

SAMARICA E KAROLINA: DOIS PERFIS DE MULHER NO UNIVERSO DA ORALIDADE GONZAGUIANA

Nildecy de MIRANDA
(Universidade Federal da Bahia)

RESUMO: A cultura urbana, no Brasil, tende a desvalorizar a poesia oral, principalmente a originada entre as camadas populares, confundindo-a com folclore. Assim é que, muitas vezes, uma arte que não é novidade para a maioria dos brasileiros continua a provocar reações de estranhamento. Insistindo na idéia de que a arte deve ser buscada em manifestações orais, Zumthor salienta que um número crescente de artistas se engaja numa busca dos valores perdidos da voz. A partir destas idéias, retomam-se duas narrativas orais de Luís Gonzaga, para lançar luz sobre a espontaneidade com que Luiz Gonzaga se apresenta, através de uma expressão onde o elemento poético está efetivamente envolvido. Seus versos se preenchem de vocalidade, e o prosaico, dentro deles, toma forma poética, traduzindo, além de aspectos sociais, aquele lugar que, segundo Paul Zumthor (1997), só se nomeia por metáforas: fonte, fundo, eu, vida [...]

PALAVRAS-CHAVE: Poesia oral; Cultura popular; Performance.

ABSTRACT: Urban culture, in Brazil, tends to depreciate the oral poetry, especially those originated among people in popular walk of life, perplexing as folklore. Sometimes, art which is not new to most Brazilians continues to provoke reactions of surprise. Zumthor insists on an idea that art must be find in oral manifestations, he emphasizes that an increasing number of artists look for lost values of voice. From these ideas, one can retake two oral narratives of Luís Gonzaga to put in evidence the spontaneity with he shows through an expression where the poetic element is effectively involved. His verses are filled of vocality, and the prosaic, among them, becomes a poetic form, translating, beyond social aspects, according to Paul Zumthor (1977) Only named through metaphors, source, deep, me, life [...]

KEY WORDS: Oral poetry; Pop culture; Performance.

1 INTRODUÇÃO

Luiz Gonzaga desenvolveu, ao longo de sua atuação artística, uma performance de interpretação que soube transformar em arte a existência do sertanejo, oferecendo-se ao público como espetáculo, como festa. Despertando a alquimia do poético e proporcionando a todos os seus ouvintes a possibilidade de envolver-se, entregando-se ao ritmo e à espontaneidade do que ele cantava, Luiz Gonzaga desempenhou o ato de cantar com uma coragem física que representa a realidade teatralmente. Seu corpo se tornou um veículo de sensibilidade à medida que se transformou em tela de inscrição de emoções.

2 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Reflexões do pesquisador suíço Paul Zumthor (1997) sobre a performance do intérprete, em diálogo com o pensamento de outros autores, entre eles Silvano Santiago (2002) e Segismundo Spina (2002) ser-nos-ão úteis para evidenciar a atualidade e pertinência da poesia oral do artista Luiz Gonzaga, fato surpreendente quando se tem em vista a ausência de sistematização na sua aprendizagem. Pertencendo a uma linhagem de artistas performáticos, Luiz Gonzaga conquista seu público à revelia do academicismo, oferecendo-se como experiência estética inscrita na oralidade e na performance do corpo.

3 DISCURSO E ARGUMENTAÇÃO

O cantador nordestino Luiz Gonzaga, no texto *Karolína com K*, conto de sua autoria que se transformou em canção gravada pela RCA em 1977, narra uma de suas aventuras como artista popular. O conto é perpassado pelas lorotas do narrador, bem sucedido nas suas conquistas amorosas e bem sucedido como artista. Num trecho da canção, ao retornar de breve ausência do salão onde tocava, o narrador ouve queixas dos ouvintes, que afirmam: “Você

que é o tocador, você tá aqui fazendo arte, tá fazendo até tatro e [...] vá tocar!” (GONZAGA, 1977). O trecho reflete o fato de que, para representar o Nordeste, faz-se necessário mais do que o simples conhecimento de suas realidades. A estratégia artística, pela possibilidade de abarcar a pluralidade, seria uma possibilidade de representação da realidade nordestina.

