

PLASTICIDADE DA LINGUAGEM MUSICAL DE LUIZ GONZAGA¹

[...] decantei as aves,
decantei os animais,
os padres, os cangaceiros,
os retirantes, os valentes,
os covardes e decantei o amor...²

**Ó, QUE ESTRADA MAIS
COMPRIDA...³**

No silêncio da noite, no sertão pernambucano, na hora em que uma zelação corria no céu, naquele 13 de dezembro de 1912, nasceu o segundo filho de Januário e Santana, moradores da fazenda Caiçara, em Exu. Chamou-se Luiz, em homenagem a Santa Luzia; Gonzaga, *pra completar o nome do santo padroeiro, São Luiz Gonzaga, da nossa devoção* e o Nascimento reverenciava o mês do Natal (SÁ, 1986, p. 9).

O pai, sanfoneiro e afinador de sanfona, começou a preparar-lhe o caminho musical desde cedo, mesmo sem a consciência de fazê-lo. A mãe, “puxando” a reza e os cânticos nas celebrações religiosas do lugar, exerceu também grande influência sobre o menino Luiz. Ali, em meio ao trabalho e às festas, foi se edificando a sua grande escola, enquanto crescia dentro dele o gosto pela arte, na qual veio mergulhar algum tempo depois. O sertão foi o seu berço e a “vida de sertanejo” a grande fonte de inspiração da sua música.

Sequer completara os seus dezoito anos quando largou a companhia dos pais e correu Brasil afora. Depois de quase dez anos servindo ao Exército brasileiro, Luiz Gonzaga deixou a caserna e, no Rio de Janeiro, começou a procurar lugar no “mundo da música”. Assim, na então capital da República, na segunda metade

SULAMITA VIEIRA*

RESUMO

Este trabalho trata da música como produção cultural tomada como objeto de estudo. Em particular, focaliza a música de Luiz Gonzaga como um tipo especial de linguagem, cuja produção/difusão situada historicamente, possibilita compreender com maior clareza a dinâmica da cultura, expressa, emblematicamente, nas migrações.

* Doutora em sociologia, professora do Departamento de Ciências Sociais e Filosofia da UFC.

dos anos 1940, encontrou dois dos seus grandes parceiros, o cearense Humberto Teixeira e o pernambucano Zé Dantas. No *sul*⁴, conquistando cada vez mais novos espaços e, sobretudo, alcançando em tempo relativamente curto o rádio, projetou-se artisticamente, tornando-se *Rei do baião*. Mergulhou, assim, numa

música em que, significativamente, se misturam sertão e cidade, “local” e “nacional”, sagrado e profano. A sua figura artística e a sua produção marcaram, definitivamente, a história da música popular brasileira.

É desta maneira que me ocorre falar do pernambucano Luiz Gonzaga do Nascimento que, nas décadas de 1940 e 50, se tornou conhecido por todo o Brasil, como intérprete de um “estilo musical”, genericamente chamado de baião. A rigor, foi a partir do gênero baião – como tal, criado por ele, em parceria com Humberto Teixeira, em 1946 – que o artista se projetou, mas sua música engloba outros ritmos. Nominalmente, foi como Luiz Gonzaga que, na verdade, entrou para a história. Afora o honroso título de Rei do Baião, recebeu ainda cognome de Lua e, já nos anos 70, passou a ser chamado também de Gonzagão, quando o seu filho despontou no cenário musical como Gonzaguinha.

Em 1930, saindo do sertão de Pernambuco, lá no [seu] *pé de serra*⁵, Luiz Gonzaga, além de um *amor proibido*, deixava ficar o pai, a mãe e

muitos irmãos. Mas, deixava, principalmente, um sertão de novenas, de procissões, de promessas e de cangaceiros; de fartura e *flagelo*; um sertão de alegria e “enchentes” e também de seca e tristeza. E, no longo trecho compreendido entre Pernambuco e o Rio de Janeiro, como de resto em todo o País, com aguçada sensibilidade que lhe afloraria mais tarde, foi visualizando muitas estradas, caminhos e veredas, por onde circulavam, num movimento constante, *retirantes* do Brasil inteiro. Refiro-me, pois, ao processo social que alguns anos depois entrou para a literatura em geral e a política com a denominação “movimento migratório” ou “migrações”.

Num período em que a Nação aguardava, assustada, uma eventual entrada na Segunda Guerra Mundial, ao mesmo tempo em que, no âmbito interno, experimentava-se, ufanisticamente, uma campanha nacionalista sob a batuta do ditador Getúlio Vargas, Luiz Gonzaga via a então capital da República crescer de galope e sem condições ou preparo para absorver, como cidadãos, os muitos brasileiros componentes dos contingentes populacionais que lhe chegavam de toda parte do País.

Em um campo musical com presença expressiva de ritmos estrangeiros, esse nordestino, migrante ousado – sem instrução escolar como tantos outros – foi se esgueirando, habilmente, entre praças e ruelas na área do Mangue, procurando um espaço para ficar com sua sanfona. Ali, executando gêneros ditos da moda (tangos, valsas e boleros, por exemplo), começou a ser ouvido, de início, contando com a freqüência maior de marinheiros e prostitutas (FERREIRA, 1989), improvisando, às vezes, o seu palco em um pedaço de calçada.

Nesse contexto, nasceu essa música, produtora/reprodutora de todo um conjunto de representações, permeada de significados impressos no movimento sertão-cidade-sertão. Incorporando partidas, *lendas*, *causos*, biografias e situações particulares, essa produção cultural, como que saindo do sertão para a cidade, foi reinventando um sertão-pé-de-serra, enfeitando os caminhos dos *retirantes*, ajudando-os, quem sabe, no enfrentamento de “novos mun-

dos” e na construção dos seus sonhos. Visto com as lentes de quem partiu, de quem mirou a cidade e mergulhou num mundo maior, o sertão foi, portanto, sendo recriado.

A figura artística do *Rei do baião* pode ser concebida como síntese de um movimento constante, através do qual a cultura vai se construindo. Juntamente com a sua música, nos remete, não só ao sertão, mas a um país em busca talvez de uma espécie de redefinição de sua unidade. Nesses termos, como que percorrendo a trilha dos *retirantes*, essa produção cultural vai desenhando um conceito de Nordeste e, ao mesmo tempo, ajudando a inventar um Brasil.

UMA LINGUAGEM ESPECIAL

Pensar a música como linguagem exige algumas ponderações. A primeira delas diz respeito ao contexto social e interativo do qual emerge essa produção artística. A segunda refere-se à natureza polissêmica inerente a toda linguagem e, mais ainda, se é musical¹⁶.

