



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ**  
**CENTRO DE HUMANIDADES**  
**DEPARTAMENTO DE LETRAS VERNÁCULAS**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUÍSTICA**

**MARIA NIELMA GONÇALVES BELO**

**A CONSTRUÇÃO DE UM ETHOS ARTÍSTICO EM CANÇÕES DE LUIZ  
GONZAGA**

**FORTALEZA**

**2022**

MARIA NIELMA GONÇALVES BELO

A CONSTRUÇÃO DE UM ETHOS ARTÍSTICO EM CANÇÕES DE LUIZ GONZAGA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Linguística da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Linguística. Área de concentração: Linguística.

Orientador: Profa. Dra. Maria das Dores Nogueira Mendes.

FORTALEZA

2022

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação  
Universidade Federal do Ceará  
Sistema de Bibliotecas

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

---

- B39c    Belo, Maria Nielma Gonçalves.  
A construção de um ethos artístico em canções de Luiz Gonzaga / Maria Nielma Gonçalves Belo. – 2022.  
66 f. : il.
- Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Linguística, Fortaleza, 2022.  
Orientação: Prof. Dr. Maria das Dores Nogueira Mendes.
1. Cenas da enunciação. 2. Ethos. 3. Canções. 4. Discurso literomusical brasileiro. 5. Nordeste. I. Título.  
CDD 410
-

MARIA NIELMA GONÇALVES BELO

A CONSTRUÇÃO DE UM ETHOS ARTÍSTICO EM CANÇÕES DE LUIZ GONZAGA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Linguística da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de mestre em Linguística. Área de concentração: Linguística.

Aprovada em: 23/08/2022.

BANCA EXAMINADORA

---

Profa. Dra. Maria das Dores Nogueira Mendes (Orientador)  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Profa. Dra. Dannytza Serra Gomes  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Prof. Dr. Wellington Vieira Mendes  
Universidade Estadual do Rio Grande do Norte (UERN)

A Deus e Nossa Senhora.

A minha família, em especial, à minha mãe, por sempre ter me incentivado a trilhar os caminhos dos estudos e por fazer de mim a pessoa que hoje sou.

Ao meu esposo que nunca deixou de acreditar que eu seria capaz e por sempre ter me apoiado principalmente nos momentos mais difíceis.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço, em primeiro lugar, a Deus e a Nossa Senhora das Graças, pela realização desta tão gloriosa conquista.

Aos meus pais, Antonia Nice G. Belo (minha grande inspiradora, incentivadora e apoiadora de todos os meus sonhos e estudos) e Miguel Neto Belo, por sempre permanecerem ao meu lado e terem tido como pilar a minha educação e por sempre terem acreditado no meu potencial.

Ao meu esposo, companheiro inseparável, que sempre esteve ao meu lado e que sempre depositou em mim confiança e que nunca me deixou desistir.

À minha grande amiga, Viviane de Lima Barbosa, por sempre ter acreditado na minha capacidade e pelo total apoio emocional.

À Universidade Federal do Ceará (UFC) e à Universidade Estadual do Ceará (UECE) onde trilei o meu caminho acadêmico e das quais tenho a honra de ter sido aluna.

Ao Programa de Pós-Graduação em Linguística da Universidade Federal, por ter me acolhido como aluna.

À professora Maria das Dores Nogueira Mendes, minha orientadora, que durante todo o processo acadêmico de mestrado me orientou de forma espetacular, sempre esteve à minha disposição e por ter me proporcionado conhecer o universo musical das canções através dos caminhos da AD.

Ao DISCUTA (Grupo de pesquisa Discurso, Cotidiano e Práticas Culturais) da Universidade Federal do Ceará, pelas valorosas discussões que muito contribuíram para a realização desta pesquisa.

Ao professor Nelson Costa Barros e a professora Lia Raquel Vieira de Andrade, por todas as contribuições na minha banca de qualificação.

A professora Dannytza Serra Gomes, por gentilmente ter aceitado o convite para participar dessa banca de defesa.

Ao professor Wellington Vieira Mendes, por ter aceitado fazer parte dessa banca de defesa.

Aos colegas do curso de mestrado, que trilharam comigo essa nobre jornada. Em especial àqueles que partilharam das minhas angústias quanto aos desafios do mestrado, Geana Barbosa da Silveira, Lourena Klébia Gomes e Cherllany Freitas.

O presente trabalho foi realizado com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

“Tenha coragem para lidar com as grandes tristezas da vida. E paciência para lidar com as pequenas. E, depois de ter cumprido laboriosamente sua tarefa diária, vá dormir em paz. Deus continua acordado” (Victor Hugo).

## RESUMO

Nesta pesquisa, propomos analisar a construção do *ethos* artístico partindo da análise de canções interpretadas/compostas por Luiz Gonzaga. Nosso principal objetivo é mostrar como ocorre a construção desse *ethos* artístico na relação com as cenas enunciativas, ou seja, como a cena englobante, a cena genérica e a cenografia (os coenunciadores, topografia e cronografia) contribuem para a construção desse *ethos* artístico que Luiz Gonzaga investe em suas canções. Como aporte teórico, tomamos os conceitos de investimento ético e cenográfico, como também os conceitos de *ethos* representante e *ethos* representado propostos por Maingueneau (1997, 2001, 2008, 2013, 2015, 2018, 2020), analista do discurso de linha francesa, e aplicados ao discurso literomusical por Costa (2001, 2012), em especial, a topografia trabalhada por Mendes (2007). Também recuperamos a ideia de invenção do Nordeste, pensada por Albuquerque Jr (1999), e a da música de Luiz Gonzaga como síntese poética, proposto por Ramalho (2012). Nosso *corpus* de análise é composto por canções de Luiz Gonzaga que evidenciam o seu *ethos* artístico tais como: “Respeita Januário”, “Pra Onde Tu Vai Baião”, “Xote dos Cabeludos”, “Oia Eu Aqui de Novo”, “Hora do Adeus”, entre outras. Nossa metodologia consiste em analisar tais canções, relacionando-as com as fases históricas da carreira do artista (início; declínio; ressurgimento e despedida). Para tanto, procuramos seguir as seguintes etapas: 1 - Investigar como os elementos que compõem a cenografia (enunciador, coenunciador, topografia e cronografia), assim como as demais cenas enunciativas, e o *ethos* contribuem para a construção da imagem de artista que Luiz Gonzaga faz de si em suas canções; 2 – Analisar o *corpus* e procurar evidenciar nas canções a construção desse *ethos* artístico. Observamos que essa imagem de si mesmo como artista construída por Gonzaga em suas canções está intimamente relacionada ao investimento ético e cenográfico, visto que em nossas análises foi possível observar que tais investimentos foram muito importantes para essa edificação, e que a relação com o discurso literomusical brasileiro fortalece no universo da música popular brasileira o *ethos* artístico de Luiz Gonzaga, já que ele é um dos poucos artistas que, em suas canções, aborda fatos da sua própria vida artística.

**Palavras-chave:** cenas da enunciação; *ethos*; canções; discurso literomusical brasileiro; nordeste.

## RESUMÉ

Dans cette recherche on prétend analyser l'ethos artistique en partant de l'analyse de chansons interprétées/ composées par Luiz Gonzaga. Notre principal but est montrer comme se fait la construction de cet éthos artistique dans la relation aux scènes d'énonciation, soit, la scène englobante, la scène générique et la scénographie (énonciateur, co-énonciateur, topographie et cronographie) contribuent pour la construction d'ethos artistique de Luiz Gonzaga dans ses chansons. On prend comme apport théorique les concepts d'investissements éthique et scénographique, et les concepts d'ethos (représentant) et d'ethos (représenté) proposés par Dominique Maingueneau (1997, 2008, 2013, 2015, 2018, 2020), analyste du discours de ligne française, et utilisés au discours de la moderne chanson brésilienne par Costa (2001/2012), en spéciale, la topographie travaillée par Mendes (2007). Nous avons également récupéré l'idée de l'invention du Nordeste (1999) pensée par Albuquerque Jr et l'idée de musique de Luiz Gonzaga comme synthèse poétique proposés par Ramalho (2012). Notre *corpus* d'analyse est composé pour chansons de Luiz Gonzaga que mettre en évidence son ethos artistique, sont-elles : "Respeita Januário", "Pra Onde Tu Vai Baião", "Xote dos Cabeludos", "Oia Eu Aqui de Novo", "Hora do Adeus", parmi d'autres. Notre méthodologie consiste en analyser les chansons de Gonzaga les liens aux phases artistique de son carrière artistique (début, déclin, résurgence et adieu). Pour cela, on cherche suivre les étapes suivantes : 1 – Examiner comme les éléments qui composent la scénographie (énonciateur, co-énonciateur, topographie et cronographie) ainsi que les autres scènes d'énonciation, et l'ethos permet la construction de l'image artistique que Luiz Gonzaga fait de soi-même dans ses chansons ; 2 – Analyser le *corpus* et viser mettre en relief aux chansons la construction de cet ethos artistique. Nous observons que cet image de soi-même comme artiste construite par Gonzaga dans ses chansons est étroitement lié à l'investissement étique et scénographique, puisque dans nos analyses a été possible d'observer que tels investissements ont été très importants pour cette édification, et que cette relation au discours de la moderne chanson brésilienne renforce dans l'univers de la musique populaire brésilienne l'ethos artistique de Luiz Gonzaga, car il est un de seuls artistes, qui dans ces chansons, trait des événements sur sa propre vie artistique.

**Mots-clés:** scènes d'énonciation; *ethos*, chansons; discours de la moderne chanson brésilienne; nordeste.

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO .....</b>	<b>12</b>
<b>2 PRESSUPOSTOS TEÓRICOS.....</b>	<b>17</b>
<b>2.1 Discurso literomusical brasileiro.....</b>	<b>17</b>
2.2 Ethos .....	20
2.3 As cenas enunciativas .....	23
<b>3 CONTEXTO HISTÓRICO-SOCIAL DAS CANÇÕES DE LUIZ GONZAGA .....</b>	<b>25</b>
<b>4 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS .....</b>	<b>27</b>
4.1 Opções metodológicas .....	27
4.2 Delimitação do universo e amostra .....	27
4.3 Técnicas e análises de dados .....	29
<b>5 ANÁLISES DAS CANÇÕES.....</b>	<b>31</b>
<b>5.1 Fase artística – Auge.....</b>	<b>31</b>
5.1.1 “Respeita Januário” (Luiz Gonzaga / Humberto Teixeira, 1950) .....	31
5.1.1.1 <i>Quanto às cenas enunciativas</i> .....	32
5.1.1.2 <i>Quanto ao ethos artístico</i> .....	34
<b>5.2 Fase artística – Declínio .....</b>	<b>36</b>
5.2.1 “Pra Onde Tu Vai Baião” (João do vale / Sebastião Rodrigues, 1963) .....	36
5.2.1.1 <i>Quanto às cenas enunciativas</i> .....	38
5.2.1.2 <i>Quanto ao ethos artístico</i> .....	39
5.2.2 “Xote dos Cabeludos” (José Clementino / Luiz Gonzaga, 1967).....	41
5.2.2.1 <i>Quanto às cenas enunciativas</i> .....	42
5.2.2.2 <i>Quanto ao ethos artístico</i> .....	45
5.2.3 “Óia Eu Aqui de Novo” (Antônio Barros Silva, 1967) .....	46
5.2.3.1 <i>Quanto às cenas enunciativas</i> .....	47
5.2.3.2 <i>Quanto ao ethos artístico</i> .....	48
<b>5.3 Fase artística – Ressurgimento.....</b>	<b>49</b>

5.3.1 “Reis do Baião” (Luiz gonzaga / Luiz bandeira, 1977).....	49
5.3.1.1 <i>Quanto às cenas enunciativas</i> .....	51
5.3.1.2 <i>Quanto ao ethos artístico</i> .....	53
<b>5.4 Fase artística Despedida.....</b>	<b>54</b>
5.4.1 “Hora do Adeus” (Onildo Almeida / Luiz Queiroga, 1974).....	54
5.4.1.1 <i>Quanto às cenas enunciativas</i> .....	55
5.4.1.2 <i>Quanto ao ethos artístico</i> .....	57
5.4.2 “Regresso Do Rei” (Luiz Gonzaga / Onildo Almeida, 1984) .....	58
5.4.2.1 <i>Quanto às cenas enunciativas</i> .....	60
5.4.2.2 <i>Quanto ao ethos artístico</i> .....	61
<b>6 CONCLUSÃO.....</b>	<b>62</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>64</b>
<b>ANEXO A – DISCOGRAFIA (Músicas do <i>corpus</i> em negrito) .....</b>	<b>66</b>

## 1 INTRODUÇÃO

A Análise do Discurso estuda a produção de sentidos decorrentes das relações entre língua, sujeito e história, como seu próprio nome diz, ela não tem por intuito tratar a língua ou mesmo a gramática, apesar destes poderem ser também objetos de seu interesse. O que realmente lhe interessa é o discurso. Este que traz em sua etimologia a ideia de discurso, movimento, ou seja, trata-se da prática da linguagem. O que a análise do discurso procura é compreender como o sentido de um texto é construído e como, nesse texto, estabelece-se a relação entre este e a sociedade e a história que o produziu. Assim, o discurso é uma construção social e sua análise está atrelada ao funcionamento da linguagem, ao sujeito social; trabalha com a relação da língua com o mundo, considerando os processos e as condições de produção da linguagem entre história e sociedade.

Logo, “a tentativa de superar os limites da linguística faz com que a Análise do Discurso se volte para a apreensão da linguagem enquanto atividade essencialmente interativa, produto da ação de sujeitos” (OLIVEIRA, 2013, p. 263). Tendo em vista a acepção de que o discurso é construído e reconstruído dentro de práticas sociais, nossa pesquisa se situa no campo discursivo da Análise do Discurso (AD), ancorada na perspectiva delineada pelo analista de língua francesa Dominique Maingueneau.

No tocante ao discurso literomusical, apoiamo-nos, especialmente, nos estudos de Costa (2001, 2012), que compreendem, com base em Maingueneau (2008), a música popular brasileira como um discurso caracterizado como constituinte (ou em vias de constituição) que institui um corpo de enunciadores consagrados, um *archéion*, e a elaboração de uma memória, o que contribui para o entendimento e legitimação dessa produção cultural. Logo, o discurso literomusical vem notoriamente ganhando espaço nas pesquisas dos campos das Letras, podendo, assim, ser encontrado em muitos ambientes sociais, em especial, no gênero canção, do qual nos apoiamos para a realização desta pesquisa. No que se refere à canção, Costa (2012) sustenta que este aspecto se dá por meio da produção discursiva que acontece em torno do discurso literomusical. Neste estudo, procuramos investigar como as relações discursivas entre as cenas enunciativas, o *ethos* e o discurso literomusical colaboram para a construção de um *ethos* artístico nas canções compostas/interpretadas por Luiz Gonzaga, um dos mais renomados artistas na conjuntura musical brasileira.

Portanto, a noção de discurso literomusical à qual nos filiamos diz respeito “a prática discursiva comumente denominada de Música Popular Brasileira, e que constitui talvez um fenômeno único no mundo pelo vigor inventivo e avançado de sua produção

cancionista” (COSTA, 2012, p. 274). Consoante a esta pesquisa, a noção de discurso literomusical da qual nos apoiamos é a mesma utilizada por Lopes (2017, p. 8), relativa “a toda a prática discursiva que decorre da produção e veiculação de canções, situadas espaço e temporalmente”.

Os trabalhos de Costa (2001, 2012) e Maingueneau (1997, 2001, 2008, 2013, 2015, 2018, 2020) deram-nos aporte teórico quanto ao discurso literomusical, como também as categorias discursivas (cenas enunciativas, ethos, topografia e cronografia), das quais nos utilizamos para a realização desta pesquisa. Outros aspectos também compõem o referencial, como a ideia sobre invenção do Nordeste pensada por Albuquerque Jr (2006), bem como a música de Luiz Gonzaga como síntese poética proposta por Ramalho (2012).

Muitos são os trabalhos que abordam vida, obra, identidade, musicalidade e variedades linguísticas em canções de Luiz Gonzaga, a exemplo, temos estudos na área da musicologia<sup>1</sup>, propostos por Ramalho (2012), em seu livro “Luiz Gonzaga: a síntese poética e musical do sertão”, que retrata a importância que teve Luiz Gonzaga no universo da música popular brasileira e afigura-se como relevante, mesmo que com objetivos diferentes dos nossos, por abordar a importância da vida artística da produção musical de Luiz Gonzaga no cenário da música popular brasileira.

Após a leitura de diversos trabalhos acadêmicos que tinham por temática aquela que nos propusemos a investigar, foram encontrados muitos estudos sobre a música de Luiz Gonzaga, tais como os de Vieira (1992, 1999) que tratam sobre “a plasticidade da linguagem musical” e das “línguas da cultura na música de Luiz Gonzaga”, ou seja, da produção musical do nosso intérprete, etc. Como também pesquisas no âmbito da História Cultural, da Comunicação, das Letras, da Linguística e até da Antropologia numa esfera relacionada ao processo de construção da identidade Nordestina num contexto musical e linguístico. Mas que aqui não vamos nos debruçar por não serem tão relevantes para o referente estudo.

No que concerne à categoria de ethos, percebeu-se que a maioria das pesquisas relacionadas a essa categoria de estudo investigaram, nas canções do artista, temáticas ligadas à questão do Nordeste, à sua identidade cultural, aos seus códigos linguísticos, à sua religiosidade, como também à representatividade sertaneja que esse artista, Luiz Gonzaga, tem para o povo nordestino, sendo essa uma figura representativa da Voz do Nordeste

---

<sup>1</sup> A musicologia é simplesmente o estudo científico da música, ou seja, a ciência da música. O responsável por realizar esses estudos é o musicólogo. Assim como um compositor é responsável pela criação e um músico pela interpretação, um musicólogo é o responsável pela parte de pesquisa. Retirado do site: <https://www.aprendateclado.com/musicologia/#:~:text=A%20musicologia%20%C3%A9%20simplesmente%20o,respons%C3%A1vel%20pela%20parte%20de%20pesquisa.>

(ALBUQUERQUE JR., 2001). Assim, já que, nas leituras de tais trabalhos acadêmicos, o ethos artístico na relação com o discurso literomusical e com as cenas enunciativas não foi evidenciado de forma mais ampla a construção de uma imagem de si como artista, isso apresenta uma lacuna e permite-nos analisar e relacionar os investimentos cenográficos e o ethos presente neste discurso literomusical brasileiro.

No domínio do discurso literomusical brasileiro e com base na Análise do Discurso de linha francesa propostos por Maingueneau, encontramos os estudos de Lopes (2017) e Silva (2008), que tratam das categorias discursivas do ethos e cenas enunciativas. Além de aplicarem tais categorias nas canções de Luiz Gonzaga, mesmo que por outro viés de análise que diferem do nosso. Considerando especificamente os trabalhos sobre Luiz Gonzaga, destacamos como relevantes para a esta pesquisa os estudos de Lopes (2017), Ramalho (2012) e Silva (2008), pelo fato de as autoras trazerem em suas pesquisas a questão do ethos em canções de Luiz Gonzaga e das cenas enunciativas, como também é o caso de Lopes (2017) e Silva (2008), além da questão da musicologia como é caso de Ramalho (2012).

