



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUÍSTICA

SHARA LYLIAN DE CASTRO LOPES

**AS RELAÇÕES INTERDISCURSIVAS ENTRE O DISCURSO RELIGIOSO E O
LITEROMUSICAL EM CANÇÕES INTERPRETADAS POR LUIZ GONZAGA**

FORTALEZA

2017

SHARA LYLIAN DE CASTRO LOPES

**AS RELAÇÕES INTERDISCURSIVAS ENTRE O DISCURSO RELIGIOSO E O
LITEROMUSICAL EM CANÇÕES INTERPRETADAS POR LUIZ GONZAGA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Linguística da Universidade Federal do Ceará, sob orientação do prof. dr. Nelson Barros da Costa, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Linguística.

FORTALEZA - CE
2017

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca Universitária

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

- L855r Lopes, Shara Lylian de Castro.
 As relações interdiscursivas entre o discurso religioso e o literomusical em canções interpretadas por Luiz Gonzaga / Shara Lylian de Castro Lopes. – 2017.
 110 f. : il. color.
- Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Linguística, Fortaleza, 2017.
 Orientação: Prof. Dr. Nelson Barros da Costa.
1. Interdiscursividade. 2. Discurso Religioso. 3. Discurso Literomusical. 4. Luiz Gonzaga. 5. Ethos. I. Título.

CDD 410

RESUMO

No presente trabalho, buscamos analisar as relações interdiscursivas que se estabelecem entre o discurso religioso e o discurso literomusical, a partir da análise de canções interpretadas por Luiz Gonzaga. A opção pelo estudo de canções interpretadas por esse artista surgiu da relevância que o intérprete teve para a música brasileira ao dar as bases para um novo gênero musical que, em alguma medida, representa o Nordeste brasileiro: o Baião. As canções que interpreta revelam muitos diálogos com o discurso religioso que, a nosso ver, colaboram para a riqueza e singularidade de sua obra. O referencial teórico principal desse trabalho é a Análise do Discurso, especificamente os estudos do pesquisador francês Dominique Maingueneau sobre o conceito de primado do interdiscurso e as categorias discursivas de *ethos* e cenas enunciativas. Nesta última está incluída a cenografia. Analisamos ainda a intertextualidade como processo que colabora para a construção dessas relações interdiscursivas. Além dos trabalhos de Maingueneau (2008a, 2008b, 2009), também utilizamos como referencial teórico os estudos de Costa (2001, 2004 e 2012) sobre o discurso literomusical brasileiro. O objetivo principal do trabalho foi o de verificar como a interdiscursividade, observada através do investimento ético e cenográfico nas canções de Gonzaga, bem como nas relações de intertextualidade, se constrói entre o discurso literomusical e o discurso religioso. Percebemos que tais relações são evidenciadas a partir do estudo da oscilação entre *ethos* discursivo do sertanejo devoto grato/festivo e questinoador/desapontado, a partir da relação com o ritmo musical e a cenografia delineada. Cenas encaixadas de preces também são recorrentes, assim como as relações intertextuais de referência direta ou alusão com textos do discurso religioso, especialmente, bíblicos, bem como processos de retextualização de preces. Essas relações do discurso literomusical com o discurso religioso fortificam posicionamento de Luiz Gonzaga no discurso literomusical brasileiro, na medida em que a religião integra a identidade cultural do sertanejo nordestino e os elementos religiosos da cenografia identificam-se com a proposta desse discurso literomusical, ora polemizando, ora ludicizando, ora disforizando.

Palavras-chave: Interdiscursividade. Discurso literomusical. Discurso religioso. Luiz Gonzaga. *Ethos*.

ABSTRACT

In this work, we seek to analyze the interdiscursive relations that are established between the religious discourse and the literomusical discourse, from the analysis of songs performed by Luiz Gonzaga. The choice for the study of songs performed by this artist emerged from the relevance that the musician had for Brazilian music, when laying the foundations for a new musical genre that, to some extent, represents the Brazilian Northeast: the Baião. Moreover, the songs that he performs reveal many dialogues with the religious discourse that, in our view, contribute to the richness and uniqueness of his work. The main theoretical framework of this work is the Discourse Analysis, specifically the studies of the French researcher Dominique Maingueneau on the concept of the primacy of the Interdiscourse and the discursive categories of Ethos and Enunciative scenes. In the latter is included scenography. We also analyzed Intertextuality as a process which contributes to the construction of this interdiscursivity. In addition to the works of Maingueneau (2008a, 2008b, 2009), we also use as theoretical reference the studies of Costa (2001, 2004 and 2012) on Brazilian Literomusical discourse. The main objective of the study is to verify how the interdiscursivity observed both in the ethical and scenographic investment in Gonzaga's songs and in its intertextual relations, is constructed between the literomusical discourse and the religious discourse. We realize that such relations are evidenced from the study of the oscillation between discursive ethos of the grateful/festive devotee and questioner/disappointed sertanejo, from the relationship with the musical rhythm and the set design. Embedded scenes of prayers are also recurrent, as are the intertextual relations of direct reference or allusion to texts of religious discourse, especially, biblical, as well as processes of retextualization of prayers. These relations of the literomusical discourse with the religious discourse fortify the position of Luiz Gonzaga in the Brazilian literomusical discourse, insofar as the religion integrates the cultural identity of the northeastern and the religious elements of the set design are identified with the proposal of this literomusical discourse, sometimes polemizing, sometimes making playful, sometimes distorting.

Keywords: Interdiscursivity. Literomusical discourse. Religious speech. Luiz Gonzaga. *Ethos*.

Dedico aos meus pais, Marli Lopes e Salustiano Sousa.

AGRADECIMENTOS

Ao meu Deus, meu Senhor e Salvador.

Aos meus pais, **Salustiano e Marli**, e ao meu irmão **Samuel**, pelo apoio emocional constante.

Ao meu orientador, professor doutor **Nelson Barros da Costa**, pelo cuidado, zelo e dedicação durante todo o processo de escrita e orientação.

A todos os professores, professoras, funcionários e funcionárias do PPGL, em especial, à doutora **Mônica Cavalcante** e ao doutor **Américo Saraiva**, pelas contribuições teóricas dentro e fora da sala de aula.

Aos professores que integraram as bancas da qualificação, dos seminários e da defesa: professor doutor **João Batista**, professora doutora **Maria das Dores**, professora doutora **Margarete Fernandes** e professor doutor **Ricardo Leite**, pelas contribuições feitas.

Ao grupo de pesquisa **DISCUTA**, pelas enriquecedoras discussões sobre este trabalho.

Ao colecionador **Wilson Seraine**, pelo auxílio nos estudos sobre a vida de Luiz Gonzaga e pela concessão de materiais bibliográficos.

Ao CNPq, pelo financiamento da pesquisa durante quase todo o período.

À UESPI, pelo afastamento concedido no segundo semestre desta pesquisa, e **ao IFPI**, pelo afastamento parcial nos últimos semestres.

A todos os/as amigos/as e colegas da academia e da vida, pelo respeito, pela amizade, pelo cuidado e pela cumplicidade desenvolvidos e regados constantemente, em especial, à **Morgana Lima, Ana Paula, Marco Vasconcelos e Jana Lisboa**.

SUMÁRIO

2 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA	15
2.1 Discursos constituintes	15
2.2 A interdiscursividade	17
2.3 Discurso literomusical brasileiro	20
2.4 Discurso religioso	23
2.5 O complexo discurso literomusical religioso	27
2.6 Cenas da enunciação	29
2.7 <i>Ethos</i> discursivo	32
2.8 Relações intertextuais	35
3 CONDIÇÕES DE PRODUÇÃO DO DISCURSO EM LUIZ GONZAGA	40
3.1 Posicionamento dos forrozeiros: qual o lugar do baião?	41
3.2 A religião e a música nordestina	44
4 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS	47
4.1 Tipo de pesquisa	47
4.2 Delimitação do <i>corpus</i>	47
4.3 Modelo teórico-metodológico	49
4.4 Descrição dos procedimentos metodológicos	49
5 ANÁLISE DO DISCURSO RELIGIOSO EM CANÇÕES INTERPRETADAS POR LUIZ GONZAGA	51
5.1 “A Morte do Vaqueiro” (Luiz Gonzaga e Nelson do Baralho)	51
5.2 “Padre Sertanejo” (Pantaleão e Helena Gonzaga)	56
5.3 “Rainha do Mundo” (Ary Monteiro e Júlio Ricardo)	59
5.4 “Ave-Maria Serjaneja” (Júlio Ricardo e Osvaldo de Oliveira)	62
5.5 “A Triste Partida” (Patativa do Assaré)	66
5.6 “O Jumento é Nosso Irmão” (Luiz Gonzaga e José Clementino)	70
5.7 “Canaã” (Humberto Teixeira)	74
5.8 “Jesus Sertanejo” (Janduhy Finizola)	77
5.9 “Pai Nosso” (Janduhy Finizola)	80
5.10 “Súplica Cearense” (Gordurinha e Nelinho)	83

5.11 “Prece por Exu Novo” (Gonzaguinha)	87
5.12 “O Papa e o Jegue” (Otacílio Batista e Luiz Gonzaga)	90
5.13 Quadro-síntese das análises	94
6 CONCLUSÃO	97
REFERÊNCIAS	100
SITES VISITADOS	101
ANEXOS	102

1 INTRODUÇÃO

O discurso literomusical tem ganhado maior espaço de pesquisa nos departamentos de Letras das universidades brasileiras nos últimos anos. Isso se deve, principalmente, ao fato de que esse discurso é encontrado na grande maioria dos ambientes sociais. A canção e a língua mantêm uma estreita relação de cumplicidade. Se por um lado a canção só acontece pela língua, esta também se realiza, dentre outras formas, pela canção.

Na pesquisa realizada por Costa (2012), o pesquisador sugeriu que o discurso literomusical brasileiro é um discurso constituinte, isto é, que fundamenta modos de agir de uma coletividade, nesse caso, especificamente, a coletividade brasileira. A partir dessa tese de doutorado, outros trabalhos¹ se debruçaram/debruçam sobre o estudo de intérpretes, compositores e posicionamentos dentro da música popular brasileira, a fim de compreender melhor a constituição desses discursos. Esse é o nosso caso. Nesta pesquisa, propomo-nos a investigar os modos como as relações interdiscursivas com o discurso religioso se dão em canções interpretadas por Luiz Gonzaga, um dos músicos mais consagrados no cenário artístico brasileiro.

Assim, consideramos a noção de discurso literomusical a partir destes conceitos: “uma prática discursiva heterogênea, alimentada cotidianamente, em constante devir” (COSTA, 2012, p. 21) e “um campo de aplicação empírica de um conjunto de conceitos teóricos” (COSTA, 2012, p. 21). Esses conceitos emanam do instrumental teórico já fornecido por Maingueneau (2008a, 2002b e 2010), nos estudos sobre Análise do Discurso desenvolvidos na França.

A noção que adotamos acerca do discurso literomusical é que este se refere a toda prática discursiva que decorre da produção e veiculação de canções, situadas espaço e temporalmente. Para tanto, consideramos que qualquer discurso literomusical apresenta as seguintes características: é polifônico (toda canção é uma produção coletiva); é multisemiótico (canção é constituída por letra, melodia, arranjo, fotografia, *design* de álbum...); e possui multiplicidade de gestos enunciativos (atos de organização das enunciações nos suportes) (COSTA, 2007). No caso específico do discurso literomusical

¹ Referimo-nos principalmente às pesquisas realizadas por membros do grupo DISCUTA (Discurso, Cotidiano e Práticas sociais) e às dissertações e teses orientadas pelo prof. dr. Nelson Barros da Costa.

brasileiro, há ainda uma característica a ser observada: a constituição desse discurso e os posicionamentos que o permeiam.

Trabalhos como os de Costa (2001, 2012) e Maingueneau (2008a, 2008b) embasam as noções teóricas às quais aderimos acerca de discurso literomusical, discurso religioso e discursos constituintes. Eles também tratam das categorias discursivas de cenas enunciativas (em especial, da cenografia²) e de *ethos* enunciativo. Consideramos, ainda, o pressuposto do primado do interdiscurso postulado por Maingueneau (2008b) para basear nossas afirmações a respeito das relações que se estabelecem entre o discurso religioso e o literomusical nas canções analisadas aqui, bem como a adaptação que Costa (2012) fez do quadro de Natalie Piègay-Gros (1996) para aplicar o conceito de relações intertextuais ao estudo de canções.

A partir da leitura de alguns trabalhos acadêmicos acerca de temas relacionados ao que nos propusemos discutir, questões se levantaram. Esses trabalhos foram: Gonçalves (2006), Gonçalves (2012), Calvani (1998) e Silva (2008). Gonçalves (2006) dedicou sua pesquisa de doutorado ao estudo do *ethos* nas parábolas contadas por Jesus. Tanto a abordagem sobre o discurso religioso, quanto as discussões acerca do *ethos* nos interessaram. Isso porque o autor empreendeu um estudo complexo e minucioso sobre as perspectivas éticas e trouxe uma visão sobre o *ethos* e outros termos similares, baseando-se principalmente na discussão de Maingueneau. Este, por sua vez, problematiza, entre outros, o conceito de *ethos* sugerido por Aristóteles e sugere adaptações para a realidade da teoria de Análise do Discurso.

Nesse sentido, o trabalho de Gonçalves (2006) nos auxiliou na discussão sobre o *ethos* religioso nas canções que constituem nosso *corpus*. Considerando que o autor não relacionou essa construção de *ethos* a relações interdiscursivas com outras esferas que não a religiosa, justamente por não ser esse o propósito de seu trabalho, foi-nos deixada uma lacuna a ser preenchida: a investigação da interdiscursividade entre discursos religiosos e discursos de outras esferas, partindo da análise de *ethos*, como nos propusemos a fazer com relação ao discurso literomusical.

Ao analisar os *ethé* de benevolência e de autoridade apresentados por Jesus nas parábolas que ele contou, Gonçalves (2006) explicitou a relação direta que esse discurso apresenta com as cenas enunciativas, bem como entre as várias formas de apresentação dos

² Na seção destinada às cenas de enunciação, explicaremos melhor a importância que é dada à cenografia nos estudos do discurso literomusical.

ethé, que são: o *ethos* pré-discursivo³, o *ethos* dito e o *ethos* mostrado, o *ethos* eficaz e o ineficaz, o *ethos* e o anti-*ethos* e o pró-*ethos*⁴. Além disso, o autor relaciona o *ethos* ao *logos*, ao *pathos* e ao *habitus*, categorias demasiadamente importantes para a proposta de sua pesquisa, que é a compreensão da construção de imagens de Jesus, como a sacra e a paterna, nas suas próprias enunciações, tendo como base a proposta da tríade das provas retóricas de Aristóteles. Diante de uma discussão tão profícua sobre o *ethos* (uma das categorias discursivas que foi utilizada para análise de nosso *corpus*), reconhecemos a necessidade de recorrer a sua leitura e possível aplicação durante as análises. Além do que, os *ethé* analisados na tese de Gonçalves (2006) advieram de textos bíblicos, ou seja, parte dos textos religiosos de modo geral.

Já o trabalho de Gonçalves (2012), que observa os efeitos de sentido e dos processos de argumentação, intenciona explicitar como a emoção no gênero musical gospel coopera para a captação de fiéis cristãos. A leitura dessa pesquisa foi fundamental para a nossa, visto que a autora dialoga com os dois campos discursivos que analisaremos (literomusical e religioso), a partir de estudos discursivos. Porém, no caso do trabalho mencionado, a autora operou a partir, principalmente, da teoria semiolinguística desenvolvida por Charaudeau (2008) para chegar aos efeitos patêmicos nas canções.

Se por um lado, a pesquisadora cumpriu com os objetivos propostos, sua pesquisa acabou não investigando categorias discursivas como as cenas enunciativas, as quais, segundo nossa hipótese, influenciam de forma direta nas relações entre o discurso religioso e o literomusical e, provavelmente, na produção dos efeitos de sentido do *pathos* no discurso literomusical religioso a que intitulamos gospel.

O livro resultante da pesquisa de doutorado de Calvani (1998), realizada num programa de pós-graduação em Teologia, buscou compreender as influências que a cultura religiosa exerce na MPB. O pesquisador parte de uma perspectiva mais teológica e, por vezes, posiciona-se a partir de sua opção religiosa, o que talvez se configure como um desvio das

3 A noção de *ethos* pré-discursivo diz respeito à imagem já estabelecida de uma personalidade ou de uma comunidade. Essa imagem precede e influencia aquela que se forma, posteriormente, com a realização da enunciação propriamente dita.

4 “O pró-*ethos*, na verdade, é um produto da eficácia do *ethos*, que cumpre essa sua eficiência ao suscitar a adesão de imagens valorizadas socialmente. [...] O pró-*ethos* mostra, dessa forma, o interesse de “copiar” os atributos de uma imagem ideal. Ainda que se possa resistir a algumas representações dadas, abandonam-se estes modelos para incorporar ou remodelar outras representações que o mundo social nos impinge.” (GONÇALVES, 2006, p. 288)

características do trabalho científico (o caráter de afastamento entre sujeito-objeto no discurso científico). Ainda assim, é impossível negar a contribuição desse trabalho para compreender um pouco da relação entre discurso religioso e musical no meio acadêmico. Cumpre-nos destacar que nossa pesquisa divergiu da mencionada, por partir de outra perspectiva teórica e por utilizar categorias diferentes, além, é claro, de ter objetivos diferentes.

Calvani (1998) apresenta algumas relações possíveis entre a arte e a religião: a combinação entre estilo religioso, estilo não-religioso, tema religioso e tema não-religioso. Para tanto, o autor explica que o estilo religioso conduz à revelação do transcendental, isto é, do divino. Já o tema religioso remete à apologia da religião. Este é o caso de Ave-Maria Sertaneja, por exemplo.

Dentre as várias pesquisas realizadas acerca do discurso literomusical no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Linguística da Universidade Federal do Ceará, interessou-nos o trabalho de Silva (2008). Com a proposta de analisar as constituições estereotípicas femininas nos forrozeiros Luiz Gonzaga, Jackson do Pandeiro e Dominginhos, ela se revelou mais importante para nosso estudo porque aborda a categoria de *ethos* projetado de imagens femininas em compositores do posicionamento do forró no Brasil, onde nosso intérprete teve inquestionável parcela de participação. Silva (2008) analisou, inclusive, canções do intérprete que também analisamos em nossa pesquisa.

A autora verificou estratégias discursivas do sujeito, posicionamento, estratégias de intertextualidade e investimento cenográfico, corporal e do código para descrever os vários estereótipos de mulher que se encontram nas canções dos músicos mencionados. Dessa análise, alguns estereótipos apresentam-se oscilando entre valorização e desvalorização da mulher. São alguns deles a *mulher-macho*, a *forrozeira*, a *dona de casa*, a *mulher-nervosa*, a *mulher-interesseira* etc.

Acerca da escolha que fizemos pelas categorias discursivas de cenas enunciativas e *ethos*, ela justifica-se principalmente pelo gênero que analisamos: canção. Tal gênero sempre reivindica uma cenografia e, conseqüentemente, um ou mais *ethé* próprios, os quais validam o gênero discursivo e são validados por ele e pelas outras cenas da enunciação. Além disso, as canções que analisamos testificam suas relações com o discurso religioso através dessas categorias como é o caso, por exemplo, de canções com cenografias de preces, súplicas e orações.

A partir dessas leituras, surgiram os seguintes problemas: “De que forma as cenas enunciativas do discurso religioso se delineiam nas canções de Luiz Gonzaga?”; “Como se constroem os *ethé* religiosos nas canções que constituem nosso *corpus*?”; “Como as relações intertextuais contribuem para o estabelecimento das relações interdiscursivas entre discurso religioso e literomusical nas canções analisadas?”. Tais questões culminam numa principal: “De que modo se dá a constituição das relações interdiscursivas entre o discurso religioso e o discurso literomusical em canções interpretadas por Luiz Gonzaga?”.

A partir das questões apontadas, a presente pesquisa propôs o estudo das imbricações entre o discurso religioso e o literomusical. Este último traz consigo as marcas de uma herança social assumida pelo enunciador e acaba por representar camadas diversas da comunidade, como a religiosa no próprio título de um LP de Gonzaga em que ele é denominado *O sanfoneiro do povo de Deus*. Com isso, procuramos entender a construção do *ethos* discursivo sertanejo e religioso nas canções analisadas através das adaptações cenográficas⁵.

No que concerne ao intérprete musical escolhido para essa pesquisa, Luiz Gonzaga é considerado o maior representante da voz nordestina e recebeu a alcunha de rei e fundador do baião. Seu valor musical é reconhecido nacionalmente por grandes nomes da música popular brasileira e é considerado representante singular do regionalismo nordestino e da estética da seca, como salienta Costa (2012), em sua pesquisa sobre o discurso literomusical brasileiro. Tanto por seu estilo musical, quanto pelas marcas identitárias do próprio sertanejo nordestino, ele consolidou o baião como estilo musical brasileiro (além de outros estilos como xaxado, xote...) e, por conseguinte, possui inquestionável relevância para o cenário musical do Brasil.

É possível perceber isso, ao ler as palavras de Gilberto Gil, um dos grandes ícones de nossa MPB, sobre Luiz Gonzaga no prefácio da obra dedicada a retratar a biografia do pernambucano, *Vida do Viajante*, de Dominique Dreyfus (1996). Assim diz:

Seu nome se inscreve na galeria dos grandes inventores da música popular brasileira, como aquele que, graças a uma imaginativa e inteligente utilização de células rítmicas extraídas do pipocar dos fogos, de tingueiro, de corpos narrativos vislumbrados na paisagem natural, biológica e psicológica do seu meio, e,

⁵ Este texto é escrito em primeira pessoa do plural, não pelo caráter majestático dessa pessoa, mas para ser coerente com uma pesquisa que aconteceu em coletividade, com o auxílio e a crítica de várias pessoas, e que foi fruto de discussões.

sobretudo, da alquímica associação com o talento poético e musical de alguns nativos nordestinos emigrantes como ele, veio inventar um gênero musical, o baião. O baião que, à frente de toda uma família de derivados, não só do Nordeste como de outras regiões do país, passa a se constituir no principal gênero da nossa música popular, depois do samba. (p. 9)

Ressaltamos que a seleção do intérprete e do *corpus* esteve intimamente ligada à importância de Luiz Gonzaga para a música brasileira de modo geral e, mais particularmente, para a criação e estabilização de um gênero musical que passou a representar parte do Brasil, em alguma medida. Ademais, reconhecemos o valor do intérprete para a construção da canção, visto que é melodia, letra e arranjo. Os arranjos feitos por Luiz Gonzaga na interpretação da canção Triste Partida, por exemplo, conduz-nos a uma espécie de lamento. Moura (2014) nos explica que toda interpretação é um rearranjo e os movimentos entoacionais dão outros sentidos a essa construção e, por isso, compositor e intérprete têm seus lugares resguardados na canção. Também cumpre dizer que a primeira intenção de escolha desse intérprete surgiu de motivação pessoal, pois nossa infância e adolescência foram inteiramente regadas por canções nordestinas e, principalmente, pela voz de Luiz Gonzaga.

Sobre a seleção das canções, ela ocorreu a partir do tema que elas desenvolvem. Desse modo, as doze canções que analisamos são, a nosso ver, as que revelam mais nitidamente uma interdiscursividade com o discurso religioso. São elas: *O jumento é nosso irmão - 1967* (Luiz Gonzaga – José Clementino), *Ave Maria Sertaneja - 1964* (Júlio Ricardo – O. de Oliveira), *Rainha do Mundo - 1964* (Ary Monteiro – Júlio Ricardo); *Padre Sertanejo - 1964* (Pantaleão – Helena Gonzaga); *Súplica Cearense - 1979* (Gordurinha - Nelinho); *A Triste Partida - 1964* (Patativa do Assaré); *Pai Nosso - 1978* (Janduhy Finizola); *Canaã - 1968* (Humberto Teixeira); *Jesus Sertanejo - 1977* (Janduhy Finizola); *O Papa e o Jegue - 1983* (Otacílio Batista - Luiz Gonzaga); *Prece pro Exu Novo - 1982* (Gonzaguinha) e a *Morte do Vaqueiro - 1963* (Luiz Gonzaga e Nelson do Baralho), interpretada por Luiz Gonzaga, e utilizada na primeira missa cantada de que se tem notícia na música popular brasileira: a Missa do Vaqueiro.

Desse modo, este trabalho trata, no seu primeiro momento, de questões mais teóricas e aborda, mais detidamente, os discursos em questão: literomusical e religioso. Dedicamos ainda uma seção para discussão sobre os discursos constituintes, tendo em vista que os dois discursos trabalhados se encontram nessa mesma categoria. Há também seções destinadas a

discutir o primado da interdiscursividade, as categorias de cenas enunciativas (e mais especificamente, a cenografia) e *ethos* discursivo. Além disso, discutimos o fenômeno das relações intertextuais, a partir do quadro proposto por Costa (2012), considerando a importância dessa intertextualidade para a relação discursiva que se estabelece entre os dois campos discursivos analisados.

Seguem, então, um capítulo destinado a discutir o lugar do baião dentro da música popular brasileira e a relação entre a religião e a música nordestina. O capítulo seguinte diz respeito aos procedimentos metodológicos desta pesquisa, tais como, seu tipo, a delimitação do *corpus*, o modelo teórico-metodológico seguido e a descrição dos procedimentos. O quinto capítulo trata das análises de cada canção, seguido pela conclusão do trabalho.

2 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Neste capítulo, apresentamos os principais conceitos e categorias da Análise do Discurso com que trabalhamos durante toda nossa pesquisa e que nos auxiliaram na análise das canções que compõem nosso *corpus*. Assim, o capítulo apresenta sete seções, que são as seguintes: 1. Discursos constituintes; 2. A interdiscursividade; 3. O discurso literomusical brasileiro; 4. O discurso religioso; 5. O complexo discurso literomusical religioso; 6. Cenas da enunciação; 7. O *ethos* discursivo; 8. As relações intertextuais.

2.1 Discursos constituintes

Em virtude da decisão de estudar os campos discursivos literomusical e religioso, é preciso compreender um pouco da noção de discurso constituinte. O discurso constituinte é uma noção trabalhada por Maingueneau (2008a) para referir-se aos discursos que têm a capacidade e a natureza de autoconstituição (podem constituir a si mesmos) e validação (podem se validar), além de outras características como a heteroconstituição (cooperam na constituição de outros discursos). Eles estão vinculados a uma fonte que os legitima, como: Deus, para o discurso religioso; a Verdade, para o discurso científico; ou a Beleza, para o discurso literário.

Sobre o assunto, Maingueneau explicita: “A pretensão desses discursos, assim chamados por nós de ‘constituintes’, é de não reconhecer outra autoridade além da sua própria, de não admitir quaisquer outros discursos acima deles” (2008a, p. 37). O autor continua a discussão enfatizando que as relações, tanto entre discursos constituintes entre si, quanto entre discursos constituintes e não-constituintes, são inegáveis. No entanto, os discursos constituintes tendem a negar a existência de tais relações ou, mesmo, de afirmar sua preponderância sobre os outros discursos. Além disso, eles têm como objetivo principal “delimitar, com efeito, o lugar-comum da coletividade, o espaço que engloba a infinidade de ‘lugares-comuns’ que aí circulam” (2008a, p. 39).

Um dos critérios para compreender o discurso constituinte, segundo Maingueneau (2008a), é entender que eles se revelam demasiadamente atrelados aos grupos responsáveis por sua elaboração, circulação e gestão. Além disso, por serem discursos deveras “validados”,

somente comunidades restritas podem exercer esses papéis de elaboração, de fazer a circulação e de gerir tais discursos. Devemos, ainda, perceber a via de mão dupla que se delineia ao tratarmos de comunidades discursivas e os discursos que elas produzem e que, por sua vez, as sedimentam num campo de discurso específico. Essa característica de restrição dos papéis é bem evidente, por exemplo, no discurso produzido pela comunidade acadêmica (discurso científico).

Partindo das características que definem, em alguma medida, os discursos constituintes, é possível, em última instância, conforme aponta Maingueneau (2008a), verificar que tais discursos implicam uma ligação específica entre operações linguageiras e espaço institucional. Segundo o autor, eles envolvem necessariamente negociações de posicionamentos, *ethos* e investimentos cenográficos. Eles “supõem um conflito permanente entre diversos posicionamentos” (2008a, p. 43). É neste sentido que Maingueneau e Cossuta (1995 *apud* COSTA 2012, p. 66) destacam o caráter heterogêneo dessa produção discursiva constituinte, ao dizer: “um enunciado pertencente a um discurso constituinte é, a um só tempo, fechado sobre sua organização interna e aberto para reinscrição em outros enunciados”.

Maingueneau (*in* CHARAUDEAU E MAINGUENEAU, 2012) explica que os discursos constituintes apontam para uma série de invariantes enunciativas, as quais colaboram para sua singularidade no interdiscurso, tais como invariantes no modo de se inscrever na sociedade ou invariantes nos modos de organização textual. Desse modo, essas singularidades atestam sua legitimidade com os critérios do verdadeiro e eles mesmos se validam.

Em oposição a esse caráter autoconstituente dos discursos constituintes, há a heteroconstituição, isto é, se por um lado, os discursos constituintes legitimizam a si mesmos, esse processo de legitimação só é possível porque eles se inscrevem no interdiscurso. Em outras palavras, os discursos constituintes só o são numa relação com outros discursos constituintes ou não constituintes. É essa relação aparentemente paradoxal que os permite validar outros discursos ao mesmo tempo em que outras enunciações surgem apoiando-se nos tais discursos constituintes com os mais diversos objetivos: comentar, refutar, reafirmar, resumir etc.

Veremos, em nossa pesquisa, como acontece a relação entre o discurso literomusical⁶ e o discurso religioso, o qual é classificado como discurso constituinte, por Maingueneau (2008b) e autoritário, segundo Orlandi (1987), a partir de perspectivas diferentes. Numa relação em que o discurso das canções opera com marcas de outro discurso constituinte e, particularmente, autoritário, por vezes as características de ambos modificam-se para adequar-se à situação de diálogo. Nosso questionamento é sobre o modo como esse ajuste acontece para que as canções atinjam seus objetivos, enquanto gêneros discursivos.

2.2 A interdiscursividade

A relação entre textos e entre discursos já foi apresentada e estudada por vários autores em vários momentos dos estudos linguísticos e a partir de diversos pontos de vista. Bakhtin e seu círculo linguístico, em seus escritos, abordaram questões sobre o princípio dialógico da língua, para quem a interação enunciativa é sempre constitutiva da linguagem. Para Bakhtin/Voloshinov (1992), por exemplo, a linguagem é essencialmente dialógica e o próprio signo ideológico é dialógico e, portanto, evidencia marcas das tensões sociais.

Sobre o tema das relações entre textos também se dedicou Júlia Kristeva, que divulgou os estudos de Bakhtin/Voloshinov (1992). Além dela, Gérard Genette (2006), quando discutiu os tipos de transtextualidade, incluindo entre eles, a intertextualidade. A linguista francesa Jacqueline Authier-Revuz (1984 *apud* KOCH, BENTES E CAVALCANTE, 2012) também demonstra, em seus estudos, as formas de heterogeneidade, que, para ela, divide-se em mostrada e constitutiva. Esta última em muito se assemelha com o princípio do dialogismo bakhtiniano.

Entendemos que são perspectivas diferentes, mas todas têm sua contribuição para o posicionamento da Análise do Discurso (AD) acerca das relações entre os textos e os discursos. Para a AD, a relação dialógica entre os discursos é um pressuposto já assumido em todo o seu âmbito. Um discurso está sempre relacionado a vários outros discursos. É sempre uma resposta a discursos anteriores e será respondido por discursos que seguirão. Foi partindo dessa noção que Maingueneau (2008b) lançou a proposta do primado do interdiscurso. Para

⁶ Em sua tese de doutorado, Costa (2001) sugeriu que o discurso literomusical brasileiro comporta-se como um discurso constituinte por influenciar na produção simbólica de determinada sociedade, neste caso, a brasileira, como já mencionado.

ele, o interdiscurso funciona a partir das várias relações que acontecem entre campos discursivos.

Campo discursivo, por sua vez, refere-se a “um conjunto de formações discursivas⁷ que se encontram em concorrência, delimitam-se reciprocamente em uma região determinada do universo discursivo.” (MAINGUENEAU, 2008b, p. 34). O autor entende que a relação entre os discursos vai além da distinção entre as heterogeneidades porque a relação com o Outro não depende de alteridade marcada. Podemos ver essa possibilidade de relação heterogênea entre os discursos em Maingueneau (2015). O autor aponta para a construção de *corpora* heterogêneos como indicador da formação discursiva. Nesse sentido, pode haver diversos tipos de formação discursiva, a partir de critérios como a identidade ou a temática, por exemplo: o discurso neoliberal e o discurso sobre a paz, ou, em nosso caso, o discurso religioso e o discurso literomusical.

