

Pedagogias culturais de gênero no repertório musical de Luiz Gonzaga

Henrique Flávio Melo Silva¹

Resumo

O presente artigo analisa duas representações de masculinidades presentes em letras de canções interpretadas por Luiz Gonzaga durante seus cerca de cinquenta anos de carreira artística: o cabra-macho e o cabra-sensível. Tais representações são compreendidas como constituintes de identidades culturais, sobretudo da(s) chamada(s) identidade(s) nordestina(s). O corpus do trabalho é composto pela análise de algumas letras de canções interpretadas por Luiz Gonzaga, embora nem sempre de sua autoria. Para tratar da representação do “cabra-macho”, será analisada a canção “Xote dos Cabeludos”, de 1967, composição de José Clementino e Luiz Gonzaga. Para as análises do “cabra-sensível”, será analisada a canção “A Letra P”, composição de Luiz Gonzaga e Zé Dantas.

Palavras-chave: Pedagogias culturais, identidades, representações, masculinidades.

Cultural pedagogies of gender in the musical repertoire of Luiz Gonzaga

Abstract

This article analyzes two representations of masculinities in the lyrics of songs performed by Luiz Gonzaga during his nearly fifty years of artistic career: the “macho-masculinity” and the “sensitive-masculinity”. Such representations are understood as constituents of cultural identities, especially the identities of Northeastern Brazilians. The corpus of the analyses consists some lyrics performed by Luiz Gonzaga, though not always composed by him. To deal with the representation of the “macho-masculinity” I go into the song “Xote dos Cabeludos”, 1967, composed by José Clementino and Luiz Gonzaga. The analysis of the “sensitive-masculinity”, on the other hand, is based on the song “A Letra P”, composed by Luiz Gonzaga and Zé Dantas.

Keywords: Cultural pedagogies, identities, representations, masculinities.

A música, para além de seu caráter estético, tem servido historicamente também para fins educativos explícitos e implícitos, sendo que estes últimos têm sido averiguados sistematicamente, nos últimos anos, a partir dos estudos ligados ao campo dos Estudos Culturais, em especial, das Pedagogias Culturais. Nesse contexto, a educação e a pedagogia não são investigadas de

¹ Professor no IFPI (Instituto Federal do Piauí). Mestre em Educação pela ULBRA.

Textura	Canoas	n.19-20	p.65-84	2009
---------	--------	---------	---------	------

forma restrita ao espaço escolar – sobretudo às salas de aula, pois se entende que ações educativas se estendem também a outros espaços e artefatos, como a televisão, o rádio, o cinema, os jornais, as revistas, a internet, entre vários outros. Em poucos termos, aprende-se também por meio de pedagogias não restritas ao âmbito escolar.

Henry Giroux (2006) afirma que

nas últimas décadas, tentei reavivar as visões penetrantes de teóricos como Antônio Gramsci, Raymond Williams, Edward Said e outros que defenderam que a força pedagógica da cultura, no sentido mais amplo, tem se tornado um dos espaços políticos mais importantes na luta por idéias, valores e capacidade de ação. A educação permanente é um elemento fundamental do processo de criação dessas identidades e valores que integram a narrativa do que constitui a política. No passado, a educação limitava-se à instrução, mas tem-se tornado óbvio que a maior parte da educação, que acontece atualmente, e que é tão vital para a democracia, tem lugar num espaço mais amplo que inclui a cultura do ecrã, a cultura de massas, a Internet e todos os velhos e novos média. Tenho chamado a atenção para esses novos espaços de educação, a que eu chamo o reino da pedagogia pública, que considero essenciais a qualquer noção de política porque são espaços nos quais as pessoas, as mais das vezes, aprendem, desaprendem ou onde simplesmente não encontram o conhecimento que os prepare para serem sujeitos ativos e críticos, capazes de não apenas interpretar a sociedade e o mundo em que vivem, mas também de vestir o manto da governação.

Na Antigüidade, as canções e hinos eram cultivados por rapsodos e aedos. Hoje, elas costumam ser amplamente veiculadas pela mídia eletrônica e terminam por alcançar um grande público. Em todos esses contextos, a música atua simultaneamente como um objeto estético e como um artefato pedagógico. Afinal, ela pode ser considerada uma forma de tecnologia cultural.

No presente artigo, analiso algumas letras de canções de Luiz Gonzaga, relacionando-as, sempre que possível, ao contexto em que estavam inseridas, buscando características do que se costuma denominar como representações nordestinas. Nesse contexto, pretendo avaliar uma das categorias dessas representações bastante estudada na área dos Estudos Culturais e muito explorada nas canções gonzagueanas: a do gênero, especificamente, das masculinidades. O principal foco será o sertanejo cabra-macho, que parece se

desdobrar entre duas representações aparentemente opostas – mas que, como se pretende argumentar a partir das análises, se complementam: uma masculinidade máscula, pela qual o cabra-macho não tem medo de nada; uma masculinidade sensível, pela qual o sertanejo é representado como um homem dotado de sentimentos subjetivos e lirismo.

