

---

**CAIS DO SERTÃO LUIZ GONZAGA**

**RELATÓRIO 3**

**TEXTO-BASE: PROVOCAÇÕES PARA UM FAZER**

**Consultor especial: Antonio Risério**

---

*Eu vou mostrar pra vocês  
como se dança o baião  
e quem quiser aprender  
é favor prestar atenção*

*Morena, chegue pra cá  
bem junto ao meu coração  
e agora é só me seguir  
que eu vou dançar o baião*

*Eu já dancei balaceio  
chamego, samba e xerém  
mas o baião tem um quê  
que as outras danças não têm  
quem quiser é só dizer  
pois eu com satisfação  
vou dançar cantando um baião*

*Eu já dancei no Pará  
toquei sanfona em Belém  
cantei lá no Ceará  
e sei o que me convém  
por isso posso afirmar  
com toda a convicção  
que sou louco pelo baião*

É música. É vida rítmica. Tudo bem marcado. A base vem nítida. A sanfona deita e rola. E, como se não bastasse, ainda traz uma das mais belas e profundas criações poéticas do Brasil.

\*

“Gonzaga trouxe uma novidade à música brasileira. Trouxe o sentimento melódico das extensões sertanejas, das léguas tiranas, das asas brancas, do gemer dos aboios... Pode-se dizer que Gonzaga renovou com as suas interpretações, com a sua forte personalidade de cantos, um meio que andava convencional, sem originalidade, banalizado por meia dúzia de bocós que vive a roer as heranças do genial Noel Rosa. O que nos prende ao cantar de Gonzaga, é o que nos arrebatava em Noel, é a simplicidade da melodia, é a doce música que ele introduz nas palavras, a magia dos instrumentos, a candura de alma tranquila que se derrama nas canções”.

*- José Lins do Rego*

“O caminho que a música popular percorre, do campo para a cidade, correspondendo ao êxodo das populações rurais para os centros urbanos maiores, vem sendo aberto e pavimentado ao longo do século [20], numa série de ciclos dos quais os mais intensos e

significativos, numa escala verdadeiramente nacional, se deram, essencialmente, nas décadas dos quarenta e dos cinquenta. Os vários modos folclóricos, que os povos do interior foram criando e acumulando durante o longo período de colonização, começam a escoar mais intensamente para as cidades, na primeira metade deste século. Item indispensável na bagagem do êxodo rural, conseguem se estabelecer, definitivamente, se não como base formadora, pelo menos como ingrediente importante na constituição dos novos gêneros urbanos que vieram a plasmar a nossa música popular, a partir dos anos trinta. Dentre aqueles gêneros diretamente criados a partir da matriz folclórica, está o baião e toda a sua família. E da família do baião Luiz Gonzaga foi o pai.

“Seu nome se inscreve na galeria dos grandes inventores da música popular brasileira, como aquele que, graças a uma imaginativa e inteligente utilização de células rítmicas extraídas do pipocar dos fogos, de moléculas melódicas tiradas da cantoria lúdica ou religiosa do povo caatingueiro, de corpos narrativos vislumbrados na paisagem natural, biológica e psicológica do seu meio, e, sobretudo, da alquímica associação com o talento poético e musical de alguns nativos nordestinos emigrantes como ele, veio a inventar um gênero musical, o baião. O baião que, à frente de toda uma família de derivados, não só do Nordeste como de outras regiões do país, passa a se constituir no principal gênero da nossa música popular, depois do samba”.

- *Gilberto Gil.*

## **VISÃO GERAL**

Antes de mais nada: um CAIS DO SERTÃO LUIZ GONZAGA, se não quer ser um mero “museu” a mais, mas uma intervenção crítico-criativa no tecido e no movimento real da vida cultural brasileira, deve principiar a ser pensada assim: que Brasil é que nós vamos mostrar e ver aí? Com que Brasil vamos nos conectar, interagindo lúdica e conceitualmente com seus significados mais profundos e suas formas mais expressivas? Que recado ou mensagem local e universal este Brasil tem a dar, tanto a nós quanto aos nossos outros? Para co-

responder a isso, é preciso, primeiro, por os pés no chão. E começar a andar.

Vamos, portanto, começar do começo. Passo a passo, trote a trote. Que a resposta a esta DIMENSÃO CENTRAL será dada pelo caminhar. Ou, por outra, irá se configurando gradualmente em sincronia com nossa imersão no assunto.

Pra começo de conversa, o CAIS DO SERTÃO LUIZ GONZAGA tem de ser, obviamente, o grande centro-acervo de todas as coisas produzidas pelo Rei do Baião ou em função dele: peças musicais, fotos, filmes, livros, reportagens na imprensa, apresentações no rádio e na televisão, discos, cartas, etc. Mas com todo esse repertório devidamente contextualizado. Em, pelo menos, três planos:

- 1) No campo da trajetória do próprio Gonzaga.
- 2) Nas conjunturas da música e da cultura brasileiras.
- 3) Na dimensão geral da vida do país.

Mas é claro que o CAIS não será um catálogo ou depósito de fichas. É preciso saber como tratar as informações. Um acervo só deixa de ser um simples acervo quando ganha uma estrutura e um sentido. E este acervo, estruturado e semantizado, só ganha uma *presença pública* quando esta estrutura e este sentido se materializam em equipamentos e instrumentos de uso e fruição coletivos.

Cada item abordado neste texto deverá ser então traduzido nesses termos. Como cada referência poderá ser transfigurada em arquitetura, museografia e interatividade lúdico-pedagógico-produtiva? Este é o problema que devemos colocar para nós – na perspectiva de que será com muito prazer que vamos tentar resolvê-lo.

Penso, por isso mesmo, que a construção do CAIS DO SERTÃO LUIZ GONZAGA deve se assentar num tripé. Numa estrela de três pontas. E se expressar por uma escolha, uma definição tecnológica. Tripé-estrela e definição tecnológica extraídos, evidentemente, da vida e da obra da personagem em tela. Façamos, para isso, três perguntas singelas. Onde Luiz Gonzaga nasceu e se formou? O que Luiz Gonzaga fez? O que Luiz Gonzaga nos deixou? O CAIS DO SERTÃO LUIZ GONZAGA, para poder carregar este nome, tem de responder a

estas três perguntas elementares. Logo, deve ser pensada como a articulação descritivo-criativa de três momentos:

1. Luiz Gonzaga: o meio cultural
2. Luiz Gonzaga: a intervenção cultural
3. Luiz Gonzaga: o legado cultural

Acontece que, para fazer o que fez, Gonzaga (vamos evitar sempre, no CAIS, o estilo galvão-bueno manifesto no aumentativo despropositado: "gonzagão") partiu de um solo cultural tradicional – e mesmo arcaico –, transfigurando-o criativamente, através das então novas tecnologias da comunicação de massas, no sentido de injetá-lo na veia de um Brasil que se transformava, entre a ditadura do Estado Novo, o fim da Segunda Guerra Mundial e o suicídio de Vargas. De um Brasil que se modernizava. Parafraseando Walter Benjamin, Gonzaga é a re-fundação da *poemúsica sertaneja* na época de sua reprodutibilidade técnica, numa sociedade que tomava o rumo urbano-industrial.

O CAIS DO SERTÃO LUIZ GONZAGA deve ser concebido e construído então – em termos arquitetônicos, museográficos e tecnológicos – em função da própria obra do homenageado. Não em sentido largo e frouxo, mas em sentido preciso. Luiz Gonzaga nasce do solo rico e generoso da cultura popular tradicional do Nordeste brasileiro. Do "Brasil Sertanejo", para lembrar a classificação de Darcy Ribeiro. Mas encarna esta cultura como a encarnação do novo. Vale dizer, Gonzaga não se presentifica, no Brasil, como exótico ou folclórico. Ele não apenas retrata uma tradição. Ele a *reinventa*. Recria a cultura nordestina para inserir suas formas e conteúdos na sociedade urbano-industrial que então se configurava no país. E isto a partir de uma estratégia estética claramente definida: o baião.

Daí se extrai a base, a forma-função arquitetônico-tecnológica de seu CAIS. Ela deve se compor, a cada passo, entre o "vernacular" e o "high-tech". O Rei do Baião usou a tecnologia de ponta de sua época. Para homenageá-lo, vamos acionar a tecnologia de ponta da nossa.

O CAIS DO SERTÃO LUIZ GONZAGA terá, portanto, nesta sua primeira definição, um caráter simultaneamente histórico-antropológico, estético e *high-tech*, referenciado no horizonte coetâneo da vida sociotécnica brasileira, com todas as suas implicações culturais.

## NOTA SOBRE ACERVO

Antes de falar dos “três momentos” fundamentais (meio, intervenção e legado culturais), vamos a uma nota prévia sobre a primeira afirmação: o CAIS DO SERTÃO LUIZ GONZAGA como o grande centro-acervo de/sobre/em torno de: o Rei do Baião.

Esta é a tarefa “pré-histórica”, digamos assim: caça, coleta e pesca. Temos de reunir tudo o que existe sobre o assunto. E há pessoas que já se moveram ou estão se movendo nesta direção, a exemplo do artista plástico Bené Fonteles. Vamos procurá-las e começar pelos acervos já existentes. Nesse caso, é preciso ver o “Museu do Baião” (o Parque Aza Branca?), em Exu. O “Museu Luiz Gonzaga”, em Caruaru. O “Arquivo Nirez”, no Ceará. E acervos que, organizados ou não, devem ou podem existir: o acervo da família do próprio Luiz Gonzaga, os acervos de seus parceiros, como Humberto Teixeira e Zé Dantas. Arquivos de estudiosos da música popular brasileira, a exemplo de José Ramos Tinhorão. Talvez José Lino Grunewald. E, claro, Dominique Dreyfus, a autora de *Vida do Viajante: a Saga de Luiz Gonzaga* (Editora 34).

Além disso, acervos da mídia: imprensa, rádio, televisão.

O que há sobre Gonzaga nos arquivos dos jornais e revistas de Pernambuco, do Nordeste, do Rio de Janeiro, de São Paulo, etc.? Passo alguns toques textuais. O artigo “Baião”, de Humberto Teixeira, no Boletim Social da União Brasileira de Compositores, em 1949. Reportagens da revista *O Cruzeiro*, quando o baião virou moda, coqueluche nacional, com Gonzaga no papel de *popstar*, ídolo de massas. O texto “Variações sobre o Baião”, de Guerra Peixe, na “Revista da Música Popular”, fevereiro de 1955. Artigos de Marisa Lira – série “Brasil Sonoro” –, publicados no “Diário de Notícias” (Rio de Janeiro, março de 1958). Reportagem “O Eterno Rei do Baião”, na revista “Veja”, São Paulo, 15 de março de 1972. Aqui, aliás, é bom checar a coleção da revista contracultural “Bondinho”, que retrata um encontro de Lua com Gilberto Gil, onde os dois conversam, improvisam e cantam (o ideal, aliás, é recuperar a gravação do encontro, que foi promovido por José Carlos Capinan).

Arquivos de rádio. Luiz Gonzaga se apresentou pelo país inteiro. E no grande veículo de comunicação da época: a rádio. A começar pela

Rádio Nacional. Humberto Teixeira e Zé Dantas chegaram a ter um programa: "No Mundo do Baião". O sucesso foi tanto que Teixeira acabou sendo eleito deputado federal pelo Rio de Janeiro. Mas Gonzaga bateu ponto, também, em outras emissoras.

Arquivos de televisão. Recoleta do que existe. Das coisas mais antigas (a televisão apareceu, no Brasil, ao raiar da década de 1950, época em que os aparelhos transmissores eram objetos de luxo, exibidos nas salas das casas dos raros privilegiados que tinham acesso àquelas novas engenhocas – o primeiro televisor a surgir aqui, ficava, aliás, numa mesa do gabinete do presidente da República) aos tempos em que Gonzaga "renasceu das cinzas", com *exhibits*, ainda, de seus seguidores, continuadores, cultores.

Arquivos de cinema. Ver onde Luiz Gonzaga aparece (se não me falha a memória, ele participou de "Esse Mundo É Um Pandeiro" e de comédias da Cinédia e da Atlântida). Mas não só. Em função das contextualizações pretendidas, o CAIS deve contar com todo um elenco de filmes que, de alguma forma, digam respeito ao baião, a Gonzaga, ao mundo sertanejo. Como "O Cangaceiro", "Vidas Secas" e "Deus e o Diabo na Terra do Sol", por exemplo. As cenas do bando de Lampião registradas pelo árabe Benjamin. Filmes e vídeos sobre o cangaço, Padre Cícero, as secas, o ecossistema sertanejo, etc. Em sua *Pequena História da Música Popular*, aliás, Tinhorão faz uma indicação ótima, ao se referir ao baião italiano "Baião de Ana", cantado pela atriz Silvana Magano, no filme "Ana". Vejamos o filme de Andruça com Gilberto Gil. O "Brasil Sertanejo", da série "O Povo Brasileiro", dirigida por Isa Grinspum Ferraz. "O Homem que Engarrafava Nuvens", etc. Uma coisa importante, ainda, é ver todo o material que Sérgio Rosenblitz registrou, para fazer "O Milagre de Santa Luzia".

Produção no campo da literatura de cordel. Não sei exatamente o que existe, nem a significação do que existe. Mas há muitos cordéis sobre Lampião, Padre Cícero, etc. Vamos ver o que há sobre o Rei do Baião. É preciso fazer a pesquisa. Existe, pelo menos, "O Baião Perde seu Rei", de Azulão.

Acervo de publicidade e propaganda política. Gonzaga teve diversos patrocinadores. Fez campanhas e anúncios publicitários, a exemplo da campanha do Fumo Dubom, comerciais das Casas Pernambucanas e de muitas cachaças, ou campanhas da bicicleta Monark e do colírio

Moura Brasil. Participou, também, de campanhas políticas, não só tocando como compondo. *Paraíba* ("Quando a lama virou pedra e mandacaru secou..."), obraprima em parceria com Humberto Teixeira, foi composta, originalmente, como jingle da campanha presidencial de José Américo. Lua participava de "showmícios". Fez campanhas, jingles e comícios para os mais variados candidatos e partidos, da UDN ao PTB. Ele mesmo declarou:

"Eu sempre tive uma vocação para estar do lado dos governos eleitos. Sem levar em conta o partido político no poder. Eu sempre visei o talento do homem. Eu exalto os políticos quando eles merecem. Quando vejo que um homem público é bom, então eu vou se ele me convida. Assim foi com Getúlio, com Dutra, com Jânio Quadros, com Carlos Lacerda... um homem incrível. Eu fui sanfoneiro dele, fiz a campanha dele todinha para o governo da Guanabara, de graça".

(Veremos aliás que, em matéria política, Gonzaga, mais que ambíguo, foi contraditório. Fez músicas de crítica social, apoiou a ditadura, ligou-se à teologia da libertação, na "Missa do Vauzeiro"...).

Vamos reunir, ainda, os livros existentes sobre o assunto. Sobre o baião, sobre Luiz Gonzaga. Ou que façam referência ao assunto. Sei inclusive que existe (embora eu não tenha lido) uma biografia de Luiz Gonzaga, que ele mesmo ditou: *O Sanfoneiro do Riacho da Brígida, Vida e Andanças de Luiz Gonzaga*.

A transladação de todos os acervos, para o CAIS do Recife, será feita via digitalização. Estes arquivos podem ter os mais diversos usos no CAIS DO SERTÃO LUIZ GONZAGA. Podemos, inclusive, como sugeriu Isa, ter uma série "pop", com as capas de todos os seus discos.

Na verdade, a simples menção a tópicos de acervo e arquivo – e do acesso das pessoas a isso – já ricocheteia no – ou, o que é mais correto, atinge em cheio o – plano propriamente museográfico. Afinal, uma hora vamos ter de parar e nos perguntar o seguinte. Como os registros da imprensa vão aparecer no CAIS DO SERTÃO LUIZ GONZAGA? Como a rádio vai soar no CAIS DO SERTÃO LUIZ GONZAGA? Como a televisão vai ser vista/revista no CAIS DO SERTÃO LUIZ GONZAGA? Não é esta a coisa principal, claro. Mas é muito importante. Porque, num certo e relevante sentido, o CAIS DO SERTÃO LUIZ GONZAGA vai ser, entre outras coisas, uma casa da

mídia – da mídia com relação ao baião, ao homem e à estética do Nordeste, ao sertanejo e ao Brasil Sertanejo.

Pelo dito, já se viu que o CAIS DO SERTÃO LUIZ GONZAGA vai existir nas dimensões da palavra, do som e da imagem. Para lembrar a expressão cara ao movimento da poesia concreta, será um espaço VERBIVOCOVISUAL. Com os meios de que atualmente dispomos para isso.

Feita esta observação prévia, vamos aos *três momentos*. Mas, agora, paciência. Será preciso falar um pouco mais demoradamente sobre as coisas, de modo que possamos bovinamente ruminá-las. Para, adiante, tentar recriações e transfigurações – tarefas que caberão, claro, nos campos dos desempenhos da arquitetura e da museografia, que fogem do âmbito desta proposta geral de conceituação.

## **O MEIO CULTURAL**

Costumo dizer que Luiz Gonzaga e Dorival Caymmi eram sociologicamente previsíveis. Não que fossem necessariamente acontecer, como efeitos de alguma lei inflexível que regesse as coisas do mundo. Mas porque os ambientes ecológicos e sociais eram propícios à aparição de um e do outro.

Caymmi nasceu num recôncavo negromestiço impressionantemente aquático, pleno de orixás. Um espaço de praias, rios, jangadas, saveiros, marcado pela poesia e pela música do samba de roda e dos terreiros do candomblé. Não foi apenas por acaso que nasceu na Bahia, dona da maior fatia do litoral brasileiro, um poeta como ele – o raro e claro cantor das *canções praieiras*, cultivando um samba diverso do samba já estilizado do Rio de Janeiro. Gonzaga, por sua vez, nasceu entre jagunços e vaqueiros, na região da pecuária e da cultura do couro, marcada por longos períodos de seca.

Era esperável que as circunstâncias sócio-ecológicas se gravassem ou se imprimissem um dia, funda e profundamente, nas criações poético-musicais de ambos (no caso de Gonzaga, incluindo seus principais parceiros, Humberto Teixeira e Zé Dantas). E de fato elas se encarnaram. Não é por outro motivo que devemos tratar Caymmi como uma expressão estética concentrada da cultura tradicional

litorânea da Bahia de Todos os Santos e seu Recôncavo. E Luiz Gonzaga como uma expressão estética concentrada do amplo e rico contexto em que se configurou a cultura nordestina – vale dizer, sertaneja.

Mas o Nordeste não é uma área homogênea. De um modo geral – e com as necessárias ressalvas – podemos aprender com a visão dualista da região, que nos vem já de Euclides da Cunha. Vamos lembrar portanto, de passagem, essa visão dualista, tal como ela nos foi transmitida por escritores-pensadores como Euclides, Gilberto Freyre e Roger Bastide. Eles distinguem entre o Nordeste litorâneo e o Nordeste sertanejo.

Mas devo, antes, fazer um esclarecimento. Na verdade, a definição do que seja o Nordeste é mais histórico-política do que geográfico-ambiental. Aqui, as configurações ecossistêmicas podem ser deixadas de lado por determinações de ordem política.