Lopes (2017), em sua dissertação, analisa como são estabelecidas as relações interdiscursivas entre o discurso religioso e o discurso literomusical, nas canções interpretadas por Luiz Gonzaga. Em seu estudo, ela expõe como a interdiscursividade, por meio do investimento ético e cenográfico, é construída dentro do discurso literomusical e do discurso religioso, tendo como teoria de base a análise do discurso delineada por Maingueneau. Em nosso trabalho, também objetivamos tratar das categorias discursivas cenografia e ethos, no entanto, objetivamos analisar o ethos artístico de Gonzaga e não o religioso.

Ramalho (2012), em seu livro “Luiz Gonzaga: a síntese poética e musical do sertão”, faz uma discussão acerca da importância de Luiz Gonzaga no cenário da música popular brasileira. No primeiro capítulo, a pesquisadora faz um estudo panorâmico da música popular brasileira enfatizando as tradições musicais nordestinas. Nos capítulos que se seguem, ela recorre à biografia e à discografia de Gonzaga, com o intuito de mostrar as características do repertório musical do nosso artista, analisando várias letras e canções, em especial “Asa Branca”. Para a nossa pesquisa, o que mais nos interessa nos estudos de Ramalho (2012) são as análises de duas canções que compõem o nosso corpus de análise, são elas: “Respeita Januário”, “Oia Eu Aqui de Novo”, como também a divisão das fases da carreira artística de Luiz Gonzaga, divididas em três fases. Na primeira, Gonzaga é caracterizado como intérprete do repertório popular do Rio de Janeiro; na segunda, está a procura por um parceiro e, na terceira, ressurge, com a volta aos palcos.

Para esta pesquisa, essa divisão das fases artísticas da carreira musical de Gonzaga é de suma importância, visto que também nos utilizaremos dela. No entanto, nossa análise pretende selecionar um *corpus* mais abrangente, cujas fases são definidas como inicial, declínio, ressurgimento/volta, e despedida/fim, compondo a construção de uma imagem artística de si, na relação com o ethos e as cenas enunciativas, numa abordagem discursiva, consoante à vertente da Análise de Discurso e o discurso literomusical brasileiro, e não numa abordagem de cunho musical e biográfico como abordado por Ramalho (2012) em sua pesquisa.

Outro ponto que também nos interessa nesse estudo é a análise das canções “Respeita Januário” e “Oia eu Aqui de novo”. Nessa análise, a autora nos mostra como as parcerias, as letras, os ritmos, as melodias, sua vida, seu próprio contexto histórico levou Gonzaga a alcançar grande sucesso no cenário musical da música popular brasileira. Assim, observamos que tais características nos servem de suporte para a realização do nosso estudo, visto que nos valem de tais aportes na identificação da edificação de uma imagem de si como artista nas próprias canções Gonzagueanas evidenciando como se dá essa construção e relacionando-as ao ethos e as cenas enunciativas. Dessa forma, o que propomos é uma análise que abranja as categorias ethos artístico e cenas enunciativas, as quais não foram tratados por Ramalho (2012) justamente por não fazerem parte do arcabouço teórico por ela escolhido.

Silva (2008), em seu estudo sobre a constituição de estereótipos discursivos da mulher em canções de Luiz Gonzaga, Jackson do Pandeiro e Dominginhos, analisa as canções de Gonzaga por meio do posicionamento dos forrozeiros, do qual nosso intérprete faz parte. Em sua análise, a autora investiga como as estratégias discursivas do sujeito constroem as imagens femininas numa relação ético-discursiva entre o sujeito discursivo (ethos projetado) e as imagens femininas nas canções. Na nossa pesquisa, também analisamos algumas das canções já analisadas por Silva (2008), mas numa outra instância investigativa. Essa pesquisa traz muitas contribuições para o nosso trabalho, visto que investigamos a categoria de ethos discursivo na projeção de uma imagem de si de Gonzaga, procurando demonstrar como esse ethos artístico se edifica através das relações com as cenas enunciativas.

Portanto, com base em tais leituras, algumas questões foram levantadas:

- a) De que forma os elementos que compõem a cenografia participam da construção do ethos artístico Luiz Gonzaga em canções compostas ou interpretadas por ele?

- b) Como a cena genérica das canções se relaciona com a construção do ethos artístico que o cantautor Luiz Gonzaga faz de si mesmo em suas canções?
- c) Como a cena englobante é mostrada nas cenografias das canções e como contribui para construção do ethos artístico de Luiz Gonzaga?
- d) De que modo o *ethos* discursivo constitui um elemento de construção de uma imagem artística que cantautor Luiz Gonzaga faz para si?

A partir dessas questões, o referente trabalho procura investigar como a relação entre as cenas enunciativas, o ethos e o discurso literomusical contribuíram para a edificação de um ethos artístico nas canções de Gonzaga, e como esse cantor se constrói como artista através dessas relações discursivas na sua prática discursiva literomusical. Diante disso, a motivação para a realização desta pesquisa surgiu em meio a uma palestra do projeto de extensão Ouvindo Letras, coordenado pelo professor Nelson Costa, na qual ele apresentou um trabalho (ainda em fase de desenvolvimento) sobre os jogos de cenas enunciativas e a construção de uma imagem de si como personalidade artística feita por Luiz Gonzaga em suas canções.

Inicialmente nosso foco estava voltado para a questão da animalidade nas canções de Gonzaga, mas, após essa palestra, optamos por trabalhar por esse viés das cenas da enunciação e do ethos artístico nas canções desse cantautor.<sup>2</sup> Dada a importância de Luiz Gonzaga no cenário musical brasileiro, as canções selecionadas para o nosso *corpus* estão relacionadas às temáticas que de algum modo mostram mais evidentemente o seu ethos artístico e seu investimento cenográfico, os quais compõem o discurso literomusical de Gonzaga e que nos permitem identificar como esse cantautor constrói sua imagem artística.

Sendo assim, este trabalho, é composto por seis capítulos. No primeiro, temos a introdução que faz um panorama geral do que será abordado na pesquisa. O segundo trata das questões teóricas sobre o discurso literomusical brasileiro, as cenas enunciativas e o ethos. Logo após, segue o terceiro capítulo teórico, no qual é apresentado o contexto histórico e social das canções de Luiz Gonzaga. No quarto capítulo, são apresentadas as opções teórico-metodológicas deste estudo, tais como opções metodológicas, delimitação do universo e técnicas e análises de dados. No quinto capítulo, há a apresentação das análises das canções e, por último, segue a conclusão do trabalho.

---

<sup>2</sup>Autor da letra e da música das canções que interpreta, geralmente solo, cuja temática é maioritariamente, social, política ou poética. Retirado do site: <https://dicionario.priberam.org/cantautor>.

## 2 PRESSUPOSTOS TEÓRICOS

Como base teórica para este estudo, tomamos os conceitos de discurso literomusical, cenas enunciativas, *ethos*, topografia e cronografia. Categorias teóricas que compõem a investigação dessa pesquisa.

### 2.1 Discurso literomusical brasileiro

Conforme Costa (2012), o discurso literomusical brasileiro é construído a partir da complexidade interacional de diversos posicionamentos. O autor formula a hipótese de que o discurso literomusical brasileiro no âmbito da produção discursiva vem alcançando o papel de discurso constituinte. Esse discurso, segundo o autor, institui-se por um corpo de enunciadores consagrados, por um *archéion*, e por uma memória discursiva. Sobre aquele, ressalta que, apesar de não ser homogêneo, é estratificado de forma significativa de acordo com a região brasileira, o gênero canção, a geração e o posicionamento, podendo ainda ser permeado por uma multiplicidade de cruzamentos e encadeamentos.

Assim, o discurso literomusical brasileiro é uma prática discursiva que talvez constitua no mundo um fato único por conta da avançada e inventiva força produtiva cancional, quiçá tenha conquistado com valia o seu posto no conjunto de discursos constituintes. E “como todo discurso constituinte, a Música Popular Brasileira, de acordo com o seu posicionamento, elege algumas esferas da atividade social para as quais tentará servir de garantia, de fundamentação ideológica”. (COSTA, 2012, p. 274). É necessário frisar que

O importante é ficar patente que o discurso literomusical brasileiro apresenta, a se tirar pela análise da temática de seus textos, a pretensão de, muito mais do que deleitar (como outras músicas populares), fundar uma forma de ver o mundo e através de sua instalação no cotidiano (pelo rádio, tv, cds, e outros veículos), se inculcar nos indivíduos. (COSTA, 2012, p. 281).

No tocante à canção popular, o autor a entende como uma prática discursiva em que estão envolvidas não somente produções de canções, mas uma rede de produções discursivas que tece comentários, reproduções, divulgações, catálogos. Para ele, “a referência pode funcionar como uma simples legitimação (ou oposição a) um arqui-enunciador, mas pode representar também o engajamento em uma certa tendência estética, um posicionamento”. (COSTA, 2012, p.254). Para realizar o gesto de compor, o cancionista se porta como um malabarista por equilibrar a melodia no texto e o texto na melodia (TATIT, 2012). O texto da canção simula uma situação do cotidiano, fazendo-se convidativo ao ouvinte que acaba por

reconhecer cenas do seu dia a dia. Ela funciona como um dispositivo simulador de situações corriqueiras e tem a pretensão de atuar sobre o nosso cotidiano refletindo-o e mostrando modos de agir, sentir e pensar (COSTA, 2012).

Para o autor, a canção ainda se caracteriza pela sua natureza auto e heteroconstituente. Essa pretensão autoconstituente se dá quando a canção fala de si mesma ou de sua prática discursiva, ou seja, por meio da sua metadiscursividade. Esta que, de acordo com Costa (2012), ocorre de duas formas: a decantação do poder encantatório da canção (do canto ou da dança) e a argumentação enfatizando o valor da prática literomusical ou de elementos dela. A primeira constituindo a capacidade que a canção tem de agir sobre os indivíduos e a segunda na importância de sua atividade cancionista para os indivíduos ou para a sociedade. Essa manifestação autoconstituente da prática discursiva da canção popular é, de acordo com o autor, intuída por quem pretende incursioná-la ou declarar adesão.

Já a função heteroconstituente da canção diz respeito ao modo de interferências em outras práticas discursivas e em comportamentos de ordem coletiva, apresentando interpretações de fatos ou acontecimentos da atualidade ou do passado como também de tratar de questões de ordem social ou psicológica (COSTA, 2012).

Ainda conforme Costa (2001), a Música Popular Brasileira<sup>3</sup> é permeada por uma multiplicidade de ritmos, estilos e propostas estéticas no que concerne ao discurso literomusical brasileiro. Essa heterogeneidade é de acordo com o autor, “complexa e inconsistente”. Em seu trabalho, ele apresenta cinco formas de marcações identitárias:

- a) movimentos estético-ideológicos (Bossa nova, Canção de protesto, Tropicalismo, etc.);
- b) agrupamentos de caráter regional (mineiros, cearenses, baianos, etc.);
- c) agrupamentos em torno de temáticas (catingueiros, românticos, mangue etc.);
- d) agrupamentos em torno do gênero musical (forrozeiros, sambistas, chorões etc.);
- e) agrupamentos em torno de valores relativos à tradição (pop, MPB moderna, MPB tradicional etc.)

Com base no discurso de comentaristas e dos próprios compositores, o autor destaca os agrupamentos e os movimentos da música popular brasileira no período de 1959 a 1998. Para a nossa pesquisa, o que mais interessa é o agrupamento do qual nosso

---

<sup>3</sup> O autor denomina como Música Popular Brasileira o campo discursivo do qual faz parte o discurso literomusical brasileiro enquanto que a sigla MPB é denominada pelo mesmo como um posicionamento pertencente a essa comunidade discursiva.

intérprete faz parte. Ele está inserido no *agrupamento em torno do gênero musical*, dentro do posicionamento dos *forrozeiros*. Foi justamente com Luiz Gonzaga, na década de 1940, que o baião ganhou destaque e se popularizou como um gênero musical mais popular depois do samba (COSTA, 2001). O autor ainda destaca que:

O posicionamento que denominamos de “forrozeiros” nasce nesse período, no momento em que Luiz Gonzaga (assim como Jacson do Pandeiro, Humberto Teixeira e Zé Dantas) começa a “fazer escola” e outros cantores e compositores passam a adotar o modelo e a dar continuidade a sua prática. Destacam-se os seguintes nomes: Dominginhos, Sivuca, Nando Cordel, Jorge de Altinho, Anatácia, Glorinha Gadelha, João do Vale, Quinteto Violado, Trio Nordestino, Cecéu, Marinês e sua Gente, Os três do Nordeste, Flávio José, Waldonys, Oswaldinho do Acordeon, Mestre Ambrósio, Cascabulho, etc. (COSTA, 2001, p. 291).

No plano musical, Costa (2001) ressalta que o forró não é um ritmo ou um gênero musical, e sim a mistura de vários ritmos como o baião, o xote, o xaxado, o coco, a toada, etc. Segundo o autor, foi Luiz Gonzaga quem praticamente inventou o forró, “a indispensável ‘sanfona’, o triângulo e o zabumba (espécie de tambor baixo e largo tocado na parte inferior com uma vareta atravessada em sua extensão e na parte de cima com uma baqueta de modo convencional)” (COSTA, 2001, p. 293).

No plano verbal, o autor destaca que esse posicionamento possui em suas letras “um esforço de legitimação de uma cenografia validada referente à paisagem humana e natural do sertão nordestino” (COSTA, 2001, p. 294). Tal esforço, conforme o autor, teve por objetivo conquistar o público nordestino e diminuir o preconceito que a música rural possuía no meio urbano. Como bem afirma Gilberto Gil: O Baião e toda a sua família é um gênero criado a partir de uma matriz folclórica cujo pai é Luiz Gonzaga. “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 o principal gênero da nossa música popular depois do samba”. (DREYFUS, p.09, 1996)<sup>4</sup>.

Costa e Mendes (2014, p.178) ressaltam que:

Na verdade, Luís Gonzaga parece ser o Donga dos ritmos nordestinos. É ele que, visionariamente, como Donga e outros, transforma a música desse caldeirão buliçoso de manifestações populares, desembaladas (sem embalagens), consumidas e praticadas (sem distinção clara entre esses dois gestos) pelo povo nordestino, principalmente das regiões interioranas do Nordeste (não necessariamente rurais, mas também praiieiras) em um produto condizente com o gosto das massas dos grandes centros urbanos e o traz para o mercado nacional provocando, se não um impacto, mas uma repercussão talvez tão forte

---

<sup>4</sup> Gilberto Gil em entrevista a Dreyfus (2012).

quanto o da Bossa Nova (e só nesse sentido ele pode ser comparado a João Gilberto).

Dentro do posicionamento dos *forrozeiros*, Costa (2012) também identifica nomes simpatizantes como o de Alceu Valença, Amelinha, Chico César, Clara Nunes, Elba Ramalho, Geraldo Azevedo, Luiz Gonzaga Júnior, entre outros. Como o nosso intérprete está inserido, na proposta do autor, nesse posicionamento no discurso literomusical brasileiro, o que pretendemos aqui é investigar como esse posicionamento pode ser materializado, construído pelo investimento ético e cenográfico nas canções em que Gonzaga mostra uma imagem de si como artista.

## 2.2 Ethos

O conceito de *ethos* surge com a Retórica clássica, mais precisamente na Grécia, com Aristóteles, que o concebe como uma imagem de si construída no discurso. Sua função na construção do discurso é causar uma boa impressão daquilo que se fala, ou seja, é apresentar uma imagem de si com o intuito de persuadir o seu auditório. Assim sendo, o *ethos* vai implicar uma experiência de sensibilidade do discurso, mobilizando no destinatário uma afetividade, e agindo de modo mais lateral e não numa ação primária (MAINGUENEAU, 2008). O autor ainda ressalta que o caráter persuade e torna o orador digno de fé e de confiança quando do seu discurso, “*Mas é necessário que essa confiança seja efeito do discurso, não de uma opinião sobre o caráter do orador*” (grifo do autor).

Na retórica de Aristóteles, o *ethos* designa um papel importante na imagem que procura criar para o seu auditório. O tom de voz, o estilo, a forma como age, como se veste, tudo isso com o objetivo de que o público construa para o orador determinadas imagens. Na concepção aristotélica, ainda conforme o autor, o *ethos* se insere numa instância *discursiva* (se estabelece no discurso), *é interativo* (acontece na relação com o outro) e *é híbrido* (é sóciodiscursivo),

A noção de *ethos* é interessante por causa do laço crucial que mantém com a reflexividade enunciativa, mas também porque permite articular corpo e discurso em uma dimensão diferente da oposição empírica entre oral e escrito. A instância subjetiva que se manifesta por meio do discurso não pode ser concebida como um estatuto, mas como uma “voz”, associada a um “corpo enunciante” historicamente especificado (MAINGUENEUA, 2008, p.64).

Nos estudos da AD, ele toma lugar a partir de 1980. É com os trabalhos de Dominique Maingueneau que este conceito ganha lugar de destaque nos estudos de análise

do discurso. Ele acredita que o *ethos* se manifesta tanto de forma oral como escrita, pois o papel social está vinculado a uma manifestação do corpo e da voz. A partir dos seus estudos em análise do discurso, essa noção de imagem de si passa a ser examinada em quaisquer tipos de enunciados.

Sabemos que, para se legitimar, o *ethos* necessita está ligado ao locutor, ou seja, sua legitimação se dá através da fala já que ela contribui para a construção de uma imagem de si, pois a maneira que o locutor utiliza os diversos recursos discursivos é essencial para a inter-relação com o seu parceiro. Sobre isso, Amossy (2008) nos revela que esse processo de legitimação pela fala se dá da seguinte forma:

A noção de *ethos* estabelecida pela análise do discurso encontra, assim, a sociologia dos campos, mas privilegia “o imbricamento de um discurso e de uma instituição”, ou seja, recusando a concepção de uma sociologia externa. Ela também encontra a retórica a partir da qual Maingueneau retoma a ideia de discurso eficaz, recusando-se totalmente a considerá-lo como uma “coleção de procedimentos a serviço de um conteúdo que procura encontrar uma forma” (AMOSSY, 2008, p.17).

Para esta pesquisa, a categoria de *ethos* foi atrelada aos conceitos de investimento cenográficos (cena englobante, genérica, cenografia), topografia e cronografia, nas canções interpretadas/compostas por Luiz Gonzaga, quanto na construção de um *ethos* artístico, como na construção de si mesmo como artista. Como também nos utilizamos dos novos conceitos de *ethos* propostos por Maingueneau (2020) em que o mesmo apresenta o *ethos* de narrador (representante) e de personagem (representado), quanto ao nível da narrativa, e quando se fizeram presentes. Como o próprio autor afirma,

No teatro, como vimos, a hierarquia do *ethos* se faz acompanhar de uma assimetria essencial: o arqui-enunciador mostra obliquamente seu *ethos*, mas não fala. No caso de uma narrativa, ao contrário, o narrador fala. Podemos, então, confrontar o *ethos* do representado, o do personagem citado, com o *ethos* representante, o do narrador, pelo menos quando os personagens se exprimem em discurso direto, caso no qual as duas enunciações estão perfeitamente separadas (MAINGUENEAU, 2020, p. 59).

