

## LUIZ GONZAGA REVISITADO

Elba Braga Ramalho  
Professora Titular  
Universidade Estadual do Ceará (UECE)  
Curso de Música  
Mestrado em Políticas Públicas e Sociedade  
elbabr@secrel.com.br

**Resumo:** Luiz Gonzaga, sanfoneiro, cantor e compositor nordestino, inaugurou o “sertão musical” do nordeste na cidade do Rio de Janeiro, a partir dos anos 1940, construindo ali um espaço para a produção, representação e difusão ampla da cultura nordestina. Esse “sertão de memórias” guardado no “matulão” de Gonzaga, em contato com as novas experiências de sobrevivência na cidade grande e enriquecido com a colaboração de parceiros poetas e músicos, metamorfoseou-se em um repertório singular que tomou conta do país e não perdeu seu vigor até os dias de hoje. Gerações sucessivas a Gonzaga vêm contribuindo para desdobramentos de sua obra com incursões atualizadas. Isso mostra que a cultura de tradição oral, na qual Gonzaga se insere, apresenta uma flexibilidade sem igual para recriações inovadoras, em que de uma versão registrada, quando em mãos de artistas criadores, propicia o surgimento de uma outra com nova roupagem. Pode-se dizer que ocorre um processo de mestiçagem, aqui compreendida, no campo da estética, como uma quebra da forma original para que dos fragmentos emergja uma nova composição que ainda guarda sua “marca da fratura”. É válido acrescentar que a arte musical tem o privilégio de representar, em tempo real, a ocorrência simultânea de vários momentos históricos. Dentro dessa perspectiva, foram selecionados, como ilustração, algumas canções da produção gonzagueana contidas no CD *Baião de Viramundo: tributo a Luiz Gonzaga*, no qual participam vários grupos que rendem homenagem ao Rei do Baião.

**Palavras-chave:** Música popular – Luiz Gonzaga – mestiçagem

**Abstract:** Luís Gonzaga, accordeonist, singer and composer, inaugurated the Northeastern “musical *sertão*”<sup>1</sup> in Rio de Janeiro, from the 1940s. There he could establish a territorial space for production, performance and diffusion of regional culture. In the meantime, this “*sertão* of memories”, kept in Gonzaga’s *matulão* (sack), getting in contact with his personal experiences in the city through the close companionship with other partners — poets and musicians — transformed it in a singular repertoire that has spread all over the country, and continues vigorous up to nowadays. Successive generations have contributed to new approaches of his output, completely updated. This fact confirms a great deal of flexibility of oral culture, in which Gonzaga is inserted. This culture embraces such a mobility that allows the appearance of several versions of the same work. It is possible to say that a process of *mestiçagem* arises, which in the realm of *Æ*sthetics presents a kind of *bricoleur* of the original object, whose fragments provide a new form that maintains its original mark. It must be said that musical art offers the possibility of embracing, at the same time, several historical events. In this sense, there has been selected some songs of Gonzaga’s repertoire in a new version of young musicians who make tribute to his Master.

**Key words:** Popular Music – Luiz Gonzaga - *mestiçagem*

---

<sup>1</sup> Literally, the hinterland. In the Northeast, the *sertão* embraces one of the three most semiarid zones in Latin America. In contrast with the African desert, Northeastern *sertão* presents a high population.

Luiz Gonzaga, sanfoneiro, cantor e compositor nordestino, inaugurou o “sertão musical” do nordeste na cidade do Rio de Janeiro, a partir dos anos 1940, construindo ali um espaço para a produção, representação e difusão ampla da cultura nordestina. Esse “sertão de memórias” guardado no “matulão” de Gonzaga, em contato com as novas experiências de sobrevivência na cidade grande e enriquecido com a colaboração de parceiros poetas e músicos, metamorfoseou-se em um repertório singular que tomou conta do país e não perdeu seu vigor até os dias de hoje: seu canto permanece vivo, mesmo após sua morte em 1989, tanto pelas contínuas regravações de sua obra, como pelas suas versões através das gerações de seguidores seus. Gonzaga perpetuou sua produção através de diferentes gerações de músicos e compositores. No processo de afirmação da música popular nordestina, por ele desencadeado, encontram-se entre seus seguidores aqueles simples reprodutores de seu estilo e de seu conjunto típico, anônimos profissionais que deram vida a forrós nas mais distantes cidadezinhas;<sup>2</sup> aqueles que têm produzido um trabalho mais elaborado, conservando o “sotaque musical” do Nordeste, a exemplo de Dominginhos;<sup>3</sup> e aqueles que, mais ousadamente, juntaram influências de Gonzaga a outras fontes, produzindo uma fusão de novos estilos e novas tecnologias; para não deixar de lembrar que o próprio Gonzaga soube ser flexível em acatar todas essas mudanças resultantes das amplas “leituras” de seu repertório por esses intérpretes. Ele chegou a incorporar algumas dessas influências, as quais contribuíram para a realização de novas versões dos tradicionais *baiões*, *xaxados*, *chamegos* etc., e que se tornaram parte do estilo de forró de nossos dias.<sup>4</sup>

