

Figura 1 – Luiz Gonzaga e a sanfona do povo

# ENTRE LETRAS, MELODIAS E CANÇÕES:

UMA LEITURA GEOGRÁFICA DA OBRA  
DE LUIZ GONZAGA



Elaboração: Douglas Amaral, 2022.  
Pintura digital simulando xilogravura.



**PROET**

PROGRAMA DE  
PÓS-GRADUAÇÃO EM  
ESTUDOS TERRITORIAIS

**UNIVERSIDADE DO ESTADO DA BAHIA – UNEB**  
**Departamento de Ciências Exatas e da Terra – DCET**  
**Pró-Reitora de Pesquisa e Ensinos de Pós-Graduação – PPG**  
**Programa de Pós-Graduação em Estudos Territoriais – PROET**

**ALANA CERQUEIRA DE OLIVEIRA BARROS**

**ENTRE LETRAS, MELODIAS E  
CANÇÕES:**  
uma leitura geográfica da obra de  
Luiz Gonzaga

**SALVADOR-BAHIA  
2022  
ALANA CERQUEIRA DE OLIVEIRA BARROS**

**ENTRE LETRAS, MELODIAS E  
CANÇÕES:  
uma leitura geográfica da obra de  
Luiz Gonzaga**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Territoriais da Universidade do Estado da Bahia, no âmbito da Linha de Pesquisa II – Processos territoriais e dinâmica urbano-regional, vinculada ao Grupo de Pesquisa GEO(BIO)GRAFAR: Geografia, Diversas Linguagens e Narrativas de Professores, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestra em Estudos Territoriais.

Área de concentração: Análise de processos e dinâmicas territoriais

Orientadora: Profa. Dra. Jussara Fraga Portugal

**SALVADOR-BAHIA  
2022**

**Universidade do Estado da Bahia**

**Sistema de Biblioteca**

Ficha catalográfica produzida pela Biblioteca Edivaldo Machado Boaventura

BARROS, Alana Cerqueira de Oliveira

ENTRE LETRAS, MELODIAS E CANÇÕES: uma leitura geográfica da obra de Luiz Gonzaga / Alana Cerqueira de Oliveira Barros – Salvador, 2022.

184; il

Orientadora: Jussara Fraga Portugal

Dissertação (Mestrado) – Universidade do Estado da Bahia. Departamento Ciência Exatas e da Terra. Campus I. Programa de Pós-graduação em Estudos Territoriais – PROET, 2022.

1. Música. 2. Luiz Gonzaga. 3. Lugar. 4. Paisagem. IXXXXX. II. Universidade do Estado da Bahia. Departamento de Educação. Campus XI.

## FOLHA DE APROVAÇÃO

### ALANA CERQUEIRA DE OLIVEIRA BARROS

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Territoriais, Departamento de Ciências Exatas e da Terra I, da Universidade do Estado da Bahia, *Campus I*, da Universidade do Estado da Bahia, no âmbito da Linha de Pesquisa II – Processos territoriais e dinâmica urbano-regional, vinculada ao Grupo de Pesquisa GEO(BIO)GRAFAR: Geografia, Diversas Linguagens e Narrativas de Professores, como parte dos requisitos obrigatórios para obtenção do título de Mestre em Estudos Territoriais.

Salvador - Bahia, 18 de agosto de 2022.

Banca Examinadora:

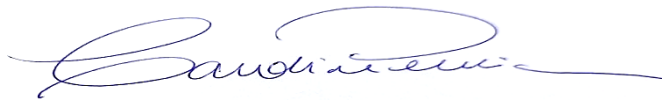


**Jussara Fraga Portugal – Orientadora**

Universidade do Estado da Bahia – UNEB

Doutora em Educação e Contemporaneidade, Universidade do Estado da Bahia – UNEB

Pós-Doutorado em Geografia, Universidade Estadual de Londrina – UEL



**Carolina Machado Rocha Busch Pereira**

Universidade Federal de Tocantins – UFT

Doutora em Geografia, Universidade de São Paulo – USP



**Hanilton Ribeiro de Souza**

Universidade do Estado da Bahia – UNEB

Doutor em Educação e Contemporaneidade, Universidade do Estado da Bahia – UNEB

# Dedicatória

---

Poema – Cazuzza

Eu hoje tive um pesadelo e levantei atento, a tempo  
Eu acordei com medo e procurei no escuro alguém com seu carinho  
E lembrei de um tempo  
Porque o passado me traz uma lembrança  
Do tempo que eu era criança  
E o medo era motivo de choro  
Desculpa pra um abraço ou um consolo  
Hoje eu acordei com medo, mas não chorei  
Nem reclamei abrigo  
Do escuro, eu via um infinito sem presente  
Passado ou futuro  
Senti um abraço forte, já não era medo  
Era uma coisa sua que ficou em mim  
[...]

(A canção *Poema* foi gravada por Ney Matogrosso em 1999, no álbum *Olhos de Farol*)

A canção que abre a seção dedicatória possui um significado muito especial na minha existência, pois cada verso seu me cabe perfeitamente. Quanto à história da música magnífica, inicialmente escrita em forma de poema, Cazuzza presenteava a sua avó, pessoa pela qual ele nutria muito afeto. No acervo de lembranças da avó, permaneceu preservado até o momento de seu falecimento. Sua filha e mãe de Cazuzza, Lucinha Araújo, exibiu esse belíssimo poema para Frejat, que o transformou em canção e foi enaltecido na voz e interpretação de Ney Matogrosso.

Como disse Carney (2007, p. 132), “[...] a música contribui para recordações de experiências [...]”. E eu me conecto em uma sintonia inexplicável, quando ouço essa canção. Em um movimento que se aproxima de um ritual de lembranças, eu a ouço e sinto um acalanto, depois da perda da minha mãe.

Esta pesquisa é dedicada à sua memória, mãe.

# Agradecimentos

---

Caminhos do coração - Gonzaguinha

[...]  
E aprendi que se depende sempre  
De tanta, muita, diferente gente  
Toda pessoa sempre é as marcas  
Das lições diárias de outras tantas pessoas  
E é tão bonito quando a gente entende  
Que a gente é tanta gente onde quer que a gente vá  
É tão bonito quando a gente sente  
Que nunca está sozinho por mais que pense estar  
É tão bonito quando a gente pisa firme  
Nessas linhas que estão nas palmas de nossas mãos  
É tão bonito quando a gente vai à vida  
Nos caminhos onde bate, bem mais forte o coração  
E é tão bonito quando a gente pisa firme  
Nessas linhas que estão nas palmas de nossas mãos  
É tão bonito quando a gente vai à vida  
Nos caminhos onde bate, bem mais forte o coração

Luiz Gonzaga do Nascimento Júnior, o Gonzaguinha, autor de um acervo inesgotável de músicas que nos permitem sentir, contemplar e problematizar. Com interpretações repletas de alma, de poesia e de musicalidade, presenteia-nos com a canção *Caminhos do Coração*, lançada em um álbum homônimo em 1982, traduzindo em poética musical os sentimentos que eu gostaria de expressar por meio da escrita dos agradecimentos.

A Deus, pela força e coragem nos momentos de desânimo;

À minha orientadora Jussara Fraga Portugal, pela acolhida, dedicação e confiança. Obrigada por ser a voz que direciona, aponta caminhos, mas que também aconselha e acalma. E também pelo dom da escuta sensível às questões acadêmicas, pessoais e profissionais.

Com carinho, agradeço o aceite e as contribuições dos professores Carolina Machado Rocha Busch Pereira e Hanilton Ribeiro de Souza, obrigada pela leitura

cuidadosa e pelas indicações, que possibilitaram uma maior compreensão do objeto de estudo e a produção de novas geografias.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Estudos Territoriais – PROET, pelo profissionalismo, competência e sensibilidade, principalmente diante da condução das aulas e das demais atividades durante o momento pandêmico.

Aos professores Hanilton Ribeiro de Souza e Patrícia Pires Queiroz Souza, pelo aceite como estagiária do Tirocínio Docente no componente Estágio Supervisionado Espaços Não Formais, no Departamento de Ciências Humanas – Campus V, em Santo Antônio de Jesus/BA, e pelas intensas aprendizagens construídas no devir da profissão com dois profissionais que nutro uma imensa admiração.

Aos alunos do curso de Licenciatura em Geografia do 6º semestre do Departamento de Ciências Humanas – *Campus V*, em Santo Antônio de Jesus/BA, obrigada pelo acolhimento e partilha de saberes.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia – FAPESB, pela concessão da bolsa, que me permitiu dedicação exclusiva para a construção da pesquisa.

Aos colegas que compartilharam a turma de 2020, atravessada pelas distâncias geográficas impostas e necessárias diante da pandemia de coronavírus, obrigada pelas relações construídas a partir de histórias, de risos, de conselhos e acolhimento do ambiente acadêmico, ainda que virtualmente.

Aos amigos Carine, Marcos e Vanessa, pela escuta, pelos conselhos e pela disponibilidade. Simplesmente agradeço por serem vocês.

Aos familiares e amigos, obrigada pelo apoio em gestos, palavras e ações.

## Resumo

---

As músicas de Luiz Gonzaga expressam relações com os lugares e as paisagens, são portadoras de sentidos e expressam percepções, emoções e experiências socioculturais. Por isso, compreendemos que as letras das canções apresentam potencialidades para a leitura geográfica a partir dos elementos que a constituem. A musicografia gonzagueana é revestida de personagens, de cenários e de sensibilidade. Por isso, ainda hoje é lembrada por fãs, artistas e, também, por pesquisadores no âmbito da academia, devido à sua grande influência musical, ao dar visibilidade a ritmos até então pouco conhecidos pelo Brasil afora. Este trabalho dissertativo está ancorado na abordagem qualitativa e inscreve-se no âmbito dos métodos biográfico e fenomenológico, inspirado na abordagem da Geografia Cultural. Por isso, o olhar da Geografia Humanista, no viés da fenomenologia, possibilitou transitar pelos conceitos de lugar e paisagem, destacando as trajetórias existenciais, o sentimento de pertencimento aos lugares e à paisagem como retrato das nossas vidas construídas cotidianamente. A questão que norteou esta pesquisa foi: Como os conceitos geográficos – lugar e paisagem – são abordados nas canções de Luiz Gonzaga? E, a partir da referida questão, foram delineados os seguintes objetivos: Compreender a abordagem dos conceitos lugar e paisagem que emerge nas letras das canções que compõem o repertório de Luiz Gonzaga, o Rei do Baião; conhecer a história de vida e a trajetória profissional de Luiz Gonzaga; caracterizar a linguagem musical como dispositivo e fonte de pesquisa no âmbito dos estudos geográficos ancorados na abordagem fenomenológica, contextualizar as letras das músicas de Luiz Gonzaga como fontes de leituras geográficas e analisar a importância das músicas de Luiz Gonzaga na representação da região Nordeste. A metodologia demarcada para contemplar o objeto da pesquisa e os seus objetivos está ancorada nos princípios teórico-metodológicos e na interface da pesquisa (auto)biográfica com inspiração do método fenomenológico, cuja principal fonte foram as letras das canções produzidas e interpretadas por Luiz Gonzaga e seus parceiros, ao longo da sua trajetória artística. Mediante análise e interpretação das letras das canções, é possível afirmar que há muitos elementos que retratam o Sertão nordestino, seus lugares e paisagens, o cotidiano da vida do seu povo e suas tradições. Por fim, reitera-se que o repertório de Luiz Gonzaga permite visualizar e interpretar as geografias que emergem dos contextos nordestinos, da identidade do povo sertanejo, seus modos de vida e das manifestações culturais que demarcam paisagens e lugares que dialogam com as experiências dos espaços vividos.

**Palavras-chave:** Luiz Gonzaga. História de vida. Letras de canções. Lugar. Paisagem.

# Abstract

---

## ABSTRACT

Luiz Gonzaga's music establishes connections with places and landscapes, carries meanings, and expresses socio-cultural perceptions, emotions, and experiences. Therefore, we understand that the lyrics of the songs present potential for geographical reading based on the elements that constitute them. Gonzaga's musicography is filled with characters, scenarios, and sensitivity. As a result, it is still remembered by fans, artists, and researchers in the academic sphere due to its great musical influence, bringing visibility to rhythms that were previously unknown throughout Brazil. This dissertation is anchored in a qualitative approach and falls within the scope of biographical and phenomenological methods, inspired by the approach of Cultural Geography. Thus, the perspective of Humanistic Geography, in the phenomenological bias, made it possible to navigate through the concepts of place and landscape with the feeling of belonging to places and landscapes as a portrait of our daily constructed lives as existential trajectories are highlighted. The question that guided this research was 'How are the geographic concepts of place and landscape addressed in Luiz Gonzaga's songs?' Based on this question, the following goals were set: understand the approach of the concepts of place and landscape that emerges in the lyrics of the songs that make up Luiz Gonzaga's repertoire, the King of Baião; learn about the life history and professional trajectory of Luiz Gonzaga; characterize musical language as a research tool and source within geographical studies anchored in the phenomenological approach; contextualize the lyrics of Luiz Gonzaga's music as sources of geographical readings, and analyze the importance of Luiz Gonzaga's music in representing the Northeast region. The methodology outlined to address the research object and its goals is anchored in theoretical-methodological principles and the interface of (auto)biographical research being inspired by the phenomenological method, which main source was the lyrics of the songs produced and interpreted by Luiz Gonzaga and his partners throughout his artistic trajectory. Through the analysis and interpretation of the lyrics of the songs, it is possible to state that there are many elements that not only portray the Northeastern *Sertão* places and landscapes, but also its people's daily lives and their traditions. Finally, it is reiterated that Luiz Gonzaga's repertoire allows us to visualize and interpret the geographies that emerge from Northeastern contexts, the identity of the *Sertanejo* people, their ways of life, and the cultural manifestations that demarcate landscapes and places that dialogue with the experiences of the lived spaces.

**Keywords:** Luiz Gonzaga. Life's history. Song lyrics. Place. Landscape

## Lista de Siglas e Abreviaturas

---

CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior

CCEN – Centro de Ciências Exatas e da Natureza

CPC's – Centros Populares de Cultura da Une

DEDC – Departamento de Educação Campus XI

ENEM – Exame Nacional do Ensino Médio

GEPEG – Grupo de Estudos e Pesquisas em Educação Geográfica da Universidade Federal da Paraíba

PIBID – Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência

PROET – Programa de Pós-Graduação em Estudos Territoriais

PROUNI – Programa Universidade para Todos

TCC – Trabalho de Conclusão de Curso

UEFS – Universidade Estadual de Feira de Santana

UESB – Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia

UESC – Universidade Estadual de Santa Cruz

UFPB – Universidade Federal da Paraíba

UNEB – Universidade do Estado da Bahia

UpT – Programa Universidade para Todos

# Lista de Ilustrações

---

## FIGURAS

<b>Figura 1</b> – Luiz Gonzaga e a sanfona do povo	Capa
<b>Figura 2</b> – O Reino do Baião	24
<b>Figura 3</b> – O caminho feito ao caminhar: percursos existenciais	37
<b>Figura 4</b> – Travessias: lugares, mobilidades e memórias cartografadas	44
<b>Figura 5</b> – “Por ondes eu andei, cantei as coisas da minha terra, as belezas de um pé de Serra”	70
<b>Figura 6</b> – No meu pé de Serra, deixei ficar meu coração	103
<b>Figura 7</b> – Olha pro céu, meu amor, vê como ele está lindo	131
<b>Figura 8</b> – Repertório de histórias	163

## QUADROS

<b>Quadro 1:</b> A musicografia e o sentido de lugar	113
<b>Quadro 2:</b> A musicografia e a paisagem	149

# Sumário

<b>NOTAS INICIAIS:</b> rotas, questões e intenções	16
<b>1 LUIZ GONZAGA:</b> trajetória pessoal, artística e percursos sonoros	24
1.1 “ <i>Eu vou contar pra vocês [...]</i> ”: memórias e grafias, tecendo uma (bio)grafia	26
1.2 “ <i>Guardando as recordações das terras onde passei [...]</i> ”: percursos de vida, memórias e (bio)grafias de Luiz Gonzaga	38
1.3 “ <i>Minha vida é andar por esse país [...]</i> ”: projeção artística, parcerias e andanças musicais	42
1.4 “ <i>Quando eu voltei lá no Sertão [...]</i> ”: do retorno à Exu ao ostracismo	58
<b>2 GEOGRAFIA E MÚSICA:</b> dialogicidades	70
2.1 Música e Geografia Cultural: aproximações e diálogos	72
2.2 Entre conceitos, contextos e canções: algumas interpretações em Luiz Gonzaga	83
<b>3 MÚSICA, GEOGRAFIA E LUGAR:</b> leituras e interfaces	103
3.1 “[...] Aquela casa direita, que é tão justa e perfeita, onde eu me sinto tão bem”: Lugar na Geografia Humanista: experiência vivida e subjetividade	106
3.2 “Aquilo sim que era vida, seu moço, A vida lá do sertão [...]”: percepções, análise e sentidos do lugar a partir da musicalidade de Luiz Gonzaga	112
<b>4 MÚSICA, GEOGRAFIA E PAISAGEM:</b> abordagens geográficas	131
4.1 Se você visse como é o meu sertão/ Aí você diria que eu falo com razão [...]: das percepções e das reflexões da paisagem na perspectiva fenomenológica	133
4.2 Acepções do conceito ao longo da trajetória geográfica	136
4.3 “[...] por ondes eu andei, cantei/ As coisas da minha terra/ As belezas de um pé de serra/ As tristezas da seca do sertão [...]”: músicas, percepções e paisagens	148
<b>5 NOTAS FINAIS:</b> apreensões reflexivas	163
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b>	171
<b>ANEXO</b>	184

## Prólogo

# ENTRE VERSOS E RIMAS: memória e arte do Rei do Baião

---

*Trago aqui uma breve homenagem  
A um artista muito respeitado  
Tornou-se grande referência  
No sertão foi renomado  
Conhecido como o Rei do Baião  
Rei do Xote e do Xaxado*

*No estado de Pernambuco  
Nascia Luiz Gonzaga  
No ano de 1912  
Na fazenda Caiçara  
Fruto da relação de Januário e Ana Batista  
Um grande artista se formava*

*Desde bem pequeno  
Conviveu com a caatinga braba  
Era apaixonado por sanfona  
Mas sempre trabalhava de enxada  
Fazia diversos serviços nas fazendas vizinhas  
E ao pai ele também ajudava*

*Era protegido do Coronel  
Chamado Manuel de Alencar  
E juntamente com as filhas dele  
Luiz aprendeu a escrever e corretamente falar  
E com dinheiro emprestado e economias  
Juntou tudo para a sua primeira sanfona comprar*

*Em 1945  
Luiz ficou revoltado*

*Queria namorar uma r  
Mas não saiu como o plane  
Então se alistou no exército  
Se tornando assim um soldado*

*Retoma a trajetória musical  
Depois de alguns anos por lá  
Conhece pessoas que lhe impulsionaria  
E depois de 16 anos a sua antiga casa iria retornar  
Para então rever a família  
E com Helena acaba a se casar*

*Em meio a tantos acontecimentos  
Um marcou a vida do sanfoneiro  
O nascimento do seu filho Gonzaguinha  
O seu mais novo herdeiro  
Que aos poucos ia lhe acompanhando  
Pelas viagens no país inteiro*

*Luiz fez muito sucesso  
Muitas parcerias foram formadas  
E devagar ele expandia  
Viajando pelas estradas  
Sucessos como Asa Branca, Assum Preto e Baião  
Conquistando histórias que ficaram marcadas*

*Só que em 1980  
Luiz foi internado  
Falecendo depois de dois meses  
Mas sempre deixou seu legado  
De um homem que conquistou o Brasil  
Por ser um nordestino arretado*

Autora: Juliane Teixeira Couto

## NOTAS INICIAIS – rotas, questões e intenções

---

“Meu nome é Luiz Gonzaga, não sei se sou fraco ou forte, só sei que, graças a Deus, té pra nascer tive sorte, depois nasci em Pernambuco, o famoso Leão do Norte. Nas terras do novo Exu, da fazenda Caiçara, em novecentos e doze, viu o mundo a minha cara. No dia de Santa Luzia, por isso é que sou Luiz, no mês que Cristo nasceu, por isso é que sou feliz.”

(Citado no Fascículo 11 d  
*História da Música Popular Bras*  
*Editora Abril - Segunda Edição -*

A vida e obra do músico e intérprete Luiz Gonzaga do Nascimento, popularmente conhecido como Gonzagão e Rei do Baião, que atuou no cenário artístico nacional por décadas e, ainda hoje, mesmo após a sua morte, é lembrado por fãs, artistas e, também, por pesquisadores no âmbito da academia, devido à sua grande influência musical, ao dar visibilidade a ritmos até então pouco conhecidos pelo Brasil afora.

As temáticas que emergem da sua musicalidade estão intimamente associadas ao sentimento de pertencimento e de afetividade de Luiz Gonzaga com o lugar de vivência enquanto sertanejo e nordestino. Também, a sua obra difundiu elementos e expressões identitárias nordestinas, pelo fato de as suas músicas explorarem a memória coletiva de um povo e os seus costumes, a religiosidade, a relação com o meio e os constantes períodos de estiagem, os modos de viver e de habitar o Sertão, a mitologia, entre outras.

A escolha por essa temática tem relação com a minha trajetória de formação e com as pesquisas oriundas de minha inserção no ambiente acadêmico. Enquanto estudante do curso de Licenciatura em Geografia, na Universidade do Estado da Bahia, no Departamento de Educação, *Campus XI*, em Serrinha, tive a oportunidade de me inserir em outros espaços formativos. O ingresso, durante o quarto semestre da licenciatura, no Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência – PIBID<sup>1</sup> resultou na apreensão de uma gama de conhecimentos da/na e sobre a docência, possibilitou a construção da identidade docente e me impulsionou a desenvolver estudos sobre temas vinculados ao ensino de Geografia, metodologias e estratégias (dispositivos) didáticas, bem como as diversas linguagens.

Dentre as diversas linguagens e o uso didático no ensino e na pesquisa, no campo da Educação Geográfica, a música foi uma delas. Enquanto atuava como bolsista no subprojeto de Geografia do PIBID, *Formação Docente e Geografia Escolar: das práticas e saberes espaciais à construção do conhecimento geográfico*<sup>2</sup> (BATISTA; OLIVEIRA; PORTUGAL, 2013), cuja proposta esteve respaldada na potencialidade do uso didático-pedagógico das diversas linguagens, foi concebido a partir de cinco princípios: a) elevar a qualidade da formação inicial do professor de Geografia; b) promover uma formação docente pautada no desenvolvimento de práticas de ensino de Geografia na escola básica que possam oportunizar o processo

---

<sup>1</sup> Programa que concede bolsas para estudantes de licenciatura, financiado pela Capes. O programa tem como principais objetivos: 1) Incentivar a formação de docentes em nível superior para a educação básica; 2) contribuir para a valorização do magistério; 3) elevar a qualidade da formação inicial de professores nos cursos de licenciatura, promovendo a integração entre educação superior e educação básica; 4) inserir os licenciandos no cotidiano de escolas da rede pública de educação, proporcionando-lhes oportunidades de criação e participação em experiências metodológicas, tecnológicas e práticas docentes de caráter inovador e interdisciplinar que busquem a superação de problemas identificados no processo de ensino-aprendizagem; 5) incentivar escolas públicas de educação básica, mobilizando seus professores como cofomadores dos futuros docentes e tornando-os protagonistas nos processos de formação inicial para o magistério; e 6) contribuir para a articulação entre teoria e prática, necessária à formação dos docentes, elevando a qualidade das ações acadêmicas nos cursos de licenciatura. (COORDENAÇÃO DE APERFEIÇOAMENTO DE PESSOAL DE NÍVEL SUPERIOR, 2018). Disponível em: <<http://portal.mec.gov.br/pibid>>. Acesso: 22 de abr. de 2021.

<sup>2</sup> Por meio do Edital 061/2013, da Capes, o subprojeto *Formação docente e Geografia Escolar: das práticas e saberes espaciais à construção do conhecimento geográfico* (BATISTA; OLIVEIRA; PORTUGAL, 2013) foi implementado no curso de Licenciatura em Geografia, no DEDC, *Campus XI*, durou quatro anos e entrou em funcionamento em fevereiro de 2014, e foi finalizado em março de 2018. O referido subprojeto foi estruturado a partir do planejamento de oito ações, a saber: a) parceria Universidade-Escola Básica; b) Mapeamento da realidade escolar; c) Espaços de diálogos e práticas; d) Planejamento do trabalho pedagógico; e) Tateio experimental; f) Atelier geográfico temático; g) Pibid itinerante e h) Atividades de campo, as quais foram desenvolvidas em 6 escolas, sendo 3 rurais e 3 urbanas de Ensino Fundamental e Médio correspondentes a 3 municípios do Território do Sisal: Conceição do Coité, Serrinha e Teofilândia. O subprojeto envolveu 57 bolsistas, subdivididos em 3 grupos, a saber: 45 bolsistas de Iniciação à Docência (ID), 9 bolsistas de supervisão e 3 bolsistas responsáveis pela coordenação de área.

construtivo do ser professor, a partir do uso didático-pedagógico das diversas linguagens; c) articular universidade e escola básica, fomentando ações de ensino, de pesquisa e de extensão; d) promover a inserção dos licenciandos em Geografia no contexto das escolas da rede pública de Ensinos Fundamental II e Médio dos municípios de Serrinha, de Teofilândia e de Conceição do Coité-BA, com o propósito de vivenciar práticas de iniciação à docência, orientadas no princípio da práxis e no exercício de compreensão do espaço geográfico enquanto totalidade; e) conhecer a escola e os seus cotidianos e universos da profissão docente, com a intenção de possibilitar aos licenciandos aprendizagens significativas, mediante vivências formativas, tendo em vista garantir a aprendizagem da/na docência, ou seja, aprender a ser professor.

Por meio da ação denominada “Atelier Geográfico Temático”, tive a oportunidade de planejar, de desenvolver e de avaliar propostas de ensino ancoradas nas linguagens. No V Atelier Geográfico Temático, intitulado *Geografias musicais: letras, leituras e interpretações*, foi possível refletir sobre a práxis pedagógica e perceber a importância de uma boa mediação entre o conteúdo teórico e as estratégias metodológicas, no caso em questão a música, enquanto artefato didático para abordar conceitos e temas em sala de aula.

O “Atelier geográfico temático” se caracterizou como espaço que possibilitou, aos bolsistas de iniciação à docência e de supervisão das escolas parceiras, a reflexão sobre o ensino de conceitos, de temas, de fenômenos, de fatos e de processos geográficos no âmbito da Geografia Escolar, ancorados nas diversas linguagens. Essa ação também contemplou o planejamento de sequências didáticas, tendo em vista:

[...] a realização de práticas de ensino atreladas às diversas linguagens – música, literatura, charge, desenho, cartografia, gráficos, cinema, histórias em quadrinhos, tiras, pintura, escultura, dentre outras – como estratégias metodológicas e artefatos didáticos de abordagem dos conteúdos do currículo escolar, numa dimensão de problematização, de interdisciplinaridade, de transdisciplinaridade e de contextualização, favorecendo a formação e a atuação do professor de Geografia (PORTUGAL; OLIVEIRA, 2016, p. 15).

Como resultado das atividades com a linguagem musical na escola, produzimos o artigo “A música nas aulas de Geografia: proposições didáticas e

experiências formativas no Pibid”<sup>3</sup> (PORTUGAL; BARROS, 2019), o qual contempla reflexões teórico-metodológicas sobre as situações experienciadas e também socializa as vivências formativas decorrentes das ações concebidas no devir do subprojeto.

Desse modo, torna-se pertinente sinalizar que esta pesquisa é decorrente das minhas experiências de/na formação docente e, também, pela imensa admiração que nutro pelo artista Luiz Gonzaga. Trata-se de um cantor, cujo percurso profissional demarca o começo em um lugar com poucas oportunidades, mas ele se manteve na busca constante de seu aperfeiçoamento profissional e crescimento pessoal, resultando em atravessamentos geográficos, simbólicos e intelectuais, o que justifica a minha escolha. Suas canções são uma verdadeira celebração de lugares, de paisagens, dos festejos e da realidade do Sertão, do seu povo e dos seus modos de vida. Por isso, considero-o um artista genuinamente geográfico.

Esta investigação está vinculada ao Grupo de Pesquisa GEO(BIO)GRAFAR: Geografia, Diversas Linguagens e Narrativas de Professores, e compõe a pesquisa-âncora *Geo(grafias) em múltiplos contextos territoriais: identidades, memórias e narrativas*<sup>4</sup>. A questão que norteou a realização desta pesquisa foi: Como os conceitos geográficos – lugar e paisagem – são abordadas nas canções de Luiz Gonzaga?

Embasado na referida questão foi delineado como objetivo geral: compreender a abordagem dos conceitos lugar e paisagem que emerge nas letras das canções que compõem o repertório de Luiz Gonzaga, o Rei do Baião. Para isso, elegi como os

---

<sup>3</sup> O artigo compõe a coletânea “Formação de professores, metodologias e ensino de Geografia” (PINHEIRO; ARAGÃO, 2019). Foi uma ação do Grupo de Estudos e Pesquisas em Educação Geográfica da Universidade Federal da Paraíba – UFPB. O seu lançamento ocorreu no III Seminário de Educação Geográfica da UFPB: Formação de Professores, Metodologias e Ensino de Geografia, promovido pelo GEPEG, realizado no Departamento de Geociências do Centro de Ciências Exatas e da Natureza (CCEN), da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), João Pessoa-PB, entre os dias 11 e 13 de setembro de 2019.

<sup>4</sup> Trata-se de uma pesquisa de caráter qualitativo, ancorada na abordagem (auto)autobiográfica, com inspiração nas contribuições da fenomenologia, da Geografia Cultural e, também, da perspectiva metodológica da História Oral. A intenção é compreender, a partir das memórias evocadas e narradas, as percepções do/sobre o vivido (experiências) de diferentes sujeitos sociais nos seus percursos de vida-formação-profissão, e as práticas cotidianas nos lugares onde a vida acontece. Esta pesquisa demarca um objeto instituído pela relação de uma tríade que entrelaça memórias (individuais, coletivas e subterrâneas ou marginais), expressões identitárias e narrativas sobre acontecimentos, vivências, experiências que compõem as histórias vividas por grupos diversos de sujeitos sociais em múltiplos contextos geográficos, evidenciando acervos experienciais, os quais comportam o repertório de vivências e experiências que compõem o mosaico de memórias e histórias narradas pelos colaboradores da pesquisa em seus contextos de vida. A referida pesquisa é coordenada pela Profa. Dra. Jussara Fraga Portugal.

objetivos específicos: conhecer a história de vida e a trajetória profissional de Luiz Gonzaga, caracterizar a linguagem musical como dispositivo e fonte de pesquisa no âmbito dos estudos geográficos ancorados na abordagem fenomenológica, contextualizar as letras das músicas de Luiz Gonzaga como fontes de leituras geográficas e analisar a importância das músicas de Luiz Gonzaga na representação da região Nordeste.

