

## “QUANDO BATEM AS SEIS HORAS”: DEVOÇÃO POPULAR NA OBRA DE LUIZ GONZAGA

*José Afonso Chaves\**

*Eveton Guilherme Pereira\*\**

### RESUMO

O presente artigo procura identificar na obra do cantor Luiz Gonzaga uma discussão implícita em torno da identidade nacional que passa pela abordagem da religiosidade popular presente no sertão do nordeste do Brasil. O trabalho consiste na análise de algumas músicas que refletem um imaginário cultural compartilhado nessa região, sobretudo pelos praticantes do catolicismo pertencentes a uma camada social mais baixa. Para evidenciar nossa hipótese utilizamos o conceito de estrutura de sentimento de Raymond Williams. A análise nos permite levantar a hipótese de que Luiz Gonzaga faz uso dos motivos da religiosidade popular nordestina como forma de reivindicar um projeto de nação que leve em conta uma estrutura de sentimentos popular e sertaneja.

**Palavras-chave:** Religiosidade popular, Identidade nacional, Luiz Gonzaga, estrutura de sentimentos.

---

\* Doutor em Sociologia (2010) e Mestre em Ciência Política (2002) pela Universidade Federal de Pernambuco. Licenciado em Filosofia pela Universidade Católica de Pernambuco (1998). Professor do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Religião da. Membro do Grupo de Pesquisa “Estudos Transdisciplinares em História Social”. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1258524189978551>. E-mail: [afonchaves@yahoo.com.br](mailto:afonchaves@yahoo.com.br).

\*\* Mestre em Ciências da Religião pelo PPGCR-UNICAP. Graduado em Teologia pela Faculdade de Filosofia Ciências e Letras de Caruaru (2014) e pelo Seminário Teológico Batista Nacional de Pernambuco (2010). Pastor das Igrejas: Primeira Igreja Batista Renovada em Catende e da Igreja Batista Renovada em Joaquim Nabuco, PE. Presidente da Juventude Batista Nacional de Pernambuco desde 2013. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7712924333140141>. E-mail: [prevetong@gmail.com](mailto:prevetong@gmail.com).

## ABSTRACT

The present article tries to identify in the work of the singer Luiz Gonzaga an implicit discussion about the national identity that show through the approach of popular religiosity present in the semi-arid of northeastern Brazil. The work consists of the analysis of some songs that reflect a cultural imaginary shared in this region, mainly by the practicers of the catholicism belonging to a lower social layer. To illustrate our hypothesis, we use Raymond Williams' concept of feeling structure. The analysis allows us to raise the hypothesis that Luiz Gonzaga makes use of the motives of popular religiosity in the Northeast as a way of claiming a project of nation that takes into account a structure of popular and northeastern feelings.

**Keywords:** Popular religiosity, national identity, Luiz Gonzaga, structure of feelings.

## INTRODUÇÃO

O repertório musical de Luiz Gonzaga, além de oferecer um conhecimento acerca dos mais variados aspectos que compõem o que se denomina por identidade nordestina, constitui uma significativa e também vasta apresentação das práticas religiosas das camadas populares que habitam essa região, sobretudo de sua população sertaneja. Uma rápida verificação das músicas por ele interpretadas e compostas permite identificar o quanto o motivo religioso se fez presente ao longo de sua trajetória, pois existem, pelo menos, vinte e três composições que trazem já no título a temática religiosa.

A emergência do universo religioso é caracterizada pela alusão à preces, rezas, promessas, benditos no que respeita ao formato das práticas; já os personagens mais frequentes aí tematizados são Nossa Senhora, Santos da piedade popular e figuras religiosas de atuação marcante na região e de profundo arraigamento no imaginário cultural nordestino, como Padre Cícero e Frei Damião. Em razão disso, seu trabalho musical resulta como importante mapeamento, em termos de expressão artística, dos componentes de um modelo de devoção popular presente no nordeste do Brasil do século XX.

As possibilidades analíticas das práticas pontuadas nesse *corpus* musical são muitas. Nesse trabalho, queremos, de modo específico, compreender as razões que fizeram desse compositor e intérprete dedicar parte significativa de sua obra às questões da religiosidade popular.



Nesse sentido, convém salientar que Gonzaga não foi o único artista, de meados do século XX no Brasil, a se voltar para o horizonte das religiões populares. Os exemplos são inúmeros, cabendo destacar o mundo do candomblé baiano nas canções de Dorival Caymmi, o repertório sincrético, de um ponto de vista religioso, interpretado pela sambista Clara Nunes e um LP de Martinho da Vila todo dedicado aos pontos da Umbanda.