Canções como “Xote dos cabeludos” (José Clementino e Luiz Gonzaga, lançada em 1967 e relançada em 1974), “Forró de Mané Vito (Luiz Gonzaga e Zé Dantas, lançada em 1941), “Ou casa ou morre” (Elias Soares, lançada em 1967), “A rede véia” (Luiz Queiroga e Coronel Ludugero, lançada em 1990), “Não vendo nem troco” (Luiz Gonzaga e Gonzaguinha, 1981), são alguns exemplos dessa faceta do “sanfoneiro macho” (mais um dos inúmeros codinomes de Luiz Gonzaga), ao passo que canções como “Acauã”, “Asa Branca” (autoria de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, lançada em 1947), “A volta da asa branca” (Luiz Gonzaga e Zé Dantas, lançada em 1950) “Amor que não chora” (Erasmio Silva, lançada em 1961), entre várias outras, são exemplos de representações do sanfoneiro sensível.

ALGUMAS QUESTÕES SOBRE GÊNERO E MASCULINIDADES

Pode-se afirmar que as representações de gênero abordam, sobretudo, o modo como são vistos os homens e as mulheres e como exercem, atuam, comportam-se na sociedade na qual estão inseridos – se fogem aos padrões considerados normais ou neles se enquadram. Por isso, a representação de gênero costuma ser relacionada à alteridade, geralmente criando identidades normativas, de um lado, e identidades consideradas como pertencentes ao Outro, ao diferente, de outro lado. Não é tarefa simples, porém, avaliar e analisar tais distinções, uma vez que o processo de “invenção” das representações possui suas origens na história, o que faz com que mesmo as categorias “feminino” e “masculino” se tornem dinâmicas e, frequentemente, escorregadias. A esse respeito, Scott (1990, p. 17) afirma que

só podemos escrever a história desse processo se reconhecermos que “homem” e “mulher” são ao mesmo tempo categorias vazias e transbordantes; vazias porque elas não têm nenhum significado definitivo e transbordantes porque, mesmo quando parecem fixadas, elas contêm ainda dentro delas definições alternativas, negadas ou reprimidas.

Apesar disso, há alguns aspectos que efetivamente ajudam na compreensão de como se “inventaram” as representações predominantes de gênero em nossa cultura. Historicamente, na sociedade ocidental, o homem

tem estado no comando social e, por essa razão, ocupa uma posição vantajosa em relação à mulher. Como a estrutura familiar tem sido predominantemente patriarcal, essa posição privilegiada torna-se ainda mais evidente. Enquanto isso, a mulher tem sido historicamente relegada a papéis sociais desvantajosos em relação ao homem.

Assim, o próprio conceito de “gênero”, na acepção aqui adotada, surge em função dos movimentos feministas. É necessário destacar que as representações de gênero – embora não sejam as únicas – são constituintes das identidades e não se limitam a meros papéis sociais. Segundo LOURO (1997, p. 27),

[...] no Brasil, será já no final dos anos 80 que, a princípio timidamente, depois mais amplamente, feministas passarão a utilizar o termo "gênero". A característica fundamentalmente social e relacional do conceito não deve, no entanto, levar a pensá-lo como se referindo à construção de papéis masculinos e femininos. Papéis seriam, basicamente, padrões ou regras arbitrárias que uma sociedade estabelece para seus membros e que definem seus comportamentos, suas roupas, seus modos de se relacionar ou de se portar... Através do aprendizado de papéis, cada um/a deveria conhecer o que é considerado adequado (e inadequado) para um homem ou para uma mulher numa determinada sociedade, e responder a essas expectativas. [...] A pretensão é, então, entender o gênero como constituinte da identidade dos sujeitos.

Dessa forma, as representações de gênero observarão principalmente as atuações de duas categorias sociais: homem X mulher. A aceitação ou não dessas atuações compõe um dos pontos principais no estudo das representações de gênero vinculado ao campo dos Estudos Culturais.

Cabe ao homem, por exemplo, exercer determinadas posições sociais de liderança e superioridade, encarnando, em maior ou em menor escala, certas atitudes e certos comportamentos ligados a tais lugares. Assim, deve ter aparência especificamente preparada para essa finalidade: observa-se como se traja, que tipo de penteado ou corte de cabelo usa, se usa adereços como pulseiras ou brincos, entre tantas outras marcas. Deve também ter um repertório de atitudes socialmente aceitas: a forma como caminha, que tom de voz usa, se namora muitas mulheres etc. Se, por acaso, destoa daquilo que é hegemonicamente considerado normal para o gênero masculino, estará fadado a ser considerado diferente. De modo semelhante, ocorre com o gênero feminino.

Nesta pesquisa, as representações de gênero a serem prioritariamente exploradas dizem respeito às masculinidades. Mas o que seriam as masculinidades? Connel (1995, p. 188) discorre sobre essa questão do seguinte modo:

O que se entende por “masculinidade”? Deixem-me oferecer uma definição – breve, mas razoavelmente precisa. A masculinidade é uma configuração de prática em torno da posição dos homens na estrutura das relações de gênero. Existe, normalmente, mais de uma configuração desse tipo em qualquer ordem de gênero de uma sociedade. Em reconhecimento desse fato, tem-se tornado comum falar de “masculinidades”.

É importante frisar que, do ponto de vista culturalista, as masculinidades estão inseridas em contextos sociais diversos e profundamente marcados por transformações históricas e lutas de poder. Connel assevera, inclusive, que não se pode pensar “no gênero simplesmente como um *pout-pourri* de identidades e estilos de vida relacionados ao consumo”. Há um envolvimento dessas representações com as relações de poder.

