

A APROPUC CONVIDA PARA O LANÇAMENTO DA

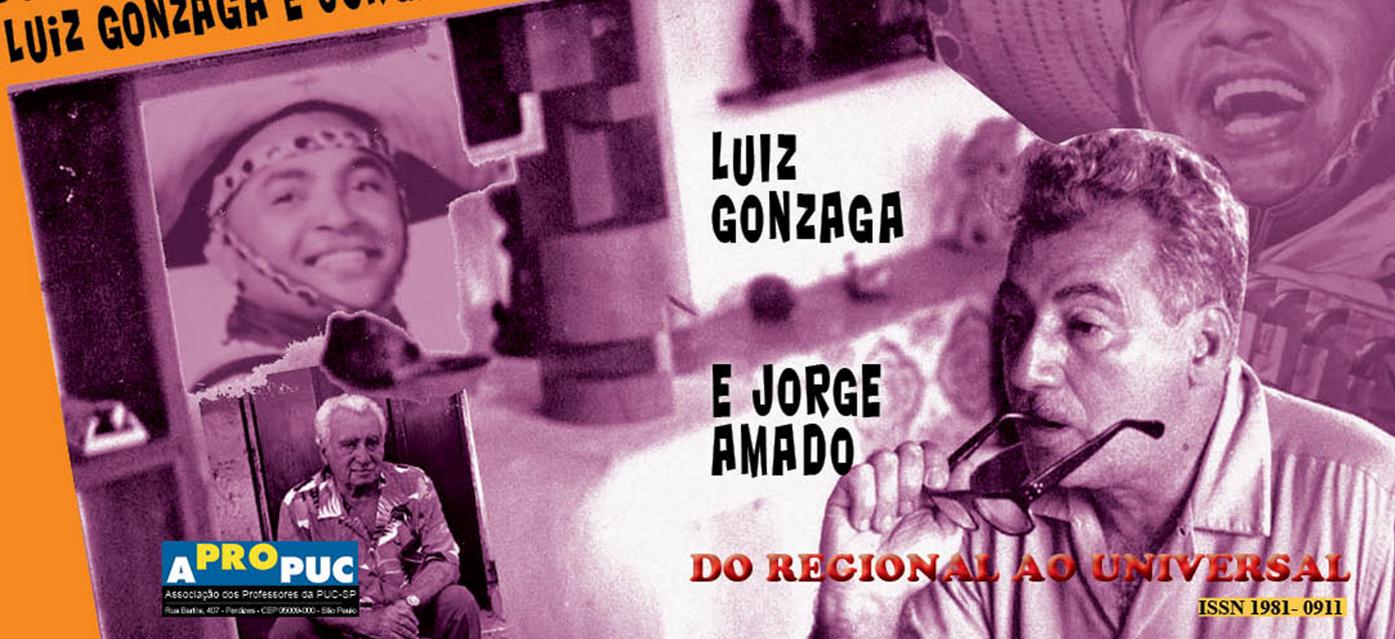
Revista Cultura Crítica nº 15

29/10/2013 - 19h30 - Sede APROPUC - rua Bartira, 407

Cultura
Cri-ti-ca

revista cultural da apropuc-sp nº 15 - 2013

DO REGIONAL AO UNIVERSAL
LUÍZ GONZAGA E JORGE AMADO



DEBATEDORES:

Profª Ms. Celina Leal dos Santos

Prof. Dr. João Hilton Sayeg-Siqueira
Coord. Programa de Estudos Pós-grad. em L. Portuguesa - PUC-SP

Prof. Drª. Maria Heloísa Martins Dias
UNESP - S. J. Rio Preto

Profª Drª. Ilana Seltzer Goldstein
FGV - Senac

COORDENAÇÃO:

Prof. Ms. João B. Teixeira da Silva
PUC-SP

editorial

Identidade, regionalismo e universalidade

Em 2012 comemorou-se o centenário de Jorge Amado e de Luiz Gonzaga. Dois ícones das artes brasileiras. Entre esses artistas não há apenas a coincidência cronológica do nascimento, 1912, e a popularidade; em suas obras podem-se entrever diálogos sobre o Brasil. Ambos colaboraram com a construção de uma representação ou identidade nacional. Ambos tomaram o caminho que leva do regional ao universal. Isto é, ao retratar os sentimentos, costumes e a realidade regional nordestina, revelaram características humanas mais gerais.

Jorge Amado e Luiz Gonzaga não andaram sozinhos na trilha que tomaram. A preocupação com a identidade brasileira há muito tempo faz parte do imaginário dos intelectuais e artistas. Possivelmente isso esteja relacionado à formação mestiça do país. A mistura de povos e culturas deu lugar a algo novo. Mas o que é esse novo? O que é ser brasileiro?

Nas décadas de 1930 e 1940, a ideia do mestiço como algo menor, falho, não inteiro, defeituoso, que determina a fraqueza e a debilidade de um povo foi sendo deixada de lado. Elaboraões como *Casa Grande e senzala* (1933), de Gilberto Freyre, *Raízes do Brasil* (1936), de Sérgio Buarque de Holanda e *Formação do Brasil contemporâneo* (1939), de Caio Prado Jr., abriram possibilidades de novos entendimentos sobre o Brasil ou sobre os Brasis.

No campo da literatura brasileira, sob o impulso anterior do romantismo e do modernismo, a busca de identidade nacional tomou outro rumo a partir da Revolução de 30, do Estado Novo e da Segunda Guerra Mundial. As criações literárias refletiram a nova realidade econômica, política e social. As criações da prosa e da poesia, na sua forma e em seu conteúdo, dialogavam com a realidade social, quer dizer, estavam abertas à vida contemporânea.

É nesse âmbito que surgem e se desenvolvem os “romances regionalistas”. Expressão controversa e polêmica entre os estudiosos de literatura. De qualquer maneira, muitas obras desse período destacavam os contrastes de um Brasil que se pretendia moderno. Principalmente as obras de autores nordestinos, como José Lins do Rego, Graciliano Ramos, Raquel de Queiros, entre outros, que denunciavam a seca, o sertão, a miséria, o coronelismo, a exploração, os movimentos migratórios, o fanatismo religioso, o cangaço, a degradação agrária e os desmandos políticos. Os romances regionalistas desvelaram para o Brasil uma parte da sua própria realidade.

A obra Jorge Amado em um primeiro momento é quase

que engajamento direto com as questões sociais do país e do nordeste. Os personagens estão a serviço da visão político-partidária do autor. Nessa fase, Jorge Amado ressalta a exploração, a vida da população oprimida e dos marginalizados pela sociedade. Em uma segunda fase, ele tem como foco a cultura popular baiana, a sensualidade, o erotismo, a religiosidade e o sincretismo religioso. A difusão de seus escritos foi enorme. Seus livros foram traduzidos para mais de 48 países e ganharam versões na televisão, no cinema e no teatro. Talvez Jorge Amado tenha sido, na literatura, o principal divulgador do Brasil.

Luiz Gonzaga pode ser considerado um músico reticente. Um transeunte sertanejo que saiu de Exu, Pernambuco, para o Sudeste, mais especificamente para o Rio de Janeiro e São Paulo, e depois tomou conta do Brasil. Isto é, por meio da sua música, fez conhecida uma parte da realidade nordestina. As vestes de cangaceiro, o gênero baião e a formação típica dos conjuntos que criou, os temas e os ritmos das músicas que gravou, seu carisma e a utilização midiática da sua imagem e sobretudo sua genialidade, fizeram de o Velho Lua o símbolo primeiro do povo nordestino. Ele atravessou o tempo festejando o nordeste e encantando o país. Até hoje jovens vão às casas de forró dançar no ritmo do Rei do Baião.

Jorge Amado e Luiz Gonzaga são duas formas de ver o Brasil. Duas formas que em certa medida se complementam. O nordeste árido da caatinga e o nordeste urbano da Bahia. Essas visões podem ser questionadas. Como toda representação ou construção, elas afirmam e distorcem a realidade. Elas são conceitos e preconceitos a um só tempo. Mas a identidade nacional de um país continental é em si uma construção que depende das representações regionais. As criações de Jorge Amado e de Luiz Gonzaga podem ser questionadas, mas quem quer conhecer o Brasil não pode passar ao largo delas. Não pode deixar de ler *Capitães da areia*, *As terras do sem fim*, *Gabriela Cravo e Canela* e *Dona Flor e seus dois maridos*. Nem deixar de ouvir *Triste Partida*, *Vozes da seca* e *Asa Branca*. Quem ler Jorge Amado ou ouvir as canções de Luiz Gonzaga vai se banhar do imaginário brasileiro e de sentimentos universais.

Esta edição apresenta artigos de estudiosos das obras desses dois artistas. Uma pitada de um universo quase sem fim. Boa leitura!

João Batista Teixeira
Editor-Geral

Ricardo Melani
Editor-Executivo

Do regional

**LUÍZ
GONZAGA**



5 Luiz Gonzaga e a unificação do sertão com a metrópole
Expedito Leandro Silva e Rafael Lopes de Sousa

14 No sertão do Velho Lua: unidade e pluralidade na escolha do repertório gonzagueano
Celina Leal dos Santos

21 A oralidade de Luiz Gonzaga: temas e diálogo com a literatura oficial
Nildecy de Miranda Nascimento

28 Identidade Seca
O Rei do Baião e a procura do ser brasileiro
Ricardo Melani

35 Nor-destinado não!
Luiz Gonzaga e a epopeia da retirância
Marcos Paulo Santa Rosa Matos

ao universal

**JORGE
AMADO**



51 Jorge Amado: da trevas brasilis à terra do sol
O início do caminho
Ana Paula Palamartchuk

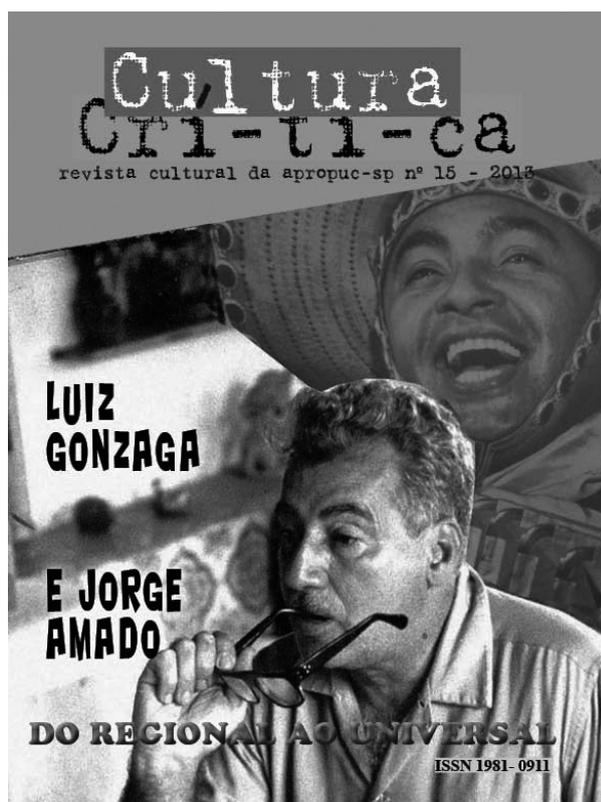
60 O papel de Jorge Amado
na cultura brasileira
Ilana Seltzer Goldstein

66 Canto de amor e liberdade
em ABC de Castro Alves
Maria Heloísa Martins Dias

73 Hadesiana e dionisíaca:
a morte e a morte de Quincas Berro Dágua
João Hilton Sayeg-Siqueira

82 “Nem o ódio, nem a bondade”: Jorge Amado e a
luta proletária no romance Capitães da areia
Léa Costa Santana Dias

88 A tradução de Jorge Amado na China
Fan Xing



**Cultura
Cri-ti-ca**
revista cultural da apropuc-sp

Conselho Editorial

João Batista Teixeira da Silva
Priscilla Cornalbas
Victoria Chaire Weischtordt

Editoria-Geral

João Batista Teixeira da Silva

Editor-Executivo

Ricardo Melani (MTPS nº 26.740)

Preparação e revisão

Véra Regina Maselli

Projeto Gráfico, Capa e ilustrações

Ricardo Melani

Editoração eletrônica

Mauro Teles

Fotos

Divulgação

Impressão - Rettec

Tiragem: 1.000 exemplares

**DIRETORIA DA ASSOCIAÇÃO DOS
PROFESSORES DA PUC-SP**

Presidente

Victoria Claire Weischtordt

Vice-presidente

Maria Beatriz Costa Abramides

1ª Secretária

Priscilla Cornalbas

2º Secretário

Leonardo Massud

1º Tesoureiro

João Batista Teixeira

2º Tesoureiro

Wagner Wuo

Suplentes

Carla Andrea Tieppo
Sandra Gagliardi Sanches
Áquilas Nogueira Mendes

APROPUC

Rua Bartira 407 – Perdizes
CEP 05009-000 – São Paulo – SP

Fone: (11) 3872-2685

apropuc@uol.com.br

<http://www.apropucsp.org.br>

Luiz Gonzaga e a unificação do sertão com a metrópole

EXPEDITO LEANDRO SILVA
RAFAEL LOPES DE SOUSA

Dois consagrados compositores brasileiros sentenciaram em uma ontológica canção da década de 1970: “O Brasil não conhece o Brasil / O Brasil não merece o Brasil”. A canção denuncia que a elite econômica brasileira estaria desprezando a cultura popular do país para privilegiar uma cultura e um modo de vida amplamente americanizado em nosso território. Essa constatação pode ser percebida na letra em versos como: “o Brasil não conhece o Brasil / o Brasil tá matando o Brasil”. A proposta para enfrentar essa desmedida instrumentalização de nossas referências culturais toma forma logo em seguida, quando os compositores, com o intuito de valorizar os sentimentos de nacionalidade, pronunciam com orgulho e entusiasmo uma diversidade de palavras tipicamente brasileiras.

O lamento ou queixa de “Que-relas do Brasil” emergiram das profundezas de nossas reminiscências quando soubemos que a revista *Cultura Crítica* dedicaria um número especial a Luiz Gonzaga, esse importante ícone da cultura popular brasileira. Percebemos, então, que este seria o momento oportuno para reatualizar o grito que Maurício Tapajós e Aldir Blanc soltaram na década de 1970 para chamar a atenção para os perigos de viver em uma sociedade que não se enxerga em suas manifestações culturais. Daí por que, nesta nova realidade, ou seja, nos



anos 10 do século 21, Luiz Gonzaga precisa ser repensado como fonte de entendimento para unificar e fortalecer os dois extremos do Brasil, isto é,

as zonas cinzentas, ressecadas e esquecidas dos sertanejos e as zonas iluminadas, úmidas e glorificadas dos centros urbanos.

Embora tenha demorado a conhecer a fartura e a umidade dos centros urbanos do país, nem por isso Luiz Gonzaga se deslumbrou com a nova realidade que para ele se des-

contato com o acordeão e ali mesmo aprendeu os seus primeiros acordes musicais para, ainda adolescente, iniciar sua carreira de cantor. Inicialmente apresentava-se, ao lado do pai, em

*...continuou
contrariamente devotado e
dedicado a divulgar as
singularidades de sua
região de origem que
ficaram guardadas em
sua memória afetiva até
o fim de sua vida.*

cortinou com o sucesso; continuou contrariamente devotado e dedicado a divulgar as singularidades de sua região de origem que ficaram guardadas em sua memória afetiva até o fim de sua vida. Luiz Gonzaga do Nascimento nasceu na fazenda Caiçara, zona rural de Exu, sertão de Pernambuco, em 13 de dezembro de 1912 e morreu em Recife em 2 de agosto de 1989. O lugar de sua origem seria cantado em prosa e verso na canção “Pé de serra”, uma de suas primeiras composições. Seu pai chamava-se Januário e, como a maioria das pessoas de sua localidade, trabalhava na roça. Distinguia-se, contudo, da maioria de seus conterrâneos pelo apreço devotado à música, particularmente ao acordeão, instrumento com o qual se ocupava nas horas vagas do dia, tocando para familiares e nas festas da região. Foi, portanto, em casa que Luiz Gonzaga estabeleceu

feiras, encontros religiosos e bailes da região. Nessa época e nas andanças ao lado do pai aprofundou seu conhecimento da cultura local. Dali retirou os elementos e os exemplos que mais tarde utilizaria para a composição de sua personalidade artística.

Assim, mesmo depois da consagração e do reconhecimento no Sudeste do Brasil, manteve-se fiel às suas tradições de sertanejo. Tradição que foi imediatamente reconhecida e identificada no gênero que consagrou sua trajetória musical: o baião. A criatividade e a inventividade que imprimiu a esse ritmo lhe rendeu, inclusive, o título de Rei do Baião. Enfrentou, porém, muitas dificuldades até alcançar definitivamente esse título. Ainda na adolescência teve sua primeira desilusão amorosa, quando apaixonou-se por uma jovem de nome Nazarena, de nível social bem superior ao seu, e o

romance não prosperou em virtude da posição social que cada um ocupava na cidade. O pai da moça, um conhecido coronel da região, Raimundo Deolindo, não aceitou o envolvimento da filha com aquele jovem “sem eira nem beira”. Essa situação, ou seja, o amor preterido pela condição social marcaria profundamente a primeira fase da carreira de Luiz Gonzaga. De fato, o segundo dos nove filhos do casal Januário e Santana não era visto como um “bom partido” pelos pais das donzelas das redondezas. Assim como tantas outras crianças pobres do interior nordestino, fora educado apenas para o trabalho, e os homens de posses queriam garantir um “futuro melhor” para suas filhas. O jovem Luiz Gonzaga estava longe disso, pois era visto como arrimo de família, com ocupações mais voltadas para o trabalho do que para os estudos. Desde cedo foi obrigado a ter vários ofícios: trabalhou na roça para ajudar os pais; assumiu responsabilidades na oficina do pai, que consertava sanfonas; tinha o dever de acompanhar o pai nas festas de fins de semana, já que o velho Januário era o sanfoneiro mais requisitado pela vizinhança...

Trabalhando na oficina do pai, Gonzaga descobriu suas habilidades musicais. Essa descoberta estreitou e valorizou os laços com o pai e, a partir de então, pode dedicar sua energia com exclusividade ao ofício de músico, já que este era bem-visto e muito valorizado na região. Dessa época guardou ainda o fascínio que tinha pela figura de Lampião. Tanto assim que, mais tarde, no Rio de Janeiro, adotou a indumentária do cangaceiro como roupa de palco, para simbolizar o Nordeste que queria representar².

A trajetória de Luiz Gonzaga é cheia de altos e baixos. Para compreender melhor as diversas etapas de sua

carreira servimo-nos das argumentações da antropóloga Letícia Vianna (1998, p. 47 e 48), que a divide em quatro períodos primordiais, a saber: 1) a vida antes da vinda para o Rio de Janeiro; 2) os anos de ascensão; 3) a invenção do baião; 4) o ostracismo nas grandes cidades, o retorno para sua terra natal e sua consagração.

Em 1930, Luiz Gonzaga deixou sua família para se alistar no Exército, em Fortaleza, no Ceará, motivado não por ideologia, mas pela conquista de sua independência financeira em relação aos pais.

Sua permanência no Exército durou nove anos, onde percorreu vários estados do Brasil, encerrando sua carreira como corneteiro no Exército de Minas Gerais. Mesmo durante o serviço militar, nunca deixou de tocar violão, pois a música para ele era um *hobby*. (Vianna, 1998, p. 49)

Ao sair de Minas Gerais foi para o Rio de Janeiro, onde deveria tomar um navio com destino a Recife. No porto foi recepcionado por um soldado que o levou para conhecer o mangue, região bastante frequentada por soldados, turistas, malandros, músicos, prostitutas, entre outros errantes. Ao tomar contato com a realidade dos bares, observou que a maioria deles tinha seus próprios conjuntos de apresentação e o músico não tinha contrato formalizado com nenhum desses estabelecimentos; tocava na área externa, geralmente na calçada, sem vínculo empregatício e sem receber cachê. Intuiu, então, que tinha ali uma oportunidade de apresentar sua arte. Por isso, e esperançoso de que poderia viver de música, decidiu ficar por ali e tentar a sorte com a sua sanfona “Herner” branca de oito baixos. Fez suas primeiras apresentações na

esquina da calçada do mangue. Nesse período teve de tocar em todos os tipos de estabelecimento e nos mais variados lugares tais como: portas de restaurantes, cabarés, *dancings*, gafieiras do mangue e zonas de prostituição. Nessas ocasiões executava todo tipo de música, um arco estilístico e de oportunidade para ganhar dinheiro que começava com tango e valsa, passava pelo bolero, e polca e mazurca, e ancorava em todos os estilos dançantes de origem estrangeira.

Na década de 1940, a cultura musical da cidade do Rio de Janeiro era muito rica e diversificada. Todos os ritmos musicais convergiam e buscava reconhecimento na capital federal, que era o Rio. Nesse ambiente coexistiam harmonicamente músicas que representavam a tradição europeia, norte-americana e também africana, e mais timidamente músicas de origem rural. Luiz Gonzaga já tinha o nome reconhecido entre seus pares e desfrutava de relativo sucesso garantido, sobretudo, pelas regulares apresentações que fazia nos restaurantes frequentados por turistas. Nessa nova configuração de sua carreira, para não perder nenhuma oportunidade de ganhar um pouco mais de dinheiro e, ao mesmo tempo, aumentar o leque de seu reconhecimento, decidiu agendar suas atividades de forma que nenhum público seu fosse prejudicado. Assim, tocava para os turistas na hora do jantar e mais ao cair da noite alimentava a animação das gafieiras.

Nessa ocasião tanto a música rural como a regional ainda não eram totalmente aceitas nos centros urbanos do país, por isso, estrategicamente Luiz Gonzaga iniciou suas atividades tocando foxtrotes e blues, o que lhe permitiu obter dinheiro suficiente para comprar uma sanfona de cento e vinte baixos. A essa altura, “já

apresentava-se em emissoras de rádio nos programas de calouros, porém obtendo notas inferiores, mas nunca foi gongado” (Vianna, 1998, p. 50). Participou, nessa mesma época, como músico do programa de calouros apresentado por Ari Barroso, na Rádio Nacional, onde executou a música “Vira e mexe”, e obteve a nota máxima.

Em uma determinada ocasião, tocando em um bar, foi desafiado por um grupo de jovens cearenses a tocar alguma coisa do seu “pé-de-serra”. Luiz Gonzaga voltou para casa inquieto e estimulado por aquele desafio. Dessa inquietação resultou a composição da música “No meu pé-de-serra”, a partir daí, passou a dedicar os seus esforços musicais para descrever e divulgar a cultura de sua terra natal com um estilo de música próprio criado por ele nessa ocasião: o baião.

O surgimento do baião

Desde as primeiras gravações, Luiz Gonzaga, sempre contou com a parceria de Zé Dantas e Humberto Teixeira. Depois de contratado para tocar nos programas de rádio, a sua vida, como era de esperar, melhorou significativamente. Esse novo *status* de músico contratado, lhe permitiu sair do morro para morar no Catete. Nessa época já planejava mais profissionalmente sua carreira, tendo clareza do que queria e aonde queria chegar com sua atividade artística. Para tanto precisou integrar e adequar a vida artística com o seu espírito empreendedor. Sua primeira estratégia como produtor musical foi trabalhar em um estilo que pudesse lhe outorgar uma identidade musical própria. Assim, depois de muito experienciar, criou uma marca para o seu produto, a qual denominou *xamego*.

Influenciado pela política nacionalista da época e estimulado pelo

empenho do governo Getúlio Vargas em valorizar a cultura regional, ele enxergou aí uma oportunidade de divulgar melhor as riquezas melódicas e rítmicas do cancionero popular nordestino. Para essa empreitada, contou com o inestimável apoio do advogado cearense Humberto Teixeira, que colocava letra em muitas das suas melodias. Essa parceria trouxe muitos frutos para Luiz Gonzaga. O mais relevante deles foi a criação de mais uma marca para sua música: o “baião”. O gênero foi oficializado definitivamente com o lançamento da música de mesmo nome (“Baião”), de Humberto Teixeira e Luiz Gonzaga:

Eu vou mostrar pra vocês
Como se dança o baião
E quem quiser aprender
É favor prestar atenção
Morena chegue pra cá
Bem junto ao meu coração
Agora é só me seguir
Pois eu vou dançar o baião

Que baião...
Mas que baião...

Eu já dancei balancê
Xamego, samba e xerém
Mas o baião tem um quê
Que outras danças não têm
Quem quiser só dizer
Pois eu com satisfação
Vou dançar cantando o baião

Baião...
Mas que baião...

Eu já cantei no Pará
Toquei sanfona em Belém
Cantei lá no Ceará
E sei o que me convém
Por isso eu quero afirmar
Com toda convicção
Que sou doido pelo baião.

De acordo com Assis Ângelo, Luiz Gonzaga considera-se responsá-

vel maior pela criação do baião como gênero musical. Em suas palavras:

Antes de mim, o baião já existia, só que de forma ainda indefinida. Era conhecido como “baiano” em algumas regiões do Nordeste. Quer dizer, o baião em sua forma primitiva não era um gênero musical. Ele existia como uma característica, como uma introdução dos cantadores de viola. Era um ritmo, uma dança. Antes de afinar a viola, o cantor faz uma introdução... começava a cantar e logo falava: “Aguenta lá o meu baião / Que eu aguento aqui o teu rojão”. Rojão, por exemplo, foi uma criação do Jackson do Pandeiro. Rojão também é uma coisa do cantor. Se é que essas coisas (baião e rojão) ainda não tinham sido definidas, faltava uma definição musical. Então nós, eu e o Jackson do Pandeiro, definimos, urbanizamos, aprimoramos essas coisas (...). (Ângelo, 1990, p. 53-55)

Como “dança popular” o baião foi muito apreciado durante o século 19 no Nordeste brasileiro. Ao dançarem, os pares solistas improvisavam com habilidade nos pés velozes e movimentos corporais. Eram permitidos o sapateado, as palmas, as “umbigadas”, os meneios e o uso de castanholas ou estalos de dedos. Em 1944, o baião foi modificado por Luiz Gonzaga que lhe imprimiu uma sonoridade rítmica mais adequada aos novos tempos e com isso alcançou sucesso e reconhecimento nacional.

Analisando a conjuntura musical da época, Dominique Dreyfus (1996, p. 112) afirma que: “outros gêneros musicais surgiram espontaneamente; no caso do baião houve um real planejamento, uma intenção de lançar no sul e em todo o Brasil, de forma estilizada, adaptada ao paladar

urbano, a música nordestina da qual o ritmo essencial escolhido para essa estilização foi o do baião. E isso tudo partiu da cabeça de Luiz Gonzaga”.

Um homem com projeto musical e visão de mercado

Além de grande músico, Luiz Gonzaga era um grande estrategista e tinha um faro comercial muito aguçado. Inventava, assim, “rótulos” para as músicas e danças que produzia, uma espécie de “marca” criada para cada produto, o que dinamizou sua carreira artística. “Primeiro inventou o xamego, depois o baião, o xaxado (rótulo para dançar inspirado na dança solitária dos cangaceiros de Lampião³)”.

O baião foi o gênero musical criado por Luiz Gonzaga que mais fez sucesso. Conseguiu a proeza de ser executado também no exterior em diversas versões, inclusive na língua japonesa. Os frutos do sucesso não tardaram a chegar e, já em 1949, Humberto Teixeira, com a grande visibilidade alcançada por sua parceria com Luiz Gonzaga, foi eleito Deputado Federal. A entrada de Teixeira na política interrompeu a parceria de sucesso da dupla. A partir dessa ocasião, Luiz Gonzaga voltou a investir na parceria com o médico José Dantas, só interrompida em 1962, quando Dantas morreu.

Mesmo depois do reconhecimento nacional e sendo convidado para tocar nos melhores clubes, cinemas e programas de rádio, a figura de Gonzaga continuava a sofrer resistência seletiva, sobretudo por parte da classe média, que o criticava pelo fato de ter um sotaque “carregado”. A solução encontrada foi entregar suas canções para outros intérpretes. Entre os mais destacados, estão Ivon Curi e Camélia Alves. O fato é que ele não se entregou; ao contrário, perseverou e

mais tarde foi aceito em todo o território nacional, iniciando sua redenção pelo Nordeste.

Alguns estudiosos⁴ afirmam que a trajetória artística de Luiz Gonzaga, ou seja, o seu projeto musical foi construído (mesmo que involuntariamente) visando atender os interesses da indústria cultural, que tinha como objetivos bem definidos a apropriação e a consequente lapidação da cultura tradicional para, em seguida, vendê-la como um novo e sedutor produto musical. A esse respeito Dreyfus (1996) argumenta que:

... grande parte das melodias que Gonzaga trouxera para suas parcerias, “Asa branca” fazia parte do repertório tradicional do sertão. Ele sempre ouvira seu pai tocar essa música no fole, inclusive até cantarolar “Asa branca foi-se embora, bateu asa do sertão, lara lará não chore não...” O povo escutava e ia improvisando, completando a letra a partir do mote dado por Januário. A música crescia sem um dono. Naquelas bandas não havia história de autoria. Música era propriedade coletiva. (Dreyfus, 1996, p. 120 e 121)

Luiz Gonzaga só iria tomar conhecimento do que era direito autoral quando foi questionado pelo parceiro Humberto Teixeira, que queria saber se as músicas “Asa branca”, “Juazeiro” e “Meu pé-de-serra” eram mesmo dele. Ao que ele responde com sagacidade: “Aproveitei muito do folclore nordestino. Mas aí não se deve tropeçar; deve ter cuidado de dar uma *nova vestimenta*, aproveitando só aquilo que a gente sente que foi feito com a imagem do povo” (Dreyfus, 1996, p. 121).

Essa sagacidade ajudou Gonzaga a se consolidar como cantor, produtor e empresário de si mesmo. Para

isso, tinha como fonte de inspiração as manifestações populares de sua região. Sua biógrafa Dominique Dreyfus afirma que ele tratava a música como produto, como se pode constatar a seguir, nas palavras do próprio Gonzaga:

Se você der uma vestimenta digna e lançar um *produto* seu, não acontece nada com você. É muito comum o pessoal falar: “Ah, mas esse sucesso de fulano eu conheço desde menino. Isso existia mesmo, mas e o resto? A nova letra? ...A pessoa não deve matar o tema, deve melhorá-lo”. (Dreyfus, 1996, p. 121)

Essa postura de Luiz Gonzaga como homem do mercado cultural remete-nos imediatamente a Adorno (1991, p. 90), quando este, analisando a maneira de atuação multifacetada da indústria cultural, afirma que: “o processo de coisificação radical produz a sua própria aparência de imediatidade e intimidade. Inversamente, a dimensão do ritmo, precisamente por ser excessivamente sóbrio, é exagerada e explorada pelos ‘arranjos’ e colorida”.

O auge do “Rei do Baião”

Na década de 1950, houve um grande impulso na música regional, que possibilitou a inclusão de novos artistas nordestinos, com grande destaque para Jackson do Pandeiro, que fez muito sucesso cantando cocos e emboladas.

O baião, então já consolidado como fenômeno de massa, foi bastante cultivado por todas as classes sociais. Como todo produto da indústria, há sempre uma segmentação para seu consumo final, ou seja, “Vários intérpretes e instrumentistas que cantavam e tocavam para as camadas médias e altas em cassinos e boates inseriam peças de baião em seus repertórios, e o povo dançava: a grã-fina nas



Capa de cordel sobre a biografia de Luiz Gonzaga, de autoria de Arievaldo Viana e ilustrações de Jô Oliveira.

boates e o pé-de-chinelo nas gafieiras” (Dreyfus, 1996, p. 171).

Diante do grande sucesso, Luiz Gonzaga foi transformado em ídolo nacional e obteve o título de “Rei do Baião”; já Humberto Teixeira foi laureado com o título de “Doutor do Baião”, o que lhe proporcionou, como já dito, as condições objetivas para pleitear uma vaga na Câmara Federal; Carmélia Alves, por sua vez, recebeu o reconhecimento nacional de “Rainha do Baião”.

Outros segmentos da indústria, do comércio e do entretenimento, além de políticos, aproveitaram o momento de crescimento do baião e pegaram carona no sucesso de Luiz Gonzaga para divulgar seus produtos ou suas ideias. O artista estava sendo apropriado e instrumentalizado para servir a interesses que passavam longe da arte. Para exemplificar essa situa-

ção, destacamos alguns dos contratos firmados pelo artista à época:

- O laboratório Moura Brasil o contratou para fazer uma turnê por todo o país, levando a marca de seus produtos pelas principais capitais.

- Ao término do contrato com o laboratório, a distribuidora de petróleo Shell firmou convênio com Gonzaga, colocando um caminhão à sua disposição para viajar por todas as regiões interioranas do país.

- Por ser um artista bastante popular e conhecido no território nacional, foi convidado e participou da campanha presidencial de Getúlio Vargas.

Em meio a apresentações e negócios como os apresentados acima, Luiz Gonzaga gravava “dois discos por ano: um em fevereiro por ocasião do carnaval, com músicas de samba e marchinhas, outro em julho com o

e também com as oligarquias tradicionais, fato que muito inibiu uma postura crítica do seu trabalho (...). (Albuquerque, 1999, p. 154 e 155)

Observa-se também que Luiz Gonzaga não teve uma “postura crítica” diante dos governantes e das oligarquias que dominavam a sua região e faziam perpetuar os problemas sociais de todo o Nordeste. Quando muito, “pedia providências e criticava o paternalismo governamental. Prova disso é que, num repertório de centenas e centenas de músicas, apenas umas dez são real e concretamente de protesto” (Dreyfus, 1996, p. 190).

Em 1964, Luiz Gonzaga já era uma referência para muitos aspirantes da música nordestina e fazia questão de apadrinhar todos aqueles que o procuravam. Nessa “primeira geração” de artistas nordestinos que receberam a benção do Rei do Baião estão Do-

O retorno e a consagração

No final da década de 1960, Luiz Gonzaga retornou para sua terra natal. Por essa época, como resultado da aproximação dos jovens da classe média com a cultura popular, o reconhecimento de sua obra e a sua consequente consagração já estavam garantidos. Foi assediado por empresários e por governos, mas passou a ser mais efetivamente cortejado por jovens politizados da classe média e do movimento estudantil que defendiam o imbricamento da música de raiz com a música engajada que fermentava as passeatas e os movimentos de protesto nos principais centros urbanos do país.

De repente o sertão nordestino e a sua alma gêmea, isto é, a periferia das grandes cidades, ganharam destaque nos textos dos jovens dramaturgos, poetas e cantores que queriam descrever a realidade do país sem retoques ou maquiagem.

O show *Opinião* e o restaurante *Zi-cartola* são marcos, onde esses jovens faziam suas apresentações. Vale destacar o paraibano Geraldo Vandrê, Gilberto Gil, Caetano Veloso, Nara Leão, entre outros, nesse período. Luiz Gonzaga era reverenciado por esta geração de jovens engajados e integrados aos movimentos de contestação que se processavam em boa parte do mundo. (Vianna, 1998, p. 62)

Em 1975, a música nordestina se consolidou no mercado brasileiro apresentando mais uma vez Luiz Gonzaga como interlocutor dessa nova fase do forró. Junto com ele estão novos artistas nordestinos, considerados os afilhados da segunda geração da música nordestina no Centro-Sul (Rio–São Paulo). São eles: Moraes Moreira, Alceu Valença, Geraldo Azevedo, Zé Ramalho, Elba Ramalho e Fagner, en-

...Luiz Gonzaga não teve uma “postura crítica” diante dos governantes e das oligarquias que dominavam a sua região...

repertório de marchas, xotes, baiões e quadrilhas, aproveitando os festejos juninos” (Vianna, 1999, p. 57).

Sendo um artista com nítida visão comercial de sua carreira, além de utilizar os veículos de comunicação e se associar às empresas, Gonzaga desenvolve, como estratégia de afirmação do seu trabalho, uma estreita ligação com a Igreja do Nordeste, já que era profundamente cristão,

minguinhos, Marinês, Abdias e Chiquinho do Acordeon.

Até essa época não havia uma definição clara sobre forró. Quando se pronunciava a palavra *forró*, era referindo-se a uma festa com dança; aos poucos “começava então a aparecer, como atualmente, designando o conjunto da música popular nordestina (coco, xote, xaxado, maracatu, baião)” (Vianna, 1998, p. 60).

tre outros. Luiz Gonzaga gravou em parceria com esses artistas e fez uma turnê por todo o Brasil, integrando o Projeto “Seis e Meia” patrocinado pela Funarte.

Agora o caráter tradicional está recheado de referências modernas no projeto musical de Luiz Gonzaga. Em outras palavras, o tradicional está afinado com o público, enquanto o moderno refere-se ao mercado, aos

Gonzaga foi o artista que, por meio de suas canções, instituiu o Nordeste como um espaço da saudade.

produtos urbanos e industriais. Nesse “duelo” entre o mundo urbano e o rural, o baião foi a música que mais contribuiu para desmistificar a ideia de atraso associada sempre aos costumes do sertão; com isso, abria espaço para se pensar o “novo” a partir de referências endógenas, desafiando, assim, as preferências da elite econômica que buscava amiúde espelhar-se em exemplos culturais exógenos. O fato é que, por essa época, a alegria rítmica e alucinante do abrir-e-fechar da sanfona de Luiz Gonzaga já havia conquistado a aceitação dos jovens do Sudeste e isso facilitou a aceitação da música nordestina em todos os segmentos sociais.

Depois do movimento tropicalista, Luiz Gonzaga foi influenciado e começou a introduzir nas suas músicas algumas expressões de modernidade, haja vista as músicas “Paulo Afonso” e “Algodão”, em que exaltava a política desenvolvimentista de Juscelino Kubitschek como via de solução para o “problema do Nordeste”.

“Gonzaga foi o artista que, por meio de suas canções, instituiu o Nordeste como um espaço da saudade. (...) O Nordeste da saudade do sertão, das suas terras, de seu lugar, saudade de seus cheiros, seus ritmos, suas festas, suas alegrias, suas sensações corporais” (Albuquerque, 1999, p. 164). Em suma, o Nordeste saudoso de Gonzaga está presente na terra seca do sertão, na personalidade criativa

voltada para a cultura nacional como oposição à música estrangeira.

A temática e o repertório

Luiz Gonzaga saiu do sertão pernambucano como tantos outros milhões de nordestinos, como vimos. Ainda muito jovem deixou sua terra natal à procura de melhores condições de vida. Mas essa separação foi somente física, porque, no seu imaginário, ele permaneceu sempre ligado a seu sertão, a seu “pé-de-serra”, à querida Exu.

Pode-se afirmar, sem medo de errar, que não ficou um só aspecto, uma só dimensão da realidade da terra e do povo nordestinos que Luiz Gonzaga não tenha cantado. Cantou a seca, a sequeidão da terra do sertão, ardendo “qual fogueira de São João”. Cantou a triste partida do nordestino, forçado a deixar seu torrão natal para se tornar uma espécie de escravo nas terras do Sul. Mas cantou também a alegria do sertanejo quando Deus se lembra de mandar chuva

para o sertão sofredor, molhando a terra, fazendo os rios correr e as cachoeiras “zuar”.

Os mais diversos elementos da natureza foram enaltecidos por ele: o verde da mata, a aridez do agreste, as asperezas da caatinga, contrastando com a beleza do luar do sertão. Lembrou-se dos rios: o “Brígido” e o “Moxotó”; “o Riacho do Navio corre pro Pajeú”; “o Rio Pajeú vai despejar no São Francisco”... Destacou os pássaros típicos do sertão nordestino: o “assum preto”, a “asa branca”, o “fogo-pagô”, a “acauã”, o “vem-vem” e o “sabiá”.

A fauna e a flora estão, igualmente, presentes em suas canções; sobretudo o embuzeiro, o “coqueiro” e o juazeiro. Cantou a cacimba nova, o serrote agudo e o rancho de palha, como também as serras Borborema e do Araripe, e as praias Boa Viagem, Pajuçara, Iracema, Pontal, Tambaú e Gogó da Ema. Sensível a tudo o que é nordestino, a tudo o que é do sertão, não se esqueceu de falar do “jumento, nosso irmão”.

Além das belezas naturais, Gonzaga incluiu no seu repertório:

- homenagens às principais cidades nordestinas: Penedo, Porto Calvo, Maceió, Recife, Pesqueira, Caruaru, Garanhuns, Campina Grande, Piancó, Salgueiro, Bodocó e Exu;
- aspectos da cultura popular e das festas: a feira, o boi-bumbá, a festa de São João nos “arraia” e no sertão, a animação do som de um fole “gemedor”, a dança do baião, xote e xaxado numa sala bem “limpinha” de reboco;
- personagens típicos do cenário humano nordestino: o cangaceiro e o bacamarteiro, o caçador e o tropeiro, o cantor de viola e o sanfoneiro, o vaqueiro e o boiadeiro, o viajante e o romeiro, não esquecendo o vigário sertanejo (e suas lidas).

O velho “Lua”⁵ fez também alguns versos mais críticos, dentro de uma vertente mais tradicionalista e conservadora condizente com sua formação. Utilizou-se da poesia popular do poeta Patativa do Assaré para denunciar a “escravidão”, a situação desumana do nordestino no Norte e no Sul do país: “Logo aparece algum fazendeiro / que, por pouco dinheiro, / lhe compra o que tem..., / chegando a São Paulo, / do mundo afastado, ali vive preso, / sofrendo desprezo, / devendo ao patrão”.⁶

Cantou versos que denunciavam o governo, por tratar o nordestino como um esmoler: “seu dotô, uma esmola / a um homem que é são, / ou lhe mata de vergonha / ou vicia o cidadão”, faziam acusações e exigiam uma administração voltada para o povo: “homem por nós escolhido / para as rédeas do poder, / dê serviço ao nosso povo, / encha os rios de barragens, / dê comida a preço bom, / não esqueça da açudagem”.

Cantou também outros aspectos da vida e das transformações sociais que anunciavam uma esperança positiva voltada ao patriotismo e ao progresso: “olhando pra Paulo Afonso [usina na Bahia], eu vejo o Nordeste, erguendo / a bandeira de ordem e progresso, / vejo a indústria gerando riqueza, salvando a pobreza”⁷.

Gonzaga procurou sempre valorizar a religiosidade popular, por isso não esqueceu de referendar o Padre Cícero, o Frei Damião e até os papas João XXIII e João Paulo II, e Jesus Sertanejo (“Tão sertanejo que entende até de precisão”). Esses e outros temas estiveram presentes em sua música. Interpretou a arte e a cultura nordestinas sob todos os aspectos: social, econômico, cultural e religioso.

Após conhecer sua vida e obra, pode-se verificar que o forró, no contexto da indústria cultural, teve na

pessoa de Luiz Gonzaga seu principal interlocutor entre público e mercado. O artista usou como estratégia adaptar estilos e tradições rurais para uma nova concepção de música urbana, ou seja, o forró é uma música urbana de origem rural. A partir da década de 1940, a música nordestina idealizada por Luiz Gonzaga contribuiu para a consolidação da musicalidade brasileira.

Assim, verifica-se que Luiz Gonzaga fez escola tanto para os artistas nordestinos como para todos os seguidores da Música Popular Brasileira. As principais características de Gonzaga referem-se ao fato de relacionar sua habilidade artística e estética com

para expressar com fidelidade os sofrimentos de seus conterrâneos. Nessa missão utilizou-se de uma linguagem simples, pois seu maior interesse era falar com a alma para atingir o coração e o sentimento de seus semelhantes. A música “Pau de arara” (Gonzaga e Moraes) exemplifica bem o que aqui estamos argumentando.

Quando eu vim do sertão, seu moço
Do meu bodocó
A maloca era um saco
E o cadeado era o nó
Só trazia a coragem e a cara
Viajando num pau de arara
Eu penei, mas aqui cheguei
Trouxe o triângulo

...Luiz Gonzaga fez escola tanto para os artistas nordestinos como para todos os seguidores da Música Popular Brasileira.

referência à arte e à cultura nordestina, assim como a capacidade visionária e estratégica do artista como homem de negócios. E sua principal obra, o baião, tornou-se um produto de destaque e altamente rentável desde a sua criação.

É importante destacar, contudo, que, em sua longa trajetória musical, o prazer de cantar esteve sempre à frente do interesse material, vale dizer, monetário. Talvez por isso cantasse com propriedade a simplicidade e as alegrias do povo sertanejo, mas nunca deixou de denunciar também as injustiças sociais praticadas contra esse povo. Suas canções buscaram, assim, fazer um retrato fiel do cotidiano, de onde extraía exemplos e lições de vida

Trouxe o gonguê
Trouxe o zabumba
Dentro do matulê
Xote, maracatu e baião
Tudo isso eu trouxe no meu matulão...

A abordagem dessa canção e a maneira de cantá-la expressam o ponto de vista de quem viveu tal realidade. Mecanismo que permite um estreitamento dos vínculos e laços de simpatia entre o artista e o público que, assim como o narrador da canção, sofre com a dor da separação da terra natal. Talvez por isso um dos mecanismos mais fortemente utilizados em suas crônicas musicais seja a exaltação da memória afetiva como recurso de afirmação

de sua personalidade e fidelidade com o lugar de origem. Assim, ainda que longe fisicamente da sua terra natal, o sertanejo nunca abandona totalmente os seus princípios e as suas lições de vida que são, aliás, revelados numa linguagem simples, ou mesmo regional.

Podemos encontrar esses mesmos sentimentos, isto é, a alegria de poder viver uma vida simples e inarredavelmente apegada à memória afetiva da sua infância em músicas como “Asa branca” (Gonzaga e Teixeira) e “Riacho do Navio” (Dantas e Gonzaga). Nessas narrativas encontramos a típica linguagem do sanfoneiro e sua história em tempos de seca, fazendo alusão a duas situações distintas, ambas com características adversas, mas que frisou a realidade de um sonho duplo: de partir e de ficar. A tristeza representada pela devastação da seca e pela consequente busca do “mundo civilizado” ainda não tinha sido tão detalhadamente trabalhada como em “Riacho do Navio”; assim como o sentimento de saudade que atravessa a narrativa de “Asa branca” para falar do sofrimento e do êxodo da sua terra natal:

Asa branca

Que braseiro, que fornaia
Nem um pé de plan-ta-ção
Por farta d’água perdi meu gado
Morreu de sede meu alazão
Inté mesmo a asa branca
Bateu asas do sertão
entonce eu disse, adeus Rosinha
Guarda contigo meu coração

Riacho do Navio

Ah se eu fosse um peixe
Ao contrário do rio
Nadava contra as águas
E nesse desafio
Saía lá do mar pro
Riacho do Navio
Saía lá do mar pro
Riacho do Navio
Pra ver o meu brejinho
Fazer umas “caçada”

Ver as “pegá” de boi
Andar nas vaquejada
Dormir ao som do “chucái”
E acordar “cás” “passarada”
Sem rádio e nem “nutiça”
Das “terra” “civilizada”
Sem rádio e nem “nutiça”
Das “terra” “civilizada”

Há muito mais na obra de Luiz Gonzaga que mera representação cultural; há um retrato da ambientação nordestina, dos trejeitos, da alegria, da simplicidade e da paciência do sertanejo, este forte que encontra o prazer de sorrir onde outros dificilmente encontrariam. Por isso, para além do

regionalismo comumente identificado como traço característico de sua obra musical, é possível afirmar que ela carrega também o desejo latente de fazer o Brasil conhecer melhor o Brasil. 

Expedito Leandro Silva é Doutor em Antropologia Social Pela PUC-SP; Professor da Universidade de Santo Amaro (Unisa) e autor do livro: *Forró no asfalto: mercado e identidade sociocultural*. São Paulo: Annablume/Fapesp. 2003
Rafael Lopes de Sousa é Doutor em História Social pela Unicamp; Professor da PUC-SP e da Universidade de Santo Amaro (Unisa) e autor do livro: *O movimento hip hop: a anticordialidade da República dos Manos e a estética da violência*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2012.

Notas

1. A canção é “Querelas do Brasil”, os compositores são: Maurício Tapajós e Aldir Blanc.
2. Mais informações a esse respeito conferir Dominique Dreyfus (1996, p. 63).
3. Para mais informações a esse respeito, conferir Vianna (1998).
4. Entre esses estudiosos podemos destacar Dreyfus (1996), Vianna (1999) e Caldas (1979).
5. ““Lua” era como Luiz Gonzaga era, carinhosamente, chamado pelas pessoas mais próximas.
6. Poema “A triste partida”, de Patativa do Assaré, musicado por Gonzaga.
7. Poema “Paulo Afonso”, de autoria de Luiz Gonzaga.