Essa recorrência de motivos religiosos oriundos das práticas de religiosidade popular na produção musical de vários artistas, sobretudo em um arco temporal que vai dos anos 1940 até os anos 1970, parece nos indicar que a presença desses mesmos motivos em Luiz Gonzaga não deve ser compreendida tão somente voltando-se para sua obra e sua trajetória de modo isolado, mas que ambas devem ser inseridas nas relações sociais mais amplas tecidas em seu período de feitura. Nesse trabalho estamos assumindo o conceito de Estrutura de Sentimento, formulado pelo teórico inglês Raymond Williams que nos diz que toda obra artística necessita de uma abordagem que explicita seus meios e suas relações sociais de produção, bem como os sentidos e alcances estéticos e políticos desses bens artísticos.

Ademais, a literatura sociológica nos assegura que no recorte de tempo no qual emerge a atuação de Luiz Gonzaga havia inquietação quase que generalizada entre os intelectuais e artistas, qual seja, a busca pela definição de uma identidade nacional (ORTIZ, 1985; ARRUDA, 2001). Essa preocupação em produzir dispositivos artísticos ou teóricos recebeu as mais diversas inclinações ideológicas por parte desses agentes. Neste sentido, nosso desafio neste artigo consiste em problematizar a presença da religiosidade popular católica na música de Luiz Gonzaga como sendo constituinte de uma estrutura de sentimento popular-sertaneja que buscava na religião praticada pelas populações dessa área semiárida uma expressão genuinamente brasileira.

Em um primeiro momento desenvolveremos o conceito de estrutura de sentimento. Em seguida, apresentaremos a necessidade de construção intelectual da questão da identidade nacional como um aspecto fundamental da preocupação dos intelectuais do século XX. (Questão da cultura popular como elemento central desse debate). Na terceira parte explicitaremos os componentes mais decisivos da religiosidade popular



no trabalho do músico pernambucano através da análise de três músicas. Por último, procuraremos confrontar o resultado da análise da terceira parte em meio ao que estamos denominando de uma estrutura de sentimento popular-sertaneja.

## 1. A NOÇÃO DE ESTRUTURA DE SENTIMENTO DE RAYMOND WILLIAMS

O conceito de Estrutura de Sentimento significa algo como um medidor do tempo. É a ligação que há entre as alterações contidas nos produtos culturais, a ponto de provocar modificações na sua tradição, e a própria organização social. Para Williams todas as mudanças ocorridas nos produtos culturais, na forma de estilo, tendência, corrente, modelo etc é sempre social e decorrente de respostas a mudanças objetivas. As mudanças nos produtos nunca são resultantes de uma experiência pessoal ou características de um grupo, mas de uma forma comum de reagir ao modo de vida. A experiência é sempre social e material e acontece em bloco, em conjunto, em comum. Todos nascemos em uma Estrutura de Sentimento com a qual interagimos, seja para sua reprodução, seja para sua superação. Nesse sentido, a análise dos motivos de religiosidade popular na obra de Luiz Gonzaga somente pode ser realizada em articulação com os acontecimentos de seu tempo, em resposta aos modos de vida nele impregnados.

De acordo com Maria Elisa Cevasco, esse conceito surge na obra de Williams para resolver um problema de ordem analítica, que era o predomínio de determinadas convenções cinematográficas em períodos específicos. Seu intuito é se afastar da fixidez de certas análises formalistas ou sociológicas. Diz ele que, “relacionar uma obra de arte com qualquer aspecto a totalidade observada pode ser, em diferentes graus, bastante produtivo; mas muitas vezes percebemos na análise que quando se compara a obra com esses aspectos distintos, sempre sobra algo para que não há uma contraparte externa. Este elemento é o que denominei de estrutura de sentimentos, e só pode ser percebido através da experiência da própria obra de arte”. (WILLIAMS, apud CEVASCO, 2001, p. 152).

Raymond Williams, no seu livro *Marxismo e Literatura*, ressalta que: “A análise se centraliza então nas relações entre essas instituições produzidas, formações e experiências, de modo que agora, como naquele passado produzido, somente formas



fixas explícitas existem, e a presença viva se está sempre por definição, afastando”(WILLIAMS, 1979, p. 130). A partir desta preocupação com o distanciamento das experiências vividas e sentidas no presente para a compreensão dos dias de hoje, além do questionamento:

Se o social é sempre passado, no sentido de que é sempre formado, temos na verdade de encontrar outros termos para a experiência inegável do presente: não só o presente temporal, a realização deste instante, mas o presente específico de ser, o inalienavelmente físico, dentro do que podemos realmente discernir e reconhecer instituições, formações, posições, mas nem sempre como produtos fixos, definidores (WILLIAMS, 1979, p. 130).

