

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO MARANHÃO
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO-PPG
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO STRICTO SENSU EM LETRAS
CURSO MESTRADO EM LETRAS

MARIA RITA SILVA RAMOS

**A REPRESENTAÇÃO DA IDENTIDADE CULTURAL SERTANEJA NA
CANÇÃO “LUAR DO SERTÃO” DE CATULLO DA PAIXÃO CEARENSE**

São Luís- MA

2024

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO MARANHÃO
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO-PPG
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO STRICTO SENSU EM LETRAS
CURSO MESTRADO EM LETRAS

MARIA RITA SILVA RAMOS

**A REPRESENTAÇÃO DA IDENTIDADE CULTURAL SERTANEJA NA CANÇÃO
“LUAR DO SERTÃO” DE CATULLO DA PAIXÃO CEARENSE**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras, na área de Concentração em Teoria Literária, da Universidade Estadual do Maranhão-UEMA, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Solange Santana
Guimarães Morais

Linha de Pesquisa: Literatura, Memória e Cultura

São Luís- MA

2024

Ramos, Maria Rita Silva

A representação da identidade cultural sertaneja na canção “luar do sertão” de Catullo da Paixão Cearence. / Maria Rita Silva Ramos. – São Luis, MA, 2024.

85 f

Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual do Maranhão, 2024.

Orientador: Profa. Dra. Solange Santana Guimarães Moraes

1. Luar do Sertão. 2. Identidade cultural sertaneja. 3. Catullo da Paixão Cearence. I. Título

CDU: 82.091

MARIA RITA SILVA RAMOS

**A REPRESENTAÇÃO DA IDENTIDADE CULTURAL SERTANEJA NA CANÇÃO
“LUAR DO SERTÃO” DE CATULLO DA PAIXÃO CEARENSE**

Aprovada: 28/06/2024

BANCA EXAMINADORA



Profa. Dra. Solange Santana Guimarães Moraes - UEMA

Orientador



Prof. Dr. Diógenes Buenos Aires de Carvalho - UESPI

Examinador 1 (Externo)



Prof. Dr. Josenildo Campos Brussio - UEMA

Examinador 2

São Luís- MA

2024

*Oh, que saudade do luar da minha terra, lá na serra,
Branquejando folhas secas pelo chão!
Este luar cá da cidade, tão escuro,
Não tem aquela saudade do luar lá do Sertão.*

Catullo da Paixão Cearense

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar a Deus,

À minha mãe Maria da Conceição, verdadeiramente a maior mestra da minha vida e quem sempre acreditou em mim.

À minha orientadora Prof.^a. Dra. Solange Santana Guimarães Moraes que foi uma grande incentivadora durante essa jornada.

Ao meu esposo José Júnior e meus queridos sobrinhos Antônio Pietro, Mayra Maria e Marina que me deram força para enfrentar os desafios.

A todos os mestres, em especial, ao Prof. Dr. Josenildo Brússio que ampliou minha visão de mundo.

A Prof.^a. Dra. Mônica Picolli, meus sinceros agradecimentos pelo apoio neste projeto.

RESUMO

O presente estudo literário tem como foco discorrer sobre a representação da identidade cultural sertaneja a partir da análise da canção Luar do Sertão (1914), do poeta maranhense Catullo da Paixão Cearense (1863-1946). Essa canção marcou gerações, em virtude de caracterizar o modo de ser e sentir do sertanejo, que necessitou sair de sua terra natal em busca de melhores condições de sobrevivência nos grandes Centros urbanos do Brasil. Catullo (1863-1946) é um dos principais poetas de narrativas regionalistas que tratam das especificidades do Sertão nordestino. Acerca da necessidade do estudo sobre a identidade cultural, é importante salientar que esse campo de pesquisa ganhou destaque nas Ciências Sociais, principalmente, a partir da década de 1990, mediante as transformações históricas, econômicas, culturais e sociais inerentes a essa década (Hall, 1997). Neste contexto, apresenta-se como objetivo geral da pesquisa: analisar a representação da identidade cultural sertaneja na canção Luar do Sertão (1914), de Catullo da Paixão Cearense (1863-1946). A metodologia utilizada foi a pesquisa bibliográfica, de cunho qualitativo. Por fim, mediante as leituras realizadas, constatou-se que a importância da representação identitária do sertanejo, por Catullo, reside na construção de um sujeito cômico de suas raízes, que sente orgulho de sua cultura e, embora “enraizado” em outra terra, sente saudades do lugar que deixou para trás. Catullo, por sua obra, consagrou-se como poeta do povo.

Palavras-chave: Luar do Sertão. Identidade cultural sertaneja. Catullo da Paixão Cearense.

ABSTRACT

This literary study focuses on the representation of the sertanejo cultural identity based on an analysis of the song *Luar do Sertão* (1914), by the Maranhão poet Catullo da Paixão Cearense (1863-1946). This song marked generations by characterizing the way of being and feeling of the sertanejo, who had to leave their homeland in search of better living conditions in Brazil's large urban centers. Catullo (1863-1946) is one of the main poets of regionalist narratives that deal with the specificities of the northeastern Sertão. Regarding the need to study cultural identity, it is important to note that this field of research has gained prominence in the social sciences, especially since the 1990s, due to the historical, economic, cultural and social transformations inherent in that decade (Hall, 1997). In this context, the general objective of the research is to analyze the representation of the sertanejo cultural identity in the song *Luar do Sertão* (1914), by Catullo da Paixão Cearense (1863-1946). The methodology used was qualitative bibliographical research. Finally, the readings revealed that the importance of Catullo's representation of the sertanejo lies in the construction of a subject who is aware of his roots, who is proud of his culture and, although "rooted" in another land, misses the place he left behind. Through his work, Catullo has established himself as a poet of the people.

Keywords: Luar do Sertão. Sertanejo cultural identity. Catullo da Paixão Cearense.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO.....	9
1	BREVE CONTEXTUALIZAÇÃO SOBRE A MÚSICA POPULAR BRASILEIRA (MPB).....	13
2	A IDENTIDADE CULTURAL SERTANEJA PRESENTE NA LITERATURA E NA MÚSICA: uma abordagem da música Luar do Sertão sob a luz dos estudos culturais.....	28
2.1	O ser sertanejo representado na literatura e na música popular brasileira	32
2.2	Catullo da Paixão Cearense: notas biográficas.....	41
3	LUAR DO SERTÃO E POSSIBILIDADE IDENTITÁRIA SERTANEJA...	48
3.1	Contextualizando memória na poesia Catulliana.....	52
3.2	Luar do Sertão e a identidade cultural sertaneja.....	54
3.3	A letra e a realidade da época de Catullo: uma compreensão analítica.....	59
4	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	71
	REFERÊNCIAS.....	73
	ANEXO 1	77
	ANEXO 2.....	78

INTRODUÇÃO

As representações sobre o lugar Sertão nordestino e o homem sertanejo possuem características imagéticas, sensoriais, emocionais etc. fortemente delineadas por narrativas literárias e musicais, em discursos que repercutem em todos os setores da sociedade, influenciando comportamentos, gostos e relações sociais. Contextualiza-se, que até o início do século XX, o Sertão estava, inerentemente, relacionado aos espaços geográficos mais longínquos do território brasileiro, sendo que atualmente corresponde à sub-região, situada entre o Agreste e o Meio-Norte. Uma mesorregião que contempla a maioria dos estados do Nordeste brasileiro com predomínio do clima semiárido. O indivíduo que nasce ou passa a morar no Sertão e se identifica com a sua cultura é denominado e/ou se autodenomina como sertanejo. Este foi representado em múltiplas expressões culturais como pintura, escultura, mas sobretudo na música e na historiografia e literatura clássica nacional.

No meio acadêmico, principalmente, durante as décadas de 1990 e 2000, ampliaram-se as discussões sobre a temática sertaneja, tanto na área dos estudos históricos, antropológicos, socioculturais e literários. Ressalta-se que a mesorregião Sertão e sua população foram consumidas sob a forma de filmes, novelas, músicas, pinturas e obras literárias. Nesta seara, destaca-se o compositor maranhense Catullo da Paixão Cearense (1863-1946).

Ele é considerado um dos principais poetas das narrativas regionalistas, uma vez que, retratou em sua obra as especificidades geográficas, humanas, sociais e culturais da região Nordeste do Brasil com destaque para o Sertão. Contextualiza-se que, em seu trabalho, identifica-se uma relação entre a música caipira e a música sertaneja, conforme ratifica Napomuceno (2005, p.106) “as fronteiras entre o caipira e o sertanejo se [diluíram] sob o prisma da cidade”. Sua principal obra a canção *Luar do Sertão* (1914) é considerada por muitos teóricos, um retrato fidedigno da realidade do povo sertanejo, da sua alma e da sua identidade cultural, no início do século XX, com pretensões a identidade cultural nacional, pois como afirma o sociólogo polonês Zygmunt Bauman (2005, p.19-28) a

[...] identidade nacional é como uma ficção que solidifica um fato como uma tentativa de conciliar demandas contraditórias e incompatíveis que delimitam uma imagem homogênea de nação através da sedução, limite de fronteiras, coerção e convencimento.

Nesse tocante, surgiu a canção supracitada, considerada como um marco da música sertaneja, em virtude de seu papel na caracterização do gênero e na composição de identidades culturais regionais. Esta música teve um papel preponderante na delimitação e disseminação

de uma representação cultural da população rural e urbana nordestina, desde seu lançamento. A obra musical ficou mais conhecida durante o período do Estado Novo (1937-1945), capitaneado por Getúlio Vargas (1882-1954), como uma forma de exaltar o nacionalismo, a ordem, a disciplina e o trabalho do homem proveniente do Norte e Nordeste do país, vez que a toada, *Luar do Sertão*, embora elaborada a partir do *ethos* regional Nordeste brasileiro carrega uma linguagem simbólica do nacional.

A identidade cultural de um povo é construída historicamente mediante produções artísticas com destaque aqui para a literária, como bem explicita Antônio Candido, em sua obra *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos 1750-1880*: “a idéia de que a literatura brasileira deve ser interessada foi expressa por toda a nossa crítica tradicional, desde Ferdinand Denis e Almeida Garret, a partir dos quais tomou-se a brasilidade, isto é, a presença de elementos descritivos locais, como traço diferencial e critério de valor” (Candido, 1981, p.28).

Dentre a produção literária brasileira que contribui sobremaneira para o que em Candido é “brasilidade”, tem-se *Os Sertões*, de Euclides da Cunha (1902), obra em que o protagonista é um mestiço que relata acontecimentos e suas vivências durante a Guerra de Canudos. Destarte, para Candido (2014) a obra euclidiana foi um marco por romper com o modelo eurocêntrico literário para consolidar uma literatura fundamentada nos aspectos geográficos, sociais e culturais de um Brasil nativo e com contradições e diferenças entre a parte litorânea e o interior do seu território.

Logo, “a obra aborda questões referentes ao espaço físico do Sertão, utilizando-se de termos científicos para descrever o solo, o relevo e o clima da terra, bem como as relações sociológicas e antropológicas nas observações dos membros e do modo de vida da comunidade” (Almeida, 2020, p.32). Doravante, no Sertão euclidiano, que o homem mestiço vive e sobrevive, inserindo-se como mais uma espécie dentre tantas outras que habitam aquele território, tão rico e pobre, de forma simultânea, tem-se que

A relação entre mestiços e sertão aparece como fator determinante da caracterização física e psicológica do ser humano. Assim, as complexidades e os conflitos dessa realidade mestiça, presentes no interior do Brasil, se relacionam ao caráter naturalista d’*Os sertões*, no qual a natureza e as formas de vida influenciam essas espécies, estendendo-se do meio natural ao meio social (Almeida, 2020, p.32).

Similar a obra literária de Euclides da Cunha, ao compor *Luar do Sertão*, Catullo transmite uma mensagem da importância do meio social (Sertão) para a caracterização psicológica do sertanejo, um homem que, desde cedo, convive com dificuldades climáticas e

injustiça social, mas, que apesar de tudo, ainda é o seu lar, a sua moradia.

[Definidos o Sertão e o sertanejo antes de prosseguir cabem algumas considerações sobre o tema Identidade. O pesquisador caxiense Francinaldo Moraes (2008) chama a atenção para a necessidade dos estudos sobre identidade se afastarem da perspectiva essencialista, unitária e fixa, propondo, no seu trabalho, a utilização da noção “imagens identitárias”. Para o sociólogo espanhol Emanuel Castells, esta é “a fonte de significado e experiência de um povo. [...] Toda e qualquer identidade é construída” (Castells, 2000, p. 22-23).

A ratificação da identidade nacional, conforme Candido (2014), foi intensificada nas artes a partir do movimento Modernista (década de 1920) com a valorização da cultura popular e do folclore brasileiro, fomentando assim uma nova consciência nacional, em que as influências nativas e africanas assumiram, no discurso estético, uma posição de destaque que outrora era renegada. Na década seguinte, o povo mestiço sertanejo foi valorizado durante o governo populista de Getúlio Vargas (1930 a 1945), que mostrava um povo ingênuo, rude e simples, longe do antímodo anárquico e das massas urbanas que povoavam as cidades.

Dessa maneira, o gênero da música sertaneja, apesar de não ser representativa do país como um todo, dentro do projeto getulista de nação, tinha a capacidade de unificar as populações denominadas caipira e sertaneja, de retirantes e de imigrantes. Integrando, portanto, traços de várias regiões (interior, Sertão, Centro-Oeste etc.) sob uma ótica romântica, de saudosismo e de enaltecimento ufanista, que mesmo não sendo contemplativa da realidade, “era aceita por pintar um belo quadro de um contingente negligenciado mediante o furor do progresso” (Krausche, 1983, p.41).

Nos anos 1950, com o processo de industrialização e crescimento econômico nos grandes Centros urbanos, ocorreu o fenômeno da migração do homem do campo para a cidade. Nessa toada, essa parcela da população ficou à margem da sociedade urbana, ingressando no mundo do trabalho industrial como mão de obra barata; o caipira precisou “adotar” esse novo espaço geográfico, em busca de uma nova configuração social, seu gosto musical dá origem ao que passou a ser chamada de música sertaneja (compilação entre a música romântica e country).

Quarenta anos depois, o processo de globalização transforma a forma de pensar, criar e produzir; as músicas tornam-se produtos comerciais; o sertanejo aumenta sua presença no mercado musical com cantores jovens e de boa aparência, “Não era mais o jeca desdentado quem tocava a viola, mas sim um rapaz bonito de toque forte e refinado” (Vilela, 2004-2005). No início do século XXI, a música sertaneja passou por um processo de revitalização e tornou-se fonte de pesquisa nos meios acadêmicos.

Neste contexto, apresenta-se como problema desta pesquisa: de que forma a identidade cultural sertaneja está presente na música *Luar do Sertão*, de Catullo da Paixão Cearense? Delineado o problema deste estudo, assume-se como objetivo geral: analisar a representação identitária do homem sertanejo presente na obra supracitada, e, como objetivos específicos: contextualizar o processo histórico da formação da música popular brasileira, ressaltar a importância dos estudos sobre a identidade cultural de grupos marginalizados; relacionar a identidade cultural sertaneja contida na obra *Luar do Sertão* e seus contributos para a representação do homem sertanejo.

A pesquisa científica corresponde ao desenvolvimento de uma série de ações previamente definidas por meio de uma metodologia fundamentada na racionalidade visando a busca de respostas para determinado questionamento. Neste sentido, Gil (2002, p.17) ratifica que a pesquisa “desenvolve-se ao longo de um processo que envolve inúmeras fases, desde a adequada formulação do problema até a satisfatória apresentação dos resultados”.

O percurso metodológico deste trabalho compreendeu leituras e análises de livros, estudos e dissertações sobre Catullo da Paixão Cearense (1863-1946) e a importância do processo de fortalecimento da identidade cultural do homem sertanejo por meio da letra da canção *Luar do Sertão*. Assim, foi realizada uma pesquisa bibliográfica descritiva qualitativa, que deu o embasamento teórico necessário as análises, aqui apresentadas, sobre relação existente entre identidade cultural sertaneja e a canção supracitada.

No primeiro capítulo fez-se uma breve contextualização sobre o processo histórico da música popular brasileira; no segundo capítulo, apresenta-se um discurso sobre a importância das pesquisas sobre a identidade, dentro da perspectiva dos estudos culturais, enfatizando-se a representação identitária das classes marginalizadas, aqui especificamente, do homem do Sertão, tanto na literatura quanto na música; e, no terceiro capítulo, aborda-se a análise da letra da canção *Luar do Sertão*, sua relevância na representatividade do homem e modo de vida do sertanejo.

1 BREVE CONTEXTUALIZAÇÃO SOBRE A MÚSICA POPULAR BRASILEIRA (MPB)

“A viola é o coração da música brasileira” - Rosa Nepomuceno

O ser humano, além da racionalidade, difere-se de outros animais pela faculdade de fazer e transmitir cultura, tendo em vista, que é ela que possibilita ao homem se identificar com uma coletividade humana. A cultura é uma instância de transformação, nessa perspectiva, segundo Merriam (1964) esta é um comportamento que é aprendido e transmitido de geração em geração.

Ressalta-se que a cultura é dinâmica, em virtude de ser reflexo das mudanças inerentes aos setores da atividade humana (social, educacional, político e tecnológico). É pertinente esclarecer que, para o estabelecimento da cultura de uma sociedade, é necessário que as práticas sociais tenham significados.

As manifestações culturais abrangem os hábitos, as leis, as crenças, a arte e os costumes de um povo. A cultura é estabelecida por meio das ações e interações sociais, sendo a música, contextualizada dentro da arte, uma das mais representativas do modo de ser, fazer e pensar de uma sociedade, tendo em vista que o contexto social influencia diretamente na significação musical.

Como bem explicita Montanari (1988, p.6):

[...] a arte [...] tem servido ao ser humano para expressar seus sentimentos, [...]. A música [...] é a mais popular das artes, [...]. Para fazer música, a única coisa que o indivíduo precisa é estar vivo não precisa saber ler, nem adquirir materiais e sequer sair de casa. Reflita: basta abrir a boca e cantar, bater palmas ou pés, assobiar ou murmurar, que você estará fazendo música.

A música, desde tempos longínquos, foi e continua sendo uma forma de expressão de uma identidade cultural nacional, o lugar de fomentadora sociocultural, como expoente das manifestações étnicas, de classes e regiões compreendendo, dessa forma, um grande mosaico cultural. Além desse contributo, esta exerce ainda a função de divulgadora dos dilemas e utopias sociais, ao atingir desde o homem do campo (caipira, sertanejo), passando pelo negro da periferia até a elite dominante capitalista.

Compreende-se que a música é a mais universal das artes, pois não necessita, obrigatoriamente, do domínio de um idioma ou de um nível cultural apurado, sua apreciação dar-se-á pelo prazer proporcionado pela harmonia, pelo ritmo e melodia, logo conclui-se que a

música é, intrinsecamente, relacionada com as emoções. Além da função de entretenimento, a música pode ter caráter sociopolítico, pois o povo não apenas ouve uma canção, mas pode também refletir no discurso que ela propaga.

Enfatiza-se que as composições musicais contribuem para o fortalecimento do pertencimento de grupos minoritários e marginalizados, posto que essas permitem que os excluídos transmitam seus discursos em locais, em que geralmente não possuem oportunidades para expressão de outra forma (Blog Sociedade Artística Brasileira, 2018).

A importância da música se dá, desde os primeiros anos da existência do ser humano, uma vez que o som é parte intrínseca da natureza, todavia foi através da interferência do homem que o som se transformou em música, alcançando um nível de representatividade e simbologia. (Montanari, 1988).

