



**Universidade Federal da Bahia
Instituto de Letras
Programa de Pós-Graduação em Letras e Lingüística**

Rua Barão de Geremoabo, nº147 - CEP: 40170-290 - Campus Universitário Ondina Salvador-BA
Tel.: (71) 263 - 6256 – Site: <http://www.ppgll.ufba.br> - E-mail: pgletba@ufba.br



ANANDA TEIXEIRA DO AMARAL

**DE ONDE VEM O BAIÃO
ESTUDO SOBRE A CONSTRUÇÃO DA IMAGEM DE LUIZ GONZAGA NOS
DISCURSOS BIOGRÁFICO E ACADÊMICO**

**SALVADOR
2005**



**Universidade Federal da Bahia
Instituto de Letras
Programa de Pós-Graduação em Letras e Lingüística**

Rua Barão de Geremoabo, nº147 - CEP: 40170-290 - Campus Universitário Ondina Salvador-BA
Tel.: (71) 263 - 6256 – Site: <http://www.ppgll.ufba.br> - E-mail: pgletba@ufba.br



ANANDA TEIXEIRA DO AMARAL

DE ONDE VEM O BAIÃO

**ESTUDO SOBRE A CONSTRUÇÃO DA IMAGEM DE LUIZ GONZAGA NOS
DISCURSOS BIOGRÁFICO E ACADÊMICO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Lingüística (PPGLL) do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Eneida Leal Cunha

**SALVADOR
2005**

Biblioteca Central Reitor Macedo Costa - UFBA

A683 Amaral, Ananda Teixeira do.

De onde vem o baião : estudo sobre a construção da imagem de Luiz Gonzaga nos discursos biográfico e acadêmico / por Ananda Teixeira do Amaral. - 2005.
110 f.

Orientadora : Prof^a Dra. Eneida Leal Cunha.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Instituto de Letras, 2005.

1. Gonzaga, Luiz - 1912-1989 - Crítica e interpretação. 2. Compositores - Brasil, Nordeste - Biografia. 3. Cultura popular - Brasil, Nordeste. 4. Cultura de massa. 5. Música popular - Brasil. I. Cunha, Eneida Leal II. Universidade Federal da Bahia. Instituto de Letras. III. Título.

CDU - 821(81).09

CDD - 869.909

*Para Clara Amaral e Mariana Botura, que me ensinaram,
cada uma a seu modo, por que era preciso prosseguir.*

AGRADECIMENTOS

A Eneida Leal Cunha, pela orientação precisa, competente, generosa e, sobretudo, amorosa, desde o período de Iniciação Científica.

A Florentina Silva, pela amizade e pelo companheirismo de sempre.

Aos professores que participaram da minha formação, Mirella Márcia, Evelina Hoisel, Ligia Telles e Antonia Herrera.

A Adriana Telles, amiga-irmã que tanto admiro, pelos laços de afeto e pelo companheirismo, pelas dicas, aulas e discussões produtivas, pela leitura paciente deste trabalho e pelas contribuições valiosas.

A Arla Coqueiro, pela amizade atenta e pelo apoio logístico nos momentos mais difíceis.

A Álex Leilla, pelo amor que nos une e pela companhia produtiva.

A Alex Simões, amigo-irmão, poeta preferido, pela leitura deste trabalho e por todas as sugestões.

A Fon, pelo imenso afeto e respeito que sentimos um pelo outro, pela paciência e disponibilidade com que tentou resolver todos os meus problemas.

Aos amigos Marcão Botelho e Tatiana Lima pelas dicas mais que produtivas, pela generosidade, pelos livros.

A Nadja Miranda, Laila Garin, Paulo Pantera, Osny André, Reinofy, Tina, Íris, Mori, Orlando Billy, Henrique, Marília Mattos, Jesiel, Marcus Vinícius, Suênio, Valdo e Lázaro, pela amizade, confiança e incentivo.

A minha mãe e minha avó Maria, pelas lições de sobrevivência, de luta, de otimismo e de amor.

Ao meu pai e a Rita, pela torcida para que tudo desse certo e pelo afeto com que me cercam.

A minha irmã Lua e ao meu cunhado Adelvan, com os quais aprendi novos sentidos para a vida em família, pela paciência e incentivo.

Aos meus irmãos Rudá, Ícaro e Celso, pela afinidade e pelo comum amor à música.

Ao meu tio Sérgio, pela atenção, disponibilidade e pelos livros.

A tia Mary, que me apresentou as músicas que eu mais gosto de ouvir hoje, pela generosidade e pelo amor com que me acolheu como sobrinha.

A Mônica, Valdemar, Adriano e Ludmila, pela amizade sincera e pelo apoio sempre.

Às diretoras do Colégio Anglo-Brasileiro, Débora, Verônica, Áurea, Francisca, Puni e Selene, pela compreensão e pelo apoio nas horas de aperto.

A Regina, Beth, Lucho, Lúcia, Paulo César, Jailon, Simone, Malena, Juzete, Genilda e Ritta, pela estima, incentivo e paciência.

RESUMO

Leitura da construção da nordestinidade em Luiz Gonzaga por textos acadêmicos e biografias que abordam a vida e a obra do compositor. A partir de propostas da crítica biográfica e da crítica cultural contemporâneas, procura-se mapear discursos que constituíram a imagem de Luiz Gonzaga como Rei do Baião e como autêntico representante da cultura nordestina, ao mesmo tempo em que construía uma imagem do Nordeste como região tradicional, atrasada e rural, idéia concebida sempre a partir dos significantes seca e miséria. Para a problematização de tal hipótese, utilizou-se como referencial teórico a discussão acerca da cultura popular e, por conseguinte, os posicionamentos críticos que a opõem, hoje, à cultura de massa.

Palavras-chave: Luiz Gonzaga; Nordeste; Nordestinidade; Biografia; Crítica Biográfica; Cultura Popular; Cultura de Massa.

RÉSUMÉ

Lecture d'une construction du caractère propre du nord-est brésilien chez Luiz Gonzaga dans les textes académiques et les biographies sur la vie et l'œuvre du compositeur. Venu des propos de la critique biographique et de la critique culturelle contemporaine, on cherche à mapper des discours qui ont construit l'image de Luiz Gonzaga comme le Roi du "Baão" et comme l'authentique représentant de la culture de nord-est brésilien, en construisant, à la fois, une image du nord-est brésilien comme une région traditionnelle, obsolète et rurale, l'idée conçue toujours du point de vue des significatifs de la sécheresse et de la misère. Pour la mise au problème de telle hypothèse, on a utilisé comme référentiel théorique la discussion sur la culture populaire et, par conséquent, le point de vue critique qui l'oppose, aujourd'hui, contre la culture de masse.

Mots Clés: Luiz Gonzaga; Nord-est Brésilien; "Nordestinidade"; Biographie; Critique Biographique; Culture Populaire; Culture de Masse.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO: “ARREDA, ARREDA, ARREDA, QUE MEU BLOCO VAI PASSANDO”	7
CAPÍTULO 1 ESTUDIOSOS CANTAM LUIZ GONZAGA	13
CAPÍTULO 2 FICCIONALIZAR O OUTRO: ENTRE O DISCURSO HISTÓRICO E O JORNALÍSTICO	39
CAPÍTULO 3 INVENTANDO O REI DO BAIÃO: OS BIÓGRAFOS E A CONSTRUÇÃO DISCURSIVA DAS BIOGRAFIAS	55
CAPÍTULO 4 “QUEM QUISER APRENDER, É FAVOR PRESTAR ATENÇÃO”: OS BIÓGRAFOS E A CONSTRUÇÃO DISCURSIVA DA SUBJETIVIDADE	70
CONSIDERAÇÕES FINAIS: ENTRE O BARRO DO CHÃO E O ASFALTO:.....	88
REFERÊNCIAS	107

INTRODUÇÃO

“ARREDA, ARREDA, ARREDA, QUE MEU BLOCO VAI PASSANDO”¹

Eu sou um cabôco feliz
 Se eu nascesse de novo, eu queria ser o mesmo Mané Luiz
 Se eu nascesse de novo e pudesse escolher
 Mais do que sou não queria ser
 (...)
 Eu queria ser o Rei do Baião
 Mas não era mole não, meu irmão.

Luiz Gonzaga

Foi um impacto enorme, para mim, ler a seguinte afirmação de Gilberto Gil – respondendo à pergunta de Augusto de Campos sobre que fatos o compositor “considera[va] essenciais para a sua própria evolução musical” –, publicada em *O Balanço da Bossa e outras bossas*.

O primeiro fenômeno musical que deixou lastro muito grande em mim foi Luiz Gonzaga. Em grande parte pela intimidade que a música de LG 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 sobre os problemas da MPB – foi o reconhecimento de que LG foi também, possivelmente *a primeira grande coisa significativa do ponto de vista da cultura de massa no Brasil*. Talvez o primeiro grande artista ligado à cultura de massa, tendo sua música e sua atuação vinculadas a um trabalho de propaganda, de promoção (...).²

Luiz Gonzaga e a cultura de massa juntos. Era algo um tanto esdrúxulo para mim, que estava absolutamente acostumada a ouvir o nome de Luiz Gonzaga vinculado às “verdadeiras tradições do Nordeste”, ao que nelas havia de “autenticamente popular”.

Apesar de ter nascido em Salvador e de ter vivido a maior parte da minha vida aqui, tenho também uma forte ligação com o chamado sertão nordestino. Vivi os primeiros anos da minha infância no interior, em Juazeiro, e, como minha família paterna é de Senhor do Bon-

¹ Verso da canção “Eu vou cortando...”, marcha lançada em 1946, numa parceria de Luiz Gonzaga, J. Portela e M. Lima.

² Augusto de CAMPOS. Conversa com Gilberto Gil. In: *Balanço da bossa e outras bossas*. 5.ed. São Paulo: Perspectiva, 1993. p.191 [grifo meu].

fim, passei muitas férias de meio de ano nessa cidade. Na adolescência, durante parte da década de 90, em vez de esperar o carnaval chegar, como é comum aqui em Salvador, eu desejava, durante todo o ano, que o São João chegasse.

Em Senhor do Bonfim, ouvia discussões acaloradas sobre a decadência da festa junina, sobre o desserviço que as prefeituras estavam prestando à tradição local etc. Era opinião corrente, em especial para as pessoas pertencentes a famílias tradicionais, de classe média escolarizada e, portanto, impregnadas por uma certa noção de arte e cultura, a de que a cultura popular estava se acabando, que os modismos da modernização estavam destruindo a festa. As barracas já não eram as mesmas (organizadas e padronizadas demais), as comidas também não (cachorro-quente era vendido em vez de pamonha, canjica, bolos etc.), e a música... Bem, esse era um dos pontos mais polêmicos. Enquanto a maior parte da população se divertia e dançava a noite toda, alguns reclamavam da maioria das bandas que faziam (e ainda fazem) a festa, bandas eletrificadas, com sons, ritmos e temáticas muito distantes da produção dos trios nordestinos e de Luiz Gonzaga, esses sim “artistas fiéis às tradições locais”.

Cresci ouvindo o nome de Luiz Gonzaga sendo associado à cultura tradicional nordestina; isso era, então, ponto pacífico para mim. Mas, depois do contato com a entrevista de Gil, essa crença começou a ser desestabilizada.

Em 2002, lendo uma das biografias de Luiz Gonzaga – escrita por Dominique Dreyfus³ –, me deparei com transcrições de trechos de entrevistas que ela havia feito com o artista. Nesses depoimentos, em que ele contava a sua chegada ao Rio de Janeiro e o início de sua carreira artística, na década de 40, ficava patente sua ligação com o que se convencionou denominar, mais tarde, como indústria cultural, através do uso de artifícios – que hoje poderíamos chamar de “estratégias de marketing” – para se lançar, fazer sucesso e se estabelecer no rádio, meio de comunicação de massa mais importante daquele período.

Além da biografia de Dreyfus, no mesmo ano assisti à peça “O vôo da asa branca”, produção baiana de Deolindo Checcucci, que circulou nacionalmente. E adquiri a caixa com 3CDs de Luiz Gonzaga, intitulada “50 anos de chão”, lançada pela BMG em 1996, numa reedição da caixa de cinco LPs homônima, lançada em 1988. Segundo texto de um libreto que acompanha a edição, os CDs teriam o repertório mais representativo da carreira do compositor, selecionado por ele próprio. Tanto no discurso da peça quanto no do libreto, Luiz Gonzaga aparecia incontestavelmente ligado às autênticas tradições nordestinas. A insistência desses produtos culturais em circulação na vinculação do nome de Luiz Gonzaga à música de raiz, autenticamente brasileira, e a reafirmação do lugar do cantor como “representante do povo

³ Dominique DREYFUS. *Vida do viajante: a saga de Luiz Gonzaga*. 2.ed. São Paulo: Ed. 34, 1997.

nordestino” provocaram minha curiosidade. Por que essa repetição? A quem afinal ela serve? O que recalca?

Foi do questionamento desses discursos, além do eco da resposta de Gil e da biografia de Dreyfus, que fui formulando e esboçando o meu projeto de pesquisa para o Mestrado.

O senso comum normalmente não leva em consideração a vinculação entre a emergência do sanfoneiro, a popularização do baião, e a indústria cultural (mesmo que ainda incipiente nas décadas de 40 e 50, como a considera Renato Ortiz⁴) e os centros urbanos. E mais, desqualifica determinado “farró”, produzido desde a década de 90, o chamado “farró eletrônico”, rotulando-o de estilização, “invenção” da indústria cultural, com fins puramente lucrativos, usando como argumento justamente a distância entre essa produção musical e a produção de Luiz Gonzaga, supostamente autêntica e desvinculada de qualquer objetivo que não o de “divulgar o Nordeste” e “ajudar o povo nordestino”.

Associando o compositor ao sertão, ao que seria genuinamente nacional, à “música popular tradicional” do Brasil, ao que alguns chamam de “música de raiz”, a classe média escolarizada e muitos dos intelectuais brasileiros justificam o desprezo à música de grupos atuais como *Mastruz com Leite*, *Calcinha Preta* e *Magníficos*⁵. A partir do mesmo tipo de argumento, desqualificam ainda a produção dos grupos do que se convencionou chamar “farró universitário”, estilo também consolidado na década de 90. Rejeitam a mistura – operada por essas bandas – do “farró tradicional” com o rock, linguagem predominantemente reconhecida como própria da música popular urbana; como se o baião também não houvesse sido fruto de mistura da música produzida por cantadores nordestinos até a década de 40 com uma nova concepção de música, surgida no início do século XX, que era urbana e destinada ao rádio.

Além disso, argumenta-se, para desabonar ainda mais alguns dos grupos do “farró universitário”, que sua música é artificial (ou inautêntica), pois não é produzida por nordestinos. Reivindicam, assim, para um determinado grupo, o “verdadeiro farró”, que os jovens do “farró universitário” seriam incapazes de fazer por não trazerem, em si, a verdade ou a vivência essencial do Nordeste.

⁴ Renato ORTIZ. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 2001.

⁵ Grupos mais emblemáticos do chamado farró eletrônico. Um dos traços mais marcantes desse tipo de produção talvez seja, além da incorporação de instrumentos eletrônicos, pouco associados à chamada musicalidade nordestina, e da formação inteiramente distinta da dos trios nordestinos, o tipo de música que eles fazem: trata-se de uma proposta que, em vez de cantar a seca, as sagas do retirante ou qualquer tema ligado a essa idéia de Nordeste, investem na música romântica, em forte diálogo com a chamada música brega, inclusive em suas estruturas mais elementares. Boa parte do repertório desses grupos é composta de versões de músicas estrangeiras ou *tradições* de músicas nacionais para o seu próprio ritmo.

Talvez por conta dessa oposição, que confina o Nordeste numa esfera semântica fechada e impermeável a qualquer interferência, no início da pesquisa, acreditava que meu foco de trabalho seria a avaliação dessas imagens construídas e difundidas pela obra musical de Luiz Gonzaga e pela sintaxe a partir da qual se estruturava sua própria imagem. O objetivo da pesquisa seria, então, uma reavaliação da construção identitária da região Nordeste e a discussão de estereótipos gestados nesse processo. A partir dessa discussão, todas as outras, relativas à indústria cultural e à questão do popular e do massivo no Brasil, apareceriam, como suporte ou pano de fundo.

Entretanto, durante a fase de revisão bibliográfica, encontrei um número substancial de trabalhos acadêmicos e biografias que redirecionaram meu olhar. A maioria dos textos repetia o lugar de Luiz Gonzaga como “representante na nordestinidade” e da cultura tradicional e rural. Refletir sobre essa repetição me pareceu, então, incontornável. Essa reflexão será desenvolvida no **CAPÍTULO 1**, intitulado **ESTUDIOSOS CANTAM LUIZ GONZAGA**, no qual desenvolvo uma análise de trabalhos acadêmicos, cuja abordagem, total ou parcialmente, enfocam Luiz Gonzaga e sua obra. Trata-se de sete trabalhos, a maioria resultante de dissertações ou teses. Dentre eles, destacarei a obra *A invenção do Nordeste e outras artes*⁶, do historiador Durval Muniz de Albuquerque Jr., que, pelo investimento crítico que faz, tornou-se um diálogo constante ao longo desta pesquisa.

No **CAPÍTULO 2**, que vou chamar de **FICCIONALIZAR O OUTRO**, elaboro considerações sobre alguns dos aspectos em pauta na discussão sobre a leitura crítica das biografias nos anos recentes. Esse capítulo funciona como premissa para os dois seguintes, que vão trabalhar especificamente com biografias.

Nos terceiro e quarto capítulos, portanto, retomando a análise iniciada no primeiro, desloco meu olhar para as narrativas que procuram dar conta da vida de Luiz Gonzaga. Primeiramente, no **CAPÍTULO 3 - INVENTANDO O REI DO BAIÃO**, após apresentar os biógrafos e as biografias, acompanharei o movimento que, nessas narrativas, ocupam-se da constituição da figura do Rei do Baião. Seguindo esse roteiro, partilharei com Albuquerque Jr. a idéia de Nordeste como uma produção imagético-discursiva, para a qual Luiz Gonzaga contribuiu, da mesma forma que também o sanfoneiro será entendido como produto resultante de discursos vários, entre os quais o da nordestinidade. A seguir, no **CAPÍTULO 4 - “QUEM QUISER APRENDER, É FAVOR PRESTAR ATENÇÃO”**, desenvolvo algumas ponderações, a partir do conceito de subjetivação formulado por Foucault em seus últimos estudos. A idéia de “constituição

⁶ Durval Muniz de ALBUQUERQUE JR. *A invenção do Nordeste e outras artes*. 2.ed. Recife: FJN, Ed. Massangana; São Paulo: Cortez, 2001.

de si”, desenvolvida pelo filósofo em *Subjetividade e Verdade* e em *A Hermenêutica do Sujeito*⁷ me ajuda a pensar como os próprios nordestinos constroem uma identidade que não é natural, nem essencial, como enfim eles “aprendem a se nordestinizarem”, ao mesmo tempo em que são “nordestinizados”, instalando-se na dicotomia binária que opõe Nordeste e Sudeste, rural e urbano, atraso e progresso, pobreza e riqueza, autenticidade local e influências cosmopolitas. Tal formulação será útil para a percepção de Luiz Gonzaga que procuro assumir ao longo de todo o meu trabalho. Tento entender o compositor como um sujeito que teve, como qualquer outro, um processo de subjetivação que se dá no exterior, a partir do aprendizado do que se construiu como identidade nordestina e não como alguém que era o próprio Nordeste, que tinha dentro de si a verdade essencial da região, e que a partir de determinado momento da vida deixou que essa verdade oculta aflorasse.

Na seção intitulada **ENTRE O BARRO DO CHÃO E O ASFALTO**, como forma de apresentar minhas **CONSIDERAÇÕES FINAIS**, puxarei alguns fios da trama que constituiu a oposição entre cultura popular e cultura de massa, a partir de autores que considero fundamentais para tal discussão, sobretudo pelo empenho de suas investigações no contexto da América Latina. Assim, Renato Ortiz, Jesús Martín-Barbero, Néstor García Canclini, bem como a leitura que com eles faz Marilena Chauí, serão convocados para historicizar o conceito de “popular”, percebendo-o nas malhas de discursos considerados muitas vezes como opostos. A partir daí, são acionados temas como o resgate e a preservação, a fidelidade às raízes e a negociação com o mercado, para ler o discurso com o qual as biografias operam em seu gesto de enquadrar Luiz Gonzaga no cercado da tradição, do arcaico, enfim do espaço delimitado como sendo da cultura popular.

Assim, minha leitura vai aos poucos e deliberadamente deslizando da problemática específica da construção da narrativa biográfica para o plano mais largo do debate acerca dos valores ativados pela história cultural recente. Parto do pressuposto de que a nostalgia e a idealização de um passado melhor, mais rico musicalmente e fincado em tradições enraizadas, podem ser questionadas se pensarmos que essas “tradições” não têm uma origem tão distante assim, muito menos que nelas possa ser flagrada uma pureza original. No caso de Luiz Gonzaga, sua emergência assinala-se no século XX e está ligada ao rádio, meio de comunicação de massa. Esse tipo de reflexão abala a crença ainda comum nos limites entre a “cultura de massa” e a cultura popular “de raiz”, faz pensar sobre as vontades que movem essa diferenci-

⁷ Textos publicados em Michel FOUCAULT. *Resumo dos cursos do Collège de France (1970-1982)*. Trad. Andréa Daher; consultoria Roberto Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997.

ação e ajuda na compreensão de preconceitos correntes e discursos cristalizados em relação aos produtos da cultura massiva.

CAPÍTULO 1 ESTUDIOSOS CANTAM LUIZ GONZAGA

No mesmo diapasão da literatura se encontra o crítico que, ao pensar estar interpretando a palavra do outro através de suas leituras, está igualmente se inserindo como leitor de sua própria vida.

Eneida Maria de Souza, Crítica Cult

Todo trabalho acadêmico pressupõe uma “revisão bibliográfica”. No presente caso, entretanto, a bibliografia lida evidenciou-se como capaz de trazer para a dissertação muito mais do que o esclarecimento necessário sobre abordagens anteriores do meu objeto. Dessa leitura, pelo menos seis trabalhos (cinco especificamente sobre Luiz Gonzaga e um com seção destinada à produção do músico) podem ser considerados como investimentos discursivos que fazem bem mais do que analisar o compositor e sua obra, uma vez que, na minha avaliação, representam contribuições eficazes à constituição e circulação da imagem do músico. Além desses, um outro estudo faz parte desta revisão, mas que aqui está destacado dos demais por conta do seu direcionamento teórico-crítico. Trata-se do livro *A invenção do Nordeste e outras artes*, de Durval Muniz de Albuquerque Júnior. Embora dedique apenas uma seção ao estudo específico sobre Luiz Gonzaga, a reflexão nele desenvolvida é de fundamental importância para o posicionamento crítico que adoto neste trabalho. A razão por que reuni essas obras num capítulo inicial – à exceção do livro já mencionado – deve-se principalmente à vontade que move este trabalho: investigar os dispositivos discursivos que concorreram ou ainda concorrem para a construção de Luiz Gonzaga como síntese da cultura nordestina, cuja construção estilizada agregou símbolos postos em circulação no início do século e que ajudaram a construir o que hoje se chama “nordestinidade”⁸.

Este recorte, menos que indicar uma bibliografia autorizada sobre o tema em questão, diz muito mais respeito aos meus interesses críticos – e aqui retomo a advertência de Eneida Maria de Souza, que epigrafa este capítulo: o crítico, ao interpretar a palavra do outro, lê a sua própria vida, o que aponta para um abalo na crença de que deve existir um distancia-

⁸ Não entraram neste trabalho a dissertação de Nildecy de Miranda Bastos, “Luiz Gonzaga: um contador do Nordeste”, defendida na UEFS, em 2004, e o artigo “Nordeste: a invenção pela música”, de Francisco Oliveira, publicado em Berenice CAVALCANTE *et al.* (org.) *Decantando a República*. Vol.3. Rio de Janeiro: Nova Fronteira/São Paulo: Fund. Perseu Abramo, 2004. Trata-se de textos recentes, posteriores à feitura desta revisão bibliográfica.

mento entre o pesquisador e seu objeto de análise. Aqui deixo claro, portanto, que se trata de uma escolha mediada sobretudo pelas forças que se impuseram a esta pesquisa.

Existem percursos de vida que influenciam a escolha intelectual dos estudiosos. Assim como a minha trajetória criou condições de escolha, a trajetória existencial de outros pesquisadores pode traçar, de certa forma, a eleição do objeto e do lugar teórico de onde falam. O percurso de vida de Albuquerque Jr. é tomado aqui como exemplo. Nas primeiras páginas do livro *A invenção do Nordeste e outras artes*, mais exatamente nos agradecimentos, o autor explica sua relação afetiva com a pesquisa que empreendeu no seu percurso de pós-graduação e, assim, justifica sua empreitada:

Este livro é (...) fruto do encontro tenso e frutífero de duas áreas do país que foram inventadas como antagônicas e excludentes. Sou filho desse encontro seja físico ou intelectualmente falando. Filho de um amor que nasceu migrante, de um pau(pai)-de-arara por uma paulistinha que, por serem fervorosos católicos, tiveram seus caminhos cruzados numa missa, numa tarde paulistana, em 1954. Após ter crescido convivendo com as enormes diferenças que os separavam, mas também com o grande amor que os unia, decidi-me por completar meus estudos na terra em que minha mãe vivera toda a primeira parte de sua vida, da qual em inúmeras tardes traçara uma geografia afetiva, falando de uma São Paulo onde deixara todos os seus amigos e parentes.

(...) Após terminar a graduação na Paraíba, resolvi fazer a pós-graduação em São Paulo, mais especificamente em Campinas, tornando-me também, do ponto de vista acadêmico e intelectual, filho desse encontro; um migrante em busca do conhecimento, um “baiano enxerido” que muitas vezes teve de ouvir a frase: “Mas você não parece nordestino”. Por isso quero iniciar estes agradecimentos lembrando meus pais e meus professores, que possibilitaram o encontro entre “o Nordeste e o São Paulo” que estão em mim, desde a geografia de meu corpo até o espaço da minha mente. Como todo trabalho, este surgiu do amor e ao mesmo tempo da inquietude que me causam esses espaços em que foi repartido o país e parte de seus habitantes.⁹

Versão resumida da tese de doutoramento de Albuquerque Jr., *A invenção do nordeste e outras artes*, como o título provocativamente indica, é um estudo sobre a produção, no âmbito da cultura brasileira, da idéia de Nordeste, que, segundo o autor, teria sido uma “invenção, pela repetição regular de determinados enunciados, que são tidos como definidores do caráter da região e de seu povo, que falam de sua verdade mais interior”¹⁰. Nessa chave de abordagem, o autor, oriundo do campo da História, considera o Nordeste como um produto

⁹ ALBUQUERQUE JR. Op. Cit., p.9-10.

¹⁰ Id. Ibid., p.24.

imagético-discursivo, construído historicamente, e cuja emergência pode ser flagrada no início do século XX.

Definir a região é pensá-la como um grupo de enunciados e imagens que se repetem, com certa regularidade, em diferentes discursos, em diferentes épocas, com diferentes estilos e não pensá-la uma homogeneidade, uma identidade presente na natureza.¹¹

Os discursos acerca do Nordeste ou da nordestinidade são tomados, nessa obra, não como “documentos de uma verdade sobre a região, mas como monumentos de sua construção”¹². De filiação francamente foucaultiana, a leitura empreendida por Albuquerque Jr. mapeia discursos produzidos a partir de lugares sócio-culturais diversos:

as diversas formas de linguagem, consideradas neste trabalho, como a literatura, o cinema, a música, a pintura, o teatro, a produção acadêmica, o são como ações, práticas inseparáveis de uma instituição. Estas linguagens não apenas representam o real, mas instituem reais. Os discursos não se enunciam, a partir de um espaço objetivamente determinado do exterior, são eles próprios que inscrevem seus espaços, que os produzem e os pressupõem para se legitimarem¹³.

É a partir desses pressupostos, portanto, que o autor vai construir seu estudo, cuja divisão fornece as pistas de suas escolhas. O autor adverte, já na introdução, para o modo como pensa o espaço regional: trata-se de um espaço delimitado por fronteiras que não “podem se situar num plano a-histórico porque são criações eminentemente históricas”¹⁴. O livro divide-se em três capítulos: “Geografia em ruínas”, “Espaços da saudade” e “Territórios da Revolta”. No primeiro, apresentam-se as transformações históricas que possibilitaram a emergência da idéia de Nordeste – “a emergência do dispositivo das nacionalidades, porque sem as nações é impossível se pensar as regiões”¹⁵ e a “mudança da relação entre olhar e espaço trazido pela modernidade e pela sociabilidade burguesa, urbana e de massas”¹⁶. Essas mudanças, segundo Albuquerque Jr. permitiram a emergência de um regionalismo diferente do regionalismo “di-

¹¹ Id., Ibid.

¹² Ibid.

¹³ Ibid. p.23.

¹⁴ Ibid., p.24.

¹⁵ Ibid., p.34.

¹⁶ Ibid., p.35.

fuso e provinciano”¹⁷ do século XIX e início do XX, que “considerava as diferenças entre os espaços do país como um reflexo da natureza, do meio e da raça”¹⁸.

No segundo capítulo, os temas que fundaram a idéia de Nordeste no final da primeira década do século XX são apresentados: “a seca, o cangaço, o messianismo e as lutas de parentela pelo controle dos Estados”¹⁹. A escolha desses temas não se deu aleatoriamente; segundo o autor, as fronteiras da região Nordeste serviram, naquele momento, como “trincheiras” para a defesa dos privilégios da “elite regional” (as aspas são do próprio autor), ameaçada pelas alterações trazidas pelo fim da escravidão, pela crise da produção açucareira e pelo surgimento das usinas assim como pela emergência do Sul como novo pólo de poder no país.

Os discursos políticos dos representantes dos estados do Norte, antes dispersos, começam a se agrupar em torno de temas que sensibilizam a opinião pública nacional e podem carrear recursos e abrir *locus* institucionais no Estado²⁰.

Para o estudioso, entretanto, a elaboração da região se dá menos no plano político que no cultural. No esforço de resgatar um passado opulento – “o fausto da casa-grande, a ‘docilidade’ da senzala, a ‘paz e estabilidade’ do Império”²¹ –, obras sociológicas e artísticas foram produzidas pelos intelectuais distantes do “centro irradiador de poder e de cultura”.

O Nordeste é gestado e instituído na obra sociológica de Gilberto Freyre, nas obras de romancistas como José Américo de Almeida, José Lins do Rego, Raquel de Queiroz; na obra de pintores como Cícero Dias, Lula Cardoso Ayres etc. O Nordeste é gestado como o espaço da saudade dos tempos de glória, saudades do engenho, da sinhá, do sinhô, da Nega Fulô, do sertão e do sertanejo puro e natural, força telúrica da região²².

É aí justamente que o autor insere Luiz Gonzaga. Ao afirmar que a construção do Nordeste como espaço da saudade não foi elaborada apenas pelos filhos de famílias tradicionais em decadência, mas também pelos migrantes pobres que se dirigiam para o Sul, Albuquerque Jr. informa sobre o desenvolvimento de meios de comunicação de massa, como o rádio, estimulados nesse momento pelo discurso da integração nacional. O dispositivo da na-

¹⁷ Ibid., p.40.

¹⁸ Ibid., p.41.

¹⁹ Ibid., p.35.

²⁰ Ibid.

²¹ Ibid.

²² Ibid.

cionalidade provoca, segundo o autor, uma mudança de gosto e, por conseguinte, abre a possibilidade para a valorização da produção do que seria nacional e popular. Assim, o autor vai assinalar como a produção de Luiz Gonzaga, na década de 40, conferiu uma sonoridade a discursos como o do romance de 30 e do pensamento freyreano, tornando-se síntese da identidade regional construída por esses discursos.

No terceiro capítulo, são abordadas as reelaborações da idéia de Nordeste de autores e artistas ligados ao discurso da esquerda. De acordo com Albuquerque Jr., essa nova elaboração regional apenas inverte as imagens e enunciados consagrados, ratificando, às avessas, a própria elaboração regional feita pelos discursos tradicionalistas que “havam escolhido o lugar de vítimas, de coitadinhos, de pedintes, de injustiçados, para ocuparem nacionalmente”. São objetos de reflexão, nesse capítulo, obras de Jorge Amado, Graciliano Ramos, Portinari, João Cabral de Melo Neto, assim como o cinema novo, entre outros discursos de artistas e intelectuais que vão ler o país pelo paradigma marxista, para os quais

a imagem e o texto do Nordeste passam a ser elaborados a partir de uma estratégia que visava denunciar a miséria de suas camadas populares, as injustiças sociais a que estavam submetidas e, ao mesmo tempo, resgatar as práticas e discursos de revolta popular ocorridos neste espaço. Estes territórios populares da revolta são tomados como prenúncio da transformação revolucionária inexorável. As terríveis imagens do presente servem de ponto de partida para a construção de uma miragem futura, de uma especialidade imaginária que estaria no amanhã, de um espaço da utopia²³.

Albuquerque Jr. postula que os discursos dos intelectuais de esquerda, a partir da década de quarenta do século passado, convergem para os dos tradicionalistas. Tais discursos encontram um ponto de interseção na “negação da modernidade, entendida como sociedade burguesa; [e na] negação do capitalismo, da sociabilidade e sensibilidade modernas”²⁴.

Resultado de uma tese de doutorado na área de sociologia, mas fortemente orientado pelo discurso da Antropologia, *O sertão em movimento*, de Sulamita Vieira, propõe uma análise que focaliza situações relacionadas ao Nordeste e ao nordestino, a partir das imagens de migração que aparecem na obra do artista, e que são consideradas pela autora como símbolos

²³ Ibid., p.184.

²⁴ Ibid.

que “serve[m] de referência ao migrante, ajudando-o a selecionar suas percepções e a reordená-las no novo contexto”, e que concorreriam na sua “construção de auto-interpretação”²⁵.