Em verdade, assumindo o primado do interdiscurso e as relações interdiscursivas que ele prevê, também afirmamos que os posicionamentos não ocorrem independentemente uns dos outros. Isso é possível de evidenciar, por exemplo, visualizando canções, que são nosso objeto de pesquisa. O discurso literomusical, por sua natureza intersemiótica e, no caso específico do discurso literomusical brasileiro, pela interação de diversos posicionamentos que ocorrem em seu seio, já revela essa interdiscursividade, conforme pontua Costa (2012).

Além disso, ele ainda dialoga com discursos de outros campos (intertextualidade externa), como o religioso que, por sua vez, possui inúmeros posicionamentos também em interação contínua. Segundo Dominique Maingueneau (*in* CHAURADEAU E MAINGUENEAU, 2012, p. 289), “pode-se distinguir uma intertextualidade interna (entre um discurso e aqueles do mesmo campo discursivo) e uma intertextualidade externa (com os discursos de campos discursivos distintos, por exemplo, entre um discurso teológico e um discurso científico)”.

Além dessas formas de estabelecimento de relações interdiscursivas, elas ainda se manifestam lexicalmente, como aponta Costa (2012). O autor diz que a interdiscursividade lexical pode ocorrer por meio da polissemia, da argumentação e da metáfora. A polissemia “é objeto de disputa no âmbito da produção discursiva da sociedade” (2012, p. 48). Assim é que

⁷ O conceito de *formação discursiva* foi sendo substituído por *posicionamento* nas posteriores pesquisas de Maingueneau. Para Maingueneau (2015), a formação discursiva é uma categoria não tópica, isto é, a noção não recobre uma realidade homogênea.

o discurso lúdico, em que está inserida a canção, e o discurso autoritário⁸, que contém o discurso religioso, podem se relacionar (utilizando um lexema, por exemplo) num embate de interesses em relação à polissemia: um a corrobora ou subverte (discurso lúdico), enquanto a outra a engessa (discurso religioso).

Costa (2012) revisitou o quadro de Natalie Piégay-Gros (1996 *apud* COSTA 2012) sobre as relações intertextuais e o adaptou para as relações interdiscursivas. Por ser nosso objeto de pesquisa também canções, assim como fora a composição do *corpus* do autor, utilizá-lo-emos no momento destinado às nossas análises. O quadro adaptado⁹ é o seguinte:

Relações interdiscursivas	Relações de co-presença	Referência	Cenografia validada; <i>ethos</i> ; códigos de linguagem; gêneros etc.
		Alusão	
	Relações de imitação	Captativa	
		Subversiva	
	Interdiscursividade lexical	Metáfora	
		Polissemia	
		Argumentação	

Fonte: Costa (2012, p. 51)

O autor explica que a referência é o processo no qual um texto que pertence a determinado posicionamento refere-se de algum modo a outro posicionamento ou ao interdiscurso, como é o caso da expressão “auriverde pendão”, na canção Rainha do Mundo. Já a alusão é o uso perspicaz de se referir à linguagem do interdiscurso por meio de recursos como o disfarce ou o jogo de palavras, em detrimento da menção direta dos trechos alheios. Isso acontece, por exemplo, na canção “Ave-Maria Sertaneja”, que faz alusões a partes da prece católica “Ave-Maria”¹⁰.

Sobre as relações de imitação, a captação ocorre quando um texto representa cenografias validadas por outras práticas discursivas, como a oração, a prece ou mesmo a súplica numa canção. A subversão diz respeito à incorporação parodística de elementos do discurso de outros posicionamentos a fim de opor-se a eles. Por último, a interdiscursividade lexical acontece quando textos utilizam palavras extremamente ligadas a outras práticas discursivas, como ocorre em várias das canções que compõem nosso *corpus*. Temos como

⁸ Vide o conceito de “discurso autoritário” em Orlandi (1987).

⁹ Para quadro original, ver a seção 2.7, que trata das relações intertextuais.

¹⁰ Esses exemplos estão melhor aplicados no capítulo 5, destinado às análises das canções.

exemplo, na canção “Rainha do Mundo”, palavras e expressões ligadas à prática discursiva de canções oficiais.

2.3 Discurso literomusical brasileiro

A discussão sobre a autonomia do discurso literomusical em relação ao discurso literário foi posta em relevo, no Brasil¹¹, principalmente, com as pesquisas de Costa (2001) acerca do reconhecimento da MPB como discurso constituinte no cenário brasileiro. Referimo-nos aos estudos de Análise do Discurso, já que, na Semiótica Discursiva, essa discussão acontece desde a década de 80. Anteriormente, os estudos discursivos sobre canções sempre eram incluídos nas pesquisas sobre o discurso literário, estabelecendo-se, entretanto, sempre uma relação de mão dupla: o aproveitamento de seu prestígio e não reconhecimento de sua autonomia, conforme explicita o autor:

Dado o prestígio dessa prática discursiva no mundo ocidental, forjado por séculos de grande influência na educação e na cultura, e sua própria pulsão constituinte, o discurso literário tende a tentar anexar o discurso literomusical, situando-o na extremidade de sua esfera, e, através dessa própria anexação excludente, proteger a identidade do gênero poético. [...] Situa-se assim, o discurso literomusical em fronteira instável: aceita sua pertinência ao discurso literário, aproveitando-se do seu prestígio, ao mesmo tempo que a rejeita, desprezando a autonomia do texto. (COSTA, 2001, p. 377)

Apesar da forte presença que a música exerce sobre a vida humana e sua influência em nos ambientes de interação social, estudos linguísticos ainda têm sido pouco atentos a esse campo tão fértil que é o da produção literomusical. Esta, por sua vez, envolve diretamente elementos da língua para sua própria construção. Porém, discursos como o literomusical convocam, além de recursos linguísticos e textuais, outros tantos fatores importantes como o contexto social, cultural e político, que podem ser apreendidos através das análises linguísticas. Além disso, precisamos considerar todos os fatores que estão envolvidos na produção e execução da canção, visto que toda canção se forma a partir de um elo principal: letra-melodia.

Reconhecemos o valor dos estudos já realizados acerca dos discursos literários, assim como a contribuição deles para as pesquisas que se seguiram sobre o discurso literomusical,

¹¹ Referimo-nos especialmente ao discurso literomusical para a AD, mas reconhecemos as pesquisas sobre a música a partir da Semiótica, já realizadas por Luiz Tatit desde o final da década de 1980.

bem como a necessidade dessas pesquisas. Nossa intenção é, na verdade, não opor o discurso literário ao literomusical, mas visualizá-los de modo diferente, compreendendo que eles possuem categorias de análise e semioses distintas.

Pretendemos adequar-nos ao posicionamento já tomado por outros pesquisadores que se debruçaram sobre tal *corpus*, como o de Costa (2012) e de outros trabalhos realizados no Grupo DISCUTA. Para esta pesquisa, em especial, entendemos que a relação direta entre dois tipos discursivos constituintes (discurso literomusical e discurso religioso) reflete diretamente em noções básicas que norteiam os estudos da AD. Neste sentido, compreender as relações interdiscursivas que se estabelecem em canções pertencentes à música popular brasileira (literomusical) e o discurso religioso é uma forma de se alcançar uma visão mais ampla sobre a estabilização do discurso literomusical na sociedade em que ele é veiculado.

Além disso, tomamos a noção de discurso literomusical separado do discurso literário, considerando que a poesia e a letra de músicas são textos distintos que se apresentam utilizando suportes diferentes e que não podem ser agrupadas num mesmo rótulo. Elas possuem características peculiares e, portanto, necessitam de um trato diferenciado por parte da AD, como bem aponta Costa (2012).

Para tanto, é necessário que entendamos o que significa esse discurso do ponto de vista da AD. O discurso literomusical é visto como uma prática discursiva que acontece através de um conjunto de canções. Tais canções são produzidas, circulam e são geridas por enunciadores validados pela sociedade em que se inserem. Eles precisam, no entanto, tomar posicionamentos que os permitam ser identificados pelos coenunciadores como pertencentes à certa comunidade discursiva. Essas características verbo-musicais é que unem determinado grupo musical, como assevera Costa (2012).

Nesse sentido, uma análise do discurso literomusical requer, fundamentalmente, que se observem pelo menos três situações: o plano musical, o plano verbal, e o investimento ético e enunciativo. O primeiro deles refere-se à configuração do posicionamento musical em determinado gênero/ritmo musical, a partir das características ditas mais melódicas e instrumentais. O segundo diz respeito ao delineamento das letras no sentido de uma formação cenográfica que também caracterize o posicionamento musical tomado e demonstre objetivos claros do discurso, somado ao código de linguagem que é utilizado. Por último, o investimento ético e enunciativo é primordial no discurso literomusical, porque é onde os

enunciadores podem revelar diversos *ethé* que convirjam para determinado posicionamento musical que precisa ser afirmado dentro de um campo.

Destacamos que, por vezes, os posicionamentos musicais demonstram uma relação desequilibrada (o que não configura um erro necessariamente, visto que pode ser intencional) entre plano musical e plano verbal. Algum pode ser mais valorizado que o outro a depender das pretensões enunciativas. Não obstante, esses itens são peças fundamentais para a constituição e a análise dos discursos literomusicais.

Com relação mais especificamente à produção musical brasileira, para destacar sua relação intrínseca com ritos religiosos, ou com a religião, de modo geral, Tatit (2004) traça um retorno às raízes de nossa música. O autor afirma que a música brasileira sofreu influências das religiões dos povos que compuseram a sociedade à época e essa relação acabou se perpetuando e deixando rastros no fazer musical dos últimos séculos, como é o caso das canções que analisaremos. Numa grande parcela do acervo das canções compostas e/ou interpretadas por Luiz Gonzaga, é evidente a relação social com o aspecto religioso.

O baião, ritmo que nasceu a partir da execução diferenciada de alguns instrumentos desse ritmo musical (triângulo, sanfona e zabumba), tem inextricável relação com o aspecto social e cultural da região Nordeste brasileira. Não é à toa que seu nome é o mesmo de uma comida nordestina típica. Mas a relação não se restringe a esse ritmo: a toada, o xaxado, o xote e as marchas juninas também demonstram as relações mencionadas com o folclore, a cultura e a religiosidade nordestina.

Sabendo que a população nordestina e sertaneja do Brasil era constituída, na sua grande maioria, por cristãos católicos até pouco tempo, fica fácil compreender porque a religiosidade marca com tanta intensidade o repertório do rei do baião, assim como dos forrozeiros de modo geral. A curiosidade está no fato de essa religiosidade, nas canções, fugir, parcialmente, dos padrões “oficiais” da igreja católica para ganhar a cara da região com suas peculiaridades, tais como: a súplica e as preces sempre voltadas para a seca contínua e castigante; os inúmeros fenômenos ocorridos naquela região (a que muitos intitulam “milagres”) e o destaque a personalidades adoradas pelos sertanejos, como o padre Cícero e Frei Damião, de quem Gonzaga era devoto, mas que não tiveram a santidade reconhecida pela igreja católica de forma oficial.

Todas essas questões figuram a produção musical do baião e cooperam para o posicionamento desse discurso em meio ao discurso literomusical brasileiro. Dito isso, é necessária uma seção para abordar o campo discursivo que também é parte do nosso interesse em relação à interdiscursividade nas canções de Luiz Gonzaga, o discurso religioso.

2.4 Discurso religioso

A religião se mostrou parte indissociável do desenvolvimento do homem em sociedade. Durante muito tempo as práticas religiosas preponderaram sobre outros setores da sociedade, bem como ditaram os comportamentos sociais. A partir do Renascimento, a humanidade empreendeu esforços para diminuir a intervenção dos princípios religiosos sobre a articulação social civil e outras esferas da vida, propondo leis que defendiam um Estado leigo. No entanto, o que percebemos é que a religião ainda exerce forte influência sobre os homens de modo geral e a igreja cristã está buscando transformações para adequar-se discursivamente e doutrinariamente às conquistas intelectuais e sociais que a humanidade vive, tais como a separação conjugal ou os direitos sociais das mulheres e da comunidade LGBT.

Apontaremos pelo menos três contribuições sobre o discurso religioso que julgamos importantes para esta pesquisa. A primeira é que não é somente a Bíblia (ou os livros sagrados, de modo geral) que se constitui norte para o discurso religioso. Acima de tudo, a Verdade Suprema que valida o discurso religioso é caracterizada por um hiperenunciador¹² que é, inquestionavelmente, Deus (ou deuses, se num âmbito de religião politeísta). Nesse sentido, todo discurso religioso se relacionará com um ser superior e girará em torno dele.

Desse modo, é possível visualizar a religião a partir de um ponto de vista mais abrangente, de uma relação com o Incondicional, isto é, “uma preocupação suprema, a mais inquietante, a maior de todas, aquela que, comparada a todas as demais, as torna preliminares”, como assevera Calvani (1998, p. 95).

12 O hiperenunciador, nas palavras de Maingueneau (2008a, p.95), funciona como “autoridade que garante menos a verdade do enunciado [...], e mais amplamente sua ‘validade’, sua adequação aos valores, aos fundamentos de uma coletividade.

Partindo dessa noção sobre a religião, fica mais compreensível a ideia de uma teologia da cultura, que permitiria a visualização do viés religioso nas mais variadas formas de expressão artística, compreendendo *Theos* como o abismo e a plenitude do ser e o *Logos* como a indicação das estruturas significativas da realidade que proporcionam sentido à vida, conforme aponta Calvani (1998). Ao considerarmos como fonte de legitimação do discurso religioso a Verdade, compreendemos outra relação bastante presente na esfera dos tais discursos: a hiperenunção atrelada a um macroethos religioso. Sobre essa noção necessária para a análise de discursos desse tipo, Silva (2011) comenta:

[...] E, ainda segundo Maingueneau, o hiperenunciador que funda o *Thesaurus* bíblico é o próprio Deus.
Nesse caso, pode-se dizer que, no discurso religioso, mesmo quando o *livro-chave* não é a Bíblia, ou ainda, mesmo quando não existe um livro-chave que corresponda ao *Thesaurus*, o hiperenunciador é sempre Deus. Assim, o discurso religioso, que [...] é um discurso constituinte, fundamenta sua autoridade na imagem de um *hiperenunciador* que se institui, no interior desse mesmo discurso, como Verdade Suprema e, por isso mesmo, inquestionável. (p. 89, *grifos do autor*)

A segunda contribuição é que, apesar de pensarmos sempre o discurso religioso como aquele que é produzido e circula nos templos religiosos, isso não é necessariamente uma regra, como observa Setzer (1987, p. 94): “[...] deve ficar claro que o religioso não está restrito ao espaço da Igreja, mas pode ser encontrado no cotidiano, assim como existem rituais regulares.” É o que ratificamos em nossa pesquisa ao afirmar a presença do discurso religioso em canções que não são produzidas para circulação nos ambientes religiosos.

A terceira contribuição sobre o discurso religioso é a da pesquisadora Eni Orlandi (1987b, p. 9), para quem esse discurso funciona como “a territorialização da espiritualidade do homem. É onde ele a constrói e expressa”. Assim, ela explica que um dos lugares da constituição da religião enquanto discurso é essa territorialização. Para a autora, o discurso religioso é “*aquele em que fala a voz de Deus*: a voz do padre – ou do pregador, ou, em geral, de qualquer representante seu – é a voz de Deus”. (1987a, p. 243, *grifo da autora*)

No mesmo artigo, a autora ainda destaca outro caráter do discurso religioso: “Há um desnivelamento na relação entre locutor e os ouvintes e a reversibilidade não é factível” (1987a, p. 95). Ela reforça a ideia de que os discursos religiosos são resistentes ao caráter de reversibilidade de diálogo, isto é, locutor e ouvintes não possuem o mesmo direito de turno de fala ou, num nível mais abstrato, de participação legitimada numa discussão desse campo.

Além disso, a autora aponta que o discurso religioso, pelo seu caráter autoritário, também “tende a estancar a polissemia” (1987a, p.240).

Orlandi (1987) explica que os discursos podem ser classificados em três tipos: autoritário, lúdico e polissêmico. Essa classificação se dá a partir dos participantes do discurso, ou seja, do objeto do discurso e dos interlocutores. Assim,

O discurso lúdico é aquele em que o seu objeto se mantém presente enquanto coisa e os interlocutores se expõem a essa presença, resultando disso o que chamáremos de *polissemia aberta* [...]. O discurso polêmico mantém a presença de seu objeto, sendo que os participantes não se expõem [...], o que resulta na *polissemia controlada* [...]. No discurso autoritário, o referente está “ausente”, oculto pelo dizer; não há realmente interlocutores, mas um agente exclusivo, o que resulta na *polissemia contida* (o exagero é a ordem no sentido em que se diz “isso é uma ordem”, em que o sujeito passa a ser instrumento de comando). (p. 15-16, *grifo da autora*)

É acerca dessa diferença entre discurso de polissemia contida e discurso de polissemia aberta que tratamos ao analisar nossas canções, haja vista o diálogo entre os discursos religioso e literomusical.

Considerando a grande influência da religião e do sagrado sobre as práticas da vida humana e social, a AD deve dedicar mais atenção a esse tipo de discurso tão importante, que é o religioso, conforme aponta Maingueneau (2008b), ao tratar da carência de análises sobre tal campo discursivo. Podemos verificar a grande influência desse discurso sobre o meio social, quando vislumbramos boa parte das pesquisas acerca do discurso religioso desaguando no conceito de discurso constituinte, isto é, aquele discurso capaz de autofundamentar-se e legitimar a si e outros discursos (conceito já trabalhado na primeira seção deste capítulo).

A categoria discursiva do *ethos* auxilia no entendimento da organização do discurso religioso. A imagem que se forma de uma personalidade religiosa, em determinado discurso, a partir de características bastante exploradas pela religião como a moralidade e a idoneidade (mas não somente nesse espaço, nem tão-somente essa categoria), é essencial para que tal discurso seja parte das práticas discursivas religiosas. Nesse sentido é que foram conduzidas as análises de Lopes e Moura (2014) acerca do *ethos* na enunciação profética bíblica. Apesar de a pesquisa ter utilizado principalmente o conceito retórico aristotélico de *ethos*, a noção da autoconstituência do discurso religioso ficou evidente através dessa análise do discurso profético, que é validado pelo hiperenunciador, no caso do livro analisado: Deus.

Acerca do espaço discursivo que o discurso religioso ocupa no nicho das práticas sociais e de sua capacidade de transitar entre os espaços discursivos de modo geral, Costa (2012) aponta que:

O discurso religioso é, assim, como qualquer outro discurso, um lugar de dispersão. Ele ultrapassa, portanto, o espaço institucional (igrejas, paróquias etc.) e se dissemina intencionalmente ou não pelos diversos discursos que circulam na sociedade, contaminando-os e sendo contaminado por eles. Adquire novas formas simbólicas (cf. os ex-votos e santos populares) e tem suas formas “oficiais” modificadas ou atravessadas pelas formas simbólicas de outros discursos (cf. o sincretismo promovido pelas religiões afro-brasileiras e o caso da canção profana, que, hoje em dia, na Igreja brasileira, praticamente substitui a música sacra de origem erudita). (p. 103-4)

Destacamos que a observação dessa potencialidade do discurso religioso já havia sido discutida por Dias (1987), ao analisar uma epístola pastoral. Assim o autor expõe: “A intertextualidade¹³ – relação de um discurso com outros discursos – referida à assimetria entre os planos espiritual e temporal forma uma condição característica do discurso religioso.” (p. 49). Ao analisar a relação entre o poder político e o poder religioso, ele afirma que essas relações interdiscursivas são parte da essência do discurso religioso.

Através dessa visão da potencialidade do discurso religioso de romper com o espaço institucional e se espalhar por outros tantos ambientes sociais, mencionada por Costa (2012), é possível compreender a relação que se dá com a utilização desse discurso para a elaboração do próprio discurso literomusical em canções seja com caráter de engajamento, de denúncia social, como nas canções *Súplica cearense*; *Salmos dos aflitos* e *A triste partida*, ou de ludicidade, em canções como *O jumento é nosso irmão*. Reforçamos, assim, a afirmação de Setzer (1987) sobre a não restrição do discurso religioso ao espaço dos templos religiosos e igrejas, mas sim, a todo cotidiano.

Também percebemos que esta aquisição de novas formas simbólicas pode nos conduzir ao esclarecimento do fenômeno de regionalização da religião que Luiz Gonzaga apresenta nas canções que interpreta, como os casos de *Jesus sertanejo*, composta por Janduhy Finizola e interpretada pela primeira vez em 1977 (*Ô ô, Jesus razão / Tão sertanejo / Que entende até de precisão*), *Pai nosso*, composta por Janduhy Finizola e interpretada pela primeira vez em 1978 (*Pai Nosso que estais no céu do sertão / Santificado quem vive sobre*

¹³ Leia-se interdiscursividade, para as abordagens discursivas.

esse chão) e *Salmo dos aflitos*, composta por Humberto Texeira e Luiz Gonzaga e interpretada pela primeira vez em 1978 (Menino de procissão / Cordeiro de um rebanho sem fim. / Me lembro das graças que o povo / Pedia pros céus, era assim).

2.5 O complexo discurso literomusical religioso

O campo discursivo é uma noção com que a AD trabalha bastante complexa, visto que os limites entre cada campo é, por vezes, difícil de ser estabelecido e apresenta inúmeros posicionamentos. Dominique Maingueneau (*in* CHARAUDEAU E MAINGUENEAU 2012, p. 92) enfatiza essa instabilidade: “O campo discursivo não é uma estrutura estática, mas um jogo de equilíbrio instável”.

Após a abordagem que fizemos acerca dos discursos literomusical e religioso, surge uma questão: a que campo discursivo pertencem as canções produzidas para circular nos ambientes canonicamente religiosos, como os templos religiosos? E as canções ditas gospel? Caracterizam um posicionamento dentro do discurso literomusical? Qual seu lugar no discurso literomusical?

As questões apontam para discursos difíceis de classificação quando pensamos que o discurso religioso pode estar disperso por vários ritmos musicais que circulam em diversos ambientes sociais, como no caso do baião, da mpb ou do pop-rock, por exemplo. A diferença está justamente na função que essa religiosidade exerce em tais canções: se é o foco principal ou se é acessória. Enquanto nos gêneros musicais tocados fora dos ambientes religiosos figuram canções com marcas religiosas que objetivam cooperar para a afirmação de seus posicionamentos, no caso das canções gospel o fenômeno que ocorre é diferente.

O posicionamento dessas canções está marcado pelo objetivo de captar fiéis e afirmar a fé dos que já são. Assim é que as canções não se prendem a um ritmo musical, mas sim à temática religiosa. Adaptam-se aos vários ritmos já consolidados para conseguir ganhar mais adeptos que já se agradam dos tais ritmos, por exemplo, funk, hip-hop, música eletrônica e forró.

Gonçalves (2012) afirma que esse estilo musical ganhou espaço com a libertação dos escravos americanos e suas participações nas igrejas e, com o avanço da tecnologia, o estilo foi absorvendo outros estilos musicais. Assim a autora explica que “podemos compreender a

música gospel como a classificação de um gênero musical que combina formas diferentes seculares¹⁴ com o conteúdo religioso” (2012, p. 33).

Sobre a relação entre religião e arte, Calvani (1998) aponta as seguintes configurações: estilo não-religioso e tema religioso; estilo religioso e tema não-religioso; tema religioso e estilo não-religioso; e estilo religioso e tema religioso. Acreditamos que as canções produzidas para circulação em ambientes religiosos necessariamente devem apresentar tema religioso, mas não necessariamente estarem em estilo religioso, visto que a preocupação com o transcendente pode ocorrer de forma indireta, como é o caso de canções das bandas gospel contemporâneas Palavrantiga e Oficina G3¹⁵. A popularização das canções desse gênero ocorreu por meio de produção de letras e melodias mais fáceis de decorar e executar e da variedade de ritmos com que começaram a dialogar.

Assim, está cada vez mais difícil discernir as canções que podem ser classificadas como gospel daquelas que os religiosos taxam de seculares. É possível ver, por exemplo, a canção *Ave-maria sertaneja*¹⁶ (composição de Júlio Ricardo e O. de Oliveira) sendo executada em templos e eventos da igreja católica, somente pelo seu teor de prece e pela sua semelhança melódica com canções tradicionalmente religiosas (mesmo que a proposta da canção tenha sido a do posicionamento dos forrozeiros nordestinos), ao passo que *Conquistando o impossível*¹⁷, da cantora gospel Jamile é executada em palestras e eventos sociais que objetivam autoajuda, melhora na autoestima dos participantes, pelo conteúdo positivo e encorajador de sua letra.

Dessarte, afirmamos que o discurso literomusical religioso é, no mínimo, complexo. E isso se dá dentre tantos fatores, pela própria complexidade dos dois discursos que são envolvidos: o religioso e o literomusical. Enquanto este é provavelmente, segundo a classificação de Orlandi (1987a), lúdico (possui polissemia aberta), o outro é autoritário (pela tendência à não-reversibilidade e à não-polissemia).

¹⁴ Secular é o termo utilizado pelos cristãos para referir-se a tudo que não diz respeito ao que é religioso, a tudo que acontece no mundo fora das igrejas.

¹⁵ Pela própria proposta dessas bandas, que é alcançar maior quantidade de jovens, elas investem em canções em que questões transcendentais não figuram o primeiro plano.

¹⁶ *Quando batem as seis horas / de joelhos sobre o chão / O sertanejo reza a sua oração: // Ave Maria, / Mãe de Deus Jesus, / Nos dê força e coragem / Pra carregar a nossa cruz. // Nesta hora bendita e santa, / Devemos suplicar / à Virgem Imaculada / Os enfermos vir curar.*

¹⁷ *Acredite / É hora de vencer. / Essa força vem de dentro de você. / Você pode até tocar o céu se crer. // Acredite / que nenhum de nós / Já nasceu com jeito pra super-herói. / Nossos sonhos / A gente é quem constrói. / É vencendo os limites, / Escalando as fortalezas, / Conquistando o impossível pela fé. // Campeão / Vencedor / Deus dá asas, / Faz teu voo. / Campeão / Vencedor / Essa fé que te faz imbatível / Te mostra o teu valor.*

2.6 Cenas da enunciação

Maingueneau (2008a) se propôs a estudar os modos como a enunciação se inscreve em determinado lugar enunciativo e chegou à noção de cenas enunciativas, importada do teatro. Para tanto, realizou algumas adequações necessárias para seu encaixe na teoria da AD. O autor afirma que: “o locutor deve dizer construindo o seu próprio processo de comunicação, uma encenação inseparável do universo de sentido que o texto procura impor” (2008a, p. 51). Isto é, toda enunciação está diretamente ligada a um quadro pré-estabelecido de encenação. Charaudeau e Maingueneau afirmam, em relação ao conceito de situação de enunciação, o seguinte:

Noção que, em análise do discurso, é frequentemente empregada em concorrência com a de “situação de comunicação”. Mas, ao falar de “**cena de enunciação**”, acentua-se o fato de que a enunciação acontece em um espaço *instituído*, definido pelo gênero de discurso, mas também sobre a dimensão *construtiva* do discurso, que se “coloca em cena”, instaura seu próprio espaço de enunciação. (2012, p. 95, *grifos do autor*)

Nesse sentido, a cena enunciativa é, na realidade, a própria representação que um discurso faz de sua situação enunciativa, como apontam os autores. Para Maingueneau (2008a), que dedicou a íntegra de uma obra para discutir cenas enunciativas e tópicos relacionados a esse tema, existem três tipos de cenas enunciativas: englobante, genérica e cenografia. A cena englobante diz respeito à definição do estatuto dos parceiros envolvidos na prática discursiva em questão e ao quadro espaço-temporal. Isto é, a cena mais elementar de qualquer discurso. Verificaremos esse conceito de modo mais aplicado e claro durante as análises das canções.

A cena genérica é instituída pelo gênero discursivo e refere-se a um contexto mais específico, que apresente papéis, circunstâncias, objetivo, suporte material etc. A cena genérica, portanto, é inevitavelmente definida pelo gênero discursivo. As cenas englobante e genérica são, segundo Maingueneau (2008a), as cenas necessariamente presentes em toda prática discursiva, visto que todo discurso reporta-se a um gênero e apresenta indiscutivelmente interactantes envolvidos em uma prática discursiva.

A cenografia tem lugar especial dentre as cenas de enunciação para o discurso literomusical, porque cada canção requer uma cenografia particular, ao contrário de alguns outros gêneros. Por isso, discutiremos melhor seu conceito.

Para Maingueneau (2008a), a cenografia, diferente das outras cenas enunciativas, é imposta pelo texto, não pelo tipo ou gênero discursivo. Desse modo, é a cenografia que desenvolve o discurso e é responsável por legitimá-lo, assim como, por convencer o público-alvo. Assim como os coenunciadores mudam conforme as cenas mudam, as topografias (espaços da enunciação) e cronografias (tempos da enunciação) também não são as mesmas em cada uma delas. Entretanto, podemos compreender que os três tipos de cenas dialogam entre si e cooperam para a compreensão umas das outras, assim como validam e permitem a existência das outras, especialmente a genérica em relação à cenografia. Desse modo, tomaremos a cenografia como a base de “uma encenação singular da enunciação” (MAINGUENEAU, 2015, p. 122).

O conceito de cenografia gera um impasse em relação à sua ocorrência, tendo em vista que Maingueneau (2008a) sugere que ela legitima e é legitimada pela enunciação, mas, em alguns discursos, ela pode não aparecer (gêneros administrativos, por exemplo) e em outros é ela requisitada (uma publicidade ou uma canção, por exemplo). Em outras obras, como Maingueneau (2015), o autor faz uma relação entre cena genérica e cenografia a partir dos modos de genericidade, em que alguns gêneros possuem uma “cenografia endógena [...] imposta pela cena genérica.” Por essa última colocação, supomos que, na verdade, todos os discursos possuem uma cenografia, mas, em alguns, ela é imposta pelo próprio gênero e, portanto, tem menor liberdade na elaboração/importação da cena de fala, como é o caso de um memorando ou um currículo.

Este, no entanto, não é o caso de nosso *corpus*. Às canções, de modo geral, sempre é requisitada uma cenografia particular, que valide a enunciação e coopere com as outras cenas. Vejamos o caso da canção *Canaã*, de Humberto Teixeira, gravada em 1968:

Por que cantar tanta tristeza? / Me pergunta com frieza / Gente alegre de riqueza / Que Deus quiz pro lá de cá. // Pra essa falsa realza / Que nem sabe com certeza / Que lá tem uma princesa / Vou de novo explicar. // Cabe a mim, lei do destino / Responder o desatino / Já que a saga do norte ofendido / Fui eu que cantei / Quando um dia com o povo / A viola eu afinei / E com mote, tristeza é pobreza / Eu rimei... // Minha lira, que a face do norte mudou / E eu mudei. // Asa Branca, Assum Preto, Acauã / Me ajudem de novo a cantar / E dizer

*que num é só tristeza / O que tem o sertão a mostrar. / Que o caboclo
que tanto sofreu / E caído, viveu pra sonhar / Amanhecer dentro de
Canaã / Sem sair de seu próprio lugar / Tem agora não só a
esperança / Mas certeza de se levantar / Eis porque eu voltei a cantar.
// Vejam todos, não há mais tristeza / Na viola que eu passo a tocar: /
Canaã, que alegria te encontrar / Canaã, Canaã, Canaã*

Nessa canção, a cenografia traz um enunciador cantor, que se confunde com a própria cena genérica, visto que a canção é enunciada nos palcos ou nos LP's e CD's pelo cantor. No entanto, esse enunciador da cenografia parece ser solicitado pelos seus conterrâneos do sertão a retificar o que havia sido dito por ele a respeito de sua terra, caracterizando um diálogo. Era necessário ressaltar que o sertão não é só tristeza. A cenografia parece uma conversa, em que o enunciador responde à questão feita a ele, convocando vários discursos e personagens de outras canções. Nos últimos versos, o cantor volta-se para a terra de fala, falando sobre a alegria de revê-la e comparando-a à Canaã, a terra prometida dos judeus.

Essa analogia de espaços, o sertão nordestino e o deserto que o povo de Deus atravessou na fuga do Egito, assim como a afirmação de que Deus os escolheu “pro lado de cá”, remetem-nos ao discurso bíblico: “Lembraí-vos perpetuamente da sua aliança e da palavra que prescreveu para mil gerações; da aliança que fez com Abraão [...], dizendo: A ti te darei a terra de Canaã, quinhão da vossa herança.” (ICr 16:15-18). Essa referência é utilizada para validar o próprio discurso literomusical dessa canção. O fato de utilizar o espaço simbólico de “Canaã” é representativo para a validação do espaço dessa cenografia. No entanto, compreendemos que, nessa canção, a cenografia e a cena genérica, por vezes, convergem, o que é possível a depender da intenção da própria canção.

Além dessas noções, ainda trabalharemos com o conceito de cena encaixada nas cenografias das canções, isto é, quando uma cena aparece dentro de uma cenografia. É o caso de “Ave-Maria Sertaneja”, em que a cena da oração aparece encaixada na cenografia da canção. Já a cena difusa diz respeito a várias cenas que coexistem dentro da cenografia da canção. Isso acontece em “Pai Nosso”. Nessa música, a cenografia é composta de várias cenografias com coenunciadores distintos.