Em suma, as masculinidades dizem respeito às práticas, às posições, aos lugares sociais construídos historicamente e comumente adotados pelos homens na sociedade em que se encontram. Parece haver, pois, certa padronização no que respeita à postura que os homens devem adotar em sua vida social, em determinados contextos. Na prática, porém, nem sempre essa padronização é adotada. A esse respeito, citando Connell, Louro (1997, p. 47), acrescenta que

há uma “*narrativa convencional*” sobre a maneira como as masculinidades são construídas e se supõe, por essa narrativa, que “*toda a cultura tem uma definição da conduta e dos sentimentos apropriados para os homens*”. Meninos e rapazes — em sua maioria — aprenderiam tal conduta e sentimentos e, assim, se afastariam do comportamento das mulheres. Mas essa seria apenas uma das histórias possíveis. Conforme Connell, “*a narrativa convencional adota uma das formas de masculinidade para definir a masculinidade em geral*”. Em outras palavras, o que se tem, aqui, seria uma representação do ser homem que é mais visível. No entanto, como ele lembra, essa masculinidade se produz “*juntamente*” e “*em relação*” com outras masculinidades. [...] Connell pensa na construção da masculinidade como um “*projeto*” — tanto coletivo quanto individual — no sentido de que esse é um processo que está continuamente se transformando, afetando e sendo afetado por inúmeras instituições e práticas.

Em outros termos, as masculinidades são múltiplas: não há apenas uma forma dessas representações, o que nos leva à conclusão de que também as identidades masculinas são múltiplas. Assim sendo, não é possível afirmar apenas a existência de uma masculinidade hegemônica: aquela que corresponde a certos padrões sociais implicitamente estabelecidos e esperados. Afinal, ela seria contestável sob diversos aspectos. Em primeiro lugar, não existem modelos fixos e universais de masculinidades, pois elas estão incrustadas em relações sociais, políticas, econômicas e culturais que não são imutáveis. Além disso, que padrões seriam adotados para demarcar uma masculinidade hegemônica? Heterossexualidade? Classe social? Etnia? Porte físico? Virilidade? Como assevera Connel (1995, p. 188), as masculinidades podem ser vistas por vários enfoques, entre eles, as relações de poder, as relações de produção e as relações de ordem emocional, que envolvem os comportamentos, incluindo-se, nesse particular, aspectos relacionados à sexualidade. Não há, assim, uma forma única de se avaliar a masculinidade. Porque, na verdade, não há masculinidade, mas masculinidades.

UM NORDESTE DE “CABRAS-MACHO”

*“Não boto a mão
Em buraco de tatu
Que é muito perigoso
É preciso ter cuidado
Lá dentro
Pode ter um cascavel
Ou um urutu esperando
Com o bote armado...
[...] Lá no meu roçado
No meio do mandiocal
Tem muito buraco de tatu
O meu irmão
Que é muito enxerido
Botou a mão
Puxou um surucucu
Bem feito
Quem foi que te mandou
Enfiar a mão
Em buraco de tatu...”*

(Trecho de **Buraco de Tatu**, composição de Jadir Ambrósio e Jair Silva, lançada por Gonzaga em 1966)

Nascido em Exu, no Ceará, em 13 de dezembro de 1912, é um profundo conhecedor da vida sertaneja, porque a vivenciou: fez os misteres do lavrador e do vaqueiro e, sobretudo, conhece de perto a realidade rural nordestina. Mas é também importante destacar que a realidade conhecida por Luiz Gonzaga está intrinsecamente ligada a outros tempos e contextos; afinal, gravou seu primeiro disco em 1941. O “sanfoneiro macho”, como era também conhecido, faleceu em 1989, ano em que gravou seu último disco.

De início, já salta aos olhos um de seus codinomes: “sanfoneiro macho”. Foi o título de um dos seus diversos LPs. No Nordeste do Sertão, o “cabra” tem que ser “macho”. É uma representação exigida do sertanejo. Ressalto, oportunamente, que essa macheza não implica necessariamente a perda da sensibilidade, do romantismo, pelo menos na música interpretada por Luiz Gonzaga. No entanto, em grande parte das suas canções, existe uma oposição dicotômica muito acentuada entre o *masculino* e o *feminino*, sendo que a masculinidade considerada normal e aceita é aquela que se opõe ou diferencia claramente dos signos vinculados à feminilidade. É o que se percebe, entre outros, no *Xote do saiote*, lançado por Gonzaga em 1970:

Xote do Saiote

Composição: Onildo Almeida

Saiote não, saiote não
Homem de saiote
Meu amigo, essa não
Saiote não, saiote não
Homem de saiote é desmoralização

O homem pode
Andar todo apertado
Cabeludo, assanhado
Que eu não digo nada não
De tanta gente
Ver a coisa diferente
Acaba achando
Que tá decente
Muda até de opinião

Eu só não
Que a moda com saiote
Nem homem nem rapazote
Tenha coragem de usar
Ah! Isso é trote
Vou ficar de camarote
Homem que usar saiote

Vai dar muito o que falar

O homem hoje
Anda de unha pintada
Calça justa, apertada
Blusa de estampadão
Até bermuda
Que também está na moda
A gente já nem se incomoda
Coisa da evolução
Mas essa moda do saiote
Acredite que pra tudo tem limite
Isso não vigora não
Ah! Isso é trote,
Vou ficar de camarote
Homem que usar saiote
Vai servir de mangação

De fato, a maior parte das representações de masculinidade vinculadas ao nordestino, nas canções interpretadas por Gonzaga, realiza uma segregação opositiva entre marcas da feminilidade e da masculinidade, sendo que qualquer intermediário entre ambos esses pólos desponta sempre como uma afronta ao masculino e, por isso mesmo, é digno de riso e de ironia.