Williams formulou um conceito intitulado Estruturas de sentimento com o intuito de contemplar aquilo que foge ao fixo e às instituições já formadas, que por estar acontecendo neste exato momento pode até mesmo vir a não se manter. Se refletirmos sobre o campo musical, quantas bandas se formam e acabam sem deixar rastros? Talvez alguma delas, pode ter feito alguma melodia diferente, ter feito um sucesso relâmpago, quem sabe? O autor critica as formas fixas até mesmo de forma irônica, como podemos perceber na passagem:

Supomos, ou mesmo nem sabemos que temos de supor, que elas existem e são vividas de forma específica e definitiva, em formas singulares e em desenvolvimento. Talvez os mortos possam ser reduzidos a formas fixas, embora os seus registros que sobrevivem sejam contra isso (WILLIAMS, 1979, p. 132).

A percepção desta estrutura pode ser complexa, pois reconhecer um processo em formação é difícil, ainda mais se tratando de sentimentos e pensamentos. Williams cita como exemplo, a formação da história da língua, onde se percebe em sua fase embrionária as novas relações dos sentimentos pré-estabelecidos (dominantes) com os emergentes (os novos).

Estamos então definindo esses elementos como uma ‘estrutura’: como uma série, com relações internas específicas, ao mesmo tempo engrenadas e em tensão. Não obstante, estamos também definindo uma experiência social que está ainda em processo, com frequência, ainda não reconhecida como social, mas como privada, idiossincrática, e mesmo isoladora, mas que na análise (e raramente de outro modo)

tem suas características emergentes, relacionais e dominantes, e na verdade suas hierarquias específicas (WILLIAMS, 1979, p. 134).

O conceito de Estrutura de sentimento é importante para a total compreensão das obras de arte, onde o conteúdo social encontra-se presente nos vários elementos emergentes e dominantes, que se interligam tornando-se evidente os laços duma geração ou período. Pode-se perceber na estrutura de peças, romances e filmes permeados por experiências e pensamentos históricos. Uma das modalidades de sua presença está em traços recorrentes de época, em convenções de gênero ou em outros dados estilístico-formais que definem o perfil de uma ou de um conjunto de obras. Como observa Maria Elisa Cevasco, essa noção expressa a tentativa de “descrever a relação dinâmica entre experiência, consciência e linguagem, como formalizada e formante na arte, nas instituições e tradições” (2001, p.151).

Através da compreensão do conceito Estruturas de sentimento podemos analisar não apenas as formas estruturadas e consagradas mas especialmente a emergência do novo – que este sim poderá modificar as estruturas dominantes, pois apresenta-se como uma resposta a mudanças determinadas na organização social, é a articulação do emergente que escapa à força acachapante da hegemonia, que certamente trabalha sobre o emergente nos processos de incorporação, através dos quais transforma muitas de suas articulações para manter a centralidade de sua dominação (CEVASCO, 2001, pp. 157- 158).

Cevasco ainda chama a atenção para um problema importante deste trabalho que é a leitura simplesmente formalista do artefato artísticos, quando afirma que “estamos tão ‘viciados’ em análises formalistas de obra de arte que é preciso lembrar que essas estruturas, embora dadas nas obras, não são geradas internamente” (2001, p.152) mas sim fruto da experiência histórica. A percepção do interior da obra de arte pode ser visto melhor:

(...) nas artes e no pensamento de períodos do passado. Quando as obras estavam sendo feitas, seus criadores muitas vezes pareciam, tanto para si mesmos quanto para os outros, estar sozinhos isolados, e serem ininteligíveis. E no entanto, muitas vezes, quando essa estrutura de sentimento tiver sido absorvida, são as conexões, as correspondências, e até mesmo as semelhanças de época, que mais saltam à vista. O que era então uma estrutura vivida, é agora uma



estrutura registrada, que pode ser examinada, identificada e até generalizada. Em nosso próprio tempo, antes que isso aconteça, é provável que aqueles para quem a nova estrutura é mais acessível, ou em cujas obras ela está se formando de maneira mais clara, percebam sua experiência como única: como o que os isola das outras pessoas, ainda que o que os isolem sejam de fato as formações herdadas e as convenções e instituições que não mais exprimem e satisfazem os aspectos mais essenciais de suas vidas (...) O que isso significa na prática é a criação de novas convenções e de novas formas (WILLIAMS, 1979, p. 135).