Basta pensar um pouco. De uma perspectiva ecológica, a Mata Atlântica, ao deixar a Bahia de Todos os Santos, não se interromperia de súbito na região de Porto Seguro. Não estacionaria na fronteira da Bahia com o Espírito Santo. Pelo contrário, descia (e o que dela resta ainda desce) em direção ao Rio de Janeiro. E segue adiante. É difícil, por isso, aceitar a classificação do Recôncavo Baiano no Nordeste. Do mesmo modo, o cerrado conecta o oeste da Bahia não ao Recôncavo, mas ao planalto central do país. Em outro extremo, as terras frescas do Maranhão, em vez de se vincular ao Raso da Catarina ou ao agreste pernambucano, ligam-se, naturalmente, ao mundo amazônico. E temos uma coisa única, no mundo: um semi-árido relativamente muito bem povoado. Mas vamos ao esquematismo dualista.

Em *Os Sertões*, Euclides contrapôs a lonjura sertaneja à extensão praieira. E o que ele vê no sertão é a paisagem atormentada. O “martírio da terra”, que se deixa ler “no enterrodo do chão, no dismantelo dos cerros quase desnudos, no contorcido dos leitos secos dos ribeirões efêmeros, no constrito das gargantas e no quase convulsivo de uma flora decídua embaralhada em esgalhos”.

No interior desse martírio da terra é que ele vai situar o martírio humano, “reflexo da tortura maior, mais ampla, abrangendo a economia geral da Vida”. O ser humano em questão é, obviamente, o

sertanejo, "rocha viva da nacionalidade". E assim como vê a diferença climática entre o território interiorano e a orla marítima, ele também vê a diferença antropológica entre o habitante do litoral e o do sertão. Etnicamente, a fachada atlântica é, sobretudo, o espaço do cruzamento de brancos e negros, gerando, como produto típico, o mulato. O sertão, por sua vez, aparece como o reino da mistura de brancos e índios, gerando mamelucos, caboclos.

Dessa leitura eco-antropológica, resultam, é claro, dois Nordeste. O Nordeste mestiço do litoral mulato e o Nordeste mestiço do sertão caboclo. E esta visão dualista – dois nordestes – vai reaparecer, enriquecida e matizada, em estudos como *Nordeste*, de Gilberto Freyre, e *Brasil, Terra de Contrastes*, de Roger Bastide.

Freyre distingue entre o Nordeste litorâneo da cultura do açúcar, alongando-se, por terras de massapê e várzeas, do Recôncavo da Bahia ao mar do Maranhão, e o Nordeste pastoril que se alarga para o interior. O primeiro – e mais velho – é o Nordeste das casas-grandes recobertas pela cal dos mariscos, dos sobrados de azulejos, dos mocambos de sapé e palha de coqueiro. "Um Nordeste oleoso onde noite de lua parece escorrer um óleo gordo das coisas e das pessoas. Da terra. Do cabelo preto das mulatas e das caboclas. Das árvores lambuzadas de resinas. Das águas. Do corpo pardo dos homens que trabalham dentro do mar e dos rios". O outro é o Nordeste das "figuras de homens e de bichos se alongando quase em figuras de El Greco". Nordeste das secas. Das ossadas esbranquiçadas. Dos "sertões de areia seca rangendo debaixo dos pés". Das "paisagens duras doendo nos olhos". Não é o Nordeste dos canaviais sedeando ao vento. Mas o Nordeste dos mandacarus e dos cavalos magros, angulosos.

Roger Bastide acentuou ao extremo tais contrastes, do plano genético ao plano simbólico. Até a religião se modifica, quando passamos de uma zona a outra. "No sertão, a religião é tão trágica, tão machucada de espinhos, tão torturada de sol quanto a paisagem; religião da cólera divina, num solo em que a seca encena imagens do Juízo Final". E ainda: "A civilização da cana é uma civilização carnal. A do sertão tem a dureza do osso". Um é o Nordeste barroco-canavieiro, místico-erótico, com suas praias e seus orixás. Outro é o Nordeste do gado e do couro, seco-ascético-milenarista, com procissões que se arrastam pedindo chuva.

Apesar de todas as ressalvas que queiramos fazer (impossível colocar num mesmo saco o sertão de Canudos e a Chapada Diamantina, por exemplo; ou Vitória da Conquista e Canindé do São Francisco), a divisão é verdadeira. Um é o universo de *Vidas Secas*, outros são os mundos do Pedro Archanjo de *Tenda dos Milagres* e do Nego Leléu de *Viva o Povo Brasileiro*. Um é o mundo da caatinga e das arapongas. Outro é o mundo das coxas morenas do frevo.

O Rei do Baião pertence ao Nordeste messiânico da caatinga abrasada, do sol sinistro e do chão malcriado. Um Nordeste distinto, em termos ecológicos e culturais. Em clima, fauna, flora, composição etnodemográfica, moral sexual, culinária, religiosidade. Na distância que vai do pai-de-santo ao Padre Cícero.

Se quisermos ser mais precisos, podemos aceitar a subdivisão do espaço geográfico nordestino em três áreas principais, diferenciadas, inclusive, no plano econômico. Temos, então, a zona litorânea, o agreste e o sertão. Agreste e sertão que, ainda hoje, são muito rurais. O agreste é uma região de latifúndios, vivendo da pecuária, da produção de algodão (Gonzaga e Zé Dantas, aliás, compuseram *Algodão*), etc. Caminhando mais para o interior da região, no rumo do seu solo mais seco, vemos que os latifúndios começam a rarear, substituídos por pequenas propriedades voltadas para a subsistência. Já o sertão propriamente dito se caracteriza, basicamente, pela pequena pecuária e pelos roçados empenhados na produção alimentar.

Gonzaga é um poeta-músico do interior do agreste e do sertão (de início e existencialmente, mais ligado, em termos culturais e geográficos, ao Ceará do que a Pernambuco: as formações culturais, antropológicas, costumam não coincidir com as fronteiras meramente políticas de nosso desenho republicano-federativo).

Passar da Rosinha de *O Mar* (Caymmi) à Rosinha de *Asa Branca* (Gonzaga-Teixeira) é passar de um universo sociológico a outro. De um a outro mundo etnolinguístico. De um horizonte estético-ideológico a outro.

É por isso que foi Luiz Gonzaga – e não Dorival Caymmi – a estrela da migração nordestina para São Paulo. O Rei do Baião se projetou no contexto dessa migração massiva. E desempenhou aí, como veremos adiante, o papel de referencial de cultura, influenciando na

coesão psicossocial do migrante e, graças ao sucesso que alcançou no sul do país, no processo de integração do "baiano" na nova realidade sudestina.

São reveladoras, sob esta luz, as diferenças no relacionamento com a "terra", tal como esta aparece nas criações de Caymmi e de Gonzaga. O homem do Recôncavo da Bahia – pisando numa terra "pegajenta e melada", que se "agarra aos homens com modos de garanhona", na pitoresca definição de Gilberto Freyre – não é tão intensamente ligado à terra, ao barro, quanto o sertanejo. Este, filho dos "areais exsicados (Euclides), não raro é obrigado a se mudar, como o Fabiano de *Vidas Secas*, espécie de "judeu errante" – "um vagabundo empurrado pela seca". No entanto, o sertanejo é impressionantemente atado à terra. Uma comparação entre *João Valentão* (Caymmi) e *Asa Branca* esclarece tudo. Em *João Valentão*, a palavra "terra" é empregada no sentido de terra natal. Em *Asa Branca*, no sentido concreto de solo nordestino, chão batido ou rachado que se tem sob os pés.

E é também por isso que, assim como numa "Casa de Caymmi" deveríamos contar com as formas estético-musicais negromestiças do Brasil Atlântico Central, num CAIS DO SERTÃO LUIZ GONZAGA não podemos passar ao largo das formas estético-musicais do Brasil Sertanejo.

Temos de ouvir sons de aboio. O pinicado da viola no desafio. O "repente". Os cordelistas e cantadores de feira. E mesmo seus desdobramentos e suas recriações no âmbito da arte brasileira de invenção, de que é exemplo uma composição como *Circuladô*, fragmento das *Galáxias* de Haroldo de Campos, musicado por Caetano Veloso.

São aqui, aliás, que os filmes que falam do Nordeste sertanejo mais interessam. O silêncio e a solidão de *Vidas Secas*. A mulher de Fabiano olhando pela janela. O cachorro – Baleia – vagando.

O cinema é apenas um exemplo. O que vai contar, em plano geral, é como vamos criar a ambiência disso, no âmbito concentrado da recriação arquitetônico-museográfica.

\*

Vejamos, nesse contexto nordestino-sertanejo, um panorama da história de Exu e da formação da família de Luiz Gonzaga – ambas antropologicamente relevantes –, no relato de Dominique Dreyfus, *Vida do Viajante: a Saga de Luiz Gonzaga*:

“A chapada do Araripe é o dedo de Deus: quando o sertão todinho está cinzento, sedento, torrado pela seca, o Araripe verdeja, qual um oásis sertanejo. Apesar de se localizar na região semi-árida do Nordeste, a serra do Araripe é uma das melhores faixas de terra da região, que só as grandes secas conseguem atingir. Nascendo na Paraíba, ela vai morrer na serra do Inácio, na fronteira de Pernambuco com o Piauí. Sua inclinação drena todas as águas pendentes para o vale do Cariri, região mais nobre e rica do Ceará, zona de cultivo da cana-de-açúcar para a fabricação da cachaça e da rapadura. No entanto, à altura do Exu, essa conformação topográfica muda, e a terra se inclina levemente para o estado de Pernambuco. Daí a riqueza da terra exuense, com suas numerosas fontes de água que protegem a região das desolações da seca.

“Exu é terra dos Alencar, antepassados – entre outros tantos – do romancista José de Alencar e de sua heróica avó, a revolucionária Bárbara do Crato, e do político Miguel Arraes de Alencar. Desembarcando de Portugal, Leonel Alencar chegou na região em 1709. Confraternizando com a tribo dos índios que viviam lá, os Açus, cuja corruptela do nome daria Axu e logo Exu, o jovem Leonel Alencar, acompanhado de três irmãos, fundou a fazenda Várzea Grande. Os Alencar casaram [com índias, caboclas ou brancas?], se multiplicaram e foram ocupando o espaço. Assim foram nascendo, entre muitas outras, as fazendas da Caiçara, de Bodocó, de Salgueiros, da Gameleira, situada no pé da serra do Araripe. Nesta última, foi fundado o povoado de Exu, que hoje é chamado Exu Velho, para diferenciá-lo do Novo Exu, situado a alguns quilômetros apenas do antigo, e que surgiu no início do século, às margens do rio Brígida.

“Nos meados do século XIX, apareceu na fazenda da Gameleira um certo Moreira Franca, com um filho pequeno, chamado Pedro. Estavam chegando de Portugal, ou da Itália, ninguém sabe bem. Contam que o barco no qual eles tinham embarcado para vir ao Brasil afundou perto do litoral, e o pai terminou a viagem a nado, com o menino nas costas. Apesar de já casado na Europa, Moreira Franca driblou a lei cristã e casou novamente, com uma mocinha da

Gameleira. Inacinha, era o nome dela, criou Pedro como se fosse o próprio filho. Este, já grande, casou com uma Alencar, que lhe deu dois filhos, Nelson e José Moreira de Alencar. Passaram-se os anos e José se tornou um moço bonito, alto, de cabelo louro e olhos verdes. E com a vista curta. Poeta, cantador, José tocava viola e gostava de farra. Montado no cavalo, com a viola a tiracolo, ele percorria a região, fazendo suas serestas...

“Por volta de 1860, fugindo da epidemia de cólera que estava devastando o Nordeste e matara a maior parte de sua família, dona Januária saiu de Missão Velha, no Ceará, passou a serra do Araripe, chegando, acompanhada de sua filha Ifigênia, na fazenda da Caiçara, onde se empregou. Quando moça, apesar de marcas de bexiga no rosto, Ifigênia tornou-se formosa e bem feita. José Moreira Franca de Alencar apaixonou-se por ela. Eles se casaram, sem dúvida contra a vontade da família Alencar, pois Ifigênia, além de pobre, era preta. Desta união nasceram quatro filhas: Maria (que todos chamavam Baía), Vicença, Josefa e, em 1893, Ana Batista (conhecida por Santana). Santana não tinha quatro anos quando o pai saiu de casa para fazer uma compra, e só voltou dois anos mais tarde, doente. Morreu pouco tempo depois. Dizem que, no lugar onde ele foi enterrado, nasceu uma planta desconhecida do Nordeste [coisa que remete ao fabulário ameríndio], que exala um cheiro muito forte...

“Do pai, Santana herdou o corpo esguio e alto, a pele muito alva, os olhos claros, a miopia e o gosto de cantar. Ela estava completando 15 anos quando chegaram, na fazenda da Caiçara, Januário e seu irmão mais velho, Pedro Anselmo. Oriundos não se sabe se de Flores ou de Pajeú das Flores, em Pernambuco, os dois irmãos, fugindo da seca, resolveram entrar sertão adentro, à procura das terras mais clementes do pé de serra. Tinham um tio que vivia por lá e, sem dúvida, ele os ajudaria a encontrar trabalho e uma vida melhor.

“As filhas de Ifigênia eram charmosas. Pedro Anselmo deitou olho em Baía, e Januário ficou gostando de Santana; mas a cabrocha era só tamanho. Apesar de seus 15 anos, ela era muito menina, com jeito de caçula que mamara até oito anos de idade, e ainda gostava de dormir no colo da mãe. Não deu a mínima bola para Januário, que resolveu cair na simpatia de Ifigênia. A estratégia deu certo e, em setembro de 1909, na igreja do Araripe – no povoado da fazenda Várzea Grande, criado em 1868 –, Januário e Santana se casaram, assim como Pedro Anselmo e Baía. Santana tinha, então, 16 anos e

dizem que estava toda contente e sorridente. E a irmã dela chorava tudo o que podia.

“...Normalmente, os moradores [vaqueiros, lavradores] deviam três dias de trabalho por semana aos fazendeiros. De Januário, porém, os Alencar não exigiam muito, pois sabiam que, mais que tudo, ele era Mestre Januário, sanfoneiro famoso na região toda. Tal indulgência por parte dos Alencar era provavelmente devida ao fato de ele ser o marido de Santana, uma Alencar. Mesmo que nenhum Alencar jamais aludisse publicamente aos laços de sangue que havia entre as duas famílias, mantendo Januário e os seus no estatuto de moradores humildes que eram, como contaria mais tarde, com certa amargura, Chiquinha, irmã de Gonzaga: ‘Só depois que Gonzaga ficou famoso e voltou para o Araripe, é que nós descobrimos que os Alencar eram parentes nossos’”.

De passagem, antes de prosseguir, lembre-se que, mais tarde, Luiz Gonzaga, em “Respeita Januário”, falaria do pai, dessa região e de outros lugares do sertão pernambucano, que ele tão bem conheceu, como Taboca, Granito e Rancharia:

*Mas antes de fazer bonito*

*De passagem por Granito*

*Foram logo me dizendo...*

*De Salgueiro a Bodocó*

*de Taboca a Rancharia*

*Januário é o maior...*

Mas não vamos apressar o passo. Os filhos de Santana e Januário começaram a nascer. Entre eles, no dia 13 de dezembro de 1912, o futuro sanfoneiro Luiz Gonzaga do Nascimento, membro marginalizado da família Alencar, parente distante de Miguel Arraes... E aqui aparece logo uma coisa interessante: o nome e o sobrenome. O pai se chamava Januário dos Santos – a mãe, Ana Batista de Jesus. Por que, então, Luiz Gonzaga das Virgens?

Simples. Porque a criança nasceu no dia 13 de dezembro, dia de Santa Luzia. Logo, Luiz. Porque o nome completo de São Luís era Luís Gonzaga. Logo, Luiz Gonzaga. Porque dezembro é o mês do nascimento de Jesus. Logo, Luiz Gonzaga do Nascimento!

E o menino foi crescendo por ali, filho de moradores pobres de uma fazenda no sertão pernambucano. Ele mesmo recorda: "Era uma vida de menino pobre, sem escola, sem gordura, mãe puxando a enxada. Se o inverno vinha bonzinho, a gente até melhorava a panela. Quando chegava a Semana Santa, a gente já tinha colhido as vagens, então começavam as trocas. Vinha uma vizinha: 'Ô dona Santana, eu trouxe um queijinho de coalho, pra trocar com vosmicê'. Mãe pegava o queijo, dava um jerimum, um feijão verde. Daqui a pouco, chegava outra: 'Ô, minha filha, queijo eu já tenho, preciso não'".

A divisão do trabalho na família era curiosa. Januário vivia da sanfona, mandando ver no fole, em festas e forrós. Além de tocar, tinha uma pequena oficina de sanfona, consertando os foles da região. Santana, coitada, pegava duro no batente. Costureira, fazia todas as roupas da família. Fiandeira, fiava rede, coxim de forrar sela, cordas de caroá que vendia na feira do Exu. Mas, sobretudo, era quem trabalhava na roça (cada família que morava na fazenda tinha sua rocinha), plantando feijão-de-corda, vagem, mandioca, batata doce, algodão. Todo sábado, botava as mercadorias no lombo do jumento e ia ao lado, pé no chão, duas horas de caminhada, até à feira do Exu. Passava o dia na feira, vendendo seus produtos. E só voltava para casa à noite, caindo aos pedaços.

A música era onipresente naquele mundo. Dentro de casa, o sanfoneiro Januário e a cantadora ou cantadeira Santana, puxadora de reza (dos nove filhos do casal, cinco se tornaram sanfoneiros profissionais), entoando novenas e benditos. Fora de casa, festa e música não faltavam. Reisado, bumba-meu-boi, São João. Procissões com banda de pífanos. E um forró atrás de outro. Como em *Pé de Serra*:

*Lá no meu pé de serra*

*Deixei ficar meu coração*

*Ai, que saudade eu tenho*

*Eu vou voltar pro meu sertão...*  
*No meu roçado, trabalhava todo dia*  
*Mas no meu rancho*  
*Eu tinha tudo que eu queria*  
*Lá se dançava quase toda quinta-feira*  
*Sanfona não faltava*  
*E tome xote a noite inteira*

Não é preciso refazer aqui, neste pé de nota, à guisa de síntese (ou num guizado de resumo), as implicações da paisagem ecossocial acima esboçada para o CAIS DO SERTÃO LUIZ GONZAGA. Limito-me a repetir, talvez óbvia e desnecessariamente, o quanto ela deve dever ao roçado e à feira, com seu visual e sua sonoridade únicos. É possível pensar a feira nordestina, simultaneamente, em termos de recriação concreta estilizada-sintética – e em termos de realidade virtual.

\*

Um aspecto importante. Exu não deixava de ser tocado pela seca, mas era coisa rara. Diz o próprio Luiz Gonzaga: “Acho que Exu nunca sofreu uma seca como se costuma falar em certas regiões, onde morre gente. Isso nunca ouvi por aqui. O pé de serra tem sempre essas matas, essas montanhas que atraem as chuvas. Tem um vento que desvia o rumo da chuva. Ela se forma, vem e quando chega no alto da serra, se divide, parte pra tudo que é canto”.