Bibliografia

- ADORNO, Theodor. A indústria cultural. In: COHN, Gabriel (Org.). *Comunicação e indústria cultural*. São Paulo: Nacional, 1977. p. 287.
- _____. A indústria cultural. In: COHN, Gabriel (Org.). *Televisão, consciência e indústria cultural: comunicação e indústria cultural*. São Paulo: Nacional, 1977. p. 346.
- ALBUQUERQUE, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. Recife: FJN/Ed. Massangana; São Paulo: Cortez, 1999.
- AMORIM, Expedito Duarte. *Nas quebradas do sertão*. São Paulo: Ahimsa, 1985.
- ÂNGELO, Assis. *Eu vou contar pra vocês*. São Paulo: Ícone, 1990.
- ASSARÉ, Patativa do. *Cante lá que eu canto cá*. Petrópolis: Vozes, 1986.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *Sacerdotes da viola*. Petrópolis: Vozes, 1981.
- CALDAS, Waldenyr. *Acorde na Aurora: Música sertaneja e indústria cultural*. 2.ed. São Paulo: Nacional, 1979.
- CARMÉLIA e César do Acordeon resgatam música. *Olho Vivo*, 3 jun. 2000.
- DREYFUS, Dominique. *A vida de viajante: A saga de Luiz Gonzaga*. São Paulo: Ed. 34, 1996.
- FERREIRA, José de Jesus. *Luiz Gonzaga, o Rei do Baião: sua vida, seus amigos, suas canções*. São Paulo: Ática, 1986.
- FERRETTI, Mundicarmo Maria Rocha. *Baião dos dois*. Recife: Fundarj/ Ed. Massangana, 1988.
- MEDINA, Cremilda de Araújo (Org.). *Forró na garoa*. São Paulo: CJE/ECA-USP, 1989 (São Paulo de Perfil).
- ORTIZ, Renato. *Mundialização e cultura*. 2.ed., São Paulo: Brasiliense, 1994.
- PENNA, Maura. *O que faz ser nordestino: identidades sociais, interesses eescândalo* Erundina. São Paulo: Cortez, 1992.
- RISÉRIO, Antônio. O solo da sanfona: contextos do Rei do Baião. *Revista da Universidade de São Paulo*, n. 4, São Paulo, dez./jan./fev. 1989/1990.
- SILVA, Expedito Leandro. *Forró no asfalto: mercado e identidade sociocultural*. São Paulo: Annablume/Fapesp. 2003.
- TAVARES, Bráulio. A música urbana de Luiz Gonzaga. *Revista Travessia*, n. 7, 1990.
- VIANNA, Letícia C. R. *Bezerra da Silva: produto do morro: trajetória e obra de sambista que não é santo. O Rei do Baião: uma outra história*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.



No sertão do Velho Lua: unidade e pluralidade na escolha do repertório gonzagueano

CELINA LEAL DOS SANTOS

Luiz Gonzaga do Nascimento (1912-1989), o “Rei do Baião”, o “Gonzagão” (como ficou conhecido nos últimos anos de vida, a partir de 1981, para distingui-lo do filho Gonzaguinha) ou “o Lua”, cognome forjado no ano de 1944, além de, com o tempo, receber o acréscimo do adjetivo “Velho”, ficando “o Velho Lua”, com todo o respeito, para honrar a imagem de homem do povo que, em geral, carrega consigo um apelido ou vários, na disputa com o nome de batismo por uma nova identidade do ser nomeado, como marca da tradição popular.

O Nordeste brasileiro, e de modo especial o sertão, encontra-se amalgamado em Gonzaga e vice-versa. Tratar da cultura nordestina, da riqueza de sua música, mesmo diante das novas gerações, é lembrar Luiz Gon-

zaga. Com ele, Exu, perto da Serra do Araripe, em Pernambuco, sua terra natal, ganha lugar no mapa do Brasil.

Se, por um lado, optar por um breve passeio pelo sertão gonzagueano é correr o risco de figurar quase como um clichê, por outro, revisitar a música politizada, o sofrimento diante da “morte morrida” ou “matada”, no dizer de João Cabral de Melo Neto, em *Morte e vida severina* (2008, p. 76), a saudade da terra natal, os amores na vida, a devota e fervorosa religiosidade popular pode se constituir numa revisão, sempre bem-vinda, dos temas recorrentes da música do Velho Lua.

Neste artigo, optamos por tratar do repertório escolhido para ser cantado e tocado por Luiz Gonzaga e não, necessariamente, por músicas por ele compostas, mesmo com as devidas parcerias, como a de Humberto

Teixeira, com o qual compôs a célebre “Asa branca”.

No sertão de Gonzaga: a denúncia

Valendo-se do linguajar simples do povo, Gonzagão mostra-se combativo, a seu modo, como tantos poetas e escritores que contribuíram para que as pessoas de todos os rincões despertassem no conhecimento da alma nordestina e se conscientizassem da necessidade de atender às urgências locais. Se a poesia não consegue — conclusão a que se chega junto a Carlos Drummond de Andrade — redimir o ser humano, sabe-se, no entanto, que auxilia no processo de conscientização sobre graves problemas sociais, como a seca nordestina.

Gonzaga foi além. Convidado a apresentar-se a presidentes, como



Jânio Quadros, Eurico Gaspar Dutra e João Figueiredo, por exemplo, não perdia a oportunidade de interceder pelo Nordeste e, mesmo quando não atendido em suas reivindicações, certamente sua cantoria não passava incólume por quem a ouvia.

Euclides da Cunha, em *Os sertões* (2001, p. 214), no trecho: “Perfeita tradução moral dos agentes físicos de sua terra, o sertanejo do norte teve uma árdua aprendizagem de reveses. Afez-se cedo, a encontrá-los, de chofre, e a reagir, de pronto”, lembra-nos dos percalços que atingem o sertanejo. Quando parece bem, a pacatez da vida simples é quebrada e exige a mobilidade que significa a própria manutenção vital.

“Vozes da seca”, composta por Zé Dantas, um dos precursores da música de protesto no Brasil, além de grande amigo e parceiro de Luiz Gonzaga na música de 1953, lembra-nos do orgulho do povo nordestino. O que se pede são barragens e açudes e não o assistencialismo, “esmolas” que se acabam enquanto o problema permanece insolúvel. Lembra-nos a letra: “Seu doutô os nordestino têm muita gratidão / Pelo auxílio dos sulista nes-

sa seca do sertão / Mas doutô uma esmola a um homem qui é são / Ou lhe mata de vergonha ou vicia o cidadão / É por isso pidimo proteção a vosmicê / home pur nós escuido para as rédias do pudê[...]”.

Na música “Sertão sofredor”, composta por Nelson Barbalho e Joaquim Augusto e gravada por Gonzaga em 1958, inicialmente Gonzaga não canta, fala das chuvas “Aquilo num é nem chuva, é dilúvio!” e, em seguida, ironiza a seca, dizendo: “E quando não chove é mais pior meu chefe! É o verão brabo! Torrando tudo, lascando, acabando com o que era verde! Home... Pulo verão no meu sertão, de verde só fica mesmo pano de bilhar, óculo reiban e pena de papagaio! [...]”. Cantando, cita, em seguida, a Usina de Paulo Afonso, que só consegue iluminar “cidade grande”, ou seja, os vilarejos padecem, além de tudo, da falta de energia elétrica.

Valendo-se da prosopopeia, Gonzaga canta: “Ah, Sertão Veio sofredor!”. O sertão tratado de modo carinhoso é personificado na imagem do *velho sofredor*. Mais à frente, vale-se do diminutivo para demonstrar seu amor

ao lugar, chamando-o de: “sertãozinho”, nos versos: “Cantando: Quero falar / Do meu sertão / meu sertãozinho / Desprezado como o quê / Peço a atenção de toda a gente / Pra minha terra / Terra do meu bem-querer”. Além disso, nessa letra de música e em diversas outras, utiliza-se o pronome possessivo “meu”, referente ao sertão, indicativo do bem-querer sentido por essas plagas.

Termina a música com o apelo: “O que nos falta então / É uma ajuda leal / Do grande chefe / Do governo Federal / Pois é...”. De modo elogioso, os versos conclamam o presidente da República, na época Juscelino Kubitschek de Oliveira, a olhar pelo Nordeste do país.

Apelo parecido encontra-se em “Queixas do Norte”, composta por José Marcolino e Pantaleão, quando, na estrofe final, Gonzaga vale-se da iteração do lamento: “Ai, ai, doutor / Ai, ai, doutor / Venha ver o meu sertão”. A dor expressa pela interjeição “Ai”, seguida do substantivo “doutor” permite que o termo se torne, de certo modo, ambíguo, pois o político pode lembrar o médico, aquele que cura os males sertanejos.

O sertanejo cantado por Gonzaga

Em “O homem da terra”, composta por Walter Santos e Tereza Souza, logo na primeira estrofe encontra-se: “Aonde (*sic*) está o homem / O homem da terra / Que trabalha o chão? / É ele o herói sem nome / Que cultiva a terra / Que nos dá pão”. Observa-se que na letra da música não se encontra “Que nos dá o pão”, a simples opção por não se utilizar o artigo definido *o*, transforma o significado de pão, o qual se amplia, passando a significar algo maior: o alimento para todos. Nessa música, enfatiza-se a importância do trabalhador rural.

Em outro trecho, manifesta-se o movimento, a atividade do agricultor: “No ronco do trator / No canto da colheita”, em que a própria sonoridade do /R/ e do /t/ remetem ao ruído da máquina e o som de /k/ em “canto” e “colheita” ajuda-nos a compor o sentimento festivo do momento. Em outro momento, cita: “No grito do aboio”, mostrando-nos o vaqueiro em plena execução de sua tarefa diária.

A segunda estrofe de “O homem da terra” inicia-se pelo verso “Olhando para o tempo”, para implorar a Deus por chuva ou sol e rezar para que não caia a geadada. O movimento de erguer a cabeça em direção ao céu tanto diz em sua expressividade: o gesto e o olhar comunicam, sem palavras externadas, tudo o que o interior humano suplica. Lembra-nos os bonecos artesanais de barro, cujo olhar de súplica a Deus, quando o sertanejo ergue os olhos aos céus, manifesta uma força silente maior do que a da própria palavra, na qual se tenta traduzi-la.

Luiz Gonzaga gravou, também, a música “Pobreza por pobreza”, composta por seu filho Luiz Gonzaga

Júnior, o Gonzaguinha. Nela o tom é mudado completamente, embora, em ambas as composições, “O homem da terra” e “Pobreza por pobreza”, note-

-se o abandono das formas plenamente populares, encontradas em outras letras musicais que ganharam repercussão na voz de Gonzaga.

Em “Pobreza por pobreza”, o sertanejo é aquele que resiste e não abandona a sua terra, mesmo durante a seca. Resiste às intempéries: “Meu agreste vai secando / E com ele vou secar”. A utilização do verbo “secar” mostra o homem se esvaindo, morrendo aos poucos, como tudo o que há naquele solo. Cita a música: “A virar em cruz de estrada / Prefiro ser cruz por cá / Ao menos o chão que é meu / Meu corpo vai adubar”.

Se em Gonzaga encontramos a reivindicação constante para que o governo olhe pelo Nordeste brasileiro, sobretudo a região agreste e sertaneja, em Gonzaguinha, as reivindicações ganham um cunho de manifesta erudição, pois o compositor apresenta a crítica de modo contundente e arguta. O pai, homem do povo, o endossa ao cantá-lo. É o que se nota no estribilho: “E a mão é sempre a mesma que vive a me explorar”. Gonzaguinha nivela a exploração – tanto faz ser numa região ou noutra. O homem pobre sempre encontra quem se aproveite de quem se encontra fragilizado, diante da premente necessidade de sobrevivência, apesar de todos os pesares.

Observando-se, ainda, os versos “Pobreza por pobreza / Sou pobre em qualquer lugar” e “Se doente sem remédio, remediado está”, nota-se

que há um jogo de palavras que se repetem ou quase se repetem, conferindo, num tom jocoso, musicalidade aos versos mencionados.

Sequei os olhos / De tanto o céu olhar.

Ao dar voz a composições de outras autorias, Luiz Gonzaga demonstra uma coleta de repertório seletivo. Se o cantar por cantar nele se encontrasse, não escolheria letras altamente poéticas e, em muitos casos, propiciadoras de servir como portavoze de um povo sofrido e que também por isso tanto o estimava.

Há também composições como “Sequei os olhos”, escrita em parceria com João Silva, em que revela: “Sequei os olhos / De tanto o céu olhar / Nem uma lágrima pra chorar”. Novamente, aqui, encontramos o visual, a imagem na composição musical. Como se encontra na obra da biógrafa Dominique Dreyfus, *Vida de viajante e saga de Luiz Gonzaga* (2012, p. 292): “Quanto às ações, desde que começara a ganhar algum dinheiro, pusera o canto e a conta – bancária – à disposição das boas causas. No entanto, mais do que nunca, se engajou na seca que arrasou o Nordeste de 1979 a 1984”.

O sertão gonzagueano é também povoado pela cor do luar, sobretudo na comemoração da festa de São João. Não é a tristeza que marca a vida sertaneja. Até mesmo para esquecer tantas dificuldades, o povo entrega-se à música e à dança. Em várias gravações, Gonzaga canta músicas sobre a temática de São João. Junto às festas juninas, a saudade do sertão é uma constante. Em “São João antigo”, por exemplo, o cantor, em tom pesaroso, lembra que as festas de São João já não são as mesmas e questiona-se

sobre a mudança: será que São João mudou ou o eu-lírico mudou? Conclui que nenhum dos dois se encontra modificado; o que, de fato, mudou, foi a cidade.

A cidade, aliás, é um dos espaços comuns a quem tematiza o sertão: os contrastes são evocados constantemente. Gonzaga mesmo canta “Quem mudou foi a cidade”. Se a festa não consegue animá-lo, ela não se torna a responsável; tampouco ele próprio. A grande vilã é a cidade, aquela que modifica os sentimentos dos seres humanos e até suas comemorações.

Faz-nos lembrar Guimarães Rosa, em *Grande sertão: veredas*. O sertão tenta preservar seus valores, sua cultura, seus costumes e a cidade o invade com seus múltiplos recortes, com a ambiguidade de seu papel na dialética entre ambos. A cidade aparece com sua frieza e o sertão, ao contrário, firma-se como espaço em que habita o mito e a poesia.

A música “Asa branca”, considerada o hino do Nordeste brasileiro, pode ser sintetizada em dois momentos: a constatação de que não há o que se fazer a não ser deixar o solo querido, o sertão, e partir em busca de uma melhor situação de vida e a esperança do regresso, quando as condições climáticas assim o permitirem: “Quando o verde dos teus olhos / Se espalhar na prantação / Eu te asseguro não chores não, viu / Que eu voltarei, viu / Meu coração”.

Observe-se o alto grau de informalidade, o manifesto apreço do sertanejo pela mulher amada, quando utiliza, na estrofe mencionada, o ponto de apoio “viu” e, sobretudo, ao finalizar chamando-a de “meu coração”.

A tristeza da morte ronda o sertão

Em 9 de julho de 1954, o vaqueiro Raimundo Jacó, primo de Luiz Gonzaga, foi assassinado. O crime não ficou bem esclarecido. Como Jacó

era ligado aos Alencar, supôs-se que algum vaqueiro dos Sampaio o tinha matado. De qualquer forma, o fato entristeceu bastante Luiz Gonzaga, que compôs a música “A morte do vaqueiro”. Um amigo de Gonzaga, o padre João Cândia, organizou, na década de 1970, a missa do vaqueiro, que passou a fazer parte das tradições sertanejas. Luiz Gonzaga apoiou o projeto.

Páginas da mais alta poesia sobre o trabalho do vaqueiro, num misto de dignidade e beleza são encontradas em *Os sertões*, de Euclides da Cunha, especialmente nos trechos denominados “A vaquejada” e “A arribada”. Ali se descreve o trabalho do vaqueiro e, após sua leitura, certamente a letra de música gonzagueana reforça seu sentido vigoroso.

“Aboiar – Cantar à frente do gado; toada pouco variada e triste, serve para guiar e pacificar as reses e sobre estes exercer muita influência quando saudosa e em viagem. Juvenal Galeno. Lendas e Canções.”

Luiz Gonzaga, por sua vez, motivado pela dor da perda do primo querido, manifesta todo o seu pesar na letra da música “A morte do vaqueiro”. Logo aos primeiros versos, escreve: “Numa tarde bem tristonha / Gado muge sem parar / Lamentando seu vaqueiro / Que não vem mais aboiar / Não vem mais aboiar / Tão dolente a cantar / Tengo, lengo, tengo, lengo / tengo, lengo, tengo / Ei gado, oi”.

Se o vaqueiro, ao fim de tarde, aboiava, parece, agora, inverter-se a situação: o “gado muge sem parar”,

O sertão tenta preservar seus valores, sua cultura, seus costumes e a cidade o invade com seus múltiplos recortes...

Observe-se o seguinte parágrafo:

Depois, ao findar do dia, a última tarefa: contam as cabeças reunidas. Apartam-nas. Separam-se, seguindo cada um para sua fazenda tangendo por diante as reses respectivas. E pelos ermos ecoam melancolicamente as notas do *aboiado*... (2002, p. 223)

Em nota de rodapé, Euclides (2002, p. 223) define o *aboiado*:

como se ele próprio cantasse com saudade do vaqueiro, sabedor de que não mais o ouvirá. Segue a onomatopeia “tengo, lengo, tengo, lengo...”, a qual consegue manifestar a mais profunda angústia pela perda irremediável.

Compare-se: em Euclides da Cunha (2002, p. 223): “E pelos ermos ecoam melancolicamente as notas do *aboiado*...”; em Luiz Gonzaga: “Lamentando seu vaqueiro / Que

não vem mais aboiar”. A exploração de fonemas como /m/, /n/ confere uma suave musicalidade aos versos, de modo a nos transportar ao universo melódico do próprio aboiado, o que contribui para gerar sentimentos de solidariedade à realidade descrita. Em Euclides, a tristeza do vaqueiro em fim de tarde; em Gonzaga, a dor da perda do ente querido covardemente assassinado.

Luiz Gonzaga imortaliza o primo na letra da música. Raimundo Jacó permanece desconhecido somente na letra da música: “O seu nome é esquecido / Nas quebradas do sertão / Nunca mais ouvirão / Seu cantar, meu irmão”. Historicamente, garantiu o lugar de marcar por todos os cantos uma maior valorização e respeito ao trabalho do vaqueiro.

Como foi narrado pelos companheiros de Raimundo Jacó, testemunhas do encontro de seu corpo junto à rês fugitiva, que o vaqueiro viera, na véspera de sua morte, buscar no mato, ao lado dele, o cachorro fiel continuava a latir aflito. Gonzaga imortaliza esse momento na música: “Só lembrado do cachorro / Que inda chora / Sua dor / É demais tanta dor / A chorar com amor”.

Em outro momento de dor profunda, com a morte do companheiro de jornada musical Humberto Teixeira, com o qual dividira o sucesso de “Asa Branca”, Gonzaga compõe “O adeus da asa branca (Tributo a Humberto Teixeira)”. Retoma nos dois primeiros versos, o início da última estrofe de “Asa branca”: “Quando o verde dos teus óio / Se espaiá na prantação”, acrescentando-lhes: “Uma lágrima doída / Vai moiá todo o sertão”. Vale-se da hipérbole da lágrima única capaz de molhar todo o sertão e do sentido metafórico da dor que atin-

ge a todo sertanejo pela morte de alguém tão valoroso.

Lembra-lhe a titulação de doutor, pois o parceiro de composição musical e amigo, Teixeira, era advogado: “Ribaçã morrê de sede / Com sodade de douto”. Ainda lembra a todos que Humberto Teixeira deixou

lena morena / Tenho mais inspiração”. Inclusive, utiliza o pronome possessivo “minha” ao referir-se, carinhosamente, à esposa.

Em “Saudades de Helena”, confessa: “Sem Helena a minha vida / É tristeza, é solidão / É seca braba no norte / É morrer na inundaçã / É

...a sensibilidade gonzagueana faz-se notar em temas essenciais da existência humana...

o nome gravado na história da música brasileira: “Morre o homem fica o nome / E o nome dele ficou”.

Assim, a sensibilidade gonzagueana faz-se notar em temas essenciais da existência humana, e isso, certamente, lhe confere ainda maior popularidade.

A mulher no cantar gonzagueano

Gonzaga conheceu vários amores desde Nazarena Milfont, a Nazinha, cuja pai o forçou a desistir do intento de namorá-la, quando o sanfoneiro contava apenas 17 anos de idade. Em 1941, nasce Luiz Gonzaga do Nascimento Júnior, fruto de seu relacionamento com a cantora Odaleia Guedes, com a qual pretendia se casar, porém não o fez.

Casou-se com Helena das Neves Cavalcanti, em 1948. Em composições como “Saudades de Helena” e “Madame Baião” registra o amor que sentia pela primeira esposa. Observe-se a estrofe de “Madame Baião”: “Nos braços da minha Helena / Encontro consolação / Tocando minha sanfona / Alegro o meu coração / Beijando He-

brincar com a tristeza / É viver sem poder viver / É morrer de amor por um beijo / É a luz dos olhos não ter”. Instaure-se, aqui, a definição negativa da saudade provocada pela ausência do ser amado.

Um ano antes de sua morte, em 1988, separou-se oficialmente da esposa e assumiu o relacionamento com Maria Edeuziuta Rabelo, a quem conhecia desde 1968 e com quem conviveu, após seu reencontro com ela em 1975. Para ela compôs “Umbuzeiro da saudade”, juntamente com João Silva.

Em “Umbuzeiro da saudade”, o eu-lírico personifica o umbuzeiro e conversa com ele: “Umbuzeiro veio / Veio amigo quem diria / Que tuas folhas caídas / Tuas galhas ressequidas / Iam me servir um dia”. Nos versos finais, lembra do sentimento de solidão que o dominava, em suas viagens pelo Brasil afora; culpa um passarinho indiscreto que descobrira os amantes e por isso afirma: “Hoje vivo pelo mundo / Tal o qual o vem-vem / Sobiando o dia inteiro / Quando vejo um umbuzeiro / Me lembro de ti meu bem”.

Segundo Euclides da Cunha (2002, p. 128), se não fosse o umbu-

zeiro, o sertão nordestino seria despovoado. Ele é considerado a árvore sagrada do sertão. E, para celebrar o amor entre Zuita e Gonzaga, a árvore passa a ter, também, um valor simbólico, ao evocar a recordação do amor por Zuita.

Gonzagão cantou o amor em diversas músicas. Outros amores do sanfoneiro não costumam ser citados, prevalecendo os quatro maiores de sua vida: Nazinha, Odaleia, Helena e Zuita. Sobretudo a esposa Helena e a companheira de final de jornada, Zuita, foram as mais celebradas em suas composições, dado o importante significado que tiveram na vida do Rei do Baião.

O estado amoroso e apaixonado também não se desvincula do sertão. Este aparece, ora como pano de fundo, ora como cenário, de uma forma ou de outra, porém sempre como marca intrínseca da alma de Gonzaga.

A herança da religiosidade sertaneja

Uma letra imortalizada por Luiz Gonzaga, “Jesus sertanejo”, não é de sua autoria; pertence a Janduhy Finizola. Nela, apela para o Cristo, lembrando-lhe a onipotência divina: “Ô ô Jesus razão / Tão sertanejo / Que entende até de precisão”.

O apelo estende-se ao desejo de que a seca se finde, de modo a impedir que o sertanejo seja forçado a deixar sua terra: “De sol vou sofrer ou morrer” e “Ai nordestino de arribação”. Manifesta nitidamente sua vontade em: “Do céu há de vir solução / na terra, a semente agoniza / Preconiza solidão / E a tarde que arde, acompanha / Ai tanta sanha de maldição / Aqui vou ficar, vou rezar / ai vou amar a minha geração”. Apesar do prenúncio trágico da morte do alimento, personificada na semente agonizante, a

perseverança do sertanejo serve como modelo de amor à terra natal.

É também da autoria de Janduhy Finizola a música “A Nova Jerusalém”, consagrada na voz do Rei do Baião. Nela, homenageia-se a cidade-teatro idealizada e criada por Plínio Pacheco, no distrito de Fazenda Nova, em Brejo da Mãe de Deus, a 180 quilômetros de Recife, onde desde 1968 se encena a Paixão e Morte de Jesus Cristo, todos os anos.

A letra se inicia com os versos “Do trabalho com amor nasceu / Um trabalho de tempos passados que não morreu / Na pedra o homem talhou, sua fé, sua luta brotou / E lá no Nordeste, nas terras do agreste / Pra sempre ficou / [...]”. Trata-se da referência à construção do cenário, com o aproveitamento da paisagem local: pedras, vegetação e aridez apropriadas ao cenário fixo.

O principal foi a valorização do trabalho humano na construção de tal

paz que se faz / O amor que nos traz Jesus”. Tudo, na letra da música, se resume na proposta de Cristo: a vivência do amor.

Gonzaga gravou, ainda, da autoria de Finizola, a música “Pai Nosso” em que retoma a oração cristã, direcionando-a à súplica do sertanejo e ao contexto do agreste. A intertextualidade manifesta na letra da música parafraseia a oração do Pai Nosso, em versos como: “Pai Nosso / que estais no céu do sertão / Santificado / Quem vive sobre esse chão”, ou em: “O pão nosso / De cada dia nos guia / Nos consola e transforma em coisas do dia”, ou ainda “Perdoai o vaqueiro, meu Senhor / Que ele sempre nas contas lhe perdoou” e também: “Que não caia o vaqueiro em tentação / Nem lhe traga perdição, maldição”.

Luiz Gonzaga gravou “Nova Jerusalém”, em 1973, “Jesus sertanejo”, em 1977 e “Pai Nosso”, em 1978. Em todas essas músicas fica evidenciada

Era um mundo calado / Todo feito ninguém...

espaço, presente no primeiro verso e na penúltima estrofe: “Era um mundo calado / Todo feito ninguém / Onde o homem criou / União, multidão, mutirão, construção / Nova Jerusalém”.

Lembra, nas estrofes anteriores, que a construção é realizada por “lavradores”, os quais também participam da encenação, juntamente com atores profissionais e outros.

O sentido da representação já impresso, de certa forma, nos versos anteriores, como em “Gente simples que desperta no tempo”, é retomado de modo explícito na última estrofe: “A verdade da vida, a luz infinita / A

a sua crença em Jesus Cristo. Pode-se apontar, portanto, a religiosidade como outra marca, demonstrada na escolha de seu repertório, no qual reafirma sua identidade nordestina. Gonzaga chegou a tocar e a cantar para o Papa João Paulo II no Ceará, quando de sua estada no Brasil em 1980.

Unidade e pluralidade repertoriada e presentificação de Luiz Gonzaga

Se muitos meninos de hoje, nordestinos e filhos de migrantes nordestinos sentem orgulho de suas raízes, sabe-se que Luiz Gonzaga

contribuiu enormemente para isso. Dominique Dreyfus (2012, p. 117) menciona que, após viver 16 anos no Rio de Janeiro, Gonzaga volta à terra natal e, embora a família o ache diferente, principalmente na influência da fonética carioca, na pronúncia do /d/ e do /t/, os conhecidos o veem como o mesmo de sua infância. Marfisa, da família Alencar, afirma em entrevista para Dominique:

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

Neste artigo, foram citadas algumas das músicas gravadas por Luiz Gonzaga em diferentes momentos de sua carreira. O Rei do Baião gravou cerca de 625 músicas. Os diversos temas abordados nas composições escolhidas por ele para serem gravadas e/ou cantadas envolvem sempre a vida com suas questões essenciais: o amor, a desilusão amorosa, a saudade, a amizade, a fome, a miséria, a morte, a migração, as questões econômicas e políticas, enfim a necessidade de luta pela sobrevivência e a esperança na fé em Deus permeiam todo o repertório gonzagueano e o Nordeste brasileiro. De modo especial, o sertão envolve toda a obra repertoriada.

A cidade de Exu, mais do que visibilidade, ganhou, graças a seu filho ilustre, o transbordamento para símbolo da essência do sentimento apaixonado, nato, pelo sertão, mes-

mo com o enfrentamento de sua aridez, nas composições de temas vários. Por isso, a convergência dos múltiplos temas para o sertão, não só pernambucano, mas de toda a região nordestina, a ultrapassar fronteiras e ganhar repercussão em toda parte, em todo o país e no exterior.

Em “Asa branca”, a perfeição melódica e na letra, formam um todo harmonioso e, sobretudo, envolvente. Luiz Gonzaga e Humberto Martins sintetizam, nessa música, a alma do povo nordestino. Todos os temas encontram-se ali presentes: a unidade do que é, em si, plural.

As novas gerações podem desconhecer cantores de outrora, porém Luiz Gonzaga continua vivo e querido na memória do povo, a atestar o valor de sua obra, a perpetuar o valor das raízes sertanejas por toda a nação.

No mesmo homem habitam ideias paradoxais: o espírito de solidão e solidariedade, a consciência da necessidade de se fazer muito mais do que foi realizado em todos os tempos para suprir as carências dos habitantes do agreste brasileiro e a inércia da ação.

No poema “Ao Reis (*sic*) do Baião”, Patativa do Assaré homena-

geia o amigo Luiz Gonzaga. Lê-se na última estrofe: “Caboco do geno forte, / Contigo ninguém se engana, / Tu é do Sul e é do Norte, / Do palácio e da choupana, / Tu teve provando a raça, / derne o campo inté a praça / Na vida de sanfonero / é grande rei soberano / Moreno pernambucano / Que sabe sê brasileiro.”

Na voz dos poetas, dos músicos e na mais variada expressão de formas artísticas, a denúncia, a indignação, por vezes, o conformismo. Na simbiose entre realidade e ficção em Euclides da Cunha e outros autores, na música e na sanfona de Luiz Gonzaga, o despertar da valorização daquilo que é genuinamente brasileiro. Na vastidão cultural: o Brasil dentro dos diversos brasis.

No Velho Lua, a tentativa de tornar o sertão habitável e vencer o deserto da solidão e da tristeza com o auxílio das manifestações da música popular. Há 100 anos nascia o sanfoneiro e, hoje, sua voz ecoa nos ares, como voo de asa branca... 

Celina Leal dos Santos é Mestra em Literatura e Crítica Literária pela PUC-SP.

Bibliografia

Livros

- Assaré. Patativa do. *Ispinho e fulô*. São Paulo: Hedra, 2005.
 Cunha, Euclides da. *Os sertões*. São Paulo: Ateliê Editorial / Imprensa Oficial do Estado, 2002.
 Dreyfus, Dominique. *Vida do viajante: A saga de Luiz Gonzaga*. 3. ed., São Paulo: Editora 34, 2013.
 Echeverria, Regina. *Gonzaguinha e Gonzagão*. São Paulo: Ediouro, 2006.
 Barroso. Gustavo. *Terra de sol (natureza e costumes do norte)*. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2003.
 Melo Neto, João Cabral de. *Morte e vida Severina*. Rio de Janeiro: MediaFashion, 2008.
 Rosa, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. 36. ed., São Paulo: Nova Fronteira, 1988.

Documentos eletrônicos

- Cronologia da Vida de Luiz Gonzaga. Disponível em: <http://www.gonzagao.com/discografia_de_luiz_gonzaga.php>. Acesso em: 18 mai. 2013.
 Gonzaga, Luiz. [Repertório]. Disponível em: <<http://letras.mus.br/luiz-gonzaga>>. Acesso em: 20 mai. 2013.
 Nova Jerusalém. Disponível em: <<http://historiascenariosnordestinos.blogspot.com.br/2013/03/cidade-teatro-de-nova-jerusalem-pe.html>>. Acesso em: 13 mai. 2013.



A oralidade de Luiz Gonzaga temas e diálogo com a literatura oficial

NILDECY DE MIRANDA NASCIMENTO

Luiz Gonzaga fazia parte da categoria “gênio” e, portanto, tinha todas as características que cabem aos gênios: era sensível, sonhador, encantador, sedutor, inteligente, engraçadíssimo, generoso, mas também violento, autoritário, instável, imprevisível, impaciente, cheio de contradições. (Dominique Dreyfus)

Conhecidas no Brasil a partir da popularização do rádio na década de 1940, as canções de Luiz Gonzaga atravessaram o século e continuam vivas, traduzindo poderosamente elementos da realidade econômica, social, política e religiosa do sertão nordestino brasileiro. Os textos do artista, cuja temática apresenta um rico painel cultural e identitário, dialogam de modo surpreendente com os escritores modernistas da década

de 1930, pelo viés da cultura popular. O caráter lúdico que perpassa a produção do cancionário de Luiz Gonzaga, marcado na *performance* que acompanhou a sua narrativa oral, além de sua imensa capacidade teatral, desempenhada através de uma linguagem singular do corpo e da voz, podem ter sido fortes aliados para a longevidade do artista, cujas canções continuam alimentando a memória das gerações atuais e prometem permanecer como

legado para gerações vindouras. O fato é de grande relevância diante das formas atuais de comunicação e de percepção estética, engendradas na convivência com elementos das novas tecnologias e das redes sociais, em que os valores são instáveis e substituíveis.

A produção do artista pernambucano Luiz Gonzaga merece dos estudiosos da cultura um olhar atento diante da longevidade de sua obra, que atravessou o século e dá sinais de per-

manecer, a despeito da descartabilidade dos elementos popularizados pelos veículos de comunicação de massa. Além de traduzir aspectos políticos, econômicos, sociais e culturais do Nordeste brasileiro, a obra gonzaguiana merece visibilidade por interagir com a produção da cultura letrada e por expressar, de maneira lúdica, uma vasta temática que reflete a identidade do sertão do Nordeste brasileiro. Inserida no contexto cultural de uma realidade em que os elementos identitários se esgarçam continuamente no cenário das cidades, a produção do artista pernambucano Luiz Gonzaga nos surpreende pelos sinais de solidez que apresenta, tendo ele se tornado amplamente conhecido num país de grande pluralidade cultural como o Brasil.

A cultura se tornou uma importante moeda de diálogo sobre as identidades nacionais diante do fenômeno cada vez mais presente da globalização, principalmente a partir das últimas décadas do século 20, em que a publicidade ganhou um poder avassalador de subverter os espaços identitários, fluidificando fronteiras culturais. Mais recentemente, a presença das redes sociais aliada a modalidades cada vez mais interglobais de comunicação tende a uniformizar ainda mais a paisagem cultural. Dentro dessa realidade, o modo de percepção estética, engendrado no bojo da cultura da imagem e do modelo pouco sustentável da descartabilidade, alia-se a formas de convivência e comunicação virtuais, em que a experiência por via do clique e do olho automatiza as relações e substitui, em curtíssimo prazo, os aspectos da identidade cultural.

Nosso interesse pela produção gonzaguiana contempla a *performance* de sua narrativa oral, privilegiando uma interface entre a literatura e a di-

versidade cultural. O artista, tradicionalmente visto como músico, reúne um pluralismo de vozes autorais em cujo conjunto se destaca também a sua própria autoria. Essas vozes, aglutinadas em torno da *performance* do artista, alcançaram uma imensa popularidade tornando-se conhecidas nacional e internacionalmente.

Considerando a riqueza temática dos textos interpretados por Luiz Gonzaga, este estudo tece apro-

A cultura se tornou uma importante moeda de diálogo sobre as identidades nacionais diante do fenômeno cada vez mais presente da globalização...

ximações entre o universo da obra do artista e o dos escritores brasileiros que produziram literatura no Brasil a partir da década de 1930. Além de observar as semelhanças temáticas com a cultura letrada, dialogando com romancistas brasileiros consagrados como Graciliano Ramos e Rachel de Queiroz, a narratividade de Luiz Gonzaga se constitui num dos melhores exemplos de literatura oral, expressa por uma interpretação de alta qualidade. Considera-se que mesmo nos casos em que Luiz Gonzaga se comportou apenas como intérprete de textos dos mais diversos letristas que gravou, é a identidade de sua *performance* a grande responsável pela popularização e sobrevivência de sua arte até hoje, dentro, inclusive, das redes sociais.

Luiz Gonzaga nasceu em Exu, ao pé da serra do Araripe, sertão pernambucano, no Nordeste do Brasil, a 13 de dezembro de 1912. Alistou-se no Exército brasileiro em julho de 1930, momento em que a situação política do Brasil estava extremamente confusa, por causa da Grande Guerra. Em 1939, deixou o Exército, de passagem pela então capital brasileira, o Rio de Janeiro, aventurou-se no cais com a sua sanfona, tentando ganhar

algum dinheiro para voltar para sua terra. Nas ruas do Rio de Janeiro, a grande quantidade de nordestinos que se identificaram com os acordes da sanfona de Luiz Gonzaga animaram-no a permanecer e a se aventurar pelos programas de auditório nas rádios e na televisão. Naquele momento, a entrada do rádio no circuito comercial permitiu uma maior difusão da cultura popular de massa. A Rádio Nacional oferecia uma válvula de escape para as tensões crescentes no Brasil e no mundo, criando um espaço onde até então prevaleciam a fantasia e a diversão barata e acessível em nível popular. De acordo com Renato Ortiz (1988), a classe dominante no Sudeste buscava um “tipo brasileiro por excelência”, tipo que também interessava à Políti-

ca de Boa Vizinhança, responsável pela intensificação das relações culturais entre o Brasil e os Estados Unidos. O autor citado lembra, por exemplo, a criação do Zé Carioca em *Alô, amigos*, um filme de Walt Disney, e o incentivo à carreira de Carmen Miranda, em cuja indumentária foi divulgada a imagem da baiana. O ambiente era, então, muito favorável à incorporação do artista Luiz Gonzaga como fenômeno de cultura de massa, tendo-se ainda em vista a imensa quantidade de nordestinos que migravam para o Sudeste em busca de trabalho. Esses nordestinos, saudosos de sua terra natal, encontravam na canções de Luiz Gonzaga a tradução de seus sentimentos de solidão e saudade diante dos novos códigos da metrópole que, embora lhes oferecesse trabalho, não os compreendia. A força criadora do artista irrompeu, então, no cenário cultural nacional e ele se tornou um fenômeno musical, sobreviveu à efemeridade a que estão condenados muitos dos ídolos criados pela mídia e se tornou um clássico da cultura popular.

A pluralidade de vozes presentes em suas composições destaca desde poetas populares como Patativa do Asaré até letristas com formação acadêmica como o ator e compositor Mário Lago, o médico Zé Dantas e o advogado Humberto Teixeira, que se tornou deputado federal em 1947. O Nordeste expresso em suas canções transcende o tempo e o espaço, fazendo com que o artista agrade a públicos diferentes.

Luiz Gonzaga participou de momentos significativos da história e da cultura brasileiras no século 20, como a Revolução de Trinta, a implantação do Estado Novo, as tensões em torno dos acontecimentos da Segunda Guerra Mundial, a arrancada dos meios de comunicação de massa com a popularização do rádio e, mais tarde,



Fragmento da obra Quatro Gonzagas, de Fernando Coelho, exposição O imaginário do rei; visões do universo de Luiz Gonzaga, OCA - Parque do Ibirapuera, 2012.

da televisão. Com a morte de Getúlio Vargas e a eleição de Juscelino Kubitschek em meados da década de 1950, surgiu um novo Brasil, que a escritora e jornalista francesa Dominique Dreyfus, uma das melhores biógrafas de Luiz Gonzaga, descreve como “o Brasil de Brasília, do Cinema Novo, do Concretismo, da Bossa Nova e da Jovem Guarda” (1996, p. 207). Nesse Brasil predominantemente urbano, com novos valores, novas aberturas e novos sonhos, a juventude trocou o ritmo alegre do baião pelo balanço da bossa nova, num momento em que as ondas de rádio estavam sendo ofuscadas pelas novidades da televisão. Foi um período em que Luiz Gonzaga se retirou dos auditórios do rádio e foi

tocar nas cidades do Nordeste, onde o povo comparecia em massa para ouvi-lo. Na década de 1960, retornou aos programas de televisão, a partir de declarações dos tropicalistas, que confessaram a influência que sofreram da sua música. Desde então, voltou com força à cena nacional, sendo gravado e homenageado constantemente. O homem faleceu no dia 2 de agosto de 1989, mas o artista continua vivo e muito presente no cenário cultural e musical.

Luiz Gonzaga fez do próprio corpo o lugar de inscrição de grande parte das mensagens que comunicou, traduzindo o local de sua cultura. Inventivo e espontâneo, documentou o modo de viver do povo sertanejo usando como suporte a gestualidade,

a voz, a indumentária caracterizada pelo chapéu alusivo ao cangaço e pelo jaleco de couro alusivo ao vaqueiro. A forma peculiar de narrar, imitativa do canto dos animais e dos sons da noite sertaneja, descreveu e presentificou paisagens, pessoas, personagens do es-

Gonzaga dialogou com poeta brasileiro Manuel Bandeira, que eternizou em sua poesia personagens como Totonho Rodrigues, Tomásia e Rosa, transferidos das ruas pernambucanas em que viveu a sua infância para a imortalidade através de poemas como

*Os tipos humanos
nordestinos do século 20
estão descritos num
painel antropológico que
conservou para as gerações
futuras o legado de uma
cultura...*

paço do sertão em situações cotidianas da vida, enquanto trabalhavam, barganhavam seus produtos nas feiras, negociavam espiritualmente a fertilidade da terra nas romarias ou apenas se divertiam nos forrós à luz do candeeiro.

Os tipos humanos nordestinos do século 20 estão descritos num painel antropológico que conservou para as gerações futuras o legado de uma cultura que se foi amalgamando às novas disposições demandadas pela organização da vida atual. Esses tipos humanos não raro intitulam os textos do artista, como ocorre na canção *Boiadeiro*, composta por Klécio Caldas e Armando Cavalcanti. Vaqueiros, parteiras, devotos, coronéis, soldados de polícia convivem nas canções de Gonzaga com Rosinhas, caboclos, cabras valentes e trabalhadores da roça, revelando tipos humanos comuns no sertão nordestino da época em que o artista viveu. Nesse sentido, Luiz

“Profundamente”, em *Estrela da vida inteira*. Como Manuel Bandeira, Luiz Gonzaga transformou em personagens pessoas reais de sua convivência como Seu Januário, Santana, Anselmo, Zé do Bahia, Raimundo Jacó, entre outras pessoas da região onde nasceu.

Fartamente tematizadas nas canções de Luiz Gonzaga, as cidades nordestinas são descritas com suas paisagens geográficas e culturais, servindo para que se possam testemunhar transformações históricas ocorridas no espaço do sertão. Através da toada “Trapeiros da Borborema”, de Luiz Gonzaga e Rosil Cavalcanti, a memória do artista recuperou cenas do passado de Campina Grande, por onde passavam tropeiros e viajantes: “Assim caminhavam as tropas cansadas / E os bravos tropeiros buscando pousada / Os ranchos e aguadas dos tempos de outrora / Saindo mais cedo que a barra da aurora” (RCA, 1980). Can-

ções como “Cacimba nova” e “Serrote agudo” revelam o empobrecimento de fazendas anteriormente prósperas, a decadência de povoados antigos e a desorganização do espaço nordestino no processo de marcha do capitalismo: “Fazenda Cacimba Nova / Foi bonito o teu passado / Ainda estás dando a prova / Pelo que vejo a teu lado / Um curral grande pendido / Carro velho, esquecido / Pelo sol todo encardido / Falta de juntas de bois / Que eles levavam de dois / Obedecendo ao careiro” (Luiz Gonzaga / José Marcolino / Panta: RCA, 1996). A letra dessa canção, com certa melancolia, presentifica o drama da decadência nas cenas que o olhar do observador registra enquanto a memória remete à fartura e à abundância do passado, evidenciando as modificações econômicas impostas ao espaço: o curral agora pendido e o velho carro de bois, encardido e ressecado pelo sol.

São também comuns nos textos das canções gonzaguianas alusões a experiências ligadas ao trabalho nas roças e à produção agrícola e comercial das cidades: a cebola de Cabrobró, o fumo de Arapiraca, a feira de Caruaru, as negociações com o gado participam da cena dramatizada pelo artista, que temperou com boa dose de humor ou de lirismo as suas apresentações. Gonzaga soube se apropriar de recursos comuns à literatura, mimetizando sentimentos como saudade e melancolia. No enredo da canção “Feira de gado”, o vaqueiro se despede da cidade de Mundo Novo com um longo aboio e parte para vender sua boiada em Feira de Santana, maior entreposto comercial na época, famosa pelas suas feiras de gado. O ritmo com que Gonzaga interpreta esse texto é pungente, expressivo da solidão do vaqueiro pelas estradas no longo caminho: “Mundo Novo adeus / Adeus minha amada /

Eu vou pra Feira de Santana / Eu vou vender minha boiada” (Zé Dantas / Luiz Gonzaga: RCA, 1984).

As vaquejadas, as novenas, a relação do peão com o patrão, aspectos da flora sertaneja, a presença dos animais de estimação que conviviam com o homem do sertão povoam muitos dos textos interpretados por Luiz Gonzaga, refletindo um jeito de viver muito próprio do lugar. O cão de guarda, companheiro para vigiar a morada ou para auxiliar na caçada, é um personagem marcante nas canções do artista. *Samarica Parteira* é exemplo de texto em que o cão é descrito jocosamente pelo narrador, que apresenta uma relação de nomes de cães muito comum no sertão do Nordeste quando ainda não era tão marcante a influência da televisão:

Num sei pur quê cachorro de pobre tem sempre nome de peixe: é Cruvina, Traíra, Piaba, Matrinchá, Baleia, Piranha... Rá... Maguinho,

...Gonzaga soube traduzir muitos sons representativos da natureza sertaneja...

mas caçadorzinho como o diabo. Cachorro de rico é gordo!... Num caça nada, rabo grosso, só vive durmindo... Num presta pra nada, só presta é pra bufar. Agora o nome é bonito: é Uaisk, Raïsk, Rex, Uisk, Rum... Rá... cachorro de pobre é Chimbica... (São Paulo: EMI-Odeon, 1973)

O trecho anterior, além de utilizar elementos literários como a onomatopeia, é rico em estratégias que põem em cena o riso, aspecto muito

frequente na obra de Luiz Gonzaga. No exemplo transcrito, o riso envolve a marcação de sinais das diferenças sociais no espaço do sertão, sempre a partir de uma perspectiva que privilegia o ponto de vista popular. Nessa direção, o artista tira proveito de uma linguagem predominantemente regional.

O misticismo católico, traço alusivo à identidade do sertanejo, está tematizado em textos de canções como “Súplica cearense” e “A volta da asa branca”. Além do misticismo, características como o machismo (“Forró do Mané Vito”) e a valorização da sabedoria dos mais velhos (“Respeita Januário”) pontuam o modo de viver do sertanejo, suas formas de namoro e de lazer (“Vem morena”, “Cintura fina”, “Xanduzinha”, “Olha pro céu”, “Dança Mariquinha”, “A dança da moda”, “Imbalança”), ou as longas caminhadas do povo sertanejo pelas estradas (“Légua tirana”) quando a

locomoção entre as fazendas era feita geralmente a pé ou em lombo de animais.

Surpreendentemente performático, teatral, Luiz Gonzaga soube traduzir muitos sons representativos da natureza sertaneja, expressando-os poeticamente, ultrapassando a mera descrição. Entre os muitos elementos que incorporou às suas interpretações, o canto dos pássaros teve uma presença significativa em sua obra, na qual desempenha uma espécie de can-

to mimético, uma vez que a maioria dos pássaros foram nomeados pelos índios, poderosos influenciadores no modo como o sertanejo apreendeu a natureza. Luiz Gonzaga mimetizou o canto do pássaro carão, da araponga, da rolinha fogo-pagô, da acauã, amalgamando poesia e mito. Nos versos de “Acauã”, compostos por Luiz Gonzaga e Zé Dantas, por exemplo, o cantar do poeta mimetiza o canto da ave destacado no silêncio da tarde sertaneja a prenunciar a possibilidade de seca: “Acauã, acauã vive cantando / Durante o tempo de verão / No silêncio das tardes agoirando / Chamando a seca pro sertão / Chamando a seca pro sertão” (RCA, 1996).

Recorrente na obra de Luiz Gonzaga, a migração, presente em canções como “Asa branca”, “Pau de arara”, “A triste partida”, “Luar do sertão”, é tema gerador de metáforas associadas ao sofrimento do migrante, à sua perplexidade diante dos modos de viver da cidade grande, ao desejo de retorno ao lugar de origem. Em “A volta da asa branca”, a presença do relâmpago e a volta da ave de arribação, que funcionam como índices do retorno das de chuva, são acompanhados pela expressividade alegre que prenuncia a possibilidade do retorno: “Já faz três noites / Que pro norte relampeia / A asa branca / Ouvindo o ronco do trovão / Já bateu asas / E voltou pro meu sertão / Ai, ai eu vou me embora / Vou cuidar da prantação” (RCA, 1996, disco 1). Em contrapartida, “A triste partida”, com letra de Patativa do Assaré, mimetiza um ritual doloroso que encena a expulsão do sertanejo de sua terra, fugindo da miséria. A canção “Pau-de-arara” descreve a situação de pobreza material em que o sertanejo emigra: “Quando eu vim do sertão, / Seu moço, do meu Bodocó / A malota era um saco e o

cadeado era um nó / Só trazia a coragem e a cara / Viajando num pau-de-arara / Eu penei, / Mas aqui cheguei” (RCA, 1996, disco 2).

O tema migração oferece o principal eixo de interação da obra de Luiz Gonzaga com a cultura letrada, fixando pontos de interseção entre os seus textos e textos do romance regionalista de 1930 no Brasil. Alguns escritores como Rachel de Queiroz trouxeram para o cenário da literatura e da cultura os problemas do homem nordestino, focalizando mais especificamente a cultura do sertanejo. Na mesma direção, a música de Luiz Gonzaga inseriu o sertão do Nordeste no imaginário cultural brasileiro através da indústria cultural. Levando-se em consideração que o livro no Brasil está tradicionalmente restrito aos círculos acadêmicos ou às obrigações escolares, a inserção das canções de Gonzaga na mídia é fato de peso considerável quando se trata de representar o sertão no imaginário nacional. Seu alcance foi expressivo, uma vez que teve como veículo de propagação os meios de comunicação de massa.