A masculinidade tida como “normal” está ligada, nas canções de Gonzaga, a virtudes como a valentia, o vigor físico, a disposição para o trabalho, a capacidade de exercer serviços braçais que exigem força, principalmente nas lavouras e no trato com o gado, sendo que o cabra-macho também deve cultivar a aparência máscula, evitando adereços vinculados historicamente à representação do feminino, como correntes, pulseiras, brincos, cabelos compridos, salto alto, entre outros.

Em 1967, Luiz Gonzaga grava o “Xote dos cabeludos”. Tal canção reforça as diferenças de gênero e, também, de sexualidade. Indica as características consideradas legítimas para cabras-macho bem como aquelas que devem ser evitadas. Novamente, Gonzaga mobiliza a dicotomia rígida entre signos vinculados ao masculino e signos vinculados ao feminino, estabelecendo a seguinte oposição dicotômica: o “cabra do cabelo grande”, oriundo do Sul do Brasil, “no sertão de meu Padim”, “não tem vez não”. O enfoque dado ao tema pode ser vislumbrado pelos elementos da linguagem utilizada. Vejamos a letra:

Xote dos Cabeludos

composição: José Clementino e Luiz Gonzaga

Cabra do cabelo grande
Cinturinha de pilão
Calça justa bem cintada
Custeleta bem fechada
Salto alto, fivelão
Cabra que usa pulseira
No pescoço medalhão
Cabra com esse jeitinho
No sertão de meu padrinho
Cabra assim não tem vez não.
Cabra assim não tem vez não
No sertão de cabra macho
que brigou com Lampião
brigou com Antô Silvino
que enfrenta batalhão
amansa burro brabo
pega cobra com a mão
trabalha sol a sol
de noite vai pro sermão
rezar pra Padre Ciço
falar com Frei Damião
No sertão de gente assim
No sertão de gente assim
Cabeludo tem vez não

No primeiro verso, o termo que denomina “homem” é “cabra”. Em princípio, trata-se de uma espécie de “zoomorfização”: confere-se aparência de animal ao ser humano. Embora a noção da palavra “cabra” remeta à noção do “cabra macho”, “cabra da peste”, a aparência do sujeito descrito diverge dessa idéia: cabelo grande, cinturinha de pilão, *custeleta* bem fechada – características que destoam do “macho” nordestino típico. A escrita “custeleta”, em vez de “costeleta”, denuncia com precisão o modo coloquial do falar nordestino.

Em relação aos acessórios utilizados, a calça justa bem cintada – ou apertada, deixando as nádegas mais à vista, as formas mais apertadas – o uso do salto alto, da pulseira, do medalhão e do fivelão também jamais seria aceito, pois remete para o pólo da feminilidade. Além disso, a expressão “cabra com esse jeitinho” é extremamente forte. O tal “jeitinho” fere de morte os costumes sertanejos, pois alude a algo intermediário entre o masculino e o feminino. De qualquer modo, explora-se, nesse momento, o contraste e a ambiguidade. A comparação é inevitável: cabelo grande X cabelo curto; cinturinha de pilão X barriga; calça justa X calça folgada. O emprego do diminutivo em “cinturinha” e “jeitinho”, juntamente com os contrastes

supracitados, sugerem efetivamente uma dose de ironia ou, mesmo, de sarcasmo.

Já no que se refere ao aspecto da religiosidade, a intensa fé está presente na canção, que cita textualmente alguns ícones dessa devoção. Entre eles, o Padre Cícero, que foi excomungado em 1917 e, depois, perdoado da excomunhão, em 1921. Mesmo sendo impedido de atuar como sacerdote de 1917 até a sua morte, em 1934, a figura do Padre Cícero é de fundamental importância para os sertanejos que – independentemente do que tenha feito o Vaticano – já o consideram um santo. Tal religiosidade e fé transformam o Padre Cícero em um mito. E é ainda essa religiosidade que, em muitos aspectos, colabora para com o comportamento tão conservador do nordestino ora descrito por Luiz Gonzaga.

Em versos posteriores, podem ser observadas outras referências a mitos nordestinos, símbolos arraigados do conceito de masculinidade. Lampião, o justiceiro, aquele cuja lenda faz reviver no imaginário popular um certo heroísmo a “*la Robin Hood*”. Símbolo da coragem, da astúcia, da valentia. Antônio Silvino, outro cangaceiro famoso, que, inclusive, aparece em várias obras de José Lins do Rego, romancista da segunda fase modernista, é mais um exemplar de macho nordestino.