Essas estruturas, embora dadas nas obras, não são constituídas internamente. Ao contrário, como já foi dito, são estruturações de uma dada experiência histórica. Nesse sentido, trata-se da descrição da existência de aspectos assemelhados em muitas obras de arte do mesmo momento sócio-histórico que não têm possibilidades de serem descritos somente como formas ou como expressões diretas do mundo real. Assim, Cevasco conclui que estrutura de sentimento é a articulação de uma resposta a mudanças determinadas na organização social. O artista pode até perceber como única a experiência para a qual encontra uma forma, mas a história da cultura demonstra que se trata de uma resposta social a mudanças objetivas. O mais usual é que na história da cultura essas respostas supostamente únicas sejam depois reunidas como característica de um grupo ou formação (2001, p. 153).

Para Williams, a totalidade social é conformada pela disputa entre as várias estruturas de sentimento. Um grupo social pode fazer com que sua estrutura de sentimento possa tornar-se preponderante em relação aos demais grupos sociais, entretanto, isso não significa que outros grupos subalternos não possam experimentar a constituição de uma estrutura de sentimento própria. Williams sustenta, ainda, que essa estrutura não se esgota na interioridade: aflora igualmente nos produtos culturais de uma dada época e deixa a sua marca indelével nos modelos e padrões que nela são valorizados. O simples trajar, os hábitos e as atitudes, os edifícios, os artefatos, a língua e os textos em que um período histórico se materializa estão impregnados de tal sentimento. Os resíduos materiais da estrutura de sentimento permanecem incrustados nas obras de arte e literárias, objetos privilegiados para a análise da cultura de um dado período. Não obstante, como admite o próprio autor, ao observador distante no tempo não é facultada senão uma visão imprecisa, permeada de lacunas, dessa estrutura. Williams considerara três níveis distintos de cultura - a vivida, a registrada e a seletiva - que



explicavam, em grande medida, uma tal limitação. Somente a experiência imediata permite apreender o “resultado vivo de todos os elementos da organização geral”, enquanto que os registros de uma determinada cultura constituem dela um mero resquício (WILLIAMS, 1980, p. 43).

Nesse sentido, como nos diz Williams:

Isso pode ser visto mais claramente nas artes e no pensamento de períodos do passado. Quando as obras estavam sendo feitas, seus criadores muitas vezes pareciam (...) estar isolados, sozinhos. E, no entanto, muitas vezes, quando essa estrutura de sentimento tiver sido absorvida, são as conexões, as correspondências, e até mesmo as semelhanças de época, que mais saltam à vista. (...) O que isso significa na prática é a criação de novas convenções e de novas formas (WILLIAMS, 1975, pp. 19-20).

Assim, o conceito de estrutura de sentimento apresenta uma importante contribuição aos estudos sociológicos da arte, justamente por perseguir a identificação do substrato social que interage com as formas estilísticas de cada período histórico ou cada autor, conformando-os em uma experiência comum. Dessa maneira, podemos encontrar a vigência de uma estrutura de sentimento no período e que, de alguma forma, dialoga com a obra musical de Luiz Gonzaga.

## **2. A ESTRUTURA DE SENTIMENTO DA IDENTIDADE NACIONAL EM TORNO DO POPULAR**

Desde os anos 1920, quando vislumbrou seu espaço nas artes e na literatura, aos poucos o Modernismo levantou questionamentos e foi se inserindo como signo de mudanças relevantes. De acordo com Eduardo Jardim de Moraes (1978), esse movimento foi responsável, conforme demonstra a historiografia, por uma atualização mais sólida do Brasil no concerto das nações cultas, ou seja, no conjunto de países cujas experimentações de criação artística vivenciavam transformações sociais, políticas e culturais decisivas. Antonio Candido também compartilha de uma opinião semelhante, ao afirmar o seguinte:

O Modernismo foi complexo e contraditório, com linhas centrais e linhas secundárias, mas iniciou uma era de transformações



essenciais. Depois de ter sido considerado excentricidade e afronta ao bom gosto, acabou tornando-se um grande fator de renovação e o ponto de referência da atividade artística e literária. De certa modo, abriu a fase mais fecunda da literatura brasileira, que já havia adquirido maturidade suficiente para assimilar com originalidade as sugestões das matrizes culturais, produzindo em larga escala uma literatura própria (CANDIDO, 2010b, p.87).