Vista na perspectiva de algo construído e como linguagem – que carrega consigo a força da transformação – essa expressão artística exerce também o papel de construtora de outros processos; notadamente, sob a ótica das representações. É como linguagem que a música é capaz de traduzir idéias e sentimentos e de viabilizar comunicações, à medida que produz (e reproduz) valores e símbolos incorporados pela sociedade. Obviamente a assimilação desses símbolos e valores se dá de forma diferenciada, considerando-se as classes sociais e os diversos estratos que compõem a sociedade, bem como as particularidades dos processos de socialização nos quais estes se inserem.

Outro aspecto a ser ponderado no trabalho de investigação acerca de uma produção dessa natureza, diz respeito à viabilidade ou legitimidade de se tomar algo artístico como objeto de interpretação sociológica. Convém explicitar que esta formulação integra uma ampla polêmica, de natureza epistemológica (BARTHES, 1990; BOURDIEU, 1996), instalada na academia, mais particularmente entre as ci-

ências sociais, acerca da possibilidade, ou não, da ciência tomar a arte como objeto de estudo. Nesses termos, enquanto alguns argumentam ser a arte inalcançável pelo conhecimento racional, outros falam da impossibilidade de se submeter a produção artística à explicação científica devido ao caráter polissêmico da primeira.

No que concerne a esse aspecto, apóio-me em Bourdieu, para quem é possível *submeter esses produtos da ação humana ao tratamento ordinário da ciência ordinária, afirmando a sua transcendência* (1996, p. 12).

Neste artigo, trato a música de Luiz Gonzaga como expressão de uma forma de linguagem, que aponta o sertão como uma construção. Uma construção que vai, pois, muito além de simples relato. Uma construção que expressa, emblematicamente, relações entre indivíduos, entre classes e segmentos de classes; que evoca situações vividas e interpretações. Nesses termos, vejo a música como alegoria de uma situação típica ideal, no sentido weberiano, de vivências referentes a seca, festa, migração, trabalho, relações de poder etc. Ademais, examino certas especificidades da música enquanto expressão cultural⁷, focalizando em especial o baião, no sentido genérico do termo, e explícito a apreensão da noção de sertão, como outras, uma noção construída.

A música de Luiz Gonzaga se constitui de um conjunto de ritmos variados, incluindo: baiões, marchinhas, xotes, toadas etc. Tradicionalmente, essa música era executada por sanfona, acompanhada, basicamente, de um triângulo e um zabumba, como instrumentos de percussão. A propósito, em entrevista concedida à TV Cultura, 1972, Luiz Gonzaga afirma:

...eu vinha cantando sozinho. Mas, eu precisava de um ritmo; porque a música nordestina precisava de couro. Couro de bode, couro de cachorro, um negócio pra bater, como no Rio se usa couro de gato. Então, primeiramente criei a zabumba, baseado nas bandas de couro (quando era moleque, eu havia tocado a zabumba), aquelas que no sertão se chama de 'esquentá muié'; daí eu tirei [escolheu] a zabumba. Mas eu precisava de um instrumen-

*to pra brigar com a zabumba e aí botei o triângulo*⁸.

As breves referências feitas até aqui, acerca da trajetória de Luiz Gonzaga, bem como a enumeração desses ritmos e instrumentos, oferecem uma idéia, embora superficial, da diversidade de origens do baião enquanto expressão artística. Tais informações sinalizam também para a complexidade e riqueza dessa produção cultural, enquanto linguagem, resultante de múltiplos processos interativos, de incontáveis cruzamentos, combinações e recombinações.

A riqueza da música de Luiz Gonzaga reside, também, em um aparente paradoxo entre formalização e algo que chamo de “ondulação”, uma espécie de plasticidade. Ou seja, ao mesmo tempo em que se molda a certas regras, circunscrevendo-se assim num determinado espaço, de certa maneira protegendo-se como integrante de um campo específico, essa música como que se deixa escapular para além dos limites desse espaço.

Desse modo, pode-se dizer que essa produção musical vai construindo noções e interpretações num estilo bem peculiar. Atente-se para o fato de tratar-se de uma linguagem polissêmica – como ocorre à linguagem artística em geral – de largo alcance temático; uma linguagem artística com forte apelo ao recurso metafórico, além de outras figuras e imagens utilizadas. A forma musical oferece, no entanto, limites a essa “ondulação”, e também à polissemia, como que reconduzindo, em determinados momentos, a linguagem aos parâmetros das regras de comunicação vigentes na música.

Traduzindo súplica, louvor ou narrativa, o baião parece trazer o sertão para um passeio por dentro da música. Ao mesmo tempo, à medida que se difunde, esta vai levando consigo, e espalhando pela sociedade, emblemas de um sertão. Emblemas que podem ser apropriados de outras tradições, incorporados, passando por novos arranjos ou novas articulações, enfim, frutos de vivências, de sentimentos e processos históricos.

A combinação de letra e música, gerando um todo indissociável, me põe uma indagação:

que efeito teria, por exemplo, dizer (e não, cantar) a letra de *ASA BRANCA*? Ou seja, que efeito teria todo esse conjunto de letras interpretado, musical e artisticamente por Luiz Gonzaga, se elas fossem apenas ditas?⁹ E mais, de que significado se reveste tudo isso, interpretado no estilo construído por Luiz Gonzaga? Quero dizer que, além das diferenças entre o dito e o cantado, o significado da linguagem assume ainda variações nos modos particulares através dos quais a mesma é expressa. Como se sabe, Luiz Gonzaga se constituiu numa figura artística com características bem marcantes¹⁰, configurando-se uma espécie de simbiose entre ele e o baião, do qual se tornou principal representante.

Enquanto linguagem, essa produção possui particularidades em termos de conteúdo temático e de interpretação. A música de Luiz Gonzaga caminha quase sempre muito próxima da narrativa e identificada com o cotidiano dos indivíduos. A sua interpretação é fortemente marcada pela improvisação, provavelmente fruto também da sua relação com o público ou com o mundo vivido por esse público, aparentemente fora do campo musical, mas que, de fato, funciona para o artista como fonte de inspiração. Percebe-se, pois, constantemente, a criatividade dentro dessa “invenção” chamada genericamente de baião.

Essa característica contribui para que se forme aí também uma espécie de movimento que termina por se estabelecer entre a música e o público, num processo interativo: aplausos e outras manifestações emotivas, quando dos programas de auditório ou de outras formas de apresentação em público; cartas ou outros mecanismos de comunicação dos fãs; frequência com que determinadas músicas são veiculadas; classificações obtidas nas “paradas de sucesso” etc. É importante lembrar que esse movimento expresso na relação com o público, naquele momento, era muitas vezes quase invisível, ou, pelo menos imperceptível em um plano mais superficial. Refiro-me, por exemplo, às fortes ligações do baião com o movimento migratório, de forma particular o nordestino. Este, se por um lado, em grande parte tinha seus integrantes ainda impossibilitados de se tornarem expressivos consumidores dessa mú-

sica, em termos de aquisição de discos, por exemplo, por outro lado, se fazia presente como fonte de inspiração, funcionando como uma espécie de matéria-prima para aquela rica produção artística.