No decorrer do processo de urbanização da música nordestina, mesmo sob a liderança de Gonzaga ocorreram ondas de sucesso e decadência, muito em razão das demandas da indústria fonográfica e, mais recentemente, da indústria de massa globalizadora. Assim mesmo, os experimentos das novas gerações, elevam-nos à condição de “apologistas”<sup>5</sup> do cancionário de Gonzaga. No meio dessas ondas, esses experimentos conseguem soerguer a paisagem sonora do sertão nordestino por períodos não somente sazonais. Citem-se, por exemplo, na década de 1970, a vertente universitária com Alceu Valença, Gonzaguinha, Elba Ramalho, Fagner, Geraldo Azevedo, Zé Ramalho, entre outros que, impregnados de matrizes oriundas do forró tradicional, introduzem padrões da música urbana. Gonzaga não chegou a presenciar

---

<sup>2</sup> Gonzaga diz:

Realmente, hoje em dia eu tenho inúmeros imitadores. Isso me honra muito. É bacana esses caboclos de sanfona, gibão e chapéu de couro, cantando minhas músicas por aí e ganhando a vida. Ver D. Dreyfus, op. cit. p. 273.

<sup>3</sup> Gonzaga se referindo a Dominginhos:

Quem urbanizou mesmo a música que eu criei foi Dominginhos, êmulo meu, que se mantém fiel ao Nordeste. Eu vim com a linguagem do sertão, com uma mensagem autêntica do nortista para a cidade grande. Dominginhos veio com uma técnica muito avançada, com harmonias modernas, coisas que não amarram o público simples. Dominginhos urbanizou o forró, levou-o para todas as classes, nos grandes centros urbanos, que é onde ele se apresenta.... ib. p. 273.

<sup>4</sup> A maioria dos discos de Gonzaga dos anos 1980 menciona o forró em suas capas como principal título.

<sup>5</sup> Termo empregado no seio da Cantoria Nordestina para nomear aqueles aficionados do gênero, os quais promovem as noitadas do repente e atuam como elo de comunicação entre artistas e público. Ver Ramalho (2000).

outros desdobramentos de sua música, manifestados, principalmente, em algumas vertentes surgidas na década de 1990. Uma delas, inspirada em mega-produções da música sertaneja *country*, do *axé music*, desenvolve o modelo conhecido como forró eletrônico, o qual se caracteriza por uma mudança radical no instrumental — substituição do instrumental tradicional por um arsenal de instrumentos eletrônicos, incluindo-se sintetizadores — e pela inclusão de dançarinos que, sob um ritmo mais acelerado, desenvolvem, de modo eletrizante uma rica coreografia revestida de muita sensualidade.<sup>6</sup> Outra, representada principalmente por jovens universitários, realiza a fusão de elementos do forró tradicional com formulas-padrão de *reggae*, *rock*, *jazz*, *salsa*, entres outras. Com destaque, para o movimento pernambucano *Mangue beat*, liderado por Chico Science, cuja brilhante trajetória foi interrompida em virtude de um acidente de trânsito que ceifou sua vida. A força de suas experimentações continua estimulante não somente a neófitos mas até a músicos experientes. Uma das mais recentes mostras da influência desse movimento é o CD *Baião de Viramundo: tributo a Luiz Gonzaga*, coletânea de músicas do repertório de Gonzaga, em versões renovadas que mostram a cara de vários grupos atuantes em alguns pontos do país ou até no exterior, na grande maioria artistas nordestinos.

O repertório desse CD traz a característica da expressão de uma cultura que no seu processo dinâmico não mais se reduz à reprodução fiel de suas matrizes. Melhor dizendo, mostra-nos uma “atualização da tradição” para que se tenha como resultado uma “nova linguagem”. Vale lembrar que Gonzaga, ao seu tempo, também o fez transformando, com a colaboração de parceiros, o cancionário tradicional que trazia de memória em seu matulão.