Acresça-se que, ainda nessa parte da canção, é esmiuçada a descrição do comportamento do “cabra-macho”: tem que brigar com Lampião, com Antonio Silvino, cangaceiros muito valentes; deve saber amansar burro brabo – tarefa das mais difíceis e perigosas, na qual muitos nordestinos já perderam as vidas ou ficaram tetraplégicos; não pode ter medo de cobra, deve pegá-la com as mãos; não pode ter medo do serviço, pois precisa trabalhar de sol a sol. Paradoxalmente, deve ainda freqüentar a igreja, assistir ao sermão e rezar, sobretudo, para Padre Cícero. Além disso, deve conversar com o Frei Damião, padre nascido na Itália em 1898 e falecido em 1997, que freqüentou inúmeras regiões do Nordeste pregando, sendo por isso conhecido como *o andarilho de Deus*. Frei Damião foi, para os nordestinos, um homem santo. E até hoje o é! Tais comportamentos é que seriam socialmente aceitos, de acordo com o “xote dos cabeludos”. Em síntese, ser um cabra macho no Nordeste não era uma tarefa fácil. Mas era missão obrigatória: afinal, “cabeludo tem vez não”.

No Nordeste descrito por Gonzaga, ter o tal “jeitinho” descrito na canção seria certamente algo impensável para os padrões da época. Deveras, a comunidade sertaneja, alimentada por canções interpretadas por Luiz Gonzaga, como “No Ceará não tem disso não” (autoria de Guio de Moraes, lançada

em 1950), “Ô véio macho” (autoria de Rosil Cavalcante, 1962), “Forró de Mané Vito (autoria de Luiz Gonzaga e Zé Dantas, 1949) e outras tantas, enxerga, no próprio sertanejo, a representação do cabra-macho, em franca oposição a signos ligados à feminilidade. A interpretação dessa música para o público nordestino parece ter tido mesmo esta acepção: no sertão, o homem deve ser cabra-macho!

Para quem conhece a trajetória de Luiz Gonzaga, porém, o “Xote dos cabeludos” teve outra razão de existir. Lançada em 1967, quando um movimento musical chamado “jovem guarda” estourava no sul do Brasil, a canção “xote dos cabeludos” era, na verdade, um protesto do “Rei do baião” contra os jovens cabeludos que, com suas guitarras elétricas, faziam do “iê-iê-iê” o ritmo musical do momento. Conforme as palavras de Dreyfus (1996, p. 239), Gonzaga cantou o “xote dos cabeludos” porque

estava ficando amargurado com os jovens que tão duramente o tinham expulso da cena musical, e cantou, pela segunda vez, como já o fizera em “pronde tu vai baião”, sua revolta num xote, convenhamos, sarcástico e revolucionário, que fizera com um novo parceiro encontrado no Crato dois anos antes, José Clementino...

O protesto do “Rei do Baião” efetivamente parece referir-se aos ícones da Jovem guarda. Com efeito, a indumentária dos astros da Jovem Guarda (Roberto Carlos, Erasmo Carlos, Jerry Adriani, Ronnie Von, Renato e seus Blue caps, Os Incríveis e outros muitos) era bastante distinta da indumentária do “Sanfoneiro Macho”. Este usava um traje inspirado nos cangaceiros; aqueles, cabelos longos, saltos altos (na música, o termo “tremendão”, que aparece como adjetivo do salto alto, parece uma clara referência a Erasmo Carlos, que tinha apelido homônimo), fivelões, pulseiras, medalhões... E, de certo modo, os hábitos e costumes “modernos” trazidos pela Jovem Guarda demoraram um pouco para alastrar-se pelo sertão nordestino.

Em suma, pode-se dizer que essa espécie de paródia ao “Xote dos Cabeludos” reflete uma reação ao “iê-iê-iê”² (nome pelo qual também ficou

² O filme “Os Reis do iê-iê-iê”, como ficou conhecido “A hard days night”, lançado em 1964, alavancou o sucesso do conjunto The Beatles no Brasil e dos diversos “covers” oriundos a partir de então, responsáveis por boa parte da produção musical da Jovem Guarda. O nome “iê-iê-iê” é uma adaptação do *yeah, yeah, yeah*, presente em algumas canções dos [Beatles](#), como [She Loves You](#), por exemplo.

² Extraído do site <http://www.terra.com.br/istoegente/131/moda/index.htm>, edição 131, © Copyright 1999/2002 Editora Três, por Luciana Franca

conhecida a Jovem Guarda). A agressividade contra a Jovem guarda chega ao ponto de pôr em dúvida a masculinidade dos artistas, em expressões como “homi usando bóbi” ou “um cabeludo você pensa que é mulher”. Essa dúvida é reforçada pelos dois últimos versos da canção: *Quer dizer, eu digo os home,/ Mas os home mermo não ...*

Rejeição à Jovem Guarda à parte, a representação do nordestino como cabra-macho, sem trejeitos, sem acessórios considerados femininos (brincos, pulseiras, medalhões, cabelo grande, cinturinha de pilão etc), perdura até os dias de hoje, mesmo que não se trate de uma representação única de masculinidade! E o repertório musical de Gonzagão – indubitavelmente – contribui bastante para o reforço dessa identidade!