A metodologia demarcada para contemplar o objeto da pesquisa está aportada nos princípios teórico-metodológicos e na interface da pesquisa (auto)biográfica com inspiração no método fenomenológico. Os procedimentos/dispositivos utilizados foram:

- a) a escrita do meu memorial de vida-formação e de profissão, tendo em vista dar visibilidade ao modo como o objeto da pesquisa foi sendo gestado nesse percurso;
- b) a recolha de dados sobre a biografia de Luiz Gonzaga, cuja narrativa está centrada no relato de episódios que retratam os percursos de vida, a construção da sua trajetória profissional, os cenários, palcos dos eventos dos itinerários, com ênfase na sua obra artística.
- c) a análise das letras das canções de Luiz Gonzaga, que foram previamente selecionadas com o intuito de discutir à luz dos conceitos estruturantes da pesquisa.

Como recorte temporal para análise das canções, compreendeu-se o período entre a década de 1940 (quando iniciou o contrato com a gravadora *RCA Victor*, depois *RCA* e, enfim, *BMG*) até a década de 1980. Quanto ao critério para seleção das músicas a serem analisadas, utilizamos, *a priori*, as mais conhecidas composições de Luiz Gonzaga e aquelas feitas em parcerias.

Vale ressaltar que iniciamos a pesquisa a partir do levantamento bibliográfico, por meio de leituras – artigos, dissertações, teses e livros – que possibilitaram a apreensão do método (auto)biográfico e fenomenológico, bem como das dimensões conceituais discutidas em torno do trabalho: Geografia e música, conceitos de lugar e de paisagem.

Considerando a complexidade dos fenômenos humanos e a sua interpretação, o método fenomenológico parte de

[...] uma concepção de *mundo* que seja diversa da cartesiana e positivista que tem dominado a ciência nos últimos séculos. Sua pretensão é de relacionar de uma maneira holística o homem e seu ambiente ou, mais genericamente o sujeito e o objeto, fazendo uma ciência fenomenológica que extraia das *essências* a sua matéria-prima (HOLZER, 1997, p. 77, grifos do autor).

A escolha pelos métodos se justifica por melhor respondeu às proposições investigativas deste trabalho. Dessa maneira, as questões específicas que são tratadas neste texto estão ancoradas em um nível de realidade/subjetividade que é incompatível com as possibilidades quantificáveis de se fazer pesquisa e, por isso, necessitam de um aporte teórico-metodológico capaz de se ajustar às especificidades do trabalho. Assim, “A abordagem fenomenológica em geografia consolidou-se nos últimos anos na geografia brasileira como uma das vertentes do horizonte humanista ou cultural. “(MARANDOLA JR., 2013, p. 49).

Nesse sentido, o “[...] paradigma do conhecimento subjetivo e o paradigma do conhecimento experiencial impõem-se como uma realidade tangível e cada vez mais indispensável nas sociedades que se desconhecem”. (JOSSO, 2006, p. 27). A lógica hegemônica da racionalidade científica que, por muito tempo, determinou o paradigma científico, agora se vê diante de uma abertura no campo da ciência para abordagens que priorizam a experiência, a subjetividade, as memórias, os lugares, os cotidianos e os modos de vida dos sujeitos.

Inscrito nesse âmbito subjetivo de se fazer pesquisa, o trabalho tem inspiração no método (auto)biográfico, uma vez que facilita o encontro entre pesquisador-objeto e o acesso às memórias e às histórias de vida. Tal abordagem metodológica insere-se em um arcabouço de pesquisas que potencializam as vozes dos sujeitos-pesquisadores, entrecruzando com o objeto de estudo e valorizando “[...] através da tomada da palavra como estatuto da singularidade, da subjetividade e dos contextos dos sujeitos”. (SOUZA, 2006, p. 27).

Nesse contexto, os conceitos de Paisagem e de Lugar, na perspectiva da Geografia Cultural e Humanista, foram considerados pertinentes para a tessitura da análise das questões que emergem no devir da investigação, ao potencializarem o diálogo com as canções de Luiz Gonzaga a partir do simbólico, do pertencimento e da memória, elementos particularizados na obra do artista.

O aporte teórico-conceitual da Geografia Cultural e Humanista e do método (auto)biográfico possibilita enveredar-se pelos caminhos de apreensão dos lugares da

vida e suas representações nas paisagens a partir da interpretação das letras das canções, aqui, demarcadas como objeto e fonte de investigação.

Estruturalmente, o trabalho encontra-se organizado em quatro capítulos, mais o texto introdutório, nomeado *Notas Iniciais – rotas, questões e intenções*, no qual apresentamos a escrita da pesquisa. Ainda, o texto conclusivo, que comporta as inferências sobre o objeto investigado, além das seções referências bibliográficas e anexos.

O primeiro capítulo, intitulado *Luiz Gonzaga: trajetória pessoal, artística e percursos sonoros*, está estruturado em quatro subseções, a saber: “*Eu vou contar pra vocês [...]*”: memórias e grafias, tecendo uma (bio)grafia; “*Guardando as recordações das terras onde passei [...]*”: percursos de vida, memórias e (bio)grafias de Luiz Gonzaga; “*Minha vida é andar por esse país [...]*”: projeção artística, parcerias e andanças musicais, e “*Quando eu voltei lá no Sertão [...]*”: do retorno à Exu ao ostracismo. Tais subseções contemplam duas dimensões: a primeira retrata as histórias da sua trajetória de vida e de profissão, destacando algumas experiências, o início e os tempos áureos do seu sucesso artístico com a divulgação do baião e as principais parcerias estabelecidas ao longo da sua carreira musical. A segunda aborda a caracterização do contexto histórico-social, no qual o artista Luiz Gonzaga estava inserido no devir dos seus primeiros anos de vida, com reverberações na sua história de vida, marcada por atravessamentos simbólicos e geográficos. Para além de biografar sua história com uma sucessão de acontecimentos, situamos/contextualizamos a sua trajetória, contemplando elementos políticos, culturais e sociais que marcaram a sua história pessoal e profissional, por meio dos estudos de Dreyfus (1996), Santos (2004) e Parente (2016).

No segundo capítulo, intitulado *Geografia e música: dialogicidades*, a discussão perpassa por estudos que mobilizam o diálogo entre Geografia e música, como um subcampo que está se constituindo no âmbito da Geografia, possibilitando reflexões em torno das espacialidades da música, seus simbolismos e análise interpretativa de letras de canções, intentando constituir um elo entre Geografia e arte. Nesse sentido, a partir do encontro com a Geografia Cultural, salientamos a importância de estabelecer esse diálogo, pois a construção de trabalhos inspirados na abordagem cultural permite estabelecer uma conciliação entre ciência e arte, razão e sentimento, como apontam Almeida, Vargas, Mendes (2011). Então, os estudos ancorados na abordagem da Geografia Cultural são realizados a partir das contribuições de Corrêa

(2001); Corrêa, Rosendahl (2009); Claval (2012). E a música, em suas distintas dimensões, Carney (2007); Panitz (2012), autores mobilizados para a estruturação da discussão conceitual.

O terceiro capítulo, que tem como título *Música, Geografia e Lugar: leituras e interfaces*, contempla uma análise do conceito de lugar no âmbito das contribuições da Geografia Humanista, que permite incorporar os sentidos experienciais e subjetivos, a inclusão da arte, da percepção e dos sentimentos associados à existência humana na pauta geográfica. Nesse sentido, as contribuições de Relph (1979), Tuan (1980; 2018), Holzer (1994; 1997; 2004) e Dardel (2011) foram basilares para as reflexões tecidas no capítulo e a possibilidade de construir leituras geográficas a partir do conceito de lugar nas canções de Luiz Gonzaga.

E, finalmente, o quarto e último capítulo, *Música, Geografia e Paisagem: abordagens geográficas*, comporta uma discussão sobre o conceito de paisagem e, de forma mais enfática, articulamos as contribuições da paisagem enquanto fenômeno vivido, a partir da corrente cultural e humanista, para, a partir de seu entendimento, contemplar a análise da paisagem que emerge nas canções de Luiz Gonzaga. Por fim, destacamos as seções que comportam as considerações finais, as referências bibliográficas que fundamentaram a escrita deste texto e os anexos.

Compreendemos que esta pesquisa é uma contribuição para os estudos geográficos norteados pelas perspectivas fenomenológica e cultural, uma vez que amplia as discussões sobre *paisagem e lugar* pelo viés da arte musical de Luiz Gonzaga. Em seu cancionário, foram deixadas as marcas de uma potência criadora de sentidos, de leituras e de interpretações de um autêntico Nordeste, que se tornou símbolo de visibilidade por meio da genialidade desse poeta-músico. É nesse diálogo entre ciência e arte que este trabalho realiza uma leitura geográfica a partir do lugar, das memórias, da subjetividade, do processo migratório e dos sentimentos dessas travessias, as paisagens permeadas pela seca e os inúmeros elementos-tema que exploramos em sua obra. A partir dessa magistral fonte inspiradora, convidamos o leitor para a apreciação deste trabalho.

Figura 2: O Reino do Baião



Elaboração: Douglas Amaral, 2022.  
Pintura digital simulando xilogravura.

# 1 LUIZ GONZAGA: trajetória pessoal, artística e percursos sonoros

*Gostaria que lembrassem que sou filho de Januário e dona Santana. Gostaria que lembrassem muito de mim; que esse sanfoneiro amou muito seu povo, o Sertão. Decantou as aves, os animais, os padres, os cangaceiros, os retirantes. Decantou os valentes, os covardes e também o amor [...]. Muito obrigado.*  
 (Palavras proferidas no último show de Luiz Gonzaga, no dia 06 de junho de 1989, no Teatro Guararapes do Centro de Convenções de Recife)

A epígrafe que anuncia a intencionalidade da escrita deste capítulo foi escolhida para evidenciar a maneira como Luiz Gonzaga gostaria de ser lembrado. A história de vida, ligada às suas reminiscências, e o seu legado artístico, pautado nos temas que perpassam a representação do povo e da cultura nordestina como elementos estruturantes que compõem a sua musicalidade.

Transitando pelas entrelinhas de sua narrativa, proferida em sua última apresentação pública, este capítulo contempla a biografia do artista, trazendo à tona, nas tessituras dos escritos, as suas experiências iniciais no contexto rural do Exu, no Sertão de Pernambuco, na casa de seus pais, o modo de vida e as mobilidades geográficas que, iluminados pela luz poética e autêntica do cantor, culminaram em “causos”, versos e... músicas!

Entre os lugares que ambientaram sua história de vida, situamos o Rio de Janeiro e a sua importância para a trajetória musical de Luiz Gonzaga, ao projetar os holofotes do seu sucesso, as suas principais parcerias musicais, mas também o seu afastamento, como aponta Santos (2004), devido aos acontecimentos no plano político, social e cultural – Plano de modernização de Juscelino Kubistchek, aparecimento da televisão, e emergência do rock e da Bossa Nova – os quais se configuram como elementos que distanciaram Luiz Gonzaga da cena musical brasileira por representar a música regional.

A inspiração mediada pelos trabalhos com histórias de vida evidencia a exigência metodológica de pensar “[...] as diferentes dimensões de nosso ser no mundo.” (JOSSO, 2007, p. 416), considerando que a escolha do objeto e as opções teórico-metodológicas que fazemos dizem muito sobre as nossas trajetórias existenciais. Assim, construímos o capítulo inicial no formato de um memorial autobiográfico, sustentado pelos marcos teóricos do método (auto)biográfico. O

memorial, enquanto dispositivo de pesquisa, é compreendido, segundo Passeggi (2010, p. 21), como

[...] uma escrita institucional na qual a pessoa que escreve faz uma reflexão crítica sobre os fatos que marcaram sua formação intelectual e/ou trajetória profissional, com o objetivo de situar-se no momento atual de sua carreira e projetar-se em devir.

A escolha por esse recurso justifica-se por ser uma potente fonte de pesquisa e um dispositivo de recolha de dados que potencializa, pelo sujeito-narrador, mobilizar as memórias para criar um enredo que retrata uma vida, elegendo os acontecimentos que possibilitam a elaboração de uma imagem de si. Ademais, coaduna com a perspectiva teórico-metodológica adotada, uma vez que a trajetória de vida e a atuação profissional de Luiz Gonzaga são, também, parte constituinte do objeto desta pesquisa.

Para ritualizar a escrita de abertura deste trabalho, recorreremos a Marandola Jr. (2016), ao enfatizar que “[...] talvez seja uma das grandes potências da fenomenologia e nós, por vezes, a enfraquecemos com racionalismos. Por que partir de uma explicação teórica e não de uma narrativa?” (p. 142). Assim, conduzimos a discussão inicial com uma narrativa, na qual apresentamos episódios, fatos, vivências e experiências que compõem a trajetória de vida da pesquisadora, cuja intenção é articular os enredos dos acontecimentos com a escolha do objeto da pesquisa.

### **1.1 “*Eu vou contar pra vocês [...]*”: memórias e grafias, tecendo uma (bio)grafia**

“Há histórias tão verdadeiras que às vezes parece que são inventadas.”  
(Manoel de Barros, do *Livro sobre nada*, 1996)

A escolha da epígrafe para abrir esta seção, retirada do *Livro sobre nada*, de Manoel de Barros, busca inspiração para tecer, a partir da escrita do memorial autobiográfico, a ritualização das minhas passagens, subjetividades e itinerâncias geográficas, de formação e de profissão, experienciadas no devir e que performaram o meu processo de ser e de estar no mundo.

Assim, inicio esta dissertação justificando o estilo da escrita, especialmente nesta primeira subseção, a qual transita pela primeira pessoa do singular, o que tem

respaldo nas escolhas teórico-metodológicas feitas para a construção deste trabalho, que possibilitam a interlocução entre a autora e o objeto. Marandola Jr. (2016), a partir da inspiração no modo de conceber a escrita fenomenológica, por meio do filósofo francês Michel Serres, inquieta-se com a necessidade de incorporar o fazer fenomenológico à escrita; e de um pensar-sentindo. Assim,

[...] as vejo como fundamentais para não reproduzirmos a fragmentação moderna sujeito-objeto e para que a força da razão não se torne aquela que cala toda vivacidade e diversidade pululante do mundo vivido; antes, que se alie ao sentir, à emoção e à intuição em nossa compreensão. Por isso um pensar-sentindo se faz necessário (MARANDOLA Jr., 2016, p. 142).

Como sinalizado nas entrelinhas, partimos do paradigma fenomenológico, com forte inspiração na abordagem (auto)biográfica, que permite compor nesses escritos, cenários das histórias de vida, composição aliada às subjetividades e às experiências daquele que narra.

Durante muito tempo, a escrita acadêmica se tornou engessada em modelos predefinidos, com uma linguagem técnica e distante do sujeito investigador. Contudo, esse estilo deveria ser incorporado para garantir uma aceitação dentro do universo acadêmico. Porém, graças a uma tradição de pesquisadores que consolidaram seus esforços na tentativa de reconhecimento, hoje, inúmeros trabalhos têm a possibilidade de inserir um modelo de texto que “[...] possibilite, ele mesmo, a compreensão hermenêutica da facticidade, aproximando-o mais dos sentidos experienciados e vividos, permitindo assim aprofundar sua potência desveladora.” (MARANDOLA Jr., 2016, p. 146).

Nesse movimento de rememorar, escrevo, construo e reflito sobre os sentidos da minha experiência, pois “[...] as escritas de si, longe de comunicar o que já se sabe, constituem-se verdadeiros processos de descoberta”. (PASSEGGI; SILVA, 2010, p. 115). Assim, tomo como ponto de partida o processo de “caminhar para si”, que se apresenta como o “[...] conhecimento daquilo que somos, pensamos, fazemos, valorizamos e desejamos na nossa relação conosco, com os outros e com o ambiente humano e natural.” (JOSSO, 2012, p. 22).

Estamos a todo o momento nos biografando, por diversas vezes, de forma não intencional, mediante monólogos interiores e no diálogo com os outros. Contudo, uma longa trajetória separa essa ação espontânea de um ato consciente sobre a escrita

de si, pois o “Sujeito toma a si mesmo como objeto de reflexão”. (PASSEGGI; SILVA, 2010, p. 110).

E nesse processo de reflexão sobre a história de vida, com ênfase na trajetória profissional de Luiz Gonzaga, sinto-me seduzida a narrar a minha história. Esse exercício de escrita me desvela quase que completamente, reporto-me às subjetividades e às experiências do vivido que são únicas, traço o movimento de “tornar-se coautor de si”, em que narro sobre os caminhos percorridos, os lugares do vivido e do acontecido que constituíram as minhas escolhas e projetaram o que estou me tornando. Nesse movimento, compartilho a concepção de Macedo (2015, p. 46) sobre o ato de narrar-se, pois:

[...] é aqui que as singularidades da vida são relatadas e descobertas. A valorização da narração coloca o narrador numa condição de autor e mais importante ainda, de viver um processo de autorização, como já dissemos, de *tornar-se coautor de si* (Grifos meus).

Nasci no semiárido baiano, no município de Serrinha/Ba, ficando distante geograficamente 157 quilômetros da capital do estado, Salvador. Devido à falta de suporte necessário para realizar o parto cesáreo, houve a necessidade de se deslocar para uma cidade que dispusesse de aparatos para cesariana. Então, minha mãe, que morava na comunidade localizada na área rural do município de Biritinga, foi conduzida ao Hospital Geral de Serrinha, no quinto dia do mês de maio de 1995. Filha primogênita do casal Noélia e Antônio, vivi os primeiros anos da minha infância na Fazenda Caçuá, na área rural do município de Biritinga, no interior da Bahia, com meus familiares.

Minha mãe buscou outras rotas. Queria ser letrada e constituir outras narrativas, diferentes das histórias que permeavam o seu meio e era o comum para uma mulher que era negra, pobre e da roça. Ela era a quarta filha de um casal que teve doze filhos, e meu pai foi o quinto filho de um casal com doze filhos. Nesses tempos, era uma realidade muito comum frequentar a escola até aprender a grafar o próprio nome, pois a própria realidade não oferecia condições e oportunidade para concluir ao menos o ensino básico. Muitas vezes, a educação não era instigada, pois não havia um reconhecimento de sua importância para os povos do campo, ao possibilitar novas visões de mundo.

Quando eu havia completado meu primeiro ano de vida, migramos para a cidade de Feira de Santana, segunda maior cidade do estado da Bahia. Naquele momento, era uma fonte de esperança para uma família recém-formada. Entretanto, as condições de vida não prosperaram como se imaginava. Então, tivemos que fazer o movimento de retorno para Biritinga. Ainda nesse ano (1996), mais precisamente no mês de maio, a minha mãe descobre a segunda gravidez. Mais uma menina estava a caminho. Nasceu, em fevereiro de 1997, a segunda filha do casal, minha irmã – Aline, para ser a minha companheira da vida.

O trabalho na roça não rendia muito dinheiro e nem vislumbrava perspectivas futuras. Primeiramente porque, na realidade do semiárido, a plantação só era viável de se realizar anualmente, quando iniciavam as chuvas, no começo do outono. É tradição para os agricultores sertanejos pedirem chuva no dia de São José, santo católico que é comemorado no dia 19 de março. Os saberes populares, o saber empírico do meio, permitem afirmar que, caso ocorra chuva no dia de São José, é sinal de um bom inverno e, conseqüentemente, de boa fartura na plantação. Porém, se não ocorre, é prenúncio de um ano ruim, sem chuvas e sem render boas safras. A música *Baião da garoa* (Luiz Gonzaga, 1951) evidencia a crença na fé e a sua relação com a chuva,

[...]  
*Meu São Pedro, me ajude  
 Mande chuva, chuva boa  
 Chuvisqueiro, Chuvisqueiro  
 Nem que seja uma garoa*

*Uma vez choveu na terra seca  
 Sabiá então cantou  
 Houve lá tanta fartura  
 Que o retirante voltou*  
 [...]

*Disponível em: <<https://www.letras.mus.br/luiz-gonzaga/664053/>>.*

Contudo, parece que a vida pedia mais e, por ambição ou necessidade, outras trajetórias foram sendo constituídas. Temendo a falta de emprego, São Paulo, na região Sudeste do Brasil, foi o nosso próximo destino. Atraídos pela imagem de um lugar próspero, que trouxesse trabalho, renda e bem-estar, minha família também seguiu esse mesmo caminho, em 1998. A escolha do lugar se deu mediante a vivência de outros familiares na cidade de São Paulo. Então, por terem conseguido alterar o padrão de vida, passando de camponeses para trabalhadores urbanos assalariados,

foi se criando um imaginário em torno da migração para a cidade como uma possibilidade de ascensão.

Nesse movimento de revisitar o passado, alguns elementos que compuseram a minha infância – cenas, cheiros, sons, rostos – vêm à tona com aquilo que ficou na memória e torna-se possível narrar. Morávamos em Santo Amaro, zona sul de São Paulo, na casa dos “fundos” de uma parente da família, com apenas três cômodos (quarto, cozinha e banheiro). Foi nesse cenário que eu permaneci até os sete anos de idade. Era uma casa extremamente pequena e, em frente à rua, passava um esgoto canalizado. Ao lado da casa, havia uma escadaria que se conectava à rua de cima, era tudo muito cinzento, sem cor.

Em São Paulo, meu pai trabalhava como pedreiro nos bairros mais próximos e, por alguns anos, a minha mãe foi dona de casa, cenário que mudou alguns anos depois, quando ela começou a trabalhar de costureira em uma fábrica. A minha mãe foi um exemplo de mulher que lutou contra uma realidade que estava posta, ela enfrentou um pai violento, as dificuldades financeiras, e o percurso diário de 8km entre ir e vir para a escola na cidade a fim de constituir outras narrativas de vida. Uma mulher negra, camponesa e pobre, que acreditava na potência da educação. Concluiu o curso de magistério de 1º grau (1ª a 4ª série) em 1991 e tornou-se professora.

Em julho de 2001, em São Paulo, tão longe de suas reminiscências, minha mãe faleceu, precocemente, aos 34 anos. Esse acontecimento muda completamente o rumo da minha vida. Na década de 90, era muito comum a escrita de cartas para manter a comunicação e o contato com as pessoas, e minha mãe sempre trocava cartas com seus familiares. Em um dos trechos da carta<sup>5</sup>, escrita à mão, ela diz: *“Olha, Alana disse que quando crescer, que vai embora morar mais a senhora [...] vai morar na Bahia.”*

Vivenciei o luto aos sete anos de idade, e poucas lembranças ficaram guardadas na minha memória. Por vezes, esse luto foi revivido, questionado, incompreendido. Por diversas vezes, mergulhei em processos dolorosos. Acessei memórias. Mas voltar à superfície é necessário.

Ao receber a triste notícia, minha avó materna Hilda saiu de Biritinga com destino a São Paulo para o sepultamento. A viagem de ônibus seria muito lenta. Então, o prefeito da cidade cedeu as passagens de avião para que ela fosse acompanhar o

---

<sup>5</sup> Carta completa disponível em anexo.

enterro. Na viagem de retorno, levava consigo as suas duas netas que estavam órfãs de mãe.

“[...] Um lugar ‘reúne’ ou aglutina qualidades, experiências e significados em nossa experiência imediata, e o nome se refere a lugar de uma reunião específica e única.” (RELPH, 2014, p. 22). A partir de então, Biritinga voltou a ser o cenário de novas experiências significativas para o repertório das histórias, cujas memórias são mobilizadas para compor esta escrita. Depois da ausência, e desse processo *transforma-dor*, os percursos da vida teriam que continuar...

Depois que vivemos o luto e compreendemos como sobrevivemos a ele, iniciamos um momento de assimilação e de expansão. Continuei o meu processo de escolarização que havia iniciado em São Paulo. Fui recebida e acolhida com muito afeto na escola, pois, aqui na roça, todos conheceram a minha história e tinham ciência da nossa perda. Foi na Escola Municipal Rubem Braga que fiz os anos iniciais. Escola rural e pública, com apenas duas salas, uma cozinha, dois banheiros e um depósito onde ficavam os materiais dos professores, alguns livros, tintas, lápis... Permaneci nessa escola até a antiga 4ª série, pois o Ensino Fundamental II só era ofertado na cidade.

Fazenda Caçuaá: aqui eu construí laços de pertencimento, virou o meu lar, pois “[...] é onde as raízes são mais profundas e mais fortes, onde se conhece e se é conhecido pelos outros, o onde se pertence.” (RELPH, 2014, p. 24). Foi o cenário dos meus primeiros anos de vida, voltou a ser o cenário das minhas vivências de infância, adolescência e até os primeiros momentos enquanto mestranda. Quando criança, eu gostava de acompanhar minha avó nas práticas diárias. Como de costume, nas áreas rurais aqui no Território do Sisal<sup>6</sup>, é comum o plantio de feijão, de milho e de mandioca. Trabalhar nas lavouras sempre foi uma prática presente na trajetória de vida da minha avó, que aprendeu, ainda muito cedo, com seus pais, as técnicas de manejo do solo e os saberes populares. A minha inserção na cadeia produtiva, no trabalho do campo,

---

<sup>6</sup> O Território de Identidade do Sisal foi instituído como um território rural em 25 de setembro de 2003, a partir da política de desenvolvimento rural com abordagem territorial implantada pelo Estado, e em consonância com o Programa de Desenvolvimento Sustentável de Territórios Rurais do MDA. A denominação do Território do Sisal se deve à planta, que se caracteriza como principal fonte de atividade econômica da região. O sisal, ou *agave sisalana perrine*, originário do México, foi introduzido na Bahia em 1903. Por ser uma planta suculenta, de cor verde, folhas lisas e com grande capacidade de retenção de água da chuva e de orvalho, representou uma possibilidade de mudança para a vida da população da região, tendo contribuído para a permanência do homem no campo e, ainda hoje, continua sendo uma das principais bases de sustentação da economia regional.

deu-se de forma natural, como qualquer criança desse contexto geográfico. Na verdade, mais do que curiosidade ou brincadeira, despertava-me sentimentos de pena, por presenciar uma senhora idosa trabalhando na roça, embaixo de sol e de chuva, um trabalho braçal, exaustivo e, por vezes, que requeria muita força física. Então, isso me motivava a ajudá-la da maneira que dava.

Ao rememorar, escrevo, descrevo e construo os sentidos da minha experiência e, a partir da escrita do memorial, cuja elaboração “[...] demanda um conjunto de informações sobre a vivência do sujeito, levando em consideração algum aspecto da sua vida, seja ele profissional, religioso, afetivo, formativo” [...]. (MACEDO, 2015, p. 73). Aqui cabem considerações sobre os processos de cunho acadêmico, formativo e profissional que compuseram escolhas, abdições, alegrias e muito aprendizado.

Entre os anos de 2010 e 2012, vivenciei a etapa formativa referente ao Ensino Médio no Colégio Estadual de Biritinga. Durante o triênio de curso, fui impactada positivamente por muitos professores no devir de suas práticas e projetos pedagógicos. Nesse momento, foi oportunizado o contato com obras literárias, peças teatrais, debates, entre outras situações formativas. Foi nesse momento da minha trajetória de escolarização que eu me senti ainda mais protagonista da minha formação, e o desejo de seguir adiante com os estudos era algo latente e aparecia constantemente nas minhas falas. Não queria apenas concluir o ensino básico e seguir em busca de emprego. Eu queria mais e, por isso, eu ia atrás das oportunidades para concretizar minhas aspirações.

Na segunda série do Ensino Médio, fiz o Exame Nacional do Ensino Médio – Enem, como forma de me preparar para o ano seguinte, que era a última etapa para a conclusão do Ensino Médio. Por meio da nota obtida no Exame, pude inscrever-me no Programa Universidade para Todos (PROUNI), que possibilita o ingresso em instituições particulares de ensino superior, por intermédio de bolsas de estudos integrais ou parciais (cinquenta por cento do valor). Esse acontecimento serviu para mostrar que havia possibilidades de ingressar no ensino superior, porque imaginava ser algo tão distante da minha realidade enquanto sujeito do campo. Então, optei pelo curso de Odontologia, porém ainda não havia concluído o Ensino Médio, e mesmo o valor da mensalidade sendo parcial não era possível, devido à renda da minha família.

No ano seguinte, estava como concluinte do Ensino Médio. Eu tinha muitos sonhos, mas também muitos medos. Estar na universidade era um sonho para mim. Mesmo possuindo uma universidade pública na cidade próxima (Serrinha/Ba), nunca

havia pisado os pés em uma, não sabia como era aquele ambiente, só imaginava diante das imagens que construímos a partir de imagens, narrativas, filmes...

No segundo semestre de 2012, quando estava cursando o último ano de Ensino Médio, estavam abertas as inscrições para o cursinho pré-vestibular Programa Universidade para Todos (UpT). Trata-se de um projeto que foi criado pelo Governo do Estado da Bahia, com o intuito de fortalecer o acesso à educação superior por meio de aulas nos moldes de curso preparatório, voltado para o vestibular das universidades públicas estaduais<sup>7</sup>. Havia uma extensão desse projeto na cidade de Biritinga, sob a coordenação do Departamento de Educação da Universidade do Estado da Bahia – UNEB/Campus XI, situado na cidade de Serrinha. As aulas aconteciam à noite e a sede era a escola onde eu estudava, no período da manhã.

Aliado às aulas no período matutino, enquanto aluna do último ano do Ensino Médio, estava frequentando as aulas do cursinho pré-vestibular à noite. Assim, realizava o trajeto roça-cidade-roça duas vezes por dia. Como a instituição possui uma organização *multicampi* e uma distribuição geográfica em muitas cidades da Bahia, eu teria que pontuar algumas questões antes de escolher o curso para prestar o vestibular: como eu iria custear os gastos referentes aos estudos? E a permanência em outra cidade? As respostas para essas perguntas não eram positivas, e tive que levar isso em consideração no processo de escolha.

Por uma questão de localização geográfica, o Departamento de Educação da UNEB *Campus XI* era o mais viável, visto que está distante 21 km da cidade de Biritinga e de fácil acesso a transporte coletivo para realizar esses deslocamentos. Agora a decisão era: que curso escolher entre os três ofertados? Licenciatura em Pedagogia e em Geografia e Bacharelado em Administração? Entre os três cursos, optei pela Licenciatura em Geografia, porque tinha mais afinidade, decorrente das referências construídas ao longo do processo de escolarização, cujas práticas dos meus professores, ao abordar os conteúdos da Geografia, também influenciaram essa escolha. Achava fascinantes as descobertas sobre os biomas brasileiros, as regiões do nosso país, as pesquisas sobre a globalização, enfim, fui criando uma empatia muito grande em torno da ciência geográfica, e isso acabou reverberando na minha decisão. Só na universidade descobri que a Geografia não era só aquilo que eu

---

<sup>7</sup> As universidades públicas do estado da Bahia são: a Universidade do Estado da Bahia – UNEB; a Universidade Estadual de Feira de Santana – UEFS; a Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia – UESB, e a Universidade Estadual de Santa Cruz – UESC.

experienciei em sala de aula com os meus professores, havia ainda muitas coisas a serem descobertas.