Nos dois primeiros capítulos, a autora investiga o papel dos meios de comunicação de massa no processo de consolidação do baião e de Luiz Gonzaga. São apresentadas as diversas estratégias que concorreram para o sucesso do compositor, num gesto de revisão (mas sem abalo) da idéia de genialidade que aparece reiteradas vezes associada à permanência do músico. Sua análise contextual não ultrapassa o campo da circulação musical, mas sua opção produz um resultado proveitoso, já que, ao expor os procedimentos da indústria fonográfica relacionados à obra do compositor e de seus parceiros, desloca a imagem de Luiz Gonzaga como músico representante da cultura de raiz para o campo da cultura de massa.

Vale a pena, aqui, listar esses procedimentos ou, para usar o termo da autora, “as variáveis” que concorreram para o sucesso, a ampliação e diversificação do espaço de circulação do baião e do nome de seus principais autores: a gravação do baião por artistas renomados, tanto intérpretes individuais (como Vicente Celestino, Dalva de Oliveira, Emilinha Borba, Marlene) quanto conjuntos musicais (como a Orquestra Todamérica e o grupo 4 Ases e 1 Coringa); a associação do baião com o samba, através da gravação dos dois gêneros num mesmo disco e da criação de baiões por sambistas prestigiados; a criação de programas de auditório que divulgavam o nome do baião e de seus compositores, a exemplo de “No mundo do baião”; a gravação de dois intérpretes de gêneros diferentes num mesmo disco; a gravação do baião pelas duplas musicais, identificadas com regiões do interior do Sudeste, de Minas e do Brasil Central; a criação de outros tipos de música, como valsas, chorinhos e marchas carnavalescas por Luiz Gonzaga, Humberto Teixeira e Zé Dantas; a associação com outros gêneros, como o bolero ou a marchinha, num mesmo disco; a gravação do baião por outros instrumentos que não a sanfona, como o piano, o cavaquinho, a gaita, o violino; e a troca permanente de parcerias entre compositores (Luiz Gonzaga, por exemplo, além de compor com Humberto Teixeira e Zé Dantas, criou outras canções com Hervê Cordovil, Manezinho Araújo, David Nasser, Rosil Cavalcanti, Klecius Caldas etc.).

Nos capítulos seguintes, Sulamita Vieira toma a metáfora do *movimento* para descrever tanto a dinâmica da cultura como propriamente o deslocamento do migrante. O estudo, embora trabalhe com a noção de textualidade, para definir certos princípios estruturantes da relação sertão/cidade, acaba por resvalar numa certa essencialização desses lugares. Embora Vieira considere a música de Luiz Gonzaga como uma nova linguagem que teria ajudado o

²⁵ Sulamita VIEIRA. *O Sertão em movimento: a dinâmica da produção cultural*. São Paulo: Annablume, 2000. p.241.

retirante a se auto-identificar positivamente, construindo “uma imagem inversa à do retirante flagelado [e ainda que também considere que essa nova linguagem] ajuda a construir, simbolicamente, um lugar para o homem (trabalhador) retirante”²⁶, o texto preserva quase que intactas ou inabaladas certas noções, como “local”, “regional”, “raiz” e “nacionalidade”, hoje objeto de intensa problematização.

Diferentemente do trabalho de Albuquerque Jr., que, ao investir na historicização da idéia de Nordeste, desnaturaliza essa imagem, o texto de Sulamita Vieira constata a importância da emergência de Luiz Gonzaga como “instrumento de luta cultural, no sentido de construir imagens que se opõem a [uma] visão preconceituosa do nordestino”²⁷, mas não investe numa análise que problematize a própria imagem construída para representar a população daquela região (dada como única, homogênea). A autora registra que há interpretações negativas do nordestino, sobretudo em situação de migração, no contexto da cidade, e que a música de Luiz Gonzaga daria a esse indivíduo a possibilidade de construção de uma interpretação positiva de si. Não se investiga, entretanto, os mecanismos de homogeneização, por exemplo, que engendram a própria idéia de ser nordestino.

Se se acredita que há uma má interpretação, uma “visão preconceituosa” do nordestino no sul do país, opera-se ainda na chave de que existe uma interpretação melhor, portanto mais verdadeira do que é “ser nordestino”, que teria sido divulgada pela música de Luiz Gonzaga. Isso fica claro, por exemplo, no capítulo em que a autora, ao anunciar sua opção por explorar a música do compositor como um movimento, pleiteia ultrapassar “as dicotomias do tipo sertão-cidade, Nordeste-Sul”. Acredito ser esse, precisamente, o momento que transtorna o trabalho da pesquisadora. Embora sua análise venha o tempo todo lidando com a música de Luiz Gonzaga como interpretação, liberando-a, portanto, da idéia de autenticidade, seu discurso acaba entrando numa ordem perigosa de argumentação.

Riquíssima em representações de um sertão que se locomove entre memórias de partida-saudade-retorno (...), a música de Luiz Gonzaga pode ser interpretada como um conjunto de símbolos que serve de referência ao migrante, ajudando-o a selecionar suas percepções e a reordená-las no novo contexto. Nesses termos, construindo uma nova linguagem, mostra-se capaz de possibilitar ao migrante uma comunicação mais favorável, ao mesmo tempo em que lhe pode oferecer elementos significativos na construção de uma auto-interpretação²⁸.

²⁶ Id. Op. Cit., p.257.

²⁷ Id. Ibid., p.32.

²⁸ Id. Ibid. p.241.

A articulação que a autora faz de que a obra de Luiz Gonzaga possibilita para o migrante a construção de uma auto-interpretação coloca a imagem do sertão na chave do trânsito (partida-retorno-saudade). Parece-me, contudo, que esse trânsito se congela quando a estudiosa aponta a produção de Luiz Gonzaga como um universo capaz de definir o roteiro a ser percorrido pelo migrante no processo de enfrentamento das diferenças entre as regiões.

Se o *movimento* é metáfora para pensar a trajetória do compositor e sua capacidade de “recombinação de valores, imagens e símbolos”²⁹, o mesmo não vale para os outros migrantes que viriam depois. A estes caberia apenas um uso daquilo que ela chama de “função social” da música de Luiz Gonzaga, facilitando a adaptação dos nordestinos ao inóspito contexto das grandes cidades do Sul. Tal argumentação, além de passar ao largo das questões que vão mobilizar, por exemplo, o trabalho de Albuquerque Jr. sobre os discursos que teriam construído a distinção entre as regiões Nordeste e Sul, também contorna silenciosamente os discursos que forjaram sua integração. É seguindo esse argumento que Vieira finaliza seu livro, convocando um dos principais parceiros de Luiz Gonzaga para endossar sua idéia de que com o baião “criou-se um ritmo novo, que fala não só do sertão, mas do Brasil. Parafraseando o grande Humberto Teixeira, essa música é ‘a contribuição rítmica, melódica e lírica das terras ensolaradas ao grande concerto orquestral da pátria comum’”³⁰.

O trabalho de mestrado de Expedito Leandro da Silva, *Forró no asfalto: mercado e identidade sociocultural*, publicado em 2003³¹, propõe-se a pensar o desenvolvimento do mercado do “forró” em São Paulo, na década de 90, a partir da análise do surgimento e da consolidação das bandas dos chamados “forró eletrônico” e “forró universitário”. Procurando responder à pergunta se esse “forró” representa, de fato, uma “cultura regional” ou se é apenas produto da manipulação da indústria cultural que, para obter lucro, apropriara-se de criações e manifestações populares, o autor reconstrói a trajetória do gênero, acompanhando suas transformações dentro do universo do mercado fonográfico, o que o leva a desenvolver um capítulo de análise sobre o trabalho de Luiz Gonzaga.

O estudioso retoma o caminho percorrido pelo baião, do sertão aos centros urbanos, apresentando Luiz Gonzaga como marco para a entrada do forró no universo do mercado musical. Reconhece que o compositor, para alcançar sucesso e consolidar-se, na década de 40, fez uso de estratégias de marketing, assim como fazem os compositores de hoje, mas ainda

²⁹ Ibid., p.245.

³⁰ Ibid., p.258.

³¹ Expedito Leandro SILVA. *Forró no asfalto: mercado e identidade sociocultural*. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2003. 154p.

trabalha com as idéias de que o baião teve origem rural e de que ajudara a “consolidar uma visão de identidade nordestina através das expressões, do sotaque regionalista e de toda a indumentária criada por Gonzaga, ao (...) imprimir no migrante nordestino um sentimento de auto-estima³². Para Leandro Silva, a música de Luiz Gonzaga funcionava como um meio de integração entre “a identidade e o reencontro das origens através do imaginário”³³. O forró é referido pelo autor como “uma espécie de refúgio para o nordestino”³⁴.

No desenvolvimento de sua argumentação – a idéia de que a música de Luiz Gonzaga servira para a produção do sentimento de auto-estima –, Leandro Silva, estranhamente, convoca Albuquerque Jr. Ao escolher *A Invenção do Nordeste* como livro com o qual vai dialogar, o autor se filia a uma discussão, senão oposta, ao menos conflitante com sua linha de argumentação. Esse conflito fica patente nos ajustes que o estudioso faz para encaixar o texto de Albuquerque Jr. em seus propósitos. Numa das citações que faz da *Invenção do Nordeste*,

O sucesso da música nordestina está relacionado à auto-afirmação de identidade regional do migrante na cidade grande, isso porque estereótipos como o do ‘baiano’ em São Paulo e o ‘paraíba’ no Rio de Janeiro *descaracterizam a identidade do nordestino*. Eles começam, só na grande cidade do Sul, a se perceberem como iguais, como “falando com o mesmo sotaque”, tendo os mesmos gostos, costumes e valores, o que não ocorria quando estavam na própria região. (Albuquerque Jr. apud Expedito L. Silva, p.77) [grifo meu]

O trecho escolhido como citação atribui a Albuquerque Jr. uma preocupação com uma suposta descaracterização da identidade do nordestino no sul do país. Ora, se, como destaquei no início deste capítulo, a preocupação de Albuquerque Jr. é “desnaturalizar” a idéia de região, como explicar em seu texto a defesa de uma identidade “característica” e estável do nordestino nos grandes centros que não fosse “descaracterizadora”? Logo no início da introdução, o estudioso questiona o posicionamento de Raquel de Queiroz (que teria reclamado da falsa imagem do nordestino veiculada pela mídia brasileira), deixando clara sua posição sobre o discurso da estereotipia:

(...) o estereótipo não é apenas um olhar ou uma fala torta, mentirosa. O estereótipo é uma fala produtiva, ele tem uma dimensão concreta, porque, além de lançar mão de matérias e formas de expressão do sublunar, ele se materializa ao ser subjetivado por quem é estereotipado, ao criar uma realidade para o que toma como objeto.³⁵

³² Id. Op. Cit., p. 76.

³³ Ibid., p.77.

³⁴ Ibid., p.78.

³⁵ ALBUQUERQUE JR. Op. Cit., p.20.

Preocupado em problematizar qualquer interpretação sobre o nordestino que se queira verdadeira e em questionar a idéia de região como uma “proposição concreta”, como “referente fixo”, como “um *a priori*”, que norteara o que chama de “História Regional”, como poderia Albuquerque Jr., em seu texto, relacionar o sucesso da música nordestina à “autoafirmação de identidade regional do migrante”? Recorrendo ao terceiro parágrafo da página 159, de *A Invenção do Nordeste e outras artes*, verificamos, entretanto, que a asserção presente no livro de Leandro Silva não corresponde ao que o historiador escreveu:

O sucesso de suas músicas entre os migrantes participa da própria solidificação de uma identidade regional entre indivíduos que são igualmente marcados, nestas grandes cidades, por estereótipos como o do ‘baiano’ em São Paulo e o do ‘Paraíba’ no Rio. Eles começam só na grande cidade do Sul, a se perceberem como iguais...³⁶.

As escolhas teóricas e a direção da reflexão de Leandro Silva talvez possam explicar a alteração operada na citação que faz de *A Invenção do Nordeste*. Em seu livro o pesquisador move-se entre referenciais teóricos divergentes, sem se posicionar ou ao menos apresentar seus embates. Usa as idéias de Theodor Adorno e da Escola de Frankfurt sobre a indústria cultural e as reflexões de José Ramos Tinhorão sobre a negativa influência estrangeira na música brasileira, para embasar sua argumentação. Ao mesmo tempo, convoca Néstor García Canclini, Marilena Chauí e o próprio Durval Muniz Albuquerque Jr. para referendar aqueles autores, fazendo uso de citações curtas e descontextualizadas (e, algumas vezes, como foi mostrado, sintomaticamente alteradas), que além de não esclarecerem a posicionalidade de seus discursos, também a deslocam – o que talvez seja mais grave.

O autor trabalha com a idéia de manipulação do forró, da cultura popular, pelo mercado fonográfico e com a idéia de que a cultura de massa ou os meios de comunicação impõem o que deve ser veiculado, contribuindo para a homogeneização dos consumidores e dos bens culturais. Segundo ele, as canções consumidas pelas classes populares têm forma e conteúdo “questionáveis quanto à qualidade artística, transformam o consumidor num agente passivo, num processo de alienação imposto desde cima”³⁷. Desse modo de se referir à produção musical ouvida pelas classes populares, saltam pelo menos duas questões que merecem minha atenção.

A primeira delas diz respeito ao gosto. Ao classificar essa produção como artisticamente questionável, Leandro Silva se afasta radicalmente de alguns dos nomes que convoca

³⁶ Id. Ibid. p.159. [grifo meu]

³⁷ Expedito Leandro SILVA. Op. Cit., p.26.

para dialogar. O que ele não parece perceber é como a presença de Néstor García Canclini, por exemplo, transtorna sua crença na qualidade artística como critério de avaliação do gosto. Em “Das utopias ao mercado”³⁸, o estudioso argentino, ao tratar de um dos movimentos básicos da modernidade – o projeto emancipador –, aborda a questão da autonomia da obra de arte. A esse respeito, comentando o trabalho de Pierre Bourdieu, Canclini se detém na questão do gosto:

Ao falar dos setores populares, [Bourdieu] sustenta que se guiam por ‘uma estética pragmática e funcionalista’, imposta ‘por uma necessidade econômica que condena as pessoas *simples* e *modestas*’; o gosto popular se oporia ao burguês e moderno por ser capaz de dissociar certas atividades de seu sentido prático e dar-lhes outro sentido estético autônomo. Por isso, as práticas populares são definidas, e desvalorizadas, mesmo por esses setores subalternos, tendo como referência, o tempo todo, a estética dominante, a dos que saberiam de fato qual é a verdadeira arte, a que pode ser admirada de acordo com a liberdade e o desinteresse dos gostos ‘sublimes’³⁹.

Se seguirmos a leitura que Canclini faz de Bourdieu, a questão da hierarquização dos valores estéticos não pode simplesmente se resolver a partir de um julgamento pautado pela noção de qualidade. Trata-se, em vez disso, de um problema muito maior que, mesmo recolocado na chave da economia das trocas simbólicas, não pode ser pensado a partir da pura avaliação do gosto. Canclini mostra como as práticas populares, se avaliadas segundo critérios das chamadas belas artes, serão sempre desvalorizadas, não por uma questão de qualidade artística, mas por que tais critérios são exteriores ao modo de funcionamento estético dessas práticas e delas não podem dar conta senão por uma operação reducionista.

Quanto à segunda questão (que se refere tanto à idéia de passividade atribuída ao consumidor das classes populares quanto à imposição “de cima para baixo” de produtos massificados que alienariam esse público passivo), o discurso de Leandro Silva permanece no impasse. As contradições de sua análise ficam patentes não apenas nos capítulos iniciais, nos quais o autor mescla referenciais teóricos discordes, mas também no capítulo em que dá voz aos artistas, radialistas e produtores do forró da década de 90. Os trechos de depoimentos transcritos dão conta de uma realidade um tanto mais complexa que a da simples “imposição de cima para baixo dos bens culturais”.

Artistas como Frank Aguiar e Francis Lopes, por exemplo, contam como precisaram fazer sucesso primeiro entre a população das periferias dos grandes centros urbanos para ape-

³⁸ Cf. Nestor García CANCLINI. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da Modernidade*. 4.ed. Trad. Ana Regina Lessa e Heloisa P. Cintrão. São Paulo: EdUSP, 2003.

³⁹ CANCLINI. Op. Cit., p. 42. Os grifos em itálico são de Bourdieu. *La distinction: critique social du jugement*. Paris: Minuit, 1979. p.441.

nas depois, e por causa disso, entrarem no mercado formal, sendo legitimados pela mídia e pela classe média urbana. Os depoimentos que dão conta do início da carreira desses artistas atestam a importância dos selos independentes e da pirataria para sua projeção. Mostram, portanto, como eles foram *empurrados para* o mercado, e não *empurrados pelo* mercado, como se costuma acreditar e como o próprio Leandro Silva argumenta.

Não é apenas o mercado quem dita o que deve ser tocado e o que as pessoas, consideradas por ele como consumidores passivos, devem ouvir. O fenômeno relatado acima me parece similar ao que aconteceu, na segunda metade de 2003, em Salvador, com o “arrocha”. Sucesso primeiro no interior da Bahia e maciçamente difundido pela pirataria em Salvador, o arrocha apenas foi assimilado pelas gravadoras e ganhou divulgação pela grande imprensa depois de seus CDs (normalmente gravações domésticas) terem sido vendidos em larga escala pelo mercado informal e tocados em todas as esquinas da cidade. Em vez de imposto ao grande público o arrocha foi eleito por ele, e não pôde ser ignorado pela indústria cultural (assim como também já não pode ser ignorado pelos intelectuais que pensam a música popular brasileira, a exemplo de Hermano Vianna⁴⁰).

Leandro Silva, que desconsidera a possibilidade de uma via de mão dupla entre consumidores e indústria cultural, conclui o seu estudo afirmando que o forró é um elemento integrador e elaborador da identidade do nordestino na Grande São Paulo e que a interação entre o forró e outros estilos musicais tem “o potencial de divulgar as tradições e valores da cultura regional brasileira para as novas gerações”. Segundo ele,

mesmo diante de toda a evolução observada nas últimas décadas, percebe-se que esse gênero musical permanece conectado com as características da música interiorana do Nordeste rural, tendo por base o improvisado, a manifestação lúdica e sua real dimensão de cultura popular⁴¹.

Para o estudioso, a ligação com a música rural nordestina seria o traço que conferiria qualidade ao forró e que garantiria sua permanência, que faria com que o gênero não fosse, para usar a expressão do próprio Leandro Silva, apenas modismo.

Além de trabalhar a partir das postulações de Adorno, pouco produtivas para pensar seu objeto, bem mais recente e produzido em contexto diverso do apreciado pelo teórico, a conclusão de Leandro Silva demonstra sua filiação a uma corrente de pensamento acerca da cultura brasileira que, por acreditar no meio rural como distante da modernização dos centros

⁴⁰ No Programa Domingão do Faustão, exibido em 4 de julho de 2004 pela Rede Globo de Televisão, o antropólogo foi convocado para falar sobre o então “novo fenômeno musical” – o Arrocha.

⁴¹ Leandro SILVA. Op. Cit., p.141

urbanos – conseqüentemente mais puro, menos contaminado pelas influências modernizantes e, principalmente mais fiel a uma “origem” –, considera as manifestações dos homens do campo as verdadeiras tradições do Brasil, vale dizer, a cultura de raiz, aquela que seria legítima porque preservaria intacta a originalidade. Os critérios que Expedito Leandro Silva utiliza para explicar a permanência do forró, mesmo quando se incorporam a ele inovações de “outros estilos”, são os mesmos que mobiliza para justificar a permanência de Luiz Gonzaga no cenário da música popular brasileira: fidelidade às origens, autenticidade e ligação com o mundo rural.

Resultado da dissertação de mestrado, defendida em 2001, no Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciências Sociais da PUC de São Paulo, o livro *Luiz Gonzaga: a música como expressão do Nordeste*, de José Farias dos Santos, elege a música do compositor como principal responsável pela divulgação da “realidade social e cultural do Nordeste”⁴² nos grandes centros urbanos. Essa idéia, reiterada por diversos autores, permanece nos textos que vão abordar tal temática e chega mesmo até essa recente publicação, datada de 2004.

Dividida em três capítulos, a obra opera com a clássica divisão geográfica do Nordeste em três sub-regiões (sertão, agreste e zona da mata), considerando o Nordeste divulgado por Gonzaga como o da sub-região do sertão. Para empreender tal leitura, José Farias propõe a análise de quinze canções, lançadas no período de 1946 a 1955, época de auge do baião, que abordam o que denomina “drama nordestino” – a problemática da seca e da migração, a esperança da proteção divina, a relação homem/natureza, o desejo de retorno e o contraste entre Nordeste e Sudeste.

Como sua proposta de leitura restringe-se às letras e como das quinze canções onze haviam sido escritas por Humberto Teixeira ou Zé Dantas, o autor preocupa-se em explicar por que, para ele, é Luiz Gonzaga e não os dois letristas quem encarna o papel de “principal divulgador” da região:

É necessário ressaltar que, embora a análise reporte-se ao conteúdo expresso pelas letras musicais, todo o reconhecimento e a significação desses poemas estão associados à magistral interpretação de Luiz Gonzaga. Faz parte da interpretação do cantor, todo um conjunto de símbolos e sons que transmitem ao ouvinte da “terra civilizada” a proximidade real com um Nordeste distante geograficamente⁴³.

⁴² José Farias dos SANTOS. *Luiz Gonzaga: a música como expressão do Nordeste*. São Paulo: IBRASA, 2004. p.25.

⁴³ Id., Op. Cit., p.103.

Ao analisar as letras das canções que tematizam o “problema da seca”, informa sem fazer qualquer comentário que *Asa Branca* é “apontada como emblema do que poderia denominar-se ‘legítimo hino do Nordeste’ ”⁴⁴ e afirma ser *Vozes da Seca* “emblemática da própria posição política de Luiz Gonzaga considerada – por ele próprio – como conservadora”⁴⁵, já que mesmo apresentando a denúncia da realidade sertaneja, o sanfoneiro ainda demonstra certa subordinação ao poder político. Para o autor, as causas estruturais da miséria do sertão nordestino – a concentração fundiária e a desigualdade social –, não haviam sido citadas nas canções; os compositores teriam transferido “um problema local, com suas implicações estruturais, para um problema nacional de responsabilidade do governo”⁴⁶. Seguindo sua análise, o autor toma três estrofes de *Vozes da Seca*, para concluir que

a postura artística de Luiz Gonzaga sobre as questões sociais do Nordeste e da política nacional reflete, em algumas situações, as características presentes na própria sociedade nordestina e na vivência pessoal do artista. Características que se manifestam no coronelismo e na reverência a uma suposta hierarquia social e patriarcal⁴⁷.

Ao ler no discurso do compositor marcas de subordinação e ao identificar essas marcas como características da sociedade nordestina, o que Santos acaba afirmando é uma identidade nordestina em cuja configuração estaria o traço da subalternidade ou, mais propriamente, da submissão. Além disso, como os demais trabalhos acadêmicos, contribui para a “invenção do nordeste”, isto é, todos partilham uma compreensão da região, não como construção discursiva, mas como uma realidade a priori, que Luiz Gonzaga verbalizaria com máxima fidelidade e autenticidade. A única exceção, dos trabalhos aqui abordados, é *A invenção do Nordeste e outras artes*, cujo esforço é justamente investigar as condições em que essa invenção se produz.

Ainda seguindo o esforço de procurar as recorrências no discurso do compositor, Santos encontra na “religiosidade” cantada por Luiz Gonzaga mais um espelho da realidade sertaneja. Para o autor, a obra do compositor retrataria, “de forma exemplar”, a fé do sertanejo pelo deus católico e pelos santos do catolicismo popular, convocados, em suas orações, para providenciar chuva e auxiliar na colheita.

Outro tema destacado é “a relação entre o homem do sertão e a natureza”, mais especificamente os pássaros (asa branca, sabiá e acauã são exemplos). Novamente, Santos faz o

⁴⁴ Ibid., p.107.

⁴⁵ Ibid., p.109.

⁴⁶ Ibid., p.110.

⁴⁷ Ibid., p.111.

mesmo tipo de interpretação que tem como paradigma uma compreensão tradicional e simplificada das relações entre realidade e discurso, como de espelhamento. O autor usa canções para mostrar que elas retratam a “sabedoria própria do sertanejo”, que aprendera com a vivência a observar os sinais que simbolizam a ocorrência de chuva ou seca.

“O desejo de retorno e o contraste entre o Nordeste e o Sudeste” constituem o quarto tema da argumentação. Santos insiste sem ressalvas na oposição atrasado/evoluído. Além disso, apresenta o Nordeste como “espaço da saudade”, mas, diferentemente de Albuquerque Jr., que usa a mesma expressão, o autor não pensa esse espaço da saudade como uma construção discursiva; em vez disso, mobiliza discursos que corroboram essa construção. As imagens que Santos levanta para descrever a terra deixada para trás pelos migrantes desconsideram alguns dos problemas que o próprio autor havia apontado na análise de outra temática – “a estrutura fundiária e a desigualdade social”⁴⁸. Assim, termina por reduzir o problema do sertão à questão da seca e se incorporar ao coro dos que inventaram/inventam o Nordeste.

No primeiro capítulo do estudo, antes, portanto, de fazer as análises das letras das canções, seguindo a trilha deixada por Mundicarmo Ferretti, no livro *Baião dos dois*, que será abordado um pouco mais adiante, Santos apresenta explicações para o surgimento e a repercussão de Luiz Gonzaga e do baião nos centros urbanos, associando esses fenômenos à relação do artista com o contexto sócio-cultural e político do país – a política do Estado Novo de integração nacional e o conseqüente incentivo às manifestações populares regionais; a importância do rádio como veículo de integração nacional; e, por fim, a aguçada percepção do compositor da realidade em que vivia. Santos explica também o afastamento do compositor dos meios de divulgação de massa de 1956 até 1967, relacionando-o ao plano de modernização de Juscelino Kubitschek, à emergência da TV, do rock e da bossa nova e à identificação do baião como música regional.

Apesar de associar o início da carreira do artista e o ostracismo de 56 a 67 ao contexto político – a questões portanto conjunturais –, o autor defende que a permanência do compositor no meio musical brasileiro durante quase 50 anos foi resultado da

autonomia de sua criatividade e expressão poética, pois, mesmo que a origem de sua carreira esteja vinculada à instrumentalização política, a qualidade estética/artística de sua obra garantiu-lhe uma continuidade no cenário musical nacional⁴⁹.

⁴⁸ Ibid., p.110.

⁴⁹ Ibid., p. 175.

Embora seja capaz de reconhecer a relação entre a produção de Luiz Gonzaga e os diversos fatores extra-musicais que concorreram para o seu sucesso ou ostracismo, é justamente na hora de explicar a permanência do compositor que Santos acessa o dispositivo da autonomia. O impasse a que chega parece apontar para aquela contradição de que fala Néstor García Canclini, em *Das utopias ao mercado*⁵⁰. Nesse estudo, Canclini propõe pensar a modernidade a partir de quatro movimentos básicos (um projeto emancipador, um projeto expansionista, um projeto renovador e um projeto democratizador), que, por sua natureza, ao se desenvolverem, entram em conflito.

A questão da autonomia do campo artístico está no centro da discussão sobre o projeto emancipador, cuja vontade utópica, segundo Canclini, era construir espaços nos quais o saber e a criação pudessem se desenvolver de forma autônoma, isto é, independente da dinâmica sócio-econômica ou de qualquer outro fator que fosse externo ao campo. Assim, constituíam pressupostos do projeto emancipador a secularização dos campos culturais, a produção auto-expressiva e auto-regulada das práticas simbólicas e, sobretudo, seu desenvolvimento em mercados autônomos.

A crença na autonomia como explicação para a permanência de Luiz Gonzaga na memória musical brasileira não apenas entra em conflito direto com os próprios elementos contextuais apresentados por Santos, como também com os artifícios utilizados pelos meios de comunicação de massa do período para a divulgação da produção do compositor e mesmo para a vinculação dessa produção ao Nordeste. Para citar apenas alguns, os programas de rádio que veiculavam especificamente o baião, as estratégias de mercado praticadas pelas gravadoras (como as descritas pela estudiosa Sulamita Vieira), além de toda uma produção discursiva que se ocupou em construir e fazer circular a imagem do sanfoneiro associada à idéia de nordestinidade – ou, mais propriamente, aquilo que Albuquerque Jr. chamou de “invenção do Nordeste”.

Além de operar com a idéia de autonomia da obra de arte, e vincular a essa autonomia à qualidade artística, Santos também trabalha com uma leitura do real como transparência, instaurando a região nordestina num campo fixo, naturalizado, ainda que admita que o Nordeste não seja um apenas, mas três – sertão, agreste e litoral.

A idéia de que o Nordeste é constituído por três regiões distintas também dá suporte à reflexão empreendida pelo ensaísta Antônio Risério, publicada catorze anos antes, com o título “O solo da sanfona: contextos do rei do baião”, na Revista da Universidade de São Pau-

⁵⁰ CANCLINI. *Das utopias ao mercado*. In: Op. Cit.

lo, e ainda disponível no site da USP⁵¹. Risério introduz seu texto classificando Luiz Gonzaga e o compositor Dorival Caymmi como “sociologicamente previsíveis”, uma vez que “o ambiente físico e social eram propícios à aparição de um e de outro”. O pressuposto de que parte é o fato de que “era esperável que as circunstâncias sócio-ecológicas se imprimissem, funda e profundamente, nas criações poético-musicais de ambos”. Partindo dessa argumentação, o ensaísta conclui que Caymmi deve ser considerado como “expressão estética concentrada da cultura tradicional do recôncavo baiano”, assim como Luiz Gonzaga o é “em relação ao amplo contexto da cultura nordestina”. Seguindo essa linha de raciocínio, Risério, a partir desse momento do artigo, dedica-se a tecer considerações sobre o trabalho de Luiz Gonzaga. Como considera que o meio foi determinante para a emergência do músico, o ensaísta propõe uma tríplice distinção, dividindo o Nordeste em três sub-regiões.

A partir dessa divisão esquemática (agreste, sertão e litoral), Risério defende a idéia de que a música de Luiz Gonzaga é representativa das zonas do agreste e do sertão e que contribuíra para “os processos de afirmação e assimilação” do migrante na região centro-sul do país a partir da década de 40. O compositor, de acordo com o ensaísta, fora “a grande expressão poético-musical da onda migratória nordestina”, concorrendo para que “o tecido original da cultura nordestina” não se “rompesse ou mesmo se esgarçasse irreparavelmente” e, assim, para a “preservação de formas e práticas culturais nordestinas”.

Lidando com o Nordeste como espaço naturalizado e com as canções de Luiz Gonzaga não como produtoras de uma dizibilidade da região, mas como expressão desse espaço, como puro reflexo da “concretude da experiência” num meio rural debilitado pelo problema da escassez de água, o ensaísta acaba por repetir (não muito diferente do que faz Santos), as oposições que costumeiramente demarcam distinções entre Nordeste e Sudeste: rural e urbano, atraso e progresso. A própria idéia de “preservação” para a qual a música de Gonzaga teria contribuído, nessa chave de análise, está calcada nessas oposições. Afinal, a preocupação com a preservação da cultura popular é conseqüência da idéia de modernização como incompatível com as práticas populares do campo, tidas como conservacionistas, tradicionais, imutáveis, manifestação do passado no presente, enfim, como valor de origem.

A análise de Risério, além disso, tende a uma visão homogeneizadora de Nordeste. Embora afirme em seu texto que “ao contrário do que muitos pensam, o nordeste não é uma área homogênea, nem do ponto de vista ecológico, nem do sócio-antropológico”, o autor opera com idéias de sub-regiões homogêneas. Essa contradição fica manifesta no momento em que precisa *corrigir* o habitual “desenho trágico que se faz do nordeste” – “corretíssimo” se-

⁵¹ On line. Disponível no URL: <<http://www.usp.br/revistausp/n4novo/numero4.html>>. Acesso em maio de 2004.

gundo ele, mas que não inclui a alegria e a festa, ambas, vale dizer, categorias essencializadas pelo próprio Risério no seu ímpeto de correção. O autor pondera que o “sertão das muié séria dos home trabaiadô”, não pode excluir o “forrobodó sertanejo” e o “erotismo das caboclas”. O modo como opera com as categorias que ele deseja incluir me parece reiterar a imagem estereotipada do sertão, pela fixidez e repetição dos elementos que a compõem. Ao lidar com esse universo simbólico, o que parece ficar claro no texto de Risério é que o problema não está em se elaborar um discurso (fechado, acabado) sobre o Nordeste, mas nos elementos que esse discurso contém. Em sua proposta, o sertão não é apenas dor e tristeza, mas festa e prazer. Faltaria interrogar o que é o sertão? Que discurso está autorizado a dizê-lo? E se essa definição se alarga para incluir outros elementos, ela é melhor e mais verdadeira que as outras?

O livro de Mundicarmo Maria Rocha Ferretti (1988), *Baião dos Dois: a música de Zédantas e Luiz Gonzaga no seu contexto de produção e sua atualização na década de 70*, foi resultado de pesquisa de mestrado defendida em 1983 na Universidade Federal do Rio Grande do Norte.

Baseando-se nas propostas de Canclini para um estudo da prática artística voltado não apenas para o autor ou para a obra, mas para o contexto de produção – o que envolveria artista, obra, e também intermediários e público –, a autora justifica sua preocupação com questões extramusicais, até então, segundo ela, pouco exploradas nos estudos sobre música popular em áreas como Literatura, Comunicação e Ciências Sociais, que, norteados por teorias marxistas ou estruturalistas, estiveram mais voltados para análise das letras das canções. Além da preocupação com as circunstâncias de produção e circulação das músicas, Ferretti defende a necessidade de estudos que tratem a música como um todo, sem deixar de considerar seus diversos contextos de utilização, o autor, o público para quem é produzida/gravada ou regravada e o intérprete.