O exercício de observar que o lugar da enunciação definido pela perspectiva do escritor letrado não está distante do escolhido pelo artista popular nos leva a confrontar trechos como os dos romances *O quinze* e *Vidas secas* com letras canções como *A “Triste partida”* e *“Asa branca”*. *O quinze*, romance de estreia da escritora Rachel de Queiroz publicado em 1930, narra o êxodo de trabalhadores da região de Logradouro e de Quixadá, no sertão cearense, para a capital, Fortaleza, onde esperavam sobreviver à seca até chegar o período das chuvas. O eixo narrativo central do livro, a migração de Chico Bento e de sua família, é social, uma vez que apresenta os efeitos da seca sobre o sertane-

jo. Uma breve comparação entre trechos de *O quinze* e a letra de *“A triste partida”*, de Patativa de Assaré (RCA, 1996) revela semelhanças surpreendentes. O tema central é mesmo nos dois textos focalizados, ou seja, ambos narram o drama de uma família nordestina que se retira diante da iminência das secas, alimentando a esperança de retornar quando voltarem as chuvas. Discutida em *O quinze*, a migração é avaliada pelo artista popular na voz do narrador de *“A triste partida”*, ao reconhecer as condições de miséria do retirante na cidade grande: “Distante da terra / Tão seca mas boa / Exposto à garoa / À lama e o paul / Faz pena o nortista / Tão forte, tão bravo / Viver como escravo / No Norte e no Sul”.

A perspectiva do escritor letrado e do artista popular coincidem não apenas em termos temáticos, bem como na linguagem utilizada e na visão de mundo expressa. No início do capítulo vinte e dois do romance, lê-se:

Setembro já se acabara, com seu rude calor e sua aflita miséria; e outubro chegou, com São Francisco e sua procissão sem fim, composta quase toda de retirantes, que arrastavam as pernas descarnadas, os ventres imensos, os farrapos imundos, atrás do pátio rico do bispo... E novembro entrou, mais seco e mais miserável, afindo mais fina, talvez por ser o mês de finados, a imensa foice da morte. (2000, p. 122 e 3)

Como no fragmento anterior, a alusão à fé e religiosidade do homem do sertão, o clima de desolação trazido pela seca e pela conseqüente iminência da migração e a atmosfera dramática e fúnebre do ambiente se apresenta na cena de *“A triste partida”*, em que o nortista expressa sua atonia no meio



Luiz Gonzaga com a sua inseparável sanfona branca. (divulgação)

da paisagem em que ele se vê obrigado a partir: “Setembro passou / Outubro e novembro / Já tamo em dezembro / Meu Deus, que é de nós? / assim fala o pobre / do seco Nordeste / Com medo da peste / Da fome feroz”.

Outra sequência de coincidências poderão ser reveladas num cotejo entre a letra de *“Asa branca”* e as linhas do romance *Vidas secas*, este último do escritor Graciliano Ramos. *“Asa branca”* é uma das canções mais conhecidas de Luiz Gonzaga. Humberto Teixeira, seu letrista, recebeu o mote para compor a canção de retalhos da memória do próprio Luiz Gonzaga. Gravada pela primeira vez em abril de 1947, *“Asa branca”* foi regravada muitas vezes. Em 1997, a discografia de Uéliton Mendes da Silva já apontava vinte e seis vezes gravações. Como o próprio nome sugere, a asa branca é uma ave que tem uma ponta da asa branca, podendo ser reconhecida de longe pelo caçador. Ameaçada de extinção nos sertões do Nordeste, ela costuma bater em retirada nos períodos que antecedem a estiagem. Ver a asa branca arribar em bandos tornou-

-se, no sertão, um prenúncio de seca, e assim a asa branca ganhou força simbólica suficiente para traduzir o drama do retirante.

Vidas secas, como afirma Afrânio Coutinho, é também um romance que insiste no ciclo das secas. Escrito por Graciliano Ramos, alagoano da cidade de Quebrângulo, o romance foi publicado em 1938. A narrativa começa com a família – Fabiano, Sinhá Vitória e os dois filhos, acompanhados do papagaio e da cachorra Baleia – fugindo da seca, a caminho do Sul. Em *Vidas secas*, o capítulo denominado “O mundo coberto de penas” se relaciona de modo especial com o texto de “Asa branca”, por causa da presença das aves de arribação que prenunciam a proximidade das secas: “O mulungu do bebedouro cobria-se de arribações. Mau sinal, provavelmente o sertão ia pegar fogo” (1989, p. 108). O desespero do personagem Fabiano ao avistar o bando de aves está exposto pelo discurso indireto livre que caracteriza os seus pensamentos: “Pestes. Quando elas desciam o sertão, acabava-se tudo. O gado ia finir-se, até os espinhos secariam” (1989, p. 110). A sensação dolorosa também presente no texto da canção “Asa Branca” se estabelece por via do olhar lançado sobre a paisagem: “Quando oiei a terra ardendo, / Qual fogueira de São João / Eu perguntei a Deus do céu / Por que tamanha judiação”. A judiação no cenário dos dois textos é não apenas do homem, como também da terra e dos animais. Os textos demonstram que o homem sertanejo resiste a deixar o seu lugar natal pelo qual tem grande apego. Tanto é que em “Asa branca”, somente quando o pássaro vai embora é que o sertanejo resolve dizer adeus a sua Rosinha: “Inte mesmo a asa branca / Bateu asa do sertão / Entonce eu disse, adeus, Rosinha / Guarda contigo o meu co-

ração”. Em “Fuga”, outro capítulo de *Vidas secas*, lê-se, coincidentemente: “só quando a fazenda se despovoou” e Fabiano “viu que tudo estava perdido é que combinou a viagem com a mulher, matou o bezerro morrinheiro que possuíam, salgou a carne, largou-se com a família” (p. 116).

Explícita na linguagem do romance, a desolação está mais disfarçada na linguagem lírica da canção. Se a linguagem do livro é concisa na sua aspereza dramática, a da canção é também perpassada pela dramaticidade, nas cenas de morte que revela: morte da terra e do animal. Nos dois textos, a visão funciona como principal meio de apreensão do mundo pela experiência. A visão da terra ardendo, dos cadáveres do gado, do céu cheio de sol, são elementos que norteiam a movimentação do homem do lugar, que também retirará dali em bandos maltrapilhos. Associado à visão da seca e do sol, desenha-se um cenário apocalíptico, associado à ideia de morte e de expulsão do homem.

Os estudos da literatura brasileira não deixam dúvidas a respeito da importante contribuição dada pelos romancistas para fixar o conhecimento de realidades do interior do Brasil, a partir de um viés aberto pelos primeiros modernistas. Este texto fortalece o argumento de que a obra de Luiz Gonzaga, embora gestada fora dos círculos acadêmicos, representa uma voz que muito tem a somar no cenário da cultura brasileira, quando se trata de tornar conhecida a identidade do sertanejo. Sua escritura, como já se afirmou, é a escritura do corpo, a do gesto, a escritura da voz através da oralidade. Essa escritura, inserindo a palavra do sertanejo no cenário cultural brasileiro, ofereceu a milhares de migrantes que viviam no Sudeste a oportunidade de identificação.

Olhando para o presente, observamos que as narrativas orais de Luiz Gonzaga prosseguem em evidência, seja porque sua música continua sendo largamente tocada nos meios de comunicação, seja porque o artista tem sido cada vez mais objeto de estudos acadêmicos, de exposições culturais, blogs, etc., fato que surpreende diante da variedade de linguagens presentes nas redes sociais, nas quais tempo e espaço são categorias instáveis. O legado que Luiz Gonzaga nos deixou permite redesenhar o traçado de um viés cultural que resiste e que proporciona importantes reflexões acerca dos modos de conviver contemporâneos, servindo como ponto de interrogação sobre a identidade cultural na pós-modernidade. (cc)

Nildecy de Miranda Nascimento é professora da Universidade Federal da Bahia

Referências bibliográficas

- BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.
- COUTINHO, Afrânio / COUTINHO, Eduardo de Faria. *A literatura no Brasil*. 3.ed. Rio de Janeiro: José Olímpio; Niterói: UFF, 1986.
- DREYFUS, Dominique. *Vida do viajante: a saga de Luiz Gonzaga*. São Paulo: Editora 34, 1996.
- ORTIZ, RENATO. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- QUEIROZ, Rachel de. *O quinze*. São Paulo: Siciliano, 2000.
- RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. São Paulo: Record, 1989.
- SILVA, Uéilton Mendes da. *Luiz Gonzaga: discografia do rei do baião*. Salvador: BDA, 1997.

Referências discográficas

- Coleção *Luiz Gonzaga, 50 anos de chão*, organizada por José Milton. São Paulo: RCA, 1996.
- GONZAGA, Luiz. *Luiz Gonzaga, o homem da terra*. São Paulo: RCA Victor, 1980.



Identidade Seca

O Rei do Baião e a procura do ser brasileiro¹

RICARDO MELANI

Cena 1: A origem na mistura

Ibirapitinga. Sua cabeleira amazônica é verde. Seus membros são águas translúcidas. Seu corpo, que se dilata até o Prata, é vale, é serra, é chapadão. Tatuado de aldeias, taperas, tribos, malocas e cabildas e encantado por sertões, sua voz é tupinambá; sua alma, abaeté. Tupi é seu tempo, espaço e verdade.

Reino vistoso e vigoroso de existência. Tribos de lutas e guerras entre si festejavam comendo paçoca de carne humana. Solene comunhão de amigo-inimigo, equilíbrio e tranquilidade. Mas sorrateira a civilização faz serviço, aviltando seu reino. Implacável biologia da branquitude, forjada por séculos de pestes, aporta às suas costas. Tuberculose. Coqueluche. Sarampo. Cária. Espalham-se magreira e morte a contar aos milhares e milhões.

E a ordem jesuíta a ordenar almas. A instituir o pecado e a culpa. Para o salvacionismo, o viver índio era o viver de cães e porcos. Esses sem-cristo-natureza banquetearam o Sardinha e no ato immortalizaram a catequese. Sardinha com mandioca foi o prato antecessor da feijoada. Já havia também o cultivo do milho, da batata-doce, do cará, da abóbora, do abacaxi, da erva-doce, do mamão, do guaraná, do caju e de muitos outros alimentos. Dizem que a felicidade também era cultivada, mas não era nomeada.

Entre uma dizimação aqui e uma escravização acolá, fabricavam-se mamelucos, os pais do Brasil. Já na

origem a mestiçagem. A mestiçagem entre mundos — um da fruição da existência índia, outro da disciplina e da exigência características da civilização branca; e a mestiçagem mameluca, intra-índios, resultado da miríade de tribos por toda a extensão de Ibirapitinga. O exercício da cunhadagem foi cevando a origem do povo brasileiro.

Seu nome é mistura e mais mistura. Estendendo a escravidão indígena à negra, mais gente foi se gastando, triturada nos dentes dos interesses de quem dominava. A sórdida condição de cativo e de sem-identidade, porém, bateu o chão, assentando o caminho para encontros entre brasilíndios, nagôs, gegês e minas. Entre sofrimentos e crueldades, culinárias, gestos e instrumentos foram se intertransformando. E os portugueses foram filhando. Os portugueses foram deitando rebentos. Já não eram só mamelucos. Vieram os mulatos e outra alegria na triste condição de desigual. Já não eram só mamelucos. Já não eram só mulatos. Havia também os caburês. Tamanha confluência de etnias foi negando e afirmando costumes e tradições. E os filhos dos filhos dos filhos o que eram? Eram filhos dos protobrasileiros. Eram brasileiros. Não eram índios, mas na sua alma e carne estava a origem tupi. Os Carijó e os Tupinambá estavam presentes. Estavam presentes também os Paresi, Bororo, Xavante, Kayapó, Tapuia e Guaikuru. Já não eram negros africanos, mas em seu sangue e seus traços estava gente

do Sudão, da Gâmbia, da Serra Leoa, da Costa da Malagueta e da Costa do Marfim. Já não eram portugueses nem mazombos, mas suas palavras lutavam contra o nheengatu até que todos falassem o português.

E esse ser e não ser começa a contar a sua história. Nos canaviais, nas minas, entre os pés de café, esse

As festas populares esqueciam suas origens para festejar manifestações que pareciam inconciliáveis. O carnaval deixou de ser português pelo grito do samba, esse filho do lundu, irmão do maxixe, do choro e da bossa nova. O saci-pererê e o boitatá, em cantigas de roda, brincavam com a cuca, o bicho-papão e o lobisomem. E a capoeira,

que abre os braços nos Sertões. Uma Súplica cearense², porque o inferno queima. Então, “o sertanejo, antes de tudo é um forte”³. Um forte que forja sua força na briga com a seca. Seca tão seca que seca o corpo e a alma. E o corpo e a alma secos secam o destino que se faz passo a passo no silêncio. Mas isso já é trajetória. Já é ser no seco, mais do que pedra no empedramento do solo. Ser em secura. Um bicho, “sim senhor, um bicho, capaz de vencer dificuldades”⁴.

Assim, as vidas secas são decantadas nos memoriais brasis. Identidade – o que é é, o que é não pode deixar de ser. Sê-lo seco. Um aboiar de gente brasileira. Uma brasilidade. Vê-se na boiada. Vê-se no vaqueiro. Vê-se no cangaço e no cangaceiro. O olhar brasis. Uma janela para a batalha surda das plantas pela vida. No alto, o Sol. Abaixo, o apedrejamento. A caatinga. Ramagens de espinhos. Leguminosas anãs. Folhas miúdas. Cajueiro. Bromélias. Caroás. Gravatás. Ananases. Uma flora desértica. Os cactos e os teimosos xiquexiques. As cabeças-de-frade deitadas sobre a pedra nua. Tesos, os mandacarus altivos olham para os galhos retorcidos à sua volta.

– Ah! Palmatória do inferno!

Mas se há o diabo, há Deus na terra do Sol. A árvore sagrada do sertão é o imbuzeiro, que dá de beber. Depois da dormência vegetativa, quando o Sol bate queimando, tinindo em sensação escaldante, as flores brotam novamente. Novamente “ymbu” diz que é santo e o prova com a sua reencarnação. Há a macambira, que é “para o matuto sequioso um copo d’água cristalina e pura”⁵.

Aparecem caititus, queixadas, emas, seriemas, suçaranas, mocós e todos os bichos que fugiam da seca. Aparecem as pombas bravas e as maritacas, os carcarás. A boiada passa en-

Erguendo crioulos, parindo caipiras, gerando sertanejos, criando caboclos e fecundando sulistas.

negro não negro, esse índio não índio, esse branco não branco buscava sua sobrevivência e sua identidade. O brasileiro é a carne do supliciado e do algoz. É a carne da tristeza do povo vítima do genocídio, mas também é a carne do braço feroz que açoitava o escravo que tentou fugir. E a miscigenação do sangue deu lugar à miscigenação do espírito, à mistura das crenças, dos ritos e das manifestações artísticas. A expressão brasileira foi se fazendo no delírio do acômodo, da resistência, da supressão, da criação na adversidade, e sobretudo na interinfluência. No mesmo imaginário, o cristianismo embarçou-se com o candomblé e ambos envoltos pelo espiritismo produziram a umbanda; e a culpa do pecado enroscou-se com o curupira, com o caipora e outros entes malignos. Esse sincretismo cultural foi forjando o brasileiro. Foi forjando um homem adaptado ao trópico, sob a orientação da civilização portuguesa e o processo de colonização.

A arte também foi se fazendo mestiça, como mestiço era o artista.

eira, brasa-escondida, já não era só de Angola. Era brasileira como a cachaça que negava a bagaceira. Como a feijoadada que se misturava com a mandioca. Como o azeite de dendê que se entremetia com o bacalhau. Era brasileira, como era brasileira a rede tupi que desafiava o Renascimento.

Assim você foi se constituindo. Em modo único de diversos afluentes. Como algo novo muito diferente de suas raízes. Erguendo crioulos, parindo caipiras, gerando sertanejos, criando caboclos e fecundando sulistas. A todos dadivando a tarefa de ser brasileiro e de lutar por sua identidade.

Cena 2: Os filhos do Sol e do empedramento do solo

Gente brasileira é também sertaneja. E o sertanejo é filho do Sol. É um solzinho solto na seca; um soquinho solto no Sol. Há uma arte da sobrevivência que sobrevive na pele grossa e calejada de um tom indeciso entre cores. Um bronzeado heroico, bravo, que finca raiz no movimento em direção à vida. É um retirante da morte,

gordada. E então em êxtase a alegria espera a tristeza. E novamente, em um círculo vitorioso do demo, lentamente as chuvas e os verdes vão mingando. A seca vai secando, contorcendo, esgarçando em estalos de gravetos. Os rios, tornando-se filetes d'água, enxugando, enxugando... até asa branca bater asas do sertão. Fica o silêncio quente e imóvel do semiárido. A estiagem longa. A magreza, a pobreza e a fome.

Mas quem pode enfrentar tudo isso? Quem pode desafiar os espinhos da caatinga e aguentar as cobranças do Sol? Quem pode lutar com a dureza do solo? Quem sobreviveu. Se sobreviveu, é ser que busca vida, vontade de viver, vontade de potência, vontade de ser. Bicho que se ergue das entranhas das secas. Bicho de instinto árido, sem viço, ressequido, descarnado pelo Sol. Bicho que busca vida. Vida severina sim, que “teimosamente se fabrica”⁶, mas que tem na teimosia sua virtude definitiva. Vida consagrada pela persistência. É assim o sertanejo. E, quando se prepara para a guerra da resistência, ergue como escudo o gibão de couro de bode, veste o colete, calça as pederneiras e as alpercatas, põe as luvas e, sobre a cabeça, usa o chapéu de couro. De vaqueiro, prepara-se enfim para a natureza inóspita e incompreensível; e também para as ciladas, o desmazelo político, as brigas entre famílias tradicionais. Prepara-se, pois “viver é um descuido prosseguido”⁷. A vida do sertanejo é uma conquista perseguida em cada instante.

Prepara-se sem alarde, entre santos milagreiros e cangaceiros. Sim, porque o sertanejo é religioso fervoroso e, às vezes, pode aderir ao messianismo. Cheio de crenças, o sertanejo dá sentido a sua vida em outra que virá de um messias, que pode ser um Conselheiro ou um Sebastião. É des-



Da direita para a esquerda: Luiz Gonzaga, Catamilho e Zequinha. Formação criada por Gonzaga que se transformou em modelo para os outros conjuntos nordestinos. (Divulgação)

sa maneira que ele vislumbra o fim da sua penúria, o fim de sua miséria. Jejuar. Rezar. Flagelar-se. As escadas para uma nova realidade. Os sacrifícios. Os milagres. As marchas pelo sertão. As romarias. As procissões. As curas impossíveis. A peregrinação para além do Sol escaldante e do chão de pedra.

No mundo da penúria do semiárido, há também os cangaceiros. O banditismo é fruto da ditadura da seca. Das relações senhoris, do mandonismo dos coronéis, dos jagunços e capangas; e de uma revolta surda e violenta. João Calangro, Lampião e Corisco são afamados, louvados e te-

midos. Desgraçam vilarejos, exterminam famílias, sangram inimigos, mas são cantados como justiceiros. “O senhor sabe: sertão é onde manda quem é forte, com as astúcias. Deus mesmo, quando vier, que venha armado! E bala é um pedacinhozinho de metal...”⁸ Cartucheiras, facas, carabinas, chapéu de couro... o uniforme do exército da seca.

Cena 3: O baião viajando do campo para a cidade

A década de 1930 foi a do pensar brasileiro. A busca da identidade. Da representação do que é Brasil e do que é gente brasileira. Gilberto Freyre, com *Casa grande e senzala*, Sérgio Buarque de Holanda, com *Raízes do Brasil* e Caio Prado Junior, com *Formação do Brasil contemporâneo*, perscrutaram a origem e o povoamento do país e exaltaram o poder da miscigenação. O sentimento nacional já estava presente muito antes em *Os sertões*, de Euclides da Cunha, na literatura pré-modernista de um Lima Barreto ou de um Graça Aranha, no movimento modernista — em *Pau brasil*, de Oswald, e em *Macunaima*, de Mario, em *Abaporu*, de Tarsila do Amaral —, que visava tanto a pesquisa estética quando a consciência criadora nacional. Mas a grita por um ideal nacional foi maior no período posterior ao da Revolução de 1930 e no Estado Novo.

Um pouco antes de a intelectualidade buscar, mais do que a origem, a originalidade de sangue e de costumes brasileiros, um sanfoneiro, Januário, fazia sucesso nas festas de Exu e redondezas, em Pernambuco e no Ceará⁹. Exu é expressão derivada de tribo de índio que vivia na região que se chamava Açú. No sertão, apesar da provocação constante do Sol e do escárnio da fome e da miséria, há muita festa e o sertanejo num instante se enche de alegria ao som de música e aos

passos de dança. Festejos. Reisados. Pastoris. Bumbas-meu-boi. Festas juninas. Festas de renovação. Batizados. Casamentos. Procissões. E os forrós de todo o fim de semana. Tudo era motivo para festejar a própria festa. Assim, o sanfoneiro tinha lá seu mérito social e Januário, bom tocador, sempre era requisitado.

Januário era casado com Santana, a mulher-chefe da família, que trabalhava na roça. O casal teve nove filhos. Entre eles, Luiz Gonzaga, que desde pequeno se entretinha na oficina de sanfonas do pai. Sempre que podia acompanhava Januário às festas. Vivendo entre músicas — bandas de pífanos,

participou de um contingente de soldados da zona do Cariri que foi responsável por prender cangaceiros e jagunços que estavam sob as ordens de coronéis que não aderiram à revolução.

Depois de servir o exército quase dez anos, Gonzaga vai para o Rio de Janeiro tentar a sua sorte como artista. Foi em uma esquina do Mangue, região do Rio de Janeiro, onde abundavam os bares, os restaurantes e as casas de prostituição, para onde se dirigiam os boêmios, os malandros, os bebedores, os soldados, e todos os aspirantes a músico, que Gonzaga caiu na sua arte. Lá, tocando valsas, tangos e choros, recebia trocados em moedas

Lá, tocando valsas, tangos e choros, recebia trocados em moedas que pingavam em sua latinha.

seresteiros, repentistas —, aos poucos foi dizendo a que veio. Não poderia seguir os passos da mãe. A agricultura não o atraía. O seu negócio era tocar e dançar. Com aproximadamente quatorze anos, começou a rivalizar com o pai, sendo chamado para tocar nas festas; e com o que ganhava ajudava a família.

Próximo dos dezoito anos, o futuro Rei do Baião buscava ser mais. Deixou a sua terra e foi para Fortaleza, em 1930. Alistou-se no exército e na condição de soldado desavisado foi parar na Paraíba, participando da revolução de 30. Sem saber o porquê, Gonzaga cumpria ordens cegamente. Combateu as forças que estavam contra Getúlio e, apesar da sua admiração por Lampião e pelo cangaço, também

que pingavam em sua latinha. Logo foi chamado a tocar nos bares.

No início, seu repertório não tinha a ver com sua origem e as festas e danças de Januário. Gonzaga seguia a moda. Buscava ser comercial. Tocava os sucessos da época: tangos de Carlos Gardel, foxtrotes, canções e valsas. Ganhava a vida assim, mas ainda estava longe de ser original. Tanto assim, que poucos sabiam que ele era nordestino. Era confundido como mais um músico carioca. Ágia, vestia-se, tocava e cantava igual a todos.

Foi por exigência de estudantes cearenses que frequentavam um dos bares onde Gonzaga tocava que o sanfoneiro retomou sua origem e começou a tocar música nordestina. A recepção foi muito boa. As pessoas

gostavam das músicas com sotaque de pé de serra nordestino. Até mesmo em um programa de rádio, comandado pelo extraordinário compositor Ary Barroso, Gonzaga saiu-se bem, tocando “Vire e mexe”: ganhou o primeiro lugar e embolsou 150 mil réis.

Esse período foi decisivo na sua carreira, pois firmou a escolha de Gonzaga em ser um artista representante do nordeste. Em pouco tempo, o Rei do Baião começou a participar de programas de rádio e a trabalhar de maneira fixa em “A hora sertaneja”, programa da Transmissora, futura Rádio Globo. Como o próprio nome indicava, Gonzaga estava em sua “terra”: o programa tratava de músicas sertanejas.

Em 1941, Gonzaga foi contratado pela RCA Victor e lançou quatro discos de 78 rotações. No mesmo ano, foi contratado pela Rádio Clube para participar do programa “Alma do sertão”. A partir de então, Gonzaga desenvolve uma escalada vertiginosa de sucessos. Sua atividade artística é intensa, nas rádios, gravando discos, em shows e festas. Ele passa a ser um músico de primeira linha, celebrado e admirado por muita gente. Transforma-se no maior divulgador da música nordestina e cria um marco na história da música popular brasileira: o baião.

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

nho musical, sentir que ele carrega em si a alma nordestina, e todas as influências que marcaram a música do Nordeste. E o seu gênio foi saber, através da sanfona cromática, engrandecer, enriquecer, dar volume a esse rojão, melodicamente rudimentar.¹⁰

Com sua genialidade Luiz Gonzaga criou um gênero musical. A música “Baião”, de sua autoria em parceria com Humberto Teixeira, foi lançada em 1946 e transformou-se em pouco tempo em um grande sucesso por todo o país. Primeiro na gravação do conjunto Quatro Ases e Um Coringa e depois em uma versão do próprio Luiz Gonzaga.

Baião

Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira

Eu vou mostrar pra você
 Como se dança o baião
 E quem quiser aprender
 É favor prestar atenção
 Morena chega pra cá
 Bem junto ao meu coração
 Agora é só me seguir
 Pois eu vou dançar o baião
 Eu já dancei balancê
 Xamego, samba e xerém
 Mas o baião tem um quê
 Que as outras danças não têm
 Oi quem quiser é só dizer
 Pois eu com satisfação
 Vou dançar cantando o baião
 Eu já cantei no Pará
 Toquei sanfona em Belém
 Cantei lá no Ceará
 E sei o que me convém
 Por isso eu quero afirmar
 Com toda convicção
 Que sou doido pelo baião

Para “inventar” o baião, Gonzaga se apoiou na criatividade popular, na linguagem dos repentistas nordestinos. Toda a sua trajetória musical foi marcada por esse movimento. Gonza-

ga levava o ritmo sertanejo e nordestino para todos os cantos do país. Não só o ritmo, mas também os temas, as preocupações, os costumes, as festas, os rituais, a religiosidade. Gonzaga foi um viajante que sempre levou na mala sua vida sertaneja e o coração da sua terra. Em qualquer lugar que ele chegasse, chegava um aroma nordestino. Um vento folclórico saía de sua sanfona.

Não foi à toa que Gonzaga inspirou-se nos vaqueiros e nos cangaceiros para criar a sua indumentária artística. De chapéu de couro e sorriso aberto, lá vinha Gonzaga e o pulsar nordestino. O baião, o xaxado, a toada, o xote, o xamego, o siridó, todos esses ritmos, que eram tipicamente nordestinos, invadiram o Sul, as cidades do Rio de Janeiro, São Paulo e depois todo o Brasil. Gonzaga foi o grande representante desse desvelar da gente do semiárido, suas tristezas e alegrias. Ele foi enfrentando preconceitos e dando conhecimento para os brasileiros de uma parte de sua identidade que até então era desconhecida da maioria da população.

Gonzaga não só criou o baião e deu impulso a outros ritmos nordestinos. Ele também demonstrou a melhor maneira de tocá-los. Inspirando-se nas bandas de pífano que tocavam nas Igrejas do Araripe, que utilizavam zabumba e triângulo, Gonzaga criou o conjunto típico nordestino: zabumba, sanfona e triângulo. Nenhum outro músico teve a ideia de criar um conjunto apoiado no folclore nordestino¹¹.

Claro que o “discurso nordestino” de Gonzaga estava carregado de estereótipos comuns à sua época e a outros artistas da música e da literatura, que até hoje estão presentes no imaginário brasileiro: a seca, o cangaço, a vaquejada, a miséria, a fome,

a ignorância, a rudeza sertaneja e a migração. A temática gonzaguiana estava em sintonia com a do “romance regionalista de 1930”, os livros de José Américo de Almeida, Rachel de Queiroz, Jorge Amado, Armando Fontes, Graciliano Ramos, entre outros escritores.

Mas todos esses signos, que determinam uma representação construída do nordeste e do sertanejo, apoiavam-se na realidade, melhor dizendo, em uma parte da realidade, que era tomada como totalidade da condição nordestina. A seca, por exemplo, maior ícone do Nordeste, é, sim, uma realidade arrebatadora, que marca profundamente ao sertanejo. Mas a condição de miséria de setores expressivos de nordestinos não pode ser reduzida à condição climática do semiárido. Não pode ser desvinculada dos desmandos das gestões políticas, como em certa medida, em atitude de exceção, Gonzaga e Zé Dantas denunciaram em “Vozes da seca”, música de 1953.

Vozes da seca

Luiz Gonzaga e Zé Dantas

Seu doutô os nordestino têm muita
 gratidão
 Pelo auxílio dos sulista nessa seca
 do sertão
 Mas doutô uma esmola a um ho-
 mem qui é são
 Ou lhe mata de vergonha ou vicia
 o cidadão
 É por isso que pidimo proteção a
 vosmicê
 Home pur nós escuído para as
 rédias do pudê
 Pois doutô dos vinte estado temos
 oito sem chovê
 Veja bem, quase a metade do Brasil
 tá sem cumê
 Dê serviço a nosso povo, encha os
 rio de barrage
 Dê cumida a preço bom, não es-

queça a açudage
 Livre assim nós da ismola, que no
 fim dessa estiage
 Lhe pagamo intê os juru sem gastar
 nossa corage
 Se o doutô fizer assim salva o povo
 do sertão
 Quando um dia a chuva vim, que
 riqueza pra nação!
 Nunca mais nós pensa em seca, vai
 dá tudo nesse chão
 Como vê nosso distino mercê tem
 nas vossa mãos

formadora, pelo menos como ingrediente importante na constituição dos novos gêneros urbanos que vieram a plasmar a nossa música popular, a partir dos anos trinta. Dentre aqueles gêneros diretamente criados a partir da matriz folclórica, está o baião e toda a sua família. E da família do baião Luiz Gonzaga foi o pai.¹²

O “hino nordestino” “Asa branca” sintetiza o movimento artístico e estético feito por Gonzaga. “Asa branca”

...as vozes da seca construíram a noção de Nordeste e ganharam o Brasil.

De qualquer maneira, o migrante Gonzaga, por meio de sua música, disseminou o folclore nordestino e ajudou forjar uma representação de identidade nordestina e brasileira.

O caminho que a música popular percorre, do campo para a cidade, correspondendo ao êxodo das populações rurais para os centros urbanos maiores, vem sendo aberto e pavimentado, ao longo do século, numa série de ciclos dos quais os mais intensos e significativos, numa escala verdadeiramente nacional, se deram, essencialmente, nas décadas dos quarenta e dos cinquenta. Os vários modos folclóricos, que os povos do interior foram criando e acumulando durante o longo período de colonização, começaram a escoar mais intensamente para as cidades na primeira metade deste século. Item indispensável na bagagem do êxodo rural, conseguem se estabelecer, definitivamente, senão como base

era uma música do folclore nordestino, que era tocada por seu pai, Januário. Gonzaga deu nova vestimenta rítmica e Humberto Teixeira, nova letra. A toada ganhou o Brasil. Do que “fala” essa música? De seca — “terra ardendo”, “que brasileiro, que fornalha”; de miséria que se abate sobre o sertanejo — “nem um pé de plantação, por falta d’água perdi meu gado, morreu de sede meu alazão”; de festa nordestina — “qual fogueira de São João”; de religiosidade — “eu perguntei a Deus do céu, ai por que tamanha judiação”; de migração e de sofrimento retirante — “então eu disse adeus Rosinha, guarda contigo meu coração”, “hoje longe muitas léguas, numa triste solidão”; de retorno ou de esperança de retorno — “espero a chuva cair de novo, pra mim voltar pro meu sertão”, “eu te asseguro não chore não, viu, que eu voltarei, viu, meu coração”. Seca, miséria sertaneja, festa nordestina, religiosidade, migração, sofrimento

retirante, as vozes da seca construíram a noção de Nordeste e ganharam o Brasil.

Asa branca

Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira

Quando olhei a terra ardendo
Qual fogueira de São João
Eu perguntei a Deus do céu, ai
Por que tamanha judiação
Eu perguntei a Deus do céu, ai
Por que tamanha judiação
Que brasileiro, que fornalha
Nem um pé de plantação
Por falta d'água perdi meu gado
Morreu de sede meu alazão
Por falta d'água perdi meu gado
Morreu de sede meu alazão
Até mesmo a asa branca
Bateu asas do sertão
Então eu disse adeus Rosinha
Guarda contigo meu coração
Então eu disse adeus Rosinha
Guarda contigo meu coração
Hoje longe, muitas léguas
Numa triste solidão
Espero a chuva cair de novo
Pra mim voltar pro meu sertão
Espero a chuva cair de novo
Pra mim voltar pro meu sertão
Quando o verde dos teus olhos
Se espalhar na prantação
Eu te asseguro não chore não, viu
Que eu voltarei, viu
Meu coração
Eu te asseguro não chore não, viu
Que eu voltarei, viu
Meu coração

Cena 4: A morte do herdeiro

Quando escrevia este ensaio-artigo, Dominginhos faleceu. A perda é grande. Sua história se confunde em parte com a história de Gonzaga e do forró. Dominginhos nasceu em Garanhuns, Pernambuco, em 1941. Foi em uma feira de sua cidade, quando tocava em trio com seus irmãos, “Os três pinguins”, que Dominginhos, o Neném, então com aproximadamente 12 anos, chamou a atenção

de Luiz Gonzaga. Ele se viu naquele garoto passando o pires. Prometeu ao Neném que lhe daria uma sanfona melhor. A promessa só foi cumprida muito tempo depois, quando eles se reencontraram no Rio de Janeiro. Dominginhos passou a tocar no Trio Nordestino, conjunto criado por Helena, mulher de Gonzaga, e apadrinhado pelo Reio do Baião.

Quem urbanizou mesmo a música que eu criei foi Dominginhos, êmulo meu, que se mantém fiel ao Nordeste. Eu vim com 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 sim-

ples. Dominginhos urbanizou o forró, levou-o para todas as classes, nos grandes centros urbanos, que é onde ele se apresenta.¹³

Dominginhos foi o verdadeiro herdeiro de Gonzaga e alçou voo próprio, criando clássicos da música brasileira e realizando grandezas com dezenas de parceiros, entre eles Luiz Gonzaga, Chico Buarque, Gilberto Gil, Caetano Veloso, Djavan, Anastácia, Alceu Valença, Nando do Cordel.

Uma voz nordestina e brasileira calou-se. Fica o lamento sertanejo e a alegria das suas criações. ©

Ricardo Melani é jornalista e filósofo.

Notas

1. Escrito elaborado a partir do texto *O leviatã cultural brasileiro*, do mesmo autor.
2. *Súplica cearense*, música de Gordurinha gravada por Luiz Gonzaga.
3. CUNHA, Euclides da. *Os sertões*: campanha de Canudos. p. 94.
4. RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. p. 19.
5. CUNHA, Euclides da. *Os sertões*: campanha de Canudos. p. 37.
6. Verso de *Morte e vida severina*, de João Cabral de Melo Neto.
7. ROSA, Guimarães. *Grande sertão: veredas*. p. 57.
8. ROSA, Guimarães. *Grande sertão: veredas*. p. 11.
9. A maior parte dos dados biográficos de Luiz Gonzaga foi retirada do livro *Vida do viajante: a saga de Luiz Gonzaga*.
10. DREYFUS, Dominique. *Vida do viajante: a saga de Luiz Gonzaga*, p. 110-112.
11. Ver *Vida do viajante: a saga de Luiz Gonzaga*, p. 150-152.
12. Gilberto Gil. In: Prefácio do livro *Vida do viajante: a saga de Luiz Gonzaga*, p. 9.
13. Luiz Gonzaga. In: *Vida do viajante: a saga de Luiz Gonzaga*, p. 275.

Bibliografia

- ANDRADE, Oswald de. *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo, Secretaria do Estado da Cultura, 1990.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 3.ed. São Paulo: Cultrix, 1997.
- CUNHA, Euclides da. *Os sertões*: campanha de Canudos. 27.ed. Brasília: UnB, 1963.
- DREYFUS, Dominique. *Vida do viajante: a saga de Luiz Gonzaga*. 3.ed. São Paulo: Editora 34, 2013.
- FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala*; formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal. 51.ed. São Paulo: Global, 2006.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 26.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- MORAES, Jonas Rodrigues de. “Truce um triângulo no matulão (...) xote, maracatu e baião”: A musicalidade de Luiz Gonzaga na construção da “identidade” nordestina. Mestrado pela PUC-SP. São Paulo: 2009.
- PRADO JR, Caio. *Formação do Brasil contemporâneo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro; a formação e o sentido do Brasil*. 2.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. 107.ed. Rio de Janeiro: Record, 2008.
- ROSA, Guimarães. *Grande sertão: veredas*. 27.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*. 10.ed. Rio de Janeiro: Record, 1987.



Nor-destinado não!

Luiz Gonzaga e a epopeia da retirância

MARCOS PAULO SANTA ROSA MATOS

A obra de Luiz Gonzaga do Nascimento, o Rei do Baião, é emblemática no que diz respeito à identidade nordestina. Ele é o grande nome da música popular dessa região, pois representa e encarna aquilo que o povo nordestino sente e declara como sua cultura, seu modo de vida, suas experiências existenciais, sua luta constante contra a fome, a seca e a opressão.

Em suas canções, Luiz Gonzaga procurava imitar a língua do povo, do seu povo, para melhor poder lhe falar, bem como realizar uma anamnese de suas origens e do universo que ele ajudou a consagrar como uma fonte de poesia, beleza, luta, coragem e resistência.

Gonzaga cantou o sertão não apenas enquanto temática, mas como linguagem. Ele incorporou e encar-

nou o homem nordestino, com suas vestimentas, seus valores, seus sonhos, e, sobretudo, sua forma de expressar-se, fazendo disso cartão de visita e emblema de sua obra artística.

O alcance de sua produção, mais do que sua pessoa, faz daquilo que ele entoou verdadeiro catecismo do *modus essendi* do Nordeste do Brasil. A canção “Nordeste independente”, composição de Bráulio Tavares e

Ivanildo Vilanova, interpretada por Elba Ramalho, fazendo uma apologia à “pátria nordestina”, afirma que uma das composições gonzaguianas seria o Hino Nacional:

Já que existe no sul esse conceito /
Que o nordeste é ruim, seco e ingrato /
Já que existe a separação de fato /
É preciso torná-la de direito /
Quando um dia qualquer isso for feito /
Todos dois vão lucrar imensamente /
Começando uma vida diferente

De que a gente até hoje tem vivido /
Imagina o Brasil ser dividido /
E o nordeste ficar independente /
[...] /
O idioma ia ser nordestinense /
A bandeira de renda cearense /
“Asa branca” era o hino nacional [...].
(Tavares; Nova, s.d.)

De fato, “Asa branca” tem um destaque especial porque, de autoria da dupla Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, composta em 3 de março



Luiz Gonzaga representava o orgulho de ser nordestino.

sileira de Letras em 1997 como a segunda canção brasileira mais marcante do século 20, estando empatada com

...como Luiz transformou o ato de cantar o Nordeste no ato de defini-lo e defendê-lo?

de 1947, foi cantada pelo próprio Luiz Gonzaga e, posteriormente, por vários artistas, como Lulu Santos, Fagner, Caetano Veloso, Elis Regina, Eduardo Araújo, Agnaldo Rayol, Paulo Diniz, Tom Zé, Chitãozinho e Xororó e Ney Matogrosso, Badi Assad, Maria Bethânia, Gilberto Gil, Luiz Bordon, Demis Roussos e Raul Seixas (estes dois últimos gravaram a versão inglesa, “White Wings”), entre outros. Essa música foi eleita pela Academia Bra-

“Carinhoso”, o choro que Pixinguinha compôs em 1917, e antecedida apenas de “Aquarela do Brasil”, composta por Ari Barroso em 1939.

A perfeição estética e a popularidade de “Asa branca”, que vendeu um milhão de cópias logo nos primeiros anos de sua gravação, são inconteste e, ainda hoje, estão vivas na memória cultural do povo brasileiro. Ela é, incomparavelmente, a canção histórica e culturalmente mais representativa

do Nordeste brasileiro e da trajetória artística de Luiz Gonzaga.

É idiossincrático nesse autor/cantor o fato de ele não apenas ter interpretado artisticamente o universo cultural nordestino, uma vez que muitos outros o fizeram, mas também ter assumido a linguagem estigmatizada do nordestino, transformando o estereótipo em emblema, em bandeira de identidade, orgulho de ser nordestino e de falar “nordestinês”.

É a partir dessa constatação que surge o problema aqui abordado: como Luiz transformou o ato de cantar o Nordeste no ato de defini-lo e defendê-lo? Para investigar as respostas a essa questão foi escolhida como objeto de análise a canção “A triste partida”, que apresenta motivações de ordem afetiva, explicitadas pelo próprio Rei do Baião, ao afirmar ser essa sua canção preferida (Pimentel, 2007, p. 22). Ela é uma verdadeira metanarrativa e uma apologia da identidade nordestina.

Composta como um poema por Patativa do Assaré, durante suas atividades costumeiras de trabalhador rural, assim como muitos de seus outros textos, segundo testemunho do próprio autor: “Passei o dia trabalhando e pensando e deixando retido na memória. No outro dia, quando eu voltei à roça, eu terminei. Comecei como hoje, terminei como amanhã, viu?” (Assaré, 2004, p. 48); foi musicada e cantada por Luiz Gonzaga, aparecendo pela primeira vez em um disco de mesmo nome, no ano de 1964,

[...] uma época não muito boa para Gonzaga, uma vez que, com o surgimento da Bossa Nova e depois da Jovem Guarda, as emissoras de rádio das capitais e das grandes cidades brasileiras deixaram de tocar as suas músicas. Até nas grandes cidades nordestinas

como Caruaru, Campina Grande e Feira de Santana, Luiz só era tocado em programas regionais que buscavam a audiência do homem do campo.

Luiz Gonzaga andava muito triste e achava que tinha chegado o momento de encerrar a carreira. A capa desse disco é emblemática,

música foram se juntando outras joias do cancioneiro nordestino. (Abílio Neto, 2009, p. 1)

A versão cantada por Luiz Gonzaga, porém, possui alterações profundas¹, com significativas raízes e consequências ideológicas, e que se inserem

...as elites nordestinas fomentaram diversas produções culturais no âmbito da literatura, do teatro, da pintura e do cinema...

pois só traz a sua sanfona branca e um chapéu de couro. Ele, que sempre aparecia nas alegres capas de seus discos, desta vez ficou ausente. Mais ou menos um ano antes, passeando pela feira de Campina Grande, viu um violeiro cantando uma toada, que é o lamento sertanejo em forma de gênero musical. Aproximou-se e perguntou: “Essa música é sua?”. Ouviu o seguinte: “Não, senhor, é do poeta Patativa do Assaré, lá do Ceará”. Patativa que, se vivo fosse, teria completado cem anos em março de 2009.

Gonzaga sabia onde encontrar Patativa e assim, depois de duas semanas, lá na feira do Crato, conversou com o poeta. [...]

Luiz sabia da força daquela música e resolveu incluí-la no seu próximo LP, o qual pensava ser de despedida, dando somente os devidos créditos ao seu autor, poeta de primeiríssima qualidade. E a esta

em um amplo, complexo e profundo processo de “invenção do Nordeste”, objeto de um igualmente denso estudo desenvolvido por Albuquerque Jr. (1994; 2007). A essas dobras discursivo-textuais, isto é, um jogo de simbolizações que estabelecem a imagem de um Nordeste uno e ideal, motivo de orgulho e de engajamento histórico para os sujeitos que dele fazem parte, somam-se a figura do enunciador: o olhar atento e a voz firme de um cantador que fez de seu próprio corpo um estandarte do Nordeste e de suas canções um parlatório para seu povo. Um cantador que, partindo de um Nordeste como condição inexorável de existência, transformou-o num grande projeto de identificação, ao mesmo tempo discurso de esperança e ritmo de labuta.

Nordestino sim! O (não-)lugar (em) que Luiz representa

Esse Nordeste cantado por Luiz Gonzaga é, conforme Albuquerque

que Jr. (1994; 2007), uma invenção, isto é, fruto de uma produção histórico-discursiva de natureza política e ideológica. Segundo ele, a produção dessa identidade/territorialidade nordestina é marcada pela “indústria da seca”, um discurso sociopolítico que caracteriza a estiagem com a raiz de todos os males do Nordeste e que produz a imagem de um homem nordestino conservador, religioso e violento.

O discurso da seca e a indústria da seca

Embora os longos períodos de estiagem que marcaram a história do sertão nordestino só se configurem como “tragédia” em razão das relações de exploração e opressão que se estabeleceram permanentemente no dia a dia dos nordestinos, vulnerabilizando o grande segmento não abastado da população no enfrentamento desse fenômeno, apenas as causas naturais são mobilizadas pelas elaborações discursivas da “indústria da seca”, projeto político das elites nordestinas nascido durante a “grande seca” de 1877-1879, que se diferenciava das anteriores apenas pela intensidade e pelo fato de ocorrer em um Nordeste decadente², para captar recursos do governo federal e sanar os prejuízos advindos dela.

Até a década de 1870 o Brasil só conhecia duas divisões regionais – Norte e Sul –, no entanto a insatisfação das elites açucareiras das províncias setentrionais, que perderam poder e riqueza em virtude do declínio de seu sistema de produção agrícola e da ascensão político-econômica da região Sul, faz emergir o conceito de Nordeste, criado estrategicamente para fomentar a união política entre elas e pressionar o governo central a atender suas demandas. Os projetos governamentais, porém, nunca atingiam os verdadeiros fins, caracterizando-se como meras oportunidades

de corrupção: os investimentos eram desviados e distribuídos entre as elites estaduais e locais.

Detentoras não apenas da representação política, mas também do capital intelectual da época, as elites nordestinas fomentaram diversas produções culturais no âmbito da literatura³, do teatro, da pintura e do cine-

Esse discurso da seca, redução da realidade sócio-política a um fenômeno físico-climático⁴ e apagamento do fato de que não é a seca que produz a penúria nordestina, ao contrário, é a miséria que transforma a estiagem em seca, porque há “uma seca social permanente na vida do trabalhador do campo, constituída pela concentração

tores de açúcar eram os senhores da política nacional; idade de ouro dessa região, anterior à emergência da sociedade liberal, que destronou os ricos e desamparou os pobres; espaço-tempo utópico marcado pela dialética harmoniosa entre a casa-grande e a senzala.

Nesse contexto profundamente inventado e descaracterizado, as classes dominantes fulguravam como protetoras da região e da cultura nordestinas, contra o modernismo e os movimentos cosmopolitas, ameaçadores da autenticidade, da pureza e da originalidade das produções culturais nordestinas, expressão mais verdadeira da identidade nacional – por supostas razões históricas e étnicas (Albuquerque Jr., 2007, p. 104 e 105). Trata-se de um saudosismo elitista assumido ingenuamente pelas classes populares do Nordeste: um apego ao passado, uma idealização exagerada da tradição e uma resistência ao progresso e ao desenvolvimento, pois se via neles uma ameaça ao poder e uma descaracterização do modo de produção material e cultural ali praticado.

A religiosidade

O *beato* e o *romeiro* marcam também o imaginário nordestino, emoldurados pelo fanatismo religioso. As figuras messiânicas – em particular, Antônio Conselheiro –, o devocionismo, a guerra entre os seguidores de Padre Cícero e as tropas de Franco Rabelo (em 1914), a transferência do poder histórico-transformador da esfera humana para a divina, solidificaram a imagem de um Nordeste intrinsecamente relacionado a uma mística extremada e capaz de levar homens e mulheres a uma espécie de insânia em nome de suas crenças, constituídas de um sincretismo entre o catolicismo popular e o animismo e fetichismo africanos e indígenas.

O beato e o romeiro marcam também o imaginário nordestino, emoldurados pelo fanatismo religioso.

ma, para difundir, em todas as classes sociais e na pluralidade de localidades nordestinas, através de eventos que acompanhavam a agenda religiosa católica, a imagética de uma região refém das hostilidades naturais. Trata-se, mais do que uma defesa da sociedade e da economia nordestinas, da

[...] defesa de uma dominação, de um espaço de domínio que se via ameaçado pela hegemonia de outras parcelas das classes dominantes do Brasil. O Nordeste, como a maior parte dos espaços regionais, é recordado do todo nacional para servir de trincheira e representar uma dada dominação política, e social que se expressa de maneira territorial. O Nordeste nasce como o último território de domínio que sobrou para as elites agrárias do Norte, que antes dominavam o espaço nacional e agora se viam arrinconadas e reduzidas à dominação sobre apenas uma área do país. (Albuquerque Jr., 2007, p. 105)

da terra e do poder econômico e político nas mãos das mesmas e poucas pessoas” (Menezes; Morais, 2002, p. 58), bem como seu modelo de corrupção, acompanhará o Nordeste até os dias atuais, e será, inclusive, motivo de oposição e de preconceito nas regiões Sul e Sudeste, para as quais o nordestino é “aquele que vive à custa dos impostos pagos pelos contribuintes de outras regiões do país, sanguessuga dos cofres públicos, que retorno nenhum daria ao país” (Albuquerque Jr., 2007, p. 95).