UM NORDESTE DE CABRAS-SENSÍVEIS

*“Se a gente lembra só por lembrar
O amor que a gente um dia perdeu
Saudade inté que assim é bom
Pro cabra se convencer
Que é feliz sem saber
Pois não sofreu...”*

*Porém se a gente vive a sonhar
Com alguém que se deseja rever
Saudade, entonce, aí é ruim
Eu tiro isso por mim
Que vivo doido a sofrer*

*Ai quem me dera voltar
Pros braços do meu xodó
Saudade assim faz roer
E amarga qui nem jiló
Mas ninguém pode dizer
Que me viu triste a chorar
Saudade, meu remédio é cantar...”*

(**Qui nem jiló**, autoria de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, lançada em 1950)

Como se verá a partir das análises que seguem, nas canções cujo tom não é predominantemente irônico, o Sanfoneiro Macho derrama-se em letras de caráter lírico-sentimental, que trazem um homem capaz de demonstrar carinho, emoção, sentimento, enfim, um “cabra” amoroso e romântico, caudatário da representação do amor cortês medieval. A representação de um homem

sensível quando está apaixonado já existe, pelo menos, desde as canções provençais e trovadorescas, no século XII.

Conseqüentemente, ao contrário do que talvez se pudesse concluir numa análise rápida, cabra-macho *que brigou com lampião, trabalha sol a sol e de noite vai pro sermão* também pode ser sensível e amoroso. Em outros termos, há duas representações predominantes de masculinidades nas canções de Gonzagão, a saber, o *cabra-macho* e o *homem sensível*, sendo que a relação opositiva que vincula ambas essas representações não é de contraditoriedade e tampouco de contrariedade, mas sim, de complementaridade.

Em 1969, o cantor e compositor Martinho da Vila, no samba “Quem é do mar não enjoa”, repetia em um refrão: “homem que é homem não chora”. Essa canção apenas retratava um pensamento corrente na sociedade da época e, talvez, também dos dias de hoje: o ato de chorar é usualmente atribuído ao feminino. A música de amplo alcance popular, aliás, é pródiga em exemplos que repetem essa concepção. Por exemplo, a composição de Palmeira e Mário Zan, lançada por este em 1958 e regravada por artistas como Barros de Alencar, Roberto Carlos, a dupla sertaneja Bruno e Marrone e mesmo por grupos internacionais como The Letterman, intitulava-se “Os homens não devem chorar”.

Mas quem disse que cabra-nordestino não pode chorar? Quem disse que não pode sofrer, não pode sentir e demonstrar sua dor? Luiz Gonzaga, por exemplo, em composição dele próprio, em parceria com Zé Dantas, lançada em 1953, e contrapondo-se aos versos de “Qui nem Jiló” (*mas ninguém pode dizer que me viu triste a chorar...*), chora, saudoso, a ausência da mulher amada, lembrando em parte canções provençais e românticas:

A Letra I

Composição: Luiz Gonzaga e Zé Dantas

*Vai cartinha fechada
Não deixa ninguém te abrir
Àquela casa caiada
Onde mora a letra I*

*E diz que como uma cacimba
Do rio que o verão secou
Meus óio chorou tanta mágoa
Que hoje sem água
Nem responde à dor*

*Vai, diz que o amor
Fumega no meu coração
Tá e quá fogueira
Das noites de São João
Que eu sofro
Por viver sem ela
Tando longe dela
Só sei reclamar
Eu vivo como um passarinho
Que longe do ninho
Só pensa em voltar*

O título “A Letra I” tem uma explicação baseada em fato histórico: Zé Dantas compôs a letra homenageando sua noiva, que se chamava Iolanda. Deveras, em 26 de junho de 1954, Zé Dantas e Iolanda se casariam. A canção, inicialmente, utiliza o recurso estilístico da prosopopéia (atribuição de características humanas a entes não humanos): cabe à carta não permitir que ninguém a abra, chegar à casa de alguém muito importante, cujo nome inicia pela letra “I”, provocando, nessa pessoa, uma série de sentimentos. Além disso, a letra também faz uso de três comparações típicas da estética romântica, na qual ocorrem paralelos entre o estado de espírito do eu lírico e algum fenômeno da natureza.

No caso dessa canção, há analogia entre o estado em que se encontra o eu-lírico e uma cacimba do rio, seca pelo verão, uma fogueira de São João e um passarinho distante do ninho. Para cada comparação, portanto, um estado de espírito distinto. Na primeira analogia, já houve tanto pranto que não há mais lágrimas para chorar. Na segunda, o amor que o poeta sente é tão intenso quanto uma fogueira de São João. É interessante notar que, no preparo da fogueira, geralmente buscam-se os troncos mais fornidos para que esta, além de permanecer vigorosa, possa durar bastante tempo. A terceira analogia refere-se à distância do amante em relação à amada bem como ao sentimento angustiante da saudade. Ainda em relação às figuras de linguagem, chama atenção a hipérbole presente na analogia da cacimba: *meus óio chorou tanta mágoa que hoje sem água nem responde à dor*.

Em termos estruturais, trata-se de um poema-carta, cujo remetente é o eu-lírico, representado na canção por um amante, sendo o destinatário representado como a pessoa amada, denominada simplesmente pela letra “I” (iniciais do nome). Além disso, o espaço, “àquela casa caiada” (caiada, pintada de cal, portanto de tonalidade branca), transparece, mas é impreciso: o

pronome demonstrativo “aquela” não o revela com exatidão. Em síntese, o eu-lírico revela-se bastante cuidadoso para com a sua amada, já que procura não revelar ao público quem é e tampouco onde mora, contribuindo com o tom misterioso tão ao gosto da estética romântica.