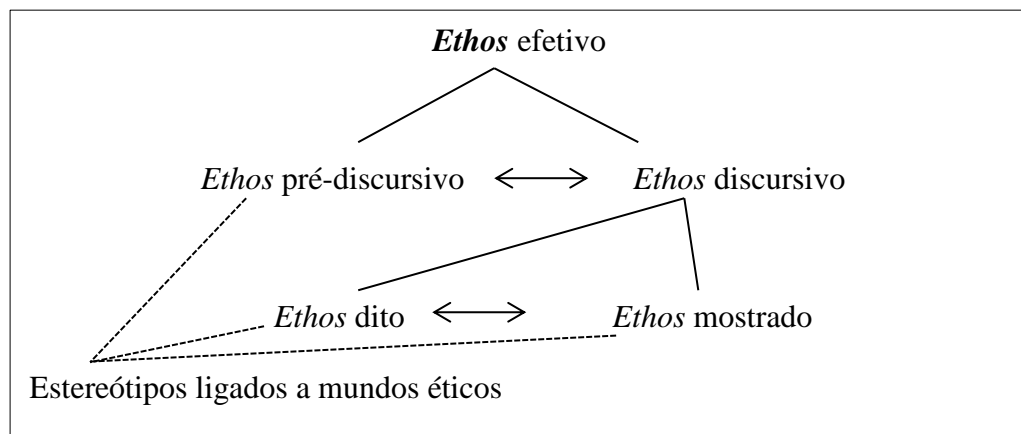
2.7 *Ethos* discursivo

O *ethos*, conceito nascido na Retórica clássica, foi retomado, pelos estudos de Ducrot (1984) e Maingueneau (2008b), segundo as perspectivas pragmáticas e discursivas, respectivamente. Este último propôs que o *ethos* se manifesta, tanto no texto oral como no texto escrito, por um papel social e através de uma voz e de um corpo. Isto é, a enunciação acontece também a partir da postura corporal do enunciador, de seu tom de voz, de suas vestimentas etc. É essa noção que diferencia a proposta do *ethos* para a teoria discursiva e para a teoria retórica. Para esta, o *ethos* é estritamente ligado à oralidade.

Maingueneau caracteriza, de forma inovadora, o conceito de *ethos*, ao relacioná-lo com as cenas da enunciação, visto que “cada gênero de discurso comporta uma distribuição pré-estabelecida de papéis que determina em parte a imagem de si do locutor.” (MAINGUENEAU in CHARAUDEAU e MAINGUENEAU, 2012). Maingueneau afirma, sobre a relação da cenografia com o *ethos* e a enunciação, o seguinte:

A cenografia, com o *ethos* da qual ele participa, implica um processo de enlaçamento: desde sua emergência, a fala é carregada de certo *ethos*, que, de fato, se valida progressivamente por meio da própria enunciação. A cenografia é, assim, ao mesmo tempo, aquilo de onde vem o discurso e aquilo que esse discurso engendra: ela legitima em enunciado que, por sua vez, deve legitimá-la, deve estabelecer que essa cena da qual vem a palavra é precisamente a cena requerida para enunciar nessa circunstância. (2008a, p. 71)

Por meio dessa visão de *ethos*, Maingueneau propõe o desmembramento do *ethos* discursivo em um quadro:



Fonte: Maingueneau (2008b, p. 71)

Segundo o quadro, o *ethos* discursivo é resultado da interação dessas várias instâncias éticas. O autor explica que os limites entre *ethos* dito e mostrado¹⁸ são difíceis de definir. O *ethos* também se delinea além da própria enunciação, isto é, há um *ethos* pré-discursivo. O público constrói parte da imagem do orador antes mesmo que ele comece a enunciação. Entretanto, esse *ethos* prévio não se dá em todos os discursos, mas principalmente nos comunicados oralmente em que outros fatores são mobilizados, tais como a afetividade, conforme Maingueneau (2009).

Sobre essa noção de *ethos* prévio, Moura (2012, p. 60), em sua tese acerca das construções de imagens no discurso midiático, ressalta que “o *ethos* prévio é [...] composto das impressões acerca do orador que o auditório já possui antes da enunciação em questão, procedente do nível situacional e do acesso da plateia a um interdiscurso”.

Entender a noção de *ethos* discursivo é fundamental para compreensão da relação que há entre a construção de sentidos feita no discurso e a própria imagem que é realizada pelo enunciador através da atividade argumentativa que é realizada por ele com o fim de persuadir, como explica Amossy (2011). Compreendendo as características morais do enunciador, o público enunciatário acaba por ser mais ou menos convencido pelo seu discurso, a depender inclusive de outras técnicas utilizadas na enunciação para atingir determinado objetivo. Maingueneau aborda a relação entre o *ethos* e a construção de identidade, explicitando que o enunciador molda seu discurso a fim de encaixar-se em tal identidade:

En dernière instance, la question de l'ethos est liée à celle de la construction de l'identité. Chaque prise de parole engage à la fois une prise en compte des représentations que se font l'un de l'autre les partenaires, mais aussi la stratégie de parole d'un locuteur qui oriente le discours de façon à se façonner à travers lui une certaine identité.¹⁹ (2002, p. 4)

¹⁸ *Ethos* mostrado é o próprio *ethos* discursivo que domina o discurso na sua maior parte. Já o *ethos* dito refere-se a fragmentos do texto em que o autor evoca o *ethos* de sua própria enunciação direta ou indiretamente. (MAINGUENEAU, 2009)

¹⁹ Em última análise, a questão do *ethos* está ligada à da construção da identidade. Cada ato de fala leva em consideração representações que se fazem dos participantes, mas também a estratégia de fala de um locutor que conduz o discurso de forma que se molda por meio dele uma certa identidade. (Tradução nossa)

Devemos destacar a existência de consenso entre os pesquisadores da importância que alguns princípios morais, como os de honestidade, exercem na recepção do discurso pelo auditório. Compreendemos que as singularidades do enunciador e as estratégias argumentativas utilizadas por ele tornam-se influenciadoras nos resultados causados pela enunciação.

A análise do *ethos* discursivo requer um diálogo com as outras duas provas retóricas que constituem a tríade proposta por Aristóteles, a saber: o *pathos* e o *logos*. Aquele se refere às paixões próprias do enunciatário, e as análises se dão acerca de como tais emoções influenciam nos efeitos de sentido produzidos sobre o discurso. Já a prova conhecida como *logos* remete à palavra proferida que traz os procedimentos retóricos fundamentais para suscitar as paixões e, por conseguinte, diz respeito às próprias estratégias argumentativas licenciadas e viabilizadas pela língua, como as escolas lexicais, a ordenação sintática dentre outras.

Gonçalves (2006) dedicou boa parte de sua tese à discussão do *ethos* discursivo. Fê-lo diferenciando as diversas perspectivas de *ethos* (filosófica, antropológica, retórica, literária e discursiva), diferenciando os termos congêneres (*habitus*, esquematização e estilo) e propondo a compreensão do *ethos* nas teorias discursivas a partir da visão do assujeitamento não-absoluto do sujeito. O autor explica:

[...] o *ethos* pode ser um expediente discursivo capaz de mostrar como o sujeito pode habitar num espaço identitário de tensão, no qual é determinado por forças que lhe são externas, mas, dada a singularidade do seu dizer, também determina as práticas discursivas em que está inserido. (2006, p. 107)

Costa (2007) ressalta a possibilidade de coexistência de vários *ethé* que o discurso literomusical permite. O autor realizou uma análise sobre o elemento religioso e o investimento do *ethos* na música ‘Fé cega faca amolada’, de Milton Nascimento e Ronaldo Bastos. Observou, então, que são apresentados pelo menos três *ethé*: um *ethos* bélico e heróico, um *ethos* lascivo e sensual e um *ethos* místico e estático.

Em nosso caso, no entanto, é válido perceber a coexistência, não de dois *ethé* quaisquer, mas sim de *ethé* que, a priori, são considerados anti-*ethé*. Veremos, com as análises, que o *ethos* religioso do nordestino que se desenvolve nas canções de Gonzaga,

mostra-se na maioria das vezes destoante do estereótipo que sustenta o *ethos* religioso, de modo geral, constituindo uma oposição ao *ethos* religioso convencional, mas, nem por isso, não religioso. Veremos, também, que os principais *ethé* nordestinos que se constituem nas canções são os devotos festivos, agradecidos pelo pouco que têm, e os devotos suplicantes, em estado de calamidade, resignados pelo seu destino, no entanto, esperançosos na sua própria fé. Esses dois tipos relacionam-se à melodia da canção. Desse modo, os festivos são apresentados em marchinhas, enquanto os suplicantes aparecem em toadas, ou outros ritmos mais calmos.

2.8 Relações intertextuais

As relações que se estabelecem entre os textos foi e continua sendo alvo de estudos nas últimas décadas por uma parcela relevante de linguistas, os quais vislumbraram a importância que tais relações exercem para a composição textual, assim como para a compreensão da noção de textualidade. Apesar de ser bastante estudada pela Linguística textual, a intertextualidade é um fenômeno que se reflete inquestionavelmente nas pesquisas feitas a partir da proposta epistemológica da AD, considerando que os estudos discursivos partem do texto para analisar o discurso para além do texto físico, observando as condições de produção, por exemplo.

Mesmo na noção da composição do texto, já é possível verificar a heterogeneidade intrínseca, como asseveram Koch, Bentes e Cavalcante (2012, p. 15), em obra destinada a compreender os fenômenos relacionados à intertextualidade: “Todo texto é, portanto, heterogêneo [...]. Dele fazem parte outros textos que lhe dão origem, que o predeterminam, com os quais dialoga, que ele retoma, a que alude ou aos quais se opõe.”

Sobre as classificações das relações intertextuais, vários autores posicionaram-se de modo diferente ao definirem suas características básicas. Assim, duas classificações que figuram extremos em se tratando de abrangência dos limites do texto e das próprias relações entre eles são as de Gérard Genette (2006) e de Júlia Kristeva (1974 *apud* Koch, Bentes e Cavalcante 2012). Para o primeiro autor, a intertextualidade é somente um dos vários tipos de relações estabelecidas entre os textos, em que também podemos encontrar a paratextualidade, a arquitekstualidade, a hipertextualidade e metatextualidade. A intertextualidade referir-se-ia,

portanto, de modo bastante restrito, à copresença entre os textos. Essa relação de extremidade entre as propostas foi vislumbrada, primeiramente, por Natalie Piègay-Gros.

Já para Julia Kristeva²⁰ (1974 *apud* KOCH, BENTES E CAVALCANTE, 2012), divulgadora das ideias do russo Mikhail Bakhtin acerca do princípio dialógico da linguagem na Europa, a intertextualidade diz respeito a toda relação de produção textual, visto que, para a autora, o próprio processo de produção de um novo texto remete direta e inevitavelmente a retomadas, negações e disseminações de outros textos existentes. Essa última noção foi muito importante para o estudo de textos literários, justamente por beber nos escritos do círculo de Bakhtin.

Em Chauraudeau e Maingueneau (2012), há duas possibilidades de compreensão do termo: a intertextualidade pode ser vista como uma propriedade que constitui qualquer texto ou como um conjunto de relações implícitas ou explícitas que determinado texto ou grupo de textos mantém com outros. No dicionário citado, a diferença entre intertextualidade e intertexto é estabelecida, em que a primeira refere-se ao sistema de regras implícitas que subjaz ao conjunto de fragmentos evocados num dado texto, isto é, o intertexto propriamente dito. Além disso, é apontada uma diferença entre a relação de intertextualidade que se dá entre os textos de um mesmo campo discursivo (interna) e entre textos de campos discursivos diversos (externa).

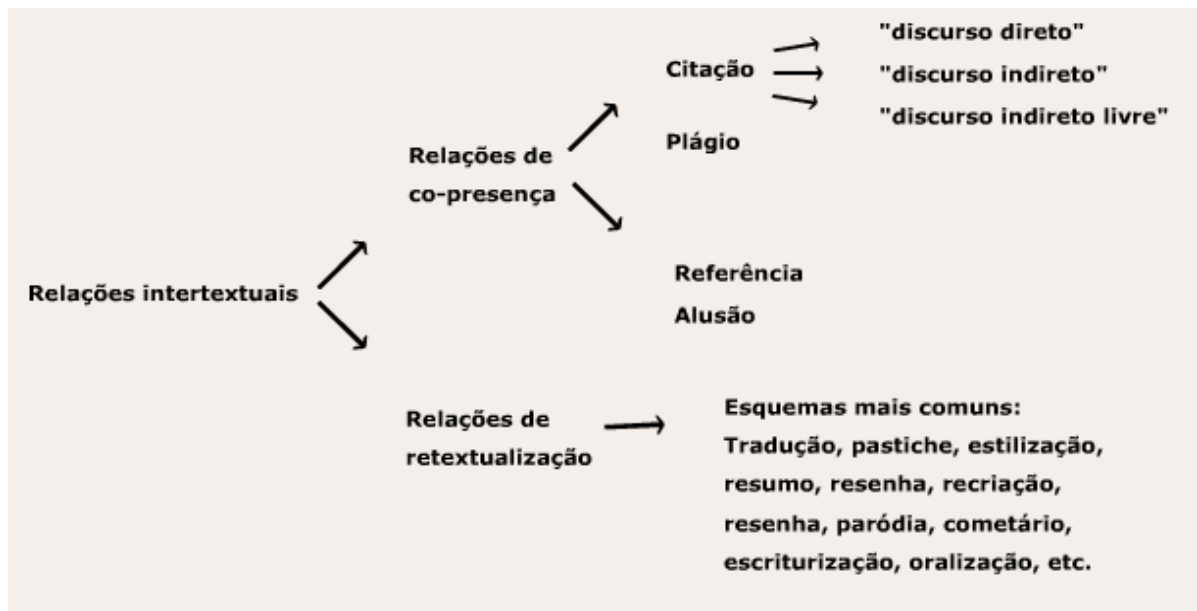
Em seu trabalho de conclusão do doutorado, Nobre (2014) tratou de organizar um quadro teórico visitando todas as abordagens sobre o fenômeno da intertextualidade e chegou à conclusão da existência de dois parâmetros essenciais a qualquer fenômeno intertextual: um funcional, em que se avalia o grau de captação ou subversão do intertexto em relação ao texto original; e um constitucional, em que se observa se o intertexto provém de recursos de um texto único ou de vários. Apontou ainda outros três possíveis parâmetros: o composicional, o referencial e o formal.

O parâmetro composicional refere-se à quantidade de presença do texto (se fragmentos ou íntegra). O funcional diz respeito ao grau de explicitude/implicitude do intertexto. Por fim, o formal refere-se ao modo como os textos originais são retomados por novos textos (reprodução, adaptação ou menção).

²⁰ Primeira autora a tentar abordar o tema da intertextualidade de modo sistemático, após Bakhtin (2003).

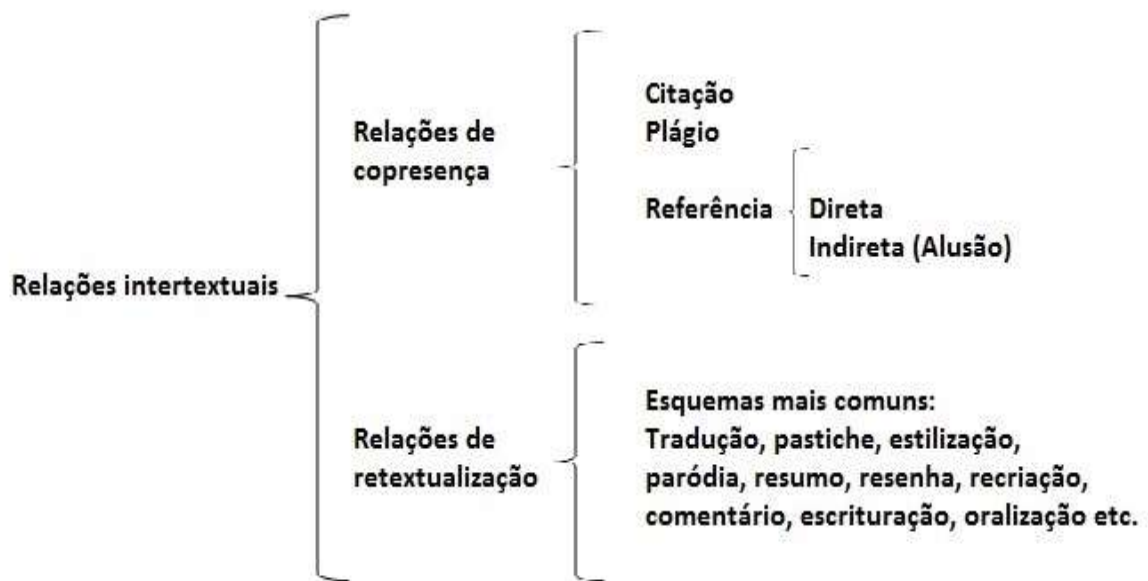
Devemos ainda falar de outra taxonomia: a apresentada por Natalie Piègay-Gros (1996 *apud* COSTA, 2012). Nela, são consideradas as relações intertextuais a partir de uma intenção, portanto, uma estratégia textual, torna-se a mais razoável em termos de não atingir os extremos, mas sim sistematizar as duas visões mencionadas. A autora divide as relações de intertextualidade a partir de dois critérios principais, os quais são: se o texto é parcialmente ou totalmente requisitado (copresença e derivação/retextualização) e o grau de explicitude (citação ou plágio, por exemplo).

A classificação dessa autora foi revista por Costa (2001), em sua tese. O autor, após explicar as classificações de Kristeva e de Genette, já mencionados, opta por compreender a intertextualidade como estratégias discursivas deliberadas, como propôs Piègay-Gros.



Quadro 1: Esquema tipológico das relações intertextuais segundo Nathalie Piègay-Gros (1996 *apud* COSTA, 2012)

Após algumas adequações ao modelo apresentado pela autora, Costa (2012) propõe o seguinte quadro, pensando principalmente na aplicação para qualquer campo discursivo, que não somente o literário:



Quadro 1: Esquema tipológico das relações intertextuais segundo Costa (2012, p. 43).

Dentro dessa classificação, o tipo de intertextualidade por co-presença mais comum é a citação, em que se convocam as palavras de outro, tal como foram tornadas públicas. Ao contrário, o plágio retoma as palavras de outro sem mencionar a fonte, o que a torna a forma de intertextualidade punida pela sociedade. Já a referência e a alusão não remontam às palavras do outro de modo literal, no entanto, a alusão recorre a um jogo de memória e associação que o leitor deve fazer, para compreendê-la, ao contrário da referência, que traz diretamente nomes de lugares, personagens etc.

Sobre as intertextualidades por retextualização ou de derivação, elas supõem uma relação mais estreita entre os textos, como explica Piègay-Gros (1996 *apud* COSTA 2012). Exemplificam este tipo de intertextualidade o pastiche, o travestimento burlesco e a paródia. Esta última se refere à modificação do conteúdo de um texto sem interferir na estrutura original. Já no travestimento burlesco, o conteúdo é mantido, mudando totalmente a estrutura. Por fim, o pastiche imita o estilo de determinado autor.

Há que se destacar que as autoras Koch, Bentes e Calvalcante (2012) sugerem ainda uma classificação quanto ao tema e ao estilo. São: intertextualidade temática e intertextualidade estilística. A primeira diria respeito ao diálogo entre textos com tema comum, como é o caso da maioria dos textos científicos que convocam outros textos sobre o mesmo tema para afirmá-los ou refutá-los. Já a estilística refere-se a um texto que recorre ao estilo de um autor com as diversas intenções possíveis: parodiar, imitar etc.

Ressaltamos que, tanto a temática quanto a estilística, são contempladas no quadro de Costa (2012) que apresentamos, porém numa classificação que opera com critérios diferentes. Desse modo, optaremos por considerar somente a classificação contida no quadro, por questões metodológicas, visto que nosso *corpus* é constituído de canções assim como aquele analisado pelo autor do quadro.

Com a retomada dessa classificação de Costa (2012), nas análises de nosso *corpus* no quinto capítulo, de modo aplicado, perceberemos que as relações de intertextualidade nas canções estudadas se dão, principalmente, pelas relações de retextualização/derivação e pela intertextualidade estilística, tendo em vista que, há variação de suporte e de modalidade, de campo discursivo e de propósitos discursivos dos textos religiosos para os textos literomusicais. Além disso, há diferença na intencionalidade do texto retextualizador e do texto retextualizado.

Sobre essa recorrência, Costa faz observações sobre as relações de retextualização/derivação mencionadas anteriormente, para quem o jogo com o sentimento de identidade e diferença que produzem efeito lúdico sobre o leitor também são objetivos dos músicos, ao recorrerem a esse tipo de relação intertextual mais frequentemente:

As três relações de derivação aqui expostas têm em comum não apenas o fato de trabalharem sobre produções textuais consagradas, mas também o fato de jogarem com um sentimento de identidade e diferença que podem produzir um efeito lúdico sobre o leitor e, ao mesmo tempo, provocar nele seja um distanciamento crítico, seja uma desmistificação em relação às “grandes obras”. Distinguem-se das relações de co-presença pelo fato de que as obras que dela lançam mão devem sua existência ao texto derivante, o que não ocorre com as que, de diversos modos, tomam emprestadas passagens de outros textos. Mas ambas, como vimos, são relações potencialmente subversivas. (COSTA, 2012, p. 40)

Para além dessa classificação, é necessário analisar a intertextualidade a partir da intergenericidade (relação entre os gêneros religiosos e os gêneros literomusicais), o que nos possibilitará compreender a composição das cenas enunciativas nas canções e a influência da multissemiose que valida a formação da canção: melodia e letra.

Consideramos, para tanto, que algumas canções retomam gêneros e intenções canonicamente religiosos, como a súplica, a prece, a ação de graças e o sulfrágio (tipo particular de súplica dirigida somente às almas do purgatório).

3 CONDIÇÕES DE PRODUÇÃO DO DISCURSO EM LUIZ GONZAGA

Baião é gado, baião é vaqueiro, baião é agricultura, é carne de sol com feijão verde e cuscuz de milho, meu fi! Baião é cangaceiro, é caba valente, é caba mole, é valentão sem controle. É, mas no nordeste num dá caba mole não senhor! Por isso baião éromeiro, é meu padre Cícero, é Frei Damião. Baião é cantiga de gente de trabalho, é algodão. Baião é pra cantar nas fábricas, nos quartéis, divertir soldado, é! Nos colégios, nas retretas, nas praças públicas, em cima dos caminhões, cantanto livremente para o povo desse Brasil. O baião não é pra ser cantado em qualquer lugar não. Ele se dá a respeito! Baião é raça, lágrima, é suor. É aventura. Baião é tudo isso, minha gente! (GONZAGA, 2002)

Luiz Gonzaga do Nascimento Silva (1912-1989) foi um músico e intérprete musical que ganhou notoriedade no cenário brasileiro durante as décadas de 1940 a 1980 do século passado executando principalmente canções em ritmos nordestinos. Seu reconhecimento se deve, em boa parte, às criações melódicas e harmônicas na execução das canções. Sua discografia é composta por 266 discos, dentre LPs, compactos simples e duplos etc. O artista ficou conhecido como “rei do baião” por inovar na execução desse ritmo desconhecido por muitos no Brasil à época.

Gonzagão, como também é conhecido, produziu canções em vários momentos da história brasileira: da Era Vargas à Nova República. Desse modo, sua obra revela marcas de vários cenários político-sociais e culturais do Brasil e, ao mesmo tempo, é influenciada por esse longo período de situações sociais que o Brasil viveu. Nosso *corpus* detém-se a produções de 1963 a 1983, isto é, deixa mais da metade do período de produção musical do artista fora da análise. Isso se justifica principalmente pela enorme produção musical do artista e pelo longo período em que ela ocorreu. Além disso, o período de maior influência da religiosidade de Gonzagão em suas canções ocorreu durante os anos de 1960 a 1985.

Desse modo, neste breve capítulo, tentaremos abordar duas questões principais que se levantam acerca das condições de produção do discurso de Luiz Gonzaga²¹ para a análise das canções de nosso *corpus*: a partir da noção de posicionamento²², qual o posicionamento do baião, difundido por Gonzaga, e do forró de modo mais abrangente, na produção musical da música popular brasileira? Quais as relações entre a religiosidade, em suas várias formas de

²¹ O termo é utilizado, aqui, num sentido mais específico que o “discurso” religioso, por exemplo. Vale ler Maingueneau (2015) que aponta alguns modos de conceber esse termo.

²² Categoria de base da Análise do Discurso que define uma “identidade enunciativa forte” em determinado campo discursivo.

apresentação, e a produção discursiva do baião nas canções de Luiz Gonzaga? Isto é, que influências sociais e culturais do discurso religioso as suas canções sofrem?

3.1 Posicionamento dos forrozeiros: qual o lugar do baião?

Posicionamento é uma categoria discursiva fundamental para a compreensão das relações que ocorrem dentro de um campo discursivo. Para Maingueneau (2008a), o posicionamento refere-se tanto a uma identidade enunciativa dentro de determinado campo discursivo, quanto à afirmação da identidade desse campo. Ao mesmo tempo em que os posicionamentos concorrem entre si em um campo, eles também colaboram para sua identidade geral.

Estudando o campo do discurso literomusical brasileiro, é possível ver que ele possui vários posicionamentos que ocorrem a partir de agrupamentos realizados por diversos critérios, dentre os quais: estética e ideologia, regionalismo, temática, gêneros musicais e valores relativos à tradição (COSTA, 2012). Há cantores e compositores que definem seu posicionamento “pela prática exclusiva de um gênero ou família de gêneros musicais” (COSTA, 2012, p. 211). É esse o caso dos forrozeiros. Costa (2012, p. 218) explica que:

Formalizados e difundidos a partir da década de 40 por Luiz Gonzaga, o baião e outros gêneros folclóricos nordestinos foram fundamentais enquanto referência identitária de uma enorme população brasileira dispersada pela necessidade de abandonar seus lugares de origem para tentar melhores condições de vida no sul e sudeste do país.

O autor esclarece como essa difusão da família de gêneros musicais nordestinos²³ (xote, xaxado, baião etc) ocorreu no Brasil e menciona, como marco inicial do posicionamento discursivo denominado “forrozeiro”, o momento em que Luiz Gonzaga, Jackson do Pandeiro, Humberto Teixeira e Zé Dantas começaram a fazer escola (com Dominginhos, Sivuca e Waldonys, por exemplo). Isto é, o início do posicionamento forrozeiro se deu quando o forró foi adotado como modelo.

²³ Costa (2012), ao falar dos forrozeiros, refere-se ao forró pé-de-serra, em que a base se encontra (mas não se limita) no trio instrumental zabumba-triângulo-sanfona proposto por Gonzaga. O forró eletrônico, mais atual, surgiu na década de 90, utiliza em sua execução instrumentos eletrônicos como guitarra elétrica, contrabaixo e teclado. Seguiremos, neste estudo, o mesmo entendimento de forrozeiros de Costa.

Nesse posicionamento, um gênero musical teve lugar destacado e serviu de representante legítimo do forró (que, na verdade, é designação para uma festa popular que envolve dança de ritmos variados²⁴), segundo Dominique Dreyfus²⁵ (1996): o baião. A sua legitimação se dá por várias vias: investimento musical, investimento verbal, investimento ético e investimento religioso. Costa (2012) explica que os forrozeiros investem na tensão temática²⁶ e na tensão passional²⁷, com ritmos mais dançantes, como o baião e o xote, e ritmos mais calmos, como a toada e a seresta sertaneja. Além disso, os forrozeiros consagraram uma formação básica de execução das canções inventada por Luiz Gonzaga, isto é, triângulo, sanfona e zabumba. Esta é a caracterização do posicionamento dos forrozeiros em relação ao investimento musical.

Além disso, nas letras das canções compostas e interpretadas pelos forrozeiros, há uma tendência em “cativar o imaginário da população nordestina imigrante” e “dirimir o preconceito urbano contra a música de origem rural” (COSTA, 2012, p. 221). São exemplos do primeiro objetivo *Estrada de Canindé* (Luiz Gonzaga/Humberto Teixeira, 1950), *A volta da asa branca* (Luiz Gonzaga/Zé Dantas, 1950) e *Canaã* (Humberto Teixeira, 1968). As letras costumam utilizar a metalinguagem além de falar de costumes, personagens, cenários que caracterizam a região nordestina.

Já o investimento ético se dá através do sertanejo eufórico ou melancólico, em canções mais alegres e dançantes ou mais sorumbáticas, respectivamente. Costa (2012) destaca que o sertanejo é retratado tanto pelas suas habilidades de dança e música quanto por manter seus costumes nordestinos e interioranos mesmo morando em outras regiões. O *ethos* desse sertanejo se caracteriza, ainda, pelo perfil de viajante, que “anda pelo país”, e foi representado pelos cantores Luiz Gonzaga e Gonzaga Júnior, no LP *Gonzagão e Gonzaguinha, a vida do viajante* (1981).

Além desses investimentos citados por Costa (2012), destacamos que os forrozeiros investem na presença da religiosidade sertaneja em suas canções, visto que o catolicismo²⁸

²⁴ Costa, 2012, p. 219.

²⁵ Escritora francesa e biógrafa de Luiz Gonzaga. Fez boa parte das anotações de *Vida do viajante* quando Gonzaga ainda era vivo, mas o livro foi publicado postumamente.

²⁶ Investimento em pulsação e subdivisão de valores rítmicos aliados a impulsos somáticos. (TATIT, 1996 *apud* COSTA, 2012)

²⁷ Investimento em continuidade melódica com menos repetição de frases melódicas e menor pulsação. (TATIT, 1996 *apud* COSTA, 2012)

²⁸ O catolicismo a que nos referimos, praticado pelos sertanejos, não é um catolicismo puro, mas, sincrético. As canções destacam figuras religiosas oficiais e não-oficiais, como é o caso de Padre Cícero.

nordestino é forte na identidade do sertanejo. Esse investimento ocorre tanto no plano musical (algumas canções lembram ladainhas²⁹, músicas executadas em templos, por exemplo), quanto no plano verbal (canções que tematizam questões religiosas³⁰, que enaltecem santos e personagens bíblicas³¹, intertextualizam com textos religiosos, ou mesmo, mencionam sintagmas relacionados à religião³²) e serve a diversos objetivos enunciativos.

A assertiva feita por nós acerca do investimento religioso é corroborada nas palavras encontradas num folder (Imagem 1³³) exposto no Museu do Gonzagão, em Exu (PE): “A fé e a devoção marcaram a alma sertaneja de Luiz Gonzaga, expressa em suas canções, com traços da verdadeira crença nordestina”. Nesse sentido é que entendemos a força que o investimento no tema religioso nas canções interpretadas por Gonzagão possui. A religião, de algum modo, propõe-se a fortalecer o posicionamento do intérprete dentro da música popular brasileira, ao ajudar na validação do lugar do sertanejo como protagonista no discurso literomusical, bem como na confirmação da sacralidade do solo nordestino.

Pela apresentação de todos esses investimentos e pela própria constituição do baião como ritmo musical que representa o posicionamento dos forrozeiros (e pai do forró, segundo o próprio Gonzaga³⁴), é possível compreender que o baião é fundamental na formação, bem como na perduração do forró enquanto posicionamento do discurso literomusical brasileiro.

²⁹ Rainha do mundo (Ary Monteiro/ Júlio Ricardo, 1964) “*Senhora Rainha do Mundo / Rogai por nós desta terra varonil / Agora e na hora de lutar pelo Brasil. // Não deixeis que ninguém ponha a mão / Neste auriverde pendão. / Senhora Rainha do Mundo / Eu te suplico por piedade / Olhai e amparai esta terra da liberdade. // Não deixes que pague o justo por pecador. / Dai aos corações dos homens, paz e amor. // Senhora Rainha do Mundo*”.

³⁰ Ave-maria sertaneja (Júlio Ricardo/ O. de Oliveira, 1964) “*Quando batem as seis horas / De joelhos sobre o chão / O sertanejo reza / A sua oração: // Ave Maria / Mãe de Deus Jesus / Nos dê força e coragem / Pra carregar a nossa cruz. // Nesta hora bendita e sã / Devemos suplicar / A Virgem Imaculada / Os enfermos vir curar. // Ave Maria / Mãe de Deus Jesus / Nos dê força e coragem / Pra carregar a nossa cruz*”.