Durante os primeiros meses de vida, os bebês são embalados por canções de ninar entoadas pelos pais, em sua língua nativa; a interação se dá por meio dos balbucios produzidos pelos bebês, por que apesar de serem ruídos, são as primeiras tentativas musicais humanas. Posteriormente, em sua idade escolar, o indivíduo aprende e memoriza pequenos versos e melodias; nesta fase a música é utilizada dentro do contexto educativo como uma ferramenta de aprendizagem (Montanari, 1988).

Além de usos na educação, a música tem potencial também como forma de doutrinação, a saber:

[...] é sabido que os jesuítas utilizavam a música como instrumento de catequese dos indígenas. Aliás, esta é uma história muito interessante: Mário de Andrade afirma que o padre Anchieta se utilizou de danças indígenas, o cururu e o cateretê, nas quais inseriu textos litúrgicos em nheengatu com o propósito de catequizar o gentio (Vilela, 2004-2005, p.76).

Allan Merriam (1964), etnomusicólogo norte-americano, estabeleceu uma classificação para as funções sociais da música: Função emocional, Função de prazer estético, Função de comunicação, Função de divertimento, Função simbólica, Função de validação de discursos, Função de instabilidade cultural, Função para a integração social.

Nesse contexto, a Função de expressão emocional refere-se as emoções explícitas no discurso, especificamente, na letra da música; a Função estética abrange questões como melodia, harmonia, volume e o prazer sensorial que a música pode despertar; Função de divertimento compreende o gingado, a alegria etc.; Função de comunicação diz sobre o discurso expressado pela música que é diretamente ligada a cultura de um povo; Função de

representação simbólica é a que contempla a representação simbólica de valores, comportamentos e ideais; Função de reação física age sobre o poder da música em despertar algo, mesmo, em um idioma incompreensível para o ouvinte; Função de validação de discursos utiliza-se de comprovação de discursos, como os ritos religiosos; Função de estabilidade cultural articula acerca da perpetuação cultural entre gerações; Função da integridade social assevera sobre a congregação de valores, comportamentos de dada sociedade, contemplando a cooperação de grupos em reuniões sociais (Sanhotene, 2006).

Por meio dessa categorização, Merriam (1964) compreende a música como um comportamento intrínseco ao ser humano e parte funcional da cultura, uma vez que reflete a organização social da comunidade em que está inserida. Contemporaneamente, a música perpassa por um período de transformação, com a maior difusão do consumo de massa, no qual ocorre certo esvaziamento do seu discurso, sendo mais consumidas aquelas que propõem apenas um prazer momentâneo, sem um significado aprofundado, pois, a partir do século XX, o indivíduo ampliou sua cultura musical por meio de uma diversidade de gêneros (Freire, 2010).

O século XX foi o século do surgimento e consolidação da Sociedade da Informação na qual o homem ampliou sobremaneira seu modo de viver, pensar e agir, marcado por grandes transformações sociais, econômicas e políticas. A Sociedade da Informação é caracterizada pela comunicação em Rede, pelo avanço dos recursos tecnológicos e pelo fator conhecimento como pilar para as atividades produtivas, econômicas e culturais. A designação Sociedade da Informação foi bem explicitada, na década de 1990, pelo sociólogo espanhol Manuel Castells, em sua obra mais conhecida *La Era de la Información*, tripartida em “*La Sociedad Red*” (1996), “*El Poder de la Identidad*” (1997) e “*Fin de Milenio*” (1998). Neste século, além da Revolução Industrial, nas suas etapas mais avançadas, a sociedade passou a ser conectada em rede, e foram possíveis, como exemplos, o surgimento das modalidades digitais de música e vídeo.

Contextualiza-se que a tecnologia se tornou um fator de polarização e exclusão, apesar de vivermos em um mundo globalizado, muitos países periféricos ficam à margem, por não ter e não desenvolver tecnologias, e esta condição perpetua uma realidade marcada por desigualdades sociais. Castells (1996) define a Sociedade em Rede dentro de uma perspectiva caracterizada por conexões globais que rompem fronteiras geográficas, movidas através da força da Tecnologia da Informação (TI).

Castells salienta ainda sobre os impactos advindos do fluxo informacional, no qual a informação é gerada e disseminada, continuamente, devido a essa fluidez, a informação se constitui como a principal fator produtivo na atualidade, afinal detém o poder quem possui informações relevantes, por fim, o sociólogo espanhol ratifica que em uma sociedade em rede, o ser humano reforça sua identidade cultural e coletiva como um ator de resistência.

No tocante ao universo musical, o processo de gravação revolucionou o mercado, promovendo a difusão de canções em uma variedade de suportes físicos e digitais:

A música começou a ser estudada cientificamente, iniciando-se a pesquisa do som. A música popular, que surgiu a partir de 1850, desenvolveu-se muito no século, houve a divulgação universal de ritmos e músicas populares regionais: como o flamenco, o tango, o samba, o rock, o reggae etc. (Miranda; Justus, 2010, p.145).

Com o invento da gravação sonora e, posteriormente, do rádio, da televisão e da internet, a música popular alcançou simultaneamente milhares de pessoas ao redor do mundo. Um exemplo, neste sentido, é o rock que surge nos Estados Unidos na década de 1950, unindo ritmos como blues, country e música clássica (Miranda; Justus, 2010). No Brasil, os principais expoentes desse gênero musical foram: a cantora Rita Lee (1947-2023), o cantor Raul Seixas (1945-1989); as bandas Os Mutantes, Legião Urbana e Titãs, cujos membros, em sua maioria, continuam vivos, dentre outros.

A formação clássica de uma banda de rock é composta por um quarteto com vocalista, guitarrista, baixista e baterista; contemporaneamente, possui diversos segmentos musicais como: *heavy metal*, *punk*, *daftmetal*, etc. (Miranda; Justus, 2010).

Cronologicamente, os principais fatos relacionados à música popular nos EUA e no Brasil, no século XX, foram:

- Década de 1950: o norte americano Elvis Presley (1935-1977) que emerge no cenário mundial como o “rei do rock”;
- Década de 1960: festival na cidade de NY, Woodstock, artistas como Janis Joplin, Jimmy Hendrix, Joe Cockee e a banda The Who;
- Década de 1970: surgiu o videoclipe, o *heavy-metal* e grandes eventos e shows;
- Década de 1980: MTV (Music Television, Paramount), explosão do *pop* com destaque para Michael Jackson (1958-2009) e Madonna (1958-);
- Década de 1990: MTV estreia no Brasil, ritmos variados: sertanejo, *pop*, samba, pagode, *funk*.

É interessante registrar que a música eletrônica, é criada a partir da utilização de equipamentos eletrônicos como sintetizadores, baterias eletrônicas e *softwares* de composição. Sua expansão deu-se a partir dos anos 1940-50, com a inauguração, em 1948, do primeiro estúdio de música eletrônica nos Estados Unidos. Nas décadas de 1980 e 1990, popularizou-se a música de discoteca, com destaque para a figura do *DJ*.

Moraes (1983) atesta que os grandes centros urbanos viram surgir uma diversidade de estéticas musicais e linguagens. Foi também no século XX, mas especificamente em 1947, que os filósofos alemães Theodor Adorno e Max Horkheimer introduziram o termo “indústria cultural”, como forma de estabelecer um entendimento sobre a “cultura” criada pelo sistema capitalista com a única finalidade de consumo, e descaracterizada de um discurso político, pois “a verdade de que não passam de um negócio, eles a utilizam como uma ideologia destinada a legitimar o lixo que propositalmente produzem” (Adorno; Horkheimer, 2006, p.114).

Para Adorno e Horkheimer, Indústria Cultural distingue-se de cultura de massa. Esta é oriunda do povo, das suas regionalizações, costumes e sem a pretensão de ser comercializada, enquanto que aquela possui padrões que sempre se repetem com a finalidade de formar uma estética ou percepção comum voltada ao consumismo. E embora a arte clássica, erudita, também pudesse ser distinta da popular e da comercial, sua origem não tem uma primeira intenção de ser comercializada e nem surge espontaneamente, mas é trabalhada tecnicamente e possui uma originalidade incomum – depois pode ser estandardizada, reproduzida e comercializada segundo os interesses da Indústria Cultural (Cabral, 2022, p.2).

No tocante a música brasileira, registra-se que, no final do século XIX e começo do século XX, ela se definiu e assumiu uma identidade nacionalista. Esse movimento foi caracterizado pelo forte sentimento patriótico com elementos específicos de cada cultura em obras de arte de todos os gêneros como na literatura, na poesia, na pintura e na música. Na realidade brasileira, o nacionalismo intensificou-se durante a Semana de Arte Moderna (1922), importante movimento artístico-cultural que difundiu as raízes folclóricas brasileiras.

O espírito modernista de 1922 proporcionou atitudes individuais fundamentais, como a de Mário de Andrade que realizou duas viagens para o Norte e Nordeste do Brasil. Além disto, antes deste período, foram realizadas diversas expedições científicas pelo interior do país, seja por Gonçalves Dias ou Candido Rondon, com a finalidade de conhecer o Brasil suas riquezas naturais e suas gentes.

Na perspectiva de uma identidade nacional brasileira, os registros sobre a construção, os significados e a escrita da história da música, nos séculos citados atestam uma aproximação

entre música popular e nação brasileira. Ressalta-se que, nas décadas de 1930 e 1940, o escritor Mário de Andrade (1893-1945) e o sociólogo Gilberto Freyre (1900-1987) definiram-na, respectivamente, como “a mais forte criação de nossa raça” e a “arte mais totalmente nacional” (Vianna, 1995, p. 33).

O nacionalismo musical teve como percussores nomes como Brasília Itiberê da Cunha (1846-1913), Alexandre Levy (1864-1892), Ernesto de Nazareth e Alberto Nepomuceno (1864-1920)” (Quadros Junior, 2019, p.40). Clarifica-se que, para alguns estudiosos, como Kiefer (1983), a obra *A sertaneja* de Basílio Itiberê é considerada como o marco inicial do nacionalismo brasileiro, assim:

Independente do elemento motivador, o importante é que a partir desse movimento, muitos compositores se propuseram a pesquisar a fundo o folclore brasileiro e utilizaram em boa parte das suas obras temas e ritmos bastante enraizados no cotidiano do povo. Isso possibilitou a popularização da música erudita no Brasil, sendo aceita por integrantes de diferentes camadas sociais, ainda que fosse prioritariamente consumida pelos mais ricos (Quadros Junior, 2019, p.41).

Nesse período, ascende a estrela de Heitor Villa-Lobos, compositor, regente e instrumentista, boêmio, desde cedo frequentou as rodas de choro da cidade de Rio de Janeiro e, gênero musical que o influenciou na série de 16 choros compostos durante os anos de 1924 a 1929. Destacam-se as obras *Amazonas* (1917), *Uirapuru* (1917) e *Choro nº 1* (1920). Outro renomado talento musical foi Francisco Mignone que compôs obras orquestrais com forte influência da cultura afro, como *Maracatu do Chico Rei* (1929), 59 e *Festa das Igrejas* (1929).

O momento que finda o movimento nacionalista, deu destaque para as composições de Mozart Camargo Guarnieri, um dos discípulos de Mário de Andrade, compositor da ópera *Pedro Malazarte*, *Dança Brasileira* e *Uirapuru*, canções criadas a partir de textos de Andrade.

Antes dos anos 1920 e 30, a música popular foi perseguida e desqualificada perante os gêneros musicais ditos civilizados (Hertzman, 2013), reforçando os estereótipos criados em torno do período brasileiro chamado de República Velha (1889-1930). A partir de então, a “música popular” com destaque para o samba foi consagrada como música genuinamente “nacional”, e então buscou-se estratégias políticas para oficializar esse gênero. Assim, como ressaltado por Adalberto Paranhos (2008), a partir de então realizaram-se apresentações públicas de artistas nacionais em eventos bastante divulgados, como o Dia da Música Popular e a Noite da Música Popular.

A música popular favoreceu, historicamente, o aspecto corporal (a dança, o movimento físico) e social (a experiência coletiva, a conexão da música ao aqui e agora dos acontecimentos

e práticas sociais, como o trabalho e as críticas a ele, o ritual religioso e a festa). Nessa época, a música popular tornou-se bandeira de intelectuais que investiam na descoberta e divulgação de manifestações culturais. Além disso, os autores desafiavam algumas consagradas interpretações, e é somente após as décadas supracitadas que houve a valorização do popular na chamada cultura nacional.

A historiografia atestou a importância da Semana de Arte Moderna (1922) e a ditadura da Era Vargas (1930-1945) como períodos de valorização da arte produzida pelo povo, mas especificamente o gênero samba¹. O samba tem origem na cultura negra no território da Bahia, mas teve sua maior popularização nas terras cariocas, sua relevância e representatividade, que o elevou a condição de música nacional na década de 1930 (Napolitano, 2002).

Em seus estudos, Sandroni (2003) aponta que encontrou duas explicações para o surgimento do samba como derivação de um gênero folclore africano (*semba*) cujo significado é “bataque” e de outro, mais popular e aceito, dos gêneros populares brasileiros, o maxixe. Desta forma, o atual samba é desdobramento dos gêneros *semba* e maxixe. No início do século XX, esse gênero era caracterizado pelas rodas de partido alto e, ao longo do tempo, surgiram algumas variações, a saber: samba-canção; choro; samba-de-baque, samba-enredo e samba-exaltação (Quadros Júnior, 2019).

Entretanto, esse gênero sofre um forte preconceito talvez por estar associado a classe proletarizada, mais especificamente, os negros. Por muito tempo, o samba esteve vinculado a malandragem. Gradativamente, com maior aceitação dos bailes carnavalescos e os sambas-enredos de escolas de samba, ocorreu o fortalecimento dessa música entre as camadas mais elitizadas, contribuindo assim, para tornar-se um símbolo de identidade cultural nacional.

A história da música popular é rica em trocas desta natureza, podendo assim, ser ressaltada a polca, dança europeia que, segundo pesquisadores ‘desceu’ dos pianos dos salões para a música dos choros populares. Por música popular, entende-se a música que é feita e, na maioria das vezes, consumida pelos extratos populares menos favorecidos, possuindo critérios como espontaneidade e autenticidade.

No fim da década de 1950, ocorreu o surgimento do movimento “bossa nova”, especificamente na cidade do Rio de Janeiro. A “bossa nova” aliou elementos do samba com

¹Já no início do século XX, começaram a surgir as bases do que é o samba, em 1917, Donga (1890-1974) e Mário de Almeida (1882-1956) compuseram o primeiro samba a ser gravado: Pelo telefone. [...] foi gravado sem percussão, acompanhado somente de flauta e violão. É mais lento que o samba atual, além de ter canto e resposta, como música africana (Miranda; Justus, 2010, p.147).

elementos do jazz norte-americano e da música clássica. O poeta Vinícius de Moraes contribuiu para a construção do elo entre a poesia e bossa nova, e sua parceria com maestro Tom Jobim fez “nascer” a canção brasileira mais famosa no mundo, *A garota de Ipanema*. A bossa nova caracteriza-se pela voz solo com o piano ou violão. A década de 1960 trouxe um olhar mais expressivo sobre a música popular, posto que ela era e é, ainda, capaz de romper barreiras geográficas e sociais (Candido, 1989).

Como evidenciou Adalberto Paranhos (2008), realizaram-se apresentações públicas de artistas nacionais em eventos bastante divulgados, como o Dia da Música Popular e a Noite da Música Popular. Cantores renomados integraram a comitiva presidencial em viagem a países latino-americanos, carregando o samba na bagagem. Na década de 1960, surgiu o “tropicalismo”, uma revolução permeada de elementos do *rock*, do concretismo e letras de enfrentamento contra a ditadura civil-militar brasileira (1964-1985). Dois expoentes desse movimento foram os baianos Caetano Veloso e Gilberto Gil.

Segundo Contier (1995, p. 77-78):

[...] a autoridade de Mário de Andrade nas definições e marcos sobre o passado nacional brasileiro, comprometida com os critérios de nacionalização da música (artística e popular) brasileira, mesmo que muitas vezes subjetivos e autoritários, influenciou a visão de gerações de compositores, professores e intérpretes, até quase os dias de hoje.

Os últimos decênios dos séculos XX e primeiras décadas do XXI foram marcados pela diversidade de ilustres compositores, nos mais variados estilos de músicas, e estas décadas são tidas como dos intérpretes da nacionalidade brasileira. Concebe-se que, a música popular possui uma pluralidade em sua gênese, tendo em vista que sua construção é o resultado da manifestação de classes históricas, sociais e culturais e, em face disto, pode-se definir que a música popular vive em permanente estado de transformação, pois a cultura está definitivamente em constante movimento.

Nesse tocante,

Portanto, não se pode definir música popular por meio das características idealizadas pelos românticos do século XVIII– origem rural, tradição oral, autoria coletiva, “espontaneidade”, “autenticidade”, e assim por diante. Também não se pode fazê-lo atribuindo-se ao populares supostas qualidades inerentes de “resistência”. Nem tampouco por meio de categorias como “manipulação”, “imposição” ou “colonialismo cultural” (Neder, 2010, p.182).

Contextualiza-se assim, que “popular” não pode ser compreendido como um produto, mas sim como um fenômeno múltiplo que se transforma continuamente. Por algum tempo,

ocorria a dicotomia entre música popular e música popularesca, pois a primeira era tida como a música produzida pelo homem do campo, enquanto a segunda era a música urbana e mediatizada por elementos da cultura urbana.

No início do século XX intelectuais republicanos já tinham conferido ao que definiam como música popular, o folclore ou o samba urbano, os atributos da mestiçagem e da brasilidade. Do mesmo modo, as músicas populares, como lundus, maxixes e choros, afirmaram-se como gêneros e negócios lucrativos, no mercado editorial, fonográfico e de diversões.

A música popular tornou-se bandeira de intelectuais que investiam na descoberta e divulgação de manifestações culturais mestiças. Mesmo que reproduzindo máximas expressadas sobre a “raça negra” e, investindo na escolha de alguns gêneros como os mais nacionais, a presença dessas obras e de seus autores desafia algumas consagradas interpretações que aqui são apresentadas e que contribuem apenas, a partir das décadas de 1920/1930, para a valorização do popular no espectro da chamada cultura nacional.

Reflete-se acerca das transformações ocorridas no território brasileiro a partir dos anos 1960, que é fundamental contextualizar as letras das canções populares, pois estas expressam as condições sociais da cultura nacional. E foi justamente essa arte, a música, a forma escolhida para expressar os anseios, os protestos e as necessidades de uma juventude proibida de participar da vida política devido a censura civil-militar vigente à época.

Na segunda metade do século XIX, tanto a canção popular quanto o violão eram itens proibidos no Rio de Janeiro, então capital do Império brasileiro. Apesar da resistência de boa parte da crítica da época, o dramaturgo maranhense Artur Azevedo (1855-1908) e o músico e poeta maranhense Catulo da Paixão Cearense (1866-1946) atuaram de forma fundamental no tocante à valorização de uma canção popular brasileira e à consolidação do violão como legítimo instrumento nacional.

Artur Azevedo (1855-1908) e Catulo da Paixão Cearense (1866-1946) foram importantes mediadores no período em que a canção e os instrumentos populares começavam a dividir espaço cultural com a música denominada erudita, enquanto os músicos populares ganhavam reconhecimento social e enfrentavam a dura resistência dos críticos na imprensa. Músicos do Instituto Nacional de Música, antes da Semana de Arte Moderna de 1922, investiram na construção de uma música que identificavam como brasileira (Pereira, 2007; Augusto, 2014).