Ressalte-se, porém: dizer que a música de Luiz Gonzaga possui essa “ondulação” ou “flexibilidade” não implica deixar de reconhecer que essa produção traz consigo limitações e restrições típicas de todo campo musical, marcado por regras próprias e por disputas entre estilos, gêneros e afirmação de identidades. Dessa maneira, à medida que se cria uma forma até certo ponto padronizada de expressão, à medida que a própria expressão musical está vinculada a determinados instrumentos, ou, à medida que determinada produção passa a se constituir integrante de um gênero, configura-se uma singularidade. Dentro dessa dinâmica, se um gênero, por exemplo, incorpora algo de outro, não o repete e sim, o traduz ou reinterpreta-o de acordo com as regras típicas do seu campo de referência. E, desse modo, vão sendo delineados os vários gêneros e estilos artísticos. A “invenção” do gênero baião ilustra bem esse aspecto: partindo da batida executada na viola pelos cantadores, nos *desafios*, enquanto o adversário preparava a sua resposta, Humberto Teixeira e Luiz Gonzaga criaram esse gênero tão importante na construção da originalidade de um estilo¹¹.

OUVIDO DO “OUTRO MUNDO”

Luiz Gonzaga nunca estudou música e não possuía domínio teórico sobre notações musicais. Ele era o que se convencionou chamar “músico de ouvido”, demonstrando um grandioso talento e uma profunda sensibilidade. Ao mesmo tempo deu provas de vasto domínio de um conhecimento diferente daquele conhecimento acadêmico. Foi assim que se projetou com sua música no Brasil dos anos 1940 e 50, numa sociedade moderna, portanto, onde os instrumentos musicais são produzidos considerando-se a existência de toda uma teoria musical historicamente consolidada.

Tal situação, à primeira vista se constituiria paradoxal. Ou seja, numa sociedade moderna, uma produção e, no caso também um intérprete, que não atendessem a certas exigências vigentes, em princípio, não teriam espaço para se desenvolver, ou, pelo menos, se colocariam em desvantagem na competição. Apenas para ilustrar, aos modernos instrumentos utilizados pelos músicos é inerente, por exemplo, a existência de princípios da escrita musical¹². Nessa sociedade ou, nesse campo musical, historicamente criam-se regras e exigências¹³, associadas também a novas tecnologias, que vão, a um só tempo, para uns e outros, abrindo e fechando “portas”¹⁴.

Nesse espaço, desenvolve-se todo um processo competitivo entre indivíduos e entre grupos. O campo musical, como outros, produz/reproduz valores e símbolos, a partir dos quais objetos e práticas culturais são mais, ou menos, prestigiados. Além disso, o campo estabelece ou redireciona hierarquias¹⁵, adotando, também, noções valorativas de superioridade e inferioridade, tomando como referência critérios ditos modernos. No Brasil dos anos 1940, a sanfona – instrumento que demorou muito a encontrar lugar para execução no âmbito da música erudita – era considerada instrumento de segunda ou terceira categoria e os gêneros musicais mais prestigiados pelas chamadas classes médias e a elite eram o tango [*a música que mais enchia salões* (LENHARO, 1995)], a valsa e o bolero¹⁶. Eram essas também as “danças de salão”, enquanto o som mais agradável ao ouvido desses segmentos era o do piano¹⁷.

Considerando exigências do campo musical no período analisado aqui (e referenciada em Candé), me parece razoável afirmar que: a) há uma certa semelhança entre a condição desses músicos e aquela situação referida por Candé; b) na nossa sociedade há músicos que possuem uma sensibilidade e um talento especiais; que detêm um tipo de conhecimento adquirido a partir da própria experiência; desenvolvem seu potencial criativo sem o domínio da teoria e de estruturas musicais e se lançam na atividade musical, profissionalmente – utilizando instrumentos musicais cuja fabricação industrial é res-

paldada em um conhecimento teórico acumulado etc. Desse modo, tecnicamente, em princípio, tais músicos entram no processo de competição que caracteriza o moderno mercado de trabalho com sérias desvantagens; c) o êxito da carreira desses profissionais e a afirmação da música por eles veiculada passam a depender de outras variáveis, internas e externas ao campo. Nesses termos, a existência das “casas editoras” no Rio de Janeiro, foi muito importante, no sentido de ampliar de algum modo as chances de acesso ou a maior penetração profissional no mercado, à medida que músicos podiam dispor de um serviço especializado, através do qual conseguiam registrar suas produções, bem como difundir-las.

COMUNICAÇÃO E SABEDORIA COLETIVA¹⁸

A música de Luiz Gonzaga é tratada aqui como um conjunto de símbolos (GEERTZ, 1978) produzido historicamente, parte integrante da cultura cuja dinâmica é um constante fazer-se, através da incorporação de imagens, ritmos, temas e expressões verbais herdados de outros “universos” culturais (SAHLINS, 1988, 1997a e 1997b), que, recombinaos adquirem novos significados. Nesse sentido se constitui expressão de uma *sabedoria coletiva*. Se por um lado, tem a marca do encontro de diferentes tradições, por outro lado, recebe também influências de um determinado tempo, evocando determinados assuntos. Ademais, é um sistema que expressa certos valores, alusivos a uma temática diversificada, mas, nele, se pode igualmente identificar temas centrais.

A música de Luiz Gonzaga carrega as marcas do seu tempo e deve ser examinada enquanto produção contextualizada, sem se perder de vista também determinadas qualidades profissionais, ou talentos artísticos e poéticos do próprio intérprete/artista e de, pelo menos, alguns dos seus parceiros de maior expressão artística na época referida.

A propósito, enquanto expressão de uma sabedoria coletiva, vale destacar alguns aspectos relativos àquele processo de produção em parceria.