Gonzaga poderia, portanto, ter passado ao largo do assunto. Mas não. Seu projeto era outro – e maior. Ele quis encarnar e encarnou, graças também a seus parceiros, o complexo cultural e existencial sertanejo. E a seca é um dado fundamental na vida deste Nordeste. Ouçam *Légua Tirana*:

*Ai, que estrada mais comprida*  
*Ai, que légua tão tirana*

*Ai, se eu tivesse asa  
Inda hoje eu via Ana...  
Quando o sol tostou as folhas  
E bebeu o riachão  
Fui inté o Juazeiro  
Pra fazer uma oração*

*Tô voltando estropiado  
Mas alegre o coração  
Padim Ciço ouviu minha prece  
Fez chover no meu sertão...*

*Varei mais de vinte serras  
De alpercata e pé no chão  
Mesmo assim cume inda falta  
Pra chegar no meu rincão!*

Ali, no sertão, o que se tem é o cruel excesso do estio, com o sol queimando tudo. Guimarães Rosa retrata essa realidade em *Grande Sertão: Veredas* (Freyre chegou a falar, a propósito, de uma “nordestização” da criação literária rosiana, o que é correto, desde que boa parte do romance, mesmo em sua faixa mineira, se passa dentro da zona de Minas Gerais incluída no chamado “polígono das secas”):

“Dá o sol, de onda forte, a luz tanta machuca”.

“O sol vertia no chão, com sal, enfaiscava”.

“A luz assassinava demais”.

Na seca, a caatinga é um inferno. Como bem disse Dadá, mulher de Corisco, duros eram os tempos em que “a chuva se esquecia de molhar a terra”. Sim: as chuvas assumem, nas terras do Nordeste, um valor vital. E sempre referido. Ainda não se tem muita consciência, nas grandes cidades do Brasil, do quanto todos dependemos das precipitações celestes. Vem daí – da seca – a relação especial do nordestino com a água. Conta Câmara Cascudo que o general Cordeiro de Faria lhe disse que, na Escola Militar, eles “identificavam os cadetes vindos do Nordeste pelo ciumento cuidado em apertar as torneiras dos lavatórios”.

Em *Vozes da Seca* (Luiz Gonzaga-Zé Dantas), composição feita em cima de uma seca que, na época, assolava o Nordeste – e que hoje é encarada, retrospectivamente, como uma antecipação da chamada música ou canção de protesto da década de 1960 – ouvimos:

*...dos vinte Estado*

*temos oito sem chover*

*veja bem, quase a metade*

*do Brasil tá sem comer.*

Daí que o sertanejo aprenda a adivinhar chuva. A ler os signos da estação chuvosa se manifestando em plantas, árvores ou insetos. É uma questão pragmática. Um envolvimento ecossistêmico que diz respeito à sobrevivência rural. Jumentos, bodes e sapos – além de árvores, borboletas e formigas – se convertem em signos dessas leituras meteorológicas. E isto para não falar de peixes, visagens e outras configurações astrais. Podemos colher um exemplo no *Xote das Meninas*, parceria de Luiz Gonzaga e Zé Dantas:

*Mandacaru quando fulora na seca*

*É sinal que a chuva chega no sertão*

*Toda menina que enjoa da boneca*

*É sinal de que o amor já chegou no coração*

A natureza é um texto – que, desde a infância, o nordestino-sertanejo aprende a ler. E o inverno, o tempo das chuvas, na região, é sempre bem-vindo. É, sempre, bendito. São bocas e corações bendizendo a chuva.

Coisa bem diferente do que podemos ver em nossas atuais conformações urbanas, onde as chuvas, quase sempre, são sinônimo de incômodos e transtornos. Nas cidades do litoral, “tempo bom” é sinônimo de sol, céu claro, alto e azul. O avesso desta concepção nitidamente urbana está no sertão. Aqui, “tempo bom” é o que pressagia a chuvarada. “O *sign of a very fine day*, para o sertanejo brasileiro, é a garantia de uma farta chuvada. E não dia de sol. Tempo-bonito é um anúncio de inverno”, escreve Câmara Cascudo. Esta é, de fato, a visão vaqueira das condensações aquosas em cirros, cúmulos e nimbos. E aqui não interessam nuvens claras, finas ou esfiapadas, mas as pesadas e cinzentas. Nuvens ruivas, desatando.

E é claro que isto se insinua, se presentifica e se expande na criação simbólica regional. Numa região em que procissões se arrastam pedindo chuvas – e em que todos glorificam as enxurradas e os aguaceiros –, a *poemúsica* não passaria ao largo do tema. Especialmente, uma criação poético-musical que, como a de Luiz Gonzaga e seus parceiros, sempre se quis enraizada na concretude da experiência comunitária.

Em *A Volta da Asa Branca* – canto buliçoso e vicejante, canto de regozijo pela volta das chuvas –, ouvimos:

*Já faz três noite que pro norte relampeia*

*E a asa branca ouvindo o ronco do trovão*

*Já bateu asa e voltou pro meu sertão*

*Ai ai eu vou embora*

*Vou cuidar da plantação...*

*Rios correndo, as cachoeira tão zoando*

*Terra molhada, mato verde, que riqueza*

*E a asa branca às tarde canta, que beleza*

*Ai ai o povo alegre, mais alegre a natureza...*

(Podemos jogar, no CAIS, com as previsões do tempo no “Jornal Nacional”. Com fotos do INPE. Com reportagens sobre grandes secas. Com matérias que falam disso. É bom mostrar o chão rachado, a pobreza dos açudes, junto com os trovões e as enchentes, alegrando e arrasando tudo. O Nordeste para o qual se criou a Sudene, numa tentativa de superação de nossos ainda hoje grandes desequilíbrios regionais. E Celso Furtado, aliás, dizia que era preciso superar o *approach* hidráulico num enfrentamento geral da questão nordestina, o que hoje sabemos que não é tão correto assim).

\*

“Galhudos, gaiolos, estrêlos, espácios, combucos, cubetos, lobunos, lompardos, caldeiros, cambraias, chamurros, churriados, corombos, cornetos, bocalvos, borralhos, chumbados, chitados, vareiros, silveiros... E os tocos da testa do mocho macheado, e as armas antigas do boi cornalão...” – é a boiada, vista por Guimarães Rosa, em *Sagarana*. E logo ela se move, sólida e imensa massa bovina – “pata a pata, casco a casco, soca soca, fasta vento, rola e trota, cabisbaixos, mexe lama, pela estrada, chifres no ar... A boiada vai, como um navio”.

Rosa desenha, ainda, um boi abrindo espaço naquela multidão de músculos. “Devagar, teimoso, força o caminho, como sabem fazer boamente os bois: põe todo o peso do corpo na frente e nas pontas das hastes, e abre bem o compasso das patas dianteiras, enterradas até aos garrões no chão mole, sustentando a conquista de cada centímetro”. E esse boi que avança como só os bois sabem avançar, sustentando no próprio corpo a conquista de (e o estar em) cada centímetro de chão, bem pode ser tomado como signo do papel das boiadas na conquista e na colonização das terras nordestinas.

(Cabe aqui, talvez, um bom vídeo. Mostrar o vaqueiro, o curral e o boi na configuração geográfica do Brasil. No desenhar "in progress", objetiva e efetivamente, de um mapa do Brasil. No seu dia-a-dia.)

A história é mais ou menos a seguinte. A boiada ia crescendo. Passando a exigir mais pastos. Novas terras. Em *Fidalgos e Vaqueiros*, Eurico Alves viu bem: "Foi o boi que provocou a descoberta do sertão, assinalando os pontos cardeais da província com o rastro do seu passo vagaroso e constante. Teciam os seus rastros embaralhado cordeame de caminhos por todo canto. Viu-se o criador premido pelo apertado dos pequenos e primitivos pastos do litoral, face à crescente reprodução de seus rebanhos... Olhou-se o Nordeste e olhou-se o vale sanfranciscano para nas suas terras se apascentar o rebanho aumentado. E esta imposição se estendeu a todo o sertão".

A expansão da pecuária, no Brasil, foi contemporânea da expansão dos canaviais. Alguém ganhava uma sesmaria e despachava seus vaqueiros para a abertura de currais no campo imenso. E isto foi fundamental para a existência do Brasil. Em *Formação do Brasil Contemporâneo*, Caio Prado Júnior escreveu: "...bastaria, à pecuária, o que realizou na conquista de território para o Brasil, a fim de colocá-la entre os mais importantes capítulos de nossa história". Mas Caio Prado acrescenta, surpreendendo pela imagem: "...ela [a pecuária] ainda aí está, idêntica ao passado, nestas boiadas que, no presente [década de 1940] como ontem, palmilham o país, tangidas pelas estradas e cobrindo no seu passo lerdo as distâncias imensas que separam o Brasil; realizando o que só o aeroplano conseguiu em nossos dias repetir: a proeza de ignorar o espaço".

Esse mundo tinha, na figura do vaqueiro, seu elemento central. O vaqueiro de gibão e chapéu de couro, que se embrenhava pelos matos, arranhando-se em galhos de jurema e afastando onças. O vaqueiro que engendrava um cotidiano, tecido entre o casebre, o curral e o pasto. E é por isso que o sertão deve, a ele, a tessitura básica de sua vida social e cultural. Foi sob o olhar do vaqueiro, e ao som de sua voz suja de poeira, que se modelou e modulou a vida sertaneja.

Ouçamos Capistrano de Abreu, *Capítulos de História Colonial*. Ao vaqueiro "cabia amansar e ferrar os bezerros, curá-los das bicheiras, queimar os campos alternadamente na estação apropriada, extinguir

onças, cobras e morcegos, conhecer as malhadas escolhidas pelo gado para ruminar gregariamente, abrir cacimbas e bebedouros. Para cumprir bem com seu ofício vaqueiral... deixa poucas noites de dormir nos campos, ou ao menos as madrugadas não o acham em casa, especialmente no inverno, sem atender às maiores chuvas ou trovoadas, porque nesta ocasião costuma nascer a maior parte dos bezerros e pode nas malhadas observar o gado antes de espalhar-se ao romper do dia, como costumam, marcar as vacas que estão próximas a ser mães e trazê-las quase como que à vista, para que parindo não escondam os filhos de forma que fiquem bravos ou morram de varejeiras”.

A paisagem antropológica do sertão não é a mesma do litoral açucareiro. Por uma razão básica: a relativamente fraca presença do negro no sertão. (Luiz Gonzaga é filho de migrantes: exhibe remotos traços indígenas, mas é, principalmente, um negromestiço. Ou, como ele mesmo se definiu: “um mulato beijador”).

O vaqueiro foi, no princípio, um homem ibérico, um lusitano, ou já um luso-brasileiro, um mazombo. Mas, na maioria das vezes, foi mesmo um mestiço, um mameluco, descendente de portugueses e índios. É claro que outros elementos entraram nessa mistura. Franceses fizeram filhos nas índias litorais do Nordeste (em Sergipe, principalmente). Tivemos anos de domínio holandês – especialmente, em Pernambuco – e genes flamengos entraram no repertório biológico da região. Mas a presença portuguesa, acompanhada pela africana, foi a mais significativa. Em duração temporal, em extensão geográfica, em resultados.

Formou-se, no sertão, um tipo humano de extração basicamente lusitana e ameríndia. O negro chegou mais tarde e foi de algum modo absorvido na massa etnocultural sertaneja. É claro que podemos ver sua diferença nítida em alguns pontos. Mas eles não são muitos. Além disso, aqueles amplos espaços do sertão viveram, durante um bom tempo, isolados, fazendo e refazendo seus cruzamentos internos.

Em meados do século 20, em *O Médio São Francisco – Uma Sociedade de Pastores e Guerreiros*, Wilson Lins escreveu: “Nas cidades ribeirinhas ainda podem ser encontrados alguns negros. Nas aldeias do interior dos municípios, porém, o elemento negro é praticamente nulo. O camponês das caatingas distantes e dos brejos

remotos é quase sempre branco, ou puxado a branco, cabelos avermelhados, nariz e lábios de construção maciça. Quando não é assim, é acaboclado, olhos oblíquos, lábios grossos, cabelos lisos, exibindo em tudo a predominância do sangue indígena”. Darcy Ribeiro, por sua vez, em *O Povo Brasileiro*, fala do “fenótipo predominantemente brancóide de base indígena do vaqueiro nordestino, baiano e goiano”.

Mas não nos esqueçamos, repito, de que Luiz Gonzaga era mulato. E, por isso mesmo, exemplo do que foi dito acima, acerca da diluição de matrizes negras no sertão. É certo que, do ponto de vista da antropologia física, pode-se reconhecer na sua aparência, trazendo algo da prega asiática nos olhos, algum influxo genético ameríndio. E a região onde ele nasceu foi povoada, inicialmente, por índios.

Mas Lua era predominantemente mulato, filho preferencial de brancos e pretos. Mulato razoavelmente escuro. E de origem humilde, pobre. Chegou mesmo, aqui e ali, a ter problemas com isso: discriminação, preconceito, autodepreciação. Na relação conjugal, inclusive. Em Exu, havia uma certa ambivalência dos mais ricos com relação a ele. Uma mescla de orgulho por seu sucesso e de racismo diante de sua figura. E ele foi ferido por agressões verbais racistas.

Mas a verdade é que nem por isso encontramos, em sua obra ou em suas falas, uma base cultural de extração nitidamente africana. Ele é exemplo consumado do descendente de negros que foi absorvido na massa etnocultural sertaneja.

\*

O sertão foi conquistado na constância. Palmo a palmo. Na vigorosa marcha lenta das boiadas e dos vaqueiros – que fizeram nascer uma paisagem de ranchos, malhadas, pastos e currais. O sertão não foi criado por garimpeiros, nem por predadores de índios. Mas por criadores de gado.

Foi aí, na vida dos currais, que se formou o que hoje se chama *cultura do couro*. “Época do couro” foi a expressão que Capistrano de Abreu empregou para designar a primeira fase do pastoreio brasileiro, explicando: “De couro era a porta das cabanas, o rude leito aplicado ao chão duro, e mais tarde a cama para os partos; de couro todas as cordas, a borracha para carregar água, o mocó ou alforje para levar comida, a maca para guardar roupa, a mochila para milhar

cavalo, a peia para prendê-lo em viagem, as bainhas de faca, as bruacas e surrões, a roupa de entrar no mato, os banguês para curtume ou para apurar sal; para os açudes, o material de aterro era levado em couros puxados por juntas de bois que calcavam a terra com seu peso; em couro pisava-se o tabaco para o nariz”.

E a matéria-prima para tudo isso era dada pelo gado. Bois e vacas forneciam, ainda, estrume para adubar alguma rocinha secundária, que se quisesse fazer no curral.

Como vamos pensar o curral (o vaqueiro e suas roupas, a casa e seu trançado de barro – “net-like walls”, na técnica do arremesso – o gado e suas cores, o mourão e a lua), no espaço de um CAIS DO SERTÃO LUIZ GONZAGA?

\*

*Vai, boiadeiro, que a noite já vem*

*Pega o teu gado e vai pra junto do teu bem...*

O que significava, culturalmente, um curral?

Erguer um cercado para criar animais e uma casa no meio do mato – ainda que uma cabana de barro, couro, cipó e palha – não é o mesmo que armar uma tenda ou barraco de acampamento. No primeiro caso, o que temos é um projeto de permanência. A expressão singela de um desejo do definitivo. No segundo, o que se vê é uma declaração do provisório.

“Seria de sorte efêmera a paisagem sem o curral, mostra clara de evidente sedentarismo. Mesmo as tentativas em busca de salitre ou da concretização do sonho de Robério Dias não desvirtuam a origem e o sentido inicial da colonização dos sertões, que estava no curral”, sublinha Eurico Alves.

O curral é o avesso do nomadismo. Da errância de bandeirantes à cata de ouro ou de índios. É claro que havia deslocamentos de vaqueiros e boiadas, mas quando a necessidade falava mais alto, fosse pela pressão de grupos indígenas ainda reagindo à invasão de suas terras, fosse porque os pastos se haviam tornado poucos ou ralos.

O curral era signo do permanecer. Do querer ficar. Era sinônimo não de um pouso rápido na beira do caminho, mas de reduto gravado no corpo da terra. Daí que ele tenha exercido o papel de foco de colonização.

Observando que o vaqueiro era “bravo e destemeroso” como o bandeirante e “resignado e tenaz” como o jesuíta, Euclides da Cunha tocou justamente nesse ponto, ao dizer que, em comparação com os dois, o vaqueiro tinha, ainda, um outro atributo, o da “fixação no solo”.

É certo que não se pode comparar o papel do curral com o dos engenhos. São grandezas diversas. O tripé formado por casebre, pasto e curral não tinha a solidez, a imponência, a significação demográfica, o aparato tecnológico e a vida cultural do quarteto formado por casa-grande, senzala, capela e fábrica.

Eurico Alves Boaventura: “A primeira fase [do pastoreio], a da fixação dos currais, verdadeiramente foi reduzida de expressão humana, em se falando de número. Não pedia um curral primitivo grande número, largo contingente de trabalhadores. Bastava um casal para gerir uma fazenda e fazer com que germinassem os mestiços de que se encheu o sertão. As instalações de uma fazenda daqueles idos... eram rudimentares e sumárias. Expressão do ciclo vaqueiro tão só. Rigorosamente de pouca coisa se necessitava para fundar uma fazenda, então: coragem e desprendimento pela própria pessoa. E, depois, o essencial para os currais eram a casa, a trancos e barrancos levantada, de qualquer jeito, o cercado do curral, do aprisco propriamente, os couros – armadura para as investidas contra os inimigos solertes da caatinga – e a vara-de-ferrão, o ferro com as iniciais do dono ou o desenho da sua predileção e só”.

Radicalmente outra era a paisagem dos engenhos, com seus casarões belos e espaçosos, o movimento incessante de seus muitos escravos, as suas missas e festas multicoloridas, os cantos de trabalho no canavial, os batuques dos negros, as febris atividades fabris, entre as moendas e as fornalhas. O que chamamos “engenho” era, ao mesmo tempo, uma unidade produtiva e uma entidade cultural complexa.

O curral, ao contrário, era coisa bem simples. Quase a encarnação da própria simplicidade. Mas nem por isso os currais deixaram de promover

um novo tipo de povoação das terras sertanejas. Nem de desempenhar, ali, uma função colonizadora.

Ao ser aberto em algum segmento do sertão, o curral jamais deixaria de produzir uma certa modificação no lugar. Apresentava alimentos até então desconhecidos ali, como a carne e o leite bovinos, e mesmo um que outro espécime vegetal. Introduzia uma técnica de criação de animais, outra de fabrico de utensílios. Exibia um casebre algo distinto das habitações indígenas. Criava mais um pequeno ponto onde era possível ouvir a língua portuguesa. E, sobretudo, gerava mestiços, que constituiriam a base de uma nova gente sertaneja.

Além disso, um outro aspecto deve ser enfatizado: a multiplicação dos currais. As sesmarias, os grandes latifúndios, não cessavam de gerar novos currais, pontilhando suas terras com criatórios. Os currais iam se sucedendo na distância. Compondo uma rede. E essas malhas de currais formavam uma espécie de frente colonizadora. Uma frente que, no seu avanço, ia gerando pequeninos arraiais. Futuras vilas. Talvez, cidades.