A maior parte desses eventos começou a ganhar força a partir da Semana de Arte Moderna, considerada o momento da “ruptura” com antigos valores passadistas e promotora de um novo nacionalismo artístico. Ao longo da década de 1920, os estudos sobre a cultura brasileira tornaram-se mais recorrentes, estimulando o contato dos grupos modernistas com diversos dilemas do país, ajudando-os a enfrentar com outra atitude os paradoxos da nossa realidade “periférica”. Nesse contexto, o tema da brasilidade ocupou espaço central; pois ela serviu de matéria prima para as observações desta realidade (MORAES, E., 1978). Este quadro paulatino de transformações ensejou em muitos intelectuais brasileiros o desejo profundo de modernização das artes, os quais procuraram romper com cânones estéticos considerados antigos e antiquados para a nova sensibilidade que surgia. Por tais contributos, o Modernismo se configura numa de nossas principais tradições intelectuais, viabilizando novos rumos para a nacionalidade e fazendo da cultura um instrumento de conhecimento e investigação. Após quase um século desde seu aparecimento, ainda é possível encontrar essa herança para a história das artes, da literatura e do pensamento social (ZILIO, 1997). Conforme diz Ana Lúcia de Freitas Teixeira:

Ainda em termos gerais, o pensamento brasileiro dedicado ao movimento modernista, tanto em seus aspectos propriamente artísticos quanto naqueles de traçado mais teórico, que buscavam produzir as orientações para a produção de uma arte *brasileira*, se tinham o objetivo de fazê-lo, naturalmente que recortariam do cenário brasileiro aquilo em cujo crédito depositariam o teor de especificidade de uma possível *brasilidade*. Tratou-se, portanto, de buscar a singularidade, a especificidade de uma nação em gestação (TEIXEIRA, A., 2009, p.17).

Porém, é fundamental entender que não foi um mérito exclusivo do Modernismo a preocupação de elaborar e construir narrativas que expusessem um suposto sentimento de brasilidade. Antes dele, mas em situações distintas, o Movimento



Romântico já tinha iniciado essa tarefa, inaugurando mais nitidamente uma nova problemática em nossa história cultural, debatida pela elite culta da época (CANDIDO, 2010a, 2010b, 2014; MORAES, E., 1978). Por isso mesmo, o fato da brasilidade ter novamente despertado o interesse de muitos autores modernistas, possivelmente estabelecendo elos com as discussões a respeito do primitivismo da arte européia, reacende o debate sobre suas implicações filosóficas e reflexivas (MORAES, E., 1978). Sabe-se, contudo, que o modelo com o qual os românticos pensavam o “nacional” dizia respeito “antes a ideais estrangeiros do que, propriamente, a realidade do país” (THOMAZ, 2015, p.18).

A diferença mais importante entre eles e os modernistas estava no modo com que estes últimos tentaram contextualizar o pensamento e a ação com a sociedade em que viveram. Por conseguinte, uma das contribuições do Movimento Modernista “consiste justamente em ter colocado tanto a questão da atualização artístico-cultural de uma sociedade subdesenvolvida quanto a problemática da nacionalidade” (OLIVEN, 2006, p.41). A Antropofagia, por exemplo, irá apresentar uma reflexão sobre o caráter “original” da cultura brasileira que, ainda na década de 1920, com a “digestão” dos “ismos” plenamente realizada, “assimila a presença do elemento estrangeiro e passa a uma política de exportação e não mais de importação, como havia acontecido até então” (SCHWARTZ, 1983, p.48).

Em tal contexto, a cultura tornou-se um espaço privilegiado para a análise da realidade social, conferindo-lhe um caráter particular. O dado local deveria ser construído em consonância com as vanguardas internacionais, concentrando-se no primitivismo das supostas “raízes” brasileiras, ou seja, em subsídios que pudessem servir de pano de fundo no intuito de oferecer um panorama dos nossos particularismos e características a serem delineadas. Partia-se de uma “revalorização da iconografia nacional, buscando elementos constitutivos para uma expressão genuína da identidade brasileira, numa linguagem moderna e universal e, ao mesmo tempo, arcaica, primitiva e nacional” (SCHØLLHAMMER, 2011, p.268). Ao mesmo tempo, as tensões que constituem a nossa vida intelectual também estruturaram este “redescobrimento” do Brasil, permeadas por uma heterogeneidade de narrativas e pontos de vista complementares e conflitantes.



Mas de que maneira poderíamos refletir a ideia de nação – e seu possível viés regional – uma vez que esta se tornou um dos principais substratos da consciência literária? Seguindo a periodização proposta por Eric J. Hobsbawm (2013), em seus estudos sobre o Estado-Nação, Chaui (2000, p.16) afirma que já se pode notar o aparecimento da “nação” no vocabulário político de 1830, a partir do qual podemos distinguir três etapas de desenvolvimento. A primeira vai de 1830 a 1880, momento no qual se falava em “princípio de nacionalidade”, discurso que provinha da economia liberal. A segunda vai de 1880 a 1918, caracterizada pela noção da “ideia nacional”, utilizada por intelectuais pequeno-burgueses, em especial alemães e italianos. Por fim, a terceira vai de 1918 aos anos de 1950-1960, quando se começou a falar em “questão nacional”, que emanava principalmente o discurso dos partidos políticos e do Estado. Por esses motivos, Hobsbawm (2013, p.18) considera que a nação não é uma entidade social originária ou imutável, mas “pertence exclusivamente a um período particular e historicamente recente. Ela é uma entidade social apenas quando relacionada a uma certa forma de Estado territorial moderno, o “Estado-nação”; e não faz sentido discutir nação e nacionalidade fora desta relação” (HOBBSAWM, 2013, p.18).