Escolha feita! As provas do vestibular foram realizadas nos dias 12 e 13 de janeiro do ano de 2013, na cidade de Serrinha. Lembro-me que fiz a prova tranquilamente, mas não queria criar muitas expectativas, porque estava com medo de não ter obtido êxito. Além do mais, a profissão docente era algo que eu não aspirava. Daqueles sonhos que projetamos para o futuro quando adolescentes, com certeza, ser professora não estava neles. No mês seguinte, foi publicada a lista de aprovados, não lembrava ao certo a data do resultado. Então, em uma noite recebi uma ligação, era o diretor da escola me ligando para informar que eu havia sido aprovada no vestibular. Foi uma grande alegria para todos nós.

No começo do segundo semestre de 2013, começava a minha trajetória de formação-profissão no curso de Licenciatura em Geografia. Durante 5 anos, fazia todos os dias o percurso: do povoado onde eu morava (Caçuá), onde eu esperava uma carona para chegar até a cidade de Biritinga. Lá eu esperava o transporte escolar que era cedido pela prefeitura para transportar os estudantes para Serrinha. Entre os projetos que havia estabelecido para mim, só permaneceria no curso até encontrar outra profissão que me cativasse. Contudo, no decorrer do processo, as aprendizagens foram sendo construídas, os laços afetivos estabelecidos com colegas e professores, fui me constituindo enquanto docente e me apaixonando pela docência.

Hoje consigo ter uma autoconsciência de como as escolhas adotadas ao longo do caminho foram compondo o meu eu enquanto sujeito nas dimensões pessoais, formativas e profissionais. A minha inserção enquanto bolsista de Iniciação à Docência, no subprojeto *Formação docente e Geografia Escolar: das práticas e saberes espaciais à construção do conhecimento geográfico*, vinculado ao Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência (PIBID), entre 2014-2018, foi um marco importante no contexto da formação-profissão, no sentido de tecer outras relações com os pares, construir outras geografias e mobilidades geográficas tão significativas e possíveis. Isso por meio de diversas produções acadêmicas que permitiram estar em espaços inimagináveis lá no início do curso.

As vivências no Pibid desvelaram as dores e as delícias da profissão foram sendo descortinadas ao longo de cada ida à escola, de cada sessão de estudos e de cada planejamento, práticas desenvolvidas nos percursos entre a universidade e a escola no campo. Pude multiplicar e alargar as minhas sensibilidades, que se

desdobraram na constituição da minha identidade docente. Assim, eu me reconheci enquanto professora. Esses processos vêm acompanhados de dúvidas ou, talvez, de algumas certezas. A verdade é que, se não nos mobilizarmos, não sairemos da zona de conforto.

Articulando saberes, experiências formadoras e refletindo por meio da escrita, fui me desenvolvendo enquanto professora-pesquisadora, que concebe a investigação/pesquisa como parte intrínseca da profissão docente. Nesse sentido, a formação de professores é um tema profícuo e necessário, em que o professor em formação pode compartilhar seus conhecimentos, reflexões, memórias e suas maneiras de fazer geografias. Elegi essa temática para o Trabalho de Conclusão de Curso na Especialização em Ensino de Geografia, pela Universidade Estadual de Santa Cruz – UESC.

Dessa forma, a minha aproximação com o método (auto)biográfico tornou-se mais evidente com o objeto da pesquisa, a qual foi intitulada “*Tornar-se professor de Geografia: experiências de iniciação à docência*”, pois a proposta temática havia correlação com as experiências vivenciadas enquanto bolsista do subprojeto do PIBID. Meu objetivo foi analisar como as trajetórias de formação acadêmica e profissional, construídas ao longo da participação no subprojeto do PIBID, contribuíram com as aprendizagens sobre o ser-saber-fazer docente, no contexto de formação inicial de professores de Geografia.

[...] compreendemos que a experiência vem entrando nos âmbitos da formação como uma categoria pensada predominantemente como política, isto é, em forma de uma luta renhida de ações afirmativas de segmentos sociais, tanto no campo do currículo como das ações da formação, contra o conservadorismo pedagógico e o fechamento na lógica disciplinar, se configurando na consolidação dos processos de afirmação de histórias oprimidas (MACEDO, 2015, p. 40).

Por meio das narrativas, investiguei as histórias de vida e os percursos de formação e de profissão de três professores de Geografia que participaram como Bolsistas de Iniciação à Docência no subprojeto *Formação Docente e Geografia Escolar: das práticas e saberes espaciais à construção do conhecimento geográfico*, vinculado ao Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência (PIBID), nos anos de 2014 a 2018.

E como diz minha avó, “*pés que não se movimentam ficam dormentes*”. Então, parto do pressuposto de que as raízes são essenciais e é importante que sejam

profundas e fortes, pois elas nos estruturam. Porém, não deixemos que elas nos aprisionem.

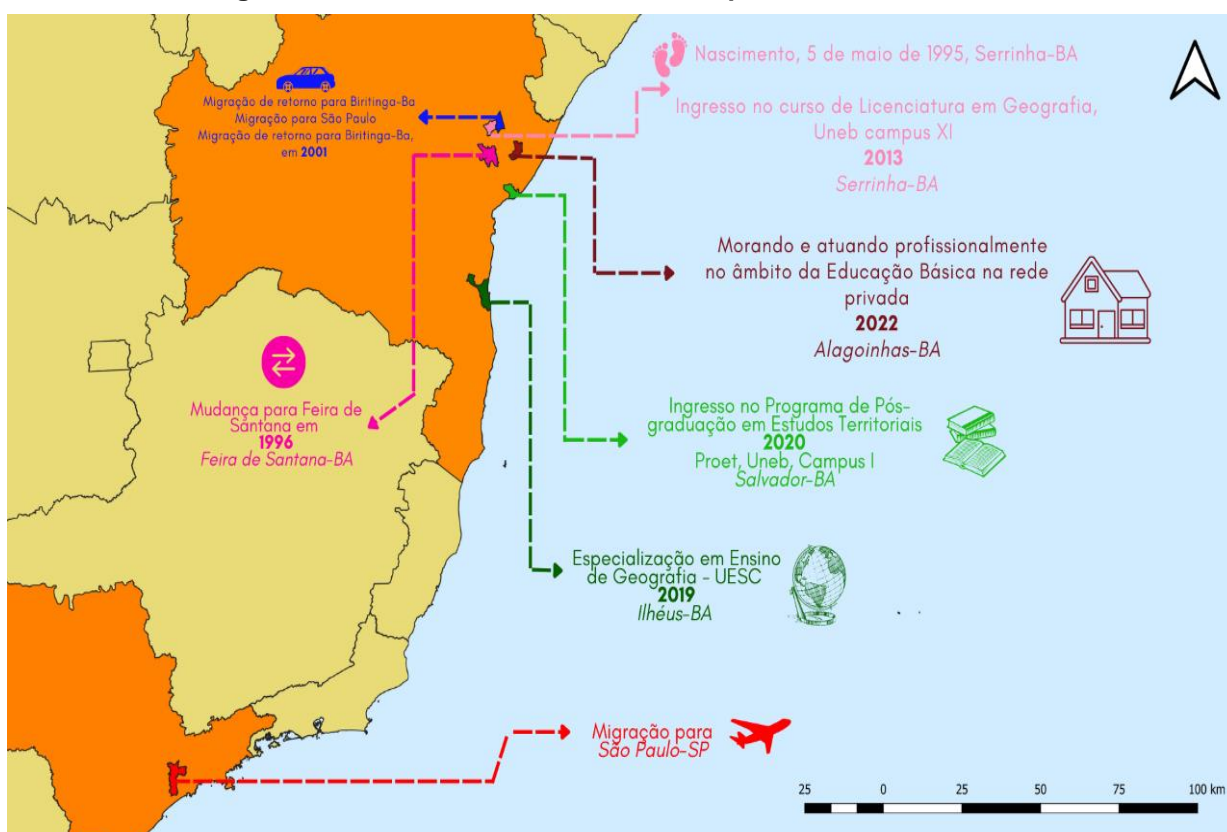
Com o sonho de ingressar no mestrado, construí o projeto e submeti à seleção, sendo aprovada no Programa de Pós-Graduação em Estudos Territoriais. Contudo, a pandemia da Covid-19 mudou as rotas. Eu e o resto do mundo começamos a vivenciar uma pausa forçada. O vírus não respeitou fronteiras geográficas, ele começou a se espalhar para os quatro cantos do planeta. Por isso, pude experienciar apenas uma aula presencial, que aconteceu na sexta-feira, 13 de março do ano de 2020, pois, infelizmente, os professores do Programa já haviam levantado a possibilidade de suspensão das atividades presenciais, devido ao avanço do número de casos e à gravidade do problema.

O retorno às aulas presenciais tornava-se cada vez mais uma realidade intangível. Por isso, o processo educativo teve que se adaptar a esse momento atípico, e a possibilidade mais real e segura era aulas em formato remoto. Ao saber da minha aprovação, cenários e expectativas tinham sido projetados no sentido de experienciar esse processo formativo de forma integral, em todas as instâncias e as dimensões que o formato presencial possibilita.

As disciplinas do mestrado e o estágio-docência foram conduzidos a partir do formato em aulas remotas. Não pude experienciar o meu lugar enquanto estagiária no espaço acadêmico, mas, no meio dessa caminhada, há os encontros que permitem estabelecer significativas trocas afetivas e profissionais e que nos fortalecem para continuarmos/seguirmos trilhando.

Para encerrar estas considerações iniciais, convoco Livia de Oliveira, com a sua afirmação-questão: “Sempre há um lugar para se chegar ou se partir. E sempre há necessidade de se saber o sentido que se atribui a esse lugar. Qual é o sentido de lugar?” (OLIVEIRA, 2014, p. 3). Aqui, minhas palavras sobre o “meu sentido de lugar”: na Fazenda Caçua, em Biritinga, no interior sertanejo da Bahia, que me sinto abrigada, segura e acolhida. É o lugar onde posso ser genuinamente eu. Foi onde me criei. No ir e vir diário entre as cidades, graduei-me e iniciei minha pesquisa enquanto mestranda. As mobilidades das travessias não me permitiram estar assentada geograficamente nesse lugar. Atualmente, estou em Alagoinhas, no agreste baiano, exercendo a minha profissão. Porém, aqui ainda não se tornou o meu lugar de aconchego.

**Figura 3 – O caminho feito ao caminhar: percursos existenciais**



Sistema de referência espacial DATUM: SIRGAS 2000 UTM Zone 24S.  
 Elaboração: Alisson Costa dos Santos; Alana Cerqueira de Oliveira Barros.  
 Fonte: IBGE, 2020.

Ouvir algumas músicas me reporta às diferentes situações vivenciadas. Porém, essa perspectiva de entendimento nunca havia sido refletida por mim, até o momento da pesquisa, em que tenho me debruçado sobre leituras e compreendido outras dimensões da experiência com a música, assim

A referência a um lugar no título ou letra de uma canção acende uma memória sobre ele, mas com o tempo os próprios sons musicais podem evocar um sentido de lugar de uma maneira que talvez só seja igualada, em um nível pessoal, pelos aromas especiais da cozinha ou a visão da casa da vovó. Assim, a música ajuda a criar uma ligação emotiva humana a um lugar

particular, seja ele lar, a vizinhança, a cidade, o estado, a região ou a nação Ver no original. (CARNEY, 2007, p. 146-147).

A música possibilita reforçar as recordações e as memórias de experiências com os lugares e as pessoas. Ela está tão imbricada com os nossos sentimentos, que algumas músicas podem despertar a aversão a pessoas, a lugares ou a experiências. Minha relação com a música de Luiz Gonzaga era apenas de ouvinte, admiradora da sua obra. Porém, enquanto pesquisadora, fui instigada a me debruçar sobre a sua história de vida e a sua trajetória artística, e descobrindo outras dimensões e possibilidades de compreender e de experienciar a sua obra.

## 1.2 “Guardando as recordações das terras onde passei [...]”: percursos de vida, memórias e (bio)grafias de Luiz Gonzaga

*Eu sou um caboclo feliz. Se eu nascesse de novo, eu queria ser o mesmo mané Luiz. Se eu nascesse de novo e pudesse escolher, mais do que eu sou não queria ser. Eu queria nascer na fazenda da Caiçara, lá em Exu, Pernambuco, bem na divisinha com o Ceará. É por isso que eu costumo dizer que uma banda minha é pernambucana e a outra banda é cearense. Quando eu ficasse taludinho assim eu queria logo comprar uma sanfona pra ajudar meu pai ‘nos toque’, lá ‘nos forró’. Eu queria era ser ‘fio’ de Januário mesmo e de dona Santana! [...].*

Nesta seção, a intenção é narrar a grafia de vida do artista, personagem da história aqui narrada, pois julgamos importantes, para o exercício de compreensão da sua trajetória musical e artística, os elementos biográficos, históricos e culturais que compõem os cenários e o repertório da sua história de vida.

“*Eu queria nascer na fazenda da Caiçara, lá em Exu, Pernambuco, bem na divisinha com o Ceará*”. Nesse trecho, Luiz Gonzaga explicita, em sua narrativa, que se pudesse nascer de novo escolheria o mesmo lugar. É nesse marco geográfico que

---

<sup>8</sup> Trecho que compõe o CD "Luiz Gonzaga volta pra curtir", gravado em 1972, no Teatro Tereza Raquel, Rio de Janeiro.

situamos o início da biografia de Luiz Gonzaga do Nascimento, que nasceu no dia 13 de dezembro de 1912.

É desse lugar habitado, falado e poetizado, que Luiz Gonzaga vai mobilizar sua arte, contemplando

As dimensões significativas do lugar, que na realidade é o sentido que se atribui a este ou àquele (o meu, o seu ou nosso lugar), são pensadas em termos geográficos a partir da experiência, do habitar, do falar e dos ritmos e transformações (OLIVEIRA, 2014, p. 15).

A grafia do seu nome carrega as marcas simbólicas da devoção religiosa, um dos elementos que marcam o povo nordestino. Por ter nascido no dia consagrado à Santa Luzia, seu nome, Luiz, foi escolhido em homenagem à santa que possui grande representação no catolicismo, sendo então sugerido pelo padre José Fernandes de Medeiros; Gonzaga foi atribuído em reverência ao santo católico São Luiz Gonzaga; por ter vindo ao mundo no mês de dezembro, que simboliza o nascimento de Jesus Cristo, também foi adicionado Nascimento (DREYFRUS, 1996). Teria o sucesso de Luiz Gonzaga acontecido pelo talento aliado aos esforços ou uma predestinação? Essa é uma pergunta que parece orientar algumas biografias que, calcadas nessa narrativa, parecem creditar o sucesso de Luiz Gonzaga a algo que já estava escrito, anunciado.

Luiz Gonzaga foi o segundo filho do casal Januário dos Santos e Ana Batista de Jesus (apelidada de Santana). De acordo com Dreyfus (1996), o rigor na educação das crianças vinha de Santana. “Era Santana quem tinha a autoridade na casa. Januário era um artista!” (DREYFUS, 1996, p. 34).

Quanto ao futuro, não havia muitas escolhas a se fazer, tendo em vista que a mobilidade social era pouco provável para quem nascia financeiramente desprivilegiado. Então, não seria muito difícil constituir uma vida ligada aos hábitos rurais, trabalhar diretamente com a terra, virar vaqueiro para tomar conta do rebanho dos grandes fazendeiros ou virar jagunço dos coronéis, tendo que trabalhar armado e seguindo as ordens do patrão.

Santana era uma mulher forte e de iniciativa, era ela quem cuidava da roça, “[...] cultivava feijão-de-corda, vagem, mandioca, macaxeira, batata-doce, algodão. Uma parte ela vendia, outra era pra alimentar a família.” (DREYFUS, 1996, p. 34). Além disso, fiava “varanda de rede, coxim pra forrar sela, e corda de caroá, que vendia

na feira do Exu.”. Caroá ou cientificamente *Neoglasiovia variegata* é um tipo de bromélia, típica da Caatinga, é uma planta resistente aos períodos de estiagem, é utilizada para ornamentação e suas fibras retiradas para confecção de artesanato. Essa vivência cotidiana no Sertão vai ser fonte de inspiração para diversas músicas que foram compostas pelo cantor durante sua trajetória artística, a exemplo de *Arrancando Caroá*, um choro instrumental gravado em 1941 pela *RCA Victor 34768/B*.

Para além das atividades laborais, no contexto rural, desenvolvidas por Santana, ela também

Tinha muito jeito, e costurava para a família toda: as calcinhas curtas dos meninos, as camisas, as calças de alvorada para o marido, as saias para as filhas. E, para ela, os vestidos sempre estampados. Santana era elegante, sempre muito bem cuidada (DREYFUS, 1996, p. 35).

O trabalho na roça, além de servir como subsistência da família, também havia a troca de alimentos entre os vizinhos, prática muito comum e narrada por Luiz Gonzaga, em uma de suas entrevistas a Dreyfus (1996, p. 34) “Vinha uma vizinha: ‘Ô dona Santana, eu trouxe um queijinho de coalho, pra trocar com vosmicê’. Mãe pegava o queijo, dava um jerimum, um feijão verde.”.

Encontrando, em seu pai, forte inspiração, pois Januário era mestre da sanfona, exímio tocador, e também consertava esse instrumento, quando precisava de ajuste, para todas as pessoas da região, Gonzaga começa a nutrir forte admiração pelo ofício do seu pai e se sente seduzido pela música. Dessa forma, os primeiros passos da iniciação musical foram dados por meio da influência de seu pai, que

Passou a chamá-lo para o concerto das sanfonas. Viu que o moleque tinha um bom ouvido. Formou-o, e o menino se tornou piloto de provas do pai: ‘Experimenta aí Luiz, vê se a afinação tá boa...’ Aos poucos, Gonzaga ia aperfeiçoando sua técnica no fole. Até que Januário achou que o filho podia acompanhá-lo nos bailes (DREYFUS, 1996, p. 41).

O saber ancestral e de geração em geração tem muito valor diante de um contexto social iletrado. Nesse sentido, a figura do pai é uma ancestralidade que se torna marcante na trajetória artística de Luiz Gonzaga. Essa referência se faz presente em diversas canções, entre elas

‘Seu Januário’ (Luiz Gonzaga, 1942), ‘Respeita Januário’ (Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, 1950), ‘Januário vai tocar’ (Januário José dos Santos, 1952) e ‘O maior tocador – seu Januário’ (Luiz Guimarães, 1965), ‘Adeus a

Januário' (João Silva e Pedro Maranguape, 1979) (PORTUGAL; SOUZA, 2017, p. 209).

A música fazia parte do cotidiano no qual Luiz Gonzaga estava inserido, desde o trabalho do seu pai e, também, de Santana, sua mãe, que era cantadeira de igreja e puxadora de reza e ladainhas. O saber/fazer musical teve influências nos modos de vida que experienciavam na cultura local, com a participação na comunidade, em novenas, benditos e ladainhas. A percepção musical e o gosto pelos instrumentos foram sendo gestados de forma natural, devido às influências positivas que havia dentro de sua própria casa. Por isso, dos nove filhos de Januário e Santana, cinco se tornaram sanfoneiros profissionais quando adultos. A narrativa de uma das primas de Gonzaga, Maria das dores, concedida a Dreyfus (1996, p. 39), relata que:

Com cinco ou seis anos, Gonzaga, ainda nuzinho, como os meninos do Sertão, que só ganham calça com sete ou oito anos, já começava a bulir nas sanfonas que o pai consertava. Parece que tinha o tino de ser o que ia se tornar mais tarde. Ele pegava o fole escondido e tocava no terreiro pra nós pinotar.

Gonzaga, desde criança, já apresentava desejo de adentrar o mundo artístico, e isso já era um diferencial desde cedo. Assim, mais tarde, destoando do futuro comum de muitos jovens da roça, do Sertão nordestino, ele vai traçando sua própria travessia. Segundo Dreyfus (1996), em 1926, com 14 anos, Luiz Gonzaga embarcara na vida artística, comprando sua primeira sanfona por meio de empréstimo ao coronel Aires. Com o passar do tempo, ele foi se aperfeiçoando e sendo cada vez mais apreciado pelo público e, por isso, tocava em muitas festas. Parte do dinheiro recebido ele ajudava a família, e a outra ele investia na sua aparência, pois desde jovem era bem vaidoso.

Foi também no auge da adolescência que Gonzaga se apaixonou perdidamente por uma moça chamada Nazarena, filha de um homem rico e influente da região. Entretanto, o romance não tinha aprovação da família da garota, pois Luiz Gonzaga era um garoto sem poder, sem prestígio social e econômico. Não se conformando com a repulsa e a negativa ao romance, Gonzaga assume um lugar de valentia, ao ponto de desafiar um homem que havia subestimado sua pessoa. Em entrevista biográfica, ele confirma tal situação:

Pensei: ‘Eu pego ele!’ Eu sabia que ia para feira todo sábado. Eu também ia com minha mãe, vender as cordas que a gente fazia lá no mato. Minha mãe trazia as cordas no jumento, depois comprava umas coisinhas para casa, e voltava no final da tarde. No sábado, quando nós chegamos, eu comprei uma faquinha mixuruca, escondi no bolso, tomei umas lapadas de cana – porque no sertão, quando um cabra quer fazer um malfeito, é muito comum ele tomar uns goles de cachaça para ficar brabão... Uns valentões de merda! – e saí à procura de seu Raimundo (DREYFUS, 1996, p. 56).

A ousadia de Gonzaga não passou despercebida por Santana, sua mãe, que reage com uma surra pelo “desvio de conduta” do garoto, que o poderia levar à morte, pela audácia em afrontar o pai da moça. Ele se sentiu profundamente ofendido por ter levado essa surra. Para isso, basta situarmos como o sertanejo construiu historicamente a narrativa do “cabra macho”, ligada a estereótipos que sustentam a masculinidade, a ideia de força, de violência, de virilidade. Quando ele sente sua masculinidade violada, somada ao receio de uma devolutiva do pai da moça, ele foge.

Dreyfus (1996) comenta que a surra não passou de umas tapinhas, “surra de língua”. Na realidade, esse pequeno conflito marca novos rumos e a sua vida seria, a partir desse momento, quando se efetiva a saída da casa de seus pais e por aí inicia a “vida de viajante”, marcada por muitas travessias e atravessamentos.

### **1.3 “Minha vida é andar por esse país [...]”: projeção artística, parcerias e andanças musicais**

“Luiz Gonzaga foi uma fonte inesgotável de produção de arte. Ele foi poeta, cantor, compositor, ator. Levou uma vida de viajante por diversos caminhos do Brasil, sempre divulgando a música do sertanejo nordestino.”  
(NASCIMENTO, 2018, p. 29-30).

Disposto a sair de casa, Gonzaga vai para a cidade do Crato, no Ceará, juntamente a José de Elvira, “Zé de Elvira”, que era tangedor e ia frequentemente para o Crato entregar mercadorias. Ao chegar à cidade, em meados de julho de 1930, ele vende sua sanfona e compra uma passagem de trem para Fortaleza, capital do estado, onde se alista no exército.

O país passava por uma fase em que necessitava de muitos militares. Assim, não foi difícil imaginar o porquê ele conseguiu se alistar com facilidade. Esse elemento

biográfico de sua história foi tema da música *Toque de Rancho*, composta por Luiz Gonzaga e J. Ferreira em 1964:

*O batalhão, ta lhe chamando  
Estou aqui, seu Coroné  
[...]  
Recruta ta tocando rancho  
E o primeiro toque  
Que se aprende no quarté  
No tempo certo  
Fiz o meu alistamento  
Tô aqui senhor sargento  
Prá fazer a inspeção  
Quero servir  
Ao exército brasileiro  
Quero ser logo o primeiro  
A entrar no batalhão  
No tempo certo  
Estarei desembaraçado  
Quero ser um bom soldado  
Cumpridor do meu dever  
Quando sair  
Quero ver limpo o meu nome  
Falo grosso, sou um homem  
Brasileiro pra valer*

*Disponível em: <<https://www.letras.mus.br/luiz-gonzaga/1563413/>>.*

Em diversas músicas, Gonzaga descreve acontecimentos no devir da sua trajetória de vida. Isso, sem dúvida, retrata uma riqueza ainda maior, ao contemplar, na escrita do texto, a associação dos elementos biográficos juntamente à música que perpassa a discussão.

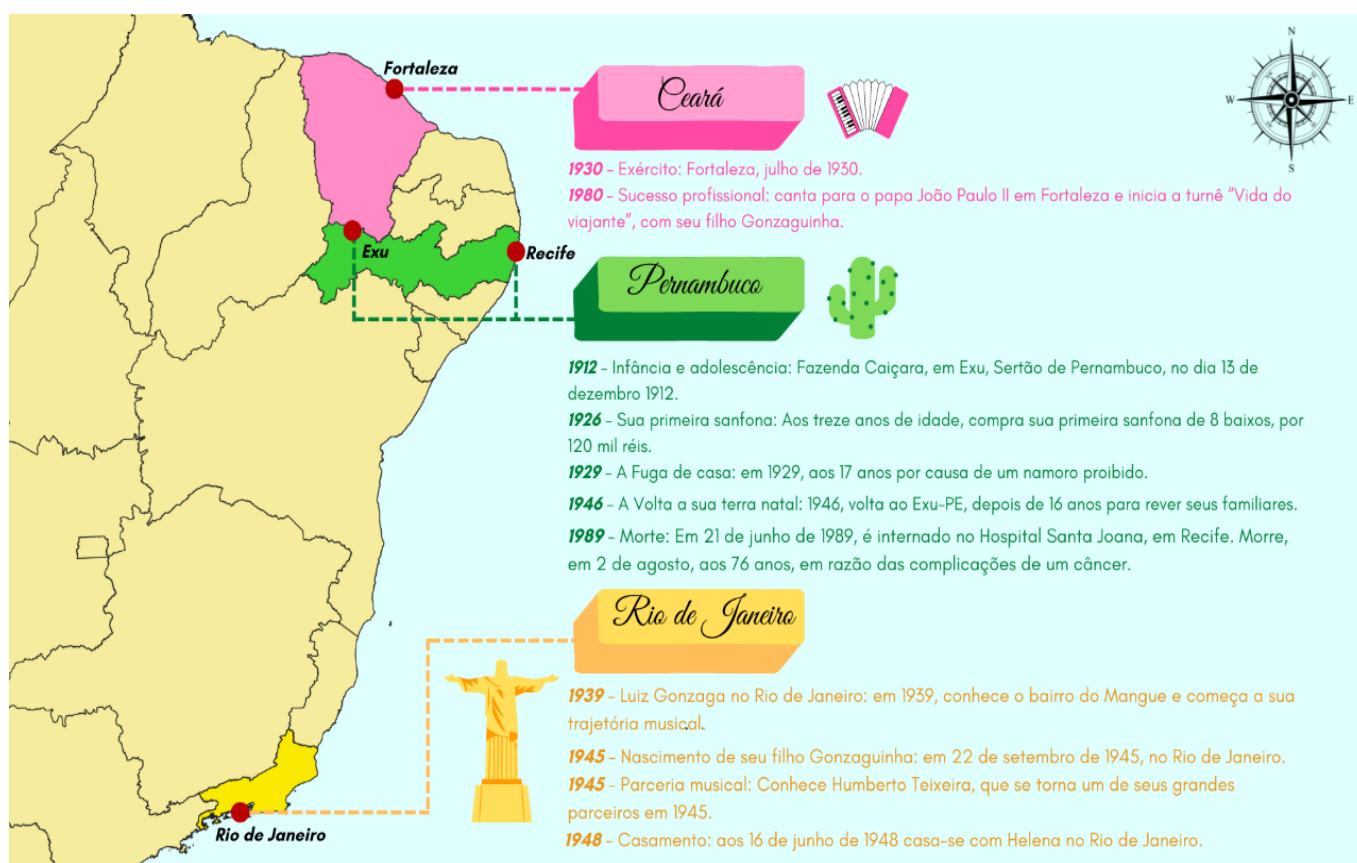
A sua trajetória de vida foi marcada por mobilidades, travessias, deslocamentos, cujas experiências contribuíram para compor muitas canções que cartografam os lugares por onde transitou, conforme figura 4, a seguir, e cujas itinerâncias, após sair do seu lugar, deram-se na capital do estado do Ceará.

Durante sua inserção no exército, Gonzaga esteve por um longo período em Juiz de Fora, Minas Gerais. Em maio de 1937, foi transferido para Ouro Fino, cidade que fica na Serra da Mantiqueira. Lá, ele teve a oportunidade de aprimorar a sua arte musical com o acordeonista José Mainardi. Seus sonhos de criança retomam com força e a vontade de tocar começa a performar sua vida a partir daquele momento. Seu talento para a música fez com que ele ficasse conhecido no exército como “bico de aço”, por tanto tocar corneta.

Findando a década de 1930, Luiz Gonzaga teria que deixar o exército, pois havia um decreto que proibia a estadia dos soldados por um período superior a dez anos. Gonzaga, com quase nove anos de serviço, encerra a sua carreira militar.

E assim, “No dia 27 de março de 1939, Gonzaga embarcou num trem para o Rio de Janeiro”. (DREYFUS, 1996, p. 73). Essa data simbólica, de certa forma, marcou o início de uma trajetória que seria construída em torno da carreira musical gonzagueana, pois foi no Rio de Janeiro que ele conheceu o Mangue, bairro agitado musicalmente da capital.

**Figura 4 – Travessias: lugares, mobilidades e memórias cartografadas**



Sistema de referência espacial DATUM: SIRGAS 2000 UTM Zone 24S.  
 Elaboração: Alisson Costa dos Santos; Alana Cerqueira de Oliveira Barros.  
 Fonte: IBGE, 2020.

Em março de 1939, Gonzaga pretendia voltar para a sua terra natal. Ele foi de trem até o Rio de Janeiro e levava uma passagem de navio para o Recife, de lá

possibilitaria chegar à cidade de Exu, por meio de trem. Levava dinheiro e uma ordem de permanência para se instalar em um quartel do Rio de Janeiro, no Batalhão dos Guardas, no qual esperaria a chegada do navio *Llyod* para embarcar.

Enquanto aguardava a viagem de retorno para o Sertão, ele se manteve um pouco distante da intensa agitação da cidade do Rio. Entretanto, foi seduzido pelo convite de um soldado para visitar o bairro do Mangue – um local boêmio e com uma noite badalada, frequentada por marinheiros, fanfarrões etc. Naquele período, o Rio de Janeiro era a capital da República, também era o local de instalação de rádios e gravadoras, a efervescência artística naquele momento explicava o cenário promissor.