Ferretti aponta o “clima nacionalista dominante no período de após-guerra”, “a abertura populista dada no governo de Getúlio à comunicação popular, permitindo o acesso de produções artísticas do povo às gravadoras e às rádios” e a necessidade de uma música “mais telúrica, mais ligada às raízes da cultura brasileira”, já que “o samba estava influenciado pelos padrões da classe média e pelos ritmos estrangeiros”⁵², como os fatores que fizeram com que a produção musical de Luiz Gonzaga e Zé Dantas se tornasse sucesso entre o final dos anos 40 e início de 50. A música nordestina, identificada com o baião, segundo a autora – orientan-

⁵² Mundicarmo Maria R. FERRETI. *Baião dos dois: a música de Zedantas e Luiz Gonzaga no seu contexto de produção e sua atualização na década de 70*. Recife: FJN, Ed. Massangana, 1988. p.53.

do-se pelas idéias expostas na história da música popular escrita por José Ramos Tinhorão⁵³, serviu como resistência à influência estrangeira, como representante do que seria de fato nacional, já que proveniente de local regido pelo conservadorismo e pela tradição, e, por isto, dominante nas rádios brasileiras durante quase dez anos.

A estudiosa associa o ostracismo do baião, a partir da segunda metade da década de 50, ao fato de ele ter sido recebido no sul como “música nordestina”, porque “saíra do meio rural de uma região marginalizada”⁵⁴. A seguir, registra o retorno da música de Zé Dantas e Luiz Gonzaga aos meios de comunicação de massa, na década de 70, por conta do surgimento do que denominou “‘nova música nordestina’, ligada à classe média universitária e mais próxima da cultura erudita”⁵⁵. Ferretti termina por afirmar que a música de Gonzaga fora resgatada então como modelo de música fiel às “raízes da cultura brasileira” e valorizada por ter divulgado a vida do sertão nordestino nos grandes centros.

Apesar das profundas diferenças sociais, ideológicas e culturais que separavam Luiz Gonzaga da juventude universitária do Rio de Janeiro, ligada à música de protesto, havia entre eles alguns pontos de aproximação. A falta de abertura da indústria cultural e a defesa da música “presa às raízes” da cultura brasileira os uniam⁵⁶.

Para Ferretti, na década de 70, a ditadura militar e o “colonialismo cultural” encontraram na MPB “severos opositores” e esses opositores foram os veículos através dos quais Luiz Gonzaga ressurgira. A ditadura teria sido combatida pela música de protesto, produzida por compositores urbanos de classe média, e o imperialismo cultural, nessa perspectiva, foi combatido através da luta contra a dominação do mercado nacional pela música estrangeira, o que teria contribuído para o surgimento dos grupos de chorinho e para a visibilidade das Casas de Forró – redutos de diversão do migrante nordestino desde a época de lançamento do baião, segundo Ferretti, as Casas de Forró foram descobertas pela classe média urbana por causa da demanda da burguesia universitária por espaços de divertimento que representassem uma alternativa às “discothèques”. Tanto os músicos do que ficou reconhecido no Brasil co-

⁵³ José Ramos Tinhorão escreveu alguns livros referência para os estudiosos da música popular brasileira. No livro citado (TINHORÃO. *Pequena história da música popular: da modinha à lambada*. 6.ed. rev. e aum. São Paulo: Arte Editora, 1991), o autor conta a história da música popular, a partir dos gêneros musicais. A idéia geral com a qual Mundicarmo Ferretti dialoga é a de que, ao contrário do samba, que, em meados da década de 1940, se deixara contaminar por influências estrangeiras, o baião ganhou popularidade por ser um ritmo nordestino, portanto, nacional.

⁵⁴ FERRETI. Op. Cit., p.53.

⁵⁵ Id. Ibid. p.54.

⁵⁶ Ibid., p.57.

mo música de protesto quanto os jovens que freqüentavam os espaços onde se tocava música nordestina teriam visto em Luiz Gonzaga um dos representantes do que seria genuinamente brasileiro e isso determinou o retorno do compositor aos meios da cultura de massa nos anos 70. Paralelamente, Mundicarmo aponta também a importância dos tropicalistas para a volta à cena de Luiz Gonzaga, mesmo que por motivações diferentes das dos jovens envolvidos com a música de protesto ou das motivações dos freqüentadores das Casas de Forró, já que a questão para os tropicalistas não era a autenticidade nacional representada pela alta valorização de uma música ligada às raízes brasileiras.

Embora se declarando contra o culto das raízes culturais brasileiras, tropicalistas como Caetano e Gil, trouxeram de volta às manchetes, expoentes da música nordestina que marcaram sua infância no Nordeste, na fase de sucesso do baião, como Luiz Gonzaga, H. Teixeira e Zedantas⁵⁷.

No capítulo intitulado “Música popular e identidade regional – o gênero nordestino”, Ferretti defende que a música de Luiz Gonzaga e Zé Dantas é “popular de massa”. “Popular”, segundo ela, pois teria “se originado e se apoiado na cultura do povo” e teria sido produzida inicialmente para o público nordestino das cidades do centro-sul do país; e “de massa”, pois, com mais de 30 anos de veiculação pela comunicação de massa – a dissertação foi escrita no início da década de 80 –, havia sido recebida por um público numeroso e heterogêneo, não ficando restrita aos migrantes que habitavam os grandes centros. Postula ainda a autora que a música dos compositores é uma adaptação da música tradicional do sertão nordestino retrabalhada no sentido de adequar-se ao rádio e ao gosto do público urbano. A música tradicional teria se modificado ao ser divulgada pelos meios massivos – chama o novo estilo de “baião urbano” –, mas carregara consigo “identidade regional tão forte” que, ao invés de levar a música dos cantadores e sanfoneiros do sertão à extinção, como usualmente cogitam os defensores da “pureza” das expressões do popular, teria contribuído para “reavivar o gosto do povo pelo seu cancioneiro”⁵⁸. Luiz Gonzaga e seus parceiros, portanto, teriam cumprido um duplo papel: abriram as portas para a música nordestina no sul e deram novo ânimo ao gosto do norte por suas próprias tradições. Assim, acredita, os compositores contribuíram para o fortalecimento do que chama de “gênero nordestino” na música popular brasileira. A força da identidade regional e a fidelidade à música tradicional do nordeste nas canções apresentadas por

⁵⁷ Ibid., p.57.

⁵⁸ Ibid., Op. Cit., p.56.

eles são consideradas, no estudo, tão marcantes a ponto de “criar na música popular de massa, que até então se subdividia em urbana e rural, o gênero nordestino”⁵⁹.

Quando afirma que Luiz Gonzaga e Zé Dantas contribuíram para a integração da cultura popular à de massa, a estudiosa está, incontornavelmente, preservando a dicotomia “cultura de raiz” e “de massa”, e estabelecendo hierarquia favorável à primeira, que muitas vezes, inclusive, chama de folclore, filiando-se à corrente que vê a cultura popular como rústica, ingênua e que acredita na nefasta ação do progresso sobre suas produções, as quais não resistiriam ao contato com os modernos meios de comunicação. A autora não se preocupa com qualquer tipo de problematização que questione a essencialização de cada pólo desse par opositivo. Além disso, ao argumentar em favor dessa “integração”, parece compactuar com a idéia de que existe uma música verdadeiramente brasileira, indo de encontro à influência da música estrangeira que seria uma ameaça à cultura nacional.

Essa vontade de preservação do nacional em relação direta com a temática do popular é uma constante na história da cultura brasileira. Renato Ortiz, em estudo que se propõe a pensar esse fenômeno, adverte para o fato de que “em diferentes épocas, e sob diferentes aspectos, a problemática da cultura popular se vincula à da identidade nacional”⁶⁰. De fato, a crença no popular como lugar legítimo de representação do nacional, da autenticidade e, por conseguinte, na necessidade de seu resgate e de sua preservação, foi pressuposto da maioria dos trabalhos que pensaram a cultura popular, desde o final do século XIX até trabalhos recentes, a exemplo dos que estão em pauta neste capítulo. A autenticidade, como traço estruturante da interpretação do popular, tornou-se um “problema (...) clássico na discussão da cultura brasileira”⁶¹.

Nesse sentido, a argumentação de Ferretti está alinhada a essa tradição de pensamento que entende o popular como o mais íntegro, o mais interior, o mais autêntico e por isso o “reduto da essência nacional”, para usar aqui os termos de Ortiz⁶².

No capítulo intitulado “Uma elaboração do folclore que não se cristalizou – a música de Zedantas com Luiz Gonzaga”, Ferretti propõe a análise da obra do compositor Zé Dantas, dando ênfase ao repertório feito em parceria ou apenas interpretado pelo sanfoneiro. Considera o que chama de “a tristeza da seca e a alegria do inverno” o tema principal do trabalho dessas composições (porque recorrente e convergente com outras temáticas desenvolvidas). Aponta o sensualismo e a força como características da mulher sertaneja e a dureza, a cora-

⁵⁹ Ibid., p.51.

⁶⁰ Renato ORTIZ. *Cultura brasileira e identidade nacional*. 5.ed. São Paulo: Brasiliense, 2003. p.127.

⁶¹ Id. Op. Cit., p.8.

⁶² Id. *Românticos e folcloristas: cultura popular*. São Paulo: Olho d'Água, 1992. p.6.

gem, a força e a honra como atributos do sertanejo apresentados pelas canções do compositor. Essas características seriam, segundo a autora, atributos do “ethos nordestino”. Ferretti opera, portanto, como a maioria dos textos que usaram seu trabalho como fundamentação teórica, com a idéia de que essas canções representam fielmente a realidade e o modo de viver nordestino. E essa suposta fidelidade é o que faz com que a “elaboração do folclore” não seja artificial e distante da arte popular.

Embora possa se dizer que os aspectos da realidade nordestina abordados por Zedantas foram selecionados pelo seu olho de sertanejo-citadino, não se poderia afirmar que sua obra apresenta o homem do sertão de forma caricatural, crítica frequentemente dirigida aos artistas de classe média que retratam o povo em seus trabalhos⁶³.

O esforço de contextualização de Ferretti, baseado nas idéias de Canclini – a preocupação em desenhar uma paisagem política que articulasse o artista, a obra e o público –, foi, a meu ver, a contribuição mais importante do seu estudo. Fez com que todos os outros trabalhos, produzidos posteriormente, retomassem essa questão, mesmo que apenas repetissem suas afirmações. Ainda em relação à vontade de contextualização, outro dado que me parece importante é o fato de a autora considerar analiticamente os lugares de fala de Zé Dantas e Humberto Teixeira, o que, nos demais trabalhos abordados aqui, não ocorre – já que as análises centram-se na figura de Luiz Gonzaga. Ambos possuíam formação universitária – o primeiro era médico e o segundo, advogado – e provinham da burguesia rural nordestina. Esse dado de extrema importância na análise contextual foi pouco aproveitado pela autora, por estar empenhada não apenas em lançar um foco de luz sobre o nome de Zé Dantas – que para ela não vinha recebendo por parte de jornalistas e historiadores da MPB a atenção devida, como a que era dedicada a Humberto Teixeira e Luiz Gonzaga –, mas também por estar empenhada em provar a autenticidade do trabalho de Zé Dantas. Como Ferretti se inscreve numa chave de leitura que pressupõe ser o “povo nordestino” quem possui essa “autenticidade”, a constatação de que o compositor pertencia a uma classe abastada, tinha nível universitário e só visitava sua cidade natal durante as férias apenas a conduz à preocupação em comprovar a proximidade entre o compositor e o “povo”, destacando sua vontade de pesquisar e divulgar a cultura popular nordestina e enfatizando sua relação com cantadores, repentistas e músicos da cultura popular. É a vontade de atestar a “autenticidade” da criação musical de Zé Dantas que a faz convocar como aliado, para ratificar sua argumentação, o “sr. Esmeraldo”, um amigo do compositor, para quem Zé Dantas “se identificava de forma tão perfeita ao sertanejo, que pa-

⁶³ FERRETI. Op. Cit., p.122.

recia incorporado por um espírito de poeta popular”⁶⁴. A autora reproduz essa opinião – cujo fundamento é o senso comum acerca da intuição artística –, para então concluir: “daí, embora sertanejo-citadino, nunca fazer música com a cidade, ao contrário do que acontecia com Humberto Teixeira”.

Zedantas soube aproveitar bem as oportunidades de aproximação com o ‘povo’ do sertão. E, não raramente, infringiu as normas sociais misturando-se ao ‘povinho’, como quando dançava nos forrós, cantava suas músicas e contava seus ‘causos’, bem no estilo daqueles por eles produzidos. Tanto na fase estudantil como depois de formado, não deixava de passar suas férias no sertão e, estando lá, não perdia nem forró e nem novena. Segundo o senhor Esmeraldo, quando morava no Rio de Janeiro, chegava a acumular dois a três períodos de férias, a fim de aproveitar melhor a vida na fazenda, e dar prosseguimento a sua pesquisa sobre literatura oral nordestina e sobre a criação dos cantadores⁶⁵.

A vontade da autora de dar ao nome do compositor Zé Dantas o destaque, para ela, merecido, faz com que uma parte da argumentação se centre na questão da autoria das canções. Preocupa-se em reiterar que Luiz Gonzaga foi mais intérprete do que parceiro de Zé Dantas, e inclusive que os casos contados em shows e discos do cantor – que haviam se tornado marca de suas apresentações –, teriam sido herdados da verve de humorista e contador de histórias do seu parceiro compositor. A partir de depoimentos de familiares e amigos de Zé Dantas, chega, inclusive, a afirmar que algumas das composições atribuídas a Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, como *Asa Branca* e *Juazeiro*, são dele. Além disso, aponta o fato de Humberto Teixeira ter sido Deputado Federal e vice-presidente da União Brasileira de Compositores (UBC) e o fato de ele ter podido participar do ressurgimento do baião na década de 70 (Zé Dantas falecera em 1962) como explicações para sua maior notoriedade.

Defendendo o reconhecimento do nome de Zé Dantas, a autora afirma – o que seria repetido em muitos dos trabalhos posteriores, mas em relação apenas a Luiz Gonzaga – que o compositor teria conseguido cumprir seu objetivo: divulgar os costumes, a arte e a vida do sertão nordestino para o sul do país. Apesar de terem sido veiculados nos meios de massa, seus “retratos do sertão” pertenciam ao domínio da autêntica cultura popular, e seriam uma “síntese da cultura do povo do sertão do Nordeste”⁶⁶.

⁶⁴ Id. *Ibid.*, p.104.

⁶⁵ *Ibid.*, p.101-102.

⁶⁶ *Ibid.*, p.120.

A idéia de “síntese do sertão” embasa também a escrita de Elba Braga Ramalho, não por acaso o título de seu livro é *Luiz Gonzaga: a síntese poética e musical do sertão*⁶⁷. Resultado de sua tese de doutoramento em Musicologia, defendida em 1997, na Universidade de Liverpool, Inglaterra, com o título *Luiz Gonzaga: his career and his music*, o livro apresenta, no primeiro capítulo, uma “breve história do regionalismo na música popular brasileira”, que vai do período colonial até Chico Science e Raimundos, na década de 90. O esforço de composição desse panorama e de levantamento de informações sobre a música no período colonial tem como objetivo explicar a estreita relação do repertório de Luiz Gonzaga com as tradições culturais nordestinas, pensadas como de matriz predominantemente ibérica, e comprovar a contribuição do cantor e de seus parceiros para o processo de afirmação da música popular nordestina, que, segundo a autora, tem sido “uma das principais matrizes para a construção da expressão musical do Brasil”⁶⁸. Como na maioria dos trabalhos citados, a idéia de fidelidade de representação em relação à música de Gonzaga dá o tom geral da análise. Além disso, a autora também investe na ligação entre a cultura sertaneja e a tradição ibérica.

Seguindo as idéias dos historiadores Eduardo Hoornaert e Manuel Diégues Jr., Ramalho acredita que qualquer estudo sobre a cultura brasileira não pode prescindir de uma análise do contexto do processo expansionista português e das “relações que se estabeleceram entre os colonizadores e as particularidades que a terra e seus habitantes ofereciam”⁶⁹ para a formação dos “ambientes de vida” nas diferentes colônias. Assim, um estudo sobre a música de Luiz Gonzaga não poderia desconsiderar a formação do ambiente onde o cantor nasceu e de onde retirou a matéria para a sua produção. Para a autora, a análise seria mesmo imprescindível, já que a estreita relação entre o compositor e as tradições culturais nordestinas – relação *refletida* em suas composições – teria sido possível graças à manutenção de tradições culturais do período colonial: o catolicismo leigo; o caráter devocional da religiosidade cristã; a ligação entre devoção e diversão; o culto aos santos; o vaqueiro caboclo, fruto da miscigenação entre colonos e indígenas; e a banda de pífaro, da tradição européia. A manutenção dessas tradições seria resultante de um processo de estagnação da sociedade nordestina, explicado pela mudança, no século XIX, do eixo econômico do Nordeste para o Sudeste. Tal formulação reencena uma construção de Nordeste ainda em consonância com o discurso regionalista do início do século, que o inventa a partir da relação de colaboração entre o rural, o atraso e a distância da modernização.

⁶⁷ Elba Braga RAMALHO. *Luiz Gonzaga: a síntese poética e musical do sertão*. São Paulo: Terceira Margem, 2000.

⁶⁸ Id. Op. Cit., p.31.

⁶⁹ Ibid., p.12.

Além das condições culturais específicas que formaram o ambiente que Luiz Gonzaga vivenciou na infância, a autora aponta como fundamental para a emergência do compositor na primeira metade do século XX o projeto de Unificação Nacional de Getúlio Vargas e o crescimento de condições culturais para a expansão da música popular (e da música popular nordestina), seguindo trilha deixada por Mundicarmo Ferretti. A autora apresenta ainda um rápido panorama do caminho percorrido pela música nordestina da década de 50 até a de 90, época de preparação da tese (na segunda metade da década de 50, o surgimento das Casas de Forró; na década de 60, o uso dos temas regionais pelos estudantes envolvidos com a luta política; no final da década de 60, o Tropicalismo; nas décadas de 70 e 80, o que chama de “regionalismo renovado”, do Quinteto Violado, do “pessoal do Ceará”, dos Novos Baianos etc.; na década de 90, a chegada à cena musical de Chico Science e Nação Zumbi e da banda Raimundos).

No segundo capítulo, Ramalho propõe uma versão da biografia do compositor, através da qual acredita oferecer “elementos indispensáveis para se compreender a evolução [da] carreira [do músico]”⁷⁰. No terceiro, apresenta o que considera as principais linhas temáticas da obra do sanfoneiro e, através da análise comparativa entre versões da canção *Asa Branca*, as mudanças feitas por Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira na produção musical da cultura popular nordestina. Conclui o trabalho apontando razões para a popularidade de Luiz Gonzaga: o artista fora genial, pois “deu vida aos mais profundos sentimentos através de sua arte”; havia conseguido expressar “a visão estética nordestina a todos os níveis sociais, em todo lugar do País”⁷¹; contribuíra para a “coesão cultural dos migrantes nordestinos”⁷² – de acordo com o que Antonio Risério havia afirmado em artigo publicado na Revista da USP; e “perpetu[ara] sua produção através de diferentes gerações de músicos e compositores”⁷³.

Genialidade, autenticidade, síntese da identidade nordestina – todos esses elementos apontados pela autora, e pela quase totalidade dos trabalhos aqui abordados, são apresentados para explicar a emergência, a popularidade e a permanência do fenômeno Luiz Gonzaga. De tão repetidos eles acabam por constituir uma espécie de refrão que retorna nas diversas narrativas que cantaram/cantam Luiz Gonzaga. Não é à toa que esses textos trazem em suas referências bibliográficas as biografias do sanfoneiro (objeto dos capítulos que se seguem), muitas vezes utilizadas como instrumental para as leituras críticas que propõem.

⁷⁰ Ibid., p.33.

⁷¹ Ibid., p.76.

⁷² Ibid., p.77.

⁷³ Ibid.

A crítica (literária, cinematográfica, musical), seja ela de feição jornalística ou acadêmica, é sempre uma instância de legitimação. Em outras palavras, exerce um papel fundamental para a aceitação e a circulação dos produtos artístico-culturais. No caso das produções massivas ou populares, a crítica acadêmica tem também outra função: legitimar, para a elite letrada e eruditizada, o valor e a aceitabilidade dessa produção.

De alguma forma, na maioria dos trabalhos abordados, fica visível que essa legitimação, apesar dos aspectos diferenciadores de cada um dos investimentos crítico-analíticos, converge sempre para a questão da autenticidade de uma produção musical que teria o poder de reproduzir e veicular um dado primordial: o Nordeste e sua diferença cultural, entendida esta como uma essência, um “já dado”, uma efetividade estável, que se expõe em Luiz Gonzaga. A única voz destoante nesse coro é justamente aquela que suspende o uníssono, expondo a invenção mesma do Nordeste.

CAPÍTULO 2 FICCIONALIZAR O OUTRO: ENTRE O DISCURSO HISTÓRICO E O JORNALÍSTICO

– O senhor me faça um favor? O senhor volte atrás e escreve exatamente como eu lhe ditei!

– Mas não fica melhor assim, homem de Deus? Eles pegam o boi na unha mesmo, seu Vicentino.

– E alguém vai acreditar em botar sapato em boi pra não fazer barulho, seu Biá?

– Olhe, uma coisa é o fato acontecido, outra coisa é o fato escrito. O acontecido tem que ser melhorado no escrito de forma melhor para que o povo creia no acontecido.

– Eu não tô gostando disso, não.

– Tá bom, tá bom. Mas também não vamos brigar por isso, né? Olhe. Eu já tenho sua história gravada na memória. E depois eu escrevo com calma, floreio bonito, assim, em estilo gróticos. Assim com ponto e vírgula. E depois eu mostro pro senhor, tá bom assim?

Antonio Biá e Vicentino, personagens do filme *Narradores de Javé*

É preciso também que nos inquietemos diante de certos recortes ou agrupamentos que já nos são familiares. É possível admitir, tais como são, a distinção dos grandes tipos de discurso, ou a das formas ou dos gêneros que opõem, umas às outras, ciência, literatura, filosofia, religião, história, ficção etc., e que as tornam espécies de grandes individualidades históricas? Nós próprios não estamos seguros do uso dessas distinções no nosso mundo de discursos (...).

Michel Foucault, A Arqueologia do Saber

A década de 90 assistiu ao *boom*, no mercado editorial brasileiro, das biografias escritas por jornalistas. Livros como *Mauá*, de Jorge Caldeira, *O Anjo Pornográfico* e *Estrela Solitária*, de Ruy Castro, e *Chatô*, de Fernando Morais foram lançados e tiveram boa acolhida do público, alguns figurando, inclusive, nas listas de “livros de não-ficção” mais vendidos. Exemplos disso são os números apresentados por jornais e revistas. O jornalista Fernando Morais ultrapassou a marca dos 225 mil exemplares com o seu *Chatô – o rei do Brasil*; *Olga*, do mesmo autor, passou das 140 mil cópias, tendo voltado à lista dos mais vendidos depois da

recente adaptação para o cinema⁷⁴. Mesmo um caso como o *Memórias das Trevas*, de João Carlos Teixeira Gomes, sobre Antonio Carlos Magalhães – não propriamente uma biografia, mas de forte caráter biográfico –, que não contou com “o apoio da mídia e [com uma] ampla campanha publicitária”, chegou, no mês seguinte ao da sua publicação, a vender cerca de 25 mil exemplares⁷⁵.

O aumento do interesse dos leitores pelas biografias e o fato de elas estarem sendo escritas por jornalistas e não apenas por historiadores estimularam trabalhos acadêmicos interessados em estudar as novidades apresentadas pelos textos dos “novos” biógrafos, as influências do seu ofício na construção narrativa e, principalmente, o que há em comum e o que diferencia as suas produções da dos biógrafos historiadores. Entretanto, num artigo de 1997, publicado na revista *Lugar Comum*⁷⁶ –, Anamaria Filizola e Elizabeth Rondelli confirmam que a produção de biografias é grande, mas apontam que não há uma “crítica biográfica e uma crítica cultural que façam jus a tal profusão de obras do gênero, de modo a dar-lhe visibilidade”.

As autoras referem-se, no texto citado, à escassa quantidade de estudos, até então publicados, sobre biografias e, paralelamente, ao restrito interesse da academia pelo gênero tal como vem se configurando na atualidade. A questão principal sinalizada, no entanto, está em outra dimensão, na carência de uma reflexão que ultrapasse as abordagens tradicionais do gênero, incorporando questões fundamentais da contemporaneidade cultural que vêm estimulando essa proliferação. Entretanto, é necessário ressaltar que as expressões “crítica biográfica” e “crítica cultural”, utilizadas pelas autoras, não comparecem no seu artigo exatamente com a feição e as implicações que adquiriram em nossos dias, presentes, por exemplo, nos escritos críticos de Eneida Maria de Souza, autora, pelo que me foi dado ler, da mais elaborada proposta de uma crítica biográfica contemporânea entre nós. Não há, no texto das articulistas, referência alguma à necessária desierarquização da produção textual ou à superação de dicotomias nucleares como as que separam o privado e o público, o estético e o cultural, a ficção e o documento. Entretanto, ainda assim, considero produtiva aqui a referência a esse diagnóstico, uma vez que é possível afirmar, com alguma segurança, que tampouco os dois estudos que serão aqui abordados investem no que seria uma crítica cultural ou biográfica, do modo como isso tem sido proposto hoje.

⁷⁴ Cf. *Folha de S. Paulo*, 5/12/04. Caderno Mais! (on line). Disponível no URL: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs0512200407.htm>>. Acesso em dez./04.

⁷⁵ Cf. Observatório da Imprensa (on line). Disponível no URL: <<http://observatorio.ultimosegundo.ig.com.br>>. Acesso em dez./04.

⁷⁶ Cf. *Lugar Comum*: estudos de mídia cultura e democracia, n. 2-3. Rio de Janeiro: NEPCOM/ UFRJ, jul./nov 1997.

Dois textos assinados por acadêmicos (um publicado no mesmo ano do ensaio citado e outro datado de 2002) parecem justificar a demanda das autoras no que se refere ao investimento teórico sobre o gênero biográfico. Trata-se dos estudos de Benito Bisso Schmidt – resultado, vale dizer, de seu interesse pelo gênero biográfico, manifestado pelo menos desde 1996, quando de sua dissertação de mestrado –, e de Sergio Vilas Boas, que serão considerados a seguir. Tais estudos, se por um lado aplacam o aspecto quantitativo do diagnóstico elaborado por Filizola e Rondelli, por outro reforçam o aspecto qualitativo, menos interessado na proliferação dos estudos e mais no tipo de discurso que eles produzem. Afinal, como veremos, os dois trabalhos passam ao largo de questões hoje consideradas, se não pacíficas, de extrema relevância, como o abalo das separações bipolares entre ficção e realidade, ou ainda, com mais gravidade, a importância dos lugares de enunciação e a hierarquia dos territórios discursivos.

O historiador Benito Bisso Schmidt, no ensaio “Construindo biografias... Historiadores e Jornalistas: aproximações e afastamentos”⁷⁷, apresenta razões, tanto contextuais quanto teórico-metodológicas, para o crescimento do interesse pelo gênero, entre os profissionais da área de História e de Jornalismo, nas últimas décadas do século XX. Segundo ele, a emergência das biografias se dá num contexto social de “massificação e perda de referenciais ideológicos e morais”. O recente esforço para investigar as trajetórias individuais seria resultado, para o estudioso, da necessidade de se encontrar exemplos no passado que pudessem servir de modelo para a vida no presente. Além disso, aponta também “um certo voyeurismo, mais ou menos velado” como causa para o interesse de um número crescente de profissionais pela biografia. Os textos se prestariam, então, a “demolir mitos (transformando-os em ‘gente como a gente’) ou simplesmente para saciar a curiosidade dos leitores”. Logo de saída, o estudo de Schmidt se apresenta como um bom exemplo daquela carência acima referida: seu trabalho fica distante do que se espera hoje de uma crítica biográfica e cultural, sobretudo porque opera pela cogitação modelar – o sucesso das biografias entre os leitores é entendido por ele como resultado de uma demanda pelo exemplo de vida. Schmidt mantém a velha noção de que apenas as vidas célebres têm interesse para o leitor por sua exemplaridade em relação a valores vigentes. Ele parece ignorar o interesse contemporâneo pelas biografias (e autobiografias) que apresentam sujeitos e vidas considerados nada exemplares, como evidencia o êxito das

⁷⁷ Benito Bisso SCHMIDT. Construindo biografias... Historiadores e Jornalistas: aproximações e afastamentos. (on line). Disponível no URL: <<http://www.cpdoc.fgv.br/revista/arq/207.pdf>>. 17 p. Acesso em set./04. Publicado originalmente em *Revista Estudos Históricas*, n. 19. Rio de Janeiro, 1997.

narrativas de e sobre presidiários, tais como *Memórias de um sobrevivente* (2001), de Luiz Alberto Mendes, e *Estação Carandiru* (1999), de Drauzio Varella.

Quanto às motivações para o interesse específico desses campos de conhecimento, no âmbito da História, Schmidt aponta “a crise do paradigma estruturalista que [havia orientado] uma porção significativa da historiografia a partir dos anos 60”⁷⁸ e que norteava a construção historiográfica, no sentido de identificar as estruturas e as relações que comandassem os mecanismos econômicos e organizassem as relações sociais, preterindo o papel dos indivíduos nessa construção. Para o autor, em torno de 1980, ter-se-iam dado um “recuo da história quantitativa e serial e o avanço dos estudos de caso e da micro-história”⁷⁹ e ainda um retorno do que chama história-narrativa, proscrita da historiografia desde o século XIX, quando o campo disciplinar começou a buscar o seu estatuto de ciência, segundo parâmetros então vigentes.

No âmbito do jornalismo, o estudioso apresenta, como causa para o processo de emergência das biografias, o movimento norte-americano dos anos que se seguiram a 1960, chamado *new journalism*, que questionava o mito da objetividade dos textos jornalísticos e previa a aplicação de técnicas da produção ficcional em textos considerados como não-ficção. A influência da literatura é indicada, assim, como ponto de convergência entre os dois campos discursivos, e ajudaria a explicar o interesse pela narrativa biográfica.

Enfim, quero ressaltar que o gênero biográfico emerge na história e no jornalismo no bojo de um processo de aproximação destas áreas com a literatura, o que implica uma incorporação do elemento ficcional e a adoção de determinados estilos e técnicas narrativas.⁸⁰

Ao considerar que o gênero biográfico emerge no bojo de um processo de aproximação dos campos da história e do jornalismo com a literatura, o estudioso opera com o pressuposto da separação entre o ficcional (a literatura) e o não-ficcional (a história e o jornalismo). Sua idéia de aproximação dos campos deixa intactas as fronteiras que os demarcam. Os estudos da crítica biográfica e cultural têm, ao contrário disso, abalado essas fronteiras ao pensarem, por exemplo, que a ficcionalização é própria da construção narrativa, não importando se historiográfica, jornalística, biográfica.

Além disso, para Schmidt, enquanto o uso de recursos ficcionais para a construção das narrativas aproximaria historiadores e jornalistas, a forma de lidar com esses recursos e

⁷⁸ Id. Op. Cit. p.2. As indicações de páginas referem-se à numeração do documento em formato pdf.

⁷⁹ Ibid., p.3.

⁸⁰ Ibid., p.5.

com as fontes e documentos os afastaria. O autor postula que o historiador, apesar de fazer uso de recursos literários, está mais preocupado do que o jornalista com a precisão formal de seu texto, em apresentar para o leitor as “informações que serviram de base” para a interpretação de dada realidade histórica. O historiador faria isso ao explicitar o “caráter seletivo do documento consultado e o interesse ao qual [o documento] respondia”, bem como ao dar um tratamento diferenciado às fontes de pesquisa, formulando perguntas como “Quem produziu determinado vestígio? Em que situação? Com quais interesses?”⁸¹ – questões que, segundo ele, não seriam relevantes nos trabalhos dos biógrafos jornalistas.

Schmidt chama atenção também para o fato de os biógrafos-jornalistas não estarem preocupados em fazer referência a suas fontes ao longo do texto e de “quase nunca separ[em] com nitidez a sua fala enquanto narrador[es] da transcrição dos documentos”⁸². Essa suposição de que a separação entre sujeito da análise e objeto analisado pode ser nítida e cabal é outro ponto que distancia seu trabalho de uma crítica biográfica e cultural. Se, entretanto, considerarmos, seguindo a *genealogia dos valores* de Nietzsche, que a história de uma palavra ou de uma coisa é a sucessão de interpretações que delas foram feitas, que não existem fatos em si, mas interpretações desses fatos, a fronteira entre analista e analisado se dilui. Não há objetividade (seja distanciamento crítico, seja rigor científico) possível, nem para as narrativas históricas nem para as jornalísticas e, conseqüentemente, esses dois campos têm suas fronteiras dissolvidas ou pelo menos tensionadas em outra freqüência.

Lidando, portanto, com a noção de ficção como invenção, no sentido de algo que se contrapõe ao real, Schmidt acaba por concluir que a diferença mais importante entre os dois tipos de produção é o “conteúdo ficcional”. Para ele, no campo da história haveria menos ficção que no campo do jornalismo, pois os historiadores teriam um compromisso com a realidade dos fatos e dos documentos. O “espaço de invenção” das narrativas historiográficas seria limitado por “um campo de possibilidades historicamente determinadas”⁸³; enquanto o espaço de ficção das narrativas jornalísticas seria maior, pois estas não estariam sujeitas a esse campo de possibilidades.

Já no campo da história, apesar de a aproximação com a literatura também ser marcante, a margem de invenção é menos dilatada. Afinal, os historiadores, por dever de ofício, têm um compromisso muito mais cabal com sujeitos

⁸¹ Os grifos do parágrafo referem-se a SCHMIDT, Op. Cit. p. 5-6.

⁸² Ibid., p.6.