Em primeiro lugar, não se encontra nessa música a explicitação da autoria, ou seja, não se distingue quem faz a letra e quem faz a melodia. Em segundo lugar, há, no conjunto, canções originárias do folclore, portanto, tornar-se-iam até ilegítimas certas especificações. Ressalte-se que se trata de particularidades do processo de criação e não de plágio; até porque os próprios artistas fornecem essas explicações. Nesses termos, há depoimentos que reforçam o que acabo de afirmar, como o que se segue, dado por Humberto Teixeira, em entrevista concedida ao Arquivo do Nirez:

... nunca me incomodei se o nome dele [Luiz Gonzaga] vinha em primeiro lugar e o meu em segundo. Isso pra mim não tinha a menor importância [...] muita gente diz que eu sou letrista das músicas de Luiz Gonzaga. Não existe isso. Muitas delas são minhas integralmente. Letra, música e tudo. Como outras são do Luiz [...] não sei onde começa o poeta e onde termina o músico, é uma parceria indestrutível, muito amiga, muito fraterna [...] o que não foi feito por ele eu considero feito e vice-versa, a recíproca é absolutamente verdadeira (NIREZ, 1995, p. 34/35).

Por sua vez, Luiz Gonzaga, em ocasiões diversas, falando sobre o “nascimento” de algumas das canções, remete-o ao que ele chamava de lendas do sertão. São exemplos: *ASSUM PRETO* (Luiz Gonzaga/Humberto Teixeira), a canção que, segundo Gonzaga, representa a “lenda” do *pássaro que tem um lindo canto*, cujos olhos são perfurados por um “sertanejo mau” e, uma vez cego, passa a cantar mais ainda; e *ACAUÃ* (Zé Dantas), que tem como inspiração a “lenda” do “pássaro agourento”, cujo canto é prenúncio de seca e por isso o sertanejo não quer ouvi-lo.

Em outras ocasiões, o *Rei do baião* associa certas músicas ao folclore; nas suas palavras, *coisas que ouvia meu pai tocar lá no sertão*, como no caso de *ASA BRANCA* (Humberto Teixeira/Luiz Gonzaga), que também carrega consigo a “lenda” segundo a qual trata-se do *derradeiro pássaro a deixar o sertão em ano de seca, então descrevemos a saga*

da arribação (Humberto Teixeira, entrevista à TV Cultura, 1977).

Eventualmente, a história de uma canção pode estar vinculada a biografias ou a certos acontecimentos que, de algum modo, marcaram a vida dos artistas ou de pessoas próximas dos mesmos. Para ilustrar esses casos, cito: *RESPEITA JANUÁRIO* (Luiz Gonzaga/Humberto Teixeira), que, segundo Luiz Gonzaga, foi feita, no Rio de Janeiro, ao contar para este seu parceiro sobre o “acontecimento” em que se transformou sua visita a Exu, dezesseis anos depois de haver fugido de casa; *O CASAMENTO DE ROSA e FORRÓ DE MANÉ VITO* (ambas de Zé Dantas e Luiz Gonzaga), que são, respectivamente, representações do casamento da filha de um *coronel do sertão* e de uma briga (que termina em morte) entre dois sertanejos que se enfrentam num *samba*. No primeiro caso, evoca-se a tipificação poder-popularidade do *coronel*, além de uma espécie de socialização da fartura e de imagens dos lugares do homem e da mulher, e da relação entre ambos. No segundo, misturam-se representações do ciúme, na relação homem-mulher e da valentia e defesa da honra do “cabra macho”. Tudo isso estaria associado, também, a vivências e lembranças dos próprios artistas, no sertão.

Ainda sobre autoria e processo de produção musicais, convém lembrar que, inúmeras vezes, referindo-se à sua própria figura artística, Luiz Gonzaga reconhece a influência recebida das festas religiosas e cantorias de feira, e de seus pais:

...sou filho de uma cantadeira [...] meu pai animava, no fim das novenas, com a sanfoninha, os forrozinho simples: o povo dançando descalço, de pé no chão... e eu pegava a zabumba, outra hora pegava a sanfona... Então, dali eu surgi. É por isso que eu sou um cantador, um prosegador, um musgueiro do sertão, surgido dos terreiros, das novenas, das festas do mês de Maria... (entrevista à TV Cultura, por ocasião do Festival de Guarujá, em São Paulo, 1981).

A meu ver, a preocupação primeira, aí, está em representar “as coisas do sertão” e não

na especificação de “quem fez o quê” na parceria. Pode-se mesmo dizer que essa música nasce e se reproduz em meio a processos sociais e históricos tão ricos e complexos, no interior dos quais a autoria termina por não ter tanta relevância, ou, pelo menos, não assumir a importância que lhe é atribuída, atualmente, de acordo com as regras do mercado, em termos simbólicos e financeiros.

Enfim, é como *sistema de comunicação e sabedoria coletiva*, guardando relações de proximidade e uma espécie de sintonia com o cotidiano das pessoas, que a música de Luiz Gonzaga evoca sentimentos¹⁹ (tristeza, prazer, alegria, fé, amor, dentre outros), canaliza reverências e irreverências (louvores, memória, homenagens, desprezo, ironia etc) e induz noções e identidades, contribuindo, por exemplo, para a sistematização de uma determinada visão do sertão e, como disse antes, também para a configuração de uma imagem do Nordeste enquanto região, ao lado da já mencionada construção da imagem do migrante ou *retirante*²⁰.

IMAGENS, SÍMBOLOS E REPRESENTAÇÕES

Como um imenso rio a atravessar todo o território, carregando o que se lhe põe à frente, a música de Luiz Gonzaga escorre por sobre a sociedade brasileira, processando-se aí um caldeamento que, numa linguagem metafórica, reúne, numa espécie de síntese, imagens, símbolos e representações.

A título de ilustração, pode-se atentar para a recombinação de instrumentos, ritmos e símbolos, que, como frisei anteriormente, integram a linguagem musical. Nesse sentido, vale lembrar que o zabumba – conforme o próprio Luiz Gonzaga, *tirado das bandas de couro que, no sertão, a gente chama de ‘esquenta muiê’* – é considerado pelos *léxicos modernos* equivalente ao *Bombo, instrumento de percussão popularíssimo em Portugal, e teria aparecido, pela primeira vez em Pernambuco, na segunda metade do século XVIII* (CASCUDO, 1988); e que a sanfona, também conhecida como acordeão, é de proveniência europeia (ALVARENGA, 1947).

Por sua vez, a imagem da morena, tão presente nessa música, remonta a um passado mouro-ibérico (FREYRE, 1947). O xote, também gênero recorrente no repertório de Gonzaga, é, possivelmente, uma variação do *schottisch* (ou *schottische*), que, segundo Câmara Cascudo,

é uma antiga dança de salão, ‘aristocrática’, que passou ao povo e, desaparecendo da sociedade onde vivera, incorporou-se aos bailes populares e regionais[...]. Nos Estados do Nordeste, nos bailes ‘de rifa’ ou nos bailes ‘de quota’, indispensavelmente, o fole harmônica, sanfona ou realejo sacodem para o ar o desenho melódico de muito ‘schottische’, antigo, e também inúmeros criados pelos sanfoneiros (1988).