³¹ O jumento é nosso irmão (Luiz Gonzaga/ José Clementino, 1967) “*É verdade, meu senhor / Essa história do sertão. / Padre vieira falou / Que o jumento é nosso irmão (...) // Serviu de transporte pro nosso senhor / Quando ele iria para o Egito. / Quando o nosso senhor era perritotinho // Todo jumento tem uma cruz nas costas / Não tem? Pode olhar que tem. / Todo jumento tem uma cruz nas costas. / Foi ali que o menino santo fez o pipizinho. / Por isso ele é chamado de sagrado. / Ah ha ha... jumento meu irmão, / O maior amigo do sertão (...) // Agora meu patriota, em nome do meu sertão / Acompanha seu vigário, nesta eterna gratidão. / Aceita nossa homenagem: / O jumento é nosso irmão*”; For all para todos (Capinam/Geraldo Azevedo, 1982) “*Para todos os fandangos / Para todos os ferreiros / Para todos os candangos / Para todos os brasileiros. / Eu vou mostrar pra vocês / Como nasceu o forró. / Foi antes de padim Çiço / Foi antes de lampião / Antes de nascer o Cristo / Do batismo de João / Antes de morrer por todos / Antes de repartir o pão (...)*”.

³² São João na roça (Juiz Gonzaga/ Zé Dantas, 1952); Viva São João (Jackson do Pandeiro/ Buco do Pandeiro, 1964); Secretário do diabo (Osvaldo Oliveira/ Reinaldo Costa, 1966); São Francisco do Canindé (Julinho/ Luiz Bandeira, 1977).

³³ Encontrada nos anexos.

³⁴ GONZAGA, Luiz. Show no Cavalo Dourado. 1988. In: *A hora do Adeus*. Rede Globo.

3.2 A religião e a música nordestina

Uma das marcas culturais mais fortes do nordestino brasileiro foi/continua sendo a intensa relação da sua vida com a religiosidade (católica, porém, sincrética, devido às diversas influências de outras religiões), revelada através dos nomes dados às pessoas, às cidades, aos estabelecimentos etc, sempre em homenagem a alguma santidade ou personagem na tradição cristã, bem como as próprias expressões linguísticas regionais. É baseado nessa forte relação que o compositor e intérprete Luiz Gonzaga explica a origem de seu nome nos seguintes versos (ARQUIVO N, 2012):

Nas terras de novo Exu, da fazenda Caiçara,
Em novecentos e doze, viu o mundo minha cara.
Dia de Santa Luzia, por isso é que sou Luiz.
No mês que Cristo nasceu, por isso é que sou feliz.

Assim como Luiz Gonzaga, são inúmeros os nordestinos que têm a vida e suas escolhas extremamente influenciadas por valores cristãos católicos ou devotadas a personagens da literatura cristã católica e acreditam que a manutenção dessa relação é uma maneira de serem abençoados. Essas marcas da religiosidade vão além das situações corriqueiras na vida dos compositores/intérpretes do baião (e dos outros ritmos da família do forró) e chegam às suas canções sob diversas formas e intensidades.

Tanto o pai do baião, Luiz Gonzaga, quanto os componentes de sua escola e simpatizantes de sua música, como Dominginhos³⁵, Waldonys, Marinês³⁶, Elba Ramalho etc trazem nas canções que executam traços da religião que representa a crença do sertanejo, personagem protagonista de suas composições. As cenas enunciativas das canções também retomam, muitas vezes, cenas do discurso religioso, seja na execução (cena genérica), seja na própria letra da canção (cenografia), como é o caso da canção *E a seca continua*, gravada por Marinês em 1971, que apresenta, em sua cenografia, um fiel figurando um momento de

³⁵ A fê do lavrador “Acorda, minha gente / Meu povo / Tem de novo alegria nas promessas do ar. / A noite se espelhou no lajedo / Num corisco segredo que Deus mandou contar.”; Canto Nordestino (1996) “Canta o amor, o carinho a saudade / A paixão, a amizade, no palco do coração / Canta criança na paz da sua inocência / Canta o homem na decência / Quando Deus lhe estende a mão”; Terra de procissão (1996) “Terra de Santa Cecília / Santa Rita e Conceição / de São Pedro e Santo Antônio / Santa Clara e São João. // Terra do padrinho Cícero / e de São Sebastião / Benedito e São Francisco / de São Cosme e Damião [...]”.

³⁶ Aquarela nordestina (Rosil Calvacanti, 1959) “E o sol vai queimando o brejo, o sertão, cariri e agreste. / Ai, ai, meu Deus, tenha pena do Nordeste”; E a seca continua (D. Martins, 1971) “Meu senhor / Quando a seca invadiu nossa terra / Na caatinga o povo da serra / Transformou tudo em desolação [...] Xique-xique / com os braços voltados pra cima / Como alguém pede a Deus que o clima / Não demore a se modificar”.

súplica. Além disso, é possível perceber que o próprio cenário nordestino participa da fé cantada (xique-xique com os braços abertos voltados para cima como quem pede a Deus que o clima não demore a se modificar).

Sobre a cenografia é necessário destacar que Luiz Gonzaga, assim como outros integrantes do posicionamento dos forrozeiros, constrói as cenas enunciativas das canções de modo a validar a imagem sacra do solo do sertão nordestino. Por exemplo, na canção Canaã (parte do corpus deste trabalho), as terras de Exu são equiparadas à terra santa, intitulada pelos cristãos como Canaã.

Os elementos de crença e religião nas canções do baião e seus similares ultrapassam os limites do que é convencional na religião cristã católica a fim de adequar-se ao cenário e à vida do povo que canta e para quem canta. Na canção Treze de Dezembro (Luiz Gonzaga e Gilberto Gil, 1986), por exemplo, a letra que Gilberto fez para a melodia de Gonzaga traz uma homenagem ao dia do nascimento de Luiz Gonzaga, 13 de dezembro, dia de São Luís, santo católico. No entanto, na letra da canção, também é feita menção a orixás: divindades de religiões afro-brasileiras.

A força da religião sobre a canção nordestina dos forrozeiros é tão marcante que chega a influenciar os títulos de canções que não são necessariamente religiosas, mas refletem a religião nas relações humanas. Esse é o caso da música *Prece a Luiz*³⁷ (Dominginhos, 1999), que reconhece a inestimável importância de Luiz Gonzaga para a solidificação da música nordestina no cenário musical nacional. O nome da canção remete a um gênero religioso: a prece, mas, nesse caso, não é direcionada a um santo. É, na verdade, uma metáfora que revela a devoção dos forrozeiros que sucederam o rei do baião, em que pedem para que Luiz não os deixe esquecer o rumo da música que ele mesmo os apresentou e os encarregou de divulgar.

Como Costa (2007) demonstra no artigo “Canção, religião e ideologia – duas canções de esquina”, as canções podem trabalhar com o campo semântico religioso com o fim de promover/reforçar alguma concepção ideológica. No caso das canções de integrantes do

³⁷ “*Se Deus me desse outra vida / Além dessa que vivo / Iria viver de novo pertinho de seu Luiz / E aprender outra vez, os segredos da sanfona. / O canto de amor a terra e esse apego ao chão. // Se Deus me desse outra vida / Gastava ela na estrada / Varando noites a fio / Fazendo o povo dançar. / Só queria teus abraços pra descansar da sanfona. / Depois de nela tocar, o mais bonito baião / Pois Asa Branca, na vida triste do povo / Para o nordeste alegrar trazendo amor e paixão. / Léguas tirana deixa distante do povo / Seca martírio e miséria trás alegria ao sertão. // Faço uma prece ao Luiz / Peço pra me iluminar / Que eu não esqueça a raiz do rumo do meu cantar*”.

Clube de Esquina analisadas, o intuito era tirar partido dos sentidos simbólicos das palavras contidas nos textos bíblicos para falar sobre as ideologias dos movimentos brasileiros de esquerda da época.

Do mesmo modo ocorre nas canções de Gonzaga. Elas dialogam com o discurso religioso não de forma casual, mas sim, a fim de fazer conhecida a cultura do nordestino brasileiro e reconhecer, de algum modo, a riqueza desse povo (através da construção da imagem sagrada do cenário nordestino, por exemplo). Os compositores e os intérpretes entendem que as crenças e a fé dos nordestinos é parte fundamental de sua vida e cultura. Isso fica mais notável ainda quando se pensa na maior festividade representativa do folclore nordestino: as festas juninas. Elas giram justamente em torno dos dias de santos católicos: Santo Antônio, São João e São Pedro. Em respeito a essa tradição, várias marchinhas foram compostas e/ou interpretadas por Gonzaga e, de algum modo, remontam à fé e à tradição do Nordeste.

Importa-nos destacar, nesta seção, que é possível perceber pelo menos duas relações básicas entre as canções compostas/interpretadas por Gonzaga e seus sucessores e a religião: uma menos intensa, no sentido de que o ritmo relaciona-se com outro foco, como é o caso das marchas juninas, do baião e do arrastapé³⁸. O foco é então animar uma festa, por exemplo. A outra é uma relação mais intensa, visto que o ritmo conduz à reflexão, que já é própria dos rituais religiosos católicos. Esse é o caso das toadas e das valsas³⁹.

Fizemos estas ressalvas para demonstrar que, a partir da audição de algumas canções dos forrozeiros, a relação entre a religião, a canção, a intenção musical e o ritmo existe e é importante para a compreensão do discurso literomusical realizado por esse posicionamento, dentro da música popular brasileira. Além disso, fica aberta a seguinte questão: o baião e a religião só podem apresentar essa relação menos intensa por ser o baião um ritmo mais dançante, portanto, menos “tradicionalmente” religioso?

³⁸ Exemplos de: Marcha junina - São João do Arraiá (Zé Dantas, 1962) e Fogueira de São João (Luiz Gonzaga e Carmelina, 1962); Baião - Pedido a São João (José Marcolino, 1963); Arrastapé - Festa no Céu (Zeca do Pandeiro e Edgard Nunes, 1962).

³⁹ Exemplos de: Toadas - Ave Maria sertaneja (Júlio Ricardo e O. de Oliveira, 1964) e Rainha do Mundo (Ary Monteiro e Júlio Ricardo, 1964); Valsas - Padre sertanejo (Pantaleão e Helena Gonzaga, 1964).

4 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

4.1 Tipo de pesquisa

Esta pesquisa intenta analisar as relações interdiscursivas do discurso religioso com o discurso literomusical em canções compostas e/ou interpretadas por Luiz Gonzaga de teor claramente religioso, sobretudo nas décadas de 60 e 70, considerando a música de Gonzaga e seus seguidores como um posicionamento da música popular brasileira: os forrozeiros. Desse modo, a pesquisa debruça-se sobre um objeto já estabilizado, do ponto de vista de variáveis, tendo, portanto, um caráter absolutamente qualitativo.

Nosso objetivo não é quantificar, isto é, identificar o número de vezes que as cenografias religiosas, as intertextualidades com textos bíblicos ou *ethé* religiosos ocorrem nas canções gonzaguianas. Na verdade, buscamos verificar, a partir da análise das categorias discursivas de *ethos*, cenas enunciativas e das relações intertextuais, como as relações interdiscursivas entre os discursos religioso e literomusical ocorrem e qual a sua implicação no posicionamento das doze canções que compõem nosso *corpus*.

Reconhecemos a influência de nossa subjetividade e a possibilidade de que, pela análise realizada por outro analista, outras evidências e resultados venham à tona. Estas lacunas deixadas são, a propósito, um movimento natural dos textos científicos.

4.2 Delimitação do *corpus*

A fim de estudar as relações interdiscursivas com o discurso religioso que ocorrem no discurso literomusical brasileiro, resolvemos escolher um posicionamento dentro dessa música: o dos forrozeiros, posicionamento este bastante representativo de uma regionalidade. Como nosso objetivo era analisar relações interdiscursivas com o discurso religioso, buscamos um músico que tivesse a obra marcada por traços religiosos fortes e simbólicos da região nordestina. Chegamos a Luiz Gonzaga. Além disso, o recorte de um só intérprete era necessário pela própria natureza e limitação da pesquisa.

Houve ainda outra motivação para a escolha do músico que seria estudado: uma motivação pessoal. O contato precoce com as canções de Gonzaga e a consequente construção

de uma boa memória da nossa cultura, da nossa terra, das marcas de nossa região, foram a alavanca inicial. A paixão de meu pai, também nordestino, foi-me transferida. Dentre várias belas vozes do forró, como Dominginhos, Flávio José, Elba Ramalho e Alceu Valença, mas Gonzaga pareceu-me a mais instigante.

Feita essa delimitação do artista, outra ainda era necessária. Luiz Gonzaga gravou mais de 80 LPs e quase 700 canções, isto sem contar as 125 gravações de 78 rpm⁴⁰. Toda essa produção ocorreu num período de quase meio século. Desse modo, seria impossível analisar a totalidade de sua obra. Decidimos fazer um recorte, após ouvir seus álbuns, de 12 canções. As escolhidas foram as músicas que, a nosso ver, mostraram-se com marcas discursivas mais nítidas de religiosidade na produção musical do artista. Seguem apresentadas em ordem cronológica de gravação e com as respectivas autorias:

- *A Morte do Vaqueiro* - 1963 (Luiz Gonzaga e Nelson do Baralho);
- *Ave Maria Sertaneja* - 1964 (Júlio Ricardo – O. de Oliveira);
- *Rainha do Mundo* - 1964 (Ary Monteiro – Júlio Ricardo);
- *Padre sertanejo* - 1964 (Pantaleão – Helena Gonzaga);
- *A triste partida* - 1964 (Patativa do Assaré);
- *O jumento é nosso irmão* - 1968 (Luiz Gonzaga – José Clementino);
- *Canaã* - 1968 (Humberto Teixeira);
- *Jesus sertanejo* - 1977 (Janduhy Finizola);
- *Pai nosso* - 1978 (Janduhy Finizola);
- *Súplica cearense* - 1979 (Gordurinha - Nelinho);
- *Prece pro Exu novo* - 1982 (Gonzaguinha) e,
- *O papa e o jegue* - 1983 (Otacílio Batista - Luiz Gonzaga).

Um terço do *corpus*, isto é, quatro canções (O jumento é nosso irmão, Ave Maria Sertaneja, Rainha do Mundo e Padre Sertanejo) foram regravadas num LP chamado Sanfoneiro do povo de Deus (1968, RCA). No início das audições, pensamos em analisar todas as canções desse disco, mas vimos que algumas canções de outros discos, como “A Morte do Vaqueiro” e “Súplica Cearense”, mereciam maior atenção pela relação mais clara com o discurso religioso. Dessarte, compomos o *corpus* a partir de canções de 10 LPs⁴¹ gravados no período de 1963 a 1983, ou seja, duas décadas. Reconhecemos que o estudo deveria contemplar muito mais canções desse período (o mais religiosamente marcado de Gonzaga), mas as limitações de tempo da pesquisa não permitiram⁴².

⁴⁰ Dados retirados do sítio virtual http://www.gonzagao.com/discografia_de_luiz_gonzaga.php.

⁴¹ Os 10 LPs mencionados constam numa discografia parcial (elaborada para este trabalho) nos anexos.

⁴² Mesmo assim, falaremos de algumas dessas canções não selecionadas durante as análises.

4.3 Modelo teórico-metodológico

Toda proposta de análise de discurso deve considerar que a interpretação também influencia a análise do objeto. Nesse sentido é que os pesquisadores devem reger o envolvimento do sujeito que analisa e do objeto analisado (para que a cientificidade seja mantida) através “de um dispositivo teórico que possa intervir na relação do analista com os objetos simbólicos que analisa.” (ORLANDI, 2001, p. 60)

Tomando como aparato de modelo teórico a Análise de Discurso promovida por Dominique Maingueneau (2008a, 2008b, 2009, 2011, 2015), nosso estudo não se pautará somente na investigação da organização textual, mas, sobretudo, na situação de comunicação em que cada discurso está inserido. Levamos em consideração, para tanto, a comunidade onde os discursos circulam, para quem e por que foram produzidos, como afetam os discursos de seu mesmo campo e quais suas relações com discursos de outros campos.

Consideramos, mais detidamente, duas categorias discursivas que se relacionam intimamente: cenas enunciativas e *ethos* discursivo. As cenas enunciativas são analisadas a partir de três conceitos fundamentais nesta teoria discursiva: cena englobante, cena genérica e cenografia. Além disso, verificamos as relações intertextuais entre as canções e os textos religiosos para chegarmos às relações entre os discursos literomusical e religioso.

Por fim, ressaltamos a utilização das reflexões de Costa (2007, 2012) sobre o discurso literomusical brasileiro, bem como os fundamentos teóricos de Orlandi (1987) sobre o discurso religioso, já apresentados no segundo capítulo.

4.4 Descrição dos procedimentos metodológicos

Após a delimitação do *corpus*, seguimos para a audição acurada (buscando perceber as nuances da letra, da melodia e do arranjo que demonstrem, de algum modo, relação com o discurso religioso), leitura e análise das canções. Consideramos sempre o contexto de produção musical, a relação com o posicionamento em que o intérprete estava inserido e a comunidade onde elas circularam/circulam. Utilizamos as categorias de cenas enunciativas e

ethos, e as relações intertextuais e procedemos conforme a enumeração (nem sempre nesta ordem de passos):

1. Levantamento das condições de produção da canção;
2. Análise e caracterização das cenas enunciativas, com ênfase na cenografia, que é a cena que mais nos interessa;
3. Análise e caracterização dos *ethé* religiosos;
4. Análise das relações intertextuais com textos religiosos.

Ressaltamos que nem todas as canções que constituem o *corpus* desta pesquisa apresentam as três cenas enunciativas e *ethé*, bem como as relações de intertextualidade são recorrentes em todas elas. Assim, consideramos como importante trazer à tona a discussão dessas (não) ocorrências durante as análises, visto que elas contribuem para o entendimento das relações interdiscursivas.

5 ANÁLISE DO DISCURSO RELIGIOSO EM CANÇÕES INTERPRETADAS POR LUIZ GONZAGA

Este capítulo é destinado às análises das canções que compõem o *corpus* desse estudo. Buscamos, principalmente, entender como acontecem as relações interdiscursivas entre os discursos literomusical e religioso nelas.

Para tanto, verificamos como as cenas enunciativas (cena englobante, cena genérica e cenografia) religiosas se configuram nas canções. Concomitantemente, analisamos o(s) *ethos* (*ethé*) que se apresentam nessas cenas. Por fim, buscamos marcas de relações intertextuais como textos religiosos como os bíblicos, sermões ou canções religiosas. Durante as análises, sempre tentamos trazer para a discussão outras canções de Gonzaga, bem como outros músicos que figuram no mesmo posicionamento que Gonzaga, dentro da música popular brasileira.

5.1 “A Morte do Vaqueiro” (Luiz Gonzaga e Nelson do Baralho)

“Ô, vaqueiro do meu sertão, / Não despreza o teu gibão. / Nosso destino é marcado / pela providência divina / Assim se achou nas colinas / Raimundo Jacó assassinado. // Seu nome serviu de fama / Luiz Gonzaga gravou / e o padre João celebrou / uma missa encourada. // Os santos também sentiram / Enviaram os poetas ouviram / e os nordestinos aplaudiram / uma toada de gado. // Os santos sentiram tanto, / que derramaram seu pranto / Raimundo Jacó nesse canto / por nós é homenageado. / Ê, vida de gado!” (Quinteto Violado)

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 / Tengo, lengo, tengo, lengo, tengo, lengo, tengo / Ei, gado, oh... // Bom vaqueiro nordestino / Morre sem deixar tostão / O seu nome é esquecido / Nas quebradas do sertão. / Nunca mais ouvirão / Seu cantar, meu irmão. // Tengo, lengo, tengo, lengo, tengo, lengo, tengo / Tengo, lengo, tengo, lengo, tengo, lengo, tengo / Ei, gado, oh... // Sacudido numa cova, / Desprezado do Senhor / Só lembrado do cachorro / Que inda chora a sua dor. / É demais tanta dor / A chorar com amor. // Tengo, lengo, tengo, lengo, tengo, lengo, tengo / Tengo, lengo, tengo, lengo, tengo, lengo, tengo / Ei, gado, oh...

A primeira de nossas canções a ser analisadas é “A morte do vaqueiro”. Foi resultado de uma homenagem que Luiz Gonzaga pensou para os vaqueiros que eram assassinados no

sertão e tinham suas mortes esquecidas pela sociedade, como foi o caso de seu primo, o vaqueiro Raimundo Jacó. Este morreria assassinado em 9 de julho de 1954, provavelmente por um vaqueiro da família rival àquela para quem ele trabalhou. O caso não foi investigado e o suspeito ficou impune. A canção, segundo Dreyfus (1996), era a canção de Gonzaga que mais agradava o padre João Cândia, tanto pela beleza da melodia, quanto pela letra e pela revolta contida no espírito da canção, visto que era inegável seu caráter de engajamento social.

Foi através da amizade entre o padre João Cândia e Luiz Gonzaga que a Missa do Vaqueiro foi pensada e concebida:

O projeto do padre era fazer não uma missa *para* os vaqueiros, mas uma missa *dos* vaqueiros, isto é, uma liturgia inspirada na própria vida desses homens. [...] O resultado foi uma missa da qual se podia substituir a palavra de Deus ou Jesus por Karl Marx, [...]. Tudo isso com o apoio de Luiz Gonzaga, que financiou a missa até 1974 [...]. Com os irmãos Bandeira, ele animou a missa durante vários anos. Carro-chefe dos cantos apresentados, havia, evidentemente, “A Morte do Vaqueiro”, que inspirava tudo e que passou a ter, na voz do seu criador, um tom sumamente subversivo, inclusive na prosa violentamente antigovernamental [...] que ele desenvolvia ao interpretar a toada. (DREYFUS, 1996, p. 248, *grifo da autora*)

Como a pesquisadora Dreyfus bem registrou, a toada “A Missa do Vaqueiro” funcionou e funciona como a principal canção da missa, a canção inspiradora. Por ser um projeto que almejava dar voz a uma classe social desfavorecida e esquecida dos governantes, a missa afastava-se do perfil clássico desse gênero religioso. A primeira grande ruptura foi o local: os vaqueiros, juntamente com o padre João Cândia e Gonzaga, decidiram celebrá-la na Laje onde Raimundo Jacó fora assassinado, ou seja, num campo aberto. A segunda grande quebra com o modelo clássico de missa foi o modo como os devotos participaram: os vaqueiros vão a cavalo e permanecem durante toda a missa montados. Por último, as canções que compõem a liturgia não são canções tipicamente religiosas, mas, sobretudo, canções nordestinas, que falam dessa terra.

A canção, que fora escrita em 1963, vinha ao encontro do projeto da Missa do Vaqueiro, em 1970, justamente pelo tom de revolta social que carregava. O momento político que o Brasil vivia, no auge dos horrores da Ditadura Militar, solicitava cada vez mais dos músicos posicionamentos claros. Apesar da apatia e indiferença de Gonzaga à situação política e social do Brasil, ele não conseguia manter-se assim quando a questão era o seu sertão. Talvez por isso, os artistas exilados, à época, começassem a mencioná-lo e gravar suas

músicas, num gesto de reconhecimento. Este foi o caso de Caetano Veloso, que gravou *Asa Branca* em Londres.

A revolta do enunciador pelo descaso com os vaqueiros fica nítida na canção, que já traz em seu título o fato gerador da inquietação: a morte. Tal fato, na verdade, é ocasionado por um crime e a ausência é descrita de forma muito comovente durante toda a toada. Isso acontece inclusive através da representação dos sons que caracterizam a rotina do vaqueiro nordestino, como os gritos de chamamento do gado “Ei, gado, ô!” ou o “tengo, lengo, tengo”, que remete ao som do instrumento musical triângulo, marcante na música da região (alguns também o interpretam como o som do chocalho do gado).

O próprio ritmo de toada, bem como sua cadência melódica, demonstra um tom de tristeza na canção. Colabora para esse caráter mais melancólico a recorrência dos acordes menores e acordes em forma diminuta. Toda essa composição melódica da canção acompanha os arranjos e a própria letra. A composição dos dois pernambucanos, Nelson Barbalho e Gonzaga, utiliza a relação entre a boiada e seu vaqueiro para ilustrar a história do assassinato de um boiadeiro. Na terceira estrofe, a canção também apresenta outra relação, desta vez, de comparação: Deus-homem x cachorro-homem. Enquanto, Deus despreza o homem, o cão chora e lamenta sua morte. A dor é retratada através de fontes inesperadas, como os animais irracionais (gado e cachorro). Na verdade, eles são utilizados para criticar a apatia da sociedade, que não se compadece de seu semelhante. Também é possível perceber que o discurso da injustiça social sobrepõe-se ao discurso religioso e torna-o disfórico, quando o enunciador mostra descrença na justiça divina: "desprezado do Senhor".

A cenografia preparada para essa canção é uma narrativa sobre a rotina do vaqueiro, que é desestabilizada por sua morte. O narrador relata que o vaqueiro não aparece para aboiar. O gado sente sua falta. Sente falta da sua voz. A tarde também é caracterizada pela tristeza da ausência do boiadeiro. A cena de narração é fortemente marcada pela descrição das paisagens e das personagens. Esta descrição segue acerca da falta de bens que o vaqueiro conseguiu em vida: nem bens materiais, nem um nome a ser lembrado. Assim como sua voz, seu nome é esquecido.

Essa caracterização do vaqueiro assassinado continua na última estrofe de forma ainda mais inquietante. A revolta se mostra na utilização do adjetivo “*sacudido*” numa cova, que remete a uma situação de desprezo e descaso para com o defunto. “Desprezado” é outro

adjetivo que corrobora com a descrição da situação, mas, diferentemente de “sacudido”, que parece referir-se aos seus pares, “desprezado” aponta para Deus, de quem provavelmente o vaqueiro era devoto. O último adjetivo, “lembrado”, traz um tom diferente. Alguém sentiu e chorou a morte do vaqueiro. No entanto, o sentimento e o choro não vieram de quem se era esperado: dos homens e de Deus.

É importante ressaltar que a imagem de Deus, nessa cenografia, é a imagem de “indiferença”. De um ser todo-poderoso que, mesmo com seu imensurável poder, não interveio na tragédia, muito menos, lembrou-se do “bom vaqueiro nordestino” na hora de sua morte. É a imagem que a maior parte do Antigo Testamento bíblico também traz. Mesmo assim, seus devotos mantêm-se respeitando sua posição e seu poder sem questionar suas ações (ou falta delas nesse caso). Na canção que analisamos, por exemplo, o narrador usa o pronome de tratamento “Senhor” para falar sobre a divindade a quem o vaqueiro adorava, numa espécie de discurso reportado.

Todas essas relações descritas na canção são como um reflexo da realidade do vaqueiro nordestino. De seus animais, de seus familiares, amigos e conhecidos e da sua religião, realizadas as devidas adequações para a intenção da canção. A cenografia de “A morte do vaqueiro” revela um vaqueiro “bom”, “humilde”, “sem condições materiais”, “responsável com seu serviço diário” e “devoto”. Porém, também é “injustiçado” pela sociedade, pela vida, por Deus. Este *ethos* de injustiçado demonstra ser resultado da polêmica com o discurso religioso.

O esforço das canções deste posicionamento (forrozeiros), como Costa (2012) aponta, é legitimar essa imagem do sertão e do sertanejo. Neste caso, a canção enaltece a figura do vaqueiro de todas as formas possíveis, através desses *ethé* que mencionamos. Assim é que a cenografia, os *ethé* e a relação da imagem divina com a que figura nos textos bíblicos operam em conjunto com a toada, afirmando e reafirmando a melancolia da música em todos os sentidos de sua letra.

Na cena genérica figuram os próprios elementos do gênero canção: compositor, intérprete, apresentação e execução da canção para o público... Nesse sentido, entendemos que Nelson Barbalho e Luiz Gonzaga não são os compositores dessa música à toa. Eles o são porque podem falar sobre os vaqueiros de sua região. São nordestinos. São pernambucanos. Têm familiares e parentes que são vaqueiros. O próprio Luiz Gonzaga teve seu primo

assassinado no sertão, sem punição para o criminoso. Necessitavam denunciar a mazela e propuseram essa canção, que acabou tornando-se hino principal do vaqueiro em sua missa que se realiza anualmente desde 1970.

Luiz Gonzaga decidiu caracterizar-se como vaqueiro em suas apresentações muito cedo. Para investimento cenográfico, vestia o gibão, o chapéu de couro e sentia representar fidedignamente seu povo nordestino. O *ethos* do vaqueiro nordestino já era parte permanente da figura artística de Luiz Gonzaga. E, na execução de *A Morte do Vaqueiro*, durante as celebrações da missa do vaqueiro, tanto Gonzaga via sua inspiração no auditório, quanto os vaqueiros presentes viam-se refletidos no palco, que funcionava como um altar sagrado. A fé cristã dos vaqueiros nordestinos era materializada naquela liturgia de modo bastante singular: com a cara de cada um daqueles vaqueiros, com sua profissão representada.

Na mesma cena englobante figurava também a imagem do padre João Cância, que representava a igreja e trazia o discurso religioso para um diálogo com o discurso do sertanejo. O *ethos* prévio de padre já significa muito para quem é devoto. Nesse sentido é que muitos vaqueiros se deslocavam (e até hoje se deslocam) de povoados distantes de Serrita (PE) somente com a fé de serem abençoados pelas palavras de um representante divino que é legitimado para realizar essa função. Ainda que o tom da canção, bem como o objetivo da missa, tenham sido de revolta, esta se manifesta de forma contida quando as súplicas, preces e orações são realizadas. Isso porque os vaqueiros entendem que a vontade de Deus é inquestionável. O que eles podem fazer é suplicar sua bondade e misericórdia para enfrentar com garra a labuta diária.

A cena englobante é, de igual modo, interessante. É justamente num paralelo entre a canção analisada e o que era produzido na época, em termos de música popular brasileira, que vemos a estreita relação de objetivos. A denúncia ocorria fora (por artistas exilados) e dentro do país, por artistas novos e antigos, o que revelava a insustentabilidade da situação política e social do país naquela época. Mesmo num posicionamento que não tinha tanto caráter de revolta quanto a canção de protesto do movimento Tropicalista, por exemplo, produções como esta que analisamos ocorriam.

O discurso religioso, nesta canção, portanto, demonstra-se através da sua execução em uma celebração classicamente católica: a missa. No entanto, confirma o posicionamento de Luiz Gonzaga, ao relacionar-se com uma figura do sertão, o vaqueiro. A devoção do

enunciador sertanejo é abalada com o “desprezo” de seu Deus. Nesse sentido, o discurso religioso é sobreposto pela denúncia social e perde um pouco do seu caráter autoritário. As cenas e o ethos injustiçado confirmam o posicionamento da canção, não sendo identificada intertextualidade.

5.2 “Padre Sertanejo” (Pantaleão e Helena Gonzaga)

Quando o jipe lá em cima apontou / No arraiá do meu sertão, / A moçada lá embaixo gritou: / Chegou o padre, vai ter procissão. / Seu Vigário chegou muito alegre / Veio do Brejo da Madre de Deus / Deus lhe pague, seu Vigário, / Estão alegres os filhos seus. // É no jipe, é no pé, é no jegue / Não há transporte que o padre não pegue. // Como é pobre o pobre do padre / No sertão do meu Nordeste / Sua roupa é tão surrada / Algodão é o que ele veste. / Mesmo assim o padre é feliz / Contando as contas do seu rosário / Porque o povo sem paga lhe diz: / Deus lhe pague, seu Vigário. // É no jipe, é no pé, é no jegue / Não há transporte que o padre não pegue.

“Padre Sertanejo” é uma composição de Pantaleão e Helena Gonzaga que foi gravada por Luiz Gonzaga em 1964, no álbum “Sanfona do povo”. A canção é uma valsa composta por duas estrofes e um refrão e traz como figura principal uma personalidade típica da religião católica: o padre (já apareceu na obra de Gonzaga na cena englobante de “A morte do vaqueiro” através do padre João Cância, como discutido na subseção anterior). De Pantaleão, Gonzaga só gravou duas canções: “Padre Sertanejo” e “Queixas do Norte”. Já, Helena Gonzaga, com quem Gonzaga fora casado de 1948 a 1989, participou de, pelo menos, sete composições de canções gravadas por Luiz Gonzaga.

A valsa traz em seu título uma característica que, dentre as canções que compõem nossa pesquisa, já é recorrente: a união de figuras religiosas (padre, Maria, Jesus) à imagem do sertanejo⁴³. Configura uma espécie de atribuição de características humanas às figuras religiosas. O padre é apresentado, na cenografia da canção, como um reforço ao *ethos* do sertanejo que Gonzaga já vem consolidando: corajoso, destemido, pobre, mas que possui garra para enfrentar as labutas da vida. Adjetivar o lexema “padre”, tipicamente religioso, utilizando “sertanejo” significa mais que retringir o significado de “padre”. Significa reforçar o significado da identidade sertaneja, que influencia até mesmo figuras de outra ordem, por exemplo, da igreja.

⁴³ Padre sertanejo, Ave-Maria Sertaneja e Jesus Sertanejo.

O enunciador da cenografia dessa canção é um narrador que conta sobre a chegada do padre à comunidade do sertão para a celebração da procissão⁴⁴ no “arraiaí”. A narração é fortemente marcada pela descrição do padre sertanejo. Este é apresentado como um homem que não mede esforços para cumprir as obrigações de seu ofício, o que fica bastante claro no refrão da canção através da enumeração dos meios de transporte que o padre utiliza para ir ao arraial: “É no jipe, é no pé, é no jegue. / Não há transporte que o padre não pegue.” O caráter de resiliência é destacado tanto no padre quanto nos devotos, como é possível perceber através do uso do termo “alegre(s)” e “feliz” para qualificá-los nos versos seguintes: “Seu Vigário chegou muito alegre”; “Estão alegres os filhos seus”; e “Mesmo assim o padre é feliz”.