⁸³ GINZBURG, *apud* SCHMIDT. Op. Cit. p.9.

históricos concretos, que existiram na realidade e que chegam até o presente através dos documentos.⁸⁴

Nesse ponto, o artigo chama atenção para o fato de romancistas, assim como historiadores, escolherem como tema de suas narrativas “a trajetória de personagens reais e realiza[rem] igualmente minuciosas pesquisas documentais”⁸⁵; entretanto o descompromisso do romancista em relação às fontes e o fato de sua “criação” estar livre, em maior grau ainda que o jornalismo, do referido “campo de possibilidades” ou da cobrança de fidelidade ao real – cobrança que chamou, em dado momento do seu texto, de acordo com expressão de E. P. Thompson, de “tribunal de apelação da história” para o qual os historiadores teriam de “prestar contas” – seriam os marcadores das fronteiras entre os textos narrativos históricos, não-ficcionais portanto, e os textos literários. É curiosa a observação que faz, pois qualquer manual de jornalismo afirma que o que deve pautar o discurso do profissional da área é a objetividade e que sua base é a realidade dos fatos; afinal a missão do jornalista, segundo esses manuais, seria justamente informar a realidade ao público leitor.

Apesar de ter afirmado no início do ensaio que não pretendia “reivindic[ar] uma ‘reserva de mercado’ [do gênero biográfico] para a área acadêmica”⁸⁶ e de não explicitar, pelo menos nesse trabalho, uma suposta superioridade das produções dos historiadores, as comparações bipolares que Schmidt faz, iluminando o que as biografias dos historiadores teriam ou fariam, em oposição ao que as dos jornalistas não teriam ou deixariam de fazer, acabam direcionando inevitavelmente o leitor a uma hierarquização desses dois territórios discursivos.

Esse é outro aspecto da já mencionada distância entre esse estudo e os da crítica cultural e biográfica contemporâneas. A hierarquização privilegia o campo considerado mais erudito e disciplinar, o dos cientistas sociais (do qual, aliás, faz parte), em detrimento do jornalismo, campo menos nobre da comunicação massiva, não necessariamente submetido ao pequeno círculo dos detentores e legisladores do saber.

Em outra frente de argumentação, mas operando com os mesmos postulados, o jornalista e professor universitário Sergio Vilas Boas, em livro *Biografias & biógrafos: jornalismo sobre personagens*, faz um levantamento de diversas questões envolvidas no processo biográfico, tais como a precariedade das classificações, o intercâmbio de metodologias e saberes distintos em sua práxis, os contratos autorais, as variadas fontes, a aproximação com a litera-

⁸⁴ SCHMIDT. Op. Cit. p.9.

⁸⁵ Ibid. p.9.

⁸⁶ Ibid. p.1.

tura e o caráter analítico e interpretativo de qualquer produção biográfica. Para isso, analisa três biografias da década de 90, escritas por jornalistas – *Chatô*, de Fernando Moraes; *Estrela Solitária*, de Ruy Castro; e *Mauá*, de Jorge Caldeira.

O jornalista parte do pressuposto de que as biografias são textos não-ficcionais, híbridos, que permutam ferramentas da história, da sociologia, da psicologia, do jornalismo, da literatura; seus autores não poderiam, portanto, segundo o estudo, se restringir a um domínio do conhecimento apenas. Para escrever uma biografia, o jornalista não poderia ficar preso a seu campo de formação, tampouco o historiador, o antropólogo, o sociólogo...

O trabalho do biógrafo é uma especialidade em si. Para biografar, ninguém precisa necessariamente ser jornalista, antropólogo, astrônomo, físico ou historiador. Basta ser biógrafo, o que já não é fácil (...). As exigências são também específicas. Conforme o caso, o autor (criador) será levado a descumprir protocolos metodológicos de seu campo de formação.⁸⁷

Embora pareça desmontar a hierarquização de campos discursivos que salta do texto de Schmidt, Vilas Boas opera ainda com uma delimitação rígida dos campos e a conseqüente oposição entre ficção e realidade. O estudioso acredita que o trabalho dos três biógrafos em pauta, Fernando Moraes, Ruy Castro e Jorge Caldeira, é composto por “um conjunto de recursos extraídos, deliberada ou intuitivamente, do Jornalismo, da Literatura e da História”⁸⁸. Das narrativas históricas, os biógrafos-jornalistas teriam retirado o “movimento de dar sentido ao passado por meio de uma reconstituição rica e documentada”. O fazer biográfico, assim como a historiografia, teria como ponto de partida a pesquisa documental, sem vontade totalizante e sem acreditar que se está apresentando ao leitor a única versão possível dos acontecimentos – Vilas Boas, assim como Schmidt, também aponta a influência da Nova História na atuação dos biógrafos. De acordo com o ponto de vista de Vilas Boas, considerando que apresentar a verdade dos fatos já não é possível, para o historiador, para o jornalista ou o biógrafo, deve preponderar a vontade de “verossimilhança e credibilidade”.

Apesar de a Nova História ter abdicado de seu antigo poder de designar a verdade – e de o jornalismo não-periódico (livro-reportagem) ter acolhido a subjetividade das circunstâncias –, prevalece a necessidade de “verossimilhança e credibilidade”.

⁸⁷ Sergio VILAS BOAS. *Biografias e biógrafos: jornalismo sobre personagens*. São Paulo: Summus, 2002. p. 17.

⁸⁸ Id. Op. Cit. p.26.

Antes de mais nada, verossímil não é um ponto determinado entre o verdadeiro e o falso, mas uma modalidade interpretada do fato, uma temporalidade efetuada por hipóteses, em um passado possível⁸⁹.

Das narrativas literárias, por sua vez, o estudioso defende que os biógrafos-jornalistas teriam retirado a preocupação com a linguagem, com a fluência do texto, com o “ritmo, cadência, um pulsar característico, que se altera de vez em quando exatamente para evitar a dispersão”⁹⁰; assim como a preocupação com o modo como o texto tem que lidar com categorias como autor, narrador e personagem. Para tanto, Vilas Boas vale-se, como referência, do trabalho *Literatura e personagem*, do crítico literário Anatol Rosenfeld.

Das narrativas jornalísticas, os biógrafos teriam retirado “certo controle da extensão” de seus livros, possível através da capacidade de saber selecionar bem entre o material coletado o que deve ser usado.

Fica evidente também que a flexibilidade pró-leitor implica certo controle de extensão. Quinhentas, talvez 600 páginas em lugar de duas mil, uma vida humana rica de sentidos em vez de uma novela eterna em forma de capítulos frios, uma obra compartilhada com os leitores em vez de hermética ou engavetada para sempre por inflexibilidade de seu autor⁹¹.

Vilas Boas, no capítulo “Creative Nonfiction”, tenta demonstrar como os três biógrafos estudados, Ruy Castro, Fernando Morais e Jorge Caldeira, fizeram uso de “certas características da metodologia jornalística não-convencional”⁹², do chamado “livro-reportagem”.

O livro-reportagem é um trabalho autoral, em que o criador procura manter seu leitor provido de meios para compreender o seu tempo, as causas e as origens dos fenômenos que presencia, suas conseqüências no futuro, as cadeias de sentido subjacentes ao tema. Além de preencher os vazios informativos da cobertura diária e semanal, o livro-reportagem pode elucidar aspectos antes obscuros. Os dados são recolhidos para uma seleção crítica e transformados em texto. Há um evidente esforço de determinar o sentido do fato ou acontecimento por meio da rede de forças que atuam nele⁹³.

Segundo o autor, a biografia está muito próxima do livro-reportagem, pelas próprias características deste:

⁸⁹ Ibid. p.71.

⁹⁰ Ibid., p.73.

⁹¹ Ibid., p.73-74.

⁹² Ibid., p.77.

⁹³ Ibid., p.78

O objeto de abordagem (1) de que trata o livro-reportagem corresponde ao real, ao factual. Os fatos podem ser concretos ou perenes, mas a veracidade e a verossimilhança são primordiais; no que se refere à linguagem (2), o livro-reportagem apresenta-se como jornalístico, mas acomoda outros recursos (literários, por exemplo); a função (3) de informar e interpretar pode (e deve) revestir-se de investigações e percepções pluridimensionais.⁹⁴

Como Benito Schmidt, Vilas Boas opera com a noção de ficção como invenção e parece acreditar que a *creative nonfiction*, que chama também de “literatura da realidade” (denominação na qual o livro-reportagem e a biografia se enquadrariam), está imune aos processos de ficcionalização, pois teria o compromisso “de contar a história o mais próximo possível do real”. A ficcionalidade desses textos estaria restrita ao uso de “técnicas literárias”. Em *Mauá, Estrela Solitária* e *Chatô*, os biógrafos-jornalistas teriam feito, por exemplo, uso de “construção cena-a-cena, diálogos, alternância de foco narrativo e reconstituição minuciosa”⁹⁵.

A compreensão de literatura do crítico, restrita à presença ou à constatação de um trabalho de “elaboração” de linguagem, preserva incólume a dicotomia entre ficção e realidade, com a qual opera e, ao mesmo tempo, e paradoxalmente, desconsidera o que, no século XX, foi um dos grandes investimentos dos “escritores criativos”, ou seja, livrar-se exatamente dessa concepção. Escritores como Oswald de Andrade, Mário de Andrade, ou, mais recentemente, Rubem Fonseca, Sérgio Sant’Anna, Luis Fernando Veríssimo, entre outros, investem num estilo menos singular e numa linguagem cada vez mais direta e coloquial, mimetizando inclusive outras linguagens (consideradas menos nobres) como a jornalística, a cinematográfica e a televisiva.

A preocupação em determinar a que campo pertence a biografia e quem são os especialistas mais capacitados para escrevê-la – historiadores ou jornalistas? – ou os mais instrumentalizados para interpretá-la ainda persiste, mesmo nos textos em que as biografias são pensadas como híbridos – mistos de história, pensada como descrição da realidade, e ficção, pensada como invenção. Ainda que se aceite que biografias são produtos de hibridização, opera-se dentro da oposição ficção *versus* realidade. Se admitimos que um texto é híbrido, estamos operando com a idéia de que há um não-híbrido, puro portanto, pura ficção ou puro documento da realidade.

⁹⁴ Ibid., p.78.

⁹⁵ Ibid., p. 83.

Acredito que o que chamamos de textos híbridos, aqueles portanto que não se entregam sem resistência a uma classificação, como as biografias, podem nos ajudar a repensar a oposição, que apesar de fazer parte de nosso saber tácito, tem sido objeto de problematização tanto por parte de historiadores quanto por parte de teóricos da literatura, especialmente aqueles interessados no exercício de uma crítica cultural. Ou seja, a idéia da hibridização deveria servir, não como uma síntese que solucionaria os impasses de uma vontade classificatória, mas sim como um entre-lugar que colocaria em xeque justamente essa vontade.

Se restringimos a idéia de ficcionalidade nas biografias às técnicas usadas pelos seus escritores para dar fluência e eficácia comunicativa ao texto e fazê-lo mais interessante para o leitor, deixamos intacto, me parece, um problema que se tornou crucial neste trabalho: as questões que giram em torno da construção do sujeito. Não me parece frutífero pensar se o Luiz Gonzaga construído pelas biografias ou pelos estudiosos de sua obra é (ou não) um retrato fiel, ou o mais próximo possível, de um homem real, assim como acredito ser pouco produtivo pensarmos os depoimentos do compositor como documentos detentores da verdade sobre ele, apenas porque enunciados pelo próprio Luiz Gonzaga.

A respeito da oposição entre o discurso histórico e o discurso literário ficcional, já há algum tempo especialistas, tanto de um campo quanto de outro, têm especulado sobre a crença nas especificidades que demarcariam seus limites.

O historiador norte-americano Hayden White, já na década de setenta do século XX, discutia a dicotomia ficção e realidade em “O texto histórico como artefato literário”. White afirma, no artigo, que as narrativas históricas são “ficções verbais cujos conteúdos são tanto inventados quanto descobertos”⁹⁶, questionando a idéia de história como descrição da verdade pretérita e chamando atenção para o fato de ser ela mais uma descrição de certo aspecto da realidade, entre tantas outras possíveis. Segundo o autor, é o historiador quem, a sua maneira, de uma visão e um lugar próprios, faz a escolha do que deve ser narrado, conferindo sentido específico a determinado acontecimento. A forma dos discursos e os objetivos da escrita dos historiadores e dos romancistas seriam convergentes: ambos desejam oferecer uma imagem verbal da realidade e para isso se utilizam das mesmas técnicas discursivas.

Ao longo do ensaio, os procedimentos do historiador e seus objetivos são apontados como análogos aos que caracterizariam uma operação estritamente literária, dissolvendo, assim, as fronteiras entre a “pura descrição da realidade” e a ficção.

⁹⁶ Hayden WHITE. O texto histórico como artefato literário. In: *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994. p.98.

Os acontecimentos são convertidos em estória pela supressão ou subordinação de alguns deles e pelo realce de outros, por caracterização, repetição do motivo, variação do tom e do ponto de vista, estratégias descritivas alternativas e assim por diante – em suma, por todas as técnicas que normalmente se espera encontrar na urdidura do enredo de um romance ou de uma peça.⁹⁷

Em outro artigo, intitulado “As ficções da representação factual”, também preocupado em atestar que a “história não é menos uma forma de ficção do que o romance é uma forma de representação histórica”, White mostra como a oposição entre história e ficção surgiu no século XIX.

(...) no começo do século XIX tornou-se convencional, pelo menos entre os historiadores, identificar a verdade com o fato e considerar a ficção o oposto da verdade, portanto um obstáculo ao entendimento da realidade e não um meio de apreendê-la.⁹⁸

O estudioso explica que a história passou a ser contraposta à ficção – a representação do real em oposição à representação do possível ou do imaginável – e os historiadores, tratando a linguagem como se fosse “um veículo transparente de representação que não traz para o discurso nenhuma bagagem cognitiva sua”⁹⁹, acreditavam que o esforço de falar com simplicidade e objetividade, evitando figuras de linguagem, era suficiente para excluir do seu discurso ideologias, preferências políticas, preconceitos, preceitos morais e até ângulos pessoais, localizados, de visão.

Assim, a partir do século XIX, a maioria dos historiadores, e depois o senso comum, passaram a acreditar que seria possível escrever história sem recorrer absolutamente a qualquer técnica ficcional e que, prescindindo-se da ideologia, atendo-se ao fato, um conhecimento objetivo e neutro seria produzido.

Por sua vez, o teórico da literatura Wolfgang Iser, em *Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional*¹⁰⁰, também discute essa oposição. Postula que a distinção faz parte de nosso “repertório de certezas que se mostra tão seguro a ponto de parecer evidente por si mesmo”¹⁰¹, mas que, apesar disso, ela é discutível. Em seguida, propõe uma pergunta, no mí-

⁹⁷ Id. Op. Cit. p.100.

⁹⁸ Hayden WHITE. As ficções da representação factual. In: Op. Cit. p.139.

⁹⁹ Id. Op. Cit. p.143.

¹⁰⁰ Wolfgang ISER. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In: Luiz Costa LIMA (org.). *Teoria da literatura em suas fontes*, vol. 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

¹⁰¹ Id. Op. Cit. p. 957.

nimo embaraçosa, que põe em xeque a dicotomia: “os textos ficcionais serão de fato tão ficcionais e os que assim não se dizem serão de fato isentos de ficções?”¹⁰²

Iser sugere que, como os textos ficcionais não são isentos de realidade – nem segundo Hayden White os dos historiadores são isentos de ficção –, o mais profícuo é que renunciemos ao binarismo e substituamos a oposição usual pela tríade do real, fictício e imaginário. Segundo o autor, o texto ficcional se refere à realidade sem se esgotar nessa referência, sendo, portanto, “ato de fingir”. A marca própria do ato de fingir seria provocar a repetição, no texto, da realidade vivencial e, através dessa repetição, atribuir uma configuração ao imaginário. A realidade repetida se transforma em signo e o imaginário em efeito do que é referido. Quando a realidade repetida se transforma em signo, ocorre transgressão de sua determinação correspondente; assim como ocorre transgressão quando o imaginário, ao ganhar configuração num texto, perde seu caráter difuso e ganha aparência de real.

Para o autor, o “ato de fingir” é o modo operatório das relações entre os componentes da tríade, pois é a transgressão de limites daquilo que organiza e do que provoca configuração. Por ser transgressão de limites, o ato de fingir não poderia se pautar pela dicotomia ficção e realidade; não se trataria mais de determinar posições (o que é ficção ou o que é realidade) – trata-se então de buscar relações entre os componentes da tríade.

O ato de fingir, como a irrealização do real e realização do imaginário, cria simultaneamente um pressuposto central para saber-se até que ponto as transgressões de limite que provoca (1) representam a condição para reformulação do mundo reformulado, (2) possibilitam a compreensão de um mundo reformulado, (3) permitem que tal acontecimento seja experimentado.¹⁰³

O teórico afirma que o fictício do texto ficcional se mostra composto por algumas operações identificáveis¹⁰⁴ ou por diversos atos de fingir. A primeira delas é a “seleção”, a segunda a “combinação” e a terceira “o desnudamento da ficcionalidade”. A “seleção” de elementos dos sistemas contextuais preexistentes é transgressão à medida que esses elementos, acolhidos pelo texto, desvinculam-se da estruturação dos sistemas de que foram retirados. Além disso, não há regras para a seleção; ela é determinada pelas escolhas do autor, pela sua forma de tematização do mundo.

A “combinação” é intratextual e pode assumir múltiplas maneiras num texto ficcional. Abrange tanto o plano lexical quanto a “combinatoriedade” dos elementos dos contextos

¹⁰² Ibid., p.957.

¹⁰³ Ibid., p.960.

¹⁰⁴ Substancialmente, as operações são trazidas por Iser da *Interpretação dos Sonhos* (1900) de Freud.

selecionados e os esquemas responsáveis pela organização dos personagens e de suas ações. É, como a “seleção”, transgressão de limites entre texto e contexto de onde elementos foram extraídos.

Por último, o “desnudamento da realidade”. Segundo Iser, a literatura se dá a conhecer como ficção, ela anuncia que está dizendo algo diferente da realidade. O sinal da ficcionalidade de um texto é reconhecido através de convenções determinadas e historicamente variadas, das quais autor e público compartilham.

A reflexão de Iser não se opõe à de White, elas se complementam e me ajudam em minha argumentação. Os procedimentos de “seleção” e de “combinação” foram apontados pelo crítico literário e pelo historiador como operadores da escrita literária e da historiográfica; o que diferenciaria os dois discursos seria, portanto, o “desnudamento” e um pacto social de leitura. Enquanto a ficção se assumiu e se proclamou como interpretação, uma forma entre tantas de representação da realidade, a história se disse, por muito tempo, retrato fiel do real, embora hoje já seja aceita, entre historiadores sincronizados com os debates atuais, a idéia de que estão apresentando uma interpretação apenas, ou mais grave ainda, estão construindo o passado que é necessário ou possível à imaginação do presente que o escreve.

A historiografia (ou a leitura que dela muitos ainda fazem) parece ter recusado a condição de ficção pelo prejuízo que esta traria à legitimidade de seu discurso ou, o que é mais complexo, ao poder de legislar sobre o passado. No campo da literatura, também, muitos se têm ainda debatido com a idéia de que seu discurso pode ser considerado como documento histórico, que informa aspectos do sistema cultural dentro do qual foi produzido. No centro do debate, o que parece permanecer é a questão da legitimação e do estatuto de reconhecimento e poder e não, propriamente, da natureza particular de cada discurso.

No livro *O homem encadernado*¹⁰⁵ e no artigo “A biografia e sua instrumentalidade educativa”¹⁰⁶, Maria Helena Werneck e Jonaedson Carino, respectivamente, apresentam a “história do gênero biográfico” proposta por Daniel Madélenat no livro *La Biographie*, de 1984, que é, visivelmente, uma reflexão basilar para o estudo do gênero na contemporaneidade.

Segundo os autores, Madélenat teria feito a distinção de três paradigmas ao escrever a história da biografia: a biografia “clássica”, da Antiguidade até o século XVIII; a “românti-

¹⁰⁵ Maria Helena WERNECK. *O homem encadernado*: Machado de Assis na escrita das biografias. Rio de Janeiro: Ed.UERJ, 1996. p.37-45.

¹⁰⁶ Jonaedson CARINO. A biografia e sua instrumentalidade educativa. *Educação & Sociedade*, ano XX, nº 67, Agosto/99. p.153-181.

ca”, do fim do século XVIII ao início do século XX e a “moderna”. Werneck preserva a ressalva feita pelo teórico francês de que a divisão proposta não deve ser entendida de forma rígida, já que “paradigmas ultrapassados podem sobreviver tanto em formas consagradas quanto em outras esclerosadas, ou podem voltar com conotações de ironia e desprezo, que demonstram sua obsolescência”¹⁰⁷.

O primeiro paradigma, chamado de “clássico”, corresponde a um intervalo de tempo bastante longo, entretanto algumas características gerais, segundo os autores, poderiam ser fixadas. O panegírico, o elogio fúnebre e as hagiografias foram textos característicos. Utilizando retórica e tópica antigas, prestavam-se ao relato da vida de heróis ou santos, no qual vidas se fundiriam numa “vida exemplar”. Carino sustenta que os relatos biográficos do período tinham “uma instrumentalidade política, moral ou religiosa”¹⁰⁸. Além disso, o estudioso afirma, a partir da divisão proposta pelo teórico francês, que o paradigma clássico estabelecia ao gênero padrões, “como a medida quantitativa das realizações, divisões estruturais da narrativa e algumas tradições temáticas”¹⁰⁹.

Segundo Werneck, Madélenat teria apontado várias mudanças na escrita biográfica na última fase do “paradigma clássico” (séculos XVI e XVII): “o desaparecimento progressivo das funções religiosa e moral, dando lugar à informação objetiva sobre uma personalidade”, “a dramatização de uma interioridade cada vez mais solitária (...), concretizada por uma afirmação do eu, ao invés da composição de um personagem” e uma “crescente ‘literalização’ da biografia, que toma empréstimos do romance, do poema, do teatro, de processos de narração e de representação, abastecendo-se de instrumentos ‘que substituem a retórica e a tópica antigas, para assegurar uma transmissão eficaz da verdade mais íntima’”¹¹⁰.

De acordo com o “paradigma romântico”, a biografia deveria buscar a “representação verdadeira” de um personagem. A vida deveria ser descrita como uma unidade e as nuances de cada personalidade deveriam ser realçadas, já que cada individualidade possuiria uma “singularidade interior”. Essa singularidade, por sua vez, deveria ser captada pelo biógrafo com imparcialidade e objetividade (era época da hegemonia das visões positivista e cientificista), a partir de pesquisa empírica, da coleta infundável de documentos, da busca de provas.

O “paradigma romântico” teve como marco a biografia escrita por James Boswell, *The life of Samuel Johnson*, publicada na Inglaterra, em 1791. O trabalho de Boswell teria determinado, segundo os autores, uma mudança significativa no fazer biográfico do período.

¹⁰⁷ MADÉLENAT, *apud* WERNECK. Op. Cit. p.37.

¹⁰⁸ Jonaedson CARINO. Op. Cit. p.159.

¹⁰⁹ Id. Op.Cit. p.163.

¹¹⁰ WERNECK. Op. Cit. p.37-38.

Emerge, então, a figura dos secretários biógrafos, que, a convite do próprio biografado, “tanto cuidam dos manuscritos e das edições quanto testemunham de perto o suceder dos dias da vida do escritor [Samuel Johnson], qualificando-se, dessa maneira, como biógrafos potencialmente bem preparados”¹¹¹. A partir de então, a tarefa do biógrafo seria descrever, nos mínimos detalhes, o cotidiano do biografado; seu trabalho, portanto, avança, nesse momento, para a intimidade doméstica. Acreditava-se, contudo, que essa proximidade não deveria afetar a imparcialidade do observador. Segundo Carino, outra característica das biografias do período era a preocupação com as dimensões social e psicológica, imprescindíveis para que a biografia fosse “bem construída e digna de respeito do ponto de vista científico”¹¹².

A obra de Lytton Strachey, *Eminent Victorians*, publicada em 1918, demarca princípios do “paradigma moderno”, que, a partir daquele período, norteariam a escrita biográfica: o “direito à imaginação, à verdade, à reconstrução inventiva, uma vez captada a lógica de uma personalidade”¹¹³. A biografia do período exigia dos biógrafos “a confiabilidade do cientista e a inventividade do artista”¹¹⁴.

De acordo com Carino, algumas questões se colocam, então, para os biógrafos:

o problema metodológico da aproximação e da afinidade entre biógrafo e biografado (...). A relação estreita ou a indissociável vinculação entre a vida e a obra versus a defesa de independência entre essas duas instâncias; a maior ou menor liberdade do biógrafo como artista; a predominância que se alterna entre a vida vivida e os documentos que a ela correspondem (...).¹¹⁵

Após essas considerações teóricas sobre os principais aspectos da discussão sobre o valor, a feição e a leitura crítica das biografias nos anos recentes, passarei, nos próximos capítulos, a abordar diretamente as biografias escritas sobre Luiz Gonzaga. Devo chamar atenção, para o fato de os trabalhos críticos escolhidos para discussão terem enfatizado que os biógrafos atuais são predominantemente jornalistas. Os autores que assinam as biografias de Luiz Gonzaga são também jornalistas, salvo José de Jesus Ferreira, sobre cuja profissão não consegui uma informação confiável. Além disso, é preciso acrescentar que, com exceção da biografia escrita por Sival Sá, os livros foram publicados a partir da década de 80, quando houve especial interesse das editoras nesse tipo de texto, em que pese o fato de essas biografias não

¹¹¹ Ibid., p.41.

¹¹² CARINO, Op. Cit. p.165.

¹¹³ MADÉLENAT *apud* CARINO, Op. Cit p. 166

¹¹⁴ CARINO, p. 166.

¹¹⁵ Ibid., p.166-167.

terem alcançado projeção, exceto o livro de Dominique Dreyfus, publicado pela Editora 34, e que circula ainda nas livrarias.

As biografias, na ordem de publicação, são *Luiz Gonzaga: o sanfoneiro do riacho da Brígida*, de Sinval Sá, cuja primeira edição é de 1966, pela Editora Fortaleza; *Luiz Gonzaga: o rei do baião*, de José de Jesus Ferreira, publicada pela Ática em 1986; *Luiz Gonzaga: o matuto que conquistou o mundo*, de Gildson Oliveira, que teve sua sétima edição, revista e ampliada, em 2000; *Luiz Gonzaga*, redigida por Luiz Chagas e publicada pela Martin Claret, na coleção Vozes do Brasil, em 1990; *Eu vou contar pra vocês*, de Assis Ângelo, publicada em 1990, pela Ícone, editora de São Paulo; e a já citada *Vida do viajante: a saga de Luiz Gonzaga*, de Dominique Dreyfus, publicada pela Editora 34, em 1996.¹¹⁶

¹¹⁶ Ao todo seis biografias foram escritas. Não estou considerando o livro de Letícia Vianna, *O rei do baião: uma outra história*, publicado em 1998, pela editora Zahar, que pode ser mais uma narrativa biográfica sobre o sanfoneiro. Não foi possível acessar tal obra, que está esgotada, fora de catálogo, além de não fazer parte do acervo de nenhuma das bibliotecas consultadas (o livro de José de Jesus Ferreira também está esgotado, mas foi encontrado no acervo da Biblioteca de Letras da UFBA e o de Gildson Oliveira, no acervo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro).

CAPÍTULO 3 INVENTANDO O REI DO BAIÃO: OS BIÓGRAFOS E A CONSTRUÇÃO DISCURSIVA DAS BIOGRAFIAS

– Eu tenho tanta coisa pra contar, nem preciso pensar, já sei de cor... Eu sempre fui um papagaio! Passei a vida inteira comendo, dormindo e mentindo.

– Olhe aí, seu Luiz, o senhor não vai mentir não, hein?

Luiz Gonzaga e Dominique Dreyfus

Na introdução deste trabalho, narrei as inquietações que me levaram a desenvolver esta dissertação. Como contei, quando redigi o projeto, havia tido contato apenas com a biografia de Luiz Gonzaga escrita por Dominique Dreyfus. Ao longo da pesquisa bibliográfica, surpreendentemente, deparei-me com outras cinco. O número de biografias não era pequeno; era um material, portanto, que não poderia ser ignorado e que acabou se tornando o *corpus* principal e o objeto da análise empreendida pela dissertação.

Além do número significativo, a análise das biografias se tornou determinante também porque as dissertações e teses encontradas, como já visto no primeiro capítulo, não apenas traziam esses textos em suas referências bibliográficas como as utilizavam como instrumental para as leituras que propunham. Aliás, é preciso acrescentar que as próprias biografias traziam em suas bibliografias as referências dos textos biográficos anteriores, quando não faziam referência ou os citavam no próprio corpo do texto.

Uma leitura crítica das biografias se tornou algo de que eu não poderia escapar. Não tenho como objetivo aqui, reitero, fazer um trabalho de comparação entre os textos para descobrir onde está a verdade mais genuína sobre a vida de Luiz Gonzaga, nem tampouco de chegar a um “resultado exato” – a uma figuração precisa e estável – do que ele “realmente foi”. Procuro pensar as biografias como variadas formas de interpretar e representar os acontecimentos da vida do artista e de sua própria imagem, e se a construção do personagem Luiz Gonzaga nesses textos repete discursos anteriores e o senso comum ou constrói novos ângulos e nuances para a imagem pública do compositor. Nesse sentido, tornou-se o meu alvo mais relevante investigar como esses textos biográficos, ao lado dos textos ensaísticos e acadêmicos, colaboram para a fixação de uma imagem pública de Luiz Gonzaga como legítimo portavoza da nordestinidade.

Além do fato de todos os autores serem jornalistas, à exceção de José de Jesus Ferreira¹¹⁷, um outro dado de relevância, me parece, refere-se ao lugar de enunciação dos biógrafos: todos eles, de alguma forma, mantêm laços com o Nordeste (no caso de Dreyfus, apesar de francesa, passou parte da infância em Pernambuco). Isso pode ser uma chave para pensar a escolha do biografado, sobretudo se levo em conta o posicionamento discursivo dos biógrafos, pois há, perpassando todos os livros, uma certa vontade de resgate e preservação, bem em consonância com a atividade dos românticos e folcloristas, descrita por Renato Ortiz. Trata-se de dois tipos de intelectuais do século XIX, que se voltaram para a cultura popular. Segundo o sociólogo, dois grupos de intelectuais, os românticos e os folcloristas, “se insurg[iram] contra o presente industrialista das sociedades européias e ilusoriamente tenta[ram] preservar a veracidade de uma cultura ameaçada¹¹⁸. Como está associada ao que se convencionou chamar cultura popular, a memória de Luiz Gonzaga precisaria, segundo essa perspectiva, ser preservada, protegida do esquecimento ou da diluição a que estaria fadada.

Se as biografias são consideradas aqui interpretações e não descrições dos fatos da vida, o lugar de fala de seus autores, portanto, não pode ser negligenciado. Como os biógrafos passaram também a ser objeto de análise, as questões que aqui seriam dirigidas normalmente ao biografado devem, com mais proveito, ser substituídas por questionamentos que dizem respeito aos biógrafos, enquanto produtores de um texto, de uma visão ou trajetória do personagem eleito: que vontades movem sua escrita? que forças se afirmam? que escolhas fazem? o que excluem?

O sanfoneiro do riacho da Brígida é o primeiro texto biográfico dos seis disponíveis. Trata-se de uma narrativa em primeira pessoa, na qual Luiz Gonzaga, colocado na posição de narrador-personagem, conta a história de sua vida desde o nascimento até 1966, momento de escrita do livro. Esse primeiro texto é assinado pelo jornalista, e também escritor, Sinval Sá. Antes de publicá-lo, publicara já um livro de contos, *A Fuga*, com o qual recebera o Prêmio Universidade do Ceará em 1959, e, em 1965, publicara o romance *O vinagre e a sede*. Depois de *Luiz Gonzaga: o sanfoneiro do riacho da Brígida*, até o ano de 1999, publicou outro romance, um livro de poemas e um livro do que se convencionou chamar de ‘literatura infantil’. Por ser escrito por um jornalista, esse texto deveria se aproximar daqueles que estiveram na

¹¹⁷ E aqui seria necessário adiantar a exceção do nome de José de Jesus Ferreira, de quem nada posso inferir, uma vez que não foram encontrados registros relativos ao autor. O livro não traz apresentação do autor e mesmo consultas à Ática resultaram infrutíferas – a editora não tem qualquer informação sobre o livro ou sobre o ISBN informado na ficha catalográfica da obra.

¹¹⁸ A respeito dessa formulação, tratarei mais adiante, no capítulo 5 deste trabalho.

base dos textos teóricos discutidos no capítulo anterior deste trabalho. Não posso, contudo, deixar de considerar que, por um lado, Sinval Sá é também escritor, portanto alguém que transita pelo espaço da literatura; por outro lado que, em virtude da opção pela narrativa em primeira pessoa esta biografia suscita questões bastante peculiares.

No prefácio de sua obra, Sá conta quando e como teve a idéia para escrever o livro. No carnaval de 1953, em Taubaté, afastado da folia – e da família –, ouviu uma música que o “levou às lágrimas”¹¹⁹, era “A Volta da Asa Branca”. Naquele momento, segundo conta, percebeu “como seria importante escrever sobre a vida de Luiz Gonzaga”. A essa altura, quando teve a idéia da biografia, ainda não tinha publicado nenhum livro – “Eu escrevera alguns contos e tentara publicá-los, sem resultado. Porém, sonhava em escrever livros”¹²⁰. Ora, a escrita da biografia de um artista como Luiz Gonzaga, que naquela época vivia o auge de sua carreira no rádio, deve ter sido uma providencial idéia para a realização do “sonho de escritor”, pois certamente funcionaria como um “empurrãozinho” na carreira de um iniciante, garantindo-lhe, talvez, a possibilidade de veiculação editorial e de reconhecimento, além de uma eventual entrada no acervo da literatura nacional.

Segundo conta o autor, embora a idéia tenha surgido nesse momento, o “primeiro e tímido” contato com Luiz Gonzaga só aconteceu sete anos depois, no hotel onde o sanfoneiro se hospedava em Fortaleza. Em 1960, é importante registrar, o compositor já não circulava com a mesma força nos meios de comunicação massivos. Combinaram um encontro em Exu, que não aconteceu. O segundo contato aconteceu no Rio de Janeiro e, de acordo com o prefácio, prolongou-se por dois meses. Nesse período, em conversas com o cantor, o escritor teria coletado as informações para escrever sua biografia.