Veja-se o caso da região do Rio de São Francisco. Wilson Lins: "...a lenta penetração baiana foi a que conquistou, realmente, o vale para a metrópole. A onda baiana subia o rio construindo bases, deixando atrás de si os currais, em torno dos quais nasciam os primeiros núcleos de uma população fadada ao abandono". Mas é óbvio que esse fenômeno não foi apenas sanfranciscano.

Eurico: "Se não foram os fazendeiros verdadeiros fundadores de vilas e cidades... foram as suas malhadas as primeiras praças, o início dos arruados que surgiram do pouso dos tropeiros... Historiando a vida de Major Isidro, cidade alagoana, acentua Diégues Júnior que foi comum aos sertões pastoris de Alagoas uma fazenda se virar em povoado, vila, cidade. Vê-se que, em toda parte por onde rolou um aboiado vespertino para um pouso, marcando o final de uma marcha, ou se acendeu a trempe para o repasto rude de uma tropa, caiu a semente de uma cidade ou vila sertaneja. A história de muita vila, de muita cidade, quando não é o eco de um salmo ou de uma ladainha... é a ressonância de um aboiado, de uma estada das grandes boiadas. É uma página do romance das tropas, da crônica das boiadas... E houve cidade que, nascendo de simples curral, fez de um mourão deste um símbolo seu, como se verificou em Brejo de Areia, na Paraíba. Orgulhosa gameleira que, segundo a tradição, lhe brotou de

um mourão do primitivo curral, pompeou por muito tempo como atalaia da sua paisagem”.

Um bom número de cidades sergipanas se desenhou a partir de capelas e aldeamentos missionários, como Tomar do Geru, cuja trama inicial se processou entre jesuítas e kiriris. Mas temos também vários exemplos de cidades que nasceram de currais de gado, ou em conexão com atividades pastoris. No dizer de Ariosvaldo Figueiredo, “Sergipe nasce à sombra dos currais”.

É o caso de Gararu, cujo nome original era Curral de Pedras. Amparo também nasceu de uma fazenda voltada para a agricultura e a criação de gado. A sede do município de Aquidabã se ergueu num antigo curral. Cedro nasceu de uma fazenda de gado aberta no século 18. Canhoba se chamava Curral de Barro. Divina Pastora foi outro município que nasceu de um curral. No caso de Estância, o nome já diz: “estância” é palavra de origem castelhana para fazenda de gado. Outra cidade cujo nome diz tudo é Malhada de Bois (na Bahia, temos uma Malhada de Pedras). De currais nasceram, ainda, as cidades de Porto da Folha, brotando na fazenda Curral do Buraco, e Simão Dias.

Na própria região onde Gonzaga nasceu, diversos povoados brotaram em fazendas. Como Baixio dos Doidos, depois Timorante, na fazenda da Caiçara. Ou Araripe, onde Januário e Santana se casaram, que era um povoado dentro da fazenda Várzea Grande.

Nesses espaços se foi configurando, enfim, com o tempo, uma variante específica, no conjunto cultural brasileiro. É a cultura do sertão, com seus traços tão fortemente distintivos. Darcy Ribeiro sintetiza, falando de “uma subcultura própria, a sertaneja, marcada por sua especialização ao pastoreio, por sua dispersão espacial e por traços característicos identificáveis no modo de vida, na organização da família, na estruturação do poder, na vestimenta típica, nos folguedos estacionais, na dieta, na culinária, na visão de mundo e numa religiosidade propensa ao messianismo”.

É o sertão dos açudes, da carne de sol, das procissões monótonas pedindo que o céu se cubra de nuvens, do cangaço, do Senhor Bom Jesus da Lapa, do Padre Cícero, das pequenas capelas rurais, das romarias, da mula sem cabeça, das rezadeiras e benzeduras, do culto às santas almas dos vaqueiros, das feiras coloridas, da lealdade jagunça, do xaxado, do xote e do baião.

\*

Gonzaga não canta exatamente a boiada, a boiada grande. Mas o gado menor de um vaqueiro. É um Nordeste mais pobre. Nem uma exceção estaria no "abastado" coronel Marcolino:

*Coroné Marcolino tinha oito boi zebu  
uma casa com varanda dando pro norte e pro sul  
o paiol tava cheinho de feijão e de andu  
sem contar com mais uns cobre lá no fundo do baú...  
Marcolino dava tudo por um cheiro de Xandu.*

*Ai, Xanduzinha, Xanduzinha, minha flor,  
como é que você foi trocar  
tanta riqueza pelo meu amor?  
Ai, Xanduzinha, Xanduzinha, meu xodó,  
você sabe que o meu amor  
vale mais do que ouro em pó...*

\*

Outro lance: o cangaço.

O cangaço seduziu e aterrorizou, simultaneamente, nossa população sertaneja. De uma parte, havia o fascínio por aquela vida viril – nômade e livre –, que não se prendia ou se submetia à rotina a serviço dos grandes proprietários rurais, além de desacatar e desafiar ordens de autoridades públicas. Mas, de outra parte, havia o medo (o pavor até) de topiar com um cangaceiro, numa vila, numa feira, numa estrada qualquer.

As razões que levavam um indivíduo a se tornar cangaceiro tinham raízes diversas e muitos matizes. E a escolha não deixava de ser facilitada pela dimensão da violência que marcava a vida nordestina.

Violência e misticismo vincavam fundamente a vida no Nordeste. E, não raro, se entrelaçavam. Beatos e jagunços eram figuras reversíveis. O mesmo sujeito que debulhava o terço podia despachar caroços de chumbo. Terra de rezas e rifles, portanto. De ladainhas e tiroteios. De penitências e punhais.

Ali, alguns caíram no cangaço por mero espírito de diversão e aventura. Outros, para escapar do horizonte fechado da região. Para ganhar dinheiro e mulheres. Muitas vezes, apenas se ajuntando a parentes que já integravam grupos bandoleiros. Porque, enfim, viam no cangaço uma perspectiva de vida bem mais interessante do que o rame-rame de um cotidiano entre o casebre e a roça, os dias se passando iguais ao cabo da enxada.

Mas, na maioria dos casos, ao que parece, o sujeito se fazia cangaceiro quando, vítima de alguma injustiça, resolvia não baixar a cabeça ou se resignar em silenciosa amargura. Mas se vingar de seus opressores. Cometido o crime, dificilmente teria como permanecer na vida de sempre, plantando milho ou feijão, ordenhando cabras, vendendo infusões numa barraquinha de feira, cultivando sua rocinha ou trabalhando numa fazenda.

Se não se convertesse em jagunço de algum coronel do sertão, o mais provável era que o sujeito fosse empurrado para a margem maldita da sociedade. Obrigado a se tornar um fora da lei. Alguns decidiam sumir, meter o pé na estrada, mudando-se para algum lugar distante do local do crime, onde ninguém teria notícias do seu passado. Outros terminavam ingressando no cangaço.

Ao entrar para o cangaço, caindo fora do encadeamento rotineiro das coisas do sertão, o sujeito adotava um novo modo de vida. Esta passagem – no caso do bando de Lampião, por exemplo – era assinalada ritualmente. O recém-chegado ganhava um novo nome. Não raro, herdava o apelido ou nome-de-guerra de algum cangaceiro morto em alguma refrega, reiteração nominal talvez impregnada de algum sentido mágico.

E seu novo modo de vida, sua diferença com relação ao grosso da população rural, se expressava, então, em gestos, nos cabelos e nas vestimentas, simbolicamente semantizadas. Não por acaso os cangaceiros roubavam e compravam tantas jóias.

Era a semiótica do cangaço. Uma realidade que, em termos de “banditismo social”, é generalizada, como nos mostrou Eric Hobsbawm, sublinhando o alto grau de formalização do inconformismo no vestuário dos *banditti* – que, para ele, encontraria a sua expressão mais elaborada nas indumentárias extravagantes dos *haiduks* búlgaros e dos *klephts* balcânicos.

Quando criança, o sonho de Luiz Gonzaga era ser cangaceiro. Não adotou os cabelos compridos de Lampião e Corisco. Mas arranjou um traje a meio caminho entre o vaqueiro e o cangaceiro. “Pedi a minha mãe que me mandasse um chapéu de couro, ela mandou” – relembra ele. Veremos isso adiante.

No CAIS DO SERTÃO LUIZ GONZAGA, podemos ter uma amostragem vestual nordestina. Com ênfase no vestual cangaceiro, dele extraído.

\*

*Ê é muié rendeira*

*Ê é muié rendá*

*Quem chora por mim, não fica*

*Soluçou, vai no borná*

Quando se fala de cangaço, uma dimensão não deve ser deixada de lado. É a dimensão lúdico-estética.

Havia uma poesia no cangaço, tradição nordestina do cordel, retrabalhando temas e formas de origem ibérica, com suas sextilhas e redondilhas, em tantas quadras e tantos pés. Havia música, também – a trilha sonora do cangaço, sempre tudo ao som do fole, da viola e do pandeiro. E havia uma *poemúsica* do cangaço, quando palavra e acorde se casavam, ainda no caminho trovadoresco. Poesia, música, poemúsica que acompanhavam os cangaceiros em suas andanças e escaramuças por terras nordestinas.

Arte e festa. A própria guerra era uma festa. E não só em torno dos preparativos para o ato bélico. A batalha era uma folia. Algazarra. Tiroteio entre chistes, cantigas, urros e palavrões. Incursões mais

festivas do que os assaltos da quadrilha Barrow, no *Bonnie & Clyde* de Arthur Penn.

Fácil imaginar a cabroeira pelo meio da noite, fuzis faiscando ao luar do sertão – e a briga pipocando de repente, bala pra todo lado, incêndio no mato e nas casas, reses feridas estrebuchando, gente abatida sem pena, gritaria. E o bando entoando trovas guerreiras ou sexuais no meio do fogo. Em *Lampião – Memória de um Oficial de Forças Volantes*, Optato Gueiros relata uma refrega entre sua tropa e o bando, ocorrida em 1926, no Riacho Serrotes, onde Lampião “entretinha-se com as morenas bonitas da família Pequeno”, tradicional família de bandoleiros nordestinos. Conta Optato que, “no mais aceso da luta”, os cangaceiros “cantavam, descompunham, relinchavam e imitavam muitos outros animais”.

Esta mistura de festa e violência, na vida sertaneja, vai, naturalmente, além do cangaço. Gonzaga recriou esteticamente o tema, como em *O Fole Roncou* e *Forró de Mané Vito*, em parcerias com Nelson Valença e Zé Dantas, respectivamente. Farra, forró e fuá. Mas Gonzaga pega a porrada na festa. Enquanto que, no caso do cangaço, trata-se do que há de festivo na guerra. E aqui é bom recorrer a quem, melhor do que ninguém, entendia do assunto, o poeta Virgulino Lampião, em versos de sua lavra:

*Meu rifle atira cantando*

*Em compasso assustador*

*Faz gosto brigar comigo*

*Porque sou bom cantador*

Nem só de violência e misticismo viveu o cangaço. Viveu de festa, também. E se as coisas eram assim no pleno guerrear, imagine-se em tempos de paz relativa. O árabe Benjamin, que passou seis meses filmando o bando, deixou o seguinte depoimento: “Quando tinha certeza de que estava em lugar seguro e completamente a salvo de ataques da polícia, [Lampião] tocava sanfona dias inteiros”.

A turma adorava um forró. Organizava festas para comemorar cada surra dada nos “macacos”, cada empreitada bem sucedida ou, simplesmente, para farrear. Eram bailes na caatinga, com os cangaceiros tocando (sanfona, triângulo, reco-reco, etc.), dançando e improvisando seus versos ao quebrar da barra, quando se pega o sol com a mão.

Há mesmo um controvertido capítulo do anedotário lampiônico, relativo a bailes nudistas, ainda hoje objeto de discussão. Mas “dançar nós dançava – e muito”, como um ex-cangaceiro disse a Corrêa de Araújo, o pesquisador que, em *Lampião: as Mulheres e o Cangaço*, escreveu: “Os cangaceiros tinham os bailes como seu principal divertimento, tanto é que várias vezes foram atacados, e até mesmo mortos alguns, enquanto dançavam”. Mergulhão e Moreno morreram assim. E Corrêa de Araújo está certo: “a diversão predileta dos cangaceiros era dançar. Dançar ao som alegre da música sertaneja”.

Tempo bom de festas foi o semestre em que os cangaceiros resolveram tirar férias, rumando para uma fazenda chamada Três Barras, quando cerca de cem pessoas, entre homens e mulheres, transformaram o local, segundo Optato, num “centro de eternas festas”.

Havia mulheres, nesse período – e a vida sexual no cangaço era agitada. Mas os cangaceiros nunca dependeram da presença feminina para um forrobodó. É Rodrigues de Carvalho, em *O Serrote Preto – Lampião e seus Sequazes*, quem conta: “Os cangaceiros quando querem dançar, a simples falta de damas e de um salão jamais os fez recuar. Dançam mesmo no meio da estrada, uns com os outros, o que chamam *dançar de marmanjo*”.

Outra época de incontáveis festas foi o ano de 1932. Estourou então, no sul do país, centralizando as atenções militares da República Nova, a chamada Revolução Constitucionalista. Com isso, os cangaceiros não precisavam sequer assaltar à mão armada. Limitavam-se a enviar bilhetes aos “coronéis” do sertão, comunicando o quanto queriam em dinheiro, víveres, munições. Com tanto tempo livre, promoveram festas e mais festas. E esta natureza festiva do banditismo nordestino foi celebrada pelo poeta-cangaceiro Zabelê:

*A vida é pau com formiga*

*Nestas grotas do sertão*

*Mas a gente vive alegre*

*No bando de Lampião*

No bando do poeta Lampião. Ou do artista, já que Virgulino era "multimídia". Artesão, aos 17 anos já sabia fazer tudo que era obra de couro, coisas vaqueiras, tipo sela, perneira, gibão, alforje. Guerrilheiro, aplicou uma tira de couro para detonar sucessivamente seu rifle, transformando-o numa espécie rude de pré-metralhadora. Músico, tocava sua viola e uma sanfona de oito baixos. Poeta, poetava. Apresentando-o, no folheto "A Verdadeira História de Lampião e Maria Bonita", o trovador Manoel Pereira Sobrinho escreve (e é interessante notar, no texto, a coexistência, sem maiores problemas, de expressões que se repelem: a referência ao desvario sádico e o louvor ao "ladroão nobre" à Robin Hood – e Lampião, ao que se diz, era isso mesmo, misto de generosidade muitas vezes perdulária e de violência patológica):

*Matava por brincadeira*

*Com pura perversidade*

*Dava comida aos famintos*

*Com amor e caridade*

*Foi sanfoneiro e poeta*

*De primeira qualidade*

Nos volumes de *Lampião, seu Tempo e seu Reinado*, Bezerra Maciel enfatiza os dons artísticos do Rei do Cangaço, cuja formação poética se processou entre versões nordestinas das proezas de Carlos Magno, narrativas orais sobre cangaceiros famosos como Antonio Silvino, aventuras de cabras sertanejos romanceadas por autores e cantadores de cordel.

Lampião curtiu cordel desde a infância e é natural que tenha extraído daí, como quer Maciel, seu modelo da personalidade heróica. Uma de suas diversões favoritas, quando criança, era justamente brincar de cangaceiro. Atualmente, aliás, não existem menos do que 200 folhetos de cordel tematizando a vida de Virgulino – e mais uma centena falando de seus feitos *post mortem*, embates e arruaças no além, geralmente batalhas contra o Capeta, mas também ao menos uma passagem pelo paraíso, em “A Chegada de Lampião no Céu”, de Rodolfo Coelho Cavalcanti.

Conta Bezerra Maciel que o menino Lampião comprava folhetos “para ler, decorar e cantar no pinicado da viola. Ou na sanfona de oito baixos, da qual, em desde os nove anos de idade, já tirava acordes”. Mas, falando de Lampião, Maciel é suspeito. Providencia um gasto indiscriminado de elogios. O problema é que não há como comprovar suas afirmações, nem as de Manoel Sobrinho.

A “obra” de Lampião é uma ilustre desconhecida, salvo um ou outro fragmento resgatado em campo de batalha e os versos escritos a lápis, que um soldado encontrou no embornal do Rei do Cangaço, depois de trocatiro estrepitoso – e que foram publicados por Optato Gueiros. Trata-se de um poema autobiográfico de que só restaram uns poucos trechos, ainda assim manchados e rasurados (sim: Lampião reescrevia seus textos – embora sua ortografia fosse mais uma *tortografia*, cheia de erros), do qual reproduzo a estrofe seguinte:

*Quando me lembro senhores*

*Do meu tempo de inocente*

*Que brincava nos serrados*

*Do meu sertão sorridente*

*Sinto que meu coração*

*Magoado desta paixão*

*Bate e chora amargamente*

Por esta passagem, ao menos, não há motivo para desfazer da potencialidade poética de Lampião, tão enfaticamente celebrada por

Sobrinho e Maciel. A técnica é correta, na conhecida forma estrófica de sete versos (“magoado”, aqui, soa como trissílabo), tão cultivada nesta espécie da poesia nordestina, sempre em redondilhas maiores, esquema rímico de praxe (x-a-x-a-b-b-a), com a suspensão ascendente nos versos 5 e 6, para resolver a estrofe no último verso-pé. Além disso, Lampião caprichou em sonoridades, principalmente nos primeiros versos, onde a aliteração serrados-sertão-sorridente merece aplauso.

Havia, ainda, outros poetas no bando. Como o já citado Zabelê. E outros mais, podemos pensar, já que a turma improvisava versos a propósito de quase tudo. Corrêa de Araújo, em *Gente de Lampião: Dadá e Corisco*, fala de Cacheada, Suspeita e do alagoano Gitirana, considerado o maior improvisador do cangaço: “Havia entre os cangaceiros alguns com verdadeiros dotes de repentistas, de que usavam e abusavam não só quando entravam em combate – quando descompunham e injuriavam os inimigos –, mas durante as caminhadas intermináveis pelos carrascais ou quando paravam para arranchar-se num pé de serra”.

É esse caráter de improviso e repente, tematizando circunstâncias e arredores, que confere, aos cantares do cangaço, suas características mais marcantes, que se implicam mutuamente: o frescor da criação e a imediaticidade das referências. Não se trata de uma poesia feita para um “público”, mas de criações estéticas produzidas e consumidas no interior de um pequeno grupo social, a partir de um repertório comum de experiências. Veja-se, entre as quadras de *Muié Rendêra* – o maior *hit* da história musical do bandoleirismo nordestino, cuja autoria é atribuída aos próprios cangaceiros –, os trechos seguintes, alusivos, respectivamente, a Luiz Padre, companheiro de Lampião desde os tempos do bando de Sinhô Pereira, e a Cocada, cabra do próprio Virgulino:

*O riacho do Cipó*

*Já encheu e já secou*

*A mulher de seu Osório*

*Luiz Padre carregou*

... ..