Por isso, o Rio era considerado um grande centro de divulgação musical, uma cidade agitada, alegre, cosmopolita, a verdadeira menina dos olhos do Brasil. Todo mundo que queria fazer arte ia para o Rio, em busca de uma carreira e projeção no cenário das artes. Essa cidade revelou diversos artistas, e foi lá que Luiz Gonzaga iniciou seus primeiros passos na trajetória, enquanto músico profissional, estreando em bares e em casas noturnas no Mangue.

Após a primeira aparição no Mangue, Gonzaga retorna, na noite seguinte, com sua *Horner* branca de 80 baixos. Ainda era o ano de 1939, e era muito comum a presença de vários navios e, respectivamente, de marinheiros no Rio de Janeiro, pois estávamos no contexto da Segunda Guerra Mundial. Então, a efervescência noturna no Mangue era ideal para que Gonzaga começasse a mostrar o seu talento. A canção de Humberto Teixeira, *Baião de São Sebastião*, 1973, retrata de forma singular a aparição de Gonzaga no Rio e o início de divulgação do baião. Vejamos um trecho da letra:

*Vim do Norte  
 O quengo em brasa  
 Fogo e sonho do sertão  
 E entrei na Guanabara  
 Com tremor e emoção  
 Era um mundo todo novo  
 Diferente meu irmão  
 Mas o Rio abriu meu fole  
 E me apertou em suas mãos  
 É Rio de Janeiro  
 Do meu São Sebastião  
 Pára o samba três minutos  
 Pra cantar o meu baião  
 [...]*

*No começo eu tive medo  
 Muito medo meu irmão  
 Mas olhando o Corcovado*

*Assusseguei o coração  
Se hoje guardo uma saudade  
É enorme a gratidão  
E por isso Rio amigo  
Te ofereço este baião!*

Disponível em: <<https://www.lettras.mus.br/luiz-gonzaga/1560690/>>.

Uma parte importante de sua vida compõe os elementos subjetivos presentes na canção; sua experiência migrante, saindo do “Norte” e se defrontando com uma realidade “*diferente meu irmão*”. Esses dois elementos em particular retratam os caminhos percorridos por Luiz Gonzaga e o sentimento de estranheza ao chegar a um lugar tão diferente de seu contexto inicial de vida. Esse processo ajudou a tecer a continuação de sua trajetória, embora essa decisão contivesse medos e incertezas: “*No começo eu tive medo/ muito medo meu irmão*”. Ele, no entanto, reconhece o Rio de Janeiro como o espaço para os aspirantes à carreira artística e agradece pela visibilidade que o Rio lhe proporcionou.

Inicialmente, seu repertório musical trazia elementos muito distantes de suas referências enquanto sertanejo. “Nos primeiros dias, executou ritmos importados como tangos, fados, valsas e polcas, em voga na época”. (NASCIMENTO, 2018, p. 27). Talvez, essa tenha sido uma estratégia utilizada como tentativa para agradar ao público, que estava habituado com músicas de referenciais estrangeiros. Assim, acabou incorporando influências estrangeiras em suas primeiras apresentações públicas. Além disso, “[...] Gonzaga não se lembrava das músicas que ouvia Januário tocar quando jovem. Também considerava que a luminosa cidade do Rio de Janeiro não era lugar para aquelas músicas ‘rurais’.” (COSTA, 2011, p. 137). Em meio a tangos e a valsas, Gonzaga estreia com esses estilos para agradar ao público, porém não fazia parte de sua história algo tão distante.

Com tantos acontecimentos e estando cada vez mais perto da música, Gonzaga já tinha refeito os planos e havia desistido de retornar para Exu. Entre noites e músicas, Gonzaga conhece e estabelece laços de amizade com o baiano Xavier Pinheiro em 1940, que tocava naquele ambiente e convidou Gonzaga para morar em sua casa, no morro de São Carlos, juntamente à sua esposa Leopoldina, conhecida como Dina. Dessa amizade, surgiu uma breve parceria de trabalho. Com ele, Gonzaga foi descobrindo a cidade e aprendendo a orientar-se não só espacialmente, mas também artisticamente. Com o tempo, Gonzaga ganhou autonomia, estabelecendo contatos e começando a trabalhar com um repertório mais comercial.

Com o passar do tempo e a devida persistência, o jovem inexperiente, que vinha do Sertão nordestino, estava adquirindo autonomia na música. Procurou Anteógenes Silva, que era um famoso acordeonista, para lhe ensinar tango, pois era o ritmo mais pedido e executado nas noites do Mangue. Dessa forma, “Obcecado pelo desejo de integração no Sul, Gonzaga fazia na época tudo o que podia para se fundir na multidão carioca, imitando o modo de ser dos crioulos do mangue, e afastando tudo o que havia de nordestino nele.” (DREYFUS, 1996, p. 81).

Na tentativa de obter uma maior divulgação e reconhecimento de sua arte, Gonzaga almejava a oportunidade de se apresentar em algum programa de rádio. Naquele tempo, era o meio de comunicação que obtinha maior alcance. O *Papel Carbono*, de Renato Murce, e o *Calouros em Desfile*, de Ary Barroso, foram exemplos dos programas mais conhecidos e requisitados por projetarem grandes artistas.

Na sua trajetória artística, até adquirir, de fato, o reconhecimento como um grande artista, Luiz Gonzaga percorreu um longo caminho, marcado por muita e inabalável persistência para alcançar o êxito musical, a credibilidade e a admiração do público.

Em uma de suas apresentações no Mangue, um grupo de estudantes cearenses solicitou que Gonzaga cantasse “as coisas de lá do Norte”. Os estudantes queriam ouvir músicas que recordassem e remetessem às suas origens. Em entrevista a Dreyfus (1996), o cantor explicita como ocorreu o primeiro contato com os seus conterrâneos:

Gonzaga tentou argumentar que as músicas do Sertão ele aprendera a tocar num fole mixuruca, que não tinha nada a ver com a sanfona dele; que essa música não ia interessar aos fregueses dos bares onde ele costumava tocar. Mas os cearenses implicaram e ameaçaram não botar mais moedas no pires do sanfoneiro se ele não tocasse uma coisinha lá do Nordeste. Gonzaga acabou prometendo que, na próxima vez, ele tocaria alguma coisa lá daqueles pés de serra (DREYFUS, 1996, p. 82).

Talvez, por receio de não agradar aos ouvidos e aos gostos do público do Mangue, tenha optado por músicas tão distantes de sua identidade, das suas vivências e experiências com a cultura do povo sertanejo, mas, por meio do pedido dos estudantes, ele oportunizou a adoção das músicas “do Norte” em seu repertório. Ele, que estava despreparado na ocasião, adiará o canto das músicas solicitadas, alegando que isso não interessava aos ouvidos do povo do “Sul”. Porém, após uma semana de treinamento, aceitou o desafio, retornou ao local e apresentou o *Vira-e-*

*mexe*. “Tocou, e sendo muito aplaudido pelo público. Pensou consigo mesmo: ‘nem valsa, nem tango, ia tocar uma coisa lá do Norte, o ‘Vira e Mexe’.” (DREYFUS, 1996, p. 85).

A ousadia em sair do convencional que era tocado na vida noturna carioca possibilitou-lhe legitimar estratégias mais concretas para enveredar com sua originalidade no mundo artístico. Esse episódio foi importante para que ele tomasse consciência do valor de sua cultura musical, ao mobilizar as memórias musicais, aquelas que tocava com o seu pai.

O sucesso da sua performance para os estudantes tornou-se um impulso para mais uma tentativa de participação no *Programa Calouros em Desfile*, apresentado por Ary Barroso, na *Rádio Tupi*, pois não havia conseguido a nota máxima na apresentação anterior, devido à escolha do repertório. Em março de 1940, dessa vez assumindo a autenticidade com as músicas regionais, em vez de adotar os ritmos estrangeiros que costumeiramente estava fazendo parte do seu repertório, Gonzaga dá uma guinada em sua participação no programa radiofônico, porque no “[...] início da década de 1940, havia espaço para a diversidade musical por conta do desenvolvimento do rádio. As emissoras possuíam suas orquestras e seus conjuntos regionais.” (PARENTE, 2016, p. 48). Após surpreender a plateia na *Rádio Tupi*, no *Programa Calouros em Desfile*, sua entrada, no circuito comercial de rádio e de difusão de sua arte, tornou-se possível.

Essa apresentação, sucedida de uma aprovação por parte do programa, confere-lhe maior prestígio imediato, decorrente do grande alcance e visibilidade do rádio. Ele conseguiu ganhar 150 mil réis, atingir nota máxima em um dos programas de calouros mais exigentes. Com isso, ele foi convidado a participar do *Programa A Hora Sertaneja*, na *Rádio Transmissora* (posterior *Rádio Globo*). Sobre esse evento, Dreyfus complementa

A temática sertaneja das músicas apresentadas no programa correspondia exatamente ao que Gonzaga fazia de melhor. Ele conhecia bem o repertório regional paulista, mineiro, nordestino. Os cinco mil réis que ganhava por programa, quando muito, pagavam o bonde e uma cerveja. Mas Gonzaga tocava até de graça, desde que integrasse uma estação de rádio, como era o caso. Sabia que podia fazer nome, tornar-se conhecido dos profissionais do planeta radiofônico. No limiar da década de 40, o sanfoneiro do Araripe sabia aonde queria chegar, e como tinha que agir para conseguir chegar (DREYFUS, 1996, p. 87).

Aos poucos, Luiz Gonzaga estava se inserindo no *métier* dos artistas e, com o maior reconhecimento do seu trabalho, começou a tocar nos espaços mais valorizados do Rio, como “[...] nos melhores *dancings* (*Farolito, Avenida, Lorde, Copacabana Palace*) e nos melhores clubes e cinemas (*Olinda, Colonial, Ópera, Paris...*)”. (DREFUS, 1996, p. 91). Conseguiu um contrato em 1941 com a gravadora *Victor*<sup>9</sup>, possibilitando que as suas músicas fossem gravadas e lançadas. Assim, consideramos a década de 40 como o início da sua trajetória enquanto músico profissional. Entretanto, é necessário salientar que, na fase embrionária de sua carreira, Gonzaga ainda não cantava, só instrumentalizava, porque era criticado pelas pessoas do rádio, ao afirmarem que não tinha uma voz bonita, pois, para o padrão da época, “[...] a voz de Luiz Gonzaga não combinava com a estética vocal de Vicente Celestino, Nelson Gonçalves, Orlando Silva e Francisco Alves, considerados os principais cantores dessa fase áurea do rádio brasileiro.” (SANTOS, 2004, p. 40).

Ao longo de sua trajetória, confrontou-se com o descrédito de sua potência vocal, porque compreendiam que sua voz não contemplava os critérios vocais estéticos da época e, por isso, foi impedido de cantar pelas gravadoras as quais tinha contrato. Por isso, cedeu algumas músicas para que outros cantores interpretassem, a exemplo de suas primeiras composições com a parceria de Miguel Lima, que eram entregues a Carmem Costa para interpretá-las.

Na rádio *Tamoio*, uma emissora do grupo *Chateaubriand*, a qual também mantinha contrato, foi impedido de cantar pelo diretor Fernando Lobo. Nos cartazes fixados nas paredes: “Luiz Gonzaga está terminantemente proibido de cantar, por ter sido contratado como sanfoneiro”. Também, na gravadora *Victor*, o diretor artístico, Vitório Lattari, proibiu Luiz de cantar. Em mais uma tentativa, Gonzaga foi pedir a Vitório Lattari que o deixasse cantar. Dessa vez, com o argumento que assinaria contrato na gravadora concorrente, *Odeon*, e cantaria com um pseudônimo. Restou ao próprio Vitório Lattari, que havia barrado o seu desejo de cantar em outra ocasião, ceder, pois havia a possibilidade de perder o artista promissor para a gravadora concorrente, a *Odeon*. Dessa forma, “[...] após nova insistência do sanfoneiro, a gravadora rendeu-se e lançou em abril de 1945, a mazurca *Dança Mariquinha*, a primeira interpretação do cantor gravada em disco.” (SANTOS, 2004, p. 40).

---

<sup>9</sup> Era uma gravadora com origem nos Estados Unidos, que passou a ser reconhecida como *RCA Victor*, *RCA* e depois *BMG*.

Ainda nesse mesmo ano, Odaléia Guedes dos Santos ou a Léa, que era carioca, sambista, das artes e então companheira de Luiz Gonzaga, deu à luz ao seu primeiro filho, Luiz Gonzaga do Nascimento Júnior, em 22 de setembro de 1945, que foi registrado legalmente como seu filho legítimo<sup>10</sup>. Alguns anos mais tarde, Léa morreu em virtude de uma tuberculose. Desde então, Xavier e Dina, que eram padrinhos de Gonzaguinha, foram a representação familiar mais constante em sua vida, criando-o com o apoio financeiro do pai Gonzaga.

Mesmo quando a sua vida pessoal não ia tão bem, Gonzaga continuava focado no seu projeto artístico. O sucesso do sanfoneiro-cantor foi sendo consolidado com o contrato da *Rádio Nacional*, em setembro de 1945. Sonho de qualquer artista nas décadas de 40/50. O acesso aos auditórios das principais rádios possibilitou o encontro marcante com um grande sanfoneiro catarinense, Pedro Raimundo, que se apresentava ao público caracterizado de homem dos pampas. Por meio dessa inspiração, ele narrou a Dreyfus (1996):

Ele já tinha me influenciado porque sendo gaúcho ele fazia tudo de lá, então eu tinha que fazer tudo ao contrário dele. Mais uma vez ele me serviu, porque usava bombacha, botas, chapéu gaúcho, guaiaca e chicote. Então, eu achei que Pedro Raimundo era minha base, comecei a pensar que tipo eu podia fazer, porque o carioca tinha sua camisa listada, o baiano tinha o chapéu de palha, o sulista era aquela roupa do Pedro. Mas e o nordestino? Eu tinha a oportunidade de criar sua característica e a única coisa que me vinha à cabeça era Lampião...Telegrafei para minha mãe, pedindo que me enviasse um chapéu de couro bonito, lembrando Lampião (p.135).

Luiz Gonzaga, que estava no apogeu do sucesso da sua carreira, queria demarcar o seu lugar na música. Para isso, investiu num estilo visual para se apresentar. Com inspiração no gaúcho Pedro Raimundo, foi buscar, no resgate dos cangaceiros e dos vaqueiros, as vestimentas típicas, como o chapéu e o gibão de couro, que os vaqueiros usavam para se proteger do sol e dos espinhos da Caatinga, nas corridas atrás das boiadas. Gonzaga resolveu, assim, assumir a identidade de um artista regional. Tudo isso, juntamente à sua performance e à potência vocal, transmitiu uma narrativa associando todos esses elementos, caracterizando-o como um artista regional.

---

<sup>10</sup> Segundo o texto-biografia de Dreyfus (1996), testemunhos dos que conheciam Luiz Gonzaga e Léa, a dúvida sobre a paternidade de Luiz Gonzaga Júnior sempre foi algo que instigava a curiosidade de todos. Gonzaga, por sua vez, nunca fez mistério sobre sua esterilidade, como aponta no capítulo IV. Mas como pai e filho nunca fizeram teste de paternidade, e esse mistério permanece inviolável.

Contudo, foi impedido por Floriano Faissal, diretor artístico da *Nacional*, de cantar e de usar o chapéu de couro, durante as apresentações no programa. Por sua vez, Gonzaga, como era extremamente disciplinado, seguiu as regras impostas, mas continuou a apresentar-se em todos os shows, reportagens e clubes “e, de tanto se apresentar publicamente com o chapéu, Gonzaga acabou atingindo o seu alvo. Em 1949, conseguiu impor, enfim, sua imagem de nordestino, com traje típico e tudo.” (DREYFUS, 1996, p. 138).

As músicas estrangeiras ditavam a moda do momento. As músicas eruditas e palestras culturais eram a grande evidência nas rádios naquele período. Contudo, “O panorama se modificaria com a concorrência de outras rádios comerciais, como a *Mayrink Veiga*, inaugurada em 1926, e a *Rádio Educadora*, em 1927.” (COSTA, 2011, p. 136). Os preceitos nacionalistas advindos do Estado permitiram que as músicas de Luiz Gonzaga tivessem uma aceitação.

Outro fator se colocava como favorável ao futuro proeminente de Gonzaga: sua música passa a ser incentivada tanto pelo Estado, como por setores intelectualizados do país, devido, respectivamente, ao Estado populista e o problema da nacionalização da música brasileira vislumbrado pelos modernistas. Nesse meio, apesar de todo o vai-e-vem da carreira gonzagueana, fez-se o forró (COSTA, 2011, p. 136).

Nesse sentido, a figura do Estado, na voz de Getúlio Vargas, direcionava esforços para a constituição de uma identidade brasileira,

[...] compreendida, na época, não em termos de uma diversidade cultural, mas em termos de autenticidade, visava ao processo de emergência da indústria cultural no Brasil. Fazia-se necessário encontrar o elemento representativo da nacionalidade, o que motivou o interesse pela cultura popular. Foi nesse cenário que Luiz Gonzaga começou a fazer sucesso. Respondendo, por um lado, de forma satisfatória à busca do nacional-popular, ao produzir sentidos indicadores de uma identidade que parecia autêntica (NASCIMENTO, 2018, p. 19).

O processo da migração sertaneja para o Sudeste também se constituiu como um fator de aceitação do baião, pois os migrantes queriam ouvir coisas da terra. Nesse contexto, Gonzaga utilizará “[...] o rádio como meio e os migrantes nordestinos como público” para o seu sucesso (ALBUQUERQUE JR., 2011, p. 155). O público-alvo para a sua música, em especial, aqueles que marcaram suas histórias de vida com o processo de migração. Longe de sua terra, os nordestinos viraram consumidores de

sua obra, pois as canções retratavam genuinamente elementos da cultura nordestina, e isso soava como um acalanto para os ouvintes saudosos de sua terra.

São introduzidos em sua música signos sonoros que buscam produzir uma sensação de proximidade da 'realidade regional', presentificando-a por meio de aboios, gritos, estalar de chicotes, tinir de chocalhos, latidos de cães, mugidos de vacas, cantorias, pinicar de violas. As letras, como os próprios arranjos, suscitam lembranças, emoções, ideias, ligadas a este espaço distante e abstrato nomeado de Nordeste (ALBUQUERQUE JR., 2011, p. 160).

A imitação de sons, aboios<sup>11</sup>, pode ser apreendida no “causo”/música: *Samarica Parteira*, composta por Zé Dantas, obstetra e parceiro de Luiz Gonzaga, que dedicou uma homenagem às parteiras sertanejas, uma das mais longas e belas canções. Originalmente, comporta dez minutos de gravação e foi gravada em 1973, a partir da interpretação de Luiz Gonzaga.

Devido a inúmeras parcerias ao longo de sua obra, diversas “vozes” participaram da trajetória artística do cancionista gonzagueano, mas acredito que “[...] ainda que não tenha escrito a maioria das composições que gravou, é a escolha e a interpretação singular de Luiz Gonzaga que dá existência pública a esses textos”. (NASCIMENTO, 2018, p. 14).

Segundo Dreyfus (1996, p. 167), algumas músicas “[...] chegavam nuas, tímidas, caladas. Era Gonzaga, então, quem iria vesti-las, enfeitá-las, dar-lhes brilho, sensualidade, personalidade.”. E muitas delas retratam inúmeras referências do contexto nordestino, como a imitação de sons, conforme se observa no fragmento da canção *Samarica Parteira*.

*Piriri piriri piriri piriri piriri piriri piriri*  
*Uma cancela: Nheeeiim... Pá*  
*Piriri piriri piriri piriri piriri piriri*  
*Outra cancela: Nheeeiim... Pá!*  
*Piriri piriri piriri pir... Épa!*  
*Cancela como o diabo nesse sertão: Nheeeiim... Pá!*  
*Piriri piriri piriri piriri*  
*Um lajedo: Patatac patatac patatac patatac patatac. Saí por fora!*  
*Piriri piriri piriri piriri piriri piriri piriri*  
*Uma lagoa, lagoão: Bluu bluu, oi oi, kik' k' – a saparia tava cantando*  
 Disponível em: <<https://www.letras.mus.br/luiz-gonzaga/392697/>>.

<sup>11</sup> Canto grave e monótono do vaqueiro ou do pastor, geralmente sem palavras, para conduzir ou chamar o gado.

No excerto da música *Samarica Parteira*, “[...] há uma polifonia de musicalidades onde os elementos da natureza produzem sons como vento, o aboio do vaqueiro, o chocalho do gado, o bater de uma enxada de um sertanejo no chão, como também o bater das cancelas na roça.” (MORAES, 2009, p. 100).

Alguns traços culturais podem ser apreendidos com a análise da mencionada canção, conforme sinaliza Nascimento (2018) com relação à parteira, ofício que retrata a figura feminina:

Em *Samarica Parteira*, a parteira Samarica é a personagem mais importante. Como parteira, ela é também mãe. No Nordeste, atribuía-se à parteira um valor significativo. Além de mãe, ela era uma espécie de conselheira, de médica e até de feiticeira (NASCIMENTO, 2018, p. 95, grifos da autora).

É ofício desempenhado por mulheres que amparam com as mãos as crianças que nascem em casa, sem a infraestrutura e os aparatos médicos presentes nos hospitais e nas maternidades e, por isso, deve ser compreendido no bojo de condições históricas e sociais específicas. São detentoras de conhecimentos tradicionais sobre o trabalho de parto, os corpos femininos, sobre gerar e parir. “A iniciação no ofício se dá pelo acaso, ‘destino divino’, ou necessidade, e o aprendizado ocorre na prática e/ou com parteiras mais experientes. O dom, a curiosidade, a escuta e a observação são fatores que integram o ser parteira [...]”. (MELO; MÜLLER; GAYOSO, 2013, p. 5).

As parteiras, ainda hoje presentes em muitos contextos rurais do Brasil, são figuras respeitadas pela função que desempenham na comunidade, devido à falta de assistência médica no contexto sertanejo. Nessa narrativa musicada, são enfatizadas as ações dessas mulheres e a importância social da sua existência nos contextos rurais, as quais perpetuam uma prática cultural.

O enredo da canção possibilita imaginar uma situação cotidiana com a paisagem encontrada pelo caminho até a casa da parteira; a própria prática do parto em casa é um grande símbolo do povo nordestino, cujos saberes são transmitidos/apreendidos por gerações. Essa prática cultural retratada na canção é acompanhada pela mobilização da fé cristã, expressa no seguinte trecho da canção: “*Chama as muié dessa casa, p'a rezá a oração de São Raimundo, que esse cristão vem ao mundo nesse instante*”. Isso como uma forma de pedir intercessão ao divino nos momentos de aflição: o parto.

O autoritarismo dos coronéis é outro elemento evidenciado na letra da canção, conforme o excerto: *“Capitão Barbino ainda deu a última instrução – Olha, Lula, vou cuspi no chão, hein?! Tu tem que vortá antes do cuspe secá!”*.

A figura do coronel simbolizava o autoritarismo incontestável, principalmente nos interiores do Brasil, mas existindo também no contexto urbano. Seu domínio perpassava os âmbitos social, político e econômico, e utilizava mecanismos de controle local por meio de jagunços e de capangas. Diante de contextos sociais fragilizados social e economicamente, os coronéis ganhavam força no plano político local, cumprindo diferentes papéis – prefeito, delegado, juiz etc. –, eles mantinham o respeito dos seus agregados e de toda a população local.

Outra prática cultural tratada, que compõe a narrativa da canção, é o uso da medicina popular: *“Capitão Barbino, tem cebola do Cabrobró? – Ai Samarica! Cebola não, que eu espirro – Pois é prá espirrar mesmo minha fi'a, ajuda.”*. E, nesse ambiente, cuja tradição patriarcal predominava, o comportamento da mulher – guardiã de valores, obediente e do lar – pode ser compreendido no diálogo:

*- Ai Samarica, se eu soubesse que era assim, eu num tinha casado com o diabo desse véi macho.*

*- Pois é assim merm' minha fi'a, vosmecê casou com o vein' pensando que ela num era de nada? Agora cumpra seu dever, minha fi'a. Desde que o mundo é muundo, que a muié tem que passar por esse pedacinh'.*

Após o nascimento do bebê, há uma exaltação, pelo fato de o macho representar culturalmente a virilidade, atestada no trecho: *“Nasceu e é menino homem!/- E é macho!/- Ah, se é menino homem, olha se é? Venha vê os documento dele! E essa voz!”*. E o capitão Barbino, demonstrando imensa satisfação, comemora com um tiro para anunciar a boa-nova.

Recebe a instrução: *“Prepare aí a meladinha, ah, prepare a meladinha, que o nome do menino... É Bastião”*. A bebida, comumente chamada de Meladinha, é um preparado com cebola branca, gengibre, hortelã, entre outras folhas e especiarias, juntamente à adição de aguardente (cachaça). Isso com o intuito de servir aos visitantes da parida e do recém-nascido para confraternizar e celebrar a chegada de mais um membro à família e à comunidade local. Assim, com humor e sensibilidade, Zé Dantas descreveu poeticamente valores de um contexto e uma comunidade,

permeada por passagens da vida sertaneja na letra da canção, grandiosamente interpretada por Luiz Gonzaga.

O artista personifica, em sua apresentação, um Nordeste vivo, pois

Gonzaga desempenha o ato de cantar com uma coragem física que representa a realidade teatralmente. Seu corpo se torna um veículo de sensibilidade à medida que se transforma em tela onde a emoção se inscreve (NASCIMENTO, 2018, p. 35).

Ele não apenas cantava, mas provocava o público ao contar causos, gargalhar, aboiar, tudo isso a partir de uma performance que reunia alegria e sentimentos. E claro, havia também a questão estratégica de vincular todos esses elementos – questão emocional, linguagem típica, indumentária, sotaque, festas juninas – visando à identificação do público.

Contudo, como não era um homem letrado, ele necessitava de parceiros para compor. Isso pode ser observado no trecho da entrevista concedida a Dreyfus:

Eu queria cantar o Nordeste. Eu tinha a música, tinha o tema. O que eu não sabia era continuar. Eu precisava de um poeta que saberia escrever aquilo que eu tinha na cabeça, de um homem culto pra me ensinar as coisas que eu não sabia. Eu sempre fui um bom ouvidor. Cheguei até a enganar que era culto! (DREYFUS, 1996, p. 109).

Gonzaga era um homem criativo, cheio de ideais, porém precisava de um homem letrado para expressar em versos toda essa fonte criativa. O primeiro parceiro foi Miguel Lima, em 1944. O trabalho de composição com Gonzaga culminou na produção de algumas músicas. Contudo, não estava satisfeito, já que seu parceiro não era nordestino e não tinha apropriação dos elementos culturais e simbólicos do Nordeste, dificultando a incorporação nas letras dos elementos que só as vivências permitiriam narrar.

Com o fim da parceria, o cearense Lauro Maia parecia ser o nome ideal, procurou-o, conversaram, expôs seus projetos, mas Lauro “[...] Era mais compositor, arranjador e pianista do que propriamente letrista, apesar de ter feito algumas letras.” (DREYFUS, 1996, p. 107). Com isso, ele, alegando não ter competência necessária, recomendou seu cunhado, um excelente letrista, que se chamava Humberto Teixeira, cearense de Igatu, nascido em 1915, que vivia no Rio de Janeiro desde 1930. Paralelamente às demandas da advocacia, exercia sua atividade musical com reconhecimento no âmbito radiofônico. Pronto, parece que havia uma unanimidade

em pelo menos dois requisitos básicos que Luiz Gonzaga procurava, quais sejam, ser culto e ter a vivência do Nordeste.

A parceria entre os dois fez nascer o baião, ritmo que ganhou grande projeção nacional. Vejamos o depoimento<sup>12</sup> de Humberto Teixeira dado ao *Jornal de Poesia*:

Um belo dia, estou no meu escritório de advogado lá no Rio, quando me procurou o Luiz Gonzaga. Ficamos, naquela tarde, de quatro e meia até quase meia-noite, nesse primeiro encontro. Naquele dia nós chegamos a duas conclusões muito interessantes. Uma delas é que a música ou o ritmo que iria servir de lastro para nossa campanha de lançamento da música do Norte, a música nordestina no Sul, seria o baião. Nós achamos que era o que tinha características mais fáceis, mais uniformes. Naquele mesmo dia nós fizemos os primeiros versos, discutimos as primeiras ideias em torno da 'Asa Branca', que só dois anos depois foi gravada.

Assim, é possível inferir, por meio dessa narrativa, que essa parceria foi fundamental para a consolidação dos sucessos que colocariam, definitivamente, Luiz Gonzaga no cenário artístico nacional. *No meu pé de Serra*, música de cunho autobiográfico, nascida da parceria do primeiro encontro da dupla, continha uma letra com elementos marcadamente regionais e estreou o estilo que vai ser defendido pelo artista. Mas foi *Baião*, lançado em um 78 rotações<sup>13</sup>, em outubro de 1946, também fruto dessa parceria, que se perpetuou na história da *Música Popular Brasileira*.

Mas o lançamento da canção *Baião* coube ao conjunto *Quatro Ases e Um Coringa*, da *Odeon*, e Luiz Gonzaga apenas acompanhou com a sanfona. O sucesso foi tal, que a música composta por Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira só foi gravada na voz do Rei do Baião após 3 anos.

A audácia dos dois artistas possibilitou uma interlocução muito boa do baião, num diálogo entre urbano e o rural. Conforme o “[...] sucesso alcançado pelo baião, a *Rádio Nacional* lança, no ano de 1951, o programa *No Mundo do Baião*, cuja apresentação coube aos principais compositores do gênero – Humberto Teixeira e Zé Dantas.” (SANTOS, 2004, p. 56, grifos do autor). E sua estreia se deu num momento

<sup>12</sup> Depoimento de Humberto Teixeira, em entrevista concedida ao jornalista Nirez em 1977. *Jornal de Poesia*. S.1., 04/07/2000. Disponível em: <<http://www.jornaldepoesia.jor.br/nirez.html>>. Acesso em: 19 abr. 2021.

<sup>13</sup> Todo disco plano, feito a partir de 1898 até o fim dos anos 1950, e que rodava a 78 rotações por minuto, é chamado de "78". O material mais comum é a goma-laca e o disco comportava de 3 a 5 minutos de gravação em cada lado. Os tamanhos comercializados poderiam variar de 25 a 30 centímetros de diâmetro, e os discos eram vendidos sem encartes, motivo pelo qual muitas das informações sobre eles vêm apenas no selo colado ao centro. Disponível em: <<https://www.terra.com.br/diversao/musica/o-que-e-um-disco-78-rpm,3252244f85491c096a2b1aa99dc5a2e2te4pvfb1.html>>. Acesso em: 02 jul. 2022.

promissor, pois o samba estava findando sua fase áurea e surgia um novo interesse pela música de teor folclórico. Assim, o ambiente estava propício para que surgisse uma nova estrela. Neste contexto, o baião estava se afirmando como um ritmo nordestino e, também, nacional, dado o alcance do rádio naquele momento. Talvez uma das músicas mais conhecidas da dupla Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira tenha sido *Asa Branca – Toada* (RCA VICTOR 80.0510 b, 1947). Gonzaga e Teixeira continuaram sua parceria, compondo músicas repletas de significações para tantas pessoas e que marcaram gerações. Dentre elas, destacamos: *Asa Branca* (1947); *Juazeiro* (1949); *Paraíba* (1950) e *Respeita Januário* (1950).