Como visto, a “música sertaneja” destaca diferenças e limites socioculturais entre o campo e a cidade. Marcando esta dicotomia, ela se presta a um discurso que denota as características culturais e psicológicas formadas acerca de cada um dos espaços. Assim, segundo Tinhorão:

A música sertaneja—assim chamada pelas fábricas de discos e pelos locutores de programas de rádio destinados ao interior – engloba sob esse nome uma variedade enorme de gêneros de músicas particulares de uma vasta zona geográfica em que predomina o som de um determinado instrumento: a viola de cinco cordas duplas, mais conhecida como viola caipira (Tinhorão, 2006, p.25).

Desta maneira, viu-se que a música se torna também metáfora da nação, opera como representação simbólica das relações entre passado, presente e futuro e, atua como elo de consolidação de discursos nacionais. De acordo com Middleton (2000), a música popular precisa ser pensada em um contexto de totalidade, ele afirma ainda que os sentidos intrínsecos ao termo se modificam em diferentes períodos históricos, logo são contextualizados historicamente.

A década de 1960 foi marcada pelo poderio da televisão como principal fonte de entretenimento e de disseminação de informação. A televisão exercia forte poder ideológico na coletividade, aliado a isso, ocorria a intervenção no setor da comunicação por meio da censura imposta pelo regime militar. A expansão do alcance televisivo deu-se através de medidas de facilitação da importação de equipamentos eletrônicos como forma de propiciar que a maioria das famílias tivessem acesso a televisão, assim o governo civil-militar conseguia expandir o seu intuito de transformar o país em uma sociedade consumidora (Bastos, 2014).

Ainda na década de 1960, ocorreu o primeiro Festival de Música Popular Brasileira realizado pela extinta TV Excelsior (SP) que iniciou a era dos festivais veiculados pela TV e, desse movimento, surge a sigla MPB (Música Popular Brasileira). Alvarenga (1960), apontou que essa sigla era aceitável apenas nos casos em que as canções seguissem uma tradição folclórica e o termo “música popularesca”, outrora muito utilizado, ganhara uma conotação depreciativa.

Nesse período, que os compositores como Chico Buarque, Milton Nascimento, Caetano Veloso e Paulinho da Viola despontaram para a cena midiática, com canções que exprimiam de forma poética as desigualdades da sociedade. A canção popular, desde o final da década de 1960, passou a ser tratada como objeto especial, multidisciplinar, que habitaria um terceiro território, um *lócus* onde o som enlaça a sílaba e a palavra se encanta.

Napolitano (2002) ressalta que a MPB surgiu como forma de desenvolver repertório musical pautada em cultura nacionalista e pela expansão do desenvolvimento industrial brasileiro, não obstante, a música popular brasileira, nos anos 1970, é respaldada por uma significativa parcela da elite da época, mas ainda encontra oposição no meio literário e erudito. Percebe-se, claramente que as outras artes (cinema e o teatro) nessa época não gozavam de maior prestígio e alcance para o grande público consumidor, enquanto a MPB era bem mais popular e consumida, reflexo da boa fase da economia nacional denominada “milagre econômico” entre 1968 e 1978.

A consolidação da MPB se dá em meio ao processo de reorganização da “indústria cultural”, como definiram Adorno e Horkheimer, junto com o enfrentamento a política excludente do Regime Civil-Militar, posto que, na maioria das canções, estavam representadas as facetas de um país controlador e que ansiava por mais liberdade e justiça social, nesse ponto, construiu-se um discurso social emancipatório.

O ouvinte padrão da MPB era o jovem de classe média urbana que possuía maior acesso à informação e estava insatisfeito com a censura governamental. Ocorria ali a projeção dos valores sociais de uma classe média em ascensão (Napolitano, 2002). As desigualdades sociais foram retratadas em muitas composições, como *Pedro Pedreiro*. de Chico Buarque², a saber:

Pedro pedreiro penseiro esperando o trem / Manhã, parece, carece de esperar também / Para o bem de quem tem bem / De quem não tem vintém / Pedro pedreiro está esperando a morte / Ou esperando o dia de voltar pro Norte / Pedro não sabe, mas talvez no fundo / Espera alguma coisa mais linda que o mundo / Maior do que o mar / Mas pra que sonhar / Se dá o desespero de esperar demais[...] (Buarque, 1965).

O “Norte”, indicado por Buarque, em *Pedro Pedreiro*, é o Nordeste brasileiro região de origem de muitos trabalhadores para os Centros urbanos industriais. O êxodo rural foi um fenômeno do século XX, com milhares de famílias, oriundas do Norte e Nordeste, que se deslocaram dessas regiões fugindo da seca e da fome e migrando para as regiões Sul e Sudeste, em busca de maior perspectiva de sobrevivência. *Pedro* sintetiza esse homem, calejado e sofredor que, apesar das mazelas da vida, ainda encontra forças para esperar um futuro melhor que, muitas vezes não vem.

Clarifica-se que, a MPB teve um papel importante contra a censura, posto que esta foi uma forma de controle imposta pelos militares para impedir o acesso aos conteúdos considerados antirregime e dentre as manifestações artísticas mais reprimidas, a música fora a

²**Pedro Pedreiro** música lançada em 1965 em seu primeiro compacto e regravação em 1966 para o disco *Chico Buarque de Hollanda*.¹

principal. O principal órgão governamental que possuía a responsabilidade de fiscalizar as letras das composições musicais, novelas, programas de tv e rádio era o Departamento de Censura de Diversões Públicas (DCDP), subordinado ao Ministério da Justiça. Os artistas utilizavam suas composições para fazer duras críticas aos métodos de tortura, perseguição política, exclusão social e ausência da democracia durante esse regime (1964-1985):

Um grupo que se destacou na luta contra a opressão foi o dos artistas: atores, músicos, cineastas, artistas plásticos, poetas, escritores... Cada um contribuía com o que melhor sabia fazer, questionando os fatos e informando a população, apesar de censurados pelos órgãos opressores. E, como bons artistas, os músicos populares brasileiros descreveram os horrores da ditadura nos mínimos detalhes. Descrições que perpetuam até os dias atuais, trazendo à tona toda a covardia aplicada contra nosso povo, e que não nos deixam esquecer todas as atrocidades cometidas contra nosso país (Mundo Educação, 2023, p.1).

Confirmando as participações dos artistas em movimentos contra os opressores, na figura abaixo, exemplo de uma manifestação:

Figura 1 Movimento de artistas da MPB contra a Ditadura



Fonte: <https://averdade.org.br/2020/07/a-mpb-como-forma-de-representacao-popular/>

A instituição do AI-15 (1968) “obrigou” que os compositores, para despistar a censura, mascarassem as letras das canções com palavras de duplo sentido, como forma de apresentar o discurso antirregime de forma mais leve, como exemplo tem-se a canção *Cálice*, de Chico Buarque de Holanda e Gilberto Gil que faz um jogo de palavras com o verbo calar, tão presente nos censores:

Pai, afasta de mim esse cálice
Pai, afasta de mim esse cálice

Pai, afasta de mim esse cálice
 De vinho tinto de sangue
 Pai, afasta de mim esse cálice, pai
 Afasta de mim esse cálice
 Pai, afasta de mim esse cálice
 De vinho tinto de sangue
 Como beber dessa bebida amarga
 Tragar a dor, engolir a labuta
 Mesmo calada a boca, resta o peito
 Silêncio na cidade não se escuta
 De que me vale ser filho da santa
 Melhor seria ser filho da outra
 Outra realidade menos morta
 Tanta mentira, tanta força bruta
 Pai (pai)
 Afasta de mim esse cálice (pai)
 Afasta de mim esse cálice (pai)
 Afasta de mim esse cálice
 De vinho tinto de sangue
 Como é difícil acordar calado
 Se na calada da noite eu me dano
 Quero lançar um grito desumano
 Que é uma maneira de ser escutado
 Esse silêncio todo me atordoa
 Atordoados eu permaneço atento
 Na arquibancada pra qualquer momento
 Ver emergir o monstro da lagoa
 Pai (pai)
 Afasta de mim esse cálice (pai)
 Afasta de mim esse cálice (pai)
 Afasta de mim esse cálice
 De vinho tinto de sangue
 De muito gorda a porca já não anda (cálice)
 De muito usada a faca já não corta
 Como é difícil, pai (pai), abrir a porta (cálice)
 Essa palavra presa na garganta
 Esse pileque homérico no mundo
 De que adianta ter boa vontade
 Mesmo calado o peito, resta a cuca
 Dos bêbados do centro da cidade
 Pai (pai)
 Afasta de mim esse cálice (pai)
 Afasta de mim esse cálice (pai)
 Afasta de mim esse cálice
 De vinho tinto de sangue
 Talvez o mundo não seja pequeno (cálice)
 Nem seja a vida um fato consumado (cálice, cálice)
 Quero inventar o meu próprio pecado
 (Cálice, cálice, cálice)

*Quero morrer do meu próprio veneno
 (Pai, cálice, cálice, cálice)
 Quero perder de vez tua cabeça (cálice)
 Minha cabeça perder teu juízo (cálice)
 Quero cheirar fumaça de óleo diesel (cálice)
 Me embriagar até que alguém me esqueça (cálice)*

Nos anos 1980, ocorreu o apogeu do *rock* nacional com bandas que tiveram influência do *rock*, do *punk* e da *new wave*. Em 1985, acontece o primeiro Rock in Rio, com apresentação de grandes atrações nacionais e internacionais, como *Titãs*, *Led Zeppelin* e *Queen*. As letras das canções refletiam os dilemas próprios da juventude, como carreira profissional, família e desilusões amorosas.

Na década seguinte, é a vez da “música sertaneja”, que ganhou destaque no cenário nacional, com duplas como Zezé de Camargo e Luciano, Leandro e Leonardo e Chitãozinho e Xororó, além da popularização do axé, baiano, e do pagode, carioca. Foi um período de volumes consideráveis de consumo desses gêneros, por meio das vendas de CDs e dos programas de auditório nas TVs Globo e SBT.

Ratifica-se o poder de comunicação e de socialização que a canção popular possui, principalmente no meio urbano, permitindo que o povo amplie sua visão sobre sua realidade social. As canções são ricas, fontes documentais para o melhor conhecimento acerca da história da população marginalizada. “Ou seja, a canção e a música popular poderiam ser encaradas como uma rica fonte para compreender certas realidades da cultura popular e desvendar a história de setores da sociedade pouco lembrados pela historiografia” (Moraes, 2000, p.205).

A música popular brasileira e sua relação com o poder políticos transita desde a época do Estado Democrático que, por meio da “indústria cultural” exercia, através de textos e mídias, o domínio de grupos sociais como forma de propagação de uma cultura de submissão e dessa forma, a produção, reprodução e distribuição dos produtos culturais eram fundamentados na transitoriedade, no fugidio e no fragmentário (Nhengatu, 2023, p.4).

Neste sentido, configura-se as “canções das mídias”, a saber:

Ao nos referirmos à canção das mídias, estamos tratando da canção em uma gama de modalidades que tem uma orientação comum: ter nascido no âmbito de uma sociedade já dominada pelos meios de comunicação de massa (as mídias). Isto se traduz numa canção composta, executada, difundida e recebida segundo os recursos oferecidos pelo conjunto de técnicas do som (e/ou do audiovisual) vigente que, por sua vez, está condicionado à esfera político-econômica das gravadoras (Valente, 2018, p.60).

Contemporaneamente, a música popular pode ser compreendida como aquela oriunda do núcleo urbano, midiática e moderna. Logicamente, sua construção, reprodução e difusão estão repletas de influências socioculturais; sua múltipla função abarca tanto o lado do entretenimento quanto um veículo de manifestação ideológica, estando sempre presente no modo de ser da juventude, sendo, pois, um reflexo de sua época.

Duas linhas de pensamentos se entrelaçam ao discorrerem sobre a compreensão da música no território nacional: um modelo fundamentado nos padrões europeus e a criação de uma identidade própria, a dicotomia entre o erudito e o popular.

2 A IDENTIDADE CULTURAL SERTANEJA PRESENTE NA LITERATURA E NA MÚSICA: uma abordagem da música *Luar do Sertão* sob a luz dos estudos culturais

“O sertanejo é antes de tudo, um forte”. Euclides da Cunha

A importância dos estudos culturais, na contemporaneidade, reside na análise dos significados culturais e sua influência na sociedade. Neste contexto, compreende os conteúdos produzidos e transmitidos de um povo como forma de reforçar sua identidade cultural. Logo, os estudos culturais possuem um forte elo no campo da comunicação, posto que os meios comunicativos foram essenciais para disseminar esse processo.

O campo dos Estudos Culturais teve sua origem, durante a década de 1960, no *Centre for Contemporary Cultural Studies* (CCCS), na Inglaterra, através das pesquisas do sociólogo inglês Raymond Williams (1921-1988) e do historiador inglês E.P. Thompson (1924-1993), mediante a necessidade da análise da mudança comportamental da classe operária durante o pós-guerra. Buscou-se intensificar o conhecimento sobre as relações existentes entre a cultura e a sociedade, abrangendo as formas, instituições e práticas culturais.

Os campos dos Estudos Culturais caracterizam-se por ser interdisciplinares, de natureza mutável, por estar diretamente ligado com as transformações sociais. Interessante ressaltar que, por muito tempo, as relações culturais e sociais foram sendo estabelecidas por meio da dominação e submissão dos povos colonizados:

Com este propósito, os Estudos Culturais articulam em seu interiores diversas disciplinas, como a economia política, a comunicação, a sociologia, a teoria social, a teoria literária, a teoria dos meios de comunicação, o cinema, a antropologia cultural, a filosofia e a investigação das diferentes culturas que emergem dos mais diversos corpos sociais (Melo, 2006, p.12).

O argumento de Stuart Hall (1997) explicita que toda a ação social é uma ação cultural, e que exprime e comunica um significado. No entanto, “A centralidade da cultura não significa que ela é uma dimensão epistemologicamente superior às demais dimensões sociais, tais como a política, a econômica, a educacional, mas que atravessa toda e qualquer prática social” (Godoy; Santos, 2014, p.16). Nessa perspectiva, a cultura deixou de ser um produto exclusivo de uma elite segregacionista para um viés mais coletivo, voltando-se para as multidões:

Em sua flexão plural – culturas – e adjetivado, o conceito incorpora novas e diferentes possibilidades de sentido. É assim que podemos nos referir, por exemplo, à cultura de massa, típico produto da indústria cultural ou da sociedade techno contemporânea, bem como às culturas juvenis, à cultura surda, à cultura empresarial, ou às culturas indígenas, expressando (Costa; Silveira; Sommer, 2003, p.36).

Doravante, o termo popular possui uma polissemia ao se reportar tanto a questão de algo *pop* (produto mais aceito nas camadas elitizadas) quanto popular (proveniente do povo), podendo assim, remeter ao gosto peculiar do povo marginalizado, a temática de crítica dos intelectuais quanto aos movimentos de aceitação do politicamente correto. Nesta oscilação, fica a ambiguidade sobre o que *popularesco*, despojado e refinado e, minimalista; doravante, as palavras têm vida, vibram e produzem sentido mediante a contextualização de sua época.

Os Estudos Culturais surgem mediante o movimento de grupos sociais que reivindicavam que sua cultura fosse reconhecida, de forma legítima e democrática, sendo pautada em uma educação libertária. Esses estudos se configuraram como espaços de reafirmação identitária em enfrentamento à discriminação entre alta cultura (burguesia) e a cultura de massa (da classe proletária). Hierarquicamente, a primeira era a expressão máxima da intelectualidade do ser humano, em contraponto a última que era tida como de menor valor para classes capitalistas dos séculos XVIII, XIX e XX.

Isto por quê:

Harmonia e beleza eram prerrogativas da cultura, que deveria ser cultivada para fazer frente à barbárie dos grupos populares, cuja vida se caracterizaria pela indigência estética e pela desordem social e política. Só a harmonia suscitada pela “verdadeira cultura” poderia apaziguar os ânimos, aplacar a ignorância e suprimir a anarquia da classe trabalhadora parcamente instruída (Costa; Silveira; Sommer, 2003, p.38).

Em meados do século passado, muitos intelectuais estavam preocupados com a expansão da cultura de massa, o que na visão destes, representaria o verdadeiro caos para a harmonia no meio social e acadêmico. propôs-se uma grade curricular de resistência à cultura de massa, uma vez que esta representava uma cultura consumida por pessoas definidas pelas elites como ignorantes e sem educação.

E, justamente nesse cenário, que os Estudos Culturais surgiram para se contrapor. Hall (1997) define que o conceito de cultura foi influenciado pela visão capitalista, onde a concentração de renda está restrita a pequena camada da população e, onde se potencializam lugares de desigualdades quanto a raça, sexo, religião e, nessa ambiência, os grupos marginalizados tentam sustentar seus interesses contra grupos hegemônicos.

Assim, a cultura se torna uma ferramenta de contestação, não podendo ser mais compreendida como uma produção estética de uma classe privilegiada, mas compreendida como uma expansão do modo de ser e pensar de uma coletividade nacional. Foi a ensaísta e escritora Heloísa Buarque de Holanda que utilizou o termo “teoria viajante” para descrever o *ethos* dos Estudos Culturais como campo marcado pelo trânsito de diversos universos simbólicos e socioculturais que se entrelaçam, produzindo novas reflexões e problematizações (Costa; Silveira; Sommer, 2003).

Os Estudos Culturais foram disseminados nas artes, nas humanidades, nas ciências naturais e sociais, sendo multidisciplinar e empregado em pesquisas nos mais variados campos: antropologia, linguística, crítica literária, musicologia, etnografia etc. Compete aos educadores promover esses estudos como forma de reconhecimento da formação de um povo, refletir sobre suas manifestações artísticas e sociais, dentro de uma perspectiva positiva sobre a produção de subjetividades e identidades culturais.

Estes também contribuíram para análise das relações estabelecidas pela comunicação de massa e outras instituições sociais, com foco fundamentado na geração de conteúdo absorvido e reproduzido pela coletividade, como por exemplo: os estudos sobre as representatividades da mulher, do negro, do nordestino.

Ademais, quando se reporta ao estudo sobre a identidade cultural é importante dizer que, devido à sua complexidade, sua definição passou, ao longo do tempo, por mudanças de concepções, sendo que esta é atrelada a uma existência de uma essência que marca as diferenças entre povos e nações, como bem explicita Hall (1997) que a identidade cultural sofreu influência do processo de globalização, que acabou por subverter os seus modelos socioculturais provenientes de uma cultura homogênea e excludente, onde a identidade era concebida como algo estável.

Assim, é, pertinente, esclarecer que a cultura é um fenômeno dinâmico e em constante transformação, logo a compreensão de identidade como algo imutável não permitiria a explicação de fenômenos instituídos no meio sociocultural (Chartier, 1990).

Sendo assim, para que a definição de determinada identidade cultural seja referenciada e justificada a partir de elementos característicos da teoria, pode-se destacar que os conceitos de cultura e identidade possuem várias abordagens, as quais precisam sair de uma perspectiva isolada de pensamento, usando conceitos em “xeque” no intuito de serem repensados e então dialogadas a partir de novos quadros teóricos, observando que o processo de identificação

cultural passa por uma essência inicial, a raiz da cultura, que pode ser perpetuada pelo indivíduo, ou não.

Hall (1997) elenca três principais concepções sobre a identidade: a) sujeito do iluminismo, b) sujeito sociológico e c) sujeito pós-moderno.