O tradicionalismo

Na esteira do discurso da seca, a natureza seria perversa e destruiria a sociedade nordestina perfeita; a seca, mais do que o “pecado original”, teria transmudado o Éden nordestino num limbo insuportável. O Nordeste começa a ser folclórica e romanticamente situado numa época pré-industrial, a era dos engenhos, em que os produ-

A violência e a retirância

Os arquétipos do *coronel* e do *cangaceiro* representam, respectivamente, o poder reacionário e a força revolucionária da região. Amplamente divulgadas e exploradas pelo movimento cultural tradicionalista e regionalista da literatura, do cinema e das ciências sociais, essas figuras passaram a definir a identidade nordestina a partir das relações de violência: aquele que manda estabelece seu poder porque tem uma tropa de capangas e não perdoa desobediência e traição; aquele que contesta o poder o faz pela via da ameaça, do roubo, do banditismo.

submisso – o nordestino se apresenta como alguém que “embainha uma faca na cintura”, um assassino adormecido e na iminência de acordar.

A figura do *retirante* também ganha relevo como nessa dialética da violência pela sobrevivência: o nordestino seria, antes de tudo, alguém que estava fugindo de uma terra-mãe malvada e hostil, um filho rejeitado, incapaz de sobreviver mesmo no seu torrão natal, um flagelado à procura de exílio. Na imagem da seca há um apagamento das condições concretas de existência no Nordeste, assim comentado por Albuquerque Jr. (2007, p. 107):

Inferior e espoliado, o retirante se conjuga à figura do cabra-macho, uma invenção do próprio migrante para fugir da humilhação insuportável...

Ao homem mediano não resta outra saída senão submeter-se a essas relações de poder, que, nesse contexto arquetípico, identificam-se com o império da violência e da opressão. Sobreviver significa não ser alvo da violência; no entanto, só há duas opções ao nordestino: ser vítima ou vetor do arbítrio da força – seja tornando-se um vassalo dos coronéis e cangaceiros (trocando favores por benevolência e proteção), seja por meio da autotutela. O custo da sobrevivência é o potencial uso da força: embora pacato – e

A migração crescente de nordestinos para os grandes centros urbanos do Sul [...] é atribuída e explicada pela ocorrência das secas, marcando todos os migrantes nordestinos com a pecha de retirantes ou flagelados, quando, na verdade, esta vinha apenas agravar as causas mais fundamentais deste processo migratório que eram a concentração de propriedade da terra da região, as péssimas condições de trabalho oferecidas por uma economia em estágio ainda incipiente de capitalização e as modalidades de trabalho

ali prevalentes, que não privilegiavam o assalariamento nem respeitavam as leis trabalhistas [...].

A migração nordestina tornava-se, assim, outra coisa: a retirância. Sair do Nordeste não era uma opção, uma decisão, mas uma imposição do destino; aliás, não era sair, mas “retirar-se”. O nordestino era o personagem de uma tragédia às avessas: condenado a um destino cego (*moira*) sem ter cometido uma desmedida (*hybris*) sequer; parece que a ira divina (*nêmesis*) era despertada pelo simples fato de ele existir. Assim, era um protagonista trágico sem nenhum heroísmo, muitas vezes transformado em personagem cômico:

A maior parte desses migrantes vem da zona rural, a maioria não tem o mínimo domínio dos códigos que regem a vida numa grande cidade; seus hábitos, costumes, formas de pensar, de andar, de falar, estão marcados por sua vivência do campo e por sua condição social de homens pobres, analfabetos, submetidos a uma dura rotina de trabalho e a muitas privações, o que reforçará esta imagem, construída pelas próprias elites nordestinas, em seus discursos políticos, de que seríamos uma região presa ao passado, uma região que reagia, inclusive, aos padrões modernos da sociedade ocidental. (Albuquerque Jr., 2007, p. 102)

Inferior e espoliado, o retirante se conjuga à figura do *cabra-macho*, uma invenção do próprio migrante para fugir da humilhação insuportável de sua condição e subordinação, que de fato se concretizou em muitos episódios de violência. Trata-se, porém, de mero subterfúgio discursivo, porque essa forma viril e forte não é compatível com a opressão e passi-

vidade que definem a situação desse nordestino retirado, deslocado. Sua virilidade e força são moedas de troca no mercado de trabalho, não armas de luta social e política. A indústria política do Nordeste consolida a pequenez e a escassez como identificações concretas do ser nordestino nesse novo espaço, embora dissimuladas através de discursos apoloéticos.

Assim se explica até essa condição subalterna do ser nordestino: ele é um bicho do mato, que está “acuado” no espaço das grandes cidades, obrigado a viver ali contra sua vontade. Na verdade, essa imagem de inadaptação assumida pelos nordestinos foi produzida pelos seus concorrentes no mercado de trabalho, isto é, os migrantes estrangeiros e as populações locais, como informa Albuquerque Jr. (2007, p. 115):

O nordestino seria o produto da natureza hostil em que vivia. O nordestino seria um homem telúrico, figurando em seu corpo e mente a paisagem desolada e rude em que tinha de viver. Era quase um homem-cacto, um homem caatinga, por isso mesmo um ser seco, espinhento, agressivo, inóspito, hostil, pouco acolhedor, sofrido, torturado, de natureza imprevisível. Esta visão de que o nordestino é um homem próximo da natureza, também o estigmatizou como sendo um homem incapaz de conviver com o fenômeno urbano.

Para as elites do Sul, porém, além de violento, o nordestino era alguém perigosamente esperto e preguiçoso, pois “sugava” parte considerável das verbas governamentais, custeadas pelo trabalho duro dos contribuintes de outras regiões, esquecendo-se elas que a força de trabalho dessas outras regiões era, em grande

parte, constituída de nordestinos imigrados, explorados e mal pagos, já que “O Nordeste foi um centro exportador de mão-de-obra desqualificada e barata para o restante do país”. (Menezes; Morais, 2002, p. 42).

razão do olhar de estranheza e da força da opressão, e encarnam em sua cultura e em seu modo de ser o mito do “nordestino cabra-da-pestes”, valente, honrado, destemido e religioso, mas também agregado, vassalo, submisso e

*Para as elites do Sul,
porém, além de violento,
o nordestino era alguém
perigosamente esperto e
preguiçoso...*

As representações do Nordeste em “A triste partida”

Toda a produção de Luiz Gonzaga se baseia na escolha de um espaço narrativo e poético primordial, que permanece inalterado em sua obra: uma região do Brasil assolada por uma série de hostilidades naturais e desigualdades sociais, políticas e econômicas, e que encontra na religiosidade um reduto de fé e de esperança na possibilidade de transformar a história.

Esse “ser nordestino” é representado em termos de flagelo, revolta e religiosidade, a partir da construção histórica do Nordeste no consciente coletivo nacional como um bloco monolítico e homogêneo alicerçado nas categorias da *seca*, do *retirante*, do *cangaço* e do *beato*, agenciada tanto pelas elites políticas dessa região, quanto pelos seus emigrantes, que se estabeleceram no Sul e Sudeste ao longo do século 20, muitas vezes privados de seus direitos mais fundamentais, homogeneizados em sua diversidade, em

acrítico em relação à sua própria condição. É o Nordeste emoldurado pelo Mito da Necessidade (Albuquerque Jr., 2007, p. 123).

O próprio Luiz Gonzaga experimentou a condição de imigrante nordestino no Rio de Janeiro e foi justamente por seu estilo nordestino de ser, caracterizar-se e comportar-se que passou a ser conhecido, contratado e admirado como músico, conquistando fama nacional. Albuquerque Jr. (2007, p. 120) afirma que Gonzaga surgiu, na Rádio Nacional, como o representante da identidade musical nordestina, inventando uma roupa que representaria essa nordestinidade, indumentária normalmente usada pelo vaqueiro e um chapéu de cangaço, além de uma sandália de couro conhecida como sandália de rabicho.

Tendo sofrido preconceito no início de sua carreira por ser nordestino, ele, contudo, de sua origem não se envergonhara; ao contrário, justamente por seu sotaque e sua forma anasalada de fala, pelas próprias roupas que escolhera, seu talento, a qualidade da

música que interpretava e o acerto de muitas estratégias adotadas para a promoção, como fazer *shows* pelo interior da região patrocinado pelas empresas Colírios Moura Brasil ou a Shell, por exemplo, tornou-se um ídolo daquelas populações nordestinas que viviam nas grandes cidades do Sul e que sentiam enorme saudade dos lugares de onde haviam saído, tema privilegiado de suas canções, nas quais o sertão aparecia idealizado e o desejo de voltar era permanentemente repetido.

Enquanto (en)canta Luiz, fala o Nordeste

O primeiro aspecto que chama a atenção nas canções de Luiz Gonzaga é a adoção da “linguagem do Nordeste” como a língua por meio da qual ele fala ao Brasil e ao mundo inteiro: ele não toma para si um português estrangeiro, para poder ser aceito e bem entendido; ao invés disso, submete seu interlocutor a uma língua muitas vezes estereotipada e desvalorizada, por representar a decadência e o subdesenvolvimento do povo que a produz e sustenta. Sobre isso, afirma Pimentel (2007, p. 32):

Oiei? Quá? Vortá? Prantação? Muita gente estranha, mas esses versos foram escritos e publicados assim mesmo, intencionalmente. Reproduzem a linguagem popular do homem da roça, mostram a diversidade linguística da região.

Isso significa que Luiz Gonzaga lança mão de variáveis populares tendo em mente o juízo social do prestígio linguístico e da estigmatização. Quando isso ocorre, segundo Tarallo (2004, p. 50-54), o falante opta por usar a variação por ele mais valorizada, que – em última análise – refere-se à valorização do lugar social dessa valorização.



Antonio Gonçalves da Silva (1909-2002), Patativa do Assaré, foi poeta popular, compositor e cantor. Seu poema “Triste partida” foi musicado por Luiz Gonzaga, em 1964.

O uso motivado da variação linguística é observado, também, na obra de Patativa do Assaré, conforme afirma Brito (2009, p. 183 e 184, grifo do autor):

A poesia de Patativa é híbrida, porque, entre outros fatores, o poeta interage com as linguagens ditas popular e erudita. Como defende Carvalho, “a emissão simultânea da fala cabocla e a observância da norma culta, em Patativa, não significa um antagonismo, mas registros adequados a diferentes enunciações e a um mesmo projeto poético.” [...] [Patativa] – [...] *Quase todo o meu poema matuto é apresentado por um analfabeto, num é? Aquilo ali eu quero*

mostrar ao povo, quero mostrar ao leitor que não é a filosofia não é uma coisa que ele vai aprender lá no colégio, na escola ou coisa não! É uma coisa natural que o camarada recebe como uma herança da natureza. Saber filosofar, saber dar certeza e isso e aquilo outro, viu? E é por isso que eu apresento sempre o caboclo. [...] Faço do jeito que eu quero. Quando eu quero fazer clássico, eu faço [...] Olhe! Aquele, como eu fiz aquele, bem-feito, todo em decassílabos, porque foi um pedido de um latinista: “O purgatório, o inferno e o paraíso”. Aquele é em linguagem erudita.

Constata-se que o poeta parece ter consciência das dicotomias que o mundo dos estudiosos faz a respeito dos saberes. Ao mesmo tempo que

afirma compor do jeito que quer, deixa entrever que leva em conta cada público.

Sob essa ótica, no uso das variantes típicas dos falares nordestinos há uma intencionalidade: ao valorizarem a linguagem nordestina, Luiz Gonzaga e Patativa do Assaré valorizam o “ser nordestino” em sua totalidade. Conforme propõe Bakhtin, o signo linguístico, as palavras possuem um valor de relação social, uma vez que elas interagem com o contexto em que estão inseridas, ou seja, há um entonação pragmática e ideológica no uso das palavras (Santos, 2009).

Na construção ideológica dessa identidade ganha relevo o conceito e a ideia de “nordestinês”, um modo de falar marcado por um léxico pitoresco e exótico e por um sotaque carregado e estigmatizado, muito explorado nas novelas e programas de televisão, mas que não passa de uma virtualidade, pois o Nordeste é não só uma região extensa e diversa, como também um espaço de multiculturalismo e multilinguismo, onde a homogeneidade regional é tão insustentável quanto a nacional. Em outras palavras, a revalorização do Nordeste começa pelo aspecto em que o nordestino recebe o primeiro olhar de desaprovação e de riso, isto é, na maneira como ele se expressa para comunicar seu mundo. Acerca disso, assevera Bagno (2007, p. 43 e 44):

É um verdadeiro acinte aos direitos humanos, por exemplo, o modo como a fala nordestina é retratada nas novelas de televisão, principalmente da Rede Globo. Todo personagem de origem nordestina é, sem exceção, um tipo grotesco, rústico, atrasado, criado para provocar o riso, o escárnio e o deboche dos demais personagens e do espectador.

No plano linguístico, atores não nordestinos expressam-se num arremedo de língua que não é falada em lugar nenhum do Brasil, muito menos no Nordeste. Costumo dizer que aquela deve ser a língua do Nordeste de Marte! Mas nós sabemos muito bem que essa atitude representa uma forma de marginalização e exclusão.

cias (sendo 50 delas palavras distintas) de variações não-padrão do léxico português, em que se manifestam diversos fenômenos linguísticos típicos da variante nordestina: supressão de sons através de *aférese* (ôtra, tá, tamo), *síncope* (dexando, dinhêro, fazendêro, feverêro, janêro, Palo, poco, pra, pro, rosêra) e *apócope* (azu, chegaro, comê,

O preconceito contra o nordestino parte da linguagem...

O preconceito contra o nordestino parte da linguagem, porque “todo signo é ideológico, e portanto também o signo linguístico vê-se marcado pelo *horizonte social* de uma época e de um grupo social determinados” (Bakhtin, 2006, p. 43). Ou seja, ao marcar o nordestino com o ferro da exclusão, impõe-se primeiro essa segregação sobre sua forma de expressar-se e de comunicar-se com o outro, pois, descharacterizando-se o discurso, desconsidera-se o sujeito que o profere.

Não obstante o preconceito contra o nordestino, a obra de Luiz Gonzaga foi sendo paulatinamente aceita, até obter projeção nacional. O Rei do Baião torna-se um porta-voz do Nordeste: ele tem acesso a todos os ambientes de requinte do país, levando consigo o clamor e o *modus comunicandi* de todos aqueles que são obrigados a ficar do lado de fora.

Nas canções interpretadas por ele, a cultura e a história nordestinas são cantadas à maneira do nordestino: por meio de sua linguagem e a partir de sua visão de mundo. Em “A triste partida”, por exemplo, há 63 ocorrên-

corrê, experiência, fulô, murrê, natá, notícia, sá, sinhô, Su, terrívi, vendêro, viajá, vivê); adição de sons através de *epêntese* (nóis); transformação de sons por meio de *yeísmo* (aleia, famia, fio, móio, oiando, óio, trabaia, tria, vermeio), *rotacismo* (arguma, iscrama, prano, vortá, vortar), *nasalização* (entonce, inté), entre outros (iscrama, oitubro, percura, sinhô).

Há também uma série de desvios do tipo morfossintático, embora de menor importância e frequência: concordância (nas pedra / nós torna a voltar / meus brinquedo / nos fio / dois ano / três ano / das banda), emprego do tempo verbal (Nós torna a voltar), regência (Chegaro em São Paulo) e colocação pronominal (lhe foge / lhe compra / lhe bota).

Ao lado desse linguajar próprio do Nordeste, Gonzagão assume também uma série de imagens que descrevem, definem e defendem esse Nordeste, ou seja, transformam-no em um espaço idealizado e carregado de significações afetivas, numa “comunidade inventada” (Hall, 2005, p. 47-50). Essas imagens se fazem presentes

na estrutura textual (tanto no que diz respeito à forma quanto ao conteúdo) de “A triste partida”:

Meu Deus, meu Deus...
Setembro passou / com Oitubro e
Novembro / Já tamo em Dezem-
bro / Meu Deus, que é de nós, /
Meu Deus, meu Deus / Assim fala
o pobre / Do seco Nordeste / Com
medo da peste / Da fome feroz /
Ai, ai, ai, ai

Nesses versos iniciais, Luiz Gonzaga apresenta o sujeito de sua poética: “o pobre do seco Nordeste”. A própria nomeação carrega as marcas da identidade: pobreza e *secura*, características causalmente relacionadas, ou seja, aquela advém desta, por um fatalismo natural, escondendo a verdadeira causa social e política que torna as populações vítimas da seca e relegadas à pobreza, quando não à miséria.

O autor da letra original, Patativa do Assaré, em entrevista concedida a Célia Leal e Wellington Farias, afirma que essa estrofe foi acréscimo do Rei do Baião:

Patativa – [...] A Triste Partida cantada por Luiz Gonzaga é uma maravilha. Ela é muito tocante. Fiz com muito carinho e com muito amor. Ele cantava com muito sentimento, mas colocou um refrão que não tinha.

– *Qual era o refrão?*

Patativa – O que dizia assim: “setembro passou, outubro, novembro, já tamo em dezembro meu Deus que é de nós” (ai tem uma voz que diz: meu Deus, meu Deus). De ir para o Norte, meu seco Nordeste, o medo é da fome feroz. Essa parte foi ele que fez com o povo dele e parece que ficou mais triste ainda, assim com esse “ai, ai” que tem pelo meio. (Leal, 2009, p. 1, grifo nosso)

O Rei do Baião reproduz a mesma mentalidade ingênua de seu povo, visualizando a pobreza nordestina como algo advindo das condições geográficas do lugar, quando na verdade, uma distribuição responsável dos recursos hídricos do Nordeste seria suficiente para garantir a todos condições básicas de subsistência e de desenvolvimento. Em suma, o problema da seca, longe de ser uma questão de escassez, é um problema de gestão (Rebouças, 1997).

“Setembro passou / com Oitubro e Novembro / Já tamo em Dezembro / Meu Deus, que é de nós” são os versos com os quais se delinea a questão da seca como um evento temporalmente localizado: se não chover até setembro, o último mês de chuva invernal no Nordeste, então haverá uma seca prolongada. Passado setembro, pode-se apenas esperar chuvas esparsas e irregulares de verão.

Antes de retirante, romeiro

“A triste partida”, além de ser uma canção, é uma oração: o interlocutor é o próprio Deus, conforme expressam os vocativos. A Ele são apresentados os medos (“Com medo da peste / Da fome feroz”) e as dores (“Ai, ai, ai, ai”) do povo nordestino. Essa oração constitui uma interpretação e uma encarnação do discurso da nordestinidade, justificando, mais uma vez, a escolha da canção e da versão gonzaguiana, pois a letra original não apresenta Deus como interlocutor.

Continua o poeta:

A treze do mês / Ele fez experiência
/ Perdeu sua crença / Nas pedra de
sá, / Meu Deus, meu Deus / Mas
noura esperança / Com gosto se
agarra / Pensando na barra / Do
alegre Natá / Ai, ai, ai, ai
Rompeu-se o Natá / Porém barra
não veio / O sol bem vermeio /

Nasceu muito além / Meu Deus,
meu Deus / Na copa da mata / Bu-
zina a cigarra / Ninguém vê a barra
/ Pois barra não tem / Ai, ai, ai, ai

Aqui, Gonzagão refere-se às crenças de seu povo, sua fé, sua religiosidade. Para prever a *secura* ou a fartura do ano seguinte, o nordestino guia-se pelo período compreendido entre o dia de Santa Luzia (13 de dezembro) e o dia de Natal (25 de dezembro), fazendo uma série de experiências e de relações entre a distribuição e o volume das chuvas e determinados eventos místicos. Conforme França Jr. (2009, p. 1), “essas ‘experiências’ representam muito mais que exercícios de possíveis previsões de chuva. São, antes de tudo, um traço cultural do povo do nordeste que tem no bom inverno a redenção de sua miséria com a fartura de sua lavoura”.

São experiências diversas:

O movimento dos astros, do vento e das nuvens, o canto dos pássaros, o comportamento de insetos e outros animais, a evolução do ciclo de determinados vegetais, a coincidência de números e datas são fatos que, aparentemente, sem qualquer relação científica, explicam, justificam e fundamentam a previsibilidade do tempo. (França Jr., 2009)

Manuel Correia de Andrade, em seu livro *A terra e o homem no Nordeste*, apresenta uma descrição dessas experiências:

Assim, preocupando-se com uma possível seca, o sertanejo está sempre às voltas com as “experiências” e prognósticos sobre a possibilidade de chuvas nos anos que virão. Para estas “experiências” o dia de Santa Luzia (13 de dezembro) é o mais importante, uma vez que o toma como ponto de referência para o

mês de janeiro do ano seguinte e os dias que se seguem correspondem aos outros meses (assim o dia 14 é fevereiro, 15 é março, 16 é abril e assim por diante até o dia 24 que corresponde ao mês de dezembro). No dia em que chover, o mês correspondente será de chuva e naquele em que não chover, o mês correspondente será seco.

Outra experiência consiste em colocar-se seis pedras de sal, representando os seis primeiros meses do ano (vindouro) sobre um plano, no “sereno”, na noite de Santa Luzia. Pela manhã, a pedra que mais estiver dissolvida representa o mês mais chuvoso do ano que se segue. Se essas experiências derem resultados negativos, o sertanejo, apreensivo, começa a pensar nos horrores da seca e na possível necessidade de retirada. (1986, p. 45)

De modo semelhante se configura a previsão realizada a partir da Barra do Natal (clarão que aparece no céu como abóboda do sol nascente): por exemplo, se ela estiver “fechada” de um lado a outro do nascente é sinal de um inverno chuvoso – um “bom inverno” (Marques, 2010).

Esses versos falam da esperança do povo nordestino, que transfere às relações místicas e aos poderes sobrenaturais a resposta para suas dificuldades. Vítima da natureza, encontra no mundo de Deus a mão carinhosa que lhe pode dar um pouco de sossego e paz.

Mas o flagelo do nordestino não encontra na esperança e na fé o termo da agonia:

Sem chuva na terra / Descamba Janeiro, / Depois fevêro / E o mesmo verão / Meu Deus, meu Deus / Entonce o nortista / Pensando consigo / Diz: “isso é castigo / não chove mais não” / Ai, ai, ai, ai

Apela pra Março / Que é o mês preferido / Do santo querido / Sinhô São José / Meu Deus, meu Deus / Mas nada de chuva / Tá tudo sem jeito / Lhe fogue do peito / O resto da fé / Ai, ai, ai, ai

A maior de todas as dores é, sem dúvida, a perda da crença em dias melhores, que rouba ao nordestino o fôlego da luta e o faz entregar-se à fatalidade da vida. Dessa forma, a seca é tida como um castigo (“isso é castigo/ não chove mais não”), que religiosamente representa um sofrimento imposto por uma falta cometida. Novamente a culpa social pela pobreza e pelo sofrimento passa das mãos dos poderes constituídos para a natureza e para o próprio sofredor: pensar a seca como castigo é pensar numa pena imposta por Deus em decorrência de um pecado cometido, como se fosse pecado ser nordestino.

A figura de São José, cuja festa é celebrada no dia 19 de março, é aqui emblemática, pelo seu valor místico e mítico, como expressou Patativa do Assaré:

– *O que lhe inspirou a compor “A triste partida”?*

Patativa – Foi em 1958. A viagem a São Paulo era a coisa mais penosa do mundo. Não havia estrada naquele tempo. As famílias viajavam em caminhão, numa bancada rude com cobertas rudes e saíam por esse mundo. E vendo o movimento criei na minha imaginação uma família saindo do sertão com destino a São Paulo. Fiz o trabalho com muito cuidado, com muito carinho porque também sou sertanejo, sei das experiências dos caboclos. Sei que quando tudo dá errado, no dia 19 de março, dia da esperança para os sertanejos e não há melhora, eles vão embora com toda a família para São Paulo. (Leal, 2009, p. 1, grifo nosso)

O “dia de São José” é a grande esperança do povo nordestino, como disse Patativa, pois todos desejam que nesse dia chova, para assim iniciarem as plantações: “plantam milho em São José para colher em São João”. Três meses é o período normalmente suficiente para a maturação desse vegetal, usado como prato principal da festa de São João (24 de junho), no mês que marca o início do inverno propriamente dito. O dia de São João é, aliás, o grande natal nordestino.

Quando não chove no dia de São José, o nordestino passa a desacreditar que sua safra venha a ser boa e cai em desesperança. Esse momento é de particular importância simbólica para a identidade nordestina: os sinais místicos apontam para uma direção indesejada, e o nordestino não procura mudar o seu destino, mas se submete, procurando uma nova história para si, em vez de procurar inverter o destino aparentemente inexorável que o vitimiza.

Zezito Guedes, em seu artigo “O folclore e a seca”, registra alguns ditados populares que evidenciam essa crença:

- A seca é um castigo para o povo que não tem mais fé.
- A seca só aparece quando o povo está pecando demais.
- A falta de merecimento traz a seca para o sertão.
- A seca acontece de vez em quando para desconto dos pecados.
- A seca vem para que o povo se lembre de Deus.
- Pela desobediência do povo é que vem a seca para a terra.
- O povo profana a Deus e a seca vem com castigo. (1991, apud Linares, 2002, p. 1)

Boa parte dos bens materiais e espirituais do nordestino é destruída

pela seca: o conhecimento popular, a fé, os meios de produção, as posses mais íntimas e afetivas etc. Ela “assume o papel de flagelo, de bicho feroz, faminto (*que tudo devora*) e implacável, expulsando todo o grupo de seu local de origem. Reificada como animal voraz, a seca é representada ora como fenômeno natural, ora social” (Guerra, 2002, p. 4).

A seca, em vez de ser fundamento da identidade nordestina – embora seja esse seu significado discursivo – representa – em sua concretude fática – a morte da história e da cultura do nordestino: a partir do momento

...o viandante nordestino também perde o próprio Nordeste: desterritorializa-se...

em que a resistência humana sucumbe à hostilidade das condições naturais, torna-se vítima do oportunismo do poder social (“Pois logo aparece / Feliz fazendêro / Por pôco dinhêro / Lhe compra o que tem”). Perde tudo, trocando a vida e a terra pelo mito da “cidade grande”, onde poderiam ser encontradas melhores condições de vida:

Não havendo solução nos planos anteriores, o camponês é obrigado a uma estratégia forçada, vendendo seus meios de produção. A estratégia é de sobrevivência modificando a forma de ganhar a vida, ou a morte... São Paulo é, no poema, representação da cidade grande, caudatária dos trabalhadores deserdados de seus fazeres nos seus locais de origem. A passagem do trabalho autônomo para trabalho assalaria-

do é, aqui, bem representada pela criação do trabalhador que não terá senão a sua força de trabalho para vender. São Paulo, a cidade, é trocada pelo rural, pelo jegue, cavalo, galo... Na impossibilidade de resolver o problema da vida no lugar, a saída é tomar outro caminho, outro rumo, outra trilha (*tria*) (Guerra, 2002, p. 4).

A decisão de partir para São Paulo é um divisor de águas: o nordestino torna-se um estrangeiro e, embora permaneça profundamente ligado às suas raízes, são a distância e a saudade – a ausência, portanto –

que o identificam com sua terra. Além das perdas materiais e espirituais, o viandante nordestino também perde o próprio Nordeste: desterritorializa-se, desloca-se e fica sem um lugar no espaço, no tempo, na história e na cultura; será sempre um transplante, um enxerto no lugar alheio em que sobrevive, mas eternamente identificado com a figura romântica do torrão materno.

O Nordeste que “fica para trás”: chão ou utopia?

O momento em que o nordestino resolve migrar para São Paulo é o clímax de todo o enredo e dá nome à canção: “O dia da partida, triste dia, [...] Triste partida” (Guerra, 2002, p. 4). Ele dá início a um longo e detalhado relato dos acontecimen-

tos (ocupando 10 das 19 estrofes que compõem a obra) até a chegada à megalópole:

Agora pensando / Ele segue ôtra tria / Chamando a famia / Começa a dizer / Meu Deus, meu Deus / Eu vendo meu burro / Meu jegue e o cavalo / Nós vamo a São Palo / Vivê ou morrê / Ai, ai, ai, ai

Nóis vamo a São Palo / Que a coisa tá feia / Por terras aleia / Nós vamos vagar / Meu Deus, meu Deus / Se o nosso destino / Não for tão mesquinho / Ai pro mesmo cantinho / Nós torna a voltar / Ai, ai, ai, ai

[...]

Em um caminhão / Ele joga a famia / Chegou o triste dia / Já vai viajá / Meu Deus, meu Deus / A seca terrívi / Que tudo devora / Ai, lhe bota pra fora / Da terra natá / Ai, ai, ai, ai

[...]

E assim vão dexando / Com choro e gemido / Do berço querido / Céu lindo e azu / Meu Deus, meu Deus / O pai, pesaroso / Nos fio pensando / E o carro rodando / Na estrada do Su / Ai, ai, ai, ai

É nesse momento que a canção assume um tom ao mesmo tempo lírico e épico e se desenvolve numa conjunção de três elementos: terra, família e trabalho. Perceba-se como a noção de terra enquanto “lugar” confunde-se com o conceito de “casa”, donde advém a ideia de um Nordeste como casa, lugar familiar, espaço primordial de existência e de identidade, que não somente dá nome aos nordestinos, mas, sobretudo, representa o carinho familiar e vicinal, o Nordeste como um espaço de ser e de sentir.

Continua a identificação do nordestino com a natureza, que deixa de ser uma natureza distante e terrível – aquela que lhe fornece a certeza do

destino em termos de seca e fartura – para tornar-se uma natureza doméstica: o galo, a flor, o gato, o cachorro... Tudo ganha colorido e brilho, afetivamente marcado no imaginário, que irá constituir a memória comum do Nordeste. Acerca disso, acrescenta Guerra (2002, p. 5):

O que representará a perda de uma planta querida, e uma boneca para uma menina de interior? A cultura camponesa não é – ou não era – a do consumo, a do descarte, mas a da manutenção dos bens, do trato, da conservação. A representação é a do afeto mantido pelos objetos que significam as construções da cultura familiar, doméstica, estática ou de mobilidade espacial reduzida.

Embora a terra seca e árida seja incapaz de fornecer aos seus habitantes o sustento, ela é vista como ideal e deixá-la é algo que surge por meio de forças externas: a saída da terra é uma verdadeira tragédia, pois, se morrer nela é algo terrível, abandoná-la parece ainda mais recheado de horror, mas é também imperativo.

A poesia marca esse momento como um corte de cordão umbilical: as coisas deixadas para trás, que ocupavam um lugar “de direito” na vida daquelas pessoas – o que evidencia a naturalização que o nordestino faz de sua vida social e cultural, impedindo-o inclusive de um olhar crítico mais apurado – deixam um vazio que na verdade é ocupado pela idealização do ausente e pela saudade que faz sofrer mais que a fome.

Parece que as pessoas preferiam morrer ali, no seu lugar, no seu berço, no seu lar. Uma só coisa justifica a saída: é preciso garantir a vida aos filhos, por isso “a família não sobe no caminhão, mas é jogada” (Guerra, 2002, p. 4). No embate entre o amor

à terra e o amor à família, vence este último, mas aquele permanece como um peso nos ombros dos que partem: para onde forem os nordestinos, levam consigo o Nordeste, ainda que tenha sido, há tempos, deixado para trás. O terceiro elemento completa o quadro: é preciso trabalhar; se não há como trabalhar no Nordeste, então que seja noutra lugar.

O nordestino sublima sua revolta e transforma-a em saudade de sua terra...

Percebe-se como é clara a construção imagética desse lugar abandonado: o que é deixado tem pouco valor econômico, mas é de incomensurável valor para os que vão embora.

A poesia ocupa-se, agora, da vida do nordestino em São Paulo:

Chegaro em São Paulo / Sem cobre quebrado / E o pobre acanhado / Percura um patrão / Meu Deus, meu Deus / Só vê cara estranha / De estranha gente / Tudo é diferente / Do caro torrão / Ai, ai, ai, ai / Trabaia dois ano, / Três ano e mais ano / E sempre nos prano / De um dia vortar / Meu Deus, meu Deus / Mas nunca ele pode / Só vive devendo / E assim vai sofrendo / É sofrer sem parar / Ai, ai, ai, ai

A diáspora nordestina conhece apenas uma mudança espacial, pois no fundo permanece a mesma situação de opressão e de pobreza: se agora não falta água, continua a escassez de vida e de esperança. A situação parece ainda mais grave: o nordestino continua espoliado, mas em terra estrangeira: “A perda definitiva da terra e da iden-

tidade se materializa na impossibilidade de voltar. Materializa-se também na consciência da perda da liberdade, do domínio sobre o próprio tempo” (Guerra, 2002, p. 6).

O nordestino sublima sua revolta e transforma-a em saudade de sua terra, ao invés de contestar radicalmente as relações de trabalho que na verdade são as responsáveis por

sua infelicidade. Ao fazê-lo, escolhe, inconscientemente, permanecer no atraso cultural e na subserviência social e política.

Estrangeiro na terra alheia, esse sujeito enclausura-se na sua própria cultura para encontrar nela coragem para a resistência, mas essa resistência transforma-se quase sempre em *labuta* e nunca em *luta* por dignidade, igualdade e justiça. Essa mudança de espaço só faz consolidar a imagética do Nordeste e o estatuto da nordestinidade, que carregam consigo, desde seu nascedouro, essa ambiguidade entre protagonismo e submissão.

O “ser nordestino” é fruto não só de uma invenção, mas também de uma imposição histórica, um discurso produzido pela elite política e intelectual da região e assumido pelos nordestinos quando homogeneizados num lugar distante de sua terra natal e até certo ponto ininteligível. O fato de serem vítimas do preconceito, partilharem as mesmas condições de vida e participarem de manifestações culturais afins faz com que os homens e mulheres, tão heterogêneos em suas

regiões de origem, divididos pelas identidades estaduais e por suas rivalidades, se reconheçam como iguais.

O próprio nordestinês, a linguagem compartilhada por todos os nordestinos, assim como a vida/morte severina⁵, é uma invenção, pois não há nenhuma possibilidade de homogeneidade linguística ou histórico-sócio-existencial em uma região tão diversa e extensa. No entanto, esses homens tão diferentes unem-se, assumem o discurso do Nordeste, reconstituindo-o no estrangeiro, genericamente chamado de Sul, por intermédio de suas feiras, de suas músicas, festas e danças, e de suas celebrações religiosas.

Para marcar a idiossincrasia dessa identidade, a imagem de nordestino é reduzida à figura do *sertanejo*, síntese de todas as imagens anteriormente mencionadas, mas assim definida no interior do próprio Nordeste: o sertanejo é o excluído, quando em sua terra natal; o nordestino é o excluído quando está fora do Nordeste.

Essa unidade forçada é agora a temática das estrofes finais do poema de Patativa do Assaré e de Luiz Gonzaga:

Se alguma notícia / das banda do Norte / Tem ele por sorte / O gosto de ouvir / Meu Deus, meu Deus / Lhe bate no peito / Saudade de móio / E as água nos óio / Começa a cair / Ai, ai, ai, ai

Do mundo afastado / Ali vive preso / Sofrendo desprezo / Devendo ao patrão / Meu Deus, meu Deus / O tempo rolando / Vai dia e vem dia / E aquela fãmia / Não vorta mais não / Ai, ai, ai, ai

Distante da terra / Tão seca mas boa / Exposto à garoa / A lama e o paú / Meu Deus, meu Deus / Faz pena o nortista / Tão forte, tão bravo / Viver como escravo / No Norte e no Su / Ai, ai, ai, ai

Essa é a parte da composição que, de fato, retrata uma unidade real e concreta, a situação social que gerou a idealização expressa em todos os versos antecedentes: o nordestino, “nordestinado” nas regiões ricas do país, passa a cantar a saudade de sua terra, evadindo-se no tempo e no espaço; contudo, no Nordeste nada lhe era diferente, senão a aridez do clima e a posse de um nome próprio, para além das designações massificantes de “nordestino”, “nortista”, “baiano” ou “paraíba”, como é conhecido “nas bandas do Su”.

O discurso de Nordeste, tal como encarnado em Luiz Gonzaga, é, ao mesmo tempo, o discurso das elites sulistas e o discurso dos retirantes nortistas. E sobre isso, alerta Patativa:

Essa identidade é inventada e não expressa a totalidade e a realidade da cultura e das experiências históricas nordestinas.

— *Ele chegou a deturpar a sua obra?*

Patativa — Ele deturpou porque eu estava me referindo ao nordestino subordinado lá em São Paulo. Ele disse: viver como escravo no Norte e no Sul. Não é assim. Ele fez isso para agradar aos paulistas. (Leal, 2009, p. 1, grifo nosso)

O Rei do Baião, lançando mão dos amplos holofotes midiáticos que

teve a seu favor, fez de sua carreira uma afirmação categórica da identidade nordestina, baseada no discurso da unidade cultural e da resistência obstinada. Não obstante, se por um lado, essa identidade engrandecia seu povo e sua cultura materna, por outro, constituía entrave ideológico à libertação político-cultural, enquanto ruptura histórica com a exploração do nordestino.

Essa identidade é inventada e não expressa a totalidade e a realidade da cultura e das experiências históricas nordestinas. Além de reforçar os estereótipos e o preconceito, redundava numa apologia à fortaleza do nordestino, motivadora da luta pela sobrevivência, mas inútil à luta pela transformação social. Acerca disso, afirma Albuquerque Jr. (2007, p. 120 e 121):

[...] as músicas de Gonzaga também foram responsáveis pela veiculação daqueles temas que iriam servir para reforçar o preconceito contra o nordestino, como a percepção deste como sendo um matuto, que teria o jumento como irmão, homem atrapalhado com o mundo da cidade, homem simplório, desconectado com as transformações que se passam no mundo, que não sabe

se automóvel é homem ou mulher, homem reativo às transformações trazidas pela história, pela modernidade, homem moralista, machista, para quem cabeludo não tinha vez, embora suas músicas também tenham servido para questionar a própria forma como o nordestino era visto e para denunciar as condições de vida que a maioria da população sertaneja vivia.

Nos versos finais, o poema fala de um nordestino deslocado e infeliz, saudoso, eternamente saudoso de sua terra, um sujeito que não assumiu o novo espaço social em que se encontra, que não se abriu à novidade e refugiou-se num passado cada vez mais distante. Um nordestino neurótico: vive em função de um possível retorno, mas uma mera utopia que não o ajuda a viver melhor e cada vez mais o oprime.

O herói de Luiz Gonzaga participa apenas da *Ilíada*, desconhece a *Odisséia*. Na verdade, o heroísmo nordestino é um anti-heroísmo: o que se canta é a grandeza do oprimido não liberto, de um sujeito ainda preso aos grilhões que sempre o acompanharam, do habitante da caverna que muda de endereço, mas nunca sobe a dura e íngreme inclinação que leva para fora dela.

Para não ter o ônus de inverter essa situação, o nordestino naturaliza a seca, a opressão, a desventura. A solução vem sempre do alto: a providência de Deus, as benesses das autoridades civis... Cabem ao nordestino a esperança e a submissão a esse poder maior. Essa é a descrição da própria vida de Luiz Gonzaga: um nordestino “arretado”, mas cuja denúncia social é arte que agrada aos homens que oprimem o seu povo. Ele mesmo se senta à mesa e agrada àqueles que são a causa de tanto horror e dor inculcada aos nordestinos.

Considerações finais

Se por um lado pode-se dizer que Gonzaga foi um dos principais veiculadores de um discurso artificial da nordestinidade, consideravelmente deletério às identidades concretas de seu povo, por outro não há razão alguma para que ele seja alvo de censura moral. É preciso reconhecer que o Rei do Baião foi vítima da mesma mentalidade que fez os nordestinos assumirem os estereótipos e engrandecerem mais seu passado que lutar por melhores condições de vida no presente; além do mais, Luiz Gonzaga foi um grande defensor de seu povo e lutou bastante para desenvolver sua terra natal.

Ele se soma a todo o povo nordestino na quota de responsabilidade pelo discurso tortuoso e pelo preconceito de que é alvo, mas se trata de uma responsabilidade que surge pelo nexo histórico de causalidade, e não pelas relações de consciência, intenção e culpa. Destituído do protagonismo histórico e de sua força produtiva, vulnerável à hostilidade da natureza e à violência da sociedade, o nordestino tornou-se refém de seus próprios passos, tal como foi difícil decidir entre morrer de fome no sertão, ou penar nas “bandas do Sul”: assumir o preconceito, e mesmo produzi-lo, é mera imperatividade das condições existenciais. A própria acriticidade do nordestino não é imputável a ele mesmo, por ser fruto de seu analfabetismo cultural e político.

Assim, é preciso compreender a obra gonzaguiana dentro de suas limitações históricas:

Luiz Gonzaga foi criado numa sociedade submissa, logo cedo aprendeu o respeito à hierarquia e a obediência aos que lhe eram indicados como superiores. Consequentemente também obedecia a uma ordem

social de cada época. [...] Algumas canções revelam os problemas do Nordeste, as suas tradições, seu lado positivo, sua modernização, reproduzindo a visão populista, a ordem social ditada pela política brasileira da época e pela visão tradicional da política regional. A prática discursiva de Luiz Gonzaga contribui para manter as relações de poder da época, reproduzindo o discurso da ordem social vigente. [...] Luiz Gonzaga tenta ir de encontro com as relações de poder, porém só consegue, mais uma vez, reproduzir o discurso da seca, que foi construído unicamente para alimentar a “indústria da seca”. (Cordeiro, 2008, p. 146)

Todavia, é necessário superar essa leitura consequencialista e enxergar que mais do que efeitos, causas e sentidos adversos, a música de Luiz Gonzaga está recheada de sentidos desejados e de vontade de fazer (outra) história. Seja reforçando emblemas ou estigmas, o certo é que Luiz Gonzaga cantou o Nordeste, proclamou o ser nordestino gestado pelos poderosos e assumido pelos humildes, mas, não obstante suas conotações pejorativas, um ser que dava orgulho aos pequeninos, bem como força e sentido para continuar a luta interminável de seus dias. A imagética do Nordeste é a da necessidade, em que a escassez é a própria vida, e o retirante é o sujeito que, embora eternamente em busca de um lugar para viver, está paradoxalmente preso à sua terra natal é a retirância poetizada em “A triste partida”, emolduração de um Nordeste eternamente curvado sobre si mesmo e de um nordestino que, apesar da distância e da impossibilidade do retorno à sua “terra ideal”, encontra nas cacimbas da infância a água doce que renova as veias da vida.

Foi o próprio Luiz Gonzaga, em seu último show, no dia 6 de junho de 1989, no Teatro Guararapes do Centro de Convenções de Recife, ocasião em que recebeu homenagens de vários artistas do país, quem sugeriu uma interpretação menos dura de sua trajetória e de sua obra, propondo uma perspectiva de leitura dos discursos que assumiu como canção e vocação:

Boa Noite minha gente! [...] Minha gente, não preciso dizer que estou enfermo. Venho receber essa Homenagem. Estou feliz, graças a Deus, por ter conseguido chegar aqui. E estou até melhor um pouquinho. Quem sabe, né?

“Quero ser lembrado como o sanfoneiro que amou e cantou muito seu povo, o sertão; que cantou as aves, os animais, os padres, os cangaceiros, os retirantes, os valentes, os covardes, o amor. Este sanfoneiro viveu feliz por ver o seu nome reconhecido por outros poetas, como Gonzaguinha, Gilberto Gil, Caetano Veloso e Alceu Valença. Quero ser lembrado como o sanfoneiro que cantou muito o seu povo, que foi honesto, que criou filhos, que amou a vida, deixando um exemplo de trabalho, de paz e amor.

Quero ser lembrado como o sanfoneiro que amou e cantou muito seu povo, o sertão; que cantou as aves, os animais, os padres, os cangaceiros, os retirantes, os valentes, os covardes, o amor.

Gostaria que lembrassem que sou filho de Januário e dona Santana. Gostaria que lembrassem muito de mim; que esse sanfoneiro amou muito seu povo, o Sertão. Decantou as aves, os animais, os padres, os cangaceiros, os retirantes. Decantou os valentes, os covardes e também o amor. [...] Muito obrigado. (Mota, 2007, p. 1)

Dada a intencionalidade de sua linguagem, a natureza estilística do uso das variações, esse uso é motivado pela própria defesa do universo nordestino. Isso significa que a linguagem de Luiz Gonzaga não apenas reforça a identidade por ele incorporada, veiculada e defendida, mas, sobretudo, é construída de modo a deixá-la transparecer, a torna-la visível, motivo de orgulho e de engajamento de seus pares. Essa linguagem compõe um quadro de riquíssima imagética, da qual participa “A triste partida”, retratando uma narrativa que dá unidade a uma região tão diversificada quanto os sofrimentos de seu povo.

Por isso, a versão gonzaguiana é muito mais significativa do que a patativana: Luiz Gonzaga canta como alguém que deixou sua terra natal, que, de fato, realizou a triste partida, imaginada e poetizada por Patativa do Assaré, e vivenciou a dor e o sofrimento da desterritorialização. A intencionalidade estético-política de Luiz Gonzaga parte da experiência do estrangeiro em busca

da identidade perdida. O enredo entoadado é, também, a narrativa da história pessoal do cantador.

O estilo de Luiz Gonzaga tem por fundamento e forma a identidade que ele idealizou e solidificou no cenário político-ideológico nacional; ele comunica o “estatuto da nordestinidade” sócio-historicamente inventado, ao mesmo tempo que se torna sua principal testemunha: não fala de algo distante, mas de sua terra, de seu povo, da cultura de que participa e da história que ajuda a construir.

As imagens por ele veiculadas são aquelas que fazem do Nordeste um mosaico, recomposto quando a terra natal torna-se distante e o outro, o outro sofredor tão diferente de mim, torna-se igual, conterrâneo, nordestino. O Nordeste de que fala Luiz é o Nordeste da necessidade, recomposto como uma tentativa de resgate da própria história e da dignidade, uma reinvenção do lugar de origem daqueles para os quais sua nova situação histórico-social é fatalmente ininteligível. O Nordeste de Luiz Gonzaga é a busca de uma feição. (cc)

Marcos Paulo Santa Rosa Matos é graduando em Letras e em Direito na Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, analista bancário no Banco do Nordeste do Brasil. E-mail: mp.srmatos@hotmail.com

Notas

1. A versão de Patativa do Assaré pode ser encontrada em sua obra *Cante lá que eu canto cá* (1978), e a de Luiz Gonzaga, em *A triste partida* (1964). Em Guerra (2002) há um quadro comparativo entre as versões de Luiz Gonzaga e de Patativa do Assaré. Do ponto de vista estético, Guerra levanta duas hipóteses para as alterações promovidas por Gonzaga: “Uma hipótese é de que o sanfoneiro tenha suavizado o sotaque nordestino e apelado para formas mais próximas da língua geral do país, como uma maneira de romper com um regionalismo mais acentuado de Patativa. Outra é de que, para ajustar ao compasso do ritmo musical e ao seu estilo, tivesse Luiz Gonzaga que modificar alguns versos. Encontram-se, de fato, no texto, elementos que fundamentam uma e outra hipótese” (2002, p. 2).

2. Sobre a seca de 1870, comenta Albuquerque Jr. (2007, p. 91 e 92): “Enquanto a seca matava apenas animais, escravos e homens pobres, ela nunca havia sido considerada um grande problema, nunca havia despertado tanta atenção, seja nos discursos parlamentares, seja nos discursos oficiais, seja na imprensa. Mas esta seca ocorre num momento de crise econômica e de declínio político dos grupos dominantes desta área do país. Ela, pela primeira vez, atinge com intensidade setores médios dos proprietários de terras, com a falência de alguns, a morte ou a necessidade de migração de outros. A própria existência de uma imprensa mais organizada e com capacidade de repercutir o fenômeno em nível nacional, algo que não ocorreu em secas anteriores, dá uma repercussão a esta seca como não fora dada a nenhuma outra anterior, por isso esta se tornou a grande seca, marco em qualquer história das secas que seja elaborada na região ou sobre a região.”

3. Na literatura, destacam-se o regionalismo oitocentista, cujas obras principais são *O Sertanejo* (1876) de José de Alencar (1829-1877), *O Cabeleira* (1876)

de Franklin Távora (1842-1888) e *Os Retirantes* (1879) de José do Patrocínio (1853-1905); e o movimento modernista da década 1930 (Romance de 30), através das obras *A bagaceira* (1928) de José Américo de Almeida (1887-1980), *Menino de engenho* (1932) e *Fogo morto* (1943) de José Lins do Rego (1901-1957), *O uinze* (1930) de Rachel de Queiroz (1910-2003), *São Bernardo* (1934) e *Vidas secas* (1938) de Graciliano Ramos (1892-1953); havendo, em ambos os movimentos literários, o destaque de autores cearenses, cuja região foi a mais afetada natural e socialmente pela Grande Seca (Albuquerque Jr., 2007, p. 121; Araújo, 2005, p. 1; Rodrigues, 2002, p. 272). Outras obras de grande destaque são: *Os sertões* (1902) de Euclides da Cunha (1866-1909), *Morte e vida severina* (1956) de João Cabral de Melo Neto (1920-1999), *Grande sertão: veredas* (1976) de João Guimarães Rosa (1908-1967), *Essa terra* (1976) de Antônio Torres (1940-) e *A hora da estrela* (1977) de Clarice Lispector (1920-1977).

