u>	25
<u>CAPÍTULO 3: ACERCA DE “PALAVRA CANTADA”</u>	51
3.1: <u>O “XAMEGO” ENTRE A CANÇÃO E A PERFORMANCE VOCO-MUSICAL</u>	56
<u>CAPÍTULO 4: O ANDARILHO: ACERCA CONSTRUÇÃO DA IMAGEM IDENTITÁRIA DA CULTURA DO NORDESTE</u>	63
4.1 <u>A CONSTRUÇÃO DE UM NORDESTE CANTADO POR LUIZ GONZAGA</u>	63
4.2. <u>DE FIÁ PAVI: AS COMPOSIÇÕES HÍBRIDAS EM LUIZ GONZAGA</u>	70
4.3. <u>ZÉ DANTAS: O COMPOSITOR QUE TROUXE AS INFERÊNCIAS DO ÂMAGO DO NORDESTE PARA A SANFONA DE LUIZ GONZAGA</u>	71
4.4 <u>O ELO ENTRE ANTROPOFAGIA- LUIZ GONZAGA-TROPICÁLIA</u>	75
<u>CONSIDERAÇÕES FINAIS OU ÚLTIMOS ACORDES</u>	90
<u>REFERÊNCIAS</u>	95
<u>ANEXOS</u>	96
<u>ANEXO I</u>	97
<u>ORGANOGRAMA DOS DISCOS DE LUIZ GONZAGA</u>	97
<u>ANEXO II</u>	99
<u>LETRAS DAS CANÇÕES CITADAS</u>	99
<u>ANEXO III</u>	111
<u>IMAGEM DO CONTRATO DE LUIZ GONZAGA COM A RÁDIO NACIONAL</u>	111

INTRODUÇÃO OU PRIMEIROS ACORDES

Juazeiro não te alembra
quando o nosso amor nasceu?
("Juazeiro", Humberto Texeira)

Enquanto aluna egressa da Universidade Federal do Agreste de Pernambuco e mestranda do Programa de Pós-Graduação em Linguística e Literatura pela Universidade Federal de Alagoas, esta pesquisa participou de uma mesa de conversas com o seguinte tema: "Ela estuda o que gosta", como parte da programação da casa-UFAPE no 31º Festival de Inverno de Garanhuns, onde foi compartilhado um pouco sobre a relação pessoal com essa pesquisa sobre a performance voco-musical de Luiz Gonzaga enquanto identidade nordestina e, pouco antes, pôde-se também fazer uma apresentação intitulada "Gonzagando com Gabi Medeiros", trazendo recortes não muito explorados das canções de Luiz Gonzaga para um bom festejo junino também a convite afetuoso da UFAPE, universidade que foi casa durante a graduação e que acolheu em todos os anseios e pesquisas que desde infância alimentando nossa arte e curiosidade, hoje sendo a UFAL esse local de abrigo para essa continuação imersiva no trabalho acerca da obra de Luiz Gonzaga.

Foi na relação da canção/performance/ poesia que permeia as veias da família que nasceu essa pesquisa porém, foi na academia que nomeamos, apreendemos cientificamente e vivenciamos através de projetos de pesquisa, ensino e extensão, tais como Pibid¹, Bext² e o Projeto de Pesquisa, Ensino e Extensão Poesias Utópicas e, por meio deste, do Grupo de recitação poética Literânima³ – com o qual estudamos com o corpo e, principalmente, com a voz, o poder da performance enquanto alcance da sociedade e a troca entre performer e receptor - sobre o que movia a voz desde os palcos do ensino fundamental ou nas tantas horas de

¹ Programa Institucional de Bolsa de Iniciação à Docência – PIBID, do qual fiz parte de agosto de 2016 à agosto de 2017.

² Programa de Bolsa de extensão - Bext, programa qual participei durante o ano de 2015 com a projeto de Contação de estórias locais.

³ Participei do projeto de pesquisa, ensino e extensão Poesias Utópicas e do Grupo de Recitação poética Literânima do ano de 2014 ao ano de 2020 quando encerraram as atividades do grupo.

recitação, contação de histórias e canções com Dona Eunice Porfírio⁴ e ao longo da graduação a cada projeto de recitação de poesias locais ou “palavras cantadas”⁵.

O estreitamento do laço afetivo com a pesquisa acadêmica em relação à performance e, especificamente, à recitação de poesia local – objeto de estudo do grupo Literânima- trouxe questionamentos acerca de como chegamos a uma imagem identitária nordestina com a qual nos deparamos nas mídias e como essa se mostra na atualidade nas margens do povo dessa região. Então, ainda no trabalho de conclusão de curso de graduação em Letras – Português/ Inglês e suas respectivas literaturas- buscamos em Luiz Gonzaga respostas para tais questionamentos e agora, neste presente trabalho, elucidamos e aprofundamos a continuação deste conteúdo e suas possíveis direções através das suas canções escolhidas como corpus deste trabalho.

É preciso, tratar aqui de uma imagem identitária que não aborde algo de maneira limitante, homogênea ou linear, pois ao falarmos de Nordeste, enquanto pluralidade cultural, também compreendemos que a multiplicidade que abarca todas as possíveis construções imagéticas com suas hibridações⁶ nos faz adentrar numa região tão vasta em arte, conhecimento, espaços, cenários, política e tantas outras abordagens possíveis, que não caberia a esse trabalho tratá-la de forma limitada. Ao mesmo tempo, é necessário, delimitarmos ao que nos permite discutir sobre as canções de Luiz Gonzaga que foram escolhidas para análise. Para tanto trataremos sobre construção identitária a partir de Ortiz (1986) enquanto processo simbólico entendendo, também, identidade e diferença, construindo uma imagem identitária a partir das diferenças que constituem o Nordeste.

O Nordeste brasileiro tem uma manifestação pluralizada de sua diversidade num contexto sociocultural, através do poder que lhe é devido, neste trabalho visto por meio da análise da canção gonzagueana, que durante décadas protagoniza uma tentativa de narrar as vivências dos habitantes de sua região de origem, instaurando um conjunto de elementos musicais e imagéticos, deve-se pensar em identidade cultural, ou ainda imagética identitária sociocultural a partir do pressuposto de que somos compostos de várias vertentes culturais e que essas, por sua vez, não são consolidadas, homogêneas e lineares, além de pensarmos sobre as relações de poder cultural que se constroem através dessa imagética. A reflexão sobre essa

⁴ Já referenciada nos agradecimentos.

⁵ Termo que intitula o livro *Palavra cantada: Ensaios sobre Poesia, Música e Voz* (2008) e bastante utilizado no artigo de Finnegan presente neste livro.

⁶ Mais à frente falaremos de hibridação a partir do conceito de Canclini (2000).

construção identitária acontece a partir dos estudos de Canclini (2000), que nos dá elementos para abordarmos os processos de hibridação na canção gonzagueana e compreender a sua mobilidade e fluidez pelos estudos de Bhabha (2013).

Este trabalho tratará da análise das canções descritas abaixo, observando-as por meio da performance voco-musical⁷, a partir das gravações dos vinis aos quais estão dispostas as canções, não sendo desprezadas a possibilidade de estudo de vídeos, em razão da análise corpórea para melhor entendimento da performance voco-musical. A relação letra/ melodia/ performance, entendendo-as enquanto consonância da “palavra cantada” e, assim conseqüentemente, e quase imediatamente, performance voco-musicalizada é aqui considerada através dos sentidos advindos da entonação, das pausas, dos silêncios, dos aboios, da própria palavra e da sua relação com uma melodia a que Kiefer *apud* Finnegan (2008) vai chamar de “embrionária”, totalmente submetida ao ritmo da palavra, logo ao seu sentir. Ainda nessa temática, aludiremos Finnegan (2008) acerca de “palavra cantada” – no que se refere à relação “texto” e “música” e, ainda, a Luiz Tatit sobre canção, suas tensionalidades- como elas se comprometem dentro da construção da canção- para que juntos possamos abarcar um maior entendimento sobre aonde letra e melodia comungam algo de maior valor, pois, como Ramalho (2010) diz “em sentido geral, há uma ligação entre a entonação da melodia e da própria fala. Digo até que é praticamente um canto declamado!” (p.135). Deste modo, a Voz é um pulsar humano, a nossa entrega ao outro ainda que inexistente no espaço de tempo, ressoa um momento, cria um espaço, um sentir.

Durante a criação do recital “Enquanto (há) vozes” de 2017, Vandeilton Gonçalo – amigo integrante do grupo Literânima – disse: “Na recitação poética, ao contrário do teatro, não somos personagens. Somos poesia.”. Neste sentido, pensamos haver também personagem na poesia vocalizada, mas, também, ser a poesia quem chega primeiro enquanto sentir e isso equivale para o silêncio, para a voz bravejando juras, recitando poesias, cantando um povo e todas as possibilidades que a voz tem latente, atravessa ela a personagem e veste dela e passa por ela, nela e além dela. Paul Zumthor (2014) ao se reportar sobre questionamento em torno da literatura oral enquanto ciência diz que, em si, tratando de literatura há de se senti-la. Logo, a definição que atribuímos a literário neste trabalho perpassa o conceito que Paul Zumthor aplica a um texto reconhecido como tal, a saber: “Que um texto seja poético (literário) ou não

⁷ Termo utilizado a partir do termo “poesia voco-musical” usado por Cortez (2010) em *Hibridação, performance e utopia nas canções de rap*, Universidade Federal de Alagoas, 2010.

depende do sentimento que nosso corpo tem. É este, a meu ver, um critério absoluto. Quando não há prazer – ou ele cessa – o texto muda de natureza.” (2007, p.38).

De acordo com Ramalho (2010), a carreira de Luiz Gonzaga seguiu em crescente destaque (desde os ritmos híbridos ao baião, xaxado, na mídia e na boca do povo e entendendo que esse repertório vai perpassar todo ele por uma dualidade: seu sertão com suas demandas e sua peleja pelo espaço urbano do Sudeste que lhe faz sentir saudades da sua terra) e consolidação até o início da década de 1960, no qual “atravessa um período de obscuridade.” (p.118). É aos compositores em destaque dessa década, alguns deles fundadores do movimento Tropicália ressignificando os parâmetros da arte e cultura no Brasil e modificando a forma de fazer a música brasileira e que traz o nome de Luiz Gonzaga de volta à mídia, enquanto referência de artista brasileiro a ser valorizado e estudado. E a esses artistas, e aqui estendendo essa visualização a outros compositores que também fazem parte significativa na música nacional e que não fazem parte do movimento Tropicália – como Tom Jobim e Vinícius de Moraes – Luiz Gonzaga agradece com um LP cujas canções adequam-se ao formato gonzagueano de arranjo musical, o que traz uma nova releitura para algumas canções.

Ema alguns momentos da carreira de Luiz Gonzaga, ele demonstra sua disponibilidade de mudar, se adaptar ao novo, sempre por meio de uma hibridação, desde sua vestimenta ao formato de palco. Falando sobre as fases da carreira de Luiz Gonzaga, Ramalho (2010) diz: “Seu ressurgimento pode ser considerado como uma terceira fase e ocorre nos anos 70, pelas mãos de estudantes universitários e seus ídolos, principalmente os tropicalistas, que recuperaram como figura emblemática para as gerações novas.” (P.118)

As questões propostas serão retomadas e aprofundadas, ao longo dessa dissertação, nas análises das seguintes canções: “Sabiá”(Zé Dantas e Luiz Gonzaga), “A dança da moda” (Luiz Gonzaga), “Vozes da seca” (Zé Dantas e Luiz Gonzaga) que se fazem presentes no disco *Luiz canta seus sucessos com Zédantas* (1959) e as canções: “Procissão” (Gilberto Gil), “No dia que eu vim-me embora” (Caetano Veloso-Gilberto Gil), “Caminho de Pedra” (Tom Jobim – Vinícius de Moraes) no disco *O canto jovem de Luiz Gonzaga* (1971), não somente nos atendo a estes discos mas, também, retomando de modo mais panorâmico outras canções que estão presentes na trajetória percorrida pela obra do artista, como um todo, para que possamos entender sua performance e principalmente voco-musicalmente.

A partir dos conceitos apresentados acima, afinando-os as ponderações feitas sobre a imagética identitária gonzagueana por meio de sua obra, este trabalho foi estruturado em quatro capítulos, a partir das referências dispostas.

O primeiro capítulo, traz, num primeiro momento, um resumo biográfico de Luiz Gonzaga, revisitando passos importantes de sua trajetória até o sucesso midiático e sua volta aos holofotes após um período esquecido pela mídia, como os primeiros contatos com a sanfona, a fuga da casa dos pais e o alistamento no exército, o início de sua jornada como músico nos bares do Rio de Janeiro e, a partir do contato com o público dos locais onde tocava e seus pedidos, o reencontro com a música de sua terra natal e o avançar de sua carreira. Já na segunda parte deste capítulo, veremos a estética visual criada para Luiz Gonzaga pela indústria de discos com base nos elementos que remetam ao espaço rural do Nordeste cantado por Luiz Gonzaga, como o figurino que Luiz Gonzaga utiliza – o gibão, o chapéu de cangaceiro e o de vaqueiro – o cenário de fundo que compõe as imagens – plantas como o mandacaru, as chamadas bodegas, locais com água em abundância – e sua sanfona. E então, nos aprofundamos na análise das capas dos discos escolhidos para a extração das canções a serem analisadas ao longo do trabalho: *Luiz canta seus sucessos com Zédantas* (1959) e *O canto jovem de Luiz Gonzaga* (1971).

O capítulo dois, retomando a temática das capas dos discos, traça um itinerário que perpassa todos os LPs de Luiz Gonzaga que não são coletâneas, de forma cronológica observando tais elementos propostos acima, vinculados às imagens do Nordeste. Destacamos que alguns desses LPs não trazem informações sobre os produtores ou fotógrafos dessas capas e contracapas, assim registramos apenas as informações encontradas.

Abordando a complexidade que envolve o termo “palavra cantada” vigente dentro do conceito de canção e apreciando-a por meio da *performance* voco-musical na obra gonzagueana, o terceiro capítulo refere-se à dimensão que a unicidade existente entre letra e melodia no que concerne à composição da canção e como esta se manifesta na *performance* desde sua criação. Logo após, discorreremos sobre a voz na canção e concepção de *performance* voco-musical e, ainda, sua funcionalidade simbólica cultural. Encerrando esse percurso sobre a canção, abordaremos as tensões passionais e temáticas de Luiz Tattit (2007), para melhor análise da voz em sua *performance* voco-musical em Luiz Gonzaga.

No quarto capítulo, traçamos um diálogo sobre a identidade sociocultural do Nordeste, pensando sobre Identidade e a construção cultural na sociedade, o processo cultural identitário no Brasil para que assim possamos ver a criação da imagem gonzagueana do Nordeste, enquanto processo acontecendo dentro de uma modernidade insólita e, de alguma forma, em diálogo com o modernismo. Consideramos, também, sobre a contínua ressignificação da tradição e da cultura, a partir da demanda vinda da sociedade, assim compreendendo os rumos

da identidade cultural moderna, a partir de 1920, com o discernimento de que o produto simbólico cultural também não é único, dentro de uma especificação/formatação e, por isso, a maneira de contemplação é múltipla. Com o modernismo, vemos a busca por vivências dentro da cultura a que a sociedade em desenvolvimento industrial pertence e, com isso, o processo de de assimilar a cultura de cada região do país e suas tradições, na composição de uma hibridação dessas tradições, de acordo com teóricos que trataram dessa questão.

Refletimos sobre as hibridações nas duas forças que estão imbricadas nas escolhas para análise da *performance* voco-musical de Luiz Gonzaga, tem relevância no presente trabalho: O compositor Zé Dantas e sua relação com Luiz Gonzaga e as canções escolhidas do LP *O canto Jovem de Luiz Gonzaga* (1971). Além da ligação de compositores destas canções, que são dois dos fundadores do movimento Tropicália, com a rememoração do valor de Luiz Gonzaga e de sua obra enquanto pioneiro dessa imagética do Nordeste. Para melhor entender esse reconhecimento e como ele se torna esse precursor, fazemos um levantamento da relação entre a antropofagia, Tropicália e do próprio Luiz Gonzaga.

Nos “Acordes finais”, elaboramos algumas conclusões a partir do percurso trilhado. Não são absolutas ou definitivas, são algumas chegadas a partir do que propomos e que indicam muitas possibilidades de leitura e reflexão sobre as também múltiplas imagens que legadas por Luiz Gonzaga sobre o Nordeste, desde a celebração de seu povo festivo, até os lamentos com a seca, e a dura a lida do sertanejo, a terra rica, bem como a vivência do artista, em suas andanças pela tradição musical brasileira e pelo País.

Para encerrar, há ainda as referências bibliográficas e os anexos, em que além de teorizar, trouxe também um conhecimento da grandiosidade da obra gonzagueana e de sua importância.

Esperamos que a alegria da pesquisa, referida nos primeiros acordes desta introdução, possa ressoar nos movimentos de leitura deste texto.

CAPÍTULO 1: SEU “LUA”, A ESTÓRIA DE UMA GENTE

Quando eu vim do Sertão, seu moço, do meu Bodocó
 A maleta era um saco e o cadeado era um nó
 Só trazia a coragem e a cara
 Viajando num pau-de-arara
 Eu penei, mas aqui cheguei
 (Luiz Gonzaga/Guio de Morais)

1.1 BREVE PERCURSO BIOGRÁFICO

Em 13 de dezembro de 1912, nascia Luiz Gonzaga do Nascimento, na fazenda Caiçara, na chapada do Araripe. Recebeu este nome por ter nascido no dia de Santa Luzia, além disso, o padre que realizou seu batizado sugeriu que recebesse o nome Gonzaga em homenagem ao santo Luiz Gonzaga e por ter nascido no mês natalino não receberia o sobrenome de seus pais e sim “Nascimento”.

Falar do artista Luiz Gonzaga é de pronto pensar em falar do Nordeste, enquanto uma construção, como uma grande colcha de retalhos que permeia a imagem identitária do próprio Luiz Gonzaga, enquanto indivíduo com um emaranhado que não é composto somente de vivências e fatos geopolíticos. Luiz Gonzaga fez das canções solicitadas a ele, pelo mercado musical de sua época, uma enciclopédia do povo nordestino e das suas realidades, além de realizar cobranças pensadas por ele e seus parceiros para a população. Como podemos ver na seguinte introdução que o artista faz da canção “Vôzes da seca” em uma entrevista a Cidinha Campos⁸ no início dos anos de 1980:

Nos anos 53-54, houve uma seca da muléstia no sertão. O Brasil ficou inteirinho, cheinho de arapucas: - Ajuda o irmão! (...) Dinheiro! Sempre o danado do dinheiro. Eu e o Dotô Zédantas protestamos. E Gritamos bem alto (...) O deputado do povo, bradou do parlamento: - Senhor presidente, esse baião de Zédantas e Luiz Gonzaga vale por cem discursos. Nosso grito era ouvido. E logo depois era criada a Sudene (a partir do minuto 8:20).

⁸ Visto em 03 de outubro de 2023, acesso por <https://www.youtube.com/watch?v=2R-pPy9IzNM>

É necessário alinharmos tempo, obra e canções para entendermos como tudo se faz à medida da necessidade do que é o povo, a partir da imagética identitária criada pelo modo como Luiz Gonzaga ressignifica o estereótipo caricato do Nordeste, em circulação nas mídias:

Partindo do lugar de fala, o Nordeste, o cantor/ compositor diferencia a região, desvinculando sua música das figuras estereotipadas do *nortista*, do *paraíba* e, principalmente, do *Jeca Tatu*, de Monteiro Lobato (...) em suas composições, descreve, narra e representa as relações sociais que se desenvolvem sob o contexto do Sertão nordestino, buscando, em sua obra de forma poética, a superação das condições de desigualdade que injustiçavam o seu povo. (Austregésilo, 2012, p.16)

Essa mudança acontece de forma sutil e utilizando, inclusive, das mesmas palavras citadas por Austregésilo (2012) para ir mostrando nas músicas outras imagens de sua terra natal e de suas origens e abrangendo o imaginário de seu público com nova imagem do Nordeste.

Luiz Gonzaga aprendeu a tocar sanfona vendo seu pai em seu ofício de consertar os instrumentos e, aos poucos, ainda na transição de infância para adolescência, começou a acompanhar seu pai para tocar nas festas, até que a cada dia que ele ficava mais experiente começou a ser requisitado sozinho. Luiz Gonzaga diz:

E, para ser franco, eu sentia que dava pra coisa. Via meu pai tocar, ia estudando os movimentos dos dedos, fazendo minhas tentativas, repetindo, errando, consertando os erros. Dei por mim tocando alguma coisa. E até estranhei quando, um dia, a sós, sem medo dos ralhos de minha mãe, que fora buscar água, peguei um fole velho de jeito e o abri. Parecia que minha alma ganhava alento, que meu coração se diluía naqueles sons. Senti que o instrumento era uma coisa maleável em minha mão. (Nascimento *apud* Sinval Sá, 2012. p.32)

Aos 17 anos, fugiu de casa depois da surra que levou de sua mãe e que o próprio artista transforma em caso nos seus shows, o que detalha em entrevista a Dreyfus (1996) (pesquisadora e biógrafa de Luiz Gonzaga) para o livro *Vida de viajante: A saga de Luiz Gonzaga*:

Ela estava com uma daquelas cordas na mão e começou a me bater (...) e eu, chorando(...) bem, acabou me largando. Quando eu saí do quarto, meu pai que nunca batia na gente, ainda me deu um chute nos traseiros, e falou: “seu cabra!” Aí eu saí de casa, fui me esconder nos matos, e lá passei a noite. Eu estava desmoralizado. (Nascimento 1996, p.54)

Ele entrou no exército com documentos alterados para maioridade. Dez anos depois se desvinculou do exército e se instalou no Rio de Janeiro para tentar a vida. Tudo que tinha em mãos era talento e esforço, passando a tocar em bares e cabarés. Como descreve Sinval Sá (2012) quando escreve, em primeira pessoa, como que pela voz de Luiz Gonzaga, depois da longa entrevista que lhe rende a biografia *O sanfoneiro do riacho da Brígida*: “Minha vida de tocador de zona, confesso, foi uma escola. Não me perdi, como ocorreu a outros. Encontrei-me, até” (Sá, p.151).

Em uma dessas apresentações nas noites do Rio de Janeiro no bar em que mais era chamado a tocar, mas que o próprio artista diz em entrevista à Dreyfus (2022) não recordar o nome e descreve ter vaga lembrança de algo como “bar do espanhol” (Vanderley, 2022, p.68), lhe é pedido por um grupo de nordestino que toque coisas de sua terra, para que possam assim matar as saudades. Armando Falcão descreve que estava com mais cinco outros universitários, tentando convencer Gonzaga a tocar algo que remetesse a sua terra natal:

Tocando desse jeito, mas tocando Tango, não dá! A gente quer ouvir alguma coisa do Nordeste, que fale da terra, da saudade da serra e do sentimento daquele nosso chão. Nós somos vizinhos: Você é de Exu, nós somos do Crato e a saudade é uma só. Então porque não mudar de gênero? (Falcão *apud* Oliveira, 2012, p.47)

Assim nasce a canção “Vira e mexe”, em 1940, que ganha o prêmio na rádio Tupy (Vanderley, 2022, p. 136), no programa de Ary Barroso “Calouros em desfile”. Em abril de 1945 grava pela primeira vez como sanfoneiro e cantor, a canção “Dança Mariquinha”, parceria com Miguel Lima, em compacto. A essa altura a canção-manifesto “Baião” feita em parceria com Humberto Texeira que lhe daria título de rei já existia, mas só foi gravada por ele em 1949. Já “Asa Branca” pode ser considerada sua canção mais famosa e foi gravada dois anos antes, em 1947. Seu primeiro LP sairá em 1958 com título de *Xamego*.

Luiz Gonzaga (1996) justifica que no Nordeste o dono da música é o povo: “Aproveitei muito do folclore nordestino. Mas aí não se deve tropeçar, deve ter cuidado de dar uma nova vestimenta, aproveitando aquilo que a agente sente que foi feito com a imagem do povo.” (*apud* Dreyfus, 1996, p.121). Essa importância que Luiz Gonzaga dava à memória que tinha de sua terra natal e à força que ele sabia ter essa memória da cultura popular do Nordeste lhe deu impulso para encarnar e se engajar cada vez mais nesse universo pluralizado do Nordeste.

1.2 NAS CAPAS DOS DISCOS, A COMPOSIÇÃO DE SUA IMAGEM

A obra de Luiz Gonzaga é de tamanha imersão sobre as imagéticas nordestinas dentro das possibilidades do imaginário cultural. Para Ortiz (1986), a cultura é o resultado de um sistema simbólico de comportamentos e sentidos complexos e, ao mesmo tempo, híbridos por virem de conjuntos outros de comportamentos transmitidos socialmente. Por sua vez, os sistemas simbólicos possuem capacidade de apreender e relacionar acontecimentos e existe enquanto determinante do cotidiano de uma sociedade, aproximando os que comungam do mesmo e projetando, assim, uma imagem identitária coletiva.

A cultura é apresentada como esteio para uma sociedade a partir da construção simbólica que perpassa a mesma e, por ser uma construção, não acontece de forma linear e homogênea, mas sim em fragmentos herdados de tradições outras. Para Ortiz (1986, p.08): “não existe identidade autêntica, mas, uma pluralidade de identidades”.

A partir dos conceitos colocados acima, podemos, então, pensar que, atualmente sociedade não é compreendida a partir de uma identidade concreta formal e estabilizada e, sim, como uma junção de várias imagens identitárias que se encontram em suas semelhanças atuais, suas tradições passadas e a fluidez com que se dá essas situações. Contudo, essa imagem surge a partir da unicidade do reviver e da continuação da memória que se recorta dessas identificações e da importância e valor que se atribui ao que se entende como cultura.

De certo que uma obra como a de Luiz Gonzaga que, de acordo com Ramalho (2010, p.117): “tem cerca de 1.538 gravações de 633 canções” em seis décadas de vida profissional, tem como parte do processo de criação e do próprio ato performático toda uma imagética que é idealizada através de cenários e indumentárias que Luiz Gonzaga introduziu em seus shows e em suas capas de discos aos poucos.

Pensando, também, em como esses elementos comercializam a imagem ou trazem consigo o impacto que o artista queria passar. Foram pesquisadas as capas e as contra-capas ou as capas internas dos discos de formato LP da obra de Luiz Gonzaga⁹ que foram criadas dentro da linha de produção comum requisitada pelas gravadoras ao artista, não entrando nessa pesquisa de LP's de coletâneas lançadas pelas gravadoras entre os lançamentos dos outros LP's, mas que também se tornaram LP's importantes de sua carreira como *O Nordeste na voz de Luiz Gonzaga* ou *Luiz Gonzaga 50 anos de chão*. Para esta sessão seguiremos com a análise das capas dos discos *Luiz Gonzaga e ZéDantas* (imagem 2) e *O canto Jovem do Luiz Gonzaga* (imagem 14).

Ducan (2022), em seu livro *Benditas coisas que eu não sei* traz um alerta a nova geração sobre a importação da criação que perpassa pelas capas:

Aprendi que o roteiro do trabalho começa pela capa. Ali já estão as pistas do que se vai ouvir. (...) E também o contrário: depois de ouvir, passar a entender e decifrar melhor certos signos que estavam ali na imagem da capa. Sabíamos mais os nomes dos compositores, músicos, produtores, engenheiros de som e até dos estúdios onde gravaram (p.37).

