

# Cadernos de Cultura e Ciência

*Culture and Science Periodicals*

## **"Reterritorialização" Da Cultura Sertaneja Em Luiz Gonzaga**

*Territoriality of the country culture  
in Luiz Gonzaga*

Glauco Vieira Fernandes<sup>1</sup>

---

*Universidade Regional do Cariri, Departamento de Geociências, Crato, CE, Brasil*

# “Reterritorialização” Da Cultura Sertaneja Em Luiz Gonzaga

## *Territoriality of the country culture in Luiz Gonzaga*

Glauco Vieira Fernandes<sup>1</sup>

Departamento de Geociências, Universidade Regional do Cariri

### **Resumo**

Este trabalho é uma discussão sobre a territorialidade cultural sertaneja presente na poética e música de Luiz Gonzaga a partir dos componentes culturais nela dispostos. Conforme critérios estabelecidos à pesquisa, foram analisadas canções representativas do cancionário do compositor. Sob a abordagem da geografia cultural, tratamos a categoria “territorialidade” enquanto processo de dispersão/agrupamento e de identidade coletiva associada à representação da cultura sertaneja no espaço. Para tanto, partimos do pressuposto de que não existe um território sem uma forma de identificação e sentido simbólico do espaço de seus habitantes, no caso os sertanejos, interpretando a identidade territorial como decorrente da localidade, da vivência da cultura e como algo construído.

**Palavras chave:** Territorialidade, Cultura sertaneja, Luiz Gonzaga

### **Abstract**

*This study is a discussion about sertaneja culture territoriality present in the poetry and music by Luiz Gonzaga, on the cultural components in them. According to the chosen criteria in the research, representative songs were analyzed from the singer's set list. Under a geographic cultural approach, we treat the territorial category as process of dispersion/grouping and collective identity associated to the representation of the sertaneja culture in space. For it, we start from the presuppose that there is no a territory without a form of identification and symbolic sense of space of their inhabitants, in case from the sertanejos, interpreting the territorial identity as resulting from the place, the living and culture as something built.*

**Key words:** territoriality, sertaneja culture, Luiz Gonzaga

---

<sup>1</sup> Professor Adjunto - Departamento de Geociências – URCA - Av. Pedro Felício Cavalcante, 3030 casa 7, CEP 63106-010, Crato-CE Tel.: 88-3521-8926 / e-mail: vieiraglauco@urca.br

## Razões para o estudo de uma territorialidade

*“Desde que existe mundo lá no Nordeste que o forró é eterno. Uma coisa... tudo que se faz no Norte é com quê? É com forró! Cê vai prum comício, a política é forró. Vaquejada o cara faz um forró. Num casamento tem forró. Num batizado tem um forró (...) Então é tudo. Forró ta ligado a nordestino.”<sup>2</sup>*

Este trabalho bem que poderia ser uma tentativa metodológica de traçar um “museu imaginário” do sertão baseado no espaço e, em sua concepção particular, o território. Avaliamos, entretanto, na urgência da arte como dimensão cultural preponderante na representação imagética de um povo. O sertão de Luiz Gonzaga é um exemplo. Seu canto e sua musicalidade recriam uma possibilidade de conhecimento geográfico.

O objeto da nossa pesquisa surgiu de sua própria realidade de expressão e objetividade entre os atores que o cerca. No momento em que a música nacional foi revitalizada por Luiz Gonzaga e até hoje, quando o multiculturalismo encontra-se ladeado à crença de alguns sobre o fim dos territórios<sup>3</sup>, a territorialidade sertaneja, através da leitura poético-musical de Gonzaga, resiste em se reafirmar, marcando um elemento importante e congregador do grupo social de nordestinos no contraponto da fragmentação das culturas no mundo.

Um estudo da cultura sertaneja sobre a estrutura espacial suscita uma análise de como esta cultura institui o indivíduo, a sociedade e o território. O conhecimento geográfico no cancionário de Luiz Gonzaga dá subsídios para uma asserção de que a cultura sertaneja, também nordestina, está amplamente particularizada em sua obra. As atividades do cotidiano do sertão, o lúdico, o modo de habitar, entre outras, compõem a paisagem do espaço sertanejo, portanto bem representada e recriada na obra de Gonzaga.