Nas canções de Gonzaga, muitas vezes nos deparamos com uma cenografia narrativa que remete ao Nordeste. Nosso cantautor consegue, em suas canções, tanto pelo seu ritmo, como pela sua forma de cantar, recriar o espaço do Nordeste brasileiro por meio de personagens que habitam o sertão nordestino, tais como: o sertanejo, o vaqueiro, o lavrador, o doutor, o valentão, a parteira, a mulher (amada, arretada, namoradeira), o cristão, entre outros.

Todas essas imagens representadas por diversos personagens na cultura nordestina, do espaço sertanejo do qual Luiz Gonzaga faz parte, parecem estar implicadas

dentro de um *mundo ético* em que o cantautor se apresenta: o do artista Luiz Gonzaga. “Esse ‘mundo ético’ é ativado pela leitura, é um estereótipo cultural” (MAINGUENEAU, 2008, p. 65), ou seja, são representações sociais das quais o artista se apropria para apresentar um caráter e uma corporalidade nordestinos, com vistas a ativar, reforçar ou mesmo construir na memória discursiva do seu público o seu *ethos* artístico.

Em Luiz Gonzaga, o discurso utilizado em suas canções, edifica-o como artista. Seu *ethos* artístico é marcado por canções que o mostram como o “Rei do Baião”, numa cenografia que remete à volta (Respeita Januário - Luiz Gonzaga / Humberto Teixeira, 1950), a uma corte (Hora do adeus - Onildo Almeida / Luiz Queiroga, 1972 / Reis do Baião - Luiz Gonzaga – Luiz Bandeira, 1977) e ao próprio rei (Regresso do Rei - Luiz Gonzaga / Onildo Almeida, 1984). Sua produção discursiva o institui como o “artista do povo”, como “a Voz do Nordeste”.

Suas canções retratam de forma animada, humorística e até mesmo tristonha as histórias e causos nordestinos, cenografias narrativas, em sua maioria, voltadas para o sertão nordestino, assim como seus personagens. Suas imagens discursivas, além de legitimar o seu *ethos* artístico, colaboram para reafirmar a sua identidade cultural que é mostrada através de cenografia do espaço do Nordeste. Para Costa<sup>5</sup>,

A cenografia é sempre uma representação de uma cena empírica, nunca sendo uma transposição fiel; portanto, é sempre uma criação, no mais das vezes, legitimante; nesse sentido a obra de Luiz Gonzaga faz parte de um processo de reinvencão de um espaço.

Diante do que exposto, o que pretendemos é investigar como é construído o *ethos* artístico pelo próprio Gonzaga nas relações com as cenas enunciativas, numa espécie de jogo de cenas, e com o discurso literomusical brasileiro, tendo em vista, que Luiz Gonzaga é um artista que utiliza em suas canções narrativas estratégias que remetem a sua própria carreira de artista.

Se considerarmos o repertório de Gonzaga como um todo, pode-se dizer que a produção provém de sua atitude diante da vida. Ele canta sobre suas experiências, que ao mesmo tempo, têm muito em comum com as suas vivências de sua audiência: a migração e, conseqüentemente, as imagens do mundo dual que ele conheceu – o sertão que deixou, e o contexto social urbano, onde se inseriu. (RAMALHO, 2012, p.118)

---

<sup>5</sup> Citação retirada da fala do professor Dr. Nelson Barros da Costa apresentada em seu projeto de extensão Ouvindo Letras da Universidade Federal do Ceará.

Assim, Gonzaga canta a sua vida, narra o seu contexto histórico musical, a sua carreira de artista, e também fala de si através de vários *ethé* que o mostram como sertanejo, nordestino, cabra macho, homem tradicional, artista, cantor, “Rei do Baião”; tudo isso contribui para a construção desse *ethos* artístico em suas canções.

### 2.3 As cenas enunciativas

Para Maingueneau (2015), a cena da enunciação envolve três cenas: a cena englobante, a cena genérica e a cenografia. A cena englobante é caracterizada pelo tipo de discurso (publicitário, político, religioso, científico, literário, etc.) com o qual o enunciado se relaciona. A cena genérica está ligada ao tipo de gênero ou subgênero do enunciado ao qual pertence: um editorial, uma notícia, uma carta, uma dissertação, uma receita, um debate, etc.

Já a cenografia é um conceito que dá base à encenação. Ela não é um simples quadro ou cenário em que o discurso aparece, mas sim a cena construída pelo próprio texto. Posto que a noção de cenografia está apoiada em determinada situação comunicativa, ou seja, a cenografia legitima o desenvolvimento do discurso entre os participantes /destinatários que se desenvolve por meio da própria enunciação.

Assim sendo, a cenografia não se impõe através do texto ou pelo tipo de gênero discursivo. Ela se desenvolve no discurso e tem por responsabilidade de validá-lo, bem como persuadir o seu público-alvo. (MAINGUENEAU, 2008). Outros elementos cenográficos que também fazem parte da cenografia e que embasaram a nossa pesquisa foram os conceitos de topografia (referente ao espaço da enunciação) e a cronografia (referente ao tempo da enunciação).

A topografia pode ser uma categoria que está ligada, num âmbito das canções, a cenografias principais ou encaixadas. Para Mendes (2007, p.24), “em se tratando do gênero canção, avaliamos que elas podem também ser sugeridas fora do nível cenográfico, ou seja, pela escolha do gênero musical que, por si, já pode remeter a uma topografia”.

A cenografia, em muitas canções de Gonzaga, remete à saudade, aos costumes, a uma cultura de identidade regional que tem como espaço de delimitação o Nordeste.

O Nordeste foi construído como o espaço da saudade, do passado, não apenas por aqueles filhos de famílias tradicionais e seus descendentes que acabaram entrando em declínio com as transformações históricas, ocorridas neste espaço, desde o final do século passado. Ele é também o espaço da saudade para milhares de homens pobres, do campo, que foram obrigados a deixar seu local de nascimento, suas terras, para migrar em direção ao Sul, notadamente, São Paulo e Rio de Janeiro, para

onde iam em busca de empregos na pujante agricultura comercial, mas sobretudo, no parque industrial que, a partir da Primeira Guerra, se desenvolve aceleradamente. (ALBURQUERQUE JR, 2006, p. 151).

É importante ressaltar também que nem todos os gêneros do discurso são suscetíveis de mobilizar cenografias com tanta flexibilidade. Alguns gêneros, como a lista telefônica e textos de lei, impõem, por sua cena genérica, uma cenografia prototípica, outros já não determinam uma cenografia esperada, como é o caso de gêneros relacionados ao discurso publicitário.

Conforme Charaudeau e Maingueneau (2018), os gêneros do discurso que mais se utilizam da cenografia são o que intencionam atuar sobre o destinatário e modificar suas convicções. Enfim, dentro das cenas da enunciação, a cenografia tem lugar de destaque no que tange ao gênero canção. Portanto, apoiamo-nos na proposta de cenas enunciativas, ethos, topografia e cronografia do analista francês Dominique Maingueneau por essas categorias terem embasado as análises das canções propostas nesta pesquisa.

### 3 CONTEXTO HISTÓRICO-SOCIAL DAS CANÇÕES DE LUIZ GONZAGA

Segundo filho de Januário dos Santos e Ana Batista de Jesus (Santana), Luiz Gonzaga do Nascimento nasceu em 13 de dezembro de 1912, na fazenda da Caiçara, em Exu, no Sertão de Pernambuco. Na década de 1940, alcançou grande sucesso como músico, artista, sanfoneiro, cantor e compositor. Tornou-se popular no cenário da música popular brasileira por tematizar e ritmar em suas canções aspectos da cultura nordestina, tendo recebido a alcunha de Rei do Baião, por ter sido esse o ritmo que o consagrou durante a sua carreira artística.

Luiz Gonzaga teve uma vida simples. Passou sua infância ao lado dos pais e dos oito irmãos na pequena cidade de Exu (Pernambuco), no Araripe. Durante sua infância trabalhou no roçado juntamente com sua mãe e irmãos. Porém, o que realmente interessava a Gonzaga era a sanfona. Desde molequinho gostava de observar o pai, Januário, tocador de oito baixos mais famoso do Araripe, consertar foles e sanfonas na tenda que possuía em sua casa. Seu fascínio era a sanfona, “para lavrador, realmente, Gonzaga não tinha muito jeito. O negócio dele era tocar oito baixos”. (DREYFUS, 1996, p. 40). Assim, após notar que Gonzaga tinha um ouvido bom para a música, começou a colocá-lo no conserto das sanfonas. Nas palavras de sua prima Sofia,

Gonzaga sempre foi uma criança destacada. Ele tinha uma coisa diferente. Ele era muito querido: onde ele tocava, já tinha uma aglomeração em volta dele, admirando. Já pequeno ele inventava umas coisas... Essa inteligência dele, precisava ser descoberta. Ele era muito vaidoso, queria crescer. O negócio dele era tocar e dançar. Ele sempre gostou de se salientar. Toda vida, ele teve um ideal. (DREYFUS, 2012, p. 41).

Aos 17 anos, em meados de julho de 1930, segue rumo a Fortaleza e se alista no Exército, apesar de ainda não ter idade para se alistar como voluntário, já que completaria seus 18 anos somente em dezembro, conseguiu entrar no Exército. Seu percurso inicial no universo da música popular brasileira é marcado por um período histórico que atravessa desde a era do coronelismo, já que Gonzaga era protegido pelo Coronel Manuel de Aires, até a era Vargas (1935-1940). Passou quase dez anos no Exército (1930-1939) como corneteiro, “mas tocar corneta para despertar um batalhão não correspondia à ideia que Gonzaga tinha da música” (DREYFUS, 2012, p. 67). Até que decide se aventurar no Rio de Janeiro tocando nos bares e mangues da cidade maravilhosa em 1939. Assim, a produção musical de Gonzaga atravessou vários momentos históricos no cenário político brasileiro, que vão desde a Segunda Guerra (1939-1945) até o governo dos militares ou período da Ditadura Militar

(1964-1984). Suas produções vão desde a década de 1940 a 1980. “Na noite de 2 de agosto de 1989, adormeceu. Para a eternidade” (DREYFUS, 2012, p. 314) .

Nesta pesquisa, o *corpus* escolhido foram as gravações dos anos de 1950 a 1984 pelo fato de o discurso nelas presente manifestar de maneira mais saliente as categorias que escolhemos para a nossa análise (*ethos* e cenas enunciativas), e pelo fato de algumas canções retratarem aspectos relativos ao período artístico vivido por Luiz Gonzaga. Logo, ressaltamos que não temos por foco analisar todo o período de produção musical do artista.

## 4 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

Com base em Marconi e Lakatos (1991), definimos o nosso método de abordagem como sendo qualitativo. Tendo em vista que, para a realização do nosso trabalho, partimos de leituras e não nos utilizamos de dados quantitativos. Nossa pesquisa é definida como sendo uma análise discursiva e quali-interpretativa por valer-se do estudo do discurso e sua prática discursiva literomusical como objeto teórico.

### 4.1 Opções metodológicas

Esta pesquisa trata-se de uma análise discursiva que partiu das leituras de trabalhos publicados acerca do vasto campo musical do artista Luiz Gonzaga. O que intencionamos neste estudo é analisar como Luiz Gonzaga, ao falar de si próprio em suas canções, edifica uma imagem artística de si mesmo. Para isso, procuramos mostrar como se dá a construção desse ethos artístico na relação com as cenas enunciativas, muitas vezes apresentadas por meio de cenografias narrativas, descritivas e/ou até mesmo dialogais.

Desse modo, o presente estudo se deu a partir da investigação das canções que evidenciam características como:

a) O *ethos* artístico de Luiz Gonzaga:

- *Ethos representante e representado (quando presentes nas canções), caráter e corporalidade;*

b) Cenas enunciativas:

- *Cena englobante, cena genérica, cenografia (enunciador/coenunciador, topografia e cronografia)*

Assim, a fim de estudar as relações entre o ethos, as cenas enunciativas e o discurso literomusical nas canções de Luiz Gonzaga, este trabalho tem por intuito demonstrar, através das análises das canções, como essas relações discursivas colaboram para a construção do ethos artístico desse artista, e como ele mesmo se constrói como tal em cenografias narrativas, descritivas, dentre outras. O referencial teórico utilizado terá por base os conceitos já aludidos e embasados na Análise do Discurso proposta por Dominique Maingueneau, dos quais se fizeram necessários para a produção deste trabalho.

### 4.2 Delimitação do universo e amostra

Nesta pesquisa, o intuito foi analisar as canções interpretadas e/ou compostas por Luiz Gonzaga a fim de demonstrar como esse cantor constrói o próprio ethos artístico. O interesse para o tema deste estudo deve-se ao fato de o intérprete possuir uma vasta obra musical, no contexto da música popular brasileira, como também por percebermos, com base em Costa<sup>6</sup>, que Luiz Gonzaga é um dos poucos artistas que relata através de suas canções toda a sua trajetória de vida, inclusive, a artística, desde os percalços até as glórias.

Além disso, obtive grande sucesso com o ritmo que ficou nacionalmente conhecido como baião (sendo até considerado como pai deste), e que o consagrou no cenário musical brasileiro, e até hoje, ainda é bastante utilizado por diversos cantores brasileiros, em especial, os de origem nordestina.

Diante disso, foram selecionadas para compor o *corpus* desta pesquisa, canções que possuem em suas letras, narrativas que, ao serem inter-relacionadas, mostram a presença dessa imagem artística construída pelo próprio Gonzaga. Para isso, delimitamos da sua discografia, algumas canções que trazem em suas narrativas musicais traços marcantes que evidenciam esse *ethos* artístico do qual Gonzaga tanto se utiliza em sua prática literomusical. Assim sendo, vamos utilizar as seguintes canções:

**Respeita Januário** (Luiz Gonzaga – Humberto Teixeira) - Luiz Gonzaga – O Rei volta pra casa, 1955[1950] – RCA – **compilação**;

**Pra onde Tu Vai Baião** (FESTA DO MILHO) - (João do Vale / Sebastião Rodrigues) - Luiz Gonzaga – Pisa no Pilão, 1963[1963] – RCA – **LP**;

**Hora do adeus** (Onildo Almeida / Luiz Queiroga) – Oia eu Aqui de Novo 1967[1967] – RCA Victor- **LP**;

**Óia Eu Aqui de Novo** (Antônio Barros) – Oia eu Aqui de Novo 1967[1967] – RCA Victor- **LP**;

**Xote dos cabeludos** (José Clementino / Luiz Gonzaga) – Oia eu Aqui de Novo 1967[1967] – RCA Victor- **LP**;

---

<sup>6</sup> Numa palestra apresentada em seu projeto de extensão Ouvindo Letras da Universidade Federal do Ceará em que o autor tratou em uma pesquisa que se encontrava em fase de desenvolvimento sobre os jogos de cenas enunciativas e a construção de uma imagem de si como personalidade artística nas canções de Gonzaga.

**Reis do Baião** (Luiz Gonzaga – Luiz Bandeira) - Luiz Gonzaga & Carmélia Alves – Gravado ao vivo Espetáculo das Seis e meia – Teatro João Caetano – Rio de Janeiro 1977 – RCA; - LP;

**Regresso do Rei** (Luiz Gonzaga / Onildo Almeida) - Luiz Gonzaga – Danado de Bom 1984 – RCA - LP

### 4.3 Técnicas e análises de dados

A partir da observação do *corpus* já mostrado, as canções da discografia de Luiz Gonzaga foram selecionadas, ouvidas, transcritas e examinadas da seguinte forma:

1. *Quanto às cenas enunciativas:*

- Cena englobante;
- Cena genérica;
- Cenografia (*enunciador/coenunciador, topografia e cronografia*)
- Cenografias encaixadas (quando presentes nas canções).

2. *Quanto ao ethos:*

- Caráter
- Corporalidade
- Ethos representante(narrador) e ethos representado (personagem) [quando presentes nas canções].

3. *Quanto às fases artísticas:*

- auge, declínio, ressurgimento e despedida

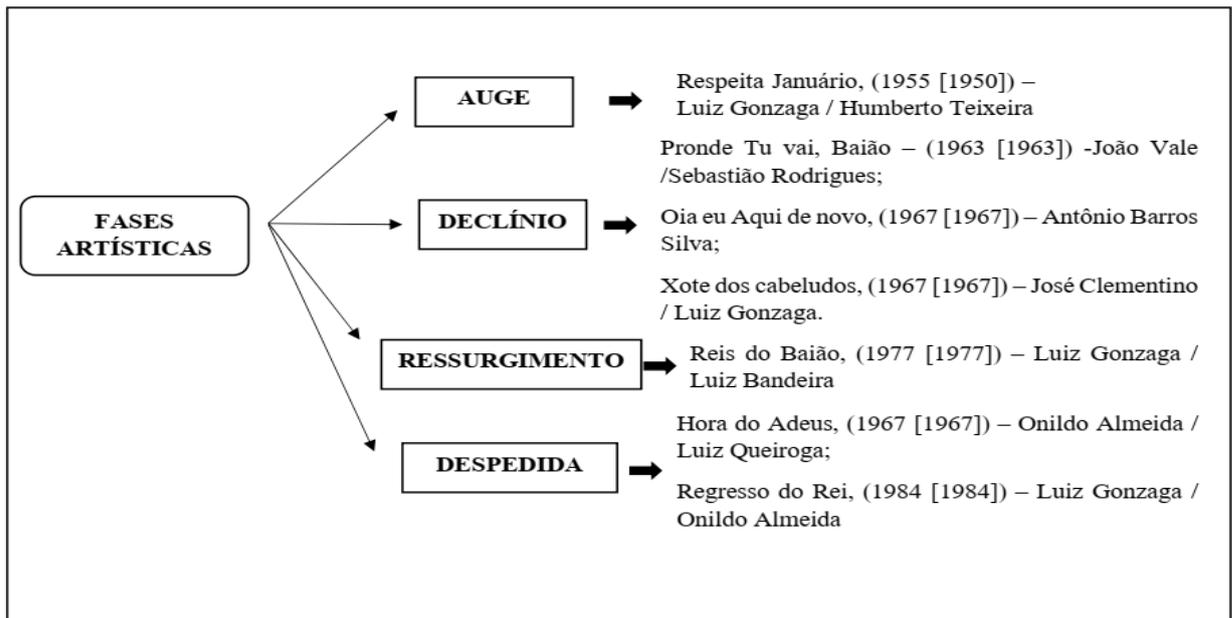
O processo de análise das canções que definem o *corpus* se deu da seguinte forma. Primeiramente, fizemos a divisão das fases da vida artística. Essas, por sua vez, coincidem, parcialmente, com o histórico de vida do nosso artista, tendo em vista que boa parte das canções analisadas foram compostas ou interpretadas em períodos que marcaram momentos que perpassam a carreira artística do nosso intérprete.