Vieira nos revela que

... uma das contribuições dessa música repousa no movimento de ‘atualização da tradição’, e, por esse caminho, ajuda-nos a operar diferenciações. Nesse sentido é como se o baião fosse tecendo, paciente e artisticamente, um terceiro cenário com pedaços de ‘lá’ e ‘daqui’, combinados ou reagrupando de modo a manter uma articulação desses dois mundos. É, portanto, nessa perspectiva que a música de Luiz Gonzaga ... parece cumprir o papel de ser, nesse contexto, ela mesma uma nova linguagem. Ou o produto de encontros, cujo resultado é a recombinação de elementos culturais, criando um ‘novo’ conjunto de símbolos de comunicação, e não a hegemonia de um polo cultural sobre outro” (2000:248).

Dentro dessa perspectiva, selecionei peças da produção gonzagueana contidas no CD *Baião de Viramundo: tributo a Luiz Gonzaga*, uma homenagem de jovens músicos ao Rei do Baião: “Vozes da Seca”, “A dança da moda”, “O fole roncou,” “Dezessete e Setecentos”, “Juazeiro”.

<sup>6</sup> Exemplo disso é o grupo de forró “Mastruz com Leite”. A propósito, um estudo sobre a aceleração do ritmo do forró encontra-se em Cordeiro (2002).

Na primeira peça, “Vozes da Seca”<sup>7</sup>, a principal alusão ao original é inserida em algumas citações: a estrofe inicial na voz de Luiz Gonzaga, inaugura a canção, sendo depois pontilhada no decorrer da peça, pelo alternância dos cantores entre improvisações no estilo do *rap* e execução em “reto tom” das outras estrofes do texto original.<sup>8</sup> Entre uma seção e outra da peça, surge uma cadência perfeita com timbre de acordeon, em ritmo de baião, muito comum ao modelo de Gonzaga ao intercalar as estrofes. A percussão, com recursos da bateria e de instrumentos eletrônicos, embora alicerçada na fórmula padrão do ritmo do baião, apresenta alguns deslocamentos que configuram um certo desequilíbrio em relação àquela base. Em “A dança da moda”<sup>9</sup> a predominância dos instrumentos eletrônicos utiliza, simultaneamente, a fórmula rítmica do baião e efeitos especiais de manipulação de um curto trecho do refrão na voz de Gonzaga (...é a *dança da moda*...). O triângulo exerce o papel de rememoração, surgindo em algumas seções. Citações do ritmo do maracatu pernambucano também têm sua presença. As vozes estão distribuídas entre a citação do título da canção, como refrão, e a declamação de uma parlenda.<sup>10</sup>

<sup>7</sup> Vozes da Seca. (Luiz Gonzaga/Zé Dantas, 1953), na versão de Black Alien (voz), Speed Freaks (voz e baixo), Rica Amabis (programação, *samples*), Pupilo (bateria) e Apollo 9 (teclados).

<sup>8</sup> **Vozes da Seca**. toada-baião. Sep. 1953. L. Gonzaga/Z. Dantas. RCA Victor 80.1193 b

Seu *doutô*, os nordestino/Têm muita gratidão/Pelo auxílio dos sulista/Nesta seca do sertão  
Mas *doutô*, uma esmola/A um *home* que é são/Ou lhe mata de vergonha/Ou vicia o cidadão

É por isso que pedimo/Proteção a *vomicê*/Home por nós *escoído*/Para as rédias do *podê*  
Pois *doutô* dos vinte Estado/Temos oito sem *chuvê*/Veja bem, quase a metade/Do Brasil tá  
sem *comê*

Dê serviço ao nosso povo/Encha os rios de *barrage*/Dê comida a preço *bão*/Não esqueça a  
*açudage*

Livre assim nós da esmola/Que no fim dessa *estiage*/Lhe *pagamo* até os juro/Sem gastar  
nossa *corage*

Se o doutor fizer assim/Salva o povo do sertão/Se um dia a chuva *vim*/Que riqueza pra nação  
Nunca Mais nós *pensa* em seca/Vai dá tudo neste chão/Como vê, nossos destino/*Mecê* tem  
na vossa mão

8). Seixas destaca o conceito proustiano de memória, o qual proclama a legitimidade de “memórias no plural” complementares; memórias e (esquecimento) com alcance e consistência distintos. Isso para dar vez ao conceito de memória involuntária, que diferentemente da memória voluntária (a memória dos fatos), tem caráter afetivo, descontínuo. Essas “memórias no plural” operam a fusão de “instante e duração”, criando uma idéia peculiar de atemporalidade. Experiência essa retratada na literatura proustiana, mas também muito evidente na expressão musical.

