

## Luiz Gonzaga e a instituição identitária do Nordeste em suas temáticas musicais

Jonas Rodrigues de Moraes \*

### Resumo:

Este *paper* busca mostrar como se instituiu as imagens discursivas de Nordeste e de nordestino na produção musical de Luiz Gonzaga – “O sanfoneiro do Riacho da Brígida”. Contudo, fiz um percurso como foi se fundando a idéia imagística de Nordeste na literatura e na política. No seguimento político, parte das elites nordestinas utilizou a seca como senha para conseguir verbas federais e ao mesmo tempo como discurso para legitimar essa espacialidade marcada pela miséria, fome, dor entre outros esteriótipos. Esses pressupostos discursivos contribuíram para o repertório musical gonzagueano.

**Palavras chaves:** Seca, Nordeste, literatura, música, Luiz Gonzaga.

### Abstract:

Luiz Gonzaga and the Institution of the Brazilian Northeast Identity in his Song Themes.

This paper aims to convey how the discursive images of the Brazilian Northeast and its people, the *nordestinos*, have been shaped in Luiz Gonzaga's song: The Brigida Creek Accordion Player (*O sanfoneiro do Riacho da Brígida*). Therefore, a timeline of how the Northeastern imagistic idea was founded in the literature and politics is depicted here. In politics, some of the Northeastern political elites have used the land drought to get federal funds and to create discourses to legitimate this period deeply affected by misery, famine, pain, and other stereotypes. Such discourses have contributed to Luiz Gonzaga's music repertoire.

**Keywords:** Drought, Northeast, Literature, Music, Luiz Gonzaga.

### I. Seca, literatura e música: legitimação do território nordestino

Nordeste [...] vasta região ensolarada, cheia de vida, de calor humano e de musicalidade, espaço sócio-político diferenciado e contrastante, carente, pesado, responsável pela existência de tantos problemas, misérias e conflitos. (Margareth Rago, apud: ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2001: 13)

Para se compreender a representação do Nordeste na música popular brasileira, cabe questionar como os discursos sobre a seca aparecem historicamente e socialmente nos órgãos oficiais do governo brasileiro. Em princípio,

---

\* Doutorando em História Social – PUC/SP e mestre pela mesma universidade, Especialista em História do Brasil – UFPI, Graduado em História – UESPI.

pode-se afirmar que a seca – principal símbolo do Nordeste – exerceu grande influência na institucionalização dessa região.

Nesse sentido, vale esclarecer que, ao se tomar a música como linguagem fundante dos tecidos sócio-históricos e culturais e como arte carregada de sentido e de cargas extrassonoras, procura-se entender os processos históricos nos quais emergiram a categoria Nordeste como seqüência de uma dinâmica que se instaurou, a partir da segunda metade do século XIX, na discussão sobre a regionalização do país, à medida que se dava a construção da nação e que a centralização se caracterizava como estratégia política do Império.

O processo de legitimação da seca enquanto símbolo desse território se deu a partir da seca de 1877.<sup>1</sup> Nesse ano ocorreu à chamada primeira grande seca no Nordeste, considerada a mais calamitosa, impulsionando a miséria, pobreza, fome e indignação e deixando para os anos seguintes um saldo de 500 mil mortos entre os habitantes do Ceará e das vizinhanças. Em Fortaleza, pereceram 119 mil pessoas. “A seca foi devastadora em todas as quatro províncias, Piauí, Ceará, Rio Grande do Norte e Paraíba; em todas elas ficou a população reduzida à miséria, à ruína e à pobreza, o quadro foi horrível.” (BRASIL, 1981:86). A seguir, pode-se observar uma mostra da situação de calamidade provocada pelos efeitos dessa seca:

---

<sup>1</sup> A obra “Luiz Gonzaga: a Síntese Poética e Musical do Sertão” faz referência também à outra calamidade: “A grande seca de 1845 no Nordeste ou as epidemias de cólera ‘morbus’ foram motivo de muitas procissões de penitência, de santas missões, de novenas a São Sebastião para defender da ‘peste, fome e guerra’”. Hugo Fragoso, apud: RAMALHO, Elba Braga. **Luiz Gonzaga: a Síntese Poética e Musical do Sertão**. São Paulo: Terceira Margem, 2000. p.17.



**Figura 12 - Vítimas da seca no Ceará, 1877-1878.<sup>2</sup>**

Esse território nem sempre recebeu o topônimo “Nordeste”. Por volta da década de 1920, os termos “Norte” e “Nordeste” ainda eram usados como sinônimos, o que denota que esse era um momento de transição, uma vez que a própria idéia de Nordeste ainda não havia sido legitimada. “O nordeste é uma produção imagético-discursiva formada a partir de uma sensibilidade cada vez mais específica, gestada historicamente, em relação a uma dada área do país.” (ALBURQUERQUE JÚNIOR, 2001:49).