Sendo assim, nossas técnicas de análises das canções se deram da seguinte forma: de acordo com cada fase artística (auge, declínio, ressurgimento e despedida), em que nosso

artista apresenta esse ethos artístico tanto no âmbito do que é abordado nas canções, quanto no que concerne ao período histórico da vida artística de Gonzaga. Para tanto, tomamos por base os critérios de fases da carreira artísticas de Gonzaga, delimitados por Ramalho (2012).

Cada fase é representada por uma canção que marca o contexto de vida histórico de nosso artista, como também a edificação de seu ethos artístico, conforme apresentado na figura<sup>7</sup> abaixo:

Figura 1 – Fases da carreira e corpus de canções



Fonte: elaboração própria.

<sup>7</sup> Os anos das canções que estão em parênteses representam a gravação por nós utilizada para a nossa pesquisa. Já os anos que estão entre colchetes são referentes à primeira gravação das canções.

## 5 ANÁLISES DAS CANÇÕES

Neste capítulo, partimos para a análise das canções que compõem o nosso *corpus* de estudo. Procuramos aqui, investigar como Luiz Gonzaga constrói uma imagem artística de si mesmo em suas canções na esfera discursiva do discurso literomusical brasileiro. O que almejamos mostrar nesse estudo é como se dá a relação entre as cenas enunciativas (cena englobante, cena genérica, e cenografia) e o *ethos* artístico construído por Gonzaga em canções compostas/interpretadas no universo da música popular brasileira. Pretendemos analisar como esse *ethos* artístico, ou seja, a imagem de si como artista é apresentada nas relações entre essas cenas.

Também nos valem dos conceitos de agentes da enunciação (enunciador / coenunciador), topografia e cronografia, que se fazem pertinentes para a análise das canções. Nos tópicos a seguir, seguem as canções, devidamente divididas por fases e relacionadas ao *ethos* artístico.

### 5.1 Fase artística – Auge

#### 5.1.1 “Respeita Januário” (Luiz Gonzaga / Humberto Teixeira, 1950)

- 1- Quando eu voltei lá no sertão
- 2- Eu quis mangar de Januário
- 3- Com meu fole prateado
- 4- Só de baixo, cento e vinte, botão preto bem juntinho
- 5- Como nêgo empareado
- 6- Mas antes de fazer bonito
- 7- De passagem por Granito
- 8- Foram logo me dizendo
- 9- De Taboca à Rancharia, de Salgueiro à Bodocó, Januário é o maior!
- 10- E foi aí que me falou meio zangado o véi Jacó
- 11- “Luí” respeita Januário
- 12- “Luí” respeita Januário
- 13- “Luí”, tu pode ser famoso,
- 14- Mas teu pai é mais tihoso
- 15- E com ele ninguém vai,
- 16- “Luí”, “Luí”
- 17- Respeita os oito baixo do teu pai! (2x)

Trecho falado<sup>8</sup>

Eita! Com seiscentos milhões! Mas já se viu? Dispois que esse fio de Januário veio do Sul, tem sido um arvorço da peste lá pras bandas do Novo Exu. Todo mundo vai ver o diabo do

---

<sup>8</sup> Trecho narrado por Gonzaga em meio à canção

nego. Eu também fui, mas não gostei. O nego tá muito modificado. Nem parece aquele mulequim que saiu daqui em 1930. Era amarelo, buchudo, cabeça de papagai, zambeta, fei pá peste! O quê? O nego agora tá gordo que parece um majó! É uma casimira lascada! Um dinheiro danado. Enricô, tá rico! Pelos cárculo que eu fiz, ele deve pessuir pra mais de dez conto de réis. Sanfona grande, danada. Cento e vinte baixos. É muito baixo. Porque arreparando bem ele só toca em dois. Jenuário, não! O fole de Jenuário tem oito baixo mas ele toca em todo os oito. Sabe de uma coisa? Luiz tá com muito cartaz. É um cartaz da peste! Mas ele precisa respeitar os oito baixo do pai dele. E é por isso que eu canto assim: Luiz, respeita Januário!...

Escrita por Humberto Teixeira, “Respeita Januário” é uma canção que muito marca a parceria de Gonzaga e Teixeira. Refere-se a uma fase da vida em que nosso intérprete ficara afastado de sua família, da sua terra natal. Assim, ela representa o retorno ao lugar de origem, Exu, no sertão de Pernambuco (“Quando eu voltei lá no sertão, eu quis mangar de Januário, com meu fole prateado”). Tocada no ritmo do baião, é uma canção que tem por referência a figura de “Seu Januário”, pai de Gonzaga, com quem ele aprendeu a tocar sanfona de oito baixos e era considerado em Exu o maior tocador daquelas bandas.

Gonzaga costumava dizer que essa canção foi concebida para ser cantada em Exu na primeira vez que voltava a casa dos pais, após 16 anos de ausência. O conteúdo dos versos enfatiza o prestígio o reconhecimento do velho pai por parte da população. Focaliza, apesar da diferença que faz, o possante acordeom de Gonzaga e a concertina de oitos baixo de Januário (RAMALHO, 2012, p. 133).

Composta em 1950, está inserida na segunda fase de sua carreira artística, a primeira fase ocorre por volta de 1941-1946, e a segunda se estende até os anos de 1960 (Ramalho, 2012), sendo assim considerada uma canção que consoante a nossa pesquisa marca o auge da carreira artística de Gonzaga. Nesta canção, estamos diante uma narrativa que mostra a volta de Gonzaga ao Araripe<sup>9</sup> após 16 anos de ausência, e marca a sua vinda do Sudeste para o Nordeste já como artista de sucesso.

#### *5.1.1.1 Quanto às cenas enunciativas*

A cenografia da narrativa mobilizada pela canção legítima, de forma especular, por meio dos personagens, da topografia e da cenografia, o papel do cantautor, pressuposto pela cena genérica da canção, bem como os espaços geográficos a eles ligados e os episódios relacionados a sua carreira artística. Nesse sentido, é que aparece, no verso 1, a voz do

---

<sup>9</sup> Referência a Fazenda do Araripe, situada a 12 quilômetros de Exu, no sertão de Pernambuco, local de nascimento de Luiz Gonzaga.

enunciador como um narrador, que é também personagem, contando fatos passados relacionados ao seu regresso ao lar a volta as suas origens (“Quando eu voltei lá no sertão”).

Em seguida, os versos de 2 a 5 mostram a intenção do enunciador (narrador-personagem) e, por extensão do cantautor, de fazer, segundo Dreyfus (2012, p.117), uma “autogozação cheia de ternura para com o pai”: “Eu quis mangar de Januário”. Esse desejo de caçoar do pai por ocasião de seu retorno, estando numa condição geral bem diferente daquela na qual saíra, o que lhe permite ostentar para o pai, também sanfoneiro, seu sucesso como artista, simbolizado pela posse de um fole prateado de 120 baixos, não parece se cumprir, como é possível notar pela inserção do verso 6: “Mas antes de fazer bonito”. A partir de então, o narrador conta um fato que ocorre ainda antes de ele chegar ao seu destino (“de passagem por Granito<sup>10</sup>”), fazendo ouvir (“Foram logo me dizendo”), em discurso direto, uma voz indefinida que exalta Januário como “o maior” [sanfoneiro] do estado de Pernambuco, por meio da citação de cidades em pontos de origem e de destino diferentes do estado (“De Taboca à Rancharia, de Salgueiro à Bodocó, Januário é o maior!”) para mostrar a grandiosidade de Januário e já sugerir que o enunciador não conseguirá debochar do pai. Isso é reforçado no verso 10 pela voz de outro personagem (“E foi aí que me falou meio zangado o véi Jacó”) também colocada em discurso direto, pedindo que o filho respeite Januário, tendo em vista que este é mais “tinhoso” que aquele, apesar da menor potência de seu instrumento.

Na gravação que elegemos<sup>11</sup>, após o encerramento do refrão que encerra a canção, há continuidade da fala do “véi Jacó” por meio de trecho falado no qual, situado no destino final do enunciador, emite seu parecer sobre as mudanças sofridas durante o período que esteve fora da terra Natal, deixando claro que elas não o impressionaram a ponto de achar que ele fosse melhor sanfoneiro, em razão de possuir seu acordeon de 120 baixos, do que seu pai Januário cuja sanfona era apenas de 8 baixos. Esse trecho se encerra com o personagem pedindo novamente respeito do filho ao legado artístico do pai, o que leva o cantautor a repetir mais uma vez o refrão. Conforme Dreyfus (2012), a partir do retorno de Gonzaga:

O inevitável ciúme [...] iria, a partir daí, marcar as relações da família com a vizinhança não impedi[ria] que a presença de Gonzaga fosse celebrada. Foram uns dias de festança sem parar. Gonzaga tocou sanfona – de 120 baixos – até saturar. Januário, no entanto, mostrou que, no Sertão, o dono do baile era ele, com seus oitos baixos (DREYFUS, 2012, p. 117).

<sup>10</sup> Cidade do estado de Pernambuco

<sup>11</sup> A canção foi gravada em 1950, mas optamos por utilizar a gravação da compilação “A história do Nordeste na voz de Luiz Gonzaga” (RCA Victor, 1955) por esta conter um trecho falado em que a fala do véi Jacó é evidenciada e que é de suma importância para a nossa análise discursiva. Frisamos que tal trecho não consta na primeira versão gravada em 1950.

Notamos assim que nessa canção, temos uma cenografia de uma narração situada no passado a qual aparecem 3 vozes: a do narrador-personagem (ethos representante), uma voz indefinida que parece ser a do público de Pernambuco (ethos representado) que conhecia a arte de Januário e a da personagem véi Jacó (ethos representado). As duas últimas entram em diálogo com o narrador em certos momentos da cenografia narrativa, para possibilitarem que, juntamente com o trecho falado, a zombaria que o filho pretendia fazer com o pai no nível cenográfico, transforme-se, em termos de cena genérica, numa autogozação e numa homenagem que o cantautor Luís Gonzaga faz a seu pai Januário em forma de canção.

Quanto ao espaço da enunciação nessa canção, observamos a viagem de retorno que o enunciador está fazendo para o sertão, depois de 16 anos da sua partida. Nessa topografia, o sertão representa ao mesmo tempo a terra natal do cantautor e o destino final do enunciador nessa viagem de retorno. Já o ponto de origem da viagem é sugerido no enlace com a cena englobante como o Sudeste, o lugar onde o cantautor se tornou artista famoso. Além disso, há a citação das cidades de Pernambuco antes de ele chegar ao sertão, ou seja, a cidade de Exu de onde o cantautor havia partido e para onde o enunciador estava voltando.

Quanto à cronografia, a cenografia narrativa do passado constrói um enredo psicológico que se refere às lembranças e às vivências do narrador-personagem (ethos representante) dessa viagem de retorno que fez a sua terra natal. Ele inicia seu relato pela viagem de retorno e volta ainda mais no tempo trazendo outros fatos relacionados à estória de vida do artista. Esses episódios começam pelo auge da carreira artística, que o faz se sentir preparado para fazer essa viagem de retorno e continuam pelos outros momentos do percurso, da chegada do cantautor e de momentos anteriores a sua imigração quando ainda vivia no anonimato.

#### *5.1.1.2 Quanto ao ethos artístico*

##### a) Na canção propriamente dita

Como a canção mobiliza uma cenografia narrativa em duplicação especular com a cena genérica, sendo aquela situada em uma viagem de retorno de enunciador ao sertão pernambucano, lugar de origem do cantautor e em uma cronografia que constrói um tempo psicológico, indo e voltando no espaço temporal de acordo com suas lembranças, torna-se imperativo fazer a análise do ethos artístico que permeia toda a canção pelas especificidades do ethos do narrador (ethos representante) e dos personagens (ethos representado).

O ethos do narrador (representante) é, inicialmente, o do artista/ filho famoso (Luí) com intenção de exibir o seu sucesso e gozar do seu pai, também sanfoneiro, por considerar que seria superior a ele em razão de ser possuidor de um pomposo acordeón de 120 baixos. Na canção, é possível observar além do caráter de artista, esse tom gozador como elemento do ethos representante, o do narrador que é também representado na medida em que “conta” a estória centrada nele. Quanto ao ethos dos personagens secundários, ambos (aqueles que falam com o enunciador e o véi Jacó) enunciam como antagonistas do narrador na medida em põem obstáculos ao intento do filho de caçar do pai, já que, a despeito do potente acordeom daquele, consideram este como melhor sanfoneiro da região, o que exige que o filho lhe respeite. Essas vozes que constituem o ethos representado das personagens possuem um tom de autoridade para o narrador-personagem na medida em que aparecem antes mesmo de ele chegar ao seu destino. Elas vêm de vários lugares de Pernambuco mostrando de forma unânime a superioridade artística do pai em relação ao filho, pelo que o ethos representado do personagem véi Jacó pede, em tom zangado, que ele respeite o pai e, por extensão, a tradição.

#### b) No trecho falado

O trecho falado dá continuidade à fala do véi Jacó, que não é construindo apenas como um personagem tipificado, mas também encarna para o enunciador representante um antiethos que, no trecho falado, passa a narrar e é confrontado com a canção, parecendo haver uma reversibilidade entre os ethé de narrador (representante) que especula o cantautor Luís Gonzaga, filho de Januário, na cena englobante, e o de personagem (representado), o véi Jacó, já que, no trecho falado, ele é quem passa a narrar em primeira pessoa, com código de linguagem que encena uma voz popular, o “arvorço da peste” que a chegada que o “fio de Januário [vindo] do Sul” causou.

Na canção, apenas o acordeón de 120 baixos aparece como elementos da corporalidade do ethé de narrador (representante) que reflete o cantautor Luís Gonzaga, filho de Januário, na cena englobante. Já na narrativa mobilizada no trecho falado na qual há uma reversibilidade em que o narrador da canção passa a ser a personagem vê-se a extensa descrição que o agora “narrador” e também a antípoda que se faz de Luís Gonzaga. Inicia dizendo que ele está “muito modificado” e deixando claro que, diferentemente (“mas”) daqueles que o viram, ele não gostou, ou seja, é notável a não incorporação da imagem artística do ethos representado pelo do antiethos do representante.

Assim, passa a construir as características desse ethos representado, o do personagem citado por uma oposição de suas características, antes da partida (“mulequim que

saiu daqui em 1930, amarelo, buchudo, cabeça de papagai, zambeta, fei pá peste”) e depois da chegada (“O nego agora tá gordo que parece um majó, casimira lascada! Um dinheiro danado. Enricô, tá rico!, pessuir pra mais de dez conto de réis. Sanfona grande, danada. Cento e vinte baixos. Luiz tá com muito cartaz. É um cartaz da peste”) ou seja, antes e depois da fama. No entanto, como ele já advertira, não gostou dessas “modificações”, porque não concorda que elas o autorizem a caçar do seu pai, porque não o fazem melhor artista que ele.

Podemos observar que, nesta canção, o ethos se constrói nesse jogo entre a cenografia e a cena englobante e a reversibilidade entre o ethos representado, o do personagem, e o ethos representante, o do narrador, quando a confrontamos com o trecho falado. Na canção, como foi mencionado, o ethos representante do narrador-personagem coincide com o do cantautor da cena englobante Luís Gonzaga. O ethos representado, o do personagem véi Jacó, dialoga com o do representante a fim de oferecer uns obstáculos para que o plano do enunciador de caçar do próprio pai por se mostrar melhor sanfoneiro que ele não se efetue.

Esse ethos representado de personagem ganha *status* de ethos representante de narrador em um trecho falado no qual desqualifica aquilo que era valor para o ethos de narrador da canção que passa agora a ethos representado no trecho falado. Assim, essa cenografia ambivalente na qual há aparente qualificação de si e desqualificação do pai pelo próprio narrador e a qualificação do pai e a desqualificação do enunciador pelos personagens secundários serve ao propósito do cantautor da cena englobante de por meio de uma autogozação fazer uma homenagem ao próprio pai Januário, mostrando ser ele o verdadeiro mestre, responsável por ensinar ao filho o ofício de sanfoneiro que possibilitou a Luiz Gonzaga tornar-se o grande artista conhecido como Rei do baião.

## 5.2 Fase artística – Declínio

### 5.2.1 “Pra Onde Tu Vai Baião” (João do vale / Sebastião Rodrigues, 1963)

- 1- Pronde tu vai Baião?
- 2- Eu vou sair por aí
- 3- Tu vais por que, Baião?
- 4- Ninguém me quer mais aqui (2x)
- 5- Sou o dono de cavalo
- 6- De garupa, monto não
- 7- Eu vou pro meu pé-de-serra
- 8- Levando meu matulão
- 9- Lá no forró, sou o tal
- 10- E sou o Rei do Sertão

- 11- Pra onde tu vai Baião?...
- 12- Nos clubes e nas boites
- 13- Não me deixam mais entrar
- 14- É só twiste e bolero
- 15- Rock e tchã, tchã, tchá
- 16- Se eu tou sabendo disso
- 17- É mió me arretirá
- 18- Eu não sou como esses homem
- 19- Casado com muié bela
- 20- Que larga e mora de fronte
- 21- Manda a despesa dela
- 22- E toda madrugada
- 23- Ver ladrão pular janela
- 24- Pra onde tu vai Baião?...

“Pra onde Tu Vai Baião” surge na década de 1960. Pensando no seu contexto cultural e histórico, podemos considerá-la como uma canção que representa, de acordo com a nossa metodologia de análise e conforme Ramalho (2012, p.106), a popularidade de Gonzaga – e conseqüentemente, da Música nordestina – que entra em processo de declínio em torno de 1958, a fase artística de declínio na carreira de Gonzaga. Historicamente, após o auge na década de 1940, há uma ascensão cultural dos movimentos musicais em meados de 60, mais precisamente a Bossa Nova, que ganha destaque e faz com que a música regional perca o seu espaço e seja substituída “pelo balanço sorridente da bossa nova” (DREYFUS, 2012, p. 207). Nascido no Sul, o baião foi deixado de lado pela mídia e, da mesma forma que ascendeu, descendeu logo quando da chegada da onda seguinte. Desse modo, o que restou a Gonzaga, como é tematizado na canção “Pra onde tu vai baião”, foi levar a sua música aos súditos que a ele se mantiveram fiéis, o público rural, ou seja, o sertão nordestino: “Na luta pelo espaço na estrada do sucesso, a música regional foi amplamente derrotada pela bossa nova e pelo rock. Só lhe restou arrumar os cacarecos, e voltar de mansinho para suas regiões de origens”. (DREYFUS, 2012, p. 208). Mesmo “esquecido pelo Sul”, o intérprete ainda era o porta-voz do público nordestino, que nunca lhe abandonou e que ainda o tinha como o Rei do Baião.