O Nordeste que se gravou na memória coletiva é lugar de contrastes. Lugar de convivência de matadores e de beatos, de miseráveis e de coronéis, de terras férteis e de longos períodos de estiagem, de boas anedotas guardadas na memória. Lugar em que convivem a tragédia e a alegria, as paixões, a fé e as brigas de família, o cenário nordestino, pela multiplicidade de sua tonalidade e pela riqueza das lendas que guarda, não cabe em poucos “dedos de prosa”.

Tocador, ator, cantador e contador, Luiz Gonzaga representa de maneira singular a cultura sertaneja através de estratégias textuais específicas, que produzem um campo de significados, catalisando a perspectiva de elaboração de um imaginário. Contador de casos sertanejos, ele fazia arte com o corpo, superando a dimensão da letra. Sua música emana não apenas do instrumental, mas do gestual, da facilidade de expressar o afeto, da prosódia da fala, da prosódia do olhar sertanejamente franco.

A novidade em Luiz Gonzaga está não apenas na competência em transportar para o Sudeste a voz dos nordestinos, mas no desempenho poético, na maneira de ser do artista: sua atitude de desprendimento, o jeito bonachão, o visual, o sotaque peculiar, o hábito de contar os seus casos para introduzir as canções, misturando canto e narrativa oral.

Através da gestualidade, da indumentária, da voz, dos símbolos presentes nas letras das músicas, onde encontramos grande parte dos temas recorrentes em toda literatura sobre o sertão nordestino, Luiz Gonzaga nos apresenta ele mesmo como mensagem viva. Através de diversos recursos poéticos e expressivos

que marcam a sua *performance*, o artista presentifica um Nordeste vivo e vibrante que pulsa no canto dos animais, na solidão das longas estradas, no aboio de vaqueiros, no cantar das jias nas lagoas durante o período das cheias, ou no canto de mau agouro das acauãs.

No ritmo de sua música, podemos ouvir o galopar dos cavalos, o relinchar dos jumentos, o passo das boiadas, o gemer dolente dos vaqueiros, o canto piedoso das procissões. Ele interpreta o mundo do sertão nordestino de maneira singular, reunindo ao ato de cantar elementos interjeitivos que se realizam como balbucios poéticos, à medida que “contam”, de uma maneira “sertaneja”, as “coisas” do sertão.

Gonzaga não apenas canta, mas gargalha, geme, abóia, numa atitude provocativa que intensifica o gozo do ouvinte, erotizando a *performance*, provocando a participação festiva da platéia. Sua voz forte, a alegria que lhe é natural, seu visual deliberadamente sertanejo, que reúne a imagem do vaqueiro e a do cangaceiro, são características peculiares do artista.

Silviano Santiago (2000), num artigo intitulado “Caetano Veloso enquanto superastro”¹, apresenta comentários significativos sobre a relação entre obra e corpo, entre homem e artista. Ao se referir aos espetáculos de rua, indica a transgressão de artistas de vanguarda, que, pelo seu trabalho, procuravam eliminar a diferença entre arte para museu e espetáculo público, saindo dos recintos fechados e seguindo as pegadas das escolas de samba.

Insistindo na negação da diferença entre obra e corpo, homem e artista e propondo o corpo como o novo propulsor de

¹ Nesse texto, ao analisar a participação de Caetano Veloso no cenário cultural brasileiro na década de setenta, Silviano Santiago nos oferece reflexões preciosas para pensarmos sobre a *performance* poética de Luiz Gonzaga. O autor se referiu ao aspecto plástico do corpo como imagem viva de sua mensagem artística. Ele escreveu: “Caetano preenchia de maneira inesperada as seis categorias com que trabalha basicamente: corpo, voz, roupa, letra, dança e música. O artista desdobra-se em criador e criatura. Deixando aquele [o criador], na penumbra da enunciação, exhibe-se a si mesmo, criatura, artifício, arte, como enunciado” (*Op. cit.*, p. 159).

uma revisão da atualidade do artista plástico entre nós”, Santiago, escreveu:

a integração arte-vida, arte-cidade, arte-corpo, alarga as possibilidades do objeto artístico, pois o corpo se oferece como criação, o corpo do artista ou o corpo dos outros, dos participantes (não mais simples espectadores). Tudo passando a ser parte do grande espetáculo, do happening, da obra que se abre então para o tempo e pelo acaso no acaso, na invenção passageira e espontânea, no desabrochar descomprometido com as regras do academicismo (SANTIAGO, 2000, p. 161).