⁹ Não foram feitas análises das capas dos discos compactos 33 ou 78rpm, como parte da pesquisa, mas segue em anexo uma lista por ano dos compactos e discos 78 rpm lançados.

Hoje, ao pensarmos num conjunto de músicas de um mesmo artista, estas pensadas para um projeto, estamos próximos de ouvir este projeto sem, talvez, conhecer as informações de quem capturou a imagem, o que é recorrente na imagem do artista, as características que fazem com que ele fique guardado em nossa memória. Era comum com LP's, CDs e essas mídias físicas, termos um contato com informações acerca da construção dessa obra, com a ficha técnica e as pessoas que estiveram no processo de composição de um álbum.

Com relação à imagem de Luiz Gonzaga, pelas capas de seus LP's, em anexo, num primeiro momento, é impactante perceber que o gibão – espécie de jaqueta de couro projetada para proteção do vaqueiro na mata e contra o sol - muito usado por Luiz Gonzaga em suas apresentações e aparições na mídia visual, é o menos encontrado em suas capas, totalizando dezesseis capas. Por que então, gravamos no nosso imaginário que esse elemento é tão evidente na imagética gonzagueana ou na projeção enquanto indumentária dele do que é o Nordeste, não desmerecendo o gibão enquanto elemento que compõe o Nordeste? Essas observações nas imagens criadas para os LP's de Luiz Gonzaga geraram questionamentos ainda maiores de como aconteceu um fenômeno musical de tamanha proporção de maneira a mostrar um povo, uma sociedade, costumes, dores, acertos, particularidades. Necessário então voltar a estes LP's para observar as entrelinhas.

Sobre elementos que se destacam nas capas, parte do figurino que se consagrou como indumentária característica de Luiz Gonzaga e que mais aparece nas capas dos LP's é o chapéu de cangaceiro que começou a usar em 1947, não sendo sempre o mesmo (alterna entre o chapéu que tem detalhes verde e amarelo, o que é todo branco, o que é de couro com detalhes coloridos e que vem sem tais detalhes, alguns no início aparecem sem a coroa que simboliza seu título de rei do Baião mas logo todos aparecem todos com a coroa.) mas inegavelmente sendo sua maior marca nas capas dos discos o que remete ao seu interesse desde de criança sobre Lampião e o cangaço. Mas há de se lembrar também de um chapéu menor utilizado pelos vaqueiros e que Luiz Gonzaga fotografou cinco capas ou contracapas de LP's com esse tipo de chapéu.

Outro componente importante em suas vestes é o lenço no pescoço, que a princípio faz parte da vestimenta do gaúcho Pedro Raimundo com quem dividiu palcos na época da rádio e por meio desse elemento pode começar a introduzir os referentes a sua região de origem podendo só em 1949 entrar nas rádios com sua indumentária nordestina completa e a partir de então poucas fotografias feitas para os discos em que o artista aparece sem o seu lenço.

Acerca dos dois LP's selecionados na obra de Luiz Gonzaga, para que deles fossem extraídas as canções a serem analisadas nesse trabalho, observaremos de maneira sucinta as capas dos LPs *Luiz Gonzaga canta seus sucessos com Zé Dantas* (1959) e *O canto Jovem de Luiz Gonzaga* (1971):

Imagem 2



Fonte: Luiz Gonzaga, RCA, 1959.

A imagem 2 mostra a capa do segundo LP de Luiz Gonzaga que vem em parceria com o compositor e pesquisador Zé Dantas, pernambucano nascido em 1921, médico que se torna um dos grandes parceiros de Luiz Gonzaga (Macedo, 2021). Já na capa, o parceiro de Luiz Gonzaga se encontra vestido todo formal de gravata borboleta e terno, com caneta e papel em mãos. Enquanto Luiz Gonzaga está vestido um pouco menos formal com camisa estampada, empunha a sanfona branca que ainda não possui suas iniciais “LG”. Lado um do disco vem com as canções: “Sabiá”, “Xote das meninas”, “Vem morena”, “A volta da asa branca”, “A letra I” e “Forró de mané vito”. Já o lado dois possui as canções: “A dança da moda”, “Riacho do navio”, “Vozes da sêca”, “Cintura fina”, “Algodão”, “Paulo Afonso”. Na contracapa, Zé Dantas (1959) assina o texto que explica faixa a faixa, ao qual começa dizendo:

Por iniciativa da RCA Victor, o presente Long Play, contém exclusivamente músicas minhas em co-autoria com Luiz Gonzaga (...) baseados no sincretismo musical das melodias 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. (1959, contracapa)

Imagem 14



Fonte: Luiz Gonzaga, RCA, 1971.

Em 1971, Luiz Gonzaga lança um LP homenageando alguns jovens artistas que celebram a obra dele como algo importante para o país. A capa, que é retratada pela imagem 14, traz um aspecto urbano com Luiz Gonzaga em frente a um prédio, sorrindo e desprovido de indumentária que remeta ao sertanejo nordestino, vestido em tons escuros, casaco vermelho jogado no ombro com um papel em mãos, sorrindo e olhando para o horizonte. A contracapa traz as iniciais de Luiz Gonzaga “LG” como que gravadas por brasa em couro e um texto assinado por Joãozinho Irakitan que diz:

Luiz Gonzaga (...) Todo coração, brasileiro, sanfoneiro, cantador, criador de ritmos, lançador de uma escola, campeão de vendagem de discos, “Rei do Baião” por obra e graça da consagração popular. Quando seu mundo musical foi invadido por uma avalanche de ruídos estridentes, de sons metálicos, eletrônicos, extravagantes e de percussão duvidosa, importados não se sabe donde a sanfona afinada e melódica do vaqueiro silenciou. Aí aconteceu o milagre, jovens compositores, cantores, vindo de todas as partes do país, lançaram um brado de guerra. A música popular brasileira pelejaria para mostrar a sua superioridade e assim aconteceu. Agora que a tempestade Luíz Gonzaga voltou para tomar o seu lugar que nunca foi ocupado (...) Hoje o rei se faz presente em todos os shows, (...) festivais e movimentos musicais que a mocidade realiza, pois Luiz é figura grata, é da turma, é um deles (1971, contracapa).

O disco se chama *O canto jovem de Luiz Gonzaga* e conta com as seguintes canções: No lado A temos “Chuculatêra (Antônio Carlos-Jocafi), “Procissão”(Gilberto Gil), “Morena” (Luiz Gonzaga Jr), “Cirandeiro” (Edu Lobo-Capinam), “Caminho de Pedra” (Tom Jobim – Vinicius de Moraes), “Aza Branca¹⁰ – Participação especial de LUIZ GONZAGA JR.” (Luiz Gonzaga – Humberto Teixeira); no lado B traz “Vida Ruim” (Catulo de Paula), “O milagre” (Nonato Buzar), “No dia em que eu vim me embora” (Caetano Veloso- Gilberto Gil), “Fica mal

¹⁰ Escrito como foi para a tiragem do disco que traz o título de Asa Branca escrito de maneira equivocada.

com Deus” (Geraldo Vandré), “O cantador” (Dorí Caymmi- Nelson Motta), “Bicho eu vou voltar- participação especial de Humberto Texeira” (Humberto Texeira).

CAPÍTULO 2: BREVE ANÁLISE DAS CAPAS DOS DISCOS

Quando bato a mão no fole
 Sei que a turma toda
 Vai ficar maluca
 Todo mundo se admira
 Do fraseada que a sanfona diz
 Quando acaba a contradança
 O povo admirado ainda pede bis
 (“Dança Mariquinha”, Luiz Gonzaga e Miguel Lima)

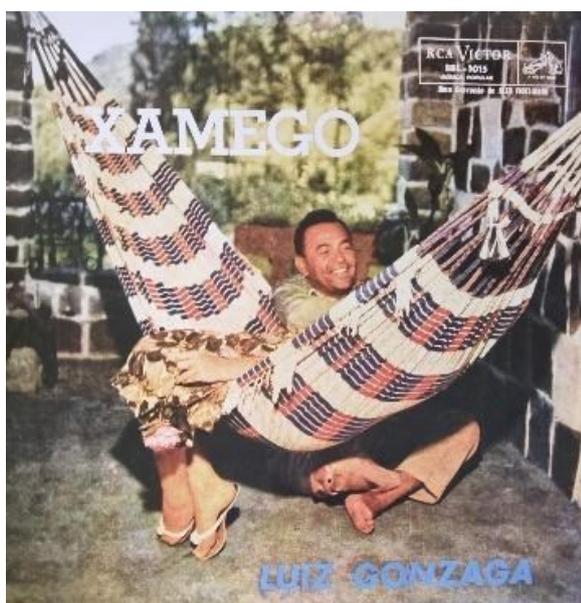
A indústria fonográfica na época de predomínio do disco como forma de circulação da música e da canção, tinha um significativo investimento nas capas dos discos, que atuavam como elementos de conquista do público, divulgação da obra e, no caso de Luiz Gonzaga, de composição de imagens associadas à noção de Nordeste, que o que nos interessa investigar nesta pesquisa. Pode-se perceber, nas imagens abaixo, das capas de todos os seus LPs, o predomínio de:

1. Fotos do artista, sozinho ou com parceiros;
2. Fotos do artista sorrindo, o que constrói um vínculo entre sua obra e a noção de festa e alegria;
3. Fotos do artista com a sanfona, instrumento que será celebrado em várias de suas canções;
4. Fotos do artista, a partir dos anos 60, com um figurino que remete ao universo imagético do vaqueiro e do cangaceiro (em especial a figura de Lampião), ambos ligados ao universo rural nordestino, com suas vestes feitas de couro, gibão e chapéu de couro;
5. Fotos da sanfona, sem a presença do artista;
6. Fotos de capas com o nome de “Luiz Gonzaga” trocado por “Gonzagão”.
7. Fotos de elementos ligados ao Nordeste (como o milho, no LP *Pisa no Pilão (Festa do milho)*).

A seguir, de forma mais técnica, se encontram algumas observações acerca das capas dos LPs de forma individualizada¹¹. Serão apresentadas e brevemente descritas as capas dos seus discos, em ordem cronológica, indicando, quando possível, pois nem sempre essa informação estava disponível, o autor da fotografia estampada na capa e contracapa.

Primeiro e segundo LP, respectivamente os álbuns de 1958 e 1959, Luiz Gonzaga aparece sem o chapéu ou gibão.

Imagem 1



Fonte: Luiz Gonzaga, RCA Victor, 1958.

A imagem 1 é do primeiro LP, de título *Xamego*, ele está sentado ao lado de uma rede em que aparece os pés, a saia e a mão de uma mulher para quem ele olha sorrindo. Na contracapa há um texto dedicando o disco a um companheiro de composição de Luiz Gonzaga, chamado Miguel Lima Matos. O texto que toma o espaço da contracapa foi escrito por Elmo Barros.

¹¹ (As imagens são parte do acervo do pesquisador Paulo Vanderley e se encontram na obra *Luiz Gonzaga 110 do Nascimento*).

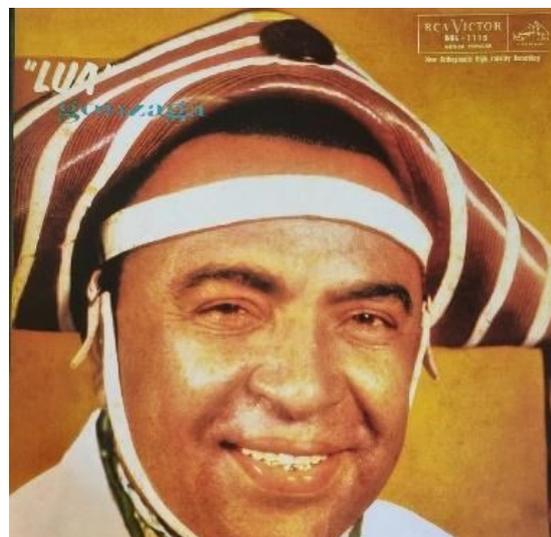
Imagem 2



Fonte: Luiz Gonzaga, RCA Victor, 1959.

O segundo é um LP, com o título *Luiz Gonzaga (em azul) canta seus sucessos com Zédantas (em vermelho)* e foi referido na página 19 para melhor análise das canções escolhidas para este trabalho, traz uma capa em fundo branco e cinza, no o compositor e pesquisador qual Zé Dantas, aparece com caneta e papel na mão, uma explícita representação do seu trabalho de escrita/composição criativa, rindo, ao lado de Luiz Gonzaga, com a sanfona, instrumento que simboliza seu trabalho. Ambos estão sorrindo e sentados em um pequeno sofá verde de encosto baixo.

Imagem 3



Fonte: Luiz Gonzaga, RCA Victor, 1961)

Já a imagem 3 é do terceiro LP, de título “*Lua*” *Gonzaga*, gravado em 1961, Luiz Gonzaga aparece com seu chapéu de couro estilo cangaceiro com detalhes listrados branco, numa foto simples de foto aproximada, com cenário de fundo marrom. Esse disco assim como os outros dois, traz na contracapa um texto engrandecendo o artista e o disco, mas dessa vez em menor tamanho falando sobre os instrumentos que acompanham o “acordeom” de “*Lua*”, apelido de Luiz, e quais ritmos aparecem nessa obra, engrandece a sapiência do artista de trazer elementos de sua terra numa fala retórica a artificial, mas sem autoria.

Imagem 4



Fonte: Luiz Gonzaga, RCA Victor, 1962.

O LP *Ô vêio macho* de 1962, que a capa aparece aqui na imagem 4, aparece os elementos da indumentária dele com um plano de fundo que remete a um tecido quadriculado que nos lembra um tecido de rede. Luiz Gonzaga vestido com seu chapéu, sua sanfona e um papagaio. É o primeiro LP que vemos crédito a quem fez as fotos: Estúdio Mafra. A contracapa traz uma explicação comercial de como o artista apesar de tantas apresentações na região sudeste, e tocar para além dos ritmos nordestinos que lança tem mesmo é sentimento e alma de sertanejo, inquieto e produtivo. O texto também não tem autoria.

Imagem 5



Luiz Gonzaga, RCA Victor, 1963

Pisa no pilão (festa do milho) (1963), a capa, como vemos na imagem 5, é composta por imagem de vários milhos juntos. Porém, na contracapa aparece Luiz Gonzaga segurando seu chapéu como quem está apresentando/ expondo-o, blusa estampada e lenço no pescoço e além dos nomes das canções contidas nos discos seguidas do nome de seus compositores, ao contrário dos LP's anteriores, esse disco não tem um texto engrandecendo o artista.

Imagem 6

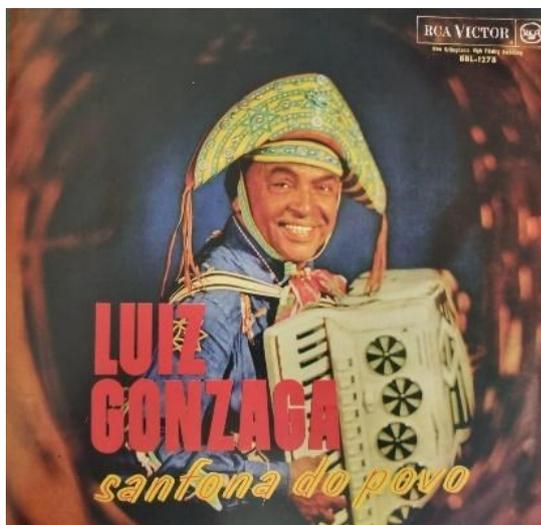


Fonte: Luiz Gonzaga, RCA Victor, 1964.

Triste partida, disco importante da carreira dele por ter grandes sucessos, é de 1964, sua capa com fundo escuro traz a imagem de seu chapéu (verde e amarelo) e sua sanfona deitados como que faltando o corpo que as usam. É uma foto com tom saudosista. A capa também feita

pelo Estudio Mafra. Tem na contracapa um desenho como rabisco- que remete a um trem de partida com uma assinatura com as iniciais HRS.

Imagem 7



Fonte: Luiz Gonzaga, RCA Victor, 1964.

No LP seguinte, Luiz Gonzaga posa alegre para a câmera numa imagem que parece vir do fim de um círculo ou túnel, na capa do disco (imagem 7) com chapéu verde e amarelo e a sanfona. O título do disco é *Sanfona do povo* também de 1964. Em sua contracapa ou capa interna encontramos as letras das canções.

Imagem 8



Fonte: Luiz Gonzaga, RCA Victor, 1965

No LP *Quadrilhas e marchinhas juninas*, Luiz Gonzaga não aparece na capa, como se pode comprovar na imagem 8. Existe uma fotografia com quatro mulheres vestidas para festa junina enfeitando um local para tais festejos, o local também dispõe de uma sanfona e um copo

de cerveja. Este disco é de 1965 e contém grandes sucessos. A contracapa tem um texto que começa afirmando que as festas Juninas não têm o esplendor de antigamente, seguindo de um próximo parágrafo dizendo que o Nordeste jamais perdeu tal força e que Luiz Gonzaga, enquanto Rei do Baião é grande incentivador e pessoa que finalmente reaviva esse festejo nacional.

Imagem 9



Fonte: Luiz Gonzaga, RCA Victor, 1967.

Luiz Gonzaga só usa o gibão completo na capa do LP *Óia eu aqui de novo* de 1967. É quando se percebe o início de mudanças no figurino de Luiz Gonzaga. A primeira mudança, que é o uso completo do gibão, apesar de sutil é importante dado a ideia a ser pesquisada – em *Triste partida*, o artista estava querendo desistir da carreira, no disco seguinte volta com o título *Sanfona do povo*: A sanfona, apesar de ser ainda uma sanfona branca, agora tem escrito “É DO POVO” e o chapéu colocado de lado já não é o verde e amarelo como o que foi usado nos últimos discos. O lenço no pescoço continua, mas não para fora da camisa como os gaúchos usavam. Há a presença de tons terrosos que contrasta com o gibão, chapéu e proteção de calça. A contracapa tem somente os nomes das canções seguidos do nome de seus compositores e a ficha-técnica e a foto da capa ainda é assinada pelo Estúdio Mafra.

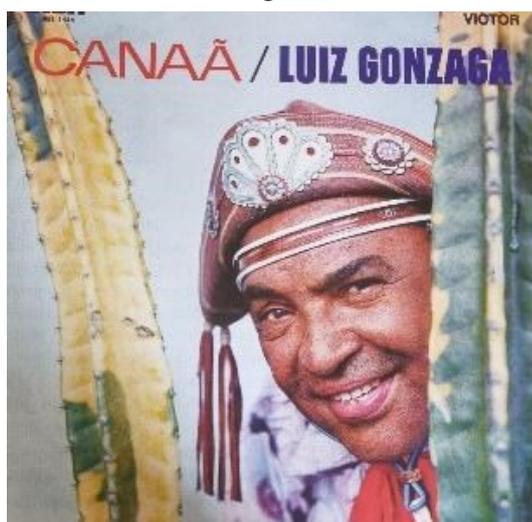
Imagem 10



Fonte: Luiz Gonzaga, RCA Victor, 1967.

Algo recorrente nos últimos discos é a frase *O sanfoneiro do povo*, no segundo disco de 1967 essa frase vem junto com “de Deus”. O disco de temática quase todo religioso traz canções de protesto como “O jumento é nosso irmão” e homenagem ao Papa “Louvação a João XXIII”. Tem em sua capa uma igreja e um homem na frente. Esse disco contém canções religiosas incluindo a canção dedicada para o papa João XIII. Mas na contracapa não aparece quem assina a foto. A contracapa traz o nome das letras e seus respectivos compositores e a ficha-técnica.

Imagem 11



Fonte: Luiz Gonzaga, RCA Victor, 1967.

No ano seguinte, é lançado *Canaã*, de produção artística de Romeo Nunes, a capa tem Luiz Gonzaga de chapéu sem a coroa centralizada, entre cactos. não possui ficha técnica. A contracapa traz uma carta de Humberto Teixeira, estimando a canção “Canaã” e força que ela enquanto gênero musical baião tem depois de 23 anos passados desde o sucesso que ele e Luiz Gonzaga colocaram no mundo: a canção-manifesto “Baião”. Diz Teixeira (1967, contracapa):

Pouco importa para nós os altos e baixos por que passou, as campanhas que moveram desde aquele dia em que tivemos o privilégio de imortalizar no disco aquele nosso antológico “Eu vou mostrar p’ra vocês...”, primeiro baião (título e gênero) gravado em todo o mundo.

Queiram ou não queiram alguns (...) o fato é que o Baião, sacudindo quase dois séculos de música popular brasileira, quebrando rotinas e cânones, à ela se incorporou e forma integral e definitiva.

E ninguém poderá, jamais, de sua consciência, obscurecer o papel preponderante – etapa e marco inarredável- que ele representa e há de representar, dentro do cancioneiro nacional.

Imagem 12



Fonte: Luiz Gonzaga, RCA Victor, 1968.

O LP *O são João do Araripe* tem uma moça com chapéu de vaqueiro, jaqueta de couro, echarpe e vestido colorido encostada a uma árvore enfeitada de São João (remete ao disco com as garotas), é também de 1968 e na contracapa, em meio a desenhos tem uma foto preta e branca do rosto de Luiz Gonzaga com o chapéu. Traz um texto assinado por Thereza Oldam (Exu, 20-02-1968) falando sobre o povoado do Araripe e sua relação direta com Luiz Gonzaga. Sem ficha técnica.

Imagem 13



Fonte: Luiz Gonzaga, RCA Victor, 1970.

Em 1970, Luiz Gonzaga lança o *Sertão 70* com uma foto na capa com a sanfona, o chapéu branco que possui uma coroa no meio a plantas da caatinga. A foto é tirada de baixo para cima. Na contracapa tem uma caricatura de Luiz Gonzaga seguida de um texto pequeno engrandecendo a obra de Rei do Baião assinado por Luiz Queiroga. Sem ficha técnica.

Imagem 14



Fonte: Luiz Gonzaga, RCA Victor, 1971.

A imagem 14 traz o disco *O canto jovem de Luiz Gonzaga*. Esse disco tem grande importância para esse trabalho sendo abordado na página 19 para análise de algumas das canções escolhidas para este trabalho.

Imagem 15



Fonte: Luiz Gonzaga, RCA Victor, 1971.

Ainda em 1971, no LP *São João quente* (imagem 15), Luiz Gonzaga aparece sorridente com seu chapéu com coroa, tendo uma árvore ao fundo e uma cesta a sua frente, na contracapa ele está de preto, com o mesmo chapéu agachado apoiando uma mão em sua sanfona e a outra numa carroça de cangalha não possui textos somente o nome das canções junto com o nome de seus compositores.

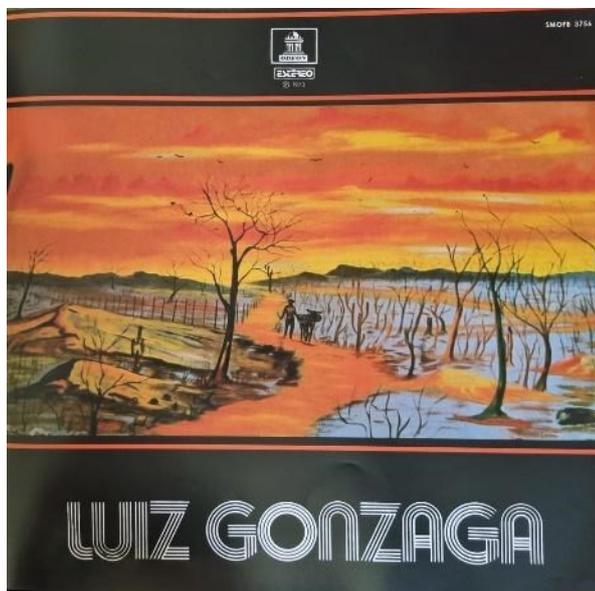
Imagem 16



Fonte: Luiz Gonzaga, RCA Victor, 1972.

O disco *Aquilo bom!* tem a capa parecida com *Sertão 70*, mas a foto é de lado. É como se fosse o mesmo ensaio, a contracapa tem as letras de cada canção presente no disco.

Imagem 17



Fonte: Luiz Gonzaga, Odeon, 1973.

Em 1973, tem uma mudança da RCA para a Odeon e já vem marcada na capa do disco do título *Luiz Gonzaga* com uma fonte moderna e uma arte de uma terra de árvores secas e sem folhas, chão ocre, pôr do sol laranja, um sertanejo carregando um boi, essa arte é assinada por Joel Cocchiararo. Na contracapa tem foto de seu Lua tocando em um show, foto em preto & branco assinada por Alexandre Souza Lima. Nessa contracapa tem escritos de Luis da Câmara Cascudo sobre Luiz Gonzaga em janeiro de 1973. Segue um trecho:

Não posso compará-lo a ninguém. LUIZ GONZAGA é uma coordenada humana que as ventanias urbanas fazem vibrar sem modificação. Não é retentiva, artificialismo, sabedoria de recursos mentais, “aproveitando” o sertão. Ele próprio é a fonte, cabeceira e nascente de suas criações. Sertão é ele (...)bem logicamente, a sua terra muda a fisionomia pelas mãos de ferro do progresso. Técnicas, máquinas, combustíveis, sonhos novos. Mas, pelo lado de dentro, o Homem não muda, como a sucessiva aparelhagem em serviço do seu interesse, LUIZ GONZAGA presta-nos, a nós devotos das permanentes culturais brasileiras, a colaboração sem preço de uma informação viva, pessoal, humana.

Sanfoneiro do Sertão, brasileiro do Brasil, os que amam terra e gente nativa te saúdam na hora em que tua voz se eleva, vivendo a sensibilidade profunda de tu'alma sertaneja...

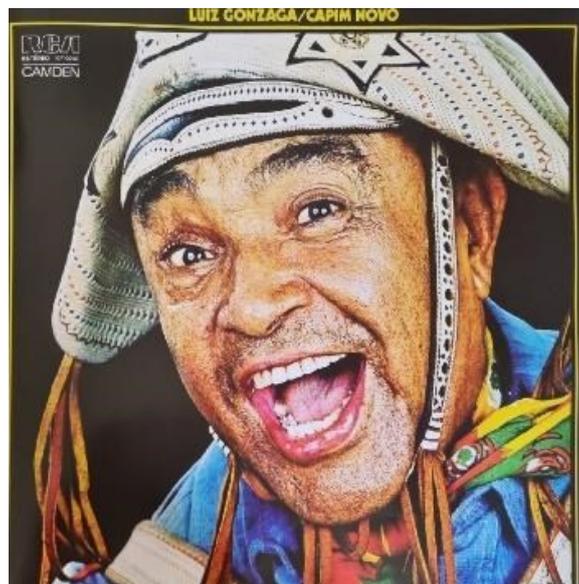
Imagem 18



Fonte: Luiz Gonzaga, Odeon, 1974.

Luiz Gonzaga volta a aparecer sorridente com toda sua indumentária sertaneja (gibão com detalhes coloridos, terno ocre, chapéu com a coroa), no LP *Daquele jeito...* com cenário de fundo azul em 1974, também tem na contracapa uma foto sua, todo sorridente, e de gibão mas a imagem é preto & branco e com os nomes das canções seguidas da identificação dos compositores e o tempo de cada canção. Esse disco é pela EMI.