A canção mobiliza, portanto, alguns *topoi* típicos de novelas de cavalaria e canções de amor trovadorescas e românticas, nas quais geralmente há um amante que devota amor incondicional a uma dama. Essa dama é idealizada, encarnando a imagem da perfeição e da pureza. Além disso, não é raro que seja inacessível ao amante, o que o leva a colocar-se em posição de vassalagem em relação à amada. Barros (2008, p. 6) esclarece que,

em primeiro lugar parte-se da valorização suprema da Dama, e da sujeição do poeta à Dama em nome do Amor. Esta sujeição aproveita aqueles ritos políticos e o imaginário feudo-vassálico que orientavam as relações entre os vários componentes da nobreza na Europa Ocidental do século XII. Assim, a relação de entrega do amador à Dama é traduzida em termos das instituições feudo-vassálicas, ocupando a Dama a posição da suserana a quem o poeta deve fidelidade. O já conhecido ritual da Homenagem, que sela o compromisso entre o vassalo e o suserano, é aqui transposto para o Serviço ou para a vassalagem amorosa que o poeta presta à sua Dama. Este conjunto de apropriações leva alguns historiadores a encararem o fenômeno da cortesia dentro de um rigoroso enquadramento feudo-vassálico.

Nas relações de cortesia, era essencial que se preservasse o segredo em relação à dama. Havia razões para isso. A mobilização dessa representação já cristalizada na imagística literária do ocidente, pode ser percebida na letra cantada por Gonzaga a partir de duas pistas: a letra inicial da dama e a dica de que o endereço é *aquela casa caiada*. Na lírica trovadoresca também se buscava a discrição, de modo a preservar a identidade da dama.

Como se percebe, Luiz Gonzaga – utilizando-me aqui de um linguajar bastante popular – “não inventou a roda”: o romantismo do século XIX foi o principal responsável por revitalizar essa representação amorosa cortês, sendo que foi através dos artefatos culturais criados no bojo desse movimento que a

assim chamada cultura das mídias voltada para grandes públicos elaborou uma estética lírico-amorosa já bastante consolidada.³

Dentro dos códigos trovadorescos e românticos, a convivência entre uma representação sensível e simultaneamente máscula do homem não entra em contradição. Pelo contrário, o fato de demonstrar sentimentalismo em virtude da paixão que sente pela amada pode inclusive servir para reforçar a idéia de sua virilidade. Quando as canções de Luiz Gonzaga mobilizam esse imaginário já consagrado na cultura literária canônica do Ocidente e, ao mesmo tempo, já amplamente divulgado pela cultura das mídias – nomeadamente a partir de canções voltadas para grandes públicos, veiculadas por canais como rádio e televisão – elas acabam se servindo dos efeitos estéticos já “testados” e “aprovados” por grandes públicos, o que, talvez, ajude a explicar o sucesso dessas canções.

A identidade masculina do nordestino, portanto, sintetiza duas representações que já convivem historicamente em uma relação de complementaridade na cultura literária e musical de largo alcance: o homem permanece viril, másculo, mas também é delicado, amoroso e sensível quando apaixonado. Em síntese, o cabra-macho também pode chorar e demonstrar sensibilidade, desde que seja por amor.

Quando apresentam o homem sensível, as canções de Luiz Gonzaga são geralmente líricas, retomando modelos consagrados na literatura, oriundos principalmente de estéticas como o romantismo ou, mesmo, o trovadorismo. Já quando trata do *cabra-macho*, Gonzaga geralmente recorre à veia satírica. Os gêneros irônicos e satíricos tampouco constituem novidade na literatura ocidental, especialmente quando se trata de abordar temáticas ligadas à sexualidade. No Brasil, esse tipo de representação já existe, pelo menos, desde a estética barroca, com o *boca-do-inferno* Gregório de Mattos, não configurando, portanto, qualquer novidade literária.

Em síntese, as representações de masculinidades presentes nas canções de Luiz Gonzaga estão conectadas com outras representações preexistentes na história da cultura ocidental, o que, em parte, explica o seu sucesso tão estrondoso junto a um público pouco iniciado em questões literárias e musicais. Além disso, outro indício de uma construção estratégica de

³ Sobre o modo como a cultura das mídias mobiliza as representações criadas no romantismo, verificar sobretudo as obras *Super-homem de massa* e *Apocalípticos e integrados*, de Umberto Eco.

endereçamento é o fato de Luiz Gonzaga mobilizar imagens já consagradas de nordestinidade na construção de suas canções. Ao construir suas representações de masculinidades, o Rei do Baião – através das letras, dos ritmos e das melodias das canções – utiliza-se de costumes, tradições, comportamentos, *modus vivendi*, até paisagens específicas do Nordeste, com tudo o que as compõe, como o gado, os pássaros, as plantas, as pessoas, enfim, muito do que efetivamente é reconhecido como constituinte do sertão.

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE JR, Durval Muniz de. *A Invenção do Nordeste e outras Artes*. Cortez: São Paulo, 3ª ed., 1996.

ALMEIDA, José Augusto de. Luiz. *Gonzaga para Alfabetização de Jovens e Adultos – Curso de formação de Alfabetizadores*. Disponível em http://www.cereja.org.br/arquivos_upload/LuizGonzaga_JoseAugustoAlmeida.pdf. Acesso em 10/05/2009.

BARBOSA, José Marcelo Leal. *Luiz Gonzaga: suas Canções e Seguidores*. Halley: Teresina, 2007.