A concepção da arte como processo de criação interativo com a realidade circundante é também uma preocupação do teatro moderno, como se pode depreender na leitura que Anna Mantovani (1989) faz de Antonin Artaud: “Para ele, o teatro é o espetáculo” (MANTOVANI, 1989, p. 64). Considerando que Artaud dava primazia ao corpo e seu movimento, Anna Mantovani cita uma passagem onde o dramaturgo, diretor, poeta e teórico francês que influenciou o teatro contemporâneo, ressalta a importância de “todo o conjunto compacto de gestos, sinais, atitudes e de sonoridade que constitui a linguagem do espetáculo e da cena” (ARTAUD apud MANTOVANI, 1989, p. 65).

As idéias do dramaturgo francês são referenciadas pelo escritor e ex-ator do Teatro de Arena, Antônio Januzelli, que, ao destacar a importância do gesto em seus ensinamentos para o ator de teatro, escreveu: “A criação cênica nascida no próprio palco terá no impulso físico secreto a sua origem e expressão e ao ator caberá desenvolver uma espécie de ‘musculatura afetiva’, localizando no organismo os lugares dos sentimentos” (JANUZELLI, 1986, p. 21). Para Januzelli, o ato natural é a preliminar que levará o ator a construir um papel vivo no palco.

Augusto Boal, diretor artístico do Teatro de Arena de 1956 a 1971, insistiu na necessidade de se utilizar o teatro como meio de comunicação, tendo o espectador como elemento fundamental. Para Boal (1985) o verdadeiro teatro é aquele que comunica de maneira

eficaz. Ele vê em todas as pessoas um ator em potencial, ao dizer um “sim à arte de representar como manifestação possível para todos os homens” (BOAL, 1985, p. 17). Ao descrever seu trabalho no laboratório de interpretações do Teatro de Arena, Boal (1985) referendou sua proposta de trabalhar a manifestação da emoção através do corpo do ator.

Os autores supracitados foram convocados em decorrência do poder de comunicação da *performance* gonzaguiana, não apenas entre as pessoas que se projetam no cancionário do artista pelo reconhecimento de suas próprias identidades – os muitos retirantes do Nordeste ou ex-habitantes do nordeste rural espalhados no anonimato das metrópoles. O clima instaurado pelo texto oral de Luiz Gonzaga traduz certo estado natural de poesia, mesmo entre pessoas que não se identificam com o lugar que ele narra.

Zumthor (1997) assegura que a palavra poética nada designa propriamente falando, mas produz um ‘acontecimento’ no espírito humano. Ele vê a poesia como ‘voz’ e sua expressão como epifania. Nesse sentido, o poema é o ato de ancoragem da poesia, o artefato que nos proporciona a revelação da poesia aos sentidos:

Desde seu jorrar inicial a poesia aspira, como a um propósito ideal, a se depurar das limitações semânticas, a sair da linguagem, ao alcance de uma plenitude, onde tudo que não seja simples presença será abolido. A escrita reprime ou esconde essa aspiração. A poesia oral, ao contrário, acolhe seus fantasmas e tenta lhes dar forma (ZUMTHOR, 1997, p. 169).

O escritor defende, no fragmento supracitado, que a comunicação oral é adequada para invocar a função encantatória da linguagem. Mais: pelo caráter de espontaneidade e de simultaneidade, apresenta uma poesia que ultrapassa a enunciação da palavra racionalmente articulada. Entendendo a vocalização como forma eficiente de ligar ao texto sinais ou índices retirados da experiência, o autor discute a importância do desempenho performático, do qual participam os diversos sujeitos envolvidos: “O que resta ao poema

de força referencial diz respeito a sua focalização no contato entre os sujeitos corporalmente presentes na performance: o portador da voz e quem a recebe. A intimidade desse contato bastaria para estabelecer um sentido, como no amor” (ZUMTHOR, 1997, p. 168). A análise de Zumthor recai sobre o caráter da energia poética provinda de uma fonte primordial, trazida pela voz.