Imagem 19



Fonte: Luiz Gonzaga, RCA Victor, 1976.

Capim Novo de 1976 é pela RCA e traz Luiz Gonzaga de sorriso largo, como se estivesse entoando uma de suas sonoplastias de sorrisos nas canções, com seu chapéu na capa. Esse vem

dois anos depois do último LP lançado. Já na contracapa Luiz Gonzaga aparece em uma foto de sorriso mais contido e sem seu chapéu. As fotos são assinadas por Ivan Klingen.

Imagem 20



Fonte: Luiz Gonzaga, RCA Victor, 1977.

Em 1977, Ivan Klingen também assina as fotografias de capa e contracapa do disco *Luiz Gonzaga- Chá Cutuba* onde na capa Luiz Gonzaga se encontra com o mesmo sorriso faceiro citado no disco anterior, seu chapéu com coroa, sua sanfona e lenço no pescoço (também presente no disco anterior). E na contracapa aparece em bodega onde homens observam suas bebidas sendo eles Humberto Teixeira, Luiz Bandeira e Severino Araújo, compositor e amigo de Luiz Gonzaga (por trás do balcão) sorri para uma moça enquanto ela serve seu copo com uma cabaça onde está escrito Chá Cutuba. A fotografia de capa e contracapa é assinada por Ivan Klingen. O texto-propaganda que vem na contracapa é assinado por seu amigo e compositor que aparece, como mencionado acima, na foto que ilustra essa parte do disco, Humberto Texeira:

E não é que além de músicas minhas, Luiz me pede também que eu escreva “qualquer coisa” na contracapa? E daí? Como me furtar ao apelo compulsivo? Convenhamos que a empreitada não é das mais difíceis. Acontece que eu conheço profundamente Luiz Gonzaga. No trato fraterno, ao longo desses quase 30 anos de música, aprendi a ler e traduzir com toda extensão, não só o seu lado artístico, mas toda a extraordinária personalidade humana. Cantador, cantor, criador, intérprete, palatino do sertão- sempre povo, sempre terra – mito de duas gerações e ad semper. (1977, contracapa)

Imagem 21



Fonte: Luiz Gonzaga, RCA Victor, 1977.

Ainda em 1977 é lançado o LP da parceria em show com título de *Luiz Gonzaga e Camélia Alves gravado ao vivo – Espetáculo das SEIS E MEIA – Teatro João Caetano-Rio* na capa tem um relógio marcando seis e meia e uma foto de Luiz Gonzaga com Camélia no show que dá nome ao disco. Contracapa tem fotos dos dois separados também no show, fotos escuras também assinadas por Ivan Klingen. Esse pocket-show que resulta em um LP com apenas 4 canções, é a continuação de um projeto conhecido por Seis e Meia, do Teatro João Caetano, em que os espetáculos de música popular aconteciam cedo para que as pessoas do Rio de Janeiro pudessem sair do seu trabalho direto para apreciar, lotando o teatro. Há um texto-apresentação na contracapa assinado por Sérgio Cabral que explica essa ação de forma mais acalorada.

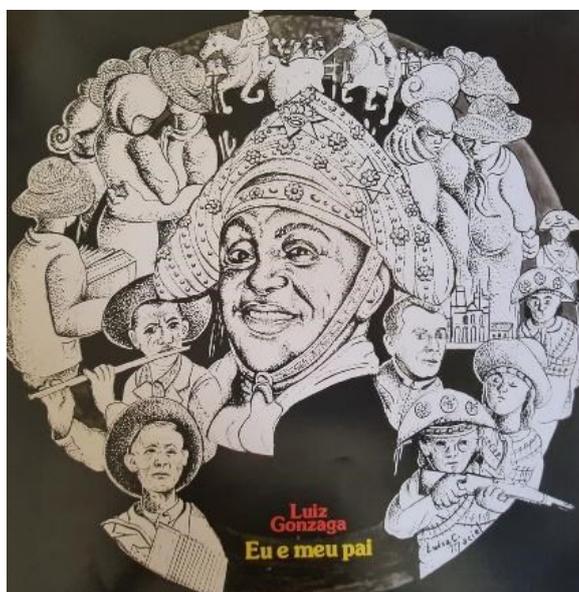
Imagem 22



Fonte: Luiz Gonzaga, RCA Victor, 1978.

Dengo maior, disco de 1978, há uma fotografia de Luiz Gonzaga sorrindo de chapéu e lenço no pescoço e tocando ao lado de uma moça que segura um abano. A contracapa, mais uma vez Luiz Gonzaga está sem a indumentária (nem mesmo o chapéu) fotos assinadas por Ivan Klíngen.

Imagem 23



Fonte: Luiz Gonzaga, RCA Victor, 1979.

O disco em homenagem a Januário, intitulado de *Eu e o meu pai* (1979), tem uma capa de fundo preto com desenhos que tem referências ao Nordeste como o forró, vaquejada, pífanos, padre Cícero, tristeza, igreja, cangaço, Januário (pai do artista) e Luiz Gonzaga ao meio. A contracapa é vermelha e, também, possui algumas fotos de Luiz Gonzaga e seu pai. Direção de arte: Arthur Fráes.

Luiz Manoel Paes Siqueira, em janeiro de 1979, escreve sobre o disco *Eu e o meu pai*, para a contracapa do disco. O texto começa discorrendo sobre a grandiosidade de Luiz em representar um povo sofrido, “em extinção”, o sol causticante e outras descrições sofríveis do nordeste: “Luiz é a voz desse povo tão incompreendido, que não consegue falar, e canta (...) Luiz Gonzaga é uma bandeira. Uma bandeira eterna”. O texto que exalta Luiz Gonzaga, o faz através da equiparação dele à um grande herói para esse povo abandonado que seria o sertanejo nas palavras de Luiz Manoel.

Imagem 24



Fonte: Luiz Gonzaga, RCA Victor, 1979.

O disco *Quadrilhas e marchinhas Vol.2 Vire que tem forró* de 1979, tem fundo preto na capa com uma foto de corpo de Luiz Gonzaga com sua sanfona e seu chapéu branco, terno xadrez e lenço no pescoço. Contracapa também preta com foto de Luiz Gonzaga em um possível show e aí com gibão e chapéu marrom. Foto assinada por Ivan Kligen.

Imagem 25



Fonte: Luiz Gonzaga, RCA Victor, 1980.

O disco *O homem da terra* de 1980 tem capa colorida onde um desenho de Luiz Gonzaga com seu lenço, sua sanfona e seu chapéu é construído a partir de desenhos de situações e locais. A imagem se divide entre solar e anoitecer. Solar: Sertão, praia, pássaros, peixes, plantações. Noite: mulher e alguns homens trabalhadores – um montado a cavalo, outro com enxada no ombro e um galo na margem que penso remeter-se a madrugada. Contracapa ainda traz referências a essas simbologias locais. A arte assinada por Oswaldo Miranda (Miran). Tem

texto apresentação do disco por Tereza Souza em que descreve Luiz Gonzaga como alguém que acaba com a imagem de vários “Brasis” para através do forró transformar todos em um só povo.

Imagem 26



Fonte: Luiz Gonzaga, RCA Victor, 1981.

Em 1981, um disco mais colorido com uma capa que possuem desenhos que aparentam serem feitos de giz de cera, tem como título *Gonzaga e Gonzaguinha – discação em casa moro no mundo*. Disco duplo tendo como artista da capa Nivaldo e capa interna: Cacá e Dodô Moraes. Detalhe para um desenho na contracapa que representa Luiz Gonzaga com sua sanfona e os seguintes dizeres: “Não me inveje, trabalhe.”

Imagem 27



Fonte: Luiz Gonzaga, RCA Victor, 1981.

Ainda em 1981, também é lançado *Luiz Gonzaga A festa*, o artista está com um sorriso não tão notório, chapéu de couro com coroa, gibão e sanfona. O disco marca o aniversário de

40 anos da assinatura com a RCA em seu primeiro disco, o texto apresentação fala sobre isso e tem a assinatura de Netan Macedo. Contracapa é ele de costas.

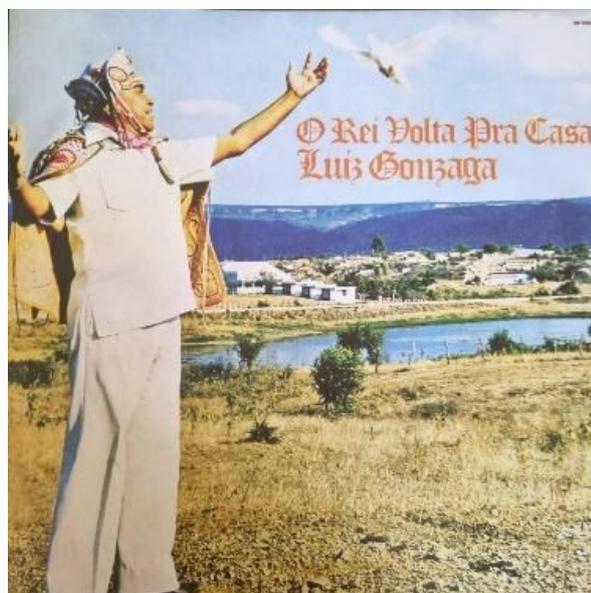
Imagem 28



Fonte: Luiz Gonzaga, RCA Victor, 1982.

Um ano depois Luiz Gonzaga lança o *Luiz Gonzaga Eterno cantador* e volta a aparecer sorridente, com novo chapéu ainda com a coroa ao centro, sanfona e camisa branca em cenário amarelo na contracapa, apesar de não estar com sua sanfona, está com chapéu de vaqueiro e seu lenço no pescoço.

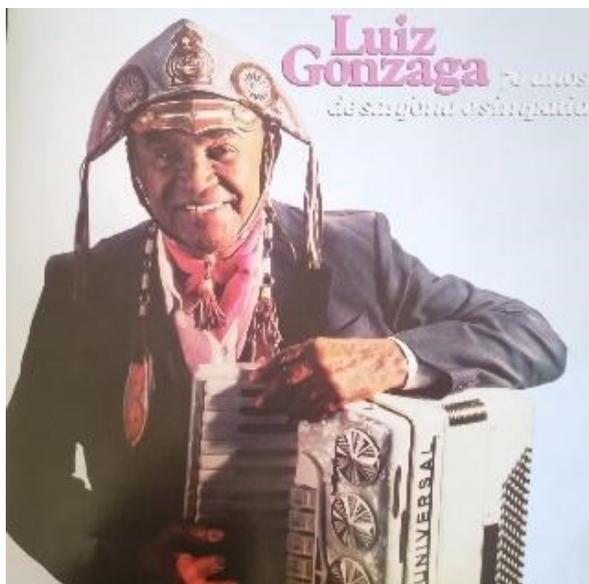
Imagem 29



Fonte: Luiz Gonzaga, RCA Victor, 1982.

Ainda em 82, há o LP *O Rei volta pra casa Luiz Gonzaga* com Luiz Gonzaga todo de branco, gibão, chapéu soltando uma pomba branca nas terras de Exu. Fotos: Herondy Lacena. A contracapa segue a mesma ideia da primeira, mas a pomba ainda se encontra nas mãos dele.

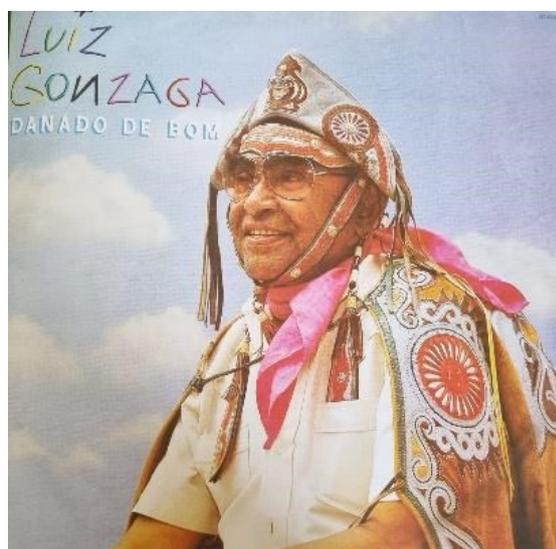
Imagem 30



Fonte: Luiz Gonzaga, RCA Victor, 1983.

Em 1983 é lançado *Luiz Gonzaga 70 anos de sanfona e simpatia*, onde na capa encontramos Luiz Gonzaga de terno cinza, camisa e lenço no pescoço rosa, segurando sua sanfona de lado, voltando a usar o chapéu com coroa branco. Na contracapa segue com a imagem parecida com a da capa. As fotos são de Orlando Abruñosa.

Imagem 31



Fonte: Luiz Gonzaga, RCA Victor, 1984.

O disco que mais encontro em locais que vendem discos usados, antigos é o *Luiz Gonzaga Danado de bom* de 1984 onde a capa Luiz Gonzaga está olhando de lado, com seu gibão, chapéu. Lenço no pescoço e os óculos modelo avião que marca a vaidade do artista em esconder a marca na região do olho de um acidente que sofreu. A imagem tem o céu como plano de fundo da imagem e na contracapa por cima da imagem do céu, se encontra localizada no centro outra imagem de Luiz Gonzaga sentado sorrindo para a câmera. Fotos de Paulo Rubens. Esse disco conta com as participações de: Domiguinhos, Elba Ramalho, Fagner e Gonzaguinha.

Imagem 32



Fonte: Luiz Gonzaga, RCA Victor, 1984.

Ainda em 1984, é lançado o primeiro álbum em parceria com Fagner, intitulado de *Luiz Gonzaga e Fagner* tendo na capa os dois num cenário que remete à beira de um mar calmo ou de um rio com uma mata longe, Luiz Gonzaga com sua sanfona, chapéu branco e gibão e seus óculos que lhe acompanharão a partir do disco anterior, de braços abertos para Fagner que também de braços abertos para seu Luiz Gonzaga, enquanto segura seu violão com a mão esquerda e usa chapéu de vaqueiro. Na contracapa aparece uma foto de duas crianças num ambiente parecido com a capa, mas sem a água. Não há identificação de quem assinou as fotos.

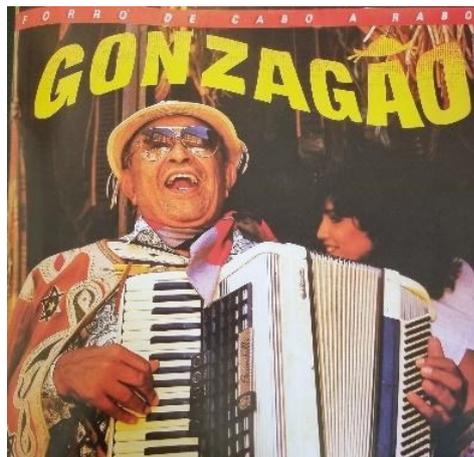
Imagem 33



Fonte: Gonzaga, RCA Victor, 1985.

Gonzagão sanfoneiro macho traz Luiz Gonzaga de sorriso largo apoiando seu braço esquerdo na sanfona, gibão de detalhes coloridos, chapéu de vaqueiro além de seus óculos e lenço no pescoço, num cenário de fundo branco. A mesma foto se repete na contracapa. Foto assinada por Paulo Rubens. Esse disco conta com as participações de: Gal costa, Gonzaguinha, Elba Ramalho, Sivuca e Glorinha Gadelha.

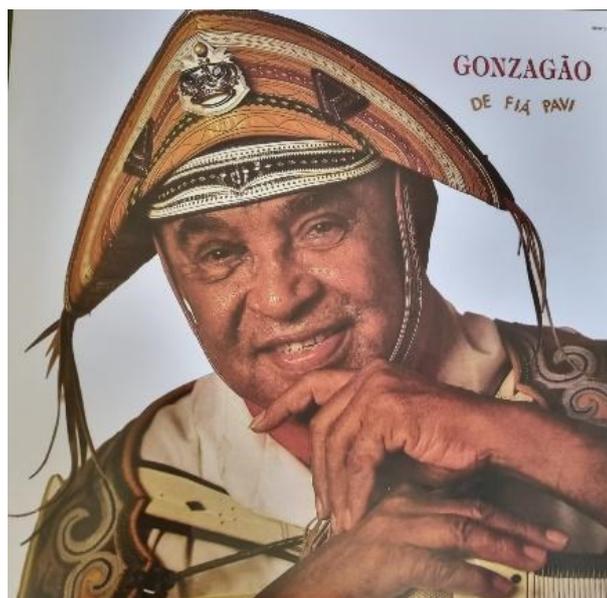
Imagem 34



Fonte: Luiz Gonzaga, RCA Victor, 1985.

Ainda em 1985, o *Gonzagão forró de cabo a rabo* traz na capa o artista tocando sanfona com seu gibão de detalhes coloridos, chapéu de vaqueiro e lenço no pescoço. Em seus óculos há um reflexo de um prédio e há uma mulher atrás dele. Na contracapa tem uma imagem com um oratório com a imagem de Jesus Cristo de madeira, uma carranca, uma mão talhada em madeira, e um pilão. Foto de Paulo Rubens e Arte de Lobianco.

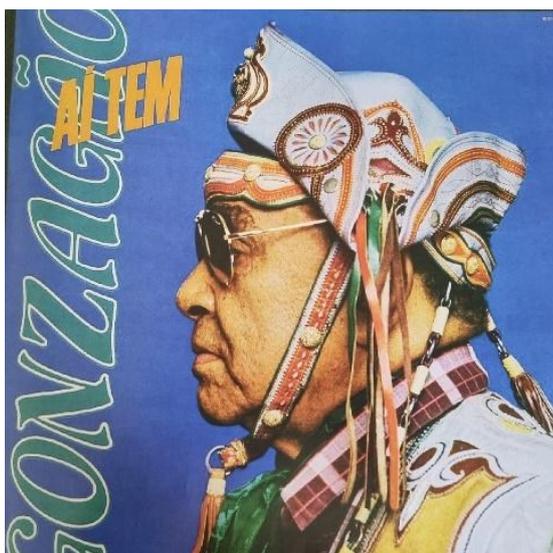
Imagem 35



Fonte: Luiz Gonzaga, RCA Victor, 1987.

Dois anos depois temos o *Gonzagão de fia pavi*, com o sorriso moderado, contracapa tem uma foto de Humberto Teixeira a quem o disco é dedicado, inclusive essa foto é um recorte da foto de contracapa do disco “Chá Cutuba”. Capa: André Teixeira e Cláudia Pirim.

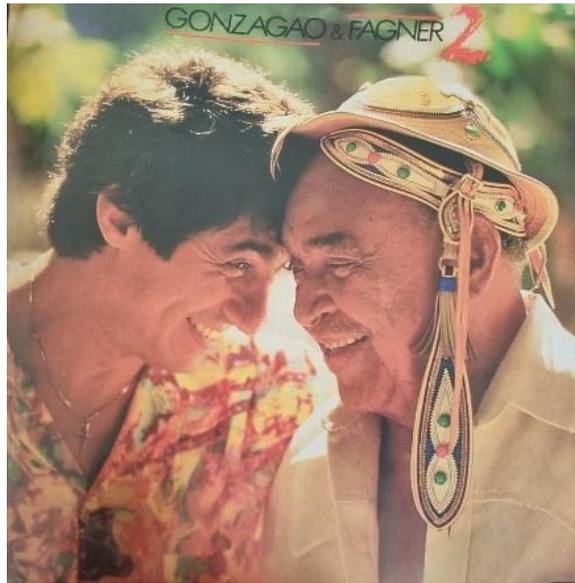
Imagem 36



Fonte: Luiz Gonzaga, RCA Victor, 1988.

Numa foto de perfil, a imagem 36 traz a capa do LP em que Luiz Gonzaga com sua indumentária, aparece sério com cenário de fundo azul, no *Gonzagão Ai tem* de 1988. Na contracapa temos o mesmo plano de fundo com uma imagem da coroa, que aparece sempre em seus chapéus, centralizada. Foto de Ivan Klinge.

Imagem 37



Fonte: Luiz Gonzaga, RCA Victor, 1988.

Em 1988 ainda, é gravado um outro LP com Luiz Gonzaga e Fagner, visto na imagem 37, com título de *Gonzagão e Fagner 2 – ABC do Sertão*. A imagem da capa aparece Luiz Gonzaga com chapéu de vaqueiro e a cabeça encostada na cabeça de Fagner num sinal de cumplicidade e parceria. É uma imagem solar, contra a luz. Já na contracapa aparece os dois de costas, mas numa imagem sombreada com Fagner de boné olhando para Luiz Gonzaga com a mão em seu ombro. Foto de capa: Frederico Mendes. Foto contracapa: Wiron Batista.

Imagem 38

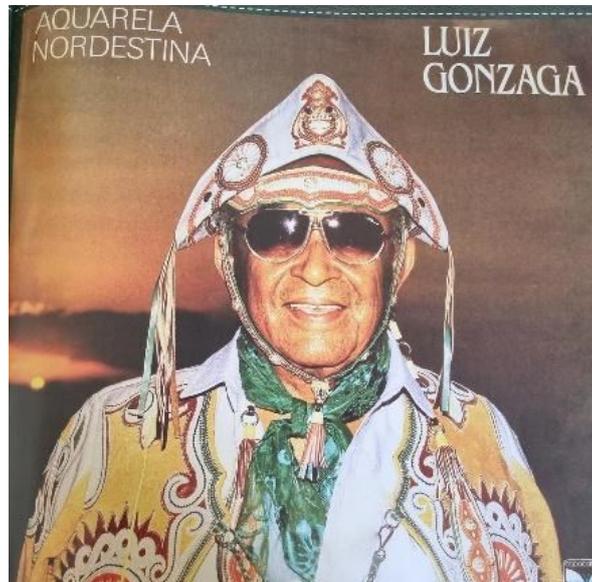


Fonte: Luiz Gonzaga, Copacabana, 1989.

O LP *Vou te matar de cheiro* de 1989, como vemos na imagem 38, é o início de Luiz Gonzaga na gravadora Copacabana que é quem lança os próximos 4 LP's, todos no mesmo ano. A capa traz seu Luiz Gonzaga sem sua indumentaria, somente com seus óculos um pouco mais

escuros e lenço no pescoço. A imagem está num fundo amarelo e não há nenhuma imagem na contracapa.

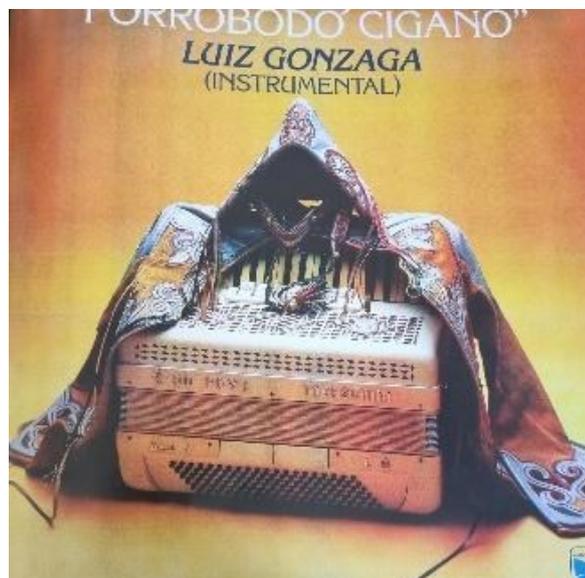
Imagem 39



Fonte: Luiz Gonzaga, Copacabana, 1989.

A imagem 39, traz o segundo LP de 1989, *Aquarela Nordestina* em que Luiz Gonzaga está todo indumentado com gibão com detalhes coloridos, chapéu branco, lenço no pescoço e óculos escuros e camisa clara. Na contracapa tem a imagem de um pôr do sol. Fotos de Ivan Klíngen.

Imagem 40

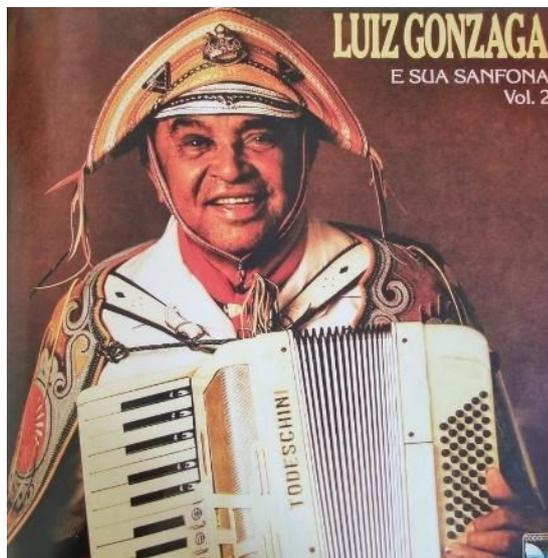


Fonte: Luiz Gonzaga, Copacabana, 1989.

No 3º disco do mesmo ano não temos Luiz Gonzaga na capa, somente sua indumentária por cima de sua sanfona como que vestindo o instrumento, de fundo a imagem tem um amarelo

em degradê. O disco de título *Forrobodó cigano* é instrumental. Sem imagens na contracapa. Fotos de Ivan Klingen.

Imagem 41



Fonte: Luiz Gonzaga, Copacabana, 1989.

Já no 4º LP do mesmo ano, temos *Luiz e sua sanfona VOL. 2*, como vemos na imagem 41, com Luiz Gonzaga e sua indumentária e sanfona, porém sem os óculos (penso ser uma imagem antiga ao disco em questão). Sem imagens na contracapa. Fotos de Ivan Klingen.

Após percorrermos a identidade estética que Luiz Gonzaga imprime em suas capas, entendendo, também, que a construção dessa imagem é feita através de outras mãos, outros profissionais que idealizaram e pensaram nessas capas em função do que era a obra em consonância com a demanda vinda do mercado de venda de discos, é importante colocar que muitos desses profissionais não são referidos nas capas ou contra-capas. Toda a imagem compõe o artista e endossa o que ele se propõe por meio de sua voz e sua instrumentalização. Contudo, é pelos caminhos engendrados pela palavra cantada que a performance voco-musical e a imagética identitária do artista de confirma, como veremos na sessão a seguir.

CAPÍTULO 3: ACERCA DE “PALAVRA CANTADA”

*“Riacho do navio, corre pro Pajeú
O rio Pajeú vai despencar no São Francisco/
rio São Francisco vai bater no mei do mar/
(...)Ah 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 do Navio”, Luiz Gonzaga e Zé Dantas)

É um caminho minucioso e complexo definir a “palavra cantada”, enquanto parte da complexidade da canção e dentro do universo que envolve a performance voco-musical. E é ela, em si, a performance voco-musical. Seria conveniente, falarmos dela como parte da canção, como aquilo que pode ganhar significado através da sonoridade da voz e criar memória a partir do ato performático. Sim, ela corresponde a todas essas afirmativas e para cada uma construiremos um olhar mais atencioso. Faremos o percurso da canção, traçado por esse rio, iremos da palavra cantada e seus desafios dentro da canção e performance voco-musical e, ao falar de canção fluiremos nessas as águas caudalosas e imersivas da voz para desembocarmos na imensidão da performance num fluxo em que todos se complementam, as contêm e são importantes. Para que, então, façamos como o peixe de Luiz Gonzaga e, reverenciando tudo que essa corrente nos dispõe, nos voltemos às canções escolhidas para serem vislumbradas nesse trabalho. Ainda que, ao longo de todo esse mergulho, vejamos algumas outras canções que nos ajudaram a melhor entender as teorias que circundam as questões aqui apresentadas.