A cenografia traz ainda alguns discursos diretos dos devotos, como a paga que eles dão ao padre por seu comparecimento no arraial e celebração da procissão: “Deus lhe pague, seu Vigário”. Esse discurso é, na verdade, um discurso bastante corriqueiro entre os sertanejos nordestinos e diz muito sobre a falta de recursos materiais dessa classe. Configuram uma relação intertextual de referência.

Na execução da canção no disco que tomamos para analisar, isto é, na cena genérica, há uma fala de Gonzaga que remonta a um diálogo frequente no discurso religioso e que permeia o discurso familiar do nordestino do sertão (entre pais e filhos, ou, de modo mais geral, entre aqueles que podem abençoar: ‘pais, tios, avós...’ e os que pedem a benção: ‘filhos, sobrinhos, netos...’), isto é, o pedido da benção: “Abença, padim vigário? Deus te cubra de fortuna!”.

Essas construções linguísticas que se consolidam na cultura do nordestino evidenciam a força do discurso religioso, visto que a relação entre Deus e os homens registrada na Bíblia, por exemplo, se dá através de um respeito hierárquico que é identificado pelo uso do pronome “Senhor”. A relação é refletida nos laços familiares por meio dessa solicitação de benção a quem, segundo o discurso religioso, tem poder para transmitir a benção: os anciãos. O pronome que denota respeito também é utilizado nessa relação familiar.

A topografia da cena é mais uma confirmação da intenção de consolidar a identidade nordestina e comprovar que o cenário nordestino assemelha-se ao cenário santo: o “arraiaí do sertão”. O ambiente do sertão, a caatinga, as aves típicas, o termo da variação linguística do

⁴⁴ O valor do ritual religioso “procissão” é ressaltado por Gonzaga na canção homônima “Procissão”, de Gilberto Gil, no álbum “O canto jovem de Luiz Gonzaga”.

sertão nordestino “arraiaí”. Tudo corrobora para afirmar e fortalecer a identidade do nordestino na música brasileira. Portanto, a cenografia criada para “Padre Sertanejo” não ocorre desinteressadamente, mas sim com o propósito de colaborar para o posicionamento da obra em que se insere. Assim também é o diálogo com o discurso religioso.

A interpretação da canção “Padre Sertanejo” por Luiz Gonzaga é fundamental, visto que ele é um sertanejo e um católico, tal como as personagens que figuram na letra da canção. Helena, sua esposa, por meio dele acabou conhecendo o sertão nordestino e, mesmo nunca tendo se tornado uma amante daquele local e daquela cultura, de algum modo conseguia falar a respeito através de algumas composições. A cadência melódica, bem como o ritmo da canção e a participação do triângulo mais latente, corresponde ao conteúdo da canção: apesar dos obstáculos enfrentados pelo padre e pela população, eles se mantêm alegres. A valsa é mais animada do ponto de vista do ritmo musical do que as toadas, por exemplo.

A cena englobante da canção “Padre Sertanejo” refere-se à sua posição dentro das canções de Gonzaga, bem como desse movimento do forró e dentro do discurso literomusical brasileiro. Esse posicionamento do forró na música brasileira, o qual propõe enaltecer a cultura e o povo nordestino, acontece em toda a obra de Gonzaga, através de vários recursos. No caso desta canção, a relação entre elementos do discurso religioso e do discurso literomusical ocorre para fortalecer a proposta de enaltecimento dessa cultura sertaneja.

Particularmente, nessa valsa, a alegria perante os desafios da vida sertaneja é um fator que contribui ainda mais para essa consolidação de identidade e força cultural do sertanejo nordestino. Assim é que o ouvinte de Padre Sertanejo é envolvido por três cenas que se relacionam com o discurso literomusical, com o gênero valsa e com a cena da narrativa, conforme expusemos, e que, de modo conjunto, contribuem para a validação da canção no conjunto da obra em que está inserida. Ao contrário da canção anterior, o ritmo de valsa desfaz a polêmica com o discurso religioso por indicar uma celebração, um momento festivo.

“Padre sertanejo”, através do diálogo que faz entre os discursos religioso e literomusical, coopera para a afirmação dessa identidade do sertanejo e do solo santo nordestino. A utilização de marcas identitárias na variação linguística, na descrição dos espaços característicos do sertão nordestino é tão importante quanto as imagens religiosas que figuram na canção, tendo em vista que a forma como a religião acontece na vida do sertanejo é peculiar e revela marcas de sua identidade cultural. Além disso, a relação de co-presença com

o discurso religioso do sertanejo “Deus lhe pague” também afirma essa identidade. Em outras palavras, a cultura do nordestino é ligada intrinsecamente às suas marcas de religiosidade, através de rituais como a procissão ou do *ethos* devoto, os quais aparecem nessa canção.

5.3 “Rainha do Mundo” (Ary Monteiro e Júlio Ricardo)

Senhora Rainha do Mundo / Rogai por nós desta terra varonil / Agora e na hora de lutar pelo Brasil. // Não deixeis que ninguém ponha a mão / Neste auriverde pendão. // Senhora Rainha do Mundo / Eu te suplico por piedade / Olhai e amparai, esta terra da liberdade. // Não deixes que pague o justo por pecador. / Dai aos corações dos homens, paz e amor. // Senhora Rainha do Mundo / Senhora Rainha do Mundo / Senhora Rainha do Mundo / Rainha do mundo, mundo, mundo, mundo, mundo, mundo...

Além de “Padre Sertanejo”, o álbum “Sanfona do povo”, lançado por Luiz Gonzaga em 1964, trouxe-nos uma canção com teor fortemente religioso, porém de denúncia social. Essa denúncia, entretanto, acontece sem a convocação para a luta, como ocorria nas canções de protesto da época. “Rainha do Mundo” é uma toada que foi composta por Ary Monteiro e Júlio Ricardo. Este último também ajudou a compor Ave-Maria Sertaneja (próxima canção que analisaremos e que também fala de Maria, mãe de Deus). Ary Monteiro é carioca. Compôs vários forrós, xotes, sambas. Suas canções foram gravadas por grandes nomes da música brasileira, como Jackson do Pandeiro, Ari Lobo e Luiz Gonzaga. O escritor fez várias letras com fortes influências do discurso religioso, tais como a valsa “Aleluia”, o samba “Padroeira do Brasil” e as toadas “Rainha do Mundo” e “Quem encosta em Deus não cai”⁴⁵.

A cenografia construída pela canção “Rainha do Mundo” configura uma prece religiosa com vários traços típicos das orações católicas, como os verbos conjugados em segunda pessoa do plural (“rogai”, “olhai”, “amparai” e “não deixeis”). O enunciador é, por conseguinte, um devoto da Santa Maria, a quem ele se refere como “rainha do mundo”. A utilização do título de rainha para referir-se à nossa senhora consta nas ladainhas⁴⁶ à virgem. Portanto, o título da canção já configura um processo intertextual de referência indireta às orações católicas.

⁴⁵ Esta toada foi composta em parceria com João do Vale e José Ferreira em 1963.

⁴⁶ Trecho da ladainha de Nossa Senhora: “Santa Maria, rogai por nós. [...] Rainha dos Anjos, / Rainha dos Patriarcas, / Rainha dos Profetas, / Rainha dos Apóstolos, / Rainha dos Mártires, / Rainha dos Confessores, / Rainha das Virgens, / Rainha de todos os Santos, / Rainha concebida sem pecado original, / Rainha assunta ao Céu, / Rainha do santo Rosário, / Rainha da família, / Rainha da paz [...]”

Na cenografia, há o *ethos* mostrado do enunciador. Ele mostra-se fiel à Rainha do Mundo, brasileiro, ufanista e suplicante, não por si mesmo, mas pela terra em que reside, o Brasil. Na construção de sua prece, a pátria é enaltecida, descrita como terra da liberdade. A contradição acontece pelo momento da gravação da canção: ano de 1964, quando a liberdade dos brasileiros começaria a sofrer vários ataques e censuras advindas do golpe militar. No seio das canções que analisamos até então, a representação cultural restringe-se ao nordestino. Nessa canção, no entanto, a representação é de toda a nação. O enunciador da cenografia faz o clamor por toda a pátria, suplicando piedade e justiça: “Não pague o justo por pecador”.

As imagens discursivas sobre a Virgem Maria, intitulada aqui como “Rainha do Mundo”, trazem junto a si as seguintes virtudes: a majestade, o poder, a capacidade de intercessão junto a Deus e de trazer amor e paz aos corações. Essa construção de justiça universal também está vinculada à imagem da virgem. Desse modo, o enunciador mostra o modo como deve agir o patriota em relação à sua fé e a seu país, dando a possibilidade de que ambos caminhem juntos e a primeira auxilie na manutenção da estabilidade do segundo.

O ritmo musical de toada colabora para a intenção de diálogo com os gêneros religiosos de prece, ladainha, reza, entre outros. A primeira estrofe é executada somente através da voz e da sanfona e refere-se à parte em que mais fortemente o objeto de clamor do devoto, isto é, sua pátria, é enaltecida. As expressões “terra varonil” e “auriverde pendão” são típicas do discurso nacionalista e patriota, tais como os hinos oficiais (Hino Nacional, Hino à Bandeira...), os brasões, as bandeiras e todos os elementos envolvidos em tais discursos. Acontece assim uma espécie de referência indireta a esse discurso.

É na cena genérica que aparecem como enunciadores: Júlio Ricardo, Ary Monteiro (como compositores) e Luiz Gonzaga (como intérprete). A composição da canção desvirtua-se um pouco da proposta das canções de Gonzaga, de modo geral, que é consolidar a cultura nordestina no cenário musical brasileiro. Neste caso, a intenção não era falar sobre o Nordeste, mas sim, sobre o Brasil. A religião católica é, portanto, reconhecidamente influenciadora em todo o Brasil. O que propomos a observar neste trabalho, no entanto, é como o discurso religioso se diferencia dentro das canções do *corpus*, como no caso desta, em que o posicionamento de confirmação da sacralidade do solo sertanejo muda para um espaço mais abrangente, o brasileiro.

Essa construção de imagem de brasileiro nacionalista vem a calhar nesse período. Pela força que o militarismo representava para Gonzaga, as denúncias sociais de suas canções apareciam no modo brando. Essa era uma postura assumida de Gonzaga e causou, por várias vezes, discórdia entre ele e seu filho: Gonzaguinha, como aponta Dreyfus (1996). Ao enaltecer e louvar a pátria ao mesmo tempo em que clama por paz e amor aos corações dos homens, o enunciador se mostra equilibrado e equânime. Nem a escolha das pessoas do discurso, nem dos verbos de louvor, nem mesmo dos termos característicos do discurso patriota brasileiros são feitas em vão. Elas acontecem a fim de respaldar o posicionamento da canção.

A canção figura no álbum que em seu título traz uma espécie de oferecimento, ao povo, do instrumento que mais representa o Baião: “Sanfona do povo”. Inevitalmente está feito o convite ao povo à participação em todas as canções que se encontram naquele álbum. Ao ser um cantor do povo e oferecer a sua sanfona a ele, Gonzaga, à sua maneira, trazia àquelas canções o posicionamento da música de protesto, ou, ao menos, a luta do povo para si. Nessa canção, a cena englobante não releva mais somente o posicionamento da canção nordestina, do Baião. Ela confunde-se com os posicionamentos que emergiriam na música popular brasileira (a canção de protesto).

Sobre os diálogos entre os textos de outros campos discursivos é possível apontar, ao menos três: Navio Negreiro (de Castro Alves), Hino à Bandeira Nacional⁴⁷ (Olavo Bilac e Francisco Braga) e Pendão Real⁴⁸ (Canção composta por Daniel Webster Whittle e Henry Maxwell Wright). Em Navio Negreiro, o poeta Castro Alves cunha o termo auriverde pendão para designar a bandeira brasileira. Na marcha que caracteriza o hino à Bandeira, a referência ao símbolo pátrio é feita aliando-o aos conceitos de esperança e paz. A relação caracteriza a interdiscursividade lexical de que Costa (2012) trata. O enunciador de “Rainha do Mundo” também traz o conceito de paz na petição que faz à Maria.

Já a canção “Pendão Real” circula unicamente em ambientes religiosos, principalmente, em templos evangélicos. Foi escrita por dois protestantes norte-americanos e faz parte dos livros de canções adotados pelas igrejas evangélicas do Brasil. Juntamente com

⁴⁷ “Salve lindo **pendão da esperança!** / Salve símbolo augusto da paz! / Tua nobre presença à lembrança / A grandeza da Pátria nos traz.” Primeira estrofe do Hino à Bandeira brasileira.

⁴⁸ “Um **pendão real** vos entregou o Rei / A vós, soldados Seus; / Corajosos, pois, em tudo o defendei, / Marchando para os céus.” Primeira estrofe da canção que compõe o Cantor e a Harpa cristã, ambos livros de canções que as igrejas Assembleia de Deus e Batista brasileira utilizam há bastante tempo.

algumas outras canções, esta traz o código de linguagem nacionalista (“erguei o seu pendão”, “marchando”, “avante”) atrelada ao discurso religioso e faz algumas adaptações: enquanto no hino à bandeira, por exemplo, enaltece-se a Pátria, em “Pendão Real”, a luta é por Cristo e os ideais cristãos. Então, é possível compreender essa importação dos termos da guerra para o discurso religioso. O que a canção “Rainha do Mundo” faz é trazer essa relação, que já está estabelecida, para o discurso literomusical. O enunciador da cenografia se comunica com a “Rainha do mundo” partindo da concepção que esse código é compreendido por ela. Que a luta acontece em dois planos que podem dialogar: carnal e espiritual.

As relações entre os discursos de campos diferentes tornam-se extremamente necessários para que a canção aconteça tal como fora pensada. O ouvinte é convidado a participar do álbum, da canção, da prece que a configura, por fim, da luta, caso seja convocado para tal. A canção demonstra um ethos ufanista e sedento de justiça. Esta, por sua vez, é associada à figura divina de Maria, a rainha do mundo. Por fim, as relações intertextuais de referência e alusão (co-presença) com canções nacionalistas confirmam esse posicionamento ufanista da canção.

5.4 “Ave-Maria Serjaneja” (Júlio Ricardo e Osvaldo de Oliveira)

Quando batem as seis horas / De joelhos sobre o chão / O sertanejo reza a sua oração: // Ave Maria / Mãe de Deus Jesus / Nos dê força e coragem / Pra carregar a nossa cruz. // Nesta hora bendita e santa / Devemos suplicar / À Virgem Imaculada / Os enfermos vir curar. // Ave Maria / Mãe de Deus Jesus / Nos dê força e coragem / Pra carregar a nossa cruz.

A toada Ave-Maria Sertaneja foi composta por Júlio Ricardo e Osvaldo de Oliveira, e interpretada por Luiz Gonzaga pela primeira vez, em 1964, no disco “A Triste Partida”. Este lançamento acontece numa época de ressurgimento de Gonzaga no cenário musical brasileiro. O artista, após um estrondoso sucesso (meados da década de 40 até final da década de 50), passou um período de declínio (fase em que a Bossa Nova dominava os palcos). Mesmo assim, continuava gravando e, no ano de 1964, lançou o disco “A Triste Partida”, que, em sua

capa, trazia somente o chapéu de couro e a sanfona branca “do povo”⁴⁹. Seu rosto sorridente não aparecia mais no álbum como anteriormente.

O ano de lançamento desse disco foi o ano de instauração da Ditadura Militar no Brasil e, apesar de Gonzaga dizer-se indiferente ao golpe, na sua obra havia músicas com extremo teor de denúncia social e protesto, principalmente a letra de “A triste partida”⁵⁰, de Patativa do Assaré, que, segundo Dreyfus (1996), era, juntamente com “Vozes da Seca” e “Asa Branca”, uma das canções de protesto mais violenta da carreira do “Rei do baião”.

A canção se estrutura em 19 estrofes de uma narrativa que descreve a trajetória de sofrimento de uma família nordestina por causa da seca. É possível perceber várias marcas da religiosidade na canção que serão abordadas na seção que dedicaremos a ela. Juntamente com a canção “Ave-Maria Sertaneja”, “Rainha do Mundo” e “Padre Sertanejo” são responsáveis por essa representação da religião de forma bastante marcada no álbum em discussão e no álbum do mesmo ano: “Sanfona do povo”.

Ave-Maria Sertaneja remete, através de uma retextualização, a uma das principais orações para os cristãos católicos: Ave-Maria⁵¹. As orações do Creio, do Pai-Nosso, do Glória ao Pai e da Ave-Maria constituem o ritual do terço católico. A Ave-Maria é a oração destinada à Maria, mãe de Deus-filho, segundo o dogma católico. É uma oração que, ao mesmo tempo em que louva a virgem Maria, mãe de Deus, reconhece-a com poder para interceder pelos homens junto ao seu filho⁵². Ao compor a canção, Júlio Ricardo e Osvaldo de Oliveira não se desviaram da essência da oração católica. O que eles fizeram foi uma espécie de adaptação à realidade do nordestino brasileiro e, claro, para isso, investiram nas cenas enunciativas.

A cenografia remete a uma narrativa sobre a rotina do sertanejo de todos os dias quando bate a hora do *angelus*, seis horas da tarde. É uma espécie de descrição de como acontece o ritual: sempre às 6 horas, o sertanejo se posiciona de joelhos para rezar. No refrão

⁴⁹ Vide imagem do encarte nos Anexos.

⁵⁰ “Sem chuva na terra / Descamba Janeiro, / Depois fevereiro / 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 / Senhor São José / Meu Deus, meu Deus / Mas nada de chuva / Tá tudo sem jeito / Lhe fuge do peito / O resto da fê / Ai, ai, ai, ai” (Trecho da canção “A triste partida”)

⁵¹ Ave Maria cheia de graça, o Senhor é convosco, bendita sois Vós entre as mulheres, e bendito é o fruto do vosso ventre, Jesus. Santa Maria, Mãe de Deus, rogai por nós pecadores, agora e na hora da nossa morte. Amém.

⁵² Esta é uma crença consolidada no âmbito da Igreja Católica, mas nem todas as religiões cristãs a reconhecem, como é o caso de algumas igrejas protestantes.

da canção, aparece a oração do enunciador, configurando uma espécie de cenografia encaixada. Por esse fenômeno de cenografias encaixadas é que a canção apresenta um caráter de cenografia de cena difusa, isto é, a cenografia se dispersa em várias.

O refrão da canção segue, dirigindo-se para a própria enunciação da oração, como se o narrador expusesse a oração tal como Jesus fez no sermão da montanha, ao ensinar o Pai-nosso:

Mas tu, quando orares, entra no teu aposento e, fechando a tua porta, ora a teu Pai que está em secreto; e teu Pai, que vê em secreto, te recompensará publicamente. [...] Portanto, vós orareis assim: Pai nosso, que estás nos céus, santificado seja o teu nome; Venha o teu reino, seja feita a tua vontade, assim na terra como no céu; O pão nosso de cada dia nos dá hoje; E perdoa-nos as nossas dívidas, assim como nós perdoamos aos nossos devedores; E não nos conduzas à tentação; mas livra-nos do mal; porque teu é o reino, e o poder, e a glória, para sempre. Amém. (Mateus 6: 6; 9-13)

Durante a exposição do sermão, Jesus ensina aos seus seguidores que devem entrar em seu aposento para orarem e, logo a seguir, expõe a oração-modelo. Do mesmo modo, o enunciador da cenografia de “Ave-Maria Sertaneja” expõe os passos do ritual, mas, ao contrário da fala de Jesus, que é de instrução (injuntiva, portanto), o narrador da canção somente descreve. No entanto, a segunda estrofe vem com um verbo que indica injunção “devemos suplicar”. E a oração é reforçada por meio da repetição do refrão, que é a cena encaixada da oração retextualizada.

A mudança dos acordes e da cadência melódica indica a alternância de vozes no discurso. Esse encadeamento musical uma construção do ethos que remete à devoção e respeito, uma vez que o ritmo mais desacelerado do refrão é reservado para a voz do suplicante, ao se dirigir à divindade.

A oração sertaneja desenvolve-se, menos como uma louvação, mais como uma súplica. O fiel, reconhecendo que Maria é mãe de Deus-Jesus, pede-lhe força e coragem para carregar sua cruz. Na narração instrutiva do enunciador da cenografia, há ainda outra parte que é caracterizada por louvor: “devemos suplicar à *Virgem imaculada* os enfermos vir curar”. Esse louvor é encaixado em mais uma súplica: a cura dos enfermos. É possível perceber que o louvor funciona, neste caso, a serviço do pedido. O reconhecimento da pureza e a divindade de Maria são parte acessória da súplica do sertanejo.

Além desse louvor à Virgem, o enunciador destaca que às seis horas é um momento bendito e santo, por conseguinte, favorável à execução da oração. A hora do *angelus* remete à anunciação da concepção de Cristo, isto é, um acontecimento considerado sobrenatural, divino e santo. Dentro dessa cenografia, percebemos as imagens discursivas de poder, de bondade e de pureza relacionados à imagem de Maria, bem como os *ethé* de devoção e de sofrimento relacionados ao sertanejo que executa a oração. Esses que se relacionam com a figura da virgem Maria já foram consolidados no âmbito do discurso da igreja católica, de modo geral. Já os *ethé* relacionados ao sertanejo são confirmados nas outras canções de nosso *corpus* e fazem parte do posicionamento que as canções que Gonzaga executa propõem.

A cena genérica, que remonta à canção, em algum grau, confunde-se com um gênero canonicamente religioso: a oração. Aí é possível visualizar o diálogo entre os gêneros discursivos, que pode ocorrer entre gêneros de campos diferentes como o religioso e o literomusical. Essa relação acontece como uma validação da própria canção, que em seu título já traz à tona sua intenção de diálogo com o discurso religioso cristão católico.

Essa cena envolve o músico Luiz Gonzaga e seus compositores, Osvaldo de Oliveira e Júlio Ricardo. Não há muito registrado acerca de Júlio Ricardo. “Ave-Maria Sertaneja” foi a única parceria entre Osvaldo e Gonzaga. Júlio Ricardo também ajudou a compor “Rainha do Mundo” (música que também enaltece Maria), por conseguinte, tinha um interesse pelo discurso religioso. Luiz Gonzaga, por sua vez, era declaradamente devoto da virgem. A execução da canção, que é uma toada, ocorre de forma melancólica, através de acordes menores nas estrofes. O refrão, que se refere à oração propriamente dita, muda para uma escala maior, dando a impressão de que o momento de enunciação também mudou, tornou-se um pouco mais sério, mais solene. É, na verdade, a mudança de voz enunciativa, como dissemos.

O *ethos* construído por Gonzaga, enquanto intérprete, é um *ethos* de sertanejo, que se identifica com aquele que aparece na cenografia. Que já viveu nas malezas do sertão e conheceu os ritos. Por outro lado, ele também se configura como o responsável por anunciar o modo como os rituais religiosos católicos ocorrem no sertão nordestino, o que os sertanejos sofrem e qual sua válvula de escape. “Ave-Maria Sertaneja”, por sua cadência melódica, por seu ritmo e, principalmente, por suas adequações às peculiaridades da vida do sertanejo, tornou-se o hino oficial tocado na maioria das rádios nordestinas, às 6h da manhã, ao meio dia ou às 6h da tarde (a hora do *angelus*). Tornou-se, portanto, a oração do sertanejo. É com ela

que o nordestino religioso se identifica. Provavelmente, a melodia da canção seja outro fator que viabilizou essa identificação⁵³.

Ave-Maria Sertaneja é parte da proposta de Gonzaga. Esse intérprete sempre teve como um de seus principais objetivos levar a complexidade do sertanejo ao conhecimento do Brasil: sua cultura, sua fala, seus costumes, dentre os quais os religiosos) e conseguiu através dos inúmeros álbuns lançados. Nesse sentido é que a toada que analisamos reforça seu posicionamento e o de sua escola: uma oração reproduzida pela imensa maioria dos católicos é trazida para o discurso literomusical com as marcas peculiares da cultura nordestina. Ela confirma as várias similaridades entre os cenários sagrados de Israel e o solo do sertão nordestino.

A intertextualidade com o discurso bíblico de Jesus e com o discurso católico (a oração de Ave-maria) é claramente importante para as relações interdiscursivas dessa canção. A segunda intertextualidade ocorre através de citação indireta (referência), tanto no título, quanto no corpo da canção, principalmente no refrão. Além disso, alguns termos como “virgem imaculada” e “Maria, mãe de Deus” fazem parte do discurso que acontece nas igrejas católicas com grande recorrência. Quanto à relação entre o discurso bíblico e a canção, a relação é bem mais discreta, como explicitamos anteriormente através da análise da ordenação do discurso de Cristo na montanha, enquanto ensina a oração-modelo.

5.5 “A Triste Partida” (Patativa do Assaré)

Meu Deus, meu Deus! // Setembro passou / Outubro e Novembro / Já tamo em Dezembro / 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. // A treze do mês / Ele fez experiência / Perdeu sua crença / Nas pedras de sal, / Meu Deus, meu Deus! / Mas noutra esperança / Com gosto se agarra / Pensando na barra / Do alegre Natal / Ai, ai, ai, ai. // Rompeu-se o Natal / Porém barra não veio / O sol bem vermeio / Nasceu muito além. / Meu Deus, meu Deus! / Na copa da mata / Buzina a cigarra / Ninguém vê a barra / Pois a barra não tem / Ai, ai, ai, ai. // Sem chuva na terra / Descamba Janeiro, / Depois fevereiro / 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 / Senhor São José / Meu Deus, meu Deus! / Mas nada de chuva / Tá tudo sem jeito / Lhe foge do peito /

⁵³ A música sempre fez parte da maioria dos rituais religiosos, seja somente músicas instrumentais, seja música com letra. Ou funcionam de modo acessório (como nas sessões espíritas), ou integrante do rito (como nos cultos evangélicos ou nos rituais da Umbanda, por exemplo).

*O resto da fé. / Ai, ai, ai, ai. // Agora pensando / Ele segue outra tria / Chamando a família / Começa a dizer / Meu Deus, meu Deus! / Eu vendo meu burro / Meu jegue e o cavalo / Nós vamos a São Paulo / Viver ou morrer / Ai, ai, ai, ai. // Nós vamos a São Paulo / Que a coisa tá feia / Por terras alheia / Nós vamos vagar / Meu Deus, meu Deus! / Se o nosso destino / Não for tão mesquinho / Cá e pro mesmo cantinho / Nós torna a voltar. / Ai, ai, ai, ai. (...)*⁵⁴

“A Triste Partida” é uma toada que foi escrita pelo poeta popular cearense Patativa do Assaré. A canção é composta por 152 versos distribuídos em 19 estrofes que narram a história de uma família nordestina que imigra para o sul do Brasil após perder sua plantação por falta de chuva. A narrativa lembra alguns romances da fase regionalista da literatura moderna brasileira como *Vidas Secas*, do alagoano Graciliano Ramos. Luiz Gonzaga conheceu a canção em Campina Grande e, impressionado, foi atrás de seu autor para propor parceria. No entanto, Patativa não foi muito receptivo à ideia da parceria, conforme expõe Dreyfus (1996, p. 235):

Não descansou enquanto não encontrou o autor, que por sinal, vivia no Crato. Disse que ia gravar sua toada, e pediu parceria, em contrapartida. Patativa mandou o sanfoneiro plantar feijão, pois suas obras não estavam à venda para ninguém. Mas Gonzaga era mais inteligente do que malandro. Sabia que, com ou sem parceria, era importante divulgar “A Triste Partida”.

A canção intitulou o segundo álbum lançado por Gonzaga em 1964 e foi seu carro-chefe. Ironicamente, lançada no ano em que o Brasil sofria um golpe de estado, a canção se tornou uma das mais fortes canções de denúncia social da obra de Luiz Gonzaga. Talvez a principal dessas denúncias seja o êxodo rural do sertanejo. Importa-nos destacar, entretanto, as marcas do discurso religioso nela, bem como as relações que são estabelecidas entre os dois discursos.

A cenografia da canção, como já mencionamos, é a narrativa de uma história de migração de uma família do sertão. As oito primeiras estrofes narram o sofrimento que a família passa no sertão por falta de chuva e, por conseguinte, falta de alimento para sobrevivência. Em três dessas estrofes, há a descrição de tentativas de apelo à religiosidade e a crenças regionais para prever a chegada das chuvas e livrar-se da situação complicada. A primeira (localizada na segunda estrofe da canção) refere-se à experiência com as pedras de

⁵⁴ Na seção referente aos anexos, a canção aparece na sua íntegra, visto que é muito extensa para figurar no corpo do texto.

sal⁵⁵, no dia de Santa Luzia (treze de dezembro); a segunda diz respeito à barra do Natal (localizada na terceira estrofe), isto é, às chuvas anunciadas pelas nuvens carregadas no céu, que costumam vir no Natal. Porém, na terceira estrofe, o nordestino, personagem da história, se decepçiona mais uma vez, porque a chuva do período natalino não veio. Contrariando a crença regional e o canto da cigarra “Na copa da mata, / buzina a cigarra”, a chuva não aparece.

Na quinta estrofe, a narração segue mostrando que o sertanejo espera até março, que é o mês preferido de São José, santo das causas impossíveis. Pede por chuva, mas, não sendo atendido, “lhe foge do peito / o resto de fé”. As figuras de São José, escolhido para cuidador da família divina, e o sertanejo, também cuidador de sua família, se convergem num *ethos* paternal, que necessita manter a família. O sertanejo provavelmente busca essa empatia no santo a que recorre.

Com as três tentativas de fé esvaídas, o sertanejo decide vender o que tem e conduzir seus três filhos e sua mulher ao sul do país para tentar a vida. A cenografia da canção segue sempre com a voz do narrador, por vezes, dando lugar ao discurso direto do sertanejo e dos seus filhos. Os diálogos aparecem com alguma frequência e facilitam a percepção da situação a partir de vários pontos de vista: das crianças, do nortista e do narrador.

Na cena genérica, temos uma toada que traz em todas as suas estrofes a repetição de dois versos: “Meu Deus, Meu Deus!” e “Ai ai ai ai”. Ambos são formados por interjeições que indicam questionamento implícito e dor. A primeira delas se consolidou no falar do nordestino, extraída a partir do discurso religioso, assim como “Ave Maria!”. Esta última tornou-se, com o tempo, uma expressão que indica espanto. Apesar de não indicarem um chamamento a divindades (Deus e Maria), revelam a força do discurso religioso no discurso diário do nordestino.

A recorrência das expressões “Meu Deus, Meu Deus!” e “Ai ai ai ai”, durante as estrofes, de modo continuado e indicando um intervalo de tempo na canção para uma lamentação lembra um gênero religioso: a ladainha. Esta, por sua vez, configura-se como uma prece feita através de curtas invocações que se repetem de modo monótono e enfadonho. A relação que se estabelece entre a canção “A Triste Partida” e uma ladainha não ocorre à toa.

⁵⁵ Assim como a barra no céu, o canto da cigarra e a casa do João-de-Barro, segundo a crença regional, podem avisar sobre a vinda ou não de chuvas.

Ela colabora para que a cenografia seja validada, para que o ouvinte seja conduzido ao cenário litúrgico de clamor e consiga recuperar o discurso religioso na canção. O *ethos* construído é de um sofredor, que lamenta.

Tanto o compositor Patativa do Assaré (Antônio Gonçalves da Silva) quanto o intérprete Luiz Gonzaga são nordestinos (o primeiro é cearense e o segundo, pernambucano) conviveram e presenciaram as secas e as mazelas por que seu povo passou. Desse modo, a composição e a execução conta com enunciadores respaldados. Patativa conseguiu ilustrar em forma de canção a realidade do nordestino pobre, narrando a história de êxodo de uma família que perdeu as esperanças com a interminável seca. A interpretação da toada por Gonzaga corrobora a mensagem da canção: traz a oscilação entre a esperança e a decepção através do ritmo contínuo das estrofes.

“A Triste Partida” foi lançada no álbum homônimo num período em que a música popular brasileira sofria algumas modificações. Uma vertente de denúncia social e protesto se erguia com alguns nomes como Caetano Veloso, Torquato Neto e o próprio Gonzaguinha (Gonzaga Júnior), que compusera uma valsa constante no álbum de Gonzaga: Lembrança da Primavera. O *ethos* de nordestino era mais do que nunca um símbolo do verdadeiro brasileiro, que luta para sobreviver, seja recorrendo à sua fé, seja abrindo mão de sua terra natal para tentar a vida num mundo diferente do seu: “Só vê cara estranha / De estranha gente / Tudo é diferente / Do caro torrão / Ai, ai, ai, ai.”.