Registrando que as culturas que o homem inventou para si mesmo integram, de modo desigual, os valores poéticos da voz, Zumthor vê na ausência de artes visuais e na pobreza e austeridade do meio natural, alguns dos fatores que tornam uma cultura terreno privilegiado a toda espécie de poesia oral. Nesse sentido, ele aponta a função vital que a canção assume para os jovens na modernidade, “na indigência intelectual, estética e moral do mundo que preparamos para eles” (ZUMTHOR, 1997, p. 171).

Insistindo na idéia de que a poesia deve ser buscada em manifestações orais, Zumthor salienta, ainda, que um número crescente de artistas se engaja numa busca dos valores perdidos da voz, citando Apollinaire e alguns dos primeiros cubistas como poetas que usaram o fonógrafo de maneira criativa, para gravar escandalosos “textos vocais”.

A cultura urbana, no Brasil, tende a desvalorizar a poesia oral, principalmente a originada entre as camadas populares, confundindo-a com folclore. Assim é que, muitas vezes, uma arte que não é novidade para a maioria dos brasileiros continua a provocar reações de estranhamento. A cantoria nordestina, por exemplo, continua sendo pejorativamente vista como coisa de caipira, mesmo em muitas cidades do Nordeste, apesar de autores como Ariano Suassuna se utilizarem dessa temática para composição de sua obra².

Zumthor também reconheceu esse aspecto de desinteresse pela poesia oral, atribuindo o fato a uma deformação da sensibilidade,

² Sobre esse assunto consultar MUZART, Idelett F. S., Em demanda da poética popular – Ariano Suassuna e o Movimento Armorial. São Paulo, Ed. da Unicamp, 1999.

influenciada por uma ideologia que aponta para a valorização da escrita e reivindica para o escritor e para o crítico a autoridade³. No entanto, uma afirmação do estudioso nos permite observar a possibilidade de uma mudança nessa postura:

Depois de 1945 e do trauma nazista, uma convergência se produziu entre essa tradição popular e uma poesia “literária” nascida na Resistência: a linha vermelha entre poesia e canção, que séculos de cultura elitista laboriosamente traçaram e mantiveram, parece ter se esvanecido (ZUMTHOR, 1997, p. 287).

Para o escritor Segismundo Spina (2002), aquilo que o homem ganhou com a invenção da escritura, que lhe deu contextura lógica na expressão do pensamento, perdeu em valores expressivos, pois aquele tesouro de matizes emocionais que acompanhavam a linguagem falada foi aos poucos devorado pela palavra fria e intelectualizada do texto escrito. O poeta e escritor feirense Roberval Pereyr (2000) também participa desta discussão ao demonstrar que o *logos* nasce de uma desilusão e de uma necessidade de poder. Roberval se refere ao discurso racional como sendo uma estratégia instrumental de que o homem lança mão para submeter a natureza e o próprio homem. E, coincidentemente com o discurso de Spina, Roberval Pereyr escreveu:

Todo discurso racional articula-se em função de algo. Algo que, em certo sentido, continua fora do seu domínio. É uma linguagem em que o sujeito se distancia do objeto, imobiliza-o, dissecar-o, expõe

³ A idéia fica bastante clara no seguinte trecho: “Foi a partir de uma reflexão sobre o escrito que a crítica contemporânea chegou a diluir o autor em seu texto, negando-lhe o direito de se colocar em instância exterior e criadora, detentora exclusiva do sentido. A cultura ocidental, a partir do século XII, à medida que se laicizava mais, transferia para os detentores da escrita a velha concepção teológica do Locutor divino. Pouco a pouco tomava assim consistência o que um dia se chamaria “literatura”. A linguagem doravante não servia mais para a simples exposição de um mistério do mundo, não era mais o instrumento de um discurso, em si mesmo fora de questão: daí em diante a linguagem se faz; os discursos fragmentados não têm mais sua própria autoridade, mas a do indivíduo que os pronuncia[...]” (*Op. Cit.*, p. 224).

suas propriedades, submetendo-o por fim a uma classificação sistemática (PEREYR, 2000, p. 17).