*Tudo o qu’eu tinha deixei lá num truce não  
Deixei o meu roçado prantadinho de feijão  
Deixei a minha mãe com meu pai e meus irmãos  
E com Rosinha eu deixei meu coração*

*Por isso eu vou voltar pra lá  
Num posso mais ficar  
Rosinha, ficou lá em Própria*

---

<sup>2</sup> MORALES, 1993:1447

<sup>3</sup> Idéia desenvolvida por Bertrand Badie em sua obra *La fin des territoires*, 1995.

*Ai, ai, ui, ui  
Eu tenho que voltar  
Você tem que voltar  
Ai, ai, ui, ui  
Minha vida tá todinha em Própria<sup>4</sup>*

Esta canção de Luiz Gonzaga é uma das muitas que evidencia a identidade do sertanejo em relação a uma porção do espaço, a um território. O compositor, na sua condição de migrante, representante da “etnia” nordestina, e artista, que soube muito bem exprimir os elementos de sua cultura, levou consigo sua terra quando partiu. A nostalgia do amor que ficou: “e com Rosinha deixei meu coração”. O mundo imaginário – “Propriá” – mantido com os símbolos de sua identidade nordestina, carregada de afetividade, como acentua simbolicamente: “minha vida tá todinha em Propriá”.

Ao mesmo tempo um processo de mudança lhe ocorreu ao perceber que “tudo qu’eu tinha deixei lá num truce não”, deixando implícito que o que não levou pode tornar a trazê-lo de volta, resultando esse movimento de expectativa, de retorno. No dizer de HAESBAERT (1999:170), esse movimento do ir e do vir “envolve todo um questionamento muito pertinente num mundo de extrema mobilidade, de novos nômades, grandes diásporas migrantes e, ao mesmo tempo, de novos/velhos enraizamentos, de defensores ardorosos de seus antigos território”.

A letra do baião “Propriá” enriquecida com os elementos musicais – a melodia, a harmonia e o ritmo – fortifica ainda mais o elo entre a identidade do migrante com o território. Certamente a canção, que tem como elementos constitutivos uma letra e uma música, traz em seu bojo uma capacidade de expressar uma maior quantidade de elementos da cultura que lhe é pertinente. A isto PIVA (1990:102-03) ressalta que “música e literatura vinculam-se de modo estreito (...) Entre as duas artes, as *formas musicais*<sup>5</sup> parece terem exercido maior influência que as literárias” (p.102-03).

A identidade social da gente nordestina, sobretudo aquela do grupo cultural sertanejo, está amplamente registrada na obra do “Rei do Baião”. Tal identidade social, por

---

<sup>4</sup> **Propriá**, *baião*, 1951, Luiz Gonzaga/G. de Moraes, RCA Victor 80.0773<sup>a</sup>, apud RAMALHO, 1997:284

<sup>5</sup> As formas que o autor fala podem ser traduzidas em um cancionário popular aos diversos gêneros musicais empregados em composição. Nas canções de L. Gonzaga encontramos, por exemplo, o emprego de vários gêneros musicais, tais como o xote, o baião, o xaxado etc, que possuem ritmo e cadência própria. Todos esses gêneros musicais, por sua vez, contêm uma relação estreita entre a música e a letra de acordo com o tipo de proposta que o compositor queira dar, seja de afetividade, de festa, de movimento etc.

sua vez, é também uma identidade territorial, se tomamos o espaço simbólico como principal elemento de análise da identidade desse grupo cultural<sup>6</sup>.

A importância e interesse do estudo das identidades sociais estão muito ligados ao processo de fragmentação dos espaços-territórios dos grupos identitários. O campo cultural passa a ter então uma necessidade de valorização. Num mundo em que se acentua a crise de valores e no qual as trocas de elementos culturais também chegam a um paroxismo nunca visto antes dessa época de refinamento da técnica e da informação, a questão da identidade volta ao centro das atenções. Esta compreensão sobre a importância das identidades é largamente desenvolvida no pensamento de CASTELLS (1998): “Quem quer compreender hoje a política deve começar por se inclinar não sobre a economia ou a geopolítica, mas sobre a identidade religiosa, nacional, regional e étnica de cada sociedade (...)”<sup>7</sup>