A música, assim como outras artes, foi criadora de sentidos, de estereótipos e de imaginário em torno do Nordeste do Brasil, sobretudo sobre as secas periódicas que assolam o Sertão nordestino. Algumas canções do seu repertório realimentam essa imagem de pobreza, de estiagem e de penúria desse recorte regional. Portanto, Luiz Gonzaga também contribuiu, de certa forma, para legitimar esse olhar sobre a região, a qual foi o seu principal objeto de inspiração para a composição de canções que, entre outras questões, colocaram o povo simples do Sertão nordestino como a principal personagem das suas produções, dando visibilidade ao modo singular de viver e de habitar o Sertão.

Em contrapartida, na mesma proporção que potencializavam a cultura sertaneja, as músicas colocavam em cena o retrato do sujeito do campo, sem instrução, o “matuto”, o “caipira”, “[...] estereótipos e arquétipos atribuídos e que adjetivam de modo pejorativo e ofensivo às pessoas oriundas de contextos rurais.” (PORTUGAL, 2013, p. 62). Os elementos que compõem os versos musicais gonzagueanos fizeram com que o povo se identificasse com sua arte, ao incorporar a linguagem coloquial do matuto, do homem sertanejo, do analfabeto. Assim, Gonzaga ajudou a difundir o Nordeste que vinha sendo representado na literatura, nas letras das músicas, na indumentária e nas artes, desde as primeiras décadas do século XX.

O trabalho de Gonzaga/Teixeira adquiriu grande sucesso artístico, consagrando Luiz Gonzaga como o Rei do Baião. Humberto Teixeira elegeu-se como Deputação Federal e, em outubro de 1952, o último disco dessa parceria foi lançado, pois o dinamismo e a inspiração para compor estavam se esgotando.

Foi como fã que José de Souza Dantas Filho, ou Zé Dantas, aproximou-se de Gonzaga. Do interior de Pernambuco, onde nasceu em fevereiro de 1921, estudava Medicina. Desse encontro, uma amizade se firmaria a partir da década de 50, quando

Zé Dantas foi para o Rio de Janeiro estagiar no Hospital dos Servidores e alcançou grande êxito em sua atividade musical associada à Medicina. Nem as noites de plantão e a realização de partos – situações cotidianas na sua carreira profissional – permitiram abandonar a paixão que nutria pela música. Foi um compositor que trouxe ainda mais riqueza e identidade regional para as músicas produzidas em parceria com Luiz Gonzaga.

Segundo Santos,

Entre os vários temas abordados por Zé Dantas em seu repertório sertanejo convém citar: a sensualidade da mulher nordestina (Vem Morena); os forrós e confusões (Forró de Mané Vito); o drama da seca (A volta da Asa Branca); festas juninas (Noites Brasileiras) e o progresso nordestino (Paulo Afonso) (SANTOS, 2004, p. 49).

Com essa nova parceria, o baião atinge o seu reinado máximo, e Luiz Gonzaga “Com Zé Dantas, ele iria mais longe, transformar-se-ia num militante da alma do Nordeste.” (DREYFUS, 1996, p. 149). O dinamismo da nova parceria proporcionou ainda mais êxito, sucesso no meio artístico e mais ganhos financeiros. No período de 1946 a 1955, o baião reinava e tornava-se manchete das principais revistas e jornais da época:

O baião estava definitivamente implantado, era moda incontornável, manchete da imprensa. Enquanto *Radar* anunciava: ‘A ordem agora é baião – Coqueluche nacional de 1949’, o *Diário Carioca* publicava reportagem na qual afirmava que o ‘o baião vem fazendo estremecer todo o vasto império do samba e já agora não se poderá mais negar a influência decisiva desse gênero musical na predileção do povo’. E a revista *O Cruzeiro* publicava uma reportagem com fotos para ensinar o público a dançar o baião. No Brasil inteiro, a mídia focalizava a grande moda (DREYFUS, 1996, p. 138, grifos da autora).

Gonzaga foi um sujeito ativo na construção do baião e da representação simbólica, com músicas que abordavam temáticas genuinamente nordestinas. Cantou, interpretou, foi ator e personagem de suas canções. Por isso, desfrutara de todo o sucesso construído.

#### 1.4 “Quando eu voltei lá no Sertão [...]”: do retorno à Exu ao ostracismo

[...] *Dispois que esse fi de Januário vortô do sul*

*Tem sido um arvorço da peste lá pra banda  
do Novo Exu  
Todo mundo vai ver o diabo do nego  
Eu também fui, mas não gostei  
O nego tá muito mudificado  
Nem parece aquele mulequim que saiu daqui  
em 1930  
Era malero, bochudo, cabeça-de-papagaio,  
zambeta, fei da peste!  
Qual o quê!  
O nego agora tá gordo que parece um major!  
É uma casemiralascada!  
Um dinheiro danado!  
Enricou! Tá rico!  
[...]*

(Trecho da música *Respeita Januário* -  
composição de Luiz Gonzaga e Humberto  
Teixeira; 1950)

A escolha dessa epígrafe, retirada da música *Respeita Januário*, permite retratar como se deu o retorno de Luiz Gonzaga ao Sertão de Exu, no auge da sua carreira artística. A canção é um espetáculo à parte, com uma autenticidade digna de ser elevada à obra prima. Depois de dezesseis anos longe do Sertão, sua volta foi festejada por familiares, conhecidos e conterrâneos em geral. Famoso e com uma sanfona de 120 pinos, queria impressionar Januário, o seu pai. O velho Jacó, percebendo essa situação, chamou atenção de Gonzaga, pois era Januário que mandava ali e em toda região com sua sanfona de 8 baixos. Daí o refrão: “*Luiz respeita Januário/ Luiz, tu pode ser famoso, mas teu pai é mais tinroso/ Nem com ele ninguém vai, Luiz/ Respeita os oito baixo do teu pai!*”. Com isso, mostra o confronto de gerações de musicistas, entre o sucesso e a fama de Gonzaga e o seu pai, e a música ainda representa a relação de obediência e de respeito a seu pai.

Nessa ocasião, Gonzaga estava consagrado como um grande artista de renome nacional, e proporcionou aos seus conterrâneos um grande show para beneficiar a reforma do Hospital São Francisco, no Crato/Ceará.

Socorro, irmã de Gonzaga, narrou em depoimento a Dreyfus (1996): “Era a maior alegria do mundo, pois nós ia conhecer o irmão mais velho que eu e Aloísio não conhecíamos. Aí foi uma festa medonha: pintamos a casa, limpamos tudo. Com os vizinhos, matamos galinha, perus, porco, pra prepara a festa pra Gonzaga.”.

Outro episódio experienciado por Gonzaga foi tematizado em uma canção que contava o seu retorno à sua terra natal. Em outubro de 1968, cantaria sua volta a Exu,

na canção *Meu Araripe*, com letra de Luiz Gonzaga e João Silva, a qual foi versejada assim: “*Meu Araripe, meu relicário/ Eu vim aqui rever meu pé de serra/ Beijar a minha terra/ Festejar seu centenário*”.

No que tange à vida pessoal, no auge dos seus 35 anos, com a carreira artística consolidada, financeiramente bem-sucedido, Gonzaga estabelece laços afetivos com Helena das Neves Cavalcanti, nascida no Recife, contadora de formação e fã de Luiz Gonzaga, que havia chegado ao Rio em 1944 com a família. O encontro entre o futuro casal ocorreu em julho de 1947, nos espaços da *Rádio Nacional*. Logo após o contato inicial, Gonzaga a contratou como secretária particular. Após seis meses de relacionamento, em 16 de junho de 1948, ocorreu o enlace matrimonial. Sobre esse evento, alguns detalhes foram escritos por Dreyfus (1996, p.130), a saber: “[...] o noivo ia completar 36 anos, a noiva estava com 22 anos e dona Marieta conseguira, enfim, realizar seu sonho. O casal – e a sogra – foram morar numa casa, na rua Vereda Jansen Muller, nº 425, no Cachambi.”.

Gonzaga tinha alcançado o sucesso, a aceitação do público, da crítica, mas a sua ambição projetava mais desejos. Para ele, faltava uma orquestra com um conjunto tipicamente nordestino e, por isso, começou a imaginar uma instrumentação para ressaltar ainda mais as características do baião, constituindo um conjunto que traduzia a alma do Nordeste. Esse investimento foi materializado “[...] no palco das rádios, dos cinemas, dos *dancings* onde dava show, Luiz Gonzaga se apresentava agora com sua banda: Zequinha, no triângulo, à sua esquerda, e João André Gomes, vulgo Catamilho, no zabumba, à sua direita. (DREYFUS, 1996, p. 153, grifos da autora).

O sucesso da banda estava muito latente. Entre composições, gravações, shows, entrevistas, também conciliava a vida de viajante com inúmeras travessias por entre diferentes lugares do Brasil. Em maio de 1951, Gonzaga e sua banda – Catamilho e Zequinha – sofreram um grave acidente de carro, quando estavam indo a São Paulo.

Segundo Dreyfus (1996), o baião era o auge do momento, e em torno dele orbitavam muito sucesso e dinheiro, convites para parcerias com cantores, programas, compositores e, claro, os patrocinadores, que estavam descobrindo o que atualmente denomina-se como *marketing*, que possibilita muita visibilidade e retorno financeiro quando se entrelaça nome com marcas dos produtos. Assim, em 1951, os *Laboratórios Moura Brasil* contrataram Gonzaga para uma turnê no país, com duração contratual de um ano. Acompanhado de sua banda – Catamilho e Zequinha –

Gonzaga faz uma excursão pelas principais cidades e capitais do Brasil, de Norte a Sul.

Gonzaga descobriu sua verdadeira paixão: a vida de viajante! Por isso, não mais se limitava aos trâmites contratuais com emissoras. Essa liberdade geográfica, de poder levar sua música para os quatro cantos do Brasil, fê-lo realizar mais uma nova turnê, financiada pela empresa *Alpagartas Roda*. Durante a turnê da banda em 1953, alterou-se a composição com a saída de Catamilho, devido à embriaguez constante nas apresentações, fato que gerava conflitos e efeitos negativos nos shows. Zequinha, solidário com a situação do colega da banda, também decidiu sair.

Em plena turnê, houve a necessidade de substituí-los e, assim, montou-se um novo conjunto, formado por Osvaldo Nunes Pereira, que possuía nanismo e ficou conhecido como Salário-Mínimo, e Juraci Miranda, que exercia o ofício de engraxate e foi apresentado ao público como Custo de Vida. Ambos não sabiam tocar, e ficou a responsabilidade para Gonzaga, quanto a ensinar-lhes. Juraci com a zabumba e Osvaldo com o triângulo.

Em 1953, a parceria entre Zé Dantas e Luiz Gonzaga possibilitou o lançamento de músicas como *Xote das Meninas*, *ABC do sertão*, *Algodão* e *Vozes da Seca*, especialmente as duas últimas assumiram um tom de denúncia social e de crítica aos governantes.

Sobre essa questão, Dreyfus destaca que “O conceito de música engajada não existia na época, mas a denúncia contida nessa música marcou profundamente Gonzaga, que, assumindo então uma postura de ‘cantor de protesto’, procurou traduzir, nas músicas que cantava, os problemas do Nordeste.” (DREYFUS, 1996, p. 190).

A música *Vozes da Seca*, composta por Luiz Gonzaga e Zé Dantas em 1953, marcou, de forma peculiar, a obra de Luiz Gonzaga, por ter sido a primeira que imprimiu uma crítica social, apontando diferenças entre o Nordeste, considerado uma região pobre e dependente, e o “Sul Maravilha”. Diante de um repertório repleto de músicas com tom festivo, apresentando o Nordeste em verdadeiras crônicas sobre os seus lugares e os cotidianos, a cultura, o modo de falar, de viver e de se expressar, poucas letras retratam situações de protesto, denunciando as mazelas no contexto sertanejo e nordestino. Segundo Dreyfus (1996), Luiz Gonzaga apresentava-se enquanto sujeito conservador e sempre manteve uma posição de respeito diante da hierarquia social, algo muito marcante na sociedade nordestina e nas próprias

experiências pessoais de Gonzaga. Então, sua conduta artística refletiu essa postura de deferência àqueles que representavam poder e autoridade social e política.

Gonzaga era fruto de um contexto permeado pelo coronelismo e pela subserviência de seus agregados e subalternos. Por isso, tinha respeito pelas regras e hierarquias da sociedade na qual estava incluído, uma vez que

[...] o 'coronelismo' é sobretudo um compromisso, uma troca de proveitos entre o poder público, progressivamente fortalecido, e a decadente influência social dos chefes locais, notadamente dos senhores de terras. Não é possível, pois, compreender o fenômeno sem referência à nossa estrutura agrária, que fornece as bases de sustentação das manifestações do poder privado, ainda tão visíveis no interior do Brasil (LEAL, 1986, p. 20).

Nos primeiros anos da República brasileira, o coronelismo foi um fenômeno político muito marcante e atuante no cenário político. A herança de uma sociedade agrária, desde os tempos do Brasil Colônia, serve como um dos elementos históricos que explicam o aparecimento do coronel no interior do país, e é por meio da grande posse da terra que ele vai perpetuar os seus mandos e desmandos. Cabe ressaltar que o título de coronel surge a partir da compra de patentes pela Guarda Nacional, que foi uma força militar implantada no país em 1831. Nesse período, o país vivia sob o Período Regencial, e necessitava de um exército forte para conter as diversas rebeliões em virtude das questões políticas do período.

Diante de um contexto em que muitos camponeses dependiam das terras dos coronéis para produzir, esses exerciam certo controle sobre seus agregados e as pessoas que necessitavam de favores junto ao coronel. Por constituírem uma massa de pessoas, em sua maioria pessoas analfabetas e muito pobres, o coronel era visto como uma liderança política muito forte. Seu alto grau de influência sobre a política local, e também sobre seus dependentes, fazia com que o coronel tivesse uma força eleitoral considerável e utilizava esse prestígio e poder para indicar o candidato que o eleitor deveria votar.

A situação do isolamento municipal consiste em um dos elementos explicativos para a existência e a permanência desse fenômeno na história da política brasileira. Então

[...] o 'coronelismo' atua no reduzido cenário do governo local. Seu *habitat* são os municípios do interior, o que equivale a dizer os municípios rurais, ou predominantemente rurais; sua vitalidade é inversamente proporcional ao desenvolvimento das atividades urbanas, como sejam o comércio e a

indústria. Conseqüentemente, o isolamento é fator importante na formação e manutenção do fenômeno (LEAL, 1986, p. 251).

Por estar numa realidade de isolamento, o coronel conseguia perpetuar seus domínios de forma muito eficiente, pelo fato de a população ser analfabeta e não dispor dos meios de comunicação que lhe propiciasse conhecer outras realidades. As relações de dependência também foram um fator condicionante para a prática coronelista. Então, a classe social, desprovida da posse da terra e dos meios de produção, encontrava, nas terras do coronel, a possibilidade de produzir e de tirar os meios de sua subsistência.

Findando a década de 1950, a música de Gonzaga, enquanto expressão do Nordeste, havia sido plenamente compreendida pelo público; o baião era (re)conhecido nacionalmente e até internacionalmente. Inspirados na arte de Gonzaga, surgiam vários sanfoneiros e discípulos do Rei do Baião. Depois de atingir o auge do sucesso, viria em seguida a fase do esquecimento do baião.

Segundo Santos (2004), depois do grande sucesso e visibilidade nacional, o baião passou por um momento denominado de ostracismo, compreendido entre os anos de 1956 a 1967. Nos anos que compreendem esse período, houve pouca execução do baião nos principais programas de rádio, e um afastamento de Luiz Gonzaga do espaço urbano. Esse momento da carreira artística de Luiz Gonzaga foi versejado na canção *Pra onde tu vai, baião?*, composição: João Do Vale/Sebastião Rodrigues

*Pra onde tu vai Baião?  
 Eu vou sair por aí  
 Tu vais por que, Baião?  
 Ninguém me quer mais aqui } bis  
 Sou o dono de cavalo  
 De garupa, munto não  
 Eu vou pro meu pé-de-serra  
 Levando meu matulão  
 Lá no forró, sou o tal  
 E sou o Rei do Sertão  
 Nos clubes e nas boites  
 Não me deixam mais entrar  
 É só triste e bolero  
 Rock e tchá tchá tchá  
 Se eu tou sabendo disso  
 É mió me arretirá*

Disponível em: <<https://www.letras.mus.br/luiz-gonzaga/1562798/>>.

Esse ostracismo, nas grandes cidades, explica-se por uma mudança de contexto pelo qual a sociedade passava naquele momento – entre os anos de 1956 a 1967 –, marcado por intensas ações que compuseram as propostas ousadas de Juscelino Kubitschek, vinculadas ao Plano de Metas. Nesse contexto, “[...] surgia um Brasil novo: de Brasília, do cinema, do concretismo, da Bossa Nova, da Jovem Guarda, da televisão... Um Brasil urbano... Os adolescentes trocavam o som da sanfona pelo do violão, instrumento mais urbanizado.” (COSTA, 2011, p. 143).

As mudanças de ordem econômica e industrial se tornavam realidade e foram percebidas na ampliação do consumo e em padrões culturais da população – a troca dos 78 Rpm pelos LPs, o baião pela Bossa Nova, a música regional perdeu holofotes. No bojo de toda essa transformação, temos o aparecimento da TV, a novidade que vai se consolidar como veículo de entretenimento para os brasileiros.

[...] o surgimento desse novo meio de entretenimento proporcionou um refluxo nos investimentos publicitários do rádio – instrumento essencial para a difusão do baião –, que também se rende à novidade das manifestações musicais e ao novo estilo propagado pela ‘juventude transviada’ brasileira, que apresentava como seus principais influenciadores, os galãs *hollywoodianos* e a música norte-americana (SANTOS, 2004, p. 62, grifos do autor).

Alguns aspectos da cultura brasileira passam a ser influenciados pelas novidades norte-americanas, e com a música não foi diferente. Com a influência do *jazz*, temos o surgimento de um novo gênero musical: a bossa-nova, tendo como um dos seus idealizadores o cantor e compositor João Gilberto, que lançou essa referência em 1958, com o disco *Chega de Saudade*. Esses fatores explicam como

[...] a exclusão de Luiz Gonzaga do cenário musical brasileiro deu-se, principalmente, pela identificação do baião como música regional. Essa identificação – essencial no início da carreira do sanfoneiro e no surgimento do gênero musical – será entendida como um aspecto negativo de sua música. Outro fator que contribuiu para o processo de exclusão do ritmo nordestino dos meios de comunicação foi a associação com o período político brasileiro anterior (SANTOS, 2004, p. 66).

A grande massa se desinteressou por Gonzaga que, diante da agitação midiática e cultural, abriu precedentes para outros movimentos musicais, que atingiam as capitais, as classes médias e a alta sociedade. Nesse sentido, a música de cunho regional tinha perdido espaço naquele momento por fatores de ordem cultural, política e econômica. O contexto político do momento associava os governos anteriores como

sinônimo de atraso e Luiz Gonzaga tinha relações muito próximas com o alinhamento político de governantes antecedentes. Além disso, com a mudança de contexto, as temáticas exploradas pelas músicas de Gonzaga já não chamavam mais a atenção, pois, naquele momento, a novidade orbitava em torno de músicas que explorassem outras questões/temas e, assim, a classe média urbana oscilava em suas preferências, de acordo com as novidades veiculadas pelos meios de comunicação.

Confrontando-se com esses desdobramentos, em sua trajetória artística, coube a Luiz Gonzaga buscar apoio junto ao seu público fiel. Sobre essa nova realidade, ele narrou:

Eu, como cantador pobre, sabia que a cidade grande não ia me dar oportunidade, então eu gravava meus discos e ia procurar o meu público lá nos matos. Nos estados longínquos. Esse povo vinha me ouvir e as praças ficavam cheias. Eu arranjava patrocinador no local e, às vezes, levava patrocinador do Sul que tinha pretensões no Nordeste. Me davam cartazes. Eu cantava na praça pública, nos coretos, nos circos e até nos quartéis. Eu chegava na cidade do interior com meus discos, cantava na praça pública, vendia meu peixe. Foi sempre no Nordeste que eu me arrumei (DREYFUS, 1996, p. 209).

O ostracismo se deu nas cidades grandes e capitais, aqueles que estavam sempre à deriva daquilo que era moda e ditados por influências culturais externas. Por estarem distantes dos grandes centros, que eram fortemente influenciados pelos meios de comunicação e pelos padrões urbano-industriais que estavam sendo gestados, as cidades interioranas proporcionaram o acolhimento à música e ao artista, ambos sendo grandes referências para essas populações.

Na década de 1960, reacende-se o debate em torno da construção da identidade nacional,

Por meio dos Centros Populares de Cultura da Une – CPC's, os universitários apresentam uma nova dimensão da cultura popular nacional cuja proposta principal é a valorização das manifestações populares como fonte de transformação social e conscientizadora do ideal revolucionário do povo (SANTOS, 2004, p. 73).

Ainda nos anos 60, o cinema apresentava ao público riquíssimas produções, por meio de

Filmes como Deus e o Diabo na Terra do Sol, de Glauber Rocha; Vidas Secas, de Nelson Pereira dos Santos; e O pagador de Promessas, de Anselmo Duarte – obra premiada com a Palma de ouro em Cannes, no ano

de 1963 – foram as principais referências desse novo padrão do cinema nacional (SANTOS, 2004, p. 74).

Em 1964, o cenário político havia mudado, com o contexto do pós-golpe militar e a instauração da ditadura, “[...] o que deixou Luiz Gonzaga totalmente indiferente ou, talvez, mesmo satisfeito, não com a ditadura, mas com os militares. Ele que tanto respeitava o Exército...” (DREYFUS, 1996, p. 233).

Com o afastamento do *show business*, o fator financeiro teve efeitos consideráveis na vida de Gonzaga, e entre as formas que encontrou para ganhar dinheiro foi fazendo comerciais e *jingles* políticos. Porém, sem prestar atenção ao partido político que iria promover, agia de forma alheia a ideologias políticas as quais os partidos defendiam.

Para ele, “[...] quem chega com ambulância, remédio, quem dá emprego, ajuda, quem faz barragem? São os governos, nunca foi a oposição. E eu prefiro os que agem”. (DREYFUS, 1996, p. 238). Assim, Gonzaga justificava sobre o modo como se colocava frente às questões políticas que marcaram aquele período. Desse modo, pouco importava para ele quais os preceitos ideológicos que sustentavam determinados grupos políticos e, por isso, solicitava apoio no plano estadual e federal, que, segundo ele, não era para fins pessoais, mas sempre para o Sertão, para o Nordeste.

Alceu Valença, um dos grandes artistas da atualidade, foi entrevistado por Dreyfus (1996, p. 238), e afirmou:

Um dia eu o encontrei no aeroporto de Recife, esperando o avião que estava chegando de Brasília. ‘E aí, seu Luiz, o senhor está esperando o presidente Geisel?’ Ele respondeu: ‘Não, estou esperando Marco Maciel. Tudo o que eu solicito para o Exu, ele atende na hora’.

Além disso, os posicionamentos políticos que eram adotados por Gonzaga refletiam em marcas profundas no relacionamento com seu filho, Gonzaguinha, que era atuante e militante político de oposição ao Regime Militar e, em contrapartida, seu pai não poupava elogios ao regime e não se opunha à ditadura, como grande parte da classe artística à época.

Existia um movimento de ascensão de grandes festivais musicais, entre eles o da *Jovem Guarda*<sup>14</sup>. O baião, que estava sendo considerado um ritmo arcaico diante do cenário histórico-cultural que se desenhava à época, mais tarde, começou a ser redescoberto pela juventude, que tinha as músicas de Luiz Gonzaga como referência quando ouvia na infância. Nesse processo, há o marco referencial para esse retorno, que foi

A partir do III Festival de Música Popular Brasileira – organizado pela TV Record e realizado, na cidade de São Paulo, em outubro de 1967 – uma recuperação e revitalização do que era considerado arcaico – o baião e Luiz Gonzaga (SANTOS, 2004, p. 75).

Até o momento do aparecimento do *Tropicalismo*<sup>15</sup>, Luiz Gonzaga continuava a sua fase de ostracismo musical diante dos grandes holofotes. Entretanto, sua trajetória nas cidades interioranas continuava a todo o vapor.

No *III Festival de Música Popular Brasileira*, houve o surgimento do movimento reconhecido como *Tropicalismo*. Nele, tivemos dois importantes representantes nordestinos e baianos: Gilberto Gil e Caetano Veloso. Inclusive, eles próprios sempre citavam, em suas passagens, shows e entrevistas, a importância de Luiz Gonzaga como uma marcante referência para suas produções. Assim, foi

Redescoberto pelos tropicalistas, Luiz Gonzaga passou a interessar à comunidade universitária, num momento de ebulição política e social. A partir daí, o cantor reapareceu, dessa vez, também por meio da televisão (NASCIMENTO, 2018, p. 29).

Dada a grande relevância de Luiz Gonzaga para os tropicalistas, quando Caetano Veloso estava em Londres, devido ao exílio imposto pela Ditadura Militar, ele gravou um disco e, entre as músicas interpretadas, havia a versão de *Asa Branca*, a única cantada em português. A reação de Gonzaga pode ser conferida em uma de suas narrativas expostas em Dreyfus (1996):

Eu ouvi falar que Caetano Veloso estava na Inglaterra e tinha gravado 'Asa Branca'. Era a época da primeira missa, e eu estava no Norte. Um dia, em Fortaleza, estou passando em frente a uma loja de discos e o vendedor me chamou:

<sup>14</sup> Foi um movimento musical, surgido na década de 1960, que influenciou a moda e o comportamento da juventude na época. Esse movimento foi influenciado pelos *Beatles*, jovens ingleses que uniam canções românticas e descontraídas com guitarras elétricas. Fonte: <<https://musicabrazilis.org.br/temas/jovem-guarda>>. Acesso em: 27 abr. 2021.

<sup>15</sup> Foi um movimento musical que incorporou elementos da cultura estrangeira e fundiu-se com a cultura tradicional brasileira, utilizando-se de alegorias, de irreverência e de improvisação musical (SANTOS, 2004).

– Oh! Seu Luiz, o senhor já ouviu a ‘Asa Branca’ cantada por Caetano Veloso?

–Não ouvi ainda não.

– Quer ouvir?

– Agorinha! – e entrei na loja. Ele me deu a capa enquanto colocava o disco na vitrola. Essa capa com uma fotografia dele com aquele casaco de inverno, expressava tanta tristeza, mas tanta tristeza, que meus olhos se encheram de lágrimas. Quando tocou o disco, aí eu chorei por dentro de mim. Mas quando ele fez aquela gêmeira do cantador sertanejo, aí eu não aguentei, chorei feio! Foi uma das maiores emoções que eu tive na vida. Muita gente achou aquilo de mau gosto. Mas eu que sou autêntico, eu senti que ele teve uma força muito grande em fazer aquela gêmeira em ‘Asa Branca’ Aí subiu muito o conceito que eu já tinha dele, eu o admirava. Esses dois baianos [Caetano e Gil] moram no meu coração. Porque foi justamente através dos baianos, que quando foram para o Rio de Janeiro participar dos grandes festivais fabulosos, com novas toadas, tiveram a dignidade de dizer nas entrevistas deles que tudo aquilo era Luiz Gonzaga. E isso bateu! (DREYFUS, 1996, p. 249).

A narrativa, carregada de sentimentos, expõe a surpresa e a gratidão de Luiz Gonzaga pelo reconhecimento para com a sua obra. Enquanto Gonzaga se reaproximava ainda mais de suas raízes no Nordeste, a juventude brasileira descobria sua música. Assim, aos poucos, Gonzaga estava voltando à cena musical e retornando a seu posto de Rei do Baião. Também vale ressaltar

Outro episódio que contribuiu para a redescoberta do sanfoneiro foi o boato, promovido pelo jornalista e radialista Carlos Imperial em 1968. Em seu programa, *Os Brotos Comandam*, o radialista afirmou que os Beatles iriam gravar a música Asa Branca no próximo álbum da banda, denominado *White Album* (SANTOS, 2004, p. 80, grifos do autor).

Isso não passava de uma brincadeira. Porém, os meios de comunicação incorporaram e passaram a divulgar essa informação. O resultado culminou em convites para que Luiz Gonzaga explicasse essa fascinante associação entre o seu baião e o rock inglês.

Como não podemos esquecer, o contexto histórico foi o Regime Militar. Nele, o Ato Institucional Nº 5 – AI-5<sup>16</sup>, entre uma série de ações, realizou medidas de restrição e de repressão às manifestações artísticas e aos autores de canções que eram consideradas de protesto, por terem teor de crítica ao regime.

---

<sup>16</sup> De acordo com entrevista do historiador Carlos Fico cedida ao jornal eletrônico *El País*, o decreto foi assinado em 13 de dezembro de 1968 pelo Governo do marechal Costa e Silva. Entre as ações, o AI-5 permitia o fechamento do Congresso e a cassação de mandatos de parlamentares, a suspensão dos direitos políticos de qualquer cidadão, tudo isso sumariamente. E acabou revogado em 1978, pelo presidente Ernesto Geisel, que iniciava sua lenta e gradual abertura do regime. Fonte: <[https://brasil.elpais.com/brasil/2019/11/26/politica/1574785901\\_729738.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2019/11/26/politica/1574785901_729738.html)>. Acesso em: 28 maio 2021.

Contudo, os estudantes universitários foram subversivos, e deram o reconhecimento da música que estava assentada nos elementos e nas raízes culturais do Brasil. Isso como uma forma de enfrentar as canções sem conteúdo veiculadas pela *Jovem Guarda*, que exaltava o milagre econômico do Regime Militar. Então, Luiz Gonzaga, que estava submerso pela onda do momento – Bossa Nova e *Jovem Guarda* –, estava voltando às luzes da ribalta. Mas

Nada adiantaria a nova geração estar abrindo espaço para o velho sanfoneiro, se ele não soubesse ocupá-lo. Mas o reinado pôde continuar, graças a inteligência, à sensibilidade, à perspicácia de Gonzaga, à sua capacidade de acompanhar o tempo, à evolução da sociedade, à mudança dos costumes, da música, da técnica, das mentalidades... (DREYFUS, 1996, p. 254).

Gonzaga estava retornando ao sucesso, agora de forma mais madura e consolidada, pois uma carreira de respeito foi construída. Na década de 70, mesmo diante de um cenário musical mais dinâmico e atualizado com o que havia de mais recente na indústria da música, Gonzaga manteve suas raízes fortemente semelhantes a tudo aquilo que criara no início de carreira, mas evoluiu, adaptando-se às tendências que predominavam no mercado.