4. Matos (2012) dedica uma reflexão mais aprofundada acerca da relação seca/estiagem e retirância/migração, e Duarte (2001, p. 437) observa que “[...] a falta prolongada de chuvas em um determinado período só assume a dimensão de calamidade pública devido à situação de pobreza em que vivem milhões de pessoas naquela parte do Nordeste brasileiro. A escassez de chuvas no período do inverno ou a má distribuição espacial e/ou temporal das precipitações constituem, tão-somente, elementos desencadeadores de um processo que transforma em indigentes as camadas mais pobres da população da zona semi-árida”.

5. “Somos muitos Severinos / iguais em tudo e na sina: / a de abrandar estas pedras / suando-se muito em cima, / a de tentar despertar / terra sempre mais extinta, / a de querer arrancar / alguns roçado da cinza” (Melo Neto, s.d., p. 3).

Referências

- ABÍLIO NETO. Luiz Gonzaga, A triste partida e poeta Patativa do Assaré. 2009. Disponível em: <<http://www.luizberto.com/?p=60464>>. Acesso em: 25 abr. 2010.
- ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. O engenho anti-moderno: a invenção do Nordeste e outras artes. Campinas, 1994. Tese de doutorado (Pós-Graduação em História). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Unicamp.
- _____. *Preconceito de origem geográfica e de lugar: as fronteiras da discórdia*. São Paulo: Cortez, 2007.
- _____. *A invenção do Nordeste e outras artes*. 5.ed. São Paulo: Cortez, 2011.
- ANDRADE, Manuel Correia de. *A terra e o homem no Nordeste: contribuição ao estudo da reforma agrária no Nordeste*. 5.ed. São Paulo: Atlas, 1986.
- ASSARÉ, Patativa do. *Cante lá que eu canto cá*. Petrópolis: Vozes, 1978.
- _____. *Aqui tem coisa*. São Paulo: Hedra, 2004.
- BAGNO, Marcos. *Preconceito linguístico: o que é, como se faz*. 49.ed. São Paulo: Loyola, 2007.
- BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. Trad. de Michel Lahud e Yara F. Vieira. 12.ed. São Paulo: Hucitec, 2006.
- BRITO, Antonio Iraldo Alves de. Patativa do Assaré: porta-voz do sertão. *Conexão*, Caxias do Sul, v. 8, n. 16, p. 179-193, jul./dez. 2009. Disponível em: <<http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/conexao/article/view/133/124>>. Acesso em: 20 abr. 2010.
- CORDEIRO, Betânia Silva. As canções de Luiz Gonzaga sob o olhar da Análise Crítica do Discurso (ACD). 2008. 159f. Dissertação (Mestrado em Ciências da Linguagem). Universidade Católica de Pernambuco. Recife, 2008.
- DUARTE, Renato. “Seca, pobreza e políticas públicas no nordeste do Brasil”. In: ZICARDI, Alicia (Comp.). *Pobreza, desigualdad social y ciudadanía: los límites de las políticas sociales en América Latina*. Buenos Aires: Clacso, 2001. p. 425-440.
- FRANÇA JR., Teófilo Félix de. *Experiência das pedras de sal*. Pombal, PB: dez. 2009. Disponível em: <<http://omundocomoele.blogspot.com/2009/12/experiencia-das-pedras-de-sal.html>>. Acesso em: 20 out. 2009.
- GONZAGA, Luiz. *A triste partida*. RCA/BMG, 1964.
- GUERRA, Gutemberg Armando Diniz. O êxodo rural no cancionário popular. Triste partida, de Patativa do Assaré. *Trilhas*, Belém, v. 3, n. 1, p. 23-34, 2002. Disponível em: <http://www.nead.unama.br/site/bibdigital/pdf/artigos_revistas/21.pdf>. Acesso em: 20 abr. 2010.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Lourenço. 10.ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.
- LEAL, Célia. Minha homenagem a Patativa do Assaré. 2009. Disponível em: <<http://www.paraibanews.com/2009/03/05/minha-homenagem-a-pativado-assare/>>. Acesso em: 25 abr. 2010.
- LINHARES, Thelma Regina Siqueira. Seca, cordel e folclore. *Jangada Brasil*, a. 4, n. 43, mar. 2002. Disponível em: <<http://jangadabrasil.com.br/marco43/cn43030a.htm>>. Acesso em: 17 jul. 2013.
- MARQUES, Raimundo. O profeta popular e suas experiências. 2010. Disponível em: <http://publmarkes.blogspot.com/2010_01_01_archive.html>. Acesso em: 25 abr. 2010.
- MATOS, Marcos Paulo Santa Rosa. Famílias desagregadas sobre a terra ressequida: indústria da seca e deslocamentos familiares no nordeste do Brasil. *Nômadias*, Madrid, vol. especial América Latina (2012), p. 155-186, 2012. Disponível em: <<http://www.ucm.es/info/nomadas/americalatina2012/marcospaulosantarosa.pdf>>. Acesso em: 20 jul. 2013.
- MELO NETO, João Cabral de. *Morte e vida severina*. Belém: Unama-Nead, s.d. Disponível em: <<http://www.nead.unama.br/site/bibdigital/pdf/oliteraria/219.pdf>>. Acesso em: 24 jul. 2012.
- MENEZES, Edith Oliveira de; MORAIS, José Micaelson Lacerda. *Seca no Nordeste: desafios e soluções*. São Paulo: Atual, 2002.
- MOTA, José F. da. Luiz Gonzaga, o Rei do Baião (1912-1989). 2007. Disponível em: <<http://www.reidobaiao.com.br/biografia-por-jose-fabio-da-mota>>. Acesso em: 28 out. 2009.
- PIMENTEL, Luís. *Luiz Gonzaga*. São Paulo: Moderna, 2007.
- REBOUÇAS, Aldo da C. Água na região Nordeste: desperdício e escassez. *Estudos avançados*. v. 11, n. 29, p. 127-154, 1997. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ea/v11n29/v11n29a07.pdf>>. Acesso em: 25 abr. 2010.
- SANTOS, Sebastião Lourenço dos. Variações linguísticas: O confronto das equivalências e choque dos contrários. *E-Letras*, Curitiba, v. 1, n. 1, out. 2000. Disponível em: <<http://www.utp.br/eletras/ea/eletras1/art04.htm>>. Acesso em: 28 out. 2009.
- TARALLO, Fernando. *A pesquisa sociolinguística*. São Paulo: Ática, 2004.
- TAVARES, Bráulio; NOVA, Ivanildo Vila. Nordeste independente (Imagine o Brasil). Interpretação de Elba Ramalho. In: RAMALHO, Elba. *Minha história*. São Paulo: Polygram, [s.d.], 1 CD, faixa 04 (gravação de 1984).



Jorge Amado: da trevas brasilis à terra do sol

O INÍCIO DO CAMINHO

ANA PAULA PALAMARTCHUK

O sentimento, aqui e alhures, de celebração e homenagens ao escritor baiano pelo centenário de seu nascimento interpõe-se ao breve século 20, no qual a produção literária de Jorge Amado nasce concomitante aos grandes acontecimentos da “era dos extremos” (Hobsbawm, 1995).

Discutir sua vida-obra, parafraseando Augusto de Campos na biografia de Pagu, não é tarefa das mais fáceis (Campos, 1987). Um conjunto de pesquisas, artigos e trabalhos acadêmicos têm se debruçado sobre os diversos

aspectos que envolvem a vida e a obra de Amado. São críticos e historiadores da literatura na busca dos movimentos e processos internos à própria produção e criação literárias; são sociólogos e antropólogos que põem em relevo as concepções do social do autor inscritas em sua obra; são jornalistas que reforçam a grande notoriedade e consagração internacionais do escritor brasileiro. São trabalhos importantes que trazem à tona aspectos fundamentais da obra de Jorge Amado e, a partir deles, é possível pensar outros problemas na maneira de abordar sua trajetória.

Trajetória significa, aqui, contraposição à biografia, seja ela individual ou coletiva. A ideia não é pensar uma biografia que revele uma sucessão cronológica de fatos históricos ordenados de forma coerente como se a vida fosse dividida em etapas de desenvolvimento: um começo, um meio e um fim, mas entender, a partir da ideia de Brasil no seu “romance de estreia”, um ponto de inflexão na construção de sua biografia.

Pierre Bourdieu propõe, como forma de romper com o sentido prévio que a biografia impõe à análise, um desvio através do espaço:

A análise crítica dos processos sociais mal analisados e mal dominados que atuam, sem o conhecimento do pesquisador e com sua cumplicidade, na construção dessa espécie de artefato socialmente irrepreensível que é a ‘história de vida’ e, em particular, no privilégio concedido à sucessão longitudinal dos acontecimentos constitutivos da vida considerada como história em relação ao espaço social no qual eles se realizam não é em si mesma um fim. Ela conduz à construção da noção de trajetória como série de posições sucessivamente ocupadas por um mesmo agente (ou um mesmo grupo) num espaço que é ele próprio um devir, estando sujeito a incessantes transformações.” (Bourdieu: 1996, p. 189)

Tal desvio, segundo Bourdieu, leva a análise às colocações e aos deslocamentos de campos, dito de outra forma, às “posições sucessivamente ocupadas por um mesmo agente” ou grupo. Mais do que entender o sentido estabelecido pelos sujeitos às suas experiências, a proposição de Bourdieu retoma a relação entre esse sentido e o valor da posição (deslocamento e colocação) nesse espaço. É o movimento também no tempo, quando “um conjunto de atributos e atribuições” permitem a, neste caso, Jorge Amado intervir, positiva ou negativamente, em diferentes campos sucessiva ou simultaneamente (Bourdieu, 1996, p. 190).

Do ponto de vista da vida-obra de Jorge Amado, outra tarefa se impõe: historicizar a obra literária. Neste sentido, não há como escapar de um problema delicado para todas as ciências humanas: a abordagem que recai nos significados que os sujeitos dão a si e aos outros no momento mesmo em que agem:

Refletir sobre literatura na perspectiva da história social significa,

já de início, adotar um pressuposto materialista de análise. A crença na “transcendência” ou autonomia da literatura, ou da obra de arte em geral – ou seja, a ideia de que para tais obras vale, em última análise o postulado da inexplicabilidade, pois resultariam da atividade de “criadores singulares”, atemporais, cujas obras seriam validades por critérios estéticos absolutos –, é tomada aqui como um problema histórico a ser explorado e analisado. Em outras palavras, a proposta é historicizar a obra literária – seja ela conto, crônica, poesia ou romance –, inseri-la no movimento da sociedade, investigar as suas redes de interlocução social, destrinchar não a sua suposta autonomia em relação à sociedade, mas sim a forma como constrói ou representa a sua relação com a realidade social – algo que faz mesmo ao negar fazê-lo. Em suma, é preciso desnudar o rei, tomar a literatura sem reverências, sem reducionismos estéticos, dessacralizá-la, submetê-la ao interrogatório sistemático que é uma obrigação do nosso ofício. Para historiadores a literatura é, enfim, testemunho histórico. (Chalhoub e Pereira, 1998, p. 7)

Não se trata, no entanto, de uma profissão de fé ou da desqualificação de qualquer outro modo de entender e ver a obra literária; é uma proposição de questionar o “velho” tom linear da biografia com síndrome de Gabriela, “eu nasci assim, eu cresci assim, eu sou mesmo assim, vou ser sempre assim”, como na letra de “Modinha para Gabriela”, de Dorival Caymmi, composta para a novela “Gabriela” (1975), baseada no romance *Gabriela, cravo e canela* (1958), de Amado.

Inserção no mundo literário

O romance *O país do carnaval* (1931), o primeiro de Jorge Amado,

publicado por uma “grande” editora, coincide com a chamada revolução liberal e com a chegada definitiva do autor ao Rio de Janeiro, num ambiente literário em que o regionalismo já aparecia como forte tendência do modernismo, contando com as publicações contíguas de *A bagaceira* (1928), de José Américo de Almeida, e *O quinze* (1930), de Rachel de Queiroz.

Vários estudos e autores, fazendo eco com a construção *a posteriori* do próprio autor a respeito de sua trajetória, demarcam, no entanto, a maturidade literária de Jorge Amado, a partir de 1935, com a publicação de *Jubiabá*. Mas, para os propósitos deste artigo, de entender o porquê dessa construção de seu passado, precisamos conhecer a recepção crítica de suas publicações.

Considerado o romance de estreia, já que foi o primeiro publicado por uma editora de nacional de porte, *O país do carnaval* apresenta elementos do modernismo. Já no título tem-se a carnavalização do caráter nacional que aparece ora de maneira irônica, ora de maneira pessimista. Os personagens tipificam sua interpretação sobre o povo brasileiro: Pedro Ticiano, velho jornalista, encarna a ironia como ataque às tradições da elite provinciana da Bahia e à cultura bacharelesca; Paulo Rigger, intelectual modernista, vivencia a tensão causada por sua ideologia patriarcal herdada de sua origem social e sua formação burguesa adquirida na Europa. Dessa forma, Jorge Amado parece compartilhar do pessimismo oriundo dos modernistas em relação ao caminho a ser seguido: Paulo Rigger, no final do romance, deixa o Brasil e volta para a Europa (Duarte, 1996, p. 40-45).

No prefácio à primeira edição de *O país do carnaval*, Augusto Frederico Schmidt, seu editor, compartilha da

visão de Jorge Amado sobre o Brasil, expressa no romance:

É, antes de tudo, um forte documento do que somos hoje, nós mocidade brasileira, mocidade sem solução, fechada em si mesma, perdida numa terra que nos dá a todo momento a impressão de que sobramos, de que somos demais. [...] Seus personagens estão. E procuram. Não procuram apenas o sentido da pátria, da terra, mas procuram o sentido de si próprios. O país é apenas um ponto de referência. A pátria é sentida porque está ausente. [...] A grandeza do território e a ausência de uma raça com nitidez, com marca, a ausência de um povo para edificar e aproveitar essa herança do acaso, já nos está afligindo. É preciso, meu amigo, repetir sempre o nosso desespero pela nacionalidade, que o seu personagem, depois de tentar se integrar nela, abandona. [...] O movimento modernista [...] foi o movimento da afirmação do espírito. Mas esse movimento morreu e não nos diz hoje mais nada. Era errado desde o início, na direção que tomou. Eu vim desse movimento inteiramente. Você já não o conheceu, porque pode analisá-lo. E só por isso, por esse pequenino nada, apartados por pouquíssimos anos não estamos na mesma geração. Há entre nós o silêncio desintegrador. O silêncio que não permite vivamos juntos as mesmas tragédias. [...] Seu personagem principal, que contém todos os outros viu uma luz, quando ia acabar. No alto da montanha, Cristo se iluminou para ele. Cristo é a chave e é a medida. [...]

O poeta-editor fornece, ao “escritor estreante”, seu prestígio, determinando em grande medida o tom positivo de críticas posteriores. Meideiros e Albuquerque, em artigo na

revista *Vida Literária*, em 1932, afirma que o livro é “excelente”. No mesmo ano, João Ribeiro, no *Jornal do Brasil*, enfatiza o “pessimismo” encontrado no romance.

Marques Rebelo, já considerado renomado escritor e crítico, publicou suas impressões no *Boletim de Ariel*:

Coisa bem sabida, repito aqui: a característica da geração que surge é o máximo desprezo pela literatura, literatura no sentido pejorativo que atualmente se emprega. Jorge Amado [...] não foge a essa nítida característica, pois todo o seu romance é um combate aos tipos artificialmente intelectuais que acreditam

...um romance de carne e de sangue, grande romance de verdade e de sentimento...

na ação como consequente da cultura livresca (a pior, quase sempre sentimental, não raro mistificante) e de atitudes poéticas. [...] melhor romance do ano. (Rebelo, 1932, p. 16)

Manuelito Dornellas, em nota no *Correio do Povo* (Porto Alegre), em 1931, já esboça as características singulares do romance, afirmando a presença do tema do nacionalismo, da influência do realismo pela expressão de sinceridade e, como Marques Rebelo, apresenta-o como “gênero de combate”.

A ideia de que seu romance pertence a uma onda que vai avançando pela história da literatura também é concomitante à sua publicação.

Heitor Marçal, em *O bibliógrafo*, em 1932, antecipa as comparações com o romance de Rachel de Queiroz e de outros de sua geração e região de origem; ao mesmo tempo, enfatiza a falta de preocupação em relação à forma, à estética, do romance.

Como aspectos recorrentes entre os críticos do período, Octávio de Faria, em nota no jornal *A Razão*, em 1931, afirma:

[...] um romance de carne e de sangue, grande romance de verdade e de sentimento, que anda escandalizando os gramáticos e apavorando os defensores do pudor público, grande perturbação no simplismo

das classificações dos comunistas, causa de irritação para muitos, dadas as “blagues”, as faltas de bom gosto que explodem aqui e ali com a preocupação de usar palavras escandalosas e de fazer frases que são as únicas recordações que parecem ter ficado da co-autoria de “Lenita”. [...] a falta de segurança filosófica das personagens, que discutem sem cessar todos os assuntos numa insistência que frequentemente perturba a construção do romance. [...] história apenas de uma geração “inquieta”, mas que por certos lados se parece muito com a dessa geração de “possuídos”, de “desesperados” [...]

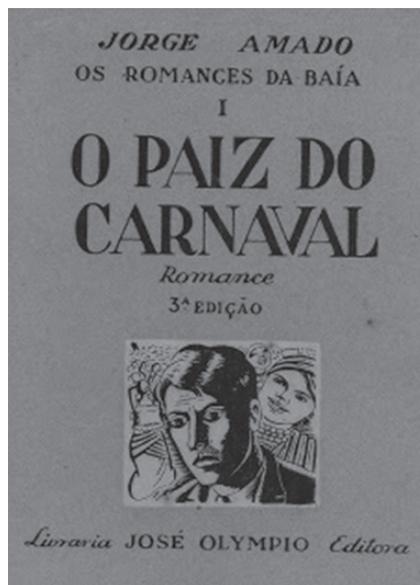
E finaliza comparando *O país do carnaval* e *O quinze*, de Rachel de

Queiroz na afinidade temática: a seca. No primeiro, a alma de Pedro Ticiano seca; no segundo, a seca do norte tudo come e devasta.

É possível perceber, no exame da crítica literária, as possibilidades para o reconhecimento tanto de um gênero literário específico como de uma literatura nacional. O Nordeste é tema político da agenda de governo, das rodas intelectualizadas do Sudeste, da literatura que é publicada. Valdemar Cavalcanti, num artigo para o *Boletim de Ariel*, em meados de 1932, afirmava:

A seca deste ano, de uma quase inédita intensidade dramática, está fornecendo material do bom para o romance nordestino. O trágico espetáculo da imigração sertaneja, com os seus aspectos de epopeia, espera pelo temperamento de escritor capaz de transformar esse elemento em bloco da desgraça humana em obra de arte. Capaz de fazer dessa harmonia da dor coletiva a massa para o grande romance “nosso” e ao mesmo tempo universal. [...] Vale mais a seca, nesse ponto, como ação experimental de uma época calculando cronometricamente a duração de uma era social e digamos aritmeticamente a capacidade de simpatia humana de nosso povo.

A seca e suas consequências sociais aparecem quase que como um aspecto exótico aos escritores, criando subtemas para o romance, para a poesia e para o ensaio jornalístico. Através desse repertório “nacional”, foi sendo gestado algo que na década posterior se define como “romance nordestino”. Assim, o ensaio torna-se modelo estético e ético da crítica literária, usufruindo desse repertório nas análises da ficção que surgia. Esse repertório



Capa de edição antiga da obra **O país do carnaval**, da José Olympio.

aparece generalizado nas “questões sociais” tematizadas pelo também denominado, posteriormente, “romance regionalista” (Carneiro, 1934, p. 11; Peregrino Jr, 1934, p. 13).

O país do carnaval é singular nesse sentido, logo comparado a outros de autores de origem nordestina e na recorrência da afirmação do surgimento de uma nova “geração”, com Jorge Amado assumindo aí um papel de destaque. A ideia que já vai se formando é a do surgimento de novo “ciclo literário” como ponto de ruptura com a produção literária modernista do período anterior.

Esse romance também surgia como ruptura do próprio passado do autor. É uma ruptura intencionalmente construída para marcar a diferença com o romance *Lenita*, escrito com Dias da Costa e Edison Carneiro e publicado em fascículos por *O Jornal* no ano de 1929. Curiosamente, nem a crítica literária nem o próprio Jorge Amado reconhecem esse romance

como o que deu início à sua carreira literária. Jorge Amado nega, posteriormente, o romance, afirmando: “É também a cerveja do Bar Brunswick responsável por uma miserável novela que eu, Edison Carneiro e Dias da Costa escrevemos: *Lenita*” (apud Almeida, 1979, p. 37).

Ruptura como negação de um suposto passado boêmio (“a cerveja”), sugerindo uma atitude preocupada em adequar-se às regras estabelecidas por um grupo de literatos já reconhecidos por certo público e pela crítica especializada. Ao mesmo tempo, a crítica literária ratifica a (des)qualificação *Lenita* em relação a *O país do carnaval* – este, sim, considerado o primeiro de Jorge Amado (Almeida, 1979, Capítulo 1).

Porém, ao mesmo tempo que *O país do carnaval* se apresenta como um documento sobre os literatos do período, expressa uma crítica aos intelectuais, ressignificando-os:

(Porque na Bahia, boa cidade de Todos os Santos e em particular de Senhor do Bonfim, todo mundo é intelectual. O bacharel é por força escritor, o médico que escreve um trabalho sobre sífilis passa a ser chamado de poeta e os juízes dão valiosas opiniões literárias, das quais ninguém tem coragem de discordar.)” (Amado, s/d, p. 18)

O parágrafo, entre parênteses, avisa que é o próprio autor quem está falando, indicando, através de um tom irônico, o reconhecimento social desse grupo. A ironia integra o autor na luta dos diversos grupos considerados intelectuais nos campos específicos de atuação, através do reconhecimento de suas atividades profissionais. Entrando, talvez, na onda corporativista do período: a Ordem dos Advoga-

dos do Brasil (OAB) foi fundada em 1930; a profissão de jornalista foi regulamentada em 1931; no mesmo ano formou-se a Academia de Medicina e, em 1933, foi organizado o Conselho de Engenharia e Arquitetura (Pécaut, 1990, p. 54).

Os protagonistas do romance vivenciam um dilema que não era mais entre escolher ou não, mas sim o quê escolher e, neste ponto, se completará sua noção de verdadeiro intelectual. Enquanto as duas principais personagens, Paulo Rigger e José Lopes, passam o romance todo debatendo entre qual a melhor opção, vão se revelando as visões do autor sobre o povo e o popular – elementos cruciais na construção de sua definição de intelectual.

Paulo Rigger é um fanfarrão, que vai à Europa estudar, mas se encontra mais preocupado com as festas parisienses do que com seus estudos, um verdadeiro *blasé* nas palavras de Jorge Amado. Sua trajetória, ironicamente construída, revela o grupo com o qual o autor está discutindo e do qual discorda, tal como explicitava o cara do prefácio. Rigger, quando volta de Paris, tenta de todas as maneiras se integrar ao país, mostrar como o Brasil poderia ser “elevado”... Liga-se aos círculos de jornalistas, políticos e escritores, conhecendo um líder do catolicismo, que lhe pede um artigo para a revista que dirigia, tematizando a “raça”. Rigger, então, escreve um poema intitulado “Poema da Mulata Desconhecida”:

Eu canto a mulata dos freges
de São Sebastião do Rio de Janeiro...
A mulata cor de canela [...] É entre as suas coxas sadias
que repousa o futuro da Pátria.
Daí sairá uma raça forte,
triste, burra, indomável,

mas profundamente grande,
porque grandemente natural,
toda de sensualidade [...] (Amado, *O país...* p. 16 e 17)

E conclui pedindo que a mulata nunca deixe de abrir suas pernas aos poetas pobres e aos estudantes vagabundos. Podemos comparar o poema e a trajetória do personagem com Paulo Prado e seu célebre livro *Retrato do Brasil*, publicado em 1928, e perceberemos algumas semelhanças. Paulo Prado, conhecido também por ter sido um dos principais mentores, organizadores e financiadores da Semana

...Jorge Amado parece dialogar com os “modernistas”...

de Arte Moderna em 1922, escolheu para epígrafe de seu livro uma frase de Capistrano de Abreu (Bosi, 1994, p. 376-379):

O jaburú... a ave que para mim simboliza a nossa terra. Tem estatura avantajada, pernas grossas, asas fornidas e passa os dias com uma perna cruzada na outra, triste, triste, daquela “austera e vil tristeza”.

À semelhança com o poema de Rigger, a tristeza da nação é a base para a interpretação da história do Brasil. Uma história de obsessões, causada pelo clima, pela terra, pela mulher indígena e/ou pela africana escravizada; obsessão pelo ouro e o vício sexual, doenças que resultaram em uma “raça triste” (Prado, 1929, p. 121-123).

Através da mulata do poema de Rigger, outro tema entra em cena: o

povo brasileiro miscigenado. Aqui a referência a Gilberto Freyre é clara, já que, no período de publicação do romance de Amado, era reconhecido ensaísta, vinculado ao debate sobre a “identidade nacional”. Tanto em Paulo Prado como em Gilberto Freyre, a “identidade nacional” se origina na questão racial – miscigenação – e no encontro de culturas – índia-negra-escrava e portuguesa-europeia. Ainda que essas relações sejam somente hipóteses plausíveis, Jorge Amado parece dialogar com os “modernistas”, reimprimindo, no legado que deixaram, os novos tempos dos anos 1930.

E esse debate se insere na construção do romance de Jorge Amado de maneira quase direta quando o personagem, Paulo Rigger, retorna ao Brasil e realiza uma viagem por suas terras, com o objetivo de conhecê-las mais a fundo, numa referência explícita à caravana modernista organizada em 1924. A “redescoberta do Brasil”, como ficou conhecida a caravana, foi motivada pela visita do escritor Blaise Cendrars ao Brasil. Entre os que se encontravam na caravana estavam Olívia Guedes Penteadado, Tarsila do Amaral, Goffredo Telles, Mario de Andrade e Oswald de Andrade, que percorreram, com o escritor visitante, as cidades de Belo Horizonte, São João d’El-Rei, Congonhas do Campo e Mariana (Fonseca, 1990, p. 138-139).

Como desfecho do romance, Rigger volta a Paris, afastando-se da *trevas brasilis*. Nesses termos, Jor-

ge Amado o coloca numa posição de covardia frente aos problemas que a nação teria que enfrentar e sobre os quais ele, como intelectual, deveria refletir e intervir.

Outra atitude “intelectual” tem o personagem José Lopes, que debate com Rigger as possíveis opções a serem tomadas. No fim, acaba optando pelo comunismo, definindo-se como materialista e um crente na humanidade. No diálogo que finaliza o romance, José Lopes expõe a Rigger as razões de sua opção, afirmando que é preciso acabar com os preconceitos do povo; em outras palavras, instruí-lo. Ainda que Lopes, o comunista, não tenha tanta convicção de sua decisão, mostrando-se mais um simpatizante dos ideais comunistas, Jorge Amado, através dele, projeta sua missão: instruir o “povo”.

Aqui destaca-se o surgimento do povo-personagem como protagonista do romance social que aparece na crítica literária de forma corriqueira. Como afirma o crítico Carlos Alberto Dória, existe uma tendência muito forte nos estudos sobre o “romance de trinta” de tratar os romances mais representativos dessa tendência como capítulos singulares da história da literatura e materialização daquilo que foi chamado “romance social” (Dória, 1993, p. 21). Essa tendência confere uma dimensão externa ao próprio romance e, portanto, é preciso relativizá-la através da lógica interna da obra ficcional.

Se compararmos as estruturas ficcionais de *Caetés*, de Graciliano Ramos; *Os corumbas*, de Amando Fontes; *Menino de engenho*, de José Lins do Rego; e *Cacau*, de Jorge Amado, poderemos nos aproximar desse começo de caminho de uma biografia que insiste em se confundir com a própria história da literatura.

No que diz respeito à influência modernista, o romance de Ramos é peculiar. Começa com uma crise moral/sentimental de João Valério (protagonista e narrador), que de surpresa ousa beijar Luíza, esposa de Adrião, dono da Adrião Teixeira & Irmão, empresa na qual João exercia a função de guarda-livros. O ambiente é a cidade de Palmeira dos Índios, onde o autor viveu por algum tempo e da qual foi prefeito. Há, portanto, a caracterização de tipos daquele universo urbano (Nordeste/cidade pequena e interiorana).

O realismo de Graciliano Ramos é exato na sugestão da vida e dos fatos...

O romance pode ser caracterizado através de três aspectos principais. O primeiro refere-se à obra como crônica do cotidiano que, não obstante, se encontra sob o ângulo da verossimilhança. Outro aspecto é o tema do adultério, cujo desfecho se assemelha ao de *Dom Casmurro* de Machado de Assis: fim trágico, como um beco sem saída. O terceiro aspecto é a presença da dicotomia presente/passado, ou seja, o projeto do protagonista de escrever um romance inspirado num fato histórico do século 16 (o naufrágio em costa alagoana e os índios caetés) e o amor do narrador-protagonista por Luíza.

O final revela o sentido do enredo que sai de uma autodefinição ao reconhecimento de nossas raízes nativas mais distantes, numa busca da “essência” que anula a distância entre o passado e o presente, entre o histórico e o contemporâneo. Mais que isto, na

busca da identidade o contemporâneo é herdeiro do histórico; e Graciliano Ramos, ao projetar em João Valério nossas características nacionais, dando ênfase às nossas origens indígenas, aproxima-se do *Manifesto antropofágico*, de Oswald de Andrade, e de *Macunaíma*, de Mario de Andrade, ambos publicados em 1928.

Retoma-se, portanto, a realidade nacional através dos recursos estéticos adensados pelo realismo e mesclados pelo naturalismo, através do uso de uma narrativa dentro da outra, uma esclarecendo a outra, assim

como *A ilustre casa de Ramires*, de Eça de Queirós, e *Hamlet*, de W. Shakespeare (Castello, 1993, p. 36-39). Essas influências aparecem também na preocupação com a linguagem, mas aqui distanciando-se dos experimentalismos dos modernistas dos anos 1920 e dos seus contemporâneos escritores nordestinos. Sua linguagem é culta e a construção do romance é demasiadamente elaborada, mostrando, mais uma vez, que a missão a que se propõe é também estética. E bastante diferente de Jorge Amado.

Imediatamente após a publicação do livro de Ramos, que fora também editado pelo poeta-editor Augusto Frederico Schmidt, Valdemar Cavalcanti já vislumbrava o que críticos ainda repetem:

O realismo de Graciliano Ramos é exato na sugestão da vida e dos fatos; mas a sua capacidade de ser

verdadeiro e convincente decorre da dimensão estética, caracterizada como “rara condensação” da escrita, ou a “densidade do descritivo”. Portanto, trata-se de uma fotografia extremamente seletiva e transfiguradora, que se resolve na capacidade de representar os aspectos significativos que constituem a “força íntima” dos fatos, isto é, os aspectos que funcionam porque se tornaram material artisticamente estilizado. (Cavalcanti, 1933, p. 96)

Antonio Candido, em *Ficção e confissão*, reafirma esse sentido, ao afirmar que Graciliano já era um romancista singular entre os “romancistas do Nordeste”, que nos anos 1930 tinham conquistado a opinião literária do país (Candido, 1992, p. 7).

A análise de Candido entende a trajetória literária de Graciliano em “etapas”, nas quais a experiência do autor se desdobra na “evolução” de sua obra. Em *Caetés*, enfatiza, em primeiro lugar, o estilo, cuja temática desenvolvida parece um exercício do autor, uma espécie de preâmbulo. Diferencia-se dos outros romances publicados no mesmo ano do “surto nordestino”, pelo cuidado com a linguagem e pelo equilíbrio do plano (Candido, 1992, p. 13 e 14).

Essas são, segundo Candido e retomando outros críticos, características da ficção realista, cuja estrutura literária e concepção da vida predominam; e são também características do pós-naturalismo que aparecem em outros autores como:

Imaginando torcer o pescoço ao que lhes parecia posição e convencional, os sucessores adotaram a convenção de que a arte deve reproduzir o que há na vida de mais corriqueiro; e chegaram assim a uma posição avesso do que pretendiam



Graciliano Ramos em sua escrivaninha. (AE/Divulgação)

liquidar, pressupondo na vida um máximo de pasmeira que ela não contém, uma estagnação espiritual incompatível com a dinâmica inerente à mais rasteira das existências. (Candido, 1992, p. 14)

Caetés apresenta, nesse sentido, como característica predominante, a descrição e a tendência à eclipse psicológica, que aparecem na forma com a contenção e a síntese do estilo e no personagem-narrador, cuja narração em 1ª pessoa organiza os outros personagens, as cenas e a vida externa dependentes exclusivamente do narrador e de seu pensamento dominante: o amor por Luísa. Essa preocupação com um caso singular, um indivíduo, foi a forma encontrada, por Graciliano Ramos, de encarar a realidade.

A predominância do diálogo presta-se à síntese. Assim como o predomínio da ironia, que chega à beira do cinismo, em verdade se refere mais a um certo pessimismo ou a um realismo desencantado que foi incorporado por vários escritores no pós-naturalismo.

Os escritores aos quais Graciliano Ramos se encontrava ligado eram José Lins do Rego, Rachel de Queiroz, Aurélio Buarque de Holanda, Valdemar Cavalcanti, Alberto Passos Guimarães, Raul Lima, Tomás de Santa Rosa, entre outros. Nesse contexto e pela publicação de grande maioria das obras no Rio de Janeiro, então o principal centro editorial do país, várias leituras de *Caetés* emergiram. Retomamos, assim, o povo-personagem como uma das principais características do que acabou sendo chamado de romance social.

Com o romance *Menino de engenho*, novela de memórias infantis da vida rural nordestina, de José Lins do Rego, reaparecem os mesmos termos da crítica literária. Valdemar Cavalcanti, também em *Boletim de Ariel*, reafirma a força do realismo, tão em voga no período:

Do menino de engenho, posto desde cedo ao contato das mais acres realidades do mundo, sujando a sua pureza de alma com as lições de coisas da natureza abrindo caminho



Foto do escritor José Lins do Rego (1901-1957).

para os verdadeiros instintos (o sexo cresce então mais do que as pernas e os braços, para usar de uma intensa expressão do autor), pinta José Lins do Rego uma vida com muito colorido, muita força de realidade. (Cavalcanti, 1932, p. 19)

Diz Cavalcanti que, diferenciando-se de outros romances do gênero, Lins do Rego soube tornar o ambiente — a natureza — a força do documento, integrando-a à narrativa, não como o pano de fundo, mas como parte do “testemunho atmosférico”. Ao mesmo tempo que, como em outros romances contemporâneos, retoma a vida “dos que sofrem e as gentes dessas zonas açucareiras”.

Gastão Cruls, editor do *Boletim de Ariel*, recebe o primeiro romance de Lins do Rego enfatizando o estilo e a linguagem utilizados pelo autor:

O que mais nos agrada nesse livro é a maneira clara e despretensiosa com que tudo isso [a vida de um menino num engenho nordestino] é narrado, sem arrebiques de estilo e a preocupação dos adjetivos, sem torneio de pe-

ródos e a balofa retórica da nossa falsa literatura. (Cruls, 1932, p. 14)

Nesse sentido, ele se liga ao segundo romance de Jorge Amado, *Cacau*. Considerado um “documento impessoal”, Eduardo de Assis Duarte afirma que tal romance expressa a meta principal de Amado: “escrever para o povo”. Nesse sentido, adota a oralidade como marca:

[...] na qual o coloquial vem a ser o grande traço distintivo de um estilo cujo fim primordial é o de recuperar as várias modalidades dos falares populares que o romance brasileiro fora até então incapaz de incorporar, ou o fizera de modo excessivamente estilizado. [...] em que a dureza da “língua errada do povo” equivallesse, de modo isônimo e verossímil, à igual dureza das situações retratadas, para atingir, assim, a representação na narrativa. (Duarte, p. 12)

Assim, mais uma vez aproxima-se a criação literária de Amado ao experimentalismo modernista, em sua versão regionalista, nordestina. Luís da Câmara Cascudo, em *A república* (Natal), numa

nota de 1933, enfatiza a preocupação de Amado com o “popular”:

[...] Livro de tese, prefixa do determinado, com a mira imóvel ante um tiro infalível. São páginas que se popularizarão porque revelam a vida hedionda de uma população esquecida dos governos e subjugada à voracidade dos coronéis e capitalistas bestiais. [...] (Cascudo, 1933, p. 12)

Aqui, a leitura de Santa Rosa do segundo romance de Jorge Amado é relevante. Tomas Santa Rosa Júnior nasceu em João Pessoa em 1909 e faleceu em 1956, em Nova Delhi. Aos 12 anos, pintava estandartes religiosos. Em 1932, mudou-se para o Rio de Janeiro e, animado por Portinari, dedicou-se à pintura. Foi grande incentivador do teatro, tendo fundado o grupo “Os Comediantes”. Em 1933, já emprestava às editoras comerciais seus desenhos e ilustrações. Foi o “ilustrador oficial” dos romancistas do Nordeste (Vários, 1967, p. 334).

A crítica de Odilo Costa para o *Jornal do Comércio*, publicada em 1933, sobre *Cacau*, é bastante significativa para demonstrar como o debate crítico estava carregado de nuances ideológicas:

[...] Não comparo este livro de propósito ao *Menino de Engenho* (José Lins do Rego), a *O quinze* e *João Miguel* (Rachel de Queiroz), aos outros livros que não se poderia aproximar da técnica de Jorge. Ali há tipos, há terra dominando os homens, há mesmo o cheiro dos banguês, dos engenhos e dos tanques, porém não existe este desespero, esta ânsia, esta vontade de sair. Não acho jeito de entrar no livro. Porque este Jorge Amado fez coisa tão pouco literária que qualquer outro não faria. *Cacau* não é um romance proletário: é um clamor humano de desespero. [...] (apud: Vários. 1967, p. 245)

A crítica de Octavio de Faria mostra como a comparação no debate crítico

entre as obras de Jorge Amado, *Cacau*, e Amando Fontes, *Os corumbas*, possibilitou o início de um divisor de águas que, prevendo, durará toda a década de 1930. Quanto aos temas, Faria afirma:

Na verdade, a burguesia não teve sorte com nenhum dos três [inclui-se *Serafim Ponte Grande*, de Oswald de Andrade]. Mas, enquanto o sr. Amando Fontes, numa grande fidelidade à sua função de romancista, apresenta apenas o que viu, o que lhe parece ser a vida proletária em Aracaju, sem nada forçar em benefício do seu credo pessoal, os outros dois, esquecidos do papel que devem desempenhar, põem os seus romances ao serviço de uma corrente social, para denunciar com o sr. Jorge Amado, para destruir e borrar de preto com o sr. Oswald de Andrade. (Faria, 1933, p. 7 e 8)

Aqui, têm início os confrontos causados pelas opções estéticas dos escritores, as quais ganham contorno e forte apelo ideológico. O realismo, como corrente literária quase hegemônica no período, aparece no estilo predominante de descrição do cotidiano, no qual a obra ficcional se entrega em busca da “realidade da vida” (José Lins do Rego com o “menino de engenho”, Jorge Amado com os trabalhadores das fazendas cacauceiras, e Graciliano Ramos com os índios caetés).

A opção pela descrição da vida cotidiana dos “simples” em detrimento da camada da elite econômica e política não é só uma necessidade estética do realismo; é a busca ética pelo caráter do povo brasileiro. Nesse sentido, a vida cotidiana aparece na obra ficcional como metáfora da realidade nacional.

Entender as relações entre a política e a literatura não é um empreendimento fácil. Mas o que nos move aqui é o desafio de pensar a trajetória de Jorge Amado, a partir de seu romance de estreia, à luz da construção da identidade nacional, que se constitui através da obra literária.

Literatura essa que põe em relevo personagens e elementos temáticos como “o trabalhador” (rural/urbano) e “o negro” (passado/presente-miscigenação), transformando-os em peças que conformam o eixo a ser acompanhado. Ao contrário de alguns modernistas dos anos 1920, os quais pensavam a história do Brasil a partir de outros pontos, Jorge Amado, imprime à sua literatura, uma história pensada a partir de seu presente, no qual os trabalhadores e os negros tornam-se personagens centrais: os primeiros, entendidos como a força essencial no processo de transformação social; os segundos, como responsáveis pela formação da cultura “afro-brasileira” que constitui um traço fundamental da nação, gerando seu caráter peculiar.

O Nordeste, ambiência dessa paisagem literária, é o ponto inicial da universalização dessa literatura. E, em

Jorge Amado, desenvolve-se através da construção dos personagens trabalhadores e negros que povoam o conjunto de sua obra. Aqui, talvez, possamos perceber os elementos centrais da formação de uma “cultura de esquerda” nos fins dos anos 1950 e início dos 60, a exemplo dos mesmos elementos encontrados nos movimentos culturais do “cinema novo”, do Teatro Oficina, do CPC-UNE, da Tropicalia, etc.

Ao mesmo tempo, a experiência de Jorge Amado, e da sua criação literária dos anos 1930, conflui para questões cruciais, sendo a chave para a construção de sua imagem na posteridade e para a própria imagem nacional e da esquerda, aqui e alhures. (cc)

Ana Paula Palamartchuk é Doutora em História/Unicamp e Professora Adjunta/História/Ufal.

Referências

- ALMEIDA, Alfredo Wagner Berno. *Jorge Amado: política e literatura*. Um estudo sobre a trajetória intelectual de Jorge Amado. Rio de Janeiro: Campus, 1979.
- AMADO, Jorge. *O país do carnaval*. (1. ed., 1931.) São Paulo: Livraria Martins Editora, s/d.
- _____. “Vizinhança”. In *Correio do Povo*, 2 dez. 1934.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.
- BOURDIEU, Pierre. “A ilusão biográfica”, in: Ferreira, Marieta de Moraes e Amado, Janaina (orgs.). *Usos & abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas Editora, 1996.
- CAMPOS, Augusto de. *Pagu: vida-obra*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- CANDIDO, Antonio. *Ficção e confissão*. São Paulo: Editora 34, 1992.
- CARNEIRO, Saul Borges. “A língua do Nordeste”. *Boletim de Ariel*, n. 6, mar. 1934.
- CASTELLO, José Aderaldo. “Lusos & Caetés”. *Revista IEB*, n.º 35/1993.
- CAVALCANTI, Valdemar. “Menino de Engenho”. *Boletim de Ariel*, n.º 9, jun. 1932.
- _____. “O romance Caetés”. *Boletim de Ariel*, n. 3, 1933.
- CHALHOUB, Sidney e Pereira, Leonardo A. de M. (Orgs.). *A história contada*. Capítulos da história social da literatura no Brasil. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.
- CRULS, Gastão. “Menino de Engenho”. *Boletim de Ariel*, n. 1, out. 1932.
- DÓRIA, Carlos Alberto. “Graciliano e o paradigma do papagaio”. In: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 35, São Paulo, 1993.
- DUARTE, Eduardo de Assis. *Jorge Amado: romance em tempo de utopia*. Rio de Janeiro: Record, 1996.
- FARIA, Octávio de. “Jorge Amado e Amando Fontes”. *Boletim de Ariel*, n. 1, out. 1933.
- FONSECA, Maria Augusta. *Oswald de Andrade*. Biografia. São Paulo: Secretaria do Estado da Cultura, 1990.
- HOBBSAWM, Eric. *A era dos extremos*. O breve século XX. 1914-1991. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- PÉCAUT, Daniel. *Os intelectuais e a política no Brasil*. São Paulo: Ática, 1990.
- PEREGRINO JR. “Apologia ao regionalismo”. *Boletim de Ariel*, n. 1, out. 1934.
- PRADO, Paulo. *Retrato do Brasil*. Ensaio sobre a tristeza brasileira. São Paulo: s/editora, 1929.
- REBELO, Marques. “O país do carnaval”. *Boletim de Ariel*, n. 4, jan. 1932.
- VÁRIOS autores. *Martins*. 30 anos. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1967.



O papel de Jorge Amado na cultura brasileira

ILANA SELTZER GOLDSTEIN

Por que ler Jorge Amado?

Seja como militante político no início da carreira¹, seja como romancista que cantava o povo mestiçado, suas festas e seus sabores, Jorge Amado sempre discutiu questões ligadas à identidade nacional. Foi essa a motivação que me levou a tomá-lo como objeto de estudo, enfocando a imagem de Brasil que o escritor baiano ajudou a construir. Para minha surpresa, encontrei poucas teses e dissertações de sociólogos, antropólogos e historiadores brasileiros sobre ele

— o que só aumentou meu interesse. A escolha revelou-se ainda mais pertinente quando a Fundação Casa de Jorge Amado forneceu uma listagem em que a obra amadiana aparecia traduzida em 39 idiomas e quando descobri que o autor escreveu mais de uma centena de artigos, como jornalista e colaborador de periódicos, além de ter ocupado diversas posições no campo intelectual, entre as quais resenhista, editor e prefaciador. Sem mencionar as adaptações audiovisuais de sua obras e as conferências fora do país. Tudo isso fez de Jorge Amado

um grande formador de opinião, um homem público cujas ideias tiveram imensa penetração.

Durante minha pesquisa, realizada entre 1995 e 2000 e depois complementada entre 2007 e 2012, percebi haver grande preconceito com relação a Jorge Amado nas universidades e na crítica do Sul e do Sudeste do país. Luís Costa Lima (apud Coutinho, 1970, p. 308), por exemplo, apontou “trechos de tremendo mau gosto” na obra de Jorge Amado; Alfredo Bosi viu nele “pieguice ao invés de paixão (...) descuido formal a

pretexto de oralidade” (1985, p. 459); e Walnice Nogueira Galvão (1976, p. 22) insinuou que os livros volumosos só serviam para aumentar o preço de venda. Ouso discordar desses renomados estudiosos, com a ajuda de Eduardo de Assis Duarte, para quem Amado, desde a estreia, “expõe seu fascínio pelo gesto de falar o país e de buscar sua verdadeira face. (...) [Tem a] capacidade de explicitar pela ficção certos componentes da realidade nem sempre legíveis no cotidiano – ou mesmo no discurso da historiografia oficial” (Duarte, 1994, p. 158). Autor de uma tese de doutoramento sobre o escritor, Duarte atribui ainda à ficção de Jorge Amado o papel de democratizar a leitura no Brasil (1996).

No livro *O Brasil best-seller de Jorge Amado: literatura e identidade nacional* (2003), levantei algumas hipóteses para o sucesso de público do romancista baiano, que contrastam com a falta de generosidade da crítica. Existem certas especificidades no Brasil e o sucesso nacional e internacional do escritor parece estar ligado ao fato de ele ter sabido usá-las como matérias-primas. A originalidade de Jorge Amado residia em sua maneira de combinar gêneros literários e elementos culturais distintos, sem receio de contradição (é só pensar no Padre Gomes de *O compadre de Ogum*, que incorpora um orixá em meio a um batizado); em seu estilo romanesco/carnavalizado, que permite uma recepção ampla e diversificada (é só lembrar dos palavrões, do humor e do erotismo); na coragem de enfrentar a delicada aliança entre a mestiçagem brasileira e o racismo camuflado que vigora entre nós; na valorização pioneira da oralidade e da cultura popular, desde a década de 1930; e na permeabilidade entre realidade vivida e representação literária.

Vale a pena dar alguns rápidos exemplos dessa interpenetração entre realidade e ficção. Conforme Jorge Amado revela em *Navegação de Cabotagem* (1992), Lindinalva, de *Jubiabá* – seu quarto romance, publicado em 1935 –, era uma linda filha de usineiro, abandonada pelo noivo, pela qual o próprio escritor se apaixonou quando jovem, em um bordel de Maceió. Quincas Berro Dágua, de acordo com o poeta e crítico Affonso Romano de Sant’Anna, é inspirado no cabo Plutarco, cearense beberrão cuja história Jorge Amado ouviu em Fortaleza. Dona Flor, por sua vez, surgiu de um caso relatado pelo poeta Álvaro Moreyra sobre a viúva de um jornalista boêmio que se casou com um comer-

A brasilidade retratada e idealizada pelo autor baiano, ao mesmo tempo que condensa elementos objetivos e observáveis, distorce ou inventa outros aspectos da sociedade brasileira – que passam a existir para os leitores, telespectadores e admiradores em geral. Isso fica nítido quando se tem acesso às cartas que os fãs enviaram a Jorge Amado ao longo de sua vida, e que são guardadas pela Fundação Casa de Jorge Amado: enquanto uns comentam ter encontrado na Bahia exatamente o que leram em seus livros, outros confessam ter descoberto a beleza das misturas brasileiras por meio dele. Há mesmo o relato de um italiano – muito grato a Jorge Amado, diga-se de passagem – que veio ao

A brasilidade retratada e idealizada pelo autor baiano... distorce ou inventa outros aspectos da sociedade brasileira...

ciante português, mas, sendo espírita, via o ex-marido querendo deitar-se com ela toda noite.

Justamente porque a literatura de Jorge Amado parte da “vida vivida”, como costumava afirmar, ela é rica em tipos humanos e sociais, abrigo de imigrantes árabes a retirantes nordestinos, de fazendeiros a meninos de rua, de prostitutas a sacerdotes religiosos, de estivoadores a professores universitários. Eles ganham contornos ao interagirem uns com os outros, em diálogos cheios de vitalidade e passagens coletivas com grande apelo visual.

Brasil em busca de sua Gabriela e... a encontrou!

Norteadas por uma leitura antropológica da figura e da obra de Jorge Amado, na primeira parte deste artigo recuperarei alguns ecos da morte do romancista na imprensa, para, na segunda parte, destacar aspectos de seu universo ficcional relacionados a uma interpretação particular do Brasil.