*Quando vejo rapa-coco*

*Só me alembro de Cocada*

*Onde tem moça bonita*

*As feia num vale nada*

Frescor de criação e concretude referencial aparecem, da forma mais vívida, nas quadras compostas ao longo do ataque cangaceiro à cidade pernambucana de Belmonte. Houve, ali, um desentendimento político (coisa que, em terras dominadas por “coronéis”, não raro descambava para tocaia e crime) entre o fazendeiro Ioiô Maroto e o prefeito Luiz Gonzaga (não confundir com o nosso Luiz, é claro). Por essa ocasião, chegou à cidade uma força policial, comandada por um certo Pontenegro, que não era filho da região. O prefeito ganhou Pontenegro, confiando-lhe a missão, logo cumprida, de invadir a casa de Ioiô Maroto e surrar quem se encontrasse por lá. Dias depois, Lampião veio. Ele e 60 cangaceiros, com o propósito de revidar a desfeita ao fazendeiro. A cidade dormia, às quatro da manhã, quando o bando rompeu o silêncio da noite, entoando quadras alusivas aos acontecimentos que começavam a se desenrolar. Entre uma estrofe e outra, cantava-se o temido refrão da poemúsica lampiônica:

*É Lamp é Lamp é Lamp*

*É Virgulino Lampião*

*É um dedo amolengando*

*E rolando pelo chão*

A cidade entrou em pânico. Soldados e civis repentinamente se desempenando e fugindo. O prefeito Gonzaga acordou já no meio da cantoria e dos tiros, com a porta de sua casa atingida por golpes de machado. O prefeito tentou se esconder no sótão, saiu tateando no

escuro e acabou despencando de lá de cima, para amassar o crânio no chão de ladrilhos da sala. Morreu de imediato. Lampião e seus cabras juntaram, sobre o corpo do finado, todas as roupas deste. E fizeram uma fogueira. Não sem antes o cangaceiro retirar a aliança conjugal da vítima – um anel de platina cravejado de brilhantes – e com ela prender seu lenço de seda vermelha. Pois bem. O bando entrara no povoado cantando assim:

*Ioiô Maroto foi desfeito*

*Nós prometemo vingar*

*Pontenegro deu a surra*

*Gonzaga é quem vai pagar*

Depois do acontecido, já pela antemanhã, os cangaceiros retomaram sua marcha. Mas com uma quadrinha a mais no repertório:

*Aliança de Gonzaga*

*Custou contos de réis*

*Lampião botou no dedo*

*Sem custar nenhum de-réis*

Estas quadrinhas participaram, à sua maneira, da empreitada. Não falavam sobre o cangaço. Foram, antes, quadrinhas cangaceiras.

O CAIS DO SERTÃO LUIZ GONZAGA terá de ter a sua dimensão padre-cícero, claro. Mas também a sua dimensão cangaceira. Lampiônica. E vou me limitando a esses breves cortes/recortes, porque a viagem deve correr livremente por conta da concepção arquitetônica e do ajuste preciso – conceitual e espacial – dos estímulos museográficos. Mas tem uma coisa: é tudo rico demais. Basta pensar que um “espaço cangaceiro” pode ser aberto, no CAIS,

com o fuzil-metralhadora de Lampião faiscando, uma clareira se abrindo, projeção de textos, um baile rolando, ao som de canções de cangaço – e com as cenas do filme de Glauber, redimensionadas tecnologicamente: “Te entrega, Corisco, eu não me entrego não”... Podemos apostar na “virtual reality”, mas com asperezas artesanais que digam às pessoas onde elas estão.

\*

Mas vamos adiante. Estamos já habituados a fazer um desenho trágico do Nordeste. Está certo. Mas – mesmo quando sublinhamos as secas, ou dizemos que o Recôncavo Baiano é carnal e pretamente místico, em contraposição a um sertão ascético e milenarista –, não podemos jamais pretender, com isso, abolir ou sequer desfigurar a alegria sertaneja.

A realidade nordestina é dramática, machucada. Mas não exclui, de modo algum, a alegria. A festança. A gargalhada.

Podemos ver isso até no cangaço. Quem quer que conheça a realidade jagunça ou cangaceira, sabe disso. O cangaço era uma farra. Colorida. O bando de Lampião, cheio de poetas e músicos, fazia festas e mais festas. Mesmo quando não havia mulheres em suas redondezas, os cangaceiros dançavam homem-com-homem, o chamado “dançar de marmanjo”. Há inúmeros relatos sobre o assunto.

Quando Luiz Gonzaga, em *A Volta da Asa Branca*, canta “sertão das muié séria, dos home trabaiadô”, não diz exatamente uma inverdade. Mas uma meia verdade. A definição corresponde ao padrão ideológico dominante na região, que, evidentemente, tem sua correspondência factual – ideologias não são apenas espelhos, mas também, entre outras coisas, estranhamentos.

E o certo é que nenhuma leitura da dor pode eliminar o prazer da vida sertaneja. Festa e sensualidade. Não quero dizer, com isso, que o sertanejo não seja “trabaiadô”. É, sim. Mas é também o rei do forrobodó. Basta ouvir *Dezessete Léguas e Meia*:

*Eu viajei sem parar*

*Dezessete Léguas e Meia*

*Pra ir num forró dançar*

*Ai ai, ai ai, pra ir num forró dançar...*

*E quando Zé Sanfoneiro puxou no fole o baião*

*Rodei com Rosa o terreiro*

*Roçando em meu coração*

*Ai ai ai, que tentação!*

Lembre-se de Januário e das festas: sanfona não faltava e tome xote a noite inteira...

Do mesmo modo, não estou afirmando que as mulheres nordestinas não sejam "sérias". O que digo é outra coisa: erotismo é erotismo em qualquer lugar. Euclides já falava dos "meneios sensuais" das moças sertanejas. E há caboclas que são senhoras absolutas da sedução.

O baião é – também – um reino de malícia, deliciosa malícia. Quem já dançou um bom forró, sabe o que é encoxação. Sabe o que quer dizer uma obra-prima como *Vem, Morena*, de Luiz Gonzaga e Zé Dantas: a cabocla remexendo gostosa e fungando quente no pé do pescoço do caboclo. Não há cristão que resista!

(Certa vez, em Brasília, numa conversa com Darcy Ribeiro, ele me disse: "Antonio, não podemos deixar que as mulheres nordestinas percam o que elas mais têm de gostoso". Algo surpreso, perguntei: "Mas, mestre, o que é mesmo que elas mais têm de gostoso?". E ele, sem vacilar: "O fungado... ninguém sabe fungar, no pescoço da gente, como elas").

Luiz Gonzaga providencia o acasalamento: o fungado da sanfona e o fungado da cabocla. O CAIS DO SERTÃO LUIZ GONZAGA tem de exhibir, em resposta ao Rei do Baião, o espaço da tristeza, da punição e da penitência. Mas ser, ao mesmo tempo, um lócus imediato, eletrônico e magnetizado da alegria e da sensualidade sertanejas.

**(INTERMEZZO)**

Penso que foi fundamental, para Gonzaga construir o NEO-SERTANEJO que ele foi, a ruptura com o horizonte – educacional, ideológico, econômico – em que ele nasceu. Isto pode e deve ser um espaço do CAIS DO SERTÃO LUIZ GONZAGA.

Sem romper radicalmente com o lugar onde nasce, ninguém pode representar o lugar onde nasceu.

Vejo isso em Gonzaga, em João Gilberto, na Tropicália. No caso de Gonzaga, a cena é conhecida. Ele apanha da mãe e foge de casa. Foge com a ajuda de um amigo. Vai parar em Fortaleza (não no Recife, sintomaticamente – o amor de Gonzaga pelo Recife só se dará no momento em que ele se sente à vontade para se reconciliar consigo mesmo).

São quatro coisas totalmente revolucionárias na vida de uma pessoa, capazes de destruí-la ou de refazê-la para sempre, transfigurada:

- a) Gonzaga foge de casa – rompe com tudo que conhecia até então;
- b) Chega em Fortaleza. Está livre. Alista-se no Exército, entidade que não existia objetivamente em seu Exu;
- c) Pela primeira vez, vê – vive e se sente em – uma CIDADE;
- d) Pela primeira vez, vê o MAR.

Este pode ser um dos momentos fundamentais do CAIS DO SERTÃO LUIZ GONZAGA. É o momento em que ele sente sua cabeça girar a mil. Em que o mundo se revela outro e maior. Em que as raízes deixam de estar na terra, para se projetarem no ar. Ele é um sertanejo – mas o mundo é o sertão e muito mais.

Volto a dizer: uma pessoa só se transcende a si mesma quando se arranca ou se vê arrancada, em torvelinho de informações e emoções, do lugar que a prendia, em horizonte tranquilo, mas menor. E há o novo e futuro lugar, que ela ainda vai aprender a amar e a reconfigurar, a partir das experiências que têm e que a libertam de onde nasceu e que a fazem transcender tudo aonde porventura foi ou vai parar.

O CAIS DO SERTÃO LUIZ GONZAGA deve ter uma recriação disso. Mesmo que Gonzaga não entendesse direito o que via, aquilo mudou tudo. Ele virou soldado. Na infância, cultuou os cangaceiros. Agora, como soldado, tinha de persegui-los (a ditadura do Estado Novo

começa, no Nordeste, com o assassinato de Lampião). Fascinante: quando fizer sucesso, vai se vestir como cangaceiro: é a grande volta por cima.

E ele vai sendo transferido de quartel em quartel. Passa por Minas Gerais. Assiste, policiando, à Guerra do Chaco. Não entende quase nada do que se passa. Mas compra uma sanfona. Toca – e se aprimora.

Viu o mar, em Fortaleza. Ouviu o mar de Caymmi (pelo rádio) no quartel. Caymmi era a Bahia. Ele será o sertão. Com uma sanfona nova, branquinha, de 80 baixos.

Dá baixa no Exército. Vai depois para o Rio. Tocar sanfona na zona, no puteiro. Abre o fole. Para sobreviver, recolhendo moedas dos boêmios e de alguns bêbados. E, com ou sem trocadilho, faz um puta sucesso.

Não interessa que não tocasse o que queria. Isso é até importante. E, nesse passo, o CAIS DO SERTÃO LUIZ GONZAGA tem de abrir espaço para isso: o mangue carioca, as putas, a iluminação insuficiente, o sanfoneiro nordestino que toca tango, Carlos Gardel, “La Cumparsita”, “Mano a Mano”, fados, blues.

E – atenção – apresenta-se em programas de calouros no rádio. Toca e sempre leva alguma coisa. Em programas de Ary Barroso, inclusive.

Polcas, mazurcas, quadrilhas, etc., tudo que aprendera, em sua vida sertaneja, parece então definitivamente para trás.

É assim, desenraizando-se radicalmente (contradição etimológica), que alguém se torna o recriador possível de si mesmo. E de sua cultura. Porque, apesar de tudo, Gonzaga nunca deixa de ser ele e sua sanfona. Nem na gafieira carioca.

E este espaço-momento-etc., com iluminação, som e visão especiais, pode ter uma grande carga dramático-utópica em nosso CAIS DO SERTÃO LUIZ GONZAGA.

Porque é aí que Gonzaga vai tomar consciência do valor mais profundo – e da possibilidade de sucesso – de sua cultura musical. É na zona carioca que ele descortina o que pode significar abrir o fole e fazer com que as pessoas dançam ao som de seu próprio som. Uma

data na porta do puteiro carioca: 1940. E Gonzaga conta, ele tocando num boteco da zona:

“Foi uma loucura. Respirei fundo... e joguei o ‘Vira e Mexe’... Tiiiiii-tiriririririritiririrum, tchan tanran tanran tanran tanran... Ah, foi mais loucura ainda. Parecia que o bar ia pegar fogo. O bar tinha lotado, gente na porta, na rua, tentando ver o que estava acontecendo no bar”...

Ele viu ali que a música do sertão podia incendiar os litorais. E não fez por menos. Podemos, no CAIS DO SERTÃO LUIZ GONZAGA, recriar este momento-luz. Momento do qual vai nascer, em sua inteireza, a sua personalidade de sanfoneiro do Brasil.

Fim do parêntesis. Do “intermezzo”. Vamos retomar o passo. Falar do “segundo momento”.

## **A INTERVENÇÃO CULTURAL**

O baião ou baiano é uma coisa. O baião de Luiz Gonzaga é outra.

Para fazer o que fez, Gonzaga teve de partir, com toda a sua disposição crítica e criativa, para uma reformulação dos gêneros poético-musicais nordestinos.

Gonzaga escolheu, antes de mais nada, o baião. Mas para nele imprimir ou realçar uma vitalidade rítmica. Para nele imprimir uma batida regular, *steady*, para a qual definiu um desenho sonoro, à base de sanfona, zabumba e triângulo, com a percussão respondendo aos chamados do fole, assim substituindo o tradicional trio composto de viola, rabeca e pandeiro.

O triângulo, percutido desde dentro – ou por fora, nas suas laterais – pontuaria as notas mais graves do instrumento principal. A zabumba marcaria o ritmo, o peso do pé no terreiro, levantando a poeira do chão. Era a batida regular, a pulsação. O ritmo estabelecido, sobre o qual uma voz pode voar.

O que interessa, aqui, não é tentar refazer a história do baião – as fontes sobre o assunto são muito pobres, aliás. O que interessa é sublinhar a maravilhosa recriação gonzaguiana da estética musical nordestina.

*Gilberto Gil*: "Luiz Gonzaga fez com a música nordestina – que era até então apenas folclore, coisa das feiras, dos cantadores, ao nível da cultura popular não massificada, não industrializada – exatamente o que João Gilberto fez com o samba".

*Caetano Veloso*: "Não é absolutamente verdade que Luiz Gonzaga tenha abastardado a música nordestina numa redução comercial. Você que já conheceu Luiz Gonzaga no rádio e no disco não venha agora com onda carioca. 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, um tipo de arranjo, um uso do microfone. Ele sugeriu uma engenharia de som".

Esta é a questão.

\*

De qualquer sorte, não devemos simplesmente passar ao largo do aspecto histórico. Pelo contrário, devemos organizar a informação existente sobre a matéria.

"Baião" ou "baiano", segundo Câmara Cascudo, era uma dança. "Dança rasgada, lasciva, movimentada, ao som de canto próprio, com letras, e acompanhamento a viola e pandeiro, e originária dos africanos", segundo a informação de Pereira da Costa. Baiano ou baião, depois "balanceio" (chamego, samba, xerém), coisa muito mestiça, lá na sua origem, talvez afro-luso-ameríndia.

Mas Câmara Cascudo avisa ainda que, entre os cantadores sertanejos, "baião" não era canto, nem dança. Era "uma breve introdução instrumental, executada antes do 'desafio', antes do debate vocal entre os dois cantadores". E mais: "o baião pode ser tocado à viola apenas, sem canto".

Oneyda Alvarenga, em *Música Popular Brasileira*:

"O *baiano* ou *baião* parece ser uma dança usada apenas da Bahia para cima. Sobre ela se encontram referências neste estado, em Sergipe, Paraíba, Pernambuco, Rio Grande do Norte, Ceará e Maranhão. É uma dança de pares solistas, um homem e uma mulher, com sapateados, palmas, umbigada, meneios e o uso de castanholas ou de um castanholar de dedos que as substitua. Em uma descrição feita por Silvio Romero, no fim do século passado, o baiano apresenta o detalhe de que os espectadores não formam a costumeira roda,

mas se mantém sentados ao redor da sala; entre eles o par solista vai buscar o seu substituto, com a clássica umbigada. Em outras descrições de que me sirvo, a umbigada aparece substituída por uma mesura ou pelo estalar castanholado de dedos diante do sucessor escolhido. Segundo informações colhidas pela Missão de Pesquisas do Departamento de Cultura no Estado da Paraíba, o baiano é dançado em roda, por mulheres e homens aos pares ou sozinhos (provavelmente, no centro da roda), sendo o ritmo da dança acompanhado por sapateados e palmas. Tanto Silvio Romero como Rodrigues de Carvalho dão o baiano como a dança característica do samba, usando esta palavra no seu sentido genérico de baile popular em que se executam danças movimentadas. O segundo desses autores é o único, de meu conhecimento, que se detém um pouco mais para descrever o baiano. Só ele esclarece que na dança a mulher mantém os braços `abertos em compostura de abraço, e os dedos cantanholando”.

José Ramos Tinhorão, em sua *Pequena História da Música Popular*:

“Nascido provavelmente de uma forma especial dos violeiros tocarem lundus na zona rural do Nordeste (onde essa dança e depois canção citadina chamada de lundu chegou com o nome de *baiano*), o baião estruturou-se como música de uma dança que, no dizer do maestro Batista Siqueira, `evita a sincopa, começando a frase melódica depois de pequena pausa’. Na verdade, esse `pequeno trecho musical executado pelas violas nos intervalos do canto no desafio’ – segundo a definição de baião do folclorista Luís da Câmara Cascudo, que o dá como sinônimo de *rojão* – o baião teria tido dificuldade em passar de reminiscência de ponteados de lundu à música de dança, quando as clássicas [*sic*] sanfonas nordestinas, encarregadas de animar os bailes do interior, começaram a desenvolver e a enfeitar com acordes aquela introdução musical de compasso dois por quatro”.

“O termo `baião’, sinônimo de *rojão*, já existia, designando, na linguagem dos repentistas nordestinos, o pequeno trecho musical tocado pela viola, que permite ao violeiro testar a afinação do instrumento e esperar a inspiração, assim como introduz o verso do cantador ou pontua o final de cada estrofe. No repente ou no desafio, cuja forma de cantar é recitativa e monocórdia, o `baião’ é a única sequência rítmica e melódica. O grande estalo de Luiz Gonzaga foi de perceber a riqueza desse trechinho musical, de sentir que ele carregava em si a alma nordestina, e todas as influências que

marcaram a música do Nordeste. E o seu gênio foi saber, através da sanfona cromática, engrandecer, enriquecer, dar volume a esse rojão, melodicamente tão rudimentar” (Dreyfus).

Vamos encontrar diversas coisas assim. Tudo isso, todas essas descrições, tem de ser levado em conta. Mas sem nos desviar do rumo principal, na direção acentuada por Dominique Dreyfus.

\*

O que Luiz Gonzaga fez foi recriar ou reinstaurar o gênero. Foi organizar, na sua sanfona, o que rolava de modo esparso e difuso no mundo sertanejo. E soube concentrar as coisas, em função de sua intervenção. Uma formação de banda instrumental, tipicamente concebida para estúdios de gravação. E que deu certo. Como, ainda hoje, dá.

De que é exemplo a perfeitíssima adequação de palavra e som, de sílaba e acorde, num encadeamento irresistível, em *No Meu Pé de Serra*:

*Enquanto o fole*

*Tá tocando*

*Tá gemendo*

*Tá fungando*

*Tá chorando*

*Reclamando*

*Sem parar...*

Devemos recontar, no CAIS, a história de cada instrumento básico do baião: a sanfona, a zabumba, o triângulo. Para aí flagrar a originalidade gonzaguiana, enquanto arranjador maior dos sons do sertão. E como introdutor do baião no vasto salão da música popular urbana do Brasil.