No Iluminismo, o homem possui uma compreensão baseada na razão e, durante a sua existência, ele permanecia imutável, sendo, pois, uma concepção individualista do sujeito e de sua identidade. Por sua vez, o sujeito sociológico entende-se como um ser que não é autônomo, mas que depende dos valores, sentidos e símbolos adquiridos, ao longo da vida, e da relação com outras pessoas próximas. No conceito pós-moderno, o sujeito cuja identidade era considerada como unificada, passa a ser composto por várias identidades que estão reciprocamente interligadas aos mundos culturais (Hall, 1997). Assim depreende-se que:

A cultura é um elemento fundamental na formação da identidade de uma pessoa. Ela é composta por valores, crenças, costumes e tradições que são transmitidos de geração em geração. A diversidade cultural é importante porque permite que as pessoas tenham acesso a diferentes formas de pensar, agir e se expressar. Isso ajuda a construir uma identidade mais rica e complexa, que reflete a diversidade do mundo em que vivemos. (Costa, 2020, p.1)

Ao longo da História, a Cultura Popular tem se configurado como um instrumento fundamental, não só para a “preservação” dos grupos que a representa, mas também, como fonte de resistência e inovações sociais. Sendo assim, podemos destacar que a Cultura Popular se refere à interação entre pessoas de uma mesma sociedade, e varia de acordo com as transformações ocorridas no meio social. Pode ter várias origens, pode ser composta por pessoas de vários territórios que compartilham a cultura de sua nação formando uma nova, e abrange todas as classes sociais.

Paiva (2003) ressalta que:

A cultura popular diria respeito à consciência que imediatamente deságua na ação política e cujo propósito último é a educação revolucionária das massas; seria uma forma de trabalho revolucionário que tem por objetivo acelerar a velocidade com que se transformam os suportes materiais da sociedade num processo que unifica cultura e revolução (Paiva, 2003, p.262).

Diante do que foi exposto por Paiva, é possível afirmar que essas novas percepções de cultura e identidade, corroboram para novas formulações de identidade cultural, sejam essas identidades culturais que sobreviveram por muito tempo ou as identidades culturais que se

formam a partir de novos grupos de identificação, e estar inseridos nestes, faz toda a diferença nas novas percepções de identidade cultural.

Porém, segundo o antropólogo norte-americano Clifford Geertz (1926-2006) é através dos símbolos e signos, que compreende-se os isolamentos e desprendimentos desses indivíduos em uma determinada cultura, desdobrando-se em sistemas culturais que possuem um grau mínimo de coerência, no qual através da observação pode-se notar que os mesmos possuem muito mais do que parecem ter, pois a análise antropológica constrói uma leitura do que acontece, não bastando na construção de quadros de representações impecáveis, cujas existência e credibilidade geram dúvidas e questionamentos (Geertz, 2008).

No que se refere a identidade cultural nacional, ressalta-se que o Sertão brasileiro possui elementos constitutivos de sua denotação que demarcam os traços legítimos da identidade cultural sertaneja, de modo mais específico, dos territórios brasileiros que configuram o “interior”, o distante, o desabitado e o vasto e esquecido.

O Sertão, com seus tabuleiros, espigões e chapadas, fazem parte da estratégia produtiva e garantem suas reproduções com diversos produtos do extrativismo. Esse Sertão desempenha, cada vez mais, um papel importante na geração de renda pela comercialização de frutos, óleos, plantas medicinais e artesanatos. Um primeiro elemento que materializa a identidade cultural dos sertanejos, sua sertanidade, é o seu tornar-se, objetivamente, em meio a uma natureza sertaneja, rural, e o se sentir pertencente ao Sertão nordestino, sua dimensão subjetiva.

A partir deste ponto de vista, é possível fazer ligação entre as possibilidades de expressão de uma noção de identidade cultural através da literatura e da música, com foco especial na canção *Luar do Sertão*.

2.1 O ser sertanejo representado na literatura e na música popular brasileira

Durante séculos, a construção conceitual sobre o Sertão e o sertanejo passou por constantes transformações decorrentes, principalmente, dos significados e significações que predominavam em determinado momento histórico. Com o tempo, rompeu-se com o estereótipo de um lugar atrasado e sem futuro para uma concepção espacial com forte tradição sociocultural. No discurso literário, por muito tempo, essa área geográfica estivera marcada por termos depreciativos construídos pelo discurso ideológico da classe dominante, fixada principalmente em SP e RJ, que passou a considerar o Sertão nordestino como mesorregião atrasada econômica e culturalmente do país.

As primeiras obras literárias nacionais possuíam um forte apelo nos aspectos territoriais, com ênfase na figura do indígena, representado como herói nacional, principalmente nos escritores indianistas José de Alencar (1829- 1877) e Gonçalves Dias (1823- 1864).

Posteriormente, origina-se o Sertanismo cujo propósito era o fomento de uma identidade nacional. De acordo com Galvão (2000, p.49) “os tipos humanos das diferentes regiões e províncias, a cor local, a notação pitoresca eram temas recorrentes na prosa desse período” e, nesse momento, que são escritas as obras *O Mulato*, de Aluísio de Azevedo, o *Bom-Crioulo*, de Adolfo Caminha e o *Ateneu*, de Raul Pompeia, exemplos de autores naturalistas:

Em sua maioria, os autores dos períodos citados não vivenciavam a experiência do sertão, o que eles tinham eram dados escassos retirados dos romances e ensaios publicados anteriormente e, principalmente, a noção problemática de que cabe à capital, aos grandes centros, à terra “civilizada”, colonizar, educar e salvar os bárbaros das regiões não desenvolvidas, distantes dos centros culturais e econômicos, justamente pela denúncia das mazelas que, segundo esses autores, assolavam as regiões mais distantes dos centros urbanos, causando assim um atraso no desenvolvimento do país (Patrício; Andrade, 2022, p.247).

Pontua-se que, as narrativas naturalistas ofuscavam a identidade cultural sertaneja, pois o seu foco estava mais concentrado na descrição do espaço-tempo daquela região. Neste sentido, essas obras não possuíam uma maior relevância estética, uma vez que o seu discurso era pautado em uma abordagem mais descritiva e científica.

A busca por uma identidade nacional, ao longo do processo de formação do povo brasileiro, esteve em pauta desde o fim do pacto colonial, através de ações desenvolvidas nas esferas da política, da cultura e da educação. Procurou-se consolidar um conceito de brasilidade que envolvia questões socioeconômicas e de interesse de grupos sociais (Ferreira; Silva, 2018):

Mas apenas quando são simbolizadas por processos discursivos é que tais variantes efetivam as diferentes formações identitárias reunidas sob a rubrica da brasilidade. Os discursos identitários nacionais articulam a diversidade étnica, geográfica e social brasileira nos diferentes projetos políticos, jogos de interesse e concepções de estado nacional (Ferreira; Silva, 2018, p.2).

Nos estudos de Ribeiro (2015), apontam-se os fatores determinantes para a pluralidade identitária que existe no país, a saber: a questão ambiental que contribui para a produção cultural, característica de uma região geográfica, a questão econômica que delimita comportamentos e valores sociais mediante a classe econômica e a questão da imigração ao incorporar elementos culturais provenientes de outros países. A relevância do discurso literário

reside nas formas de representações estéticas permeadas por conjunturas sociais, históricas e geográficas:

Uma das funções sociais da literatura e da arte é conferir uma forma sensível aos sentidos e aos enunciados que circulam no interdiscurso. O discurso literário é um nó de uma rede de linguagens; é uma elaboração estética de enunciados surgidos em determinadas condições de produção (Ferreira; Silva, 2018, p.2).

Os personagens presentes na literatura que permeiam o imaginário nacional como Rita Baiana, Jeca Tatu etc. ao mesmo tempo que unificam a construção abstrata de uma identidade nativa, também expõem a multiplicidade de sujeitos nacionais que coexistem em um mesmo território.

A representação cultural do sertanejo está intrinsecamente relacionada ao seu modo de viver simples, mas ricamente múltiplo em subjetividades construídas no Sertão nordestino. Almeida (2008) exemplifica que a identidade e a etno-territorialidade do sertanejo são vinculadas às relações existentes com seu espaço vivido. Nessa senda, o comportamento social como indivíduos cômicos de sua regionalidade, torna o sertanejo um personagem interessante e instigante. É notória a necessidade de preservar as raízes culturais de um povo, para que elas não se percam com o tempo; logo, o ser humano criou mecanismos para essa salvaguarda, como os museus, os teatros, os centros culturais e as bibliotecas.

Silvio Romero (1897) já subdividia o Brasil em face de quatro aspectos naturais: os brasileiros que moravam perto da região litorânea, os que moravam em matas e nas florestas, os habitantes dos sertões e os das zonas urbanas, locais mais desenvolvidos. Assim,

Na raiz dessa fragmentação, é possível identificar dois cortes simbólicos operados no território nacional pelos discursos estruturantes. Há a divisão política do Brasil em cinco regiões, atualmente esta é a mais imediata e possui suas próprias implicações estéticas, sociais e políticas. Porém, outra divisão, mais antiga e elementar, fundamentada em um corte latitudinal e em outro longitudinal, foi mais relevante para a elaboração do sentido do sertanejo pela literatura (Ferreira; Silva, 2018, p.3).

O corte latitudinal delimita o Nordeste e Sudeste e o corte longitudinal produz o litoral e o Sertão, ambos as posições geográficas estão presentes nos processos discursivos que consolidam uma teia literária, crítica e política que se propõem a apresentar uma visão mais representativa da diversidade brasileira.

Historicamente, o povo do Sertão fora marcado, por décadas de dominação das elites capitalistas do Centros urbanos e por uma natureza inóspita, em que a principal realidade é a sobrevivência. Apesar das dificuldades, o cidadão sertanejo é dotado de uma simplicidade ativa, referenciada pelos seus costumes e modos de vida. Homens e mulheres de vidas simples,

que possuem fortes ligações com a natureza, seu tempo lunar e climático. A fim de melhor compreensão sobre essa parcela da população, é mister comentar sobre sua geolocalização: o Nordeste do Brasil.

O antropólogo Darcy Ribeiro (2013, p.306) o representou assim:

Para além da faixa nordestina das terras frescas e férteis do massapé, com rica cobertura florestal, onde se implantaram os engenhos de açúcar, desdobrem-se as terras de uma outra área ecológica. Começam pela orla descontínua ainda úmida do agreste e prosseguem com as enormes extensões semiáridas das caatingas. Mais além, penetrando já o Brasil Central. Toda essa área conforma um vastíssimo mediterrâneo de vegetação rala, confiando, de um lado, pela floresta da costa atlântica, do outro pela floresta amazônica e fechado ao sul por zonas de matas e campinas naturais.

Essa região foi dividida em uma área litorânea com a economia baseada na extração da cana-de-açúcar e área do agreste e caatinga com predominância da economia de pastoreio. É justamente nessa última, que o homem sertanejo sobrevive, o local em que fincou raízes:

A cultura sertaneja consolidou-se nesse sertão de crises e de luta com o meio-ambiente, enfrentando períodos de seca. Construiu-se no meio desse semiárido, grandes latifúndios, começando pela pecuária e estendendo-se até o século XX com as grandes plantações de algodão. O ritmo das chuvas fazia com que houvesse uma longa rotatividade entre esses espaços. Daí nasceram os “retirantes” que cortavam a região nordeste em busca de terras, ou um lugar (“canto”) melhor para se viver. (Miranda; Souza, 2014, p.53).

Nessa ambiência, é pontual a questão do processo migratório do sertanejo em busca de melhores condições de vida e empregabilidade nas regiões Sul e Sudeste do Brasil e fugindo do clima seco. O habitante do Sertão, apesar das adversidades naturais e políticas, construiu, em décadas, uma identidade cultural riquíssima em meio a processo de exploração dos recursos naturais e de negação instituídos ao longo do tempo.

No tocante à saída para uma outra localidade, é pertinente ressaltar que essa migração perpassa, muitas vezes, por um processo de alienação (difundido pelas mídias) em que se propaga um “futuro” melhor longe do Sertão, todavia, é necessário esclarecer que a vida nos grandes centros urbanos também é marcada por violência, abusos morais, sociais e exploração do capitalismo.

Os que permanecem, preservam o modo de vida de seus antepassados, numa condição de esperança e de continuidade do seu modo de ser. Quando contextualizado no âmbito político, durante as primeiras décadas do século XX, o Sertão fora “esquecido” das políticas públicas, para posteriormente, a força de trabalho provida dessa área ser a principal fonte de trabalho das capitais do Sudeste e Sul, em especial São Paulo:

Outro fator fundamental para a dinâmica migratória eram os mecanismos de Alienação exercidos pelo rádio e pelas construções sociais as quais esse povo esteve submetido. Essas construções sociais, por sua vez, também colocaram o migrante do Nordeste em outro aspecto de Exterioridade, pois ele agora estava submetido ao regime de seca, a venda de uma solução aos seus males, a continuidade de um regime de exploração (Miranda; Souza, 2014, p.61).

Miranda e Souza (2014) pontuam que o sertanejo era objetificado como produto e capital, mas não reconhecido como cidadão. Nesse contexto, o nordestino saía de sua terra natal, em busca de uma melhor condição de sobrevivência, para viver em uma situação análoga a escravidão. Uma das obras pioneiras que discorriam sobre o Sertão foi *O Cabeleira* (1876) de Franklin Távora, cuja ambientação passa-se no interior de Pernambuco.

Nesta narrativa aprecia-se a nascente na região semiárida, com partes do enredo sendo desenvolvidas em períodos de seca e de chuva. Os campos coloridos são referenciados, contudo quando a ação está presente no tempo da seca o autor, para fortalecer no imaginário do leitor a aridez do espaço, faz uso do termo “deserto”.

A seca personifica uma das mais marcantes características literárias: a sua função opressora. *À priori*, essa característica foi absorvida tendo em vista que, entre os anos de 1877 e 1879, o Nordeste brasileiro passou uma seca severa com a completa ausência de chuvas no período. Foi justamente esse momento histórico que delimitou a elaboração de uma relevante obra literária, *Os Sertões*, de Euclides da Cunha.

Cunha foi correspondente do jornal *O Estado de São Paulo* e, por meio do seu olhar jornalístico, conseguiu retratar de forma objetiva a aridez da região, descrevendo a paisagem com a riqueza de detalhes e essa particularidade contribuiu para que *Os Sertões* fosse considerado referência na descrição do sertanejo, do Sertão e da seca nordestina.

Posteriormente, outro título teve como cenário da narrativa essa região, o romance *Luzia-Homem*, de Domingos Olímpio (1903). A trama olimpiana gira em torno de Luzia, retirante cearense que sai com os seus familiares para a cidade grande em busca de melhores oportunidades de emprego e sobrevivência, sendo é reforçado o lado opressor do clima do local de origem da personagem. No seguinte trecho da obra, pode-se identificar essa situação angustiante e revoltante:

O sertão ressequido estava quase deserto: campos sem gados, povoações abandonadas. E a constante, a implacável ventania, varrendo o céu e a terra, entrava silvando e rugindo, as casas vazias, como fera raivosa, faminta, buscando e rebuscando a presa, e fazendo, com pavoroso ruído, baterem as portas de encontro aos portais, num lamentoso tom de abandono. As pastagens de reserva, nos pés de serras, protegidas por espessa facha de catingas impenetráveis, onde se criavam famosos

barbatões bravios, haviam sido devoradas ou estruídas e pesteadas pela acumulação de rebanhos em retiradas numerosas. E, à grande distância, sentia-se o fedor dos campos inficionados por milhares de corpos de reses em decomposição (Olimpio, 1993, p. 15).

Além das supracitadas, outras obras renomadas retratavam a vida dos sertanejos, como *Vidas Secas*, romance publicado em 1939, por Graciliano Ramos (1892-1953) que apresenta os desafios da migração de uma família de retirantes em busca de uma melhor perspectiva de vida. O texto é marcado pela aridez nas palavras como forma de transparecer para o leitor, o ambiente estéril e seus efeitos sobre aqueles que lá habitam:

O livro [*Vidas Secas*] consegue, desde o título, mostrar a desumanização que a seca promove nos personagens, cuja expressão verbal é tão estéril quanto o solo castigado da região. A miséria causada pela seca, como elemento natural, soma-se à miséria imposta pela influência social, representada pela exploração dos ricos proprietários da região. Os retirantes, como o próprio nome indica, estão alijados da possibilidade de continuar a viver no espaço que ocupavam (Magalhães, 2020, p.1).

Em *Morte e Vida Severina*, de João Cabral de Melo Neto (1956) o personagem central é o próprio local árido e infrutífero que promove a perda da individualidade das pessoas, tornando-se pessoas lacônicas, frias emocionalmente, mas sem perder a fé. Severino é descrito como um personagem raquítico, com cabeça disforme em relação ao corpo e, como mesmo destino comum aos sertanejos: morte prematura antes dos vinte anos por meio de emboscada; antes dos trinta de velhice com a sombra da fome pairando a cada momento. Há ainda a questão política e crítica sobre a disputa de terras:

Diante do cenário sórdido, o suicídio parece uma boa opção, interromper a vida que também é morte severina. E não é à toa que, no nome do livro, a Morte venha primeiro: é porque é mais certo morrer de morte severina do que viver em si. Muito racional, é uma obra que questiona os âmagos mais intimistas de uma terra que aparece como opressiva (Magalhães, 2020, p.1).

A literatura regionalista em *Vidas Secas* e *Morte e Vida Severina* possui, em suas estruturas, o caráter performativo da representação de uma identidade cultural coletiva, se preocupando com a verossimilhança de suas localidades, sendo considerada a mais documental possível. Dessa forma, nessa narrativa, a identidade cultural está relacionada com as semelhanças e diferenças de partes e da totalidade.

Guimarães Rosa (1908-1967) ao escrever a obra *Grande Sertão: Veredas* (1952) procurou dar representatividade ao Sertão vinculado as questões culturais, não se restringindo a descrição geofísica da localidade, a saber:

O senhor tolere, isto é o sertão. Uns querem que não seja: que situado sertão é por os campos-gerais a fora a dentro, eles dizem, fim de rumo, terras altas, demais do Urucúia. Toleima. Para os de Corinto e do Curvelo, então, o aqui não é dito sertão? Ah, que tem maior! Lugar sertão se divulga: é onde os pastos carecem de fechos; onde um pode torar dez, quinze léguas, sem topar com casa de morador; e onde criminoso vive seu cristo-jesus, arredado do arrocho de autoridade[...] (Rosa, 2019, p.11).

É necessário esclarecer que o Sertão retratado na literatura do século XX não corresponde com a atualidade, como estereótipo de um ambiente seco, castigado pela fome. É oportuno discorrer que essa concepção que ficou marcada no imaginário da coletividade nacional foi reforçada por meio de construções discursivas, fazendo parte do pensamento geográfico. Isto

Por conta de uma inserção obrigatória em uma dada esfera socioespacial, os discursos literários expressam pensamentos geográficos, os quais, segundo Moraes (2005), referem-se a discursos que substanciam o modo pelo qual uma dada sociedade, num momento histórico específico, entende o seu meio e as relações estabelecidas com ele. Esses discursos sedimentam certas concepções e difundem, segundo esse autor, valores–ideologias geográficas, engendrando uma espécie de “senso comum”, uma mentalidade coletiva acerca do espaço [...] (Leitão JR.; Anselmo, 2011, p.3).

A noção geográfica do Sertão encontra-se fundamentada apenas numa realidade fáctico-material, isto é, diretamente relacionada a localização física, mas a uma condição com implicações referentes ao modo de vida dos habitantes. Destaca-se que para alguns teóricos, o Sertão não pode ser empiricamente verificado. Darcy Ribeiro (1922-1997) atesta que para a definição deste, contribuem os fatores climáticos como aspectos de uma sociedade tipicamente sertaneja.