Para Finnegan (2008), “poesia” e “música” não andam separados exceto pelo anseio do pesquisador em estudá-los de maneira separada. Para ela, a canção “é um fenômeno considerado uma das verdades universais da vida humana.” Independentemente de como este fenômeno se apresente ao ser humano, só precisa ser a voz de alguém a chegar até quem irá ouvi-la. Ainda que dispondo de recursos mais complexos em suas composições, cabe a nós questionarmos se a canção é a mais simples das artes ou é a que tem mais alcance. Para Finnegan (2008):

Há algo de especial em palavras cantadas. Elas estão removidas do banal, transcendendo o presente e dele distanciadas, destacando-se como arte e performance.

E mesmo a canção aparentemente mais simples é maravilhosamente complexa, com texto, música e performance acontecendo simultaneamente. (p.15)

Entender que a palavra, a música e a performance andam em conjunto se faz necessário para a continuação do trabalho que contempla uma sistemática em torno da performance voco-musical. E se pensarmos na canção enquanto a combinação de “música” e “poesia” (literatura) – como artes distintas- que coexistem ou criam juntas uma nova arte? Para tanto, Finnegan traz um conceito interessante quanto a distinção de “música” e “poesia”, em que diz que era comum associar o sentido ao texto e a emoção e sonoridade a música e por isso tratá-las de maneiras distintas. Até que, como bem coloca a autora, não se trata de tomar a canção enquanto texto unicamente ou enquanto melodia, mas enquanto performance.

De certa forma, é comum observarmos, ainda hoje, uma busca pelo texto de imediato numa apresentação oral, performance, na audição de uma canção, para que se possa fazer uma análise a partir do significado das palavras, ignorando todos os sentidos atrelados as sonoridades que compõe a obra e sua construção áudio-visual. Não raras vezes, ao apresentar a canção “Xamego” (canção que a princípio só instrumental recebia o nome de *vira-e-mexe*, recebendo letra e sendo música de abertura do primeiro LP de Luiz Gonzaga que dá título ao LP) escutei algumas indagações como: “Introdução longa essa, tem letra?”, “a música começa quando?”, ainda que a introdução melódica não seja tão longa. É como se a canção fosse toda uníssona, ainda que, como é caso de “Xamego”, as palavras sejam acrescidas a melodia algum tempo depois, pois a criação não é necessariamente linear e homogênea.

Após somente 21 segundos de melodia de introdução que abrange um resumo do que foi “vira-e-mexe”, a canção “xamego” discorre em sua letra sobre as nuances de um chamego:

O xamego dá prazer/
 O xamego faz sofrer/
 O xamego às vezes dói/
 às vezes não/
 o xamego às vezes róí o coração/
 todo mundo quer saber o que é o xamego/
 ninguém sabe se ele é branco/
 se é mulato ou negro/
 (“xamego”, Luiz Gonzaga,1958)

No trecho acima, fazendo uma analogia de como a composição de “vira-e-mexe” se concretiza e chega até “xamego”, para como Luiz Gonzaga se percebe híbrido, não homogêneo e portador de uma canção que trazia em seus aprendizados de sua terra natal e que havia dado espaço há outros ritmos e entendendo, em 1940, como diz em entrevista a Dreyfus (1996), a

importância de aceitar o pedido que lhe foi feito pelos universitários Cearenses para que tocasse amor de seu “pé de serra” (Vanderley, 2022, p.67):

Tudo partiu daqueles cearenses que me ensinaram o caminho que eu estava subestimando, tudo que eu sabia, que eu não dava o mínimo valor, porque não tinha valor(...)eu digo pra você que eu criei muita coisa pelo fato de não saber imitar ninguém e não achar caminho, porque eu não tinha sotaque para cantar samba, eu não tinha sotaque pra cantar tango, eu não tinha sotaque pra cantar bolero, pra cantar nada. Meu sotaque era o nordestino, o sertanejo. E assim eu criei uma música(...) eu quando toco, eu canto, eu falo, faço arranjo, tudo parecido comigo. A minha sanfona toca como eu canto, eu canto junto com a minha sanfona. (Luiz Gonzaga *apud* Vanderley, 2022, p.69).

“O xamego dá prazer” àqueles que solicitaram ao sanfoneiro uma música que lhes remontassem as lembranças rítmicas da região de onde haviam vindo. Há aqui um diálogo amoroso com o seu público. É um “xamego” que causa sofrimento enquanto processo de criação ou memorização do ritmo quente a ser tocado e idealizado como algo para chamar atenção não só dos universitários que solicitaram, mas dos que estavam presentes no local em que tocava e, logo após o sucesso, no programa de Ary Barroso. Interessante pensar no trecho de que para esse sentido, num processo de hibridação cultural “ninguém sabe se ele é branco, se é mulato ou negro”. Há uma hibridação de ritmos em que o próprio Luiz Gonzaga afirma partir de um novo, mas esse novo, essa imagem identitária não é rígida, sólida e fixa de uma região como marco absoluto, porém uma construção de tamanhas vivências do artista quando ainda estava no Nordeste tocando nas festas locais ou nos aprendizados na banda do exército e, posteriormente, enquanto musicista no Rio de Janeiro.

É notório a interligação entre melodia e letra quando tratamos de canção já que, para Luiz Tatit (2007), a estrutura melódica tem que narrar a mesma história que a letra narra e defende, de forma que as duas se tornem um único sentido. Poesia e música não são canção quando a poesia não é dita através da entonação da melodia em concordância com sua verdade poética, e a música, mesmo que se tenha rebuscados meios melódicos, se não defender a intenção de que a letra se propõe. Então, o fazer da letra deve conceber alguns fatores como a qualificação de uma personagem, a enumeração de ações, até a própria construção de uma temática homogênea funcionam perfeitamente quando pensado também de forma melódica, a saber: os espaços silenciosos, a nota musical estendida, a palavra com entonação diferente, o instrumento que se sobressai.

A canção existe no ato da *performance*, não é a “poesia” ou a “música” que vem primeiro e sim a performance. Mas como pode a performance ser primeira a canção quando nem mesmo a canção está formada? O ato da criação, o cuidado a que Luiz Tatit (2012) se refere ao cancionista (como veremos mais a frente) é performance. Ela é o ato, construção, o cancionista, a reverberação da obra e a memória criada por ela- tudo no tempo corporificado da voz e imortalizado por meio desta. A performance voco-musical acontece em tempo e espaço, é ativada pela junção de fenômenos e intenções para o ser de maneira única em um encontro “imediato” e que se atualiza na prática, na descoberta, no implemento, na junção e se expande quando entregue ao receptor.

Para Finnegan (2008) a “poesia” (letra) da canção só é coberta de sentido quando cantada, entoada, colocada por sobre ritmos e seus timbres, pausas e silêncios. Nesse momento, a “música” (melodia) já se faz presente no corpo da canção em igualdade com a palavra cantada/sonorizada pela voz.

A obra “Samarica Parteira”¹² de Luiz Gonzaga, poderia ser considerada um caso com instrumentação ao fundo, porém a canção traz suas palavras cantadas em ritmo desacelerado para que remeta a uma conversa informal e próxima ao ouvinte. Ao considerar “palavra cantada”, a atuação que o cancionista intérprete faz com sua voz, cada sussurro, as inúmeras onomatopeias que formatam essa canção, os ruídos característicos das canções causos de seu Luiz, as sonoridades instrumentais envoltas de uma técnica onde até o tempo de respiração é pensado cautelosamente para criar o imaginário do caso cantado. É no momento exato de cada onomatopeia “piriri-piriri-piriri...pá” que se encontra a unicidade da performance voco-musical. “Em todo o mundo, a poesia performatizada depende, para sua realização, entre outras coisas, da exploração que o intérprete faz com o som.” (Finnegan, 2008, p.28 e 29)

É proveitoso pensarmos em como ambos em sua singularidade e em sua complexidade percorrem o movimento de conjuntura e exposição multissensorial. Compreendendo a canção como foco visto por meio da voz, examinamos por ela recursos como rima, ritmo, repetições, organização estrutural de estrofes e versos (enquanto letra da canção) bem como entonação, volume, tecnologias envoltas do áudio, onomatopeias, o tão importante silêncio e as pausas e ainda a forma como essas palavras são dispostas enquanto gritadas, acalantadas, em solos

¹² Todas as letras das canções referidas em análises ao longo do trabalho, encontram-se completas em anexo.

marcantes, coros religiosos e tanto mais. Ao destacar “as palavras cantadas”, nos inclinamos a tomar a enunciação da voz como o centro de nossas preocupações.

A canção “dança da moda” é um baião de Luiz Gonzaga e Zé Dantas, gravado originalmente, em 1950, por Luiz Gonzaga em compacto para festas Juninas. A letra faz referência ao sucesso nacional do ritmo baião, de tamanha proporção que no Rio de Janeiro, então capital federal na época, como traz a canção, nas festas juninas em vez “de polca e rancheira, o povo só pede e só dança o baião”. Zé Dantas, na contracapa do LP de 1959 diz que “A dança da Moda não é mais que uma documentação oportuna deste fato da época”.

No que diz respeito a letra, ela é dividida em três partes: na primeira parte, traz a primeira estrofe de quatro versos que é repetida pelo coral, recurso muito utilizado por Luiz Gonzaga afim de fazer a canção fixar na memória do público, e por isso também são escolhidas as estrofes mais ritmadas ou dançantes para que sejam repetidas. A terceira estrofe tem sete versos, sendo os três primeiros versos com tensionalidades¹³ passionais/longas a fim de que se perceba/sinta o que ainda há de semelhante com os festejos juninos anteriores ao sucesso e repercussão baião:

No meio da ru-----_a/
 Inda é bal-----_ão/
 Inda é foguei_____/ra

(“A dança da moda”, Luiz Gonzaga e Zé Dantas, ano)

O refrão vem com duas estrofes, a primeira com só dois versos iguais marcados pela interjeição “ai” repetidas vezes e o vocativo São João e o segundo com três versos que aludem ao sucesso do ritmo. O refrão também é repetido pelo coral de vozes femininas. A segunda parte da canção é uma repetição da primeira parte. Depois de um tempo da canção com solo instrumental, em que com o tempo demarcado pela sanfona é de tamanha destreza que dá para imaginar a letra da canção, começa a terceira parte pela repetição do que é a terceira estrofe e o refrão com o acréscimo das repetições, que de duas vezes passa a ser quatro. A canção termina com a extensão em tensionalidade passional da palavra baião dividida em três tempos, seguidos da sanfona com o último resflego da canção antes do silêncio:

Quadro 1 – “Dança da moda”: tensionalidades por Luiz Gonzaga

Só dança o bai _____ ã _____ ã _____ ão/
--

¹³ Veremos mais à frente o conceito de tensionalidades com Luiz Tatit (2012)

Fonte: elaborado pela autora

A canção tem a letra compassada ao ritmo da sanfona, como se tanto a letra quanto a melodia, tratassem de um mesmo assunto, sem que um atravesse o outro, há uma pausa entre a primeira parte da canção e a segunda que é instrumentalizada, mas de maneira mais ritmada do que a parte só com instrumentos que divide a segunda da terceira parte. O tempo demarcado pelo baião é o tempo pensado para o encaixe das tensionalidades temáticas a fim de fazer com que o público entenda pelo sentir do ritmo e das palavras em repetição que o baião é o que há no momento. As nuances entre as tensionalidades que compõem o ritmo, o sentido da canção enquanto união de letra e melodia, é o que há de inerente a performance voco-musical enquanto estrutura da obra. Veremos mais na sessão a seguir.

3.1 O “XAMEGO” ENTRE A CANÇÃO E A PERFORMANCE VOCO-MUSICAL

*”O xamego dá prazer/
O xamego faz sofrer/(...)
Todo mundo quer saber/
O que é o xamego”
(“xamego, Luiz Gonzaga)*

Gonzaga teve sua primeira canção gravada com sua voz em 11 de abril de 1945, quando grava a mazurca “Dança Mariquinha” que aparece, inclusive, em seu primeiro LP intitulado *Xamego* em 1958. A voz, que era considerada de taquara rachada para os produtores e radialistas da época, pertencia a um visionário e idealizador da exaltação de uma região rica em coloridos, causos, mitos, crenças, festas, mesmo, que por muitas vezes, tenha suas lutas, sofrimentos e tristezas. Para isso, contou com grandes parceiros para cantar/contar esse povo, aos quais fez questão de destacar ao longo de sua obra, neste trabalho reverenciando duas canções de um deles: Zé Dantas. Sobre suas canções, Luiz Gonzaga diz:

Eu queria cantar o nordeste. Eu tinha a música, tinha o tema. O que eu não sabia era continuar. Eu precisava de um poeta que saberia escrever aquilo que eu tinha na cabeça, de um homem culto para me ensinar as coisas que eu não sabia. Eu sempre fui um bom ouvitor. Cheguei até a enganar que era culto! (Luiz Gonzaga *apud* Dreyfus, 1996, p.109)

Para que possamos melhor contemplar as canções criadas por esses dois artistas, Luiz Gonzaga e Zé Dantas, se faz necessário pensar sobre a existência de um conjunto de internalizações performáticas junto à voz e ao corpo que dá credibilidade à canção.

Percorreremos, então, um trajeto de entendimento da importância da voz para a canção e dessa enquanto performance voco-musical, logo em sua totalidade. Entendo performance voco-musical como um termo que abrange toda a criação envolta de uma criação/apresentação/entrega da canção desde cenário, figurino, e todas as camadas que envolvem o próprio caminhar da voz, termo esse que advém do termo “poesia voco-musical” usado por Cortez (2010) em seu trabalho sobre *Hibridação, performance e utopia nas canções de rap*.

Podemos apontar algumas das introjeções faladas acima como, por exemplo, o sotaque que se confundia entre o Nordeste e o do adquirido no Sudeste, o próprio Luiz Gonzaga dizia já não ter muito do sotaque original de sua terra de origem, porém, são constantes as características se sobressaiam no sotaque que empunha em sua fala e canto, além do uso constante de expressões nordestinas. Os aboios e as onomatopeias que nos remetem diretamente a um cenário e uma vivência que, mesmo que não se tenha identificação enquanto partilha de experiência, tem o sentimento de se reportar para essa cena de maneira singular. Os causos, as histórias, as conversas improvisadas durante uma gravação, apresentação ou performance com parceiros ou com a plateia, além da criação e da exaltação de personagens populares a cultura nordestina como as beatas, o vaqueiro, o forrozeiro, a mulher dedicada, o padre, o cabra valente. O formato austero de suas gravações, apresentações trazem uma verdade rústica na voz pesada de sertanejo.

Paul Zumthor para iniciar seu tratado sobre a importância da voz para a performance (em sua obra intitulada *Performance, Recepção e Leitura* de 2014) considera uma experiência única sua com a canção. Ele percebe que a voz é “no sentido pleno da palavra, uma ‘forma’: não fixa nem estável, uma forma-força” (p.32). Entende que dentro da “existência da sociedade” é o centro, a forma-força de valores únicos e plurais “fundadores de uma cultura, criadores de inumeráveis formas de artes.” (p.61). Enquanto canção, pensemos a voz como algo divisível entre “qualidades simbólicas” e “qualidades materiais” aqui definidas como timbre, alcance, altura, registro e afins. Enquanto “qualidades simbólicas” vamos nos atentar, a princípio, na inicialização da voz em nós, entendendo que ela vem do silêncio. É o silêncio que vem antes do corpo entoar a voz. E nascendo do silêncio, vem também do corpo, materializando-se, e por ele reverberando e se transpondo. A voz vai idealizando, avivando o que é dito/vocalizado/cantado. Para além do corpo e, também, da linguagem da qual esteja apropriada, ela “se coloca como uma presença”.

Já enquanto veículo de linguagem, funciona como uma espécie de despertar “no inconsciente” do receptor. Uma lembrança, um sentido primeiro que remeta/rememore ao âmago do que lhe é casa/início/identidade, mas ainda não que necessariamente está ligada a palavra, como no cantar/entoar/aboiar- esses vocalises também podem ser esse transportamento. Funciona como uma evocação ao nosso estado primeiro de reconhecimento identitário. Zumthor (2005) menciona que:

“A performance é uma realização poética plena: as palavras nela formadas num conjunto gestual, sonoro, circunstancial tão corrente (em princípio) que, mesmo que se distinguem mal palavras e frases, esse conjunto como tal faz sentido.” (p.86-87)

Na canção *Sabiá*, por exemplo, a palavra *psiu* – de origem onomatopeica- traz em sua sonorização através da voz de Luiz Gonzaga, seguido de um coro feminino, uma rememoração de um primeiro estado de ancestralidade atrelado a um sentimento de alerta que é o significado que a palavra traz. Zé Dantas na contracapa do LP *Luiz Gonzaga canta seus sucessos com Zédantas* (1959) fala sobre o Sabiá tema da canção:

O sabiá, uma das nossas mais belas aves canoras, do ponto de vista poético, é um tema palpitante que está sempre nas cogitações de quem se propõe a compor uma música regional. Além do mérito de ter enxotado da poesia nacional o condor europeu, o decantado pássaro é uma constante nas cantorias do nordeste. (1959, contracapa)

A repetição da palavra *psiu* quase que remete a um assobio e este ao canto do pássaro. É uma sonoridade quase tátil. Para esse fim, Zumthor(2005) vai dizer que:

“Toda palavra aspira a dizer-se, a ser ouvida, a passar por essas vias corporais que são as mesmas pelas quais se absorvam (...) a alimentação, a bebida: como o pão e digo meu poema, e você escuta meu poema da mesma forma que escuta os ruídos da natureza. E essas palavras que minha voz leva entre nós são táteis.” (p.69)

Não poderemos tratar da performance voco-musical de Luiz Gonzaga aqui partindo da plenitude de um concerto do mesmo e assim sem sua tatilidade. Estudaremos seus feitos performáticos a partir das mídias e há nesse caminho uma questão temporal, a que Zumthor vai chamar de “Curto sufocamento sensorial” (p.83). Sobre tatilidade, ele diz:

“É indiscutível que a transmissão mediática retira da performance muito da sua sensualidade. O rádio (o disco, o cassete), só deixa substituir aquilo que é auditivo. No caso da televisão, a vista funciona. Por outro lado, o que falta completamente, mesmo na televisão, ou no cinema, é o que denominei tatilidade. Vê-se o corpo, o rosto fala, canta, mas nada permite esse contato virtual que existe quando há a presença fisiológica real.” (p.70)

Ainda assim a performance, sendo ela o “discurso poético” proferido por meio da voz, sendo mediada (por rádios e outros) esse meio será só uma espécie de suporte. É o que compete a performance voco-musical que nos interessa observar enquanto trabalhada através da

intervenção que causa num texto previamente pronto a ser vocalizado ou por meio de improvisos. E é no ato dessa interferência que nasce o sentido único da performance.

É por meio desta presença que a performance voco-musical atravessa circunstâncias pelas quais e com as quais cria/existe/nasce algo que só a voz pode proporcionar pois é por ela que a poesia trilha seu percurso de inserção enquanto se reconhece “essência do corpo” trazendo consigo tudo que é de pertencimento a esse corpo – o gesto, o olhar, o entoar, o ruído proposital, o rodopio inesperado, o choro de emoção na interação com seu público, o incomodo com o barulho de descentralização (afinal sair do foco também é parte do processo), o improviso- e ainda assim, está a voz dentro de um espaço tátil. Está no corpo. Esse tátil que é eixo do momento, do vívido, do real. Contudo, a voz o “expande”, levando-o para o mais abrangente que possa alcançar o estado de poesia.

Quando cantada, a voz sai da limitação de palavras e termos com sonoridade cronometrada e findada para uma a expansão de possibilidades e proximidades. Em contrapartida, na performance voco-musical – as palavras/entoadões/ruídos/melodia/timbre-carregam consigo responsabilidades de significados simbólicos que criam ou desenvolvem uma imagética cultural dentro de uma sociedade. Ao mesmo tempo de construção para o externo, a canção que perpassa a performance enaltece a voz. Ela se torna centro do prazer de seu receptor. Pergunto: É somente a voz o centro do prazer na canção? Zumthor (2005) também diz que é unísono os caminhos que os instrumentos e suas sonoridades levam à melodia e essa vai de encontro a voz em uma canção. Tudo se torna um. Enquanto a fala/ o dizer nos coloca em posições adequadas, encaixotadas, moldadas, limitadas, circunstanciais e provisórias, a canção reafirma quem somos: vontades e valores.

Ainda que uma canção perdure um espaço de tempo – partindo da intensidade e unicidade performática de seu cantor e assim tocando a nós enquanto receptores- ela toma proporções atemporais pois ressoará na compreensão que terei a partir da memória criada no tempo presente. A voz é presente e memória recorrente. Performance, notoriamente, também é presente. Não há passado no ato performático, mas há a criação de memória/registro e a imagética identitária nasce desse marco. Com relação ao tempo, para Zumthor (2005, p.89-90) “a poesia oral tem um tempo corporizado. E um tempo vivido no corpo”. Mas os fatores externos a essa corporeidade, o ato performático, a onda memorial e imagem identitária que nasce e parte dela cria uma temporalidade.

Tatit (2012) traz a “corporificação” como caracterização do canto, ao que podemos compreender que para além do canto é característica da performance voco-musical por se tratar de um todo além da obra finalizada. Cada performance carrega em si o fato de que jamais será um término de algo proposto, ela é única e, ao mesmo tempo, inacabável e reverberante. “Cada performance nova coloca tudo em causa. A forma se percebe em performance, mas a cada performance ela se transmuda.” (Zumthor, 2005, p.36).

Tatit (2007) enquanto estrutura da canção nos diz que: “Da forma fonológica, passa-se à substância fonética. A primeira é cristalizada na segunda. A voz articulada do intelecto converte-se em expressão do corpo que sente.” (p.15). E, de forma belíssima, ele diz que a voz prevê um corpo imortalizado pela personificação melódica. Para este estudioso, cantar é “uma gestualidade oral” de fluxo contínuo, flexível, que permeia a tensividade e naturalidade já que como diz Ducan (2022) ao reverenciá-lo:

“todos entoamos, porque o canto nasce na fala e nas entoações do que dizemos moram melodias. Falada ou cantada, a voz é um presente que temos para dar ao outro. Um presente incorpóreo. O mais belo instrumento, inspiração para todos os outros que foram inventados pelo desejo de alcançá-la. A voz é quem a contém.” (p.43)

Essa “gestualidade” funciona como um ponto de equilíbrio não linear entre melodia, poesia, questões musicais a que se propõe a canção e a entoação a que lhe é imposta. A junção melodia e poesia é passada pelo cancionista que orienta de forma a melhor conduzir a voz para a melodia, ou a melodia estar e ser a própria voz ou, ainda, ambas, não obstante caminharem da fala ao canto. (Entendemos por cancionistas “todos os que exercem a arte de cuidar de uma canção desde sua feitura (...) até a veiculação em show ou disco”. (Tatit, 2007, p.99).)

“As tensões locais são produzidas diretamente pela gestualidade oral do cancionista (compositor ou intérprete), quando se põe a manobrar, simultaneamente a linearidade articulada do texto. O fluxo contínuo da primeira adapta-se imediatamente às vogais da linguagem verbal, mas sofre o atrito das consoantes que interrompem sistematicamente a sonoridade.” (Tatit, 2012, p.10).

Distinguimos para análise das canções aqui referidas, dois modos de tensões mencionados por Tatit (2007) em seus trabalhos: a Tensão passional e a temática. Quando se prolonga a duração das vogais e amplia a extensão da tessitura e dos saltos espaçados, então encontramos a tensão passional, a paixão. Não há ação aqui. Há unicamente o estado / o ser. Já quando as vogais estão com sua duração reduzida, há uma progressão melódica mais rápida e com mais investida de consoantes, estamos tratando de tensão temática. Tem ritmo e pulso. Um fazer.

Gonzaga passeia com as tensões. Em suas canções, elas extrapolam as limitações que seriam os encaixes a que essas compõem. Quando falamos de temáticas pensemos nos ritmos, no regionalismo, nos personagens característicos de um acervo popular demarcado por compasso certo. Já o passional traz o descompasso do sentir, do expor sentimentos, olhares internos e íntimos. À exemplo: Todo baião deveria ser (por ter predominância em melodia temática) alegre, afirmativo, imponente. Por sua vez, seu subgênero baião-toada de melodia mais lenta, vogais arrastadas e notas alongadas deveria ser de certo entristecido ou sentido, tratar de um sentimento, ser passional. Pois bem, falando em tensões, as canções gonzagueanas caminham, em sua maioria, por ambas as tensões, ainda que de maneira etérea. “Sabiá” é um baião que tratará a saudade, mas a passionalidade aparece em alguns trechos específicos da canção com extensão da sonorização do ditongo *siu* do primeiro *psiu* cantado por Luiz Gonzaga na 1ª estrofe da canção, em todos os finais dos versos da segunda estrofe:

Quadro 2 – “Sabiá”: tensionalidades por Luiz Gonzaga

mun ____do/ (sabi ____á)/

já vo ____ou/(sabi ____á)/

passari ____nho/(sabi ____á)/

minha do ____or

E no coro que segue repetindo (sabi ____á) na 3ª estrofe.

Fonte: elaborado pela autora

Tudo em volta a canção é a canção. Ler a letra da canção se faz suficiente? Não. Pois não é o impacto da canção inteira, e não somente porque se defende a melodia como integrante quase que indissociável dela, mas porque a performance voco-musical é o instante em que se faz. Ouve-se “Vozes da seca” no disco, entendido o espaço temporal que demarca a mídia a que nos chega a voz de Luiz Gonzaga, entendido o apelo geo-político-histórico que abarca esse música e esse espaço do disco que vai tratar da importância das águas do rio São Francisco para as cidades que sofrem com a seca mas que tem uma proximidade com o rio. Vamos então a entoação do apelo de Luiz Gonzaga aos “dotô” pelos nordestinos, com uma prosa educada, explicando como se trabalha por aqui e nessa voz, nesse corte de quem precisa, mas não quer de mão beijada (e é isso que a letra chega trazendo) que atravessa em nós uma performance voco-musical atemporal. A voz traz algo prazeroso? É prazeroso falar da dor de um povo? Ou se reconhecer enquanto esse povo e perceber que faz parte dessa voz? Perceber esse despertar primeiro, primitivo de luta das causas nossas e de nossos ancestrais?

“O ouvinte (receptor) faz parte da performance, da mesma forma que o autor e as circunstâncias. O Ouvinte é ‘interpelado’, como se diz, ele intervém, ele é um dos componentes fundamentais dessa poesia vocal, componentes sem os quais ela não existira” (Zumthor, 2005, p.92).

contudo, não desenvolveremos, nesse trabalho, acerca da recepção da performance voco-musical gonzaguiana, por entender que se trata de um fenômeno de grandes proporções não cabendo num trabalho desse porte.

CAPÍTULO 4: O ANDARILHO: ACERCA CONSTRUÇÃO DA IMAGEM IDENTITÁRIA DA CULTURA DO NORDESTE

Até chegar a cidade/
 Dos homens que Deus olhou/
 Que o santo padre perdoe/
 A triste comparação/
 Melhor viver no cangaço/
 Que a tal civilização/
 (...) / Eu vim pra ser melhor/
 Cheguei aqui, chorei.