As considerações dos dois escritores lançam luz sobre a importância da espontaneidade com que Luiz Gonzaga se apresenta, através de uma expressão onde o elemento poético está efetivamente envolvido. Seus versos se preenchem de vocalidade, e o prosaico, dentro deles, toma forma poética, traduzindo, além de aspectos sociais, aquele lugar que, segundo Paul Zumthor, “só se nomeia por metáforas: fonte, fundo, eu, vida[...]” (ZUMTHOR, 1997, p. 167). A musicalidade, portanto, nutre o poema, abrindo uma passagem para processos inconscientes de vivências culturais.

Voltando a considerar o valor poético presente na vocalização, e baseados nas idéias já citadas, buscamos evidenciar que a poesia ultrapassa o significante, preexiste à escrita, sendo palavra “bruta” em estado de “acontecer”. Ela é energia e como tal se manifesta no ato da pronúncia, na enunciação, que atinge grande alcance na canção. O exemplo pode ser encontrado no efeito produzido nos bebês pelas canções de ninar. A criança, ainda pequena, e, portanto, sem os instrumentos racionais para decodificar a significação das palavras, sensibiliza-se com o efeito mágico da voz, capaz de transmitir medo, susto, segurança, carinho, entre outras sensações.

Sobre as relações entre poesia e canção, Segismundo Spina, entendendo que na “madrugada” das formas poéticas, a poesia está ligada ao canto, assim escreveu:

A poesia primitiva não é exclusivamente a poesia dos povos pré-letrados, mas a poesia que está ligada ao canto, indiferenciada, anônima e coletiva [...] A função ancilar da poesia está representada pela associação que viveu com a música, de certo modo com a dança, antes que surgisse a pessoa do poeta, a poesia individual. (SPINA, 2002, 15).

Próximo às idéias de Spina, Zumthor vê na marcação rítmica do instrumento uma parte constitutiva do monumento

poético oral. Para ele, a maior parte das performances poéticas, em todas as civilizações, sempre foi cantada, e o canto “se coloca entre as manifestações de uma prática significativa privilegiada, a menos inapta para tocar em nós o cordão umbilical do sujeito, onde se articula nos poderes naturais a simbologia de uma cultura” (ZUMTHOR, 1997, p. 188).

O final da citação nos remete a um outro aspecto significativo com relação à poesia oral: a função coletiva. Zumthor, ao estudar a poesia de diversos povos, tanto de tribos primitivas como de grupos urbanos, vê nessa poesia um ato coletivo, vocal, tendendo para o social. Ele afirma que a poesia oral constitui, para um grupo cultural, o campo de experimentação de si, tornando possível o controle do mundo. E acrescenta: “por isso, a voz, mais facilmente que a escrita, assume em poesia o discurso erótico explícito” (ZUMTHOR, 1997, p. 170-171).

A discussão sobre a contigüidade entre a linguagem poética e a oralidade está também colocada por Octavio Paz (1982) quando este discorre sobre as diferenças entre verso e prosa. Paz vê uma proximidade maior entre a linguagem poética e a oralidade, uma maior artificialidade na linguagem da prosa. Para o autor,

a poesia pertence a todas as épocas: é a forma natural de expressão dos homens. Não há povos sem poesia, mas existem os que não têm prosa [...] é inconcebível a existência de uma sociedade sem canções, mitos ou outras expressões poéticas (PAZ, 1982, p. 83).

Localizando no poema, “o lugar do encontro entre a poesia e o homem” (PAZ, 1982, p. 86), Paz afirma também o caráter social da arte, que se nutre sempre da linguagem nascida nas tendências profundas da sociedade. Condenando a interferência do poder do Estado na esfera da criação artística, o autor opõe ‘arte comunal’ ou ‘coletiva’ e a ‘arte oficial’, definindo a primeira como “a arte inspirada em crenças e ideais de uma sociedade, enquanto a outra [a oficial] é a arte submetida às regras de um poder tirânico” (PAZ, 1982, p. 352).

Octavio Paz (1982) nos oferece, ainda, a seguinte afirmação, útil para o nosso raciocínio:

Um estilo artístico é algo vivo, uma contínua invenção dentro de certa direção. Nunca imposta de fora, nascida das tendências profundas da sociedade, essa direção é até certo ponto imprevisível, como o crescimento dos galhos de uma árvore. Ao contrário, o estilo oficial é a negação da espontaneidade criadora: os grandes impérios tendem a uniformizar o rosto cambiante do homem, e a transformá-lo numa máscara indefinidamente repetida (PAZ, 1982, p. 351).