Além disso, Ribeiro (1922-1997) questiona as relações sociais estabelecidas nesse território, sobretudo referente a exploração da mão de obra barata, se institucionalizando como uma “indústria da seca”. Ademais, ressalta-se a importância das manifestações culturais para a construção da imagem do Sertão, e na atualidade, as reportagens que divulgam os problemas decorrentes do fenômeno da seca, acabem por reforçar paradigmas e estigmas associados a vida nessa área geográfica específica. Impulsionada por essa representação, a literatura reforça esse

imaginário ao ser e construir como uma “literatura da seca”, ao explorar as especificidades negativas e reducionistas dessa região.

Em paralelo, é oportuno mencionar acerca da construção da imagem do sertanejo na literatura como um indivíduo matuto, sem instrução e sofredor face às intempéries climáticas. Essa visão estereotipada denota a construção da persistente identidade cultural que o homem nordestino possui no restante do país. Verifica-se que essa descrição carrega em si um sentimento depreciativo, com elementos de rusticidade, timidez e ignorância. Essa associação do sertanejo/caipira pode ser, inicialmente, introduzida pelas palavras do cronista francês Saint-Hilaire (1779-1853) e pelo escritor brasileiro Monteiro Lobato (1882-1948).

Saint-Hilaire (1779-1853) foi um cronista do século XIX que representou o homem nordestino como sendo um ser embrutecido pela preguiça, com cor de pele amorenada e que emanavam indolência com a ignorância e falta de bons hábitos. Monteiro Lobato (1882-1948) apresenta sua visão do trabalhador rural como uma espécie de homem baldio, inadaptável à civilização que vive em meio a penumbra das zonas rurais.

Posteriormente, Lobato assimila essas características a um dos seus principais personagens, o Jeca Tatu. No decorrer de sua obra, Lobato (1882-1948) acaba por suavizar essas características depreciativas ao refletir que estas são resultantes do descaso dos governantes para com essa parcela da população. A questão racial se faz presente na diferenciação entre o caipira branco e o negro/mulato, ou seja, do homem do campo proveniente da região Sul em contraponto ao habitante da região Nordeste. Na imagem do caipira branco, ressalta-se as características eurocêntricas, pois este era privilegiado por ser descendentes de europeus e, mesmo, sendo pobres eram mais bonitos, limpos e civilizados que o caipira nordestino.

Devido a colonização portuguesa, a elite abastada sempre salientou os valores e costumes do colonizado e, doravante, os colonizados eram tidos como criaturas inferiores, logo o que era vindo direto do povo, teve uma construção de identidade vista com certa resistência. Alguns escritores tentaram romper com essa estigmatização, como Valdomiro Silveira (1873-1941) que procurou transmitir em seus personagens as experiências e vivências desse homem, o universalizando sem os estigmas recorrentes. Especificamente, o conceito de Nordeste foi elaborado no imaginário coletivo através da literatura regionalista,

A invenção do nordeste, a partir da reelaboração das imagens e enunciados que construíram o antigo norte, feita por um novo discurso regionalista, e como resultado de uma série de práticas regionalistas, só foi possível com a crise do paradigma naturalista e dos padrões tradicionais de sociabilidade que possibilitaram a emergência de um novo olhar em relação ao espaço, uma nova sensibilidade social em relação à nação, trazendo a necessidade de se pensar em questões como a da identidade

nacional, da raça nacional, do caráter nacional, trazendo, ainda a necessidade de se pensar em cultura nacional, capaz de incorporar os diferentes espaços do país (Albuquerque Júnior, 2011, p. 52).

No espaço geográfico brasileiro, o conceito sobre o Sertão sofreu ressignificação ao longo do tempo, sendo utilizada, no período da Coroa Portuguesa, para representar toda porção de terra despovoadas. Com processos de povoamentos das terras, conformou-se em identificar como sendo a região semiárida do Nordeste. Dessa forma, a definição de sua população foi, também, ressignificada tendo a questão cultural papel preponderante nesse processo. Por sertanejo engloba-se o trabalhador rural; o cangaceiro; o proprietário de terras; os retirantes e caipiras.

Na contemporaneidade, o sertanejo encontra-se vinculado às regiões rurais incluindo o Nordeste e Centro-oeste. É perceptível que esse termo não traz mais em si uma conotação depreciativa, sendo largamente utilizada para caracterizar um estilo de música, que preserva raízes românticas em versos sobre amor e a vida no campo. Além da literatura, a música foi uma das principais ferramentas para institucionalizar no imaginário coletivo, a caracterização do nordestino e de sua região, mais especificamente o Sertão. Na música, um exemplo é a canção *Asa Branca*, de Luiz Gonzaga (1912-1989). Esse compositor pernambucano ao escrever suas letras, reproduz suas experiências, vivências e desafios do ser sertanejo e a sua dor de sair do seu lugar, realidade também reproduzida na literatura, conforme supracitado.

Constatam-se que as representações acerca do Sertão não são de natureza permanente, tendo em vista as modificações realizadas pela ação da própria natureza e da ação do ser humano. O Sertão é, geralmente, representado como um local inóspito e infértil, essa representação reafirmou como uma imagem tipicamente brasileira, mesma que, para muitos, seja uma imagem negativa,

Ou seja, o espaço, como elemento de autenticidade nacional, foi utilizado ao longo da história da literatura brasileira, sendo essencial na construção de uma identidade estético-literária, criando imagens de um Brasil e de um sertão “de papel”, especificamente fictícios e literários. Logo, existe um vínculo com a tradição nacional ou regional que se dá a partir da isotópica do espaço, o qual, manipulado esteticamente à exaustão, cria uma rede de relações intertextuais que perpassam as obras literárias (Andrade, 2019, p.90).

Contextualizando-se, o olhar estereotipado sobre o Nordeste como uma região atrasada é resultado de um discurso ideológico que perdurou por séculos, tendo a literatura contribuído para essa visão reducionista, como identificada nas obras de Graciliano Ramos (1892-1953) e

José de Alencar (1829-1877). “A idealização faz parte do processo de criação de uma identidade nacional, porém, feita com bases europeias dialogam, apenas, com uma elite sulista” (Serra, 2022, p.92).

Um olhar positivo sobre o Sertão, está situado na letra da canção *Luar do Sertão* (1914), na qual ocorre uma comparação entre a noite de luar no Sertão e na cidade metropolitana, sendo a primeira bem mais bonita e estrelada. Catullo (1863-1946) romantiza o Sertão, trazendo uma estrofe que reflete a beleza do local; é pertinente ressaltar que, ao contrário de outras obras, nesta há exaltação do ser sertanejo.

2.2 Catullo da Paixão Cearense: notas biográficas

No que se refere à música nacional um grande representante é Catullo da Paixão Cearense (1866-1946), nascido em São Luís do Maranhão, era filho do ourives Amâncio José da Paixão Cearense, que, por ser natural do Ceará, acabou assumindo a alcunha também no nome. Aos dez anos, ele foi morar com os pais e irmãos em Maranguape, na fazenda dos avós paternos, em 1880, mudou-se para o Rio de Janeiro, capital do Império do Brasil (Moraes, 2020).

Figura 2- Catullo da Paixão Cearense (1866-1946)



Fonte: <https://dicionariompb.com.br/artista/catulo-da-paixao-cearense>

No fim do século XIX, o jovem Catullo da Paixão Cearense (1866-1946) começou a frequentar as noites da cidade e tomou contato com jovens músicos, posteriormente consagrados, como o ainda estudante de música Anacleto de Medeiros, o “lendário” violonista Quincas Laranjeiras, e o futuro cantor Cadete - um dos primeiros a ter sua voz gravada no Brasil, em cilindros das Casas Edison. A partir daí se tornaria um conhecido frequentador das

rodas boêmias e serenatas nas ruas do Rio de Janeiro, travando amizade com nomes como Villa-Lobos e João Pernambuco (Moraes, 2020).

Tais rodas eram, não raramente, frequentadas por membros da elite letrada carioca, fazendo com que nomes da boêmia, vez ou outra, fossem chamados para as festas nos salões de “figurões”. Para Catullo da Paixão Cearense falar do Sertão passou a ser falar do território brasileiro a partir dessa equação, reproduzir o linguajar do homem do sertão era reproduzir a fala brasileira, por isso sua escolha por construir em seus poemas personagens sertanejos que contavam histórias num linguajar típico:

Concomitantemente ao que se tornou conhecido como “poeta popular”, Catullo via no desempenho desse papel um entrave para ser reconhecido como autor de livros ou propriamente um verdadeiro literato, uma vez que modinhas eram consideradas por demais “populares” para que seu autor chegasse a ser reconhecido como um grande poeta. Foi na construção de estratégias textuais, visando a regravar uma recepção de sua obra que lhe garantisse um status mais condizente como de “poeta”, que Catullo construiu sua trajetória literária (Moraes, 2020, p.13).

Em uma das suas obras mais conhecidas, *Meu Sertão*, Catullo utilizou-se do referencial do sertanejo raiz, uma estrutura similar a literatura de cordel, a partir daí, sua escrita foi um sucesso editorial, tornando-o conhecido como o “poeta sertanejo”. Contudo, anterior a publicação de *Meu Sertão* (1918), o autor já tinha uma certa visibilidade no meio letrado no início do século XX, posto que ele organizava livros de modinhas nas mais respeitadas livrarias da época, na cidade do Rio de Janeiro. Sua produção artística abrange um total de 29 obras, nos mais diversos gêneros, contribuindo para o seu reconhecimento em vida, da importância de seu repertório literário e musical (Moraes, 2020).

Sua contribuição reside na valorização do homem sertanejo, em contraponto à caracterização indolente e pejorativa de personagens como o Jeca Tatu, de Monteiro Lobato, Catullo ressaltou a pujança e a energia da raça, a pureza de sentimentos e força de lutar contra as intemperes da vida. De acordo com alguns biógrafos, ele foi autodidata e poliglota, dominando as línguas grega, italiana e francesa; teve aulas de flauta, mas preferiu os acordes do violão. Um fato biográfico curioso foi que, em uma noite, após chegar embriagado em casa, seu pai quebrou-lhe o violão na cabeça (Moraes, 2020).

Um evento marcante na trajetória de nosso poeta foi a homenagem recebida em setembro de 1918, no Teatro São Pedro, na cidade do Rio de Janeiro, tendo como orador principal o Sr. Roquette Pinto (1884-1954). O ilustre homenageado adentrou no palco em um traje elegante e trazendo consigo o seu companheiro inseparável: o violão. A iniciativa dessa

homenagem foi do advogado Assis Chateaubriand (1892-1968) com o intuito de conseguir arrecadar dinheiro para uma futura publicação de obra de Catullo (1866-1946), que posteriormente ficaria reconhecida como o livro de poesia *Meu Sertão* (1914).

Catulo era pouco mais do que um menino quando compôs a primeira modinha *Ao Luar* (1913) que começa assim: "Vê que amenidade, que serenidade/ tem a noite, em meio/ quando, em branco enleio; vem lenir o seio de algum trovador". Na obra *Meu Sertão* fica explícita a linguagem nordestina a partir da fala de personagens nativos do Sertão, expressada de forma *ipsi litteris*.

O compositor viveu em uma época que ocorria a estigmatização do violeiro, com o estereótipo do homem “vagabundo”, principalmente para os indivíduos provenientes das classes mais marginalizadas, contudo devido ao seu carisma, Catullo fora bem-vindo nos salões da elite carioca, portando o seu instrumento musical. Após o falecimento de seus genitores, entre os anos de 1880 e 1883, ele foi trabalhar na administração do Cais do Porto; exerceu as funções de contínuo e estivador e, em paralelo, realização à noite, apresentações de modinhas nos salões cariocas. Foi assim, que gradativamente, a aceitação desse gênero musical mais popular contribuiu para a formação de uma concepção de folclore nacional (Moraes, 2020).

Na época, a elite letrada da cidade frequentava espaços de socialização da noite carioca, o que tornava possível o encontro destes com músicos e poetas oriundos de diversas camadas sociais. Foi daí que ele se tornou conhecido no meio devido a sua capacidade de criar modinhas que apresentavam o cotidiano do homem rústico, interiorano, do sertanejo. Cita-se algumas obras de sua discografia: *A choça do monte*, *Adeus da manhã*, *Adoráveis tormentos* (com Fernando de Azevedo), *Ainda assim* (com José Belisário Santana), *Ao desfraldar da vela* (com Luís de Souza), *Ao luar*, *Aos pés da cruz* (com Cremieux), *Arrufos*, *Até as flores mentem*, *Aventura caipora*, *Bem-te-vi*, *Cabocla bonita*, *Cabôcla di Caxangá* (com João Pernambuco), *Canção do cego*, *Efeito do maxixe*, *Maria cabocla*, *Luar do sertão* (com João Pernambuco), *No Sertão*, *Ontem, ao luar* (com Pedro de Alcântara), *Os dois violeiros*, *Por que eu fui poeta* (com Juca Kalut), *Sertaneja*, *Vai, ó meu amor, ao campo santo* (c/ Irineu Almeida), *Um poeta do Sertão*.

Fundamenta-se que para sua arte, Catullo buscava fortalecer traços de sua representatividade, ao utilizar palavras coloquiais que, *a priori*, lhe afastavam do academicismo, mas lhe aproximavam do reconhecimento em uma outra dimensão: da genialidade por meio da expressão de sua alma de maneira livre, sem as “amarras” do formalismo.

Essa vontade de retratar as coisas do povo surgiu de movimento recente de identificação do “eu” brasileiro, em meio a processos de identificação do povo brasileiro. Assim, uma imagem autêntica do povo está diretamente relacionada com a sua própria cultura. No Brasil, desde o final do século XIX, houve uma maior valorização do folclore nacional, mediante as pesquisas do paraibano Sílvio Romero (1851-1914) e os costumes do Sertão de autoria do maranhense Coelho Neto (1864-1934). Esse interesse da classe letrada sobre o perfil do brasileiro,

Essa febre por procurar e definir o que seriam as “coisas brasileiras” [e] fez surgir um diálogo fecundo entre uma elite letrada (que, necessário dizer, ainda se construía como elite) e as camadas populares, que eram identificadas como guardadoras de expressões da dita “raça brasileira” (Moraes, 2020, p.54).

Retomando-se passagens da vida de Catullo, ele, em meados do século XX, fundou uma escola para ensinar português e francês na rua Martins Costa, nos turnos matutino e vespertino. Ao findar o turno de ministração das aulas, começava a vida boêmia do ilustre compositor. Lembranças da vida como professor e fazedor de modinhas foi um recurso bastante explorado nos seus livros:

A valorização das modinhas, como elemento importante para a definição do “povo” e de sua “cultura”, era, naquele início de século, uma discussão já bastante conhecida no mundo letrado do Brasil. Sob a denominação de “modinhas”, aparecia uma vasta produção musical, comumente ouvida nas ruas do Rio de Janeiro de então. Entre detratores e apologistas, a modinha foi se tornando temática comum nos debates acerca daquilo que deveria ser entendido como algo “brasileiro”. Os versos cantados que a acompanhavam nem sempre eram vistos com bons olhos. Daí muitos negarem a esse tipo de verso o epíteto de “poesia” (Moraes, 2020, p.34).

É possível fazer uma ligação entre as possibilidades de expressão da possibilidade de uma identidade cultural brasileira através da música *Luar do Sertão* (1914), de como essa música se relaciona à história nacional.

Catullo da Paixão foi o grande gênio da música e da cultura popular brasileira de 1880 a 1940, e o maior poeta desse período. Em 1913, ele criou versos para *Ontem ao Luar* (1913), polca de autoria de Pedro de Alcântara, que se eternizou e recebeu regravações de Marisa Monte, Fafá de Belém, Rubel, Vicente Celestino, Carlos Galhardo, Joyce, entre outros.

No ano de 1908, quando ele conseguiu apresentar-se no Instituto Nacional de Música, muitos eruditos do período, pensaram que aquele ato marcaria, definitivamente, a mudança de patamar do violão, tornando-o mais “nobre” dentre os outros instrumentos. Contudo, verificou-

se que a entrada do instrumento nos salões revelou-se um episódio isolado e pitoresco (Moraes, 2020). Sobre essa realidade, Moraes (2020, p.36) assevera que:

Nós, convencidos de que nessas composições do povo cintilam fulgurantes pensamentos que, raríssimas vezes, são lobrigados nas obras da alta literatura; nós que preferimos uma modinha, uma canção rústica, um lundu requebrado a um qualquer trecho de Wagner, que não compreendemos, e que não nos produza mínima sensação...não nos importemos como pedantismo[.]dos que menos cabam do violão, por ser ele, dizem ,o instrumento dos desocupados e perdidos[.]

A ideia de música popular e de música brasileira, especialmente representada pelas modinhas tornou-se, no início do século XX, um produto de consumo de massa ao ser disponibilizada em livrarias, bancas de revista e lojas de discos, também circulava com os músicos das ruas, dos circos baratos e dos teatros de revista, que sonhavam em ser reconhecidos a nível nacional. Apesar da aceitação do público das classes baixas, o violão e a modinha eram ainda taxados como subprodutos culturais pela crítica, como fica explícito no posicionamento abaixo:

[...] o violão tornou-se símbolo de inferioridade social e de cultura, arrastando na sua degradação a modinha. Violão e modinha desceram das mãos, das bocas e das salas dos brancos, dos nobres, dos ricos para se refugiarem nas palhoças dos negros e pardos, e nas mãos dos capadócios, dos cafajestes, dos apoeiras [...] (Freyre, 1951, vol.2, p.70).

Nesse tocante, a fase de sucesso de Catullo e sua “aceitação pela elite carioca” promoveria o reconhecimento sociocultural daquele instrumento e daquele gênero musical.

A música popular foi eleita, em companhia da poesia letrada, como uma “nova” forma de expressão, mais poderosa, que poderia modelar a nacionalidade legítima, autêntica. Compor letra e música parecia ser um “novo” campo aberto para o reconhecimento social, porém não ausente de contradições e conflitos.

Catullo procurava distinguir-se nesse meio por seu modo peculiar de compor, aliando seus versos à música (ainda) desprezada por suas origens populares indesejáveis. Com o passar do tempo, a modinha tornou-se objeto de curiosidade pelos letrados, que tentavam compreender como ela conseguiu o *status* de representação da cultura popular. Tendo em vista, esse fato, ele foi procurado pelo semanário *O Paiz* para ser matéria de capa, denotando sua crescente ascensão artística no meio letrado.

Nesse período, sua figura foi, progressivamente, reconhecida como poeta, uma vez que expressava poeticamente sua terra, sua origem, através das letras de modinhas. Em paralelo,

apesar de sua obra retratar temas populares, existia uma dicotomia no seio da elite intelectual, parte o reconhecia como poeta e parte o credenciava como um trovador.

Contextualizando esse período, o país estava, recentemente, passando pela erradicação do trabalho escravo negro e pelo desenvolvimento oriundo do processo de urbanização dos grandes centros. Esta conjectura fez nascer um segmento da população brasileira. Esse segmento precisava buscar uma forma de identificação cultural própria, buscando a criação de novos espaços de sociabilização, espaços estes que compreendiam jornais, cafés, salões, nas instituições culturais e livrarias pois

A meio caminho entre as massas proletarizadas e os detentores dos meios de produção haviam emergido novas camadas desejosas de afirmação e ascensão (sic) social. Sem títulos nobiliárquicos, sobrenomes tradicionais ou bens de família, elas vislumbravam uma possibilidade de reconhecimento e ascensão social através da formação educacional (Damázio, 1996, p.121).

Nesse ínterim, essa nova classe média reivindicava um posicionamento social mais relevante, sobretudo na questão de melhorias no sistema educacional, posto que ascensão social deveria ser atributo do grau de instrução e, não mais, do berço como na época da aristocracia.