As repercussões da morte de Jorge Amado e o que elas revelam

Jorge Amado faleceu em agosto de 2001, mês em que completaria 89 anos. Deixou um legado de 33 li-

vros publicados, nos quais habitam 5 mil personagens. Estima-se que tenha vendido 30 milhões de exemplares – um grande feito num país em que as pessoas leem, em média, 4 livros por ano, incluindo-se aí as leituras obrigatórias para a escola. A repercussão que sua morte teve na imprensa do mundo todo constitui um bom ponto de partida para se refletir sobre o lugar de Jorge Amado na cultura brasileira.

O jornal francês *Libération* (8 ago. 2001) definiu o escritor como “embaixador universal do Brasil literário”; o cotidiano parisiense *Figaro* (8 ago. 2001) caracterizou a obra amadiana como “hino permanente à Bahia das cores, odores e sabores”; o *New York Times* (7 ago. 2001) chamou Jorge Amado de “Pelé da literatura”; o jornal alemão *Frankfurter Allgemeine* (10 ago. 2001), por sua vez, ressaltou que a obra de Jorge Amado “chega a pessoas que normalmente não tocariam em livros”. Vale a pena ressaltar a convergência dessas afirmações com as mensagens enviadas à família de Jorge Amado, na época, por meio do site *Folha on-line*, nas quais fãs afirmavam ter conhecido os cheiros e sons da Bahia através dele, diziam gostar muito de sua obra, “apesar de só ter lido um livro” e chegavam a aclamá-lo “o herói do Brasil”.

A imagem de embaixador simbólico do Brasil evocada pelo *Libération* é pertinente para tratar de alguém que falava obsessivamente – e elogiosamente – do Brasil no exterior. Durante um discurso na Universidade de Bari, em 1972, por exemplo, o romancista baiano explicou que “a nação brasileira vem se construindo e se afirmando (...) como o resultado da mistura, persistente e sempre maior, de sangues e de raças, da mistura de culturas (...) Dessa nossa originalidade racial e cultural (...) nasce a cria-

ção brasileira: a música, a dança, a literatura, a arte, o cinema, o carnaval, o ritmo” (pasta 17 da Fundação Casa de Jorge Amado, manuscrito 500). No Salão do Livro de Milão, em 1990, Amado também discorreu mais sobre mestiçagem e cultura popular do que sobre literatura. Tendo aberto sua fala contando que Santo Antônio, o mais popular entre nossos santos, no Brasil tornou-se “negro retinto”, descreveu

Envolveu-se, entre outras causas, na preservação da Igreja de Santana e no problema ecológico da Lagoa do Abaeté, quando ali se quis instalar uma fábrica poluente. Admitiu para a tradutora e biógrafa Alice Raillard: “não ocupo cargo algum, não tenho nenhuma função, não sou deputado, nem banqueiro, não sou rico, não sou nenhuma dessas coisas, mas as pessoas vêm me procurar e eu me sinto res-

Se no exterior Jorge Amado enaltecia o Brasil mestiço, em Salvador exercia um papel político e social.

em seguida para o público italiano o ritual das moças que querem encontrar um noivo – para quem não sabe, as “solteironas” colocam-se diante de uma pequena bacia com água, na qual esperam ver refletido o rosto do noivo sonhado, recitando: “Santo Antônio milagroso / protetor de meus sentidos / as moças estão pedindo / que lhes arranjes marido. / A moça deita na cama / dá um suspiro e um gemido / se abraça com o travesseiro: / – ai, se fosse meu marido!”. Para fechar o discurso, não podia faltar o sincretismo religioso, uma das bandeiras de Jorge Amado: louvou o caráter popular e antiaristocrático da Igreja de Santo Antônio dos Negros, no Pelourinho, onde “por trás da imagem de Santo Antônio, habita Ogum”.

Se no exterior Jorge Amado enaltecia o Brasil mestiço, em Salvador exercia um papel político e social.

ponsável por tudo que está ligado aos problemas da cidade, sejam eles sociais ou culturais” (Raillard, 1992, p. 24). Lembro-me de que, durante uma visita que fiz ao escritor, sua esposa Zélia Gattai interrompeu a conversa para atender um telefonema de uma moça que pedia ajuda na obtenção de uma bolsa para a França... Esse papel de patriarca e protetor deve ter levado o ex-militante comunista a simpatizar com políticos como Antônio Carlos Magalhães, com quem partilhava “o amor à Bahia acima da ideologia”. Mas isso seria assunto para outro artigo...

Quanto à qualidade sensorial apontada pelo cotidiano *Figaro*, esta é realmente uma das constantes em sua ficção. Em seus datiloscritos pessoais, Jorge Amado atribuía a riqueza sensorial da cultura popular baiana à mistura; para ele, os elementos africanos teriam acrescentado, aos valores

européus, “outra cor” – na pele, nos tecidos, nos artefatos, nas festas –, “outro ritmo” – na capoeira, no samba, nos afoxés de carnaval, nos batuques – e “outra consistência” – na comida e nas relações sociais. Procurou transpor esse dado para sua ficção, em que identidades não são só categorias intelectuais, mas seleções de cheiros, sabores, cores, texturas, ritmos e a maneira de senti-los. Não é à toa que, num capítulo das “quase-memórias” *Navegação de cabotagem*, Amado tenha revelado que “*onde quer que esteja levo o Brasil comigo mas, ai de mim, não levo farinha de mandioca, sinto falta todos os dias, ao almoço e ao jantar*” (Amado, 1992, p. 57).

Já a epígrafe de *Tereza Batista cansada de guerra*, publicado originalmente em 1972, recepciona o leitor com uma recomendação em versinhos: “Me chamo siá Tereza / Perfumada de alecrim / Ponha açúcar na boca / Se quiser falar de mim...”. E não podemos esquecer da centralidade das descrições sensoriais em *Gabriela, cravo e canela*, romance de 1958, em que dona Arminda é caracterizada pelo “ativo cheiro de alho”; o coronel Ramiro Bastos diz amar a terra grapiúna por estar colado a ela pelo mel do cacau; e, para Gabriela, “tristeza é não ter gosto na boca”. É como se Jorge Amado fizesse uma ponte entre a antropologia e a literatura via elementos sensíveis: captava algo profundo do modo popular baiano de apreensão estética e sensível do mundo – imediatamente reconhecido pelo leitor brasileiro e fascinante para o público estrangeiro, pelo contraste.

O diário alemão *Frankfurter Allgemeine Zeitung* lembrou que o universo de Jorge Amado chega às pessoas – mesmo àquelas pouco afeitas à leitura – através de novelas, seriados e filmes. Para não entrar aqui no óbvio caso

das telenovelas e minisséries, o filme “Dona Flor”, dirigido por Bruno Barreto, foi o maior sucesso de bilheteria do cinema nacional antes de “Tropa de Elite”, tendo atraído 12 milhões de espectadores. No Pelourinho, turistas e soteropolitanos assistem a shows realizados no “Largo Pedro Archanjo” ou no “Largo Tereza Batista”. No carnaval, foram prestadas diversas homenagens ao escritor. Para citar alguns poucos exemplos, a Escola de Samba carioca Império Serrano apresentou, em 1989, o enredo “Jorge Amado: Axé Brasil”; no ano de 1997, “Tieta” foi mote do carnaval de Salvador; a Escola de Samba Mocidade Alegre foi campeã no carnaval paulista em 2012, com um desfile inspirado no romance *Tenda dos milagres*.

Isso sem falar nos mais de cinquenta folhetos de cordel aludindo à vida do romancista ou a seus livros – o que não deixa de ser bas-

Destino predeterminado
Misteriosa magia
Qui fez o minino Amado
Nacê e crecê na Bahia
Mode louvá o seu povo
Com arte e filosofia (...)
Cresceu cheio de astucias
Era um minino porreta!
Tudo qui observava
Logo ia pra caneta

Como se nota, a consagração vinha de todos os lados – exceto de uma parcela da crítica. Uma das hipóteses para explicar tal façanha é a posição intermediária em de Jorge Amado, transitando entre a cultura erudita e a popular. “Privei com alguns dos mestres, dos verdadeiros, no universo da ciência, das letras e das artes: Picasso, Sartre, Frédéric Joliot-Curie, meu privilégio foi tê-los conhecido. Não menor o apanágio de ter merecido a amizade dos criadores da cultura po-

*...onde quer que esteja levo
o Brasil comigo mas, ai de
mim, não levo farinha de
mandioca...*

tante curioso, já que Jorge Amado, de sua parte, incorporou elementos do cordel em seu estilo literário, como os títulos longos, o exagero e as constantes reviravoltas na trama, além de vários de seus personagens serem trovadores de cordel (Curran, 1981).

Venturas e aventuras de Jorge que é muito Amado, gracioso livreto do autor que assina como L.V.P.Q., conta, por exemplo, do nascimento e da infância de Jorge Amado:

pular da Bahia, de dizer irmão a Camafeu de Oxóssi, de haver sido mote para trova de cordel (...), relatou, convicto, em *Navegação de cabotagem* (1992, p. 95).

Não apenas Jorge Amado se posicionava pessoalmente entre elites e camadas populares, como as representações, os símbolos e as crenças de que se apropriou e que cristalizou são produto consensual do contato entre diversos estratos sociais – e temporais. No já citado *Tenda dos milagres*, o

protagonista Pedro Archanjo, defensor da mestiçagem no contexto racista do início do século 20, trabalha na Faculdade de Medicina, lê textos acadêmicos, estuda francês, mas também escreve folhetos de cordel, se embriaga e vai ao terreiro de candomblé. Jorge Amado confessou ser esse seu personagem preferido – seria mero acaso?

conversa com uma amiga sobre a dificuldade de convencer seus pais a aceitarem o noivo negro:

- Pode ser que nesses meses eu convença os velhos.
- Acredita possível?
- E se eu lhe disser que mamãe já está meio abalada? Ainda ontem me

...a aparência, o nível de educação, a posição social e econômica “embranquecem” a pessoa.

Refletindo sobre o Brasil a partir de Jorge Amado

Jorge Amado ajuda a pensar, antes de mais nada, sobre os processos de construção das representações identitárias. Seu Brasil mestiço, alegre, festeiro e sensual é um conjunto de elementos pinçados dentro de um repertório histórico e cultural, recortes que revelam e escondem ao mesmo tempo. Escondem conflitos, diversidade e transformações, mas revelam mitos, tabus e desejos de grande parte dos brasileiros. Entre eles, o mito da democracia racial e o tabu de admitir a existência do preconceito racial.

Nesse sentido, Jorge Amado incorporou, em alguns de seus livros, um valor significativo: o desejo de “branqueamento”, disperso hoje no senso comum, mas cujas origens remontam, provavelmente, à obra de antigos teóricos raciais como Oliveira Vianna (1936) e João Batista Lacerda. Tome-se um exemplo de *Tenda dos milagres*, na passagem em que Lu, noiva branquinha e aristocrática do estudante de engenharia Tadeu Canhoto,

disse que Tadeu é um bom rapaz, não fosse...

- ...negro?
- Imagine que ela, falando de Tadeu, já não diz negro. Disse: “se não fosse moreno tão queimado...”.

No trechocitado, a mãe de Lu é contra o casamento da filha com o moço de pele mais escura. Mesmo assim, “promove-o” de negro a “moreno queimado”, à medida que Tadeu se aproxima do fim dos estudos de engenharia. Por um lado há o desejo de não “escurecer” a família com o casamento, por outro lado se vislumbra a possibilidade de clareamento da personagem, conforme sua renda e seu grau de instrução.

A sensibilidade de Jorge Amado quanto a essa questão aparece também em *Mar morto* (1936): Esmeralda, a vizinha mulata de Livia e Guma, não quer filhos de seu marido, o negro Rufino, e sim de Guma, que é claro e de cabelos longos. Esmeralda assume: “E quero lá filho de negro? Estou precisando de um filho de gente mais branca do que eu para melhorar a família”. Ou seja, ao mesmo tempo que faz a apologia da mestiçagem

brasileira, com grande inspiração de Gilberto Freyre² (1951), Jorge Amado também dá visibilidade ao nosso racismo silencioso, escondido na intimidade, mascarado pela igualdade perante à lei. Chama a atenção para o fato de a classificação racial ser dinâmica e plural, sendo que a aparência, o nível de educação, a posição social e econômica “embranquecem” a pessoa.

Da mesma forma, o erotismo e a malandragem presentes nas páginas amadianas merecem uma reflexão mais detida. Jorge Amado se definiu certa vez como um “escritor de putas e vagabundos”. Mais do que chocar ou divertir, as passagens eróticas de seus livros e as “espertezas” de alguns personagens trazem à tona assuntos delicados, como a violência contra a mulher, o celibato dos padres, a prostituição e a desvalorização da esfera pública na sociedade brasileira.

Gabriela, cravo e canela, por exemplo, começa com o assassinato de uma mulher adúltera, punição considerada justa no início do século 20, em Ilhéus. Tereza Batista é violentada e mantida presa pelo Capitão Justiniano, mas depois conhece o êxtase ao se apaixonar por Daniel. O seminarista Ricardo sente um desejo incontrolável por Tieta, ao passo que o padre Abelardo namora Patrícia em *O sumiço da santa* – o penúltimo romance publicado por Jorge Amado, em 1988. Quanto ao destaque dado às prostitutas, talvez se explique pela compaixão frente ao destino trágico das moças que Jorge Amado conheceu na juventude, órfãs ou noivas abandonadas que não tiveram outra alternativa. Além disso, por muito tempo, os prostíbulos – chamados de “castelos” – sediaram reuniões de negócios e encontros políticos, funcionando quase como instituições complementares ao casamento.

A malandragem, por sua vez, remete ao “jeitinho brasileiro”, ou àquilo que o historiador Sérgio Buarque de

Holanda denominou “cordialidade”. Trata-se da mistura entre a esfera pública e a privada que vigora entre nós desde os tempos coloniais. Essa maneira de burlar leis e regras, lançando mão de laços afetivos, aparece, por exemplo, na falsificação dos documentos de Nacib e Gabriela, na troca de votos pelo fornecimento de serviços elétricos proposta por Tieta a conhecidos seus em São Paulo, ou nos serviços sexuais prestados por Olímpia a potenciais clientes de seu marido, em *O sumiço da santa* (1988).

A partir de Jorge Amado – da obra e do homem – podemos refletir, portanto, sobre os dois “brasis” paralelos: um oficial, letrado, racional, “civilizado”, capitalista e outro tribal, oral, patriarcal, malandro e dionisíaco. Uma habilidade de Jorge Amado, segundo o antropólogo Roberto DaMatta, estava justamente em registrar que a sociedade brasileira, como Dona Flor, quer “ficar com os dois”, ou, como Quincas Berro Dágua, oscila entre dois universos opostos. Tanto nos livros do escritor baiano, como fora deles, coabitam o pessoal e o milagroso com o normativo e partidário, a teia de relações de amizade e as fórmulas burocrático-econômicas.

Jorge Amado era, enfim, guiado pela proposta de tematizar o Brasil e pela utopia de reinventá-lo – utopia que, no início da carreira, traduziu-se na militância comunista e, com o passar dos anos, transformou-se em apologia da mestiçagem e do sincretismo. Mesmo que sua visão da Bahia (considerada por ele a “célula-máter” do Brasil) incomode alguns por eventuais generalizações, uma leitura detida da obra amadiana levanta questões fundamentais sobre as representações da nação que queremos e as que evitamos, a constante circularidade entre cultura erudita e cultura popular, a preponderância do carisma e do personalismo em todas as esferas, a especificidade da questão racial no Brasil

e ainda o papel da oralidade na cultura brasileira. Se superarmos o preconceito contra seu sucesso comercial, poderemos aproveitar o vasto universo que nos legou Jorge Amado como uma das vias de acesso ao imaginário da nação e à compreensão do país. ©

Ilana Seltzer Goldstein é mestre em Antropologia Social pela USP e doutora em Antropologia pela Unicamp. É autora de *O Brasil best-seller de Jorge Amado: literatura e identidade nacional* (Senac, 2003) Foi consultora da reedição da obra completa de Jorge Amado na editora Companhia das Letras e uma das curadoras da exposição “Jorge, Amado e universal”, no Museu da Língua Portuguesa, em 2012. Atualmente, é professora no Centro Universitário Senac e na Fundação Getúlio Vargas.

Notas

1. Os primeiros 25 anos da trajetória de Jorge Amado foram marcados pelo engajamento político. Em 1931, quando iniciou o curso de Direito no Rio de Janeiro, ingressou na Juventude Comunista. Isso se traduz em sua produção literária da época. Em 1937, o Estado Novo ordenou a apreensão e a queima de livros de Jorge Amado. Para fugir da perseguição, em 1940, foi para o Uruguai e a Argentina, onde escreveu *O cavaleiro da esperança* (1942), biografia do líder comunista Luís Carlos Prestes. Jorge Amado chegou mesmo a ser eleito deputado federal pelo PCB, em 1946. Em 1956, no entanto, saiu do Partido Comunista, porque soube das atrocidades de Stálin e para poder se dedicar à literatura. *Gabriela, cravo e canela* (1958), a primeira publicação da nova fase mais leve e cheia de humor, vendeu rapidamente e colecionou muitos prêmios.

2. Em seus datiloscritos pessoais, Jorge Amado afirma que a leitura de *Casa grande & senzala*, publicado por Freyre em 1936, revolucionou sua visão do Brasil. Gilberto Freyre é conhecido por ter sido um dos primeiros autores, no Brasil, a atribuir sinal positivo à mestiçagem que caracteriza a formação da sociedade brasileira. A admiração entre Jorge Amado e Gilberto Freyre era mútua, apesar da diferença de posicionamento político entre eles, já que Freyre era muito mais conservador e chegou a apoiar o ditador Salazar em Portugal.

Referências

- AMADO, Jorge. *Jubiabá*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008 (1. ed. 1935).
- _____. *O sumiço da santa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009 (1. ed. 1988).
- _____. *Mar morto*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008 (1. ed. 1936).
- _____. *Gabriela, cravo e canela*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009 (1. ed. 1958).
- _____. *Tenda dos milagres*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009 (1. ed. 1969).
- _____. *O compadre de Ogum*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010 (1. ed. 1985).
- _____. *Navegação de cabotagem: anotações para um livro de memórias que jamais escreverei*. Ilustrações de Floriano Teixeira. Rio de Janeiro: Record, 1992.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1985.
- COUTINHO, Afrânio (Org.) “Modernismo” in *A literatura no Brasil*. Vol. V, Rio de Janeiro: Sul Americana, 1970.
- CURRAN, Mark J. *Jorge Amado e a literatura de cordel*. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia e Fundação Casa de Rui Barbosa, 1981.
- DAMATTA, Roberto. “Dona Flor e seus dois maridos: um romance relacional” in: *A casa & a rua*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1985.
- DUARTE, Eduardo de Assis. “Jorge Amado e o Bildungsroman proletário” in *Revista Brasileira de Literatura Comparada n.2*. São Paulo, Abralic, 1994.
- _____. *Jorge Amado: romance em tempo de utopia*. Tese de Doutorado, FFLCH-USP, 1991.
- FREYRE, Gilberto. *Casa grande & senzala*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1958 (1. ed. 1933).
- GALVÃO, Walnice Nogueira. “Amado: respeitoso, respeitável” in *Saco de gatos*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1976.
- GOLDSTEIN, Ilana. *O Brasil best seller de Jorge Amado: literatura e identidade nacional*. São Paulo: Senac, 2003.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Cia. das Letras, 1995 (1. ed. 1936).
- LACERDA, João Batista. *Sur les Métis au Brésil*. Paris: Imprimerie Devougue, 1911.
- RAILLARD, Alice. *Conversando com Jorge Amado*. Rio de Janeiro: Record, 1992.
- VIANNA, Oliveira. *Raça e assimilação*. São Paulo/Rio de Janeiro: Cia. Editora Nacional, 1938 (1. ed. 1923).

Canto de amor e liberdade em ABC de Castro Alves

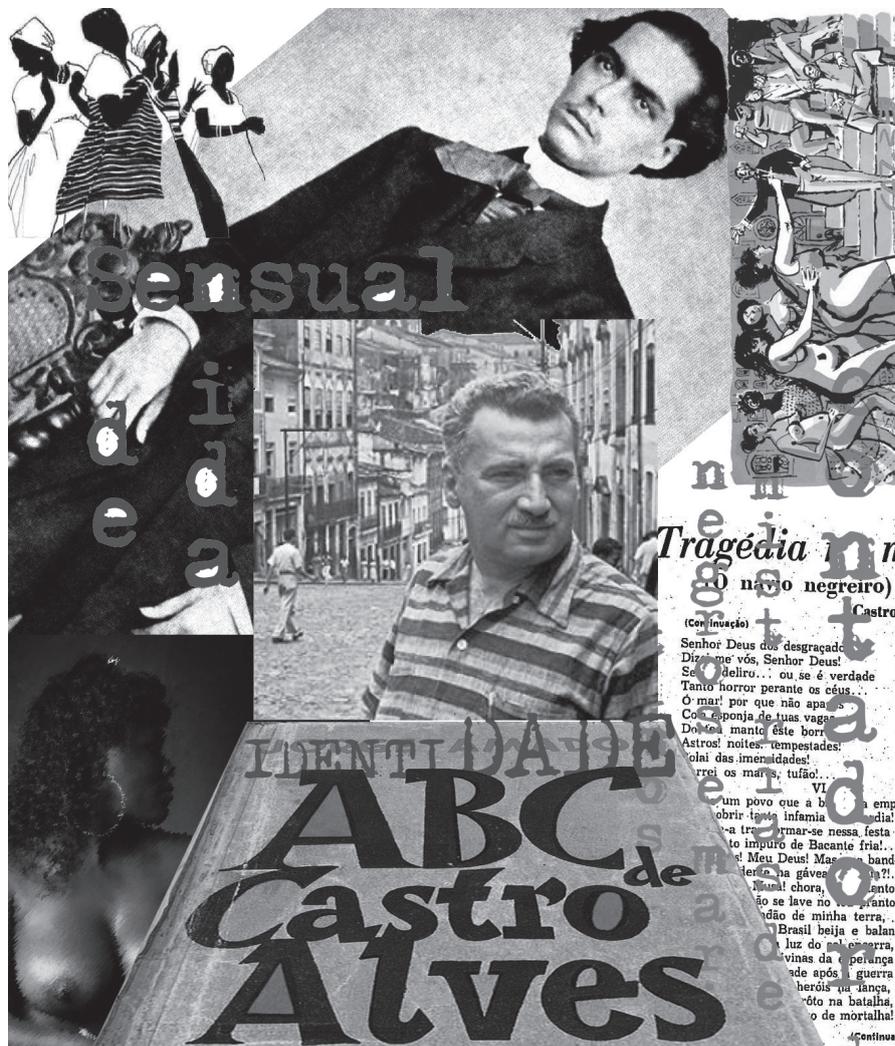
O poeta parte na frente do povo. Assim o vemos, amiga, magnífico de coragem, enobrecido pelo ódio aos tiranos e o amor ao povo, partindo na frente da multidão. (Jorge Amado)

MARIA HELOÍSA
MARTINS DIAS

A *ABC de Castro Alves*, de 1941, não é um dos livros mais lidos de Jorge Amado, menos ainda um dos mais abordados. Ao contrário, figurando como uma das produções romanescas do início de sua carreira literária, esse “romance” merece ser revisitado, por diversas razões.

Conforme as atas sugerem, não é exata ou exclusivamente romance e, sim, uma espécie de biografia do poeta romântico brasileiro, com o propósito de contar a sua vida “na sua inteireza de poeta e de homem”, porém, o texto acaba se transformando num gênero híbrido em que encontramos dados verídicos, notas informativas, ficcionalidade, narrativa, poesias, tom confessional e lírico – daí o interesse que essa mescla pode despertar no leitor.

Ainda bem distante dos famosos romances que tornariam Jorge Amado um dos autores mais populares de nossa literatura, *ABC de Castro Alves* singulariza-se graças à sua natureza textual, onde já se inscrevem alguns traços que estarão presentes em romances posteriores: sensualidade e erotismo, ênfase ao cenário nordestino, posicionamento político-social, propósito libertário. Outra singularidade: não é um romance pertencente ao ciclo do cacau (*Cacau, Terras do*



Sem-Fim e São Jorge dos Ilhéus), uma das primeiras fases do romancista. Tampouco a obra se aproxima de livros posteriores, cujo formato e estilo responderão bem aos apelos populares de mercado. Enfim, estamos diante de um livro que nos convida a não

apenas conhecer mais intimamente a vida de Castro Alves como também a visão personalíssima do próprio Jorge Amado a respeito de poesia, política, sociedade, história, amor.

Nesse romance Jorge Amado adota a forma do diálogo com uma

amiga imaginária, a quem chama de “negra”, para lhe contar as aventuras do poeta Castro Alves, conforme explicita na “Introdução com um acalanto e duas notas” e no último capítulo, onde figura a epígrafe “Amemos, vida minha!”. À beira do cais, sob uma noite estrelada e definindo-se como um “contador de histórias de negros e marítimos”, o narrador dirige-se a essa segunda pessoa para emocioná-la com o que ela ouvirá, não deixando também, como é próprio de Jorge Amado, de convidá-la ao amor. Portanto, uma amiga que se confunde com a amada, aliás, uma forma de tratamento que conhecemos já desde as cantigas trovadorescas.

Nas duas notas introdutórias, voltadas às justificações quanto à bibliografia e à biografia, ficam evidentes os propósitos do autor: não se apoiar numa vasta bibliografia sobre Castro Alves, mas no que lhe pareceu necessário para dar conta do recado, tendo Afrânio Peixoto como uma das mais seguras fontes, pois o que interessa não são os fatos em si mesmos, já que, segundo ele, “a verdadeira bibliografia são as poesias de Castro Alves” (1968, p. 18); não se preocupar com a veracidade e com o rigor histórico, mas escrever com amor sobre um poeta marcado pelo amor e, nesse sentido, o romancista se equipara ao biografado: quer escrever “como um homem do povo sobre um poeta do povo” (1968, p. 20). Tampouco tem a pretensão de realizar um ensaio crítico, deixando para a voz dos críticos e aos tratados de teoria poética os rancores e discussões em torno dos altos valores eternos da poesia, conforme confessa ironicamente. Por aí se vê a natureza heterodoxa de seu texto: a biografia é perpassada pela ficção, o histórico penetra no poético, o passado do enunciado no presente da enun-

ciação, a personalidade e a cumplicidade do narrador diminuem a distância em relação ao narrado.

À maneira de um abecedário, o livro se compõe de capítulos intitulados com as letras do alfabeto, de A a Z. Entretanto, não há uma relação lógica entre as letras e o conteúdo de cada capítulo, assim como não há uma linearidade rigorosa na narração dos fatos, pois estes são retomados diversas vezes com idas e vindas, por meio do *flashback* (analepses), embora se perceba certo respeito cronológico aos diversos momentos da vida do poeta. Todos os capítulos apresentam epígrafes – versos de Castro Alves extraídos de diferentes obras – o que já dá a

po. Apesar de inserida no Romantismo, a poesia de Castro Alves exhibe o sentimento amoroso sem medo e sem véus encobridores, disfarces e sublimações; o desejo não se oculta, nem o corpo, ainda que o seu tempo não seja para sensualidades escancaradas. Há erotismo, mas as imagens metafóricas e o cenário emolduram a sexualidade, mais sugerida que explícita: “O seio virginal que a mão recata, / Embalde o prende a mão... cresce, flutua...” (1968, p. 68). Flutuação para além do dizer e do fazer, suspensos pela linguagem. O próprio Jorge Amado reconhece a diferença entre Castro Alves e outros românticos, como Álvares de Azevedo e Fagundes Varela, quanto à

...quer escrever “como um homem do povo sobre um poeta do povo”.

medida do enfoque de Jorge Amado: a fala do poeta é o que figura em primeiro plano, o qual contém uma história em que pontuam amor e liberdade, duas palavras-chaves da narrativa. “No agreste sertão, amiga, aconteceu uma história de amor. Longe das grandes cidades, nas terras bravias do nordeste, as paixões, os instintos e os preconceitos medravam e cresciam paralelamente” (1968, p. 23).

Não é por acaso a escolha do biografado; à parte o valor que nele Amado reconhece como poeta genial (e veremos os motivos), há no poeta romântico aquilo que o romancista cantou e decantou em numerosos textos dos mais diversos momentos de sua produção: o Amor. E um amor cuja natureza parece aproximar os dois escritores, tão distantes no tem-

exibição do sentimento amoroso; nestes, o recolhimento é muito maior, a poesia se faz tímida, mais feminina e sem virilidade, enfim, sem o brilho que há no poeta baiano.

Também Jorge Amado expôs o amor de suas personagens romanescas, porém, sem pejo algum e com toda sensualidade que sua linguagem lhe permitiu. Gabriela, Dona Flor, Tieta, são apenas alguns nomes de mulheres com a libido à flor da pele e com poder sedutor. Na verdade, trata-se de um amor que rompe grillhões, ultrapassa preconceitos e luta por uma liberdade que atenda os mais legítimos apelos humanos. Nesse sentido, o que está em jogo não é apenas a relação homem–mulher, como também um amor enquanto fraternidade ou sentimento capaz de vencer barreiras para

conquistar a felicidade a qualquer preço, nos mais diversos campos. É nesse ponto que os dois escritores fazem confluir seus propósitos; se Castro Alves “nasceu sob o signo do amor mais livre” (1968, p. 24), experimentando seu romantismo e sua sensualidade, como afirma o narrador, Jorge Amado também colocou sua escrita a serviço dos sentimentos mais calorosos e abertos à defesa de ideais de liberdade, seja no campo amoroso ou no campo político, esfera esta pontilhada pelo espírito revolucionário.

É curioso como, ao longo da narrativa, o sujeito narrador vai se impregnando de um fervor ao falar sobre os amores de Seceu (apelido de Castro Alves), focalizando situações como se estivessem acontecendo no momento mesmo da escrita, graças à força sensual e concreta posta na linguagem. Ao retratar as noites de amor entre o poeta e Eugênia Câmara, a atriz a quem talvez mais intensamente dedicou seu amor, assim descreve o narrador:

É como uma carícia, língua que descesse sobre seu ventre, voz que tem tremuras de mãos que procuram o mistério do sexo da bem-amada. É como se ele a fosse tomando devagarinho, se fosse penetrando dela. A voz desperta o mais íntimo do seu ser, sente correr dentro de si um amolecimento de todo o corpo. (1968, p. 167)

Aquilo que nas poesias de Castro Alves fica sugerido ou é descrito como imagens suspensas, passadas, na ficção de Jorge Amado se explicita como acontecimento presente, materializado na enunciação como fato. E o mais interessante é que o narrador vai intercalando versos do poeta à sua fala indireta, criando uma espécie de diálogo entre as duas vozes, a narrativa e a poética:

Os versos enchem o quarto, já não cantam os passarinhos que canta uma voz mais bela.

Ah! fora belo unidos em segredo,
Juntos, bem juntos... trêmulos de medo,
De quem entra no céu;
Desmanchar teus cabelos delirantes,
Beijar teu colo... Oh! vamos minha amante
Abre-me o seio teu.

Langor que aumenta nos olhos de Eugênia. Seu corpo amolece ao

que figura nos versos por ele citados:

No entanto Ela desperta... num sorriso
Ensaia um beijo que perfuma a brisa...
...a Casta-diva apaga-se nos montes...
Luar de amor! acorda-te, Adalgisa!
(1968, p. 126)

Para um leitor mais exigente de poesia (que já sabemos não ser o caso de Jorge Amado, como ele mesmo faz questão de colocar na introdução), o “Ela” maiúsculo do 1º verso não aponta necessariamente para

...Jorge Amado também colocou sua escrita a serviço dos sentimentos mais calorosos e abertos à defesa de ideais de liberdade...

som dessa voz tão sensual e doce, tão poderosa no seu chamado para o amor, tão ardente (1968, p. 167).

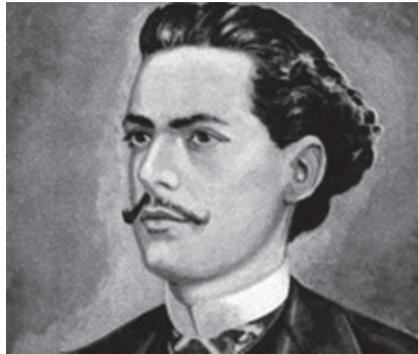
Colocados desse modo, fazendo parte de um texto contínuo, o ficcional e o poético perdem suas características específicas, abolindo-se as fronteiras entre o que é real e o que é fruto do imaginário, seja este do romancista, seja do poeta. É essa indistinção que leva Jorge Amado a mover-se livremente, não se preocupando em separar referências distintas. É o caso, por exemplo, do comentário sobre Idalina, outra amada do poeta, que o narrador afirma ser a personagem

uma mulher em específico, que tanto pode ser a Adalgisa do 4º verso como outra figura feminina que o eu lírico traz consigo como evocações sempre presentes, Leonídia, Idalina, Eugênia Câmara, Ester... porém, personagens de uma história amorosa que não cabe trazer como referência explícita para o universo da poesia. Ademais, o interesse maior reside justamente no jogo instaurado pela linguagem, na qual a Adalgisa parece figurar mais pelo concerto da rima do que pela circunstância real. O que importa, sim, são os amores, mas enquanto vivência singularizada pelo “fato” poético. Essa

separação entre os universos biográfico e artístico não está na mira de Jorge Amado, que de fato não se preocupa com essa questão da autonomia da arte ou da especificidade do literário. Isso ficaria, segundo ele dá a entender, para os teóricos de literatura ou acadêmicos.

Para o leitor que insiste em estabelecer os elos entre vida e arte, Amado fornece as referências para satisfazê-lo, em especial sobre os amores do poeta e as poesias feitas para suas amadas. Sua obra *A hebreia*, os versos de *Pensamento de amor* e um soneto contido em *Anjos da meia-noite* foram escritos respectivamente para Simy e Ester, irmãs judias. Já os poemas “Fê, esperança e caridade”, “O hóspede”, “Marieta” e “Os perfumes” são dedicados a Leonídia Fraga. Eugênia Câmara é a inspiradora de muitos poemas, como “Meu segredo”, “Os três amores”, “O voo do gênio”, “A uma atriz”, “A Eugênia Câmara”, “Sonho da boêmia”, “Horas de martírio”, “Amos!”, “Tríplice diadema”; para ela ele escreve também “Dama negra” e o poema “Fatalidade”, por ocasião da partida da atriz de Recife com a companhia teatral. Já mais ao final da vida, compôs poemas para mais três mulheres: em 1869, “É tarde”, para Eulália Filgueiras; “Volta da primavera”, para Cândida Campos, e, para Maria Cândida, “Murmúrios da tarde”.

Ao focalizar a ocasião em que Castro Alves vê Eugênia Câmara pela primeira vez (1863) sentindo-se fascinado pela atriz, o narrador diminui sua distância em relação ao fato narrado, como se tomado pelo clima romântico e pessoalizando o relato: “Amiga, há alguma coisa no coração de cada um de nós que percebe imediatamente que a amada chegou, aquela que será a única e a definitiva



Desenho a partir de retrato de Castro Alves.

(...) Quando ela chega é como se o dia amanhecesse, como se nascêssemos de novo” (1968, p. 102). E, pela primeira vez no romance, ele se dirige direta e passionalmente à segunda pessoa, confessando seu sentimento: “Assim foi quando eu te vi pela vez primeira e senti que vinhas de longe, de qualquer porto em qualquer barco, para a minha vida” (1968, p. 102). Em mais um momento, ao comentar sobre a partida da atriz para longe de Castro Alves, o narrador compara seu sentimento ao do poeta e confessa à amiga que o ouve:

E se um dia o brilho de outras luzes te tentar e quiseses partir, não me jogarei como um escravo a teus pés, não suplicarei, nem terei lágrimas de dor. Te direi apenas, amiga, esses versos tão cheios de alegria de ter a amada e tão cheios de desgraça de vê-la partir. (1968, p. 191)

Ao final do livro, já no capítulo “T”, novamente o narrador pessoaliza seu relato, ao falar sobre a melancolia e tristeza de Castro Alves, após a separação de Eugênia Câmara. A fala que ouvimos parece confundir duas vozes, a sua e a do próprio poeta, tendo como foco considerações sobre a verdadeira amada:

Mas é, amiga, a pobre realidade da bem-amada. E o que, em verdade, possuímos dela era o sonho que havíamos criado e que é impossível arrancar do coração. (...) Hoje ela é uma presença terrível, será amanhã a mais trágica das sombras. Mas nesse coração do amado que murchou jamais a alegria vicejará, no rosto que a tristeza cobriu jamais serão alegres os sorrisos. E haverá na eternidade de cada dia a espera desgraçada de que ela volte, mas não a realidade que partiu e sim o sonho que se quebrou. (1968, p. 252)

Além de motivos inspiradores das poesias de Castro Alves, suas amadas também se transformam em personagens de uma ficção onde adquirem voz e presença cênica. É que o narrador de *ABC de Castro Alves* alterna seu discurso indireto com momentos em que o discurso indireto livre se manifesta, de modo a tomarmos contato com pensamentos, desejos e sensações das próprias personagens. Assim, por exemplo, na focalização do encontro amoroso entre o poeta e Eugênia Câmara, lemos uma passagem como:

A madrugada partiu, a manhã desperta e Eugênia Câmara pensa que se a manhã não foi feita para o amor, então basta cerrar as janelas para que seja noite. Bem que ela gostaria de levantar, de correr até essa janela por onde entra a clareza e de fazer a noite no quarto, a noite que é própria aos amantes. Mas onde estão as suas forças que não a ajudam? (...) Fome que tem seu sexo, fome do poeta, desejo de apertá-lo, de feri-lo, de magoá-lo. (1968, p. 167 e 168)

Parece esquecermos, por um momento, que se está a falar sobre a vida de um poeta, pois a narrativa põe em destaque uma cena em que o acon-

tecimento – relação amorosa – avulta como fato consumando-se diante de nossos olhos. E é então que desponha uma linguagem que não traz mais a voz ou pensamentos da personagem, e sim a do próprio autor, para quem falar sobre o amor é sempre um prazer:

Ele também tem fome nos olhos negros, na boca adolescente, também no sexo ele tem fome. E se dão um ao outro de comer, pode ser manhã lá fora, aqui dentro, amiga, é a noite, a noite da paixão. Se dão um ao outro de comer e nunca se saciarão um do outro, jamais, amiga. (1968, p. 168)

No capítulo “E” Jorge Amado aborda a educação escolar de Castro Alves no Ginásio Baiano, o interesse por francês e a influência recebida de Hugo e não de Byron, como os demais poetas de sua geração romântica. Entretanto, o mais interessante nesse capítulo são os comentários do narrador sobre a atração que os sons e batuques folclóricos da Bahia exerceram sobre o poeta. Atabaques, o baticum de candomblé, canções de Iemanjá, o ritmo envolvente daqueles batuques, enfim, “aquela música bárbara e primitiva, alucinante, chamava o menino Seceu, era um convite” (1968, p. 87). Esse dado acrescenta uma importância via para lermos (e sentirmos) a poesia de Castro Alves, pois a musicalidade africana com seu sensualismo está presente nos versos do poeta, cabendo ao leitor percebê-la: a força, os impulsos, os refrões, os jogos sonoros, a exaltação, a emotividade – esses recursos formais se configuram nas poesias, tornando-as um corpo pulsante, para além de seu papel social.

Amor e liberdade, como dissemos no início, são dois temas fun-

damentais na vida e na obra do “poeta dos escravos”. Tratamos do amor, tratamos agora da outra palavra-chave: liberdade.

Falar em espírito libertário é falar no papel ético-social da arte, o

Amor e liberdade...são dois temas fundamentais na vida e na obra do “poeta dos escravos”.

que significa abordar também questões de cunho político. Este é um ponto fulcral, determinante da escolha de Castro Alves por Jorge Amado, o que transparece na paixão do escritor por essa figura romântica que, acima de tudo, dotou sua poesia de uma consciência coletiva; ou, nas palavras do narrador: “igual ao rifle, à metralhadora e ao punhal, a poesia é também uma arma do povo” (1968, p. 56). Essa vocação para atender (e entender) a alma popular utilizando uma voz poderosa, capaz de se erguer como denúncia, desmascarando as injustiças e opressões, encontra eco em Jorge Amado, escritor também vocacionado para cumpliciar com a vontade popular, com os interesses dos desfavorecidos.

Em diversos momentos da obra reaparece a defesa desse ideal libertário, tanto em Castro Alves quanto no próprio Jorge Amado, que endossa francamente o propósito do poeta: “Os escravos, os pobres e os desgraçados esperavam por ele, pela arma do seu gênio, pelo fogo das suas palavras, havia muitas cadeias para romper, amiga, pulsos escravos que clamavam justiça” (1968, p. 69). No capítulo “K”, avulta o retrato dessa voz de combate

defendida pelo narrador, momento em que o autor trata do grande encontro republicano na praça de Recife, em 1854, liderado por Antônio Borges da Fonseca. Castro Alves, então com dezessete anos, acompanha fascinado o

discurso do orador e se inflama com o movimento, ao qual comparece a polícia para bloquear os manifestantes. Nesse momento da narrativa, a ficcionalização assume o primeiro plano, destacando-se o confronto entre o jovem poeta e a força opressora; a partir de então, são intercalados versos de Castro Alves em meio ao retrato da consciência popular, erguida pelo poder da palavra poética: “A praça, a praça é do povo! / Como o céu é do Condor! / É antro onde a liberdade / Cria a águia ao seu calor” (1968, p. 151). Em conclusão, o narrador ressalta o duplo papel do poeta, o de ser cantor do povo e o de lutar a seu lado, portanto, poesia e militância encontram-se num mesmo propósito.

O pendor militante de Castro Alves patenteia-se na sua disponibilidade para transitar por novos espaços, em busca de conscientização político-social. Saindo da Bahia, conquistara Recife, depois ruma a São Paulo e Rio de Janeiro; em todos esses lugares milita por uma arte em cumplicidade com os apelos do povo no que toca à liberdade e ao amor. Lutando pela República, pelo abolicionismo, realizando comícios em praça pública,

transformou-se “não apenas [no] poeta do seu povo mas também [no] profeta do seu povo” (1968, p. 103). Amado ressalta justamente esse traço pouco observado na poesia de Castro Alves: sua antevisão do futuro por palavras que vão adiante do seu século. Nesse sentido, são exemplos os poemas “Palavras de um conservador”, “O vidente”, “Confidência”. Não faltam elogios do romancista à nobreza de caráter do poeta, movido apenas por interesses coletivos, enobrecendo o sentido político de sua atuação: “Poeta, agitador e caudilho, ele honra no Brasil a palavra política não só por ter sido conscientemente um intelectual político, a serviço das causas populares, como por ter sido o mais puro dos políticos” (1968, p. 173).

Vai ficando patente, ao longo do livro, o posicionamento de Jorge Amado em relação à literatura, no caso específico a poesia, graças à defesa elogiosa do projeto poético de Castro Alves. Para Amado, é inadmissível um escritor alhear-se dos oprimidos, não tomando partido do povo e isolando-se em sua arte, o que o leva a afirmar que “é condição essencial da arte servir ao escravo contra o senhor” (1968, p. 133). Pedindo à amiga que recoste a cabeça em seu ombro, o narrador lhe fala sobre a grandeza do poeta, iniciando uma apologia ao artista que não foge “para uma torre de cristal que por vezes é bela, tristemente bela”, ao contrário, se abre ao espetáculo do mundo para acolher o sofrimento alheio com quem compartilha sentimentos e revolta. Trata-se de uma evidente crítica à arte pela arte, produzida em torres de marfim; e, em uma nota de rodapé do capítulo “J”, figura um comentário crítico do narrador sobre o que ele denomina de “neutralidade da arte”, condenando os intelectuais e os críticos que a de-

fendem. Assumindo francamente uma posição contestadora, denuncia a crítica que prega “um esteticismo vazio, a superioridade da forma sobre o conteúdo, a fuga a todos os problemas humanos imediatos”, chamando a todos de “oportunistas e comodistas” (1968, p. 134). Eis a velha discussão sobre as relações entre texto e contexto, ou mais propriamente, sobre o papel da literatura, algo de que atualmente não se cogita mais, não cabendo defender apaixonadamente uma arte engajada ou aquela em que predomina a emancipação da forma, pois forma e conteúdo se amalgamam de tal maneira que suas relações com outros universos se materializam nessa conjugação tecida em seu corpo. Mas aí já entraríamos numa questão que absolutamente não interessa a Jorge Amado. Fiquemos, portanto, com seu texto sobre Castro Alves.

literatura de afirmações negativas, onde se decanta o mundo como um doente sem remédio” (1968, p. 245), com poetas vítimas de sofrimento, miséria e lamentações; a hugoniana é solar, positiva, com um sentido mais humano e otimista, emblemático em Castro Alves.

Para o leitor da literatura brasileira é interessante acompanhar os comentários do autor de *ABC de Castro Alves* a respeito de José de Alencar e Machado de Assis, escritores que acolheram Castro Alves quando esteve no Rio e em São Paulo — eis o que aborda no capítulo “Q”. Amado destaca o empenho de ambos para elogiar e fazer circular na imprensa o nome e os versos do poeta romântico, porém estabelece uma diferença entre os dois reveladora de suas idiosincrasias político-ideológicas. Alencar busca a reabilitação do indígena, tornando-o

Para Amado, é inadmissível um escritor alhear-se dos oprimidos...

Fica bem demarcada a posição de Amado quanto à supremacia de Castro Alves em relação aos outros poetas baianos de sua época, exemplificando com Muniz Barreto, “poeta medíocre, brilhando quase que somente nos improvisos, mordazes e vibrantes, que lhe valeram o cognome de ‘Bocage brasileiro’” (1968, p. 202). Segundo o narrador, foram poetas menores, que não criaram nenhuma doutrina literária, nenhuma renovação, nem no ambiente literário nem no social. A poesia byroniana também é alvo da crítica de Amado, ao compará-la com a descendente de Hugo: aquela é “uma

motivo de uma literatura que renova linguisticamente e tem sabor nacionalista, “sobre todos glorioso, romancista e poeta, chefe ele de uma escola, escrevendo poemas de rara sonoridade nas narrações de histórias indígenas” (1968, p. 213). Machado carregava, tal como Tobias Barreto, o complexo de sua origem mestiça, mantinha sentimentos em surdina, segundo o narrador. Não utilizou artifícios baixos para ascender socialmente, porém sua insegurança não o impeliu a sentimentos grandiosos ou a uma consciência voltada a causas populares; dotado de uma “medrosa neutralidade”,

nas palavras do narrador, “atravessou o clima político do Brasil sem tomar conhecimento dele”, pois “só os pequenos acontecimentos encontravam eco no seu coração” (1968, p. 215). Tal paralelo, aqui muito resumido, permite-nos perceber a concepção do romancista de *Jubiabá* quanto ao papel do escritor: é preciso lutar, engajar-se politicamente, de preferência em posições esquerdistas, falar para o povo, enfim, criar uma literatura como arma de combate. Fora desses parâmetros, o escritor não tem qualidade e não fica para a história literária de seu país.

Também desponta no livro de Amado sua posição contrária a qualquer tipo de preconceito, sobretudo o racial, atitude que se revela ao falar sobre Tobias Barreto, contemporâneo de Castro Alves. Estabelecendo um paralelo entre os dois, Amado ressalta o posicionamento condenável de Tobias Barreto, “mestiço que nasceu no meio do povo pobre do sertão sergipano” (1968, p. 112), mas conseguiu ascender a outro *status* e acabou renegando sua classe por puro orgulho, transformando-se num “líder, porém da classe que, economicamente lhe era superior” (1968, p. 112).

A aproximação entre Castro Alves e o teatro é outro aspecto enfocado pelo romancista. Nesse caso, é inegável que o contato com Eugênia Câmara foi fundamental, mas, mesmo que não a tivesse conhecido, a propensão dramática do poeta sempre o impulsionou. A necessidade de declamação expressiva de seus versos, em praças e tribunas, o gestual que coloca em cena sua própria figura física¹, a necessidade de ser ouvido ou de ter uma plateia para acolher sua fala são elementos que justificam o pendor cênico do poeta. Digamos que, em seu caso, a poesia circula, literalmente, pelas ruas, adquirindo ecos e concretizando-se como práxis. Interessante

para o leitor do poeta, portanto, seria revisitar suas poesias pelo viés da teatralidade, estabelecendo articulações entre o caráter dramático e a linguagem poética.

Mas, afinal, por que nosso interesse em aproximar Jorge Amado e Castro Alves? De que modo tal paralelo poderia contribuir para os estudos literários? Bem, nossas reflexões mostraram pontos em comum entre os dois escritores brasileiros, entre eles a concepção de ambos sobre literatura – a consciência social da linguagem – sinalizando para um projeto análogo. E o próprio romancista reconhece a influência do poeta romântico sobre ele, em diversas passagens do *ABC*, em especial no que se refere ao combate ao escravismo. Aqui, valeria a pena destacar o que disse Oswald de Andrade a esse propósito: “A descoberta lírica ia prosseguir dando Jorge Amado. *Jubiabá* é um comício. O mais belo comício que o Brasil ouviu depois do *Navio Negreiro*. Essa ligação entre Jorge Amado e Castro Alves tem que ficar de pé”.²

Ora, aqui tentamos deixá-la em pé, dando continuidade ao que Oswald de Andrade sugeriu. Entretanto, sentimos que faltam estudos comparativos entre os dois escritores baianos para que se aprofundem e avaliem melhor as articulações entre suas produções literárias. Há muitas indagações a serem feitas: o bairrismo de Jorge Amado não o teria influenciado em sua posição tendenciosa, francamente favorável ao baiano Castro Alves? Os juízos de valor por ele emitidos nesse *ABC* não estariam sublinhando um pendor “autoritário” de suas colocações, pouco abertas a postulações contrárias? E o contexto de que emerge essa sua obra não estaria tendo certo peso, o que justificaria

suas reflexões sobre literatura e política? A velha questão do engajamento político do escritor, fora e dentro da obra, pode ser tomada como critério de qualidade para avaliar a literatura, como o faz Jorge Amado?