A seca foi o substrato utilizado pelas elites nordestinas em crise para acessar verbas federais, visto que, a partir da segunda metade do século XIX, o Nordeste vivenciou de forma mais intensa o processo de decadência econômica, ante as crises dos engenhos de cana-de-açúcar e o conseqüente deslocamento das atividades de produção do país para o eixo sul-sudeste, bem como a substituição da mão de obra escrava pelo trabalho livre dos imigrantes. Portanto, para as elites nordestinas, a grande seca serviu como moeda de troca para conseguir esses recursos, e a imagem dos nordestinos de meros coitadinhos reduzidos à condição de pobres e marginalizados foi utilizada para provocar a sensibilização das autoridades públicas federais e da sociedade como um todo.

<sup>2</sup> Foto de J. A. Correia. **O Besouro**. Ceará, julho de 1878.

A figura apresentada a seguir, publicada no jornal *O Besouro*, do Ceará, evidencia mais uma vez o quadro de miséria e flagelo provocado pela “grande seca” e empregado por parte das autoridades nordestinas para conseguir verbas.



**Figura 13 - Imagem publicada na primeira página do jornal *O Besouro*, em julho de 1878.<sup>3</sup>**

O Nordeste é produto de um projeto de regionalização do país cujo intuito era construir uma identidade única para essa região. Esse projeto foi implementado com o apoio dos setores da intelectualidade, da política, da música, da literatura. Os primeiros sinais de uma literatura que trata de forjar uma identidade para os nordestinos foram dados por um grupo de escritores regionalistas do período denominado na literatura brasileira de Romantismo.

Foi na segunda metade do século XIX que os escritores Franklin Távora, Visconde de Taunay e Bernardo Guimarães, apresentaram uma carga de esteriótipos sobre o Nordeste e o sertanejo nordestino. Visconde de Taunay, no romance “Inocência”, qualificou o sertanejo da seguinte forma<sup>4</sup>:

<sup>3</sup> *O Besouro*. Ceará, julho de 1878.

<sup>4</sup> “Sem dúvida, a idéia de Nordeste é recente e forjada no mundo político, intelectual e das artes como forma de realçar a auto-estima e, especialmente, constituir identidade diferenciada da do Sul/Sudeste, embora mantendo a dominação das elites locais.” SOUSA, Maria Sueli Rodrigues de. **Imaginário social de semi-árido e o processo de construção de saberes ambientais: o caso do município de Coronel José Dias - Piauí**. Dissertação (Mestrado em Desenvolvimento e Meio Ambiente), UFPI, PRODEMA, Teresina, 2005. p.57-9.

O legítimo sertanejo, explorador dos desertos, não tem, em geral, família. Enquanto moço, seu fim único é devassar terras, pisar campos onde ninguém antes pusera pé, vadear rios desconhecidos, despontar cabeceiras e furar matas, que descobridor algum até então haja varado. (TAUNAY, 1986: 5).

Na literatura euclidiana de “Os Sertões”, a visibilidade e dizibilidade do que seja sertanejo ganhou concretude, já que a obra instituiu com veemência seu estereótipo. (SOUSA, 2005: 56). A construção imagética do sertanejo de Euclides da Cunha apela para a comparação a um Hércules caricaturado – herói da mitologia grega. “O sertanejo é antes de tudo um forte [...] É desgracioso, desengonçado, torto. Hércules-Quasímodo, reflete no aspecto a fealdade típica dos fracos. O andar sem aprumo, quase gigante e sinuoso, aparenta a translação de membros desarticulados.” (CUNHA, 1999: 95).

A construção da identidade do Nordeste encontrou subsídio ainda no movimento intitulado “Romance de 30”, ou simplesmente regionalismo, representado na produção de Gilberto Freyre. Nessa discussão sobre as imagens de Nordeste e de nordestino, ora mostradas aqui nos campos da política, literatura e da música, destaca-se que um dos discursos sobre a região nordeste foi proposto no “Manifesto Regionalista”, de 1926. Esse documento pretendeu valorizar a produção intelectual de autores do Nordeste e, principalmente, defender as práticas culturais de sua gente. Assim, o documento esclarece que procurou

[...] reabilitar valores e tradições do Nordeste, repito que não julgamos estas terras, em grande parte árida e heroicamente pobre, devastada pelo cangaço, pela malária e até pela fome, as Terras de Santos ou a Cocagne do Brasil. Procuramos defender esses valores e essas tradições, isto sim, do perigo de serem de todo abandonadas, tal furor neófilo de dirigentes que, entre nós, passam por adiantados e “progressista” pelo fato de imitarem cega e desbragadamente a novidade estrangeira. (FREYRE, 2009: 70-81).