(“ O Andarilho”, Orlando Silveira e Dalton Vogeler)

4.1 A CONSTRUÇÃO DE UM NORDESTE CANTADO POR LUIZ GONZAGA

Sabemos que o nosso país possui uma multiplicidade artístico-cultural imensa que tem, em suas canções, um meio imagético de apresentar suas belezas e realidades importantes e, ao mesmo tempo, simples. O Nordeste brasileiro exprime, através deste poder, aqui neste trabalho, atribuído a canção, uma manifestação não menos pluralizada da imagética dessa diversidade artística em seu contexto social. Buscamos, então, aqui, compreender como a identificação sociocultural do Nordeste acontece manifestando seu povo, por meio da obra de Luiz Gonzaga e a imagem identitária que ela traz nas canções que foram selecionadas, ainda que não sejam propositalmente compostas para tratar de cenários nordestinos. Trotta diz (2010, p.11):

O forró de Luiz Gonzaga protagonizou durante décadas uma tentativa hegemônica de narrar musicalmente a região Nordeste, instaurando um conjunto de elementos musicais e imagéticos que ficaram fortemente associados a um tipo peculiar de *nordestinidade*. Ainda que outros artistas tenham desenvolvido narrativas mais plurais e menos estereotipadas, ainda hoje o som da sanfone e o sorriso aberto de Gonzaga representam uma certa unidade identitária regional, reconhecida dentro e fora dos limites da região.

Essa percepção vem do princípio de que essa identidade não se constrói só pela delimitação de espaço ou de ancestralidade, mas pela composição de seu povo e suas vivências, suas tradições. Margareth Rego, *apud* Austregésilo (2012), afirma que:

Até meados de 1910, o Nordeste não existia. Ninguém pensava em Nordeste, os nordestinos não eram percebidos, nem criticados (...). Aliás, não existiam. As elites locais não solicitavam, em nome dele, verbas ao Governo Federal para resolver o problema da falta de chuvas, da gente e do gado que morriam de fome e de sede. Ademais, o problema mal era anunciado; era apenas vivido. Sem grande visibilidade. (p.113)

Essa imagem de restrição de espaço territorial significativo e com demandas nasce a partir da imagem identitária que se constrói em torno dele. Para tanto se faz necessário entender a identidade enquanto como ela se constrói culturalmente dentro de uma sociedade e como se dá o processo cultural identitário no Brasil para que possamos entender a trajetória de ascensão da imagem identitária do Nordeste.

Durante alguns anos a pesquisa sobre a obra de Luiz Gonzaga a que este trabalho dá continuidade, esteve atrelada aos estudos de Stuart Hall (2014) enquanto construção da imagem cultural-identitária e sobre o indivíduo pós-moderno e é importante validar as contribuições que compreendidas com relação a fragmentação de uma sociedade que circunda a identidade cultural do indivíduo e do próprio indivíduo enquanto parte dessa imagem identitária, mas, pensemos sobre os fragmentos enquanto uma tradição como um todo que é móvel como veremos mais à frente com Bhabha (2013). É válido, também, ressaltar que esse pós-moderno não nos é oportuno aqui, já que Luiz Gonzaga – no início de sua carreira- estava inserido no que seria um processo de modernismo e de uma modernidade em desenvolvimento como vamos entender com Canclini (2000) e Albuquerque (2011).

Devemos pensar a construção do moderno no Brasil, como algo que não se construiu nem se consolidou como as metrópoles ou diria até como na Europa. Bhabha (2013, p.25) nos diz que: “Os próprios conceitos de culturas nacionais homogêneas, a transmissão consensual ou antiga de tradições históricas, ou comunidades étnicas ‘orgânicas’(...) estão em profundo processo de redefinição.” Somos híbridos e essa hibridação quebra a fronteira do nome dado aos movimentos artísticos e seus tempos. Pensemos que o futuro, enquanto poder simbólico cultural, só acontece se o presente for constantemente revisitado pois o poder vem de um presente que ressignifica e torna novo. E quando remetemos ao passado, há de imediato a imersão em outras temporalidades. Assim como não há performance pronta, não há uma cultura fixa ou uma tradição de amarras definidas pois estas são símbolos primeiros da necessidade da sociedade. É o que primeiro chegar delas. Bhabha (2013) traz a ideia de que:

O ‘direito’ de se expressar a partir da periferia do poder e do privilégio autorizados não depende da persistência da tradição; ele é alimentado pelo poder da tradição de se reinscrever através das condições de contingência e contrariedade que presidem sobre as vidas dos que estão ‘na minoria’. O reconhecimento que a tradição outorga é uma forma parcial de identificação (.p.21).

A tradição é reinventada/ ressignificada pelo povo a partir do que lhe é devido todo o tempo. Dentro da problematização entre o que é tradição, modernização cultural e a chegada da

modernização socioeconômica na América Latina, nos foi mostrado como os rumos de nossa identidade cultural moderna a partir de 1920 busca se formar. Ao que Bhabha (2013) nos diz:

Encontramo-nos no momento de trânsito em que espaço e tempo se cruzam para produzir figuras complexas de diferença e identidade, passado e presente, interior e exterior, inclusão e exclusão. Isso porque não há uma sensação de desorientação, um distúrbio de direção(...):um movimento exploratório incessante. (p.19)

A cultura é palpável e a identificação cultural vai acontecer por meio de métodos para tornar próximo à sociedade ressignificando a hibridação, que é algo além das heranças sofridas, passadas, conhecimentos incompletos, informações múltiplas, tecnológicas defasadas e tantas outras formas que a hibridação poderia se embrenhar em nossas tradições e culturas. Canclini (2000) diz:

Os países latino-americanos são atualmente resultado da sedimentação, justaposição e entrecruzamento de tradições indígenas (sobretudo nas áreas mesoamericanas e andina), do hispanismo colonial católico e das ações políticas educativas e comunicacionais modernas. Apesar das tentativas de dar à cultura de elite um perfil moderno, encarcerando o indígena e colonial em setores populares, uma mensagem interclassistas gerou formações híbridas em todos os estratos sociais. (p.73-74)

A modernidade vem para romper com parâmetros antigos outros, caminhar com as inovações tecnológicas, estando disposta sempre ao inédito, se renovando. Romper com as imposições políticas e religiosas (em suas medidas), também são necessárias para a “racionalização da vida social”. A arte rompe essa barreira quando passa a ser valorizada por meios de galerias e não mais pelas catedrais ou palácios. Assim, sua legitimidade vem do que é cultura e não de galanteios da corte e/ou clero. Ela está interligada a um sistema que estabelece os vínculos entre produção e circulação. Contudo, veremos mais à frente que o modernismo no Brasil não romperá de todo com parâmetros de tradição.

Canclini (2000) diz que “na modernidade os mundos da arte são múltiplos.” (p.41). Não existe uma forma, logo, não há um caminho único, um único produto simbólico cultural nem uma única forma de apreciá-lo. Evidentemente, o sistema aqui dito não é homogêneo ou, ao menos, proporcionalmente dicotômico, pois as construções dos produtos simbólicos partem de referências múltiplas e de épocas e implicações diferentes e tamanhas o que acaba não só demarcando uma elite como também implicando “tanto processos de segregação como de hibridação entre os diversos setores sociais e seus sistemas simbólicos.”(p.41)

Ao se lançar sobre as questões “Modernismo sem modernização”, Canclini (2000) explana que “a hipótese mais reiterada na literatura sobre a modernidade latino-americana pode ser resumida assim: tivemos um modernismo exuberante com uma modernização deficiente” (p.67).

O modernismo não teve a “modernização” como aliada no Brasil durante seu início, já que est ainda estava se desenvolvendo e os atrasos eram mais evidentes. Nossa modernização passa por uma deficiência que vieram por “ondas” como diz Canclini (2000). Assim, não seguimos os passos da modernidade europeia, não formamos o que Canclini (2000) vai chamar de marcador autônomo para campo artístico, também e não houve a modernização/amplidão das condições de conhecimento profissionalmente para os artistas ou movimentação financeiras que bancassem as novas vivências artísticas e as dessem liberdade e autonomia para produção. Para ele, no Brasil, ao contrário da Europa, não se percebia uma “distinção” entre a cultura artística da elite e o mercado artístico numeroso. O caminho do modernismo que o Brasil faz é diferenciado.

Ao contrário do que alguns historiadores pensavam quanto aos “transplantes/enxertos” artísticos colocados em nossa sociedade, há de se pensar que, a partir dos anos 1920, há uma tentativa não de quebra de nossa identidade pelo que vimos fora mas a partir do que nos foi apreendido, buscam compreender a nossa e reafirmá-la. Há um movimento então confuso nessa busca que é a necessidade de afirmação das melhores regiões com conflito com a falta de informações sobre o que seria Norte e Nordeste.

O início do modernismo, que chamamos de primeira fase, marca o regresso dos artistas da Europa para o Brasil, não acontece uma imposição, um “transplante” de ideias das vanguardas europeias que foram o pulsar rompante da arte daquele continente, como observa Canclini (2000). O que houve na bagagem foram questionamentos de como vivenciar tais experiências dentro da cultura e das tradições pertencentes a sociedade em desenvolvimento a que pertenciam. Qual identidade cultural há nessa condição/situação/organização que lhes permitiria desenvolver as ideias absorvidas de maneira única e não copiosa? Há um desejo nos artistas de transformações sociais pela arte e com a arte. Canclini (2000) diz que:

Coincidência sugestiva: para ser culto já não é indisponível imitar, como no século XIX (...) o moderno se conjuga com o interesse por conhecer e definir o brasileiro. Os modernismos beberam em fontes duplas e antagônicas: de um lado, a informação internacional, sobretudo francesa; de outro, “um nativismo que se evidenciaria na inspiração e busca de nossas raízes (também nos anos vinte começam as investigações de nosso folclore)”. (p.79)

Logo, o modernismo não acontece como um fenômeno que desnacionaliza em prol do apreendido nas vanguardas europeias ou somente imitando-as sem causa, para além disso, busca pelo aprendizado de rupturas e radicalismos, um “repertório de simbolismo para a construção da identidade nacional”. (p.81)

É possível que, aqui, entendamos que um país na dimensão do nosso tenha tamanhos simbolismos, mas, havia duas errôneas perspectivas: a de que havia uma cultura fixa e única, imutável e a de que poderia, também, através da escolha dos melhores simbolismos recriar uma imagem que respondesse pelo país inteiro.

Quanto aos artistas, a partir de 1920, com o modernismo, há o início da hibridação “consciente” dos que buscavam algo homogêneo na cultura brasileira que em suas entranhas, matas, estradas, casas e regiões é híbrido desde sempre. Albuquerque (2011) diz que:

Assistimos na década de vinte, à emergência de um novo regionalismo, não mais aquele difuso e provinciano do Século XIX e início do Século XX, mas um regionalismo que reflete as diferentes formas de se perceber e representar o espaço nas diversas áreas do país (...) somem-se a isso as novas formas de sensibilidade artística e cultural trazidas pelo modernismo; os novos códigos de sociabilidade que aí se desenvolvem mais intensamente; as novas concepções acerca de sociedade, da modernização e da modernidade.(p.52)

Como é que essa nova região, Nordeste, que vai ser dissociada do Norte, será compreendida ou vislumbrada pelos “sulistas”? A pensar pelo preconceito ainda existente com o povo nordestino, percebemos que a imagem criada midiaticamente não foi das mais agradáveis. Havia uma busca por identificar a imagem da nação, procurando evidenciar, em cada canto do país, a compreensão de um todo em comum, ainda que cada região tenha suas características específicas e individuais. Os discursos que cada região fez, umas das outras, partindo de si no intuito de encontrar soluções para tal busca identitária não resultaria em algo menos do que depreciativo com relação às outras regiões.

Pensemos também que distância, falta de comunicação constante, exploração da elite Nordestina com relação a terra e, até então, a não migração de grande fluxo entre norte-sul, são fortes marcadores para que esses locais sejam estranhos entre si. A década de 1920 traz curiosidades sobre a região do Nordeste e suas particularidades para o restante do país, o que enche os jornais sulistas de “notas de viagem” (aqui estou enfatizando a imagem sulista e sudestina para o Nordeste e seu povo). Essas notas seguiam, em sua maioria, com tons depreciativos enquanto se exaltava a metrópole de São Paulo e sua modernidade como bem-estar civilizatório em comparação com os ares secos e provincianos do Nordeste. Albuquerque (2011) diz que:

O regionalismo paulista se configura, pois, como um ‘regionalismo de superioridade’, que se sustenta no desprezo pelos outros nacionais e no orgulho da sua ascendência europeia e branca. São Paulo seria, para este discurso regionalista, o berço da nação ‘civilizada, progressista e desenvolvimentista’. (p.57)

Na intenção de formar uma identidade nacional, identidades regionais se chocam, causam divergências não havendo como generalizar essas identidades em algo em comum a todos os espaços do país como imagem única e predominante. Ao que Albuquerque (2011, p.62) vai explicar que “o discurso regionalista não é apenas um discurso ideológico, (...) não mascara a verdade da região, ele a *institui*.”. Por isso, o modernismo não rompe com a tradição como faria as vanguardas europeias, buscará criar uma tradição ainda que num primeiro instante vendo são Paulo como local-ideal civilizatório, marco-zero dessa busca e para onde tudo se volta.

Passamos então a vivenciar uma dicotomia heterogênea sobre o Nordeste, ao que Albuquerque (2011) acrescenta:

O que o modernismo fez foi incorporar o elemento regional a uma visibilidade e dizibilidade que oscilavam entre o cosmopolitismo e o nacionalismo, superando a visão exótica e pitoresca naturalista. Esses elementos são retrabalhados ora para destruir sua diferença, ora para ressaltá-la, apagando aquela distância produzida pelo olhar europeizado. (p.69)

Porém, essa dicotomia nos permite espaços para que, em meados de 1950, com a evolução da tecnologia midiática (rádio e, posteriormente, tv) Luiz Gonzaga pudesse mostrar o Nordeste pelo Nordeste. Simplesmente replicando uma imagem pronta de um estereótipo de um povo o passado, sofrimentos, crenças e amores rotulados? Não. Resignificando as imagéticas que já existiam enquanto símbolos emergenciais de um povo, como é o caso da canção-protesto “Vozes da Seca”, lançada em 1953, (grande sucesso de Zé Dantas com Luiz Gonzaga, vindo logo após do sucesso da canção “vem morena”) foi composta no mesmo ano em que, uma seca atingiu o Nordeste brasileiro e houve uma grande campanha de arrecadação de doativos para socorrer os necessitados do Nordeste. Zé Dantas e Luiz Gonzaga, entendendo que as doações não estavam necessariamente ligadas a boa vontade em ajudar aos que estavam precisando naquela situação climática, mas, em alguns casos, se bem fazendo da miséria daquele local, compuseram a canção no intuito de protesto, ao que foi dito por um deputado no congresso, que a poesia desta canção valia mais que cem discursos. A canção retrata um pedido sutil por políticas públicas, assistência, criação de empregos, de açudes e barragens para locais onde acontecem grandes períodos de estiagem e em troca poderiam ver que as pessoas que habitam essas regiões pagariam a “ajuda” “inté com juros”. Uma canção em que novamente o artista passeia entre as tensionalidades para que ambas possam prender a atenção do ouvinte, começa na primeira estrofe com uma tensão passional, com tempos alongados, vogais extensas, num tom melancólico, apelativo:

Quadro 3 – “Vôzes da seca”: tensionalidades por Luiz Gonzaga

Se _____ u dot ____ ô, os nordesti ____ o
 Tem mui _____ ta gratidã _____ o
 Pelo auxí _____ lio, dos sulis ____ ta
 Nesta se _____ ca do ser _____ tão
 Mas dotô _____ uma esmo _____ la
 Para um ho _____ mem que é _____ são
 Ou lhe mata de ver _____ gonha, ou vi _____ cia o cidadão.

Fonte: elaborado pela autora

A partir desse momento da canção, nas outras 3 estrofes, a tensionalidade fica temática para que, por meio de ritmo mais acelerado aproximando-se ao xaxado, mas a voz ainda trazendo uma seriedade e entristecimento em sua letra, para tenha a atenção do público em consonância letra e melodia, estendendo a tensionalidade só na última sílaba de cada verso, num intuito de continuar uma súplica:

Quadro 4 – “Vôzes da seca”: tensionalidades por Luiz Gonzaga

É por isso que pedi ____ mos/
 proteção a vós mer ____ cê/
 home pur nós escuí ____ do/
 para as rédias do pu ____ dê/
 pois dotô dos vinte Esta ____ dos/
 temos oito sem chu ____ vê/
 Veja bem quase a meta ____ de/
 Do Brasil tá sem cu ____ mê/

Fonte: elaborado pela autora

A tensionalidade temática que está presente na última sílaba temática passional continua pelas outras estrofes. Ao fim da última estrofe, há a repetição do último verso que tem que a última sílaba alongada com tempo maior que as outras sílabas alongadas nas últimas três estrofes.

Luiz Gonzaga recria essas imagéticas identitárias, também, ao revisitar as origens, novos trilhos para como essa imagética chega até o restante do país, com a explosão do manifesto Baião, com o midiático xaxado, com o pertinente pé-de-serra de forma híbrida, transbordando suas colheitas individuais feitas pelas estradas do país enquanto aprendiz musical e representante agora de toda uma regionalidade: O Nordeste.

4.2.DE FIÁ PAVI: AS COMPOSIÇÕES HÍBRIDAS EM LUIZ GONZAGA

“Eu agradeço ao povo brasileiro/
Norte, centro, sul inteiro/
onde reinou o Baião”

(“You don’t know me”,Caetano Veloso)

Esta seção nasce da ânsia em situar as duas grandiosas forças que permeiam este trabalho, junto à Luiz Gonzaga, na construção da investigação quanto à reverberação identitária do que se consolida como imagética de uma espacialidade configurada como Nordeste, uma região do Brasil que é tematizada por um conjunto muito profícuo de obras nos mais diversos campos artísticos. A primeira já citado na segunda seção, é o compositor Zé Dantas que, para além da parceria no segundo LP de Luiz Gonzaga, reúne com ele grandes sucessos que movimentam a carreira do próprio Luiz Gonzaga, fazem com que ele chegue ao povo por meio da dança como pela canção, por exemplo, “Vem Morena” (1950), ou pelo ritmo da afirmação de “Dança da Moda” (1950) mas, também, pelo pensamento, pelo questionamento de como de fato se comportam as pessoas nesta região e se, de fato, caberia tantos auxílios em prol dos necessitados dos “nortistas” ou se faltava, deste caso, voltar-se de forma mais atenciosa por parte das autoridades como se refere Luiz Gonzaga, como iremos rever mais à frente. Exemplo disso é “Vozes da Seca” (1953), uma canção que evidencia uma preocupação enquanto nordestinos em demonstrar que desejamos oportunidade para sanarmos a problemática com trabalho e não com o auxílio advindo por caridade.

A segunda força norteadora desse olhar pelo qual nos voltaremos a essa identidade voco-musical de Luiz Gonzaga será das canções que ele interpreta no LP *O canto Jovem de Luiz Gonzaga* (1971) escolhidas para análise - “Caminho de Pedra” (Tom Jobim e Vinícius de Moraes, 1958), “Procissão” (Gilberto Gil, 1968) e “No dia em que eu vim-me embora”(Caetano

Veloso, 1968), como a ligação do importante movimento de rememoração da obra de Luiz Gonzaga, como comprovam todas as declarações de compositores e artistas que vem, também, do movimento da Tropicália, e que sempre fizeram questão de enfatizar, elogiando como referência não só a imagem gonzagueana, enquanto precursora de espaço para a voz e sonoridade nordestina para o resto do país, como o próprio gênero baião. Discorrendo, num primeiro instante, sobre o processo de construção do movimento e, logo em seguida, analisando como as criações dos compositores citados foram relidas por Luiz Gonzaga.

4.3. ZÉ DANTAS: O COMPOSITOR QUE TROUXE AS INFERÊNCIAS DO ÂMAGO DO NORDESTE PARA A SANFONA DE LUIZ GONZAGA

Entre a medicina e a Canção, Zé Dantas dedicou-se as duas profissões com afinco e entusiasmo. Foi, assim como Humberto Teixeira, grande parceiro de Luiz Gonzaga na fase áurea de sua carreira, quando se tornou um “fenômeno comercial no mercado sonoro do país” (tanto radiofônico como de venda de discos). Sua estreia em discos foi com “Vem Morena” em 1950 que, quando apresentada a Luiz Gonzaga, ainda tinha por título o nome de “Resfolego da sanfona”, e seguiu trabalhando com Luiz Gonzaga ininterruptamente até 1957, quando decidiu que suas composições deveriam ter só seu nome, já que recebiam de Luiz Gonzaga somente os motes ou uma ideia e disso criava toda a canção, como contava sua mulher Iolanda (2021) que afirmava que, apesar de a parceria ter sido interrompida, a amizade jamais foi. Luiz Gonzaga voltou a gravar canções de Zé Dantas em 1960 e 1961 quando o compositor faleceu. Para Ferretti (1988):

A música de Luiz Gonzaga e Zé Dantas, navegando em águas regionalistas, pode ser vista (...) como pelo reconhecimento, pela classe dominante do Sul, da música do povo do sertão nordestino, como “música popular brasileira”. E apesar da origem burguesa de Zé Dantas, daquela parceria surgiram obras de profunda identificação com as camadas mais exploradas da população, onde os nordestinos ocupam um espaço considerável. p.86

Zé Dantas foi o compositor-tradutor da imagens “lúdico-orais” (p.266), de acordo com Alves (2017), que Luiz Gonzaga reportava do que rememorava de sua infância, do que vivenciou nas festas e viagens com seu pai. Alves (2017) descreve a Zé Dantas como “Exímio conhecedor das expressões e criações poético-musicais do sertão nordestino” (p.266). Em 1950, das dezesseis canções lançadas por Luiz Gonzaga, seis são em parceria com Zé Dantas. É a partir de 1950 que a carreira de Luiz Gonzaga avança e a pauta de cotidiano do Nordeste com sua ludicidade e seu lirismo vem colocadas por Zé Dantas complementando o que

Humberto Teixeira fazia com relação ao processo criativo a que Luiz precisava nessa construção imagética rítmica, como o Baião. Ainda de acordo com Alves (2017):

“Entre 1949 e 1957, aproximadamente 86% das gravações realizadas pelo cantor Luiz Gonzaga foram em parceria com o compositor e letrista Zé Dantas. Desse percentual, que corresponde a 39 canções, cerca de 70% foram baiões, aproximadamente 27 canções. Desses baiões, alguns se tornaram clássicos do cancionário popular brasileiro, como *Noites brasileiras*, *ABC do sertão*, *A dança da moda*, e *Forro de Mané Vito*. Salta aos olhos, no repertório de baiões compostos por Dantas e Gonzaga, o traço festivo-dançante, o que não significava, todavia que essa dimensão não estivesse presente em outras parcerias de Gonzaga, como a que selou Humberto Teixeira. Ocorre que o traço erótico-dançante e festivo assumiu nas composições de Gonzaga e Dantas um lugar central. Esta posição de relevo nas criações poético-musicais de Gonzaga e Dantas, recrudescida entre 1950 e 1954, tem relevantes implicações para a compreensão do efeito catalisador que o baião e as criações de Gonzaga assumiram no inteiro da narrativa de significado do sertão nordestino”.(p 267-268)

É com Zé Dantas, que Luiz Gonzaga insere em sua performance as experiências sertanejas que implementam um cenário imagético a canção com causos, aboios, onomatopeias, conversas com o público, trazendo para aquela vivência em seu show com seu público algo íntimo e próximo a uma memória recriada ou ressignificada pelo cuidado com a cultura e o folclore a que Zé Dantas sempre procurou preservar sem desviar de sua singularidade e ainda assim, trabalhar com a hibridação da mídia e das características urbanas que essa mídia pedem. Os dois artistas trabalharam numa estética criativa e organizacional na construção da imagética nordestina como referenda Alves (2017): cada vez mais traduzida em gestos, termos, palavras, melodias, ruídos, sons, enfim, em um léxico definitivo, que se tipificou e se caracterizou como o mais representativo e “verdadeiro”, pleno de “pureza” e “naturalidade” p.242. Podemos constatar essas imersões sonoras a que se propõe Zé Dantas em suas composições em algumas canções emblemáticas de sua parceria com Luiz Gonzaga como Samarica Parteira¹⁴:

“Foi a maior carreira que eu dei na minha vida
A éguinha tava miada
Piriri piriri piriri piriri piriri piriri piriri
Uma cancela: Nheeiim... (pá!)
Piriri piriri piriri piriri piriri piriri
Outra cancela: Nheeiim... (pá!)
Piriri piriri piriri pir... êpa!
Cancela como o diabo nesse sertão: Nheeiim... (pá!)
Piriri piriri piriri piriri
Um lajedo: Patatac patatac patatac patatac
Saímo' fora!
Piriri piriri piriri piriri piriri piriri piriri
Uma lagoa, lagoão
A saparia tava grintando

¹⁴ Canção citada neste trabalho em outro momento, na terceira seção.

Ha ha! Ah menino!
 Na velocidade que eu vinha
 Essa égua deu uma freada tão danada
 Na beirada dessa lagoa
 Minha cabeça foi junto com a dela
 E o sapo gritou lá de dentro d'água
 Ói, ói, ói, ói ele agora quaje cai”

(“Samarica Parteira”, Luiz Gonzaga e Zé Dantas)

Uma narrativa que conta a estória de um parto, que inicia com um trabalhador da fazenda (narrador da estória) indo buscar a parteira, enquanto descreve o caminho e usa das onomatopeias para aproximar seu público do cenário que descreve, enriquecendo pelos pequenos encaixes de vocais que se assemelham a sons da natureza, como por exemplo o seguinte verso “Ói, ói, ói, ói ele agora quaje cai” a primeira parte desse verso rememora a sonoridade de sapos a beira da lagoa. Bem como as conversas entre personagens que também começam ganhar frequência a partir da parceria Zé Dantas e Luiz Gonzaga, exemplo Forró de Mané vito (1949):

Seu delegado, juro por Deus
 Eu sou filho de boa família, doutor
 Eu sou homem direito
 'Tá conversando, sujeito
 Faça isso não, doutor
 Faça isso não, doutor

(“Forró de Mané Vito, Luiz Gonzaga e Zé Dantas)

Esse trecho reporta o meio da canção entre a primeira parte da canção e a repetição dela. A canção trata de uma confusão em uma festa que é narrada pelo suspeito que foi detido e que conta a situação ao delegado. Como podemos ver acima, há duas vozes que conversam, a voz do suspeito detido e do delegado supostamente, trazendo para o público uma comicidade e uma proximidade.

Essa sonoridade e visibilidade para a oralidade do dia a dia do sertanejo constrói um caminho para uma nova comunicação com o público.

“A utilização desses recursos estilísticos e sonoros por Dantas, que tanto marcaram a feitura e a interpretação de Gonzaga, traz novamente para o centro da análise as relações entre a pesquisa das fontes sonoras, a mediação e a recriação artístico-musical.” (Alves, 2017,p.270)

De acordo com Telles¹⁵(2021) muito das canções que Zé Dantas compôs tiveram inspiração em suas pesquisas no alto do pajeú para onde levava seu gravador pesado e documentava falas, causos e cantos locais. Telles (2021) descreve, por exemplo, que um dos Cocos que Zé Dantas compôs de inspiração nessas visitas ao sertão pernambucano “Siri jogando bola” (1956) também foram documentadas por Mario de Andrade como um Coco por título de “Dois tatus” que tem o mesmo refrão, modificando somente o animal a que se refere o refrão.