Como surgiu a sanfona? Quem a inventou? Como ela veio parar no Brasil? Qual história da fábrica Todeschini? O que sabemos da

percussão nordestina, já que vamos lidar com um gênero musical que impressiona e mobiliza o corpo pelo fato de ser essencialmente rítmico? De onde veio o triângulo, que, na música erudita ocidental, vai ter a sua primeira apresentação solo em meados do século 19, no “Primeiro Concerto para Piano”, de Liszt?

Aliás, com o sucesso do baião, o acordeão se tornou um instrumento em moda no Brasil, ultrapassando de muito a área sertaneja. (O arquiteto João Filgueiras Lima até pode dar um depoimento sobre o assunto: menino pobre da zona norte do Rio, foi atingido pela onda gonzaguiana, tornando-se sanfoneiro).

Mas não vamos nos esquecer de que o próprio Gonzaga cita outros instrumentos, como em *Forró de Mané Vito*, onde aparecem o ganzá e o reco-reco:

*Bitola no ganzá*

*Preá no reco-reco*

*Na sanfona, Zé Marreco*

*Se danaram pra tocar...*

\*

Luiz Gonzaga era um grande sanfoneiro, um grande músico, um grande arranjador. Ele não só viveu sua infância cercado de música por todos os lados, como começou a mexer, desde muito cedo, nas sanfonas que iam parar na oficina de Januário. E principiou a tocar ainda criança, por volta dos 6 anos de idade.

Conta sua prima Maria das Dores (que é citada em *Légua Tirana*): “Com cinco ou seis anos, Gonzaga, ainda nuzinho, como os meninos do sertão, que só ganham calça com sete ou oito anos, já começava a bulir nas sanfonas que o pai consertava. Parece que tinha o tino de ser o que ia se tornar mais tarde. Ele pegava o fole escondido e tocava no terreiro pra nós pinotar. Quando ele ouvia o zabumbeiro, pegava uns pratos e saía atrás. Ele tocava qualquer coisa. Tinha um velhinho, tocador de rabeca... Uma vez, o velhinho estava na casa-grande da fazenda e Gonzaga acompanhou ele no tambor. E, na novena do Araripe, ele ficava com ao zabumba”.

Dominique Dreyfus: "Januário percebeu que o filho tinha um dom para a música. Passou a chamá-lo para o concerto das sanfonas. Viu que o moleque tinha um bom ouvido. Formou-o e o menino se tornou piloto de provas do pai: 'Experimenta aí, Luiz, vê se a afinação tá boa'. Aos poucos, Gonzaga ia aperfeiçoando sua técnica no fole. Até que Januário achou que o filho podia acompanhá-lo nos bailes. Santana relutou. Mas Januário insistiu, implicou, brigou e passou a levá-lo consigo aos 'sambas'. Feliz, Gonzaga animava o baile com seu fole, revezando com Januário, até cair de sono".

Não demorou e Gonzaga passou a ser convidado ele mesmo, sem o pai, para tocar nos bailes. Nas festas e nos forrós daquele sertão de Pernambuco. Adiante, comprou sua primeira sanfona. Resolveu ser sanfoneiro profissional. "De forma que, em 1926 [aos 14 anos de idade], Luiz Gonzaga entrou na vida artística, como sempre sonhara. Nesse mesmo ano, pensou que ia realizar outro sonho querido: conhecer Lampião, o herói de todos os meninos do sertão. Acabou que só conseguiu levar uns cascudos por causa do cangaceiro", escreve Dominique. E mais: "Passando o Mestre Januário para trás, Gonzaga, com apenas 14 anos, era cada vez mais chamado para tocar nas festas".

Mas as coisas não aconteceram de uma hora para outra...

Luiz Gonzaga: "O ritmo que o cantador aplicava na viola, a introdução que ele fazia para entrar na cantoria, chamava-se 'baião'. E eu achava aquela batida interessante. Quando eu me encontrei com Humberto Teixeira e começamos a desenvolver nossos temas, eu achei que o baião era uma boa pedida. (...). Ele mandou eu cantar um pedacinho, que tinha feito a melodia. Ele foi sentindo, foi fazendo logo um 'monstro' em cima do joelho, que ele tinha uma prática muito grande. A primeira frase foi essa: "Eu vou mostrar a você/ como se dança o baião..." E assim nasceu o baião, que depois se tornou polêmico, até hoje falam muita coisa, e foi realmente um achado, um sucesso muito grande".

Ainda Luiz Gonzaga (na reportagem "O Eterno Rei do Baião"): "Quando toquei um baião para ele [Humberto Teixeira], saiu a idéia de um novo gênero. Mas o baião já existia como coisa do folclore. Eu tirei do bojo da viola do cantador, quando faz o tempero para entrar na cantoria e dá aquela batida, aquela cadência no bojo da viola. A palavra também já existia. Uns dizem que vem do baiano, outros que

vem de baía grande. Daí o baiano que saiu cantando pelo sertão deixou lá a batida e os cantadores do Nordeste ficaram com a cadência. O que não existia era uma música que caracterizasse o baião como ritmo. Era uma coisa que se falava: 'Dá um baião aí...' Tinha só o tempero, que era o prelúdio da cantoria. É aquilo que o cantador faz, quando começa a pontilhar a viola, esperando a inspiração".

Luiz Carlos Saroldi e Sonia Virginia Moreira, em *Rádio Nacional: o Brasil em Sintonia*, ainda que numa visão muito esquemática: "O problema não era de falta, mas de excesso. Tratava-se de selecionar, no vasto mundo dos ritmos sertanejos, o de mais fácil assimilação no centro-sul do país. Também a instrumentação utilizada nas origens (viola, rabeca, etc.) cedia lugar ao trio acordeão, triângulo e zabumba, síntese mais acessível aos grandes centros urbanos. Todos os ingredientes estavam prontos para provocar uma grande mexida na música popular brasileira. E o cenário desta revolução dispunha de quinhentas poltronas estofadas e transmissores de cinqüenta quilowatts".

Em 1946, o grupo Quatro Ases e um Coringa gravou *Baião*. "Foi no auditório da Rádio Nacional que os cinco rapazes cearenses tiveram a primazia de ensinar o Brasil a dançar o baião, espécie de febre musical que logo se espalhava de norte a sul do país, multiplicada por êxitos como *Paraíba* e *Baião de Dois*, ambos criados por Emilinha Borba, não por acaso uma das estrelas de primeira grandeza do auditório da PRE 8".

Tinhorão atribui o sucesso do baião ao ritmo quente, altamente dançável: "...o novo tipo de canção popular e ritmo de dança explodiu em 1946 no mercado musical saturado de boleros e sambas-canções abolerados como uma redescoberta da vitalidade rítmica". A própria letra de *Baião* apresentava o gênero como ritmo de dança. Ainda Tinhorão:

"Como lembraria com muita oportunidade o musicólogo Cruz Cordeiro no artigo intitulado *Folcmúsica e Música Popular* (Revista da Música Popular, n. 7, maio-junho de 1955), enquanto o samba se amolengava desde meados da década de 1940, 'sendo mais bolero, blue, tango, qualquer outra coisa menos samba brasileiro', o baião ia ganhar rápida popularidade pela vitalidade da sua contribuição rítmica: 'O baião – escrevia Cruz Cordeiro referindo-se em 1955 aos

quase dez primeiros anos de existência do gênero – se manteve única e exclusivamente pelo ritmo próprio pelo qual se tornou música popular e internacional”.

1949 foi um ano de grandes sucessos do gênero, com *Juazeiro, Qui Nem Jiló, Vem Morena, Dezesete Léguas e Meia*.

A formação da banda. Lua, o sanfonizador, sintetizou/criou uma forma de banda. Caprichou nisso aí, da forma mais flexível, pragmática e criativa. E depois o sertão se encheu dessas bandas, que eram e já não eram as mesmas, tradicionais. Era a invenção que se voltava para si mesma, redefinindo o espaço musical de onde havia partido e levantado voo.

Gonzaga: “Eu, no início da minha carreira, tocava sozinho... porque não sabia tocar, só sabia imitar os tocadores de valsas, de tangos. Só depois é que eu precisei de uma banda. Foi quando me lembrei das bandas de pife que tocavam nas igrejas, na novena lá do Araripe e que tinham zabumba e às vezes também um triângulo. Quando não havia triângulo pra fazer o agudo, o pessoal tanto podia bater num ferrinho qualquer. Primeiro, eu botei zabumba me acompanhando. Mais tarde, numa feira no Recife, eu vi um menino que vendia biscoitinho, e o pregão dele era tocando triângulo. Eu gostei, achei que daria um contraste bom com o zabumba, que era grave. Havia os pífanos, que têm o som agudo, mas eu não quis utilizá-los porque a sanfona, com aquele sonzão dela, ia cobrir os pífanos todinhos. Depois eu verifiquei que esse conjunto era de origem portuguesa, porque a chula do velho Portugal tem essas coisas, o ferrinho (o triângulo), o bombo (o zabumba) e a rabeca (a sanfona)... é folclore que chegou de lá no Brasil e deu certo. Agora, o que eu criei foi a divisão do triângulo, como ele é tocado no baião. Isso aí não era conhecido”.

\*

Mas vamos tentar colocar essas coisas em perspectiva histórica. O CAIS DO SERTÃO LUIZ GONZAGA vai funcionar também para isso. E de forma didático-sedutora.

A música popular se impôs, no Brasil, na convergência de grandes transformações sociais e tecnológicas. Entre as últimas décadas do século XIX e as primeiras décadas do século XX, tivemos:

- a abolição do sistema escravista;
- a intensificação do processo de urbanização do país;
- a chegada, entre nós, da tecnologia de reprodução da voz;
- a projeção massiva das emissoras de rádio.

Mas vamos por partes – como dizia Jack, o estripador.

*Fim do escravismo e urbanização.* Quando Luiz Gonzaga nasceu, a abolição da escravidão, no Brasil, era coisa de pouco mais de 20 anos antes. Ele veio ao mundo quando a Lei Áurea completava seus 24 anos de promulgação. Era coisa recente, em termos históricos, sociais e culturais.

Quando Luiz Gonzaga cresceu, havia cidades para receber e disseminar seu som. Assim como a história do futebol, a história da música popular, tal como a conhecemos, é sociologicamente indissociável da abolição da escravidão e do fenômeno urbano. Em meu livro sobre Caymmi, escrevi:

“A Abolição de 1888 foi uma revolução social de conseqüências então imprevisíveis. É politicamente interessante que hoje uma pequena parcela militante de negromestiços queira recusar qualquer reverência à princesa Isabel. Mas não vamos negar ingenuamente as repercussões do decreto abolicionista: 1888 não foi apenas um autógrafo gratuito da princesa. Líderes negromestiços choraram na época. Foi uma vitória que teve muito de espetacular. E a verdade é que há um abismo entre ser escravo e não ser escravo. Depois de 1888, pretos e mulatos passaram a circular com outro corpo pelas ruas das cidades brasileiras.

“Cidades que se modificavam... A segunda metade do século XIX é um período digno de nota na história da cidade no Brasil. Aumentou o grau de urbanização do país, graças principalmente à expansão da cultura cafeeira e ao declínio do sistema escravista. O desenvolvimento da cafeicultura provocou o crescimento e mesmo o nascimento de cidades. Aglomerados urbanos germinavam ‘modernos’ ou, sacudindo a poeira dos anos, se ‘modernizavam’, com praças, teatros, hotéis, iluminação a gás, transportes coletivos, serviços telefônicos, etc. Em três décadas (1870-1900), triplicou a população do Rio de Janeiro, enquanto a de São Paulo aumentou sete ou oito vezes, impondo novas formas de convívio. O café aprimorou

ainda o sistema brasileiro de transportes. Tornou-se rotineira, naquela época, a navegação a vapor. Enramou-se a nossa urdidura ferroviária. O que significa que distâncias encurtaram, contatos se fizeram mais dinamicamente, isolamentos foram rompidos”.

### *Gravação, disco e rádio...*

A tecnologia de reprodução da voz data de fins do século 19. “No Brasil, o aparecimento das então chamadas máquinas falantes, primeiro usando cilindros, e mais tarde discos de 78 rotações, verificou-se em um momento precioso: praticamente contemporâneo da abolição do regime escravo”, notou Tinhorão.

As primeiras pessoas que tiveram a voz gravada, no Brasil, faziam parte da elite dirigente. Um ano depois da abolição da escravidão, o fonógrafo foi apresentado no palácio imperial de Laranjeiras. Em seu livro sobre a história da música popular brasileira, Ary Vasconcelos diz que, entre os primeiros brasileiros a ter sua voz reproduzida, estavam Pedro II, a princesa Isabel, o visconde de Cavalcante, o conde d’Eu, etc. Tinhorão informa que, naquela noite, o príncipe Pedro Augusto “solfejou”. Foi o primeiro brasileiro a gravar cantando.

Mas quem imaginaria ali, na noite imperial das Laranjeiras, que, tempos depois, seria gravados e aplaudidos nacionalmente os batuques negromestiços da ralé? Ainda em meu livro sobre Caymmi:

“Para que isso acontecesse, foi preciso não apenas que houvesse produção de discos (coisa que, no Brasil, se iniciou aí por volta de 1904), mas também que o rádio tivesse se tornado comercial. Que as vibrações elétricas escapassem das asas do Estado e, entregues à iniciativa privada, deixassem de lado os concertos de música erudita. A década de 1930 foi decisiva. Surgiu ali o rádio comercial. Foram os tempos eufóricos da ‘radiomania’, da Rádio Nacional, de César Ladeira... E, como não dava para ganhar o grande público com uma receita programática de música erudita e propósitos pedagógicos, nossa música popular enxameou nas emissoras. O rádio se profissionalizou e houve uma enorme expansão na venda de aparelhos receptores. Essas conjunções entre música popular e disco, entre canção e rádio, produziram alterações profundas na sociedade brasileira. Mudaram o nosso jeito de ser e de estar. Claro: para lembrar o óbvio, rádio é *mass medium*. Transmitindo formas e conteúdos a grandes distâncias, pôs à disposição de inumeráveis

ouvintes o repertório musical brasileiro... Cultivando os seus canteiros, distribuindo as suas especiarias, nossos músicos participaram do processo psicossocial de transformação das estruturas da sensibilidade brasileira. E isso enquanto militantes, com a sedução da sua estética de base ibero-africana (mas também aberta a outros influxos), do grande canal de informação e entretenimento daqueles velhos tempos pré-televisuais”.

Através do rádio, a música popular nos mostrou a nós mesmos, em todo o nosso rico e variado colorido de cultura. Veio à luz a multiplicidade cultural brasileira. Com Caymmi trazendo o samba-de-roda e as canções praieiras. Com o samba da malandragem carioca. Com o samba “al sugo” de Adoniran. Com Ary, Geraldo Pereira, Lupicínio, Assis Valente, etc. Na promoção dos discursos populares brasileiros, o rádio revelava nossa natureza de país mestiço, sincrético e plural. Revelava a multiplicidade cultural brasileira.

E aqui Luiz Gonzaga – circulando no eixo das cidades mais modernas do Brasil, tocando nas emissoras de rádio e gravando discos – entrou com o BRASIL SERTANEJO.

Este horizonte deve estar presente no CAIS DO SERTÃO LUIZ GONZAGA: o fim do escravismo, o avanço das cidades, as técnicas de gravação e da produção de discos, as rádios.

\*

Desde o final da década de 1930, Gonzaga começou a aparecer no rádio. Em programas de calouros. Tocando tango ou chorinho, por exemplo. Mas, no ano de 1940, resolveu mandar ver em base totalmente nordestina, sertaneja. Foi no programa “Calouros em Desfile”, de Ary Barroso, na Rádio Tupi.

“Ao ver mais uma vez o sorriso resplandecente do sanfoneiro, Ary já foi ironizando: ‘E aí, o que é que você vai tocar hoje, valsa ou tango?’ Nem valsa, nem tango, ia tocar uma coisa lá do Norte, o ‘Vira e Mexe’. Ary achou graça no título, fez um trocadilho qualquer como de costume, e mandou Gonzaga tocar: ‘Então arrevire e mexe aí!’ Quando soou o último acorde da música, Gonzaga notou a expressão séria, surpresa, admirada, do Ary, ouviu o clamor no estúdio, o estrépito dos aplausos... Nesse dia, Gonzaga saiu da Tupi feliz da vida. Conseguira realizar vários sonhos de uma vez só: tocar numa rádio importante, tirar nota máxima no mais exigente dos programas

de calouros, ganhar 150 mil réis, impressionar Ary Barroso... No entanto, naquele bendito domingo, o maior êxito de Gonzaga foi o de ter afirmado, com sucesso, sua personalidade própria, sua originalidade, interpretando não aquilo que estava na moda, como fazia nos bares, nos dancings, nas esquinas das ruas e nos programas de calouros, mas o que ele próprio estava a fim de tocar. A bem-sucedida passagem pelo 'Calouros em Desfile' rendeu-lhe dinheiro, o prazer do sucesso, um impulso para seguir na direção escolhida" (Dreyfus).

Em seguida, tocava na Rádio Transmissora (futura Globo) com Zé do Norte. E foi de emissora em emissora, empolgando públicos cada vez maiores. No programa "Alma do Sertão", na Rádio Clube. Na Mayrink Veiga. Na Tamoio. Etc. E muito nas rádios Record e Cultura, em São Paulo, cidade então cheia de nordestinos, todos eletrizados pelo baião.

E volto à pergunta: como o rádio vai soar no CAIS DO SERTÃO LUIZ GONZAGA?

O primeiro disco de Lua foi gravado em 1941. Como sanfoneiro-cantor, o primeiro é de 1945. Depois disso, um sucesso atrás do outro, de fieira ou de enfiada. Na cabeça do artista, uma obsessão: apresentar, em sua inteireza (a qual ele sentia e intuía), o PROJETO NORDESTINO.

Gonzaga: "Eu queria cantar o Nordeste. E pensava que o dia em que encontrasse alguém capaz de escrever o que eu tinha na cabeça, aí é que eu me tornaria um verdadeiro cantor".

Gonzaga: "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 pra me ensinar as coisas que eu não sabia. Eu sempre fui bom ouvidor. Cheguei até a enganar que era culto!".

E o "alguém" apareceu. Foi o advogado cearense Humberto Teixeira. No primeiro encontro, em poucos minutos, os dois compuseram "No Meu Pé de Serra". Logo adiante, "Baião", sucesso total. Em seguida, brilhou outro "alguém", o médico Zé Dantas.

\*

Gilberto Gil, também ele um homem de formação essencialmente sertaneja, deu um depoimento comovido sobre o assunto, quando soube da morte do Rei do Baião:

“Luiz Gonzaga iluminava a minha vida, do mandacaru ao pé-de-serra. Eu era menino, vivia no sertão, na caatinga, numa pequena cidade do interior da Bahia. Gonzaga refletia a nossa cara. Vinha com uma temática que até nos envaidecia, porque falava de nossa vida. Da vida no mundo rural do sertão brasileiro. E a gente ficava vaidoso porque a nossa vida era tocada no rádio. Ele interpretava o homem sertanejo. A vida Severina. O humor característico do homem do sertão. Era um misto de crítica, felicidade e nostalgia. Fazia uma certa crítica da cidade, celebrava a alegria interiorana e falava de uma certa nostalgia do mundo sertanejo. Podia ser melancólico em ‘Vozes da Seca’ e bem-humorado em ‘Baião de Dois’. E ele soava com essa alegria porque era cioso do seu pioneirismo em desbravar a cidade com o sertão. Descrevia o umbuzeiro, o romeiro, o tropeiro, o retirante, o boiadeiro, a função da feira na vida social sertaneja, o gado, etc.”.