Toda esta discussão acopla outra questão de muita preocupação aos geógrafos: a dos chamados processos de desterritorialização.<sup>8</sup> As identidades de “resistência”, geralmente saudosistas, vêm retomando no mundo ou reforçando as antigas memórias coletivas. São exemplos desta tendência o conjunto de neonacionalismos. Um movimento de reação, de “reterritorialização”, convive paralelamente e confronta a tendência do capitalismo “globalizado” de se formar identidades “globais”. Como destaca HAESBAERT (1999):

*“Diante da massa de despossuídos do planeta, em índices de desigualdade social e de exclusão cada vez mais violentos, o ‘apegar-se à terra’, a ‘reterritorialização’ é um processo que vem ganhando força. Ele se torna imprescindível não somente como fonte de recursos para a sobrevivência física cotidiana mas também para a recriação de seus mitos, de suas divindades ou mesmo para manter viva a memória de seus mortos.”*

Outro autor que nos chama atenção à referência territorial associada às culturas é o francês Joël BONNEMAISON (1981) com sua idéia de território “geo-simbólico”. Para este geógrafo a existência da cultura cria o território que encarna a relação simbólica existente entre a cultura e o espaço. O território torna-se, a partir de então, um “geo-símbolo”, ou seja,

---

<sup>6</sup> Os conceitos de *identidade social e territorial* que aqui empregamos estão fundamentados na análise da *identidade socioterritorial* em HAESBAERT (1999).

<sup>7</sup> *Apud* HAESBAERT (1999:170)

<sup>8</sup> “Hoje virou moda afirmar que vivemos uma era dominada pela desterritorialização, confundindo-se muitas vezes o desaparecimento dos territórios com o simples debilitamento da mediação espacial nas relações sociais” HAESBAERT (1999:171)

um lugar, um itinerário, um espaço, que toma aos olhos dos povos e dos grupos étnicos uma dimensão simbólica e cultural, onde se enraízam seus valores e acomoda sua identidade.

Outra característica essencial da identidade territorial é sua dimensão histórica, proveniente do imaginário social, fazendo com que o espaço-território, que lhe é referência, concentre a memória do grupo. Para PENNA (1992), a identidade é dada objetivamente pela naturalidade (local de nascimento), outra que se relaciona com a vivência (a experiência de vida dentro do espaço-território), outra ainda através da cultura (as práticas culturais desenvolvidas pelo grupo social) e, finalmente, a hipótese da auto-atribuição (como ela exemplifica: “o indivíduo é nordestino se se reconhece como tal”).

Até que ponto o conceito território comporta as noções de identidade, imaginário e memória? Para uma abordagem espacial, tal conceito geográfico deve segmentar todas estas categorias identitárias e imagéticas ao mesmo tempo, como imbricadas, que as reúne no espaço concreto em que elas se relacionam. O conceito derivativo – o de “territorialidade” – permite que tais categorias sejam desatadas agora no âmbito da análise geográfica, ou seja, no sentido de uma valorização da cultura no espaço de sua referência e representação. Assim, quando tratamos de territorialidade sertaneja na poética musical de Luiz Gonzaga, a identidade, o imaginário e a memória sertanejas estão juntas. É neste sentido que percebemos uma territorialidade “gonzaguena”, aquela que o compositor “territorializou” em sua obra; a territorialidade sertaneja enquanto valorização cultural do Sertão.

Entretanto, antes da discussão sobre a relação entre espaço e cultura sertanejas, à luz da obra gonzaguena, é necessário compreender a importância do compositor como instrumento de manutenção do ideário e sentimento “nordestino” nas culturas urbanas receptoras do significativo contingente migratório de sertanejos; ou de como sua obra poético-musical contribuiu para a resistência do grupo social sertanejo nos centros industriais do país desde os anos 1950 até nossos dias.

### **O matuto do Exu que viveu o Sertão e “reinventou” o Nordeste**

A partir de 1940 o Brasil e a música popular sofreriam os reflexos da Segunda Guerra Mundial. A Música Popular Brasileira – MPB deixou-se influenciar pelo emudecimento do canto do povo que estava consternado. Em 1945, coincidindo com o fim do conflito mundial, surge a figura de Luiz Gonzaga dentro do cancionário popular. Sua importância deve-se, sobretudo, por ter sustentado o ritmo e as origens brasileiras durante os anos de crise para a MPB. Pois com o fim da guerra indiretamente acarretou a avalanche de músicas norte-

americanas ou exportadas pelos Estados Unidos e divulgadas em todo o mundo, inclusive no Brasil. Como bem observa TINHORÃO (1998:307):

*“O predomínio do modelo americano, beneficiado pela nova coligação político-burguesa representada pela aliança do latifúndio e da indústria complementar dos monopólios (...), levou no plano dos costumes e do lazer urbano a um processo de americanização destinado a atribuir a tudo o que parecesse ‘regional’ ou ‘nacional’ o caráter de coisa ultrapassada (...)”*

Realmente, a indústria do lazer representava a consolidação cultural norte-americana no mundo: os filmes, os discos e a música popular, com todos os seus modismos, acentuados pelas campanhas de *marketing* com que eram promovidos.