Nesse período, Luiz me forneceu os dados necessários sobre sua vida; longos relatos, sem nexos e sem ordem, que depois seriam divididos em quatro partes: *A Infância*, *O 122 ‘Bico de Aço’*, *A Escalada* e *Histórias e Fatos*.

O biógrafo, portanto, apresenta-se ao leitor como aquele que organiza temporal e textualmente as lembranças do biografado, aqueles “longos relatos, sem nexos e sem ordem”, que Luiz Gonzaga teria fornecido. Dado que, sem dúvida, remete à discussão empreendida a partir dos textos de Hayden White e Wolfgang Iser, no capítulo anterior, sobretudo no que diz respeito aos procedimentos de “seleção” e de “combinação”, apontados como operadores da escrita tanto literária quanto historiográfica – e, acrescento aqui, biográfica. É só a partir da

¹¹⁹ Sinval SÁ. *O sanfoneiro do riacho do Brígida*. Ceará: Editora Fortaleza, 1966, p.19.

¹²⁰ Id. Op. Cit., p.19.

seleção dos depoimentos e de sua organização num determinado tempo de narrativa que aquele conjunto de relatos ganha “nexo e ordem”, podendo, então, figurar como uma história de vida.

O livro foi publicado pela Editora Fortaleza, pela qual teve mais quatro re-edições, e depois foi republicado pela Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco e pela Thesaurus, editora de Brasília. A oitava edição (Realce Editora, 2002), utilizada neste trabalho, parece ser a última.

No capítulo chamado “Gonzagão aos vivos”, incluído como apêndice nas edições posteriores à morte do compositor, Sinval Sá conta resumidamente a trajetória de Luiz Gonzaga a partir de 1966 até 1989. Nesse anexo, narrado em terceira pessoa – e portanto contrastante com a narrativa inicialmente publicada –, há alusões a artigos de jornais, principalmente da época do falecimento do sanfoneiro, mas não há a menor preocupação em indicar datas e ou notas informativas de remissão, assim como, ao final da obra, não se encontram referências bibliográficas; aliás, é preciso lembrar, como não o fazem, usualmente, os romances ou novelas.

Além do primeiro encontro com o ídolo, também no prefácio Sinval Sá narra a reação de Luiz Gonzaga ao ler os primeiros capítulos de suas memórias:

Quando redigi os primeiros capítulos, enviei-os para o Luiz.

A resposta foi dura:

‘– Não gostei.’

É que eu introduzira demasiados elementos ficcionais, fora da realidade e da autenticidade que as anotações deixavam entrever.

Tomei uma resolução: contar a história de acordo com o que ouvira e anotara.

Claro que a ficção entrou um pouco, como no episódio do nascimento e em alguns outros.¹²¹

Na hipótese de se considerar os esclarecimentos prévios, fornecidos no prefácio, sobre a fatura da biografia como dignos de crédito, de acordo com a citação, o excesso de ficcionalização teria sido rejeitado por Luiz Gonzaga e, depois, pelo próprio autor, ficando apenas a ficcionalização restrita a alguns trechos. A preocupação em afirmar seu texto como transcrição de relatos do sanfoneiro mostra, entretanto, que o autor lidava com idéia de que aquilo que lhe fora confiado nesses supostos relatos, enquanto uma apresentação de si, estava isento de ficção (não por acaso, é o próprio compositor a voz autorizada para rejeitar o excesso de ficcionalização).

¹²¹ Id. Ibid., p.20.

Penso que a esta altura, está delineado um dos pressupostos assumidos aqui diante da questão: mesmo que as biografias se queiram objetivas, apresentem-se como reprodução fiel do vivido, já não podem ser pensadas dessa forma. Por um lado, os atos de selecionar elementos dados – no caso da biografia analisada, elementos que já haviam sido selecionados pelo processo de rememoração de Luiz Gonzaga –, e combiná-los de acordo com uma determinada vontade de coerência e continuidade narrativa, atestam o incontornável caráter ficcional da escrita biográfica, que, aliás, apesar de bastante atenuado nas declarações do biógrafo, é por ele admitido. Nesse sentido, as explicações dadas no prefácio e na orelha do livro de Sinval Sá poderiam ser repensadas como parte de estratégias autorais e editoriais. Usando-se de tal artifício, muito comum entre romancistas, para legitimar seu texto e lhe dar credibilidade, o autor da biografia poderia simplesmente estar jogando com as noções de ficção e realidade sem precisar ter sequer encontrado com Luiz Gonzaga.

Tal artifício merece atenção neste trabalho, porque o livro de Sinval Sá, justamente por causa desse possível jogo, marcado no prefácio do livro, e pelo fato de a voz narrativa ser a do próprio Luiz Gonzaga, foi predominantemente lido, tanto por outros biógrafos de Luiz Gonzaga quanto por críticos e estudiosos, como autobiografia.

A primeira biografia foi utilizada por alguns textos posteriores – biográficos ou acadêmicos – como se se tratasse de transcrição de depoimento de Luiz Gonzaga. Muitas vezes o artista é convidado a falar sobre sua própria vida e quem fala é a biografia de Sinval Sá – e não há, nos textos em que isso acontece, nenhum tipo de advertência para o leitor de que aquela voz é a de um narrador em primeira pessoa e não a do próprio compositor.

Em *Vida do viajante: a saga de Luiz Gonzaga*, Dominique Dreyfus afirma que “o Sanfoneiro do riacho da Brígida, vida e andanças de Luiz Gonzaga, [havia sido] uma biografia que ele [Luiz Gonzaga] ditara a Sinval Sá”¹²². A crença de que Sá havia sido apenas uma espécie de escriba das memórias do compositor faz com que a autora utilize, em outros momentos do livro, trechos da primeira biografia como depoimentos de Luiz Gonzaga. A certa altura, por exemplo, podemos encontrar:

Gonzaga ia viver, então, um dos capítulos importantes da história do Brasil, participando da chamada “revolução de 30”, da qual, evidentemente, como a grande maioria dos soldados, não entendeu nada, *como ele mesmo contava*: ‘Ninguém entendia direito aquelas ordens que vinham de cima, todas rigorosamente cumpridas, mas que deixavam um travo, já que a gente não sabia por que agia dessa ou daquela maneira (...)’.¹²³

¹²² DREYFUS. Op. Cit., p. 235.

¹²³ DREYFUS. Op. Cit., p.62. No livro de Sinval Sá, o trecho aparece na p. 95. [grifo meu]

O curioso é que, aludindo à citação do que seria um relato do compositor, a autora informa, em nota de rodapé, a referência da obra: “SÁ, Sinval. *O sanfoneiro do Riacho da Brígida*. 6. ed., rev. e ampl., Recife, coleção Pernambucana, 1986”. É significativo que a autora cite algo que “ele [Luiz Gonzaga] mesmo contava”, a partir da narrativa assinada – e aí devidamente referenciada – por Sinval Sá, ratificando que, para os seus leitores, *O sanfoneiro do Riacho da Brígida* firmou-se não pela assinatura autoral, mas como transcrição de um longo depoimento memorialístico de Luiz Gonzaga.

O mesmo gesto se repete em pelo menos duas das biografias. Em *Luiz Gonzaga*, da coleção Vozes do Brasil, no capítulo que leva o sugestivo título “[Luiz Gonzaga] Por ele mesmo”, composto por fragmentos de supostas falas do cantor, há muitos trechos do livro de Sinval Sá sendo usados como depoimentos, junto a trechos de entrevistas retiradas de jornais e revistas de circulação nacional. Também na biografia de José de Jesus Ferreira, Luiz Gonzaga é convidado a falar:

Nesse trabalho [de Sinval Sá] – já em quinta edição – *declara o próprio Rei do Baião*: “... realizei um grande sonho: contar minha vida aos meus patrícios, para que tenham a certeza de que, nesta terra dadivosa, o homem que semeia colhe”.¹²⁴

Também é possível flagrar o mesmo artifício no livro *Luiz Gonzaga: a síntese poética e musical do sertão*, no qual a pesquisadora Elba Braga Ramalho também faz uso do livro de Sinval Sá como uma autobiografia. Neste caso, inclusive, a autora, em dado momento do seu texto, assim se refere ao livro de Sinval Sá. No capítulo dois, em que se propõe a fazer uma “versão da biografia de Luiz Gonzaga”, a estudiosa utiliza vários trechos de *O Sanfoneiro do Riacho da Brígida*, que assumem, em função dos verbos de elocução utilizados, estatuto de depoimento:

Foi numa dessas boates que Gonzaga encontrou em 1940, um grupo de cearenses que o intimaram a tocar o repertório do Nordeste, com a condição de receber gorjeta.

Gonzaga lembra-se e cita:

Minha vida de tocador de zona, confesso, foi uma escola. Não me perdi como ocorreu a outros. Encontrei-me até.

Ali ocorreram-me coisas interessantes.

¹²⁴ José de Jesus FERREIRA. Luiz Gonzaga, o rei do baião: sua vida, seus amigos, suas canções. São Paulo: Ática, 1996. p. 75. No livro de Sinval Sá, o trecho está na página 213. [grifo meu]

Certo dia, chegou no café um bando de estudantes cearenses. Ruidosos, interpelaram-me:

– *Tu só tocas músicas de gringo? (...).* (S. Sá, 1966: 135-136).¹²⁵

Outros exemplos poderiam ser mapeados, todos na mesma chave. O gesto de reproduzir o texto de Sinval Sá estará sempre amparado no argumento posto pelo autor em seu prefácio: “Luiz me forneceu os dados necessários sobre sua vida”. Parece-me mais produtivo, entretanto, surpreender o gesto em sua superfície discursiva: todas as falas do narrador Luiz Gonzaga do livro de Sinval Sá concorrem para a manutenção de uma imagem, para a qual converge a vontade dos outros autores. Parece-me que o uso dessa biografia como fonte primária se dá menos pelo fato de estar em primeira pessoa do que pelo fato de a voz desse narrador não representar nenhuma dissonância no concerto das vozes que instituem a imagem irretocável do Rei do Baião. O que parece interessar aos biógrafos e estudiosos, enfim, não é propriamente a fonte dos depoimentos ou o lugar de enunciação, mas seu teor.

A segunda biografia, por ordem de publicação, *Luiz Gonzaga, o rei do baião: sua vida, seus amigos, suas canções*, de José de Jesus Ferreira, foi publicada em 1986. Está dividida em três partes. A primeira, intitulada “A infância, a molecagem e a carreira”, é a que mais se aproxima do formato convencional das narrativas biográficas. Trata-se de uma narrativa em terceira-pessoa, que conta desde o encontro e casamento de Santana e Januário, pais do compositor, até a mediação de Luiz Gonzaga, na década de 80, nos conflitos entre as famílias de latifundiários em Exu.

Na segunda parte, intitulada “Luiz Gonzaga e seus amigos”, são apresentados supostos depoimentos do músico sobre alguns dos “antigos companheiros”, da época do rádio, como Renato Murce, César de Alencar, Paulo Gracindo, Humberto Teixeira e Zé Dantas, sem informações acerca das fontes de onde esses depoimentos teriam sido retirados. A terceira parte chama-se “Os grandes sucessos” e traz o repertório do compositor de 1941 até 1986, ano de publicação do livro, e transcrição de letras de algumas canções.

José de Jesus Ferreira foi o único dos biógrafos de quem não encontrei nenhuma informação, exceto a de que nasceu em Garanhuns, Pernambuco (cidade referida, em dedicatória, como terra natal do autor). Conforme registrei na nota 117, neste capítulo, as consultas a bibliotecas, ao site da editora e à internet resultaram sem sucesso. Possivelmente, não se trata de alguém que tenha publicado mais livros ou que circule no ambiente acadêmico, uma vez

¹²⁵ Elba Braga RAMALHO. Op. Cit., p.40. [grifos meus]

que não encontrei também nenhuma entrada no sistema de buscas de pesquisadores do CNPq – Plataforma Lattes.

O livro não tem apresentação ou prefácio, lugares usualmente dedicados à instância autor. A orelha também é pouco elucidativa, já que nela se encontra apenas um suposto depoimento autobiográfico de Luiz Gonzaga com uma breve menção à extensa pesquisa que Ferreira teria feito sobre o rádio no Rio de Janeiro. A ausência desconcertante de referências sobre o autor informa um dado curioso sobre a relação entre biógrafo e biografado. Parece que a notoriedade deste, em alguns casos, acaba provocando a diluição da assinatura autoral daquele. O *vulto* de Luiz Gonzaga, para usar aqui a formulação de Werneck, quando analisa as biografias de Machado de Assis, se realiza plenamente nas duas acepções do termo: por um lado, “não cessa de se expandir pelos esforços dos que querem torná-[lo] visível aos olhos públicos”¹²⁶; por outro, assume ares de fantasma que paira sobre todo o texto, deslizando da narrativa biográfica para a narrativa editorial. Se se quisesse contar a história desse livro, Luiz Gonzaga seria o nome próprio que o assinaria.

A situação limite que parece resultar desse fenômeno pode ser flagrada na coleção Vozes do Brasil (Editora Martin Claret), dedicada aos “maiores expoentes da nossa música”¹²⁷. Seguindo o projeto gráfico-editorial, as capas dos livros trazem, sintomaticamente, a imagem e o nome do artista (que funciona como título), mas não trazem o que seria a assinatura do autor. É apenas na folha de apresentação dos dados do volume que ficamos sabendo quem é o “pesquisador e redator” do livro, o jornalista Luiz Chagas, cujo nome vem hierarquicamente subordinado ao do coordenador da coleção, o compositor e também jornalista Carlos Rennó.

No corpo do texto, as marcas do autor ficam ainda mais diluídas e aí a relação biógrafo/biografado assume uma feição um pouco mais escandalosa. Creio que seria esclarecedora uma breve descrição da obra: trata-se de um livro fragmentado, composto por oito seções – “Um estudo” (a rigor, um texto curto que fala sobre a importância de Luiz Gonzaga para a música brasileira, valendo-se de opiniões de jornalistas, do crítico Tinhorão e de músicos, como Gilberto Gil); “Perfil biográfico”; “Cronologia”; “[Luiz Gonzaga] Por ele mesmo” (com depoimentos retirados de jornais e revistas de circulação nacional e do livro de Sinval Sá); “[Luiz Gonzaga] Na visão do mundo”, com depoimentos de nomes do meio artístico, de jornalistas, críticos e escritores”; duas seções destinadas a “Curiosidades” e “Discografia”. Cons-

¹²⁶ WERNECK, Op. Cit., p.44-45.

¹²⁷ Luiz CHAGAS (pesquisador e redator). Luiz Gonzaga. São Paulo: Martin Claret, 1990. p.8.

tam ainda no projeto um “Prefácio dos Editores” e “Bibliografia”, além de fotos e trechos de canções, intercalando páginas, e um pôster (reprodução da capa do livro). Apenas as três primeiras das oito seções referidas são assinadas por Luiz Chagas. As demais, compilações de textos recortados de fontes diversas sem nenhuma intervenção explícita do redator, não são assinadas. Parece que o projeto da Martin Claret se sustenta na idéia de que as seções, porque compostas por textos jornalísticos ou depoimentos, não precisariam da tutela do autor, o que aponta para duas questões caras a este trabalho. Em primeiro lugar, a idéia de que esses textos seriam a transparência do real (isto é, transcrição de fontes diversas, fatos dados como verídicos) dispensaria intervenções como comentários, análises e tudo aquilo que indicasse a rubrica autoral; e, em segundo, ao assumir o caráter seletivo da obra (no “Prefácio dos editores”) e ainda assim dispensar assinatura nas compilações, a coleção parece desconsiderar o fato de que qualquer seleção resulta de uma vontade e de um lugar de enunciação. Se penso, com White, que a seleção é uma operação feita de “uma visão e um lugar próprios, (...) conferindo sentido específico a determinado acontecimento”¹²⁸, posso inferir que as escolhas que nessa obra desenham a imagem de Luiz Gonzaga não apenas atendem a uma seleção como expressam uma *certa* vontade seletiva. Na seção “Um estudo”, Luiz Chagas, o jornalista responsável pela pesquisa e redação do livro, dá as pistas das opiniões e comentários que seriam, segundo *sua* vontade de seleção, os mais relevantes para o desenho da figura de Luiz Gonzaga. Interessava-lhe apresentar ao leitor um Luiz Gonzaga de “jeitão simpático”, de “coerência difícil de ser encontrada em artistas de seu porte”, “porta-voz da cultura marginalizada do Nordeste”¹²⁹. Nesses traços, sem dúvida, estão os critérios que delimitaram a produção do seu Luiz Gonzaga.

O livro *Eu vou contar pra vocês*, escrito pelo jornalista e pesquisador musical Assis Ângelo, foi publicado pela editora Ícone, em 1990, no mesmo ano do da Martin Claret. O autor estudou Artes Plásticas, Música e História da Arte na Divisão de Extensão Artística da Universidade Federal da Paraíba. A partir de 1976, fixou residência em São Paulo, onde trabalhou para a imprensa escrita e para emissoras de rádio e televisão. Em 1987, antes portanto da publicação do livro aqui abordado, escrevera *O Brasileiro Carlos Gomes* e participara da coletânea *Tropicália 20 Anos*. Em 2000, lançou *Poeta do Povo - Vida e obra de Patativa do Assaré*, pela editora CPC-Umes.

¹²⁸ White, op. cit.

¹²⁹ Luiz Chagas (redator). Op. Cit., p.11 e 13.

O livro de Assis Ângelo me parece estar composto por três partes distintas: a primeira dá conta de informações sobre o jornalista, prefácios, e cronologia da vida do compositor; a segunda subdivide-se em quatorze pequenas seções, numeradas como se fossem capítulos; a terceira subdivide-se em cinco partes (“Parceiros”, que lista as parcerias de Luiz Gonzaga com Humberto Teixeira e com Zé Dantas; “Iconografia/Imagens de um Rei”, com fotos do compositor em diversos momentos de sua carreira; “De Asa-branca à A Triste Partida [sic]”, transcrição de doze canções de Luiz Gonzaga com vários parceiros; “Ao mestre com carinho”, com poemas e canções que homenageiam o sanfoneiro; e “Discografia/Repertório”.

Já no sumário, pelos títulos dados às seções, encontram-se pistas das escolhas que deram um contorno ao Luiz Gonzaga *contado* por Assis Ângelo. As quatorze subseções que compõem a segunda parte do livro trazem títulos curiosos, entre aspas, reproduzindo falas-clichê sobre o compositor. Em “Um, dois, três: Gonzaga é nosso rei” (reprodução do coro da multidão no funeral do sanfoneiro), por exemplo, o jornalista cataloga as manchetes das notícias veiculadas pela imprensa nacional e internacional quando da morte do compositor.

Assis Ângelo não apresenta nem comenta as reportagens; seu esforço está em apenas contabilizar a quantidade de reportagens e verificar o período em que elas circularam:

‘Morre o Rei do Baião’, Jornal de Brasília; ‘O Quixote do Chapéu de Couro’, Jornal do Brasil; ‘O Choro e o Riso da Sanfona’, O Globo (...).
Gonzaga teve tratamento de rei, nos dias 3 e 4. No dia 5, começou a sumir do noticiário. Da chamada ‘grande imprensa’, apenas o Diário de Pernambuco, ‘o jornal mais antigo em circulação da América Latina’, com sede em Recife, continuou falando e fazendo a mais bonita cobertura jornalística¹³⁰.

A preocupação com o esquecimento é sintoma da relação que o autor mantém com a figura de Luiz Gonzaga, entendendo-o como “patrimônio”, “autêntico representante da cultura nordestina” (expressões que aparecem em vários momentos de seu livro). Seu movimento de catalogação, sem análise e sem contextualização do material recolhido, é próprio de um modo de lidar com a cultura popular que a vê como resquícios do passado no presente, de onde advém a idéia de que a cultura popular precisaria ser resgatada e, sobretudo, como vimos, preservada.

A propósito, as definições que aparecem em seu texto, sob a forma de depoimentos de amigos e artistas e do próprio compositor, são apresentadas também sem que haja nenhuma mediação do autor, exceto pelo fato de estarem todos ali sob a fatura de seu nome. Assis Ângelo se vale de opiniões correntes e discursos cristalizados sobre Luiz Gonzaga para veicular

¹³⁰ Assis ANGELO. *Eu vou contar pra vocês*. São Paulo: Ícone, 1990, p.25.

sua opinião. O autor não se posiciona explicitamente, mas, pela ausência de questionamento ou mesmo de comentários, assina embaixo do que é expresso nos depoimentos.

Exemplo disso aparece na sub-seção “Luiz Gonzaga é Patrimônio”, em que o autor apresenta um depoimento da cantora Elba Ramalho, fornecido, segundo ele, numa situação informal, em que estavam presentes também “o ex-padre João Câncio” e o próprio Luiz Gonzaga. Nesse relato, a cantora é quem define o compositor como “patrimônio, um verdadeiro e autêntico monumento nacional, o maior representante da cultura musical nordestina”¹³¹. Além da idéia de resgate e preservação da cultura popular (o termo “patrimônio” remete a isso), fica patente o posicionamento do autor, ao deixar que os depoimentos construam a imagem do sujeito que ele supostamente estaria biografando.

O sugestivo título dado por Assis Ângelo para o que seria “a história de um artista que enobreceu o Brasil, que enriqueceu a nossa música popular”¹³², conforme prefácio à obra, abre uma brecha para pensar a estrutura do livro. A expectativa gerada pelo “eu vou contar...” é frustrada pelo formato que Assis Ângelo imprime ao seu texto. De fato, sabemos se tratar de uma biografia apenas pela informação dada no prefácio e pela classificação dada ao livro pela ficha catalográfica. Mesmo que se considere a resistência contemporânea em reunir numa linha narrativa lógica, unívoca e ininterrupta, a dispersão de registros de uma vida – e este não é o caso do texto em pauta –, falta ao livro de Assis Ângelo o trabalho de escrita que, parece-me, continua sendo indispensável à fatura de uma narrativa biográfica; falta o princípio organizador do relato, ou, se posso dizer assim, falta o biógrafo, o gesto de escrita que submete dados, registros, depoimentos a um lugar de enunciação.

O eu do título é um nós, um eu coletivo, que por sua vez conta sobre um sujeito que também é coletivo, já que é pensado como síntese do Nordeste. Porque tomados de Luiz Gonzaga, de amigos ou outros artistas que conviveram com o sanfoneiro, os depoimentos são considerados fatos de vida. São eles que constituem o sujeito biografado e contam a sua história.

O livro *Luiz Gonzaga: o matuto que conquistou o mundo*, do jornalista Gildson Oliveira¹³³ segue a mesma estrutura do de Assis Ângelo. Trata-se de um agrupamento de textos diversos – depoimentos, apresentação dos estudos sobre a obra do músico, entrevistas etc. – que vão compondo um perfil do sanfoneiro. Num dos textos introdutórios, escrito pelo jornalista Potiguar Matos, o livro de Gildson Oliveira é chamado de “ensaio biográfico”. Matos

¹³¹ Id., p.59

¹³² Ibid., p.20.

¹³³ GILDSON OLIVEIRA. *Luiz Gonzaga: o matuto que conquistou o mundo*. 7.ed. rev. e aum. Brasília: Letra Viva, 2000. p.13.

ainda informa que o texto escrito por Oliveira havia sido uma “reportagem sobre o compositor inesquecível de asa branca” que se “transformara em livro”¹³⁴.

Em sua “Introdução”, o autor narra seu encontro com Luiz Gonzaga, dia dois de junho de 1989 – dois meses antes da morte do compositor –, quando o artista lhe concedeu uma entrevista.

Uma hora e meia de conversa com o entrevistado foi o suficiente para conhecer o perfil de *um homem incomum, cheio de sensibilidade e sabedoria do mundo*. Um matuto que não precisou cursar universidades para aprender a filosofia humana e criar escola.

Tudo isso nos foi transmitido no riso e no choro do cantador, mas, sobretudo, na *genialidade do homem simples, de linguagem rústica, demonstrada nas simples colocações* que fazia durante a entrevista¹³⁵.

Já na introdução aparece a idéia de genialidade, expressa pela excepcionalidade de Luiz Gonzaga não ter precisado passar pela instância acadêmica “para aprender a filosofia humana e criar escola”. Parece-me aqui que, além de lidar com uma distinção entre espaços de aprendizagem, o modo como Oliveira lê e escreve seu personagem Luiz Gonzaga passa por aquilo que Werneck descreve como método saint-beuveano, segundo o qual a história de vida de um autor determinaria sua trajetória artística. O talento, para Saint-Beuve (ou, neste caso, a genialidade para Oliveira) “jorra como fonte inesgotável desde o início do tempo de uma vida”¹³⁶ são determinados pela história de vida do indivíduo. A idéia de genialidade, como veremos no próximo capítulo, não aparece apenas em *Luiz Gonzaga: O matuto que conquistou o mundo*. Ora mediada pela predestinação, ora pela competência artística, a idéia se repete em todos os textos biográficos, como um dado tão inquestionável que, muitas vezes, basta interrogar as pessoas que conheceram o sanfoneiro para que se tenha dele um perfil irretocável. O procedimento adotado no texto de Oliveira, e nas outras biografias, assemelha-se ao de biógrafos que, segundo Werneck, seguem “ao pé da letra o método de Saint-Beuve, para quem o escritor não se separa do homem do mundo e que, portanto, interrogar as pessoas que o conheceram é imprescindível para se estudar um autor”¹³⁷.

No capítulo “Cariocas e paulistas: ele visto por eles”, por exemplo, artistas como Agnaldo Timóteo, Chico Anísio, Chico Buarque, Dominginhos, Emilinha Borba, Hermeto Pascoal, entre outros nomes próprios da cena musical brasileira, são convidados a falar sobre

¹³⁴ Id. Op. Cit., p. p.15.

¹³⁵ Ibid., p. 19-20 [grifo meu].

¹³⁶ Werneck, p.74.

¹³⁷ OLIVEIRA. Op. Cit., p.75.

Luiz Gonzaga. Nesse momento, o biógrafo aparentemente se retira do texto, deixando as personalidades traçarem um perfil para o compositor. No parágrafo que anuncia os depoimentos, entretanto, Oliveira acaba assinalando as interseções entre os perfis traçados com o perfil que ele próprio desejava desenhar, aliás, já referido desde o título e esboçado na introdução.

Todos, sem exceção, tecem os melhores elogios ao talento do pernambucano de Exu. Seus depoimentos vão a seguir, e aproveitamos para agradecer a acolhida e o carinho com que nos receberam, alguns com lágrimas nos olhos, emocionados ao falar de Luiz Gonzaga, sem dúvida o *matuto* que conquistou a simpatia deste Brasil afora¹³⁸.

O olhar que o biógrafo lança sobre o biografado, afinal, será, ao longo da obra, perpassado por sua admiração, que se reforçou, segundo conta na Introdução, a partir do encontro que teve com “o monstro sagrado da música sertaneja”¹³⁹.

A partir desse encontro, e por causa da “admiração pelo homem e pelo artista”, segundo conta, Oliveira trabalhou durante quase um ano em pesquisas para produzir seu livro, contribuindo assim para a “preservação da memória do Rei do Baião, a fim de que as próximas gerações aprendam a ouvir e a amar a voz do ‘eterno cantador’ ”, conforme ele mesmo assinala ainda na “Introdução”¹⁴⁰.

Essa é, aliás, a vontade manifesta pela maioria dos trabalhos: salvar Luiz Gonzaga do esquecimento. Para isso, é preciso repetir à exaustão a imagem consagrada, de representante da nordestinidade, de predestinado, de gênio. A questão em apreço neste momento, entretanto, é outra, pois nem sempre esses investimentos textuais se configuram de acordo com as nossas expectativas em relação a uma narrativa biográfica, como neste último caso, em que me parece patente que a identificação do trabalho como “ensaio biográfico” soa como uma estratégia para legitimar a publicação e a circulação fácil do que permanece nitidamente com a estrutura de uma reportagem jornalística.

Situação bem distinta é a do último texto sobre o músico que comparece neste capítulo. Dominique Dreyfus é jornalista e tem livre-docência em Letras e Literatura. Escreveu a biografia *Vida do viajante: a saga de Luiz Gonzaga*, publicada em 1996, pela Editora 34. Nessa obra, a vida do sanfoneiro é contada por um narrador em terceira pessoa, numa sucessão cronológica, do nascimento na Chapada do Araripe até a morte num hospital de Recife.

¹³⁸ Id. Op. Cit., p.56.

¹³⁹ Ibid. p.19.

¹⁴⁰ Ibid. p.20.

Na apresentação do livro, a autora francesa conta sua relação com a música de Luiz Gonzaga: vivera no Brasil dos dois aos treze anos de idade, em Garanhuns, cidade pernambucana e, nesse período, teve contato, através do rádio, com as canções do sanfoneiro. Já adulta, em 1986, na França, enquanto fazia a cobertura da apresentação do compositor no festival de música brasileira “Couleurs Brésil”, teve a idéia de escrever a biografia.

Em 1987, Dreyfus passou dois meses no Parque Aza Branca (sic), onde gravou várias entrevistas com o músico. Além das conversas com o compositor, entrevistou Helena Gonzaga, primeira esposa do sanfoneiro, Edelzuita Rabelo, companheira dos últimos anos de vida do compositor, parentes, empregados, amigos e outros artistas. Todos esses depoimentos são referenciados, assim como todas as demais biografias sobre o músico, bem como textos críticos e obras de referência (*Dicionário do Folclore, História da Música Popular etc.*) aparecem na bibliografia do livro. O gesto de apresentar suas fontes coloca Dreyfus na contramão daquilo que Schmidt prescreveu sobre o biógrafo-jornalista, que, diferentemente do biógrafo-historiador, não está preocupado com a precisão formal de seu texto e, por isso, não expõe as fontes que serviram de base para a construção de sua obra. E aqui seria importante chamar a atenção para o fato de que não estou pleiteando, para o texto de Dreyfus, uma suposta objetividade, ou um distanciamento, como quer Schmidt. Ocorre que a construção da imagem do sanfoneiro, operada pela biógrafa, ainda que balizada por referências às fontes (ou talvez por isso mesmo), acaba assumindo uma tonalidade aparentemente destoante do conjunto geral das biografias. Contudo, os procedimentos utilizados por Dreyfus em construção da sua narrativa, ou, nas palavras de Iser, seus “atos de fingir” reiteram, mais uma vez, para a invenção do Rei do Baião, traços como genialidade, autenticidade, fidelidade às raízes, síntese da cultura nordestina, entre outros. Creio não ser, portanto, a exposição (ou não) das fontes o que tornaria possível medir o grau de ficcionalidade do texto biográfico, como afirma Schmidt.

No início deste capítulo, chamei atenção para o fato de os biógrafos serem jornalistas e para o fato de partirem de uma percepção ou compreensão da região Nordeste como um dado primordial, um a priori, com uma essência inabalável a se manifestar em todos os fenômenos ali ocorridos ou dali derivados, e de contornos nítidos e estáveis. Todos parecem acreditar na existência de traços definidores do caráter da região e de seu povo. Para mim, essa seria uma via para pensar a escolha do biografado e a vontade de preservá-lo do esquecimento.

Dessa forma, no movimento que aqui referi como invenção do Rei do Baião, dialogando com o historiador Durval Muniz de Albuquerque Jr., penso que, assim como o Nordes-

te pode ser entendido como uma produção imagético-discursiva, para a qual Luiz Gonzaga contribuiu, também o compositor pode ser lido como produto de um certo número de discursos, entre os quais se encontra, inclusive, o da nordestinidade.

Acredito que essa relação é chave para pensar uma questão que se anuncia como central para o próximo capítulo: a constituição do sujeito. Uma certa noção de subjetividade será colocada em discussão para que sejam abordados aspectos nucleares e ao mesmo tempo reincentes nas biografias. Nesse sentido, um bom caminho é evidenciar a cena original repetida em todas elas, o “reencontro” do sanfoneiro com o Nordeste, do qual se havia distanciado por estar longe de “suas raízes”.

CAPÍTULO 4 “QUEM QUISER APRENDER, É FAVOR PRESTAR ATENÇÃO”¹⁴¹: OS BIÓGRAFOS E A CONSTRUÇÃO DISCURSIVA DA SUBJETIVIDADE

Reinado, coroa
Tudo isso o baião me deu
Estrela de ouro do meu chapéu
Roupa de couro e gibão
Como um milagre caído do céu
Fizeram-me o ‘Rei do Baião’¹⁴²

Luiz Gonzaga, Estrela de Ouro
Composição de Antonio Barros e José Batista

Síntese do Nordeste, legítima tradução da cultura popular nordestina, representante da nordestinidade – essas, entre outras, são imagens-síntese de Luiz Gonzaga, recorrentes no discurso biográfico em circulação, e que se cristalizaram no museu imaginário do senso comum. Como veremos, tais discursos se apóiam na idéia de que o sujeito já estava marcado, predestinado para o sucesso. O que procuro discutir aqui é como essa predestinação, em vez de constituir o nexos coerente da vida que se conta, pode ser pensada como marco, sim, mas do ponto de partida das narrativas biográficas.

Há um ponto para onde convergem as linhas que, tecidas, tramam essas imagens-síntese: uma “cena original”, o momento em que o sujeito Luiz Gonzaga toma consciência de seu destino.

Essa “cena original” poderia ter sido retirada de qualquer uma das biografias, mas me parece ser Dominique Dreyfus quem melhor a resume. A biógrafa começa por explicar o insucesso de Luiz Gonzaga, em suas incursões pelos programas de calouros do rádio, com o argumento de que o “sotaque” da sanfona transtornava a performance do músico. Sua obsessão em se integrar no Sul, fazendo “tudo o que podia para se fundir na multidão carioca, imitando o modo de ser dos crioulos do Mangue, e afastando tudo que havia de nordestino nele”¹⁴³, teria afastado Gonzaga de sua verdadeira vocação. Dreyfus atesta isso com a referência às baixas notas que ele tirava no programa de Ary Barroso¹⁴⁴. A seguir, a autora passa a narrar

¹⁴¹ Verso de “Baião” (1949), composição de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira.