Em face dessa demanda, proliferaram diversas políticas públicas de alfabetização, posto que a maior parcela da sociedade brasileira ainda era de cidadãos analfabetos. Essa maior busca pelo “mundo das letras”, proliferou no fim do século XIX, livrarias que comercializavam livros de cunho popular, sendo uma das mais procuradas, a pertencente ao livreiro fluminense Pedro da Silva Quaresma (1863-1921).

Além de vender livros, o Sr. Quaresma (1863-1921) chegou a editá-los, priorizando textos mais populares e fáceis de ler para um leitor iniciante, pois nessa seara, o ideal era a disponibilização de obras com um linguajar mais simples e com custo baixo. Notadamente, os maiores sucessos de venda desta livraria foram as compilações de modinhas lançada em 1899 cuja organização ficou a cargo de Catullo (1863-1946).

A partir dessas publicações, ele passou a ser reconhecido e consumido no seio da elite letrada por quase 60 anos, aproveitando para criar subsídios que fortalecessem sua trajetória como escritor através de uma sensibilidade para se adequar a construção de identidade cultural de um escritor brasileiro. Seguiu-se que,

Nesse movimento, a partir de uma identificação do seu objeto, a modinha, como expressão “moderna”, Catullo ia deslocando a imagem estigmatizada do gênero como sendo “coisas de vagabundo” e aproximava suas modinhas de certos “ecos de uma alma nacional”, ao passo que construía sua originalidade como autor do gênero, sua

especificidade como um boêmio letrado e, principalmente, sua distância em relação aos trovadores das ruas (Moraes, 2020, p.39).

Um ditado popular diz que a “vida imita a arte”, especificamente, no caso de Catullo da Paixão Cearense (1866-1946), essa frase é ironicamente fidedigna, pois como se autointitulava poeta modesto, sua modesta casa acabou sendo a representação de seu modo de ser e viver. Sua situação acabou por gerar uma comoção nacional, fazendo surgir uma mobilização para arrecadar fundos para compra da casa própria e, posteriormente, a transformá-la em um museu póstumo.

Assim, de uma trajetória literária inteira devotada à representação de sua autoridade (de letrado, de autor e de poeta), Ele deixava a vida e as letras revivido em seus livros como o poeta que melhor soube representar, nas suas modinhas e em seus livros, o “povo” e o “Sertão”. Contudo, o êxito editorial de grande parte de sua trajetória não foi suficiente para que figurasse entre aqueles que eram, já àquela época, elevados ao elenco de grandes mestres da literatura (Magalhães, 2020, p.298).

No ano do falecimento de Catullo, 1946, a Rádio Nacional transmitiu uma homenagem ao “poeta do Sertão”, por meio da apresentação de um jovem sanfoneiro que tocava a canção *Sertanejo Enamorado*, seu nome era Luiz Gonzaga (1912-1989).

3 LUAR DO SERTÃO E A POSSIBILIDADE IDENTITÁRIA SERTANEJA

*Numa dessas noites belas
tôda branca, tôda nua,
noite de recordação,
eu ouvi Deus e seus anjos,
em serenata às estrêlas,
cantando dentro da lua
o meu “Luar do sertão”
Catullo da Paixão Cearense*

A música *Luar do Sertão* é uma síntese da cultura nordestina pois, de maneira dialógica, compartilha a percepção do homem sertanejo sobre a sua terra, seu povo e cultura; os termos empregados na sua construção compartilham uma visão de mundo reconhecida e identificada aos pertencentes dessa mesma cultura.

Fazer parte de uma determinada cultura é dialogar com outros sujeitos. É se (re)conhecer nos detalhes, nas particularidades que constituem o “Eu” (sertanejo) em relação ao diferente, o “Outro” (o do centro urbano-industrial). É interagir socialmente, culturalmente, fazendo nascer novos signos ideológicos, reafirmando, assim, a axiologia regional de um povo que convive e interage, fazendo-o irromper-se de uma palavra outra, de um ato enunciativo outro, de um discurso outro (Oliveira; Silva, 2022, p.42).

Catullo em seu discurso tece uma cadeia discursiva particular através da representatividade do linguajar nordestino, mais propriamente sertanejo, ao apresentar elementos intrínsecos ao homem nordestino, ao sertanejo. Ele relata particularidades da sua região como clima, valores e sensações que exaltam e valorizam a terra árida e castigada pelo sol.

O discurso deste poeta é conectado por ditos, essencialmente, estabelecidos pela cultura regional, assim compõem uma canção de reconhecimento da essência nordestina. *Luar do Sertão* transparece em sua melodia e rimas, um coração saudoso de seu lugar e, esperançoso de regressar a seu local de pertencimento e, assim, os sentidos são manifestados com uma tristeza pura ao memorar o luar do Sertão. Catullo utiliza-se de uma linguagem informal, simples, na sua categoria lexical, mas riquíssima de contextos emotivos e socioculturais.

Ao fazer uso da oralidade típica local, valoriza-se a região e povo que lá habita. Vislumbra-se que o autor chama atenção para a situação do êxodo rural, dos retirantes, os que saíram de seu lugarejo fugindo da fome e da seca, em prol do sono da cidade grande industrial. Nota-se que no período havia uma dicotomia entre a música sertaneja e a música caipira,

contundo no decorrer do tempo, tiveram os sentidos semelhantes, pois representavam a separação entre o urbano e o rural, nessa ambiência, a música *Luar do Sertão* situou-se nessa esfera (Macedo, 2011).

Analisando as canções sertanejas, a partir de constructos imagéticos e subjetivos do homem do meio rural, concebe-se uma visão estereotipada, que geralmente o coloca como um sujeito ingênuo, submisso e miserável que não tinha a escolaridade necessária, contribuindo para a sedimentação da diferença entre ser da cidade e ser do campo.

É interessante neste ponto, discorrer brevemente acerca dos estereótipos do homem nordestino que fora imposto pelos meios de comunicação, sempre com conotação depreciativa como homens rudes, sem letramento. Um estudo do historiador Durval Muniz Albuquerque Júnior (2007) relata que todo estereótipo descende de uma ideia pré-concebida sobre determinada raça, cultura em sentido caricatural. Quem cria os estereótipos, geralmente, possui um discurso arrogante e superior e, sentem-se superior ao “Outro”.

Dessa forma, criou-se o preconceito do branco contra o preto, do hétero contra o gay, do sulista contra o nordestino, nesse contexto, por muitas décadas, o Nordeste foi reproduzido nas mídias televisivas como lugar de extrema pobreza, atingido pela seca. O preconceito foi instituído no território brasileiro devido a hegemonia do Sudeste sobre o Nordeste, uma vez que, essa região é o principal polo econômico e que atrai os maiores investimentos, sendo, portanto, um centro referencial econômico e cultural.

Influenciadas pela conjuntura política e ideológica da época, a partir da década de 1970 começam a ser discutidas no Brasil, trazidas de outras partes do mundo, as teorias críticas a respeito da massificação da sociedade, do controle da opinião pública, da industrialização e padronização das culturas populares (Dau, 2009, p.16).

Salienta-se ainda a formação do preconceito geográfico que é definido por Albuquerque Júnior (2007) como o sentimento de desprezo ou superioridade de um indivíduo para com outro apenas pelo local de nascimento em um determinado território, espaço, vila, cidade, bairro etc. Nesse contexto, o “estranho” sempre é considerado exótico, rústico, selvagem e atrasado e culturalmente inferior. Nessa ambiência, encontra-se também o preconceito linguístico com dialetos, idiomas e sotaques, logo o modo de ser e falar do homem nordestino. Ademais, Muniz Albuquerque Júnior (2007) lembra que o sentimento de superioridade da região Sul, em relação ao Nordeste, advém da grande seca que afligiu o território entre os anos 1877 e 1879.

Imagens da região castigada, com pessoas morrendo de fome e sede impactaram as demais regiões brasileiras, acabando por firmar uma representação imagética do sertanejo como

um homem em farrapos, doente, macerado. A partir da década de 1920, com acelerado processo de migração da população nordestina para o eixo Rio-São Paulo, o preconceito atinge seu apogeu, pois a população local dos grandes centros urbanos, associaram ao povo do Nordeste, principalmente aos baianos, como sendo inferiores, dando origem a expressão “baianada” para todas as pessoas que são nativos do Nordeste.

O Nordeste, seco e pobre, tornou-se a bandeira das elites regionais para afiançar o contínuo afluxo de recursos. Seu poder político, enquanto isso, era garantido pelo coronelismo e por uma inventiva guerra de valores entre a tradição Nordestina e a modernidade do Sul/Sudeste. Criava-se mais um par hierárquico reducionista, que definiu a imagética do Nordeste para o restante do Brasil e marcou o sentimento de pertença do próprio nordestino, e criou uma elaboração imagético-discursiva repleta de xenofobia que se reifica e transpõe regiões (Brilhante, 2018, p.17).

Tal imagem foi reforçada pelo estereótipo largamente difundido pela literatura e pelo cinema, *a posteriori*, pela tv que associavam essa região a seca, as elites oligárquicas, ao cangaço e o fanatismo religioso. Doravante, explicita-se que a região é rica em pluralidade cultural como danças, músicas etc. Resgata-se, que a identidade cultural nordestina perpassa pelo sentimento de pertencimento àquela região, através das obras artístico-culturais; o homem nordestino e sertanejo tentar romper com esse estereótipo disseminado de forma tão massiva.

Figura 3- Tela os Retirantes de Candido Portinari



Fonte: <https://www.todamateria.com.br/retirantes-candido-portinari/>

No campo das artes, destaca-se a pintura *Os Retirantes*, de Candido Portinari (1944) tela em óleo que retrata uma família nordestina em êxodo rural; a imagem impressiona pelas magrezas dos retratados, expondo uma situação de extrema pobreza, com tons melancólicos e tristes, essa obra configura o retrato do Sertão miserável.

Um “balaio” de ritmos sintetizam tal riqueza cultural como baião, forró, maxixe, xaxado, maracatu etc. As composições, geralmente, reiteram um cenário rude, violento em que a aridez da terra foi sendo, gradativamente, internalizada pelo ser nordestino.

“A música opera como produção cultural de grande influência na construção das identidades” (Brilhante, 2018, p.14). Ademais, o orgulho de pertencer à região introjetou características marcantes que fortaleceram o sistema de referência culturalmente fortalecido cujo contributo é o sentimento de pertença a região Nordeste. Nas canções de Catulo, a discursividade apresentada dá ênfase a oralidade do homem nordestino, que fora construída de modo informal.

Dentro do prisma discursivo, *Luar do Sertão* apresenta uma letra melancólica de saudade da terra, com a simplicidade do homem da zona rural que devido a sua realidade precária é estigmatizado e se viu com a necessidade de migrar para a cidade grande. Com versos simples mas de profundidade, se torna uma canção emblemática devido ao contexto social que está relacionada.

Assim, se estabelece uma fala de valorização do povo nordestino que nunca perde a esperança por dias melhores. Nas interpretações dessa canção registram-se bastantes marcas da oralidade típica do homem nordestino, pois nessa letra percebem-se incorreções gramaticais próprias do linguajar interiorano, esse recurso objetiva aproximar o ouvinte da mensagem transmitida.

Doravante, é preciso esclarecer que muitos autores ao se reportarem das raízes nordestinas, consideram o Nordeste como uma região homogênea e com uma cultura estereotipada, todavia, ressalta-se que a região é formada por nove Estados, cada um com suas especificidades e multifacetado de realidades, nesse contexto, analisar uma canção sobre o ser nordestino é um estudo complexo, contempla uma visão sobre uma região que possui diferenças e similaridades, mas unidos com a sensação de pertencimento.

Ademais, *Luar do Sertão* é uma obra composicional de Catullo da Paixão Cearense que se tornou reconhecida em todo o território nacional como uma das mais representativas canções sobre o Sertão nordestino, sendo apreciada até os dias atuais:

A partir desta citação, pode-se inferir que uma obra de um determinado artista não é, num primeiro momento, a expressão de um público. Entretanto, pode vir a se tornar, desde que seja reconhecida como tal pelos seus interlocutores (Barbosa; Frazão, 2023, p.44).

3.1 Contextualizando memória na poesia Catulliana

Difícil tratar de Identidade Cultural sem fazer alusão a Memória pois esta “é um elemento constituinte do sentimento de identidade, tanto individual como coletiva, na medida em que ela é também um fator extremamente importante do sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si” (Pollak, 1992, p. 204). E reportar-se a memória coletiva compreende estabelecer a referência de que esta é, de forma intrínseca, tanto uma habilidade natural do ser humano quanto uma construção social, uma vez que, o homem é formado por todo seu arcabouço de vivências, experiências, sentimentos, valores e comportamentos, esses “bens” são repassados entre gerações e acabam estabelecendo vínculo entre o velho e o novo.

É a partir da memória, que o ser humano pauta suas ações, se identifica em dada cultura e sociedade, como define Bosi (1994), a memória é o intervalo entre o instinto que se repete de forma contínua e a inteligência que busca inovação. Falar de memória é compreender que esta é um poderoso instrumento de atuação e empoderamento social.

Muitas das memórias que consideramos apenas particulares também fazem parte da memória de outras pessoas, ainda que elas não tenham vivido a mesma experiência. Pessoas que nem se conhecem podem viver acontecimentos semelhantes. Esse exemplo nos faz compreender que a memória que julgamos ser só nossa, na verdade, habita a história de muitos outros indivíduos. Por isso, dizemos que as memórias individuais passam a fazer parte de uma composição maior, que são as memórias sociais e coletivas (PUC, 2018, p.3).

O sociólogo francês Maurice Halbwachs (2004) discorre que a memória coletiva é um produto representativo de um conjunto de pessoas que são pertencentes a um determinado grupo, constituindo-se de lembranças comuns que são sustentadas por um pertencimento coletivo e a memória individual corresponde a um ponto de vista mediante a posição que o “eu” ocupa nas relações estabelecidas.

Especificamente, no caso das memórias vivenciadas nos poemas de Catullo, identificam-se memórias individuais balizadas por lembranças e comportamentos do seu grupo social. Neste contexto, a poesia catulliana denota um testemunho do ser sertanejo; sua composição transparece o modo de ser e viver do homem do Sertão em uma teia de memórias

que embalam o passado e o presente, de forma que Catullo reconstrói suas próprias vivências e as do grupo social sertanejo a que pertence, por meio da palavra.

Versar sobre o Nordeste é ter um olhar que transcende o tempo, que detalha a realidade nordestina sob uma ótica apaixonada e apaixonante; a aridez da terra, a valentia do povo, a honra e o orgulho de ser nordestino se fazem presentes na obra catuliana que é possuidora de um forte apelo emocional e saudosista, pois a maior parte de sua vida, o poeta morou na cidade do Rio de Janeiro. Assim, “a poesia de Catullo da Paixão Cearense [...] é um grito de amor e de saudade do poeta por sua terra e por sua gente, grito que ecoa no silêncio do papel” (De Assis, 2017, p.97).

De Assis e Moraes (2017) expõem que a memória só é efetivada quando registrada por meio de palavras, a escrita a eterniza, uma vez que promove a recuperação, a reconstrução e a preservação:

É para este jogo de ida e vinda do passado para o presente que o poeta usa a sua memória, pois é nesta em que está tudo o que deseja reencontrar, é ela que protege tudo o que ele viveu e não quer deixar que se perca; e na tentativa de perpetuá-la e, logo, a si próprio é que ele faz uso da linguagem, quer dizer, registra na escrita aquilo que julga importante demais para ser esquecido (Generso, 2010, p.269).

É compreensível que alma poética tenha esse saudosismo pois, através de sua escrita, Catullo perpetua seus sentimentos pelo tempo e espaço e assim consegue ressignificar sua memória e sua saudade. Ademais, a memória traz mais vigor ao homem solitário e que se alimenta de suas lembranças, por outro lado, causa-lhe dor, pois este tem a plena consciência que o tempo que se fora, não volta mais. Catullo tentou, ao máximo, preservar o seu “eu sertanejo através do seu linguajar específico, modo de se vestir etc. Em suas composições registram-se muitos elementos característicos da região nordestina.

A canção *Luar do Sertão* possui uma liberdade criativa e expressiva. Nela, Catullo fortalece sua memória, a da sua geração, com a possibilidade de uma sua identidade cultural. Sua obra, apesar de ser redigida dentro de uma perspectiva individual, resgata a memória coletiva de vários sertanejos que saíram em êxodo de suas terras em busca de uma melhor condição de vida nos Centros urbanos industriais. É interessante discorrer que devido a sua fluência e estilo único, o poeta foi categorizando em várias escolas literárias como Romantismo, o Parnasianismo, ou Simbolismo, sabe-se que sua poesia “conversa” com todos os estilos e, paralelamente, é única, o seu eu lírico e sua arte foi impulsionada por sua identificação de homem, pobre e nordestino.

Catullo, dessa forma, faz uso do jogo de “lugares de memória” que são processos sociais que impactam na vida e na arte, posto que são construídos do cotidiano e, por consequência, servem como referencial para novas práticas no presente (De Assis, 2017).

Identifica-se na obra catulliana uma visão romanceada da sua terra, da sua origem, explicitamente na composição *Luar do Sertão*, onde o luar do Sertão é mais iluminado e brilhante do que nos centros urbanos industriais revestidos de aço e cinza, onde as relações são frias e distantes. Catullo exalta a natureza do Sertão com a tessitura de palavras cobertas por saudosismo.

Nesse prisma, percebe-se, ao analisar sua obra, construções enunciativas voltadas para enaltecer sua região, povo e cultura, em contrapartida, a rigidez dos centros urbanos industriais é representada pela “frieza da gente da terra sem poesia”.

3.2 *Luar do Sertão* e a identidade cultural sertaneja

A canção *Luar do Sertão*, gravada em 1914, por Eduardo das Neves, é um dos marcos da produção fonográfica brasileira. A composição, criada por Catulo da Paixão Cearense em parceria com o violonista João Pernambuco, é retomada por inúmeros intérpretes ao longo dos seus mais de cem anos, sendo responsável por fundar, na tradição da canção popular, a mítica do Brasil rural.

Luar conformou uma espécie de caminho mítico em direção a uma pátria baseada na relação de equilíbrio entre o princípio da natureza e a virtude dos moradores do campo. De muitas maneiras, a canção evoca o desenho de um Brasil mais puro, mais próximo de uma natureza atemporal, feito de coisas simples, compartilha valores comunitários e que tem como sonoridade o violão. Essa composição, e toda uma linhagem de canções inauguradas por ela, seria uma espécie de abrigo frente ao avanço da modernização industrial capitalista. Nesse sentido, a canção mergulha no fundo do Brasil para escutar o lamento e as angústias de uma gente à procura de refúgio diante de um horizonte incerto.

A canção *Luar do Sertão* ainda embala os sonhos de um Brasil mítico, independente de sotaques, culturas, condições econômicas, posições sociais, áreas geográficas e, sobretudo, gêneros musicais. Mesmo hoje, primeiras décadas do século XXI, muitos são os elementos presentes na realidade brasileira que mantêm viva no imaginário popular a mítica do sonho rural, tornando os versos da canção atuais: o êxodo rural, gerado por catástrofes climáticas e pelo latifúndio relacionado ao agronegócio; a manutenção da “indústria da seca” no caso do

Nordeste; a batida em retirada em direção aos grandes centros urbanos do país em busca de melhores dias; a expectativa pelo dia do retorno ao lugar de origem e a esperança do reencontro com os entes queridos.

Porém, Catullo da Paixão Cearense e João Pernambuco ajudaram a construir a trilha sonora desse percurso. *Luar do sertão* é um dos muitos hinos do sertanejo que reluta em aceitar a condição de desterrado, de desenraizado, de apátrida. Fora do Sertão este continua dentro dele pois o “Sertão: é dentro da gente. O sertão é sem lugar” (Rosa, 1976). Decisão crucial em que o sertanejo abandona a terra natal, deixa suas certezas de lado e começa a mais difícil caminhada de sua vida: torna-se um viajante em errância, vivendo a esmo nas estradas do Brasil.