Luiz Gonzaga teve, então, decisiva participação dentro da afirmação de uma cultura nacional mais ligada às fontes telúricas do Brasil. Iniciou seu talento para a música acompanhando seu pai, o sanfoneiro Januário, que era respeitado em toda a região semi-árida de Pernambuco, nas proximidades da cidade de Exu. Chegou ao Rio de Janeiro em 1930, e em 1939 dispôs-se a consolidar uma carreira de músico. Em 1945 tornou-se amigo de Humberto Teixeira, advogado e poeta cearense natural de Iguatu. Logo ambos chegaram à conclusão de lançar o baião, um tema nordestino desconhecido no Rio. Concordaram em lançá-lo nacionalmente, já que, segundo eles, o baião<sup>9</sup> era o mais urbanizável dentre todos os ritmos do Nordeste.

A primeira música da dupla veio a se intitular como bem poderia ser: “Baião”. Nela seus autores apresentavam o fruto de suas experiências: “Eu vou mostrar pra vocês/ Como se dança o bião/ E quem quiser aprender/ É favor prestar atenção!” Houve, a partir daí, uma mudança de rumos da MPB que então oscilava entre sambas, canções e os ritmos importados dos Estados Unidos.

O Brasil foi surpreendido por algo novo, aproximando mais da raiz e do “chão” brasileiros. O ritmo descontraído do baião, trazendo consigo elementos do Nordeste, através

---

<sup>9</sup> Baião: “dança popular muito preferida durante o século XIX no nordeste do Brasil (...) O mesmo que baiano. O mesmo que rojão. Pequeno trecho musical executado pelas violas nos intervalos do canto no desafio (...) A partir de 1946 o grande sanfoneiro Luis Gonzaga divulgou pelas estações de rádio do Rio de Janeiro o baião, modificando-o com a inconsciente influência local dos sambas e das congas cubanas. O baião vitorioso em todo o Brasil, conserva células rítmicas e melódicas visíveis dos cocos, a rítmica (de percussão) com a unidade de compasso exclusivamente par” (CASCUDO, 1972:128-129). Acrescenta RAMALHO (1997:142-44) que “a origem do gênero baião pressupõe um entendimento total do significado do termo, de modo que há várias fontes para a definição de bião. As principais características do baião (e de outras similares como xaxado, xote, xamego, embolada, coco, forró) e de toda toada soa: o ritmo em compasso 2/4, incluindo um último tempo acentuado. Esta fonte é a mesma para vários gêneros nas Américas, da habanera ao Charleston, e presente também na música africana. Portanto as diferenças entre elas pode ser observada através da variedade de ritmos e acentos inseridos nesta armação 2/4, reforçada por diferentes velocidades, que muitas vezes são impossíveis de serem escritas na partitura”.

dos temas abordados e das histórias de seu povo, foi a fórmula ideal para os êxitos das canções de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, dentre as mais conhecidas: “No meu pé de serra”, “Assum preto”, “Mangaratiba”, “Qui nem jiló”, “Respeita Januário”. Gonzaga faria ainda músicas a partir de 1950 com outro parceiro relevante, o potiguar Zé Dantas: “Vozes da seca”, “Xote das meninas”, “Cintura fina”, “ABC do Sertão”. E de todas as suas música talvez seja a toada “Asa Branca” (1947) a que teve êxito em todo o Brasil, sobretudo no Nordeste, onde se transformara em hino dos sofrimentos da população vitimada pela seca.