Lua atuava sem nenhuma inibição nos meios de comunicação de massa.

Caetano Veloso: Lua é pop. “A formação de Luiz Gonzaga é pop, uma solução que ele, emigrante, morando no Rio, tentando a vida, ali na transação da Rádio Nacional e gravadoras. Ele inventou algo que funcionou. É algo pop, como os Beatles. Luiz Gonzaga, para mim, é um grande artista pop”.

Dominique: “Luiz Gonzaga, primeiro produto industrial da cultura nordestina, tinha se tornado um fenômeno de massa, comparável, num nível nacional, aos futuros Elvis Presley e Beatles”.

\*

Desde que começou a ganhar dinheiro, tocando em bailes como sanfoneiro profissional, Gonzaga deixava uma parte da grana para ajudar a família. Mas sempre reservava uma parte para caprichar nas roupas. No visual. Sua preocupação com o assunto sempre foi notada por todos. Lua gostava de música, elegância e sexo.

Sempre prestou muita atenção na dimensão vestual (podemos ter uma boa mostra disso em fotos suas). Olhava tudo – e curtia:

“Naquele tempo, quando vinham os marinheiros, iam logo para a zona. A moda deles era incrível: chapelão quebrado atrás, a dianteira esticada, que o carioca passou a chamar de copa roca; paletó com a cintura bem colada, um botão só, e que se estendia até o joelho, a calça bombachada e a boca 17, sapato fino e gravata estreitinha. Era a moda do crioulo americano”.

Sempre estive muito atento para a intervenção no campo visual das relações humanas e sociais. Vemos isto no aspecto vestual de seu desempenho. Toda uma semiótica se revela aí. Ele se vestia ora de vaqueiro, ora de cangaceiro, ora misturando as duas coisas. O CAIS DO SERTÃO LUIZ GONZAGA não pode perder isso de vista.

Gonzaga batalhou por seu PROJETO NORDESTINO. Até conseguir o que queria, chegou a imitar Carlos Gardel e a tocar valsas e boleros (“Farolito”, entre outros). Mas abrigava, de modo até obsessivo, ideológica e culturalmente, o seu projeto. Demorou, mas conseguiu levá-lo à prática, a partir do seu encontro com o advogado cearense Humberto Teixeira, então botando banca no Rio de Janeiro.

Marfisa, parente de Gonzaga: “Ele [Gonzaga] não tinha esquecido nada daqui. Continuava usando o vocabulário daqui, valorizando as coisas daqui, que antigamente ninguém dava valor. Porque quem saía daqui para adquirir condição melhor tinha até vergonha de dizer que era nordestino. Gonzaga não, ele fala das coisas daqui, da rede onde se dorme, da comida que se come, e com o linguajar daqui”.

Dominique lembra que “essa inquietação em trazer a música do Nordeste para o sul, Gonzaga não era o único a senti-la. Na verdade, ele participava de uma tendência geral que vinha se desenvolvendo. A presença de artistas nordestinos na capital brasileira e o interesse do público pela música que eles faziam, se bem que de modo restrito, não era novidade”. Mais Dominique:

“O país já havia tomado conhecimento da expressão musical nordestina, no início do século, através das belíssimas parcerias de João Pernambuco e Catulo da Paixão Cearense, como ‘Caboca de Caxangá’ ou ‘Luar do Sertão’, que hoje são grandes clássicos da música brasileira. Na década de 20, surgiram grupos como Os Turunas Pernambucanos, Os Turunas da Mauricéia, que fizeram imenso sucesso no Rio e em São Paulo. Vestidos à moda dos sertanejos (chapéu de abas largas, que seriam popularizados pelos

cangaceiros, calça e camisa de brim branco, sandália de couro), apresentavam, ao público urbano do sul, emboladas, desafios e outras cantigas do sertão. O público sulista, maravilhado, foi descobrindo tesouros melódicos do patrimônio musical brasileiro. O impacto desses conjuntos marcou o pessoal do samba, que estava entrando em sua fase áurea. Por exemplo, foi imitando esses grupos nordestinos que surgiu, em março de 1929, o Bando dos Tangarás, dos carioquíssimos Almirante, Braguinha, Noel Rosa...

“Depois, com a explosão do samba, a música do Nordeste foi perdendo sua força e também se deturpando. Aos poucos, uma certa tendência em apresentar o Nordeste como coisa matuta, e em assimilar matuto com grotesco, atingiu a interpretação da música nordestina, que passou a ser feita de modo caricato, embora existissem artistas de grande fama, como Augusto Calheiros, Manezinho Araújo, digno herdeiro do criador da embolada, Minona Carneiro, a dupla Jararaca e Ratinho e outros mais... Porém, observando bem, se havia os nordestinos, não havia realmente a música. Salvo a embolada, que encontrara aceitação do público urbano do sul, as outras expressões musicais do Nordeste rural – desafio, repente, banda de pífanos – dificilmente podiam ser difundidas.

“Por sua vez, o fole dos sanfoneiros do sertão, muito rudimentar, não tinha recursos harmônicos suficientes para permitir interpretações vocais. Faltava, portanto, ao povo nordestino uma expressão musical acessível a todos, algo que se pudesse difundir por todo o país. Resumindo, havia um vazio musical no coração dos nordestinos que, em meados dos anos 40, vários artistas procuravam preencher, inventando, criando, lançando novos gêneros musicais”.

A conjuntura não deixava de ser propícia a uma recuperação forte e criativa do Nordeste e da cultura sertaneja. Mas mesmo assim não foi fácil para Gonzaga levar à prática seu projeto nordestino. A começar, justamente, pelo lance vestual.

Gonzaga: “Ele [o sanfoneiro gaúcho Pedro Raimundo] já tinha me influenciado porque sendo gaúcho ele fazia tudo de lá, então eu tinha que fazer tudo ao contrário dele. Mais uma vez ele me serviu, porque usava bombacha, botas, chapéu gaúcho, guaiaca e chicote. Então, eu achei que Pedro Raimundo era minha base, comecei a pensar que tipo eu podia fazer, porque o carioca tinha sua camisa listada, o

baiano tinha o chapéu de palha, o sulista era aquela roupa do Pedro. Mas e o nordestino? Eu tinha a oportunidade de criar sua característica e a única coisa que me vinha à cabeça era Lampião... Telegrafei para minha mãe, pedindo que me enviasse um chapéu de couro bonito, lembrando Lampião”.

Era o momento em que o Brasil estava se mostrando. Mas as figuras estilizadas do gaúcho e do baiano eram mais imediatamente legíveis e aceitáveis. O que seria ou quem seria o tal do nordestino, que os centros urbanos brasileiros recebiam com reservas e rechaços?

Quando Gonzaga apareceu de chapéu de couro no auditório da Rádio Nacional, foi simplesmente proibido de cantar. “Aqui não é casa de cangaceiro”, disse-lhe, rispidamente, o diretor artístico da emissora, Floriano Faissal. Gonzaga tinha de trabalhar becando “summer”. Mas, com o tempo, Gonzaga se impôs. E não só de chapéu de cangaceiro. Mas com gibão de couro, cartucheira, sandálias.

Mas não nos esqueçamos de que, além de lutar por seu projeto nordestino, Gonzaga também compôs para o carnaval. Temos de ter um espaço para isso no CAIS. Em 1947, 1948... Lua fez sucesso no carnaval, na base da marcha-frevo. Parece que ele compôs umas dez músicas de carnaval. Vamos ter de levantar isso. Até porque a relação com o frevo estabelece uma outra relação com Pernambuco. Com o Recife.

\*

Gonzaga e rádio... projeto nordestino...

Não sei se ainda existem arquivos da Rádio Nacional. Mas seria esplêndido se o CAIS DO SERTÃO LUIZ GONZAGA pudesse contar com o programa “No Mundo do Baião”. Veja-se esta informação:

“Uma das atrações do então recém-criado Departamento de Música Brasileira foi o programa Cancioneiro Royal, com a série intitulada No Mundo do Baião, de 1951. A apresentação estava a cargo de Paulo Roberto e o programa ia ao ar às terças-feiras às 21 h.

“A direção do Departamento foi entregue a Humberto Teixeira, secundado na produção por seu colega Zé Dantas. Casos curiosos sobre expressões e costumes brasileiros entremeavam-se com xaxados, aboios, toadas e canções representativas da vertente nordestina, nas vozes de Ivon Curi, Emilinha Borba, Trio Iraquitã, ou

do recém-chegado Luiz Vieira, logo consagrado com o seu *Menino de Braçanã*, de parceria com Arnaldo Passos.

“Como não poderia deixar de ser, Luiz Gonzaga tinha participação especial e constante em *No Mundo do Baião*, onde aproveitaria para lançar uma de suas mais engajadas composições com Zé Dantas, *Paulo Afonso*, uma ode a todos que contribuíram para tornar a usina uma realidade” (Saroldi e Moreira).

Dominique: “Zé Dantas, que já atuara com programa próprio na Rádio Jornal do Comércio, no Recife, adquirindo experiência na profissão, participava ativamente [de ‘No Mundo do Baião’]. Era brilhante contador, capaz de reproduzir no microfone todos os animais, todos os ruídos e barulhos do sertão, pontuando-os de exclamações e expressões típicas do falar nordestino”.

\*

Quando falarmos da intervenção de Luiz Gonzaga no horizonte da vida brasileira, não devemos deixar de parte o contexto das migrações nordestinas para o centro-sul do país, para terras e mentalidades sudestinas, naquela época. Nunca, como então, os nordestinos pensaram tanto em São Paulo.

A propósito de “Vozes da Seca” (em parceria com Zé Dantas), Gonzaga, já mais velho, comentou: “Eu ia contando as coisas tristes do meu povo, que demanda do Nordeste pro sul e pro centro-sul em busca de melhores dias, de trabalho. Porque lá chove no período exato, lá se sabe o que são as estações. No Nordeste, as intempéries do tempo são todas erradas. Quando é para chover não chove, então o povo vai procurar trabalho no sul e o Nordeste vai se despovoando. Então, minha música representa a luta, o sofrimento, o sacrifício de meu povo. Eu denuncio, critico os governos, mas com certo cuidado, para não me envolver com aqueles que gostam de incentivar a violência”.

Não será supérfluo, por isso mesmo, precisar a situação de Luiz Gonzaga no contexto dos processos migratórios internos do Brasil.

É evidente que ele não foi o único a tematizar esses fluxos migrantes. *Peguei um Ita no Norte*, de Caymmi, é um equivalente litorâneo do *Pau-de-Arara*, de Gonzaga e Guio de Moraes. Mas o caso de Gonzaga tem sua especificidade.

Gonzaga é a grande expressão poético-musical da onda migratória nordestina que – especialmente, a partir da década de 1940 – cresceu em direção ao centro-sul do país, voltando-se, sobretudo, para São Paulo. Mas de um segmento perfeitamente delimitável dessa onda migratória: o *popular*.

Ao contrário do que geralmente se costuma pensar, a migração não é um fenômeno restrito às massas trabalhadoras. Há migrantes de todas as classes sociais. Cada um se engaja a seu modo, e dentro de suas posses, na mudança. Gonzaga fala do ponto de vista do migrante pobre. *Pau-de-Arara* é isso:

*Quando vim do sertão, seu moço, do meu bodocó  
a malota era um saco e o cadeado era um nó.  
Só trazia a coragem e a cara  
viajando no pau-de-arara  
eu penei... mas aqui cheguei...*

Mas havia, em Gonzaga, e em seu parceiro Guio de Moraes, um orgulho. O orgulho da cultura popular sertaneja do Nordeste. Do que ele trazia, na sua bagagem:

*Trouxe um triângulo  
Trouxe um gongô, no matulão  
Trouxe a zabumba  
Dentro do matulão  
Xote, maracatu e baião  
Tudo isso eu trouxe  
No meu matulão*

\*

A constância e a intensidade das migrações nordestinas, no período focalizado por Gonzaga, levaram alguns estudiosos a falar que o homem do Nordeste tinha uma espécie qualquer de "instinto migratório". Ou, o que é ainda mais engraçado, achava-se possuído de alguma "mania ambulatória".

O atraso tecnológico, a miséria social e as asperezas ecossistêmicas convergiram para situar, no Nordeste, as zonas mais expulsivas que se poderia encontrar, então, em toda a extensão do território brasileiro. Fato que gerou, inclusive, a crença regional de que sair do Nordeste significaria, invariavelmente, melhorar de vida. Daí que o sociólogo Luiz Aguiar Costa Pinto – sempre elogiado por Darcy Ribeiro – fale de uma "ideologia migratória" característica desse espaço geossocial, cuja "ideia dominante é circular, é sair fora do quadro sociológico local e tradicional".

Com o capitalismo industrial brasileiro se concentrando em terras meridionais, o Nordeste se viu reduzido à função de fornecedor de recursos financeiros e mão-de-obra àquela região. O fato não era exatamente novo, em termos históricos. Tivemos antes o tráfico interprovincial de escravos, quando a lavoura do café drenou parte considerável da escravaria nordestina. Mas a situação, agora, era diversa.

O Nordeste fora excluído do universo da produção industrial brasileira. Restavam, na região, cidades voltadas para atividades de comércio e de serviços. E uma arcaica estrutura agropastoril.

Mas enquanto o Nordeste vegetava, havia o avanço da indústria no Brasil Meridional. Também na dimensão econômica, o Nordeste se convertera em área expulsiva. E o ímã que atraía seus migrantes era o pólo dinâmico da economia brasileira, axiado em São Paulo. Foi esta a maneira brasileira, desde a passagem do "ciclo do ouro", de internalizar o desequilíbrio hemisférico, incluindo aí, logicamente, o processo de transladação da força de trabalho.

O Nordeste – especialmente, a partir do esforço de atualização histórica promovido por Getúlio Vargas (quando a região foi marginalizada pelas políticas econômicas governamentais) –

aprofundou seus processos de descapitalização e de evasão da mão-de-obra. Não foi por acaso que apareceram, nessa época, os primeiros estudos sobre migrações internas no Brasil.

O fluxo migratório em que se insere Luiz Gonzaga é dos mais complexos. Não se trata de migração de uma zona rural para outra zona rural. De migração de roças para pequenas cidades. Ou de migração de um centro urbano para outro.

Mas de migração de antigas e tradicionais comunidades campestres – praticamente paradas no tempo, cultivando de geração a geração os velhos valores de sempre – para o explosivo, colorido e irrequieto mundo urbano-industrial, que então começava a se configurar no país.

Mais do que de uma transição brusca, trata-se de um corte profundo e radical. Eram milhares e milhares de camponeses que passavam, de repente, à condição de urbanitas. A história da cidade, no Brasil, foi marcada por isso. Por este deslocamento massivo da “*communitas*” à “*gesellschaft*”.

E isto traz à luz o problema da integração social e cultural do migrante. O sujeito caía na roda-viva de um novo universo geográfico, climático, social e cultural. E jamais se dá sem dificuldade este salto de uma gente “*tradition-directed*” em direção a uma outra ordem, onde passavam a vigorar direitos e modos associativos definitivamente dessemelhantes aos que as pessoas conheciam em seus lugares de origem.

Entravam em jogo, em São Paulo, e num horizonte de crise, toda uma teia de valores, padrões de comportamentos, estruturas de crenças, relações de trabalho, etc. E tudo se desdobrando num meio muitas vezes hostil, em cujo âmbito se multiplicavam, por falar nisso, as *piadas de baiano*.

Luiz Gonzaga não só tematizou essa migração, como em *Paraíba* e *Asa Branca*, ambas em parceria com Humberto Teixeira, como teve uma presença fundamental na vida do migrante. E qual o papel de Gonzaga no entrecho dessa conjuntura? Simples.

Penso que é possível afirmar que Luiz Gonzaga desempenhou o papel nada insignificante, social e culturalmente, de uma força antidesagregadora. Atuando na dimensão dos signos – e em plano de

massas –, Gonzaga trazia consigo um universo familiar aos nordestinos, com suas representações conhecidas e seus referenciais nítidos.

“O sertão é ele”, declarou Câmara Cascudo, à lembrança dos ritmos e das paisagens dos sertões pernambucanos.

Assim, enquanto devolvia ao Nordeste um espelho onde a região tratasse de se contemplar e rever, Luiz Gonzaga exerceu uma função importantíssima com relação ao impacto nordestino na história social de São Paulo.

Gonzaga contribuiu para a coesão psicossocial do migrante. Para a preservação de formas e práticas culturais nordestinas, sertanejas, nesse contexto migratório. E para a introdução de tais formas e práticas no mundo urbano-industrial que se formava.

Logo, contribuiu, decisivamente, para os processos de afirmação, assimilação e fixação (inclusive, em assentamentos urbanos diferenciados) da corrente migratória.

Desse modo, evitou que se esgarçasse ou se rompesse, na migração, o tecido original da cultura sertaneja nordestina. E ainda contribuiu para a sua afirmação nos bairros que hoje compõem o cinturão mais colorido e mais vivo da periferia da maior cidade que os brasileiros construíram.

Francisco Weffort, em sua leitura a vôo de pássaro da história das “massas populares” (existem “massa elitistas”, Weffort?), em São Paulo, sublinha a “visibilidade cultural dos nordestinos”.

Luiz Gonzaga é indescutível deste processo. Desta realidade. Com sua poesia, sua música, sua indumentária lampiônica, ele contribuiu, mais do que qualquer “deputado baiano”, não só para a “visibilidade cultural”, de que fala Weffort, como ainda interveio, ele mesmo, no complicado terreno visual das relações humanas.

A destruição de um modo de vida tradicional encontrou, no sanfoneiro Luiz Gonzaga, um anteparo – e uma antena. Gonzaga não só retratou um “arcaísmo social”, com se dispôs a penetrar, com sucesso, no mundo das paixões e pulsões da sociedade urbano-industrial que se configurava no Brasil Meridional.

Gonzaga viu que era possível reconstruir uma unidade na dimensão da cultura. E isto a partir de uma adequação – não subordinada – do subsistema cultural sertanejo às realidades em movimento numa nova esfera metropolitana.

Luiz Gonzaga foi o primeiro produto industrial que o Nordeste exportou...

No CAIS DO SERTÃO LUIZ GONZAGA, vamos lidar com isso. Do antigo forró de Pedro Sertanejo às sanfonas de Dominginhos e Osvaldinho. Para chegar às feiras coloridas e desinquietas da periferia paulistana.

No caso do forró de Pedro Sertanejo, vemos claramente o significado de Gonzaga para a imigração nordestina rumo a São Paulo, no momento em que o sanfoneiro maior sumiu de cena, deixando um vazio imenso. Veja-se o relato do sanfoneiro Osvaldinho, filho de Pedro:

“Na época em que a música do Nordeste acabou, e que chegou a Jovem Guarda, meu pai notou que, quando chegava o mês de junho, os nordestinos que não podiam ir passar as festas juninas lá na sua terra ficavam no sul morrendo de saudades, e escutando os discos velhos de Luiz Gonzaga na vitrola. Meu pai teve, então, uma ideia. Por que não montar um ‘São João’ em São Paulo? Foi quando ele montou um forró na Vila Carioca em 1963”.