A citação nos incentiva a reconhecer, no estilo vivo de Luiz Gonzaga, um valor. Pela maneira com que a sua temática bebe nas fontes populares, pela simplicidade com que ele se apresenta, presentificando, ao mesmo tempo, uma coletividade. Seu estilo vindo do povo e, conseqüentemente, distante do estilo oficial, encanta pela graça com que revela traços de uma comunidade.

Luiz Gonzaga, o cantador/contador, é o articulador de uma história que se vai escrevendo enquanto se inscreve na fugacidade de cada instante, preenchido pela interpretação do artista. Cantando e contando, através da arte, o artista imita a vida, numa ação permanentemente criativa, na medida em que o contado é jogo, brincadeira que se desfaz logo em seguida, para retornar em novas interpretações. Ficcionaliza-se o real para dar-lhe mais sentido, transformando em arte a existência cotidiana, para torná-la mais humana. E assim, o cantor vai construindo um universo artístico, dentro do qual se estabelece a construção de um imaginário sobre o sertão do Nordeste. Para tal estabelecimento, o *como fazer* tem uma importância muito grande, como se pode perceber nas palavras seguintes, do pesquisador Paul Zumthor:

Em toda prática da poesia oral, o papel do executante conta mais que o do compositor. Não que ele o ofusque completamente; mas, manifesto na performance, contribui mais para determinar as reações auditivas, corporais, afetivas do auditório, a natureza e a intensidade do seu prazer. A ação do compositor, preliminar

à performance, encontra-se numa obra ainda virtual. Em nossa prática comum, não menos do que a das velhas civilizações orais, associamos espontaneamente uma canção em nome daquele que a executou em tais circunstâncias (ZUMTHOR, 1987, p. 222-223).

No nosso caso, o executante é Luiz Gonzaga. Cantando composições populares ou dos seus letristas, ele dava vida às músicas que gravava. Essas músicas chegavam às mãos dele com letra e melodia. “Mas chegavam nuas, tímidas, caladas. Era Gonzaga, então, quem iria vesti-las, enfeitá-las, dar-lhes brilho, sensualidade, personalidade” (DREYFUS, 1996, p. 167).

Elementos picarescos atravessem a narrativa gonzaguiana. O contador se comporta como o bufão, o palhaço, o contador de lorotas, tipo comum na cultura sertaneja, onde os casos sobrevivem através da literatura oral. Na presente análise, visualizamos, como exemplo, duas narrativas do autor: *Karolina com K* e *Samarica parteira*. A primeira foi composta em parceria com Zé Dantas e gravada pela Emil Odeon em 1973. A segunda, com letra do próprio Luiz Gonzaga, foi gravada em 1977 pela RCA e narra em primeira pessoa uma de suas aventuras amorosas. Ambas têm como figura central a mulher.

Na tradição literária, a mulher é tema da arte desde tempos remotos, abordado ora pela ótica do platonismo, mais associado ao sentimento de religiosidade, ora pela ótica da sensualidade. No primeiro caso, a representação feminina pode assumir as conotações presentes na imagem da mãe ou da esposa, como se vê na pureza simbólica da virgem Maria. A essa imagem estão ligadas as noções de proteção, de dedicação, de ternura, como também de nascimento e procriação. No sertão nordestino, está dentro desse campo de significados a figura das comadres e a das parteiras.

A segunda representação, nos textos de Luiz Gonzaga, remete-nos à mulher objeto do prazer masculino. É numa perspectiva de sensualidade que se insere a narração de *Karolina com K*. O narrador conhece Karolina em circunstâncias de festa,

num forró: “bagunceira da muléstia, cangaceira[...]”, Karolina não parece preocupada com os julgamentos morais de sua comunidade. Provocante, sensual, boa “linha de lombo”, ela é um convite ao prazer. Cedendo ao jeito sensual da morena, o narrador a convida a sair por um instante do cenário da festa e os dois se dirigem para a banc de Samarica, onde bebem até ficar suavizados pelo efeito do álcool. Assim é que o encontro dos dois é regado a cerveja, esfriada à maneira sertaneja: “no fundo do pote”. Ao retornar para o salão, o casal, dionisiacamente liberado pelo álcool, torna-se o centro das atenções: “Aí nós já tava sereno. Nós já tava daquele jeito[...]” (GONZAGA, 1977). O narrador convida a moça para dançar e o clima entre eles se torna cada vez mais sensual.