¹⁴² “Estrela de ouro”, baião de Antonio Barros e José Batista, gravada por Luiz Gonzaga, pela primeira vez em 1959. A versão utilizada foi remasterizada no CD *No meu pé de serra*. Coleção Revivendo, s.m.r.

¹⁴³ DREYFUS. Op. Cit., p.81.

¹⁴⁴ Segundo conta Dreyfus e demais biógrafos, Luiz Gonzaga participou algumas vezes dos programas “Calouros em Desfile”, apresentado por Ary Barroso, nas tardes de domingo na Tupi, e “Papel Carbono”, apresentado por

o encontro do sanfoneiro com um grupo de estudantes cearenses, a partir do que se deu, para o músico, o processo de “conscien[tização] do valor da sua cultura musical”¹⁴⁵. Vale a pena retomar o trecho, apesar de longo:

Saudosos da terra natal, os cearenses ficaram emocionados ao perceber a pontinha de sotaque nordestino do sanfoneiro valsista e tangueiro do bar. Puxaram conversa, acabaram ficando amigos dele. Gonzaga passou inclusive a freqüentar a pensão onde viviam, na rua Visconde de Paranaguá, na Lapa, verdadeira ‘república’ estudantil, à moda do século XIX, e celeiro de futuras figuras importantes, como Armando Falcão, que viria a ser um dos notáveis da política brasileira durante décadas e que continuou mantendo com Gonzaga relações de amizade. O exuense tocava sanfona para os estudantes; os estudantes pagavam com refeições... mas, um dia, reclamaram: basta de valsas vienenses! Por que diabos Gonzaga não tocava umas coisas lá da terra dele, do Nordeste?

– Não, não dá. Já faz muito tempo que eu saí de lá, não sei mais nada. E lá eu só tocava aquelas coisas do pé de serra.

– Mas é isso mesmo que nós queremos, rapaz!

Gonzaga tentou argumentar que as músicas do Sertão ele aprendera a tocar num fole mixuruca, que não tinha nada a ver com a sanfona dele; que essa música não ia interessar os fregueses dos bares onde ele costumava tocar, que etc. e tal. Mas os cearenses implicaram e, finalmente, ameaçaram não botar mais moedas no pires do sanfoneiro se ele não tocasse uma coisinha lá do Nordeste. Gonzaga acabou prometendo que, na próxima vez, ele tocaria alguma coisa lá daqueles pés de serra.

No dia seguinte, na casa dele, pegou a sanfona e começou a pensar nas músicas que tocava com o pai. Polcas, mazurcas, quadrilhas, valsas, chorinhos, coisas que existiam por todo o Brasil, mas que, no Sertão, eram tocadas com ‘sotaque’ local. Gonzaga foi procurando, dedilhando os baixos e as teclas, revolvendo o passado, reconstituindo a memória musical.

(...)

Registrado mais tarde sob o rótulo ‘xamego’, ‘Pé de Serra’ na realidade é uma polca charmosa e alegre, que encantou os fregueses do Cidade Nova e até os passantes na rua, que pararam à porta do bar para curtir o som fascinante da sanfona.

Gonzaga nunca esqueceria a felicidade que sentiu ao ver o público rindo, aplaudindo, gritando, pedindo bis.

Foi uma loucura. Respirei fundo, agradei e joguei o ‘Vira e Mexe’... Tiiiiiiii-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. Aí peguei o pires. Na terceira mesa já estava cheio. Aí eu gritei: ‘Me dá um prato!’. Da-

Renato Murce, na Rádio Clube. Neste último, o sanfoneiro imitava Augusto Calheiros, Antenógenes Silva e Carlos Gardel; no primeiro, tocava valsas, tangos, chorinhos ou samba. Em todas as incursões no programa “Calouros em Desfile”, de acordo com os biógrafos, o sanfoneiro tirara apenas 3, nota mínima para não ser desclassificado (ou, nos termos do programa, para não ser “gongado”). Os programas de calouros, criados em meados dos anos trinta, representavam a possibilidade de os músicos do período alcançarem visibilidade e ingressarem na carreira artística.

¹⁴⁵ DREYFUS, Op. Cit., p.83.

qui há pouco o prato estava cheio. Aí pedi uma bandeja. E pensei: agora a coisa vai.

Qual a surra de Santana¹⁴⁶, com o passar do tempo, na memória de Gonzaga, o sucesso que fez naquela noite foi provavelmente crescendo, sua história se embelezando. No entanto, mais de 50 anos depois de tê-la vivido, seus olhos ainda brilhavam de felicidade e emoção quando ele relembrava a cena, cantolando o célebre xamego, que seria aproveitado durante anos como prefixo de tudo quanto é programa de rádio sertanejo.

O certo é que Gonzaga estava começando a tomar consciência do valor de sua cultura musical¹⁴⁷.

Duas são as justificativas, na narrativa de Dreyfus, para o retorno de Luiz Gonzaga ao programa de Ary Barroso: a necessidade de ajudar a família, que estaria sofrendo com uma seca que já durava quatro anos, e o sucesso que fizera no Mangue ao se apresentar tocando “músicas de pé de serra”. Por isso, ressalta a autora, em vez de tocar valsa ou tango, resolveu tentar a canção “Vira e Mexe” e, pela primeira vez, obteve a nota máxima.

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 e – mas isso ele não sabia – ser visto e notado por Almirante, que estava no estúdio do Ary¹⁴⁸.

A autora registra esse dia como um marco para a carreira do compositor. Todos esses sonhos realizados, entretanto, ficam em segundo plano na narrativa de Dreyfus, pois, segundo conclui, “o maior êxito de Gonzaga foi o de ter afirmado, com sucesso, sua personalidade própria, sua originalidade”¹⁴⁹.

A partir daí, o sucesso era certo, pois, segundo a biógrafa, Luiz Gonzaga levava a música nordestina dentro de si. Ela era a sua verdade, por isso ele a tocava com mais alma, e por isso também não tivera êxito tocando valsas, tangos, sambas etc. A cena do encontro com os cearenses, e o posterior sucesso no programa de Ary Barroso, é referida como o momento em que Luiz Gonzaga volta-se para si mesmo e reencontra seu “verdadeiro eu interior”. Essa seqüência narrativa aparece em todas as demais biografias lidas aqui e também em algumas das dissertações e teses apreciadas. A subjetividade, seguindo essa linha interpretativa, está

¹⁴⁶ A “surra de Santana” é o episódio, referido em todos os textos biográficos, que teria feito com que Luiz Gonzaga partisse de Exu e ingressasse no exército.

¹⁴⁷ DREYFUS. Op. Cit., p.81, 82 e 83.

¹⁴⁸ Id. Ibid., p.85-86.

¹⁴⁹ Ibid., p.86.

pautada na lógica do “conhecer-se a si mesmo”, a verdade estaria dentro dele, constituiria o cerne do sujeito, uma interioridade que se exterioriza. Conforme a fala de Luiz Gonzaga narrada por Sinval Sá, “eu não podia fazer nada, tinha aquela música no coração, procurava encontrar expressão para ela, mostrar o quanto valia, o que tinha de autêntico”¹⁵⁰.

A filosofia do sujeito foi um dos objetos principais de reflexão de Michel Foucault. O autor dedicou-se, nos últimos anos de sua vida, na década de 80, a pensar a experiência da “cultura de si” da Antigüidade clássica e tardia e, a partir disso, “a crítica da concepção de sujeito foi colocada na cena primordial da sua leitura da modernidade”¹⁵¹. O filósofo, nos *Resumos dos Cursos* que ministrou no *Collège de France* entre 1980-1982, apresenta, em linhas gerais, sua “pesquisa sobre os modos instituídos do conhecimento de si e sobre sua história”¹⁵², usando como “fio condutor” o que chama de “técnicas de si”,

isto é, os procedimentos, que sem dúvida, existem em toda civilização, pressupostos ou prescritos aos indivíduos para fixar sua identidade, mantê-la ou transformá-la em função de determinados fins, e isso graças a relações de domínio de si sobre si ou de conhecimento de si por si.¹⁵³

Segundo o autor, a experiência de “ocupar-se de si” foi tema consagrado por Sócrates, na Antigüidade Clássica, e retomado pela filosofia ulterior, mas desligado de suas significações filosóficas primeiras, tendo adquirido progressivamente outras dimensões e formas. Assim, na Antigüidade tardia, entre filósofos dos primeiros séculos da época imperial, a prática do “cuidado de si” teria assistido ao seu ápice e teria direção diversa do imperativo “conhece a ti mesmo” platônico-socrático. Com o cristianismo, o “cuidado de si” dos filósofos dos dois primeiros séculos teria sido obscurecido pela retomada da ética platônica, e a subjetividade passou a ser concebida como interioridade e consciência de si, em decorrência da idéia de “renúncia” e do imperativo da “confissão”.

A “cultura de si”, para os filósofos dos dois primeiros séculos (Sêneca, Epicteto, Plutarco e Marco Aurélio), comportava, então, um conjunto de práticas que tinha como objetivo aprender – e introjetar – “discursos verdadeiros e racionais” que permitiriam ao homem resistir aos acontecimentos e a não se deixar abater pelas emoções que esses acontecimentos poderiam suscitar. Mas esses “discursos verdadeiros” não diziam respeito ao que é o homem, mas

¹⁵⁰ Sinval SÁ. Op. Cit., p.137.

¹⁵¹ Joel BIRMAN. *Entre cuidado e saber de si: sobre Foucault e a psicanálise*. 2.ed. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000. p.12.

¹⁵² Michel FOUCAULT. *Resumo dos cursos do Collège de France (1970-1982)*. Trad. Andréa Daher; consultoria Roberto Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997. p.109.

¹⁵³ Id. Op. Cit., p.109.

à sua relação com o mundo, isto é, o seu lugar na ordem da natureza. Esses discursos não eram decifração de pensamentos, de representações ou desejos. Além disso, deveriam estar à disposição, uma vez que sua interiorização era necessária. O sujeito não teria a verdade dentro dele, mas, em vez disso, asseguraria força diante das adversidades através do aprendizado e da incorporação de discursos de outros. Para Foucault, essa prática era diferente da prescrita por Platão (para quem a alma deveria voltar-se para si mesma e, assim, reencontrar sua verdadeira natureza), que foi difundida e sedimentada, na modernidade, pelo cristianismo ou pela hermenêutica do sujeito.

A memória, para os filósofos dos séculos I e II, desempenha papel importante na apropriação dos discursos. Não se trata, entretanto, da memória platônica, que se volta para si mesma para reencontrar sua natureza originária ou verdade interior. A verdade não estaria, para esses filósofos, dentro do sujeito, mas fora dele, e haveria uma série de “técnicas” para que o sujeito se apropriasse dela – cuidados com o corpo, regimes de saúde, abstinências, memorizações, exames de consciência, meditações, escuta do outro, leituras, anotações que se tomavam de livros ou de conversações ouvidas (os *hypomnemata*) e troca de correspondências.

Tem-se (...) todo um conjunto de técnicas com o objetivo de vincular a verdade ao sujeito. Mas é preciso compreender bem: não se trata de descobrir uma verdade no sujeito, nem de fazer da alma o lugar em que reside a verdade, por um parentesco de essência ou por um direito de origem; não se trata tampouco de fazer da alma o objeto de um discurso verdadeiro. Ainda estamos muito longe do que seria uma hermenêutica do sujeito. Trata-se, ao contrário, de armar o sujeito de uma verdade que não conhecia e que não residia nele; trata-se de fazer dessa verdade aprendida, memorizada, progressivamente aplicada, um quase-sujeito que reina soberano em nós mesmos.¹⁵⁴

Essa espécie de “história do cuidado e das técnicas de si” proposta por Foucault aponta para uma concepção de sujeito e de sua construção muito diferente da concepção de sujeito com a qual o pensamento social operou durante muito tempo e com a qual o senso comum está acostumado a lidar – um sujeito universal, estável, detentor de interioridade e individualidade. A experiência de “ocupar-se de si”, esquecida e silenciada pela modernidade, nos apresenta uma outra via para pensar o sujeito e suas “relações consigo mesmo”.

Joel Birman, em sua leitura de Michel Foucault, chama atenção para o fato de que a formulação da existência de “tecnologias de si” pelo filósofo francês assinala uma concepção

¹⁵⁴ Id. Ibid., p.130.

de subjetividade não mais pautada na idéia de origem ou ponto de partida, mas na idéia de “ponto de chegada de um processo complexo”¹⁵⁵. A subjetividade, em vez de fixa e natural, seria múltipla e plural; em vez de “origem e invariante”, seria “destino e produção”,

destino resultante de um longo e tortuoso processo de modelagem e remodelagem, historicamente regulado. Isso implica dizer que não existiria o sujeito, rigorosamente falando, mas apenas as formas de subjetivação.¹⁵⁶

É possível, a partir dessa concepção de constituição do sujeito, pensar que Luiz Gonzaga aprendeu a “nordestinidade”, tanto quanto os outros migrantes, através dos discursos sobre a região que circulavam e circulam nos meios massivos (jornais, revistas, rádio, cinema), a partir principalmente da segunda década do século XX, o que conflita com o pressuposto, comum às biografias e à maioria dos trabalhos acadêmicos sobre a obra do compositor, de que ele teria em dado momento se voltado para si mesmo, interiorizando-se, e encontrado a verdade mais genuína que, exteriorizada, asseguraria a veracidade e a autenticidade de sua produção e intervenção na cena musical brasileira.

Creio poder, assim, colocar em outros termos – diferentes de “autenticidade” e de “fidelidade às raízes” – a relação de Luiz Gonzaga com o que se convencionou chamar de cultura popular e de Nordeste.

Não se trata, entretanto, de pensar que a identidade toma forma a partir da internalização de influências externas. Quando afirmo que Luiz Gonzaga aprendeu os discursos da nordestinidade que circulavam na primeira metade do século do século XX (vale lembrar, com Albuquerque Júnior: Gilberto Freyre, literatura de 30, o discurso governamental, o discurso produzido pelos intelectuais do sul do país), não estou operando com a idéia de que o músico teria simplesmente internalizado esses discursos, no sentido de que sua subjetividade teria tomado forma a partir do contato com o espaço social ou cultural. Esse tipo de reflexão manteria inabalada a dicotomia interior/exterior, posto que consideraria sempre uma interioridade preexistente às influências externas.

Ao contrário, o modo de pensar a constituição do sujeito, segundo a formulação de Foucault, questiona a própria existência da interioridade ao propor que aquilo que se chamou subjetividade faz parte da trama social, na qual todo indivíduo está inserido. Conforme essa perspectiva de análise, a subjetividade se constitui no uso dos dispositivos que a cultura faz circular e o indivíduo atualiza nas diversas realidades com as quais interage. Nesse sentido,

¹⁵⁵ Joel BIRMAN. Op. Cit., p.80.

¹⁵⁶ Id. Ibid., p.81.

retomando as palavras de Birman, é possível pensar a produção de subjetividade em Luiz Gonzaga como um processamento de “modelagem e remodelagem” do complexo discursivo “historicamente regulado” sobre a nordestinidade. Assim, posso pensar a figura do Rei do Baião, que aí se começa a ensaiar, como parte integrante de uma orquestra que, a um só tempo, lê a partitura e a escreve, atualizando-a enquanto interpretação (palavra que, no presente caso, tem sempre dupla significação). Ao mesmo tempo em que se insere num contexto regulado por práticas discursivas que inventavam as regiões, e, a reboque, a nação, a voz de Luiz Gonzaga, ao construir para si um modo de ser nordestino, também participa da composição do Nordeste. É nesse sentido que proponho pensar o processo de subjetivação como um aprendizado, ou como uma montagem de elementos disponíveis no entorno sócio-cultural e histórico.

Um bom exemplo desse aprendizado pode ser a relação do músico com Lampião. As biografias procuram explicar a escolha de Luiz Gonzaga pelo uso do chapéu do cangaceiro, no final da década de quarenta, e pela divulgação do xaxado, no início dos anos cinquenta, a partir do “reencontro” com as origens e da admiração que o sanfoneiro nutria, desde sua infância, pelo cangaceiro. Para explicar a indumentária, por exemplo, José de Jesus Ferreira se reporta à infância do compositor:

Encolhido em sua redezinha de algodão, o garoto Gonzaga ficava até a hora do galo cantar ouvindo fascinado as histórias fantásticas e tragicômicas como aquela que o velho Jacó costumava contar sobre Lampião e suas façanhas. E depois que todos se recolhiam, ficava ele absorto, sonhando com a possibilidade de algum dia vir a conhecer pessoalmente seu grande ídolo.

Se por acaso, na feirinha do Exu, encontrasse pelas ruas empoeiradas um antigo jornal ou uma velha revista com o retrato de Virgulino, ficava horas debruçado sobre os sacos de farinha do mercado público, admirando a exótica figura do cangaceiro com seu chapéu de couro com abas longas e arrebitadas.

(...)

Em fins da década de 40, já na condição de cantor famoso, sentiu o sanfoneiro necessidade de modificar seu visual artístico a exemplo de alguns colegas de rádio que se trajavam de acordo com os costumes de suas regiões ou com as características de seus repertórios. (...) Luiz Gonzaga decidiu que, como artista nordestino, poderia muito bem levar a efeito parte de seus sonhos de infância, usando, em suas apresentações musicais, uma indumentária idêntica à de seu ídolo Virgulino Ferreira.¹⁵⁷

Segundo Ferreira, quando Luiz Gonzaga sentiu necessidade de se caracterizar como um artista nordestino, foi a admiração pelo herói da infância que o levou a escolher o chapéu

¹⁵⁷ José de Jesus FERREIRA. Op. Cit., p.48-49.

de cangaceiro para compor sua imagem. Se atentarmos para algumas palavras usadas pelo próprio biógrafo, teremos uma medida da relação que se estabelece nessa biografia, como nas demais, entre o compositor e seu contexto. Ao afirmar que o sanfoneiro “sentiu necessidade de modificar seu visual artístico” por ter observado o mesmo gesto em outros “colegas de rádio que se trajavam de acordo com os costumes de suas regiões”, o autor deixa aberta a possibilidade de se pensar a construção da nordestinidade, em Luiz Gonzaga, como um aprendizado. Sua justificativa, entretanto, fundamenta-se numa outra lógica: a de que esse ser nordestino já fazia parte de Luiz Gonzaga, por isso o apelo à memória da infância.

Para explicar a divulgação do xaxado, Sinval Sá também seleciona trechos da infância do sanfoneiro:

Eu era um menino mole, porém presepeiro. Negócio de briga não era comigo. Mas gostava de atçar os outros p’ra brigar. Admirava os valentes, os cangaceiros. Lampião, nem se fala.

Era meu ídolo. Quando pegava um pedaço de jornal ou revista com a cara de Lampião, eu ficava abestado e pensava: ‘Vejam que homem bonito...’.

Pensava em mais coisas. Pensava um dia criar coragem, ganhar o mato com meu fole, incorporar-me ao bando de Lampião. Ele podia até me dar um fole novo, marca Veado, um instrumento bem adubado com que eu tocaria xaxado e ‘mulher rendeira’ a noite toda, p’ros seus cabras dançarem.

Eu sabia que eles gostavam de dançar. À falta de mulher, faziam com os fuzis um arranjo, punham-nos a jeito de dama. Ou então, numa alegria louca, talvez de serem tão libertos, dançavam uns com os outros. O ritmo do xaxado era marcado no chão, com as alpercatas levantando poeira. Era um ritmo agitado, difícil. E eu havia de torná-lo mais característico, dar-lhe consistência, divulgá-lo. Seria apontado:

– Tali o tocador de xaxado... Aprendeu com os cabras de Lampião!¹⁵⁸

Há uma imagem sintomática no depoimento citado. A suposta memória da infância remonta lembranças de Lampião como um herói. A vontade do menino de se incorporar ao bando está pautada em traços associados ao cangaceiro como homem livre, corajoso, festeiro. Essa percepção de Lampião só parece possível a partir do presente, no momento em que a narrativa estava sendo produzida. Só para lembrar, a biografia foi escrita no final da década de 60, época em que, conforme Albuquerque Jr., o cangaço já não representava, há algum tempo, uma ameaça próxima, uma vez que já estava devidamente desistoricizado.

No início da década de quarenta, é anunciado com estardalhaço o fim do cangaço. Corisco seria o símbolo de sua derrota. A explicação para o fim

¹⁵⁸ Sinval SÁ.Op. Cit., p.37.

deste fenômeno quase sempre se prende ao maior poder de polícia presente na região, além das mudanças nas relações de produção. Na verdade, mais do que isso, o Estado Novo pôs a funcionar toda uma maquinaria de esquecimento do cangaço. A grande imprensa é intimada a silenciar sobre seus feitos; a gritar, em grandes manchetes, o seu fim. (...) O silêncio se faz ouvir e o cangaceiro mergulha nas sombras para brilhar como ‘símbolo de um passado’, vencido pela ordem e pela civilização.

Estes homens permanecem vivos, no entanto, na memória popular, nas produções culturais populares. O cangaceiro se torna um mito no momento em que deixa de fazer história.¹⁵⁹

O sintoma está no descompasso entre a materialidade dos textos e a vontade de profundidade histórica que eles parecem querer imprimir à narração. Embora localizem o momento exato em que o artista expressa a vontade de se apresentar como um “típico nordestino”, os biógrafos deslocam essa vontade para um passado distante, a infância do compositor, inserindo-a num tempo mítico, porque circular: já estava no menino o que se expressa no homem. Ora, se creio, com Albuquerque Jr., que o complexo discursivo que veio a se chamar Nordeste tem data marcada, posso interromper o espetáculo e interrogar esses relatos a partir de sua própria conformação textual e concluir que é de um presente que se fala do passado. E mais: trata-se de um presente, como já foi salientado, em que Luiz Gonzaga já estava consagrado como legítimo representante do Nordeste. Imagem pública e obras consagradas servem, então, como instâncias textuais autorizadas para explicar a vida.

Tanto assim que é possível flagrar no refrão da canção “Olha a pisada”, de 1954, imagens que possibilitaram ao biógrafo a reconstituição de uma memória de infância: “Eu que me criei na pisada / vendo os cangaceiros na pisada / danço o sucesso na pisada / de Lampião / Olha a pisada! / Tum tum tum tum (...)”¹⁶⁰. Não é preciso sair do texto de Sá para saber o tipo de contato que Luiz Gonzaga tivera com Lampião: mediado por jornais e revistas. Mas esse contato, ainda que agenciado apenas na letra da canção, parece conferir a Luiz Gonzaga autoridade suficiente para legitimar a explicação dada por Câmara Cascudo do verbete “xaxado”, em obra publicada também em 1954:

(...) Xaxado é onomatopéia do rumor xa-xa-xa das alpercatas no solo. Passou como uma originalidade coreográfica, revelada por Lampião, para os palcos-estúdio das estações emissoras de rádio, televisão, cinema e revistas teatrais, mas falhou como dança-de-sala porque não é possível a atuação feminina.

¹⁵⁹ ALBUQUERQUE Jr. Op Cit., p.204-205.

¹⁶⁰ “Olha a pisada”, canção de Zé Dantas e Luiz Gonzaga. A versão utilizada foi remasterizada no CD *No meu pé de serra*. Coleção Revivendo, s.m.r.

‘O rifle é a dama’, diz-me Luiz Gonzaga, o grande cantor-sanfoneiro sabedor do assunto.¹⁶¹

As décadas de 50 e 60 assistiram, aliás, a uma particular proliferação de produções que abordam o cangaço. Embora o tema já estivesse, desde o início do século, em produções acadêmicas, literárias e artísticas, nesse momento o cangaço ganha o contorno da linguagem cinematográfica. Um ano antes de Luiz Gonzaga gravar “Olha a pisada”, por exemplo, foi lançado o filme *O Cangaceiro*¹⁶², de Lima Barreto. Não é portanto coincidência que a cena inicial desse filme – em que se vê um bando de cangaceiros, a cavalo, entrando numa cidade e cantando “Mulher Rendeira” – reapareça no início letra do xaxado “Olha a pisada”:

Ô ô mulé rendeira!
 Ô ô mulé renda!
 Chorô por mim, não fica
 Soluçô, vai no borná
 Assim era que cantavam
 Os cabras de Lampião
 Dançando e xaxando
 Nos forró do sertão
 Entrando numa cidade
 Ao sair dum povoado
 Cantando a ‘Rendeira’
 Se danavam no xaxado¹⁶³

A relação com a imagem de Lampião e com o xaxado, tomada aqui como exemplo daquilo que chamei aprendizado da nordestinidade, me ajuda a argumentar em favor da idéia de modelagem e remodelagem acionada por Birman a partir de sua leitura de Foucault. A minha seleção quis ressaltar certas condições que regularam a produção da figura do Rei do Baião, partindo da análise de textos que garantem a manutenção dessa imagem. Se as biografias escritas sobre Luiz Gonzaga procuram explicá-lo como um sujeito essencialmente nordestino, posso, por outra via, decalcar a paisagem contra a qual se funda tal argumento e, no mesmo gesto, entender essa subjetividade, de acordo com Foucault, como uma constante produção. Trata-se, portanto, de pensá-lo não como um ponto de partida dos acontecimentos que culminaram em sua consagração, mas como um sujeito textual, cuja existência se produz e se

¹⁶¹ Luís da Câmara Cascudo. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. São Paulo: Ediouro Publicações S.A., s.d. p.920. Col. Terra Brasilis.

¹⁶² O CANGACEIRO. Direção, Argumento e Roteiro: Lima Barreto. Produção: Cia. Cinematográfica Vera Cruz. Brasil, 1953. Cópia em VHS (92 min.), P&B.

¹⁶³ “Olha a pisada”, canção de Zé Dantas e Luiz Gonzaga. Cf. nota 160.

inscreve no mesmo momento em que um contexto, o Nordeste, estava sendo produzido. E mais, como um sujeito também produtor desse contexto.

A crítica a certa noção de sujeito, formulada por Foucault, me ajuda ainda a pensar sobre a crença em uma biografia que dê conta de sua totalidade, o que Pierre Bourdieu chamou de “ilusão biográfica”¹⁶⁴.

Tratar a vida como uma história, isto é, como o relato coerente de uma seqüência de acontecimentos com significado e direção, talvez seja conformar-se com uma ilusão retórica, uma representação comum da existência que toda uma tradição literária não deixou e não deixa de reforçar.¹⁶⁵

A biografia é sempre a construção de uma imagem que se quer inteira e consistente a partir da existência fragmentária do sujeito, é uma interpretação possível sobre aspectos, registros, memórias, que almeja um desenho claro e nítido de uma subjetividade e de sua trajetória formativa, que culminou num indivíduo presente, contemporâneo ao ato de biografar.

De fato, todos os seis textos biográficos apresentam ao leitor um homem genial e predestinado à carreira artística. Todos, sem exceção, investem na imagem de uma criança que já havia nascido para a fama e para representar e divulgar o Nordeste. Em Sinval Sá, uma estrela, vista pelo pai Januário, anuncia o nascimento do artista. Além disso, o nome escolhido para o garoto, na ocasião do batismo, também anuncia um futuro diferente do futuro dos irmãos:

– Bom sinal p’ro menino – tinha de ser um menino – que ia chegar.

Não sabia direito o que pensar. Mas tinha certeza de ser coisa boa, pois era uma estrela de luz. E deveria chamar-se Luiz, nome que lembraria aquela ‘zelação’ a riscar o céu e a santa daquele dia.

(...)

Levo esse ‘Gonzaga’, de que sou único portador em minha família, como uma benção de Deus, como uma sugestão de sorte, prevista naquela tarde na igreja do Exu.¹⁶⁶

¹⁶⁴ Pierre BOURDIEU. A ilusão biográfica. In.: FERREIRA, Marieta de Moraes, AMADO, Janaína (orgs.). *Usos e abusos da história oral*. 5. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2002.

¹⁶⁵ BOURDIEU. Op. Cit., p.185.

¹⁶⁶ Sinval SÁ. Op. Cit., p.28 e 31.

Oliveira repete a cena da “zelação”, contada no livro de Sinval Sá, acrescentando o encontro de Santana, mãe do sanfoneiro, com uma cigana que vaticina o destino do recém-nascido:

O sanfoneiro [referindo-se a Januário, pai de Luiz Gonzaga] foi para o terreiro da casa, onde soprava o cantarino que vinha do sovaco da serra. Corre uma ‘zelação’ pelo céu – estrela de luz, cadente –, o velho toma um susto. Santana dá à luz e o marido destaboca um tiro de garrucha para o ar, anunciando que o filho nascera.

Ainda hoje, em Exu, ninguém esquece a história, como a preta Priscila de Souza Santos, que morava no Caiçara e diz: ‘Luiz já nasceu sábio, predestinado ao sucesso’. (...) Outra testemunha Socorro Januário [irmã de Luiz Gonzaga], que residia nas proximidades do Parque Asa Branca, contava que Santana tinha um cuidado muito grande com o irmão, porque sabia que Luiz era um menino diferente. ‘Mãe costumava dizer que só tivera o direito de ganhar o filho, porque ele seria do povo até a morte’. Lembrava que certa vez a mãe lhe contou que amamentava o irmão, que tinha entre seis e oito meses, quando foi abordada por um grupo de ciganos (...). Uma velha cigana olhou para Gonzaga, pediu para segurar a criança e comentou: ‘Que menino forte e bonito!... Mas ele será do mundo, vai andar tanto, por cima e por baixo, que criará ferida nos pés’.¹⁶⁷

No livro de Ferreira, Januário, pouco antes de o filho nascer, tem um sonho premonitório:

Cercado de estranha multidão, encontrava-se o sanfoneiro com Santana, diante de uma grande latada. Era noite. Na serra distante, a lua despontava pálida e preguiçosa. De repente, como por encanto, a latada transformava-se num enorme salão de barro batido e alumiado por dezenas de lampiões esfumacentos. Na pista, a multidão dançava alegremente embalada pelos acordes de uma sanfona branca. Atordoado e confuso com toda aquela agitação, mas impelido por uma estranha força, Januário, apartando-se imprudentemente de Santana, cruzou o salão rumo ao pequeno palco. Já próximo ao tocador, uma névoa densa e azulada cortou-lhe a visão, permitindo-lhe descortinar por detrás do fole apenas a tênue figura de um menino de cara redonda e sorriso rasgado, tocando lindas modinhas sertanejas.¹⁶⁸

O tema da predestinação aparece também no livro de Dreyfus, como no livro de Sinval Sá, quando a autora procura explicar o fato de Luiz Gonzaga ter sobrenome diferente dos irmãos.

¹⁶⁷ Gildson OLIVEIRA. Op. Cit., p. 25.

¹⁶⁸ FERREIRA. Op. Cit., p.11.

O padre, José Fernandes de Medeiros, sugeriu chamar o menino Luiz por ter nascido no dia de Santa Luzia, Gonzaga, porque o nome completo de São Luiz era Luiz Gonzaga, e Nascimento, porque dezembro é o mês do nascimento de Jesus. E por que não Luiz Gonzaga Januário dos Santos, como se chamaram os oito irmãos e irmãs? Isso, ninguém sabe!

Talvez fosse algum sinal do destino extraordinário desse molequinho, cuja vida na Caiçara começou como a de qualquer filho de morador pobre, numa fazenda do Sertão, no meio de uma meninada que, ano após ano, crescia em tamanho e quantidade. Baía teria sete filhos, Vicença oito, Nova e Santana nove cada uma! As quatro irmãs criando os filhos todos juntos, como irmãs.¹⁶⁹

A biografia da coleção Vozes do Brasil (editada pela Martin Claret) e a de Assis Ângelo não apresentam tão explicitamente quanto as demais a idéia da predestinação, não nararam o momento que marcaria o início dessa existência coerente e orientada para o sucesso, mas operam do mesmo modo. Na seção intitulada “Perfil biográfico”, do livro da Martin Claret, e no livro escrito por Assis Ângelo, lemos, respectivamente:

Atento, Januário até permitia que o filho experimentasse um instrumento recém-consertado diante dos clientes, que viviam repetindo que com aquele talento ‘esse garoto ainda vai virar gente’, para desespero de dona Santana, como a mãe de Luiz era conhecida, para quem ‘um sanfoneiro em casa já era o suficiente’. De nada adiantaram seus apelos. Como Gonzagão se recordaria mais tarde, ‘para tocar nas festas da região meu pai, às vezes, tinha que me roubar de minha mãe’. E numa dessas vezes, aos oito anos, o garoto ganhou o primeiro cachê e, orgulhoso, chegou a ouvir do pai: ‘É, parece que você tem jeito pra coisa’.¹⁷⁰

Corriam os anos 20. O menino Luiz Gonzaga, ‘Lula’ ou ‘Lui’ – ‘Lua’ depois –, cada vez mais se interessando pela profissão de sanfoneiro do pai. (...) Os dias passando, ‘Lula’ na enxada de olho da sanfona. Todo dia, sempre no cair das tardes, à boca da noite, com o sol se escondendo por trás das serras, não era difícil encontrar o moleque se esgueirando pelos cantos das bodegas, puxando prosa feito homem e, aqui e ali, com um ‘pé-de-bode’ pendurado no peito. Todo mundo abestalhado, vendo e ouvindo o menino tirar acordes, sons ‘daquela coisa’ que, a bem dizer, nem se podia chamar de concertina. Era ‘pé-de-bode’ mesmo e dos brabos!

– O pessoal até dizia: ‘Vige, como toca esse menino! Esse menino é o cão comendo cocada!’ Eu ficava feliz da vida com aqueles elogios.¹⁷¹

A idéia expressa nos marcadores temporais “desde a infância”, “desde então”, “desde pequeno”, “já” – ou a idéia do “sempre”, que aparece em depoimentos, como “sempre gostei de ver cantador tocar”, no texto de Assis Ângelo – não está apenas nesses dois livros. Além da

¹⁶⁹ DREYFUS. Op. Cit., p.31.

¹⁷⁰ Luiz CHAGAS (redator). Op. Cit., p.24.