Como uma forma de marcar o seu retorno aos holofotes, Gonzaga presenteou a juventude e marcou, com a gravação do disco “*O Canto Jovem de Luiz Gonzaga, RCA Victor*”, gravado em 1971, no qual interpreta canções de músicos da nova geração, como Caetano Veloso, Edu Lobo, Gilberto Gil, Geraldo Vandré e de seu filho Gonzaguinha. Assim, Luiz Gonzaga interpretou as canções dos meninos que estavam silenciados pelo exílio ou pela censura. Então, coube a Luiz Gonzaga assumir seu retorno com grande maestria, digno de seu título de Rei do Baião, regressando aos palcos, às estradas e ao seu público. Gravou alguns outros discos: *Aí tem Gonzagão*; 1988; *BMG*; *Vou te matar de cheiro*; 1989. E ainda encontrando fôlego, em 1988, lançou, pela *RCA* (nessas alturas *BMG*), *Cinquenta Anos de Chão*, com 5 LPs que reuniam os maiores sucessos de sua obra.

No final de 1987, seu estado de saúde começava a dar sinais de desgaste. Incansável cantador, apaixonado pela sua música, continuava fazendo o que mais gostava. Quando foi admitido no hospital Santa Joana no Recife, em 21 de junho de 1989, sua agenda de shows para o São João estava lotada. Em 02 de agosto de 1989,

morre Luiz Gonzaga, mas sua voz arquivou grande acervo na *Música Popular Brasileira*.

*Minha vida é andar por este país  
Pra ver se um dia descanso feliz  
Guardando as recordações  
Das terras onde passei  
Andando pelos sertões  
E dos amigos que lá deixei  
[...]*

Figura 5 – “Por ondes eu andei, cantei as coisas da minha terra, as belezas de um pé de Serra”



Elaboração: Douglas Amaral, 2022.  
Pintura digital simulando xilogravura.

## 2 GEOGRAFIA E MÚSICA: Dialogicidade

---

A música foi feita por e para os sujeitos sociais e, nesses encontros e caminhos de sentidos, o estudo geográfico dos fenômenos sonoros ou, mesmo, da interface Geografia-Música, encontra um campo fecundo de investigação do mundo vivido (SILVA, 2019, p. 60).

Entre Geografia, versos e canções, essa temática é discutida à luz das contribuições da Geografia Cultural, possibilitando um diálogo entre Geografia-Música e, ao incluir as letras das canções de Luiz Gonzaga, realizamos um esforço de interpretação sobre os sentidos e os significados que emergem nas letras das canções. Suas músicas possuem estreita correlação com o seu meio natural, social e cultural. Foi mobilizando esse lugar de fala que Gonzaga construiu seu legado artístico, pois “[...] as músicas de Luiz Gonzaga são recursos comunicativos, que instituem um lugar, acionando um imaginário já gravado na memória coletiva.” (NASCIMENTO, 2018, p. 30).

Neste capítulo, transitamos por uma discussão sustentada pelos teóricos que refletiram sobre a construção da Geografia Cultural, desde as contribuições dos estudos clássicos de Carl Sauer, na Escola de Berkeley, e sua posterior renovação,

com uma perspectiva que alarga e aprofunda a diversidade de temáticas que podem ser incluídas em trabalhos de análise espacial, do ponto de vista material e imaterial, como as festividades, as danças, a literatura e a música.

As canções podem representar laços espaçotemporais com os lugares vividos, possibilitando a constituição de memórias afetivas, pois a música é “[...] a mais poderosa manifestação artística em comunicar representações sociais e, não raro, mistura outras linguagens artísticas como o audiovisual, a literatura, o cinema e a dança”. (PANITZ, 2010, p. 77).

O Brasil possui um campo fecundo de possibilidades de estudo com a música, devido à sua rica produção musical, aos artistas e à diversidade de ritmos. No mais, trazemos, na seção seguinte, a interlocução entre a música e o objeto de estudo, qual seja, as canções que marcam a trajetória profissional de Luiz Gonzaga, intencionando evidenciar como sua musicalidade foi marcada por temas e sentimentos diversos – religiosidade, seca, migração, saudade, pertencimento, modos de vida, geografia do Sertão nordestino, lugares e seus cotidianos, pessoas que foram enaltecidas em sua obra –, mostrando sua genialidade enquanto compositor e intérprete.

## 2.1 Música e Geografia Cultural: aproximações e diálogos

*Deus me deu o dom de falar, com a minha  
própria linguagem, despreocupado, sem medo  
de errar, porque o povo já sabe que eu não sou  
intelectual, então eu mando brasa [...]*

*Luiz Gonzaga*

As primeiras iniciativas, em relação à incorporação de expressões artísticas aos estudos geográficos, são localizadas na Europa e na América do Norte. Entre essas expressões, a literatura obteve o maior arcabouço de teóricos, de títulos e de trabalhos do que aqueles dedicados a propor uma relação entre música e Geografia, por exemplo (CORRÊA; ROSENDAHL, 2007).

A construção de trabalhos com produções inspiradas na abordagem cultural delinea novas possibilidades e também desafios para aqueles pesquisadores que pretendem “[...] trilhar outras abordagens teóricas e metodológicas na ciência geográfica, estabelecendo uma conciliação entre ciência e arte, razão e sentimento”. (ALMEIDA; VARGAS; MENDES, 2011, p. 24). Tal concepção vem se estruturando há cerca de três décadas, ao esboçarem-se, dentro da Geografia, novos horizontes para a melhor compreensão de como os homens apreendem e mantêm relações com o seu entorno, os significados e os sentidos que dão aos lugares.

Desse modo, Claval (2012) aponta o contexto e os percursos do desenvolvimento da abordagem cultural da geografia brasileira. A virada para estudos com essa dimensão acontece, de forma mais marcante, na década 1990, pois até então vinha se desenhando de forma marginal na Geografia e, a partir disso, houve uma estruturação e uma consolidação de forma mais consistente.

Graças a essa abertura para a inserção de novos debates, temos essa possibilidade de explorar uma multiplicidade de temáticas pela dimensão geográfica de estudos. Isso a partir da música, da literatura e do cinema, tendo em vista a apreensão do real, dos simbolismos, das questões culturais e religiosas.

Há, portanto, uma tendência de pesquisas direcionadas para esse campo de estudos, com a incorporação da literatura, do cinema e da música. No Brasil, é ilustrativo o desenvolvimento de pesquisas em torno dessa dimensão. Por isso, destacamos o pioneirismo do Núcleo de Estudos e Pesquisas em Espaço e Cultura – NEPEC, coordenado pelos professores Roberto Lobato Corrêa e Zeny Rosendahl, ao protagonizar discussões em torno da Geografia Cultural. O grupo vai fortalecer as reflexões em torno da Geografia da Religião. Segundo Claval (2012), a institucionalização da Geografia Cultural vai prosseguir no decorrer dos anos 2000, por meio da criação de outros grupos de trabalhos nas mais distintas universidades brasileiras.

Ainda, seguindo a perspectiva de Corrêa e Rosendahl (2007), a visão geográfica sobre a música distingue-se daqueles que se interessam pela crítica, os pesquisadores das letras, os músicos, os cientistas sociais e das comunicações. As pesquisas deles são de longas datas, e o desenvolvimento tardio da Geografia Acadêmica, na década de 1930, e o seu lento desenvolvimento, até os anos de 1970, explicam o pouco desenvolvimento teórico sobre essa perspectiva de estudo.

A expansão dos cursos de geografia nos anos de 1970 e 1980 não foi acompanhada pela adoção de investigações de natureza interpretativa, mas ao contrário, calcada em perspectivas positivistas ou marxistas: a interpretação de textos, em geral, foi vista como irrelevante (CORRÊA; ROSENDAHL, 2007, p. 14).

Até então, a música não se constituía enquanto importante fonte de pesquisas em Geografia Cultural, muitas vezes soando como desinteressante, a respeito da geograficidade contida em inúmeras canções.

A partir da renovação da geografia cultural, na qual 'significado' passou a constituir-se em 'palavra-chave', cinema, música, literatura, pintura e outras artes tornaram-se relevantes para os geógrafos, agora dotados de outras bases epistemológicas, teóricas e metodológicas que lhes permitem interpretar as representações construídas pelos outros (CORRÊA; ROSENDAHL, 2009, p. 8).

Essa negligência se deu porque as discussões estavam presas à dimensão material da cultura. Assim, a renovação da Geografia Cultural propicia a incorporação de temáticas para além da dimensão não material.

A partir de 1990, houve um amadurecimento de estudos debruçados na perspectiva interpretativa de letras de músicas. Destacamos o trabalho precursor de João Baptista Ferreira de Mello<sup>17</sup> na geografia brasileira, com sua dissertação de mestrado defendida na Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, em 1991, na qual analisa a cidade do Rio de Janeiro, sob a perspectiva de seus compositores, entre os anos de 1928 a 1991, como enfatiza Panitz (2012).

Após vinte anos da sua defesa de dissertação, intitulada *O Rio de Janeiro dos compositores da música popular brasileira 1928/1991: uma introdução à Geografia Humanística* (MELLO, 1991), que inaugura as pesquisas direcionadas à interface entre música e Geografia, temos, ao menos, três abordagens:

---

<sup>17</sup> Entre pesquisas que enfatizaram a alma dos lugares, os simbolismos nas canções e as percepções das pessoas com/sobre os lugares de vivências e de experiências, temos o legado do professor João Baptista Ferreira de Mello, professor de Geografia da Universidade Estadual do Rio de Janeiro – UERJ que faleceu hoje, dia 11 de julho de 2021. Um dos precursores da Geografia Humanista e da Geografia da música no Brasil, construtor de uma geografia viva, com o seu projeto “*Roteiros Geográficos do Rio*”, em que apresentava a cidade do Rio de Janeiro com uma caminhada a pé pelos principais pontos da cidade, destacando suas transformações, histórias, memórias... Impulsionou a construção de uma Geografia dos sentimentos, do mundo vivido. Seu trabalho inovador inspirou e inspira muitos de nós geógrafos, que buscamos outros modos de fazer pesquisa e de praticar a docência em Geografia, considerando as nuances e as percepções sobre os lugares, por meio da análise e das narrativas sobre as nossas vivências e experiências.

Em um primeiro momento temos abordagens calcadas nas filosofias do significado (fenomenologia, hermenêutica, existencialismo e outros) através da Geografia Humanística – esta utilizou largamente a letra da canção como fonte de suas pesquisas. Também, abordagens em Geografia Social e Cultural as quais mantêm a tradição crítica da Geografia brasileira nas últimas décadas, utilizando referenciais teóricos da sociologia, antropologia, história cultural e estudos culturais – nestas utiliza-se não só as letras das canções, como também a perspectiva do som, as espacialidades da atividade musical e os discursos dos atores produtores da música. Por fim, as abordagens voltadas ao ensino em Geografia, produzindo compreensões para a construção de conceitos geográficos (PANITZ, 2012, p. 7).

Embora não sejam extensamente numerosas, encontramos um esforço considerável no avanço dessa discussão, e com uma heterogeneidade de abordagens entre a música e a Geografia, fortalecendo a diversidade de enfoques. Conforme assinala Panitz (2012), essas pesquisas também apresentam uma heterogeneidade conceitual, enfatizando o conceito de lugar, de região, de paisagem e/ou de território.

Panitz (2012) aponta os Estados Unidos, a Inglaterra e a França como centros de discussões avançadas, tendo a música como fonte de pesquisas. A produção de pesquisas em Geografia e música, nos países anglófonos, centra-se em duas abordagens distintas: a difusionista, inspirada na escola saueriana, “[...] focaram-se boa parte do tempo em descrição das representações espaciais nas canções, nas análises locacionais e de difusão de ritmos, instrumentos e práticas musicais, e na regionalização destes.” (PANITZ, 2012, p. 3). E a perspectiva crítica, inspirada nos estudos culturais, “[...] a partir da conferência *The Place of Music* em 1993, organizada pelo Instituto de Geógrafos Britânicos, surge uma renovação dos estudos, em direção a abordagens mais críticas.” (PANITZ, 2012, p. 3).

Ainda segundo Panitz (2012), no âmbito dos estudos franceses, a predominância está no território como categoria de análise. Assim, a música parte de uma investigação na perspectiva da construção e na afirmação da identidade territorial. Nesse sentido, os diálogos em torno da proposição geográfica da música têm possibilitado a conexão com uma diversidade de interfaces temáticas, bem como um quadro ampliado de escalas geográficas.

Contudo, ao contrário do que se parece – quando tratamos de manifestações e de espaços culturais –, o contexto do geográfico pela música não aparece no giro cultural dos anos 1980, com as reorientações tecidas no âmbito geográfico.

Panitz (2010) enfatiza que os primeiros estudos sobre o espaço e a música remetem ao final do século XIX, do africanista, etnólogo e arqueólogo Leo Frobenius, discípulo de Ratzel, que relacionou o estudo da dispersão das culturas associando às

similitudes da morfologia dos tambores com outros instrumentos musicais. Esse estudo foi fundamental para o desenvolvimento da teoria dos círculos culturais ou Kulturkreis.

Ressaltamos a contribuição de dois autores para a mobilização de um espaço na agenda geográfica para os estudos com a música: Carney (2007) e Kong (2009). Dois nomes importantes nesse debate, pois se debruçaram sobre esse tema e socializaram grandes reflexões em publicações, num esforço de sistematizar essa vertente temática. Castro (2009) destaca essa contribuição, ao sinalizar que

Um dos mais importantes trabalhos já realizados na área de geografia e música é de autoria de George O. Carney, no livro *The Sounds of People and Places: Readings in the Geography of Music*, originalmente lançado em 1978, no qual o autor apresenta uma coletânea de ensaios próprios e de outros autores que se dedicaram a este tema (CASTRO, 2009, p. 7-8).

Kong (2009) instaura, no debate geográfico, a necessidade de introduzir uma formulação de análise para a música popular. A possível causa da indiferença dos trabalhos dentro da Geografia com a incorporação da música popular se justificaria por uma valorização da cultura de elite, que foi sendo gestada dentro da própria disciplina e a música popular incluída aí, como um mero entretenimento, sendo vista como algo trivial.

[...] essa hegemonia da cultura de elite foi recentemente contestada, uma resposta ao fato de que a própria condição de comum da cultura popular disfarça sua importância como as fontes propulsoras da consciência popular (KONG, 2009, p. 131).

Essa área de investigação ainda há muito a ser explorada. Kong (2009) ainda acrescenta que alguns estudos que permeiam essa dimensão apresentaram uma distância das questões teóricas e metodológicas que foram revisitadas pela Geografia Cultural renovada.

Todavia, conforme supracitado, há muito para explorar. Primeiramente, a hegemonia da cultura dominante tem sido contestada, tendo em vista que a cultura popular pode oferecer uma fonte inesgotável de consciência sobre questões cotidianas, populares. Em segundo lugar, podemos sinalizar a contribuição de Castro (2009, p. 13), quando pontua que “[...] a pesquisa geográfica cultural privilegiou em larga escala o estudo de aspectos visuais.”. Esse autor, apoiado em interpretação de outros autores, revela que a predominância de certos temas na Geografia Humana

está atrelada a uma herança da política cultural que, explorando o legado do Iluminismo (ver para crer) e do Pós-Modernismo (em que imagem é tudo), permaneceu mergulhada na ideologia visual.

Rompendo com a tradição de pesquisas exclusivamente visuais, Castro (2009, p. 17), interpretando George Carney e Lily Kong, considera que há uma “[...] variedade enorme de vieses possíveis que a música oferece para o geógrafo. Esta é uma visão praticamente consensual.”.

A esse respeito, compartilhamos algumas proposições dos autores. Kong (2009) contempla, na sua discussão, cinco tendências exploradas nas pesquisas geográficas já realizadas, tendo as letras de músicas como fontes principais de análise. Conforme pontuações da autora, as três primeiras linhas refletem a tradição da Geografia Cultural de Berkeley, enquanto as duas últimas estariam mais identificadas com a perspectiva da “nova” Geografia Cultural.

1. A primeira delas busca demonstrar a distribuição espacial de formas musicais, de atividades, de artistas e de personalidades. Essa linha de estudos tem sua vinculação originada nos Estados Unidos, com as obras de autores como Crowley e Carney.

2. A segunda tendência pode ser caracterizada como aquela que visa à exploração dos locais de origem musical e sua difusão, usando conceitos como contágio, relocação e difusão hierárquica, além de verificar os agentes e as barreiras para essa difusão. “Esses estudos trazem informação valiosa sobre a dinâmica espacial do desenvolvimento musical”. (KONG, 2009, p. 136).

3. Numa terceira dimensão de análise, há o interesse pela busca da delimitação de áreas que partilham certos traços musicais, sendo que essa delimitação pode ocorrer em várias escalas, tais como a global e a regional. “Como acontece com tantos outros procedimentos de levantamento de áreas culturais, há a tendência de tratar a cultura de forma homogênea [...]”. (KONG, 2009, p. 136). Ao isolar o traço cultural particular e definindo o caráter de uma área apenas com essa base, ignorando as condições sociopolíticas que influenciaram o desenvolvimento daquela característica cultural, e ignorando também os conflitos e as tensões existentes com outras culturas na mesma região.

4. A tendência seguinte, descrita por Kong, inclina-se para investigar o caráter e a identidade dos lugares a partir das letras das canções. “Esses estudos oferecem

ricas evocações de lugares, de uma forma geralmente ausente nas fontes geográficas tradicionais”. (KONG, 2009, p. 137).

5. Na quinta tendência, os objetivos se aproximam do anterior, ou seja, por meio da análise temática das letras, a intenção é explorar a relação de identidade dos compositores com o seu espaço.

Carney (2007), analisando a relação da música nos estudos geográficos ao longo dos últimos 35 anos, mostra-nos uma evolução considerável no campo de pesquisa na área da Geografia, propondo uma taxonomia geral:

1) Delimitação de regiões musicais e interpretação de música regional, ou as diferenças, de lugar para lugar, das preferências e gostos musicais das pessoas; 2) Dimensões espaciais da música com relação à migração humana, a partir das vias de transporte e redes de comunicação, possibilitando a ‘transnacionalização da música’; 3) Organização espacial da indústria da música e de outros fenômenos musicais; 4) o efeito da música na paisagem cultural; 5) Relações da música com outros traços culturais em um contexto de lugar (religião, dialeto, política, culinária); 6) Relação da música com o meio ambiente natural; 7) Função da música ‘nacionalista’ e ‘antinacionalista’ (seu papel para incentivar ou não o patriotismo); 8) O lugar de origem e a difusão dos fenômenos musicais para outros lugares; 9) Os elementos psicológicos e simbólicos da música relevantes na modelagem do caráter de um lugar; 10) Evolução de um estilo, gênero ou música específica de um lugar (CARNEY, 2007, p. 130-131, grifos do autor).

Carney (2007) e Kong (2009) publicaram trabalhos empíricos sobre a atividade musical em uma ótica espacial, a partir de suas realidades – Estados Unidos e Cingapura – respectivamente. Ambos contribuíram significativamente para o desenvolvimento de análises sobre esse subcampo de estudo na Geografia, ao trazerem à tona propostas de agenda de pesquisa, algo tão caro para o fortalecimento da dimensão temática. Contudo, torna-se pertinente destacar que

A trajetória dos estudos de geografia sobre música inicia-se há quarenta anos, com o artigo de Peter Hugh Nash, ‘Music Regions and Regional Music’, de 1968. Apesar de ser uma tradição relativamente longa, ela permaneceu praticamente restrita à geografia norte-americana durante quase todo esse tempo, com raras exceções que veremos mais adiante (CASTRO, 2009, p. 8).

A escrita do primeiro trabalho-referência desse subcampo teve o final da década de 60 como marco, para só posteriormente ganhar mais projeção, ainda que estivesse restrita aos trabalhos desenvolvidos nos Estados Unidos. Depois, a potencialidade discursiva dessa temática ganha novas fronteiras geográficas, e obtém maior divulgação em outros países.

Mediante a análise das tendências apontadas por Kong (2009) e da taxonomia adotada por Carney (2007), como referências para realizar estudos geográficos tendo as letras de músicas como principal fonte de pesquisa, é possível inferir que esta investigação, ancorada na interpretação das letras de canções que compõem o repertório de Luiz Gonzaga, encontra-se fundamentada na quarta e quinta tendências de Kong (2009), uma vez que as canções selecionadas comportam elementos que ajudam na compreensão, identificação e características dos lugares evocados, evidenciando a relação identitária do(s) autor(es) das composições e, também, dos seus intérpretes com os lugares retratados. Quando à taxonomia de Carney (2007), observa-se que as letras das músicas do Rei do Baião escolhidas como fontes desta pesquisa evidenciam a intrínseca relação da música com o “meio ambiente natural”, uma vez que muitas memórias dos contextos, cenários e lugares da vida no sertão de Pernambuco, muitas vezes foram evocadas nas composições, as quais corroboram com a compreensão de Carney (2007), ao ressaltar a relevância do lugar de origem e os modos como os fenômenos musicais são difundidos em outros lugares. Ademais, ainda, segundo o autor mencionado, a modelagem do caráter de um lugar é fortemente marcada pelos elementos psicológicos e simbólicos da música.

Desse modo, conforme destaca o autor,

As características únicas de lugares específicos podem oferecer as pré-condições necessárias a novas ideias musicais. O contexto histórico, ambiental e social de um lugar, muitas vezes, fornece cenário e inspiração para determinado indivíduo ou grupo criar música. (CARNEY, 2007, p.138).

Sobre a ótica espacial da música e as suas representações simbólicas, alguns autores brasileiros merecem destaque, como Goulart e Antunes (2012), ao afirmarem que a música se caracteriza como um

[...] elo que liga o sujeito a espaços de referência identitária. Ou seja, espaços cujas características paisagísticas e/ou culturais são tão expressivas e reconhecidas que passam a simbolizá-las, tornando-se parte integrante do imaginário coletivo. A música tradicionalista gaúcha remete à paisagem dos pampas, à figura do gaúcho e a seu estilo de vida. Da mesma forma, o fado remete a Portugal e o Tango, à Argentina (GOULART; ANTUNES, 2012, p. 45).

Desse modo, ao se tratar de Nordeste brasileiro, o forró, o baião e o xote são os principais referenciais musicais que possibilitam a relação dos sujeitos, de forma objetiva ou subjetiva, aos lugares, por meio das letras e das melodias que retratam a

cultura, as paisagens e expressam o cotidiano da vida e a identidade do povo sertanejo. Ainda, transitando por essa perspectiva, podemos considerar que

Muitas letras de canções possuem uma explícita referência espacial, constituindo-se em verdadeiras celebrações de lugares ou, ao contrário, em contestações referenciadas às condições de vida em determinados lugares. Do ponto de vista da melodia, há nítida correlação entre música e região (CORRÊA; ROSENDAHL, 2007, p. 13).

Temos referências musicais que são especializadas geograficamente, como aponta Fuini (2013). O samba nos remete ao povo carioca e ao paulista; a música raiz lembra os interiores mineiro e paulista; o maracatu nos encaminha a pensar em Pernambuco; o axé e o olodum nos projeta aos baianos; o vanera e o vanerão, gaúchos; o carimbó contextualizado ao universo paraense; entre outros tantos ritmos e estilos musicais que possuem esse forte apelo espacial. Nesse sentido,

A música leva, nestes casos, ao processo de territorialização das pessoas, ligadas de alguma forma a estes espaços. Esta ligação pode ser afetiva para aqueles originais destes lugares, mas também pode ser política, funcional, simbólica, imaginada. Num mundo onde todos os sentidos humanos parecem ser afetados simultaneamente por todos os tipos de sinais, uma música familiar pode representar a diferença entre o reconhecer-se e o descentrar-se, ou, entre territorializar-se e desterritorializar-se. Destarte, todo processo de identificação territorial requer uma referência cultural/espacial (GOULART; ANTUNES, 2012, p. 46).

Dessa forma, enfatizamos como a música pode trazer uma carga geográfica e espacial tão cheia de sentidos e de simbolismos para aqueles que ouvem ou se sentem representados por ela. É mágico pensar que os cenários subjetivos das experiências humanas, os lugares do vivido, a experiência geográfica com as paisagens, de forma concreta ou ficcional, pode suscitar múltiplas leituras.

Embora a Geografia Cultural tenha ganhado notoriedade há cerca de 30 anos, Claval (2001) entende que a dimensão cultural já estava presente na Geografia do século XIX, entre autores como Friedrich Ratzel, Paul Vidal de La Blache, Otto Schlüter e Jean Brunhes:

[...] os resultados da geografia cultural assim desenvolvida durante a primeira metade do século XX são apaixonantes, mas permanecem limitados. Mostram a diversidade das paisagens cultivadas, dos campos, dos sistemas agrícolas, dos tipos de habitat rural, dos traçados da cidade, da arquitetura vernacular e das construções monumentais, mas são incapazes de esclarecer a dinâmica dos comportamentos humanos (CLAVAL, 2001, p. 36).

A centralidade dos estudos estava no âmbito material dos aspectos visíveis e palpáveis. Posteriormente, há a introdução de uma mudança na forma de compreender a organização dos grupos sociais, introduzindo, a partir de 1970, a

[...] expressão de processos cognitivos, de atividades mentais, de trocas de informação e de ideias. As relações dos homens com o meio ambiente e com o espaço têm uma dimensão psicológica e sociopsicológica. Nascem das sensações que as pessoas experimentam e das percepções a elas ligadas (CLAVAL, 2001, p. 39).

Certamente, houve um enriquecimento na abordagem geográfica, quando se introduziu essa perspectiva para além da dimensão material que predominava desde o fim do século XIX. Agora, há um interesse pelo entendimento das relações sociais com o espaço, sua organização, o papel desempenhado pelas paisagens.

[...] trata-se de interrogar os homens sobre a experiência que têm daquilo que os envolve, sobre o sentido que dão à sua vida e sobre a maneira pela qual modelam os ambientes e desenham as paisagens para neles afirmar sua personalidade, suas convicções e suas esperanças (CLAVAL, 2001, p. 42).

Ao adotar essa perspectiva, a Geografia Humana ganha em profundidade de análise e compreensão dos elementos que não tinham uma ênfase nas abordagens propostas. Essa relevância complementa e deixa as pesquisas, que são ancoradas na dimensão cultural, mais robustas e cheias de significados.

Em particular importância, temos “[...] a Escola de Berkeley que, entre 1925 e 1975 aproximadamente, caracterizou a geografia cultural norte-americana.” (CORRÊA, 2001, p. 9). Como criador e expoente dessa escola, tivemos a figura de Carl Ortwin Sauer (1889-1975), que formou geógrafos e construiu um legado para as gerações futuras.

Foi na cidade de Warrenton, no norte do Estado de Missouri que, no final do século XIX, um centro de colonização germânica, que Carl Sauer nasceu. Seu pai era professor na escola de ensino superior Central Wesleyan College, e foi nesse contexto que ele concluiu a graduação, tendo também frequentado a Goethenia Society.

Segundo Corrêa (2001), como foi fortemente influenciado pelos ideais do Historicismo, Sauer não incorporou o Determinismo ambiental em que foi exposto durante a pós-graduação nas universidades de Northwestern e Chicago:

O historicismo de Sauer é fortalecido por meio dos contatos em Berkeley, a partir de 1923, com os antropólogos Alfred Kroeber e Robert Lowie, e com o historiador Herbert Bolton: com o primeiro, Sauer aprende que a cultura é um fenômeno que se origina, difunde-se e evolui no tempo e no espaço, sendo compreendido no tempo e traçável no espaço; com o último, aprendeu 'como as coisas se tornam' (CORRÊA, 2001, p. 12).

Havia uma aproximação muito clara do Historicismo perpassando em sua obra. Sauer e seus discípulos contribuíram significativamente com os estudos culturais e, conseqüentemente, com a Escola de Berkeley. Podemos mencionar o livro organizado e publicado por dois discípulos de Sauer, Philip Wagner e Marvin Mikesell: *Readings in Cultural Geography*, que reúne diversos textos de autores vinculados à Escola, e seus trabalhos versam entre “[...] limites culturais, contatos culturais, mudança cultural, difusão espacial, migrações, língua, religião, dieta alimentar, gênero de vida [...]”. (CORRÊA, 2001, p. 19).

A partir do interesse pelo estudo de sociedades agrárias e do peso que a história desempenhava entre os geógrafos sauerianos, o passado foi muito privilegiado como recorte temporal. Análises sincrônicas e diacrônicas foram elaboradas, privilegiando-se, contudo, o passado ou estabelecendo a gênese, evolução e difusão espacial de traços culturais. Esta ênfase no passado constituiu-se, mesmo, em marca dos geógrafos culturais sauerianos (CORRÊA, 2009, p. 5-6).

Na década de 1970, a Geografia Cultural entra em crise, e muitas críticas orbitaram no sentido do porquê não havia incluído nos estudos a realidade urbano-industrial, mudanças dos aspectos humanos e sociais, interações, escolhas e ações que produzem relações entre a sociedade e a natureza.

[...] os geógrafos oriundos da revolução teórico-quantitativa argumentaram que os geógrafos culturais estavam mais voltados para o passado, interessando-se por temas pouco relevantes para os problemas do desenvolvimento, temas que apenas serviam aos seus próprios interesses acadêmicos (CORRÊA, 2001, p. 24).

As inúmeras contribuições da Escola de Berkeley foram inegáveis, mas não deixou de ser criticada por James Duncan, geógrafo americano que questionou a concepção supraorgânica de cultura dos geógrafos sauerianos, e que depois se tornou um dos nomes da Nova Geografia Cultural Americana. A crítica

[...] supõe que a realidade esteja dividida em dois níveis, o orgânico e supra-orgânico, constituindo-se esta divisão uma forma de idealismo. Nesta realidade dividida, a cultura está no nível supra-orgânico. Assim, é reificada,

passando a fazer parte dos indivíduos de um grupo que a internalizam. Essa internalização, por sua vez, levaria à homogeneidade cultural desse grupo, a qual, pela ausência de conflitos internos, implicaria mudanças pouco frequentes e sempre originárias do exterior, de fora do grupo (CORRÊA, 2001, p. 26).

Nesse caso, a cultura era concebida como algo “acima do homem”, dando uma visão de homem passividade. Nas palavras de Corrêa (2001), “[...] ao abandonar o determinismo ambiental, Sauer e seus discípulos acabaram engajados no determinismo cultural, outra versão do darwinismo social contra o que Sauer tanto lutara.” (p. 27).

As críticas recebidas possibilitaram o movimento de renovação da Geografia Cultural. Corrêa (2008) aponta alguns aspectos que caracterizam esse novo momento. Primeiramente, a visão de cultura como uma entidade supraorgânica é ligeiramente abandonada, e “[...] passa a ser considerada como um contexto, isto é, um reflexo da prática social e simultaneamente um meio no qual essa prática se efetiva e uma condição na qual essa mesma prática tende a se reproduzir.” (CORRÊA, 2008, p. 75).