<sup>9</sup> **Dança da Moda, A**. baião. Jun. 1950. L. Gonzaga/Z. Dantas. RCA Victor 80.0658 a

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

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

Ai, ai, ai, São João/Ai, ai, ai, ai, São João/É a dança da moda/Pois em toda roda/Só pedem  
baião

Versão de DJ Dolores, com Helder (*samples, beats*), Spider (voz, beatmox, trompete), Isaar França e Karina Buhr (voz) e Fernando Katatau (brinquedos, baixo).

<sup>10</sup> Essa moda é nova/que vem de Sergipe/sapato americano/cabelo a pirulito

Cabelo a pirulito/sapato americano/ Essa moda é nova/é de sergipano.

O “Fole roncou” integra elementos rítmicos do baião, do *funk* e do samba de partido alto, trazendo na voz do solista uma mostra de intertextualidade entre a letra original e as inserções feitas pelo cantor. Exporadicamente, surge a voz de Gonzaga entoando o início da canção original.

Em “Dezessete e setecentos”<sup>11</sup>, o baixo eletrônico e o bandolim, com suas incursões variadas, induzem o xote original a mesclar-se com o *reggae*. O triângulo, entretanto, mantém a célula característica do original, de maneira obstinada. Sobre esse tapete rítmico-melódico, estabelece-se o diálogo quase declamado entre solista e coro; aquele discorrendo sobre o texto original ampliado de improvisos em alternância com o refrão — Dezessete e setecentos —, executado pelo coro com uma ou outra aparição de Gonzaga na versão original. Interessante acrescentar que essa peça surgiu como samba (com Manezinho Araújo, e o regional de Benedito Lacerda 1945), e nas várias versões prestou-se a calango (com Quarto Ases e um Coringa, 1947), a novamente samba (com Anjos do Inferno e Miltinho, 1947), a chamego (com Gonzaga, 1970) e baião (com Gilberto Gil, 1970).

“Assum Preto”<sup>12</sup> apresenta uma versão de baião mixado com elementos do frevo e do *heavy metal*. Os instrumentos eletrônicos criam a atmosfera para esse estilo de rock pesado, com a inserção do zabumba e do pandeiro executando seus padrões idiomáticos: o primeiro referindo-se ao padrão do baião e o segundo deixando a marca do frevo que se sobressai com uma coda ao final da peça. Desta vez o texto é cantado com numa seqüência de três notas que se resumem a um movimento cadencial palgal (IV-I), seguindo o mesmo motivo rítmico durante toda a execução.

“Juazeiro”,<sup>13</sup> em contraste com as outras peças, traduz o lirismo que a canção original requer. Sobre um tapete rítmico que se avoluma com a entrada sucessiva dos timbres percussivos selecionados — gongo, voz, violão, violoncelo, guizos — a executarem obstinadamente padrões oriundos da versão tradicional, os violoncelos realizam a canção em forma de diálogo.

Essa nova linguagem já constatada nas elaborações musicais aqui ilustradas, mostra que a cultura de tradição oral, na qual Gonzaga e a maioria dos músicos populares se inserem, apresenta uma flexibilidade sem igual para recriações inovadoras, em que de uma versão registrada, quando em mãos de artistas criadores, propicia o surgimento de uma outra com nova roupagem.

<sup>11</sup> **Dezessete e setecentos.** Luiz Gonzaga/Miguel Lima. 1947. Versão de Fred 04 e Tejo (produção), Fred 04 (programação, cavaquinho e voz), Tony Regalia (bateria), Pupilo (triângulo ed agogô).

<sup>12</sup> **Assum Preto.** toada. Aug. 1950. L. Gonzaga / H. Teixeira. RCA Victor 80.0681 Versão do grupo Sheik Tosado. China (voz), Bruno Ximaru (guitarras), Chico (baixo), Gustavo da Lua (zabumba e vocal), Oroska (pandeiro), Hugo Carranca (bateria).