Por outro lado, deve-se levar também em conta que a música do Nordeste reascendida por Gonzaga trouxe uma lembrança e reafirmação da territorialidade sertaneja nos migrantes que chagavam no Sudeste do país. Como destaca ALBUQUERQUE JÚNIOR (1999:154-55),

*“é na década de quarenta que surge Luiz Gonzaga como criador da ‘música nordestina’, notadamente do baião (...) Resolve, em 1943, assumir a identidade de um artista regional, ser um representante do ‘Nordeste’ (...) A música de Gonzaga é dirigida, sobretudo, ao migrante nordestino radicado no Sul do país (...) Não é só o ritmo que vai instituir uma escuta do Nordeste, mas as letras, o próprio grão da voz de Luiz Gonzaga, sua forma de cantar, as expressões locais que utiliza, os elementos culturais populares e, principalmente, rurais que agencia, a forma de vestir, de dar entrevistas, o sotaque, tudo vai ‘significar’ o Nordeste”.*

Qual Nordeste é cantado por Gonzaga? É a questão pertinente. Questão que passa também pela busca de uma territorialidade sinônima de unidade, de homogeneidade cultural e histórica com o objetivo de legitimação espacial. Desta forma, construir uma identidade nordestina tem sido posta como uma discussão crucial para a própria existência do Nordeste, sendo que tal importância não é algo dado, senão também uma “invenção” ou “reinvenção” conforme interpretação de ALBUQUERQUE JÚNIOR (1999:193):

*“Quando se toma a região Nordeste como objeto de um trabalho, (...) este não é um objeto neutro. Ele traz em si imagens e enunciados que foram fruto de várias estratégias de poder que se cruzaram; de várias convenções que estão dadas, de uma ordenação consagrada historicamente (...) São tipos e estereótipos constituídos como essenciais”.*

Luiz Gonzaga foi o matuto que viveu o sertão e “reinventou” o Nordeste. Pois o poeta-músico do Exú nada mais é que uma figura que povoa esse cenário, e as estratégias usadas para a construção de seu cancionero estão relacionadas com os “mitos” que justificam a manutenção do Sertão (enquanto unidade política – o caso do assistencialismo - ; unidade ambiental – o problema do semi-árido e das secas; e unidade social – constituída pelos elementos simbólicos próprios), fazendo, por isso, parte também do processo de

construção e “reinvenção” de uma territorialidade nordestina/sertaneja. Só para citar um exemplo, a imagem da seca ganha força e se expressa em todos os âmbitos da esfera cultural, como se vê nos versos de “Vozes da Seca” (1953), de Luiz Gonzaga e Zé Dantas: “Seu dotô os nordestino/ Têm muita gratidão/ Pelo auxílio dos sulistas/ Nessa seca do sertão/ Mas doto uma esmola/ a um home qui é são/ Ou lhe mata de vergonha/ ou vicia o cidadão (...)”.

### **Territorialidade “gonzagueana”**

Territorialidade sertaneja e territorialidade “gonzagueana”. Qual a diferença entre elas? Quase nenhuma. A música de Luiz Gonzaga para os migrantes nordestinos, alocado nas grandes cidades do Brasil, favoreceu o encontro entre eles e também os motivou a resistirem ao lugar diferente, já não bastasse a condição de quase indigência dos sertanejos quando chegaram nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro. Neste sentido, há uma “reterritorialização” sertaneja a partir dos nordestinos “exilados” de seu território natural. O repertório “gonzagueano” recupera o sentimento e a memória dos retirantes como um instrumento territorializador, já que traz as feições do território sertanejo, carregado dos marcos simbólicos de sua cultura.

Territorialidade “gonzagueana” é aquela que se caracteriza em bases tradicionais dentro de uma urbe com feições modernas. “Moderna” aqui enquanto reatualização e releitura da cultura sertaneja nos grandes centros urbanos. O vaqueiro, o agricultor e o matuto na cidade. É a territorialidade do gado e ao mesmo tempo a do couro readaptado ao lugar “de fora”. Não é a territorialidade exclusiva do artista Luiz Gonzaga, mas sim a que ele viveu; flexível, porque é contingente aos lugares que chega, é “tradicional” também porque carrega consigo os marcos simbólicos da cultura do Nordeste; é resistente também, porque se readapta aos lugares sem se perder de vista, sem abandonar suas raízes, mesmo que fiquem latentes, hibernando para o acontecer do mito do retorno, quando voltará ao seu lugar de origem:

*Rio de Janeiro bota um visgo na gente  
 É terra boa pro caboco farrear  
 Eu só num fico porque Rosa diz: Oxente!  
 Será que o Zeca já deixou de me amar  
 E desse jeito pode ser que que o diabo atente  
 Minha Rosa, descontente, bote outro em meu lugá<sup>10</sup>*

<sup>10</sup> “Adeus Rio de Janeiro” (Luiz Gonzaga/Zé Dantas, 1950)

Além do tema do retorno à sua terra, ilustrado no trecho da canção acima, Luiz Gonzaga mapeia a cultura sertaneja em suas diversas matizes e temáticas. Uma miscelânea de temas são explorados pelo compositor. Descreve não só aspectos da paisagem natural do Sertão, mas também nos fala de experiências de vida próprias do homem do campo; de práticas sociais peculiares ao contexto político e econômico relativo às Secas; de uma cultura que é comum à maioria da população regional por ele cantada. Gonzaga descreve também um gênero de vida<sup>11</sup>. Para o grupo social dos nordestinos ainda há uma relação importante com a natureza, com as paisagens ambientais. Sua música descreve, por isso, um gênero de vida que está contido dentro dela: os atributos sociais, o trabalho, a cultura, todos os elementos que identificam um território especial.

Ser nordestino, e a auto-atribuição de sê-lo, para o cancionista gonzagueano, é também uma forma de resistência à rejeição e à desterritorialização. Não perder a territorialidade mesmo fora do território, que significa a possibilidade do retorno, mas sem a negação da volta: "Rio de Janeiro, Rio de Janeiro/ Eu vou m'embora, mas pro ano eu volto cá"<sup>12</sup>.

A migração é pensada de forma emergencial nas canções, pois ela tem um tempo de acabar, uma espécie de "não-territorialidade" do novo território, que pela discriminação não é absorvido como lugar. A maioria dos nordestinos têm grande dificuldade de absorver o Rio de Janeiro, São Paulo como seu lugar. Primeiro porque essa expectativa do retorno é muito forte e, depois, porque a migração é emergencial. Findada a crise da Seca, o "retorno" é marcado quando a chuva voltar de novo:

*Já faz três noites que pro Norte relampeia  
 A Asa Branca ouvindo o ronco do trovão  
 Já bateu asas e vortou pro meu sertão  
 Ai, ai, eu vou m'embora  
 Vou cuidar da prantação (...)*<sup>13</sup>

A grande dificuldade enfrentada pelos nordestinos em Rio-São Paulo é por conta da rejeição, da discriminação, que é diferente com os gaúchos que chegam, por exemplo, à

---

<sup>11</sup> Para a geografia, o conceito *Gênero de vida*, definido originalmente por Vidal de La Blache (segunda metade do século XIX, no momento da eclosão do pensamento geográfico francês), tal conceito exprimiria uma relação entre a população e os recursos [ou o meio natural-social], uma situação de equilíbrio, construída historicamente pelas sociedades. E a diversidade desses meios explicaria a diversidade dos gêneros de vida (MORAES, 1998). Cada gênero de vida comporta o conjunto dos acervos de técnicas, hábitos, usos e costumes que permitem ao homem – como hóspede antigo de vários pontos da superfície terrestre, que em cada lugar se adaptou ao meio que o envolvia – transmitir às gerações sucessivas.

<sup>12</sup> "Adeus Rio de Janeiro" *op. cit.*

<sup>13</sup> "A Volta da Asa Branca" (Luiz Gonzaga/Zé Dantas)

Bahia para plantar soja. Eles são bem recebidos, porque são vistos como cultura “superior”, valorizados pela receptividade e hospitalidade nordestinas. Os gaúchos, entretanto, trazem símbolos que são muito fortes de identidade, que é o caso do chimarrão, muito mais como símbolo do que como uma necessidade da bebida.

É demonstrado na própria história que os sujeitos sociais vivendo em comunidades evocam um corpo imagético para dar sentido ao mundo, referenciais para entendê-lo, construindo uma “nova” realidade para o real já posto; uma identidade social, o seu lugar no mundo e novos significados fixados no imaginário coletivo. A música de Luiz Gonzaga oferece símbolos, mitos, signos inerentes e decodificadores do imaginário nordestino. Por isso que sua música recria essa territorialidade sertaneja. A territorialidade “gonzagueana” é essa vinculação de elementos culturais com a música e a sua eficácia simbólica de mapear o local do sertanejo no mundo; é o modo de recriar espaços próprios da cultura sertaneja onde quer que o representante social esteja, no espaço “de fora”, mas que se nota “dentro” de seu espaço-território próprio, ou “reconstruído”.