As tentativas do nordestino de tentar sobreviver em sua terra, bem como sua retirada para terras desconhecidas remontam a histórias do povo hebreu: escolhido por Deus, mas que passou por muitos obstáculos para alcançar um bem maior: a aprovação divina. Assim como ocorre com o povo sertanejo, o povo hebreu, conforme registros bíblicos, sabe que obteve aprovação divina quando recebe a chuva. Esta é, pois, uma confirmação de Deus para a aceitação das preces. No caso do nordestino que figura na canção “A Triste Partida”, ele fez preces vãs e necessitou tomar decisões sem ajuda divina.

A fé do retirante se mantém (Trabaia dois ano, / Três ano e mais ano / E sempre nos prano / De um dia vortar), apesar de nunca ser correspondida (O tempo rolando / Vai dia e vem dia / E aquela famia / Não vorta mais não). O *ethos* do sertanejo que é apresentado pelo narrador da cenografia é esperançoso, forte, trabalhador e devoto fiel. Ele, de alguma forma, representa os próprios enunciadores da cena genérica: Patativa e Gonzaga e, numa escala

maior, as várias vozes da canção que surgiam no cenário musical brasileiro: esperançosos frente às desesperanças do momento político.

5.6 “O Jumento é Nosso Irmão” (Luiz Gonzaga e José Clementino)

É verdade, meu senhor / Essa história do sertão / Padre Vieira falou / Que o jumento é nosso irmão. // A vida desse animal / Padre Vieira escreveu / Mas na pia batismal / Ninguém sabe o nome seu / Bagre, Bó, Rodó ou Jegue / Baba, Ureche ou Oropeu / ão ão ão ão ão ão // Andaluz ou Marca-hora / Breguedé e Azulão / Alicate de Embau / Inspetor de Quarteirão / Tudo isso, minha gente / É o jumento, nosso irmão. / ão ão ão ão ão ão // Até pr'anunciar a hora / Seu relincho tem valor / Sertanejo fica alerta / O dandão nunca falhou / Levanta com hora e vamo / O jumento já rinchou / ão ão ão ão ão ão // Ele tem tantas virtudes / Ninguém pode carcular / Conduzindo um ceguinho / Porta em porta a mendigar / O pobre vê, no jubaio, / Um irmão pra lhe ajudar / ão ão ão ão ão ão // E na fuga para o Egito / Quando o julgo anunciou / O jegue foi o transporte / Que levou nosso Senhor / Vosmicê fique sabendo / Que o jumento tem valor / ão ão ão ão ão ão // Agora, meu patriota / Em nome do meu sertão, / Acompanhe o seu vigário / Nessa terna gratidão / Receba nossa homenagem / Oh jumento, nosso irmão.

A canção “O Jumento é Nosso Irmão” foi gravada em dois momentos por Luiz Gonzaga: em 1968 e em 1976. Na segunda versão, em que é intitulada “Apologia ao Jumento”, o intérprete insere uma prosa e teatraliza mais politicamente utilizando a metáfora da relação homem/jumento. Além disso, deixa de fora algumas estrofes da canção anterior. A primeira versão é toda cantada e possui sete estrofes. Foi composta por Gonzaga e pelo cearense José Clementino, natural de Várzea Alegre, na região do Cariri. Ele compôs outras canções para Gonzaga, como “Capim Novo” e “Sertão de 70”. Além disso, o cearense também compôs para Dominiguinhos e outros intérpretes de sua região, tais como Correinha e Hildelito Parente.

Padre Vieira, uma personagem da cenografia da canção, faz parte também da cena englobante. Ele, juntamente com Patativa do Assaré, José Clementino e Luiz Gonzaga, fez parte de um movimento em Crato, chamado “Trilogia do Ciclo do Jumento”, que culminou na Expocrato (Exposição Agropecuária de Crato) de 1987. Mas, ao gravar essa canção em 1968, Gonzaga reforça seu posicionamento de enaltecer o sertanejo nordestino e seu sertão. A relação Homem/Jumento retratada na canção remete a outras relações de submissão como

Sudeste/Nordeste, Branco/Preto ou Homem/Mulher. Nesse sentido, as cenas enunciativas se validam, ao partilhar seus (co)enunciadores.

A cenografia é constituída por um diálogo, em que só um enunciador tem voz explícita. Ele apresenta uma descrição do animal que, segundo ele, é irmão dos humanos. Inclusive daquele com quem ele dialoga. Para legitimar sua fala, o enunciador da cenografia cita o padre Vieira, que “falou”, “escreveu” sobre o animal. A figura religiosa do padre é, claramente, uma figura de autoridade, como vimos na canção “Padre Sertanejo”. Assim, suas afirmações são tomadas como absolutas e validadoras. No segundo capítulo, indicamos essa como uma característica do discurso constituinte (neste caso, o discurso religioso) ou, emitido por uma figura que representa esse discurso. Essa mistura de vozes no discurso também revela-nos o caráter polifônico dele.

Além da figura do padre Vieira, há outro elemento do discurso religioso que aparece na segunda estrofe. A “pia batismal” refere-se ao local da igreja católica onde acontece o sacramento de iniciação cristã. É, geralmente, lá que a pessoa é reconhecida como filha de Deus. No ato do ritual, seu nome é citado. O problema descrito na cenografia da canção é que ninguém conhece o nome do jumento.

A fala do enunciador segue, então, com apelidos dados ao jumento, na sua maioria, com recuperação de significados possível somente na região do sertão nordestino. Alguns deles indicam as funções do jumento: marca-hora, por exemplo. Essa, por sua vez, é a função a que é dedicada toda a quarta estrofe. É válido observar que a imitação do relincho do jumento encerra todas as estrofes da canção. Na cena genérica, ela é muito bem executada por Gonzaga, assim como ele também faz na imitação do jumento que ensina a ler, em “Apologia ao Jumento”⁵⁶.

A estrofe seguinte serve para o enunciador destacar outra virtude do jumento, a de auxiliar de pessoas marginalizadas, como o cego. E nessa descrição o enunciador corrobora a ideia de que o jumento é realmente irmão do homem. Outro termo usado para se referir ao

⁵⁶ “É chamado de estudante porque, quando o estudante não sabe a lição da escola, o professor grita logo: Você não sabe, porque você é um jumento! E o estudante pra se vingar botou o apelido ‘jumento’ de professor, porque o professor ensina ele de graça... Pois sim, quem ensina ele de graça é o jumento, meu filho! É assim... A E I O U U SINÔNIMO, SINÔNIMO, SINÔNIMO, SINÔNIMO, SINÔNIMO, SINÔNIMO, Só não aprende a ler quem não quer. Esse é nosso jumento nosso irmão.” Trecho da canção “Apologia ao Jumento”, gravada por Gonzaga em 1976. Uso da letra maiúscula para sinalizar o trecho em que o cantor imita o som do animal.

jumento é apresentado: jubaio. Na verdade, esse termo significa cavalo de montaria e estaria sendo usado, portanto, para enaltecer o jumento, haja vista que o cavalo é tido como um animal elitizado em relação aos animais de carga.

Até então vimos que a enunciação da cenografia serve para propor o reconhecimento de um animal que é marginalizado, dando margem a que se faça um paralelo com o que acontece entre os homens, que se segregam em classes e parecem esquecer que são todos iguais e funcionais. Mas a estrofe que mais diretamente influencia nossa proposta de pesquisa é a sexta. Nela, o enunciador da cenografia da canção evoca outra serventia do jumento que remonta ao discurso religioso: “E na fuga para o Egito / Quando o julgo anunciou / O jegue foi o transporte / Que levou nosso Senhor / Vosmicê fique sabendo / Que o jumento tem valor / ão ão ão ão ão ão”.

A estrofe refere-se ao que é narrado no capítulo 2 do evangelho de Mateus. Após Jesus Cristo haver nascido, Herodes, rei de Israel, tendo ouvido boatos de que o filho de Deus anunciado nas escrituras dos profetas havia nascido, pois seus soldados em busca da criança, para a matarem. A Bíblia, nos versículos 13 e 14 desse capítulo, narra que, após os magos terem se retirado da pensão onde Jesus e seus pais estavam,

“[...] eis que o anjo do Senhor apareceu a José num sonho, dizendo: Levanta-te, e toma o menino e sua mãe, e fuge para o Egito, e demora-te lá até que eu te diga; porque Herodes há de procurar o menino para o matar. E, levantando-se ele, tomou o menino e sua mãe, de noite, e foi para o Egito.”

Há, nesse caso, uma relação intertextual de referência direta ao texto religioso bíblico, visto que na canção é narrada toda a história descrita na Bíblia. Ainda é possível relacionar a importância desse animal nos evangelhos, quando citam a entrada de Jesus em Jerusalém (tida como cidade santa). Por exemplo, em Mateus 21, há o seguinte relato:

E, quando se aproximaram de Jerusalém, e chegaram a Betfagé, ao Monte das Oliveiras, enviou, então, Jesus dois discípulos, dizendo-lhes: Ide à aldeia que está defronte de vós, e logo encontrareis uma jumenta presa, e um jumentinho com ela; desprendei-a, e trazei-mos. E, se alguém vos disser alguma coisa, direis que o Senhor os há de mister; e logo os enviará. Ora, tudo isto aconteceu para que se cumprisse o que foi dito pelo profeta, que diz: Dizei à filha de Sião: Eis que o teu Rei aí te vem, Manso, e assentado sobre uma jumenta. E sobre um jumentinho, filho de animal de carga. E, indo os discípulos, e fazendo como Jesus lhes ordenara, Trouxeram a jumenta e o jumentinho, e sobre eles puseram as suas vestes, e fizeram-no assentar em cima. (MATEUS 21:1-7)

A utilização do jumento como o animal que transporta Cristo fora parte de uma conjuntura que o próprio Cristo idealizou para romper com as expectativas e paradigmas vigentes entre os judeus sacerdotes e a comunidade judaica como um todo. Como exemplos dessa intenção temos seu nascimento num recinto de animais (numa manjedoura) e sua origem pobre (pai carpinteiro). Essa imagem de um Cristo muito humilde, mas muito importante comunga com a imagem do nordestino, que pode ser retomado pela descrição metafórica do jumento.

Na última estrofe da canção, o enunciador de cenografia faz uma mudança em relação à coenunciação (compartilhamento do discurso entre os enunciadores): elege o jumento para coenunciador e refere-se a ele pela expressão “meu patriota”, num ato de reconhecimento do seu valor para a Pátria. Outra figura religiosa importante no discurso religioso da igreja católica que também figura na canção é o vigário, religioso católico que é autorizado a exercer as funções de outro prelado em determinado local e período de tempo. O enunciador oferece a homenagem ao jumento, que reconhece como seu irmão e pede que ele acompanhe o vigário. Na canção “Padre Sertanejo”, o jegue também é citado como um meio de transporte que o padre utiliza para se deslocar para o arraial e realizar a procissão.

As imagens do padre Vieira e do vigário, bem como a relação intertextual com os trechos bíblicos corroboram para afirmar a construção da cenografia. Além disso, o *ethos* do sertanejo, grato pela ajuda do animal, condiz com o *ethos* do sertanejo religioso que é apresentado nas outras canções do *corpus*, isto é, agradecido a Deus ou a outras divindades pelas bençãos.

A canção “O jumento é nosso irmão” é um xote interpretado por Luiz Gonzaga numa levada do ritmo mais lenta e com cadência melódica mais contínua e sóbria que se repete em todas as estrofes. Na terceira parte da sequência melódica, a canção muda para uma espécie de lamento rastejado na execução da frase e recobre a canção de compaixão pelo animal a que ela se refere. Essa condução da canção intercala argumentos que apelam para as paixões do coenunciador, o ouvinte da canção, e argumentos para lógicos, que apelam para o reconhecimento de funções necessárias que o animal executa. Juntos, os argumentos devem levar à conclusão de que esse animal é o “irmão” do homem. Por isso as ocorrências da frase “O jumento é nosso irmão” sempre concluem as estrofes em que aparecem.

Os elementos do discurso religioso, nessa canção, funcionam a serviço da confirmação do posicionamento do discurso de Luiz Gonzaga, a afirmação da identidade do sertanejo nordestino, ou da região Nordeste, através da imagem do chão sacralizado do sertão brasileiro, que nas canções é apresentado a partir de características muito semelhantes às da terra santa de Israel. As figuras do padre, do vigário, bem como as intertextualidades bíblicas (referências diretas e indiretas), aparecem com o intuito de reforçar o reconhecimento de um animal que identifica os marginalizados como digno de uma apologia, de uma homenagem. Ao mesmo tempo, o discurso humorístico repercute na canção desde o seu título, sendo corroborado pelo ritmo animado do xote.

5.7 “Canaã” (Humberto Teixeira)

Por que cantar tanta tristeza? / Me pergunta com frieza / Gente alegre de riqueza / Que Deus quis do lá de cá. / Pra essa falsa realeza / Que nem sabe com certeza / Que lá tem uma princesa / Vou de novo explicar. // Cabe a mim, lei do destino / Responder o desatino / Já que a saga do norte ofendido / Fui eu que cantei / Quando um dia com o povo / A viola eu afinei / E com mote, tristeza é pobreza / Eu rimei... / Minha lira, que a face do norte mudou / E eu mudei. // Asa Branca, Assum Preto, Acauã / Me ajudem de novo a cantar / E dizer que num é só tristeza / O que tem o sertão a mostrar / Que o caboclo que tanto sofreu / E caído, viveu pra sonhar / Amanhecer dentro de Canaã / Sem sair de seu próprio lugar / Tem agora não só a esperança / Mas certeza de se levantar. // Eis porque eu voltei a cantar / Vejam todos, não há mais tristeza / Na viola que eu passo a tocar / Canaã, que alegria te encontrar / Canaã, Canaã, Canaã...

A canção Canaã foi composta pelo cearense Humberto Teixeira. O “doutor do baião”, como ficou conhecido. Ele foi um dos maiores parceiros musicais de Luiz Gonzaga, assim como Zé Dantas. Compôs, dentre tantos sucessos, “Asa Branca”. “Canaã” foi gravada no ano de 1968 por Luiz Gonzaga, num álbum homônimo. É a primeira faixa musical do LP. O xote em questão traz, através da sua cenografia, uma conversa entre o cantor e seu auditório (por vezes, o coenunciador muda). Configura o que chamamos de metadiscursividade. Nesse caso, a canção fala do próprio discurso literomusical e tem, portanto, esse viés metadiscursivo.

O título “Canaã” já nos conduz à relação da canção com o discurso religioso, pois “Canaã” é uma região localizada no atual Estado de Israel. O termo também é utilizado na

Bíblia e pelos judeus e cristãos para se referir à terra prometida por Deus ao seu povo⁵⁷, visto que, segundo os registros bíblicos, essa terra foi o destino dos hebreus, quando fugiram do Egito, seguindo às ordenanças divinas. Canaã é retratada, nos textos bíblicos, como a “terra que mana leite e mel”⁵⁸, isto é, uma terra frutífera e agradável para viver. No decorrer da canção, é possível perceber que essa imagem de Canaã é mantida (... *Amanhecer dentro de Canaã / Sem sair de seu próprio lugar / Tem agora não só a esperança / Mas certeza de se levantar. // Eis porque eu voltei a cantar / Vejam todos, não há mais tristeza / Na viola que eu passo a tocar / Canaã, que alegria te encontrar...*). A música estabelece um paralelo com a cidade cearense Sobral, conhecida como Princesa do Norte (*que lá tem uma princesa*), de forma a compará-la ao chão sagrado cristão.

A referência direta que o título da canção faz com os textos bíblicos função como uma metáfora, no sentido de comparação entre as terras prometidas à nação israelita e ao povo nordestino. A canção apresenta um diálogo que começa com uma pergunta que faz parte de outra voz que não é a do enunciador. Configura uma citação direta, dentro da cenografia, que serve de gatilho para a continuação. O enunciador, ao ser questionado sobre cantar tanta tristeza, decide fazer dessa canção uma espécie de cântico de louvor ao sertão nordestino, a fim de revelar a alegria que existe nessa região, nesse povo e na identidade nordestina. A canção utiliza, assim como a que analisamos anteriormente, uma metadiscursividade, visto que o enunciador da cenografia é alguém de canta, dentro de um discurso literomusical.

Posteriormente, é possível afirmar que se trata de Luiz Gonzaga, porque ele retoma elementos de canções anteriores gravadas pelo intérprete, como Asa Branca, Acauã e Assum Preto, num jogo polissêmico entre o significado das aves (que são convocadas) e das próprias canções, já gravadas, que tratavam da tristeza. Outros termos nos levam a esse cenário literomusical, como: “rimei”, “mote”, “cantei”, “a viola eu afinei”, “lira”, “tocar” etc. Além disso, há uma referência melódica ao solo inicial da canção “Asa Branca” no início da execução de “Canaã”. Tratamos então de referências diretas e indiretas nas relações intertextuais dessa música.

⁵⁷ Seguem alguns versículos bíblicos que retraram essa referência à Canaã como terra prometida: “E também estabeleci a minha aliança com eles, para dar-lhes a terra de **Canaã**, a terra de suas peregrinações, na qual foram peregrinos.” *Êxodo 6:4*; “Eu sou o Senhor vosso Deus, que vos tirei da terra do Egito, para vos dar a terra de **Canaã**, para ser vosso Deus.” *Levítico 25:38*; “Dizendo: A ti darei a terra de **Canaã**, a região da vossa herança.” *Salmos 105:11*. (**grifo nosso**)

⁵⁸ “Portanto desci para livrá-lo da mão dos egípcios, e para fazê-lo subir daquela terra, a uma terra boa e larga, a **uma terra que mana leite e mel**; ao lugar do cananeu, e do heteu, e do amorreu, e do perizeu, e do heveu, e do jebuseu. *Êxodo 3:8* (**grifo nosso**)

O enunciador reconhece a necessidade de responder a pergunta feita a ele, e que ele denomina como um desatino (isto é, um absurdo), porque também ele cantou a “*saga do norte ofendido*”. Assim, na cenografia, é possível perceber uma relação forte com as cenas englobante e genérica, já que o enunciador de cenografia resgata o enunciador da cena genérica, o qual é o intérprete Luiz Gonzaga, assim como retoma todo o fazer musical desse intérprete que, por seu posicionamento dentro da música popular brasileira, cantou nas décadas anteriores o sertão e o sertanejo nordestino. Ao contrário da canção Súplica Cearense, em que a cenografia criada remete a um discurso um pouco mais distinto do próprio discurso literomusical, em Canaã, o processo de definição das cenas é mais delicado. Elas se entrelaçam e se confundem. Isso, entretanto, é um fenômeno comum no discurso literomusical e é possível principalmente pelo recurso da metadiscursividade.

Diferentemente do que é descrito na Bíblia, em que os hebreus precisam passar quarenta anos de êxodo no deserto, migrando do Egito em direção à Canaã, na canção que analisamos, o mesmo local que antes fora descrito como lugar inóspito, de tristeza, que conduzia os sertanejos a se retirarem, agora é descrito como um lugar de alegria, de esperança, que gera felicidade ao encontrá-lo. Nos últimos momentos da canção, o enunciador elege o próprio lugar como coenunciador “*Canaã, que alegria te encontrar / Canaã, Canaã, Canaã...*”, e expressa a alegria de encontrá-la, assim como os hebreus também fizeram louvores ao encontrar sua terra prometida.

Pela esperança de um lugar melhor para viver na cenografia, o *ethos* construído pelo enunciador é grato. Ele canta sua terra e vê a necessidade de exaltar a alegria presente nela. Ele, no excerto “*Minha lira, que a face do norte mudou / E eu mudei.*” mostra responsabilidade pela mudança acontecida na sua terra e o reflexo nele mesmo. Esse reflexo aparece na canção, quando, ao invés de rimar “tristeza é pobreza”, agora canta a alegria e esperança encontradas nessa terra. O *ethos* otimista e esperançoso é central na canção, assim como, o *ethos* da nação judaica ao chegar a Canaã. Algumas canções gospel também revelam esse *ethos* esperançoso⁵⁹ ao tratar de Canaã⁶⁰. Há, portanto, uma relação interdiscursiva com o discurso literomusical religioso, resultante da intertextualidade com o texto bíblico.

⁵⁹ Um exemplo é a canção Caminhando Estou, do grupo musical Toque no Altar: “Eu vou viver restituição / Na terra que mana leite e mel / Eu vou pra **Canaã...**” (**grifo nosso**)

⁶⁰ Nesse caso, “Canaã” tornou-se uma metáfora para os cristãos protestantes para referir-se à vida eterna e ao paraíso ou mesmo a uma prosperidade terrena que acontecerá após um período difícil pelo qual passam.

As relações intertextuais se dão nessa canção de forma interna ou externa, caso pensemos em termos de discursos. Em termos mais claros, ao fazer referência à “Asa Branca”, “Acauã” e “Assum preto”, o enunciador recorre a uma intertextualidade interna, tendo em vista que um discurso literomusical musical retoma outro do mesmo campo. Mas não é somente isso: os textos aludidos são parte da obra do mesmo intérprete e fazem parte de um conjunto de canções que se baseiam em aves características do sertão. Por outro lado, o enunciador também, ao aludir a Canaã, faz uma intertextualidade externa, porque dialoga com textos não musicais, textos do discurso religioso.

Assim, tomar todos esses elementos do discurso religioso e dialogar com eles é extremamente fundamental para compreender melhor o discurso da canção. Canaã não é somente um diálogo entre o sucesso dos hebreus e dos nordestinos (em termos de conquista da “terra prometida”). É também uma volta do sucesso na carreira de Luiz Gonzaga. As cenas dialogam. Fazem isso porque a interdiscursividade entre os discursos literomusical e religioso permitem e, mais intensamente, viabilizam. A intertextualidade através da referência com os trechos bíblicos conduzem à relação interdiscursiva dos *ethé* do discurso literomusical religioso. Essa canção colabora para o posicionamento de Luiz Gonzaga acerca da afirmação de que o sertão nordestino tem muitos requisitos semelhantes ao chão sagrado cristão, bem como, seu povo assemelha-se ao povo escolhido de Deus, conforme apresentado na Bíblia.

5.8 “Jesus Sertanejo” (Janduhy Finizola)

Jesus, / Meu Jesus sertanejo, / Presença maior, minha crença / Nestas terras sem ninguém. // Silêncio / Na serra, nos campos / Ai, desencanto que a gente tem. / E o vento que sopra ressoa / Ai, sequeidão que traz desolação. // Ô ô Jesus razão / Tão sertanejo / Que entende até de precisão. // De sol vou sofrer ou morrer / E as pedras resplandem / A dureza, a pobreza deste chão / João, um menino, um destino / Ai, nordestino de arribação / Cenário de dor e de calvário / Ai, muda a face desta provação. // 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. // Ô ô Jesus razão / Tão sertanejo / Que entende até de precisão.

Assim como a canção “Padre Sertanejo”, a música “Jesus Sertanejo” tem em seu título a adjetivação regional de uma figura muito importante no discurso religioso cristão, nesse caso, “Jesus”. O processo é realizado utilizando o termo “Sertanejo”. Desse modo, o discurso

religioso mistura-se ao posicionamento da obra gonzaguiana: enaltecimento do povo sertanejo. A identidade do sertão é forjada, nas canções, inclusive através da regionalização da religião do povo sobre o qual se canta, como é o caso dessas canções, assim como da canção também já analisada “Ave-Maria Sertaneja”, que adjetiva a prece Ave-Maria.

A canção em questão foi composta pelo poeta pernambucano Janduhy Finizola e gravada por Luiz Gonzaga em 1977, no disco intitulado “Chá Cutuba”. Janduhy tem inúmeras composições de teor religioso e católico gravadas por grandes nomes do forró, como Luiz Gonzaga, Dominginhos e Quinteto violado. Dentre elas estão: “A fé do lavrador”, “A Nova Jerusalém”, “Frei Damião”, “Glória”, “O Credo” e “Pai Nosso”⁶¹.

A toada do pernambucano Janduhy Finizola, interpretada pelo seu conterrâneo Luiz Gonzaga, constrói uma cenografia de prece a Jesus configurada como louvor e pedido ao mesmo tempo. Jesus Cristo, o coenunciador da cenografia, é descrito na prece do enunciador como uma figura que se identifica com o homem sertanejo, que possui uma imagem de sofrimento e precisão e, por isso, pode ser assimilado pela identidade do sertanejo nordestino. O refrão da canção, o qual se repete por duas vezes, traz essa identificação do sertanejo e de Cristo: “Ô ô Jesus razão / Tão sertanejo / Que entende até de precisão”.

Nesse sentido, tanto o enunciador quanto o coenunciador da cenografia são apresentados a partir de uma situação de sofrimento e dor. Essa mesma identificação se dá na cena englobante, visto que os envolvidos nesta cena são nordestinos, viveram e viram de perto as dificuldades desse povo. Durante a prece feita na cenografia da canção, o enunciador traça um paralelo entre os cenários em que vive/viveu o nordestino e Jesus. De um lado, através das palavras “sequidão”, “desolação”, “desencanto”, “dureza”, “pobreza”, o cenário em que o enunciador está inserido é caracterizado. De outro lado, a expressão “cenário de dor e de calvário” remete, de modo intertextual alusivo, à paixão de Jesus⁶², que na cenografia é justamente o coenunciador.

É por meio dessa comparação de situações similares que o enunciador solicita empatia e auxílio da entidade divina que ele julga ser capaz de atendê-lo: “*Do céu há de vir solução*”. O nordestino fiel faz sua prece investido de um *ethos* sofredor e de um *ethos* otimista e fiel,

⁶¹ Esta última também compõe nosso *corpus* e é a próxima a ser analisada.

⁶² Calvário, expressão utilizada nos evangelhos da Bíblia durante a narração da paixão de Jesus Cristo, é o termo sinônimo de Gólgota, que significa caveira. Denomina o lugar onde Cristo foi crucificado. “E, quando chegaram ao lugar chamado Gólgota, ali o crucificaram, e aos malfetores, um à direita e outro à esquerda.” Lucas 23:33.

quando insiste em pedir ajuda a Jesus: “*Aqui vou ficar, vou rezar / Ai, vou amar a minha geração*”. Entende, portanto, que essas imagens são necessárias para que a empatia de Jesus surta efeito.

“Jesus Sertanejo” é uma toada conduzida num ritmo mais lento e repetitivo. Na interpretação de Gonzaga, a interjeição “ai” que inicia seis versos (*1. Ai, desencanto que a gente tem.; 2. Ai, sequeidão que traz desolação.; 3. Ai, nordestino de arribação; 4. Ai, muda a face desta provação.; 5. Ai, tanta sanha de maldição; 6. Ai, vou amar a minha geração.*) é expressa investida de uma verdadeira imagem de dor e lamento. Nessa cena genérica, mais uma vez, o gênero musical da canção, bem como sua condução rítmica instrumental e vocal, corrobora a imagem de prece que a cenografia traz. É possível perceber o diálogo colaborativo entre as cenas da enunciação, contribuindo para as relações discursivas da canção.

O *ethos* que se constrói na cenografia da canção corresponde aos *ethé* que se apresentam na maioria das canções de nosso *corpus*: um nordestino sofredor e otimista, que apesar dos obstáculos, é confiante no futuro. Entendemos, em alguma medida, que o posicionamento das canções de Gonzaga é reforçado pela apresentação desse discurso religioso diluído nas imagens discursivas e cenas enunciativas que se constroem. É assim que acontece com essa canção: relacionar a imagem do sertanejo com a imagem de Jesus (advinda desse discurso religioso) reitera o reconhecimento da identidade nordestina.

Não obstante, a relação entre os discursos continua através das relações intertextuais que a canção apresenta. Uma delas, já mencionada de forma breve, é a menção ao “calvário”. A palavra conduz diretamente ao discurso dos evangelhos bíblicos, em que a paixão de Cristo é historiada. A escolha do termo “Calvário” não é uma decisão impensada. Esse termo soa aos ouvidos como um convite à cena de dor. A visitação a esse cenário é um convite que o enunciador da cena enunciativa faz ao seu coenunciador, o ouvinte, para que, de algum modo, ele compreenda o cenário do “nordestino de arribação” e da semente agonizante que “preconiza solidão”.

Todas as escolhas de expressões e de personagens do discurso religioso contribuem para que a canção aconteça da forma mais eficaz possível nos ouvidos dos coenunciadores da cena englobante, isto é, os ouvintes da canção. A proposta final é que eles reflitam sobre o conceito de ser “sertanejo”, através, se preciso, da regionalização de uma figura religiosa bem

conhecida por toda a sociedade brasileira, que é Jesus. Tanto o *ethos* sofredor e otimista quanto a prece da cenografia acompanham o ritmo da canção, confirmando essa construção de posicionamento das canções gonzaguianas.

5.9 “Pai Nosso” (Janduhy Finizola)

Padre Nosso / Que estais no céu do sertão / Santificado / Quem vive sobre esse chão. // Sertanejo faz oração / É sofrido, é vivido de solidão / Nas quebradas, nos tabuleiros / Só pensa que a vida está sem razão / Passa o vento, redemoinho / Que roda e acorda desilusão. // O pão nosso / De cada dia nos guia / Nos consola e transforma em coisas do dia / Sertanejo planta a semente / Que a terra não pode fazer brotar / Foi o amor que fez o homem / Plantar nessa terra, o perdão / Na poeira das caminheiras / A marca de uma vida de arribação. // Perdoai o vaqueiro, Meu Senhor / Que ele sempre nas contas lhe perdoou / Na caatinga, o caminho, a solução / A lição, a ilusão, a conformação / Que não caia o vaqueiro em tentação / que lhe traz perdição, maldição / Corre o tempo e o vento pro fim do mundo / O cavalo abalou, desembestou / Acabou minha vida de vaquejar.

A canção “Pai Nosso” foi gravada por Luiz Gonzaga no álbum “Dengo Maior”, em 1978. Ela figura na última posição do LP. Além de “Pai Nosso”, outra canção que também apresenta forte teor religioso encontra-se nesse álbum: “Salmo dos aflitos”, composição de Humberto Teixeira e Luiz Gonzaga. Por questões já apresentadas no capítulo anterior referente aos procedimentos metodológicos, esta canção não pôde ser analisada no presente trabalho, assim como outras igualmente relevantes.

“Pai Nosso” foi composta pelo poeta pernambucano Janduhy Finizola, mesmo compositor de “Jesus Sertanejo”, a canção que analisamos anteriormente. Sua parceria com Luiz Gonzaga gira em torno de canções que possuem essa temática religiosa, principalmente cristã católica. Eles produzem uma obra que une aspectos da cultura religiosa às peculiares da vida do sertanejo. Desse modo, o discurso religioso auxilia na construção do posicionamento gonzaguiano dentro do discurso literomusical brasileiro⁶³.

No caso específico desta canção, a intertextualidade é a sua base de construção. A canção é constituída basicamente como paráfrase de um texto bíblico: a oração que Jesus

⁶³ Artistas igualmente relevantes no cenário musical brasileiro, como Gilberto Gil e Dominuguinhos, também dialogam com o discurso religioso contemplando as peculiaridades da vida sertaneja.

ensinou durante o sermão da montanha, Pai Nosso. Trata-se, portanto, de uma relação de retextualização.

Portanto, vós orareis assim: Pai nosso, que estás nos céus, santificado seja o teu nome; Venha o teu reino, seja feita a tua vontade, assim na terra como no céu; O pão nosso de cada dia nos dá hoje; E perdoa-nos as nossas dívidas, assim como nós perdoamos aos nossos devedores; E não nos conduzas à tentação; mas livra-nos do mal; porque teu é o reino, e o poder, e a glória, para sempre. Amém. (Mateus 6:9-13)

A cenografia constituída para a canção “Pai Nosso” é uma prece, isto é, o mesmo gênero que ela parafraseia. No entanto, enquanto a prece é realizada por qualquer pessoa que segue as ordenanças de Jesus Cristo, no caso da prece que a canção traz, o enunciador é mais restrito: o sertanejo, o vaqueiro. Ele enuncia, durante a prece, em terceira pessoa, mas é possível perceber que se refere a si mesmo. Essa é, entretanto, uma estratégia para que o coenunciador da cena englobante, ou seja, o ouvinte da canção, entenda o enunciador da cenografia de modo mais abrangente, como a classe de sertanejos e vaqueiros.

A oração do Pai nosso ensinada por Jesus virou uma oração modelo para os cristãos, de modo que, entre os católicos, ela conseguiu uma grande adesão a ponto de ser parte essencial do Santo Rosário, instrumentalizado pelo terço. A cada três Ave-Marias, um Pai Nosso é rezado pelos católicos. Ambas as orações foram contempladas na obra de Luiz Gonzaga, mas de modo regionalizado e musicalizado. A canção “Pai Nosso”, ao contrário de “Ave-Maria Sertaneja”, mantém vários trechos da oração que parodia, tais como: “Padre Nosso que estais no céu do sertão, santificado”; “O pão nosso de cada dia”; “Perdoai”; “Que não caia [...] em tentação”. Ainda assim, há muitos outros trechos que são criados para adequar-se à proposta de apresentar a identidade sertaneja.