As composições de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira também trouxeram no matolão não só uma estética artística, mas uma intervenção na política, colaborando com o processo discursivo de uma identidade nordestina fundamentado em elementos simbólicos como: seca, sofrimento, saudade, miséria entre outros

signos. O músico Luiz Gonzaga desde o início da sua carreira manteve afinidades políticas com os setores mais reacionários da política brasileira no apoio que dava às oligarquias conservadoras no Nordeste bem como aos presidentes militares que implantaram uma ditadura por 21 anos no Brasil entre os anos de 1964 a 1984.

Em consequência desse seu posicionamento, na música “Sertão Sofredor” difundiu o discurso político de um sertão do Nordeste marcado pelo sofrimento:

[Trecho falado]

Ah, meu sertão véio sofrêdo! Terrazinha pesada da gota! Terra mole, vôte... Quando chove lá, chove prá derreter tudo. A terra vira lama, a cheia acaba com os pobres, açudão pro mundo... Aquilo num é nem chuva, é dilúvio! E quando não chove é mais pior meu chefe! É o verão brabo! Torrando tudo, lascando, acabando com o que era verde! Home... Pulo verão no meu sertão, de verde só fica mermo pano de bilhar, óculo reiban e pena de papagaio! É um desadouro meu chefe! Ah, Sertão Veio sofrêdor! [...]

[Trecho cantado]

Quero falar  
Do meu sertão  
Meu sertãozinho  
Desprezado como o que  
Peço a atenção  
De toda gente  
Prá minha terra  
Terra do meu bem querer [...]  
(AUGUSTO & BARBALHO, 1958)

Nesse sentido, é preciso questionar o discurso regionalista, haja vista que não é apenas um discurso ideológico que canaliza uma pretensa essência do Nordeste ou de outra região. O discurso sobre a regionalização tenta instituir uma verdade sobre a região.

O baião é calcado no hibridismo porque surgiu na fusão com elementos do samba, do choro e de outros ritmos urbanos que Gonzaga abarcara no início da carreira, quando se apresentava nos mangues e zonas meretrícias do Rio de Janeiro. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2001: 155). O repertório musical de Luiz Gonzaga, principalmente o seu baião, é forjado na institucionalização do Nordeste e dos “nordestinos” nos signos da seca e da crise da agricultura. A temática de um Nordeste rural aparece na maioria das canções de Gonzaga.

É na institucionalização do Nordeste e na criação de uma “identidade” da figura do nordestino que a musicalidade de Luiz Gonzaga torna-se mnemônica,

porque produz significados, ganhando concretude na memória coletiva do ouvinte, criando sociabilidades e interagindo no cotidiano como um elemento de aprendizagem cultural. Na esteira histórica das suas produções musicais, Gonzaga traz um enunciado de práticas simbólicas performáticas caracterizadas pelo hibridismo cultural da região Nordeste. Toda essa rítmica foi e é ouvida por um público composto por roceiros, pequenos agricultores e sertanejos provenientes dessa região e, ao mesmo tempo, ao fazer associações de imagens do flagelo da seca, ganhou força na memória dos migrantes nordestinos no centro-sul do país.

Por meio da música, Luiz Gonzaga consegue evidenciar que a seca é um dos grandes problemas do espaço nordestino. Ele chama atenção para este fato na toada “Asa Branca” (GONZAGA & TEIXEIRA, 1947), texto musical que retrata o drama que vive o homem do sertão nordestino quando deixa a mulher – que então se torna “viúva da seca” – e os filhos para buscar uma vida melhor no “Sul” do Brasil. O texto poético-musical compara a terra ardendo, o campo deserto e desprovido de chuva à fogueira de São João. Desse modo, na rítmica da toada constroem-se e reforçam-se os estereótipos sobre o drama da seca<sup>5</sup> no Nordeste.

Para os sertanejos, o abandono do sertão nordestino pela asa-branca é presságio de estiagem, que sempre vem acompanhada de sofrimento. Os versos da música mostram um efeito pendular entre a seca e a chuva. Gonzaga narra o sofrimento e a dor do sertanejo ao perder toda a plantação. O sertão nordestino é calcado na desvalorização da natureza morta, evidenciando-se a relação entre homem, mulher e natureza em momento de falta de chuva.

As imagens que essa música constrói servem para realimentar na memória dos nordestinos e dos brasileiros uma situação de penúria, de desolação. Esses elementos discursivos são fortes e trazem consigo uma grande carga de estereótipo, representando os nordestinos como um povo marcado pela estiagem, produção cultural imagística que se tornou cristalizada.

A canção ainda contém um excerto de caráter subjetivo, em que o homem se despede da sua amada, pede a ela para preservar o seu amor e promete que, com o retorno da chuva, voltará para o sertão. Nessa rítmica poética de Luiz

---

<sup>5</sup> “O termo Nordeste, inicialmente, designado apenas de atuação de Obras Contra as Secas, simples ponto colateral, vai ganhando, nos discursos das elites, conteúdo histórico, cultural, econômico, político e até artístico. O Nordeste vai sendo inventado como espaço regional. Inicialmente o termo aparece sempre vinculado aos dois temas que mobilizavam as elites dessa área do país e que fizeram emergir a idéia de Nordeste: a seca e a crise da lavoura”. ALBURQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz. **Nordestino uma invenção do falo**: Uma história do gênero masculino (Nordeste -1920/1940). Maceió: Edições Catavento, 2003. p.150-1.