Nessa canção Gonzaga, nosso intérprete, exprime o seu descontentamento para com o Sul, parece exprimir sua revolta pelo fato de ter sido “esquecido”, “rejeitado” pela classe média, a mesma que o consagrara como artista de sucesso, e a mesma que agora o substituiu diante de uma nova onda musical, deixando-o, assim, marginalizado nos grandes centros urbanos em que costumava se apresentar. Assim, é uma canção que enquadrámos na nossa fase de declínio por relacionar o contexto musical pelo qual nosso artista estava passando com o seu papel social do corpo e ethos do narrador e personagem dentro da canção.

### 5.2.1.1 *Quanto às cenas enunciativas*

Em “Pra onde Tu Vai Baião”, a cenografia é mobilizada pelo diálogo e temos duas vozes, a do coenunciador construída como uma voz indefinida no plano cenográfico dentro da cena englobante e a do enunciador, que parece representar a voz do papel de intérprete ligada a cena englobante que traz como elemento metadiscursivo o próprio gênero baião no qual a canção é tocada. O enunciador parece travar uma espécie de diálogo com o personagem, ou seja, o próprio baião. Nessa cena, o enunciador e coenunciador promovem um jogo de perguntas e respostas, numa cenografia dialogal que ao mesmo tempo em que tematiza uma partida (“Eu vou sair por aí”), também traz um desabafo (“Ninguém me que mais aqui”).

O enunciador expõe ao coenunciador as razões pelas quais está desgostoso do lugar no qual se encontra naquele momento, que parece ser marcado, inicialmente, pela topografia do Sul. Ele enuncia, nesse tom de tristeza, os motivos que o farão dali desertar, já que é ciente que naquele lugar não é mais bem-vindo (“Nos clubes e nas boites, não me deixam mais entrar, é só twiste e bolero, rock e tchã, tchã, tchã, se eu tou sabendo disso, é mió me arretirá”). Na verdade o que podemos observar é que o que o coenunciador deseja mostrar ao enunciador é a sua não aceitação em ser deixado de lado, em ser somente um coadjuvante na cena musical brasileira, como podemos destacar nos versos 5 ao 10 (“Sou o dono de cavalo, de garupa, monto não, eu vou pro meu pé-de-serra, levando meu matulão<sup>12</sup>, lá no forró, sou o tal, e sou o Rei do sertão”). Nessa cena do desabafo, é bem notável o descontentamento da personagem diante da situação de rejeição pela qual ele passa no espaço em que está que parece ser o das grandes cidades na medida em que cita os clubes e boates. Essa rejeição, como vimos, se dá pela inserção de outros artistas e gêneros que aparecem no mercado fonográfico da época. Há assim essa reafirmação da não aceitação (Sou o dono de cavalo/ De garupa, monto não) de viver naquele lugar sem ser o artista principal e do anúncio de que irá partir para onde ele ainda tenha esse status (Eu vou pro meu pé-de-serra/Levando meu matulão/ Lá no forró, sou o tal/ E sou o Rei do Sertão. Pelos elementos mobilizados na cenografia (matulão, forró), especialmente as topografias (pé de serra, sertão) esse destino parece ser o de uma área mais rural quando comparada aos espaços (clubes e boates) nos quais o enunciador está e nos quais costumava se apresentar como artista até a entrada de novos gêneros no mercado.

---

<sup>12</sup> Saco onde os retirantes carregavam seus pertences.

Já a cronografia, é marcada pelo presente, ou seja, pelo momento da enunciação, em que o discurso está sendo proferido e pelo futuro, já que nele há um desejo que ainda não se concretizou, mas que pretende ser concretizado. (“Eu vou sair por aí”, “Eu vou pro meu pé-de-serra”), ou seja, ele pode até ter sido ali esquecido, mas sua voz ainda ressoa por outros cantos, é apreciada pelos seus fiéis súditos (“Lá no forró, sou o tal, e sou o Rei do Sertão”). A cenografia da canção representa o próprio momento histórico no qual o baião perde força no mercado artístico em decorrência do advento da Bossa-Nova e da entrada do Rock no cenário nacional, como já citamos. O declínio na carreira artística do intérprete na cena englobante é construído na cenografia como o desejo de o enunciador regressar ao lugar de origem, já que lá seu público não o esquecerá, sua música ainda é reconhecida, e seu ritmo musical continua sendo aclamado. Ele tem a certeza de que não será desprezado, tem a convicção de que seu público é fiel a ele.

“Pra Onde Tu Vai Baião” é uma canção que marcou um período de obscuridade na carreira artística de Gonzaga. Ela foi uma parceria entre João do Vale, Sebastião Rodrigues e Gonzaga. Essa canção, que é um baião, ritmo frenético e dançante, apresenta-se em um tom melódico que sustenta a cenografia da insatisfação, do descontentamento. Essa inconformidade do enunciador com o que acontecia naquele momento em termos de perda de expressividade do baião pode ser visto também (“Se eu tou sabendo disso/ É mió me arretirá”). Os versos seguintes também enfatizam a afirmação de que o artista, figurativizado pelo gênero baião, não aceita dividir seu espaço, seu palco com nenhum outro gênero, usando para isso a metáfora do homem que aceita dividir a mulher com outro: “Eu não sou como esses homem, casado com muié bela, que larga e mora de frente, manda a despesa dela, e toda madrugada, ver ladrão pular janela”.

Como foi um ritmo que se consagrou naquele lugar, que, a nosso ver, parece referenciar o Sudeste, não aceita ser deixado de lado, ser descartado, ser substituído tão facilmente. Sendo assim, o enunciador, o baião, constrói o próprio ethos artístico nesse jogo entre cena genérica e cenografia, fazendo coincidir o que é abordado na canção sobre o momento artístico do gênero com as condições nas quais se encontra o intérprete no cenário musical brasileiro da época. Veremos melhor essa construção do ethos artístico no próximo tópico.

#### 5.2.1.2 *Quanto ao ethos artístico*

Em relação ao ethos do enunciador, este é construído pelo próprio baião, que na verdade nos parece ser também o próprio intérprete da canção (Luiz Gonzaga) um ethos (representante) de narrador, aquele que faz as seguintes indagações no verso 1 (“Pra onde Tu Vai Baião”) e no verso 3 (“Tu vais porquê, Baião), logo no início da canção. Ao dar voz ao baião, Gonzaga espelha neste a sua imagem artística. Se autodefinindo como o artista, o cantor de sucesso, que mesmo em declínio não perdeu a majestade, continua a ser o Rei do sertão (Lá no forró, sou o tal, e sou o Rei do Sertão”), como pode ser notado acima, nos versos 9 e 10. Essa imagem artística que Gonzaga faz de si mesmo dá a sua canção uma originalidade peculiar. A relação que se estabelece entre o ethos e o discurso literomusical, ou a cena englobante, acontece por meio da construção dessa imagem artística que ele faz de si próprio.

Aqui o ethos do enunciador é mostrado como ethos do artista, do Rei do sertão, que mesmo diante do esquecimento ao que nos parece ser feito pelo público Sulista, não perdeu o posto de Majestade no lugar do qual deseja voltar, delimitado pela topografia do sertão. Esse ethos artístico evidenciado por Gonzaga em suas canções está intrinsicamente relacionado também ao investimento cenográfico, já que as cenografias de suas canções, muitas vezes remetem a topografia do Nordeste. O sertão, é agora, é o lugar de refúgio, de sobrevivência do artista que não está mais fazendo sucesso nem dinheiro no Sudeste. Lá é o seu lugar de origem, onde estão fincadas suas raízes, onde é querido: “Nas vacas magras, o Rei pôde contar os súditos que lhe permaneceram fiéis. E, já que os grandes centros urbanos, a classe média, a mídia o desdenhavam, ele foi para então é para lá onde é benquisto” (DREYFUS, 2012, p. 208) e é do Sudeste que ele deve se “arretirar”.

Assim, as relações que se estabelecem entre as cenas enunciativas e o ethos artístico nas canções de Gonzaga são evidenciadas na confluência entre o discurso literomusical brasileiro e o jogo de cenas enunciativas que permeiam em muitas das canções do nosso intérprete. Suas narrativas são repletas de elementos que revelam fatos históricos relacionados a sua trajetória de vida artística, “Não é somente em relação a temática, trabalhada pelos poetas letristas, referida anteriormente, mas alguns detalhes que Gonzaga utiliza para enfatizar o conteúdo” (RAMALHO, 2012, p. 143), contando de si e de suas experiências num repertório musical onde se coloca como o ator principal da sua história.

A canção demonstra um ethos de um artista frustrado pelo desprezo do público do sudeste, mas pelo apreço das camadas mais populares que sustentam sua imagem artística de (“Rei do Sertão”, “dono de cavalo”). Esse sentimento de frustração do enunciador revela toda a sua amargura, e faz coincidir com o momento histórico pelo qual passava a sua carreira de

artista, a sua fase de declínio, pois até mesmo seus parceiros estavam traindo o baião e se relacionando com o iê-iê-iê da Jovem Guarda (DREYFUS, 2012). Portanto, são nessas relações discursivas entre as cenas englobante, genérica e cenográfica e discurso literomusical que Luiz Gonzaga constrói através da sua própria trajetória de vida, o seu ethos artístico.

### 5.2.2 “Xote dos Cabeludos” (José Clementino / Luiz Gonzaga, 1967)

- 1- Atenção senhores cabeludos
- 2- Aqui vai o desabafo de um quadradão
- 3- Cabra do cabelo grande
- 4- Cinturinha de pilão
- 5- Calça justa bem cintada
- 6- Costeleta bem fechada
- 7- Salto alto, fivelão
- 8- Cabra que usa pulseira
- 9- No pescoço medalhão
- 10- Cabra com esse jeitinho
- 11- No sertão de meu padrinho
- 12- Cabra assim não tem vez não
- 13- Não tem vez não
- 14- Não tem vez não
- 15- No sertão de cabra macho
- 16- Que brigou com Lampião
- 17- Brigou com Antônio Silvino
- 18- Que enfrenta um batalhão
- 19- Amansa burro brabo
- 20- Pega cobra com a mão
- 21- Trabalha sol a sol
- 22- De noite vai pro sermão
- 23- Rezar pra Padre Ciço
- 24- Falar com Frei Damião
- 24- No sertão de gente assim
- 25- No sertão de gente assim
- 26- Cabeludo tem vez não
- 27- Cabeludo tem vez não
- 28- Cabeludo tem vez não

“Xote dos cabeludos” figura na nossa pesquisa na fase artística que delimitamos como declínio. Gravada em 1967 (ano em que nosso artista ainda estava atravessando uma fase de declínio na sua carreira musical) numa parceria com José Clementino, essa canção é uma espécie de protesto de Gonzaga contra aqueles “cabeludos” (podemos pensar que é uma referência aos cantores que naquele momento estavam na mídia na década de 1960, os Beatles, na Inglaterra, e a Jovem Guarda e aos rapazes do movimento tropicalista, no Brasil)

que o tinham retirado do cenário musical da música popular brasileira na década de 1960. Mesmo diante do declínio do sucesso, Gonzaga prosseguiu na sua jornada musical,

No entanto, estava ficando amargurado com os jovens que tão duramente o tinham expulsado da cena musical, e cantou, pela segunda vez, como já o fizera em “Pronde Tu Vai, Baião”, sua revolta num xote, convenhamos, sarcástico, que fizera com um novo parceiro encontrado no Crato dois anos antes, José Clementino (DREYFUS, 2012, p. 239).

Nessa fase artística, nosso artista atinge o ápice do declínio, definitivamente atinge o “fundo do poço”, ou seja, ou some de uma vez ou procura alguma alternativa para sair de onde se encontra (DREYFUS, 2012). Eram exatamente “os garotos cabeludos”, em especial os do movimento tropicalista, que o ajudariam a sair do fundo do poço. Era a geração dos anos 1950 que agora emergia no cenário musical brasileiro e tinham como influência o sanfoneiro que durante suas infâncias muito o alegravam (DREYFUS, 2012), dentre eles estavam Gilberto Gil e Caetano Veloso. “Xote dos Cabeludos” foi a canção que fez com que os holofotes se voltassem novamente para o “Rei do Baião”; “Ele sentia que sua (segunda) hora vinha chegando” (DREYFUS, p.240, 2012).

#### 5.2.2.1 *Quanto às cenas enunciativas*

A cenografia da canção é revelada em forma de aviso na qual o enunciador (Luiz Gonzaga) se dirige a um grupo específico “os cabeludos” (coenunciador) para dar o seu comunicado. A legitimação da canção ocorre por meio dos elementos que compõem o investimento cenográfico (cena englobante, cena genérica, cenografia, topografia e cronografia) e pela figura do cantautor que através do seu discurso evidencia, dentro do espaço enunciativo da canção, episódios que remetem a sua carreira artística e que estão intimamente ligados a esses elementos que constituem a cena discursiva. Nos dois primeiros versos, já é possível notarmos que o enunciador, que se autointitula como “quadradão” (aquela pessoa antiquada, de pensamento retrógrado, conservador que não quer se adequar a modernidade, está sempre ligada à tradição), em tom chamativo, já inicia a canção por meio de um aviso (“Atenção senhores cabeludos, aqui vai o desabafo de um quadradão”).

Logo em seguida, nos versos 3 a 14, o enunciador mostra o seu objetivo, e dá o seu recado para o coenunciador. Como ele mesmo afirma, trata-se de um “desabafo de um quadradão” (verso 2) para os garotos cabeludos, “homenagem as garotas, críticas aos cabeludos”, conforme Dreyfus (2012, p. 240).

Percebemos que, nessa canção, a cenografia principal é situada no presente e marcada pela voz do enunciador. Assim, temos aqui duas cenografias: uma principal e uma encaixada. A primeira (cenografia principal) remete a um aviso/recado dirigido ao coenunciador. Já a segunda (cenografia encaixada) é marcada pelo desabafo do enunciador que em tom sarcástico e de protesto profere em seu discurso sua revolta e amargura para com o coenunciador. Portanto, é na cenografia encaixada que o enunciador da cenografia principal mostra, lançando mão de uma descrição das características físicas e psicológicas do enunciador, toda a sua revolta (“Cabra do cabelo grande, cinturinha de pilão, calça justa e bem cintada, costeleta bem fechada, salto alto e fivelão, cabra assim com esse jeitinho, no sertão de meu padrinho, cabra assim não tem vez não”).

Podemos observar que, na cenografia encaixada do desabafo, o enunciador deseja ser ouvido de forma atenciosa pelo coenunciador, pois quem ali está falando, não é qualquer um, mas um homem experiente (“quadradão” [ethos antimoderno]) que não está ali, na cena musical brasileira, há pouco tempo. Parece não aceitar o fato de ter sido deixado de lado, nesse cenário, por novos artistas, ou seja, uma juventude “cabeluda” (ethos moderno), de estilo diferente do seu, uma forma que não o agrada, como podemos notar nos versos 3 a 10, em que o enunciador descreve com detalhes, o estilo de roupas, e o aspecto visual e corporal com que o coenunciador se mostra. Sua descrição é marcada por um tom de crítica e indignação (“cabeludo tem vez não”) e por palavras que remetem a termos machistas e preconceituosos, como podemos notar nos versos 10,11 e 12 (“Cabra com esse jeitinho, no sertão de meu padrinho, cabra assim não tem vez não”) algo que, atualmente, seria considerado como homofóbico, já que esse discurso proferido pelo enunciador e a exaltação que ele faz à tradição do seu lugar remetendo à topografia o sertão do Nordeste são aspectos tradicionais que referenciam elementos culturais de uma região que sustenta uma identidade regional, como bem pontua Albuquerque Júnior (1999),

Nestes discursos com um arquivo clichê e estereótipos de decodificação fácil e imediata, de preconceitos populares ou aristocráticos, além de “conhecimentos” produzidos em torno da região. Usar-se-á sobretudo o recurso à memória coletiva ou individual, como aquela que emite uma tranquilidade de uma realidade sem rupturas, de um discurso que opera por analogias, assegurando a sobrevivência de um passado que se vê condenado pela história. (p.76)

Dessa forma, o enunciador enaltece a tradição do seu lugar, mais precisamente o sertão, (“No sertão de cabra macho”) que assim como ele não aceita esse tipo de comportamento (“No sertão de gente assim, cabeludo tem vez não”) e em especial, ele (“um

quadrado”) que é avesso à modernidade, sempre ligado à tradição “que procura ser uma baliza que oriente a atuação dos homens numa sociedade em transformação e impeça o máximo possível a descontinuidade histórica”. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 1999, p.76).

Em relação ao investimento genérico da canção, a cena genérica é mobilizada pelos elementos que compõem o próprio gênero canção: compositor (José Clementino / Luiz Gonzaga) e intérprete (Luiz Gonzaga), executada pelo ritmo do xote. Nessa parceria, Gonzaga desejava ser ouvido e dar o seu recado aos “cabeludos” e à indústria fonográfica. Aqui, a cena genérica é atravessada pela cenografia do recado, notamos que em termos de expressividade a composição da canção tinha o objetivo de falar sobre o que havia de semelhante entre os membros de bandas que naquele momento [década de 1960], figuravam no cenário musical brasileiro (Jovem Guarda, e os Tropicalistas), como também no internacional (Beatles), ou seja, a geração “cabeluda”. De forma geral, a composição da canção tece uma crítica aos movimentos musicais da época que o enxotaram da cena musical. Observamos então que as relações entre as cenas enunciativas e o discurso literomusical coincidem com fatos históricos que fazem parte da carreira artística do intérprete da canção, que também é o próprio enunciador, mais uma vez vemos que Gonzaga canta sobre si mesmo em suas canções.

A cena englobante é composta pelo próprio discurso literomusical brasileiro e, como em muitas de suas canções, também é marcado pelo posicionamento dos forrozeiros. Posicionamento que exalta cultura, valores e a tradição do sertão do povo nordestino, e que tem problemas de adaptação aos valores modernos e finda por contrastá-los com os do seu lugar (COSTA, 2012). Quanto aos outros elementos que compõem a cenografia (topografia e cronografia), temos uma topografia que confirma a sustentação aos valores tradicionais, “o sertão nordestino” (o Nordeste). É nesse cenário que o enunciador reforça a sua prática discursiva literomusical através de um discurso que remete à tradicionalidade (“no sertão de cabra macho”), (“no sertão de meu padrinho, cabra assim não tem vez não”) mostrando-se contrário a modernidade de outra topografia representada pelo lugar de origem do coenunciador, o Sul.

Já na cronografia, o tempo da enunciação da canção é marcado pelos tempos do presente e do passado. O enunciador interpela o coenunciador numa cenografia que remete ao aviso (“Atenção senhores cabeludos) e depois numa cenografia encaixada marcada pelo desabafo expõem sua crítica (“No sertão de cabra macho, que brigou com Lampião, que brigou com Antônio Silvino, que enfrenta um batalhão”); (“No sertão de gente assim, cabeludo tem vez não”). O tempo da canção está intimamente ligado a fatos que se referem à

estória de vida do próprio artista. São acontecimentos que representam o declínio da carreira artística, em um momento que o cantautor se sente desgostoso e, ao mesmo tempo, revoltado por ter sido trocado por uma outra geração, no lugar que antes era benquisto e aclamado.