Essas e outras questões absolutamente não desmerecem seu romance. No início falamos sobre a singularidade desse texto, por sua natureza híbrida – eis o que mais nos chama a atenção. Seu “diálogo” com Castro Alves surge justamente do lirismo e da passionalidade que transparecem na linguagem narrativa, abolindo-se as fronteiras entre prosa e poesia. Nesse entrecruzamento, como projéteis de armas disparados, é que vão adquirindo efeito ataques a alvos bem precisos, então daí é preciso cuidado para não sermos atingidos. Mas o leitor precavido sabe se desviar, fazendo frutificarem questionamentos de interesse. 

Maria Heloísa Martins Dias é Professora Doutora da Unesp de São José do Rio Preto.

Notas

1. Em notas de rodapé, aparecem diversas citações de autores comentando a atração irresistível do jovem poeta baiano, figura carismática por sua aparência: “Toda a gente que o ouvia tinha arrepios de assombro e enxergava na esbelta e simpática pessoa do jovem acadêmico mais um semideus do que um poeta, menos um poeta que um vidente” (Carlos Ferreira, apud Amado, 1968, p. 175). E Pinheiro Viegas escreveu sobre o poeta, em 1931, o texto “O soberbo perfil apolíneo”. De fato, como Amado o descreve, o poeta enlevava multidões, com sua cabeleira longa, olhos negros, pele marmórea e vestido de preto.
2. Tal citação é fornecida pelo autor em nota de rodapé de *ABC de Castro Alves*, com a indicação incompleta da fonte: *Revista do Brasil*, nº 35.

Referência

AMADO, Jorge. *ABC de Castro Alves*. 13.ed., São Paulo: Martins, 1968.



Hadesiana e dionisíaca: a morte e a morte de Quincas Berro Dágua

JOÃO HILTON SAYEG-SIQUEIRA

Quincas Berro Dágua é um epíteto, ou seja, um nome que acrescenta ao nomeado um atribuído, acrescenta um termo descritivo. Este é o protagonista que dá título à novela escrita por Jorge Amado em 1959 (data da primeira publicação, na revista *Senhor*) e que divide a trama com outro personagem, Joaquim Soares da Cunha, de quem o epíteto é o codinome.

A narrativa ficcional tem por base uma história verdadeira, acontecida no Rio de Janeiro na década de 1950 e que Jorge Amado ouviu em

Fortaleza em 1958. A personagem real, Wilson Plutarco Rodrigues Lima, nasceu em 1920 em Sobral, no Ceará. Mudou-se para o Rio de Janeiro e serviu o exército como cabo no 1º Batalhão de Caçadores de Petrópolis. “Mas sua verdadeira e profunda vocação era a boêmia, a farra, a que se entregou com intensa devoção na companhia de bebuns que frequentavam a Galeria Cruzeiro, no centro carioca.”

A verdadeira história do Cabo Plutarco foi registrada por José Helder de Souza, com o título “Cabo Plutarco, o Berro d’Água”, e publi-

cada pela Universidade Federal do Ceará, em 1982.

De tanto beber, Plutarco morreu em abril de 1950 no Rio de Janeiro, aos 30 anos de idade. Durante a despedida, os amigos começam a beber em memória do companheiro que partia, como narra o pesquisador cearense: “Já com muitas doses de cana no bucho, os vapores subindo à cabeça, aqueles rapazes desprendidos, aquela gente folgazã só podia modificar a feição triste do velório, a tal ponto que a certa altura o próprio defunto passou a ter direito



Cartaz do filme **Quincas Berro D'água**, dirigido por Sérgio Machado e inspirado na obra de Jorge Amado. (Divulgação)

também às suas doses, o gargalo da garrafa enfiado na boca. No desvario, já no pingo da madrugada, as garrafas vazias e a sede e a ânsia de beber mais aumentando, os participantes daquela sentinela singular dispuseram-se a sair e ir buscar mais bebida. Injusto seria lá deixar sozinho o companheiro morto, e ele assim foi aluído do caixão e carregado em pé, um amigo de cada lado amparando-o pelo sovaco ou passando-lhe um dos braços pela nuca. Lá se foram pelo bucho da madrugada em busca de um bar, um daqueles que não têm hora para fechar suas portas.

O dia já amanhecendo, põem Plutarco de volta no caixão — não sem antes tirar-lhe o paletó e os sapatos novinhos, comprados para que tivesse um enterro decente. Afinal de contas, ao contrário deles, o amigo não precisaria mais daqueles luxos... E assim o Cabo Plutarco subiu aos céus ou baixou aos infernos, ninguém jamais saberá, nos mesmos trajes com que viera ao mundo: completamente nu. (Fonte: Edmilson Caminha, publicado no jornal online da *Casa do Ceará*, em Brasília)

A personagem de uma história ou de uma narrativa pode ser real ou fictícia, ou, ainda, transitar entre essas duas existências. No caso de Berro D'água, a personagem é real>fictícia, pois a narrativa ficcional foi inspirada em uma história real.

Na narrativa, vale destacar que pode haver variações na classificação das personagens, dependendo da vertente teórica que embasa a pesquisa, do foco narrativo adotado para a análise da história e outras mais; nesta, de Jorge Amado, o quadro de personagens, para este estudo, assim se configura:

Protagonista 1 – Joaquim Soares da Cunha.

Co-protagonistas – sua família: a mulher Otacília; a filha Vanda; o genro Leonardo Barreto; os irmãos Marocas e Eduardo.

Antagonista – Quincas Berro D'água.

Oponentes – os amigos de Quincas: Curió, Negro Pastinha; Cabo Martim; Pé-de-vento, e sua amante: Quitéria do Olho Arregalado.

Protagonista 2 – Quincas Berro D'água.

Co-protagonistas – os amigos de Quincas: Curió, Negro Pastinha; Cabo Martim; Pé-de-vento, e sua amante: Quitéria do Olho Arregalado.

Antagonista – a filha: Vanda.

Oponentes – a **família:** a mulher Otacília; o genro Leonardo Barreto; os irmãos Marocas e Eduardo.

O protagonista é a personagem mais importante da obra, em torno do qual a história gira; co-protagonistas são as personagens que convivem e/ou ajudam o protagonista; antagonista é a personagem que se opõe aos interesses culturais, sociais, econômicos, morais, religiosos do protagonista; oponentes são personagens que convivem e/ou auxiliam o antagonista. Pode haver, ainda, coadjuvantes que trazem uma contribuição esporádica, sem uma participação significativa.

Pela própria dualidade presente no título da obra: “a morte e a morte”; constata-se um entrelaçamento narrativo em que as personagens são envolvidas num jogo de valores morais e éticos que as faz mudarem de classificação. Joaquim, o funcionário público, é o protagonista para a família, mas Quincas, o boêmio, é o antagonista, pois enche os familiares de vergonha, a ponto de o considerarem já moralmente morto.

Vanda é a filha que resgata a imagem incólume do pai morto, auxiliada pelos demais parentes; mas é a antagonista para os amigos e a amante de Quincas, pois os discrimina na homenagem fúnebre do velório do pai.

Se assim, na dualidade, se configuram protagonistas e antagonistas, na mesma esteira vão os co-protagonistas e os oponentes. Dependendo do foco adotado, as personagens se deslocam de um lado para o outro, num vai e

vem que, aos poucos e num crescente, reproduz a marola em que Quincas é tragado e levado às profundezas do mar: “Cada qual cuide de seu enterro, impossível não há”.

A narrativa toda se desenrola nesse tom dual, não só na constituição das personagens, mas também em suas características. Quincas, para “aquela gente” das ladeiras escuras e escusas da velha São Salvador, era o “paizinho”, o herói que a todos protegia e que a todos salvava. Essa é a face nobre e altruísta do herói que luta pela liberdade, pela fraternidade, pela justiça, pela moral, pela paz. Suas motivações são sempre moralmente justas ou eticamente aprováveis, mesmo que ilícitas. Quincas é o herói “daquela gente”, embora tenha sido duramente reprovado pelas minorias institucionalizadas.

Do lado oposto, para a família, ele era a vergonha, um herói decaído, de um funcionário público exemplar a um boêmio sem escrúpulos: um anti-herói; do qual as crianças da família eram preservadas. É o heroísmo arraigado na moralidade apregoada pelas instituições que visam construir arquétipos a fim de inspirar modelos e exemplos multiplicativos, principalmente, em lideranças populares.

O termo herói vem do grego ‘hrvV, pelo latim *heros*’, e designa, assim, o protagonista de uma narrativa, de preferência épica. O herói é uma figura arquetípica que reúne em si atributos surpreendentes, ora humanos ora inumanos. Por isso, para os gregos, o herói se situa na posição intermédia entre os deuses e os homens, sendo, em geral, filho de um deus e uma mortal, o que lhe dá uma dimensão semidivina.

Assim sendo, o herói é ambigualmente constituído: por um lado, representa a condição humana, na sua complexidade psicológica, social e

ética; por outro, transcende a mesma condição, na medida em que representa facetas e virtudes que o homem comum não consegue mas gostaria de atingir – fé, coragem, força de vontade, determinação, paciência – o que possibilita a Quincas cuidar de seu próprio enterro.

O herói pode ser sem *hybris* (sem medida) ou ser o herói perfeito, *agathós* (bom e justo). O que guia

são desvirtuamentos da natureza; às vezes, até praticam atos moralmente aprováveis.

O anti-herói não é, obrigatoriamente, o vilão da história, sempre obtém aprovação, seja através de seu carisma, seja por meio de seus objetivos muitas vezes justos ou ao menos compreensíveis, o que obrigatoriamente não os torna lícitos. A malandragem, por exemplo, é uma ferramenta tipi-

“Cada qual cuide de seu enterro, impossível não há”.

o herói são seus ideais. A inspiração heroica é relativa e surge de uma problemática imposta, de uma necessidade, de um desejo. Assim, a inspiração heroica é relativa.

Há casos em que, mesmo sem uma intenção expressa da personagem por ter agido de forma não deliberada ou por instinto, são identificadas atitudes dignas de um herói. Para muitos autores que estudam a questão, esses casos seriam melhor representados no arquétipo do anti-herói. Isso porque o anti-herói pode realizar ações justiceiras por motivos egoístas, pessoais, por vingança, por vaidade, ou por qualquer razão não altruísta, ou seja, é o antônimo da idéia que se tem de herói, que possui vocação heroica.

Tanto a concepção de herói quanto a de anti-herói mudaram. Com a dissiminação do culto ao sobrenatural, os heróis passaram a ser seres das trevas, fisicamente atraentes e eroticamente viris. Apesar da rejeição que demonstram à virtude, são bonitos, simpáticos e atraentes. Essas personagens não são más na essência;

camente anti-heroica, porque as falhas são, ética e moralmente, mais visíveis que as qualidades heroicas.

Há anti-heróis que, ao sofrerem algum tipo de desapontamento, reagem e desencadeiam atos heroicos, embora sejam para satisfazer interesses próprios. Às vezes, no ímpeto da reação, movidos pela emoção, mesclam crueldade e justiça.

Esse jogo ambíguo e obscuro para o estabelecimento do herói e do anti-herói, em proporções variáveis de intenções e interesses, não é uma característica das produções literárias contemporâneas que buscam romper com os conceitos do bem, do belo e da virtude. Já se encontram em registros lendários e bíblicos, como é o caso do herói/anti-herói sodomita/gomorrita, Roi-Baal; e o deus hebraico El Roi.

Conta a lenda que o termo herói surgiu na Babilônia, por meio de relatos da história de um homem, chamado Roi-Baal, que morava em Sodoma. Um dia estava em Gomorra, cidade vizinha, divertindo-se

com seus amigos, quando irrompeu tremenda tempestade. A cidade estava ameaçada de sofrer terrível inundação. Roi-Baal teve uma ideia, que salvou a cidade de Gomorra de ser dizimada pelas águas: fechar os portões e vedar as frestas de madeira com palha, trigo, cevada e centeio, ou seja, com todo o estoque da colheita que a cidade tinha, mas era só o que a cidade tinha. No dia seguinte os cidadãos perceberam a magnífica atitude heroica de Roi-Baal. A cidade permaneceu quase seca e, por fora de suas muralhas, uma imensa lagoa se formara. As águas demoraram dias para descer e a cidade ficou ilhada e com a comida rareando. Ao final de um mês, a população, morrendo à míngua, resolveu sacrificar Roi-Baal aos deuses, em busca de misericórdia. No outro dia as águas baixaram e os cidadãos saíram em busca de víveres. Desde então, sempre que perguntavam aos gomorritas quem era o salvador de sua cidade, eles respondiam: “É Roi-Baal!”. Com o passar dos anos, simplificaram: “É Rói!”; o que facilitou a aglutinação: “Erói!”; que em grego ganhou a forma “Herói”. (Fonte: *alemakeart.blogspot.com.br*)

A passagem bíblica de Gênesis (16:13) relata que Hagar servia a Sara, esposa estéril de Abraão, que, por isso, disse ao marido para dormir com sua serva e construir uma família por meio dela. Quando Hagar ficou grávida, olhou com desprezo para Sara, por sua incapacidade de ter filhos. Então Sara maltratou tanto Hagar que esta teve que ir-se. No deserto, sentindo a miséria de seu passado e a incerteza de seu futuro, Hagar se encontrou com Deus, que a viu e cuidou dela. Hagar então deu ao Senhor que lhe havia falado o nome de El Roi: “Tu és o Deus que me vê”. El Roi é um descritivo

epíteto de Deus, usando a palavra “El” (Deus) e um modificador que indica uma qualidade de Deus: “o que vê”.

Tanto Roi-Baal quanto El Roi são construídos num eixo oblíquo da virtude e da moral. Roi Ball serviu em dois momentos diferentes, com dois propósitos diferentes, para salvar Gomorra, um deliberativo, a vedação, e outro imperativo, a imolação. O deus hebraico da preservação moral, desde

Perséfone), na mitologia grega, é filho de Cronos e de Reia, irmão de Zeus (deus dos deuses) e de Poseidon (deus dos mares). Assim o mundo começou a ser governado, dividido em três partes: Zeus ficou com a Terra e o Céu, Poseidon com os mares e os rios, e para Hades ficou o domínio sobre o mundo subterrâneo e os seres das sombras.

Esse poderoso deus, por governar o mundo subterrâneo, não só

...Dionísio, deus dos ciclos vitais, das festas, do vinho, da insânia, mas, sobretudo, da intoxicação que funde o bebedor com a deidade.

Adão e Eva, El Roi, salva da mísera morte uma mulher, que, com altivez, tornou-se pivô de um adultério consentido. Miscigenam-se a projeção do herói e a do anti-herói no entrelaçamento entre o resgate e o sacrifício.

Essa relatividade comportamental também é encontrada na mitologia grega, principalmente entre os semideuses, constituídos por características divinas e humanas; renúncias altruístas e desfrutes egoístas. Essas características estão presentes na constituição de Hades, deus da morte e da abundância, e em Dionísio, deus da alegria e da devassidão; que serão usados, neste estudo, como base para a análise do comportamento da família e “daquela gente” no velório de Joaquim/Quincas.

Hades (deus dos mundos subterrâneos e dos mortos, casado com

abriga os mortos mas também possui a força que, de baixo, impulsiona o crescimento das plantas e forja os metais preciosos. Esse deus possui um duplo caráter, como fonte de todas as riquezas e como monarca do obscuro reino, habitado pelas sombras dos mortos. Ele dá a energia vital para que as sementes mergulhadas na obscuridade do solo se ergam como vegetais; por isso, é visto como amigo dos homens. No entanto, também é visto com severidade, como um deus implacável e incansável, que não permite que homem algum saia de seu reino, uma vez ali tendo ingressado – este é o destino inexorável de todos os homens: voltar para o reino de Hades.

Em oposição a esse perfil sombrio, está Dionísio, deus dos ciclos vitais, das festas, do vinho, da insânia, mas, sobretudo, da intoxicação



A procissão do triunfo de Baco, obra do pintor holandês Maerten-Van-Heemskerck, de 1536. Baco ou Dionísio é o deus do vinho, da insânia, do delírio.

que funde o bebedor com a deidade. A ligação deste deus com o vinho tem algumas versões. A mais difundida é que ele ordenou a seus súditos que lhe apresentassem uma bebida que o alegrasse e lhe envolvesse todos os sentidos. Levaram-lhe néctares diversos, mas Dionísio não se sentiu satisfeito, até que lhe ofereceram o vinho. Quando a bebida tocou seus lábios, sentiu a maciez do corpo do vinho e percebeu seu sabor único, suave e embriagador. De tão alegre, Dionísio fez com que todos os presentes brindassem com suas taças. Passou, então, a abençoar e a proteger todo aquele que produzisse bebida tão divinal, sendo adorado como deus do vinho e da alegria. Outra versão é que ele atravessou a Ásia ensinando a cultura da uva. Ele foi o primeiro a plantar e cultivar as parreiras, assim o povo passou a cultuá-lo como deus do vinho.

Dionísio, sempre risonho e festivo, traz um semblante de embria-

guez. É normalmente mostrado na companhia de outros que estão a desfrutar do fruto da videira: sátiros, centauros e ninfas que tocam flautas, tomam parte em danças e perseguições amorosas. Podem também ser vistas, com Dionísio, as Ménades, mulheres humanas que vagueavam à noite, levadas à loucura pelo deus do vinho.

Os ritos religiosos dedicados a Dionísio eram conhecidos como os Mistérios Dionisíacos, pois o tema central deles transitava entre a morte e o renascimento. Eram usados agentes tóxicos, de preferência o vinho, para induzir transe que erradicavam as inibições. A maior parte dos praticantes eram intrusos, foras-da-lei, escravos e, especialmente, mulheres.

O Teatro Grego teve origem no culto prestado a Dionísio em Atenas. Fazia parte do festival a apresentação de tragédias e de sátiras. Além dos protagonistas e dos antagonistas, havia o coro cujos integrantes dançavam

e cantavam em uníssono, geralmente repetindo as mesmas palavras. O sofrimento e a morte do herói trágico representavam o próprio Dionísio a ser morto. Vê-se, assim, que o reino dos mortos fazia parte do reino dionisíaco; os mortos eram homenageados nos festivais de Dionísio.

O culto à morte nos festivais dionisíacos fez com que se fortalecesse o vínculo entre Dionísio e Hades. Nos Hinos Órficos são constatadas ligações entre os dois deuses, ao se descrever Dionísio e Hades como deuses do bom conselho (71) e ao se fazer referência explícita de que Dionísio dormia na casa de Perséfone, o que possibilita considerar Dionísio e Hades como a mesma pessoa por quem as mulheres ficavam enlouquecidas e enraivecidas (46 e 53). Na correspondência mitológica egípcia, Dionísio e Hades identificam-se com Osíris.

Na morte e na morte de Quincas, encontram-se características ha-

desianas, de sombra e de morte, e características dionisíacas, de alegria e de festividade. Isso é possível porque há germe de vida em Hades e há morte em Dionísio. Um é sombrio e reservado; o outro, entorpecido e liberado.

Para a exploração de aspectos quanto à riqueza narrativa da novela amadiana, serão abordadas características da constituição das personagens e de suas configurações hadesiana e/ou dionisíaca.

O protagonista da primeira morte é Joaquim Soares da Cunha, respeitável, visto pela família, pela sociedade e pelas instituições estabelecidas como:

de boa família, exemplar funcionário da Mesa de Rendas Estadual, de passo medido, barba escanhoada, paletó negro de alpaca, pasta sob o braço, ouvido com respeito pelos vizinhos, opinando sobre o tempo

Irrepreensível cidadão. (Capítulo 3) Joaquim Soares da Cunha, aquele bom, tímido e obediente esposo e pai: bastava levantar a voz e fechar o rosto para tê-lo cordato e conciliador. [...] A figura mansa de Joaquim Soares da Cunha meio escondido numa cadeira de lona a ler os jornais, estremecendo quando a voz de Otacília o chamava, repreensiva: – Quincas! (Capítulo 6)

Essas características de Joaquim revelam, *a priori*, uma vocação heroica, por ser exemplar, asseado, cordato, conciliador, conselheiro, impecável, irrepreensível, leal, modelar. Mas, na verdade, o que Joaquim tem é uma inspiração heroica, contingencial, movida pela timidez e pela obediência.

No capítulo 5 constata-se isso pela revelação de Marocas:

– Coitado do Joaquim... Tinha bom gênio. Não fazia nada por mal. Gostava dessa vida, é o destino de cada um.

...faz aflorar o perfil de anti-herói, presente desde a infância nos verdadeiros desejos do protagonista.

e a política, jamais visto num botiquim, de cachaça caseira e comediada. [...] Senhor bem posto, colarinho alto, gravata negra, bigodes de ponta, cabelo lustroso e faces róseas. (Capítulo 2)

Joaquim Soares da Cunha, correto funcionário da Mesa de Rendas Estadual, aposentado após vinte e cinco anos de bons e leais serviços, esposo modelar, a quem todos tiravam o chapéu e apertavam a mão.

Desde menino era assim. Uma vez, tu lembra Eduardo?... quis fugir com um circo. Levou uma surra de arrancar o pelo – bateu na coxa de Vanda a seu lado, como a desculpar-se. – E tua mãe, minha querida, era um bocado mandona. Um dia ele arribou. Me disse que queria ser livre como um passarinho. A verdade, é que ele tinha graça.

Em complementação, resgatam-se as memórias da filha Vanda, no capítulo 6:

Recordava também a homenagem que amigos e colegas lhe prestaram, ao ser Joaquim promovido na Mesa de Rendas. A casa cheia de gente... Nesse dia quem estourava de contentamento era Otacília, no meio do grupo formado na sala, com discursos, cerveja e uma caneta-tinteiro oferecida ao funcionário. Parecia ela a homenageada. Joaquim ouvia os discursos, apertava as mãos, recebia a caneta sem demonstrar entusiasmo. Como se aquilo o enfastiasse e não lhe sobrasse coragem para dizê-lo.

O fato de não se ter, de fato, uma vocação heroica, mas uma contingencial inspiração heroica, faz aflorar o perfil de anti-herói, presente desde a infância nos verdadeiros desejos do protagonista. A sua sensatez familiar e social não era revestida de altruísmo, contudo de uma submissão aos desejos e desmandos de Otacília, a esposa.

Dessa forma, para a constituição deste protagonista 1, aparecem como co-protagonistas os familiares: a irmã, Marocas, gorda e feliz, e seu irmão mais moço, Eduardo, comerciante com modesto crédito num banco; a esposa, Otacília, numa pose onipotente, num retrato na parede, com vestido preto de rendas; o genro, Leonardo, funcionário, proprietário de uma casa de primeira, em Itapagipe; e a filha, Vanda, que acabava sempre por impor suas opiniões e desejos.

Tem-se aqui um coadjuvante que é o atestado de óbito, real, de Joaquim, que traz para a família o alívio da dura sina criada pelo antagonista:

Exibem eles, vitoriosamente, o atestado de óbito assinado pelo médico quase ao meio-dia e com esse simples papel – só porque contém letras impressas e estampilhas – tentam apagar as horas intensamente vividas por Quincas Berro

Dágua... (Capítulo 1)

A família, ao decretá-lo morto para a sociedade. Já poderiam falar livremente de Joaquim Soares da Cunha, louvar-lhe a conduta de funcionário, de esposo e pai, de cidadão, apontar suas virtudes às crianças como exemplo, ensiná-las a amar a memória do avô, sem receio de qualquer perturbação. (Capítulo 2)

O antagonista é Quincas Berro Dágua, boêmio e vagabundo, visto pela família, pela sociedade e pelas instituições estabelecidas como:

Uma farsa montada por ele com o intuito de mais uma vez atazanar a vida dos parentes, desgostar-lhes a existência, mergulhando-os na vergonha e nas murmurações da rua. Não era ele homem de respeito e de conveniência, apesar do respeito dedicado por seus parceiros de jogo a jogador de tão invejada sorte, a bebedor de cachaça tão longa e conversada. (Capítulo 1)

Era um morto pouco apresentável, cadáver de vagabundo falecido ao azar, sem decência na morte, sem respeito, rindo-se cinicamente, rindo-se dela, com certeza de Leonardo, do resto da família. [...] Era o cadáver de Quincas Berro Dágua, cachaceiro, debochado e jogador, sem família, sem lar, sem flores e sem rezas. [...] Vagabundear pelas ruas, beber nos botequins baratos, frequentar o meretrício, viver sujo e barbado, morar em infame pocilga, dormir em um catre miserável [...]

Aquela mancha na dignidade da família [...] desagradável caricatura do que fora seu pai [...] Ele fora apenas uma invenção do diabo? Um sonho mau, um pesadelo? (Capítulo 3)

Era uma cruz aquele pai, transformara suas vidas num calvário... (Capítulo 4)

Aquele sogro amargurara-lhe a



Cena do filme Quincas Berro Dágua. O ator Paulo José interpretou o personagem central. (Divulgação)

vida, dera-lhe os maiores desgostos. Leonardo vivia no receio de “mais uma das dele”, de abrir o jornal e deparar com a notícia de sua prisão por vagabundagem, como sucedera uma vez. (Capítulo 5)

Um irmão como Quincas, um incômodo escandaloso em sua vida. (Capítulo 10)

Os oponentes são estabelecidos pela avaliação que a família faz dos amigos de Quincas:

Bêbados inveterados, patifes à margem da lei e da sociedade, velhacos cuja paisagem deveria ser as grades da cadeia e não a liberdade das ruas, o porto da Bahia, as praias de areia branca, a noite imensa. (Capítulo 1)

Os patifes que contavam, pelas ruas e ladeiras, em frente ao Mercado e na Feira de Água dos Meninos, os momentos finais de Quincas (até um folheto com versos de pé quebrado foi composto pelo repentista Cuíca de Santo Amaro e vendido largamente) desrespeitavam assim a memória do morto, segundo a família. (Capítulo 2)

Era aquela gatinha do Tabuão, a ralé em cuja companhia Quincas se comprazia. (Capítulo 3)

...quatro pares de olhos hostis fitaram o grupo escabroso. Só faltava aquilo, pensou Vanda. [...] sociedade daqueles maltrapilhos [...] vagabundos [...] aquela caterva de vagabundos [...] indecentes amigos... (Capítulo 9)

Neste episódio narrativo, tem-se configurado o mundo obscuro de Hades, pois as atitudes dos familiares, principalmente da filha Vanda, conduzem a uma fúnebre homenagem sombria:

Haviam comprado uma roupa nova, preta [...] um par de sapatos também pretos, camisa branca, gravata, par de meias. [...] Ninguém achou graça. Vanda fechara o rosto. (Capítulo 5)

Penteado, barbeado, vestido de negro, camisa alva e gravata, sapatos lustrosos, era realmente Joaquim Soares da Cunha quem descansava no caixão funerário – um caixão régio (constatou satisfeita Vanda), de alças douradas, com uns babados nas bordas [...] o esquife, nobre e severo. [...] A luz da Bahia entrava pela janela e enchia o quarto de claridade. Tanta luz do sol, tanta alegre claridade, pareceram a Vanda uma

desconsideração para com a morte, faziam as velas inúteis, tiravam-lhe o brilho augusto [...] decidiu fechar a janela e a penumbra fez-se no quarto, saltaram as chamas bentas como línguas de fogo. [...] Um suspiro de satisfação escapou-lhe do peito [...] era como se houvesse finalmente domado Quincas, como se lhe houvesse de novo posto as rédeas, aquelas que ele arrancara um dia das mãos fortes de Otacília, rindo-lhe na cara. No caixão quase luxuoso, de roupa negra e mãos cruzadas no peito, numa atitude de devota compunção [...] Tudo decente [...] Ali estava, de mãos cruzadas sobre o peito. Para sempre desaparecera o vagabundo [...] A vitória da filha, da digna família ultrajada. Sapatos lustrosos, onde brilhava a luz das velas, calça de vinco perfeito, paletó negro assentado, as mãos devotas cruzadas no peito [...] rosto barbeado. (Capítulo 6)

Está configurado o mundo dos mortos, régio, fechado e sisudo. Foge um pouco dessa natureza, Marocas que, mesmo censurada, demonstra um pouco de cordialidade e de simpatia: *Negro Pastinha passou do choro ao riso, encantado com Marocas que riu, sacudindo as banhas* (Capítulo 9). Nessa passagem, sente-se um sopro dionisíaco que eclodirá no próximo episódio.

O protagonista da segunda morte é Quincas Berro Dágua, um pai ou um irmão mais velho para aquela gente da Ladeira do Tabuão:

O “cachaceiro-mor de Salvador”, o “filósofo esfarrapado da rampa do Mercado”, o “senador das gafieiras”, o “vagabundo por excelência”... o “rei da gafieira, o “patriarca da zona do baixo mere-trício”. (Capítulo 6)

Velho marinheiro sem barco e sem mar [...] Sua mãe Madalena, neta de comandante de barco, era marítimo desde seu bisavô, e se lhe entregassem aquele saveiro seria capaz de conduzi-lo mar afora [...] apesar de jamais ter navegado. Estava no sangue, nada precisava aprender sobre navegação, nascera sabendo [...] No cais e nas praias os meninos nasciam sabendo as coisas do mar, não vale a pena buscar explicações para tais mistérios [...] Os jogadores de porrinha, de ronda, de sete e meio suspendiam as emocionantes partidas, desinteressados dos lucros, apatetados. Não era Berro Dágua o seu indiscutido chefe? [...] Capaz como ninguém de adivinhar a marca, a procedência das pingas mais diversas, conhecendo-lhes todas as nuances de cor, de gosto e de perfume. [...] A alcunha de “Berro Dágua” incorporou-se definitivamente ao nome de Quincas [...] Naquelas casas pobres das mulheres mais baratas, onde vagabundos e malandros, pequenos contrabandistas e marinheiros desembarcados encontravam um lar família, e o amor nas horas perdidas da noite [...] Quanto a Quitéria do Olho Arregalado... inesquecível amante, o mais terno e louco, o mais alegre e sábio [...] Cuidara, durante mais de vinte dias, do filho de três meses de Benedita, quando esta teve de internar-se no hospital. Só faltava dar à criança o seio e amamentar [...] ... se atirara ele em defesa de Clara Boa, quando dois jovens transviados, filhos da puta das melhores famílias, quiseram surrá-la... (Capítulo 7)

Embora não arraigadas à moralidade instituída, o que projeta uma sombra de anti-heroísmo, são identificadas atitudes dignas de um

herói no altruísmo de Quincas, ao agregar os pobres e excluídos e defender os humildes e desprotegidos, sem distinção de raça, credo, sexo ou cor. É o pai daquela gente. E todo pai é investido de uma figura heroica.

A configuração heroica vem daquela gente que é, por isso, a co-protagonista desta narrativa 2:

Não havia quem não gostasse dele na Ladeira do Tabuão.[...] ladeira de má fama, povoada de malandros e mulheres da vida. (Capítulos 2-6)

Quitéria do Olho Arregalado, cercada pela lacrimosa dedicação das companheiras de casa. (Capítulo 7)

Os quatro amigos mais íntimos – Curió, Negro Pastinha, Cabo Maritim e Pé-de-Vento. (Capítulo 8)

Os oponentes são estabelecidos pelas avaliações feitas dos familiares, da sociedade e das instituições estabelecidas, a partir do mundo em que Quincas está inserido:

O mundo é povoado de cétricos e negativistas, amarrados, como bois na canga, à ordem e à lei, aos procedimentos habituais, ao papel selado. (Capítulo 1)

Dona Otacília... Santa mulher? Não acredito... (Capítulo 2)

Tia Marocas arrotou, o bucho farto[...] riu, sacudindo as banhas, sentada na cadeira única e disputada. (Capítulos 5-9)

Aquela família de Quincas, tão metida a sebo, revelara-se mesquinha e avarenta. [...] De que adiantava arrotar importância e deixar o morto naquela humilhação, sem nada para oferecer aos amigos? [...] Haviam esquecido as flores, onde já se viu cadáver sem flores? [...] O genro abafou as cuecas

[...] Que pão-durismo, que sumitica-ria [...] Parentes dessa espécie eu prefiro não ter. [...] Os homens uns bestalhões. As mulheres uma jararacas. A gorducha até que vale uns trancos... Tem uma padaria, que dá gosto [...] Um saco de peidos. (Capítulo 10)

Este é o episódio da narrativa em que eclode o mundo dionisíaco. Tem início, seguindo a tradição do festival desse deus, com a tragédia, anunciada pelo coro, composto pelos desqualificados amigos de Quincas, a repetirem o mesmo mote:

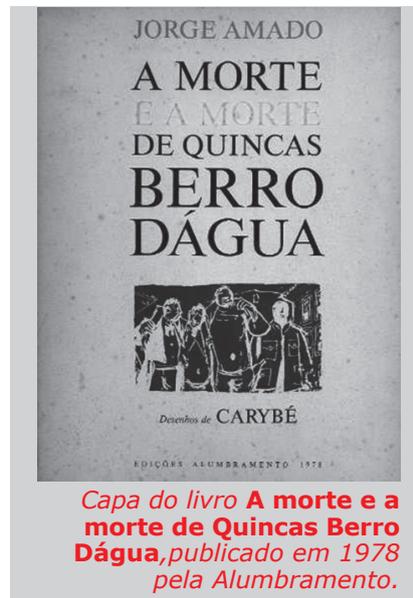
Negro Pastinha:

– Morreu o pai da gente...
 – ... pai da gente... – gemiam os outros.
 – Morreu o homem bom...
 – ...homem bom...
 – Ele era bom...
 – ...era bom... – repetiam os demais.
 – Foi Quincas Berro Dágua que morreu.
 – Quinca?...era bom... – dizia o novo membro do coro
 – Curió, irmãozinho, morreu o pai da gente.
 – ...o pai da gente... – repetiu o coro.
 – Acabou a luz da noite...
 – ...a luz da noite...

(Capítulo 8)

Ao contrário da configuração hadesianamente sombria da família de Joaquim, o mundo daquela gente tinha luz à noite. Tinha alegria, prazer e comemoração com muita bebida, que deixava os participantes em transe. O velório de Quincas transforma-se no rito do mistério dionisíaco de transe entre a morte e o renascimento:

Pela janela aberta, o ruído da rua entrou, múltiplo e alegre, a brisa do mar apagou as velas e veio beijar a face de Quincas, a claridade estendeu-se sobre ele, azul e festiva. Vitorioso sorriso nos lábios... (Capítulo 6)
 Curió e Pé-de-Vento voltaram com



Capa do livro **A morte e a morte de Quincas Berro Dágua**, publicado em 1978 pela Alimbramento.

caixões, um pedaço de salame e algumas garrafas cheias. Fizeram um semicírculo em torno ao morto e então Curió propôs rezarem em conjunto o padre-nosso. [...] Negro Pastinha conhecia vários toques de Oxum e Oxalá [...] Curió puxando a reza, os outros respondendo como melhor podiam [...] já que a reza não dera certo. Talvez cantar um ponto de candomblé? [...] –Vamos dar um gole a ele também... – propôs o cabo, desejoso da boa graça do morto.
 Abriram-lhe a boca, derramaram a cachaça. Espalhou-se um pouco pela gola do paletó e o peito da camisa.
 – Também nunca vi ninguém beber deitado...
 Sentaram Quincas no caixão, a cabeça movia-se para um e outro lado. Com o gole de cachaça ampliara-se seu sorriso. (Capítulo 10)

Essa é a cena em que há o rito, regado a bebida e embalado por preces, com início do renascimento de Quincas para a sua segunda morte. Após percorrer bares, prostíbulos e ladeiras, Quincas e seu séquito de vagabundos, malandros e meretrizes chegam ao cais, para embarcar na viagem derradeira, no saveiro de Mestre Manuel.

Já no mar, as três forças que governam o mundo se uniram para o féretro de Quincas: Zeus, do céu, Poseidon, do mar, e Hades, das profundezas.

– Vai ser noite de temporal... [...] Foi assim que o temporal, o vento uivando, as águas encrespadas, os alcançou em viagem [...] um raio rasgou a escuridão. A chuva começou a cair. [...] ninguém sabe como Quincas se pôs de pé, encostado à vela menor, cercado pela tempestade, impassível e majestoso, o velho marinheiro. [...] Foi quando cinco raios sucederam-se no céu, a trovoadá reboou num barulho de fim do mundo, uma onda sem tamanho levantou o saveiro. [...] No meio do ruído, do mar em fúria, do saveiro em perigo, à luz dos raios, viram Quincas atirar-se e ouviram sua frase derradeira. (Capítulo 11)

Esse delírio frenético de sombra e de luz, de morte e de renascimento, abençoado por duas divindades, Hades e Dionísio, levou Jorge Amado ao transe ficcional para registrar, magistralmente, essa história, considerada, pela crítica, ao lado de *A morte de Ivan Ilitch*, de Tolstoy, e *O velho e o mar*, de Hemingway, um dos maiores clássicos da literatura mundial. (CC)

João Hilton Sayeg-Siqueira é Professor doutor, coordenador do Programa de Estudos Pós-graduados em Língua Portuguesa da PUC-SP.

Referências

- AMADO, Jorge. *A morte e a morte de Quincas Berro Dágua*. São Paulo: Cia. das Letras, 2008.
 ARISTÓTELES, *Poética*, 4.14.
 CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. São Paulo: Pensamento, 1995.
 MENARD, René. *Mitologia greco-romana*. São Paulo: Opus, 1985.
 PLUTARCO, *Vidas paralelas, vida de Solon*, 29.4-5.

LÉA COSTA SANTANA DIAS

Quando, nos anos 1930, Jorge Amado inicia a carreira de escritor, ainda que a ideia de “Nordeste”¹ já estivesse amadurecida, a Bahia não era visualizada no cenário nacional como pertencente a essa região. Jorge Amado, então, transforma as páginas de seus romances num mecanismo de apresentação da Bahia a brasileiros e baianos. São várias as Bahias apresentadas em linguagem – e sob perspectivas distintas. Em *Capitães da areia* (1937), o que se tem é a Bahia de menores infratores, representados pelo narrador de forma simpática, o que faz o leitor acreditar, de imediato, que não há bandidos no trapiche, mas crianças pobres, abandonadas e violentadas, que lutam pela sobrevivência e anseiam por carinho:

Todos procuravam um carinho, qualquer coisa fora daquela vida: o Professor naqueles livros que lia a noite toda, o Gato na cama de uma mulher da vida que lhe dava dinheiro, Pirulito na oração que o transfigurava, Barandão e Almiro no amor na areia do cais. (Amado, 2011, p. 44-5)

Ao longo da narrativa, são feitas referências aos dramas comovidos vivenciados pelas crianças – todas com idades entre oito e dezesseis anos (*ibid.*, p. 9), geralmente sem nome nem sobrenome, identificadas apenas por apelidos –, ao mesmo tempo que se destaca que seus defensores também sofrem humilhações e/ou acusações. Por meio dessa estratégia discursiva, o narrador realça a situação de exclusão e abandono das crianças, conduzindo o leitor a conjecturar que, se cometem crimes, fazem-no porque lhes faltam

“Nem o ódio, nem a bondade”: Jorge Amado e a luta proletária no romance *Capitães da areia*



amor, respeito e compreensão. Sendo assim – nos sugere a narrativa –, uma vez oferecido amor aos meninos, não mais haveria razões para que praticassem delitos e infrações à ordem civil. Hipótese logo desmentida no texto pela experiência do personagem Sem-Pernas, que opta pela marginalidade, conquanto tenha tido a chance de desfrutar da atenção e cuidados de uma família.

Para ganhar a confiança do leitor, o narrador destaca as circunstâncias hostis em que vivem as crianças, bem como o desamor e o tratamento degradante a que muitas vezes são submetidas. Observemos alguns desses momentos. Num restaurante, mesmo dispondo de dinheiro para pagar a conta, as crianças não são atendidas devidamente (*ibid.*, p. 53). Embora com ingressos, porque vestidas de farrapos, não são aceitas em parques de diversões (*ibid.*, p. 63). Quando levadas ao Reformatório, que deveria fornecer meios para que fossem aceitas socialmente, “são tratadas como feras” (*ibid.*, p. 18). Os espancamentos e castigos físicos que recebem tornam-nas ainda mais revoltadas (*ibid.*, p. 18). “O diretor de lá vive caindo de bêbedo e gosta de ver o chicote cantar nas costas dos filhos dos pobres”, denuncia dona Maria Ricardina, mãe do menino Alonso, que quase morreu vítima das torturas recebidas (*ibid.*, p. 16). Porém, considerada pelo diretor do Reformatório “uma mulherzinha do povo” (*ibid.*, p. 19), a senhora tem sua queixa ignorada. Entra em cena, então, e a favor dos meninos do trapiche, o padre José Pedro, que recebe do diretor do Reformatório a acusação de “falso vigário de Cristo” (*ibid.*, p. 20), igualando-se, em relação aos insultos sofridos, às crianças que protege.

Por outro lado, por mais honesta que possa parecer a represen-

tação do drama dos espoliados, estes aparecem e permanecem silenciados no decorrer do romance. Há um *outro* a falar por eles – o narrador, máscara de ainda um *outro*, o autor, que faz de sua obra um instrumento de legitimação da ideologia em que acredita, transformando a militância política em seu maior personagem. Para que possa emergir a voz do escritor, um

social por parte daquele que fala. (Dalcastagnè, 2008, p. 80)

Sendo Jorge Amado um homem culto, sua voz traz em si mesma um distintivo de autoridade. Mas é pertinente destacar que, quando ele fala, pronuncia-se o intelectual de esquerda e não os capitães da areia ou outro grupo qualquer representado

...o narrador destaca as circunstâncias hostis em que vivem as crianças...

intelectual de esquerda, membro do Partido Comunista, ele mesmo inserido na categoria de excluído², não do ponto de vista econômico-social, mas do ponto de vista intelectual, é que são apagadas as vozes dos personagens marginalizados que compõem a narrativa. Segundo Roland Barthes, é característico ao escritor falar em nome de outrem (Barthes, 1999, p. 33). Todavia, por ser a literatura um lugar onde se interagem e se entrecrocavam perspectivas sociais distintas, convém ser considerada a perspectiva desse outro que fala “em nome de”. Conforme alerta Regina Dalcastagnè, refletindo sobre o processo de representação na literatura contemporânea,

Um dos sentidos de “representar” é, exatamente, falar em nome do outro. Falar por alguém é sempre um ato político, às vezes legítimo, frequentemente autoritário – e o primeiro adjetivo não exclui necessariamente o segundo. Ao se impor um discurso, é comum que a legitimação se dê a partir da justificativa do maior esclarecimento, maior competência, e até maior eficiência

em linguagem. Não se trata de questionar a idoneidade do autor na busca pelo outro e/ou pelas peculiaridades da realidade que representa. O que está em questão, ainda segundo a perspectiva teórica de Dalcastagnè, é “a diversidade de percepções do mundo, que depende do acesso à voz e não é suprida pela boa vontade daqueles que monopolizam os lugares de fala” (*ibid.*, p. 79). Por isso, a autoridade de quem fala pelo outro é passível de questionamentos. O que não significa condenar o autor por representar grupos diferentes daquele de sua proveniência, mas que “a representação não dispensa a necessidade da presença do outro” (*ibid.*, p. 96).

Ao falar em nome desse sujeito capaz de se expressar em sua própria voz, silenciando-o e mantendo-o silenciado em favor de sua ideologia política, Jorge Amado transforma o maniqueísmo num traço constitutivo do romance *Capitães da areia*. É assim que, comprometido com o propósito de fazer ressoar a voz do escritor em prol da causa comunista, o narrador representa os pobres e humildes como

bons e portadores de atitudes nobres; e os ricos e abastados como desumanos, cruéis e perversos. Desse modo, as condições subumanas a que são submetidos os meninos do trapiche são atribuídas às ações e/ou omissões dos homens ricos: “[...] enquanto tudo não mudasse, os meninos não poderiam ser homens de bem. [...] o padre José Pedro nunca poderia fazer nada por eles porque os ricos não deixariam” (Amado, 2011, p. 108). O próprio padre José Pedro não é um religioso qualquer, mas um homem de origem humilde que trabalhara como operário durante cinco anos numa fábrica de tecidos (*ibid.*, p. 71) e que sofreu perseguições por parte da Igreja, por tê-lo considerado semelhante a um comunista (*ibid.*, p. 151). Sua magreza e sua batina rasgada é que despertam a confiança dos meninos (*ibid.*, p. 75). Também não é por acaso que Jesus, enquanto personificação do bem, é representado nu e pobre, assim como o menino Pirulito (*ibid.*, p. 110).

Ainda no âmbito do religioso, merece destaque o tratamento dado pelo narrador ao orixá Omolu, especialmente quando este resolve castigar os homens ricos por sua soberba, mandando “a bexiga negra para a Cidade Alta, para a cidade dos ricos” (*ibid.*, p. 139). Para surpresa da entidade, os homens ricos estavam protegidos com a vacina, sua desconhecida: “Omolu não sabia da vacina, Omolu era um deus das florestas da África, que podia saber de vacinas e coisas científicas?” (*ibid.*, p. 139). E, para intensificar ainda mais o conflito, uma vez enviada a doença, não mais se poderia impedir que se espalhasse e atingisse também os homens pobres, protegidos do orixá. Contudo, a inexorabilidade de suas ações não o impede de se comover com o sofrimento de seus filhos e traçar es-

tratégias para livrá-los da desgraça. É o que nos revela a narrativa:

Mas como a bexiga já estava solta (e era a terrível bexiga negra), Omolu teve que deixar que ela descesse para a cidade dos pobres. Já que a soltara, tinha que deixar que ela realizasse sua obra. Mas como Omolu tinha pena dos seus filhinhos pobres, tirou a força da bexiga negra, virou em alastrim, que é uma bexiga branca e tola, quase um sarampo. (*ibid.*, p. 139)

Conforme se percebe, é intenção da entidade proteger os homens pobres, tidos como explorados pelos homens abastados, estes, sim, merecedores da punição. Por outro lado, se Omolu marca “seus filhinhos” com o alastrim no intuito de protegê-los da morte (*ibid.*, p. 156), o narrador por vezes os condena. É o que ocorre com Almiro, um menino vítima do alastrim, aparentemente punido pelo narrador com a morte por ter resistido a ir para o lazareto e por ter pe-

caso tivesse tentado fugir da clausura e morte longe do trapiche. Porém, “para não contaminar os outros” (*ibid.*, p. 156), mantendo uma postura inversa à assumida por Almiro, é o solidário Boa-Vida quem se apresenta voluntariamente ao lazareto, onde encontra a cura de sua enfermidade, contrariando suas expectativas e as de seus companheiros. São duas maneiras distintas de se relacionar com o outro que dão a seus protagonistas desfechos também distintos: enquanto Almiro parece punido com a morte por ter colocado o *eu* acima do *outro*, Boa-Vida, por razões opostas, parece recompensado. Assim, tanto na condenação de Almiro, quanto na recompensa concedida a Boa-Vida, o que parece sobressair, através da voz do narrador, é o ideário do pensador de esquerda autor da narrativa.

No texto, são várias as situações que apontam o “outro” como destino dos capitães da areia. É por causa dessa solidariedade ao grupo, por exemplo, que o menino Sem-Pernas

...são várias as situações
que apontam o “outro”
como destino dos capitães
da areia.

dido ao grupo ao qual pertencia para mantê-lo no trapiche, apesar dos riscos de contaminação que seu desejo representava. “Eu sou um do grupo” (*ibid.*, p. 142) era ao mesmo tempo o argumento de Almiro e seu grito por socorro, pois sabia que do lazareto poucos saíam com vida. Da mesma forma poderia ter agido Boa-Vida, outro menino enviado ao lazareto,

se recusa a viver no abrigo da família de dona Ester, optando por continuar na marginalidade. Afinal, para ele, só fazia sentido aquilo que pudesse mudar o destino de todos. E isso o convívio com uma família de classe média não lhe possibilitaria, pois esta comodidade significava partilhar do estilo de vida burguês, que ele considerava abominável. Todavia, entre os perso-

nagens menores infratores do texto, é Pedro Bala quem melhor encarna a missão de eleger o “outro” como destino. Pelo “outro” ele abandona a marginalidade das ruas e se integra à marginalidade revolucionária, no sentido de estar sempre correndo o risco de ser preso em razão de sua luta em favor da causa operária. Por isso Jorge Amado projeta o líder dos capitães da areia além do trapiche ao qual está/esteve circunscrito, transformando-o em sua máscara, que não apenas ilustra, mas também denuncia as injustiças a que são sujeitados excluídos sociais de categorias diversas. Através de Pedro Bala, Jorge Amado se amalgama ao povo que representa, ao mesmo tempo empenhando-se em sua conscientização política e incitando-o a intervir na transformação da sociedade. Nesse sentido, a voz de Pedro Bala, da qual se apropria Jorge Amado, funciona como um drible à censura que, entre outros atos questionáveis, condenou a serem queimados em praça pública inúmeros exemplares de *Capitães da areia*. É por meio dela – a voz de Pedro Bala – que Jorge Amado preconiza a máxima que a violência incendiária da Ditadura do Estado Novo não conseguiu apagar: “Nem o ódio, nem a bondade. Só a luta” (*ibid.*, p. 228). Porque o ódio e a bondade tiraram dois *soldados* da batalha: Sem-Pernas e Pirulito. Ambos mortos. O primeiro, sob o aspecto corpóreo, por ter cometido o suicídio, após uma curta existência em que predominaram o ódio, o desespero, o tédio, o rancor e a descrença em si mesmo e na humanidade; o segundo, sob o aspecto espiritual, por ter renunciado aos prazeres da vida terrena para se dedicar, como padre, à prática da bondade cristã. À margem da vida – um por estar morto e o outro por ser um asceta –, os dois personagens poderiam buscar a igualdade “no reino

do céu” (*ibid.*, p. 94). Mas, para Pedro Bala (e também para o militante Jorge Amado), não havia justiça nessa possível recompensa: “[...] já tinham sido desiguais na terra, a balança pendia sempre para um lado” (*ibid.*, p. 94).

jornais, dos quais vários não tinham existência legal e se imprimiam em tipografias clandestinas, jornais que circulavam nas fábricas, passados de mão em mão, e que eram lidos à luz de fífós, publicavam sempre notícias sobre um militante proletário,

...Jorge Amado transforma as classes populares em personagem para ganhá-las enquanto leitoras e mantê-las atentas aos dramas dos espoliados...