4.4 O ELO ENTRE ANTROPOFAGIA- LUIZ GONZAGA-TROPICÁLIA

Ao discorrermos sobre Luiz Gonzaga e o movimento cultural Tropicália, exaltando como este artista se fez importante para a geração que criou tal movimento, discorreremos sobre a antropofagia, como um modelo condutor pela hibridação (Canclini, 2000) que proporciona esses pulsares culturais e sociais que chegam até Luiz Gonzaga e a Tropicália.

O Modernismo que, rompendo com os padrões rígidos de arte por meio dos aprendizados obtidos pelas vanguardas do final do séc. XIX e início do séc. XX na Europa, é desencadeado no Brasil pela semana de arte moderna de 1922, realizada no Teatro Municipal de São Paulo. Para Telles (2022) o movimento modernista, é “nesse sentido, o grande restaurador de um romantismo repensado, ampliado e atualizado numa nova visão estética da cultura brasileira”(p.72-73). Tal movimento possibilitou uma espécie de revolução brasileira, para uma recriação que se volta para o rompimento de um passado próximo da literatura aquele momento e a mimese cultural europeias, e que por meio do domínio do traço nacionalista, formula-se novas imagens multiformes do país, diante das problemáticas e particularidades regionais e ou de demandas culturais da época.

De acordo com Aderaldo Castello (1999) o movimento modernista aborda não somente o impulso literário, mas que envolvem também a música, a pintura, questões arquitetônicas, pesquisas universitárias, além de questões linguísticas e, portanto, “se caracteriza pelas dimensões de um movimento complexo” (p.72). Por sua vez, a antropofagia, idealizada por Oswald de Andrade, entre outros, dialoga com essas dimensões enquanto se dedica a criação de uma “brasilidade” e, por meio desse processo, de um produto de exportação.

¹⁵ Artigo de José Teles (2021) com o título “Zé Dantas: Há 100 anos nascia o fazedor de ‘hits’ cantados por Luiz Gonzaga” Para a Revista Continente. Referência:<https://revistacontinente.com.br/edicoes/242/ze-dantas>. Acesso em 20 de fevereiro de 2024.

O Manifesto Antropófago vem no primeiro número da Revista de Antropofagia, de maio 1928 a fevereiro de 1929, com aforismos curtos, poéticos, modernos com sentenças de um coletivismo voltado à conjuntura brasileira da época. A antropofagia, metáfora que referenda à um ato canibalista, feito por tribos tupinambás como engrandecimento da tribo vencedora enquanto ritual, por meio das virtudes adquiridas do adversário derrotado, antes da chegada dos portugueses, foi utilizada como metáfora para a devoração da cultura e “legado crítico” do que é importado para o Brasil.

A proposta antropofágica é a devoração cultural das ideias e referências importadas de países europeus, num primeiro momento, deglutindo-as e regurgitando a produção de algo original nosso. Ou seja, expelindo múltiplas significações culturais repensadas, recriadas, e que se engendram numa linha infinda de possibilidades heterogêneas - evitando, então continuar um panorama de cópia cultural do que é externo, sem a possibilidade de atrelar nosso processo de criação- entendendo, pois, dentro de uma dicotomia de produzir e ser produzido, comer e ser comido, ouroboros?

Oswald de Andrade (1928) inicia o *Manifesto Antropófago* com o aforismo “Só a ANTROPOFAGIA nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente” (p.524) trazendo não só na afirmativa do aforismo, mas a afirmativa da união pelo pronome em primeira pessoa do plural estimada para a revolução que sucede o Manifesto, e que não falamos aqui de uma união tendenciosamente romantizada ou cruel, mas simbólica na reconstrução de juízos e valores. A hibridação tece direcionamentos para que uma cultura reverbere sobre e com outra, simbolicamente, numa confluência não linear ou harmônica, mas a partir das necessidades para uma nova visão em que a sociedade que carece, projeta em probabilidades.

Ainda nesse sentido e voltando ao Manifesto (ANDRADE, 2022), no aforismo a saber:

Contra o Padre Vieira. Autor do nosso primeiro empréstimo, para ganhar comissão. O rei-analfabeto dissera-lhe: ponha isso no papel mas sem muita lábia. Fez-se o empréstimo. Gravou-se o açúcar brasileiro. Vieira deixou o dinheiro em Portugal e nos trouxe a lábia., (p.526)

Nos deparamos também com um aforismo que faz alusão clara a uma ação política com benefício a Portugal e não favorecendo a colônia, e, aqui neste trabalho, correlacionando a um empréstimo do qual não queremos e ficamos com uma dívida não planejada, rememorando a imagética já mencionada anteriormente, sobre um empobrecimento que não é somente responsabilidade da imagem que a imprensa sudestina tenha feito com relação ao Nordeste, mas, também, das vivências adquiridas a partir das circunstâncias desenvolvidas pela elite

nordestina que contribuía para a exploração de terra, pela, também, demanda de concentração de terras e riquezas que alimentavam os métodos políticos coronelistas contra o grande número de pobreza entre habitantes do Nordeste, aqui em específico tratando no campo-, e que, assim, relaciona a região nordestina com a ideia de estar em dívida ou favor, numa troca corrosiva e pretensiosa através da palavra, da “lábria”.

Tendo em vista a imprensa do sudeste, a que tratamos aqui, e a ideia de favores de auxílio com intenções outras, como ditas antes, de colocando o outro numa situação de necessidades enquanto coloca a si em posição mais civilizatória, Canclini (2000) trará um panorama sobre como essa troca é arcaica e contrária ao que se quer promover a proposta Oswaldiana: “O favor é tão antimoderno quanto a escravidão, porém “mais simpático” e sensível de unir-se ao liberalismo por seu componente de arbítrio pelo jogo fluido de estima e autoestima ao qual submete o interesse material.” (2000, p.76)

Mas qual o caminho que essa subversão de valores leva a hibridação pela antropofagia? Bem, a premissa mais conhecida da antropofagia é a devoração crítica do legado da cultura ocidental e, a maneira como Luiz Gonzaga conquistou espaço nas mídias principais radiofônicas sudestinas: Rádio Nacional (RJ)¹⁶ e Rádio Record (SP), além das inúmeras publicidades, entrando com seriados nordestinos em programas de Rádio como o *Cancioneiro Royal*, enquanto fazia disco de 78 rpm para assim chegar a seu público de maneiras tantas naquela região que não era a sua de origem exemplifica os direcionamentos pelos quais ele utilizará dessa devoração crítica, entendendo como o público dessa região consome canção, causos e afins, em que formatos, qual tonalidade vocal melhor servia para rádio e vinil, que público dessa região gostaria de atingir. A respeito dessa inserção de Luiz Gonzaga na mídia sudestina é relatado por Macedo (2021) que diz acontecer no:

apogeu do Rei do Baião se daria no momento em que esse eixo (Rio-São Paulo) também se transformava em cenário para uma indústria cultural que, embora incipiente, originaria um mercado de bens simbólicos capaz de moldar as formas de lazer das massas urbanas de então (...) dividindo-se entre duas emissoras, a Rádio Nacional, no Rio, e a Record, em São Paulo, o artista aproveitava o melhor que as duas tinham a oferecer – de um lado, a fama irradiada do Rio para todo o Brasil com o destaque em programas de auditório (...) e, de outro, o acesso à “colônia nordestina” recém-instalada na capital paulista, em vias de se transformar no maior parque industrial do país e ponto de apoio para os migrantes que se transferiam para municípios demandantes de mão de obra para a agricultura. (2012, p. 76)

Ainda referindo-se quanto ao ápice de Luiz Gonzaga na mídia e publicidade, Macedo (2021, p. 77) versa sobre a série no rádio chamada “No mundo do Baião”:

¹⁶ Em anexo imagem do contrato com a rádio nacional. Imagens extraídas da obra de Vanderley (ANO).

foi ao ar durante quatro meses (...)era parte do programa *Cancioneiro Royal*, patrocinado pelos produtos Royal (...) a série irradiava os elementos nordestinos conformados pelo Romance de 30 (moral, religiosa, honra, resistência, perseverança, bravura, espírito festivo) em contos e causos musicados pelo sanfoneiro e narrados pelo locutor.

Luiz Gonzaga faz a deglutição do comportamento do mercado midiático sudestino, enquanto não aceita esse empréstimo imagético que há do Nordeste, e insere pouco a pouco, de maneira híbrida, com a intencionalidade de ressignificação dessa imagética identitária, criando possíveis encaminhamentos para que se saia do limbo das associações desfavoráveis do Nordeste para as pluralidades de acontecimentos, riqueza cultural, de terra, cenário, de gente, de luta, de cor, de fauna e flora. Não deixando esquecer as tradições que se entrelaçam nessas pluralidades, especialmente quando se volta para o Nordeste rural, como as festas populares, as cantigas de rezas, as danças típicas, as vestimentas. Todos esses recortes não rotulam ou catalogam o Nordeste ou as pessoas que o habitam em especificidades que devem ser únicas e não mudadas, como toda pluralidade, eles também são híbridos entre si, sem que para isso, deixe de interpretar canções – protestos, por exemplo, que façam alusões sobre as condições da população menos favorecida da região do Nordeste. É o caso da canção “Procissão” (1968), segunda canção que Luiz Gonzaga apresenta do LP *O Canto Jovem de Luiz Gonzaga* (1971), composta por Gilberto Gil¹⁷, um dos idealizadores do movimento Tropicália. A versão gravada por Luiz Gonzaga, começa com uma reza cantada em ritmo de toada que se refere a oração chamada de Bendito ao meu divino São José:

Meu divino São José
Aqui estou em vossos pés
Dai-nos chuva com abundância
Meu Jesus de Nazaré

(“Bendito Meu divino São José”, Oração popular)¹⁸

A tensionalidade temática é mantida, algumas palavras trazem a tensionalidade passional alongada na voz Luiz Gonzaga que diferem de Gilberto Gil, assim como a instrumentação – enquanto a versão de Gilberto Gil é toda eletrônica com o som de guitarras e relembra um rock

¹⁷ Trazendo “Procissão” como última canção do LP *Louvação*, primeiro disco de Gil, nasce em 1967 com forte influência do Baião simultaneamente a bossa nova e ao samba, encerrando esse disco que já chega aclamado pela crítica. Já em seu segundo disco, intitulado de *Gilberto Gil*, disco de imprescindível para a tropicália. “Procissão” aparece no lado B do disco, mesmo lado com a canção “Domingo no parque” que é marcante dentro do que foram os festivais para a Tropicália.

¹⁸ Oração completa do Bendito divino São José, visto em 15 de Maio de 2024. Acesso em <https://www.youtube.com/watch?v=wWeFweitDy0>

típico da Jovem Guarda, a versão de Luiz traz características do seu baião, modificando essa característica nos últimos instantes, quando após a repetição das estrofes, o baião se transforma num samba que finaliza a canção.

Quadro 5 – “Procissão”: tensionalidades por Luiz Gonzaga e Gilberto Gil

Tensionalidade por Luiz Gonzaga (1971)	Olha lá vai passando a procissão Se arrastando que nem cobra pelo chão As pessoas que nela vão passando Acreditam nas coisas lá do céu As mulheres cantando tira o versos E os homens escutando tira o chapéu Eles vivem penando aqui na te__rra Esperando o que Jesus__prome__teu (Procissão, 1971).
Tensionalidade por Gilberto Gil (1968)	Olha lá vai passando a procissão Se arrastando que nem cobra pelo chão As pessoas que nela vão passando Acreditam nas coisas lá do céu As mulheres cantando tira o versos E os homens escutando tira o chapéu Eles vivem penando aqui na terra Esperando o que Jesus promete__ee__u (Procissão, 1967).

Fonte: elaborado pela autora.

A canção é uma crítica à forma de “doutrinação” através da fé, ou melhor, da esperança que as pessoas depositam na representatividade de autoridade, aqui simbolizada pela igreja. As promessas que são feitas em troca de uma ilusão (“E Jesus prometeu vida melhor/ Pra quem vive nesse mundo sem amor) que não respondem a cenários reais ou palpáveis pela sociedade mas vivem e trabalham na expectativa de que as promessas sejam cumpridas (Só depois de entregar o corpo ao chão/ Só depois de morrer neste sertão). A canção mostra que a crítica não é exatamente para a igreja e sim trata-se de uma manipulação doutrinária e/ou política/ de favores mantendo os que mais necessitam presos pelas falsas esperanças, quando diz que:

Muita gente se arvora a ser Deus
E promete tanta coisa pro sertão
Que vai dar um vestido pra Maria
E promete um roçado pro João
Entra ano, sai ano, e nada vem
Meu sertão continua ao deus-dará
Mas se existe Jesus no firmamento
Cá na terra isto tem que se acabar

(“Procissão”, Gilberto Gil)

O próprio Luiz Gonzaga disse a Sá (2012), quando descreve como esta série (No mundo do Baião) comovia as pessoas da colônia nordestina e aos que vinham de longe para participar do programa, que entre canções que os faziam lembrar de suas terras, lorotas e causos em que, com certo teor de comédia, a trágica e sofrida chegada do nordestino as terras sudestinas eram contadas, sem que os sudestinos se sentissem ofendidos pela posição que ocupavam nesses causos de, na maioria das vezes, opressores aos que chegam sofridos de uma “uma estrada comprida, uma légua tão tirana¹⁹” Luiz Gonzaga confessa ao Jornalista Sá que:

Havia piadas que refletiam a realidade nua e crua. Outras, naturalmente, eram exageros, tentativas de comover as autoridades, de chamar-lhes a atenção para o problema, para o drama daqueles patrícios que largavam tudo de seu lá pelo Norte e, sem o menor amparo e orientação, tomavam um pau-de-arara aventureiro e muitas vezes eram “vendidos” aqui no Sul. (2012, p. 211)

Através do trabalho de Cortez (2010), é possível entender que a cultura nordestina, dentro de uma existência que não tem prazo de finitude, está em constante desenvolvimento e complexidade -dentro da tessitura textual e conotação social que tal tessitura carrega, a aproxima da proposta oswaldiana por meio de produtos híbridos (p.50), aqui, relacionando a Luiz Gonzaga, veremos que esses produtos híbridos estão em sua primeira série sobre o Nordeste dentro de um programa da rádio, dentro deste a inclusão dos conteúdos nordestinos, como causos, anedotas, contos, canções como citado acima nas disposições acerca do compositor Zé Dantas, tendo a formatação de programa local e as canções de Humberto Teixeira e Zé Dantas.

É por meio da hibridação, do movimento de entender o fluxo de outra cultura e reestruturar algo interno no intuito de preservá-lo – que nada mais é do que o movimento explicativo da antropofagia- que se cria o espaço onde se guarda as imagéticas identitárias socioculturais, que não são fixas, padronizadas, mas que seguem se reorganizando. Para Cortez, ao enfatizar a teoria de Canclini, diz:

a concepção de hibridação cultural formulada por Canclini, que prevê o fluxo entre as fontes da tradição e as da modernidade, nos impulsiona a perceber(...) a maneira como elas preservam os contornos identitários sócio-culturais dos espaços onde são compostas (...) em alguns momentos, superam as dificuldades impostas pelo sistema mercadológico cultural e conquistam um lugar no cenário musical regional e, também, nacional; a forma pela qual os/as artistas absorvem os recursos e processos midiáticos de construção e veiculação audiovisual e, sobretudo, como eles/as conseguem resistir às situações antagônicas e conflituosas de submissão à indústria cultural. (Cortez, 2010, p.45)

¹⁹ Trecho extraído da canção “Légua Tirana” gravada por Luiz Gonzaga em RCA Victor em Junho de 1949.

A Tropicália nasce da busca pelo novo. Surgido em 1960, o movimento cultural da Tropicália marca diversas dimensões já abarcadas desde o Modernismo, como o cinema, o teatro, a poesia, as artes plásticas e, em evidência aqui, a música criada dentro desse movimento, que não havia de imediato uma intenção de organização. O novo foi sendo criado a partir das inspirações em outros artistas que também estão em movimento para além de um *looping* de não produção criativa.

O procedimento inicial do tropicalismo inseria-se na linha da modernidade: incorporava o caráter explosivo do momento às experiências culturais que vinham se processando; retrabalhava, além disso, as informações então vividas como necessidade, que passavam pelo filtro de importação. (FAVARETTO, 2021, P.31)

A canção tropicalista não era de imediato reconhecida como de formulação sócio-política. Para que se pudesse vê-la de tal forma, em comparação as outras canções, nas avaliações em festivais, se faziam necessário um certo esclarecimento, uma pesquisa, pois eram complexas. De acordo com Favaretto (2021, p. 20): “Impunha-se, para crítica e público, a reformulação da sensibilidade, deslocando-se assim, a própria posição da música popular, que, de gênero inferior, passaria a revestir-se de dignidade – fato só mais tarde evidenciado.” (p.20). Une-se a essa característica o fato de a imprensa produzir a crítica audaciosa de um novo cenário artístico que surgia com uma “juventude de classe média” (Favaretto, 2021, p.23) que tinha noção diplomática em consonância a uma disposição *hippie*. Ainda de acordo com Favaretto (2021, p. 23) tudo isso era incentivado pelo “*marketing* do empresário Guilherme Araújo e aceito pelos, agora, Tropicalistas”. Gerando assim uma espécie de tendência intelectual significativa, analítica, com relação as certezas do que deveria, de imediato, tratar-se as canções. Na junção entre o que se entendia *hippie* e *pop* na música e comportamento dos tropicalistas, como acentua Favaretto (2021) há uma primitividade, algo de obsoleto, algo que o próprio Favaretto (2021) denominará de “arcaísmo” que chamaram de “cafonismo”. Porém, isso não foi visto com maus olhos pelos tropicalistas usando essa maneira de serem expostos numa singularidade de interação com a “indústria da canção”.

“Assumindo algumas contradições de moderno” como reitera Favaretto (2021), a partir da teoria oswaldiana, se concretiza na combinação de elementos mais contraditórios (ou que divergem): arcaico x moderno, local x universal, regional x nacional, e ao investigar tais opostos haveria compreensão (Devoração crítica - deglutição do possível legado). O tropicalismo se beneficia dessa crítica que vem da consumação coordenada de maneira heterogênea das oposições. Para que isso acontecesse, os Tropicalistas tiveram que se distanciar do discurso

direto ou “explícito” político, numa linguagem antropofágica, para estar atento num “primitivismo” – num olhar do Brasil “fora da caixinha” ou com diria Favaretto (2021, p.29) “O Brasil com olhos novos”. Trazendo um certo caos na relação da cultura com a política.

Há uma ressignificação/ reelaboração da canção, que solicita do público um novo discernimento para contemplação das obras advindas do movimento. Favaretto (2021) defende que: “Pode-se dizer que o tropicalismo realizou no Brasil a autonomia da canção, estabelecendo-a como um objeto enfim reconhecível como verdadeiramente artístico.”(p.32)

Favaretto (2021) abordará a junção da poesia e melodia enquanto canção concretizada no Brasil por meio do Tropicalismo, entendendo que essa unicidade acontece diante da performance que vem acompanhada a um cenário, instrumentação e em uma situação sociopolítica. União essa onde Favaretto (2021) identifica as propriedades dos elementos que compõem a canção em torno da “interpretação vocal”, “ritmo” que podem ingressar em gêneros e estilos ou cria-los. A mudança de alguns elementos como instrumentos, arranjos, interpretações podem fazer a transição da canção de gênero musical e modificá-la enquanto novo conteúdo e sua representatividade ou enquanto símbolo que se torna para o público. Nesse quesito, Favaretto (2021) ilustra “como a simples introdução da guitarra elétrica nos acompanhamentos de *Alegria, Alegria* e *Domingo no Parque* desencadeou a hostilidade contra Caetano Veloso e Gilberto Gil, como se realmente estivesse em questão a integralidade da música brasileira. Dessa forma, o desenvolvimento, do uso dos instrumentos eletrônicos de arranjos posteriores assim como a exploração e possibilidades vocais lancinantes por Gilberto Gil e Gal Costa, embora não representassem novidades, tiveram importância decisiva na modificação da forma e canção no Brasil” (p. 32-33).

Essa mudança se comporta como o próprio ato antropofágico, que regurgitado/ressignificado causa estranhamento a quem está habituado a uma inanição. Trata-se da hibridação acontecendo de maneira simbólica explícita e atendendo a demanda para o qual é requerida. A hibridação que se percebe aqui quebra uma expectativa de demarcação ou temporalidade do que é permitido, ou não, no que concerne a canção enquanto poder simbólico cultural pois vem do que a sociedade busca, por isso, como já reiterado neste trabalho, a cultura é mutável, não fixa, pois, se espelham nos movimentos do cotidiano social que é modificável a

todo instante. Na Conferência de inauguração da semana de Arte Moderna de 1922²⁰ Graça Aranha discursa:

“Para muito de Vós a curiosa e sugestiva exposição que gloriosamente inauguramos hoje é uma aglomeração de “horrores”. Aquele Gênio supliciado, aquele homem amarelo, aquele carnaval alucinante, aquela paisagem invertida, se não são jogos de fantasia de artistas zombeteiros, são seguramente desvairadas interpretações da natureza e da vida. Não está terminado o vosso espanto. Outros “horrores” vos esperam. Daqui a pouco, juntando-se a esta coleção de disparates, uma poesia liberta, uma música extravagante, mas transcendente, virão revoltar aqueles que reagem movidos pelas forças do Passado. Para estes retardatários a arte é o Belo.

Nenhum preconceito é mais perturbador à concepção da arte que o da Beleza. Os que imaginam o belo abstrato são sugestionados por convenções forjadoras de entidades e conceitos estéticos sobre os quais não pode haver uma noção extra e definitiva. Cada um que se interroga a si mesmo e responda que é a beleza? Onde repousa o critério infalível do belo? A arte é independente deste preconceito.” P.441

Graça Aranha atentará para os presentes na conferência e que estejam propensos as formas engessadas da arte no país, que a novidade que lhe está sendo apresentada não é presa a algo já imposto mas está em busca de algo e, por isso, exige uma criação mais liberta. Em sua fala, é possível identificar, também, o alerta para uma viabilização ou uma liberdade de experimentação que vem para música e para poesia. Então, encontra-se no mesmo local de estranhamento citado acima, pois vem de uma espacialidade redimensionada pela criticidade aos parâmetros de medida artísticos da época. Nos inteirando de uma perspectiva íntima do que observamos com relação a esse entrelaçamento antropofagia-Luiz Gonzaga- Tropicália, Cortez (2010) reforçará que:

os antropófagos que reivindicaram uma língua brasileira que abusasse do tom coloquial e incorporasse expressões regionais, (...) e usos frequentes de ocorrências linguísticas consideradas erros gramaticais. Para os antropófagos, era necessário incorporar este falar brasileiro ao fazer literário, o que era uma forma de assinalar a nossa própria fala e cultura. P.46-47

Voltando a dialogar sobre os símbolos que são criados através do que as vocalizações podem causar ou acrescentar a uma canção ou na reação do público, é possível ver na obra de Luiz Gonzaga com seus aboios, onomatopeias, sotaques alongados, expressões não reconhecidas em outras regiões do país e chegar até aos cantores que compõem a Tropicália por experimentações e entronização do corpo a canção como um “ritual” por meio da voz.

²⁰ publicado em 1925, em *Espírito Moderno*. São Paulo: Monteiro Lobato, e extraída e essa citação do livro *Vanguarda Europeia & Modernismo Brasileiro* de Gilberto Mendonça Telles (2022).

Refletindo sobre como, ainda que o instrumento não seja desconhecido do público, ou a sonoridade, a canção não seja inédita, percebemos que a sonoridade elaborada pela sanfona de Luiz Gonzaga, trouxe e reverberou uma modificação na forma de pensar canção no Brasil, de maneira a ser parte do processo de construção da Tropicália. A princípio, essa modificação permeia o fazer musical do próprio Luiz Gonzaga entre lembrar um ritmo de sua terra natal em consonância a uma mazurca, e depois a Tropicália tendo o baião como base ainda com a devoração do que é externo como Beatles. Jonas Moraes (2014) ao imprimir a dimensão da sanfona gonzagueana na carreira de Gilberto Gil, diz que:

A sanfona desdobra-se em outras sanfonas e compartilha da postura crítica, da estratégia política que se encarrega de reavaliar os enunciados e as imagens tecidas sobre o Nordeste brasileiro, por meio das quais se sustentam a barreira, a divisão social e econômica imposta a boa parte dos nordestinos. Ao mesmo tempo em que o olhar sensível dos dois artistas percebia a precariedade de recursos e de investimentos econômicos nessa paisagem brasileira [...] (p.145-146)

É por meio dessa comunicação, que não é inédita se falarmos do instrumento, mas, singular pela sonoridade dada através de Luiz Gonzaga que vislumbramos o bailado impar, mas não por isso menos conflitante da tradição e do moderno, do rural e urbano, concebendo a canção de forma híbrida e singular ante a performance não fixa que a lembra todo instante que a cultura é moldável também.

É palpável o diálogo da Tropicália com a antropofagia cultural oswaldiana, bem como percebe-se a maneira que Luiz Gonzaga perpassa como influência musical alguns compositores da Tropicália como Caetano Veloso e Gilberto Gil, enquanto estrutura sonora cultural: Devorar aprendizados outros e ressignificar, as experimentações, a partir das necessidades ou a orientação de uma “brasilidade” que está contida na imagética identitária, entendida aqui como construção processual e complexa gonzagueana do Nordeste e sempre com essa louvação aos ritmos que foram atrelados ao nome Nordeste ainda que com a hibridação decorrente de suas vivências com outros ritmos, gêneros.

Também não podendo esquecer que há uma devoração da arte da Tropicália por parte de Luiz Gonzaga, que junto a homenagem que presta a outros artistas que retratam seu trabalho na mídia como algo de importância para a música brasileira, grava três canções de compositores que pensaram e contribuíram para o movimento da Tropicália. “No dia em que eu vim-me embora” é uma dessas composições que primeiro foi lançada em Janeiro de 1968 em disco de Caetano Veloso que antecedia o Tropicália ou *Panis et Cirsencis*. Na gravação feita por Luiz Gonzaga para o LP *O canto Jovem de Luiz Gonzaga* (1971), a canção mantém a tensionalidade passional que trata de uma despedida, onde os primeiros versos são norteados pela narrativa do

primeiro verso, título da canção (No dia em que eu vim-me embora) e leva a uma imagem dicotômica ao abordar o sentimento de partida, enquanto as mulheres são vistas pelos sentimentos e limitações (“Minha mãe chorava em ai/ Minha irmã chorava em ui” ou “Minha vó já quase morta”), os homens são descritos pela falta deles (“E eu nem olhava pra trás”, “O qual não disse palavra durante todo o caminho” “nem chorando, nem sorrindo”). A próxima vez em que esse verso “No dia em que eu vim-me embora” repete, discorre sobre o vazio que há nessa partida (não teve nada demais). E apesar desse vazio, há uma expectativa, criada metaforicamente pela imagem da mala que num primeiro momento, estando o personagem ainda próximo de sua família, parecia um artefato bonito, forte e de boa qualidade como a expectativa do novo de ser uma boa ideia. Num segundo momento, já sozinho, a mala -antes objeto visto com beleza- agora fede ainda que “forrada” como antes. Assim como este objeto, o personagem volta a ser só mais um, sem expectativa, sem saber o que sentia nem o que esperava, sem sentimentos.