¹⁷¹ Assis ÂNGELO. Op. Cit., p.49.

cena do nascimento, as quatro primeiras biografias também estão repletas dessas indicações de continuidade temporal que mostram a vida constituída como “um todo, um conjunto coerente e orientado, que deve ser apreendido como expressão unitária de uma ‘intenção’ subjetiva e objetiva”¹⁷².

De acordo com esse tipo de construção, a vida é organizada numa sucessão coerente de eventos (na maioria dos casos apresentados pelas narrativas, inclusive, em ordem cronológica) desde uma origem, que é ao mesmo tempo ponto de partida e razão de ser, até seu término que é também objetivo (ou o ponto de partida do narrado)¹⁷³.

Entre os dez e onze anos de idade, o molecote já demonstrava grande perícia no manejo da sanfona. E cada dia melhorava suas habilidades e técnica.

Sentindo que o filho já podia ajudá-lo nos sambas, o grande mestre dos sanfoneiros começou então a levá-lo para tudo que era festa, revezando-se com ele nas puxadas do fole e nos curtos deforetos, mesmo contra a vontade da esposa.¹⁷⁴

O modelo que parece orientar todas as biografias está calcado na narrativa messiânica. Anunciação, desvio, retorno e cumprimento do destino. Penso não ser impropriedade resumir assim, em linhas gerais, o percurso seguido pelo personagem Luiz Gonzaga narrado nos textos biográficos. Todos eles contam uma vida que já estava escrita, anunciada, e que fatalmente se direciona para seu fim. Mesmo o grande intervalo, durante o qual o sanfoneiro se afastou de seu destino (tocando valsas, tangos e fados, vestindo terno de linho, por exemplo), mesmo esse desvio tem papel importante na história, sobretudo porque reforça o momento da epifania, da iluminação, do reencontro com seu próprio destino.

Inevitavelmente, Luiz Gonzaga seria quem foi: o Rei do Baião. Estava escrito, era seu destino – essa é a imagem que parece presidir as narrativas biográficas. Mas se, ao contrário, invisto numa leitura da superfície textual dessas histórias, posso propor que o que é apresentado como destino é, de fato, o ponto de partida das narrativas biográficas, é o presente que determina a reconstituição e invenção do passado – afinal a história que precisa ser contada é a do Rei do Baião. O fato de ser filho de músico e de ter mãe ligada à música por causa da religiosidade popular é considerado determinante para o destino do compositor. A escolha de um início de trajetória fundado na predestinação reforça a idéia, também muito cara e comum aos biógrafos, de “autenticidade” e de “genialidade”.

¹⁷² Pierre BOURDIEU. Op. Cit., p.184.

¹⁷³ Estou aqui argumentando com Bourdieu. Ibid. p.184.

¹⁷⁴ FERREIRA. Op. Cit., p.13.

(...) o pai Januário (...) decidiu intensificar seu valoroso apoio às inclinações do garoto, longe de imaginar que em um dia não muito remoto aquele pedacinho de gente, tão humilde e dependente, haveria de se transformar no mais legítimo representante dos ritmos nordestinos e num dos maiores expoentes da música popular brasileira de todos os tempos.¹⁷⁵

As biografias apresentam ao leitor um homem generoso, prestativo, honrado, humilde apesar do sucesso, e orgulhoso do esforço que fizera para chegar onde chegou, obediente ou submisso, pai e filho exemplar. Mesmo na biografia de Dreyfus, que fala sobre o “temperamento difícil”, sobre os problemas de relacionamento com a família, por conta de “uma certa tendência a decidir, autoritariamente e sozinho, qual era o problema dos outros e como haveria de resolvê-lo”¹⁷⁶, tudo fica explicado pelo viés da “genialidade”. Luiz Gonzaga seria temperamental e incompreendido como “todo gênio é”. Essa construção delimitou a eleição de fatos da vida que seriam ou não narrados e ao mesmo tempo organizou, num todo coerente, as costuras, as explicações e conseqüências dadas para os fatos.

Bem próximas do panegírico da época clássica, em que eram louvados santos e reis, as biografias de Luiz Gonzaga exageram os méritos, mantendo na sombra fatos pouco gloriosos ou honrosos, tudo que possa macular a imagem do objeto do elogio. Uma passagem significativa desse procedimento pode ser lida em Sinval Sá:

De outra feita, numa das minhas viagens do Rio para São Paulo, parei no posto de Mãe Maria, perto de Lorena.

Estava a esperar o almoço, quando notei uma criança mirrada e barrigudinha, a mirar as vitrines do restaurante. Comovi-me, certo de que ela estava faminta; que era nordestina, via-se logo, com aquelas canelas finas, cabelo empoeirado, ar espantado...

(...)

— Quer comer, meu filho?

(...)

— Você é nortista, meu filho? Mora aqui?

— Inhor, não; o caminhão quebrou...

Entendi logo. Viviam um drama ali perto, na estrada. O caminhão em que vinham tinha quebrado e lá estavam eles ali, jogados, sem recursos, por baixo das árvores, à espera não se sabe bem de quê.

Falei p’ra moça do balcão:

— Moça, faça o favor de entregar a esse menino pão, doce e queijo. Pode dar o que ele quiser, que eu pago.

(...)

Não se passaram dez minutos, e o vi de volta, agora acompanhado de muitos outros, bem uns dez; todos barrigudinhos e sujos como ele. Entendi logo, de

¹⁷⁵ Id. Op. Cit., p.15.

¹⁷⁶ DREYFUS. Op. Cit., p.93.

novo: ordenei que fossem fornecidos os pães que restavam na vitrine, alguns pacotes de doce e um queijo grande.

Riam, coitados, agradecidos. Mas notei que não comiam, que iam levando os embrulhos. Compadeci-me daquela mostra de solidariedade para com os que tinham vergonha de se apresentarem, os que mais sofriam.

— Dê a eles o que tiver na vitrine, moça. Pode fazer a conta de tudo.

(...)

— Desculpe, foi o senhor quem deu o pão às crianças?

— Justamente, moço. É servido?

— Muito obrigado, já almocei. Apenas queria saber, já que o senhor se mostrou disposto a ajudar essa gente, se podia cooperar para nos tirar dessa situação difícil em que nos encontramos: estou empancado aqui, com o semi-eixo quebrado e o dinheiro que disponho não dá...

— Acabou-se o dinheiro, irmão?

— Descuidei-me, pensando que era defeito que pudesse consertar com pouca coisa, e gastei parte do dinheiro que trazia com esse povo, coitado. Encontrei-o no interior de Minas, onde fui levar uma carrada. Estavam jogados no meio da estrada, o carro que os trazia tinha se arreventado. Jaziam ali, famintos, à espera não se sabe de quê, na maior miséria do mundo. Um canavial, que havia ali por perto, estava quase liquidado. E eu vinha batendo, podia fazer-lhes uma caridade. Agora...

Fez um gesto largo de desalento.

— O senhor não é nortista, não?

— Não senhor, sou paulista.

‘Paulista dos bons, como o são na maioria’, pensei comigo. Eu devia mesmo ajudá-lo, pois estaria ajudando àquela minha gente.

— E quanto falta p’ra completar o semi-eixo?

(...)

Eu me sentia feliz. Tinha dado uma ajuda eficaz àquela gente sofredora, que vinha fugindo do caldeirão da seca.¹⁷⁷

Além da hiperbólica generosidade, vale a pena considerar algumas outras questões que podem ser lidas ao longo do trecho citado. A descrição do nordestino (faminto, sofredor, retirante) em oposição à do sulista (generoso, paternalista) segue programaticamente a diferenciação progressiva entre o Norte e o Sul do país em circulação desde o final do século XIX. É Albuquerque Jr. quem assinala essa diferenciação que, se até o início do século XX era explicada pelo meio e pela raça, a partir da segunda década desse século vai se configurar por fatores históricos e culturais. Por isso o investimento de intelectuais e artistas, nesse momento, no que foi chamado de “patriotismo regional”¹⁷⁸. Aí reside a força e a importância da intervenção de um Gilberto Freyre, de um José Lins do Rego, de um Câmara Cascudo, do poeta Ascenso Ferreira, do pintor Cícero Dias, entre outros.

¹⁷⁷ Sinval SÁ. Op. Cit., p.178-180.

¹⁷⁸ A expressão é de Joaquim Inojosa, referindo-se ao Congresso Regionalista do Recife, que aconteceu em 1926, reunindo intelectuais de vários estados da região, num esforço de congregar a todos numa mesma vontade: estimular “o amor ao torrão natal de cujo salubre e entusiasmo, de cujo grande ardor se faz a estrutura das grandes pátrias”. *Apud* Albuquerque Jr. Op. Cit., p.72-73.

Para legitimar o recorte Nordeste, o primeiro trabalho feito pelo movimento cultural iniciado com o Congresso Regionalista de 1926, denominado de regionalista e tradicionalista, foi o de instituir uma origem para a região. Esta história regional retrospectiva busca dar à região um estatuto, ao mesmo tempo universal e histórico. Ela seria restituição de uma verdade num desenvolvimento histórico contínuo, em que as únicas descontinuidades seriam de ordem negativa: esquecimento, ilusão, ocultação. A região é inscrita no passado como uma promessa não realizada, ou não percebida; como um conjunto de indícios que já denunciavam sua existência ou a prenunciavam. Olha-se para o passado e alinha-se uma série de fatos, para demonstrar que a identidade regional já estava lá. Passa-se a falar de história do Nordeste, desde o século XVI, lançando para trás uma problemática regional e um recorte espacial, dado ao saber só no início do século XX.¹⁷⁹

Descrever o nordestino a partir de signos como a fome, o sofrimento e a migração e, conseqüentemente, apagar outros traços que poderiam transtornar essa prática significativa, diz de uma escolha: é preciso compor uma nordestinidade em oposição ao Centro-Sul do país. Este seria o espaço outro, cuja existência serve sobremaneira para definir pela diferença a constituição do Nordeste. Daí que a descrição dos personagens envolvidos na cena citada apresente esse duplo caráter: relacional (era preciso que o motorista fosse paulista) e diferenciador (era preciso distinguir sua situação provisória em relação à crônica miséria dos “coitados” nordestinos).

Além disso, apesar de se referir aos nordestinos como “minha gente”, Luiz Gonzaga, nesse trecho da narrativa de Sinval Sá, identifica-se, enquanto personagem, com o paulista, sendo o critério de identificação exatamente a generosidade. A mesma postura paternalista, por exemplo, demarcada pelo significante “coitado”, e obviamente pelo gesto de “caridade”, está tanto na fala do sanfoneiro quanto na do motorista.

Não há nas ponderações feitas aqui sobre as biografias nenhuma vontade corretiva. Não se trata de contar o que não foi contado ou de interrogar se determinados episódios narrados nas biografias aconteceram ou não de fato. Trata-se de pensar que valores e que circunstâncias ativam as narrativas, ou seja, por que a vida de Luiz Gonzaga foi narrada dessa ou daquela forma pelos textos biográficos. A reflexão que apresento aqui, portanto, segue a proposta de análise arqueológica de Foucault:

Trata-se de compreender o enunciado na estreiteza e singularidade de sua situação; de determinar as condições de sua existência, de fixar seus limites da

¹⁷⁹ ALBUQUERQUE JR. Op. Cit., p.75.

forma mais justa, de estabelecer suas correlações com os outros enunciados a que pode estar ligado, de mostrar que forma de enunciação exclui.¹⁸⁰

Não interessava, por exemplo, para a construção do Luiz Gonzaga de Sinval Sá, narrar os relacionamentos extraconjugais ou o relacionamento tumultuado com o filho Gonzaguinha ou a preocupação do sanfoneiro em gravar não apenas músicas de ritmos e temática sertanejos, mas também “músicas de carnaval” que eram lançadas no início do ano.

Parece que para construir a imagem do autêntico representante da cultura nordestina de raiz, ou para, efetivamente, corroborar a já sólida imagem do Rei do Baião, é imprescindível além de excluir, na seleção das informações e dos fatos a serem narrados, elementos que rasurem essa imagem, afirmar ou confirmar aqueles elementos, já culturalmente disponíveis pela invenção da região e de sua tradição. Não se trata aqui, portanto, de requerer fidelidade a um real, ou de postular a totalidade de uma biografia mais completa, mas de formular um questionamento sobre acontecimentos discursivos e sua eficácia histórico-cultural.

¹⁸⁰ Michel FOUCAULT. *A arqueologia do saber*. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. 6.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002. p.31.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

ENTRE O BARRO DO CHÃO E O ASFALTO

Quando chegou pra cidade o menino
 Já tinha um nome que era baião
 Porem agora ficou tão grã-fino
 Nem liga pro Sertão

Luiz Gonzaga e Marcos Valentim

Baião Grã-fino (1955)

As biografias têm ainda uma outra dimensão a ser avaliada, que ultrapassa as questões vistas até aqui e diz respeito a valores culturais que estão em jogo quando se trata de Luiz Gonzaga. Apesar de terem sido escritas em momentos diferentes, num intervalo de trinta anos, a primeira no final da década de 1960 e a última, na segunda metade da década de 90, todas as biografias têm como pressuposto a crença de que existe uma música verdadeiramente brasileira, porque enraizada nas tradições populares. Essa crença determina muitas das interpretações dos biógrafos e, conseqüentemente, muitos dos diálogos e situações que criam, assim como as explicações e costuras para os fatos que escolheram contar.

A música de Luiz Gonzaga é apresentada como autêntica cultura brasileira, representante da nacionalidade, em oposição às músicas estrangeiras que estariam “ameaçando” o país. Tal argumento está em franca consonância com o discurso da Revista do Rádio de 1948 a 1952 – basta lembrar dos comentários de Chacrinha sobre a “invasão da música estrangeira”¹⁸¹. O baião e o samba eram os ritmos que, segundo ele, defendiam o país. No caso do baião, o gênero seria tipicamente nacional porque regional, de uma região pouco ou nada afetada pelos processos da modernização e, conseqüentemente, mais preservada do contato com o exterior.

Uma vez criada a oposição, o que é considerado autenticamente nacional será classificado como cultura popular. Para tanto, são acionados temas como o resgate e a preservação, a fidelidade às raízes, a negociação com o mercado, entre outros. Neste capítulo proponho a observação desses temas, considerando que eles não estão necessariamente dissociados uns dos outros, posto que atuam em conjunto na configuração dos posicionamentos acerca da cultura popular e do que é tido como sua antagonista, a cultura de massa.

¹⁸¹ Abelardo Barbosa, conhecido como Chacrinha, tinha uma página fixa na Revista do Rádio, durante os anos 50. Posteriormente foi apresentador de Programas de Auditório na TV, como a Discoteca do Chacrinha, a Buzina do Chacrinha e o Cassino do Chacrinha.

Será preciso aqui acionar reflexões ou autores que investiram na historicização do debate sobre a cultura popular e sua relação com a constituição da identidade nacional. Tais textos oferecem um mapeamento produtivo para entender as diversas camadas interpretativas que o debate tem colado ao conceito de “popular”, desde pelo menos sua emergência no âmbito da cultura.

O sociólogo Renato Ortiz, no livro *Românticos e Folcloristas*, faz uma “espécie de arqueologia do conceito [de popular]”, voltando-se para “a herança cultural que pesa sobre o termo”¹⁸². O autor localiza em grupos de intelectuais europeus do século XIX a primeira reflexão sistematizada sobre a cultura popular. Além do trabalho de Ortiz, o livro de Jesús Martín-Barbero, *Dos Meios às Mediações: comunicação, cultura e hegemonia*, também me parece muito útil nessa empreitada. Apesar de o autor não estar lidando especificamente com a situação brasileira, o exame que propõe das noções de povo e classe a partir da historicização desses conceitos, e de como essas noções se complexificam na sociedade de massa, nos ajuda a localizar o pensamento dos intelectuais brasileiros nesse debate. Do mesmo modo, Néstor García Canclini aborda a “encenação do popular” a partir das cadeias de oposições que ele localiza nos processos constitutivos da modernidade: moderno x tradicional; culto x popular; hegemônico x subalterno. Em diálogo com esses autores, Marilena Chauí, em *Conformismo e Resistência*, também parte da historicização do debate sobre a cultura popular para compreender as diferentes significações de que o termo tem se investido em momentos diversos da realidade cultural brasileira.

Todos esses autores localizam no século XIX o ponto de emergência do conceito de popular no âmbito da cultura. Para Ortiz, porque foi “naquele momento [que] a idéia de cultura popular foi inventada, sendo progressivamente lapidada pelos diferentes grupos intelectuais”¹⁸³. Para Barbero, porque é nesse momento que o debate se configura, a partir da “reação” dos românticos à noção de povo tal como era entendida pelos ilustrados. Segundo ele, foram os românticos os responsáveis pelo “sentido do popular na cultura”, o que deslocou radicalmente “a idéia negativa do popular”, então pensada como superstição, ignorância e desordem, tudo aquilo, enfim, que ameaçasse a razão¹⁸⁴.

Em sua arqueologia, Ortiz localiza dois tipos de intelectuais cujas formas de interpretação do popular configuram “uma matriz de significados que reelaborados, recuperados, pro-

¹⁸² Renato ORTIZ. *Românticos e folcloristas*. Op. Cit., p.6.

¹⁸³ ORTIZ. Op. Cit., p.6.

¹⁸⁴ BARBERO. *Dos Meios às Mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. 2.ed. Trad. Ronaldo Polito e Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2003. p.35-39.

longam-se até hoje nas discussões que fazemos”¹⁸⁵. Trata-se dos românticos, que, segundo o autor, pensaram o popular como “ingênuo, anônimo, espelho da alma nacional”; e dos folcloristas que, inspirados no positivismo emergente, procuravam interpretar essa noção de popular, interessados em delimitar e consolidar as fronteiras de uma nova ciência.

No terceiro capítulo deste trabalho, chamei a atenção para o posicionamento discursivo dos biógrafos que escreveram sobre Luiz Gonzaga. Todos usam como justificativa para sua tarefa a necessidade de resgatar a história do Rei do Baião, preservando-a do esquecimento. A vontade de resgate e de preservação lida nas biografias é também recorrente em grande parte dos trabalhos que abordam a cultura popular brasileira ainda hoje. Trata-se de uma idéia cara à perspectiva de análise que, mais preocupada em elaborar antologias, toma as manifestações populares como produtos acabados, congelando-as num tempo passado ou considerando-as como reminiscências do passado no presente; em todo caso, descolando-as de seus contextos de produção. Esses trabalhos mobilizam sempre uma vontade memorialista, cujo pressuposto primário está exatamente no binômio resgate-preservação.

A esse respeito, Barbero, dialogando com Canclini, adverte para alguns impasses na concepção romântica do popular, ainda que reconheça a importância da noção romântica de povo, dado o deslocamento operado no sentido de entendê-lo pelo viés da cultura. Esses impasses assumem uma dupla conformação: primeiro, pela mistificação na relação povo-Nação, que pensa o povo como entidade a-histórica, não analisável socialmente e, desta forma, neutraliza os conflitos a partir dos quais se inventaram as tradições¹⁸⁶; segundo, pela ambigüidade que reside nessa idéia de cultura popular – no mesmo movimento de resgate da cultura do povo está a vontade de preservação que, afinal, nega a possibilidade de circulação cultural.

É justamente a recorrência dessas duas posturas, a desistoricização do povo e a idéia do resgate e da preservação, que abre a possibilidade para se flagrar, nas biografias, formas de interpretação do popular bastante familiares às dos românticos ou dos folcloristas, conforme os descreve Ortiz. De um modo geral, em seus textos de apresentação os biógrafos assumem tais posturas, verbalizando o caráter mítico do Rei do Baião e, conseqüentemente, justificando a importância do trabalho biográfico a que se propõem. É porque se trata de um mito que se torna imperativo resgatar sua história e assegurar sua permanência.

¹⁸⁵ ORTIZ. Op. Cit., p.6.

¹⁸⁶ É expressiva, neste sentido, a contribuição de Etienne Balibar quando afirma que “fabricar um povo” – ou forjar uma “etnicidade fictícia” – é uma dos itens primordiais da construção da nacionalidade. Cf. “La forme nation: histoire et ideologie. In WALLERSTEIN, Immanuel e BALIBAR, Etienne. *Race, nation, class: les identités ambigües*. Paris: La Découverte, 1990.

Em *O sanfoneiro do Riacho da Brígida*, Sinval Sá comemora a oitava edição da obra, “na esperança de que o mito Luiz Gonzaga [seja] lembrado como um dos pontos altos da música brasileira mais autêntica e mais arraigada em todos os corações. Luiz Gonzaga o merece¹⁸⁷”. Da mesma forma, Gildson Oliveira, em *Luiz Gonzaga, o matuto que conquistou o mundo*, justifica seu trabalho “como uma forma de também contribuir para a preservação da memória do Rei do Baião, a fim de que as próximas gerações aprendam a ouvir e a amar a voz do ‘eterno cantador’”¹⁸⁸.

A lógica do resgate-preservação, expressa em Sá como esperança de que o Luiz Gonzaga seja lembrado e, em Oliveira, pela necessidade de garantir a manutenção dessa memória, começa a se anunciar a partir da idealização que torna o sanfoneiro um “mito” e termina por resultar em duas contradições. Como explicar a necessidade de se estimular a relembração de uma prática cultural que já está “arraigada em todos os corações”? E por que é preciso preservar uma memória “que conquistou o mundo”? A resposta para ambas as questões tem um endereço. Há, nos dois casos, um conflito incontornável entre o presente desses textos – que reclama pela consagração e obriga a informar, a essa altura, que Luiz Gonzaga já é um nome próprio da cultura popular – e um passado, para onde os autores insistem em remeter as práticas populares, porque é preciso inventar o esquecimento para justificar o resgate. Nesse movimento de invenção do esquecimento, os biógrafos, assim como o faziam os românticos e folcloristas, colocam a cultura popular no passado, paralisando-a ou, para usar o termo exato de Barbero, *seqüestrando-a*.

Se os românticos resgatam a atividade do povo na cultura, no mesmo movimento em que esse fazer cultural é reconhecido, se produz seu seqüestro: a originalidade da cultura popular residiria essencialmente em sua *autonomia*, na ausência de contaminação e de comércio com a cultura oficial, hegemônica. E ao negar a circulação cultural, o realmente negado é o processo histórico de formação popular e sentido social das diferenças culturais: a exclusão, a cumplicidade, a dominação e a impugnação. E ao ficar sem sentido histórico, o que se resgata acaba sendo uma cultura que não pode olhar senão para o passado, cultura-patrimônio, folclore de arquivo ou de museu nos quais conserva a pureza original de um povo-menino, primitivo.¹⁸⁹

Ao engessar as práticas culturais populares num tempo passado, vale dizer passado rural, a lógica do resgate e da preservação desconsidera fenômenos como a redefinição dessas práticas nas realidades urbanas, no contexto das mediações de massa. O gesto de atribuir a

¹⁸⁷ Sinval SÁ. Op. Cit., p.21.

¹⁸⁸ Gildson OLIVEIRA. Op. Cit., p.20.

¹⁸⁹ BARBERO. Op. Cit., p.42.

Luiz Gonzaga, por exemplo, um caráter de patrimônio, conferindo-lhe uma autonomia imaginada (a não-contaminação) neutraliza a possibilidade de entender suas interações com o rádio, a indústria fonográfica, jornais, revistas, enfim, com o aparato midiático já disponível no momento de sua emergência.

Os modos de concepção e definição da cultura popular têm ainda um outro argumento de sustentação: a fidelidade às raízes. Forjada nas malhas da autenticidade e da não-contaminação pelo mercado, a interpretação da cultura popular a partir da idéia de fidelidade às raízes cumpre um programa que, em determinado momento, procurou dar conta da construção da nacionalidade.

Na terceira década do século XX, no bojo do discurso do nacional popular, mesmo após o louvável empenho de modernistas como Oswald de Andrade, cuja proposta antropofágica buscava exatamente reverter essa perspectiva, reinveste-se, seguindo a mesma lógica da interioridade do sujeito, na idéia da interioridade mais íntegra do país. Segundo a tradição que então se resgatava, o mais íntegro, o mais interior, o mais autêntico vai ser justamente o que tem menos contato com o exterior e o que foi menos afetado pelos processos de modernização (industrialização, urbanização, escolarização formal etc). Logo, o mais verdadeiro ficará sendo também o mais atrasado, o menos modernizado, o mais pobre, o mais arcaico. A vontade de constituição de uma identidade nacional associou-se, no caso brasileiro, como não poderia deixar de ser face às diferenciações e às desigualdades históricas, ao discurso das identidades regionais.

Nesse sentido, para vertentes mais tradicionalistas da interpretação do país, especialmente para aquelas que ideologicamente articulam a situação econômica de pobreza à autenticidade, a região nordeste e suas práticas culturais passaram a representar a legítima cultura nacional, uma vez que sua construção seguiu esta lógica: o Nordeste, como espaço do atraso e da fome, o Baião como ritmo autenticamente nacional porque autenticamente regional. Por isso a música de Luiz Gonzaga pôde, ao lado do samba, figurar em publicações como a revista do Rádio, em textos inflamados contra a invasão da música estrangeira, como nas colunas assinadas por Chacrinha: “o Baião é de fato o maior concorrente do Bolero... Atualmente o Bolero e o Baião disputam uma grande partida... A parada é dura... Mas o Baião vencerá. Marcando uma vitória sensacional para a música brasileira”¹⁹⁰ [sic].

Não é diferente o modo como as biografias lidam com a idéia de fidelidade às raízes. Todas, de alguma forma, ressaltam a lealdade de Luiz Gonzaga em relação à sua nordestini-

¹⁹⁰ Abelardo *Chacrinha* BARBOSA. *Chacrinha Musical. Revista do Rádio*, Rio de Janeiro, n.54, p.7, set./1950.

dade. No capítulo intitulado “Profissão de sanfoneiro não é profissão”, por exemplo, Assis Ângelo convoca Marcelo Melo, um dos integrantes do grupo Quinteto Violado, para atestar essa fidelidade:

‘Luiz Gonzaga, com sua pureza e honestidade nordestinas, jamais conseguiu ou não quis participar dos mecanismos de enriquecimento fácil e rápido que a moderna indústria cultural proporciona aos ídolos da atualidade. Além do mais, ele não tinha o espírito acumulador de riqueza, mesmo nas épocas áureas do sucesso’, depõe novamente o pernambucano Marcelo Melo (...).¹⁹¹

Na mesma chave, Dominique Dreyfus reforça o argumento da fidelidade, ao abordá-lo no contexto daquilo que ficou convencionado como os “períodos de ostracismo” do compositor.

(...) em termos de música e de sensibilidade artística, ele jamais fez a mínima concessão. *Permaneceu fiel ao que sempre fora*, orgulhando-se de não abrir mão da sua música, apesar das dificuldades que afrontou na fase do declínio: ‘A maioria dos cantores que aparecem com um grande sucesso, quando sente que o sucesso está em declínio, tende a mudar, deixando de lado tudo o que fez antes e procurando outra jogada, mas não uma jogada sua. Eu segui o conselho do velho Januário, de sempre seguir em frente’.¹⁹²

Ao falar de um momento de “declínio”, a autora aciona o significante da fidelidade às raízes para talvez justificar o fato de o compositor estar circulando menos nos meios massivos. Para isso, não basta apontar a fidelidade como um traço característico da carreira do artista, é preciso distingui-lo dos demais. No depoimento escolhido por Dreyfus, Luiz Gonzaga expressa sua diferença em relação à “maioria dos cantores (...) quando sente que está em declínio”. Entretanto, referindo-se a um outro momento da vida do artista, definido como “ressurgimento”, Dreyfus rearranja os termos a partir dos quais define uma outra postura do compositor em relação às inovações:

E isso era tão importante, que ele nem percebia que estava recomeçando em pé de igualdade com a nova geração. Confraternizava com artistas que tinham idade de ser seus netos, confirmando por aí sua capacidade *de se renovar, de assimilar inovações*, demonstrando seu *instinto para a modernidade e, mais ainda, sua vocação para a eternidade*.

¹⁹¹ Cf. Assis ÂNGELO. Op. Cit., p.46.

¹⁹² Dominique DREYFUS. Op. Cit., p.239. O depoimento citado é referido pela autora como: Entrevista ao Jornal do Brasil de 18/09/79. [grifo meu]

Beneficiando-se simultaneamente do respeito devido aos antigos e do sucesso reservado às novidades, ele era simultaneamente patriarca e galã, *perfeitamente atualizado e integrado à onda do momento*.¹⁹³

Ora Luiz Gonzaga permanece “fiel ao que sempre fora”, ora é definido como “perfeitamente atualizado e integrado à onda do momento”. No primeiro trecho citado, a autora, amparada no depoimento do sanfoneiro, exalta a fidelidade, ainda inscrita na chave da preservação. Não fazer concessões seria o modo de assegurar a autonomia e conseqüentemente a permanência da cultura popular que Luiz Gonzaga representava. Há um evidente transtorno, me parece, no modo como Dreyfus concebe a possibilidade da manutenção dessa prática cultural. Tanto assim que a “capacidade de se renovar, de assimilar inovações”, assinaladas no segundo trecho, são explicadas pela “vocação para a eternidade” ou por um “instinto para a modernidade”. O que a autora não chega a concluir é que a postura de Luiz Gonzaga diz respeito, menos a abstrações ou essencialidades como “vocação” e “instinto”, e mais à experiência de quem emergiu num contexto urbano e de massa. Esse, aliás, é o dado que transtorna toda produção discursiva que insiste em imaginar para a cultura popular uma autonomia que a mantém para sempre imutável sob a fatura da pureza e da anacronia; sobretudo que a mantém infensa aos meios e veiculações em um contexto capitalista.

O discurso que advoga pela fidelidade às raízes, portanto, está inevitavelmente ligado à idéia de que é possível uma cultura popular pura e fixada no passado, imune às transformações culturais que vêm se sucedendo vertiginosamente no âmbito da reprodutibilidade. Esse discurso acredita que a modernização ameaça as práticas populares naquilo que elas teriam de mais caro: sua autenticidade. Talvez os textos que se dedicaram a contar a vida de Luiz Gonzaga, filiados a essa forma de concepção do popular, não pudessem mesmo pensar o sanfoneiro num outro lugar que não o de “autêntico representante da cultura de raiz”. Para concebê-lo como produto das estratégias dos meios de comunicação de massa, por exemplo, teriam que abdicar da idéia de que ele foi o porta-voz do Nordeste – vale lembrar, região constituída como espaço rural, atrasado, conservador, ingênuo, e, por isso, local privilegiado do folclore. Assim sendo, tudo o que possa ser relacionado ao seu extremo oposto – urbano, desenvolvido, moderno, lucrativo, enfim, aquilo que, nessa oposição, significa “civilização e técnica” – constitui uma ameaça a esse espaço e às práticas culturais que nele se produzem. Segundo essa forma de interpretação da “cultura nordestina”, tudo o que se refira à mudança, à inovação, interrompe o isolamento desse espaço atrasado e rural, ameaçando, enfim, sua autenticidade. Por isso é preciso garantir discursivamente que essas práticas culturais populares sejam

¹⁹³ DREYFUS. Op. Cit., p.292. [grifos meus]

fiéis às suas raízes, não se deixem contaminar, sob o risco de deixarem de ser o que são. Resta concluir apenas que “o que a cultura popular é” não é mais do que o resultado do conjunto de predicacões que esse mesmo discurso lhe atribui. Assim, seria preciso interrogar o discurso da fidelidade às raízes nordestinas não sobre idéia mesma de fidelidade, mas sobre aquilo a que se é fiel: que elementos são agenciados e, do mesmo modo, quais são excluídos na constituição dessas “raízes nordestinas”?

Creio estarem aqui duas das questões fundamentais que se impuseram a este trabalho. A leitura que faço das biografias e dos estudos sobre Luiz Gonzaga tem procurado interpelar esses discursos naquilo que eles disseram sobre o sanfoneiro e, no mesmo gesto, entender o que está nas margens desse discurso. Não me interessa, por exemplo, negar a fidelidade às raízes, mas entender como esse dispositivo discursivo torna-se um enunciado considerado “intrínseco” à cultura popular; interessa-me ainda pensar as relações entre esse enunciado e outros discursos, assim como o que se exclui no momento exato de sua enunciação.

Além disso, não posso deixar de considerar, mais uma vez, a contradição que se inscreve na superfície desse jogo discursivo. São as mesmas vozes que advogam pela autenticidade da música brasileira, contra a invasão estrangeira, ou que defendem a autonomia, contra a contaminação da cultura popular pela lógica do mercado, que, paradoxalmente, reclamam do ostracismo (nos períodos em que Luiz Gonzaga deixou de circular nos meios massivos) ou que comemoram as vitórias da autêntica música brasileira (nos momentos em que o sanfoneiro ganha espaço no mercado). A esse respeito, a *Revista do Rádio* me parece exemplar. Sendo já um meio duplamente inscrito na chave da mediação de massa, por ser uma “revista” e por ser “do rádio”, a publicação conta com opiniões como as expressas por Chacrinha, em sua cruzada contra a invasão da música estrangeira, ao mesmo tempo em que adota estratégias editoriais, tais como divulgar a vida privada dos artistas, em sua relação com o mercado:

Os Ricos do Rádio

OS QUE SOUBERAM INVERTER A FÁBULA – CIGARRAS COM ALMA DE FORMIGAS
– CANTANDO E GUARDANDO PARA O FUTURO

(...) Vamos falar inicialmente de Luiz Gonzaga. Está bem de vida, confortavelmente instalado, com um bom padrão de vida, com um belo sítio já comprado e outras aquisições em perspectiva... Tudo isso graças aos seus direitos autorais como compositor. É ele, atualmente, o autor que mais ganha com seus discos. E que Deus o ajude a ganhar cada vez mais...¹⁹⁴ [sic]

¹⁹⁴ Cf. *Revista do Rádio*. Rio de Janeiro, n.74, p.28/29, fev./1951.