A descrição das cenas que se sucedem ganham, no texto, um cunho naturalista, aproximando os movimentos do casal aos movimentos de animais comuns à convivência de ambos: “a mulé pegou o cabelão, enrolou na mão, assim como vaqueiro quando vai derrubar boi, pendeu a cabeça pro lado e saiu rodando” (GONZAGA, 1977). O clima sensual permanece insinuado na associação maliciosa ao vôo do carcará: “sabe como é o carcará, né? Ele voa na vertical, pára no ar e fica penerando. Aí eu vim descendo com ela bem devagarzinho nos meus braço” (GONZAGA, 1977).

Os sentidos do corpo participam do jogo erótico, quer pelos elementos visuais (a beleza física, a cor trigueira da pele), quer pelas sugestões auditivas que Karolina envia ao narrador no seu jeito despuadorado de falar, ou ainda através dos apelos olfativos despertados pelo cheiro do perfume de “fulô de amor”, associado ao próprio cheiro do corpo da moça, sentidos quando o narrador lhe dá “cheiros no cangote”.

Envolvido no jogo de sensualidade, o casal se retira da festa e se dirige para um ambiente mais reservado: dentro das moitas, à beira do riacho, em companhia da égua, cúmplice dos namorados: “E ali, nós três, escutando a cantiga das água, tirei a sela e lavei a égua! [...]” (GONZAGA, 1977). O duplo sentido da

frase não deixa dúvidas a respeito da consumação do jogo, se é que o narrador, por cuja ótica o texto é narrado, está falando a verdade.

O texto é leve, bem-humorado, repleto de duplos sentidos e do elemento picaresco. O personagem- narrador é cheio de artimanhas para levar vantagem. Antes de partir para a beira do riacho em companhia de Karolina, ele havia repartido com o seu parceiro o dinheiro arrecadado na festa, repetindo o seguinte mote: “Um pra eu, um pra tu e um pra eu” (GONZAGA, 1977), o que nos lembra as peripécias do Pedro Malasartes. A narrativa, em seu sentido jocoso, reflete uma natural alegria, a concepção de uma existência feliz, que também encontraremos em *Samarica parteira*.

Em *Samarica Parteira*, o enredo se desenrola em torno da movimentação da parteira Samarica, mandada buscar às pressas pelo coronel, cuja esposa está em vias de dar à luz. No Nordeste anterior aos anos de 1980, atribuíam-se à parteira um valor significativo. Além de mãe, ela era uma espécie de conselheira, de médica e até de feiticeira. Em alguns lugares, a parteira era comadre de quase todos os coronéis da região. No romance *Tocaia grande*, por exemplo, após o dia em que, na ausência de quem o fizesse, a prostituta Coroca ajudou uma criança a nascer, ela se tornou a parteira do lugar. Como tal, tornou-se muito respeitada, exatamente pela função que passou a exercer daquela comunidade, onde não havia nenhum tipo de assistência médica oficial. O fato está bem ilustrado num trecho do romance. Após transcrever a fala em que Coroca expulsa Castor da saleta onde a mulher deste daria a luz, o narrador tece o seguinte comentário: “Autoridade de parteira, a maior que existe” (AMADO, 1988, p. 332).

Em *Samarica Parteira*, Luiz Gonzaga desenha um riquíssimo painel cultural, econômico e político sobre a região, desde a descrição das circunstâncias do parto, que refletem valores que a criança receberia, ao nascer. Ao entrar para a camarinha, Samarica, consciente da importância de sua missão, veste o vestido verde e amarelo, “padrão nacioná”, símbolo de respeito aos valores da pátria.