A canção de Caetano Veloso, tem uma aproximação com as canções interpretadas por Luiz Gonzaga que tem a migração em busca de possibilidade de vida melhor como tema como “Asa Branca” (1947), “Légua Tirana” (1949), ou “Triste Partida” (1964). A Letra da canção se remete a um porto, o que não encontramos nas canções interpretadas por Luiz Gonzaga com a mesma temática por estarem atreladas ao sertão ou o homem sertanejo nordestino, ainda assim, o ritmo colocado na canção, pela interpretação de Luiz Gonzaga é levado a um balanço, a um cavalgar, que remete a um caminho, a uma viagem. Diferente da primeira versão da canção, que vem – assim como “Procissão” de Gilberto Gil” – com som elétrico de guitarra, num rock melódico, triste. Luiz Gonzaga mantém essa tristeza na melodia da canção, nesse compasso e no tom de sua voz.

Ainda contemplando ao disco *O canto Jovem de Luiz Gonzaga* (1971), observamos a canção composta por Tom Jobim e Vinícius de Moraes, “Caminho de Pedra” (1958) que segue essa um mesmo pensamento temático e também a temática de saudade, que é recorrente na obra de Luiz Gonzaga como já vimos em “Sabiá” (1951) como também num clássico da obra gonzaguena “Qui nem Jiló” (1960) (“saudade entonce assim é ruim/ eu digo isso por mim/ que vivo doido a sofrer”), o instrumental “Saudade” (1942).

A canção gravada a primeira vez por Elizeth Cardoso em 1958, tem uma tensão, um ar de suspense, que na gravação feita por Luiz Gonzaga em 1971 transforma-se num grande desabafo de saudosismo, rememorando cenários brejeiros desde a melodia em seu início que vem com uma

demarcação como batidas dos chocalhos colocados nos pescoços dos bois com a tencionalidade passional mantida em toda a canção.

Quadro 6 – “Caminho de pedra”: tencionalidades por Luiz Gonzaga

Ve_ lho cami_ nho por_ onde passou Ca_ rro de boi, boia_ deiro gritando_ _ _ _ _ ô ô Ve_ lho cami_ nho por_ onde passou O meu_ carinho chaman_ do por mim_ _ _ _ _ ô ô

Fonte: elaborado pela autora

O vocalise “ô ô” se estende como um aboio mas não com a voz estridente das outras canções para que se mantenha o máximo do arranjo original da canção, se tornando aboio mais forte no fim da canção. Apesar disso, é também colocado na melodia da canção um compasso que remete a um cavalgar. Os instrumentos utilizados na canção nos aproximam da obra gonzagueana além da sua voz forte (ainda que, não só nessa canção, mas em outras canções desse LP sua voz se mostre diferente do que se está habituado em ouvir). Uma canção saudosa, que traz lembranças através de um caminho de pedra, da amada que já não passa mais por lá, e pelo que se conta nos versos (“Caminho perdido na serra/ caminho de pedra onde não vai ninguém”) agora é caminho inabitado, caminho inabitado esse que também perpassa o sentimento do eu lírico, já que diz seguir sua estrada sozinho. Como uma canção que não retrata o sertão como um vasto número de canções na obra gonzagueana, pode ser associada a um saudosismo nordestino? De acordo com Albuquerque (2011): “O tema saudade é uma constante em sua música. Saudade da terra, do lugar, dos amores, da família, dos animais de estimação, do roçado. O Nordeste parece sempre estar no passado, na memória, evocado saudosamente para quem está na cidade, mesmo que seja na região.”(p.182) O “espaço da saudade” que é colocado o Nordeste pela obra gonzagueana perpassa pelo saudosismo que vem do pertencimento, de um memória que é alimentada pelos impulsos simbólicos trazidos pela canção, que evocam as lembranças de cheiros, sensações corpóreas, das festas, da terra, representados por Luiz Gonzaga pelo sotaque, na atualização do aboio para que se encaixe nos moldes da canção, no uso da sanfona que difere do uso tradicional, uma vez que Luiz Gonzaga tocava-a como se a colocasse numa posição de percussão – balançando-a, tendo um ritmo de abertura e fechar o fole mais comedido/compassado e, voltando a tratar da voz, essa alternância entre cantar e narrar, alongando as vogais quando a temática passional lhe convém, e não deixando, por isso, a melodia de lado, ou caminhar em oposição a letra, mesmo que o ritmo possa ser mais festivo.

Retomando a definição de canção que é a comunhão da poesia com a música, tendo em vista o Tropicalismo fazendo a atualização da “tradição musical brasileira” (Favaretto, 2021), há, com isso, uma revisitação as dimensões que não atingem só a área cultural, no caso da Tropicália a música, assim como a antropofagia também o fará mediante herança do movimento modernista como um todo, em que contém a moda, o pensamento literário, político, as artes plásticas, o teatro, cinema. Não se tratando somente de um ritmo, ou melhor de um gênero musical novo. Favaretto (2021) destacará que não pode mais “ser entendido como simples influência ou adaptação”, mas sim “a um redimensionamento da estrutura da canção” (Favaretto, 2021, p.36).

O baião gonzagueano está, cronologicamente, entre a antropofagia e a Tropicália, sendo este o gênero e canção-manifesto²¹ de uma anunciação para algo novo dentro do país, e, também, sendo o Baião a canção que inaugura a notoriedade de Luiz Gonzaga, enquanto rei do gênero que dá título à canção, este mesmo gênero musical é também influência direta e precursora da Tropicália. Veremos agora uma sequência de comentários trocados entre Caetano Veloso, Gilberto Gil e Luiz Gonzaga:

Ao falar sobre as influências para a Tropicália, Caetano Veloso *apud* Moraes (2014) diz:

[...]por baixo de tudo estava o ritmo do baião, por baixo de todas as experimentações as relações com o rock moderno internacional, o neo-rock-and-roll inglês, o cinema de Godard, a música experimental, tudo que havia. Mas, por baixo, como lastro como baião. (p.165)

Ao que complementa em seus escritos para o pasquim, de título *London London*, ao falar de Luiz Gonzaga:

Reouvindo Luiz Gonzaga, lua, molhando os pés no riacho, que água fresca, nosso senhor! Uma casa com varanda dando para o norte, centro, sul inteiro onde reinou o baião. [...] Você já conheceu Luiz Gonzaga no rádio e no disco não venha agora com onda carioca careca. Ele foi o cara que, no seu tempo, mais e melhor explorou a riqueza possível dos novos meios técnicos. Ele inventou uma forma de conjunto [sanfona, zabumba e triângulo], um tipo de arranjo, um uso de microfone. Ele sugeriu uma engenharia de som. Se você é surdo, azar o seu. (VELOSO, s/d [1977], p.69)²²

²¹Em meu trabalho de conclusão de curso na graduação do curso de Letras na UFAPÉ, defendo que o Baião tem status de canção-manifesto por protestar esse novo movimento cultural regional em seu ritmo que remete a uma memória coletiva regional, e em sua letra chamar a atenção para uma apresentação.

²² Citação extraída do artigo “Asa Branca” no tempo e na Voz de Caetano: a ditadura militar e o exílio como lugares de escuta” de Pedro Paulo Salles (USP) para a EUTOMIA: Revista de Literatura e Linguística, Dez.2019.(p.105)

Em entrevista a Dreyfus (2022), Luiz Gonzaga também fala sobre como o “Movimento Tropicália” resgata a importância do Baião e como o artista recebe esse respeito com muito préstimo:

Isso, O movimento Tropicalista, isso trouxe uma importância também para o baião, sabe? E eu fui levando na mesma seriedade que eu sempre possuí, sempre agradecendo a eles o que faço até hoje, até que aquele nosso encontro em Paris foi algo inesperado, ele me levou ao palco, o mundo abaixo de seus pés e me disse que tudo tinha começado comigo, eu acho que diz isso quando me conheceu, porque já tinha me conhecido lá na Bahia, no sertão, e alcançado ali seu caminho, mesmo com esse dom de grande talento, ele achou que o caminho de Gonzaga devia ser bom porque eu tinha muito ritmo, ainda tenho, ele é quem poderia explicar isso melhor, mas daí foi uma troca de gentilezas que não acabou mais e ele é o grande professor Gilberto Gil e, entre nós, sempre existiu aquela alegria nos encontros, nunca faltou expressões bonitas dele comigo p.276

Essa referência que o artista Luiz Gonzaga se torna, excede o movimento tropicalista e confere um novo cenário musical. Ao ser questionado por Dreyfus (2022) sobre como reagiu a gravação de “Asa Branca” por Caetano Veloso que acontece no seu disco *London London* durante o exílio, pós movimento Topicalista, Luiz Gonzaga diz:

(...) eu sabia que Caetano Veloso havia gravado “Asa Branca” (...) sabia que ele estava na capa com um sobretudo, uma capa de frio, tudo isso eu sabia que constava na capa do disco, então comprei o disco e, quando peguei no disco, aquela expressão de Caetano já me fez chorar, eu senti que ele estava muito triste, profundamente triste e fui direto à moça: “toque aí pra mim”. (...) Eu chorei tanto que fiz feio, sabe? (...) muita gente censurou porque ele fez a gêmeira na música hmmmhmmhmmhmm. Ele fez uma gêmeira de violeiro e eu achei o maior barato porque, mesmo estando em Londres, ele foi buscar a gêmeira do violeiro, do cantador nordestino e colocou na Asa Branca. Eu achei fino, uma maravilha. Foi uma grande emoção. Uma das grandes emoções que eu tive na minha vida, maior mesmo do que as mais importantes. (p.305)

Luiz Gonzaga atribui a importância dessa versão de Caetano Veloso para a música “Asa Branca” em detrimento com o significado da primeira versão dessa canção ao ser gravada por Luiz Gonzaga. De acordo com Salles (2019):

enquanto a versão acelerada de Gonzaga, em 1952, flutua entre 121 e 119 bpm²³ (com média de 120 bpm), a versão de Caetano, de 1971, desacelera, flutuando entre 50 e 60 bpm (com média de 55 bpm), isto é, menos da metade da velocidade ou, dizendo de outro modo, mais que o dobro em lentidão. Isso, em termo musicais, é uma diferença colossal. Lembremos que Gonzaga temia que “Asa Branca” não agradasse por ser,

²³ Medida de andamento (velocidade de marcação: batidas por minuto= bpm)

entre outras coisas, “muito lenta” (GONZAGA apud DREYFUS,1997,p.120),referindo-se à sua forma “original folclórica”. P.113

A razão pela qual Luiz Gonzaga acelerou “Asa Branca” para 120 bpm, tornando-a menos disfórica era o temor em desagradar seu público. E ainda contrapôs à sua dramaticidade, a alegria do baião e o colorido dos instrumentos, mas essa canção apesar de passear entre as duas tensionalidades a que tratamos na terceira seção deste trabalho, ao abordarmos a teoria de Luiz Tatit, em sua primeira intenção traria uma conotação de melodia mais sofrida. Salles (2019) descreve que:

“Na primeira gravação de “Asa Branca”, realizada no dia 3 de março de 1947 da RCA Victor(...) essa versão, caracterizada como “toada”, ainda não tinha ritmo de Baião, mas o de marcha junina. Em depoimentos, Gonzaga e Teixeira se lembram de que o Canhoto achava graça que “Asa Branca” parecesse uma cantoria de cego pedindo esmola” p.110

A resignificação de sonoridade da canção “Asa Branca” causa mudanças não só na visibilidade da canção enquanto “novidade” nacional, tanto gravada por Luiz Gonzaga quanto regravaada por Caetano Veloso, mas também ganha simbologias diferenciadas: Com Luiz Gonzaga, reverbera as questões da seca do Nordeste. Já com Caetano Veloso se torna símbolo de canção de exílio.

Um misto de agradecimento e uma certeza de dever cumprido vindo de Luiz Gonzaga pela percepção por parte dessa geração dos anos de 1960²⁴, do seu legado musical, enquanto artista que engendra uma imagética identitária do Nordeste construindo seu reconhecimento nacional por meio desta, ainda que nela encontremos temas como os sofrimentos do sertão, os problemas da seca, traz também uma gama de concepções festivas, dançantes, que celebram as riquezas do Nordeste por meio de suas canções. Um exemplo desse agradecimento é visto na canção composta por Humberto Teixeira (1971) e interpretada por Luiz Gonzaga no disco *O canto Jovem de Luiz Gonzaga* (1971), canção essa que fecha o LP. O compositor faz um resumo sobre como é cansativo o percurso de volta à ativa (“ô desafio, pai d’égua/ pra cabra macho enfrentar”), mas como com a rede de apoio que é citada ao longo da letra (“Falei com Carmélia e Sivuca/ Pro Zé Dantas, o que fiz foi rezar”, “Rei Luiz vai me ajudar/ Hervé, Guio, Marino, minha gente/ Tão aí pra desencabular”) o entusiasmo em voltar é crescente, além do agradecimento em evidência para que essa volta fosse viável (“Caetano muito obrigado/ Por me fazer lembrar/ Não de mim mas aquilo que fiz/ (quando o verde dos teus olhos)/ Pro meu

²⁴ e neste trabalho evidenciamos a Tropicália mas devemos ressaltar os outros compositores que são enaltecidos por Luiz Gonzaga, como veremos mais a frente, como Tom Jobim e Vinicius de Moraes.

Brasil cantar/”, “A gente tem que respeitar/ Tem Gil, Capinan, tem Chico/ Tem Tom, pra no Tom não se errar/”).

A canção aqui segue para um diálogo entre Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira que encerra a canção e o LP, em que Humberto tece os agradecimentos aos compositores que foram escolhidos para este disco e que foram responsáveis por trazer o Baião de volta a mídia:

[Luiz Gonzaga]: Humberto Teixeira, dotô' do baião

Meu irmão de arte, vem até aqui dar o teu recado

[Humberto Teixeira]: Tamo' aí, compadre, mas quer saber, Luiz?

Eu já dei o meu recado

A bola agora está com Caetano, com Gil

Com Edu Lobo, Capinã, Téo, Sérgio Ricardo

Macalé, Nonato, Milton Nascimento, Gonzaguinha

Com o meu querido Tom Jobim

Com o jovem Vinícius

E outros tantos jovens de baião polinário

Bons toda a vida!

Mas eles foram muito bacanas, sabe?

Quando falaram e disseram que Luiz Gonzaga

Era um negócio muito importante

Na música popular brasileira

Com isso eles fizeram justiça ao velho baião

E eu e Luiz, demos um guia para o Brasil

Lá pelos idos de 46

Se me tocam o ramo dos louros do rei?

Claro, mas isso é outra história para a história

Vamo' lá, compadre, afina o fole!

Respeitando sempre os oito baixos de Januário

Nós 'tamos em 71

E o baião tá fazendo bodas de prata, 25 anos

Quanto a mim, gente boa

que ninguém nos ouça,

modestamente

que vontade de voltar!

(“Bicho, eu vou voltar, Humberto Teixeira)

Reiterando o que já foi visto anteriormente, esta seção abordou um pouco da vida de Zé Dantas e sua parceria com Luiz Gonzaga e aprofundou o engendramento entre a antropofagia, a nordestinidade na carreira de Luiz Gonzaga e a construção da Tropicália, caracterizadas como já refletido acima, a partir de um movimento contínuo porém heterogêneo e linear – por construir várias ramificações de possibilidades de criação cultural que compõem a hibridação presentes nas obras – especificamente Luiz Gonzaga e a reverberação deste artista para compositores do movimento Tropicália - exemplificados aqui por Caetano Veloso e Gilberto Gil- e como cada uma é parte da outra por meio da própria antropofagia. Além de evidenciar outros artistas consagrados da música brasileira, aqui representados por Tom Jobim e Vinícius de Moraes. “Só a antropofagia nos une”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS OU ÚLTIMOS ACORDES

A pluralidade de símbolos culturais que permeiam e constituem a noção de Nordeste que Luiz Gonzaga propõe, através de sua obra, é de uma magnitude imensurável, o que trouxe a essa dissertação um desafio de entender alguns processos que envolvem a canção, objeto da obra gonzagueana, no que diz respeito de sua construção enquanto performance voco-musical, a saber: as influências da letra e melodia, a importância da voz e do corpo (a partir da afirmativa de que a voz é extensão corpórea), a força significativa que faz e ultrapassa os limites da fala quando atinge a plenitude quando cantada, estando numa posição de suporte de que media percepção e recepção pelas palavras, em conjuntos gestuais, circunstâncias dado fatores externos, cenários (ainda que criados no ato da performance) e figurinos que lhe somam sentidos. Observando, enquanto produto simbólico cultural que formula uma identidade cultural.

Fazer a análise da performance voco-musical na obra gonzagueana vem de uma provocação, por ser preciso fazer escolhas de aspectos que destacassem a voz e todo arcabouço que a rodeia enquanto ponto de partida da canção sem que para isso menosprezemos os outros componentes que constituem a obra. A escolha dos dois LPs tão distintos- a saber: o segundo LP da carreira de Luiz Gonzaga, um LP feito em parceria com Zé Dantas e o décimo quarto LP que marca um agradecimento a outros compositores que na época reavivaram o nome de Luiz Gonzaga na mídia como artista importante da música brasileira - de onde as canções foram extraídas, também foi um grande desafio, porém com o propósito de estabelecer uma compreensão acerca de performance voco-musical em dois momentos da carreira de Luiz Gonzaga, além de refletir como essa performance gonzagueana acontece nas composições que não estavam dentro dos moldes que sua obra sugere enquanto propagadora da eminência de uma imagem nordestina e ainda assim trazer esse entendimento por meio da consolidação dos caminhos sonoros com a voz em conjunto a poesia por meio do sotaque e as tensões que o evidencia e da entonação melódica que remete a ritmos presentes em outras canções de sua obra.

Ponderamos que Luiz Gonzaga, por meio de sua performance voco-musical, estimula memórias, concebe singularidades, ressignifica a imagética de uma região, partindo de um cenário esboçado anteriormente que vai de encontro com o propósito do artista de dignificar a percepção do que seria Nordeste. O curso percorrido neste trabalho corrobora para a ideia de que a obra gonzagueana, tanto no ápice da carreira do artista no início dos anos de 1950, quanto na influência que causou a artistas compositores e fundadores da Tropicália, nos anos de 1970, dialoga com a antropofagia e seu aforismo celebre de devoração do legado da cultura ocidental por meio da hibridação. Refletimos como Luiz Gonzaga é fruto e árvore, ao mesmo tempo, de uma busca de criação do padrão cultural nacional (que se inicia no movimento modernista)- que desemboca no conhecimento de um Nordeste repensado através das festividades, lutas, sonoridades e cenários que Luiz Gonzaga destaca afim de engrandecer a região nordestina dentro dos moldes midiáticos a que tinha acesso no início de sua carreira, bem como a assimilação da mesma a partir de um processo de hibridação no que se trata de comunidade rural migrando para ambiente urbano e as adequações a essa nova realidade e, para além disso, a introjeção destas adequações na mídia afim de atingir a massa de maneira a obter um espaço de visibilidade e voz.

A partir desta investigação, ratificamos que a hibridação cultural transita entre o retrato do sertanejo rural a que se remete essa noção de Nordeste e a ambientação deste mesmo retrato, no que corresponde ao urbano referente ao Sul e Sudeste. Além de refletirmos acerca de que essa justaposição enquanto precursora na carreira gonzagueana, permitiu às gerações de compositores que se seguiram, o que concerne falar do Brasil pelo olhar voltado as vivências do brasileiro em suas perspectivas múltiplas e, ao mesmo tempo, singulares.

Numa mescla de ritmos - vindos das lembranças de sua terra de origem e dos aprendizados musicais ao longo da vida -no patamar da música popular do Brasil, Luiz Gonzaga, no ápice de sua carreira, traz este Nordeste pensado por ele, para um degrau que ultrapassa as temáticas que rotulam essa região, tratando desta por meio da entonação, a colocação do ritmo na música híbrida como vemos o baião como base para algumas canções da Tropicália. Assim, Luiz Gonzaga consegue conversar através de sua performance voco-musical, o imaginário afetivo que vem da memória do migrante para o Sul e Sudeste, a individualidade dos que ficaram no Nordeste – agregando valor e significância a estes - enquanto pretende recriar essa mesma imagem para o resto do país.

É válido ressaltar sobre a maneira que Luiz Gonzaga se portou na mídia durante início/ápice de sua carreira, adequando-se aos formatos radiofônicos e de venda de discos,

enquanto incluía as interações/intenções da noção de Nordeste que queria propor. O levantamento da figura do artista Luiz Gonzaga, criada a princípio pelas projeções das capas nos proporcionou uma reflexão do que é primeiro apresentado ao público, antes da canção quando se trata da mídia física, aqui retratada pelos LPs.

Como as capas contribuíram para retratar essa definição de nordestinidade que Luiz Gonzaga pretende? A partir da referência de elementos híbridos tênues, que remontam uma urbanidade e que se funde a ideia que deseja passar de que, além da ideia de polidez atrelada a elite ou ao que se reporta o Sul- Sudeste e que vem da mídia a que ele está em evidência, existe referências de que esta sociedade a que deseja agregar uma idealização de Nordeste, não é somente um estereótipo caricato de sofrimento e carências, mas uma sociedade colorida, com histórias e riquezas a serem contadas pela própria voz. Não podemos nos opor ao fato de que a canção gonzagueana acompanha, de certa forma, uma rotulação antecedente à sua obra sobre o que seria o Nordeste. Contudo, procura enfatizar e redefinir esta noção de maneira diversa no âmbito socio-cultural, não limitando a uma condição de miserabilidade e colocando-a num posicionamento em que possa requerer melhores condições para os habitantes dessa região.

Este trabalho é feito pela indústria fonográfica a partir da idealização de Luiz Gonzaga, em que percebemos também uma não valorização dos artistas que compõem as imagens das capas dos discos, porém visibilizando a Luiz Gonzaga, reforçando o molde que ilustra o espaço denominado de Nordeste. Inferimos, também, que as canções elencadas e analisadas neste trabalho trafegam pela performance voco-musical de maneira híbrida ao explorar cada detalhe da canção desde sua criação, as características desta nordestinidade pelo caminho trilhado pela voz gonzagueana, no intuito de atingir seu público em prol da afirmativa da pluralidade simbólica do Nordeste, contemplando as situações cotidianas do sertanejo rural desta região, elaboração de cenários e memórias afetivas, reforçado pela melodia, fortalecendo seu espaço nas mídias ao alinhar lutas e festejos, ainda que as tensionalidades - entendendo que letra e melodia não precisam estar numa linearidade homogênea- parecessem não conduzir as letras, no caso de poesia remeter a tristeza ou protesto. Contudo, ter a melodia em ritmo mais festivo enquanto a letra traz informações de teor sério, faz com que o público fique duplamente envolvido na canção: pelo ritmo e pelo que a poesia se propõe a informar algo.

É por meio da voz, e por conseguinte, do ato performático, aqui trabalhado a performance voco-musical acrescida de informações pertinentes à criação desta, que a canção tratará de identidade, enquanto construção simbólica de pertencimento e perpetuação da

memória coletiva, a partir da diversidade sonora e de narrativas, para que isso aconteça de maneira expressiva.

Há de se validar a autoridade da voz enquanto mediadora do ato performático para veicular essa complexa e múltipla identidade cultural de um Nordeste pensado por Luiz Gonzaga e posto em sua obra, como propagador da memória coletiva de uma sociedade demarcada, não só geopoliticamente, mas por pluralidades, que a coloca numa posição de riquezas e destaque de descobertas, para além de uma invenção midiática, através de símbolos arraigados de cultura que expõem, pela performance voco-musical, a alusão a personagens e temáticas que perpassam a religiosidade, fauna e flora, geografia, abarcando as contribuições sonoro-gestuais únicas e expressivas desse grande artista, que inspira gerações de muitos outros artistas e que, também, devemos defender em prol da continuidade dessa pluralidade de sentidos que envolve tal região e os estudos que se voltam à reflexão e ampliação dessa noção de Nordestinidade.

REFERÊNCIAS

- ALVES, Elder P. Maia. **A sociologia de um gênero: o Baião**. Maceió: Iphan, 2016.
- AUSTREGÉSILO, José Mário. **Luiz Gonzaga o homem, sua terra e sua luta**. Recife: FASE Faculdade, 2012.
- ALBUQUERQUE Júnior, Durval Muniz de. **A invenção do nordeste e outras artes**. 5ªed. São Paulo: Cortez,2011.
- BHABHA, Homi K. **O local de cultura**. Tradução Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima reis e Gláucia Renate Gonçalves. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.
- BENÉ FONTELES (Org.). **O rei e o baião, ensaios**. Brasília: Fundação Athos Bulcão,2010.
- CANCLINI, Nestor García. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. Tradução Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. 3. ed. São Paulo: Edusp, 2000.
- CASTELLO, José Aderaldo. **A Literatura Brasileira: Origens e Unidade (1500-1960)**. São Paulo: Editora de São Paulo,1999.
- CORTEZ, Marcia Felix da Silva. **Hibridação, performance e utopia nas canções de rap**. Tese. Universidade Federal de Alagoas. Faculdade de Letras. Programa de pós-graduação em letras e linguística. Maceió. 2010.
- DREYFUS, Dominique. **Vida de viajante: a saga de Luiz Gonzaga**. 1ªed. São Paulo: Editora 34,1996.
- DUNCAN, Zélia. **Benditas coisas que não sei: músicas, memórias, nostalgias felizes**. Rio de Janeiro: Agir, 2022.
- FAVARETTO,Celso. **Tropicália, Alegria, Alegoria**. 5ª ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2021.
- FERRETTI, Mundicarmo Maria Rocha. **Baião dos dois: a música de Zedantas e Luiz Gonzaga no seu contexto de produção e sua atualização na década de 70**. Recife: Editora Massangana, 1988.
- FINNERGAN, Ruth. **O que vem primeiro: o texto, a música ou a performance?**. In: MATOS, C. N.; MEDEIROS, F. T. e TRAVESSOS, E. (Org.). **Palavra Cantada: ensaios sobre poesia, música e voz**. Tradução Fernanda Teixeira de Medeiros. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 12. ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2015.
- MACEDO, Elexsandra Morone Isaac de. **Luiz Gonzaga na cena do disco: um estudo de caso na formação do Nordeste**. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2021.
- MORAES, Jonas Rodrigues. **POLIFONIA E HIBRIDISMOS MUSICAIS: relações dialógicas entre Luiz Gonzaga, Gilberto Gil e Torquato Neto**. 2014. Tese (Doutorado em História Social) – Pontífice Universidade Católica de São Paulo. São Paulo,2014.
- ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- SÁ, Sinval. **O sanfoneiro do riacho da Brígida: vida e andanças de Luiz Gonzaga – O Rei do Baião**. 7ª ed. Recife: Cepe, 2012.
- SALLES, Pedro Paulo. “Asa Branca” no tempo e na Voz de Caetano: a ditadura militar e o exílio como lugares de escuta. **EUTOMIA: Revista de Literatura e Linguística**. Recife, 25 (1), p.100-124. Dezembro, 2019. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/index.php/EUTOMIA/article/view/244652>. Acesso em: 24 de novembro de 2023.