Um milhão de cruzeiros para Luiz Gonzaga

(...) o ‘Rei do Baião’ tem uma proposta de nada menos que um milhão de cruzeiros para se apresentar com exclusividade, no Brasil, movimentando a propaganda de um laboratório farmacêutico. (...) Este é, talvez o maior contrato já firmado por um artista brasileiro em nosso território.¹⁹⁵ [sic]

Também nas biografias, a despeito de trechos em que a idéia de fidelidade às raízes assume a forma de fato vivido, como no depoimento citado por Dreyfus (v. nota 192), é possível flagrar eventos pouco afinados com essa noção de fidelidade. Em *Vida de viajante*, Dreyfus informa que, segundo Humberto Teixeira, Luiz Gonzaga sempre quisera fazer uma campanha para lançar a música nordestina nos grandes centros urbanos. Assim, assinala a biógrafa que, ao contrário do que aconteceu com outros gêneros musicais (maxixe, choro, samba, entre outros), o caso do baião teve um “real planejamento, uma intenção de lançar no Sul (...), de forma estilizada, ou melhor, amaciada, adaptada ao paladar urbano, a música nordestina”¹⁹⁶, de cuja essência ele era representante – “e isso tudo partiu da cabeça de Luiz Gonzaga, e só da cabeça dele”¹⁹⁷.

Essa vontade é apontada por Dreyfus como explicação possível para entender por que, na hora de lançar a canção “Baião”, o sanfoneiro preferiu deixar que um grupo já famoso o fizesse:

Receando talvez algum revés – o ritmo era tão novo, o lançamento tão audacioso – ou preferindo lançar sua campanha pela voz de um artista de maior impacto que ele na época, Gonzaga deu a música ao conjunto Quatro Ases e Um Coringa, da Odeon, apenas acompanhando os cantores com a sanfona.¹⁹⁸

Fatos como esse não são raros nas narrativas biográficas em pauta. A mesma autora de *Vida de viajante* chega a falar sobre o lançamento da canção “Siridó”, em que Luiz Gonzaga fracassara ao tentar a mesma estratégia de lançamento utilizada para “Baião”; sobre os patrocínios, a exemplo das Casas Pernambucanas, “que aproveitaram sua presença [do sanfoneiro] para que gravasse uns comerciais em troca de um cachê e de uns cortes de tecidos”¹⁹⁹; sobre a circulação do baião na imprensa, quando se tornou “moda”, nas palavras da própria Dreyfus; ou ainda sobre uma série de outras estratégias de mercado acionadas pelo sanfonei-

¹⁹⁵ Revista do Rádio, nº141, 20/05/52. p.15.

¹⁹⁶ DREYFUS. Op. Cit., p 112. A autora diz se referir a informações recolhidas de um depoimento de Humberto Teixeira a Miguel Ângelo de Azevedo, em 11/12/1977.

¹⁹⁷ Ibid.

¹⁹⁸ Ibid., p.113.

¹⁹⁹ DREYFUS. Op. Cit., p.118.

ro, pelo rádio, pela indústria fonográfica, enfim, dispositivos que em nada lembram a noção de autonomia e de fidelidade a uma suposta cultura de raiz, entendida como atrasada, ingênua e rural.

O mesmo acontece em *Luiz Gonzaga, o rei do Baião...*, quando José de Jesus Ferreira faz referência ao salário de mil e seiscentos cruzeiros com que Luiz Gonzaga fora “gratificado” quando da sua entrada na Rádio Nacional²⁰⁰; ou ainda ao fato de que só a partir de abril de 1945 é que o sanfoneiro pôde conquistar, “por meio do disco comercial, seu verdadeiro espaço no seio da música popular brasileira”²⁰¹.

Pela biografia editada pela Martin Claret, ficamos sabendo que nos anos de 1950, quando o compositor já estava no auge de sua popularidade, houve um período em que seus discos vendiam tanto que as 17 prensas da RCA trabalhavam praticamente só para ele²⁰².

Assis Ângelo, em sua biografia, conta a história de “Paraíba”, música que foi gravada originalmente como jingle político para a candidatura de Pereira Lyra ao senado, durante o governo do Marechal Dutra. Segundo o biógrafo, o compositor fora contatado, através da Rádio Nacional, pelo chefe da casa civil do governo Dutra²⁰³. A composição de jingles, aliás, é referida pelos biógrafos como um traço da carreira do compositor. Segundo Dreyfus,

Gonzaga raramente deixou de ter patrocínio. No auge, eram grandes marcas, grandes empresas e até multinacionais. Na época do declínio, eram armazéns e marcas locais. Gonzaga continuava sendo o Rei querido da população interiorana, e sua opinião sobre um produto comercial tinha o maior impacto sobre o povo. E, com o mesmo tom, a mesma empolgação com que cantava suas músicas, Gonzaga promovia cachaça, café, fumo, vinho, lojas de eletrodomésticos, de sapatos, drogarias, remédios, sabonetes, cadernetas de poupança...

(...)

Punha sua arte e sua imagem a serviço do patrocinador, e gravava *jingles* utilizando as melodias de seu repertório, posava para cartazes de propaganda, citava o patrocinador publicamente²⁰⁴.

Não pretendo aqui estender esse levantamento; muitas outras referências poderiam ser elencadas. Todas essas considerações não pretendem requerer um mero deslocamento do fenômeno Luiz Gonzaga da cultura popular para a cultura de massa. Ao contrário, o que move

²⁰⁰ Cf. FERREIRA. Op. Cit., p.37.

²⁰¹ Ibid., p.34.

²⁰² CHAGAS (pesquisador e redator). Luiz Gonzaga. São Paulo: Martin Claret, 1990. p.31.

²⁰³ Cf. ASSIS ÂNGELO. Op. Cit., p.68.

²⁰⁴ DREYFUS. Op. Cit., p.210.

minha argumentação é, precisamente, surpreender todo um conjunto discursivo que, ao longo da história do debate sobre cultura popular e cultura de massa no Brasil instaurou tal dicotomia.

Em outro momento desta discussão, levantei a possibilidade de pensar os discursos das biografias a partir da hipótese de que sua concepção de cultura popular se aproxima das formuladas pelos românticos e folcloristas. Creio que tal hipótese se fragiliza se não considero, agora, um outro dado fundamental para o tipo de análise que proponho. Ainda que considere as biografias pela reencenação que fazem do olhar romântico ou folclorista, não posso desconsiderar o fato de que todas elas foram produzidas em outro momento, bastante distante, aliás, do século XIX (e também em contexto diverso, já que não estamos na Europa, que serviu sempre de base para as análises do romantismo). Conforme salientado, a primeira biografia data da segunda metade da década de 1960 e as demais foram publicadas a partir da década de 1980. Isso significa dizer que, embora sua concepção de popular preserve valores definidos quase um século antes, as biografias são também atravessadas pelas concepções de popular formuladas pelos intelectuais de esquerda, notadamente o discurso dos CPCs, que, segundo Ortiz, tem como matriz a filosofia isebiana²⁰⁵.

Quando, nos artigos de jornais, nas discussões políticas ou acadêmicas, deparamos com conceitos como ‘cultura alienada’, ‘colonialismo’ ou ‘autenticidade cultural’, agimos com uma naturalidade espantosa, esquecendo-nos de que eles foram forjados em um determinado momento histórico, e creio eu, produzido pela *Intelligentsia* do ISEB²⁰⁶.

Dito isso, creio poder entender melhor a manobra narrativa operada pelas biografias no momento em que fica incontornável considerar a relação de Luiz Gonzaga com aquilo que se considera cultura de massa. Parece incoerente que o discurso biográfico que advoga pela fidelidade às raízes e pela autonomia da arte popular selecione trechos da vida do compositor em que fica patente o uso de táticas mercadológicas, consideradas próprias de uma prática cultural produzida a partir das mediações massivas.

Uma vez associado aos posicionamentos dos românticos e folcloristas, o discurso das biografias entrava em contradição. Como explicar a referência nos textos à relação da carreira

²⁰⁵ O Iseb (Instituto Superior de Estudos Brasileiros) foi centro de estudos fundado na década de 1950, que reuniu um grupo de intelectuais de várias especialidades, entre os quais Hélio Jaguaribe, Gilberto Freyre, Anísio Teixeira, Roberto Campos, Sérgio Buarque de Holanda, Sérgio Milliet, Heitor Villalobos, Cândido Mendes, Nelson Werneck Sodré.

²⁰⁶ ORTIZ. *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*. 5.ed. São Paulo: Brasiliense, 2003. p.46.

do compositor com dispositivos do que se convencionou chamar cultura de massa? Reformulando a hipótese e passando a considerar o discurso do CPC (Centro Popular de Cultura, 1962-64), como fazendo parte da concepção das biografias, encontro uma via para pensar a aparente contradição. O discurso do CPC se afasta dos folcloristas uma vez que considera a “preeminência do político em relação às outras dimensões da vida social”²⁰⁷. Assim, somente uma arte política que represente a possibilidade real de contestar os processos alienantes será considerada como legítima. Dessa forma, serão consideradas como práticas culturais populares apenas as produções afinadas com a perspectiva do Centro.

O Manifesto da UNE de 1962 leva as considerações sobre o processo de alienação às últimas conseqüências quando distingue três tipos de objetos artísticos populares: a arte do povo, a arte popular, a arte revolucionária do CPC. As observações tecidas em torno das duas primeiras são de caráter profundamente etnocêntrico, os autores chegam mesmo a denegar-lhes a condição de produtos artísticos. Afirma-se, por exemplo, ‘que a arte do povo é tão desprovida de qualidade artística e de pretensões culturais que nunca vai além de uma tentativa tosca e desajeitada de exprimir fatos triviais dados à sensibilidade mais embotada. É ingênua e retardatária, e na realidade não tem outra função que a de satisfazer necessidades lúdicas e de ornamento. A arte popular, por sua vez, mais apurada e apresentando um grau de elaboração técnica superior, não consegue entretanto atingir o nível de dignidade artística que a credenciasse como experiência legítima no campo da arte, pois a finalidade que a orienta é a de oferecer ao público um passatempo, uma ocupação incoseqüente para o lazer, não se colocando para ela jamais o projeto de enfrentar os problemas fundamentais da existência’²⁰⁸.

(...)

Toda atividade político-cultural é portanto imediatamente externa ao próprio movimento das massas, posto que naturalmente os fenômenos populares recaem nos limites da consciência inautêntica.²⁰⁹

Entretanto, segundo Ortiz, quando a questão do nacionalismo e da luta antiimperialista se coloca para os intelectuais do Centro, as tradições populares regionais passam a compor “o espectro de fenômenos considerados sob a classificação de ‘cultura popular’”²¹⁰. Paradoxalmente, os intelectuais do CPC se encontram com os folcloristas, quando a noção de alienação se confunde com a de inautenticidade. A “autenticidade” nacional se manifesta, também para o CPC, na memória popular regional, e práticas antes desautorizadas funcionam como bandeiras na luta contra o imperialismo.

²⁰⁷ Ortiz. *Cultura brasileira e identidade nacional*. p.75.

²⁰⁸ Ortiz. *Op. Cit.*, p.74-75.

²⁰⁹ Ortiz. *Op. Cit.*, p.75.

²¹⁰ Ortiz. *Op Cit.*, p.76.

Da mesma forma, quando as biografias narram um momento em que o baião será o ritmo autenticamente nacional, na luta contra o bolero, o mambo, a polca, o tango, a valsa, enfim, todos os ritmos estrangeiros impostos pela indústria fonográfica internacional, não será um problema se a fidelidade às raízes ceder lugar a estratégias mercadológicas. Essas, antes consideradas uma ameaça à autenticidade por estarem relacionadas à modernização e à urbanidade, agora são reconsideradas e tomadas como trincheiras na luta pela defesa da música brasileira. A atitude dos biógrafos desloca-se da idéia da não-contaminação, para concentrar esforços numa outra direção: a da independência nacional. Assim, para se defender a esfera da “autenticidade”, deve-se considerar que ela só pode fazer frente à invasão estrangeira se lançar mão dos mesmos dispositivos de circulação e comercialização.

Nesse sentido, antes de parecer uma atitude condenável, a comercialização da música de Luiz Gonzaga aparece como uma aliada na defesa da cultura nacional. Não é à toa que as biografias acabam, de uma forma ou de outra, retornando à idéia da predestinação como justificativa para quaisquer atitudes do sanfoneiro. Esse período de relação com o rádio, tomado como incontornável para o cumprimento de seu destino, em vez de significar uma contradição no discurso biográfico, acaba funcionando exatamente como um princípio que dá coerência e unidade a essas narrativas.

O discurso biográfico justifica, assim, qualquer estratégia utilizada por Luiz Gonzaga. Isso fica claro, por exemplo, quando Dreyfus se refere ao episódio do lançamento de Siridó, já citado neste capítulo. Depois do sucesso do lançamento da música “Baião”,

Humberto Teixeira e Luiz Gonzaga resolveram repetir a dose, criando um novo gênero, o siridó, através de uma música, Siridó, que seria gravada por ... Quatro Ases e um Coringa, da Odeon. Tudo igualzinho, salvo o resultado. Um ‘pluf’ tristonho marcou o lançamento da nova dança, que ninguém até hoje sabe dançar, apesar da música ser engraçadinha. A imprensa deu o recado; falou do novo gênero que não aconteceu. O público não foi na marotice²¹¹.

A biógrafa classifica como “marotice” a estratégia de lançamento de mais uma música que ensinava a dançar. Trata-se de uma estratégia considerada pouco louvável, condenável até hoje, por exemplo, como artimanha da indústria cultural para vender discos e fabricar modas. No caso de Luiz Gonzaga, para a biógrafa, em vez de manchar a pureza de sua arte, a estratégia é explicada como necessária para que a missão do sanfoneiro se cumpra. Como o

²¹¹ DREYFUS. Op. Cit., p.131.

destino do cantor sempre fora, segundo as biografias, ser o porta-voz da cultura marginalizada do Nordeste, então os meios estavam imediatamente justificados.

Seria preciso chamar a atenção para o fato de que a necessidade de justificativa só existe porque as biografias estão operando com a idéia de pureza da cultura popular, cujo representante maior seria Luiz Gonzaga. Creio que a relação com o mercado, entretanto, possa ser pensada por outro viés.

Os principais pressupostos discutidos neste capítulo como orientadores do discurso das biografias ou, num plano mais geral, como orientadores de uma visão que ainda pensa o popular na chave do atraso, do inculto ou como “reserva imaginária de discursos políticos nacionalistas”²¹² encontram, no estágio atual do debate sobre a cultura popular, refutações contundentes. Canclini é um dos críticos que melhor sistematizam essa proposta. Em “A encenação do popular”, o autor sugere uma outra possibilidade para se analisar o tradicional-popular, considerando agora suas interações com as culturas hegemônicas, bem como com as indústrias culturais. Trata-se, portanto, de uma revisão atualizadora do popular, que vai divergir tanto da visão clássica dos folcloristas quanto da visão instrumentalista da esquerda, como no caso do CPC. Serão tomadas aqui algumas das refutações elaboradas por Canclini que me parecem úteis para repensar o modo como a cultura popular, ou mais precisamente a figura de Luiz Gonzaga, tem sido considerada.

A primeira refutação diz respeito à lógica do resgate e da preservação. Canclini afirma que, ao contrário do que apregoavam os folcloristas, o desenvolvimento moderno não acabou com as culturas populares tradicionais. Os circuitos comerciais, em vez de homogeneizarem ou dissolverem as características locais, podem funcionar como agentes divulgadores das produções populares. Assim,

por discutíveis que pareçam certos usos comerciais de bens folclóricos, é inegável que grande parte do crescimento e da difusão das culturas tradicionais se deve à promoção das indústrias fonográficas, aos festivais de dança, às feiras que incluem artesanato e, é claro, à sua divulgação pelos meios massivos. A comunicação radiofônica e televisiva ampliou, em escala nacional e internacional, músicas de repercussão local.

²¹² CANCLINI. Op Cit., p.213.

Além disso, a participação do Estado, também como agente incentivador ou patrocinador de práticas culturais populares, tem funcionado em diversos países da América Latina, conforme Canclini, como estímulo à produção dessas práticas. O autor não ignora o caráter contraditório dos estímulos do mercado e de órgãos governamentais em relação à cultura popular. O que interessa a ele, entretanto, é mostrar que “o que já não se pode dizer é que a tendência da modernização é simplesmente provocar o desaparecimento das culturas tradicionais”. Não se trata mais de resgatar e preservar tradições supostamente inalteradas, mas de interrogar sobre suas transformações e interações com as forças da modernidade. Penso que a necessidade de resgatar e preservar a imagem de Luiz Gonzaga, considerado porta-voz de uma cultura fadada ao esquecimento e à extinção por causa da modernização, pressuposto do qual partem as biografias, neutraliza a importância desses processos de modernização para a divulgação do trabalho e principalmente para a própria vinculação do nome de Luiz Gonzaga à idéia de Nordeste e de música nordestina. Afinal, a memória do sanfoneiro não foi esquecida, a despeito de suas biografias não terem alcançado repercussão²¹³, exceto entre estudiosos ou em meios muito restritos. O que concorreu e efetivamente concorre para a manutenção da imagem de Luiz Gonzaga não está vinculado necessariamente a práticas de preservação: à pouca circulação das biografias soma-se o fracasso do museu idealizado pelo próprio compositor em Exu, sua terra natal. Foi a relação do sanfoneiro com a indústria fonográfica que permitiu sua circulação num espaço mais amplo e permite, ainda hoje, que possamos ouvir suas músicas em gravações remasterizadas e ver suas imagens através de VHS e DVDs.

A segunda refutação formulada por Canclini se refere à impropriedade de ainda se pensar a cultura popular como prática eminentemente rural, uma vez que os grandes deslocamentos em direção à cidade deslocaram também um certo número de práticas populares para as periferias dos grandes centros urbanos. Assim Canclini adverte que, mesmo quando produzida nas zonas rurais, a cultura não tem um caráter fechado e estável,

pois se desenvolve em meio às relações versáteis que as tradições tecem com a vida urbana, com as migrações, o turismo, a secularização e as opções

²¹³ Mesmo considerando que algumas das biografias têm mais de uma edição, é um fato que tais textos não circulam nas livrarias. A dificuldade que tive em encontrar tal material atesta isso. A maioria dessas obras foi encontrada em circunstâncias diversas (acervo de bibliotecas, sites sobre o autor ou referências bibliográficas de pesquisadores).

simbólicas oferecidas tanto pelos meios eletrônicos quanto pelos novos movimentos religiosos ou pela reformulação dos antigos²¹⁴.

No caso de Luiz Gonzaga, é justamente o contexto de migração e o contato com o meio urbano que vão possibilitar a reinvenção dos ritmos a partir de adequações ao formato ideal para gravação e circulação no rádio. Dreyfus, por exemplo, chega a registrar como o sanfoneiro soube adaptar ao paladar urbano o pequeno trecho musical tocado pela viola do repentista, criando o ritmo hoje conhecido como baião.

A impropriedade de se pensar a cultura popular como produção eminentemente rural fica ainda mais patente quando considero que a cultura popular da qual Luiz Gonzaga é o legítimo representante não é mais do que uma criação discursiva de intelectuais e ideólogos do estado nacional, portanto fora do ambiente tido como popular. Ou seja, tanto os discursos que se ocuparam em definir a cultura popular nordestina quanto a produção artística que vai se colocar como porta-voz dessa cultura foram elaborados de fora do ambiente rural.

A idéia de que o popular não se concentra nos objetos constitui a terceira refutação desenvolvida por Canclini. A partir de contribuições da antropologia e da sociologia, o autor conclui que não é possível mais considerar as práticas culturais sem situar os produtos populares em suas condições econômicas de produção e consumo. Isso significa dizer que, antes de pensar a cultura popular como uma coleção de objetos inertes, tais estudos têm se dirigido mais no sentido de considerá-la como “dramatizações dinâmicas da experiência coletiva”. Assim, “em vez de uma coleção de objetos ou de costumes objetivados, a tradição é pensada como ‘um mecanismo de seleção, e mesmo de invenção, projetado em direção ao passado para legitimar o presente’ ”²¹⁵.

Sendo assim posso considerar que em vez de objeto cultural fixo no passado, como algumas das biografias ainda tratam Luiz Gonzaga, seria mais produtivo repensá-lo a partir do que assistimos hoje... Além das estratégias do mercado fonográfico já referidas anteriormente, há um outro dado que não pode ser desconsiderado quando se pensa a permanência de Luiz Gonzaga no cenário musical brasileiro. Trata-se da reencenação operada por diversos atores que se inscrevem dentro de uma determinada tradição, da qual o sanfoneiro foi inventado como origem. Músicos de diversas gerações apontam o trabalho de Luiz Gonzaga como matriz

²¹⁴ CANCLINI. Op. Cit., p.218.

²¹⁵ CANCLINI. OP. Cit., p.219.

para qualquer elaboração musical que se interesse em recolocar em cena elementos culturais associados à idéia de Nordeste. Quando músicos como Dominginhos, Sivuca, Oswaldinho do Acordeon, Flávio José, Nando Cordel, Elba Ramalho, ou mesmo os anônimos integrantes dos trios nordestinos, expressam sua filiação à tradição musical iniciada por Luiz Gonzaga, estão pondo o nome próprio em circulação. Em vez de objeto fixo, peça de museu, a produção cultural de Luiz Gonzaga se mantém em constante reatualização.

Uma vez repensada a cultura popular não mais como coleção de objetos inertes, mas como “práticas sociais e processos comunicativos”, abre-se a possibilidade de se quebrar o vínculo que associava os produtos culturais a grupos fixos. Essa é a quarta refutação desenvolvida por Canclini: o popular não é monopólio dos setores populares, uma vez que outros agentes, como os ministérios de cultura e comércio, as fundações privadas entre outros, concorrem para a sua produção. Assim, o autor assinala que

Os fenômenos culturais *folk* ou tradicionais são hoje o produto multideterminado de agentes populares e hegemônicos, rurais e urbanos, locais, nacionais e transnacionais. Por extensão, é possível pensar que o popular é constituído por processos híbridos e complexos, usando como signos de identificação elementos procedentes de diversas classes e nações.

Para além da já referida ligação de Luiz Gonzaga com diversos agentes sociais (políticos, empresas multinacionais, igreja etc.), o próprio baião, tido como primeiro produto de seu “reencontro com as raízes nordestinas” foi também produzido por outras vozes não necessariamente provenientes de setores populares. Humberto Teixeira e Zé Dantas, principais parceiros de Luiz Gonzaga, por exemplo, vinham de setores hegemônicos da sociedade. Além disso, diversos outros nomes que compuseram ou gravaram baiões ou músicas tidas como de sabor regional não tinham aquilo que se convencionou chamar de “experiência da nordestinidade”. De fato, boa parte desses compositores e intérpretes era proveniente de diversas regiões do país ou até mesmo de fora dele. A produção de itens associados à cultura popular nordestina não foi privilégio de indivíduos oriundos da região. Estão associados ao baião, por exemplo, Emilinha Borba, Marlene, a portuguesa Ester de Abreu, Dalva de Oliveira, Dircinha Batista, Mário Lago, Klecius Caldas, Armando Cavalcanti, entre outros.

Nesse sentido, penso que seria possível uma outra leitura da cultura popular se fossem abandonados a preocupação em separá-la da cultura de massa, o ideal de pureza e de não-contaminação associado a essas práticas e as certezas que impossibilitam que se estudem os cruzamentos simbólicos aos quais essas manifestações populares estiveram submetidas desde sempre. Talvez estejamos num momento em que, de fato, não seja mais possível advogar por uma pretensa autonomia e pelo resgate e preservação paralisantes que insistem em fossilizar a cultura popular, aprisionando-a para sempre nos museus. Também não penso ser mais possível acreditar numa manifestação cultural que se produza isoladamente, distante das indústrias culturais, do turismo, das relações econômicas e políticas com o mercado nacional e com o mercado transnacional de bens simbólicos. Assim, penso que a discussão atual sobre a distinção cultura popular/cultura de massa só pode avançar no momento mesmo em que se questionem suas próprias prerrogativas.

Assim, seria preciso que a interpretação e o tratamento dados à produção cultural popular tomassem outras vias que não aquelas cuja “visão metafísica do povo como força criadora e originária”²¹⁶ acaba congelando-o no espectro da tradição (românticos e folcloristas) ou deslocando-o para o espaço da alienação (populistas de esquerda). Da interseção dessas posições salta aquilo que nem uma nem outra conseguem dar conta: os diferentes modos de apropriação social dos bens culturais, as táticas de sobrevivência cotidiana, as práticas de significação da vida, enfim, a complexa rede de relações que as classes subalternas estabelecem com as diversas instâncias hegemônicas da sociedade. Mais ainda, seria preciso investir numa abordagem menos preservacionista para entender os atritos e as trocas que se processam no funcionamento da cotidianidade, as incontornáveis negociações simbólicas imperativas em toda sociedade economicamente desigual.

Ao longo deste trabalho, penso ter exposto o paradoxo resultante de investimentos discursivos, tanto no caso das biografias quanto nos trabalhos acadêmicos, que, por um lado, procuram significar Luiz Gonzaga como um autêntico representante da cultura popular nordestina, pensada como sobrevivência do passado no presente; mas que, por outro, para dar conta da relevância do sanfoneiro no cenário musical brasileiro, precisam informar sua emergência como fenômeno musical urbano e massivo. As biografias coincidem na lógica do resgate e da preservação de um nome já consagrado como um ícone nacional. Os textos acadêmicos, tomando-as por documentos da concretude da experiência, reforçam seu argumento e reclamam pela autenticidade de um artista que foi capaz, com sua obra, de reproduzir e veicu-

²¹⁶ CANCLINI. Popular, popularidade: da representação política à teatral. In: Op. Cit., p 264.

lar o Nordeste – este, por sua vez, considerado como um território essencial, uma contingência quase ontológica, personificada, na imagem do Rei do Baião.

O fato de Luiz Gonzaga ter, segundo os relatos biográficos, negociado permanentemente um capital simbólico que só pode ser fruído pelas mediações massivas atrita com o pressuposto de todos esses textos. A média de discos vendidos, de shows realizados, de remasterizações, de antologias, as participações em programas de rádio e as diversas aparições em periódicos especializados – tudo isso parece ter construído de forma muito mais eficiente a imagem de Luiz Gonzaga como Rei do Baião. Aliás, se atentarmos às figuras que, em nossa sociedade, receberam a coroa simbólica da fama (Orlando Silva, Roberto Carlos, Pelé, Xuxa, entre outros), chegaremos a uma idéia desconcertante para aqueles que ostentam a majestade de Luiz Gonzaga como um dado essencial de sua nordestinidade. O confinamento de muitas leituras acadêmicas ou veleidades literárias que olham, por uma lente que não amplia, mas reduz o seu objeto de contemplação e elegia está em franco descompasso não apenas com a própria trajetória do sanfoneiro como também com os rumos que o debate sobre a cultura popular tem tomado nas últimas décadas.

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. 2.ed. Recife: FJN, Ed. Massangana; São Paulo: Cortez, 2001.

ÂNGELO, Assis. *Eu vou contar pra vocês*. São Paulo: Editora Ícone, em 1990.

AYALA, Marcos, AYALA, Maria Ignez Novais. *Cultura Popular no Brasil*. 2.ed. 3.reimp. São Paulo: Ed. Ática, 2003 (Série Princípios).

BALIBAR, Etienne. La forme nation: histoire et ideologie. In WALLERSTEIN, Immanuel e BALIBAR, Etienne. *Race, nation, class: les identités ambigües*. Paris: La Découverte, 1990.

BARBOSA, Abelardo “Chacrinha”. Chacrinha Musical. *Revista do Rádio*, Rio de Janeiro, n.54, p.7, set./1950.

BARROS, Antonio, BATISTA, José. Estrela de ouro (1959). *No meu pé de serra* (Compact Disc). Selo Revivendo, s.m.r.

BIRMAN, Joel. *Entre cuidado e saber de si: sobre Foucault e a psicanálise*. 2.ed. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, Marieta de Moraes, AMADO, Jannaína (orgs.). *Usos e abusos da história oral*. 5. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2002.

CAMPOS, Augusto de. Conversa com Gilberto Gil. In: *Balanço da bossa e outras bossas*. 5.ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.

CANCLINI, Nestor García. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da Modernidade*. 4. ed. Trad. Ana Regina Lessa e Heloisa P. Cintrão. São Paulo: EdUSP, 2003.

CARINO, Jonaedson. A biografia e sua instrumentalidade educativa. *Educação & Sociedade*, ano XX, nº 67, ago./99. p.153-181.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. São Paulo: Ediouro Publicações S.A., s.d. (Col. Terra Brasilis).

CHAGAS, Luiz (pesquisador e redator). *Luiz Gonzaga*. São Paulo: Martin Claret, 1990.

CHAUÍ, Marilena. *Conformismo e resistência: aspectos da Cultura Popular no Brasil*. 2 ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

DREYFUS, Dominique. *Vida do viajante: a saga de Luiz Gonzaga*. 2.ed. São Paulo: Ed. 34, 1997.

FERREIRA, José de Jesus. *Luiz Gonzaga, o rei do baião: sua vida, seus amigos, suas canções*. São Paulo: Ática, 1996.

FERRETI, Mundicarmo Maria R. *Baião dos dois: a música de Zedantas e Luiz Gonzaga no seu contexto de produção e sua atualização na década de 70*. Recife: FJN, Ed. Massangana, 1988.

FILIZOLA, Anamaria e RONDELLI, Elizabeth. Equilíbrio distante: fascínio pelo biográfico, descuido da crítica. *Lugar Comum: estudos de mídia cultura e democracia*, n. 2-3. Rio de Janeiro: NEPCOM/UFRJ, jul./nov 1997.

FOLHA DE S. PAULO. Caderno Mais! 5/12/04 (on line). Disponível no URL: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs0512200407.htm>>. Acesso em dez./04.

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. 6.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

FOUCAULT, Michel. A cultura de si. In: *História da sexualidade III: o cuidado de si*. 7.ed. Trad. Maria Thereza da C. Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 2002. p. 43-73.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: *O que é um autor?* Trad. António Fernando Cascais e Edmundo Cordeiro. Lisboa: Passagens/Veja, 2002. p.129-160.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. 7. ed. São Paulo: Loyola, 2001.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Trad. e org. Roberto Machado. 13.ed. Rio de Janeiro: Editora Graal, 1998

FOUCAULT, Michel. *Nietzsche, Freud e Marx – Theatrum Philosophicum*. Trad. Jorge Lima Barreto. São Paulo: Ed. Princípio, 1997. p.13-27

FOUCAULT, Michel. *Resumo dos cursos do Collège de France (1970-1982)*. Trad. Andréa Daher; consultoria Roberto Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997.

GONZAGA, Luiz, DANTAS, Zé. Olha a pisada (1954) *No meu pé de serra* (Compact Disc). Selo Revivendo, s.m.r.

ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In: Luiz Costa LIMA (org.). *Teoria da literatura em suas fontes*, vol. 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. p.384-416.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos Meios às Mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. 2.ed. Trad. Ronaldo Polito e Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2003.

NARRADORES DE JAVÉ. Direção: Eliane Caffé. Roteiro: Eliane Caffé e Luiz Alberto de Abreu. Produção: Vânia Catani e Bananeira Filmes BRA/2003. Cópia em DVD (100 min.), Color.

O CANGACEIRO. Direção, Argumento e Roteiro: Lima Barreto. Produção: Cia. Cinematográfica Vera Cruz. BRA/1953. Cópia em VHS (92 min.), P&B.

OBSERVATÓRIO DA IMPRENSA (on line). Disponível no URL: <<http://observatorio.ultimosegundo.ig.com.br>>. Acesso em dez./04.

OLIVEIRA, GILDSON. *Luiz Gonzaga: o matuto que conquistou o mundo*. 7.ed. rev. e aum. Brasília: Letra Viva, 2000.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 2001.

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. 5.ed. São Paulo: Brasiliense, 2003.

ORTIZ, Renato. *Românticos e folcloristas: cultura popular*. São Paulo: Olho d'Água, 1992.

RAMALHO, Elba Braga. *Luiz Gonzaga: a síntese poética e musical do sertão*. São Paulo: Terceira Margem, 2000.

RISÉRIO, Antonio. O solo da sanfona: contextos do rei do baião (on line). Disponível no URL: <<http://www.usp.br/revistausp/n4novo/numero4.html>>. Acesso em maio de 2004.

SÁ, Sinval. *O sanfoneiro do riacho do Brígida*. Ceará: Editora Fortaleza, 1966.

SANTOS, José Farias dos. *Luiz Gonzaga: a música como expressão do Nordeste*. São Paulo: IBRASA, 2004.

SCHMIDT, Benito Bisso. Construindo biografias... Historiadores e Jornalistas: aproximações e afastamentos. (on line). Disponível no URL: <<http://www.cpdoc.fgv.br/revista/arq/207.pdf>>. 17 p. Acesso em set./04 (Publicado originalmente em *Revista Estudos Históricos*, n. 19. Rio de Janeiro, 1997).

SILVA, Expedito Leandro. *Forró no asfalto: mercado e identidade sociocultural*. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2003.

SILVA, Márcia Rios da. O Rumo(r) das cartas: um estudo da recepção de Jorge Amado. Tese de doutorado defendida junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Lingüística da Universidade Federal da Bahia. Salvador/Bahia, 2002.

SOUZA, Eneida Maria de. *Crítica Cult*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.

SOUZA, Eneida Maria de. O tic-tac do meu coração. *Revista Palavra*. Rio de Janeiro, n.9, 2002. p.174-183.

TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música popular: da modinha à lambada*. 6.ed. rev. e aum. São Paulo: Arte Editora, 1991.

VIEIRA, Sulamita. *O Sertão em movimento: a dinâmica da produção cultural*. São Paulo: Anablume, 2000.

VILAS BOAS, Sérgio. *Biografias e biógrafos: jornalismo sobre personagens*. São Paulo: Summus, 2002.

WERNECK, Maria Helena. *O homem encadernado: Machado de Assis na escrita das biografias*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996.

WHITE, Hayden. As ficções da representação factual. *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994. p.137-151.

WHITE, Hayden. O texto histórico como artefato literário. In: *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.p.97-116.