Este exemplo ilustra também a noção de cultura como produção histórica e uma espécie de sabedoria coletiva. Como nos mostra Cascudo, ela é marcada por uma dinâmica muito especial – embora não seja exclusiva do gênero musical – em que elementos de diferentes tradições são como que submetidos a novos arranjos na sua organização.

Examinando-se com atenção a música de Luiz Gonzaga como um todo, observa-se a sua vinculação, de várias maneiras, a outros conjuntos de significados, enfim, a uma série de outras experiências e práticas culturais. Assim, pode-se dizer que guarda relações com o *cordel*²¹ – em termos temáticos e como “peça narrativa” – influência lusitana, inicialmente voltado à celebração de heróis míticos, perpetuando histórias e que se espalhou largamente por entre populações nordestinas, associado, igualmente, a outras expressões artísticas e atividades profissionais encontradas no sertão. Dentro dessa dinâmica, pode-se perceber essa música como uma criação que se produz a partir de certas tradições e, ao mesmo tempo, é fonte geradora de outras combinações, de (re)arranjos ou de outras linguagens.

Os vínculos da música de Luiz Gonzaga com tradições e práticas culturais religiosas – “festas de santo”, novenas, procissões e outras, nas quais a música se constitui num dos elementos importantes – são também evidentes e

não por acaso, tais práticas se fazem, freqüentemente, representar, conforme se pode ver adiante.

Em depoimento para o *Globo Repórter* (1984), o próprio Luiz Gonzaga afirma que, quando ainda morava com seus pais, costumava acompanhar sua mãe, D. Santana, na prática religiosa de “puxar os benditos”, por ocasião de celebrações do tipo novenas e “terços”, no sertão, nos arredores da pequena cidade de Exu, em Pernambuco, onde residia o casal com os filhos, desde a primeira década deste século. Em maio de 1951, o já conhecido *sanfoneiro do norte* sofreu um acidente automobilístico em decorrência do qual foi hospitalizado no Rio de Janeiro, fato que inspirou pelo menos duas canções do seu repertório. A propósito, a revista *O Cruzeiro* divulgou matéria, com ilustrações fotográficas, em que o artista aparece, em meio a uma multidão, pagando promessa na igreja de Nossa Senhora da Penha, na capital da República²².

A música de Luiz Gonzaga associa-se de certo modo também a outras dimensões, igualmente significativas, que marcaram (e marcam) o cotidiano de populações sertanejas e nordestinas, como as romarias e o cangaço²³.

Essa produção musical no seu conjunto, se vincula também à luta diária, de muitos, em busca da sobrevivência, na condição de vaqueiro, rezadeira, dona de casa, para citar apenas alguns; enfim, essa música, de uma forma ou de outra, contém marcas de múltiplas experiências e trajetórias, envolvendo as mais diferentes práticas, integrantes de um ou vários processos históricos. A seu modo, portanto, se constitui numa espécie de representação de todos esses processos. É assim que, a meu ver, ela pode ser tratada como um sistema de significados, que condensa práticas culturais e vivências típicas de um contexto social e histórico.

Ressalte-se que, mesmo guardando relações com o seu tempo, a música não é um mero reflexo de situações e acontecimentos vividos por seus produtores. É, essencialmente, muito mais do que isso, pois resulta de um processo “inventivo”, da sistematização de fantasias, “arranjos” de representações, combinação de códigos e símbolos, tudo isso expresso em processos

que envolvem a composição e, muito fortemente, também a maneira de interpretá-la²⁴.

A música de Luiz Gonzaga não sucumbiu à divulgação massiva de valores diversos, através de veículos como o rádio ou por meio de outros mecanismos. Ao contrário, pode-se observar, através dessa produção, a construção de representações que revelam a geração de novas imagens do sertão, a partir do aproveitamento ou incorporação de parte desses valores mais amplamente veiculados, combinados a valores da cultura dita sertaneja.

Essa produção musical traduz, portanto, um movimento cultural que agrega um sincretismo de tradições, costumes, invenções e recriações de um sertão vivido, imaginado e difundido. O baião é, assim, produto de um encontro entre uma espécie de patrimônio herdado do sertão e símbolos construídos a partir de um olhar a distância e de artefatos e valores produzidos em outros contextos ou em outras regiões do País.

Desse modo, essa produção é bem mais do que o retrato das condições de vida do sertão ou uma simples resposta às constantes migrações, capaz de atenuar a eventual perda ou a ausência de um sertão “que ficou para trás”, como se pudesse transportá-lo para a cidade. Não se trata disso. Luiz Gonzaga canta não apenas “o que foi”. Canta isso, sim, mas canta também aquilo que é ou o que “passa a ser”, produzindo-se, pois, aí representações reveladoras, por assim dizer, de uma reordenação de diferentes momentos, a partir de associações-dissociações-“reassociações” de elementos culturais. A música de Luiz Gonzaga é, também, um olhar “de fora” sobre o sertão: ...*Lá no meu sertão, quando o caboco lê...* (*ABC DO SERTÃO*, Zé Dantas/Luiz Gonzaga, 1953).

Percebendo o fazer-se da cultura sob essa ótica, compreendo porque uma produção que é também exaltada como *regional*, em determinado momento se fixa e ganha espaço com estatuto de símbolo nacional. Ou seja, uma produção que tem fortes apelos ao *regional* (o *retirante*, o chapéu de couro, a seca, o *pé-de-serra*, a asa branca, as *cachoeiras zuando*, a *caboca feiticeira* etc), ao mesmo tempo em que,

oportunamente, é exibida como “música de raiz”, “das origens”, como “a coisa mais nossa”, “legítima representante da brasilidade”, processando-se, nesses termos, uma espécie de transferência, em que ela aparece também como a “verdadeira” música brasileira.

Em síntese, a música de Luiz Gonzaga é expressão de experiências, modos de vida e comportamentos “típicos do sertão” (ao mesmo tempo em que ela própria ajudou a delinear-lo). E, mais do que isso, vejo-a também como uma linguagem peculiar, capaz de estabelecer um elo entre regiões diferenciadas, entre o sertão e a cidade (cidade tomada aqui como símbolo do “muito diferente”).

SERTÃO CONSTRUÍDO

O sertão pode ser mostrado, variavelmente, em diversos quadros, dependendo do traçado e das cores escolhidos e, também, das lentes utilizadas por quem os vê. E, se a noção de sertão é algo construído, o sertão é, simultaneamente, experiência, vida e representação. Nesses termos, posso dizer que a música de Luiz Gonzaga “inventa” um sertão, cuja singularidade repousa não só na temática e no ritmo musical, mas, significativamente, também na maneira particular de interpretar.