Nas canções analisadas, identificamos um propósito de denúncia das mazelas sociais pelas quais os sertanejos nordestinos passam no seu dia a dia. Elas, por sua vez, são apresentadas a partir do discurso religioso, seja corroborando seu caráter autorário e constituinte, seja refletido por discursos como o humostístico ou o social. O *ethos* de sertanejo humilde e padecente perpassa todas as canções e, na maioria delas, procura empatia das divindades e personalidades religiosas a quem recorre: Jesus, Maria, padres, vigários, beatas... Nessa canção, cada parte do Pai Nosso adequa-se a uma situação do sertanejo e do vaqueiro.

Por exemplo, o céu em que Deus, o Pai nosso, se encontra é o do sertão. A prece é permeada de descrições da vida e dos desafios que os sertanejos têm que enfrentar diariamente, como “desilusão” e “vida de arribação”.

O sertanejo, enunciador da cenografia, faz sua prece a partir de algumas remissões ao Pai Nosso, mas descreve alguns obstáculos da vida que leva como forma de argumentação a fim de suscitar paixões no coenunciador, isto é, em Deus. A prece, para o enunciador, revela-se como sua maneira de não perder as esperanças. Ele ainda utiliza-se de outra estratégia: modifica o ser adjetivado como “santificado”. Na oração original, santificado é o nome do Pai Nosso, já na prece realizada na cenografia da canção o adjetivo refere-se a “quem vive sobre esse chão”. Há, nesse sentido, um deslocamento do foco de Deus para o Sertanejo. Isso acontece, possivelmente, pelo posicionamento discursivo em que a canção está inserida.

A canção é um baião, ritmo mais agitado, do ponto de vista rítmico, do que os das outras canções já apresentadas. O contraponto entre o gênero religioso “prece” que constitui a cenografia da canção e o gênero musical da cena genérica deve-se principalmente ao intuito de demonstrar a alegria e fé do sertanejo apesar dos desatinos da vida que ele leva. Talvez, por isso, haja esse investimento maior na tensão temática. O “amém” da oração original é substituído, na música, por uma constatação de conclusão triste da vida sertaneja do vaqueiro: “*Corre o tempo e o vento pro fim do mundo / O cavalo abalou, desembestou / Acabou minha vida de vaquejar*”.

Ainda acerca da cena genérica, as vozes do intérprete Luiz Gonzaga e de seu *backing vocal* se intercalam continuamente, fazendo-nos lembrar de uma ladainha que é repetida durante os rituais católicos nas igrejas, como é o caso do próprio Pai Nosso. É preciso, contudo ressaltar que, com exceção dos dois últimos versos de cada estrofe, não ocorre uma repetição das palavras necessariamente, mas sim, uma espécie de resposta ou continuação da descrição, por exemplo, no trecho “*O pão nosso / De cada dia nos guia / Nos consola e transforma em coisas do dia*”. Os dois primeiros versos são cantados por Gonzaga e o terceiro é conduzido pelo *back vocal*, caracterizando um diálogo dentro da cena genérica e, em alguma medida, revendo a dinâmica de gêneros religiosos católicos.

Apresentamos até então o *ethos* do sertanejo que tipicamente é apresentado nas canções de Luiz Gonzaga, humilde e padecente de alguns infortúnios próprios da região que habita, e, mais especificamente nas canções de nosso *corpus*, o *ethos* devoto e religioso. No

entanto, “Pai Nosso” apresenta outra imagem: o sertanejo é perdoador do próprio Deus a quem dirige a prece constante na cenografia. Utiliza a construção dessa imagem para solicitar o perdão do coenunciador, o mesmo Deus. Assim, em alguma medida, o caráter autoritário do discurso religioso é transgredido.

Tanto a construção desses *ethé*, quanto as cenas enunciativas que a canção apresenta, validam sua proposta de discurso literomusical que afirma a identidade do povo do sertão nordestino. A intertextualidade com discursos bíblicos também é claramente essencial para que a canção cause, nos coenunciadores, os efeitos de sentido propostos: a proposta da identificação entre os sertanejos e o povo de Deus, sagrado. “Pai Nosso” é uma canção que nos permite entender o valor das relações interdiscursivas entre os discursos religioso e literomusical para a construção discursiva de modo geral.

5.10 “Súplica Cearense” (Gordurinha e Nelinho)

Oh, Deus! Perdoe este pobre coitado / Que de joelhos rezou um bocado / Pedindo pra chuva cair sem parar. // Oh, Deus! Será que o senhor se zangou / E só por isso o sol arretirou / Fazendo cair toda a chuva que há? // Senhor, eu pedi para o sol se esconder um tiquinho / Pedi pra chover, mas chover de mansinho / Pra ver se nascia uma planta no chão. // Oh! Deus, se eu não rezei direito o Senhor me perdoe. / Eu acho que a culpa foi / Desse pobre que nem sabe fazer oração. // Meu Deus, perdoe eu encher os meus olhos de água / E ter-lhe pedido cheinho de mágoa / Pro sol inclemente se arretirar. // Desculpe eu pedir a toda hora pra chegar o inverno. / Desculpe eu pedir para acabar com o inferno / Que sempre queimou o meu Ceará.

A canção Súplica Cearense, de Gordurinha e Nelinho (1979) já traz em seu título informações importantes para considerarmos. A súplica, para o dicionário Priberam de Língua Portuguesa, pode ser: 1. Ato ou efeito de suplicar; 2. Oração a uma divindade ou a um santo (prece); 3. Pedido humilde ou aflitivo; 4. Pedido de favor ou graça. Desse modo, podemos considerar a súplica como um ato de fala diretivo (AUSTIN, 1990), em que o locutor tenta conduzir o coenunciador a realizar algo (neste caso, atender à sua súplica). Devemos considerar, ainda, a segunda definição, para a qual a súplica é um tipo de oração (prece), ou seja, ela poderia ser considerada um subtipo de gênero discursivo ligado intrinsecamente aos gêneros do discurso religioso.

A escolha do título a partir da delimitação da “súplica” àquela que só, e somente só, é realizada pelo cearense não ocorre sem fito. Na verdade, a canção que fora produzida no ano de 1960 pelos radialistas Gordurinha e Nelinho fazia parte de uma campanha para arrecadar fundos a fim de ajudar a população nordestina que acabara de sofrer uma devastação advinda do rompimento da barragem construída no açude Orós⁶⁴. A intenção do governo com a construção da barragem era, justamente, amenizar as mazelas da seca que flagelava o povo cearense. No entanto, não contavam que o rio Jaguaribe, exatamente no ano da construção da barragem, enchesse mais que o normal até romper as paredes da barragem. O resultado foi uma tragédia: seis cidades evacuadas e inúmeros desabrigados.

A música inspirada em tal situação caiu nas graças de Gonzaga, rei do Baião e vizinho do estado afetado pela enchente. Ele então resolveu gravá-la, quase vinte anos depois, em 1979. A seguir, outros representantes nordestinos da música popular brasileira a regravaram, como Fagner e Elba Ramalho. Em 1984, num disco gravado por Fagner e Gonzaga a música apareceria novamente. Mais recentemente, a banda O Rappa também gravou a canção como *single*.

Consideramos para esta análise a interpretação de Gonzaga e Fagner, visto que a parceria refletiu na junção, por uma canção, dos posicionamentos “forrozeiros” e “pessoal do Ceará”. Súplica apresenta o ponto de contato entre os posicionamentos mencionados, que é a região de onde os intérpretes são e que cantam. Luiz Gonzaga, apesar de pernambucano, fora um exímio representante da voz do nordestino brasileiro e denunciou sempre que pôde os problemas sociais que esse povo enfrentava, bem como enalteceu a herança da cultura e do falar nordestino. Raimundo Fagner é cearense propriamente dito e, juntamente com Belchior, Ednardo e outros, integrou em meados da década de 70, o movimento “O pessoal do Ceará”.

Apresentamos Gonzaga, Fagner, Gordurinha e Nelinho porque entendemos que toda imagem construída de nordestino religioso, antes mesmo de a canção ser executada, já é parte da construção dos *ethé* que a constituem, incluída aí também a imagem dos intérpretes enquanto nordestinos e, tratando-se especificamente de Gonzaga, a imagem de cristão católico declarado. Esse seria, portanto, o *ethos* mais externo à canção e mais ligado à cena genérica.

⁶⁴ Um projeto musical que culminou no disco Nordeste Já (1985) foi pensado com o objetivo semelhante de reunir fundos para a população carente do Nordeste brasileiro. Artistas como Elba Ramalho, Gonzaguinha, Gilberto Gil e Milton Nascimento participaram.

Além disso, esse *ethos* prévio é importante para os *ethé* que aparecem na cenografia da canção.

Sobre as cenas enunciativas da canção, fundamentais para a própria construção do discurso que analisamos, o título “Súplica Cearense” já nos conduz a uma cena enunciativa: o enunciador cearense, ajoelhado, rendido, prostrado, sertanejo pobre, suplicando um favor divino. Essa cena, que se constrói exclusivamente para a canção, é a cenografia, como já temos abordado durante as análises.

Ela continua a ser construída no decorrer da canção através dos vocativos seguidos dos pedidos direcionados a Deus. A cenografia da execução da súplica está intimamente ligada à cenografia convencional dos fieis realizando suas preces, seja num local sagrado, como um templo, uma igreja, seja num local qualquer em que o enunciador se encontre em situação vexatória e que sinta necessidade de suplicar. A cena religiosa traz ainda as características do discurso religioso que Orlandi (1987) aponta (irreversibilidade e autoridade), na medida em que o enunciador, neste caso, o nordestino cearense flagelado pela seca, volta-se para Deus com palavras humildes e súplica de perdão, dentre outras coisas, por não ter sabido pedir como convém e agora sofrer com o fenômeno contrário à seca: a enchente.

Dado importante de ser mencionado é que o enunciador nunca questiona o uso do poder divino, ao ocorrer a enchente após inúmeras secas exatamente quando um projeto humano de combate a tal seca encontra-se em andamento. Pelo contrário, o sertanejo, em sua súplica, perde remissão pelo pecado de ter pedido chuva no momento de seca, pois julga que foi incapaz de fazer uma petição que agradasse aos ouvidos da divindade. Ainda que o homem tenha o turno de fala, através da súplica, nesta mesma fala ele reconhece sua inferioridade e apenas suplica por perdão, após já ter pedido ajuda de quem considera ter todo o poder, ou seja, seu coenunciador. Entendemos aí o caráter de não-reversibilidade do discurso religioso.

Somada à cenografia descrita, há a cena genérica, aquela que se constrói aos moldes do gênero discursivo, em nosso caso, a canção. Súplica cearense é uma toada-baião. E o é justamente porque esse ritmo mais lento e compassado traz consigo um tom mais triste à canção quando somada à melodia realizada com acordes menores. Concorda, portanto, com o conteúdo da letra. Ademais, a interpretação musical é muito importante para que a cena genérica aconteça conforme o esperado. Assim é que Gonzaga e Fagner cantam Súplica

Cearense: pondo um sentimento de súplica e humildade e intensificando a voz nos vocativos e nos verbos que mais contêm a intenção da súplica, como “perdoe” e “desculpe”.

Com o decorrer da canção, a súplica começa a ganhar um tom mais confessional, principalmente com as expressões “a culpa foi desse pobre que nem saber fazer oração” e “ter-lhe pedido cheinho de mágoa”. Essa gradação culmina nos últimos versos “desculpe eu pedir para acabar com o inferno que sempre queimou o meu Ceará”, em que o enunciador traz uma palavra do campo lexical sagrado com sentido oposto, que seria “inferno”, para descrever a situação da qual, na sua prece anterior, pedia para ser retirado. Nesse momento, o enunciador suplica não só por ele, mas fala em nome do estado brasileiro em que reside, através da expressão “meu Ceará”. Essa expressão traz o caráter de denúncia social da canção, travestido pelo discurso religioso. Se não é a intenção dos compositores Gordurinha e Nelinho, não é possível dizer o mesmo das propostas dos intérpretes Gonzaga, Fagner e O Rappa, por exemplo, visto seus posicionamentos dentro discurso literomusical.

Esses intérpretes utilizam a canção para além da beleza de sua composição melódica e de arranjo. A canção funciona como um instrumento de representação e denúncia das mazelas sociais e naturais que o povo nordestino e cearense sofreu e sofre, já registradas em outras expressões artísticas como a própria literatura moderna regional, através das obras de Rachel de Queiroz, Jorge Amado e Graciliano Ramos, por exemplo.

Somadas às cenas enunciativas apresentadas há as escolhas do código de linguagem informal que marcam a regionalidade do enunciador, quais sejam: “arretirar”, “tiquinho” e “cheinho”. Elas reforçam a imagem da identidade do cearense, através dessa decisão que o enunciador faz pelo código de linguagem da região. Já a utilização do pronome de tratamento “senhor” demonstra o desnível que há entre os interactantes no discurso religioso, que se apresenta na canção e remonta ao caráter não-reverso do discurso religioso.

A imagem do enunciador revela um devoto de longa data, que já passou pela seca e agora passa pela enchente, um sertanejo do Ceará que se encontra numa posição de vulnerabilidade e busca ajuda na fé. Mesmo sendo óbvia a conclusão de que os infortúnios são resultados naturais, sobre os quais ele não possui controle, o enunciador, talvez por não entender isso, ou talvez por recusar-se a entender isso, suplica perdão e sente-se culpado. Ocupa, portanto, uma imagem de resignação. Todas essas imagens discursivas são

convalidadas pelo *ethos* prévio (de sertanejo sofredor), pelas cenas enunciativas e pelas próprias escolhas linguísticas ocorridas na canção.

Podemos ainda observar que esses elementos discursivos conduzem à forte imagem do coenunciador: no caso da cenografia, é Deus e, na cena genérica, é o auditório brasileiro que ouve a canção. A súplica tem o fim de agir sobre o coenunciador, Deus, para fazê-lo comover-se e atender ao pedido. Já os intérpretes buscam levar o auditório a refletir sobre os problemas enfrentados por essa parcela da população brasileira.

Há que se destacar a existência de uma terceira cena que é a cena do discurso litermusical, em que o coenunciador interpelado é o ouvinte da música popular brasileira, enquanto o coenunciador da cena genérica é o ouvinte do baião e da toada. Essas cenas trabalham de forma conjunta para a construção do discurso. A elaboração do discurso de enunciador devoto baseia-se principalmente nos conceitos bíblicos acerca dos poderes divinos e sua intervenção sobre a natureza, como é possível ver em vários trechos da Bíblia: “Derrama chuva sobre a terra e envia água sobre os campos.” (João 5:10); “Porque ele faz raiar o seu sol sobre maus e bons e derrama chuva sobre justos e injustos.” (Mateus 5:45); dentre tantos outros.

Mas a chuva, segundo registros bíblicos, foi utilizada tanto como uma recompensa divina, para amenizar tempos de seca, quanto como instrumento de punição dos pecados, como no caso do dilúvio descrito no primeiro livro do pentateuco: “Eis que vou trazer águas sobre a terra, o Dilúvio, para destruir debaixo do céu toda criatura que tem fôlego de vida. Tudo o que há na terra perecerá.” (Gênesis 6:17). Essa relação seria uma relação interdiscursiva, em que a canção, de algum modo, recupera a possibilidade de atuação divina através das chuvas com intenção de punir.

5.11 “Prece por Exu Novo” (Gonzaguinha)

Seu moço, é tão triste a história / Que já nem sei do começo / Não gosto de sua lembrança / E quando lembro estremeço / Eu era ainda criança / E tudo já estava no avesso / Amor demais deu em ódio / Tomou as contas de um terço / Pai Nosso, nos salve Maria / Não deixe esses filhos sem berço. // São tantos ódios à solta / São tantas vezes a cruz / São tantos corpos tombados / São tantas vidas sem luz / São tantas vezes a raiva / Descendo o seu negro capuz / É tanto sangue e maldade / Que só o canto traduz / Pai Nosso, nos salve Maria / Ajude a gente, Jesus. // E vamos embora daqui / Meu Deus, não dá pra ficar! / Meu Cristo, eu quero sumir / Eu vou fugir pra acolá / Exu ficando vazio / E o povo buscando lugar / Adonde havia

alegria / Sobrevive o mal-estar / Pai Nosso, nos salve Maria / Da lei do morrer ou matar. // Que os poderosos se matem / Problema é do poder / Mas sempre sobra pros pobres / E isso eu não posso entender / Acaba restante uns quatro / Pra tentar se resolver / Quatro tiros, quatro mortes / E ninguém há pra nascer / Pai Nosso, nos salve Maria / A morte não pode vencer. // Pois é, meu pai Januário, / Parece que a paz não vingou / Nas terras do teu pé de serra / Acauã só agorou / Canta mais triste o Assum Preto / Mais triste do que já cantou / No céu, já não vejo Asa Branca / Foi simhora e não voltou / Pai Nosso, nos salve Maria / Padim Ciço, por favor. // E entra ano e sai ano / E tudo sem solução / Confio que a juventude / Com sua revolução / Nos traga o amor e acabe / O horror desta tradição / E assim, permita meu povo / Que volte pro meu sertão / Nos mostre, Pai Nosso e Maria, / Irmão ajudando irmão.

Luiz Gonzaga Júnior, conhecido como Gonzaga Jr ou Gonzaguinha, compôs a toada “Prece por Exu Novo”. A canção foi gravada por ele e pelo seu pai, Luiz Gonzaga, em 1982, no álbum “Eterno Cantador”. Ela figura com primeira faixa do LP. Gonzaguinha foi um cantor e compositor brasileiro que integrou um posicionamento distinto dos forrozeiros. Ele enquadra-se no posicionamento MPB, que transita entre os vários gêneros musicais brasileiros, portanto, é um posicionamento paratópico (sem lugar), segundo Costa (2012).

Uma das características da obra de Gonzaguinha é o caráter de protesto intenso contido nas canções. Nesse sentido, mesmo produzindo obras de engajamento com focos diferentes, em algumas canções como “Prece por Exu Novo”, Gonzaga e Gonzaguinha alinham-se. A canção em questão constrói uma cenografia de diálogo que apresenta uma oscilação constante de coenunciadores: “Seu moço”, Deus (Pai Nosso), Virgem Maria, Jesus/ “Meu Cristo”, “meu pai Januário” e “Padim Ciço”.

Nessa cenografia, é possível perceber que o enunciador, não muda. É sempre um sertanejo. No entanto, o gênero construído na cena transita entre a narração de uma história e trechos de orações dirigidas a várias personalidades/divindades da região católica. Esse fenômeno constitui uma cena difusa, em que várias cenas estão encaixadas, inclusive a cena da prece. As orações a que nos referimos constituem o final de cada estrofe da canção (e são os únicos trechos que se repetem, lembrando-nos análises anteriores) e relacionam-se com os trechos da narração. Para cada obstáculo descrito na história, o enunciador prepara um pedido, que é inserido na prece.

A cenografia nos permite visualizar o tempo de modo abstrato, assim como o espaço. A cronografia (tempo da cenografia enunciativa) é, de alguma forma, entendida a partir de trechos como “Eu era ainda criança”, que revelam que o enunciador fala na sua fase adulta sobre acontecimentos que assolam seu povo. Tais infortúnios são, diferentemente da maioria

das outras canções que compõem o *corpus*, de natureza político-social. Acerca da topografia, o local mencionado na música é a cidade de “Exu”, terra natal do intérprete Luiz Gonzaga. Nesse sentido, os enunciadores das cenas convergem: genérica (intérpretes) e cenografia (o sertanejo que enuncia). Ainda assim, não é possível saber o local da enunciação, provavelmente, por causa do caráter difuso dessa cena.

Dissemos que essa canção faz menção a infortúnios de natureza político-social, diferindo da maioria das canções que analisamos. Apesar de o enunciador ser também um sertanejo, nas outras canções ele retoma principalmente mazelas de cunho natural, como secas, enchentes, mas também, o descaso com o povo do Nordeste brasileiro. Nessa canção o foco é sobre questões mais sociais. As questões propostas giram em torno da violência (“*Amor demais deu em ódio*”; “*São tantos ódios à solta*”; “*É tanto sangue e maldade*”; “*nos salve Maria / Da lei do morrer ou matar.*”; “*Quatro tiros, quatro mortes*”; “*A morte não pode vencer.*”; “*Parece que a paz não vingou*”...) e da injustiça (“*Que os poderosos se matem / Problema é do poder / Mas sempre sobra pros pobres*”...).

Essa diferença no caráter da denúncia advém, principalmente, do posicionamento musical do compositor, Gonzaguinha. Este, por sua vez, contempla o posicionamento de seu pai, na canção, quando elege o sertanejo como enunciador, Exu como a terra pela qual o enunciador roga nas preces e figuras como “pai Januário” e “Padim Ciço” para coenunciadores, visto que o primeiro era pai de Gonzaga e já havia aparecido em outras canções dele e Gonzaga era devoto de Padre Cícero.

A intertextualidade interna é um dos fatores de construção mais relevantes dessa canção. As alusões às canções “Assum Preto”, “Acauã” e “Asa Branca” também parte da obra gonzaguiana, devem ser recuperadas pelo ouvinte da canção, isto é, um dos interactantes da cena genérica, para que ele compreenda integralmente o que a música traz. Nesse sentido, os enunciadores das cenas genérica e englobante precisam coincidir. “Exu” e “Januário” também são termos que são recuperados facilmente, quando o coenunciador da cena genérica é um ouvinte do posicionamento dos forrozeiros, considerando a cena englobante.

Somada a essas intertextualidades internas citadas, há ainda a retomada de elementos do discurso religioso que, em certa medida, já demonstramos nas análises serem um marca da obra de Luiz Gonzaga. Esses elementos do discurso religioso são: “Virgem Maria”, “Pai Nosso”, “Jesus/ meu Cristo”, “Padim Ciço”. Eles são tanto divindades básicas da religião

cristã católica quanto santos regionais não canonizados e figuras ligadas a esses santos⁶⁵. Mas o mais interessante é que o compositor respeitou a ligação entre o discurso religioso e o discurso literomusical que já havia na obra do intérprete.

Desse modo, é possível perceber que essas relações interdiscursivas revelaram-se parte integrante das características do posicionamento de Luiz Gonzaga, assim como da identidade que ele constrói do sertanejo e do solo sagrado do sertão. É assim que através da canção “Prece por Exu Novo”, mais uma vez, o *ethos* que o sertanejo enunciador da cenografia constrói é de um devoto que recorre à prece como forma de escape para as situações complicadas em que ele e seu povo estão inseridos.

Finalmente, é preciso mencionar nessa análise a escolha do título da canção. Acerca dessa escolha, dois pontos são fulcrais: 1. um gênero religioso (prece) figura no título, trazendo ao coenunciador a informação sobre o que a cenografia encaixada demonstrará; 2. Exu Novo remete à cidade natal do intérprete e, por conseguinte, é representativa da identidade que se quer afirmar (a do nordestino sertanejo), além de trazer, com a utilização do adjetivo “novo” uma referência à esperança que caracteriza, tanto a vida dos religiosos (que põem sua fé em alguma/várias divindades), quanto os jovens revolucionários dos quais Gonzaguinha era parte (“*Confio que a juventude / Com sua revolução / Nos traga o amor e acabe / O horror desta tradição*”). Somando-se a essas propostas, há a de afirmação do reconhecimento da sacralização do chão nordestino através da comparação implícita entre Exu e a terra prometida.

5.12 “O Papa e o Jegue” (Otacílio Batista e Luiz Gonzaga)

O jumento é o símbolo da pobreza / Animal que figura no Evangelho / Comedor de molambo e papel velho / Não tem medo de fome em sua mesa / Ao seu dono ele dá pouca despesa / No verão, no inverno ou no sol quente / Pensador, preguiçoso e paciente / Foi amigo do filho de Jeová / Hoje serve a carne de jabá / Nas cozinhas mais ricas do Oriente / Quer queira, ou quer não / O jumento é nosso irmão. // Traz o jegue no lombo a cruz da morte / O sinal do menino de Belém / Jesus quis visitar Jerusalém / O jumento serviu-lhe de transporte / No

⁶⁵ Além das várias menções a Padre Cícero nas canções de Luiz Gonzaga, há também uma canção que ele escreveu em homenagem à beata Mocinha (gravada em 1968), que acompanhava o padre Cícero e, segundo a crença, protagonista do milagre da hóstia (suposto fenômeno sobrenatural de transformação da hóstia em sangue, acontecido em Juazeiro do Norte-CE).

Brasil o jumento teve a sorte / De ser presente do Papa / Um santo nome / Vai comer do que pouca gente come / Nos quintais do Palácio italiano / engordar nos jardins do Vaticano / Seus irmãos no Brasil passando fome / Quer queria, ou quer não / O jumento é nosso irmão. // César Coelho apitou a decisão / Da Itália jogando com a Alemanha / Hevelange lamenta na Espanha / A derrota da nossa seleção / Os romanos levaram o canecão / Paulo Rossi é da copa o artilheiro / Nós perdemos por causa do goleiro / Mas em nome da língua de Camões / O jumento transmite aos campeões / Um abraço do povo brasileiro / Quer queria, ou quer não / O jumento é nosso irmão. // Assessores do Papa, cardeais / Baseados no Velho Testamento / Cancelaram a viagem do jumento / A notícia é que o jegue não vai mais / Damião, deixa o seu burrico em paz / Já que o Papa recusa o jeriquinho, / Pra ninguém não chamá-lo de imbecil / É melhor desistir desse presente. / Com a abertura do nosso presidente, / O lugar do jumento é no Brasil. / Quer queria, ou quer não / O jumento é nosso irmão.

No ano de 1983, Luiz Gonzaga lança o disco “70 anos de Sanfona e Simpatia”, com várias canções inéditas. Dentre elas, aparece “O Papa e o Jegue”. A única parceria de Luiz Gonzaga com o pernambucano Otacílio Batista. Este, por sua vez, foi violeiro e repentista. Nasceu em São João do Egito (PE), numa família de cantadores. Compôs, com Zé Ramalho, “Mulher nova, bonita e carinhosa”, tema da série Lampião e Maria Bonita, exibida pela Rede Globo de televisão em 1982.

Na obra de Gonzaga, mais duas canções remetem a papas católicos: “Louvação a João XXIII”⁶⁶ e “Obrigado, João Paulo”⁶⁷. A primeira encontra-se no álbum “Sanfoneiro do povo de Deus” e tem o objetivo de louvar o papa João XXIII pela sua carreira de pontífice (1958-1963). A segunda tem um tom de agradecimento (conforme propõe o próprio título da canção) ao papa João Paulo II (1978 a 2005). O agradecimento ocorre em virtude de sua visita ao Brasil e, mais especificamente à capital do Ceará, em junho de 1980. A canção “O papa e o Jegue” também se refere a essa visita do papa João Paulo II ao Brasil. Mais especificamente a um episódio desse momento.

Quando da visita do papa João Paulo II ao Brasil, em meados dos anos 60, o funcionário público paraibano Damião Galdino da Silva ofereceu, como presente ao pontífice, seu jumento Jericar (equipado com faróis, buzina, pisca-pisca e velocímetro). No entanto,

⁶⁶ Trecho da canção “Louvação a João XXIII”: *Cantador desse Nordeste / Afinei o meu bordão / Eu agora vou fazer / Uma bonita louvação / Ao velhinho lá de Roma / Ao bondoso Papa João // Vinte e três de santidade / Oitenta de coração / Nove mil de caridade / Não sei quanto de atenção / Pastor de toda pobreza / Vaqueiro dessa nação.*

⁶⁷ Trecho da canção “Obrigado, João Paulo”: *De longe viestes / Pra estar no Nordeste / No meu Ceará. / Teu gesto tão nobre / No rico e no pobre / Não se apagará. / Da fé, peregrino / Ao Pastor Divino / Vieste adorar / Trazendo ao meu povo / Fervor todo novo / Pra Deus mais amor.*

havia um problema diplomático: como entregar o jegue ao papa em Roma? Após muita espera, Damião fez vários protestos, tais como greve de fome e subida na rampa do Palácio do Planalto com o Jericar. Os protestos eram, principalmente, para chamar atenção para o povo nordestino.

Otalício Batista e Luiz Gonzaga, então, compuseram a canção “O Papa e o Jegue” baseados principalmente nessa história. Contudo, a composição foi além de uma mera descrição: estabeleceu relações intertextuais internas e externas para compor uma crítica muito forte às escolhas dos eleitores brasileiros. Antes de abordarmos essas relações intertextuais, tratemos um pouco das construções de cenas enunciativas e dos *ethé*.

A cenografia da canção é uma espécie de crônica acerca do valor do jumento (jegue) e da sua participação no Brasil. Essa narração, no entanto, é interpelada em vários momentos, por descrições de acontecimentos dos anos anteriores à sua composição. O enunciador da cenografia é o narrador da crônica. Em quase toda a canção, seu coenunciador é um público geral. Porém, nos últimos versos, caracterizando um encaixe de outra cenografia, ele se dirige ao Damião, o paraibano que presenteou o papa, e diz-lhe para desistir de sua oferta e deixar Jericar no Brasil, argumentando que aqui é seu lugar.

Dentro da cenografia, é possível perceber a formação de outras cenografias encaixadas, seguindo a apresentação de fatos pontuais: a entrada de Jesus Cristo em Jerusalém; a visita do papa João Paulo II ao Brasil em 1980; o jogo da copa do mundo de 1982, na Itália etc. O enunciador apresenta-se como brasileiro (através de pronomes “Nós”, “nossa”, “nosso”). É construído um *ethos* irônico, que é capaz de fazer piada com as derrotas de seu povo e enaltecer e criticar de modo concomitante.

Essa habilidade de humor se reforça através da cena genérica, com a estruturação melódica da canção. Gonzaga propõe como último verso de cada estrofe a seguinte repetição: “*Quer queria, ou quer não // O jumento é nosso irmão*”. Tais versos funcionam como uma espécie de corroboração da crítica: depois de apresentados os fatos, que funcionam como argumentos para o parentesco, o enunciador confirma a fraternidade entre seu povo e o jumento. Para isso, utiliza uma alusão a outra canção que já analisamos nesse trabalho (O Jumento é nosso irmão). Configura-se, então, uma intertextualidade interna, isto é, dentro da mesma esfera discursiva, isto é, do discurso literomusical produzido por Luiz Gonzaga.

Dada a situação política da época, a crítica torna-se ainda mais cabível. Na cena englobante, temos a produção da canção “O Papa e o Jegue” acontecendo num cenário musical da música popular brasileira permeado de produções musicais de proposta de engajamento político-social, que já aconteciam desde o início dos anos 60. Dentre as críticas, sempre pairavam as ligadas à situação política vigente. Ao enunciar “*Damião, deixa o seu burrico em paz / Já que o Papa recusa o jeriquinho, / Pra ninguém não chamá-lo de imbecil / (...) Com a abertura do nosso presidente, / O lugar do jumento é no Brasil.*”, Luiz Gonzaga faz uma forte crítica ao então presidente, o general João Baptista Figueiredo.

Ainda acerca da cenografia, o jumento é caracterizado como símbolo da pobreza e, após isso, é relacionado a vários elementos do discurso religioso, mais detidamente, à imagem de Cristo. As expressões “Evangelho”, “Jeová”, “menino de Belém” e “santo nome” são algumas que remetem a esse discurso religioso. Mais uma vez, o discurso religioso é trazido para um diálogo com o posicionamento musical do enunciador. Ao relacionar o “símbolo da pobreza” ao ícone da religião católica, o enunciador também estabelece uma ligação entre a imagem do sertanejo nordestino fiel e seu ídolo, Jesus.

Esta é uma relação que conseguimos perceber desde as primeiras análises desse trabalho. As relações que são estabelecidas com o discurso religioso servem principalmente a essa construção de posicionamento no discurso literomusical de enaltecimento do sertanejo e da sacralidade do solo que habita. Essa construção dá-se, por exemplo, a partir de alusão ao episódio bíblico narrado no evangelho de Lucas:

Ao aproximar-se de Betfagé e de Betânia, junto do monte que se chama das Oliveiras, enviou dois dos discípulos, dizendo-lhes: Ide à aldeia que está defronte, e aí, ao entrar, achareis preso um jumentinho em que ninguém jamais montou; desprendei-o e trazei-o. Se alguém vos perguntar: Por que o desprendeis? respondereis assim: O Senhor precisa dele. [...] E trouxeram-no a Jesus; e, lançando sobre o jumentinho as suas vestes, puseram Jesus em cima. E, indo ele, estendiam no caminho as suas vestes. (19: 29-31; 35-36)

A explicação para a escolha do transporte feita por Jesus Cristo alinha-se à proposta das canções gonzaguianas: ambos intentavam, a seu modo, dar voz aos necessitados e marginalizados. Construía suas imagens a partir de suas propostas. É, talvez por isso, que seja tão pertinente essa relação com o discurso religioso na obra de Luiz Gonzaga.

5.13 Quadro-síntese das análises

O quadro seguinte propõe uma síntese dos principais apontamentos acerca das categorias discursivas e relações intertextuais nas canções analisadas. Tem o intuito de facilitar a visualização, de modo simplificado, dos apontamentos feitos neste trabalho, bem como, reconhecer algumas relações entre as canções do *corpus*.