Gonzaga, a terra foi vinculada aos olhos da amada – “Quando o verde dos teus óio.../ Se espaiá na prantação...” (GONZAGA & TEIXEIRA, 1947) –, retratando a chegada da chuva no sertão e a alegria em ver brotar aquilo que se plantou <sup>6</sup>. O que se observa é um efeito pendular do *Eterno Retorno*<sup>7</sup> que sua musicalidade produz.

Quando oiei a terra ardendo  
 Quá fogueira de São João,  
 Eu preguntei, ai  
 A Deus do céu, ai,  
 Pru que tamanha judiação

Que braseiro, que fornaia,  
 Nenhum pé de prantação,  
 Por farta d'água  
 Perdi meu gado  
 Morreu de sede meu alazão

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

Hoje, longe muitas légua,  
 Numa triste solidão,  
 Espero a chuva cair de novo  
 Pra mim vortá  
 Pro meu sertão

Quando o verde dos teus óio...  
 Se espaiá na prantação...  
 Eu te asseguro  
 Num chore não, viu...  
 Que eu vortarei, viu  
 Meu coração...  
 (GONZAGA & TEIXEIRA, 1947)

Faz-se oportuno observar que parte dos estudiosos que analisam a seca relaciona as estiagens apenas ao Nordeste, deixando de notar que em outras regiões do país também acontece esse fenômeno. Além disso, o Nordeste não é

<sup>6</sup>Na canção “Festa” cantada por Gonzaga ele mostra o contentamento com a chegada da chuva no sertão. Ver Luiz Gonzaga Júnior. Festa, maracatu, LP CANAÃ - RCA VICTOR, 1968.

<sup>7</sup>VASCONCELOS, José Geraldo. **Leopardi e Nietzsche**: uma reflexão sobre história, memória e esquecimento. Disponível em: <<http://www.unimep.br/phpg/editora/revistaspdf>>. Acesso em: fevereiro de 2008. O autor afirma: “Temos conhecimento de que Nietzsche, no verão de 1881, durante um passeio na pequena aldeia de Silvaplana, teve a intuição de o *Eterno Retorno* – que foi redigido logo depois –, em que afirma que o mundo passa pela alternância da criação e da destruição, da alegria e do sofrimento, do nascimento e do perecimento.” (p. 99)



apenas estiagem. Portanto, a representação desse fenômeno deve ser apreendida como algo discursivo e dinâmico, ou melhor, como produção imagética de um Nordeste de seca, miséria, marginalização e cangaço, clichês que cristalizam esta região e os nordestinos, como se pode notar na seguinte citação:

O Nordeste é tomado, neste texto, como invenção pela repetição regular de determinados enunciados, que são tidos como definidores do caráter da região e de seu povo, que falam de sua verdade mais interior. Uma espacialidade, pois, que está sujeita ao movimento pendular de destruição/construção, contrariando a imagem de eternidade que sempre se associa ao espaço. [...] O Nordeste é uma produção imagética-discursiva formada a partir de uma sensibilidade cada vez mais específica, gestada historicamente, em relação a uma dada área do país. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2001: 24-49)

O Nordeste é apresentado enquanto um espaço de continuidade histórica regional e de identidade fixa, imóvel, como se a realidade não fosse mutável. A história regional e seus significados sociais impõem essas imagens identitárias nordestinas como uma veracidade. Isso mostra o peso simbólico do discurso utilizado pela teia de poderes para instituir a continuidade histórica e estabelecer a territorialização do Nordeste, atribuindo à região fronteiras fixas e caracterizando esse espaço como sagrado e canonizado.

Contrariamente ao que demonstra o discurso regionalista, “A identidade torna-se uma celebração móvel” (HALL, 2001:13). Isso implica dizer que nossa identidade é definida e construída histórica e socialmente, e não biologicamente. É preciso observar que existem múltiplas identidades nordestinas. Aceitando-se que a identidade não é a essência, mas uma construção, constata-se que “o sujeito previamente vivido, como tendo uma identidade unificada e estável, está se tornando fragmentado; composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não-resolvidas” (HALL, 2001: 12-3).

Corroborando esse imaginário homogeneizado de Nordeste das secas, a Geografia tradicional concebe esse fenômeno como tipicamente relacionado à espacialidade nordestina, determinando como território de ocorrência o Polígono das Secas, que a legislação pátria define como as áreas de clima semiárido e de caatinga, abrangendo nove Estados: Piauí, Ceará, Rio Grande do Norte, Paraíba,

Pernambuco, Alagoas, Sergipe, Bahia e norte de Minas Gerais, que, cabe observar, pertence à região Sudeste. Espaços estes marcados pela irregularidade das chuvas no tempo e no espaço.