Nessa perspectiva, a cultura passa a ser compreendida a partir de uma construção social, que é (re)construída e alterada ao longo do tempo, ou seja, não é inerte.

Ainda contemplando alguns dos elementos da Geografia Cultural Renovada cunhada pelo autor, enfatizamos a diversidade metodológica, teórica e temática. Segundo Corrêa, “A geografia cultural beneficiou-se com aportes do marxismo, fenomenologia, hermenêutica, ciências sociais e humanidades, como a crítica literária e a linguística, e das ciências naturais.” (2008, p. 75).

Nesse sentido, “[...] significados constitui a palavra-chave”, no âmbito dos estudos da geografia cultural renovada, pois “[...] toda atividade humana é ao mesmo tempo material e simbólica, produção e comunicação”. (GOSGROVE, 2003, p. 103). Por fim, Corrêa (2008) ressalta uma associação nítida entre a Geografia Cultural Renovada e a dimensão política, manifestando-se tanto material como imaterialmente, e, sendo assim, de grande interesse para o geógrafo.

Reportando-se à trajetória da Geografia Cultural brasileira, Corrêa (2008) aponta três razões para o seu desenvolvimento tardio. A primeira delas foi a combinação de uma excessiva influência da corrente vidaliana de Geografia, com a precária apropriação dessa mesma corrente por parte dos geógrafos brasileiros,

formados em suas primeiras gerações. Também entendida como Geografia Regional, essa corrente compreendia a cultura em um sentido amplo, constituindo as relações entre sociedade-natureza.

A segunda razão pode ser explicada a partir do fato de a expansão dos cursos de Geografia, no Brasil, coincidir com o desenvolvimento da corrente teórico-quantitativa, na qual a cultura não tinha uma centralidade nos estudos. A última razão, segundo o autor, emerge em 1978, com a influência do Materialismo Histórico e Dialético, a cultura mais uma vez foi tratada de forma superficial, em detrimento da ênfase nas relações de produção.

## **2.2 Entre conceitos, contextos e canções: algumas interpretações em Luiz Gonzaga**

*O fenômeno sonoro condiz sobre o ser, diz com e por meio do ser. E nesses encontros e caminhos dos sons e da vida, a exploração geográfica dessa relação pode desvelar sentidos de mundos (SILVA, 2019, p. 59).*

No âmbito da Geografia, dispomos de teorias, mediante conceitos e categorias de análise, enquanto dispositivos para sustentar as análises das pesquisas. Segundo Cruz (2010), o passado empirista da Geografia nos deixou como legado essa dificuldade metodológica para os pesquisadores, no que se refere ao papel da teoria e dos conceitos como meios para ler o mundo. Nesse sentido, esboçamos a natureza do significado do conceito, pois

A Geografia como qualquer campo disciplinar construiu ao longo de seu percurso uma grande variedade de teorias, conceitos e categorias analíticas, mas há um razoável consenso de que existem algumas categorias estruturantes desse campo científico: o espaço, a paisagem, o território, o lugar e, mais recentemente, poderíamos incluir também o conceito de rede. Esses são considerados pela comunidade como aqueles que conferem uma relativa identidade à Geografia como ciência (CRUZ, 2010, p. 2, grifos do autor).

Corroborando com essa afirmação, o uso e a operacionalização dos conceitos necessitam de uma clareza quanto à adequação diante do problema de pesquisa, os objetivos e as opções metodológicas. Sobre essa questão, Haesbaert (2014)

complementa que as interpretações sobre o conceito se inserem na perspectiva de um amplo *continuum*, que vai desde posições realistas até aquelas completamente idealistas.

A primeira de cunho empirista-positivista, que considera o conceito como “[...] um retrato fiel da ‘realidade’ e que, ao ser enunciado, parece carregar consigo o próprio ‘real’ (o que pode incluir também o ‘concreto pensado’ de muitos materialistas)”. (HAESBAERT, 2014, p. 24). No extremo oposto, a segunda acepção de “[...] posição racionalista e/ ou idealista em que o conceito não passa de um produto do nosso pensamento, ‘verdade’ instaurada agora unicamente na capacidade reflexiva de nossa mente [...]”. (HAESBAERT, 2014, p. 24). Assim, em alguns casos, o conceito não passa de um instrumento ou técnica, que não possui outro compromisso senão o de servir ao pesquisador como instrumento de análise.

De acordo com Haesbaert (2014), a dualidade desses posicionamentos pode ser vista no tratamento do conceito de região, no contexto da ciência geográfica, associada à visão de Vidal de La Blache, mais empirista, na qual a região aparecia inscrita na própria morfologia da paisagem, como algo “dado”. Já na outra acepção, cabem as considerações de região de Hartshorne, com um cunho mais racionalista.

Dessa forma, conduzimo-nos a refletir que o conceito não pode ser tratado de uma maneira excludente, mas que possua uma dialogicidade entre o teórico e o empírico. Ainda, segundo Haesbaert (2014), os conceitos possuem interdependência entre si e, por isso, trazem a ideia de uma constelação de conceitos, compreendendo-os a partir de uma conexão, pois alimentam interdependências entre si.

[...] composta por uma espécie de conjunto de planetas girando em torno de uma estrela, cuja luz seria o espaço — cada astro-conceito só existindo na medida em que compõe o mesmo sistema (aberto), devendo seu movimento (‘translação’) e seu potencial de esclarecimento (sua ‘luz’ ou capacidade de iluminação) à relação que mantém com a categoria central, o espaço (HAESBAERT, 2014, p. 22).

A partir dessa analogia, as derivações conceituais que girariam em torno do “espaço” são os conceitos de — região, território, lugar, paisagem —. Esses comporiam, assim, a “constelação” dos conceitos.

Os conceitos geográficos estruturantes deste trabalho – lugar (espaço vivido) e paisagem (espaço-representação) – possuem relação de interdependência das dimensões da experiência vivida, das subjetividades, do cotidiano e da percepção, que se constituem como “luz” para a enunciação do conceito. Cada conceito conecta-

se com vários outros, eles se encontram sempre em relação com outros conceitos, ou seja, “[...] nenhum conceito é independente de outros conceitos. Seja ele oriundo de outro conceito ou um inteiramente novo, guarda sempre estreita relação com outros conceitos.” (LENCIONI, 2008, p. 112). Seguindo essa analogia, os conceitos permitem iluminar certos aspectos e dimensões da realidade, mobilizando novas capacidades perceptivas, novas visibilidades e sentidos.

Num movimento de diferenciação entre conceito e categoria, Fuini (2013) aponta que

Os **conceitos** são definidos como noções abstratas ou ideias gerais que designam um objeto ou uma classe de objetos. Os conceitos se colocam no interior do conhecimento científico por envolverem linguagem, representação e descrição, apresentando uma história dinâmica associada a autores e referenciais científico-filosóficos. A **categoria**, por sua vez, é mais complexa e contraditória que o conceito, pois designa a unidade de significado de um discurso epistemológico. São os conceitos fundamentais do conhecimento e envolvem juízos, aparecendo como as formas da atividade criadora da ideia, essência das coisas materiais. Resumidamente, podemos dizer que toda categoria é, de alguma forma, um conceito, e nem todo o conceito pode ser considerado, cientificamente, uma categoria (FUINI, 2013, p. 97, *grifos meus*).

Essa distinção pode ser caracterizada, enquanto conceito, como algo generalizado, e a categoria configura-se como perspectiva de análise com uma abrangência maior, o que está relacionado com o objeto para o qual o pesquisador abre a reflexão, sustentando-se nos aspectos teóricos para a sua análise. Diante dessa proposição, a categoria seria “[...] uma espécie de ‘conceito mais amplo’” (HAESBAERT, 2011, p. 110).

Nesta seção intitulada Entre conceitos, contextos e canções: algumas interpretações em Luiz Gonzaga, a intencionalidade é tecer diálogos entre a Geografia, a música e a arte que buscamos, a partir dessas considerações, estabelecer leituras na musicalidade de Luiz Gonzaga a partir dos elementos que a constituem, mediante as interpretações analíticas. Isso por acreditar que, na musicalidade do autor, são expressas manifestações populares e que pulsa uma geografia viva, cheia de significados nas letras das músicas e em todo o caráter festivo e alegre que desempenhou/desempenha para os seus apreciadores. Desse modo, Pinheiro Neto destaca:

A Geografia, em suas categorias que a sustentam enquanto ciência, não está impedida de fazer uma ponte com as outras áreas de conhecimento, como a

arte, ou ainda com outras ciências, objetivando dinamizar e compreender melhor seus procedimentos sob diversas abordagens (PINHEIRO NETO, 2012, p. 325).

Nesse sentido, a Geografia pode, sem diminuir sua essência ou caráter científico, ancorar-se na música, com o objetivo de buscar novas possibilidades para a correlação de seus conceitos, temas e categorias. Dessa forma, salientamos que a música, como uma expressão de arte, pode nos oferecer grandes análises, reflexões e apontamentos sobre temáticas relevantes. Então, aqui ousamos em apontar perspectivas de interlocução entre a música e a Geografia.

A música enquanto uma criação social pode conter elementos narrativos, que “[...] na medida em que fornece representações e metáforas que influenciam a experiência dos lugares” (DOZENA, 2019, p. 28), elas mobilizam memórias e experiências. Além disso, “[...] o contexto histórico, ambiental e social de um lugar, muitas vezes, fornece cenário e inspiração para determinado indivíduo ou grupo criar música. (CARNEY, 2007, p. 138).

Por isso, a música de Luiz Gonzaga, mesmo sendo produzida em um contexto urbano, estava ambientada no Sertão nordestino, constituindo-se como um forte elo em relação às suas reminiscências sobre o seu povo, os costumes e as paisagens que fizeram parte do seu contexto de vida, uma vez que “Os músicos compõem canções como uma consequência de suas experiências”. (KONG, 2009, p. 133).

Também nos sensibilizam e alimentam o nosso imaginário para a construção de cenários, de imagens e de paisagens. Quanto à relação entre imagem e música, há evidência de que “A imagem: além da metáfora, é a característica mais estável e evidente da música; a música produz imagens, e na maioria das vezes, imagens dos lugares.” (CROZAT, 2016, p. 17).

Compreendendo as possibilidades entre Geografia e música como “[...] um campo fecundo de investigação do mundo vivido” (SILVA, 2019, p. 58), foi Luiz Gonzaga o artista que soube ler, interpretar e traduzir o Nordeste, a partir dos seus versos. Na cena musical, “[...] Luiz Gonzaga conquista seu público à revelia do academicismo, mantendo a vivacidade de sua arte por meio da oralidade.” (NASCIMENTO, 2018, p. 37). Tornou conhecidas a sua figura e a sua arte, independentemente de sua classe social e do seu nível de escolaridade, fora do circuito intelectualizado da sociedade a qual estava inserido. No mais, conseguiu

sensibilizar e atrair olhares e fãs, tornando-se conhecido nacional e internacionalmente pelo caráter de sua música popular. Assim,

A música popular, na verdade, carrega em seu bojo desde intelectuais de classes privilegiadas a cidadãos de origem humilde, incluindo até mesmo analfabetos. A força e os significados relatados pela literatura musicada emergem do íntimo, da alma dos compositores, a partir de suas vivências, concepções, entendimento e solidariedade, distante da dicotomia sujeito-objeto (MELLO, 2009, p. 3).

A força de sua musicalidade, emanada a partir de composições e de interpretações, retrata o Nordeste concebido, vivido e presente no seu imaginário. Assim, o aflorar dessas percepções, construídas com os lugares, as paisagens, os deslocamentos, o conhecimento empírico do espaço, as paixões e as apreciações, conferem poesia e essência à sua obra. Foram diversos temas que perpassaram a performance gonzagueana. Por isso, julgamos interessante destacá-las, a fim de reafirmar o potencial de leituras geográficas que sua obra nos presenteia.

A parceria entre Luiz Gonzaga e Zé Dantas rendeu, talvez, umas das músicas mais conhecidas, gravada em 1953.

#### **Xote das meninas**

*Mandacaru, quando fulora na seca  
É o sinal que a chuva chega no sertão,  
Toda menina que enjoa da boneca  
É sinal que o amor  
Já chegou no coração  
[...]*

Disponível em: <<https://www.vagalume.com.br/luiz-gonzaga/xote-das-meninas.html>>.

Atentemo-nos aos dois primeiros versos, em que há referência ao Mandacaru (*Cereus jamacaru*), tipo de vegetação cacto, de porte arbóreo, que predomina em grande parte de áreas de Caatinga. Algumas delas, inclusive, vegetações endêmicas, que se caracterizam pela grande capacidade adaptativa aos períodos de estiagem, possibilitando sua sobrevivência nos meses mais quentes do ano e secos. Enquanto estratégia de convivência com o semiárido, a sua utilização é otimizada para o consumo animal por meio de manejo adequado.

A música, então, utiliza a metáfora do comportamento do Mandacaru e a sua adaptação botânica de florescer – como um sinal de ocorrência pluvial –, a fim de estabelecer um paralelo como a personagem principal, a menina que tem seu comportamento alterado com a chegada da adolescência e da primeira paixão. Um

momento de transição, no qual hábitos e costumes típicos da infância perdem a importância, mediante o anúncio de novas experiências.

Ademais, a mulher foi tema das seguintes canções: *Vem morena* (Luiz Gonzaga/Zé Dantas, 1949); *Cintura fina* (Zé Dantas/Luiz Gonzaga, 1950); *Xanduzinha* (Humberto Teixeira/Luiz Gonzaga, 1950), e *Dança, Mariquinha* (Luiz Gonzaga; Miguel Lima, 1945). Nelas, Gonzaga expressa a beleza e a valorização da mulher, atrelada às paixões, à dança e à sensualidade, como podemos destacar nos trechos de “Cintura fina”.

[...]  
*Tu és muié pra homem nenhum  
 Botar defeito, por isso satisfeito  
 Com você vou dançar  
 Vem cá, cintura fina, cintura de pilão  
 Cintura de menina, vem cá meu coração*  
 [...]

Disponível em: <<https://www.lettras.mus.br/luiz-gonzaga/67896/>>.

A migração, os sentidos e os sentimentos atrelados a esse processo, de cunho social, histórico e geográfico, também estão presentes em algumas de suas canções mais simbólicas, nas quais Gonzaga imprimiu o “ser” migrante, as suas subjetividades e as experiências. Talvez, suas vivências tenham contribuído para construir esse legado com uma mensagem tão viva de sentidos, ao atrelar, na narrativa musical, as suas percepções sobre o vivido. Nesse sentido, destacamos alguns trechos da música *Pau de Arara* (Luiz Gonzaga; Guio de Moraes, 1952):

*Quando eu vim do sertão  
 Seu môço, do meu Bodocó  
 A malota era um saco  
 E o cadeado era um nó*

*Só trazia a coragem e a cara  
 Viajando num pau-de-arara  
 Eu penei, mas aqui cheguei  
 Eu penei, mas aqui cheguei*  
 [...]

Disponível em: <<https://www.vagalume.com.br/luiz-gonzaga/pau-de-arara.html>>.

Ficam evidenciados, na letra dessa canção, a situação da pobreza material e os modos circunstanciais em que o sertanejo migrava. Também, mobiliza reflexões sobre a condição do migrante, por meio de uma travessia cheia de dificuldades,

incluindo a dor pela experiência do desenraizamento. Sobre esse tema, Vainer (2000, p. 24) explicita que

Com os anos 50 impõe-se uma realidade totalmente nova: êxodo rural, intensas migrações interregionais. Nos corredores da Hospedaria dos Imigrantes, em São Paulo, não se ouvem mais o italiano e o espanhol, agora substituídos pelos sotaques nordestino e mineiro ... afinal de contas, São Paulo, que não pode parar, já havia descoberto desde os anos 40 que os nordestinos e mineiros, os trabalhadores nacionais, podem ser educados/disciplinados para o trabalho ... no próprio trabalho.

Segundo o autor, o Estado foi um agente estrategista, mobilizando a inserção de trabalhadores imigrantes, por intermédio da “estratégia imigrantista-agrarista”, ou “braços brancos para a lavoura”, em um projeto pretensamente eugenista (1875-1940). Como citado, nas décadas de 1950 e 1960, o processo de migrações internas regionais corroborou com o processo de êxodo rural.

Mas, também, o fascínio exercido pelas regiões mais industrializadas, aliado a fatores como dificuldade para conseguir emprego, salários muito baixos, exploração por parte dos grandes proprietários rurais, entre outros, incentivam o sertanejo a migrar em busca de condições melhores de sobrevivência (NASCIMENTO, 2018, p. 63).

Para além das questões econômicas supracitadas, como ponto de partida para análise do processo migratório, é necessário dialogar sobre as dimensões que se referem ao local de destino dos migrantes. E, entre tantas questões de ordem social, cultural e econômica a serem elencadas, ressaltamos o sentimento da saudade e a afetividade com o seu lugar de origem, tema atrelado ao processo de migração e que foi intensamente marcante na obra e poética de Luiz Gonzaga. Como referência da saudade, iniciemos com a música *Qui Nem Jiló* (Luiz Gonzaga; Humberto Teixeira, 1950):

[...]

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

Disponível em: <<https://www.lettras.mus.br/luiz-gonzaga/47099/>>.

Escolhi esse último excerto da canção para salientar que ele compara a saudade com o jiló, fruto que tem o gosto amargo ao paladar. E, de fato, assim seria a saudade, sentimento inerente a todos nós, mas que, em um contexto de separação das pessoas queridas e/ou dos lugares pelos quais se tem apego, na medida em que o tempo passa, é possível senti-la “roer” (a saudade), causar amargor ou, em outras palavras, sensação de amargura, de desgosto; uma angústia, uma aflição. Outrossim, enquanto palavra

[...] o termo saudade só exista na língua portuguesa, e por isso parece ser um dos vocábulos mais bonitos e expressivos de nossa língua, sabemos que o sentimento é universal e que é percebido e expressado mundialmente de forma diferente (LIMA, 2016, p. 891).

E é um sentimento que ganha sentidos em produções literárias, poéticas, cinematográfica e musicais, caracterizando a sensação nostálgica entre pessoas, coisas, momentos e lugares que havia uma ligação de afetividade e/ou de relevantes experiências. Esse sentimento foi muito bem-explorado na musicalidade de Luiz Gonzaga, atrelando o sentimento ao processo de desenraizamento do sertanejo ao seu lugar, o qual teve que migrar e constituir-se em outros espaços como, por exemplo,

Em São Paulo, a cidade cosmopolita, ou nas demais metrópoles do Centro-Sul, o nordestino migrante carecia de referência entre as diversas imagens, sons, formas e ritmos tão diversos do mundo rural onde vivia. Preenchendo pela arte essa carência, Luiz Gonzaga soube interpretar muito bem a experiência da migração (NASCIMENTO, 2018, p. 64).

Partilhamos do pressuposto de que “[...] a música contribui para recordações de experiências do lugar”. (CARNEY, 2007, p. 132). Por isso, Luiz Gonzaga teve tanta receptividade pelo povo nordestino migrante, pois sua música era um acalanto para a saudade do lugar, das relações: pai, mãe, irmãos, o amor que ficou, e uma forma de mobilizar memórias e vivências culturais, como a colheita, as procissões, os festejos juninos e outros eventos religiosos. Dessa forma, a música de Gonzaga atendia aos sentimentos nostálgicos dos imigrantes – quando retratava simbolicamente os elementos do seu lugar de origem, proporcionava aos fãs e aos ouvintes a possibilidade de criação de um elo afetivo com aquilo que ficou para trás –, e também o atendimento dos anseios do mercado musical, pois sua música era um produto e, então, necessitava ser consumida:

O Baião será a “música do Nordeste”, que por ser a primeira que fala e canta em nome desta região. Usando a rádio como meio e os migrantes nordestinos como público, a identificação do Baião com o Nordeste é toda uma estratégia de conquista de mercado e, ao mesmo tempo, é fruto dessa sensibilidade regional que havia emergido nas décadas anteriores (ALBUQUERQUE JR., 2011, p. 176).

Suas canções versejavam o processo de trajetória migratória “nortista” – como era denominado à época – para as regiões do Sudeste e do Centro-Oeste do Brasil, numa mobilidade espacial, geográfica, mas também histórica e cultural, que marcou histórias de vidas de milhares de famílias. Por isso, o Nordeste foi se configurando como o espaço da saudade, como aponta Albuquerque Jr. (2011, p. 171):

O Nordeste foi construído como o espaço da saudade, do passado, não apenas por aqueles filhos de famílias tradicionais e seus descendentes que acabaram entrando em declínio com as transformações históricas, ocorridas neste espaço, desde o final do século passado. Ele também é o espaço da saudade para milhares de homens pobres, do campo, que foram obrigados a deixar o seu local de nascimento, suas terras, para migrar em direção ao sul, notadamente São Paulo e Rio de Janeiro para onde iam em busca de empregos [...].

Como sinalizado no capítulo anterior, o encontro entre Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, no Rio de Janeiro, em meados da década de 1940, dois nordestinos migrantes longe de sua terra, criaram uma música: *No meu pé de Serra* (Luiz Gonzaga; Humberto Teixeira, 1942):

*Lá no meu pé de serra  
Deixei ficar meu coração  
Ai, que saudades tenho  
Eu vou voltar pro meu sertão  
No meu roçado trabalhava todo dia  
Mas no meu rancho tinha tudo o que queria  
Lá se dançava quase toda quinta-feira  
Sanfona não faltava e tome xote a noite inteira  
O xote é bom  
De se dançar  
A gente gruda na cabocla sem soltar  
Um passo lá  
Um outro cá  
Enquanto o fole tá tocando,  
tá gemendo, tá chorando,  
Tá fungando, reclamando sem parar*

Disponível em: <<https://www.lettras.mus.br/luiz-gonzaga/47092/>>.

Especialmente bela, essa canção reporta o ouvinte às experiências migrantes, no que se refere às travessias experienciadas pelos dois nordestinos e compositores. Dessa forma,

‘Pé de Serra’ na realidade é uma polca charmosa e alegre, que encantou os fregueses da Cidade Nova e até os passantes na rua, que pararam à porta do bar para curtir o som fascinante da sanfona. Gonzaga nunca esquecerá a felicidade que sentiu ao ver o público rindo, aplaudindo, gritando, pedindo bis (DREYFUS, 1996, p. 82).

Talvez tenha sido só o ritmo contagiante, ou também os sentidos que a letra e a melodia causaram ao público. Fato é que a música compila elementos referentes à cultura sertaneja. Por isso, relembra, com grande estima, os costumes do lugar, quando *“lá se dançava quase toda quinta-feira”* e, mais uma vez, os personagens que constituem as canções exprimem o desejo do retorno ao seu lugar de origem, pois *“lá no meu pé de serra/ deixei ficar meu coração/ ai, que saudades tenho/ eu vou voltar pro meu sertão”*. Assim, a promessa do retorno ilustra a forte relação de pertencimento à sua identidade e ao seu lugar, de modo que, quando os personagens lembram as origens, lembram-nas sempre com um tom saudoso, nostálgico. Conforme salienta Portugal (2013, p. 257), ao expressar, na letra da canção, o desejo de retornar ao seu lugar de origem, os cancioneiros reafirmam que a “[...] identidade está intrinsecamente ligado à categoria lugar, que retrata as experiências vividas no cotidiano e que demarca sentimentos de familiaridade, de afetividade, [...]”, cujas situações retratam, também, um modo singular de existir e a sua relação com o mundo, a qual comporta histórias, acontecimentos, ao situar “[...] uma experiência direta com o lugar vivido, com o seu lugar, que lhe é familiar, que tem significados para eles, significados dados pelas relações pessoais, e muitas vezes pela experiência afetiva” (CAVALCANTI, 2009, p. 147). Assim, é pertinente coadunar com Marandola Jr. (2012, p. 228), quando destaca que “[...] é pelo lugar que nos identificamos, ou nos lembramos, constituindo assim a base de nossa experiência no mundo”.

Entre os títulos de tom leve e festivo encontrados em sua obra, há alguns em tom de reivindicação/denúncia. Podemos citar, inicialmente, a música que homenageia seu primo vaqueiro, Raimundo Jacó, assassinado em 1963, intitulada

*Morte do Vaqueiro*, uma toada<sup>18</sup>, com letra de Nelson Barbalho e música de Luiz Gonzaga.

*Ei, gado, oi  
Ei*

*Numa tarde bem tristonha  
Gado muge sem parar  
Lamentando seu vaqueiro  
Que não vem mais aboiar  
Não vem mais aboiar  
Tão dolente a cantar*

*Tengo, lengo, tengo, lengo  
Tengo, lengo, tengo  
Tengo, lengo, tengo, lengo  
Tengo, lengo, tengo*

*Ei, gado, oi*

*Bom vaqueiro nordestino  
Morre sem deixar tostão  
O seu nome é esquecido  
Nas quebradas do sertão  
Nunca mais ouvirão  
Seu cantar, meu irmão*

*[...]*

*Sacudido numa cova  
Desprezado do senhor  
Só lembrado do cachorro  
Que inda chora a sua dor  
É demais tanta dor  
A chorar com amor  
Tengo, lengo, tengo, lengo  
Tengo, lengo, tengo  
Tengo, lengo, tengo, lengo  
Tengo, lengo, tengo  
Ei, gado, oi  
E, ei*

*Disponível em: <<https://www.letras.mus.br/luiz-gonzaga/82383/>>.*

O aboio é algo presente na performance gonzagueana. Nos versos da música *Morte do Vaqueiro*, Luiz Gonzaga aboia em cada início de estrofe como uma forma de expressar a tristeza com a morte trágica e precoce de seu primo. Segundo narrativa concedida a Dreyfus, o padre João Cândia afirmou que “Tudo deixava pensar que Raimundo Jacó, ligado aos Alencar, tinha sido assassinado por um vaqueiro dos Sampaio. Não se sabe se houve pressão lá de cima, mas acabou que botaram uma pedra em cima do caso [...]”. (1996, p. 247).

<sup>18</sup> [...] é cantado como uma fala rítmica e lenta, geralmente rimando as falas, que tem origem na tradição oral – principalmente quando aborda alguma história triste – sendo muito semelhante a uma oração (SILVA, 2018, p. 88).

O aboio é algo comumente cantado pelos vaqueiros, é um som que presentifica a relação dele com o gado pelas trilhas do Sertão, como nos versos finais da canção “*Ei, gado, oi/ E, ei*”. Nessa canção, observamos um tom sumamente subversivo e de protesto pelo assassinato impune, em 9 de julho de 1954, no sítio Lages.

Na década de 1970, no Sertão, houve uma seca rigorosa, e Gonzaga, na ocasião de uma visita ao Araripe, conheceu João Cândia, um padre sensível com as mazelas locais, que ouvia os sertanejos em suas andanças pelo Sertão. Era um religioso, representante da igreja católica, engajado, militante e politizado. Gonzaga logo se rendeu, e juntos propuseram a Missa dos Vaqueiros, com inspiração na trajetória do primo de Gonzaga. Esse evento reuniu, no Parque Nacional do Vaqueiro, sítio Lages, área rural de Serrita, em Pernambuco, muitos nordestinos de várias cidades da região. Assim, a primeira edição aconteceu no dia 18 de julho de 1970 e, desde então, a cerimônia litúrgica é realizada anualmente, no quarto domingo do mês.

Na missa, a liturgia era baseada nos costumes, no linguajar, nas histórias e no dia a dia dos vaqueiros. Essa ação possibilitou a defesa dos interesses dos vaqueiros, além de homenageá-los e trazer representatividade para uma profissão tão invisibilizada e tão importante na vida cotidiana do Nordeste. Gonzaga financiou e garantiu comida e transporte para os vaqueiros durante várias edições da Missa, até que, em 1974, a Empresa de Turismo de Pernambuco – Empetur entrou no projeto como agente financiador.

Em 1964, Gonzaga gravou o LP *A triste partida*, contando com a música de Antônio Gonçalves da Silva, conhecido pelo pseudônimo Patativa do Assaré. Sua música tem título homônimo ao disco. Ao longo de sua trajetória, Gonzaga musicou letras de diversos artistas, entre elas *A triste partida* é considerada a que se tornou o carro-chefe do seu repertório, cuja autoria sempre foi reconhecida e divulgada por ele.

Essa poesia-canção, no ritmo da toada, cantada em 152 versos, contempla, em seu enredo, uma história de súplica e de desespero do homem nordestino diante de um cenário desolador. É especialmente rica por poetizar as partidas de tantos nordestinos que emigraram do seu lugar, mesmo diante de incertezas, de medos, de desesperança e de humilhação.

*Setembro passou  
Outubro e novembro  
Já tamo em dezembro  
Meu Deus, que é de nós  
(Meu Deus, meu Deus)*

*Assim fala o pobre  
Do seco nordeste  
Com medo da peste  
Da fome feroz  
(Ai, ai, ai, ai)*

A treze do mês  
 Ele fez experiência  
 Perdeu sua crença  
 Nas pedra de sal  
 (Meu Deus, meu Deus)  
 Mas noutra esperança  
 Com gosto se agarra  
 Pensando na barra  
 Do alegre Natal  
 (Ai, ai, ai, ai)  
 Rompeu-se o Natal  
 Porém barra não veio  
 O Sol bem vermeio  
 Nasceu muito além  
 (Meu Deus, meu Deus)  
 Na copa da mata  
 Buzina a cigarra  
 Ninguém vê a barra  
 Pois barra não tem  
 (Ai, ai, ai, ai)  
 Sem chuva na terra  
 Descamba janeiro  
 Depois fevereiro  
 E o mesmo verão  
 (Meu Deus, meu Deus)  
 Entonce o nortista  
 Pensando consigo  
 Diz "isso é castigo"  
 Não chove mais não  
 (Ai, ai, ai, ai)  
 Apela pra março  
 Que é o mês preferido

Do santo querido  
 Senhor São José  
 (Meu Deus, meu Deus)  
 Mas nada de chuva  
 'Tá tudo sem jeito  
 Lhe foge do peito  
 O resto da fé  
 (Ai, ai, ai, ai)  
 Agora pensando  
 Ele segue outra trilha  
 Chamando a família  
 Começa a dizer  
 (Meu Deus, meu Deus)  
 Eu vendo meu burro  
 Meu jegue e o cavalo  
 Nós vamo' a São Paulo  
 Viver ou morrer  
 (Ai, ai, ai, ai)  
 Nós vamo' a São Paulo  
 Que a coisa 'tá feia  
 Por terras alheias  
 Nós vamo' vagar  
 (Meu Deus, meu Deus)  
 Se o nosso destino  
 Não for tão mesquinho  
 Daí pro mesmo cantinho  
 Nós torna a voltar  
 (Ai, ai, ai, ai)

[...]

Disponível em: <<https://www.lettras.mus.br/luiz-gonzaga/82378/>>.