Tudo em volta é só beleza/Sol de abril e a mata em flor/Mas Assum Preto/Cego dos óio/Num vendo a luz, ai /Canta de dor

Tarvez por ignorância/Ou mardade das pior/Furaro os óio/Do Assum Preto/Pra ele assim, ai/Cantar mió

Assum Preto veve solto/Mas num pode avuá /Mil vez a sina/De uma gaiola/Desde que o céu, ai/Pudesse oiá

Assum Preto, meu cantar/É tão triste como o teu/Também robaro/O meu amor/Que era a luz, ai/Dos óios meu

<sup>13</sup>

Como pode ser observado nessas canções selecionadas, a multiplicidade de elementos revela a simultaneidade de tempos históricos, rememorando o conceito proustiano de memórias no plural que somente à arte é permitido esse encontro de “desiguais”, que propicia a dimensão de “tempo fora do tempo”, fazendo com que a realidade se apresente numa versão construtivista.<sup>14</sup>

Voltando ao objeto de estudo aqui tratado, vale lembrar que a cultura internacional-popular com a qual convivemos tem nos meios de comunicação o instrumento principal de alimentação de uma memória globalizada (Ortiz: 1994: 33). Nossos músicos jovens integram, em sua bagagem de memória, tanto padrões musicais globalizados quanto aquelas matrizes oriundas de suas vivências culturais. Isso lhes confere a condição de mestiços, que na visão de Noss (2002) representa aquela categoria de indivíduos que transitam, com desenvoltura, no âmbito da transculturalidade.<sup>15</sup>

Para concluir, é possível afirmar que, no procedimento adotado pelos grupos que integram o Cd *Baião de Viramundo: tributo a Luiz Gonzaga*, ocorre um processo de mestiçagem, aqui compreendida, no campo da estética, como uma quebra da forma original para que dos fragmentos emergja uma nova composição que ainda guarda sua “marca da fratura” (Noss, op. cit.: 104).<sup>16</sup>

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Cordeiro, Raimundo Nonato. 2002. *Um Estudo Comparativo sobre o Forró no Ceará*. Dissertação de Mestrado em Etnomusicologia. UFBA/UECE. Não publicada.
- Dreyfus, Dominique. 1996. *Vida de viajante: a saga de Luiz Gonzaga*. São Paulo. Editora 34.
- Noss, Alex. “Transculturalização, mestiçagem, singularidade”. *Revista de Ciências Sociais*. v. 33, nº 2: 104-114.

<sup>14</sup> Proust. *Le temp retrouvé*. Paris: Galimard, La Pléiade, 1954, tomo III, p. 873. apud Seixas (2001:37-5)

<sup>15</sup> Noss, partindo do conceito de transculturalidade, cunhado pelo etnomusicólogo cubano, Fernando Ortiz, para estudar os fenômenos culturais de seu país, revela o desdobramento desse conceito em novas discussões realizadas em Quebec, a partir dos anos 1980. Superando a sua tendência inicial a um reducionismo sem mobilidade, o transcultural, segundo o autor, adquire movimento pois compreende a passagem de elementos de uma cultura para outra, podendo existir nas duas, configurandose como um conceito que “supõe um espaço mediano, no qual se dissolvem as especificidades de cada lado com abandono de sua integridade. ... O transcultural, fenômeno interpessoal, suscita e ajuda as operações de desterritorialização e de reterritorialização, segundo o léxico de Deleuze e Guattari”. Ele está vinculado a produção e representação. A relação entre transculturalidade e mestiçagem, conforme afirma Noss, está no uso que a mestiçagem faz dessa “medianidade” para construir o seu devir.

<sup>16</sup> Alex Noss propõe uma via alternativa ao estudo do encontro de culturas, em que se rejeitam as dicotomias entre “uniformização” e diferenciação radical”. O conceito de mestiçagem, portanto, representaria essa outra via: caracterizase por ser intrapessoal, em constante devir, basicamente relacionado à singularidade do indivíduo. A mestiçagem, segundo Noss (op. cit. p.111), representa um “processo de multipertença” em termos do indivíduo, no qual “o sujeito mestiço não ignora as fronteiras, ... até as reconhece, ... se sente à vontade tanto de um lado quanto de outro”. Não é condição nem um estado.

Ramalho, Elba Braga. 2000a. *Cantoria Nordestina: música e palavra*. São Paulo: Terceira Margem.

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

Sá, Renato de. 2002. *211 levadas rítmicas para violão, piano e outros instrumentos de acompanhamento*. São Paulo/Rio de Janeiro: Irmãos Vitale.

Silva, Expedito Leandro da. 2003. *Forró no asfalto: Mercado e identidade sociocultural*. São Paulo: ANABLUME/FAPESP.

Vieira, Sulamita. 2000. *O sertão em movimento: a dinâmica da produção cultural*. São Paulo: ANABLUME.

### **REFERÊNCIAS DISCOGRÁFICAS**

Otto, Nação Zumbi et alli. *Baião de viramundo: tributo a Luiz Gonzaga*. 1999. candeieiro/yb? Cd 004.