Com efeito, o fenômeno da irregularidade das chuvas produz as frequentes estiagens, que servem de substrato ao imaginário de seca. Tais estiagens ocorrem em dois regimes: um mais curto – de 5 a 10 anos, aproximadamente; e um mais longo, a cada 26 anos – é a chamada “Grande Seca”. Nos momentos mais graves na região Nordeste, a seca prejudica cerca de 1,5 milhões de famílias em 1.400 municípios do citado polígono. Na maioria dos municípios da região semiárida chove, em média, de 450 mm a 600 mm por ano em período de seca. (DIAS, 2000).

No contexto da musicalidade, o Nordeste está expresso nos gêneros musicais “nordestinos” como território de dor, mas também de alegria. São símbolos desta, por exemplo, a dança no forró pé-de-serra, o chiado do chinelo no contato da pele suada em consequência da dança e o ritmo musical do “xaxado” – “onomatopéia do rumor xa-xa-xa das alpercatas de rabicho arrastadas no chão” (Câmara Cascudo apud OLIVEIRA, 1991: 55). Outra marca do Nordeste é a sensualidade, revelada no esfregar contínuo dos corpos suscitado pela rítmica do xote e do baião, que, com sua harmonia e melodia, invade a alma e o corpo do ouvinte, envolvendo sua cintura, seus quadris, produzindo imagens semantizadoras e significantes de uma dança memorizável que ganhou culturalmente os espaços dançantes do país.

Embora o Nordeste se caracterize por uma pluralidade de ritmos e sons, o compositor Luiz Gonzaga utilizou essa pluralidade para construir uma idéia única de Nordeste. Entretanto, esses ritmos e sons da linguagem musical provocam no ouvinte toda uma representação simbólica de Nordeste, o que por si só nega a visão homogênea da região, anunciando vários Nordestes.

Tendo como temática principal a seca, a canção “A triste partida” (ASSARÉ, 1964), considerada por Gonzaga uma das mais importantes do seu repertório, parece remeter o ouvinte às páginas da obra “Vidas Secas”, de Graciliano Ramos, ou às cenas de “Retirantes” (PORTINARI, 1944) e “Criança Morta” (PORTINARI, 1944). Essa toada aborda a seca do Nordeste e a fome, que fez o pobre retratado na canção gritar “Ai, ai, ai, ai”. Descreve a angústia de um sertanejo que, em função da falta de chuva, teve de vender burro, jegue e cavalo para migrar para São Paulo, situação que o fez clamar “Meu Deus, meu Deus”:

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

Sem chuva na terra  
 Descamba Janeiro,  
 Depois fevereiro  
 E o mesmo verão  
 Meu Deus, meu Deus  
 [...]

Eu vendo meu burro  
 Meu jegue e o cavalo  
 Nós vamo a São Paulo  
 Viver ou morrer  
 Ai, ai, ai, ai  
 Nós vamo a São Paulo  
 Que a coisa tá feia  
 Por terras alheia  
 Nós vamos vagar  
 Meu Deus, meu Deus [...]

(ASSARÉ, 1964)

Dessa forma, Luiz Gonzaga, a partir dos ritmos e letras das canções, contribuiu para fortalecer o imaginário de Nordeste. Delimitou suas fronteiras territoriais, instituindo a sua música, a sua linguagem, os seus ritmos. Destarte, a música de Gonzaga figura um discurso identitário acerca do povo nordestino.

Na canção “Vozes da Seca” (GONZAGA & DANTAS, 1953), Luiz Gonzaga – o sanfoneiro do Riacho da Brígida – narra a seca que ocorreu no país entre os anos de 1953 e 1954:

Nos anos 53 e 54 houve uma seca da molesta no sertão nordestino, o Brasil ficou cheio de arapuca, ajuda teu irmão, uma esmola pro flagelado nordestino, qualquer coisa serve, dinheiro, roupa véia, sapato véio, tudo serve [...] <sup>8</sup>.(GONZAGA & DANTAS, 1953).

---

<sup>8</sup>Esse discurso aparece no LP Gonzagão e Gonzaguinha, A Vida do Viajante (Álbum duplo), EMI - Odeon/RCA, 1981.

Gonzaga, representando os sertanejos, clamava por uma providência do governo para amenizar os efeitos da seca e melhorar a qualidade de vida no sertão nordestino. Nesse sentido, não pedia esmola – prática que, subjetivamente, criticava –, mas reivindicava atenção ao nordestino:

[Canto falado]  
 O deputado do povo,  
 bradou do parlamento nacional.  
 Seu presidente!  
 Esse baião de Gonzaga e Zé Dantas,  
 vale mais do que cem discursos.  
 E tenho dito!  
 E agora eu louvo bem alto!

[Canto]  
 Seu doutô os nordestinos  
 Têm muita gratidão  
 Pelo auxílio dos sulista  
 Nessa seca do sertão  
 [...]