Compreendendo-se, assim, o sertão como uma construção, também histórica, a música de Luiz Gonzaga não pode ser tomada como uma espécie de tradução literal desse fenômeno. O baião é metafórico, abre espaço para analogias. Cria, por vezes, uma noção idealizada de sertão, como se se pretendesse exemplar para a Nação: *sertão das muié séria, dos home trabaiadô*. Em outras circunstâncias, é lamento e quase desespero: *ô que estrada mais comprida/ô que légua tão tirana... Eu perguntei a Deus do céu, ai, por que tamanha judiação*²⁵.

A construção dessa música me parece expressiva, também, de um encontro entre uma espécie de “sertão vivido” e a metáfora. Funciona como alegoria de múltiplas imagens do sertão que povoam a literatura, o folclore, as artes etc.

É ainda na construção que aparecem a noção de *tempo ruim*, freqüentemente associada a um significativo sentimento de tristeza e às idéias de seca e “retirada” (migração), além de expressivo sentimento de tristeza; e a noção de *tempo bom*, que evoca alegria, vinculada à chuva, à possibilidade de colheita e à concretização dos sonhos.

Conforme afirmei antes, essa construção nos revela igualmente um sentimento de pertença ao sertão, além de apontar para uma caracterização do Nordeste como região. Desse modo, é interessante observar que se encontram no baião representações do sertão, evocando caracteres físicos ou naturais, mas, sobretudo ele nos fala de um jeito de vê-los (de modo que se torna até sem sentido classificá-los como integrantes de uma suposta ordem física ou natural) e também de costumes e crenças.

Linguagem, comunicação, sabedoria coletiva e alegoria, a música de Luiz Gonzaga, além dos ritmos, caracteriza-se ainda por um movimento permanente, o que nos remete, constantemente, ao significativo movimento migratório que alcança todo o território brasileiro. Refiro-me aqui a uma espécie de movimento que me inspiram os títulos e também o conteúdo de várias das canções. Como ilustração, aponto:

se eu fosse um peixe, ao contrário do rio
nadava contra as águas[...]
eu ia direitinho pro riacho do Navio...
RIACHO DO NAVIO (Zé Dantas/Luiz Gonzaga, 1955);
eu só num fico/porque Rosa diz oxente
será que Zeca já deixou de me amá?...
ADEUS RIO (Zé Dantas/Luiz Gonzaga, 1950);
eu já andei sem parar
dezesete légua e meia [...]
rodei com Rosa o terreiro
roçando em meu coração...
DEZESSETE LÉGUA E MEIA (Humberto Teixeira/Carlos Barroso, 1949);
uma estrada e uma caboca
cum a gente andando a pé[...]
vai moindo os pés no riacho
que água fresca, Nosso Senhor!...
ESTRADA DE CANINDÉ (Humberto Teixeira/Luiz Gonzaga, 1950);

quando a lama virou pedra
 e mandacaru secou
 quando ribaçã de sede
bateu asa e vuou...
 PARAÍBA (Humberto Teixeira/Luiz Gonzaga,
 1950);
 ai quem me dera voltá
pros braços do meu xodó...
 QUI NEM JILÓ (Luiz Gonzaga/Humberto
 Teixeira, 1950)
 minha vida é andar por este país
pra ver se um dia me sinto feliz...
 A VIDA DO VIAJANTE (Luiz Gonzaga/Hervê
 Cordovil, 1953).

A música de Luiz Gonzaga se constitui, pois, também num rico sistema de símbolos, numa linguagem especial, capaz de viabilizar ou alimentar processos interativos entre diferentes espaços sociais. Ela se apresenta como uma linguagem reveladora de um complexo sincretismo e produtora/reprodutora de cadeias de significados, traduzidos em representações sociais, que apontam para uma espécie de articulação histórica, movimento constante das dimensões sertão-cidade, local-nacional. Assim, através dessa linguagem, tanto o baião quanto a principal figura artística a ele associada – usualmente vistos como algo *regional*, ou, mais particularmente, *do sertão* – se projetam nacionalmente, assumindo a condição de patrimônio nacional.

NOTAS

- ¹ A expressão “música de Luiz Gonzaga” denomina: canções de sua autoria, canções que fez em parceria e ainda outras, das quais foi somente intérprete.
- ² Luiz Gonzaga, para o programa *Globo Repórter*, Rede Globo de Televisão, 1984.
- ³ Verso da canção *LÉGUA TIRANA* (Luiz Gonzaga/Zé Dantas, 1949).
- ⁴ À época, os termos norte e sul designavam, respectivamente, as regiões norte-nordeste e sul-sudeste, no que pese a divisão oficial das regiões brasileiras estabelecida, desde 1941, pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE).

- ⁵ Alusão ao xote *NO MEU PÉ DE SERRA* (Luiz Gonzaga/Humberto Teixeira), de grande sucesso, lançado em 1946.
- ⁶ Para Orlandi, *Teoricamente, e em termos bastante gerais, a produção da linguagem se faz na articulação de dois grandes processos: o parafrástico e o polissêmico*. Então, no estabelecimento das relações do homem com o mundo – processo dentro do qual se produz a linguagem – há, constantemente, uma certa tensão entre o *mesmo dizer sedimentado* (paráfrase) e a perspectiva de um rompimento, esta, associada à polissemia. Nas palavras da autora, a polissemia, na linguagem, é uma força que desloca o sedimentado. O discurso contém, assim, essa tensão básica *entre o texto e o contexto histórico-social: o conflito entre o ‘mesmo’ e o ‘diferente’, entre a paráfrase e a polissemia* (ORLANDI, 1987, p. 27).
- ⁷ Trato, aqui, de música no sentido mais genérico do termo, isto é, aquele conjunto formado de letra, melodia, ritmo etc, e não no sentido mais restrito, de estruturas musicais.
- ⁸ Luiz Gonzaga acrescenta que, estando em Recife numa certa ocasião, viu um garoto passar vendendo um doce – conhecido ali como *tinguilim* – e, conforme o costume, batendo (com outra peça de metal) num triângulo para chamar a atenção; naquele momento, o artista teve a idéia de incorporá-lo como instrumento de percussão.
- ⁹ Maurice Bloch (1975, 1989) elabora formulação nessa direção, ao analisar a *formalização* da linguagem na oratória de rituais e em *discursos políticos tradicionais*. O autor adverte quanto à atenção que o pesquisador deve ter para com a *mudança de significado* diante de formas diferenciadas de linguagem, explicitamente, o *cantado* e o *dito*.
- ¹⁰ Junto com a construção de um visual singular, uma estilização que reúne artefatos, valores e imagens associados às figuras do vaqueiro e do cangaceiro nordestinos, Luiz Gonzaga destacou-se também pelo estilo particular de interpretar: ao cantar, intercalava uma espécie de fala ou recitação, eventualmente incluindo espécies de gritos de exclamação ou interrogação, ao mesmo tempo em que mantinha o som da sanfona, num “jogo de fole”, compondo ali um quadro verdadeiramente artístico. Nesses termos, criava-se, também, uma comunicação especial com o público.