Para Max Weber uma nação é “uma comunidade de sentimento que se manifestaria adequadamente num Estado próprio; daí, uma nação é uma comunidade que normalmente tende a produzir um Estado próprio” (WEBER, 1946, p.207). Consideremos a seguinte citação:

Se o conceito de “nação” pode, de alguma forma, ser definido sem ambigüidades, certamente não pode ser apresentado em termos de qualidades empíricas comuns aos que contam como membros da nação. Num certo sentido, o conceito indubitavelmente significa, acima de tudo, que podemos arrancar de certos grupos de homens um sentimento específico de solidariedade frente a outros grupos. Assim, o conceito pertence à esfera dos valores. Não obstante, não há acôrdo sobre como esses grupos devem ser delimitados ou sôbre que ação concertada deve resultar dessa solidariedade (WEBER, 1946, p.202).

O autor, contudo, busca compreender que a nação não é a mesma coisa que uma comunidade étnica que fala a mesma língua, – embora esta seja a sua base positiva e seu elemento cultural mais destacado – argumentando que a solidariedade baseada



na língua é relativa e, por conseguinte, sua validade conceitual pode variar segundo as formações sociais a que é aplicada. É o caso, por exemplo, da solidariedade “nacional” e “étnica” ou entre homens que falam a mesma língua, pois dependendo das circunstâncias elas podem ser rejeitadas ou aceitas, já que sozinhas não fazem por si só uma “nação” (WEBER, 1946). Em conformidade com isso, Max Weber afirma que “a significância de “nação” está habitualmente ligada à superioridade, ou pelo menos, à insubstituibilidade, dos valores culturais que devem ser preservados e desenvolvidos exclusivamente através do cultivo da peculiaridade do grupo” (WEBER, 1946, p.206).

Na definição já clássica de Benedict Anderson, “dentro de um espírito antropológico, a nação pode ser definida como uma comunidade política imaginada – e imaginada como sendo intrinsecamente limitada e, ao mesmo tempo, soberana” (ANDERSON, 2008, p.32). Ela envolve, de acordo com Anderson (2008, p. 32-34), o delineamento de quatro critérios centrais. O primeiro critério refere-se ao fato de que a nação é *imaginada* porque a maioria dos seus membros jamais se conheceu ou ouviu falar da maioria dos seus companheiros, embora todos tenham em mente a imagem viva da comunhão entre eles. O segundo critério procura demonstrar que uma nação é *limitada* porque mesmo a maior delas possui fronteiras finitas, ainda que elásticas, além das quais existem outras nações. O terceiro critério afirma que a nação é *soberana* porque nasceu numa era de grandes transformações modernas, como o Iluminismo e a Revolução Francesa, as quais estavam destruindo a legitimidade do reino dinástico e da ordem divina. O quarto e último critério diz que a nação é imaginada como uma *comunidade* porque, “independentemente da desigualdade e da exploração efetivas que possam existir dentro dela, a nação sempre é concebida como uma profunda camaradagem horizontal” (ANDERSON, 2008, p. 34).

Benedict Anderson também adverte que a ideia de nação, imaginada em sua acepção moderna, não foi apenas um fenômeno ligado ao surgimento do Estado-Nação, mas sobretudo ao estabelecimento das línguas nacionais, em oposição à antiga hegemonia do latim, e ao crescimento paulatino da produção de jornais e livros impressos, criando uma espécie de sentimento de pertença e de “antiguidade essencial” entre os membros de uma mesma comunidade. A este fenômeno o autor



denominou de “capitalismo editorial”, cuja ação sobre a diversidade da linguagem humana “criou a possibilidade de uma nova forma de comunidade imaginada, a qual, em sua morfologia básica, montou o cenário para a nação moderna” (ANDERSON, 2008, p.72). Portanto, o aparecimento da nação trouxe também a criação de padrões de alfabetização universais, generalizou uma única língua vernacular como o meio dominante de comunicação, criou uma cultura homogênea e manteve instituições culturais e sistemas de ensino nacional (HALL, 2006).