Pois doutô dos vinte estado  
 Temo oito sem chovê...  
 Veja bem, quase a metade  
 Do Brasil tá sem cume

Dê serviço o nosso povo  
 Encha os rios de barrage  
 Dê comida a preço bom  
 Não esqueça a açudage [...]  
 (GONZAGA & DANTAS, 1953).

O Nordeste perdeu sua posição de pólo de desenvolvimento econômico em razão da crise dos engenhos de açúcar na zona da mata nordestina – que trouxe como consequência a perda de *status* das elites açucareiras –, do enfraquecimento do poder econômico dos coronéis do sertão, bem como da hecatombe da seca de 1877, que vitimou meio milhão de pessoas. (Celso Furtado, apud: SOUSA, 2005: 54). A chamada indústria da seca nasce historicamente a partir dos elementos apontados acima.

Na canção “Vozes da Seca” (GONZAGA & DANTAS, 1953). Gonzaga solicita ao “doutô” que “Não esqueça a açudage”, pois defendia que a solução para a falta de chuva no sertão nordestino passava pela construção de grandes barragens, mesmo sabendo que um dos discursos da indústria da seca se apoiava na construção de represas e açudes. Todavia, esse tipo de construção causa boa

impressão somente pelo tamanho, levando a maioria da população que sofre com a estiagem à dependência do carro-pipa; e, por outro lado, é um mecanismo utilizado por parte dos partidos políticos para garantir votos.

Como se pode notar, as imagens de ruralidade e de territorialidade são frequentes nos textos do referido compositor. De fato, o imaginário social regional nordestino, expresso nas composições, está impregnado de valores rurais, ao passo que o Sudeste ou Sul (já que este último termo é utilizado como sinônimo do primeiro nas composições gonzagueanas) é chamado de terra civilizada – como se pode constatar nas músicas de Luiz Gonzaga e Zé Dantas –, o que mostra a idéia de territorialidade do país.

## **II. A saudade e a migração: temáticas musicais que delimitam o território nordestino**

Há ainda o componente saudosista, como o sentimento nostálgico daqueles que migram para o Sul (Sudeste) a cada seca do Norte (Nordeste). Na composição “Riacho do Navio”, há sentimento saudosista em relação ao espaço Nordeste como o lugar dos nordestinos, com a intenção de apregoar no imaginário dos migrantes nordestinos o desejo de retornar ao seu lugar de origem, de voltar à terra natal, como se pode observar nesse fragmento da letra:

[...]  
 Ai, se eu fosse um peixe  
 Ao contrário do rio  
 Nadava contra as águas  
 E nesse desafio  
 Saia lá do mar pro Riacho do navio  
 Eu ia diretinho pro Riacho do Navio

Pra ver meu brejinho  
 Fazer minhas caçadas  
 Ver as pegas de boi  
 Correr nas vaquejadas  
 Ouvir o som dos chocalhos  
 E acordar com a passarada  
 Sem rádio sem notícias das terra civilizada  
 (GONZAGA & DANTAS, 1955).

Outra abordagem que Gonzaga apresenta no seu projeto estético-musical se refere à temática da migração. O nordestino é “antes de tudo um migrante”,

asserção que pode ser notada em duas letras. Uma delas é “Baião na Garoa” (GONZAGA & CORDOVIL, 1952), que apresenta o drama da seca, anunciada pelo não cantar do sabiá. A canção estabelece uma contradição de alegria e tristeza ao mostrar a saga dos retirantes que saem de seu “pedaço de chão” em alegria e cantando seu rojão – “Lá, la,la, la,la, la,la” – à procura de dias melhores:

Na terra seca quando a safra não é boa  
Sabiá não entoa  
Não dá milho e feijão  
Na Paraíba, Ceará, nas Alagoa  
Retirantes que passam  
Vão cantando o seu rojão

Lá, la,la, la,la, la,la,  
Lá, la,la, la,la, la,la  
Lá, la,la, la,la, la,la  
Lá, la,la, la,la, la,la

Meu São Pedro me ajude  
Mande chuva, chuva boa  
Chuvisqueiro, chuvisqueiro  
Nem que seja uma garoa

Uma vez choveu na terra seca  
Sabiá então cantou  
Houve lá tanta fartura  
Que retirante voltou  
Ra, ra,ra, lará  
Ra, ra,ra, lará  
Ra, ra,ra, lará, ra,ra,ra,ra,ra  
Foi graças a Deus  
Choveu, garoo [...] (GONZAGA & CORDOVIL, 1952)

Toda essa construção simbólica está assentada na concepção de um sertão nordestino fundado no misticismo, conforme se constata nos seguintes versos: “Uma vez choveu na terra seca / Sabiá então cantou / Houve lá tanta fartura / Que retirante voltou” (GONZAGA & CORDOVIL, 1952). E também nos versos de “A Volta da Asa Branca” (GONZAGA & DANTAS, 1950): “A asa branca/Ouvido o ronco do trovão / Já bateu asas / E voltou pro meu sertão”.