#### 5.2.2.2 *Quanto ao ethos artístico*

Como a cena da enunciação é mobilizada pela cenografia do aviso que sustenta uma outra cenografia (a do desabafo), em uma topografia que remete ao lugar de origem do cantautor e numa cronografia marcada por um tempo psicológico que se mostra por meio de emoções, sentimentos, recordações relacionadas a estória de vida do artista. É de suma importância que as características éticas apresentadas pelo enunciador e do coenunciador sejam analisadas em detrimento do ethos artístico que perpassa toda a canção.

No decorrer da canção, o enunciador investe num ethos de homem tradicional que não está de acordo com os novos costumes da modernidade. Logo no verso 2, é bem nítido a apresentação desse ethos antimoderno, antiquado, do qual o narrador se investe (“aqui vai um desabafo de um quadradão”), essa não aceitação ao moderno (“Atenção senhores cabeludos”), apego ao tradicional (“No sertão de meu padim, cabra assim não tem vez não”), mostra que esse ethos de [quadradão] como o próprio enunciador (intérprete) se autointitula é ligado a um homem vivido, experiente, sabedor dos costumes. Ele chegou até ali, ao sucesso no cenário musical, construindo-se como artista que toma à tradição e que não aceita ser deixado de lado que se modo de fazer artístico deixe de ser o alvo da indústria fonográfica.

Logo nas duas primeiras estrofes, é possível notar que, primeiramente, o enunciador caracteriza o ethos do coenunciador através dos aspectos da corporalidade (“Cabra do cabelo grande, cinturinha de pilão, calça justa bem cintada, costeleta bem fechada, salto alto, fivelão”) para depois se legitimar recorrendo a atitudes supostamente opostas (“No sertão de cabra macho, que brigou com Lampião, brigou com Antônio Silvino, que enfrenta um batalhão, que amansa cabra brabo”), no seu posicionamento do discurso, o ethos do enunciador está ligado ao estereótipo do nordestino “cabra macho”, “valente”, que não se amedronta por nada. Nas palavras de Albuquerque Jr., o nordestino é:

[...] definido como um homem que si situa na contramão do mundo moderno, que rejeita suas superficialidades, sua vida delicada, artificial, histérica. Um homem, de costumes conservadores, rústicos, ásperos, masculinos. O nordestino é definido como um macho capaz de resgatar aquele patriarcalismo em crise, um ser viril capaz de retirar sua região da passividade e subserviência em que se encontrava. (2013, p. 150).

Assim, podemos observar na canção que o enunciador confronta o coenunciador, quando investe na corporalidade, para mostrar, por meio desse tom crítico, de insatisfação, descontentamento, toda a sua revolta com estar sendo alijado do mercado fonográfico. Como cantautor, o enunciador também é representado pela figura do próprio artista, a do cantor de sucesso, que mesmo tendo sido deixado de lado ainda tem autoridade para falar. Notamos que os *ethé* representados pelo narrador retratam em muito a sua própria história de vida, retratam aspectos da vida artística do cantautor, Luiz Gonzaga, filho de Januário, “cabra macho do sertão”, “nordestino arretado”, aquele que é construído através do agenciamento de uma série de imagens e enunciados que constituíam tipos regionais anteriores (ALBUQUERQUE JR, 2013, p. 186) homem de tradição, o do artista que não aceita dividir o palco com o outro, que não consegue aceitar as novidades na cena musical porque sabe que estará fora ou com menor visibilidade nela.

Esse *ethos* artístico evidenciado pelo cantautor aparece como elemento da cenografia e atravessa a cena englobante por meio do tom do aviso e pela crítica direcionada ao coenunciador cujas imagens são definidas pelos *ethé* dos “cabeludos”, “cabra de cabelo grande”, “cabra que usa pulseira” que especula a representação de um antiethos em oposição aos seus *ethé* de “cabra macho”, “homem do sertão”, e que na canção é se relacionam ao *ethos* do homem/artista tradicional, antiquado e avesso ao novo. Todo o desabafo retratado na cenografia da canção coincide com a fase de declínio da carreira artística que vivia o cantautor Luiz Gonzaga, pois na verdade o que ele queria era chamar atenção para o fato de estar sendo substituído pelo que ele denominou de “cabeludos”, uma verdadeira referência aos jovens da Jovem Guarda e aqueles que dominavam o cenário musical internacional no estilo do *rock and roll*, os Beatles. Assim o cantautor investe no seu *ethos* artístico para mostrar que apesar de naquele momento não estar “por cima da carne seca” ainda é um artista de grande sucesso, seguidor da tradição, homenageador do pai Januário, sertanejo trabalhador. Ele não é um homem qualquer, é o macho, pensado na figura do masculino não dando lugar para a figura do feminino (ALBUQUERQUE JR, 2013). Dessa forma, verificamos que há na canção um jogo de cenas que colaboram para a construção do *ethos* artístico do cantautor na confluência do discurso literomusical brasileiro.

### 5.2.3 “Óia Eu Aqui de Novo” (Antônio Barros Silva, 1967)

- 1- Óia eu aqui de novo, xaxando
- 2- Óia eu aqui de novo, para xaxar

- 3- Vou mostrar pr'esses cabras
- 4- Que eu ainda dô no couro
- 5- Isso é um desaforo
- 6- Que eu não posso levá
- 7- Óia eu aqui de novo, cantando
- 8- Óia eu aqui de novo, xaxando
- 9- Óia eu aqui de novo, mostrando
- 10- Como se deve xaxar
- 11- Vem cá morena bela, vestida de chita
- 12- Você é a mais bonita desse meu lugá
- 13- Vai chamá Maria, chamá Luzia
- 14- Vai chamá Zabé, chamá Requé
- 15- Diz que tô aqui com alegria
- 16- Seja noite ou seja dia
- 17- (Eu tô aqui pra ensiná: Xaxado)

“Óia Eu Aqui de Novo” é uma canção composta por Antônio Barros e faz parte do LP “Óia Eu Aqui de Novo”, lançado no ano de 1967. Ela representa o retorno do Rei do baião aos palcos do Sudeste, já que ficara afastado dos palcos Sulistas até 1968.

Fora dos palcos até 1968, Gonzaga sempre teve apoio de sua audiência. Gonzaga nunca perdeu a liderança entre seus ouvintes. A gravadora RCA Victor continuou a lançar vários de seus antigos sucessos durante os anos 60. Ele mesmo fazia seu marketing... (RAMALHO, 2012, p. 108-109).

A canção é um xaxado (variante derivada do ritmo baião)<sup>13</sup>. É composta por quatro estrofes e um refrão, podemos dizer que a figura principal dessa canção é o próprio Luiz Gonzaga, tendo em vista que o próprio título, contexto histórico e letra da canção fazem menção a um regresso. O xaxado apresentado pela canção anuncia a volta, o retorno à vida artística.

### 5.2.3.1 *Quanto às cenas enunciativas*

A cenografia dessa canção é composta por uma cenografia declarativa, na qual o enunciador apresenta declarações e afirmações sobre um possível retorno que, inicialmente, pelo conteúdo do título, parece ser para a cena musical nacional, mas o próprio código

---

<sup>13</sup> O xaxado foi difundido como uma dança de guerra e entretenimento pelos cangaceiros, notoriamente do bando de Lampião, no início dos anos 1920, em Vila Bela, atual Serra Talhada. Na época, tornou-se popular em todos os bandos de cangaceiros espalhados pelos sertões nordestinos. O ritmo, no entanto, é uma variante do baião que os bandos de facínoras dançavam no meio da floresta, festejando alguma vitória ou por outros motivos. Disponível em: <https://www.pisadadosertao.org/xaxado>.

linguagem empregado (“óia”, “Zabé”<sup>14</sup>, etc.) , assim como o gênero escolhido ser o xaxado mais conhecido no Nordeste e não o baião que já havia alcançado destaque no país, parecem evidenciar a topografia do sertão (“Óia eu aqui de novo, xaxando, oia eu aqui de novo, para xaxar”), ou seja, que seu discurso é direcionado a esse público, que poderia ser o do sertão nordestino de Pernambuco, como podemos observar em trechos como “Vou mostrar pr'esses cabras, que eu ainda dô no couro, isso é um desaforo, que eu não posso leva” e “Você é a mais bonita desse meu lugá”. Aqui, o enunciador mostra ao coenunciador que, apesar de mais velho, não foi esquecido, que continua na ativa e que ainda tem “gingado”.

Através da sua prática discursiva literomusical, faz menção, na canção, a elementos que remetem à cultura nordestina, como podemos observar também nos versos 13 ao 17, nos quais também mostra familiaridade com as pessoas. Assim, o enunciador declara em primeira pessoa o seu retorno a um lugar que pode ser o de origem do enunciador e também do intérprete. Seu posicionamento do campo discursivo literomusical brasileiro, o dos forrozeiros, é bem evidenciado na letra da canção (“Óia eu aqui de novo, cantando, óia eu aqui de novo, xaxando, óia eu aqui de novo, mostrando, como se deve xaxar”) Nessas relações metadiscursivas, o enunciador em sua enunciação, faz referência ao seu próprio discurso, como se pode notar no primeiro verso da canção, tratando-se assim de uma metacanção explícita e também implícita – ao fazer referência ao um gênero da canção – como observado no segundo verso, de acordo com Costa e Bezerra (2004, apud. COSTA, 2012).

“Oia Eu aqui de Novo” é uma canção que possui uma topografia marcada pelo cenário nordestino. Demonstra uma consolidação da cultura nordestina, uma menção às características que evidencia aspectos identitários e regionais nela presentes (“Vai chamar Zabé, chamar Raqué, diz que eu tô aqui com alegria, seja noite ou seja dia”). Em sua cronografia, podemos observar que o discurso é marcado pelo tempo da própria enunciação, ou seja, o presente.

### 5.2.3.2 *Quanto ao ethos artístico*

Quanto ao ethos, temos o enunciador e o coenunciador, o primeiro seria o próprio cantautor Luiz Gonzaga, enquanto que o segundo seria o público nordestino a quem o narrador principal deseja mostrar o seu retorno. Percebemos, nessa canção, o ethos do mestre

---

<sup>14</sup> Variação na pronúncia de Izabel.

em xaxado (“Eu tô aqui pra ensiná: Xaxado”) que, embora mais velho, ainda consegue executar com perfeição a dança nesse ritmo (“Óia eu aqui de novo, mostrando Como se deve xaxar”). Nesse sentido, retoma aquele ethos que vimos em “Pra Onde Tu Vai Baião” que não pode ser um personagem secundário na sua história, nem na história da música popular brasileira, ou seja, aonde ele estiver, seja no Nordeste ou no Sul, será o artista principal, “o rei do baião” do Sul quando chega ao Nordeste aparece como o mestre, o professor do xaxado, como detalhamos a seguir.

O próprio título da canção já anuncia algum tipo de retorno. O ethos representante do enunciador é o do artista, do cantor que está de volta aos primeiros palcos, do professor do ritmo, do dono do salão que apesar da velhice ainda não perdeu a sua disposição e ainda domina seu espaço (“Vou mostrar pr'esses cabras, que eu ainda dô no couro, isso é um desaforo, que eu não posso leva, oia eu aqui de novo, cantando, óia eu aqui de novo, xaxando, oia eu aqui de novo, mostrando, como se deve xaxar”)

Nessa cenografia declarativa que remete ao baile, o arrastapé, o enunciador confirma o seu ethos artístico como mestre do ritmo, por meio da cena englobante, ou seja, na relação com o discurso literomusical. Nessas relações entre o ethos e as cenas enunciativas, é que observamos como o narrador promove em suas canções essa construção de uma imagem artística de si próprio, pois são nessas relações cenográficas que se dá a profusão da prática discursiva no campo discursivo da Música Popular Brasileira. “Óia Eu Aqui de Novo” representa a reascensão, o início da reabilitação do nosso intérprete (Luiz Gonzaga) no universo musical brasileiro.

### **5.3 Fase artística – Ressurgimento**

#### 5.3.1 “Reis do Baião” (Luiz gonzaga / Luiz bandeira, 1977)

- 1- Nosso reinado continua
- 2- Continua o meu baião
- 3- É chão, é gente
- 4- Os costumes do meu povo
- 5- Lá da nossa região
- 6- É chão, é gente
- 7- É gente, é chão
- 8- Muita terra, muita história
- 9- Do litoral ao sertão
- 10- É o padre, é o filho
- 11- É o santo, é a devoção
- 12- Tudo isso, tem um canto

- 13- Na batida do coração
- 14- É a lei, é a justiça
- 15- É polícia, é lampião
- 16- Tudo isso tem um canto
- 17- Na batida do baião
- 18- Baião, baião....
- 19- Eu e Carmélia Alves!
- 20- Luiz Gonzaga e eu
- 21- Do baião, rei e rainha
- 22- O meu povo elegeu
- 23- Nós queremos sucessores
- 24- Que o baião não vai morrer
- 25- A coroa transfiro
- 26- A quem souber defender
- 27- E prestar um juramento
- 28- Que pro baião vai viver
- 29- Fazendo o que nós fizemos
- 30- Mundo inteiro nos ouviu
- 31- Canto forte, rima livre
- 32- De um pedaço do Brasil
- 33- A franqueza nordestina
- 34- No que vê e no que sente
- 35- Oi! Lá, lá, lá
- 36- Tanto aplaude uma verdade
- 37- Como combate a quem mente
- 38- Oi! Lá, lá, lá
- 39- Mas no fim perdoa tudo
- 40- Eita! Nordeste decente
- 41- Mas no fim perdoa tudo
- 42- Eita! Nordeste pra frente
- 43- Baião, baião, baião.

Se a bossa nova como meta musical chegou para ficar, enquanto movimento, entretanto, nos meados da década de 60, já estava agonizando. “A cabeluda” sucessão vinha surgindo, de pé firme e cabeça cheia de ideias novas, que iam levar Luiz Gonzaga novamente às luzes da ribalta. Porém, ninguém tinha programado qualquer campanha a favor do sanfoneiro, soterrado pela explosão bossa nova e o furacão jovem guarda. As coisas foram acontecendo aos poucos, um sinalzinho pra cá, um sintomazinho pra lá, até que se tornou óbvia a presença do pai do baião no panorama musical brasileiro (DREYFUS, 2012, p. 241).

Os anos 1970 foram anos melhores para o artista. Na fase anterior, década de 1960, na qual delimitamos a fase de declínio, foi possível observar que, apesar da derrocada, Gonzaga nunca desanimou, continuou a cantar e levar sua música pelo sertão afora. Mesmo suas canções mostrando que o artista se sentia desprezado, amargurado, ressentido com aqueles que tanto o aclamaram e proclamando que não era de dividir o palco, terminou por conseguir novamente uma evidência maior. A própria canção “Xote dos Cabeludos” já

preunciava esse seu retorno, no qual não precisava mudar sua proposta artística para se manter em alta, ou seja, para retornar aos palcos nacionais.

Assim, podemos dizer que seu ressurgimento acontece nos anos de 1970 “pelas mãos de estudantes universitários e seus ídolos, principalmente os tropicalistas, que o recuperaram como figura emblemática para as novas gerações” (RAMALHO, 2012, p.117), ou seja, era chegada ao fim a era da obscuridade pela qual passara a partir dos anos 60. Não se pode dizer que essa fase da carreira artística de Gonzaga tenha sido regada de show e glamour como na fase que marcou o auge do seu sucesso, mas foi o bastante para encarar com raça e vigor, novamente, a indústria cultural que se encontra em plena consolidação (RAMALHO, 2012).

Assim, numa parceria musical com Carmélia Alves, considerada a Rainha do Baião, Gonzaga promove um dueto em que narra com maestria os costumes, as tradições de um Nordeste que tem em seu reinado não só um rei do baião, mas também uma rainha. “Reis do Baião” é uma canção que faz parte do LP Luiz Gonzaga e Carmélia Alves, espetáculo das seis e meia. Foi gravado em 1977 e representa uma fase da carreira artística do nosso artista em que ele já se encontrara de volta aos palcos nacionais, digamos assim, promovendo inovação ao adentrar cada vez mais à tradição. Nosso artista não era mais a referência, mestre ou influência, o tempo das honrarias, festividades, passara. Portanto, nossa escolha em agrupar essa canção na fase artística que delimitamos por “Ressurgimento” se deu pelo conteúdo da sua letra retratar de forma quase que espetacular o contexto histórico da carreira artística do nosso intérprete.

### *5.3.1.1 Quanto às cenas enunciativas*

De início, deparamo-nos com a cenografia do reinado que remete à história da música brasileira, especificamente do posicionamento forrozeiro, do gênero baião, do qual nosso artista ficou conhecido como rei. Fazem parte dessa cena os compositores da canção, Luiz Gonzaga e Luiz Bandeira, e os intérpretes Luiz Gonzaga e Carmélia Alves, dois enunciadores-papéis da cena genérica que figuram como enunciadores 1 e 2 na cenografia. A cenografia é, assim, construída na cena englobante pelo próprio discurso literomusical brasileiro, evidenciado pelo discurso que marca na enunciação dos enunciadores, o posicionamento do grupo dos forrozeiros (COSTA, 2012).

Após a declaração de que seu reinado continua, vê-se na cenografia a descrição desse reinado que metaforicamente, como dissemos, remete à história dos cantores da cena

englobante no cenário musical do Brasil, especialmente, de Luís Gonzaga. Essa transposição segue nas figuras do rei e da rainha, que narram com honras e glória a história dos reis do baião. Observamos que o que os enunciadores pretendem, por meio da cenografia descritiva, é legitimar o posicionamento ao qual pertencem no campo discursivo literomusical brasileiro, conclamando, inclusive, seus sucessores, fazendo com que a cena genérica adentre a cenografia.

Nos versos 1 a 18, o enunciador 1 inicia o seu discurso através de frases afirmativas e declarativas nas quais assegura a condição do seu reinado, ou seja, afirmando que, a despeito do que possa parecer, ele ainda continua lá, ainda não acabou. Nessa declaração, o que notamos é que o enunciador 1 procura, por meios de elementos descritivos, mostrar ao coenunciador que são muitas as características que atravessam a história do seu baião e as lista: “É chão é gente, é gente, é chão, os costumes do meu povo, lá da nossa região, são chão, é gente, é gente é chão, muita terra, muita história, do litoral ao sertão.” Nessa canção, é possível notarmos que o enunciador 1, a partir dessas descrições, demonstra um sentimento de satisfação delineado por essa cenografia narrativa-descritiva de um sertão majestoso, composto por elementos que remetem à tradição, tais como a religiosidade cristã (“é padre, é o filho, é o santo, é devoção, tudo isso, tem um canto, na batida do baião”). O baião é um elemento da cena genérica que atravessa a cenografia e que colabora para a construção do ethos artístico do próprio enunciador 1, que também é o próprio intérprete da canção, ou seja, Luiz Gonzaga.