Ela foi composta em 1914 por Catulo da Paixão Cearense, e fala da saudade do Sertão por alguém que se encontra na cidade onde o luar é “tão escuro”. Podemos observar que ela faz uma apologia à vida campestre, tanto pela ingenuidade de seus versos como pela simplicidade de sua melodia, como lembram Jairo Severiano e Zuza Homem de Mello (2002).

Além disso, é válido ressaltar que a canção é uma das mais regravadas da história da música popular no Brasil. A versão original da letra possui doze estrofes. Contudo, ao longo do tempo, os intérpretes selecionavam seus versos preferidos até se convencionar pela versão consagrada atualmente, com apenas três estrofes. O refrão, da canção *Luar do Sertão* citado abaixo, é possível percebermos a presença da identidade cultural sertaneja em sua estrofe:

*Não há, ó gente, ó não
Luar como esse do sertão
Não há, ó gente, ó não
Luar como esse do sertão
Oh! que saudade do luar da minha terra
Prateando lá na serra folhas secas pelo chão
Este luar cá da cidade tão escuro
Não tem aquela saudade do luar lá do sertão. [...]*

Sendo assim, é possível analisarmos que nas entrelinhas da canção do *Luar do Sertão*, que há uma grande exaltação da beleza da cultura do sertão, a lua que brilha mais que a lua da cidade, pois esta última é encoberta pelas luzes artificiais da capital e, no caso da terra sertaneja, a lua se faz resplandecente no bucólico escurecer. Esse fenômeno é tão marcante para o autor, que marca sua memória a luminosidade do luar do |Sertão, luar de sua terra: “não há, ó gente, ó não luar como esse do sertão”.

Verifica-se o orgulho de pertencimento dessa região, ocorre ainda a valorização da linguagem matuta que fortalece noção de identidade desse homem, que apesar dos desafios

impostos pelo clima, possui no coração a força e a coragem nordestinas. Nesse período, com o processo de nacionalismo, Sertão-cidade tornou-se um tema comum a muitos escritores e compositores, a saber:

A comparação sertão-cidade foi um índice que se fez presente nas obras de diversos autores do período, tornando o sertão um critério comparativo importante para pensar as cidades. O sertão deixava de ser simplesmente o “passado”, um guardador das raízes que autorizaria o presente e, passava a ser, ele mesmo, uma presença constante na comparação com as cidades. Assim seria por todas as três primeiras décadas do século XX. A voga sertaneja, que acompanhou as modernidades que emergiam nas cidades, fez com que o escritor Lima Barreto, já em 1919, através de seu personagem Gonzaga de Sá, afirmasse, frustrado: “A nossa emotividade literária só se interessa pelos populares do sertão, unicamente porque são pitorescos e talvez não se possa verificar a verdade de suas criações” (Moraes, 2020, p.239).

Catullo se dedica cada vez mais ao mundo letrado, pelo tema sertanejo, considerando sua atividade aliada à música como algo que por certo teria seu valor, mas que não deixava de representar algo “primitivo” e incipiente para parte da intelectualidade. Ele foi um dos grandes poetas de narrativas regionalistas que se caracterizam pela abordagem da realidade distinta de determinada região e suas especificidades geográficas, humanas, sociais e culturais, retratando, sobretudo, a vida do indivíduo.

É válido destacar que este autor traz em suas obras a singularidade dos compêndios de literatura brasileira. Em seu trabalho, a relação entre a música caipira e música sertaneja, é marcada em diferentes regiões do país, como afirma Rosa Napomuceno, “as fronteiras entre o caipira e o sertanejo se [diluíram] sob o prisma da cidade” (2005, p. 106). Porém, a música atua como representação simbólica das relações entre passado, presente e futuro do homem sertanejo.

A obra aqui analisada fala da saudade do Sertão por alguém que se encontra na “cidade grande”. Pode-se observar que ela faz uma apologia à vida campestre, tanto pela ingenuidade de seus versos como pela simplicidade de sua melodia, como lembram Jairo Severiano e Zuza Homem de Mello (2002).

Além disso, a música *Luar do Sertão* gerou divergências com relação à autoria da música, pois Catullo afirmava que a havia composto sozinho, inspirado por uma música folclórica, porém, sua afirmação era contradita por Heitor Villa-Lobos e Almirante, os quais diziam que a melodia era de João Pernambuco, violonista semianalfabeto. A canção “Luar do Sertão” foi situada dentro dessa esfera, passando a representar a população não incorporada pelo eixo de desenvolvimento industrial, através do apelo à saudade da terra original.

Luar do Sertão conta uma história do interior do Brasil, que auxilia o Estado Novo na exaltação à ordem, à disciplina e ao trabalho honesto, pois o trabalhador rural bem elucida esse quadro em “Luar do Sertão” e em outras canções de temática rural.

Segundo Tinhorão (2006), a “música sertaneja”, assim chamada pelas fábricas de discos e pelos locutores de programas de rádio destinados ao interior, engloba sob esse nome uma variedade enorme de gêneros de músicas particulares de uma vasta zona geográfica em que predomina o som de um determinado instrumento: a viola de cinco cordas duplas, mais conhecida como viola caipira. O gênero musical sertanejo é brasileiro e se dá por uma variação ou urbanização da música caipira onde se originou os instrumentos como viola, acordeão e a gaita.

A música sertaneja destes dias de 2021 é conhecida por suas melodias simples, melancólicas e letras, predominantemente, retratando sofrimentos passionais, embora alguns autores ditos sertanejos ainda evoquem paisagens e modos de ser do Sertão catulliano.

Castells afirma que identidade é “A fonte de significado e experiência de um povo. [...] Toda e qualquer identidade construída. A principal questão, na verdade, diz respeito a como, a partir de quê, por quem e para que isso acontece” (Castells, 2000, p. 22-23). Porém, busca-se viabilizar a percepção e a possibilidade de se construir a identidade cultural, num movimento do presente para o passado.

As discussões acerca das identidades assumiram lugar no campo das ciências sociais, principalmente a partir da década de 1990. Com as transformações históricas ocorridas neste período, houve a urgente necessidade de efetuar estudos sobre as identidades, como forma de se compreender melhor e dar explicação para as mudanças sociais ocasionadas por sociedades cada vez mais diversificadas, culturas híbridas e grupos complexamente heterogêneos.

Contudo, a escolha desta canção se deu principalmente ao fato de que desde sua criação esta música vem sendo um estandarte notável da população do interior do Brasil de forma geral por vários períodos da história brasileira, que acaba sendo unificada sob os estereótipos de caipira e sertanejo, independentemente da localização geográfica.

Como afirma o professor João Carlos Tedesco (2004), a memória está além da rememoração do passado é conhecimento histórico-cultural, bastando olhar a afirmação já feita aqui de que as mesmas experiências de um grupo social se correlacionam diretamente com sua identidade.

Analisar os elementos que constroem e constituem a memória se faz necessariamente importante, pois a mesma está intrinsecamente ligada ao processo de construção da identidade cultural, seja ela individual ou coletiva. A partir de tais aspectos é possível reconhecer os

acontecimentos passados e ainda conservar as informações que nos são relevantes à preservação. As narrativas de cunho memorialista têm forte tradição no Brasil, desde fins do século XIX, e, partir do Romantismo, começou a surgir os primeiros textos que se pautam pelo registro de eventos e de recordações relacionados à vida pessoal dos escritores e à sua inserção cultural e identitária na história do país.

As discussões acerca das identidades culturais assumiram lugar no campo das ciências sociais, principalmente a partir da década de 1990. Com as transformações históricas ocorridas neste período houve a urgente necessidade de efetuar estudos sobre as identidades, como forma de compreender melhor e dar explicação para as mudanças sociais ocasionadas por sociedades cada vez mais diversificadas, culturas híbridas e grupos complexamente heterogêneos. Porém, busca-se viabilizar a percepção e a possibilidade de se construir a identidade cultural, num movimento do presente para o passado.

Com ressalta Le Goff (1984, p. 46),

[...] a aproximação observada entre identidade e memória é elucidada por “a memória é um elemento essencial do que se costuma chamar identidade, individual ou coletiva, cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje”.

Desse modo, destaca-se que a memória é a estrutura responsável por proporcionar no indivíduo ou grupo, um sentimento de pertencimento, bem como de ressignificação dependendo do contexto dos fatos e acontecimentos do passado. A paisagem desempenha um importante papel na representação das identidades, principalmente nacionais. Assim, o professor de História Simon Schama (1996, p. 26) destaca que “A identidade nacional [...] perderia muito de seu fascínio feroz sem a mística de uma tradição”.

Para Pierre Nora (1993, p. 9),

a memória é um fenômeno sempre atual, um elo vivido no eterno presente; [...] a memória não se acomoda a detalhes que a confortam; ela se alimenta de lembranças vagas, telescópicas, globais ou flutuantes, particulares ou simbólicas, sensível a todas as transferências, cenos, censura ou projeções.

A memória, então, está relacionada a uma possibilidade de reflexão e entendimento do passado, o qual visa oferecer oportunidades de enfatizar a sua importância nas mais diversas manifestações humanas. Como ressaltado, pela professora norte-americana Kathryn Woodward (2000, p. 12) a “redescoberta do passado é parte do processo de construção de identidade, uma vez que é por meio dos antecedentes históricos que as identidades também se estabelecem”.

Isto significa que a simples busca de elementos do passado para afirmar identidades, pode produzir novas identidades.

3.3 A letra e a realidade da época de Catullo: uma compreensão analítica

Contextualizando a época do lançamento da canção, verifica-se que o Sertão brasileiro estava envolto em um período turbulento, com o povo nordestino sofrendo com a seca e, ao mesmo tempo, com revoltas religiosas e de posse da terra, enfrentando o coronelado da região. Nesse mesmo ano, ocorreu em Juazeiro (CE) a Revolta de Juazeiro, com a participação do padre Cícero Romão Batista, o motivo desta foi a luta para derrubar o governador do Ceará.

Sobre esse movimento, têm-se que muitos líderes religiosos aproveitaram da condição de miséria do povo, que foram facilmente “iludidos” e submetidos a líderes fanaticos ou demagogos que usaram da fé do sertanejo em benefício próprio. Na representação dessa região, clarificam-se que, no início do século XX, duas perspectivas bem distintas podem ser identificadas quando se concebe o sertão, sob um viés romântico ou viés realista no que concerne o espaço geográfico quanto ao homem sertanejo (Sousa, 1997).

Dentro da visão romântica ocorre a exaltação da nacionalidade, do modo de vida simples e longe das “perturbações” da vida na cidade grande enquanto na perspectiva realista, perde-se essa glamourização para um entendimento mais científico oriundo do século XIX, com desvalorização do povo miscigenado considerado inferior intelectualmente. Doravante, como já explicitado, o Sertão e o sertanejo são caracterizados na literatura nacional mediante a escola regionalista, compreendendo o romance de José de Alencar, de Bernardo Guimarães, Visconde Taunay, já no início do século XX, o homem sertanejo é retratado como um indivíduo jocoso e sentimental (Sousa, 1997).

Destacam-se assim a literatura de Afonso Arinos que escreveu o romance *Os jagunços*, publicado, *a priori*, como folhetim no jornal *O Comércio*, e em 1898 no suporte livro. Este autor foi um grande amigo de Catullo e Donga, os quais eram constantemente convidados para se hospedarem em sua fazenda. E sob suas palavras, o descreveu-o como “este imortal, que é deveras imortal pelas obras que escreveu sobre a vida e os costumes sertanejos, foi um dos meus maiores amigos. Arinos foi um adorador de tudo que é brasileiro[...]” (Vianna, 1995, p. 51). O Sertão é tema presente na Literatura brasileira em várias “perspectivas”,

A primeira é o “sertão como paraíso”, que se expressa basicamente no romantismo. Evoca-se um paraíso perdido em que tudo era perfeito, belo e justo e cuja linguagem

retrataria uma pureza original a ser apreciada e preservada. Esta linha romântica se mantém no século XX por figuras como as de Catulo da Paixão Cearense, no âmbito da cultura popular, e Afonso Arinos, na veia mais erudita e de elite. A segunda forma de lidar com o sertão o associa ao inferno. O destempero da natureza, o desespero dos que por ele perambulam (retirantes, cangaceiros, volantes, beatos), a violência como código de conduta, o fatalismo, são os principais traços apontados e por fim, o sertão é o purgatório. Lugar de passagem, de travessia, definido pelo exercício da liberdade e pela dramaticidade da escolha de cada um (Oliveira, 1998,p.196).

A composição, criada por Catulo da Paixão Cearense (1863-1946) em parceria com o violonista João Pernambuco (1883-1947), é retomada por inúmeros intérpretes ao longo dos seus mais de cem anos, sendo responsável por fundar, na tradição da canção popular, a mítica do Brasil rural.

Esta música conformou uma espécie de caminho mítico em direção a uma pátria baseada na relação de equilíbrio entre o princípio da natureza e a virtude dos moradores do campo. De muitas maneiras, a canção evoca o desenho de um Brasil mais puro, mais próximo de uma natureza atemporal, feito de coisas simples, compartilha valores comunitários e que tem como sonoridade o violão. Nesse tocante, essa composição e toda uma linhagem de canções inaugurada por ela, seria uma espécie de abrigo frente ao avanço da modernização. Nesse sentido, a canção mergulha no fundo do Brasil para escutar o lamento e as angústias de uma gente à procura de refúgio diante de um horizonte incerto.

A canção *Luar do Sertão (1914)* ainda embala os sonhos de um Brasil mítico, independente de sotaques, culturas, condições econômicas, posições sociais, áreas geográficas e, sobretudo, gêneros musicais. Mesmo hoje, muitos são os elementos presentes na realidade brasileira que mantem viva no imaginário popular a mítica do sonho rural, tornando os versos da canção atuais: o êxodo rural gerado por catástrofes climáticas; a manutenção da “indústria da seca” no caso do Nordeste; a batida em retirada em direção aos grandes centros urbanos do país em busca de melhores dias; a expectativa pelo dia do retorno ao lugar de origem e a esperança do reencontro com os entes queridos.

Porém, Catullo da Paixão Cearense (1863-1946) e João Pernambuco (1883-1947) ajudaram a construir a trilha sonora desse percurso. *Luar do Sertão (1914)* é um dos muitos hinos daquele que reluta em aceitar a condição do desterrado, do desenraizado, do apátrida. Decisão crucial em que o sertanejo abandona a terra natal, deixa suas certezas de lado e começa a mais difícil caminhada de sua vida: tornar-se um viajante em errância, vivendo a esmo nas estradas do Brasil.

Podemos observar que *Luar do Sertão (1914)* faz uma apologia à vida campestre, tanto

pela ingenuidade de seus versos como pela simplicidade de sua melodia, como lembram Jairo Severiano e Zuza Homem de Mello (2002).

Além disso, é válido ressaltar que a canção é uma das mais regravadas da história da música popular no Brasil. A versão original da letra possui doze estrofes. Contudo, ao longo do tempo, os intérpretes selecionavam seus versos preferidos até se convencionar pela versão consagrada atualmente, com apenas três estrofes. No refrão da canção *Luar do Sertão* (1914), citado abaixo, é possível perceber a descrição poética de elementos do lugar Sertão que marcam sua identidade cultural comparativamente ao Outro cidade:

*Não há, ó gente, ó não Luar como esse do sertão Não há, ó gente, ó não Luar como esse do sertão. Oh! que saudade do luar da minha terra Prateando lá na serra folhas secas pelo chão
Este luar cá da cidade tão escuro
Não tem aquela saudade do luar lá do sertão. (...)*

Sendo assim, é possível analisar que nas entrelinhas da canção *Luar do Sertão* (1914), há uma grande exaltação da beleza, da cultura do “lugar” Sertão: a lua que brilha mais que a lua da cidade, pois esta última é encoberta pelas luzes artificiais da capital e, no caso da terra sertaneja, a lua se faz resplandecente no bucólico escurecer. Esse fenômeno é tão importante para o autor, que marca sua memória a luminosidade do luar Sertão, luar de sua terra: “não há, ó gente, ó não luar como esse do sertão”.

Verifica-se o orgulho de pertencimento ao “lugar” Sertão. Ocorre ainda a valorização da linguagem matuta que fortalece a noção de identidade cultural desse sertanejo, que apesar dos desafios impostos pelo clima, possui no coração a força e coragem nordestina. Nesse período, com o processo de nacionalismo, as relações sertão-cidade tornaram-se temas comuns a muitos escritores e compositores, a saber:

A comparação sertão-cidade foi um índice que se fez presente nas obras de diversos autores do período, tornando o sertão um critério comparativo importante para pensar as cidades. O sertão deixava de ser simplesmente o “passado”, um guardador das raízes que autorizaria o presente e, passava a ser, ele mesmo, uma presença constante na comparação com as cidades. Assim seria por todas as três primeiras décadas do século XX.

A moda sertaneja, que acompanhou as modernidades que emergiam nas cidades, fez com que o escritor Lima Barreto, já em 1919, através de seu personagem Gonzaga de Sá, afirmasse, frustrado: “A nossa emotividade literária só se interessa pelos populares do sertão, unicamente porque são pitorescos e talvez não se possa verificar a verdade de suas criações”

(Moraes, 2020,p.239).

Essa bela canção encanta pelos versos ingênuos de contemplação a vida no campo. Desta forma,

[...] o estilo e a linguagem musical carregam sentidos variados, que podem ser interpretados de acordo com a experiência de vida de cada indivíduo e/ou de cada grupo, o que contribui para a formação da identidade. Consequentemente, canções podem ser um meio para o estudo de aspectos psicológicos individuais e coletivos (Turri; Faro; Araújo, 2018,p.24).

O estudo de Macedo (2018) sobre a canção *Luar do Sertão* denota que desde o seu lançamento, ocorre uma disseminação das características do ser sertanejo mediante as transformações vigentes sobre o que se costuma associar a figura do Sertão e do sertanejo. Tendo pois um significativo papel na percepção sobre o povo rural e interiorano. Nesse tocante, *Luar do Sertão* narra uma história do homem do sertão saudosos de sua terra, essa música carrega em si uma representação simbólica nacionalista, durante os anos 30 a 40, o povo nordestino era compreendido como um cidadão ingênuo, simples, rude e até ignorante e agressivo, um estereótipo contrário ao homem civilizado das grandes cidades.

Durante a década de 1930, a população local do Sudeste e autoridades públicas podem ter passado a enxergar os migrantes de forma negativa, pelo menos no que tocava a segurança pública, pois foi a partir daquela década que a figura do cangaceiro (lândi) começava a aparecer na literatura de forma romantizada, como no livro "Os Cangaceiros" de José Lins do Rego. Dessa leitura de comportamento do homem do Nordeste bruto, viril e quase alheio a sentimentos é que se constrói (ou se reforça) a imagem do Nordestino como um ser violento. Lá pelos idos dos anos 70, do século XX, era comum haver repressão policial aos festejos e ajuntamentos como forrós e outras manifestações da cultura do NE, como a capoeira também. [...] A percepção da gente violenta traça um tipo de marginalização dos migrantes, quase como se fossem sobreviventes de uma guerra, encarando-os como um problema a ser enfrentado (Vansconcelos, 2022,p.1).

Apesar do seu lançamento ter sido no início do século XX, essa canção foi bastante utilizada durante o governo getuliano (1930 à 1945) e seu programa de nacionalização da economia e de cunho populista, nesse período os Estados de São Paulo e Rio de Janeiro são os principais destinos dos migrantes da região Norte e Nordeste, sobretudo para escapar da seca e da fome.