CANÇÃO	GÊNERO MUSICAL	CENOGRAFIA	ETHOS	RELAÇÃO INTERTEXTUAL E INTERDISCURSIVA
A Morte do Vaqueiro	Toada	Narrativa da rotina do vaqueiro e da sua morte	Devoto desapontado	Não identificamos.
Padre Sertanejo	Valsa	Narração descritiva do padre	Devoto resiliente e otimista	Não identificamos.
Rainha do Mundo	Toada	Prece	Devoto nacionalista e patriota	Co-presença: alusão e referência (discursos literário, nacionalista, religioso e literomusical religioso) Interdiscursividade lexical: discurso ufanista
Ave-Maria Sertaneja	Toada	Narrativa da rotina sertaneja. Cenografia encaixada da oração.	Devoto sertanejo sofredor e resignado	Retextualização: paráfrase (discurso religioso)
A Triste Partida	Toada	Narrativa de migração sertaneja	Devoto sertanejo esperançoso	Co-presença: alusão melódica (discurso religioso da ladainha)

O Jumento é Nosso Irmão	Xote	Diálogo com voz explícita de um enunciador	Irônico	Relação interdiscursiva (discurso humorístico) Referência direta (discurso bíblico)
Canaã	Xote	Diálogo entre cantor e auditório	Devoto grato, otimista e esperançoso	Metadiscursividade Co-presença: referência direta (texto bíblico) Intertextualidade interna (outras obras de Luiz Gonzaga) Alusão melódica
Jesus Sertanejo	Toada	Prece de louvor e petição	Devoto sofredor, porém fiel e otimista	Co-presença: referência indireta (texto bíblico)
Pai Nosso	Baião	Prece bíblica	Devoto perdoador de Deus	Retextualização: Paráfrase (texto religioso)
Súplica Cearense	Toada- Baião	Súplica a Deus	Devoto sofredor e questionador	Interdiscursividade metafórica (texto bíblico)
Prece por Exu Novo	Toada	Cenografia difusa: narração de uma história e trechos de várias orações	Devotos empáticos, sofredores e otimistas	Intertextualidade interna (outras obras de Luiz Gonzaga) Alusão
O Papa e o Jegue	Baião	Crônica. Cenografias encaixadas: diálogo, entrada de Cristo, visita do papa ao Brasil, jogo da copa do mundo etc.	Irônico	Interdiscursividade metafórica (discurso religioso cristão)

Algumas considerações podem ser feitas após a visualização do quadro anterior: as canções com ritmos mais agitados, como valsa, xote e baião, geralmente, apresentam *ethé* otimistas, festivos, gratos, resilientes e, em duas canções, irônico, enquanto canções em ritmo de toada demonstram *ethé* sofredores, resignados, desapontados e questionadores acerca da fé e da vida. Essas conclusões apontam para a relação entre letra e melodia tão fundamentais para o discurso literomusical. A recorrência de cenografias encaixadas aponta as relações interdiscursivas com o discurso religioso, visto que são orações e preces que se encaixam nas cenografias e mudam, inclusive, a cadência melódica e rítmica da canção, como ocorre em Ave-Maria sertaneja.

Quanto às relações interdiscursivas e intertextuais, a maioria das canções apresenta relação de co-presença (alusão ou referência direta) ao discurso religioso. Por vezes, polemiza com ele, por vezes, apresenta um tom de ludicidade, como no caso de “O Jumento é Nosso Irmão”. Há, ainda, indiscursividade com outros discursos, como o nacionalista, que refletem diretamente no discurso religioso literomusical⁶⁸. Por fim, visualizamos a presença da intertextualidade interna na relação de referência a outras canções interpretadas por Luiz Gonzaga.

⁶⁸ Cabe uma pesquisa posterior mais detalhada acerca da relação entre o discurso nacionalista e o discurso literomusical religioso.

6 CONCLUSÃO

Com este trabalho, buscamos entender um pouco mais sobre as relações interdiscursivas. Para tanto, abordamos duas esferas discursivas compreendidas a partir da teoria discursiva de Maingueneau como constituintes: discurso literomusical e discurso religioso. Embasamo-nos teoricamente em Maingueneau (2008a, 2008b, 2009). As obras tratam, respectivamente, das cenas enunciativas (cenografia, cena genérica e cena englobante), do pressuposto linguístico da Análise do Discurso chamado “interdiscursividade” e, por fim, dos conceitos de discursos constituintes e *ethos* discursivo a partir do discurso literário.

Para embasar a discussão acerca do discurso literomusical, utilizamos Costa (2007 e 2012), que trata do panorama discursivo da música popular brasileira. Obviamente, detivemo-nos ao posicionamento dos forrozeiros, em virtude da escolha do intérprete brasileiro que elegemos para analisar: Luiz Gonzaga. No entanto, em, pelo menos duas canções, Súplica Cearense e Prece por Exu Novo, outros posicionamentos dialogam com o forrozeiro: Pessoal do Ceará e MPB, respectivamente. Nosso *corpus* constituiu-se de doze canções desse artista, dentre as mais expressivas em termos de teor religioso.

Analisar essas doze canções levou-nos a algumas conclusões acerca dos diálogos travados entre os discursos literomusical e religioso, as quais já foram delineadas no quadro-síntese do capítulo anterior. Constatamos, na maioria das canções, que o posicionamento de Luiz Gonzaga, de afirmação da cultura do Nordeste brasileiro, é reforçado pela utilização dos *ethé* religiosos e pelas cenas enunciativas, também, religiosas, visto que eles corroboram com a identidade de sertanejo nordestino. Essa colaboração dá-se, principalmente, por meio de uma regionalização de personagens e eventos típicos da religião católica, da qual Gonzaga era adepto (como nas canções “Jesus Sertanejo”, “Padre Sertanejo”, “Ave-Maria Sertaneja”), numa espécie de atribuição de características sertanejas a divindades. Além disso, foi possível perceber como a afirmação do caráter sagrado do solo nordestino ocorre por meio das cenografias e das imagens discursivas que se delineiam nessas canções.

Os *ethé* oscilam entre devotos resignados, questionadores, desapontados, otimistas, gratos, festivos e resilientes. Essa variação ocorre relacionada diretamente com o ritmo musical da canção e com a cenografia construída para ela. Por exemplo, os *ethé* gratos e

otimistas, geralmente, aparecem em canções com ritmos mais dançantes, como xote, baião e valsa. Enquanto isso, as canções em ritmo de toada apresentam *ethé* questionadores, desolados, sofredores e resignados e geralmente apresentam cenografias de narrativas e preces, por vezes, na mesma canção, através do encaixamento de cenografias.

Tentamos, na medida do possível, observar esse diálogo com o discurso religioso em canções de outros compositores e intérpretes do posicionamento dos forrozeiros, principalmente daqueles que seguiram a escola do Baião, como Dominginhos, Waldonys e Marinês e observamos que a relação intertextual dentro do discurso literomusical e dentro da própria obra de Luiz Gonzaga coopera para essa afirmação do posicionamento forrozeiro, bem como para a identidade do sertanejo.

Vimos, durante as análises, que as relações intertextuais com textos bíblicos, preces católicas ou mesmo outras canções se deram principalmente através de alusões, de referências diretas e, numa escala menor, de retextualização por paráfrase, como Ave-Maria Sertaneja e Pai Nosso. Essas relações interdiscursivas ocorreram no âmbito musical melódico, visto que as vozes da enunciação mudavam conforme a mudança de cadência melódica e rítmica, por exemplo, em Ave-Maria Sertaneja. Não obstante, a intertextualidade interna foi fundamental para a construção de algumas cenografias.

As cenografias, por sua vez, mostraram-se como as cenas fundamentais para a identificação da relação entre os discursos, através da construção de cenários tipicamente religiosos, principalmente, da oração e da súplica. No entanto, a cena genérica e a cena englobante também viabilizaram o discurso religioso ao tempo em que foram viabilizadas por ele, tendo em vista que os ritmos, as cadências melódicas e o encadeamento dos versos contribuíam para a relação das canções com os gêneros religiosos. Os fenômenos de cena difusa e cena encaixada cooperam para o estabelecimento da interdiscursividade com o discurso religioso, na medida em que as cenografias encaixadas são preces, por exemplo, em Prece por Exu Novo.

Percebemos, ainda, que, na maioria das canções, havia uma espécie de denúncia social, característica do posicionamento de Luiz Gonzaga, porém, bastante reforçada pelo diálogo do discurso literomusical com o religioso. Nesse sentido, percebemos que as canções não eram fundamentalmente religiosas (tais como as músicas gospel abordadas na seção denominada “Complexo discurso literomusical religioso”). Nas canções de Gonzaga, o

discurso religioso, que é considerado constituinte, apresenta-se constantemente atrelado a outro discurso também constituinte: o literomusical. As relações estabelecidas através dessa relação entre discursos religioso e literomusical são as mais diversas: polêmica, ludicidade (atualização do discurso humorístico em canções como O papa e o Jegue), disforização (como em A Morte do Vaqueiro), entre outras.

Por fim, esperamos que essa pesquisa tenha contribuído para entender melhor, na aplicação prática da teoria: a) o funcionamento das relações interdiscursivas entre discursos constituintes; b) a importância das categorias discursivas de *ethos* e cenas enunciativas para essas relações; c) as relações intertextuais nas canções; d) o lugar da música gonzaguiana no discurso literomusical brasileiro; e) a complexidade de discurso religioso literomusical. Desejamos que os questionamentos não respondidos nesta pesquisa, bem como as lacunas abertas e sugestões em notas (estudo do discurso literomusical religioso em outros posicionamentos da música popular brasileira, por exemplo) sirvam para a propositura de outros trabalhos acerca das relações interdiscursivas.

REFERÊNCIAS

- AMOSSY, Ruth (Org.). **Imagens de si no discurso: a construção do ethos**. São Paulo: Contexto, 2005.
- AUSTIN, John Langshaw. **Quando dizer é fazer**. Trad. Danilo Marcondes de Souza Filho. Porto Alegre: Artes Médicas: 1990.
- BAKHTIN, Mikail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- _____. (Volóshinov). **Marxismo e Filosofia da Linguagem**. São Paulo: Editora Hucitec, 1992.
- CALVANI, Carlos Eduardo Brandão. **Teologia e MPB**. UMESP. São Paulo: Edições Loyola, 1998.
- CHARAUDEAU, Patrick. **Linguagem e discurso: modos de organização**. São Paulo: Contexto, 2008.
- CHARAUDEAU, Patrick, MAINGUENEAU, Dominique. **Dicionário de análise do discurso**. 3 ed. São Paulo: Contexto, 2012.
- COSTA, Nelson Barros da. **A produção do discurso lítero-musical brasileiro**. São Paulo. SP, 2001. Tese (Doutorado) – PUC-SP.
- _____. **Música popular brasileira, linguagem e sociedade: analisando o discurso literomusical brasileiro**. Curitiba: Appris, 2012.
- _____. O objeto e o sujeito na pesquisa da canção: uma reflexão bakhtiniana sobre a análise do discurso literomusical. In: COSTA, Nelson Barros da. (org.) **O charme dessa nação: música popular, discurso e sociedade brasileira**. Fortaleza: Expressão gráfica e editora, 2007. p. 23-35.
- DIAS, Romualdo. De Deus ao seu povo: análise de uma carta pastoral da Arquidiocese de Vitória – ES. In. ORLANDI, Eni Pulcinelli (org.). **Palavra, fé, poder**. Campinas: Pontes, 1987.
- DREYFUS, Dominique. **Vida do viajante: a saga de Luiz Gonzaga**. São Paulo: Ed. 34, 1996.
- DUCROT, Oswald. **O dizer e o dito**. Campinas: Pontes, 1987.
- GENETTE, Gerard. **Palimpsestos: a literatura de segunda mão**. Trad. Luciene Guimaraes e Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2006. Disponível em: <<https://goo.gl/9d6kzX>>. Acesso em: 25 ago. 2015.
- GONÇALVES, Gisele Siqueira. **A emoção no discurso da música gospel como estratégia na captação de fiéis**. Viçosa. MG, 2012. Dissertação (Mestrado) – UFV.
- GONÇALVES, João Batista Costa. **Poder e afeto nas narrativas bíblicas: uma análise da construção do ethos discursivo nas parábolas contadas por Jesus**. Fortaleza. CE, 2006. Tese (Doutorado) – UFC.
- GONZAGA, Luiz. In: **As sanfonas do Lua**. Diretor e roteirista: Mário Rezende, 2002. Disponível em: <<https://goo.gl/Mxicyb>> . Acesso em: 22 abril. 2016.
- GONZAGA, Luiz. In: ARQUIVO N. **O reinado de Luiz Gonzaga na música brasileira**. 2011. Globo News. Disponível em: < <http://goo.gl/BtiLDP> >. Acesso em: 10 abril. 2016.
- KOCH, Ingedore G. Villaça, BENTES, Anna Christina, CAVALCANTE, Mônica Magalhães. **Intertextualidade: diálogos possíveis**. 3 ed. São Paulo: Cortez, 2012.
- LOPES, Shara Lylian de Castro Lopes. MOURA, João Benvindo de. Análise discursiva do profeta Ageu: uma visão retórica a partir de enunciação profética. **EID&A - Revista Eletrônica de Estudos Integrados em Discurso e Argumentação**, Ilhéus, n. 6, p. 177-191, jun.2014.
- MAINGUENEAU, Dominique. L'ethos, de la rhétorique à l'analyse du discours. In. **Pratiques**. n°113-114, juin 2002. Disponível em: <<http://goo.gl/Ywhm5c>>. Acesso em: 03 nov. 2015.

- _____. **Cenas da enunciação**. Trad. Sírio Possenti, Maria Cecília Pérez de Souza-e-Silva. São Paulo: Parábola Editorial, 2008a.
- _____. **Discurso literário**. Trad. Adail Sobral. São Paulo: Contexto, 2009.
- _____. **Gênese dos discursos**. Trad. Sírio Possenti. São Paulo: Parábola Editorial, 2008b.
- _____. Aforização proverbial e o feminino. In: MOTTA, Ana Raquel, SALGADO, Luciana (orgs.). **Fórmulas discursivas**. São Paulo: Contexto, 2011.
- _____. **Discurso e análise do discurso**. Trad. Sírio Possenti. São Paulo: Parábola Editorial, 2015.
- MOURA, Glenda Miranda. **A palo seco**: o papel do intérprete na geração de sentido da canção. Fortaleza. CE, 2014. Dissertação (Mestrado) – UFC.
- MOURA, João Benvindo de. **Análise discursiva de editoriais do Jornal Meio Norte, do Estado do Piauí**: a construção de imagens e as emoções suscetíveis através da argumentação. Belo Horizonte. MG, 2012. Tese (Doutorado) – UFMG.
- NOBRE, Kennedy Cabral. **Crítérios classificatórios para processos intertextuais**. Fortaleza. CE, 2014. Tese (Doutorado) – UFC.
- ORLANDI, Eni Puccinelli. **A linguagem e seu funcionamento**. São Paulo: Pontes, 1987a.
- ORLANDI, Eni Pulcinelli (org.). **Palavra, fé, poder**. Campinas: Pontes, 1987b.
- _____. **Análise de Discurso**: princípios e procedimentos. Campinas: Pontes, 2001.
- PIÉGAY-GROS, Natalie. **Introduction à l'intertextualité**. Paris: Dunod, 1996.
- SETZER, Rachel. Os homens estão criando um mundo que Deus não quer: contradição e conflito no discurso religioso. In: ORLANDI, Eni Pulcinelli (org.). **Palavra, fé, poder**. Campinas: Pontes, 1987.
- SILVA, Edivania Gomes da. *Ethos* e fórmulas no discurso religioso. In: MOTTA, Ana Raquel, SALGADO, Luciana. (orgs.) **Fórmulas discursivas**. São Paulo: Contexto, 2011.
- SILVA, Maria Neile Alves da. **Os forrozeiros e o seu outro feminino**: a constituição discursiva de estereótipos da mulher em canções de Luiz Gonzaga, Jackson do Pandeiro e Dominiguinhos. Fortaleza. CE, 2008. Dissertação (Mestrado) – UFC.
- TATIT, Luiz. **O século da canção**. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

SITES VISITADOS

- <<http://cliquemusic.uol.com.br/artistas/ver/marines>>
- <<http://www.dominguinhos.mus.br/>>
- < <http://www.luizluagonzaga.mus.br/>>
- <<http://diariodonordeste.verdesmares.com.br/>>
- < <http://dicionariompb.com.br/>>
- < <http://www.gonzagao.com/>>
- < <https://www.bibliaonline.com.br/acf/>>
- <<http://apoliticaepoder.com.br/>>

ANEXOS

IMAGEM 1

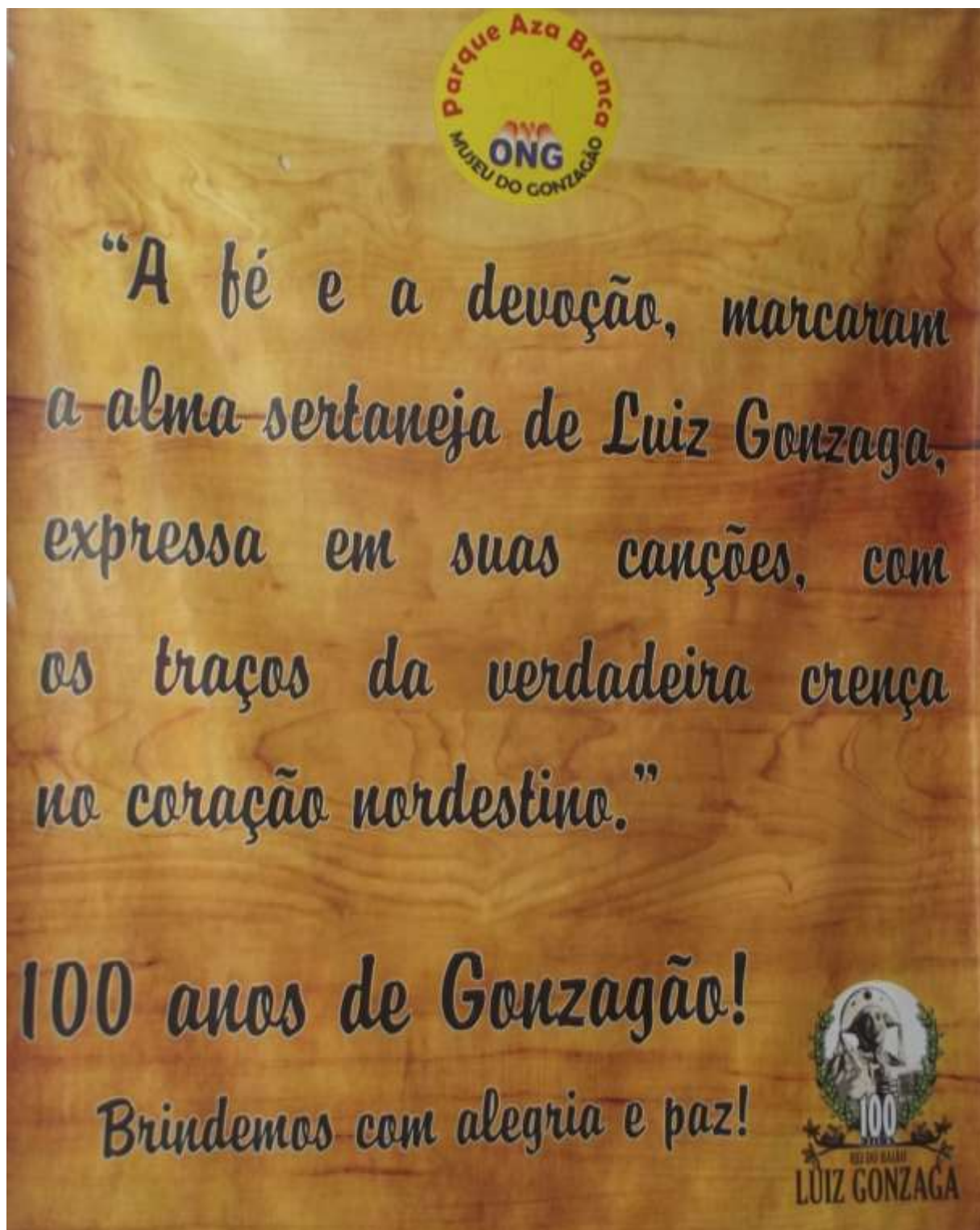


Foto de folder exibido no mausoléu de Luiz Gonzaga que se localiza no Complexo do Museu de Luiz Gonzaga, Exu-PE. Fonte: Arquivo próprio.

IMAGEM 2



Capa do LP “A Triste Partida”. Imagem extraída do site <<http://www.forroemvinil.com/luiz-gonzaga-a-triste-partida/>> acesso em: 28 de out. 2016.

CANÇÃO “A TRISTE PARTIDA” NA ÍNTEGRA

Meu Deus, meu Deus! // Setembro passou / Outubro e Novembro / Já tamo em Dezembro /
 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. // A treze do mês / Ele fez experiência /
 Perdeu sua crença / Nas pedras de sal, / Meu Deus, meu Deus! / Mas noutra esperança / Com
 gosto se agarra / Pensando na barra / Do alegre Natal / Ai, ai, ai, ai. // Rompeu-se o Natal /
 Porém barra não veio / O sol bem vermeio / Nasceu muito além. / Meu Deus, meu Deus! / Na
 copa da mata / Buzina a cigarra / Ninguém vê a barra / Pois a barra não tem / Ai, ai, ai, ai. //
 Sem chuva na terra / Descamba Janeiro, / Depois fevereiro / 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 / Senhor
 São José / Meu Deus, meu Deus! / Mas nada de chuva / Tá tudo sem jeito / Lhe foge do peito
 / O resto da fé. / Ai, ai, ai, ai. // Agora pensando / Ele segue outra tria / Chamando a fãmia /
 Começa a dizer / Meu Deus, meu Deus! / Eu vendo meu burro / Meu jegue e o cavalo / Nós
 vamos a São Paulo / Viver ou morrer / Ai, ai, ai, ai. // Nós vamos a São Paulo / Que a coisa tá
 feia / Por terras alheia / Nós vamos vagar / Meu Deus, meu Deus! / Se o nosso destino / Não
 for tão mesquinho / Cá e pro mesmo cantinho / Nós torna a voltar. / Ai, ai, ai, ai. // E vende
 seu burro / Jumento e o cavalo. / Inté mesmo o galo / Venderam também / Meu Deus, meu
 Deus! / Pois logo aparece / Feliz fazendeiro / Por pouco dinheiro / Lhe compra o que tem / Ai,
 ai, ai, ai. // Em um caminhão / Ele joga a fãmia / Chegou o triste dia / Já vai viajar / Meu
 Deus, meu Deus. / A seca terrível / Que tudo devora / Lhe bota pra fora / Da terra natá / Ai, ai,
 ai, ai. // O carro já corre / No topo da serra / Oiando pra terra / Seu berço, seu lar / Meu Deus,
 meu Deus! / Aquele nortista / Partido de pena / De longe acena / Adeus, meu lugar. / Ai, ai, ai,
 ai. // No dia seguinte / Já tudo enfadado / E o carro embalado / Veloz a correr / Meu Deus,
 meu Deus! / Tão triste, coitado / Falando saudoso / Seu filho choroso / Exclama a dizer / Ai,
 ai, ai, ai. // De pena e saudade / Papai sei que morro / Meu pobre cachorro / Quem dá de
 comer? / Meu Deus, meu Deus! / Já outro pergunta: / Mãezinha, e meu gato? / Com fome,
 sem trato / Mimi vai morrer / Ai, ai, ai, ai. // E a linda pequena / Tremendo de medo: /
 "Mamãe, meus brinquedo / Meu pé de fulô?" / Meu Deus, meu Deus! / Meu pé de roseira /
 Coitado, ele seca / E minha boneca / Também lá ficou / Ai, ai, ai, ai. / E assim vão deixando /
 Com choro e gemido / Do berço querido / Céu lindo azul / Meu Deus, meu Deus! / O pai,
 pesaroso / Nos filho pensando / E o carro rodando / Na estrada do Sul / Ai, ai, ai, ai. /
 Chegaram em São Paulo / Sem cobre quebrado / E o pobre acanhado / Procura 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. // Se alguma notícia / Das banda do norte / Tem
 ele por sorte / O gosto de ouvir / Meu Deus, meu Deus! / Lhe bate no peito / Saudade lhe
 molho / 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 / À lama e o paul / Meu Deus, meu Deus! / Faz pena o
 nortista / Tão forte, tão bravo / Viver como escravo / No Norte e no Sul / Ai, ai, ai, ai.

DISCOGRAFIA PARCIAL (Músicas do *corpus* em negrito)

1. PISA NO PILÃO (1963):

Pedido a São João (José Marcolino);
 A festa do milho (Rosil Cavalcanti);
A morte do vaqueiro (Luiz Gonzaga e Nelson Barbalho);
 Desse jeito sim (José Jatai e Luiz Gonzaga);
 Liforme instravagante (Raimundo Granjeiro);
 Pra onde tu vai baião? (João Vale e Sebastião Rodrigues);
 Pisa no pilão (Zé Dantas); Amigo velho (Rosil Cavalcanti);
 Eu vou pro Crato (Luiz Gonzaga e José Jatai);
 Caboclo nordestino (José Marcolino);
 Casamento improvisado (Rui de Moraes e Silva);
 Faz força Zé (Rosil Cavalcanti); Xô pavão (Zé Dantas);
 A profecia (Zé Dantas);
 Homenagem a Zé Dantas (Antônio Barros);
 Zé Dantas (Onildo Almeida)

2. SANFONA DO POVO (1964)

Sanfona do povo (Luiz Guimarães e Helena Gonzaga);
 Aquilo sim que era vida (Luiz Gonzaga e Jeová Portela);
 O baião vai (Elias Soares e Sebastião Rodrigues);
 Fogo do Paraná (João Vale e Helena Gonzaga);
 Não foi surpresa (João Vale e João Silva);
 Documento de matuto (Paulo Patrício);
Rainha do mundo (Jtilio Ricardo e Ari Monteiro);
 Nordeste sangrento (Elias Soares);
Padre sertanejo (Pantaleão e Helena Gonzaga);
 Nega Zefa (Severino Ramos e Noel Silva);
 A carta (Isa Franco);
 Fole gemedor (Luiz Gonzaga);

3. A TRISTE PARTIDA (1964)

A triste partida (Patativa do Assaré);
 Toque de rancho (Luiz Gonzaga e Jota Ferreira);
 Cacimba Nova (José Marcolino);
Ave-Maria sertaneja (Julio Ricardo e O. de Oliveira);
 Marimbondo (Luiz Gonzaga e José Marcolino);
 Viva o Arigó (Geraldo Nunes);
 Numa sala de reboco (José Marcolino e Luiz Gonzaga);
 Cocotá (Luiz Guimarães e Helena Gonzaga);

Cantiga do vem-vem (José Marcolino e Pantaleão);
 Forró do Zé do Baile (Severino Ramos);
 Lembrança de primavera (Gonzaguinha).

4. O SANFONEIRO DO POVO DE DEUS (1968)

Beata Mocinha (Manezinho Araújo/José Renato)
O Jumento É Nosso Irmão (Luiz Gonzaga/José Clementino)
 Ave Maria Sertaneja (Júlio Ricardo/O. de Oliveira)
 Meu Pajeú (Luiz Gonzaga/Raimundo Grangeiro)
 Baião da Penha (David Nasser/Guio de Moraes)
 Viva o Rei (José Amância/Zé Gonzaga)
 Louvação a João XXIII (Nartan Macedo/Monsenhor Mourão)
 Rainha do Mundo (Ary Monteiro/Júlio Ricardo)
 Padroeira do Brasil (Luiz Gonzaga/Raimundo Grangeiro)
 Padre Sertanejo (Pantaleão/Helena Gonzaga)
 Bença Mãe (Bob Nelson)
 Boiadeiro (Klécius Caldas/Armando Cavalcanti)

5. CANAÃ (1968)

Canaã (Humberto Teixeira)
 Pobreza por Pobreza (Luiz Gonzaga Jr.)
 Festa (Luiz Gonzaga Jr.)
 Nordeste pra Frente (Luiz Queiroga/Luiz Gonzaga)
 Valha Deus, Senhor São Bento (Antônio Almeida)
 Erva Rasteira (Luiz Gonzaga Jr.)
 Diz que Vai Virar (Luiz Gonzaga Jr.)
 Baião Polinário (Humberto Teixeira)
 Saudades de Helena (Antônio Barros Silva)
 Tic-Tac, Tic-Tac (Antônio Almeida)
 Canto Sem Protesto (Luiz Queiroga/Luiz Gonzaga)
 Chico Valente (Rildo Hora)

6. CHÁ CUTUBA (1977)

Chá Cutuba (humberto Teixeira)
 Baião de Dois (Humberto Teixeira/Luiz Gonzaga)
 Onde Tu Tá Neném (Luiz Bandeira)
Jesus Sertanejo (Janduhy Finizola)
 A Morte do Meu Avô (Nelson Valença)
 Menestrel do Sol (Humberto Teixeira)
 Chapéu de Couro e Gratidão (Luiz Gonzaga/Aguinaldo Batista)
 Forró Fungado (Dominguinhos/Anastácia)
 São Francisco de Canindé (Julinho/Luiz Bandeira)
 Cabocleando (Eduardo Casado)

Não é Só a Paraíba que Tem Zé (Julinho/Luiz Bandeira)
 Tambaú (Severino Ramos/Silvino Lopes)
 Karolina com K (Luiz Gonzaga)

7. DENGO MAIOR (1978)

Alegria de Pé de Serra (Dominguinhos/Anastácia)
 Engenho de Massangana (Capiba)
 Serena do Mar (Sivuca/Glorinha Gadelha)
 Salmo dos Aflitos (Humberto Teixeira/Luiz Gonzaga)
 Umbuzeiro da Saudade (Luiz Gonzaga/João Silva)
 Serrote Agudo (José Marcolino/Luiz Gonzaga)
 Viola de Penedo (Luiz Bandeira)
 Nunca Mais Eu Vi Esperança (Sivuca/Glorinha Gadelha)
 Onde o Nordeste Garoa (Onildo de Almeida)
 Dengo Maior (Humberto Teixeira/Julinho)
 Qui Ri Qui Qui (Luiz Gonzaga/Audízio Brizeno)
Pai Nosso (Janduhy Finizola)

8. EU E MEU PAI (1979)

Orélia (Humberto Teixeira)
 O Mangangá (Luiz Ramalho)
Súplica Cearense (Gordurinha/Nelinho)
 A Vida do Viajante (Luiz Gonzaga/Hervê Cordovi)
 Acordo às Quatro (Marcondes Costa)
 Respeita Januário (Humberto Teixeira/Luiz Gonzaga)
 Romance Matuto (Luiz Bandeira)
 Sorriso Cativante (Dominguinhos/Anastácia)
 Manoelito Cidadão (Luiz Gonzaga/Helena Gonzaga)
 Sou do Banco (José Clementino/Helena Gonzaga)
 O Caçador (Janduhy Finizola)
 Rio Brígida (Luiz Gonzaga/Luiz Gonzaga Jr)
 Alvorada Nordestina (Orlando Silveira/Dalton Vogeler)
 Adeus a Januário (João Silva/Pedro Maranguape)

9. ETERNO CANTADOR (1982)

Prece Por Exu Novo (Gonzaguinha. Part. Especial Gonzaguinha)
 Dança do Capilé (Rildo Hora/Humberto Teixeira)
 Maria Cangaceira (Téo Azevedo)
 Tristeza do Jeca (Argelino Oliveira)
 Alma do Sertão (Adapt. Renato Murce)
 Farinhada (Zé Dantas. Part. Especial Elba Ramalho)
 Eterno Cantador aí (Alemão/Elizo Augusto)
 Fruto da Terra (Jurandy da Feira)

Razão do Meu Querer (Julinho/Anastácia)
A Volta da Asa Branca (Luiz Gonzaga/Zé Dantas)
Acácia Amarela (Luiz Gonzaga/Orlando de Silveira)

10. 70 ANOS DE SANFONA E SIMPATIA (1983)

Sequei os Olhos (Luiz Gonzaga/João Silva)
Plano Piloto (Carlos Fernando/Alceu Valença Part. Alceu Valença)
Canto do Povo (Jurandy da Feira)
Casa de Caboclo (Hekel Tavares/Luiz Peixoto)
Cidadão Sertanejo (Luiz Gonzaga/João Silva)
A Peleja do Gonzagão x Téo Azevedo (Téo Azevedo. Part. Téo Azevedo)
O Papa e o Jegue (Otacilio Batista/Luiz Gonzaga)
Lampião - Era Besta Não (Solange Veras/Luiz Gonzaga)
Saudade do Velho (Orlando Silveira/Beatriz Dutra)
Projeto Asa Branca (José Marcolino/Luiz Gonzaga)
Xego (Rildo Hora/Humberto Teixeira)
Tamborete de Forró (Artúlio Reis)
Forró de Ouricuri (Luiz Gonzaga/João Silva)