Na segunda estrofe, que compreende os versos 19 a 42, a cenografia da canção é anunciada pelo enunciador 2, representado pela figura da intérprete Carmélia Alves, aqui o narrador confirma o discurso do enunciador 1 quanto aos elementos cenográficos que os evidenciam como Reis do baião, numa cenografia principal marcada pela descrição de elementos que remetem a uma corte (“o meu povo elegeu); (“a coroa eu transfiro, a quem souber defender) numa cenografia encaixada marcada por um reinado musical do qual os enunciadores são os protagonistas e o baião é o elemento metadiscursivo que protagoniza essa canção.

Através de frases declarativas, o enunciador 2 legitima a cenografia da canção por meio de uma cronografia que mescla passado e presente num enredo psicológico que se refere a trajetória de vida musical tanto dela quanto do enunciador 1 num cenário que mostram episódios que remetem a fatos e momentos por eles vividos. Quanto ao investimento topográfico, observamos que, durante a canção, há duas topografias: a primeira seria marcada pelo sertão nordestino (“Os costumes do meu povo, lá da nossa região”) – versos 4 e 5 – (“a

lei, é a justiça, é polícia, é lampião”).) versos 14 e 15, e uma segunda topografia marcada por elementos, digamos assim mais nacionais e outra por uma parte do território internacional (“o mundo inteiro nos ouviu, canto forte, rima livre, de um pedaço do Brasil). No próximo tópico, veremos como se desenvolve essas relações que se dão de forma a criar um jogo entre as cenas enunciativas e o ethos artístico.

### 5.3.1.2 *Quanto ao ethos artístico*

Como, na canção, há dois enunciadores que se autoafirmam como artistas, construindo para si próprios um ethos artístico que os revela como protagonistas das suas próprias histórias como artistas proeminentes do gênero baião, vamos nos deter no ethos do enunciador 1 (Luiz Gonzaga), já o ethos do enunciador 2 (Carmélia Alves) será aqui relacionado como um elemento que faz parte da construção do ethos artístico do cantor Luiz Gonzaga). Assim sendo, observamos que, na cenografia descritiva em tom declarativo que o enunciador 1 utiliza na sua prática discursiva literomusical na relação com a cena englobante, há um ethos de Rei do Baião, um ethos do enunciador que se autoafirma como artista, celebridade, ou seja, ligado à tradição, ligado aos costumes do seu lugar de origem que é o sertão de Pernambuco, a região Nordeste, onde reinou Lampião (“é a lei, é a justiça, é polícia, é lampião”), sertão do homem “valente”, “cabra macho”, “religioso”, “trabalhador”, (“é o santo, é a devoção), todos esses éthé constroem a imagem artística de Gonzaga, tendo em vista que o ethos artístico nas suas canções é construído com base em muitos fatos que estão relacionado com sua a própria história de vida e de carreira artística.

Fica patente que no momento de pensar o nordestino como um homem forte e resistente, um homem heroico na sua luta contra a natureza, o discurso regionalista nordestino privilegia a área do sertão e o sertanejo como exemplos deste embate entre homem e a natureza e da formação de um tipo regional adaptado a esta vida difícil (ALBUQUERQUE JR, 2013, p. 171).

Essa cenografia descritiva que mobiliza na cena genérica a declaração / afirmação como elemento constituinte da canção (“Nosso reinado continua, continua o meu baião”), como também o próprio baião como recurso metadiscursivo, ajuda a construir o ethos artístico do cantor (“tudo isso tem um canto, na batida do baião”), ou seja, todos os elementos descritos tanto pelo enunciador 1, quanto pelo enunciador 2 dos versos iniciais aos finais, evidenciam a construção do ethos artístico de Luiz Gonzaga, até mesmo a figura ética de “Rainha do Baião” do enunciador 2 de Carmélia Alves, colabora para a edificação da imagem

artística de Gonzaga, para seu ethos artístico já que seu discurso dentro canção também o autoafirma com artista de sucesso, como o rei do reinado do qual ela também é a rainha (“do baião, rei e rainha, o meu povo elegeu”).

Assim sendo, como já observamos, o enunciador utiliza o próprio ritmo do baião como elemento genérico que atravessa a cenografia descritiva para edificar o seu ethos artístico (“O meu povo elegeu, nós queremos sucessores, que o baião não vai morrer, a coroa transfiro, a quem souber defender, e prestar um juramento, que o baião não vai morrer”), como vemos nesses versos (22 a 24) juntamente com o ethos do enunciador 2 (Carmélia Alves) que qualifica o narrador, o enunciador 1, mostrando que, nessa cenografia encaixada da declaração que remete ao reinado, para que tudo isso continue, é necessário ao reinado se devotar. “O disfarce, a espetacularização de um corpo falante. Sua fala está destinada a agir fisicamente sobre seus espectadores. Ela não é feita para transmitir pensamentos, mas para seduzir, levar o espectador ao transe.” (MAINGUENEAU, 2020, p. 58).

Portanto, nessa canção, o ethos artístico de Luiz Gonzaga é construído tanto na relação com as cenas enunciativas que permeiam toda a canção como pelos vários elementos discursivos que fazem parte da enunciação, assim como os episódios relacionados à carreira artística do artista que se fazem presentes em muitas de suas canções, sejam direto ou indiretamente relacionados à sua prática discursiva literomusical no cenário da música popular brasileira e evidenciados dentro do seu posicionamento discursivo no agrupamento musical dos forrozeiros.

## **5.4 Fase artística Despedida**

### **5.4.1 “Hora do Adeus” (Onildo Almeida / Luiz Queiroga, 1974)**

- 1- O meu cabelo já começa prateando
- 2- Mas a sanfona ainda não desafinou
- 3- A minha voz vocês reparem eu cantando
- 4- Que é a mesma voz de quando meu reinado começou
- 5- Modéstia à parte, mas se eu não desafino
- 6- Desde o tempo de menino
- 7- Em Exu, no meu sertão
- 8- Cantava solto que nem cigarra vadia
- 9- E é por isso que hoje em dia
- 10- Ainda sou o rei do baião
- 11- Eu agradeço, ao povo brasileiro
- 12- Norte, Centro, Sul inteiro
- 13- Onde reinou o baião
- 14- Se eu mereci minha coroa de rei

- 15- Esta sempre eu honrei
- 16- Foi a minha obrigação
- 17- Minha sanfona minha voz o meu baião
- 18- Este meu chapéu de couro e também o meu gibão
- 19- Vou juntar tudo, dar de presente ao museu
- 20- É a hora do adeus
- 21- De Luiz rei do baião

“Hora do Adeus”, é uma canção que também faz parte do LP “OIA EU AQUI DE NOVO; 1967, RCA”, composto por mais nove canções, dentre elas “Oia eu aqui de novo” e “Xote dos Cabeludos”, duas canções que inserimos na fase artística de declínio. Vale ressaltar que a canção “Hora do Adeus” foi gravada no mesmo LP que essas duas canções e no mesmo período histórico que nosso artista coincidentemente também se encontra em declínio na sua carreira artística, já que o cenário musical brasileiro estava com os olhares voltados para as gerações compostas pelo pessoal da Bossa Nova, MPB e Jovem Guarda, o Rei do Baião amargava o desdém e o fato de ter sido esquecido por aqueles que antes o mimavam e o celebravam na década anterior (Dreyfus, 2012). Assim, Optamos por inseri-la na fase artística de despedida pelo critério do conteúdo de sua letra mais que por uma cronologia.

Entretanto, essa canção não representou a despedida de Gonzaga dos palcos. Na verdade

em 1967 Luiz Gonzaga, um dos maiores fenômenos da música brasileira em todos os tempos, achava que era chegada a hora de se afastar dos palcos. Em determinado momento dos anos de 1950 conta-se que todas as prensas da gravadora RCA Victor, uma das gigantes do setor presentes no Brasil, estavam ocupadas prensando os discos do Rei do Baião<sup>15</sup>.

Assim, ele incumbiu essa missão a Onildo Almeida e Luiz Queiroga, pois achava era chegada a hora de parar, de dar adeus aos palcos, porém, não foi bem isso que aconteceu, pois, na década posterior, reestruturou-se e continuou o seu reinado. Nessa canção, Luiz Gonzaga, o Rei do baião, agradece ao seu público toda a acolhida e, em tom de lamento, despede-se de seus ouvintes, do público que tanto o aclamou e que o corou através do ritmo do baião.

#### 5.4.1.1 Quanto às cenas enunciativas

---

<sup>15</sup>Trecho retirado da página [vermelho.org.br](https://vermelho.org.br). Disponível em: <https://vermelho.org.br/2016/08/02/o-adeus-de-seu-luiz-rei-dobaiao/#:~:text=Foi%20ent%C3%A3o%20que%20Onildo%20Almeida,tomava%20conta%20dele%20naquele%20instante.>

Nessa cenografia da despedida, “Hora do Adeus” é uma canção em que o enunciador interpretado pelo próprio cantautor (Luiz Gonzaga) narra em tom melancólico uma espécie de preparação para a saída da cena musical. O próprio título da canção já nos remete a essa ideia do adeus. Nessa narrativa da cenografia da despedida, a canção é mobilizada pelo cenário da partida como também por seus personagens e elementos da cronografia, topografia, cena genérica, cena englobante e cenografia que compõem o investimento cenográfico da canção e se relacionam intimamente à figura do cantautor (Luiz Gonzaga) e a momentos históricos da vida e da carreira artística do nosso intérprete.

Assim, logo no início da canção, nos versos 1 a 4, o enunciador começa por meio de uma descrição mostrando para o coenunciador que, apesar de não ser mais jovem, seu canto e seu instrumento ainda se harmonizam como outrora (“O meu cabelo já começa prateando, mas a sanfona ainda não desafinou, minha voz vocês reparem eu cantando, que é a mesma voz de quando meu reinado começou”). O que o enunciador deseja é mostrar para o coenunciador por meio de uma cenografia narrativo-descritiva, suas características físicas e que, por mais que o tempo esteja lhe levando a juventude, sua voz e sua majestade permanecem vivas.

Nos versos seguintes: 5 ao 10, o narrador tece em seu discurso descrições e declaração que o evidenciam como artista (“Modéstia parte, mas se eu não desafino, desde o tempo de menino, em Exu no meu sertão”) notamos que o enunciador, na cena englobante, em sua enunciação se declara como artista através dos elementos descritivos e declarativos na cenografia da canção. A partir do verso 11, o enunciador inicia seu discurso num tom de agradecimento para como o coenunciador, aqui notamos que há também um tom melancólico nas palavras de agradecimento do enunciador, através dos elementos descritivos, nessa cenografia da despedida, ele se despede, mostra-se grato e continua, na cena englobante, a enunciar-se como artista (“Eu agradeço, ao povo brasileiro Norte, Centro, Sul inteiro, onde reinou o baião, se eu mereci minha coroa de rei, esta sempre eu honrei, foi a minha obrigação”).

Nessa cenografia da despedida, a cena genérica é mobilizada pela própria canção, pelos personagens, pelos elementos topográficos, cronográficos e pelo próprio cantor Luiz Gonzaga, que também é o enunciador da canção. Também figuram na cena genérica os compositores da canção (Onildo Almeida / Luiz Queiroga). Na verdade, o que o enunciador almeja nessa cena da partida é agradecer ao coenunciador (personagem) dar-lhe gratidão por tê-lo lhe dado um reinado, e coroado-lhe rei.

Há, nessa canção, duas topografias, a primeira situada em Exu, no sertão de Pernambuco, como podemos notar nos versos 7 e 8 (“Desde o tempo de menino, em Exu no meu sertão), numa cronografia que em que o tempo é marcado pelo pretérito imperfeito, e na qual o enunciador descreve as lembranças de sua infância (“cantava solto que nem cigarra vadia) e afirma numa cronografia que dá continuidade à sua condição de artista (“E é por isso que hoje dia, ainda sou Rei do Baião”). A outra topografia é evidenciada na canção, por todas as regiões do Brasil, como podemos notar nos versos 11 e 13 (“Eu agradeço, ao povo brasileiro, Norte, Centro, Sul inteiro, onde reinou o baião”) em que o enunciador tece seus agradecimentos ao público brasileiro numa cronografia que relaciona presente e passado para autoafirmar seu ethos artístico, como veremos no próximo tópico.

#### 5.4.1.2 *Quanto ao ethos artístico*

Nessa canção, a cenografia é mobilizada pela cena genérica que é atravessada pelo cenário da partida, como também da relação entre a cena englobante, que legitima o discurso literomusical brasileiro por meio da prática discursiva do enunciador, num tempo psicológico que revela na enunciação discursiva do cantor (intérprete) da canção, fatos, acontecimentos que dizem respeito à vida artística do enunciador através de lembranças que em boa parte da canção remetem a própria carreira artística do enunciador. Sendo assim, a análise do ethos artístico construído pelo próprio cantor em toda a canção é extremamente relevante para a compreensão das relações que se dão entre o investimento ético e as cenas enunciativas na construção dessa imagem artística que o nosso intérprete faz de si mesmo durante a canção.

Por meio da cenografia do adeus, o enunciador faz, na cenografia, toda uma retrospectiva do seu papel como cantautor, um dos papéis pressupostos pela cena englobante de uma canção. Nesse sentido, faz declarações e descrições sobre si mesmo e vai construindo sua imagem artística através de um tom declarativo e afirmativo (“O meu cabelo já começa prateando, mas a sanfona ainda não desafinou, a minha voz vocês reparem eu cantando, que é a mesma voz de quando meu reinado começou”). Notamos aqui que o ethos que ele apresenta continua a ser o do artista, cantor de sucesso, mas que agora não é representada pela imagem do jovem cantor sertanejo, magrelo, amarelo, zambeta, mas do homem maduro, vivido, consagrado Rei do baião. É clara a autoafirmação da imagem artística que o enunciador constrói de si mesmo em suas canções, como podemos notar nos versos acima (1 a 4), em que o enunciador se refere ao “reinado”, a sua “majestade” no campo do discurso literomusical brasileiro, ou seja, esse ethos artístico é investido por um caráter e uma corporalidade este que

se associa “a um feixe de traços psicológicos” e aquele por sua “compleição física”, pois o ethos implica uma forma de mover-se no espaço social (MAINGUENEAU, 2008, p. 65). Assim, esse corpo do enunciador mesmo tendo tido modificado pelo tempo, ainda mantém as características do seu ethos artístico, e sua “voz e sanfona” ainda continuam afinadas. Assim sendo,

O *ethos* implica, com efeito, uma disciplina do corpo apreendido por intermédio de um comportamento global. Caráter e corporalidade do fiador provém de um conjunto difuso de representações sociais valorizadas ou desvalorizadas, sobre as quais se apoia a enunciação, que por sua vez, pode conformá-las ou modificá-las. Esses estereótipos culturais circulam nos domínios mais diversos: literatura, fotos, cinema, publicidade, etc. (Maingueneau, 2013, p. 108)

O ethos do enunciador é um ethos de artista grato, agradecido, deleitoso por todo o reconhecimento que lhe deram (“Eu agradeço, ao povo brasileiro, Norte, Centro, Sul inteiro, onde reinou o baião, se eu mereci minha coroa de rei, esta sempre eu honrei, foi a minha obrigação”). Seu ethos é aquele do artista satisfeito, honrado, alegre diante da recompensa, das vitórias que vida de artista lhe proporcionou.

Apesar de ser uma canção com uma cenografia voltada para a despedida do Rei do baião, percebemos que ela é marcada por um investimento topográfico que abrange Norte e Sul do país, e tendo como ethos (representante) a representação de imagem de uma artística investida por um tom de agradecimento e gratidão. “Hora do Adeus” não representou o fim da carreira do nosso intérprete, mas é uma canção que, em seu investimento cenográfico e ético, evidencia a relação que se dá na confluência do discurso literomusical brasileiro e a imagem artística que Gonzaga constrói de si através de sua prática enunciativa em que este se coloca tanto como cantor (intérprete), quanto como artista, enunciador de sua própria história.

#### 5.4.2 “Regresso Do Rei” (Luiz Gonzaga / Onildo Almeida, 1984)

- 1-Tou voltando
- 2-Pra ficar no meu sertão
- 3-Regressando
- 4-E levando o meu matulão
- 5-Por onde eu andei, cantei
- 6-As coisas da minha terra
- 7-As belezas de um pé de serra
- 8-As tristezas da seca do sertão
- 9-Por eu onde andei, cantei
- 10-Os costumes e coisas do meu povo

- 11-Tou de volta aqui de novo
- 12-De chapéu de couro e gibão
- 13-Por onde andei, cantei
- 14-O sofrer de um Nordeste esquecido
- 15-De um país adormecido
- 16-Que acordou com os gritos do baião
- 17-Por eu onde andei, cantei
- 18-Cantei, cantei
- 19-Me deram a coroa de rei
- 20-De rei, rei

“Regresso do Rei” é uma canção fruto da parceria de Onildo Almeida e Luiz Gonzaga, em 1984, e faz parte do LP Danado de Bom, grande sucesso que rendeu ao Rei do Baião o primeiro Disco de Ouro da carreira e ainda um segundo de tão bom que era. Conforme seu parceiro, Onildo Almeida,

Em 84, eu tive uma conversa com Miguel Plopschi e Pedro Cruz. Eles estavam preocupados porque não conseguiam levantar as vendagens de Luiz Gonzaga. Eu comentei que Gonzaga precisava voltar as suas origens. Eles estavam botando guitarras, coral, arranjos sofisticados, estão modernizando ele demais. Luiz Gonzaga não precisa disso não, ele é um matuto. Vocês gastam fortunas para fazer disco com ele, depois ficam vendendo o disco cinco vezes mais caro do que os de Marinês ou do Trio Nordestino. O povo não pode comprar disco de Gonzaga. Eles puseram então Gonzaga no selo mais popular da RCA e não deu outra: ele, que vendia uma média de 25 mil LPs, por ano, a partir de 84 passou a vender 200 mil por ano (DREYFUS, 2012, p. 300).

Assim, o Rei pôde enfim contemplar o seu reinado e mostrar aos seus súditos a sua grande volta num LP que lhe rendeu muitas glórias. A década de 1980 foi um período produtivo na carreira do nosso artista, foram muitas as parcerias e sucessos, “Além de gravações e shows com a nova geração de nordestinos – Elba Ramalho, Alceu Valença, Nando Cordel, Jorge de Altinho – Gonzaga fez duas *tournées* em Paris (1982 e 1986)” (RAMALHO, 2012, p. 110). Nessa canção, Gonzaga narra a sua volta ao seu lugar de origem, o sertão nordestino; frisamos que ela não marcou o fim da carreira artística do nosso intérprete, por mais que ele tenha por muitas vezes anunciado a sua saída dos palcos (RAMALHO, 2012).

Portanto, nosso intuito em analisar essa canção se deu tanto pelo seu conteúdo letrista que coincide com a história de vida de Gonzaga, mesmo que ela não tenha representado a sua despedida, como também pelo modo como ele se refere a si mesmo como artista na relação com o ethos, as cenas enunciativas e o discurso literomusical brasileiro.