- TATIT, Luiz. **Todos entoam: ensaios, conversas e canções**. São Paulo: Publifolha, 2007.
- TATIT, Luiz. **O cancionista: composição de canções no Brasil**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.
- TELLES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda Europeia e modernismo Brasileiro**. 21.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2022.
- TROTTA, Felipe da Costa. **Operação Forrock**. Recife: Fundação Joaquim Nabuco. Editora Massangana, 2010.
- VANDERLEY, Paulo. **Luiz Gonzaga: 110 anos do nascimento**. Recife, PE: Viu Cine, 2022.
- ZUMTHOR, Paul. **Escritura e normandismo**. Tradução Jerusa Pires Ferreira e Sonia Queiroz. Cotia: Ateliê Editorial, 2005.
- ZUMTHOR, Paul. **Performance, Recepção e Leitura** Tradução Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

ANEXOS

ANEXO I

ORGANOGRAMA DOS DISCOS DE LUIZ GONZAGA

Em 1941 são quatro 78 rpm
 Em 1942 foram sete 78 rpm.
 Em 1943 foram quatro 78 rpm.
 Em 1944 foram sete 78 rpm.
 Em 1945 foram oito 78 rpm.
 Em 1946 foram dez 78 rpm.
 Em 1947 foram quatro 78 rpm.
 Em 1948 foram dois 78 rpm.
 Em 1949 foram três 78 rpm.
 Em 1950 foram dez 78 rpm.
 Em 1951 foram seis 78 rpm.
 Em 1952 foram onze 78 rpm.
 Em 1953 foram o seis 78 rpm.
 Em 1954 foram seis 78 rpm.
 Em 1955 foram cinco 78 rpm e dois 45 rpm.
 Em 1956 foram seis 78 rpm e dois 45 rpm.
 Em 1957 foram seis 78 rpm e quatro 45 rpm e um 45 ep com capa. Em 1958 foram cinco 78 rpm e um 45 ep(xamego- que leva a mesma capa do lp)
 Em 1959 foram quatro 78 rpm e um 45 ep (gibão de couro)
 Em 1960 foram três 78 rpm e um 45 ep (sertanejo do norte)
 Em 1961 foram dois 78 rpm.
 Em 1962 foram três 78 rpm e um 33 rpm double Vida de vaqueiro
 Em 1963 foram dois 78 rpm e um 33 rpm duplo (homenagem a Zé Dantas)



Em 1964 um compacto duplo 33 rpm CENTENÁRIO DE CAMPINA GRANDE, um compacto duplo 33 rpm LUIZ GONZAGA (LCD1101), um compacto duplo 33 rpm LUIZ GONZAGA(LCD1106), compacto duplo 33 rpm LUIZ GONZAGA (LCD1108), compacto duplo 33 rpm LUIZ GONZAGA (LCD1110), compacto duplo 33 rpm LUIZ GONZAGA (LC 6060).

Em 1965 um compacto duplo 33 rpm LUIZ GONZAGA (LCD1114),

Em 1967 um compacto duplo 33 rpm LUIZ GONZAGA (LCD1175), um compacto 33 rpm(LC-6301-A),

Em 1968 um compacto duplo 33 rpm (LC-6474-A).

Em 1971 um compacto (LC-6692-A).

Em 1972 um compacto (LC-6745-A), compacto (LC-8754).

Em 1973 um compacto (S7-BD 1282) SAMARICA PARTEIRA pela Odeon, compacto pela Odeon (S7B-637),

Em 1976 um compacto pela RCA Victor (101.0409)

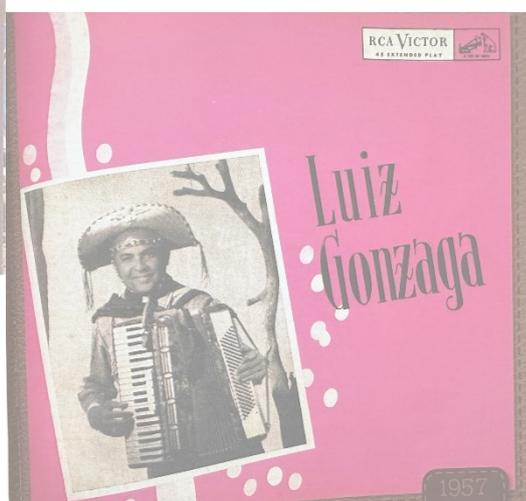
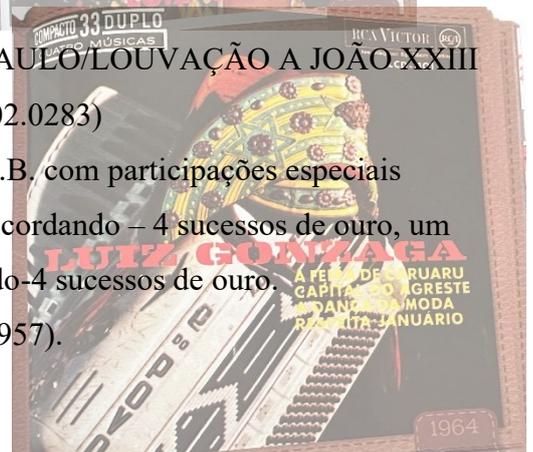
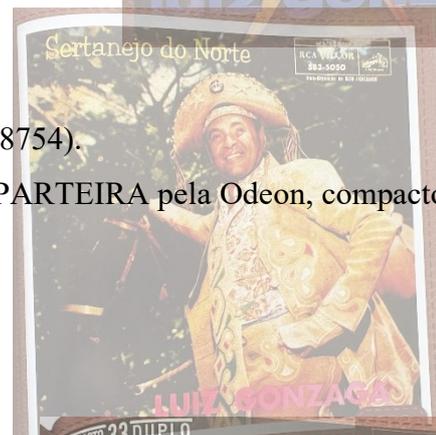
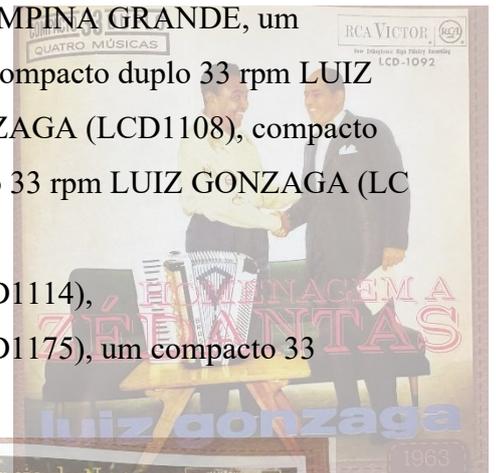
Em 1977 um compacto (102.0166)

Em 1978 um compacto (102.0200)

Em 1980 um compacto especial OBRIGADO, JOÃO PAULO/LOUVAÇÃO A JOÃO XXIII (101.0735), um compacto (102.0261), um compacto (102.0283)

Em 1982 um compacto ACONTECIMENTOS NA M.P.B. com participações especiais (102.0330), um compacto LUIZ GONZAGA na série recordando – 4 sucessos de ouro, um compacto LUIZ GONZAGA VOL. 2 na série recordando-4 sucessos de ouro.

Em 1983 um compacto (991.1187-A), compacto (101.0957).



ANEXO II

LETRAS DAS CANÇÕES CITADAS

Este anexo traz as letras das canções analisadas ao longo do trabalho.

XAMEGO (1952)
(Luiz Gonzaga)

O xamêgo dá prazer
O xamêgo faz sofrer
O xamêgo às vezes dói
Às vezes não
O xamêgo às vezes rói
O coração

Todo mundo quer saber
O que é o xamêgo
Niguém sabe se ele é branco
Se é mulato ou negro (2x)

Quem não sabe o que é xamêgo
Pede pra vovó
Que já tem setenta anos
E ainda quer xodó
E reclama noite e dia
Por viver tão só
E reclama noite e dia
Por viver tão só

Ai que xodó, que xamêgo
Que chorinho bom
Toca mais um bocadinho
Sem sair do tom
Meu comprade chegadinho
Ai que xamêgo bom
Ai que xamêgo bom
Ai que xamêgo bom

SAMARICA PARTEIRA (1973)

(Zé Dantas)

Oi sertão!

Sertão do Capitão Barbino!

Sertão dos caba valente (tá falando com ele!)

E dos caba frouxo também (já num tô dento)

Sertão das mulhé bonita (opa!)

E dos caba fei' também

Lula!

Pronto, patrão

Monte na bestinha melada e risque

Vá ligeiro buscar Samarica parteira

Que Juvita já tá com dor de menino

Ah, menino!

Quando eu já ia riscando

Capitão Barbino ainda deu a última instrução

Olha, Lula, vou cuspi no chão, hein?!

Tu tem que vortá antes do cuspe secá!

Foi a maior carreira que eu dei na minha vida

A éguinha tava miada

Piriri piriri piriri piriri piriri piriri piriri

Uma cancela: Nheeiim... (pá!)

Piriri piriri piriri piriri piriri piriri

Outra cancela: Nheeiim... (pá!)

Piriri piriri piriri pir... êpa!

Cancela como o diabo nesse sertão: Nheeiim... (pá!)

Piriri piriri piriri piriri

Um lajedo: Patatac patatac patatac patatac patatac

Saímo' fora!

Piriri piriri piriri piriri piriri piriri piriri piriri

Uma lagoa, lagoão

A saparia tava grintando

Ha ha! Ah menino!

Na velocidade que eu vinha

Essa égua deu uma freada tão danada

Na beirada dessa lagoa

Minha cabeça foi junto com a dela

E o sapo gritou lá de dentro d'água

Ói, ói, ói, ói ele agora quaje cai

Sapequei a espora pro suvaco no vazi' dessa égua

Ela se jogou n'água parecia uma jangada cearense

Saímo' fora

Piriri piriri piriri piriri piriri piriri piriri

Outra cancela: Nheeiim... (pá!)

Piriri piriri piriri piriri piriri piriri

Um rancho, rancho de pobre
 Au au!
 Cachorro de pobre, cachorro de pobre late fino
 Tá me estranhando, Cruvina?
 Era Cruvina mermo, balançou o rabo

Não sei porque cachorro de pobre
 Tem sempre nome de peixe
 É Cruvina, Traíra, Piaba, Matrinxã, Baleia, Piranha
 Há! Maguinho, mas caçadozin' como o diabo!

Cachorro de rico é gordo
 Num caça nada, rabo grosso
 Só vive dormindo, ha ha!
 Num presta pra nada, só presta pra bufar
 Agora o nome é bonito, é: White, Flike, Rex, Whiski, Jumm
 Há! Cachorro de pobre é Ximbica!

Samarica!
 Oh, Samarica parteira!

Qual o quê, aquelas hora no sertão, meu fi'
 Só responde se a gente der o prefixo
 Louvado seja nosso Senhor Jesus Cristo!
 Para sempre seja Deus louvado!

Samarica, é Lula!
 Capitão Barbino mandou ver a Senhora
 Que Dona Juvita já tá com dor de menino
 Essas hora, Lula?
 E nesse instante, Capitão Barbino cuspiu no chão
 Eu tem que vortá antes do cuspe secar

Peguei o cavalo véi de Samarica que comia no murturo
 Cavalo de parteira é danado pra comer no murturo
 Não sei porque
 Botei a cela no lombo desse cavalo e acochei a cia
 Peguei a véia joguei em riba
 Quase que ela imbica p'outa banda

Vamos simbora, Samarica, que eu tô avexado!
 Vamo fazer um negócio, Lula?
 Meu cavalin' é mago, sua eguinha é gorda
 Eu vou na frente
 Que é que há, Samarica, pra gente num chegá hoje?
 Já viu cavalo andar na frente de égua, Samarica?
 Vamo' simbora que eu tô avexado!

Piriri tic tic piriri tic tic piriri tic tic
 Nheeiim... (pá!)
 Piriri tic tic piriri tic tic
 Bluu, foi, num foi?, bluu foi!
 Ói, ói, ói, ói, ele já voltou!
 Saímo' fora!

Piriri tic tic, piriri tic tic
 Piriri tic tic, piriri tic tic
 Patateco teco teco, patateco teco teco
 Patateco teco teco
 Saímo' fora da pedreira

Piriri piriri tic tic, piriri tic tic
 Nheeiim... (pá!)
 Piriri tic tic, piriri tic tic, piriri tic tic
 Nheeiim... (pá!)
 Piriri tic tic, piriri tic tic, piriri tic tic
 Nheeiim... (pá!)
 Piriri piriri tic tic, piriri tic tic

Uuh uuh!
 Tá me estranhando, Nero?
 Capitão Barbino, Samarica chegou
 (Samarica chegou!)

DANÇA DA MODA (1950)
 (Luiz Gonzaga – Zé Dantas)

No Rio tá tudo mudado
 Nas noites de São João
 Em vez de polca e rancheira
 O povo só dança e só pede o baião

No Rio tá tudo mudado
 Nas noites de São João
 Em vez de polca e rancheira
 O povo só dança e só pede o baião

No meio da rua
 Inda é balão
 Inda é fogueira
 É fogo de vista
 Mas dentro da pista
 O povo só dança e só pede o baião

Ai, ai, ai, ai, São João
 Ai, ai, ai, ai, São João

É a dança da moda
 Pois em toda a roda
 Só pede baião

Ai, ai, ai, ai, São João
 Ai, ai, ai, ai, São João

É a dança da moda
 Pois em toda a roda
 Só pedem baião

No Rio tá tudo mudado
 Nas noites de São João

Em vez de polca e rancheira
O povo só dança e só pede o baião

No Rio tá tudo mudado
Nas noites de São João
Em vez de polca e rancheira
O povo só dança e só pede o baião

No meio da rua
Inda é balão
Inda é fogueira
É fogo de vista
Mas dentro da pista
O povo só dança e só pede o baião

Ai, ai, ai, ai, São João
Ai, ai, ai, ai, São João

É a dança da moda
Pois em toda a roda
Só dança o baião

Ai, ai, ai, ai, São João
Ai, ai, ai, ai, São João

É a dança da moda
Pois em toda a roda
Só pedem baião

Ai, ai, ai, ai, São João
Ai, ai, ai, ai, São João

É a dança da moda
Pois em toda a roda
Só pede baião

Ai, ai, ai, ai, São João
Ai, ai, ai, ai, São João

É a dança da moda
Pois em toda a roda
Só pedem baião

SABIÁ (1951)

(Luiz Gonzaga – Zé Dantas)

A todo mundo eu dou psiu (psiu, psiu, psiu)
Perguntando por meu bem (psiu, psiu, psiu)
Tendo o coração vazio
Vivo assim a dar psiu
Sabiá vem cá também (psiu, psiu, psiu)

A todo mundo eu dou psiu (psiu, psiu, psiu)
Perguntando por meu bem (psiu, psiu, psiu)
Tendo o coração vazio
Vivo assim a dar psiu
Sabiá vem cá também (psiu, psiu, psiu)

Tu que anda pelo mundo (sabiá)
 Tu que tanto já voou (sabiá)
 Tu que fala aos passarinhos (sabiá)
 Alivia minha dor (sabiá)

Tem pena d'eu (sabiá)
 Diz por favor (sabiá)
 Tu que tanto anda no mundo (sabiá)
 Onde anda o meu amor (sabiá)

A todo mundo eu dou psiu (psiu, psiu, psiu)
 Perguntando por meu bem (psiu, psiu, psiu)
 Tendo o coração vazio
 Vivo assim a dar psiu
 Sabiá vem cá também (psiu, psiu, psiu)

A todo mundo eu dou psiu (psiu, psiu, psiu)
 Perguntando por meu bem (psiu, psiu, psiu)
 Tendo o coração vazio
 Vivo assim a dar psiu
 Sabiá vem cá também (psiu, psiu, psiu)

Tu que anda pelo mundo (sabiá)
 Tu que tanto já voou (sabiá)
 Tu que fala aos passarinhos (sabiá)
 Alivia minha dor (sabiá)

Tem pena d'eu (sabiá)
 Diz por favor (sabiá)
 Tu que tanto anda no mundo (sabiá)
 Onde anda o meu amor (sabiá)

Tem pena d'eu (sabiá)
 Diz por favor (sabiá)
 Tu que tanto anda no mundo (sabiá)
 Onde anda o meu amor (sabiá)

VOZES DA SECA (1953) (Luiz Gonzaga – Zé Dantas)

Seu doutô os nordestino têm muita gratidão
 Pelo auxílio dos sulista nessa seca do sertão
 Mas doutô uma esmola a um homem qui é são
 Ou lhe mata de vergonha ou vicia o cidadão

É por isso que pidimo proteção a vosmicê
 Home pur nós escuído para as rédias do pudê
 Pois doutô dos vinte estado temos oito sem chovê
 Veja bem, quase a metade do Brasil tá sem cumê

Dê serviço a nosso povo, encha os rio de barragem
 Dê cumida a preço bom, não esqueça a açudagem
 Livre assim nós da ismola, que no fim dessa estiagem
 Lhe pagamo inté os juru sem gastar nossa coragem

Se o doutô fizer assim salva o povo do sertão
 Quando um dia a chuva vim, que riqueza pra nação!
 Nunca mais nós pensa em seca, vai dá tudo nesse chão

Como vê nosso destino mercê tem nas vossa mão
 Mercê tem na vossa mão!

FORRÓ DE MANÉ VITO (1949)
 (Luiz Gonzaga- Zé Dantas)

Seu delegado, por Nossa Senhora
 Eu não matei o homem, não
 Só dei uns risquinhos
 O cabra é um cara morredor, doutor
 Juro por Nossa Senhora

Seu delegado, digo a vossa senhoria
 Eu sou fio de uma família
 Que não gosta de fuá
 Mas tresantontem
 No forró de Mané Vito
 Tive que fazer bonito
 A razão vou lhe explicar
 Bitola no Ganzá
 Preá no reco-reco
 Na sanfona de Zé Marreco
 Se danaram pra tocar
 Pra aqui, pra ali, pra lá
 Dançava com Rosinha
 Quando o Zeca de Sianinha
 Me proibiu de dançar

Seu delegado, sem encrenca
 Eu não brigo
 Se ninguém bulir comigo
 Num sou homem pra brigar
 Mas nessa festa
 Seu doutor, perdi a carma
 Tive que pegar nas arma
 Pois não gosto de apanhar
 Pra Zeca se assombrar
 Mande parar o fole
 Mas o cabra não é mole
 Quis partir pra me pegar
 Puxei do meu punhá
 Soprei o candieiro
 Botei tudo pro terreiro
 Fiz o samba se acabar

Seu delegado, juro por Deus
 Eu sou filho de boa família, doutor
 Eu sou homem direito

'Tá conversando, sujeito
 Faça isso não, doutor
 Faça isso não, doutor

Seu delegado, digo a vossa senhoria
 Eu sou fio de uma família
 Que não gosta de fuá
 Mas tresantontem
 No forró de Mané Vito
 Tive que fazer bonito
 A razão vou lhe explicar
 Bitola no Ganzá
 Preá no reco-reco
 Na sanfona de Zé Marreco
 Se danaram pra tocar
 Pra qui, pra ali, pra lá
 Dançava com Rosinha
 Quando o Zeca de Sianinha
 Me proibiu de dançar

Seu delegado, sem encrenca
 Eu não brigo
 Se ninguém bulir comigo
 Num sou homem pra brigar
 Mas nessa festa
 Seu doutor, perdi a carma
 Tive que pegar nas arma
 Pois não gosto de apanhar
 Pra Zeca se assombrar
 Mandei parar o fole
 Mas o cabra não é mole
 Quis partir pra me pegar
 Puxei do meu punhá
 Soprei o candieiro
 Botei tudo pro terreiro
 Fiz o samba se acabar

Ai, doutor
 Fiz ou não fiz direitinho, doutor?
 Mas juro pro senhor
 Sou filho de boa família, doutor
 Faça isso não, doutor

PROCISSÃO (1967)
 (Gilberto Gil)

Meu divino são José
 Aqui estou em vossos pés
 Daí nos chuva com abundância meu Jesus de Nazaré

 Olha lá vai passando a procissão
 Se arrastando que nem cobra pelo chão
 As pessoas que nela vão passando
 Acreditam nas coisas lá do céu

As mulheres cantando tira o versos
 E os homens escutando tira o chapéu
 Eles vivem penando aqui na terra
 Esperando o que Jesus prometeu

E Jesus prometeu coisa melhor
 Pra quem vive nesse mundo sem amor
 Só depois de entregar o corpo ao chão
 Só depois de morrer nesse sertão
 Eu também estou do lado de Jesus
 Só que acho que ele se esqueceu
 De dizer que na terra a gente tem
 Que arranjar um jeitinho pra viver

Olha lá vai passando a procissão
 Se arrastando que nem cobra pelo chão
 As pessoas que nela vão passando
 Acreditam nas coisas lá do céu
 As mulheres cantando tira o versos
 E os homens escutando tira o chapéu
 Eles vivem penando aqui na terra
 Esperando o que Jesus prometeu

Muita gente se arvora a ser Deus
 E promete tanta coisa pro sertão
 Que vai dar os vestido pra Maria
 E promete um roçado pro João
 Entra ano e sai ano e nada vem
 Meu sertão continua ao Deus dará
 Mas se existe Jesus no firmamento
 Cá na terra isto tem que se acabar

Olha lá vai passando a procissão
 Se arrastando que nem cobra pelo chão
 As pessoas que nela vão passando
 Acreditam nas coisas lá do céu
 As mulheres cantando tira o versos
 E os homens escutando tira o chapéu
 Eles vivem penando aqui na terra
 Esperando o que Jesus prometeu

NO DIA EM QUE EU VIM-ME EMBORA (1968)
 (Caetano Veloso- Gilberto Gil)

No dia que eu vim-me embora
 Minha mãe chorava, e ai
 Minha irmã chorava, e ui
 E eu nem olhava pra trás
 No dia que eu vim-me' embora
 Não teve nada demais

Mala de couro forrada
 Com pano forte, brim caqui

Minha vó' já quase morta
 Minha mãe até a porta
 Minha irmã até a rua
 E até o porto, meu pai

 O qual não disse palavra
 Durante todo o caminho
 E quando eu me vi sozinho
 Vi que não entendia nada
 Nem de praquê' eu vinha indo
 Nem dos sonhos que eu sonhava

 Senti apenas que a mala
 De couro que eu carregava
 Embora estando forrada
 Menino, cheirava mal

 Afora isto, ia indo
 Atravessando, seguindo
 Nem chorando, nem sorrindo
 Sozinho pra capital

 Nem chorando, nem sorrindo
 Sozinho pra capital
 Sozinho pra capital
 Sozinho pra capital

 Sozinho pra capital
 Sozinho...

CAMINHO DE PEDRA (1958)
 (Tom Jobim – Vinícius de Moraes)

Velho caminho por onde passou
 Carro de boi, boiadeiro gritando, ô-ô
 Velho caminho por onde passou
 O meu carinho chamando por mim, ô-ô

 Caminho perdido na serra
 Caminho de pedra onde não vai ninguém
 Só sei que hoje tenho em mim
 Um caminho de pedra no peito também

 Hoje sozinho nem sei pra onde vou
 É o caminho que vai me levando, ô-ô

 Caminho perdido na serra
 Caminho de pedra onde não vai ninguém
 Só sei que hoje tenho em mim
 Um caminho de pedra no peito também

 Hoje sozinho nem sei pra onde vou
 É o caminho que vai me levando, ô-ô

BICHO EU VOU VOLTAR (1971)

(Humberto Teixeira)

Lará, lará, lará

Lará, lará, lará

Lará, lará, lará

Lará, lará, lará

Bicho, com todo o respeito

Dá licença, eu vou voltar

Ô, desafio, pai d'égua

Pra cabra macho enfrentar

Falei com Carmélia e Sivuca

Pro Zé Dantas, o que eu fiz foi rezar

Mas o caso é que é modestamente

Bicho, eu vou voltar

Bicho, falar não é preciso

Rei Luiz vai me ajudar

Hervé, Guio, Marino, minha gente

Tão aí pra desencabular

Caetano, muito obrigado

Por me fazer lembrar

Não a mim, mas aquilo que eu fiz

(Quando o verde dos teus olhos)

Pro meu Brasil cantar

Lará, lará, lará

Lará, lará, lará

Lará, lará, lará

Lará, lará, lará

Tá doido, é duro, seu mano

A gente tem que respeitar

Tem Gil, Capinam, tem Chico

Tem Tom, pra no tom não se errar

Mas se pego a viola

E ponteio meu acordes mais ternos

É duro, eu me esqueço de inverno

Bicho, eu vou voltar

Lará, lará, lará

Lará, lará, lará

Lará, lará, lará

Lará, lará, lará

Bicho, com todo o respeito

Dá licença, eu vou voltar

Ô, desafio, pai d'égua

Pra cabra macho enfrentar

Falei com Carmélia e Sivuca
Pro Zé Dantas, o que eu fiz foi rezar
Mas o caso é que é modestamente
Bicho, eu vou voltar

Lará, lará, lará
Lará, lará, lará

Humberto Teixeira, dotô' do baião
Meu irmão de arte, vem até aqui dar o teu recado
Tamo' aí, compadre, mas quer saber, Luiz?
Eu já dei o meu recado

A bola agora está com Caetano, com Gil
Com Edu Lobo, Capinã, Téo, Sérgio Ricardo
Macalé, Nonato, Milton Nascimento, Gonzaguinha
Com o meu querido Tom Jobim
Com o jovem Vinícius
E outros tantos jovens de baião polinário

Bons toda a vida!
Mas eles foram muito bacanas, sabe?
Quando falaram e disseram que Luiz Gonzaga
Era um negócio muito importante
Na música popular brasileira

Com isso eles fizeram justiça ao velho baião
E eu e Luiz, demos um guia para o Brasil
Lá pelos idos de 46

Se me tocam o ramo dos louros do rei?
Claro, mas isso é outra história para a história
Vamo' lá, compadre, afina o fole!
Respeitando sempre os oito baixos de Januário

Nós 'tamos em 71
E o baião tá fazendo bodas de prata, 25 anos
Quanto a mim, gente boa
Que ninguém nos ouça, modestamente
Que vontade de voltar!

Lará, lará, lará
Lará, lará, lará
Lará, lará, lará...

ANEXO III
IMAGEM DO CONTRATO DE LUIZ GONZAGA COM A RÁDIO
NACIONAL

N.º DE ORDEM 249



N.º da Carteira Profissional 12410 Série 39
 Matrícula no I. A. P. C. 1.157.668
 N.º do Reg. Jornalístico no S. I. P.
 N.º do Certificado de Reservista 5610 - Caderneta Militar

Nome: LUIZ GONZAGA DO NASCIMENTO

Filiação: Pai: Januario José dos Santos
 Mãe: Ana Batista de Jesus

Estado Civil Solteiro Idade 32 anos. Data do Nascimento 13 de Dezembro de 1912
 Nacionalidade Brasileiro Logar do Nascimento Exú - Est. de Pernambuco.
 Residência Rua Comandante de Almeida N.º 59 - Tel.
 Data da admissão ao serviço 16 de Julho de 1945 Salário Cr\$ 1.200,00
 Cargo Artista - Acordionista. mensais

Nomes e gráu de parentesco dos beneficiários

OUAN ESTRANGEIRO.

Data em que chegou ao Brasil
 Nacionalidade da esposa (se for casado)
 Tem Filhos nascido no Brasil? N.º da Carteira de Estrangeiro
 É Naturalizado?

Assinatura do Empregado: *Luiz Gonzaga do Nascimento*
 Data: Rio, 16/7/1945

Data da dispensa de de 19