Entretanto, mesmo que as nações sejam *imaginadas*, imaginá-las também é um grande desafio. Lilia Moritz Schwarz pontua que “não se imagina no vazio e com base em nada. Os símbolos são diferentes quando se afirmam no interior de uma lógica comunitária afetiva de sentidos e quando fazem da língua e da história dados “naturais e essenciais”; pouco passível de dúvida e de questionamento” (SCHWARCZ, 2008, p.16). O uso do “nós”, por exemplo, presente nos hinos nacionais ou nos jogos de futebol faz com que o sentimento de pertença se sobreponha à ideia de individualidade e apague o que existe de “eles” e de diferentes em qualquer sociedade (SCHWARCZ, 2008). Conforme admite Stuart Hall, “no mundo moderno, as culturas nacionais em que nascemos se constituem em uma das principais fontes de identidade cultural” (HALL, 2006, p.47). O sentimento de “pertencimento”, os processos de “reconhecimento” e as dinâmicas de cada sociedade tornam-se primordiais na construção de identidades. Ademais, “as identidades nacionais não são coisas com as quais nós nascemos, mas são formadas e transformadas no interior da *representação*” (HALL, 2006, p.48). Logo, por não ser algo de natureza biológica, e sim um discurso construído, a nação ou a cultura nacional não são compostas apenas de instituições culturais, mas também de símbolos e representações que influenciam e organizam nossas ações e a concepção que temos de nós mesmos (HALL, 2006).

Essas tentativas mais totalizantes conviveram ao mesmo tempo com outras formas alternativas, advindas de um cenário brasileiro mais distante dos grandes centros urbanos e políticos. Nesse sentido, a produção de uma identidade nordestina abrigada na música de Luiz Gonzaga parecia cumprir essa necessidade de afirmar modos de vida excluídos das narrativas mais poderosas e também oficiais. No interior dessa tentativa, encontramos a preocupação em evidenciar o componente religioso presente



nessa população, através de concepções e práticas, como um elemento fundamental desse modo de vida e que a obra de Gonzaga parece reivindicar como um dos mais autênticos da identidade nacional. Veremos esse aspecto no tópico que segue.

### **3. OS MOTIVOS RELIGIOSOS NA MÚSICA DE LUIZ GONZAGA**

Ao longo de sua extensa carreira Luiz Gonzaga sempre esteve atento ao fenômeno da religiosidade popular, pois são inúmeras as canções nas quais o cantor expõe o universo das devoções populares do sertão nordestino. A noção de religiosidade diz respeito ao modo como os indivíduos se relacionam com a religião, conjunto de crenças, atos, celebrações e ritos ligados ao sagrado. O uso da palavra “religiosidade” neste artigo se justifica porque nosso propósito consiste na percepção de como o sagrado vivenciado pela população pobre do nordeste foi discursivamente construído na obra de Luiz Gonzaga. A religiosidade desses sertanejos que se encontram numa dinâmica mais rural, reúne os atributos de um sistema religioso cristão, mas que nas canções que se debruçam sobre o assunto, dá indícios de uma religiosidade popular, tradicional, rústica, primária ou folclórica, como algumas vezes já foi classificada por estudiosos que se debruçam sobre a religiosidade nordestina.

Essa relação com o sagrado constitui um sistema conexo e complexo de práticas e crenças tiradas do catolicismo erudito – aquele que chegou ao Brasil no século XVI – , as quais foram ganhando novos significados e leituras, a partir das experiências desses sujeitos históricos e das tradições em que estavam inseridos. Essas formas de relação com o sagrado são transmitidas às gerações seguintes, sofrem transformações e novos olhares, sendo ressignificadas a cada nova leitura.

As imagens da religiosidade que se apresentam nas narrativas das canções cantadas por Luiz Gonzaga fazem referência ao Cristianismo de base Católica, religião predominante no interior do nordeste brasileiro, mas que era praticada com significativa distância dos livros de doutrina oficiais. Em razão disso, entendemos que se trata de uma religiosidade popular. Essa religiosidade popular manifesta um sagrado que apresenta um caráter de proteção, abrigo e de diminuição do sofrimento. Assim, o retribuir antecipado, por parte dos devotos, demonstra uma profunda confiança na dimensão sagrada. Isso fica evidente nas festa em louvor dos santos,



nas procissões e romarias. Na música “Viva meu padim”, essa confiança se expressa de modo eloquentemente direto:

Vou ver meu padim  
De bucho cheio  
Ou barriga vazia  
Ele é o meu pai  
Ele é o meu santo  
É minha alegria

A canção demonstra a fé inquebrantável na capacidade do “santo” em proteger e confortar: “é minha alegria”. Da mesma forma, expõe o sacrifício e necessidade, pois mesmo diante de dificuldades a ida ao território sagrado se apresenta como um momento de alegria. O santo em questão é o Padre Cícero, que mesmo não recebendo sequer a beatificação pela hierarquia católica é visto como realizador de promessas por parte dos católicos, sobretudo do sertão nordestino.