Preferível, então, agarrar-se à vida real e lutar a favor de ações coletivas e populares. Se, por terem sido incapazes e/ou não terem tido oportunidade de agir em benefício da coletividade, Almiro e Sem-Pernas parecem punidos pelo narrador; Pedro Bala, por razões inversas, parece aclamado. Se a abnegação de Boa-Vida em proveito do bem comum garante-lhe “uma estrela no lugar do coração” (*ibid.*, p. 156), mais ainda a tem por merecimento o “camarada” Pedro Bala, que aparece no texto adornado de heroicidade e, portanto, protegido pelo povo perante o qual se apresenta como representante e defensor. Nos jornais de classe – que eram impedidos de circular livremente, tal como a obra *Capitães da areia* durante um determinado período –, assim se descreve a trajetória militante e heroica de Pedro Bala:

[...] os jornais de classe, pequenos

o camarada Pedro Bala, que estava perseguido pela polícia de cinco estados como organizador de greves, como dirigente de partidos ilegais, como perigoso inimigo da ordem estabelecida.

No ano em que todas as bocas foram impedidas de falar, no ano que foi todo ele uma noite de terror, esses jornais (únicas bocas que ainda falavam) clamavam pela liberdade de Pedro Bala, líder da sua classe, que se encontrava preso numa colônia.

E, no dia em que ele fugiu, em inúmeros lares, na hora pobre do jantar, rostos se iluminaram ao saber da notícia. E, apesar de que lá fora era o terror, qualquer daqueles lares era um lar que se abrigaria para Pedro Bala, fugitivo da polícia. Porque a revolução é uma pátria e uma família. (*ibid.*, p. 262)

Por outro lado, assim como não é aleatória a heroicização de Pe-

dro Bala, sendo ele máscara do autor, também não é aleatória a escolha do povo enquanto personagem. Para Eduardo de Assis Duarte, Jorge Amado transforma as classes populares em personagem para ganhá-las enquanto leitoras e mantê-las atentas aos dramas dos espoliados (Duarte, 1997, p. 89). Nesse sentido, conforme Fábio Lucas, a obra amadiana possui um caráter eminentemente político e militante, apresentando como propósito primeiro a inclusão dos excluídos sociais (Lucas, 1997, p. 105, 113). É o que se percebe em *Capitães da areia*, sobretudo no momento em que Pedro Bala transita da malandragem à militância política e “encontra, nas lutas sociais e trabalhistas, o caminho para desaguar de modo mais coerente a revolta contra o sistema que o marginaliza” (Duarte, 1996, p. 114). E ao se fazer máscara do autor, um intelectual de esquerda, militante da causa comunista e proletária, que fala em nome de seus personagens para defender a ideologia política em que acredita, o narrador de *Capitães da areia* envereda pelas trilhas do maniqueísmo, responsável tanto pela atribuição da maldade aos ricos e abastados, quanto pela suavização dos crimes cometidos pelos órfãos do velho trapiche abandonado. Sendo uma obra marcada por tais peculiaridades, a princípio pode-se imaginar haver nela uma predisposição ao essencialismo, a sugerir a existência de um conjunto cristalino e autêntico de características partilhadas por todos os integrantes do grupo. A esse respeito, mesmo circunscrita a outro contexto de discussões, facilmente nos vem à memória a assertiva de Kathryn Woodward: “[...] a celebração da singularidade do grupo, que é a base da solidariedade política, pode se traduzir em afirmações essencialistas” (Woodward, 2008, p. 34). To-

davia, a simbiose entre maniqueísmo e essencialismo não se corporifica no romance *Capitães da areia*. Para além da singularidade e da solidariedade ao grupo, afloram crises e fissuras várias. A título de exemplificação, retome-

Mesmo entre soluços, lágrimas e pavor diante da iminência da morte, somente após a intervenção de Pedro Bala é que Almiro consegue desvencilhar-se da violência dos outros componentes do grupo, numa ação que demarca

...a obra amadiana possui um caráter eminentemente político e militante...

mos o drama vivido por Almiro ao ser acometido pelo alastrim. Enquanto o menino soluçava de medo de ser levado ao lazareto, onde provavelmente encontraria a morte – o que de fato acaba ocorrendo –, seus companheiros, iguais na pobreza e na miséria, não se solidarizaram nem se compadeceram com seu sofrimento. Neles, quase em unanimidade, prevaleceu a ânsia desesperada pela preservação da vida, conforme se pode inferir a partir de certas expressões do pensamento do personagem Sem-Pernas:

Tu vai por bem ou por mal e leva teus trapos. Vai pro inferno, que a gente não vai ficar com bexiga por você. Por amor de você, xibungo... (Amado, 2011, p. 141)

Gente, se ele não quiser sair, a gente bota ele pra fora debaixo de porrada. Senão, tudo vai morrer de bexiga, tudo... (*ibid.*, p. 142)

São essas sentenças sintomáticas de instantes de crise na estrutura maniqueísta do romance que direcionam o leitor a pôr em xeque a bondade, a solidariedade e o compromisso com o coletivo enquanto singularidades inerentes aos capitães da areia.

o caráter de liderança do personagem elevado, ao final da narrativa, à categoria de herói militante da causa proletária. No texto, são inúmeras as tentativas do narrador para minimizar a gravidade dos atos ilícitos cometidos pelos órfãos do trapiche, sobretudo através do realce dado à sua condição de pobres, abandonados e violentados. Em relação a Pedro Bala, convém ao projeto político e estético do autor a heroização romanesca do personagem. Um dos pontos altos desse processo refere-se ao momento em que o garoto salva do estupro coletivo a menina Dora, com quem posteriormente viveria uma breve história de amor, interrompida pela morte da heroína, desfecho tão comum em narrativas românticas, com as quais, sob este aspecto, o romance *Capitães da areia* parece dialogar. Mas também no personagem máscara do autor irrompem fissuras em sua composição maniqueísta. O futuro herói proletário, que impediu a violação do corpo de uma menina que buscou abrigo no velho trapiche abandonado, é o mesmo garoto que tinha por costume “derrubar no areal”, para a prática de sexo não consentido, meninas negras e menores (*ibid.*, p. 39). Como ato aleatório e insuficiente para

macular a configuração heroica de Pedro Bala é que aparece representado no texto o estupro anal de uma menina virgem de quinze anos, identificada apenas como “negrinha”, “que pretendia reservar seu corpo para um mulato que a soubesse apaixonar” (*ibid.*, p. 88 e 89). Não sendo reprovadas pelo narrador as ações violentas imputadas às meninas, a estas, contraditoriamente, é que se atribui a responsabilidade pelos abusos sofridos. A respeito da menina virgem, suas andanças tarde da noite num local impróprio para “moças e mulheres de respeito” atenuam o crime de Pedro Bala. Minutos antes da violação de seu corpo, são as seguintes as indagações do narrador:

Para que tinha vindo de noite, para que se arriscara na areia do cais? Não sabia que a areia das docas é a cama de amor de todos os malandros, de todos os ladrões, de todos os marítimos, de todos os Capitães da Areia, de todos os que não podem pagar mulher e têm sede de um corpo na cidade santa da Bahia? (*ibid.*, p. 88)

Além de não ser diretamente responsabilizado pela prática do estupro, Pedro Bala é descrito pelo narrador como alguém que se comove ao se reconhecer como o causador do sofrimento de uma menina indefesa. Segundo Eduardo de Assis Duarte, “consuma-se a violência sexual, mas sobrevém um fluido sentimento humanista de ‘justiça entre iguais’, comum nas representações amadianas da marginalidade” (1996, p. 115). É o que se pode inferir a partir do seguinte trecho da narrativa:

[...]. Ela chorava e aquele choro foi angustiando Pedro Bala [...].
[...]. Pedro baixou a cabeça, não sabia o que dizer, não tinha mais

desejo nem raiva, só tristeza no seu coração. [...]. Ela soluçou mais alto, ele foi chutando areia. Agora se sentia mais fraco que ela [...].

[...].
Primeiro ele ficou parado, depois deitou a correr no areal e ia como se os ventos o açoitassem, como se fugisse das pragas da negrinha. E tinha vontade de se jogar no mar para se lavar de toda aquela inquietação, a vontade de se vingar dos homens que tinham matado seu pai, o ódio que sentia contra a cidade rica que se estendia do outro lado do mar, na Barra, na Vitória, na Graça, o desespero da sua vida de criança abandonada e perseguida, a pena que sentia pela pobre negrinha, *uma criança também*. (Amado, 2011, p. 91 e 92, grifos meus)

Nesse instante da narrativa, sob a ótica do narrador que traduz o

pensamento do personagem com o qual se identifica, não mais se trata da relação pérfida entre vítima e algoz. Criança abandonada, tanto quanto a menina que violentara, Pedro Bala irmana-se a esta na miséria e na pobreza, embaralhando as fronteiras entre o bem e o mal, tornando entrelaçados a criminalidade e o heroísmo, como se estivesse a conduzir o leitor a lhe ser simpático e a celebrar, acerca das identidades, seu caráter instável, contraditório, fragmentado, inconsistente e inacabado. 

Léa Costa Santana Dias é professora de Literatura Brasileira da Uneb; Doutoranda em Literatura e Cultura pela UFBA, contemplada com bolsa PAC/Uneb; Mestra em Literatura e Diversidade Cultural pela UEFS; Especialista em Estudos Literários pela UEFS.

Notas

1. O termo “Nordeste”, usado inicialmente para designar a área de atuação da Inspetoria Federal de Obras Contra as Secas (Ifocs), criada em 1919, passou a representar toda a parte Norte do Brasil sujeita às estiagens e, portanto, merecedora de atenção especial do poder público (Albuquerque Júnior, 2001, p. 68).

² Jorge Amado sofreu retaliações durante a Ditadura do Estado Novo. Em relação ao romance *Capitães da areia*, sua primeira edição teve inúmeros exemplares queimados em praça pública, e uma segunda edição só se tornou possível em 1944. O escritor foi preso pela primeira vez em 1936, acusado de ter participado, um ano antes, da Intentona Comunista. Em 1947, já fora do âmbito do governo Vargas, seu mandato de deputado federal foi cassado. Em 1948, devido à perseguição política, exilou-se em Paris. Sua casa no Rio de Janeiro foi invadida pela polícia, que apreendeu livros, fotos e documentos.

Referências

- ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. 2.ed. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana; São Paulo: Cortez, 2001.
- AMADO, Jorge. *Capitães da areia*. 10.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- DALCASTAGNÈ, Regina. Vozes nas sombras: representação e legitimidade na narrativa contemporânea. In: DALCASTAGNÈ, Regina (Org.). *Ver e imaginar o outro: alteridade, desigualdade, violência na literatura brasileira contemporânea*. São Paulo: Horizonte, 2008. p. 78-107.
- DUARTE, Eduardo de Assis. *Jorge Amado: romance em tempo de utopia*. Rio de Janeiro: Record; Natal, RN: UFRN, 1996.
- _____. Classe, gênero, etnia: povo e público na ficção de Jorge Amado. In: *Cadernos de Literatura Brasileira: Jorge Amado*. São Paulo: Instituto Moreira Sales, n. 3, p. 88-97, mar. 1997.
- LUCAS, Fábio. A contribuição amadiana ao romance social brasileiro. In: *Cadernos de Literatura Brasileira: Jorge Amado*. São Paulo: Instituto Moreira Sales, n. 3, p. 98-119, mar. 1997.
- WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. 8.ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008. p. 7-72.



A tradução de Jorge Amado na China

FAN XING

Tendo sido traduzido em 55 países e 49 idiomas, Jorge Amado é um grande divulgador da cultura brasileira no mundo. A sua fama não se limita aos continentes americanos, mas chegou à Europa, à África e expandiu-se às terras longínquas da Ásia. Na China, quando se refere à literatura brasileira, Jorge Amado foi sempre um dos primeiros nomes a ser citados, dado que até 2010 já tinham sido traduzidas 16 obras amadianas para o chinês¹, número considerável em comparação com outros escrito-

res brasileiros ou latino-americanos. Tal fato implica, por um lado, que as obras de Jorge Amado eram e continuam a ser o caminho principal para os leitores chineses conhecerem o Brasil; por outro, que a comunicação cultural entre o Brasil e a China ainda é um pouco fraca, pois os leitores chineses não têm grande acesso à cultura brasileira. Por isso, este trabalho pretende esclarecer a breve história da tradução de Jorge Amado na China, analisar situações específicas que determinaram a introdução e a difusão das obras

amadianas e levantar alguns problemas que resultam numa interpretação parcial do autor e da realidade brasileira.

Início da tradução nos anos 1950: Escritor revolucionário

Após se estabelecer a República Popular da China (RPC) com regime socialista, em 1949, o governo chinês elaborou novas políticas culturais visando consolidar a consciência nacional e desenvolver a cultura proletária, conforme os preceitos da Ditadura da Democracia Popular. Para alcan-

car tal objetivo, a tradução literária na China também mudou seu rumo, começando a enfatizar a tradução de obras russas ou de autores revolucionários dos outros países coloniais/semicoloniais, criticando a literatura europeia/ianque. Portanto, muitas obras latino-americanas foram publicadas nos anos 1950, especialmente no final dessa década, quando apareceu uma brecha ideológica entre a China e a Rússia, para conseguir apoio internacional e intensificar a relação cultural com os países não imperialistas. Nesse contexto, Jorge Amado foi um dos primeiros escritores introduzidos na China, por ser o romancista comunista mais famoso do Brasil. Em 1951, o autor recebeu o prêmio Stalin da Paz, em Moscou. No mesmo ano, a China publicou um artigo intitulado “Lutador da paz no Brasil – Poeta Jorge Amado”, apresentando o escritor como:

Romancista e poeta brasileiro, Jorge Amado foi um dos seis premiados com o Stalin da Paz neste ano. Ele devota totalmente a sua capacidade literária para lutar pela paz. Jorge Amado é realmente o bom filho do povo brasileiro, lutador corajoso do Partido Comunista e voluntário do movimento pacífico mundial. (Liu Zhun, 1951)

Neste artigo ainda se trata da biografia de Jorge Amado, enfatizando a sua atividade rebelde e a perseguição do Governo Vargas, os discursos que o escritor proferiu no Segundo Congresso Mundial da Paz, e da sua trilogia – *Terras do sem-fim*, *São Jorge dos Ilhéus* e *Seara vermelha*, cujas características revolucionárias são relevantes, tais como criticar os coronéis e exportadores estrangeiros, louvar a rebeldia e o Partido Comunista. *Terras do sem-fim*, por exemplo, inicia-se

com uma “*Homenagem a D. Chostakóvitich, compositor e soldado de Leningrado*” e em *Seara Vermelha* é citada uma frase de Engels: “*A liberdade é o conhecimento da necessidade*” (1943, nota introdutória). Então não por acaso os primeiros livros publicados na China foram os volumes da trilogia e, nas publicações chinesas, essa declaração ideológica

escritores que se preocupavam com questões sociais, na China fundou-se a Liga dos Escritores de Esquerda, da qual faziam parte muitos autores famosos, tais como Lu Xun, Mao Dun, Kuo Mo Jo, Ting Ling, Emi Siao, Ai Qing, entre outros. Segundo a diretriz dessa Liga, os escritores devem escolher temas baseados na realida-

...época em que no Brasil
emergiram numerosos
escritores que se
preocupavam com
questões sociais, na China
fundou-se a Liga dos
Escritores de Esquerda...

ainda foi intensificada pela tradução. Porém, como naquele momento ainda não existiam tradutores da língua portuguesa na China e todos os livros foram traduzidos de outras línguas (inglês e francês), não sabemos se a modificação do sentido foi feita pelos tradutores chineses ou pelos de outra língua.

E a dominação partidária não foi a única razão pela qual as obras de Amado foram traduzidas e elogiadas pela China, considerando que naquela época a estética predominante no país socialista também favoreceu literatura proletária ou de engajamento, da qual Jorge Amado foi sem dúvida o maior representante no Brasil. Na verdade, ainda nos anos 1930, época em que no Brasil emergiram numerosos

de chinesa, nomeadamente os temas anti-imperialistas, as matérias contra senhorios do latifúndio ou caudilhos militares, os tópicos sobre a vida ou a revolta do proletariado, os argumentos contra a perseguição política etc., adotando ao mesmo tempo a opinião proletária, utilizando a linguagem dos trabalhadores e estruturas de fácil compreensão, com o objetivo de criar “*personagens típicas nas situações específicas*” (Liga dos Escritores de Esquerda, 1931). Então na China adotaram-se critérios semelhantes aos dos autores brasileiros nos anos 1930, ressaltando a verdade e sinceridade nas obras, assim como escreveu Jorge Amado, “*com um mínimo de literatura para um máximo de honestidade*” (1933, nota introdutória). E podemos dizer que, para os literatos

chineses da esquerda, as obras amadianas não foram apenas instrumentos da propaganda política, mas também exemplares da verdadeira literatura realista, ou seja, os excelentes modelos do realismo socialista, que chamam a atenção para a realidade cruel e causam piedade pelos sofrimentos do povo, provocando sensações mais profundas no leitor.

Assim, os elementos ideológicos e estéticos decidiram conjuntamente o êxito de Jorge Amado que, naquela época, foi o escritor estrangeiro mais famoso na China junto com Pablo Neruda, visto que entre 1953 e 1958 *Terras do sem-fim* foi impresso três vezes com, 34.500 exemplares, *Seara vermelha* com 31.500 exemplares e *Cavaleiro da esperança* com 20.000 exemplares na primeira impressão. De acordo com Terry Eagleton na *Ideologia da estética*, “a construção da noção moderna do estético é assim inseparável da construção das formas ideológicas dominantes da sociedade de classes moderna” (1993, p. 8), a ideologia e a estética parecem meramente dois lados de uma mesma moeda ao explicar a tradução de Jorge Amado logo depois do estabelecimento da RPC. Entretanto, o enfoque do lado estético implica outro aspecto importante no caso da tradução amadiana em muitas partes do mundo, tanto nos países socialistas como a China quanto nos capitalistas como os Estados Unidos: a relação amigável entre Amado e outros escritores famosos.

Quando o Partido Comunista Chinês conquistou o poder no ano de 1949, muitos membros da Liga dos Escritores de Esquerda, para além de serem os autores mais populares do país, tornaram-se dirigentes culturais do governo². Foram eles que escolheram as obras estrangeiras para traduzir e publicar na China. Por isso, é natural



Capa do livro de Zélia Gattai: *Jardim de inverno*, publicado pela Record.

pressupor que a amizade entre Amado e os escritores chineses promoveu a divulgação das obras do autor brasileiro no país oriental, dado que eles já tinham se conhecido nos vários congressos mundiais e que em 1952 e 1957 Jorge Amado fizera duas viagens com sua esposa Zélia Gattai para a China, a convite da União de escritores chineses. No livro de memórias *Jardim de inverno*, Gattai fala sobre o primeiro convite da China:

Jorge veio direto do telefone. (...) Emi Siao telefonara-lhe de Praga para anunciar que havia chegado, por seu intermédio, um convite para nós dois, da União de Escritores Chineses, visitarmos a China. (1988, p. 134, grifos meus)

É claro que com a ajuda do Emi Siao Jorge Amado realizou sua primeira visita à China, quando, então, se difundiu sua fama no amplo território chinês, em decorrência dos encon-

tro com os literatos ou oficiais mais importantes, das atividades culturais nos diferentes lugares e das diversas reportagens do *Jin Min Ji Pao* (Diário do Povo), o principal jornal da China (*Jin Min Ji Pao*, 1952a, 1952b, 1952c). Além disso, em ambos os livros de memórias do casal Amado, tanto em *Navegação de cabotagem* como em *Jardim de inverno*, podem-se achar dezenas de páginas sobre a China, nas quais os nomes de Emi Siao, de Ai Qing, de Ting Ling, de Kuo Mo Jo, de Eva Siao, de Mao Dun são bastante referidos, não como representantes culturais da China, mas como íntimos amigos do próprio autor. Tal afirmação pode ser comprovada com o fato seguinte: quando no ano 1957 Amado e Gattai visitaram a China pela segunda vez, as relações entre Amado e os escritores chineses se mantinham firmes, apesar de a situação política começar a mudar bastante. Na verdade, nos anos 1960 e 1970, quando escritores estrangeiros como Amado se tornaram indesejáveis, na China, os literatos chineses se encontravam em situação ainda pior, por causa do discurso secreto de Khrushchov³, do conflito entre a China e a Rússia e da catastrófica Revolução Cultural Chinesa.

Anos 1960-1970: Escritor burguês e inimigo do país

Em *Jardim de inverno*, Zélia Gattai revelou um pouco as tragédias dos escritores no país:

Ainda na China, nesse ano de 1957, embora sentindo o ambiente carregado, não poderíamos, nem de longe, supor que se davam os primeiros passos para os anos da loucura desenfreada, de crueldade, à qual nem Ting Ling, nem Ai Qin[g], nem Eva e Emi Siao, nem Shao Yanxiang, nem o próprio presidente da República, Liú Chao-Qi, escaparam. (...)

Dos Chineses [Pablo Neruda] tivera notícias: soubera que Ting Ling fora rebaixada à condição de faxineira da União dos Escritores, em Pequim, varrendo e lavando privadas... Não lhe contaram, no entanto, que depois ela foi desterrada, proibida de escrever. Ai Qin[g] fora preso ao voltar de viagem em que nos acompanhara pelo Rio Yang-tse, em 1957. Por isso não o víamos mais em Pequim... Não aparecera nem para nos dizer adeus... Agora tudo se explicava. Os Siaos, Eva e Emi, encontravam-se desaparecidos. (1988, p. 177 e 178)

Por meio do trecho acima, pode-se conhecer a situação crítica nas décadas de 1960 e 1970, especialmente durante a chamada Revolução Cultural Chinesa (1966-1976), na qual ninguém podia escapar, nem os presidentes, nem os camponeses, nem os intelectuais chineses, nem os escritores estrangeiros. Então é fácil compreender por que durante os esses 20 anos a China não publicou nenhum livro de Amado, uma vez que a partir de 1966 parou-se quase totalmente com a tradução de obras estrangeiras, fecharam-se as editoras dos periódicos literários e proibiu-se até a publicação dos livros já traduzidos⁴ (Ma Shikui, 2003). Jorge Amado, bem como outros escritores estrangeiros, foi acusado como “reacionário capitalista” e isolado da China, onde seus amigos chineses estavam sofrendo e morrendo e todas as atividades culturais encontravam-se na maior depressão.

E é importante indicar que não se descobriram provas concretas sobre a correlação entre a desfiliação de Amado do Partido Comunista Brasileiro (1956) e a parada da publicação das obras amadianas (1959-1980). Parece tratar-se de uma mera coincidência, porque os institutos oficiais nun-



Jorge Amado e Zélia Gattai. (Divulgação)

ca criticaram o afastamento do autor do PCB. Como naquele momento a China já começou a divergir da liderança soviética, a confusão dentro do PCB também foi atribuída aos erros da URSS. Portanto, apesar de se afastar Jorge Amado do PCB já em 1956, a China continuou a publicar seus *Seara vermelha* e *Terras do sem-fim* em 1957 e 1958. Aliás, logo após o término da Revolução Cultural Chinesa em 1976 e a reabilitação dos intelectuais reprimidos, veio a segunda culminação da tradução de Jorge Amado na China.

1980-1995: de velho amigo do povo chinês a divulgador da cultura brasileira

Saindo das sombras das décadas de 1960 e 1970, a sociedade chinesa reconheceu a importância da intelectualidade e da cultura, esforçando-se por introduzir mais escritores latino-americanos e ao mesmo tempo, retificar a injustiça com os escritores já famosos na China. Nesse contexto, Jorge Amado, que era considerado o velho amigo do povo chinês desde o

início dos anos 1950, foi sem dúvida a primeira escolha. Já em 1979, um ano depois da reabertura dos periódicos literários ao público, a revista *Novidades da Literatura Mundial* publicou a tradução das entrevistas de Amado a *Veja* e *Hoje*. No ano seguinte, a revista publicou mais uma entrevista de Amado e um artigo sobre as obras posteriores do escritor. Em 1981, a revista *Literatura Mundial* lançou a primeira tradução de Amado após a Revolução Cultural, *A morte e a morte de Quincas Berro Dáguas*, considerando tanto a característica da obra como a situação na China. Primeiramente, *A morte e a morte de Quincas Berro Dáguas* é a mais contida das obras posteriores de Amado, ou seja, a que apela menos ao erotismo. Os editores tomaram isso em conta porque, embora já se saísse do período mais sombrio da China, no começo dos anos 1980 a sociedade ainda era muito conservadora. Além disso, essa obra é mais breve; trata-se de uma novela, não de um romance, e por isso é mais adequada à publicação numa revista (Teng Wei, 2011).



*O livro **Dona Flor e seus dois maridos** também foi traduzido para os leitores chineses*

Dessa vez, a tradução foi diretamente do português para o chinês. Graças à criação de cursos de língua portuguesa nos anos 1960, desde os anos 1980 a maioria das obras brasileiras foi traduzida da língua original, e os tradutores Sun Cheng'ao e Fan Weixin também se tornaram figuras importantes como difusores da literatura brasileira na China, não só pela tradução, mas também por ensaios e críticas literárias.

A tradução da *A morte e a morte de Quincas Berro D'água* recebeu grandes elogios após a publicação, e incentivou mais traduções de Jorge Amado. Inicialmente, as traduções tinham mais vestígios dos anos 1950. Por exemplo, em 1982 publicou-se *Jubiabá*, que foi a primeira obra amadiana a sair em formato de livro nos anos 1980. Como se sabe, *Jubiabá* pertence aos livros da década de 1930 e contém relevantes características proletárias e revolucionárias. Além disso, a tradutora Zheng Yonghui, que foi a mesma de *São Jorge dos Ilhéus* e *Seara vermelha*, enfocava

no prefácio as atividades partidárias de Amado. No mesmo ano, a revista *Literatura Estrangeira Contemporânea* publicou *Tieta do agreste*, que foi traduzido da versão russa de uma revista soviética. Apesar de ser um livro mais recente, cujo tema principal é a proteção ambiental, o romance foi apresentado como uma crítica do regime capitalista⁵. Além disso, o tradutor suprimiu as cenas eróticas entre Tieta e Ricardo, alegando que tais cenas de amor representam a falha do autor na criação, afetando a personalidade de Tieta e rebaixando o valor estético da obra (Chen Jingyong, 1982b, p. 160).

E o livro que marcou a passagem de Jorge Amado da literatura engajada ao romance pitoresco – *Gabriela, cravo e canela* — só foi traduzido do espanhol em 1984 e do português em 1985. Como aconteceu no Brasil e nos outros países estrangeiros, o livro tornou-se um dos mais populares de Amado na China e foi reeditado três vezes em 1985 e 2008. Desde então, os literatos chineses começaram a notar as características provincianas de Amado, mas não deixaram totalmente as análises ideológicas do marxismo. Mesmo na introdução de *Gabriela, cravo e canela*, o tradutor critica a passagem em que Gabriela ajuda o negro Fagundes a fugir, pois se trata de um assassino, e afirma também que o autor não deveria descrever a vida sexual da heroína, considerando que Gabriela é uma representante das mulheres brasileiras da classe baixa (Sun Cheng'ao, 1985). Felizmente, mesmo com tais críticas, o livro foi traduzido completamente, e não encontrou nenhuma dificuldade para publicação.

Dois anos depois, ao publicar *Dona Flor e seus dois maridos* em 1987, os críticos já não atacaram o erotismo da obra, mas elogiaram a imaginação de uma mulher vivendo com dois

maridos, um vivo e outro morto. Ao mesmo tempo, perante os leitores chineses, Jorge Amado transfigurou-se do escritor proletário a *best-seller* fascinante. Pode-se considerar 1987 o ponto de virada da tradução de Amado na China, ainda porque desde então os elementos românticos e exóticos começaram a pesar mais ao escolher obras amadianas para traduzir em chinês. E, no mesmo ano, o autor realizou sua terceira visita à China, durante a qual reencontrou velhos conhecidos e fez novos amigos, incluindo os jovens tradutores. Recebendo exemplares da tradução chinesa de *Dona Flor e seus dois maridos*, o autor perguntou a Fan Weixin: “Como traduziste as patifarias de Vadinho?” E notou que os lábios do tradutor abriram-se num sorriso malandro, quase brasileiro: “Ao pé da letra” (Amado, 1992, p. 15).

Dessa forma, de 1987 a 1989, a China publicou cinco livros de Amado, dentro dos quais sempre há histórias emocionantes. Desde o início dos anos 1990, o erotismo de Amado já foi aceito pelos críticos e leitores chineses enquanto, por outro lado, não se julgou necessário enfatizar sua posição proletária. No prefácio de *Tocaia Grande*, livro traduzido em 1991, não se encontra nenhuma palavra sobre a ideologia política. Segundo o prefácio:

Todas as obras de Jorge Amado contêm cores camponesas, parecendo quadros pitorescos da nação brasileira. (...) *Tocaia Grande* foi publicado em 1984 e tornou-se o *best-seller* no mesmo ano. (...) O livro trata da história de Tocaia Grande, que é uma cidade pequena da Bahia, estado famoso pela plantação de cacau no Nordeste do Brasil. Com humor e charme, Jorge Amado descreveu os verdadeiros fundadores da cidade: homens e mulheres com criatividade e animação. Do ponto

de vista antropológico, é uma obra-prima para conhecer a estrutura étnica e característica cultural da nação brasileira. Tocaia Grande é um microcosmo do Brasil: um país de várias etnias. Neste grande país sul-americano, os brancos, negros, indianos, turcos, asiáticos e morenos constituem uma única nação, cujo nome é brasileiro. (Ding Wenlin, 1995)

Devido à abertura política e cultural, as peculiaridades nas obras posteriores de Amado, tais como as representações raciais, o sincretismo religioso, a transição da sociedade do Nordeste, as personagens marginais

Jorge Amado, junto com García Marquez e Mario Vargas Llosa, apresentou à China um novo mundo literário...

como prostitutas ou vadios, etc., que já foram bastante estudados no Brasil e em outros países da Europa ou da América, entraram finalmente na análise dos críticos chineses. Naquele período ainda se encontrou outra vertente para comentar os romances de Amado: relacionar o autor com o realismo mágico e o *boom* da literatura latino-americana. Jorge Amado, junto com García Marquez e Mario Vargas Llosa, apresentou à China um novo mundo literário que impressionou milhares de leitores e escritores. Por isso, em 1992 *Terras do sem-fim* foi reeditado, e em 1994 e 1995 foram reimpressos *Dona Flor e seus dois maridos* e *Tocaia Grande*.

Fim dos anos 1990 e o Novo Século: decadência e revivescência

No entanto, desde o final do século passado, as traduções de Jorge Amado não continuaram com a mesma intensidade. Entre as várias explicações para esclarecer o fenômeno, a primeira será a transformação editorial na China. Nos anos 1980, as editoras chinesas eram empresas estatais sem finalidade lucrativa. Assim, naquele momento, elas só publicavam livros com valor literário e só se interessavam pelas opiniões dos peritos. Por isso, mesmo que a maioria das pessoas não tivesse conhecimento do Brasil, as editoras tinham coragem de

introduzir e publicar autores brasileiros. Além disso, muitas editoras queriam, publicando obras latino-americanas, conseguir fama em todo o país. Então só a Editora Yunnan publicou um total de 34 obras hispânicas desde 1987, das quais a primeira foi *Dona Flor e seus dois maridos*, de Jorge Amado. Mas agora, depois de 30 anos de Reforma na China, as editoras já foram transformadas em empresas privadas. E são as próprias editoras que têm a responsabilidade de fazer lucro e sustentar suas despesas. Após a integração da China à Convenção da União de Berna e à Convenção Universal sobre Direito de Autor em 1992, as editoras encontram mais dificuldades, ora

comprando o direito de autor por alto preço, ora publicando livros em edição pirata e correndo risco de ser acusadas e pagar indenização. Pois é mais razoável editar livros do século 19, já passados os 50 anos de proteção, ou as obras mais canonizadas no mundo inteiro, tais como premiados do Nobel, ou os livros mais comerciais e rentáveis, incluindo os *best-sellers* do ano, os romances adaptados em filmes de Hollywood e as histórias sobre o amor impossível, sobre a vingança ou suspeita, sobre boatos das pessoas ilustres, etc.

Outra razão importante é que, com a abertura política, a relação entre a China e os países desenvolvidos – antes chamados países imperialistas pela China – são cada vez mais estreitas, então desde os anos 1980 entraram no mercado editorial muitos livros de línguas predominantes na comunicação global, ou seja, inglês, japonês, francês, alemão ou espanhol. Devido à grande influência econômica dos Estados Unidos e do Japão, a ligação cultural também se intensificou, especialmente depois de a língua inglesa se tornar disciplina obrigatória para todos os alunos da universidade. Ao mesmo tempo, os tradutores portugueses ainda continuavam a ser pouco numerosos e estavam ocupados com outros trabalhos profissionais. Então entre 1995 e 2010 a China publicou poucos livros sobre o Brasil ou de autores brasileiros. E as obras de Jorge Amado, após 12 anos de silêncio (1996-2007), só foram reeditados pela Editora Yilin em 2008, quando as relações econômicas entre os dois países se distinguiram e muitas pessoas começaram a interessar-se pelo Brasil, com as mesmas traduções de *Gabriela, cravo e canela* e *Dona Flor e seus dois maridos*.

Agora, considerando-se a importância do Brasil ao emergir dos

BRICS (Brasil, Rússia, Índia, China e África do Sul), o interesse por Jorge Amado na China começou a se recuperar. A Editora Yilin planeja publicar mais livros de Amado ainda não traduzidos, sendo o primeiro *Tenda dos milagres*. E a Editora 99 comprou os direitos autorais dos *Três contos ilustrados de Jorge Amado* e *Capitães de areia*, que serão publicados no próximo ano, com o objetivo de mostrar um Amado mais “literário” aos leitores chineses. Tais projetos também foram promovidos pelos tradutores recém-formados, devido às faculdades que abriram curso de língua portuguesa nos últimos anos.

Considerações finais

Por meio das análises feitas, constata-se que a tradução das obras amadianas na China depende muito do contexto histórico mundial e das relações bilaterais entre a China e o Brasil. Mesmo que a tradução do autor tenha encontrado altos e baixos durante 60 anos, cada vez que a China (tanto o governo como o público) pretende conhecer ou apresentar o Brasil, Jorge Amado fica no topo das escolhas. Contudo, como Jorge Amado tornou-

-se sem dúvida o intermediário mais importante entre os dois países, emergem ao mesmo tempo compreensões parciais sobre a realidade brasileira, devido à dominação ideológica ou pela falta de conhecimentos específicos.

O problema foi mais grave nos anos 1950, quando os tradutores não sabiam nada de português e estavam cegos pelo comunismo. Isso resultou em imprecisões das traduções e visíveis erros nos prefácios ou epílogos, um dos quais é apresentar Amado como um verdadeiro trabalhador, dizendo que “*ele trabalhava na fazenda quando era criança*” (Zheng Yonghui, 1956). Além disso, tanto nas traduções como nas apresentações confundiram-se sempre os coronéis de cacau com os senhorios chineses, criando-se a ilusão de que a realidade do Brasil fosse igual à da China.

A partir dos anos 1980, a tradução consegue transmitir a maioria das informações da obra, mas ainda existem pequenas falhas, tais como a tradução dos provérbios, dos termos tipicamente brasileiros ou das figuras religiosas católicas ou afro-brasileiras. Então os leitores não podem compre-

ender totalmente as representações no romance nem as intenções do próprio autor. Afora os lapsos menores, resta resolver um problema iminente: a construção da identidade brasileira. Até agora, perante os leitores chineses, as histórias de Jorge Amado ainda são consideradas reflexões da realidade do Brasil inteiro, ao passo que o regionalismo de Amado nunca foi revelado na China. Por isso, a maioria dos chineses não sabe dos imigrantes europeus residentes no sul do Brasil, nem pode imaginar a modernidade de São Paulo no século 20. De outro lado, poucas pessoas distinguem o Brasil dos outros países latino-americanos, uma vez que ainda faltam pesquisadores para especificar as características brasileiras. Esperamos que com o interesse renovado pela tradução de obras de Jorge Amado o Brasil seja apresentado com mais clareza e singularidade, contando com novos tradutores e pesquisadores. ©

Fan Xing é mestranda em Teoria e História Literária do Instituto de Estudos da Linguagem (IEL/Unicamp), orientanda do Prof. Dr. Mario Luiz Frungillo.

Notas

1. Veja Anexos 1 e 2. Segundo a *Bibliografia Nacional da China*, durante 1953 e 1956 traduziram-se quatro livros amadianos, que são *Terras do sem-fim*, *Cavaleiro da esperança*, *Seara vermelha* e *São Jorge dos Ilhéus*. Nos anos 1980, a China traduziu mais nove romances em formato de livro, nomeadamente *A morte e a morte de Quincas Berro Dágua*; *Jubiabá*; *Gabriela, cravo e canela*; *Tieta do agreste*; *Mar morto*, *Dona Flor e seus dois maridos*; *Teresa Batista cansada da guerra*; *Os velhos marinheiros*; *Farda, fardão e camisola de dormir*, ao passo que *Cacau* só foi publicado na revista, e *Tocaia Grande*, sendo o último livro traduzido de Jorge Amado, entrou no mercado em 1991.
2. Por exemplo, Mao Dun foi o ministro da cultura e vice-presidente da Federação Chinesa da Literatura e Artes, Kuo Mo Jo foi presidente da Federação Chinesa da Literatura e Artes e presidente da Academia Chinesa da Ciência, Ting Ling foi a vice-presidente da União de Escritores Chineses e diretora da revista *Literatura do Povo*, Emi Siao foi o diretor do Departamento de Relações Culturais de Exteriores, órgão subsidiário do Ministério da Cultura. Ai Qing foi vice-diretor da revista *Literatura do Povo*.
3. Em fevereiro de 1956, o político soviético Nikita Khrushchov fez uma famosa intervenção, na qual critica o regime de Stálin, particularmente pelos expurgos de militares de alto escalão e pelo culto à personalidade do próprio Stálin. Depois disso, iniciaram-se intensas disputas e crises no bloco soviético e nos partidos comunistas de todo o mundo.
4. Segundo Ma Shikui, durante 1966 e 1971 a China não publicou nenhum livro estrangeiro e desde 1972 até 1976 só lançou umas trintas obras traduzidas.
5. No epílogo da primeira parte, o editor escreve que: “o romance *Tieta do agreste* é um novo romance de Jorge Amado de 1977. Ele criou com êxito a personagem Tieta, que foi obrigada a ser prostituta e sofria muitos insultos na sociedade capitalista” (Chen Jingyong, 1982a, p. 160).
6. Duas edições de 2008.
7. Duas edições de 1987.

Bibliografia em chinês

- AMADO, Jorge. *São Jorge dos Ilhéus (Huang Jin Guo De Tu Di)*. Tradução de Zheng Yonghui. 1.ed. Pequim: Editora dos Escritores, 1956.
- _____. "A morte e a morte de Quincas Berro Dágua" (*Jin Ka Si Zhi Si*). Tradução de Sun Cheng'ao. *Literatura mundial (Shi Jie Wen Xue)*. n. 4, 1981.
- _____. *Jubiabá (Quan Wang De Jue Xing)*. Tradução de Zheng Yonghui. 1.ed. Hunan: Editora do Povo Hunan, 1983.
- _____. *Cacau (Ke Ke)*. *Literatura estrangeira (Wai Guo Wen Xue)*. Tradução de Sun Cheng'ao. n. 8, 1985a.
- _____. *Gabriela, cravo e canela (Jia Bu Li Ai La)*. Tradução de Sun Cheng'ao. 1.ed. Shanghai: Editora Shanghai Yiwen, 1985b.
- _____. *Mar morto (Si Hai)*. Tradução de Fan Weixin. 1.ed. Heilongjiang: Editora do Povo Heilongjiang, 1987.
- _____. *Terras do sem-fim (Wu Bian De Tu Di)*. Tradução de Wu Lao. 1.ed. Shanghai: Editora da Tradução, 1992.
- _____. *Dona Flor e seus dois maridos (Fu Luo Er Tai Tai He Ta De Liang Ge Zhang Fu)*. Tradução de Sun Cheng'ao. 2.ed. Yunnan: Editora do Povo Yunnan, 1994.
- _____. *Tocaia Grande (Da Mai Fu)*. 2.ed. Tradução de Sun Cheng'ao. Yunnan: Editora do Povo Yunnan, 1995.
- _____. *Tieta do agreste I (Lang Nv Hui Gui Shang)*. Tradução de Chen Jingyong. *Literatura estrangeira contemporânea (Dang Dai wai Guo Wen Xue)*. n. 2, 1982a.
- _____. *Tieta do agreste II (Lang Nv Hui Gui Xia)*. Tradução de Chen Jingyong. *Literatura estrangeira contemporânea (Dang Dai wai Guo Wen Xue)*. n.3, 1982b.
- CHEN, Jingyong. Epílogo. In: AMADO, Jorge. *Tieta do agreste I (Lang Nv Hui Gui Shang)*. Tradução de Chen Jingyong. *Literatura estrangeira contemporânea (Dang Dai wai Guo Wen Xue)*. n.2. 1982 a.
- _____. Personagem e trama no *Tieta do agreste* de Jorge Amado. *Literatura estrangeira contemporânea (Dang Dai wai Guo Wen Xue)*. n.3, 1982 b.
- DING, Wenlin. Prefácio. In: AMADO, Jorge. *Tocaia Grande (Da Mai Fu)*. 2.ed. Tradução de Sun Cheng'ao. Yunnan: Editora do Povo Yunnan, 1995.
- MA, Shikui. Tradução das Literaturas Estrangeiras durante a Revolução Cultural Chinesa. *Tradução na China*. nº 3, 2003.
- JIN Min Ji Pao (Diário do Povo). Famoso Escritor Jorge Amado Chega a Pequim. 1 fev. 1952 a.
- _____. Amado e Guillén foram acolhidos calorosamente pela Academia Diplomática do Povo Chinês. 7 fev. 1952b.
- _____. Amado e Guillén saíram ontem de Pequim para URSS. 29 mar. 1953c.
- _____. Encontram-se Hu Qiaomu e escritor famoso brasileiro Jorge Amado. 2 ago. 1987.
- LIGA dos Escritores de Esquerda. Novos Deveres da Literatura Revolucionária do Proletariado Chinês. *Jornal da Literatura (Wen Xue Dao Bao)*. nº 8, vol 1, 1931.
- LIU, Zhun. Lutador da Paz no Brasil – Poeta Jorge Amado. *Conhecimento Mundial (Shi Jie Zhi Shi)*. nº 24, 1951.
- SUN, Cheng'ao. Jorge Amado fala sobre a criação literária com *Veja e Hoje*. *Novidades da literatura mundial (Shi Jie Wen Xue Dong Tai)*. nº 8, 1979.
- _____. Jorge Amado e suas obras posteriores. *Novidades da literatura mundial (Shi Jie Wen Xue Dong Tai)*. nº 9, 1980.
- _____. Prefácio. In: AMADO, Jorge. *Gabriela, cravo e canela (Jia Bu Li Ai La)*. Tradução de Sun Cheng'ao. 1.ed. Shanghai: Editora Shanghai Yiwen, 1985.
- _____. Jorge Amado e *Dona Flor e Seus Dois Maridos*. *Literatura estrangeira (Wai Guo Wen Xue)*, nº 3, 1995.
- TENG, Wei. Tradução da Literatura Latino-Americana na China e Literatura Chinesa Contemporânea. 1.ed. Pequim: Editora Universidade de Pequim, 2011.
- ZHENG, Yonghui. Epílogo. In: AMADO, Jorge. *São Jorge dos Ilhéus (Huang Jin Guo De Tu Di)*. Tradução de Zheng Yonghui. 1.ed. Pequim: Editora dos Escritores, 1956.

Bibliografia em português

- Amado, Jorge. *Cacau*. 1.ed. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1968[1933].
- _____. *Jubiabá*. 1.ed. Rio de Janeiro: Record. 1987[1935].
- _____. *Mar morto*. 50.ed. Rio de Janeiro: Record, 1980[1936].
- _____. *Terras do sem-fim*. 73. ed. Rio de Janeiro: Record, 2005[1943].
- _____. *Gabriela, cravo e canela*. 1.ed. Rio de Janeiro: Record, 1995[1958].
- _____. *Dona Flor e seus dois maridos*. 30.ed. Rio de Janeiro: Record, 1978[1966].
- _____. *O menino Grapiúna*. Rio de Janeiro: Record, 1981.
- _____. *Tocaia Grande*. 1.ed. Lisboa: Editora Europa-América, 1984.
- _____. *Navegação de cabotagem*: apontamentos para um livro de memórias que jamais escreverei. Rio de Janeiro: Record, 1992.
- EAGLETON, Terry. *Ideologia da estética*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.,1993.
- GATTAI, Zélia. *Jardim de inverno*. São Paulo: Círculo do Livro, 1988.
- PERALVA, Osvaldo. *O retrato*. Belo Horizonte: Itataia, 1960.
- PINHEIRO, Paulo Sérgio. *Estratégias da ilusão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- ROSSI, Luis Gustavo Freitas. *As cores da revolução – a literatura de Jorge Amado nos anos 30*. São Paulo: Annablume; Fapesp; Unicamp, 2009.

ANEXO 1 – AS OBRAS AMADIANAS TRADUZIDAS NA CHINA (REVISTAS)

Obra	Revista	Ano	Notas
Subterrâneos da liberdade	Literatura do Povo	1952	Extrato
A morte e a morte de Quincas Berro Dágua	Literatura Mundial	1981	
Tieta do agreste	Literatura Estrangeira Contemporânea	1982	
Cacau	Literatura Estrangeira	1985	

ANEXO 2 – AS OBRAS AMADIANAS TRADUZIDAS NA CHINA (LIVROS)

1ª edição	Nome da obra	Tradução	Editadora	Notas	Outras edições
março/1953	Terras do sem-fim	Wu Lao	Editadora de Cultura e Trabalho	Do inglês para o chinês	1958, 1992
maio/1953	O cavaleiro da esperança	Wang Yitao	Editadora do Povo	Do inglês para o chinês	
setembro/1954	Seara vermelha	Zheng Yonghu	Editadora Pingming	Do francês para o chinês	1956, 1957
maio/1956	São Jorge dos Ilhéus	Zheng Yonghu	Editadora dos Escritores	Do francês para o chinês	
fevereiro/1982	Jubiabá	Zheng Yonghu	Editadora do Povo Hunan	Do francês para o chinês	
julho/1984	Gabriela, cravo e canela	Xu Zenghui Cai Huawen Jin Er'qing	Editadora da Literatura e Arte Changjiang	Do espanhol para o chinês	
julho/1985	Gabriela, cravo e canela	Sun Cheng'ao	Editadora Shanghai Yiwun		2008, 2008 ⁶
setembro/1985	A morte e a morte de Quincas Berro D'água	Sun Cheng'ao	Editadora de Jornal da Luz		1981, em revista
janeiro/1986	Tieta do agreste	Chen Jingyong	Editadora da Literatura e Arte Changjiang	Do russo para o chinês	1982, em revista
fevereiro/1987	Mar morto	Fan Weixin	Editadora do Povo Heilongjiang		
outubro/1987	Dona Flor e seus dois maridos	Sun Cheng'ao	Editadora do Povo Yunnan		1987 ⁷ , 1994, 2008
maio/1988	Teresa Batista, cansada de guerra	Wen Hua	Editadora da Literatura e Arte do Norte		
outubro/1989	Os velhos marinheiros	Fan Weixin	Editadora da Literatura e Arte Huashan		
novembro/1989	Farda, fardão e camisola de dormir	Chen Fengwu	Editadora de Federação Literária Chinesa		
outubro/1991	Tocaia Grande	Sun Cheng'ao	Editadora do Povo Yunnan		1995