¹¹ Embora esse aspecto da dinâmica não seja particularidade da linguagem musical, estou chamando a atenção para o fato de que se constitui numa de suas marcas, que não pode ser deixada de lado quando se toma essa produção para uma análise dessa natureza. Esse assunto é retomado em capítulos posteriores, quando examino, respectivamente, a situação do campo artístico-musical e a inserção da música de Luiz Gonzaga na cultura brasileira em seu conjunto.

¹² Segundo Candé (1994) – autor que examina, na perspectiva histórica e universal, a música erudita – a introdução da notação musical provocou uma mudança profunda, pois até então, o mais importante era ter memória para registrar aquilo que se fazia, musicalmente, de modo a se poder repetir numa “próxima oportunidade”. Ao se introduzir a escrita, se estabelecia, *a priori*, como os sons deveriam ser produzidos. Para Candé, a presença da escrita na música, além de favorecer *o culto desmedido da obra*, criou uma espécie de enrijecimento. Quer dizer, enrijece, na medida em que põe aquela “fantasia” (a criação) numa espécie de camisa-de-força, que é a notação. Nas palavras do autor, *Quanto mais a notação é complexa, mais a teoria se torna arbitraria e rígida. As regras impõem esquemas rigorosos e ininteligíveis (racionalis), a que o músico profissional se adapta necessariamente: a música é obrigada a se tornar tal que possa ser notada* (CANDÉ, 1994, p. 25). Por outro lado, sabe-se que, no geral, a introdução da escrita, enquanto forma específica de registro gráfico, possibilitou a preservação e a reprodução da linguagem e, no caso da música (bem como da literatura e de outras formas), a definição de autoria e a sua reprodução para além dos intérpretes.

Ressalte-se que, mesmo se tratando de um estudo sobre música erudita, a leitura de Candé nos fornece elementos que nos ajudam a compreender melhor outros gêneros ou dimensões diferentes da música e das artes em geral. Ademais, Candé põe aqui uma questão interessante, relacionada de certo modo aos limites da linguagem musical, pela formalização, que nos remete a Weber (1995) e Maurice Bloch (1975, 1989).

¹⁴ Max Weber, analisando o que denomina processo de racionalização da música – que, segundo ele,

envolve, dentre outras coisas, produção e adequação de instrumentos, criação de escalas, divisão de sons, organização tonal etc – nos faz ver como, dentro desse mesmo processo, foram se construindo regras, que passaram a disciplinar relações e atividades, em termos musicais. É por esse caminho, segundo Weber, que a música se voltando cada vez mais para *necessidades puramente estéticas, inicia sua verdadeira racionalização* e se torna uma arte, distanciando-se, assim, de uma situação em que *fórmulas sonoras tradicionais* tinham um *uso prático-finalista* (1985, p. 86/87). Ressalte-se que encontramos aí as bases da argumentação de Bourdieu em torno da noção de campo.

¹⁵ Luiz Gonzaga, por exemplo, quando servia como recruta no Exército no final dos anos 1930, em Minas Gerais, não foi aceito para integrar a orquestra da Corporação porque não conhecia a escrita musical. Depois de alguns “ensaios”, com um colega, no dia do “teste coletivo”, segundo o próprio Gonzaga, *a coisa não deu certo. Saiu um desastre, eu tentando entrosar-me com a orquestra, tocando de ouvido, eles lendo as suas partes* (SÁ, 1986, p. 89).

¹⁶ Analisando o *modelo de estado do campo literário que se instaura* [em Paris] *nos anos de 1880*, Bourdieu se refere a “diferenças sutis” no interior de um mesmo gênero e a diversidade na consagração de gêneros e autores. A propósito, afirma que *é a qualidade social do público (medida principalmente por seu volume) e o lucro simbólico que ele assegura que determinam a hierarquia específica que se estabelece entre as obras e os autores no interior de cada gênero, correspondendo as categorias hierarquizadas que aí se distinguem muito estreitamente à hierarquia social dos públicos...* [1996, p. 135].

¹⁷ Observe-se que isso não significa que esses fossem os gêneros mais divulgados ou mais gravados.

¹⁸ Esse tipo de informação, além de estar referido em estudos especializados (ALVARENGA, 1947; TINHORÃO, 1990; VASCONCELOS, 1991), aparece também de certo modo em matérias e anúncios veiculados em jornais do Rio de Janeiro na época. Aliás, tratando do cenário musical brasileiro, no período do Segundo Reinado, Diniz (1991) destaca a dominância

do piano (nas suas palavras, *Pianópolis*) na cidade do Rio de Janeiro.

- ¹⁹ Busco essas noções em Candé (1994).
- ²⁰ No trabalho já referido, Candé nos mostra como, ao longo do tempo e em diferentes sociedades, a música tem recebido tratamentos variados e a sua função tem sido interpretada sob diferentes concepções. Nisso se inclui, por exemplo, ser percebida como algo produzido para uma coletividade; para deleite de grupos restritos, ou ainda a visão da “arte pela arte”, da qual se origina a noção de uma suposta *música pura*, ao lado do que a idéia de uma *música de circunstância ou funcional* seria *artisticamente depreciada*. Por sua vez, Norbert Elias (1995), tratando particularmente da função da música nas sociedades de corte, européias, onde *o consenso dos poderosos ditava o gosto nas artes*, afirma que *a função primária da música era agradar aos senhores e senhoras elegantes da classe dominante e não expressar ou evocar os sentimentos pessoais, as tristezas e as alegrias das pessoas individualmente* (1995, p. 89). No caso em estudo, vale lembrar, a situação da música e dos músicos é completamente diferente daquela analisada por Elias. Nesse sentido, refiro-me particularmente à existência de um mercado, cuja influência se faz sentir no processo de produção e difusão musical. Ademais, na sociedade brasileira da metade do século XX, essa música não tem o caráter de encomenda e nem o músico a função de servir, embora precise haver uma espécie de sintonia com o público consumidor. E, em termos de função, na verdade trata-se de algo que é fonte de realização, prazer e diversão, para produtores e consumidores.
- ²¹ No contexto nordestino, a noção de retirante tem um significado cultural muito expressivo, o que pode ser observado, por exemplo, em artes populares como a xilogravura e esculturas em cerâmica e madeira.
- ²² A própria figura artística de Luiz Gonzaga transformou-se em tema de cordel. A esse respeito, pode-se consultar o trabalho do poeta Pedro Bandeira, *Luiz Gonzaga na literatura de cordel* (1991).
- ²³ Esta matéria está na edição de 03/11/1951 e se intitula *Pagando Promessa*, ocupando três páginas, uma das quais preenchida, inteirinha, com

uma foto em que se vê: ao centro, Luiz Gonzaga de chapéu de couro, sorriso largo, sanfona aberta por sobre o peito e, em torno dele, a multidão. No alto desta página, lê-se: *Luiz Gonzaga na Penha* e, abaixo da foto: *Nossa Senhora da Penha minha voz talvez não tenha o poder de te exaltar...* [trecho de *BALÃO DA PENHA*, Guio de Moraes/David Nasser, integrante do repertório de Luiz Gonzaga].