A imagem desses sacerdotes-beatos entre os fiéis populares parece resultar como uma encarnação da divindade, visto que, em muitas ocasiões, é a eles diretamente que a proteção é invocada, como no caso da música “Frei Damião”:

Frei Damião, meu bom Frei Damião  
O seu perdão numa procissão faz um bom  
Cristão  
Frei Damião, meu bom Frei Damião  
Eu sou nordestino, eu estou pedindo a sua  
Benção.

No cancionário de Luiz Gonzaga a presença de Nossa Senhora também é profusa, visto que no imaginário popular Maria é, no catolicismo popular, aquela com maior possibilidade de interceder ao seu Filho pelas preces dos penitentes. Dentre as muitas músicas dedicadas à Ela no repertório do sanfoneiro pernambucano, talvez a que mais se destaque como expressão desse imaginário popular que recorre àquela que é considerada a mãe de Deus seja a “Ave Maria Sertaneja”:

Quando batem as seis horas  
De joelhos sobre o chão  
O sertanejo reza  
a sua oração.  
Ave Maria  
Mãe de Deus Jesus

Nos dê força e coragem  
Pra carregar a nossa cruz.

Na parte final da canção o sentido da súplica por proteção e cura fica evidente. Assim,

Nesta hora bendita e santa  
Devemos suplicar  
A virgem Imaculada  
Os enfermos vir curar

### **CONSIDERAÇÕES FINAIS: A RELIGIOSIDADE E A ESTRUTURA DE SENTIMENTO POPULAR-SERTANEJA**

Como estamos tomando a produção de motivos religiosos na obra de Luiz Gonzaga a partir do conceito de estrutura de sentimento do Raymond Williams confrontando com o debate em torno da identidade nacional, cabe indagar agora sobre que tipo de estrutura de sentimento conforma essa sua construção em torno da religiosidade popular que os sertanejos praticavam nas cidades do interior do nordeste ao longo do século XX.

Nesse sentido, nossa hipótese é a de que Luiz Gonzaga ao tematizar a religiosidade popular em sua canções está encontrando um modo de se inserir no debate acerca da identidade nacional. Muitos artistas estiveram enredados com motivos religiosos, sobretudo no âmbito do samba, buscando em geral no candomblé ou em outras religiões de matriz afro-brasileira um meio para participar de um apelo que naquele momento incluía os artistas e terminava por produzir reconhecimento e prestígio para aqueles que dessa concepção se valiam.

O distintivo de Gonzaga foi elaborar um discurso coeso sobre esse universo, reivindicando para o plano das disputas acerca do que seria a legítima identidade nacional um espaço para a realidade sofrida mas carregada de esperança do semiárido nordestino e, em nosso entendimento, a presença marcante de motivos que simbolizavam a fé popular e seu modo de ser vivenciada através de muitas práticas cotidianas ou esporádicas nos leva a considerar que a proposta de Gonzaga de um projeto de nação passava pela expressão mais genuína de uma possível estrutura de



sentimento sertaneja-popular, que era o mundo religioso da gente que habitava o interior do nordeste brasileiro por volta do século XX.

## REFERÊNCIAS

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ARRUDA, Maria Arminda. *Metrópole e cultura: São Paulo em meados do século XX*. Bauru: Edusc, 2001.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. São Paulo: Ouro sobre Azul, 2010a.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Ouro sobre Azul, 2010b.

CANDIDO, Antonio. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Ouro sobre Azul, 2014.

CEVASCO, Maria Elisa. *Para ler Raymond Williams*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2001.

CHAUI, Marilena. *Brasil, mito fundador e sociedade autoritária*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HOBBSAWM, Eric. *Nações e nacionalismo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2013.

MORAES, Eduardo Jardim de. *A brasilidade modernista*. Rio de Janeiro: Graal, 1978.

ORTIZ, Renato. *Cultura e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

SCHWARCZ, Lília. *O sol do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

TEIXEIRA, Ana Lúcia. *Modernidades em confronto: as literaturas modernistas brasileira e portuguesa*. Tese de doutoramento, FFLCH/USP, 2009.

WEBER, Max. *Ensaio de sociologia*. São Paulo: Pioneira, 1946.

WILLIAMS, Raymond. *El teatro de Ibsen a Brecht*. Barcelona: Península, 1975.

WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

WILLIAMS, Raymond. *Problems in materialism and culture*. Londres: Verso, 1980.

ZÍLIO, Carlos. Da antropofagia à tropicália. In: \_\_\_\_\_ (org.) *O nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1997.