Nas estratégias de facilitação do parto, a preocupação com valores religiosos que serão transmitidos ao recém-nascido: “Pois vão aí rezando a oração de São Raimundo que é pra esse cristão vim ao mundo nest’ante[...]” (GONZAGA, 1977). Ao receber a criança em seus braços, a parteira exalta o fato de o menino ser homem, macho cuja virilidade está atestada fisicamente no sexo: “Venha ver os documento dele!”. O capitão Barbino, pai da criança, demonstrando satisfação pelo nascimento de um ‘menino homem’, lasca o cano do bacamarte para anunciar a notícia a todos e decide chamar a criança de Bastião.

Na vocalização forte do nome dado à criança e na violência do tiro do bacamarte, lêem-se conotações do uso da força e da valentia que deve ter todo bom sertanejo, cabra macho, senhor de suas posses, chefe de sua família. A mulher, nesse ambiente de tradição patriarcal, deve comportar-se como guardiã dos valores dessa sociedade, obedecendo ao homem, cuidando dos filhos, da casa, dos interesses do chefe da família. A ela é ensinada a submissão: “pois então cumpra seu dever, minha fia, desde que o mundo é mundo, que a mulher tem de passar por esse pedacinho[...]”(GONZAGA, 1977).

A narrativa expressa, ainda, dados da realidade social, como a carência de recursos modernos entre as populações sertanejas, o que ainda se constitui uma realidade nas localidades mais distantes. Fora a parteira, não há nenhum indício da presença de profissionais de saúde para prestar assistência à parturiente. A parteira mora distante, como se pode perceber no grande número de cancelas pelas quais o mensageiro tem de passar. O parto, por sua vez, é realizado em condições precárias de higiene.

A literalidade do texto se expressa ricamente no quadro narrativo da composição, que descreve poeticamente o local de uma cultura, tornando conhecidos valores de uma comunidade, como a religiosidade, a solidariedade, o patriarcalismo. Luiz Gonzaga, nesse texto, surpreende pela capacidade de ser plural, interpretando simultaneamente as vozes do narrador, do mensageiro Lula,

designado pelo padrão para buscar a parteira no meio da noite e das demais personagens. Ele representa as vozes das personagens humanas, dando voz à parteira, ao capitão, à parturiente, às comadres que vêm oferecer solidariedade. Traz para o texto, ainda, um variado painel que presentifica o lugar, representando, através de onomatopéias e de outras imagens, os latidos dos cachorros durante a passagem de Lula, o gemer e o bater das cancelas, os sons das jias e dos sapos nas lagoas, a pisada dos cascos da égua nos duros lajedos, cortando o mítico silêncio na solidão da noite sertaneja.

4 CONCLUSÃO

O testemunho discursivo de Luiz Gonzaga, exemplificado pelas duas narrativas orais postas em evidência, nos põe diante de uma rica simbologia da vida cultural sertaneja. O valor de suas histórias ultrapassa o caráter verbal. Através de movimentos, gestos e jeitos, ele instaura, com humor e sensibilidade, a novidade traduzida em canto e em poesia. Movimentos corporais e desempenhos vocais traduzem o jeito de ser de um povo, dignificando sua existência ao conferir significação humana a uma comunidade. Atentar para o poder de comunicação de seus textos e para a força de representação que estes significaram denota atenção para a importância que as poéticas orais desempenham na formação cultural de um povo.

Referências

- AMADO, J. *Tocaia grande: a face obscura*. Rio de Janeiro: Record, 1988.
- BOAL, A. *200 exercícios e jogos para o ator e o não-ator com vontade de dizer algo através do teatro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1985.
- DREYFUS, D. *Vida do Viajante: a saga de Luiz Gonzaga*. São Paulo: Editora 34, 1996.
- GONZAGA, Luiz. *Luiz Gonzaga: os grandes sucessos*. São Paulo: EMI Odeon, 1986. 1 disco (45 min.): 33 1/3 rpm, microsulcos, estéreo.

- JANÓ, A. J. *A aprendizagem do ator*. São Paulo: Ática, 1986.
- MANTOVANI, A. *Cenografia*. São Paulo: Ática, 1989.
- PAZ, O. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1982.
- PEREYR, R. *A unidade primordial da lírica moderna*. Feira de Santana: UEFS, 2000.
- SANTIAGO, S. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- SPINA, S. *Na Madrugada das formas poéticas*. 2. ed. São Paulo: Ateliê, 2002.
- ZUMTHOR, P. *Introdução à poesia oral*. São Paulo: Hucitec, 1997.