Por sua vez, na sonoridade rítmica do maracatu “Pau de Arara” (GONZAGA & MORAIS, 1952) revela todo um conjunto de práticas e representações do nordestino. O próprio título da composição, “Pau de Arara” – canção em que “Gonzaga descreve a própria experiência como migrante [...]” (RAMALHO, 2000: 51)

–, sugere que para os nordestinos vencerem na vida têm de migrar. Esse maracatu evidencia um caleidoscópio de imagens, como no trecho: “[...] Só trazia a coragem e a cara / Viajando num pau-de-arara / Eu penei, mas aqui cheguei” (GONZAGA & MORAIS, 1952).

Além da temática da migração, em que subjaz o sofrimento das longas viagens feitas pelos migrantes nordestinos em paus-de-arara, o músico/compositor, chegando ao centro-sul do país, especialmente no Rio de Janeiro, introduziu no repertório nacional novos elementos rítmicos, como o xote, o maracatu e o baião, tocados a partir do trio musical triângulo, zabumba e sanfona. O compositor descreve os instrumentos percussivos como triângulo, zabumba e gonguê. Esses instrumentos foram à base de sua organização musical.

Luiz Gonzaga foi o tradutor dessa discursividade nordestina. A experiência social do artista se traduz e gera significados em sua música. Esses ritmos revelaram as singularidades do meio musical e histórico e configuraram uma nova estética da música popular brasileira. A partir de sua música, Gonzaga não só anunciou os gêneros “regionais”, como também entrou na disputa do mercado fonográfico, uma vez que o que se ouvia no Rio de Janeiro até então era samba ou samba-canção.<sup>9</sup> Assim, um trecho da supracitada canção ressalta:

[...]  
 Truce um triângulo, no matulão  
 Truce um gonguê, no matulão  
 Truce um zabumba dentro do matulão  
 Xote, maracatu e baião  
 Tudo isso eu truce no meu matulão  
 (GONZAGA & MORAIS, 1952)

Nas composições do sanfoneiro, o sertanejo nordestino é marcado também pela imagem da saudade. Esta, nas suas letras, consiste em uma mistura de várias sensações, principalmente perda, amor e distância. “A saudade é sentimento pessoal de quem se percebe perdendo pedaços queridos de seu ser, dos territórios que construiu para si.” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2001:65).

<sup>9</sup> Segundo Regina Echeverria, o baião “[...] estourou em pleno governo do presidente Eurico Gaspar Dutra, [...]. A música popular brasileira de então oscilava entre o samba-canção e os ritmos importados. E foi sacudida pela chegada do baião, brasileiro legítimo e verdadeiramente uma novidade”. ECHEVERRIA, Regina. Op. cit., 2006. p.89.

A saudade bateu impetuosamente na alma e no coração dos migrantes nordestinos que se deslocaram para o Sudeste do país, sentimento que o compositor declama relatando a perda de seu território e o desejo de retornar para o sertão:

Lá no meu pé de serra  
Deixei ficar meu coração  
Ai, que saudades tenho  
Eu vou voltar pro meu sertão  
No meu roçado trabalhava todo dia [...]  
(GONZAGA & TEIXEIRA, 1946)

O território nordestino no repertório de Luiz Gonzaga é nostálgico e movido pela saudade, sentimento que se mistura com outros elementos, como seca, fartura e volta da chuva. A nostalgia se dava também como consequência da saudade do amor de Rosinha – “a linda flor pernambucana” (LENINE & RENNÓ, 2004), mulher bastante cantada por Gonzaga –, como se pode verificar nos versos de “Asa Branca”: “[...] Entonce eu disse /Adeus, Rosinha/ Guarda contigo Meu coração [...]” (GONZAGA & TEIXEIRA, 1947). Essas “estruturas de sentimentos” de amor e saudade foram registradas também na música “Juazeiro”:

Juazeiro, não te alembra  
Quando o nosso amor nasceu  
Toda tarde à tua sombra  
Conversava ele e eu  
Ai, juazeiro  
Como dói a minha dor,  
Diz, juazeiro  
Onde anda o meu amo?  
(GONZAGA & TEIXEIRA, 1949)

### III. Considerações finais

Em quase todo o projeto musical de Luiz Gonzaga, o sertão nordestino é simbolicamente representado numa espécie de retorno. O sentimento de apego à terra está ligado aos meios de sobrevivência, sendo a região deixada apenas nas secas. O ritmo musical do baião serve para legitimar essa imagem discursiva da seca, forjando essa visibilidade/dizibilidade do Nordeste e, assim, mantendo os vínculos sentimentais entre sujeitos e territórios, entre nordestinos e Nordeste.



## Referências bibliográficas

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A Invenção do Nordeste e outras artes**. São Paulo, Cortez, 2001.