Vejamos o exemplo da Feira de São Cristóvão, no Rio de Janeiro. Um local de encontro, um lugar que circunstancialmente, nos fins de semana, passa a ser um território apropriado e o Nordeste se reconstrói dentro dele. A apropriação se dá num determinado tempo.

A análise de MORALES (1993:138-39)<sup>14</sup> explica que:

*“(...) na Feira de São Cristóvão a tradição é organizada para fazer com que as pessoas do Nordeste emergam da população local como dotadas ou portadoras de algo exclusivo: o cordel, forró, repente, sarapatel são elementos que funcionam como sinais distintivos e delimitam fronteiras entre um grupo daqui e outro de lá.”*

Na canção “A Feira de Caruaru”<sup>15</sup> de Luiz Gonzaga, podemos encontrar os elementos identificadores dessa “fronteira” salientado por MORALES (1993), e que preferimos denominar de referenciais de territorialidade sertaneja:

*“(...) A feira de caruaru  
Faz gosto a gente ver  
Tem tudo que hái no mundo  
Nela tem pra vender,  
Na feira de caruaru*

*Tem massa de mandioca  
Castanha assada, tem ovo cru  
Banana, laranja e manga*

<sup>14</sup> “A Feira de São Cristóvão: um estudo de identidade regional”.

<sup>15</sup> “A feira de Caruaru” (Luiz Gonzaga/Folclore, adaptado por Onildo Almeida, 1957)

*Batata doce, queijo e caju  
Cenoura, jaboticaba,  
Guiné galinha, pato e peru  
Tem bode, carneiro e porco  
Se duvidar, inté cururu*

*Tem cesto, balaio, corda  
Tamanco, gréia, tem boi-tatu  
Tem fumo, tem tabaqueiro  
Feito de chifre de boi zebu  
Caneco, acorviteiro  
Peneira boa e me d'uruçu  
Tem carça de 'arvorada'  
Qu' é pra matuto  
Num andar nu  
(...)*

*Tem rede, tem baliêra  
Mode menino caçá nambu  
Maxixe, cebola verde  
Tomate, coentro, couve, xuxu  
Armoço feito da torda  
Pirão mexido qui nem angu  
Mobia de tamborete  
Feita de tronco de mulungu*

*Tem loiça, tem ferro véio  
Sorvete de raspa que faz jaú  
Gelado, cardo de cana  
Fruta de Parma de mandacaru  
Boneco de Vitalino  
Que são conhecido inté no Su  
De tudo que hái no mundo  
Tem na feira de Caruaru*

A riqueza e a quantidade de elementos citados na letra desta canção é impressionante. Há reunidos elementos da culinária, objetos de uso pessoal, tipos de frutas, brinquedos, utensílios domésticos, animais. A feira mesma parece ser um sertão em miniatura.

Na Feira de São Cristóvão, de acordo com MORALES (1993:142), a música é uma das grandes forças que existe dentro dela; é o elemento que dá "o tom, o ritmo e imprime um compasso aos gestos, às falas, às escolhas, enfim, ao movimento geral de todos que se acercam da Feira". O mesmo autor irá inferir sobre o poder subjetivo da música, que no caso da referência nordestina se expressará nos gêneros musicais enfeixados pelo forró:

*"Na música está presente não apenas o componente melódico, mas também versos, os quais traduzem em palavras o vivido. Ou seja, organizam cognitivamente experiências vitais de diversas ordens: a situação do migrante que foi forçado a sair da sua terra e se sente com um exilado; a saudade que alimenta a idéia do retorno; os amores desfeitos ou não correspondidos; a traição; a morte; a doença; a*

*separação; as alegrias do reencontro e a exaltação ao fato de ser nordestino” MORALES (1993:143)*

Desse modo, a música irá operar como um instrumento essencial para o processo de reterritorialização. No repertório musical de Luiz Gonzaga há um discurso subjacente em que valores, concepções, críticas, normas de conduta de ética e moral são comunicados. Isto pode funcionar como guia para os nordestinos se situarem no “seu mundo”. Além disso, a música leva aos membros daquele grupo social a se organizarem, a se pensarem como corpo coletivo. Uma música que estimula a atualização de uma tradição cultural, agregada de sentimento de pertença e identidade própria. Uma musicalidade que toca o imaginário do grupo de nordestinos exilados em terra “estrangeira”.