A seguir, alguns aspectos de compreensão analítica sobre o *Luar do Sertão*.



Letra: Catulo da Paixão Cearense e João Pernambucano

Não há, oh, gente, oh, não
Luar como esse do sertão
Não há, oh, gente, oh, não
Luar como esse do sertão
Oh, que saudade do luar da minha terra
Lá na serra, branquejando folhas secas pelo chão
Esse luar, lá da cidade, tão escuro
Não tem aquela saudade do luar lá do sertão
Se a lua nasce por detrás da verde mata
Mais parece um sol de prata, prateando a solidão
E a gente pega na viola que ponteia
E a canção e a lua cheia a nos nascer do coração
Não há, oh, gente, oh, não
Luar como esse do sertão
Não há, oh, gente, oh, não
Luar como esse do sertão
Coisa mais bela nesse mundo não existe
Do que ouvir um galo triste, no sertão se faz luar
Parece até que a alma da Lua é quem descansa
Escondida na garganta desse galo a soluçar
A gente fria dessa terra sem poesia
Não faz caso dessa lua
Nem se importa com o luar

*Enquanto a onça lá detrás da capoeira
 Leva uma hora inteira
 Vendo a lua a meditar
 Ah, quem me dera eu morresse lá na serra
 Abraçado à minha terra e dormindo de uma vez
 Ser enterrado numa grota pequenina
 Onde, à tarde, a sururina chora a sua viuvez*

A identidade cultural sertaneja presente na obra de Catullo é, legitimamente, de cunho popular mediante o vocabulário empregado, as referências empregadas e o contexto inserido. Sua obra é marcada pelas transformações do início do século XX, momento histórico caracterizado por muitas transformações sociais, culturais e econômicas na região nordestina. Essas transformações foram potencializadas com a disseminação do rádio por músicas, o que permitiu que muitas pessoas pudessem “ouvir” a voz dos poetas populares, outrora limitados pelos espaços de feiras ou apresentações públicas.

É interessante discorrer, que o período histórico demarca nos discursos a sua intencionalidade contribuindo assim, para a construção de estética diretamente relacionada ao ser sertanejo. O clima, a seca, o isolamento, a aridez da terra e a migração são particularidades que contribuíram para a construção de uma produção poética própria que procurava mostrar as dificuldades e o sentimento de persistência de um povo sofrido.

Durante anos, a cultura popular foi se perpetuando mediante à resistência do poder das classes mais ricas economicamente, uma vez que, muitos povos oriundos de etnais mais marginalizadas mantiveram suas tradições em oposição a ideologia dominante. Nessa pesquisa, buscou-se identificar na materialidade da linguagem e no ritmo dos versos de Catullo, a representatividade e a memória sertanejas. Nos versos de *Luar do Sertão* são expressos sentimentos comuns do migrante sertanejo que sai de sua terra em busca de uma “vida melhor” na cidade grande, como bem fica explícito no verso da 1 estrofe:

*Não há, oh, gente, oh, não
 Luar como esse do sertão
 Não há, oh, gente, oh, não
 Luar como esse do sertão
 Oh, que saudade do luar da minha terra*

*Lá na serra, branquejando folhas secas pelo chão
Esse luar, lá da cidade, tão escuro
Não tem aquela saudade do luar lá do sertão*

Verifica-se o sentimento de nostalgia ao comparar o luar do Sertão com o luar escuro e frio da cidade, uso da interjeição *oh* denota uma sensação de desolação e aperto no peito, o coração do sertanejo chora por dentro. Essa comparação ratifica a saudade que todo nativo da terra sente ao deixar o seu lar, independentemente das mazelas e desafios inerentes à situação de seca e fome do sertão nordestino. Dessa forma, são manifestados sentimentos da coletividade, expandindo sua cultura para outros que não partilhavam do mesmo meio cultural.

Nesse contexto, início do século XX, o contexto histórico nordestino fora modificado devido ao processo de industrialização e o êxodo rural para as principais capitais. *A lua prateada prateando a solidão* simboliza a frieza do isolamento, do se sentir deslocado, e para o sertanejo restaura apenas a sua viola e sua solidão. Meller (2020) reforça que na letra estudada, o compositor exalta o instrumento popular da cultura sertaneja: “A viola caipira, descendente da viola-de-arame trazida para o Brasil pelos portugueses, com seus cinco cursos de cordas duplas caracteriza-se pela estridência de seu timbre”

*Se a lua nasce por detrás da verde mata
Mais parece um sol de prata, prateando a solidão
E a gente pega na viola que ponteia
E a canção e a lua cheia a nos nascer do coração*

Identifica-se que a recorrência vocabular busca empregar termos que consigam transportar o ouvinte para uma representação imagética do sertão, o emprego da uma linguagem menos elaborada e o uso da interjeição *oh* dá uma rítmica que propõe um sentimento de saudade do seu lugar, a estrofe principal de fácil memorização propicia uma aproximação entre o ouvinte e a canção popular. A linguagem sertaneja é mais fértil em vocábulos mais simples com frequência de abrandamento ou amolecimento do timbre e emprego da função conativa.

Essa função é utilizada para destinar, interrogar ou aproximar o receptor do ritual discursivo do emissor. Nesse contexto, o emissor é notadamente o homem sertanejo:

*Do que ouvir um galo triste, no sertão se faz luar
Parece até que a alma da Lua é quem descansa
Escondida na garganta desse galo a soluçar*

É interessante, perceber que no seu discurso, Catullo de forma poética, faz uma analogia entre o galo e o sertanejo, tendo em vista que uma das representações mais comuns de uma vida cotidiana no sertão e no meio rural, é a cantoria ao amanhecer do galo servindo como cronômetro para o despertar do povo da roça, assim, a cantoria triste do galo ressoa como o lamento do homem na cidade grande. Meller (2020) atesta que o trecho mais marcante da canção é o refrão que, juntamente, a uma melodia de rápido reconhecimento, e de certo ponto, pegajoso, perpetuou-se na memória coletiva nacional. Nesse tocante, Meller (2020, p. 169) diz:

Trata-se de uma letra com forte apelo imagético, e facilmente se pode visualizar, mentalmente, as cenas descritas. Assim como muitas canções de temática sertaneja, “Luar do Sertão” enaltece a vida rural, contrastando-a com a vida na cidade. O eu lírico é um sertanejo que se mudou para a cidade grande, detalhe que se ampara num fato histórico, tal seja, a migração das populações rurais do Brasil para os centros urbanos, principalmente a partir do final do século XIX e início do século XX.

Ressalta-se que a letra descreve ricamente detalhes da paisagem noturna do sertão, dando ênfase ao luar que é bem mais cintilante no meio rural e é ofuscado pela iluminação fria da cidade, ocorre a menção a fauna e aos animais típicos do cenário exaltado, como o galo de canto melancólico, onça que contempla a lua e ave sururina. Registra-se ainda na repetição de rimas com terminação “ão” como sertão, chão, solidão e coração. As estrofes são formadas por seis versos em que se apresenta um padrão de rimas entre o terceiro e o sexto verso:

*A gente fria dessa terra sem poesia
Não faz caso dessa lua
Nem se importa com o **luar**
Enquanto a onça lá detrás da capoeira
Leva uma hora inteira
Vendo a lua*

eixo do desenvolvimento industrial:

Ah, quem me dera eu morresse lá na serra
Abraçado à minha terra e dormindo de uma vez
Ser enterrado numa grota pequenina
Onde, à tarde, a sururina chora a sua viuvez

A estrofe final resgata a memória do enunciador da saudade e da vontade de voltar a suas origens, o que fica explicitado na parte *Ah, quem me dera eu morresse lá na serra*, percebe-se que eu poético possui, ainda esperança do retorno ao sertão, de forma similar pode-se fazer uma analogia a *Canção de Exílio* de Gonçalves Dias, que remete ao desejo do retorno para sua terra encantada. Além da construção de uma memória entrelaçada aos costumes sertanejos essa canção representa em seu *corpus literário* uma representação da cultura sertaneja e nordestina materializada por meio da linguagem empregada.

Retomando a questão da volta às origens e do resgate da cultura ascentral, é pertinente falar sobre Lilian Pacheco (2015) escritora e educadora baiana com descendência indígena e negra que propôs a Pedagogia Griôt, nesse contexto, ressaltam-se a valorização das vivências ancestrais e a construção de conceitos democráticos baseados na identidade e na ascentralidade.

Assim, ocorre maior protagonismo do povo e de sua cultura, sem a “padronização” do olhar colonizador, buscando-se uma libertação e reivenção do corpo e do povo através de sua tradição oral, tornando-se uma ferramenta contra a cultura hegemônica (Pacheco, 2015).

Essa cultura mais libertária de reconhecimento das vivências das comunidades tradicionais, rurais e de periferia pode ser contemplada no resgate que Catullo faz da vida do homem sertanejo, muitas vezes, não letrado mas culturalmente rico

espiritual e material, pois através desta, perpetua-se a religião, os saberes ancestrais, a ciência, história, ao imaginário, em suma, é uma ação que conduz o ser humano à sua totalidade, dentro dentro ponto, cabe ressaltar que na construção da identidade do povo brasileiro, a tradição oral foi fundamental na transmissão das experiências da cultura indígena e africana, uma vez que, estes povos foram, historicamente, fragmentados tanto fisicamente como culturalmente pelo colonizador, séculos mais tarde, consituem as classes mais marginalizadas, assim como o homem sertanejo do nordeste brasileiro (Lima; Costa, 2015).

Partindo da percepção de Bosi (1992) a cultura popular (explicítas nas composições de Catullo) remetem ao modo de ser e viver de uma coletividade, abrangendo práticas medicinais, a relação homem-mulher, a jornada de trabalho, o lugar de origem, as memórias, etc. Nessa toada, a oralidade do povo fora da cultura hegemônica tornou-se uma ferramenta de preservação e reelaboração de saberes, fortalecendo a própria identidade da comunidade, no modo de ser e viver.

Dialogando com a composição aqui apresentada, reforça-se que a essência sertaneja foi preservada por Catullo, o discurso denota, de forma poética e limpada, a saudade do Sertão sob a perspectiva de um nativo sertanejo na cidade grande, essa potência na oralidade é a confirmação de que o discurso foi e, sempre será, um processo de ratificação identitária de minorias excluídas ao longo da história, como o negro e o indígena, o sertanejo, por muito tempo, foi considerado apenas por estereótipos negativos e sua região como a mais miserável do país. Acerca disso, ressalta-se ainda os estudos de Julivan Moreira de Oliveira (2009) sobre a africanidades, através do pensamento de Kabengele Munanga, que exerceram e exercem forte influência no modo de ser do brasileiro.

Imersos nessa perspectiva, a identidade é sempre considerada como um processo e nunca como um produto finalizado, sendo constituída pela soma de elementos comuns aos partícipes de um determinado grupo, como a língua, a história, a religião e a cultura, não sendo fundamental a reunião

estabelecendo-se assim a relação de reciprocidade, o ser-comum que, a partir desse instante, é indissociável e, mais, só o é enquanto relação de amor recíproca, que passa a reger o encontro e a realidade do eu e tu (Oliveira, 2010, p. 186-187).

Contempla-se que a busca pela identidade no território brasileiro perpassa pela cor da pele e pela cultura do homem negro, regastando sua importância histórica tanto na economia quanto na memória ancestral de povos africanos, da mesma forma que o negro teve que se posicionar para regastar sua valorização enquanto sujeito histórico-social, o nordestino teve um longo percurso até sua cultura reconhecida, cultura essa formada pela aridez da terra, pelo sofrimento da seca e pela persistência humana, o homem do sertão nordestino é “educado” por essa aridez, aspereza de um campo seco e duro como pedra, em consonância a o que diz o pernambucano João Cabral de Melo Neto (1920-1999) que aridez “educa” o homem por meio de “uma educação pela pedra” (Fernandes, 2018, p.1).

Cascudo (2006) ratifica a importância da oralidade e expressividade nordestina (o canto e a dança) como expressões máximas de um povo e, nesse escopo, a canção aqui analisada é expressão ímpar de uma identidade sertaneja. Acerca do seu ritmo, é recorrente uma apologia a vida no meio rural, teóricos analisam sua popularização à ingenuidade dos versos e simplicidade da melodia. Severiano e Zuza Homem de Mello (2002) discorrem que *Luar do Sertão* foi elaborada por meio de uma construção métrica regular seguindo o padrão da modinha.

O poeta, por meio de sua obra, consegue preservar a memória escrita das práticas culturais de um povo, no tocante, a poesia que resgata o imaginário sertanejo através de cenários, personagens e vivências do cotidiano contribui para “enternizar” a identidade cultural do

experiência vivida, da constatação que a cidade grande não é o seu lugar de origem e nunca será, essa sensação é um sentimento intrínseco à memória do poeta. No momento da produção de um poeta, é recorrente que o autor resgate fragmentos de outros poemas, textos, narrativas que dialogam com sua produção.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Dentre as cinco regiões do território brasileiro, o Nordeste persiste, globalmente, retratado de forma negativa em face do atraso do desenvolvimento econômico de algumas de suas áreas, mediante questões de clima, do analfabetismo e da exploração da mão-de-obra do sertanejo. Apesar de suas problemáticas, essa região possui especificidades que a tornam diferente, comparativamente às outras. Um marcador dessa diferença é que ao mesmo tempo que sofre com a aridez do Sertão, possui maior faixa litorânea do país rica em belezas e atratividade turística.

E é justamente nesse cenário geográfico multifacetado, complexo, que se desenvolveu a identidade cultural do sertanejo com pretensão de símbolo da nacionalidade brasileira. Diante disto, decidiu-se pela pesquisa acerca da possibilidade de representação identitária do sertanejo na canção *Luar do Sertão* (1914) de Catullo da Paixão Cearense (1863-1946), no século XX com continuidade no século XXI. Essa música, no decorrer dos tempos, teve uma variedade de regravações sendo as mais conhecidas de Vicente Celestino, Tonico e Tinoco, Luis Gonzaga, Roberta Miranda, Leandro e Leonardo, dentre outros.

Luar do Sertão contribuiu para a representação imagética da terra de origem do sertanejo, construindo assim uma narrativa que influencia até a atualidade, a concepção sobre a região Nordeste brasileira. A letra e a poesia são relevantes ferramentas de preservação da memória coletiva de um determinado grupo social. Baliza-se que os valores e a tradição de um povo estão alicerçados na escrita e na oralidade como fatores de materialização cultural.

Luar do Sertão evoca de forma melancólica a fé, a esperança, a saudade, o sofrimento e a resiliência do homem do Sertão. Na construção dos versos ocorre uma relação dialógica entre o Poeta e o seu ouv

Dessa forma, toda a canção *Luar do Sertão* (1914) retrata, sob o ponto de vista de seu autor, a realidade social sertaneja. Logo, ratifica-se, que a linguagem musical contribui para o desenvolvimento de valores sociais e ampliação da visão de mundo.

Como já mencionando neste estudo, o percurso histórico de uma música reflete as necessidades de cada época. Da música clássica à contemporânea, sua relevância situa-se em apresentar a percepção do compositor sobre algum tema e, especificamente, na canção de Catullo, *Luar do Sertão* (1914), ocorre a exploração da necessidade de escutar as angústias do sertanejo com saudade de suas raízes, envolto na solidão fria das grandes cidades brasileiras.

Ademais, a importância de Catullo para a identidade cultural do sertanejo reside na preservação, na sua obra, das raízes culturais do indivíduo sertanejo, na reafirmação do seu “eu” regional. Trata-se, portanto, de um Poeta que penetrou e traduziu a alma de seu povo – o sertanejo do Nordeste do Brasil.

REFERÊNCIAS

ADORNO, T. W.; Horkheimer, M. **Dialética do Esclarecimento**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, D. M. de. **História: a arte de inventar o passado**. Ensaios de teoria da história. Bauru: EDUSC, 2007.

ALMEIDA, E. **O caboclamento da literatura em uma obra terreirizada: cartografias culturais do Brasil em caderno de poesias**, de Maria Bethânia. (Dissertação de mestrado). Universidade Federal de Viçosa, 2022.

ALVARENGA, O. **Música popular brasileira**. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1960.

ANDRADE, R. A.; SILVA, C. Roteiros do sertanejo na literatura. **Navegações**, v. 12, n. 1, p. 11-21, jan.-jun. 2018.

BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BLOG ARTISTICA BRASILEIRA. **Cultura musical qual a sua importância nos tempos atuais?** 2018. Disponível em: <https://www.sabra.org.br/site/cultura-musical-qual-a-sua-importancia-nos-tempos-atuais/>. Acesso em: 14 out. 2023.

Popular da ANPOLL, 2015.

FERNANDES, C. **O sertão nordestino na poesia de João Cabral**. 2018. Disponível em: <https://www.historiadomundo.com.br/idade-contemporanea/o-sertao-nordestino-na-poesia-joao-cabral.htm>. Acesso em: 7 jul. 2024.

FREIRE, V. B. **Música e Sociedade: uma perspectiva histórica e uma reflexão aplicada ao ensino superior de Música**. 2. ed. rev. e ampl. – Florianópolis: Associação Brasileira de Educação Musical, 2010.

HALL, S. A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo. **Educação e Realidade**, Porto Alegre, n. 2, v. 22, p. 5, 1997.

HERTZMAN, M. **Making samba: a new history of race and samba in Brazil**. Durham: Duke University Press, 2013.

KRAUSCHE, V. **Música popular brasileira: da cultura de roda à música de massa**. São Paulo: Brasiliense, 1983. (Coleção tudo é história, n. 79).

LIMA, Mestre Alcides; COSTA, Ana Carolina Francischette. Dos griots aos Griôs: a importância da oralidade para as tradições de matriz africana e indígena no Brasil. In P

NEDER, A. **O estudo cultural da música popular brasileira**. Per Musi, Belo Horizonte, n.22, 2010.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Projeto História**, São Paulo, n.10, dez. 1993.

OLIVEIRA, J. M. de. Africanidades e educação: ancestralidade, identidade e oralidade no pensamento de Kabengele Munanga. Tese de Doutorado – Programa de Pós-graduação em Educação da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010

OLIVEIRA, L.L. A conquista do espaço: sertão e fronteira no pensamento brasileiro. **História,Ciências, Saúde**, Manguinhos, v. 1V (suplemento), 2015.

PACHECO, L.A Pedagogia Griô: educação, tradição oral e política da diversidade. **Diversita**, São Paulo, v.2, n.3, março 2015.

PIMENTA, F.H; ANDRADE, C.N. Sertão na literatura e no cinema contemporâneo: novos caminhos. **Migulim** –Revista Eletrônica do Netlli| v. 11, n. 1, p. 245-264, jan.-abr. 2022

QUADROS JÚNIOR, J. F. S. de. **Música brasileira** [e-Book] São Luís: UEMA: UEMANET, 2019.

RIBEIRO, D. <

VIANNA, H. **O mistério do samba**. Rio de Janeiro: Zahar Ed, 1995.

VILELA, I. Na toada da viola. **Revista USP**, São Paulo, n.64, p. 76-85, dezembro/fevereiro 2004-2005.

WOODWARD, Kathryn. **Identidade e diferença**: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da; HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn. **Identidade e diferença: A perspectiva dos Estudos Culturais**. Petrópolis - RJ: Editora Vozes, 2000.

ANEXO 1- Partitura

Luar do Sertão

Vicente Celestino

Composição de: Catullo da Paixão Cearense / João Pernambuco



Tom: G

[Intro] G Am D7 G

G

Ó, que saudade do luar da

Am

minha terra

D7

Lá na serra branquejando folhas

G

secas pelo chão

Este luar cá na cidade tão

Am