\_\_\_\_\_. **Nordestino uma invenção do falo**: Uma história do gênero masculino (Nordeste -1920/1940). Maceió: Edições Catavento, 2003.

BRASIL. Ministério do Interior, Superintendência do Desenvolvimento do Nordeste, Departamento de Recursos Naturais. **As Secas no Nordeste** (Uma abordagem histórica de causas e efeitos). Recife: Ministério do Interior, 1981.

CUNHA, Euclides da. **Os Sertões**. São Paulo: Círculo do Livro, 1999.

DIAS, Wellington. **Programa Permanente de Convivência com o Semi-árido**. Brasília, Câmara dos Deputados, Centro de documentação e informação, Coordenação de publicações, 2000.

ECHEVERRIA, Regina. **Gonzaguinha e Gonzagão**: uma história brasileira. São Paulo: Ediouro, 2006.

FREYRE, Gilberto. Manifesto Regionalista. In: **Cultura Cri-ti-ca**. Revista cultural da APROPUC-SP. nº8. São Paulo, 2º semestre de 2009.

HALL, Stuart. \_\_\_\_\_. **A Identidade cultural no pós-modernidade**. 6a ed. Rio de Janeiro: Dp&A, 2001.

OLIVEIRA, Gildson. **Luiz Gonzaga**: o matuto que conquistou o mundo. 6ªed. Recife: Comunicarte, 1991.

PORTINARI, Candido. **Retirantes**. Óleo s/ tela, 190 x 180 cm. Col. Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. São Paulo, Brasil. 1944. Pode-se conferir a tela em: [http://www.proa.org/exhibiciones/pasadas/portinari/salas/id\\_portinari\\_retirantes.html](http://www.proa.org/exhibiciones/pasadas/portinari/salas/id_portinari_retirantes.html). Acesso em: agosto de 2009.

\_\_\_\_\_. **Criança Morta** (Criatura muerta). Óleo s/ tela, 176 x 190 cm. Col. Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. São Paulo, Brasil. 1944. Pode-se conferir a tela em: [http://www.proa.org/exhibiciones/pasadas/portinari/salas/id\\_portinari\\_crianca\\_morta.html](http://www.proa.org/exhibiciones/pasadas/portinari/salas/id_portinari_crianca_morta.html). Acesso em: agosto de 2009.

RAMALHO, Elba Braga. **Luiz Gonzaga**: a Síntese Poética e Musical do Sertão. São Paulo: Terceira Margem, 2000.

SOUSA, Maria Sueli Rodrigues de. **Imaginário social de semi-árido e o processo de construção de saberes ambientais**: o caso do município de Coronel José Dias - Piauí. Dissertação (Mestrado em Desenvolvimento e Meio Ambiente), UFPI, PRODEMA, Teresina, 2005.

TAUNAY, Visconde. **Inocência**. São Paulo: Ática, 1986.

VASCONCELOS, José Geraldo. **Leopardi e Nietzsche**: uma reflexão sobre história, memória e esquecimento. Disponível em: <<http://www.unimep.br/phpg/editora/revistaspdf>>. Acesso em: fevereiro de 2008.

### Musicas e LP

ASSARÉ, Patativa. **A Triste Partida**. Toada. LP LUIZ GONZAGA A Triste Partida. RCA, 1964.

AUGUSTO, Joaquim e Barbalho, Nelson. **Sertão sofredor**. Baião, Luiz Gonzaga 78 RPM. RCA Victor 802012/A, gravação 09/1958, lançamento 12/1958.

GONZAGA, Luiz e TEIXEIRA, Humberto. **Asa Branca**. Toada. RCA Victor 80.0510 b, 1947.

GONZAGA, Luiz e DANTAS, Zé. **Vozes da Seca**. Toada-baião, 78 RPM. RCA Victor 80.1193/B, 02/07/1953.

\_\_\_\_\_. **A Volta da Asa Branca**. Toada. RCA Victor 80.0699b, outubro de 1950.

\_\_\_\_\_. **Riacho do Navio**. Xote. RCA Victor 80.1518b, 24/08/1955.

GONZAGA, Luiz e CORDOVIL, Hervê. **Baião na Garoa**. Baião. RCA Victor 80.0962a, setembro de 1952.

GONZAGA, Luiz e MORAIS, Guio de. **Pau de Arara**. Maracatu. RCA Victor 80.0936b, 12/05/1952.

GONZAGA, Luiz e TEIXEIRA, Humberto. **No meu pé de serra**. Xote, 78 RPM. Victor 800495/A, 1946.

\_\_\_\_\_. **Juazeiro**. Baião, 78 RPM. Victor 800605/A, gravação 07/06/1949, lançamento 10/1949.

LENINE e RENNÓ, Carlos. **Todas Elas Num Só Ser**. CD "Incite", faixa, 08. Sony BMG, 2004.

LUIZ GONZAGA – LP CANAÃ - RCA VICTOR, 1968.