- ²⁴ Nessa mesma direção, a “invenção” do xaxado, por exemplo, traz uma referência explícita ao fenômeno nordestino do cangaço.
- ²⁵ Aqui, continuo tomando como referência a concepção de cultura de Sahlins, em especial aquela explicitada no trabalho de 1988, apontado anteriormente, lembrando, em particular, a sua crítica ao que chama de *utilitarismo marxista*, ou seja, *a idéia instrumental de cultura como um reflexo do ‘modo de produção’, como um conjunto de experiências sociais assumidas por forças materiais que, de algum modo, possuem sua própria racionalidade e necessidade* (p. 50). Segundo o autor, se interpretarmos Marx sob outra ótica, concluiremos que um modo de produção, em si, não especifica qualquer ordem cultural (p. 51). A meu ver, há um ponto comum, nesses termos, entre as idéias de Sahlins e N. Elias: ambos combatem a redução da cultura a mero reflexo do modo de produção. Ressalte-se que tais autores não negam as possíveis ligações entre essas duas dimensões, tanto que Elias fala de uma *relativa autonomia da obra de arte* e adverte que, reconhecê-la, não deve impedir o pesquisador de procurar conexões entre a sociedade e as obras produzidas pelo artista. Ao tratar da autonomia da música, em relação ao seu produtor e à sociedade do seu tempo, Elias se pergunta *que qualidades de uma obra, e que aspectos estruturais da existência social e da sociedade de seu criador fazem com este seja tido como ‘grande’ por gerações posteriores – algumas vezes a despeito da falta de ressonância entre seus contemporâneos*.
- ²⁶ Os grifos deste parágrafo aludem, respectivamente, versos de *A VOLTA DA ASA BRANCA* (Zé Dantas/Luiz Gonzaga), *LÉGUA TIRANA* (Luiz Gonzaga/Zé Dantas) e *ASA BRANCA* (Luiz Gonzaga/Humberto Teixeira).

BIBLIOGRAFIA

- ALVARENGA, O. *Música popular brasileira*. Rio de Janeiro: Globo, 1950.
- BANDEIRA, P. *Luiz Gonzaga na literatura de cordel*. 2. ed. Juazeiro do Norte, Ceará: 1994.
- BARTHES, R. *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BLOCH, M. *Political Language and Oratory in Traditional Society* (Introduction). London: Academic Press, 1975.
- BOURDIEU, P. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- CANDÉ, R. *História universal da música*. São Paulo: Martins Fontes, 1994, v. I.
- CASCUDO, L. da C. *Dicionário do folclore brasileiro*. Belo Horizonte, Itatiaia e São Paulo: EDUSP, 1988.
- DINIZ, E. *Chiquinha Gonzaga: uma história de vida*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1991.
- ELIAS, N. *Mozart: sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor, 1995.
- FERREIRA, J. de J. *Luiz Gonzaga, o rei do baião*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1989.
- FREYRE, G. *A interpretação do Brasil*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1947.
- GEERTZ, C. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Zahar editores, 1978.
- LENHARO, A. *Cantores do rádio: a trajetória de Nora Ney e Jorge Goulart e o meio artístico de seu tempo*. Campinas, São Paulo: Editora da UNICAMP, 1995.
- NIREZ, M. A. A. *Eu sou Humberto Teixeira: depoimento ao Arquivo do Nirez*. Fortaleza: Equatorial, 1995.
- O CRUZEIRO, Rio de Janeiro, 03/11/1951.
- ORLANDI, E. P. *A linguagem e seu funcionamento: as formas do discurso*. 2. ed. Campinas, São Paulo: Pontes, 1987.
- SÁ, Sinval. *O sanfoneiro do riacho da Brígida: vida e andanças de Luiz Gonzaga*. 2. ed. Recife: FUNDARPE, 1986.
- SAHLINS, Marshall. *Cosmologias do capitalismo: o setor trans-pacífico do 'sistema mundial'*. In: REUNIÃO BRASILEIRA de ANTROPOLOGIA, 16, Campinas, São Paulo, 1988. Anais... p. 47-106.
- _____. *O 'pessimismo sentimental' e a experiência etnográfica: por que a cultura não é um 'objeto' em via de extinção* (Parte I). Revista Mana. Estudos de Antropologia Social. Rio de Janeiro, v. 3, n. 1, p. 41-73, abril de 1997 (a).
- _____. *O 'pessimismo sentimental' e a experiência etnográfica: por que a cultura não é um 'objeto' em via de extinção* (Parte II). Revista Mana. Estudos de Antropologia Social. Rio de Janeiro, v. 3, n. 2, p. 103-149, outubro de 1997 (b).
- TINHORÃO, J. R. *História social da música popular brasileira*. Lisboa: Editorial Caminho S.A., 1990.
- VASCONCELOS, A. *Raízes da música popular brasileira*. Rio de Janeiro: Fundo de Cultura, 1991.
- WEBER, M. *Os fundamentos racionais e sociológicos da música*. São Paulo: EDUSP, 1995.

FITAS MAGNÉTICAS

Vídeo

- Luiz Gonzaga: entrevistas (5). RS. N. 42.847, n. 1. São Paulo, Fundação Padre Anchieta.
- Luiz Gonzaga: entrevistas; programa Ensaio; 40 anos de carreira. RS. N.42.847, São Paulo, n. 2, Fundação Padre Anchieta.
- Luiz Gonzaga: lançamento disco de forró; programa Ensaio; festival de forró; sons da memória. RS. N. 42.847, n. 3, São Paulo, Fundação Padre Anchieta..
- Luiz Gonzaga: forró especial. RS. N. 42.847, n. 4, São Paulo, Fundação Padre Anchieta.
- Rede Globo de Televisão, Programa *Especial* sobre Luiz Gonzaga, 1984.