O sucesso foi enorme (cheguei a frequentar o forró de Pedro Sertanejo, em Sampa, no final da década de 1970)... Canto, agora, de memória, enquanto vou digitando:

*Olha pro céu, meu amor*

*Veja como ele está lindo*

*Veja aquele balão multicolor*

*Que lá no céu vai subindo*

*Foi numa noite igual a essa*

*Que eu lhe dei meu coração*

*O céu estava todinho em festa*

*Pois era noite de São João*

*Havia balões no ar*

*Xote e baião no salão*

*E no terreiro o teu olhar*

*Que incendiou meu coração...*

\*

Outro giro: vamos ter de falar dos intérpretes e dos parceiros de Luiz Gonzaga. Um elenco razoável. Entre os intérpretes, Ivon Curi, Jamelão, Carmem Miranda, Carmen Costa, Emilinha Borba, Quatro Ases e um Coringa, Os Cariocas, Marlene, Isaura Garcia, Ademilde Fonseca, Dircinha Batista, etc.

Muitos, também, foram os parceiros. Como Miguel Lima, por exemplo, que fez a letra de "Dezessete e Setecentos". Ou Assis Valente, Hervê Cordovil (o autor de "Vida do Viajante": "minha vida é andar por esse país...") e David Nasser. Ou, ainda, João Silva, parceiro dos últimos sucessos do Rei do Baião. Mas vamos nos concentrar, em especial, na obra de dois deles: Humberto Teixeira e Zé Dantas.

Teixeira nasceu em Iguatu, no Ceará, em 1915. Aos 15 anos de idade, mudou-se para o Rio. Era advogado. Mas ligado em música desde a infância, quando estudou flauta e bandolim.

Humberto, "o bacharel do baião", conhecia com intimidade – sensível e letrada – as linguagens da cultura tradicional do Nordeste. Foi o intelectual – e, mais ainda, o político do baião. Político, em dois sentidos. No mais amplo, sabendo abrir caminhos para o novo gênero poético-musical que afluía na música popular brasileira. E no mais literal, ao se eleger deputado federal. Quando, aliás, propôs "leis em favor da difusão de nossa música popular no exterior" (seria o caso de procurá-las no Congresso Nacional) – Tinhorão se refere, a

propósito, ao projeto n. 1.544, apresentado à Câmara dos Deputados em julho de 1956.

Foi em parceria com Teixeira que Gonzaga compôs "Baião", música-manifesto, música emblemática, signo do novo gênero. Foi também com Teixeira que o sanfoneiro compôs "Asa Branca", em 1948, recriação de uma peça do tradicional repertório musical nordestino-sertanejo.

Aliás, esta questão autoral pode ser levantada a partir daí – mesmo porque Gonzaga vai ter problemas com Zé Dantas por conta disso. Em depoimento ao Museu da Imagem e do Som, o Rei do Baião declarou, com absoluta franqueza: "Quando eu quis me lembrar das coisas que tocava quando era menino, para Humberto Teixeira botar letra, eu tive certa dificuldade, não me lembrava muito. Até que toquei 'Pé de Serra', 'Juazeiro', 'Asa Branca'. Humberto me perguntava: 'Mas isso é seu mesmo?'. Eu só vim a tomar conhecimento desta coisa, que quando você inventa uma música no fole ela é sua, aqui no Rio de Janeiro".

Para Gonzaga, aquela música nordestina era de todos, patrimônio coletivo. Ainda Gonzaga:

"Aproveitei muito do folclore nordestino. Mas aí não se deve tropeçar, deve ter cuidado de dar uma nova vestimenta, aproveitando só aquilo que a gente sente que foi feito com a imagem do povo. Se você der uma vestimenta digna e lançar um produto seu, não acontece nada com você. É muito comum o pessoal falar: 'Ah, mas esse sucesso de fulano eu conheço desde menino. Isso existia mesmo, mas e o resto? A nova letra? Ao mesmo tempo, é necessário que se faça um trabalho sério em cima disso. A pessoa não deve matar o tema, deve melhorá-lo. 'Asa Branca' era folclore. Eu toquei isso quando era menino, com meu pai. Mas aí chega Humberto Teixeira e coloca: 'Quando olhei a terra ardendo/ Qual fogueira de São João...' e se conclui um trabalho sobre 'Asa Branca'. Agora, depois disso eu vou botar 'tema popular'? Ou 'recolhido', 'pesquisado' por Humberto Teixeira e Luiz Gonzaga? Aí tudo quanto é vagabundo vai ser dono também? Não cantando nossa letra, mas cantando com uma letra fajuta, pra pegar sucesso. E faz mal pra música. Aí nós pegamos o tema Humberto e eu".

Também “Juazeiro” era tema antigo, coisa tradicional do Nordeste. Mas Gonzaga colocou o nome dele até em composições que eram só de Zé Dantas, que ficava furioso com isso...

Se Teixeira era cearense, Zé Dantas era pernambucano. Nasceu num distrito de Pajeú das Flores, em fevereiro de 1921. Formou-se em medicina. Mas era também profundamente ligado em música e amante da cultura sertaneja e de suas formas estéticas mais populares.

Zé Dantas, o outro grande parceiro de Luiz Gonzaga, vem com uma realidade, digamos assim, menos polida ou letrada. Com lances e relances que brotam mais do cotidiano sertanejo. Fala o próprio Luiz Gonzaga (“Especial JB”, 30 de julho de 1983): “Humberto Teixeira era mais mesclado com a cidade, com o asfalto. E Zé Dantas veio do sertão bravo. Eu costumava dizer que eu podia sentir o cheiro do bode na pessoa dele”.

Dominique: “Apaixonado pelo Nordeste, desde criança observava e assimilava as coisas de lá, toda aquela cultura oral tão rica... Zé Dantas gostava de escutar aquele linguajar do interior, aquelas músicas fanhosas, e ia aprendendo os ditados, as cantorias, a sabedoria da gente de lá. Descobriu, com prazer, através do rádio e dos discos, o cantor-sanfoneiro que estava fazendo sucesso no sul com a música nordestina. Foi pois, como fã, que Zé Dantas se aproximou de Luiz Gonzaga. Por sua vez, Gonzaga descobriu em Zé Dantas um autêntico sertanejo”.

Saroldi e Moreira: “Ao lado de composições brejeiras, maliciosas como *Vem, Morena* ou *Cintura Fina*, a parceria Gonzaga-Zé Dantas incorporava também o Nordeste sofrido, injustiçado, numa antecipação do que nos anos 60/70 seria rotulado como ‘canção de protesto’”.

Dominique faz a comparação: “Afastado do Nordeste desde menino, Humberto Teixeira era mais asfalto que sertão; ele mentalizava o mundo nordestino, mas não possuía o conhecimento de Zé Dantas, que o vivera por dentro, que levava o Nordeste em si, que era o próprio Nordeste... Com Humberto, Gonzaga realizara o seu projeto de lançar a música do Nordeste no sul. Com Zé Dantas, ele iria mais longe, transformar-se-ia num militante da alma do Nordeste. O compromisso era mais forte, mais visível, mais sensível nas letras de

Zé Dantas do que nas do autor de 'Asa Branca'. É notável que as músicas da dupla Luiz Gonzaga/Zé Dantas (que assinava Zédantas) raramente utilizavam a primeira pessoa do singular (eu). Como dois geniais repórteres, relatavam, com agudo senso de observação e com imenso amor, todos os aspectos da vida no Nordeste”.

Devemos ter, no CAIS DO SERTÃO LUIZ GONZAGA, um documentário falando da vida e da obra dos parceiros do Rei do Baião?

## **O LEGADO CULTURAL**

Gonzaga se impôs. Conheceu herdeiros e futuros herdeiros. Em 1954, aliás, na feira de Garanhuns, conheceu o futuro grande sanfoneiro Dominginhos, então ainda uma criança, tocando em troca de uns trocados. Adiante, topou com a Patrulha de Choque de Luiz Gonzaga, onde brilhava Marinês. Mas não vamos ficar aqui fazendo um rol. O fato é que, no final da década de 1950, Gonzaga podia olhar para trás e se congratular consigo mesmo pela espetacular vitória cultural de seu projeto nordestino.

Depois disso, veio o declínio – no horizonte da cultura de massa de um país que se atualizava e procurava se afirmar no mundo como nação moderna. Era o Brasil sob o signo de Brasília. No campo especificamente musical, o rock’n’roll e a bossa nova – em seguida, a jovem guarda – ocuparam o centro da cena.

Gonzaga como que foi tangido de volta para o sertão, embrenhando-se por terras interioranas. Por cidades distantes, longe dos grandes centros urbanos do Brasil. A realidade agora era outra – tanto a realidade cultural do país, como a realidade pessoal do cantor.

Gonzaga: “Eu, como cantador pobre, sabia que a cidade grande não ia me dar oportunidade, então eu gravava meus discos e ia procurar o meu público lá nos matos. Nos estados longínquos. Esse povo vinha me ouvir e as praças ficavam cheias. Eu arranjava patrocinador no local e, às vezes, levava patrocinador do sul que tinha pretensões no Nordeste. Me davam cartazes. Eu cantava na praça pública, nos coretos, nos circos e até nos quartéis. Eu chegava na cidade do interior com meus discos, cantava na praça pública, vendia meu peixe. Foi sempre no Nordeste que eu me arrumei”.

Com o tempo, no entanto, Gonzaga renasceria para todo o país. Na voz da novíssima geração da década de 1960.

Em 1965, Geraldo Vandré gravou "Asa Branca", com acompanhamento de berimbau. (Em 68, devolvendo a bola, Lua gravaria "Caminhando, Pra Não Dizer Que Não Falei de Flores", a valsa das passeatas estudantis).

Em 1968, veio a tropicália virando a mesa, saltando com os dois pés nos peitos dos porteiros. E Luiz Gonzaga aparecia como referência importante, presença forte no "paideuma" do movimento. Lembre-se a conversa de Augusto de Campos, Gilberto Gil e Torquato Neto, reproduzida no livro *Balanço da Bossa*, de Augusto. (É muito bom ouvir os três falando do assunto. Seria muito bom ouvir eles falando, no CAIS DO SERTÃO LUIZ GONZAGA. Será que é possível recuperar esta gravação?).

*Augusto de Campos:* Que fatos você considera essenciais para a sua própria evolução musical?

*Gilberto Gil:* O primeiro fenômeno musical que deixou um lastro muito grande em mim foi Luiz Gonzaga. Em grande parte pela intimidade que a música de Luiz Gonzaga teve comigo. Eu fui criado no interior do sertão da Bahia, naquele tipo de cultura e de ambiente que forneceu todo o material para o trabalho dele em relação à música nordestina. Uma outra coisa bacana no Luiz Gonzaga – e a consciência disso realmente só veio depois, quando eu já especulava em torno dos problemas da música popular brasileira – foi o reconhecimento de que Luiz Gonzaga foi também, possivelmente, a primeira grande coisa significativa do ponto de vista da cultura de massa no Brasil.

*Torquato Neto:* E tem uma coisa. Se aqui, no sul, a repercussão era grande, no Nordeste era obrigatória. Ele era o grande ídolo do Nordeste.

*Gilberto Gil:* Era o porta-voz. O primeiro porta-voz da cultura marginalizada do Nordeste. Antes dele, o baião não existia. Era um ritmo do folclore longínquo do Nordeste.

*Torquato Neto:* De qualquer maneira, lá, da Bahia para cima, todos nós crescemos sob o influxo de Luiz Gonzaga. Lá no Piauí, os alto-falantes não tocavam outra coisa o tempo todo".

O legado de Luiz Gonzaga, na cultura brasileira, é mais do que nítido. Quando Gilberto Gil canta “olha eu aqui de novo cantando, olha eu aqui de novo xaxando” – aquele *eu* deve ser ouvido em distância mediúnica. Quem fala é ele, mas é também o Rei do Baião, com todas as danças no salão.

Vamos falar da presença do baião na música popular brasileira. O baião está presente na Tropicália, como forma e como inspiração. Fez a cabeça de grupos cariocas e paulistas, ainda que estes se voltassem, depois, para outras fontes. É interessante ver como, na Tropicália, os baianos, frisando sempre a centralidade de João Gilberto, souberam se voltar, ao mesmo tempo, tanto para Roberto Carlos quanto para Luiz Gonzaga.

Gil vai gravar “Dezessete Léguas e Meia”, no disco “Cérebro Eletrônico”.

Caetano vai recorrer a “Asa Branca”, para falar de uma seca metafórica: a desolação das terras brasileiras que o forçaram ao exílio londrino. Ao poder voltar do exílio para sua terra natal, Caetano vai de novo lançar mão de Gonzaga, cantando “A Volta da Asa Branca”...

Gonzaga viu/ouviu o primeiro disco inglês de Caetano numa loja em Fortaleza: “Ele [o vendedor] me deu a capa enquanto colocava o disco na vitrola. Essa capa com uma fotografia dele com aquele casaco de inverno, expressava tanta tristeza, mas tanta tristeza, que meus olhos se encheram de lágrimas. Quando tocou o disco, aí eu chorei por dentro de mim. Mas quando ele fez aquela gêmeira do cantador sertanejo, aí eu não agüentei, chorei feio. Foi uma das maiores emoções que eu tive na vida”.

Gonzaga, recuperado pelos tropicalistas, ressuscitou de vez, fazendo inclusive, sob a direção de Capinan, show para um público contracultural da zona sul do Rio: “Luiz Gonzaga Volta Pra Curtir”. Daí em diante, gravações, shows, programas de televisão, prêmios, etc.

E o baião continuou dando frutos – e os frutos do baião são muitos. Vamos vê-los nas coisas dos Novos Baianos. Nas curtições de Moraes Moreira. No Bendegó, em Roze e Diana Pequeno, em Elba Ramalho, nas novas gerações pernambucanas, em Mestre Ambrósio, passando pelo Chico Buarque de “Baioque”, etc., etc.

Mas temos que ver o baião, também, como um modo brasileiro de leitura e tradução de gêneros musicais estrangeiros. Como no caso do *reggae* jamaicano. Num disco de Gilberto Gil, às vezes ficamos sem saber onde começa uma coisa e termina a outra.

Em suma: caminhando para o final da vida, Luiz Gonzaga voltou com tudo ao olimpo da música popular. Ao olimpo da cultura de massa no Brasil. E ainda cantou para o papa e fez show em Paris. Penso que devemos dar um trato especial a essa volta, no CAIS DO SERTÃO LUIZ GONZAGA.

O baião, embora tenha sido coqueluche, não foi somente moda. Viera para ficar. Ele e seu Rei – e para sempre.

Mesmo quando, no 2 de agosto de 1889, o sanfoneiro partiu, subiu por dentro das estrelas, com seu fole prateado.

\*

Uma coisa. Em qualquer canção ou em quase toda canção de Luiz Gonzaga que a gente ouça, está tudo lá. Na *Estrada do Canindé*, por exemplo.

*Ai ai que bom, que bom que bom que é*

*Uma estrada e uma cabocla*

*No sertão de Canindé*

*Ai ai que bom que bom que é*

*Uma estrada e a lua branca*

*Com a gente andando a pé*

*Artomóve lá nem se sabe*

*Se é home ou se é muié*

*Quem é rico anda em burrico*

*Quem é pobre anda a pé*

*Mas o pobre vê nos riacho*

*O orvalho moiando as frô  
Vê de perto o galo campina  
Que quando canta muda de cor*

*Vai moiando os pés no riacho  
Que água fresca – Nosso Sinhô!  
Vai oiando coisa a grane  
Coisa que pro mode ver  
O cristão tem de andar a pé...*

## **POST-SCRIPTUM**

Ao longo do texto, dei uns toques genéricos, entrando sem avisar nos campos da arquitetura e da museografia. Sei muito bem que não é esta a minha função. Cabem-me conteúdos. Museografia e arquitetura estão em mãos cheias de graça, com Isa e Marcelo. Mas não resisti ao desejo de sugerir azeitonas coloridas para suas empadas.

Penso mesmo que, em sua materialidade arquitetônico-museográfica, o CAIS DO SERTÃO LUIZ GONZAGA deve se articular, do começo ao fim, num diálogo ou numa dialética entre a linguagem vernacular nordestina e a linguagem high-tech de nossos dias. Foi esta, em seu tempo, a estrada que Luiz Gonzaga percorreu: vernáculo e novas técnicas. Na produção, na finalização de seus produtos, na presença na linha de frente da cultura de massa.

Além disso, e me intrometendo uma vez mais e mais uma vez sem ser chamado, penso que o CAIS DO SERTÃO LUIZ GONZAGA deve ser um espaço de convívios presenciais e virtuais. Um lugar para muitas – e todas – as interações. Para o qual, de alguma forma, podemos pensar, em outro plano, na modelagem da exposição nordestina de Lina Bo Bardi. Na flor estilizada do mandacaru, que vemos no SESC-Pompéia. Em jogos eletrônicos, computadorizados, com as bandeirolas coloridas dos festejos juninos no Nordeste. Ou com bandeirolas e triângulos.

No MUSEU DA LÍNGUA PORTUGUESA, em São Paulo, adotamos a forma do “totem” como figura interativa. No CAIS DO SERTÃO LUIZ GONZAGA, podemos adotar a sanfona. Seu teclado como fonte interativa-informacional. Ou, repito, triângulos e bandeirolas do São João.

O curral pode ser recriado. Com suas sombras. Com seus sons. Com o gado mugindo. Com a noite. Com pedaços de sal sob as estrelas. Com traços de estrelas sobre as estradas.

Podemos ter também, como me sugeriu Marcelo, um terreiro de barro batido, onde o forró levanta poeira, aos volteios de uma sanfona. Nesse caso, ao contrário, nada virtual. Ou, talvez, numa mescla.

Um espaço para lamparinas, redes, fifós. Para o equipamento doméstico sertanejo. Mas também para telões. Para “mouses”. Para toques e cliques.

Para paredes inteiras se revirando em telas de projeção.

Um sertão que agora conta com lan houses em sua paisagem. Hoje, 63% dos nordestinos que usam computador, conectam-se à internet via lan houses...

Penso, ainda, que devemos buscar inspiração no visual e na sonoridade das feiras populares do Nordeste. Feiras vivas e vibrantes que Gonzaga tanto amou. Que freqüentava sempre que podia, mesmo no auge do sucesso. E nas quais ele mesmo buscou inspiração.

Assim como pensar e repensar a visualidade da “Missa do Vaqueiro”, com aquela multidão de gente a cavalo, becando suas roupas características, e um mandacaru, ao lado do cálice e do vinho, sobre o pano branco que cobre o altar despojado...

De uma coisa, enfim, tenho toda e inteira certeza. O CAIS tem de ser muito bonita e muito sedutora. Para fazer jus não apenas à obra, como à pessoa de Luiz Gonzaga – cabra bonito e pra lá de gostoso, endoidecendo cabrochas no Brasil inteiro.