BARROS, José D'Assunção. *Os Trovadores Medievais e o Amor Cortês – Reflexões Historiográficas*. Aletheia, Ano 1, Vol. 1, nº 2. Rio de Janeiro, 2008.

COELHO, Nelly Novaes. *Literatura de Cordel*. Disponível em <http://singrandohorizontes.blogspot.com/2007/12/literatura-de-cordel-nelly-novaes.html>. Acesso em 08/07/2009.

CONNEL, Robert W. *Políticas de Masculinidade*. Educação e Realidade, v 20, n 02, Porto Alegre – RS, 1995.

COSTA, Marisa Vorraber. Estudos Culturais – para além das Fronteiras disciplinares. In _____. (Org.). *Estudos Culturais em Educação*. Porto Alegre: ed. da UFRGS, 2000.

_____. Mídia, Magistério e Política Cultural. In _____. (Org.). *Estudos Culturais em Educação*. UFRGS, Porto Alegre - RS, 2000.

DREYFUS, Dominique. *Vida de Viajante: a Saga de Luiz Gonzaga*. São Paulo: Editora 34, 1996.

ECO, Umberto. Apocalípticos e integrados. São Paulo: Perspectiva, 1993 .

_____. *O super-homem de massa*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

FERNANDES, Adriana. Forró: música e dança “de raiz”? *Anais do V Congresso Latinoamericano da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular*, Rio de Janeiro, 2004.

FREITAS, Letícia Fonseca Richtofen de. & SILVEIRA, Rosa Maria Hessel. A Figura do Gaúcho e a Identidade Cultural Latino-americana. *Educação*. Ano XXVII, nº 02, Porto Alegre – RS, 2004, p.242.

GIROUX, Henry. *Language and Intercultural Communication*. Disponível em http://www.henryagiroux.com/RoleOfCritPedagogy_Port.htm. Acesso em 04/01/2009.

HALL, Stuart. The Work of Representation. In: HALL, Stuart.(Org.) *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*. Sage/Open University: London/Thousand Oaks/New Delhi, 1997.

_____. A Centralidade da Cultura: nota sobre as revoluções Culturais do Nosso Tempo. Trad. e Rev. por Ricardo Uebel, Maria Isabel Bujes e Marisa Vorraber Costa. *Educação e Realidade*, Vol. 22, nº 2, Porto Alegre – RS, 1997.

_____. *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

LOURO, Guacira Lopes. *Gênero, Sexualidade e Educação: uma perspectiva pós-estruturalista*. Petrópolis: Vozes, 1997.

_____. ***Gênero e sexualidade: desafios da contemporaneidade***. Palestra proferida no evento ANPED SUL 2008, VII Seminário de pesquisas da Região Sul, realizado em Itajaí – SC, em 2008.

NELSON, Cary; TREICHLER, Paula; GROSSBERG, Lawrence. Estudos Culturais: uma introdução. In: SILVA, Tomaz Tadeu (Org.). *Alienígenas na sala de aula. Uma introdução aos Estudos Culturais*. Petrópolis: Vozes, 1995.

SABAT, Ruth. *Pedagogia Cultural, Gênero e Sexualidade. Revista. Estudos Femininos*, vol.9, no.1, Florianópolis – SC, 2001.

SANTOS, João Farias dos. *Luiz Gonzaga: a Música como Expressão do Nordeste*. São Paulo: Ibrasa, 2002.

SCOTT, Joan. *Gênero: uma categoria útil de análise histórica*. Educação e Realidade, Porto Alegre, v. 16, n. 2, p. 5-22, jul./dez. 1990.

SILVA, Tomaz Tadeu. (org.). *Alienígenas na sala de aula – Uma introdução aos estudos culturais em educação*. Petrópolis: Vozes, 1995.

_____. *O sujeito da educação: estudos foucaultianos*. Petrópolis: Vozes, 1999.

_____. *Teoria Cultural e Educação: um Vocabulário Crítico*. Petrópolis: Vozes, 2000.

_____. *Identidade e diferença – A perspectiva dos Estudos Culturais*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

SIMON, Roger I. A Pedagogia como uma Tecnologia Cultural. In SILVA, Tomaz Tadeu (Org. e Trad). *Alienígenas na Sala de Aula – uma Introdução aos Estudos Culturais*. Petrópolis: Vozes, 1995.

STEINBERG, Shirley R. *Kindercultura: a Construção da Infância pelas Grandes Corporações*. In SILVA, Luiz Henrique et al.. (Orgs.). *Identidade Social e a Construção do Conhecimento*. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 1997.

VITELLI, Celso. *Jogos Universitários e Discursos sobre Masculinidades Contemporâneas*. UFRGS, Porto Alegre, 2008.

REFERÊNCIAS DAS CANÇÕES

Buraco de Tatu – composição de Jadir Ambrósio e Jair Silva, lançada em 1956, RCA Victor, 78 RPM.

Xote do Saiote – composição de Onildo Almeida, lançada 1970, RCA, LP “Sertão 70”.

Xote dos Cabeludos – composição de José Clementino e Luiz Gonzaga, lançada em 1967, RCA, LP “Óia eu aqui de novo”.

Qui nem jiló – composição de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, lançada em 1950, RCA Victor, 78 RPM.

A Letra I – composição de Luiz Gonzaga e Zé Dantas, lançada em 1953, RCA Victor, 78 RPM.