### **Último pau-de-arara**

Para não concluir a riqueza deste diálogo geográfico com o cancionário gonzagueano, nossa análise permite entender que a territorialidade sertaneja comporta muitos “mitos”: o do vaqueiro, o da “necessidade”, o do cangaço, o do sertão; assimila os elementos naturais da paisagem: a caatinga, os pássaros como a asa branca, o acauã; e resguarda muitos símbolos específicos do lugar sertanejo: a casa de farinha, a casa grande, a fazenda, a feira livre, o forró, a indumentária, a culinária e tantos outros símbolos provenientes da variedade imagética e complexa da cultura nordestina, e que se expressam como sinônimo de reafirmação cultural, resistência, mesmo que inconsciente de um povo.

Conforme Georges BALANDIER (1999) o mito hoje nas sociedades da “sobremodernidade”<sup>16</sup> é ainda necessário e que pode estar presente nelas de forma não degradada, fragmentada, com emprego circunstancial e portanto efêmero. Para tanto o autor propõe o “retorno aos antigos sítios do imaginário”. O retorno a estes antigos tem a ver com o

*“reencantamento da vida [que] fica a depender de fora, de terrenos menos vulneráveis: os de que a história das civilizações revelou o vigor formador, a capacidade de criar o significado e colocar o imaginário em ação; aqueles onde a palavra permanece forte e onde se aplaca o medo de viver (...) Na proximidade encontram-se os sítios que resultaram do trabalho passado, que dele trazem sempre as inscrições e dão à memória coletiva bases materiais.”*

<sup>16</sup> A “sobremodernidade” é como o autor prefere denominar a condição pós-moderna da sociedade que, em sua relação com o espaço, deve ser vista sob três aspectos quanto a seus efeitos mais significativos: a desqualificação, a desrealização e a virtualização; indica as transformações sociais que marcaram as três últimas décadas do século XX, e com as quais entramos no século XXI.<sup>8</sup>

Destas bases materiais, a territorialidade "gonzagueana" é uma marca para o futuro, uma feição simbólica e imagética que enraíza e associa; exprime uma relativa continuidade e mantém os sinais identificadores dos sertanejos, dos nordestinos afeiçoados à sua terra.

*A vida aqui só é ruim  
Quando não chove no chão,  
Mas se chover, dá de tudo,  
Fatura tem de montão!  
Tomara que chova logo,  
Tomara, meu Deus tomara!  
Só deixo o meu Cariri  
No último pau-de-arara!<sup>17</sup>*

### Referências bibliográficas

- ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. São Paulo: Cortez, 1999.
- BADIE, Bertrand. **La fin des territoires**. Paris: Fayard, 1995
- BALANDIER, Georges. **O Dédalo: para finalizar o século XX**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.
- BONNEMAISON, Joël. **Voyage autour du territoire**. In L'Espace Géographique, n.4. Paris: Doin/ Paris Vie, 1981, p.249-262.
- CASCUDO, Luis da Camara. **Mouros, franceses e judeus: três presenças no Brasil**. 3e. São Paulo: Global, 2001.
- CASTELLS, M. **The power of identity**. London: Blackwell, 1998.
- HAESBAERT, R., LIMONAD, E. **O território em tempos de globalização**. In Revista do Departamento de Geografia, UERJ, RJ, n.5, p.7-19, 1º semestre de 1999.
- MORALES, L. A. **A Feira de São Cristóvão: um estudo de identidade regional**. Rio de Janeiro: UFRJ, Dissertação de mestrado, 1993, *mimeo*.
- PENNA, Maura. **O que faz ser nordestino: identidades sociais, interesses e o "escândalo" Erundina**. São Paulo: Cortez, 1992.
- PIVA, Luiz. **Literatura e música**. Brasília: Musimed, 1990.

RAMALHO, E. B. **Luiz Gonzaga: his carrer and his music.** Liverpool: Universidade de Liverpool. Tese de doutorado, 1997, *mimeo*.

TINHORÃO, J. R. **História social da música popular brasileira.** São Paulo: 34, 1998.

---

<sup>17</sup> "Último pau-de-arara" (Luiz Gonzaga/Venâncio/Corumbá/Guimarães)