#### 5.4.2.1 *Quanto às cenas enunciativas*

Logo de início, notamos que a cenografia da canção é marcada pela narrativa do enunciador sobre o retorno ao sertão; nos versos 1 a 4, ele já anuncia o seu retorno (“Tou voltando, pra ficar no meu sertão, regressando, e levando meu matulão”). É bem clara nesses dois primeiros a intenção do enunciador de avisar ao coenunciador sobre a sua volta. Logo após, nos versos seguintes, ele narra os acontecimentos por eles vividos durante sua jornada artística, fatos que revelam episódios da vida do cantautor que também é o intérprete e enunciador da canção.

A cena englobante é composta pelo enunciador da canção (Luiz Gonzaga) e pelo coenunciador (seu público) e pelos compositores (Luiz Gonzaga e Onildo Almeida). A cena genérica é evidenciada pelo próprio gênero da canção, mas é mobilizada por duas cenografias: uma cenografia principal, que seria a do aviso (“Tou voltando, pra ficar no meu sertão”) e uma segunda cenografia, que seria encaixada pela narração (Por onde eu andei, cantei, as coisas da minha terra”). Essa cenografia é a mais evidenciada na canção, pois o enunciador narra sua história de vida musical numa topografia referenciada ao sertão, lugar de origem, e do qual está regressando.

A cronografia da canção é marcada pelo passado, como podemos observar nos versos 5, 9, 17, 18 e 19. Neles, o enunciador mostra ao coenunciador seus feitos como artista; seu ethos de enunciador (narrador – personagem) é caracterizado pela figura do cantor de sucesso e afirmado como o Rei do Baião, características que também são inerentes ao próprio intérprete da canção (Luiz Gonzaga) já que em muitas de suas canções, suas narrativas retratam elementos que fizeram parte da sua carreira de artista, como podemos notar nos versos 10 (Por onde eu andei, cantei, os costumes e coisas do meu povo, tou de volta aqui de novo, de chapéu de couro e de gibão”), importante lembrar que esse tipo de vestimenta, o gibão, é característico do sertão nordestino e foi com ele que Gonzaga se consolidou como artista: “No dia em que se trajou de nordestino típico, Gonzaga nem sequer recebeu permissão para cantar. Mas não hesitou, e continuou a usar as vestimentas nas entrevistas e em outros locais onde tinha a chance de tocar” (Ramalho, 2012, p. 96). Assim, podemos perceber que o gênero da canção se confunde com a própria história de vida do nosso artista num jogo de cenas enunciativas. O que o enunciador realmente deseja é mostrar, por meio da sua narrativa, ao coenunciador, os seus grandes feitos, as suas conquistas e suas vitórias.

Apesar da canção não ter sido aquela que encerrou a carreira artística de Gonzaga, observamos que narra momentos históricos por ele vividos durante sua vida de artista num

período em que sua música ganhava novamente grande destaque e voltava a lhe render muitos frutos, parecia que os tempos das “vacas gordas” estavam para ele de volta. Por onde andou, cantou e foi consagrado como Rei (“Por onde eu andei, cantei, me deram a coroa de rei”), seu discurso é permeado por frases em que se define como artista, Rei do Baião, construindo assim seu ethos artístico através das cenas enunciativas e da sua prática discursiva literomusical. Adiante, veremos melhor como se dá essa construção ética artística que Gonzaga faz de si mesmo em suas canções.

#### 5.4.2.2 *Quanto ao ethos artístico*

Como a maior parte da canção é marcada pela cenografia da narrativa, temos, na cena, o enunciador (ethos representante), que é o narrador e também intérprete da canção (Luiz Gonzaga) e a personagem (ethos representado), a figura do coenunciador (público). Nessa cenografia narrativa, que tem como protagonista o próprio enunciador (ethos representante) da canção, notamos que o ethos do enunciador (representante) é mostrado por ele mesmo ao coenunciador (ethos representado) como sendo o do artista famoso que, para conseguir a sua coroa de Rei, foi necessário andar por muitos caminhos contando suas histórias e a de seu povo, como é possível notarmos nos versos 9 e 10 (“Por onde eu andei, cantei, os costumes e coisas do meu povo), 13 e 14 (“Por eu andei, cantei, o sofrer de um Nordeste esquecido, de um país adormecido, que acordou com os gritos do baião”) e nos 17 a 20, em ele mesmo evidencia o seu ethos artístico para a personagem (ethos representado).

Gonzaga, com certeza, é um modelo de alguém que chegou ao estrelato pelo próprio esforço, muito antes de a indústria cultural no Brasil se consolidar-se. Sua determinação para ser artista superou vários estágios até receber o título de ‘Rei do Baião’, em São Paulo, no ano de 1951 (RAMALHO, 2012, p. 114).

O que podemos observar é que o artista constrói seu ethos artístico de forma espetacular, pois cria suas narrativas através dos acontecimentos históricos que dizem respeito a sua carreira artística num jogo de cenas enunciativas que este promove em suas canções de forma espetacular, pois figura em suas narrativas musicais como cantautor, ator principal, Rei do Baião, artista de sucesso, etc, mostra-se por meios de vários *ethé* para se construir como artista num cenário que remete a episódios da sua própria trajetória de vida artística.

## 6 CONCLUSÃO

Nesta pesquisa, na qual procuramos demonstrar a construção do ethos artístico no jogo das cenas enunciativas das canções compostas e/ou interpretadas por Luiz Gonzaga, foi necessário desenhar um quadro teórico-metodológico com uma divisão das canções conforme as fases da carreira do artista (auge, declínio, ressurgimento e despedida) e o modo como tais etapas foram abordadas nas cenografias, tendo em vista que Luiz Gonzaga apresenta essa particularidade de edificar a própria trajetória artística, tematizando-a em suas canções e vice-versa.

Assim é que o ethos artístico de Luís Gonzaga é construído nesse jogo entre o papel de intérprete, cantautor, que é pressuposto pela cena genérica da canção, e o de enunciador, relacionado às cenografias mobilizadas pelas canções, e que assume diversos *ethé*, dentre os quais destacamos aqueles mais diretamente ligados à trajetória artística (artista famoso e rico, artista em declínio, artista ressentido, artista que quer a exclusividade, artista defensor da tradição nordestina, mestre do xaxado, rei do baião) e outros mais relacionados à sua própria história de vida (jovem, sertanejo, nordestino, experiente, velho, ressentido, indulgente, cabra macho etc.). Além de se colocar como “personagem” de quase todas as canções analisadas, ainda lança mão da construção de outros personagens diferentes de si, como o Vêi Jacó, conferindo também a elas um *ethos* representado.

Outros elementos como a topografia e a cronografia também estão intimamente relacionados a essa edificação do ethos artístico de Luiz Gonzaga porque abordam, no âmbito da cenografia, a própria trajetória de vida e de carreira artística do cantautor no tempo e no espaço. Constatamos, por exemplo, que, ao abordar o auge da carreira, o ethos artístico que ele constrói na canção “Respeita Januário” é o ethos do artista / cantor de sucesso / filho famoso de Januário (o mestre do ritmo), este que lhe permite tornar-se o grande artista do sertão, como também o de “rei do baião”, numa topografia que evidencia o percurso e a chegada ao sertão pernambucano (seu lugar de origem), após obter fama e sucesso no Sudeste.

Na fase de declínio, também foi possível notar esse investimento topográfico de uma possível volta para a região Nordeste, já que naquele momento o lugar onde se encontrava (Sudeste) já não o reverenciava como no auge. Assim, o ethos artístico é marcado pelo ethos de artista fracassado, revoltado, inconformado de dividir o seu sucesso com outros e de não estar mais tão em evidência como antes. O do homem / artista tradicional que não aceita ser um coadjuvante da história da música, que se mostra avesso ao novo, e que, apesar

de não estar mais na “crista da onda” em termos nacionais, no sertão, apesar da idade, mas por causa da experiência e do talento ainda é o mestre na execução do xaxado. Na fase de ressurgimento, Gonzaga mostra quem é “o dono do cavalo” numa cenografia que remete a um reinado e em que brilha, mobilizando a figura de uma rainha com que só aceita dividir o trono por ela possuir valores nordestinos e artísticos que só contribuem para realçar os seus. O ethos artístico é do “rei do baião”, do protagonista na divulgação da história desse gênero musical. Na última fase de análise das nossas canções, fase da despedida, podemos verificar que o ethos artístico construído por Gonzaga foi o do artista grato, saudoso, satisfeito pelas suas conquistas, pelo seu legado de rei, inclusive, indulgente com aqueles que não lhe deram o devido valor e aberto ao surgimento de sucessores. O ethos de homem/artista agradecido a todos os súditos (não somente os do sertão como do Brasil inteiro) pelo reconhecimento que lhe dera (sua coroação) como rei do baião.

Por fim, pensamos que essa pesquisa tenha contribuído de alguma forma para se pensar como o ethos artístico nas canções de Gonzaga além de ser construído na cenografia é, sobretudo, edificado no jogo com a cena genérica e com a própria prática do discurso literomusical brasileiro da qual elas participam. Esperamos, então, que este trabalho possa assim lançar a ideia de aprofundar o estudo da construção do ethos em canções sem partir de uma restrição ao enunciador da cenografia, mas também que, conforme o *corpus* selecionado, especialmente se contiver cenografias narrativas, possam ser aplicadas as mais recentes especificações dos conceitos de ethos (ethos representante e ethos representado), desenvolvidas por Maingueneau (2020), além de ser considerada a relevância dos papéis da cena genérica e da cena englobante para tal edificação.

## REFERÊNCIAS

- ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz. **A Invenção do Nordeste e outras artes**. São Paulo: Cortez/Massangana, 1999.
- ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz. **Nordestino: a invenção do falo** – uma história do gênero masculino(1920-1940). 2ed. São Paulo: Intermeios 2013.
- AMOSSY, Ruth (Org). **Imagens de si no discurso: a construção do ethos**. São Paulo: Contexto, 2008.
- ARAÚJO, Julio; PIMENTA, Alcilene Aguiar; COSTA, Sayonara. **A proposta de um quadro norteador de pesquisa como exercício de construção do objeto de estudo**. Campo Grande: Interações, v. 16, n. 1, p. 175-188, jan./jun.2015. Acesso em: 02/03/2020. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/inter/v16n1/1518-7012-inter-16-01-0175.pdf>.
- CHARAUDEAU, Patrick, MAINGUENEAU, Dominique. **Dicionário de análise do discurso**. 3 ed. São Paulo: Contexto, 2018.
- COSTA, Nelson Barros da. **A produção do discurso lítero-musical brasileiro**. 2001. 486f. Tese (Doutorado) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Programa de Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem, Doutorado em Linguística Aplicada, São Paulo, 2001.
- COSTA, Nelson Barros da. O primado da prática: uma quarta época para a Análise do Discurso. In: COSTA, Nelson B. da (org.). **Práticas Discursivas: Exercícios analíticos**. Campinas, SP: Pontes Editores, 2005.
- COSTA, Nelson Barros da. **Música popular, linguagem e sociedade: analisando o discurso literomusical brasileiro**. Curitiba: Appris, 2012.
- COSTA, Nelson Barros da; MENDES, Maria das Dores Nogueira. **A Bossa Nova e a música cearense dos anos 70**. Per Musi, Belo Horizonte, n.29, 2014, p. 176-184. Disponível em <https://repositorio.ufc.br/handle/riufc/19837>. Acesso em 23/06/2020.
- DREYFUS, Dominique. **Vida do viajante: a saga de Luiz Gonzaga**. São Paulo: 34, 1996.
- MAINGUENEAU, Dominique. **Análises de texto de comunicação**. Tradução de Maria Cecília Pérez de Sousa-e-Silva e Décio Rocha. 6. ed. São Paulo: Cortez, 2013.
- MAINGUENEAU, Dominique. **Cenas da Enunciação**. Organização de Maria Cecília Pérez de Sousa-e-Silva e Sírio Possenti. São Paulo: Parábola, 2008.
- MAINGUENEAU, Dominique. **Contexto da obra literária**. Tradução de Marina Appenzeller; revisão de Eduardo Brandão. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- MAINGUENEAU, Dominique. **Discurso e análise do discurso**. Trad. Sírio Possenti. São

Paulo: Parábola Editorial, 2015.

MAINGUENEAU, Dominique. **Variações sobre o ethos**. Trad. Marcos Marciolino. São Paulo: Parábola, 2020.

LAKATOS, Eva Maria; MARCONI, Marina de Andrade. **Metodologia científica** 2. ed. São Paulo: Atlas, 1991.

LOPES, Shara Lylian de Castro. **As relações interdiscursivas entre o discurso religioso e o literomusical em canções interpretadas por Luiz Gonzaga**. 2017. 111f. – Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Programa de Pós-Graduação em Linguística, Fortaleza (CE), 2017.

MENDES, Maria das Dores Nogueira. **A construção identitária regional pelas topografias discursivas das canções do pessoal do Ceará**. 2007. 158 f. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Universidade Federal do Ceará, Departamento de Letras Vernáculas, Programa de Pós-Graduação em Linguística, Fortaleza-CE, 2007.

OLIVEIRA, Luciano Amaral. **Estudos do discurso: perspectivas teóricas**. 1ed. São Paulo: Parábola Editorial, 2013.

RAMALHO, Elba Braga. **Luiz Gonzaga: a síntese poética e música do sertão**. Luiz Gonzaga: a poetic and musical synthesis of the sertão. 2. ed. Fortaleza: Expressão Gráfica Ed, 2012.

SILVA, Maria Neile Alves. **Os forrozeiros e seu outro feminino: a constituição discursiva de estereótipos da mulher em canções de Luiz Gonzaga, Jakson do Pandeiro e Dominginhos**. 2008. 233 f. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Universidade Federal do Ceará, Departamento de Letras Vernáculas, Programa de Pós-Graduação em Linguística, Fortaleza-CE, 2008.

TATIT, Luiz. **O cancionista: composição de canções no Brasil**. São Paulo: Edusp, 2012.

**ANEXO A – DISCOGRAFIA (Músicas do *corpus* em negrito)**

**1. LUIZ GONZAGA - A HISTÓRIA DO NORDESTE – NA VOZ DE LUIZ GONZAGA  
RCA VICTOR, 1955**

- 01 – Paraíba (Humberto Teixeira – Luiz Gonzaga)
- 02 – Respeita Januário (Humberto Teixeira – Luiz Gonzaga)**
- 03 – Saudade de Pernambuco (Sebastião Rosendo – Salvador Miceli)
- 04 – O Xote das Meninas (Zé Dantas – Luiz Gonzaga)
- 05 – O ABC do Sertão (Zé Dantas – Luiz Gonzaga)
- 06 – Acauã (Zé Dantas)
- 07 – Algodão (Zé Dantas – Luiz Gonzaga)
- 08 – Asa Branca (Humberto Teixeira – Luiz Gonzaga)

**2. LUIZ GONZAGA – PISA NO PILÃO 1963 – RCA**

- 01. A Festa Do Milho (Rosil Cavalcanti)
- 02. Pedido a São João (Zé Marcolino)
- 03. Desse Jeito Sim (José Jataí / Luiz Gonzaga)
- 04. A Morte Do Vaqueiro (Luiz Gonzaga / Nelson Barbalho)
- 05. Liforme Instravagante (Raimundo Granjeiro)
- 06. Pronde Tu Vai Baião (João do Vale / Sebastião Rodrigues)**
- 07. Pisa no Pilão (Zé Dantas)
- 08. Amigo Velho (Rosil Cavalcanti)
- 09. Eu Vou Pro Crato (José Jataí / Luiz Gonzaga)
- 10. Caboclo Nordestino (Zé Marcolino)
- 11. Casamento Improvisado (Rui de Moraes e Silva)
- 12. Faz Força Zé (Rosil Cavalcanti)

**2. LUIZ GONZAGA – ÓIA EU AQUI DE NOVO -1967 – RCA Victor**

- 01. Óia eu aqui de novo (Antônio Barros)**
- 02. Tu que mingabela (Luiz Gonzaga)
- 03. Xeêm (José Clementino, Luiz Gonzaga)
- 04. Crepúsculo sertanejo (Rangel, João Silva)
- 05. Contraste de Várzea Alegre (José Clementino, Luiz Gonzaga)
- 06. Hora do adeus (Luiz Queiroga, Onildo Almeida)**
- 07. Garota Todeschini (João Silva, Luiz Gonzaga)
- 08. Xote dos cabeludos (José Clementino, Luiz Gonzaga)**
- 09. Do lado que relampea (Luiz Guimarães)
- 10. A sorte é cega (Luiz Guimarães)
- 11. Forró de Pedro Chaves (Luiz Gonzaga)
- 12. Ou casa ou morre (Elias Soares)
- 13. De Juazeiro a Crato (Luiz Gonzaga / Julinho)
- 14. Forró no Escuro (Luiz Gonzaga)

**3. LUIZ GONZAGA & CARMÉLIA ALVES – GRAVADO AO VIVO  
ESPETÁCULO DAS SEIS E MEIA – TEATRO JOÃO CAETANO – RIO DE JANEIRO  
1977 – RCA**

Lado A

01.

- **Reis do Baião (Luiz Gonzaga – Luiz Bandeira)**

- Trepa no Coqueiro (Ary Kerner)
  - Qui Nem Giló (Humberto Teixeira e Luiz Gonzaga)
- 02.
- Boiadeiro (Armando Cavalcante e Klecius Caldas)
  - Vozes da Seca (Zédantas – Luiz Gonzaga)
  - Lorota Boa (Humberto Teixeira – Luiz Gonzaga)

## Lado B

- 01.
- Asa Branca (Luiz Gonzaga – Humberto Teixeira)
  - A Volta da Asa Branca (Luiz Gonzaga e Zédantas)
  - Légua Tirana (Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira)
- 02.
- Sábia na Gaiola (Herve Cordovil – Mario Vieira)
  - Cabeça Inchada (Herve Cordovil)
  - Forró de Mané Vito (Luiz Gonzaga – Zédantas)

## 5. LUIZ GONZAGA – DANADO DE BOM - 1984 – RCA

01. Pagode Russo (Luiz Gonzaga / João Silva)
02. Respeita Januário (Luiz Gonzaga / Humberto Teixeira) Participação: Fagner  
Riacho do Navio (Luiz Gonzaga / Zé Dantas)  
Forró no Escuro (Luiz Gonzaga)
03. Danado de Bom (Luiz Gonzaga / João Silva)
04. Pense N'eu (Gonzaguinha) Participação: Gonzaguinha
05. Nessa Estrada da Vida (Valdi Geraldo / Aparecido José)
- 06. Regresso do Rei (Luiz Gonzaga / Onildo Almeida)**
07. Sanfoninha Choradeira (Luiz Gonzaga / João Silva) Participação: Elba Ramalho
08. Casamento de Rosa (Luiz Gonzaga / Zé Dantas)
09. Aproveita Gente (Onildo Almeida)
10. São João Sem Futrica (João Silva / Zé Mocó)
11. Terra, Vida E Esperança (Jurandy da Feira)
12. Adeus Iracema (Luiz Gonzaga / Zé Dantas) Participação: Dominginhos / Gonzaguinha
13. Lula, Meu Filho (Luiz Gonzaga / Aguinaldo Batista)