Os meses foram passando e não houve a chegada da chuva e da prosperidade. Isso foi decisivo para a partida, que funciona como um subterfúgio para amenizar o sofrimento da família diante do cenário hostil de um Sertão seco. E, assim, decidem abandonar o seu lugar e rumam às terras desconhecidas, quando a esperança pela chuva se esvai.

“Nós vamo' a São Paulo/ Que a coisa 'tá feia/ Por terras alheias/ Nós vamo' vagar/ Meu Deus, meu Deus”. A decisão é ir para São Paulo, e temem pelo desconhecido e pela falta de identificação com o lugar. Após cada estrofe, é repetido o coro “Meu Deus, meu Deus”, com o intuito de trazer maior dramaticidade e de representar as vozes dos milhares de migrantes que se arriscaram nessa travessia do desconhecido, nesse processo de migração Norte-Sudeste.

A religiosidade é expressa nos versos em tom de súplica, pois a explicação para tamanha desgraça só pode ser castigo de Deus: “Diz "isso é castigo"/ Não chove mais não”.

A decisão de seguir 'outra trilha' em função de um fenômeno da natureza (a seca) é recorrente nas músicas de Luiz Gonzaga que quase não critica a omissão política que resulta em problemas econômicos e sociais que eram (e são ainda) os verdadeiros causadores da migração de milhões de pessoas das regiões mais secas do Nordeste do país para as cidades metropolitanas do Sudeste (SILVA, 2018, p. 89).

Na canção, toda essa causalidade é atribuída à força da natureza, que impõe a necessidade de saída do lugar. A música, como portadora de sentidos e de significados, relata as experiências de muitos migrantes que realizaram essas travessias, esses deslocamentos. Nesse sentido, conhecemos a visão de mundo, o contexto, as motivações e os elementos que comportam essa narrativa que coincide com a história de vida do intérprete, Luiz Gonzaga.

A esperança de um retorno é algo movido pela esperança: “[...] *Se o nosso destino/ Não for tão mesquinho/ Pro mesmo cantinho/ Nós torna a voltar/ Ai, ai, ai, ai*”. Porém, essa condição de regresso à terra natal, ao Sertão, é algo que está atrelada às incertezas do destino.

“[...] *Só ver cara estranha/ De estranha gente/ Tudo é diferente/ Do caro torrão [...]*”. Nesse trecho da letra da canção, os traços da experiência vivida pelos migrantes são enfatizados. Os migrantes se deparam com a cidade e os signos que a comportam, tendo que lidar com o desconhecido em relação às pessoas e ao lugar, pois estavam em uma outra realidade, muito diferente do que estavam habituados no seu torrão natal.

A chuva foi poeticamente referenciada ao longo de sua obra, enquanto água que traz a vida, símbolo de fertilização, que dá vida à plantação e traz alegria e fartura para seu povo. Atrelada à chuva, a religiosidade também é outro elemento intensamente expresso enquanto forma de pedido ou de agradecimento. É o caso da letra “São João do Carneirinho” (Luiz Gonzaga/Guio de Moraes, 1952):

*Eu plantei meu milho todo no dia de São José  
Me ajuda a providência, Vamos ter milho à grané  
Vou coiê pelos meus caico  
20 espiga em cada pé*

*Pelos caico eu vou coiê 20  
Espiga em cada pé  
Ai São João, São João do Carneirinho  
Você é tão bonzinho*

*Fale com São José, fale lá com São José*

*Peça Pra ele me ajudar  
Peça pra meu milho dá  
20 espiga em cada pé*

Disponível em: <<https://www.lettras.mus.br/luiz-gonzaga/954998/>>.

São José é um santo presente no catolicismo, comemorado no dia 19 de março. Segundo as crenças religiosas, se nesse dia houver chuva, há o prenúncio de um bom inverno, de uma boa colheita.

Isto também significa que a crença, de que a ausência de chuvas no dia de São José sinaliza um ano seco, possui algum fundamento pois é no dia 21 de março, quando o Sol cruza o paralelo do Equador em direção ao hemisfério norte, que a CIT [*Convergência Intertropical*] chega a sua posição extrema mais ao sul. Este fato explica a devoção a São José no Sertão Nordestino. Como o dia 19 de março é próximo ao equinócio, serve como indicador da chegada ou não da CIT ao sul do Equador (CAMPOS, 2006, p. 180).

As crenças, passadas de geração em geração, possuem um teor verídico, como apontado acima. Talvez, o grande conhecimento do meio em que habita possibilitou a construção dessa narrativa, pois

O temor pela ausência de inverno é grande; é o medo da fome. Faz a expectativa com as pedras de sal. Observa o céu; se a barra não vem, o desespero é grande. Se São José também não mandava a chuva, alguns vendiam tudo o que possuíam – a preços baixos para um fazendeiro – e se deslocavam para a cidade de São Paulo (CAMPOS, 2006, p. 188).

Os sinais de seca ou o prenúncio de chuva podiam ser compreendidos a partir da percepção de sinais que a paisagem apresentava, e esse conhecimento empírico dos sertanejos era essencial para a convivência no/com o semiárido, bem como a escolha da permanência ou da migração. E para além das secas periódicas

Cabe salientar que nas primeiras décadas do século XX, o Nordeste brasileiro, começou a enfrentar uma série de dificuldades econômicas, políticas e sociais, no qual os principais prejudicados foram aqueles que faziam parte das camadas mais pobres da população, oriundos dos meios rurais, onde eram pequenos proprietários, posseiros, arrendatários, meeiros e moradores, que na sua maioria, eram trabalhadores sazonais, que acabaram sendo concomitantemente ‘expulsos’ ou ‘expropriados’ de seus pedaços de terras, em função do crescente monopólio da terra (LIMA, 2016, p. 895).

Assim, não podemos desconsiderar que as decisões ou a falta de, pelo poder público, precisam ser levadas em consideração para uma análise integrada. Além

disso, o discurso da seca foi potencialmente utilizado pelos governantes locais para a arrecadação de fundos junto ao Governo Federal. Porém, as ações tomadas para a população menos abastada ficavam no âmbito caritativo. A isso somam-se, também, a estrutura fundiária extremamente concentrada e as relações socioeconômicas díspares.

A fé e a religiosidade também são temas que aparecem de forma muito marcante em sua obra.

As ladainhas são orações em canto declamadas e formadas por uma sucessão de invocações e respostas curtas e repetidas. O canto dos tiradores de ladainha no sertão do Nordeste brasileiro gera uma profusão de sentidos pelo canto trágico e o tom de voz inflexivo, causando no ouvinte grande comoção. As ladainhas têm despertado interesses dos musicógrafos, na medida de sua simplicidade melódica e seu movimento de repetição monótona, quebrantável e nostálgica. Exercem um poder de deixar os ouvintes num estado de apatia e sofrimento, de quietação, e numa união contemplativa com Deus. Levam os ouvintes à submissão, arrependimento e contrição ao onipotente (MORAES, 2009, p. 97-98).

Esses elementos identitários do povo sertanejo podem ser compreendidos a partir da análise da canção *Légua Tirana*:

**Légua Tirana**  
**(Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira; 1949)**

Ô, que estrada mais comprida!  
Ô, que légua tão tirana  
Ai, se eu tivesse asa  
Inda hoje eu via Ana  
Quando o sol tostou as foia  
E bebeu o riachão  
Fui intê o Juazeiro  
Pra fazer uma oração  
Tô vortando estropiado  
Mas alegre o coração  
Padim Ciço ouviu minha prece  
Fez chover no meu sertão  
[...]  
Varei mais de vinte serras  
De alpercata e pé no chão  
Mesmo assim, como inda farta  
Pra chegar no meu rincão  
Trago um terço pra das dores  
Pra Reimundo um violão  
E pra ela, e pra ela  
Trago eu e o coração

Disponível em: <<https://www.lettras.mus.br/luiz-gonzaga/261214/>>.

No excerto da canção, *“Fui inté o Juazeiro/ Pra fazer uma oração [...] Padim Ciço ouviu a minha prece/ Fez chover no meu sertão [...]”*, a religiosidade, a fé e a devoção a Padre Cícero são facilmente identificadas. A narrativa musical contempla elementos que nos revelam o sentido da penitência e do pedido em oração a “Padim Ciço”, chover no Sertão. Nos trechos *“Varei mais de vinte serras/ De alpercata e pé no chão”*, ele nos remete à ideia de longas caminhadas com o intuito de peregrinar para pagar promessas pela graça alcançada, qual seja, a chegada da chuva no Sertão em período de grande estiagem, cujas paisagens dos lugares sofreram alterações por conta da seca prolongada. O próprio título que nomeia a canção, *Légua Tirana*, compõe a representação dos longos trajetos percorridos pelos fiéis para o pagamento de suas promessas.

Os elementos culturais também foram amplamente constitutivos na musicalidade de Luiz Gonzaga. Entre tantas canções para enriquecer nosso repertório, destacamos *São João na Roça* (Luiz Gonzaga; Zé Dantas, 1952); *São João Antigo* (Luiz Gonzaga; Zé Dantas; 1957), e *São João nas Capitá* (Luiz Gonzaga; Luiz Ramalho; 1976). Tal qual os sambistas lançavam as marchinhas de modo próximo ao carnaval, Gonzaga aproveitava o período da grande festa junina para o lançamento de diversas canções, as quais simbolizam a festa que retrata a cultura do povo nordestino. Entre as manifestações festivas que se destacam no calendário cultural brasileiro,

Pode-se afirmar que as seculares festas de São João se constituem em tradição no Brasil, originárias de áreas rurais, apresentando uma distribuição espacial pontual (encontros entre familiares) e repetitiva (reuniões no entorno das fogueiras). Além do ponto havia o fluxo: as pessoas se deslocavam de forma difusa para outras residências para dançar, degustar comidas típicas, beber os tradicionais licores, soltar fogos, dentre outras práticas. Aos poucos, esses hábitos foram progressivamente urbanizados, sendo que há elementos dos antigos costumes que foram reinventados (CASTRO, 2012, p. 44).

Nessas composições, elementos que simbolizam as festas:

*A fogueira tá queimando  
Em homenagem a São João  
O forró já começou  
Vamos gente, rapapé nesse salão  
A fogueira tá queimando  
Em homenagem a São João  
O forró já começou  
Vamos gente, rapapé nesse salão*

*Dança Joaquim com Zabé  
Luiz com Yaiá  
Dança Janjão com Raque  
E eu com Sinhá  
Traz a cachaça Mané!  
Que eu quero ver  
Quero ver paia avoar  
[...]*

Disponível em: < <https://www.letras.mus.br/luiz-gonzaga/1563161/>>.

A letra da música destacada aparece como relato e expressão de eventos de cunho espacial e geográfico-cultural, tipicamente comum no contexto nordestino, com a realização das festas juninas. Essa percepção pode ser atribuída ao fato de mencionar uma distribuição espacial pontual: “*Vamos gente, rapapé nesse salão*”, sugerindo uma dimensão comunitária, e, ao nomear os personagens citados, suscita a ideia de amigos e de familiares, que se encontram no entorno das fogueiras, como no trecho “*A fogueira tá queimando...*”. A canção possui, em sua narrativa, elementos que mobilizam a imagem de uma festa com um viés celebrativo, com muita alegria, música e danças, regada a muitas comidas típicas: canjica, milho assado, mungunzá, pé-de-moleque, bolos e licores. Características de festejos juninos de caráter mais horizontal e espontâneo, comuns nas áreas interioranas.

Na musicalidade de Luiz Gonzaga, emergem personagens que foram reais no seu contexto de vida, os quais ele homenageou em canções, como Januário, Santana, Helena, Raimundo Jacó, entre outros.

[...] vaqueiros, parteiras, devotos, coronéis, soldados da polícia, convivem nas canções de Gonzaga com Rosinhas, caboclos, cabras valentes e trabalhadores da roça, revelando um rico painel humano do sertão nordestino (NASCIMENTO, 2018, p. 65).

No mês de junho, ainda hoje, os festejos juninos são muito celebrados, com dança, comidas típicas, música e muita festa. Contudo, “[...] essa prática festiva, antes relacionada à dimensão comunitária e às festas na casa de familiares e amigos, ampliou-se e se tornou mais complexa, envolvendo diversos agentes e espaços.” (CASTRO, 2012, p. 113). Assim, “[...] comemora-se o ciclo junino na casa, na rua, com a família, com amigos, em grupos, em praças públicas ou em arenas festivas privadas (CASTRO, 2012, p. 20).

Ainda, segundo o autor, a partir dos anos 1970, o formato dos festejos juninos passou a ser esboçado pelas prefeituras, empresas e por segmentos dos governos

dos estados nordestinos, quando as festas passaram a adquirir o cenário de espetacularização, como estratégia de projeção midiática e turística das cidades.

Consideradas o maior e mais importante evento festivo do interior do Nordeste, tanto pela sua dimensão espacial e seu raio de abrangência, como também pelos seus significados culturais reconstruídos ao longo do tempo, as festas juninas se tornaram efetivamente manifestações espetaculares (CASTRO, 2012, p. 20).

Embora as mudanças impostas nesse cenário do calendário festivo no Nordeste, consideradas por Castro (2012) como um processo de espetacularização, muitas tradições, ainda hoje, mantêm-se vivas, sobretudo nas comunidades rurais. Esse cenário foi retratado por Gonzaga nas canções *São João Antigo*, de 1957; e *São João nas Capitá*, de 1976, conforme excertos destacados:

**São João Antigo  
(Luiz Gonzaga e Zé Dantas; 1957)**

*Era a festa da alegria (São João)  
Tinha tanta poesia (São João)  
Tinha mais animação, mais amor, mais emoção  
Eu não sei se eu mudei ou mudou o São João  
São João  
(Tinha tanta poesia) São João  
(Tinha mais animação, mais amor, mais emoção)  
(Eu não sei se eu mudei ou mudou o São João)  
Vou passar o mês de junho nas ribeiras do sertão  
Onde dizem que a fogueira ainda aquece o coração  
Pra dizer com alegria, mas chorando de saudade  
Não mudei, nem São João, quem mudou foi a cidade  
[...]*

Disponível em: <<https://www.lettras.mus.br/luiz-gonzaga/1563163/>>.

Na primeira canção, a centralidade da abordagem afirma que o São João “*Era a festa da alegria/ Tinha tanta poesia (São João)/ Tinha mais animação, mais amor, mais emoção*”. E, em tom de dúvida, complementa que “*Eu não sei se eu mudei ou mudou o São João*”. Com um teor melancólico, a letra explicita a vontade de “[...] *passar o mês de junho nas ribeiras do sertão/ onde dizem que a fogueira ainda aquece o coração*”. Dessa forma, podemos associar aos elementos presentes nas festas juninas interioranas, com fortes vínculos das práticas ritualísticas e da tradição aos elementos religiosos e simbólicos, os quais promovem a celebração, a festa e o lazer de uma forma particularizada, sendo algo almejado pelo autor.

Outra faceta dessa prática festiva é feita na canção *São João nas Capitá*:

**São João nas Capitá**  
(Luiz Gonzaga e Luiz Ramalho; 1976)

*São João nas Capitá  
Não me diga que é São João  
É calça remendada  
No joelho e no fundão  
São João nas capitá  
Só se dança iê-iê-iê  
Vamos lá mangar  
Vamos lá mangar  
Iê, iê, iê, Iê, iê, iê, Iê, iê, iê  
Brincar São João  
Lá na roça é que é bom  
Porque o samba tem  
Forom, forom, forom*

Disponível em: <<https://www.letras.mus.br/luiz-gonzaga/1565381/>>.

Nessa letra, o autor mostra, de forma cômica, o estereótipo que às vezes as festas juninas apresentam nas capitais “*Não me diga que é São João/ é calça remendada/ No joelho e no fundão/ São João nas capitá/ só se dança iê-iê-iê*”. E complementa com “*Vamos lá mangar*”, uma expressão tipicamente utilizada no contexto nordestino para designar o ato de ironizar e de rir de algo ou de alguém. Dessa forma, os festejos juninos nas capitais não eram algo apreciado aos olhos dos autores, pois “*Brincar São João/ Lá na roça é que é bom*”.

Fonte inesgotável de inspiração artística, esses elementos aparecem ao lado da flora sertaneja, dos animais e das lendas. Com toda sua poética, suas apresentações continham alegria, vivacidade e interpretação, a partir de uma voz potente e inconfundível até os dias de hoje, sendo o deleite de fãs e de estudiosos, que se regozijam na escuta (e na leitura) de sua obra musical.

**Figura 6 – No meu pé de Serra, deixei ficar meu coração**



Elaboração: Douglas Amaral, 2022.  
Pintura digital simulando xilogravura.

## 3 MÚSICA, GEOGRAFIA E LUGAR: leituras e interfaces

---

[...] a música específica pode funcionar como uma fonte de identidade geográfica, talvez até subcultural, bem como uma ajuda para favorecer um sentido de orgulho pelo lugar e um sentimento de ligação com ele (CARNEY, 2007, p. 147).

Neste capítulo, optamos por uma aproximação com o enfoque da Geografia Humanista, por revelar de forma mais consolidada a compreensão da essência dos lugares, das experiências vividas no/dos lugares, a emoção, a poesia e a arte. Esses foram os direcionamentos teórico-metodológicos adotados para a compreensão da

arte de Luiz Gonzaga, tornando iluminadas as barreiras rígidas e cientificistas que permeiam a produção acadêmica, vinculadas a algumas concepções metodológicas, ou modos de se fazer pesquisa, "[...] profundamente enraizado em uma visão mecanicista e positivista do mundo, da sociedade e do homem, configurando-se numa crise que está em todos os campos da vida humana [...]"(MARANDOLA JR., 2005, p. 399) e muitas vezes invalidam/apagam a cientificidade ou os modos de se fazer pesquisas ancoradas na interpretação de fenômenos que perpassam pela subjetividade e experiência dos sujeitos. Por isso,

Um novo olhar da ciência é reclamado e o cientificismo parece estar sendo superado. Muitas vezes erguem-se contra o positivismo, o reducionismo, a radicalidade e a falta de respeito em relação ao outro. Novos valores são evocados e o cenário epistemológico resultante ainda não foi completamente desenvolvido ou compreendido. (MARANDOLA JR., 2005, p. 394)

Logo, por estar intimamente ligada às experiências e às vivências humanas, a discussão do conceito de Lugar é o que mais se adequa à construção das tramas conceituais do trabalho, pois admite uma análise com os elementos materiais, simbólicos, emocionais e afetivos, uma vez que as letras das canções de Luiz Gonzaga, objeto de análise nesta pesquisa, contemplam narrativas e histórias de pessoas, de paisagens, de fenômenos, de situações experienciadas nos cotidianos dos lugares do Sertão.

Assim, reafirmando a singularidade do lugar, Delory-Momberger sinaliza que "[...] é preciso situar a experiência individual de espaço e as construções biográficas às quais ele dá lugar" (2008, p. 99).

Na Geografia Tradicional, a apreensão do conceito de Lugar é tida como semelhante ao de Região, e concebida como localização geográfica. Dessa forma, o Lugar não teve a devida atenção interpretativa, pois o conceito de território e a paisagem foram grandes referenciais estruturantes do trabalho dessa Corrente Alemã, principalmente se associarmos ao contexto histórico-temporal, pois se constituíam como essenciais para a institucionalização da Geografia enquanto ciência, bem como no que diz respeito às questões de cunho político pertinentes à época.

Vinculada ao movimento de Renovação dentro da ciência, a Geografia Teorética Quantitativa, surgida no contexto da década de 1950, também não amplia a discussão do conceito de lugar, mas há uma prioridade para o Espaço. Assim, "[...] o pensamento pragmático e o tradicional possuem uma continuidade dada por seu

conteúdo de classe – instrumentos práticos e ideológicos da burguesia” (MORAES, 2003, p. 100), ou seja, a base de sustentação continua amparada nos mesmos moldes da corrente positivista, pois não houve uma crítica aos seus fundamentos. Desse modo, mesmo com o movimento de renovação, a abordagem do lugar não foi alçada à categoria principal de análise.

A abordagem do conceito de lugar permaneceu dessa forma, sem aprofundamento, até a Corrente Humanista utilizá-lo com grande número de trabalhos, de publicações e de reflexões. Leite (1998) aponta que o conceito de lugar emerge com força nos estudos geográficos mais recentes a partir de duas acepções epistemológicas – da Geografia Humanista e da Dialética Marxista –.

As distintas fundamentações filosóficas, bem como o surgimento de opções metodológicas, ampliaram o campo de investigação dos estudos sobre o homem e o meio, ganharam profundidade nas abordagens teóricas e amplitude temática por meio da compreensão do conceito de Lugar. Entre essas referências, a fenomenologia husserliana e a filosofia da práxis marxista são exemplares dessa síntese. Assim, a ruptura com a fundamentação pautada no positivismo direcionou os estudos do Lugar a um campo fértil para o seu desenvolvimento.

Com a Geografia Humanista, um novo horizonte tornou-se possível para a incorporação de “[...] fenômenos tais como ansiedade, comportamento, religião, lugar e topofilia, que não podem ser compreendidos somente através da observação e medição [...]” (RELPH, 1979, p. 1). Dessa forma, o lugar é concebido enquanto um conceito-chave, que é dotado de sentimentos, de experiências e de pertencimento. Outro entendimento de lugar pode ser acrescentado com as reflexões de Mello (2011, p. 10):

Para a formação da identidade do lugar a relação entre a pessoa e toda a aura que a envolve é essencial. Experiência, símbolos, significados e permanência contribuem para forjar o sentido de lugar. As brincadeiras no espaço coletivo, a respeitabilidade e a convivência em endereços diversos, despertam um profundo sentimento de bairrofilia, sensação esta de apego, pertencimento, filiação e bem-estar.

É a partir dessa compreensão de lugar, ancorada na perspectiva da Geografia Humanista com base fenomenológica, que são compostas as reflexões tecidas neste capítulo, com o objetivo de articular uma análise geográfica do conceito de lugar a partir das contribuições do repertório artístico de Luiz Gonzaga.

### 3.1 “[...] Aquela casa direita, que é tão justa e perfeita, onde eu me sinto tão bem”: Lugar na Geografia Humanista: experiências vividas e subjetividade

Eu gostava daquela vida. Das festas de São Bento, dos sambas da Chapada do Jirome ou do São João do Araripe, onde aprendi também a tocar Zabumba, Caixa e Pife (Pífaro). As festas do Bom Jesus no Exu, porém, eram o que mais me atraía. Também as da Padroeira do Granito, que se enchia de gente de todo canto [...]

(Citado no Fascículo 11 da *Nova História da Música Popular Brasileira - Editora Abril - Segunda Edição - 1977*)

No âmbito da década de 1970, emerge, na Geografia, uma linha de pensamento que valoriza e compreende as relações de afetividade construídas entre o homem e o seu ambiente. Assim, o “[...] lugar significa muito mais que o sentido geográfico de localização. Não se refere a objetos e atributos das localizações, mas a tipo de experiência e envolvimento com o mundo, a necessidade de raízes e segurança.” (RELPH, 1979, p. 16-17).

Assumindo uma relação intrínseca com as experiências humanas, o Lugar encontra centralidade em bases alicerçadas nas filosofias do significado – fenomenologia, existencialismo, hermenêutica e idealismo –, que permitem incorporar os sentidos experienciais e subjetivos como essência para o entendimento do conceito. A partir da contribuição das filosofias do significado, a Geografia Humanista atribuiu, aos estudos da paisagem e do lugar, a inclusão da arte, da percepção e dos sentimentos associados à existência humana na pauta geográfica, contribuindo para a renovação da Geografia.

Tuan (2013, p. 245) sinaliza que “[...] uma grande quantidade de dados provenientes da experiência está destinada ao esquecimento porque não podemos encaixar as informações nos conceitos das ciências físicas que aceitamos sem criticar”. Por muito tempo, a Geografia priorizou uma base científica ancorada nos moldes do racionalismo, pregada e defendida no rigor da mensuração, que afasta o “eu” e as experiências e prioriza o objeto, razão. A surgência da Geografia Humanista,

que trata do ser no mundo, da experiência humana e de suas relações estabelecidas com o espaço e o lugar, “[...] ainda encontra dificuldades de aceitação quando investiga e apresenta, cientificamente, a realidade das percepções, atitudes e valores em relação ao meio ambiente.” (STURZA, 2020, p. 12).

À luz das contribuições de Relph (1979), Tuan (1980; 2011; 2013; 2018) e Dardel (2011), como nomes que consolidaram o embasamento da Geografia Humanista, e de geógrafos brasileiros, como Oliveira (1977), Holzer (1997; 2003; 2010; 2013), Marandola Jr. (2013) e Mello (2011), pensamos que seja possível tratar “[...] preferencias de los individuos, sus sueños, las utopias que los empujan a actuar” (CLAVAL, 2002, p. 30).<sup>19</sup>

Ao tratar dos antecedentes à Geografia Humanista, Holzer (2013) enfatiza que a constituição de uma ciência para além dos ditames positivistas nos remete à década de 1920, com a obra de Carl Sauer, quando sugeriu que o estudo das paisagens deveria iniciar-se com o estabelecimento de um sistema crítico delimitado pela fenomenologia da paisagem. Isso como método de estudo da relação entre o homem e o ambiente, por ele formatado e transformado em habitat, em paisagem cultural. Assim, suas ideias propiciaram a criação de cursos com ênfase na Geografia Cultural.

Holzer (2013) ainda acrescenta as contribuições de John Kirtland Wright, geógrafo norte-americano que se dedicou a temas semelhantes, e possibilitou a inclusão de temas que envolviam a subjetividade, quando

[...] em 1947, fazia um discurso exortando os geógrafos a explorar as ‘terras incógnitas pessoais’ ao estudo da imaginação que povoa a mente de todos nós, e que levasse a geografia para além do plano acadêmico que a sujeita aos métodos de análise objetivos (HOLZER, 2013, p. 138).

No início da década de 1960, David Lowenthal, ex-aluno de Carl Sauer, preocupado com o crescente domínio da geografia quantitativa e a perda de espaço da Geografia Cultural nos meios acadêmicos norte-americanos, propõe a ‘geosofia’, em que o projeto de ciência abarcasse os vários modos de observação, o consciente e o inconsciente, o objetivo e o subjetivo, o fortuito e o deliberado, o literal e o esquemático (HOLZER, 2013).

Os primeiros elementos para a construção de uma Geografia que estivesse para além dos parâmetros cartesianos, positivistas e do demasiado cientificismo que

---

<sup>19</sup> “Preferências dos indivíduos, seus sonhos e utopias que os lançam à ação”. (CLAVAL, 2002, p. 30).

estava envolto nos preceitos da ciência, e indo em direção a uma aproximação humanista, estavam sendo dados. Dessa forma, o encontro com a fenomenologia possibilitou a construção de

[...] uma concepção de *mundo* que seja diversa da cartesiana e positivista que tem dominado a ciência nos últimos séculos. Sua pretensão é de relacionar de uma maneira holística o homem e seu ambiente ou, mais genericamente o sujeito e o objeto, fazendo uma ciência fenomenológica que extraia das *essências* a sua matéria-prima (HOLZER, 1997, p. 77, grifos do autor).

As bases da Geografia Humanista, como apontam Marandola Jr. e Gratão (2003), foram lançadas nos Estados Unidos por geógrafos que se mostravam descontentes com o princípio lógico e economicista na condução das ações humanas e de sua relação espacial. Com a perspectiva de consolidarem as bases para um novo fazer científico dentro da Geografia, vão buscar as influências na Psicologia, na Antropologia, na História e na própria Filosofia.

A pioneira participação de Relph é exaltada por Holzer (1997), em relação às possibilidades da fenomenologia como suporte filosófico para os interesses da Geografia e de sua elaboração epistemológica, que estavam preocupados com a subjetividade espacial, mas que não desejavam ser identificados como comportamentalistas.

Assim, previa que a junção da fenomenologia na geografia possibilitava “[...] uma visão holística e unificadora da relação homem-natureza e uma crítica ao cientificismo e ao positivismo.” (HOLZER, 1997, p. 140). E complementa que “O método fenomenológico seria utilizado para se fazer uma descrição rigorosa do mundo vivido da experiência humana e com isso, através da intencionalidade, reconhecer as essências de estrutura perceptiva”. (HOLZER, 1997, p. 140).

Nesse sentido, compreende-se que

A subjetividade está na pauta do humanismo, como traz o enfoque fenomenológico. Este resgata o mundo vivido como escala e categoria de análise, permitindo a compreensão mais orgânica da relação homem-meio, através do conceito de lugar e o estudo da memória, dos símbolos e da identidade. Estes tornam esta relação mais viva e humana. Desloca-se o foco das macro-funções e macro-estruturas para os sentimentos e as relações, sem, contudo, ignorar tais macro-processos. Não se trata de negar outras posturas metodológicas, e sim de enriquecer o estudo geográfico, adicionando a ele outras dimensões (MARANDOLA JR, 2005, p. 409).

Para a compreensão do contexto do surgimento da Geografia Humanista “torna-se necessária a referência ao ambiente intelectual do final dos anos sessenta: o do movimento hippie, da revolta estudantil e do questionamento feroz dos padrões culturais e políticos instituídos.” (HOLZER, 2008, p. 139).

Holzer (2010) apresenta a importância do geógrafo francês Eric Dardel, sua obra fundamental e primeira de uma Geografia Humanista: *L’Homme et la terre: nature de la réalité géographique* ou *O Homem e a Terra: natureza da realidade geográfica*, escrita em 1952, “[...] é a descrição mais completa das bases fenomenológicas da geografia”. (RELPH, 1979, p. 2).

A obra de Dardel opõe-se ao reducionismo aplicado à geografia e, por isso, construiu uma interpretação ancorada na fenomenologia e na existência humana. O objetivo dessa Geografia é

Conhecer o desconhecido, atingir o inacessível, a inquietude geográfica precede e sustenta a ciência objetiva. Amor ao solo natal ou busca por novos ambientes, uma relação concreta liga o Homem à Terra, uma *geograficidade* (*géographicité*) do Homem como modo de sua existência e de seu destino (DARDEL, 2011, p. 1-2, grifos do autor).

Nesse sentido, “A importância e originalidade desta obra estão na fundação de um diálogo entre Geografia e Fenomenologia, que passa a figurar entre as principais influências da Geografia Humanista”. (MARANDOLA JR.; GRATÃO, 2003, p. 10). Por muito tempo, sua obra permaneceu desconhecida, “[...] quando os franceses se deram conta da importância e da riqueza da obra de Dardel para a renovação da geografia, [...] haviam passado vinte anos desde a primeira citação de seu livro por geógrafos norte-americanos.” (HOLZER, 2010, p. 1). Dessa forma, “A obra de Eric Dardel será descoberta depois, quando a geografia atravessa seu período quantitativista e seu engajamento na ação adota um outro olhar, aquele da fenomenologia, da percepção e da representação.” (PINCHEMEL, 2015, p. 158).

Entre as décadas de 1960 e 1970, essa obra foi resgatada pelos geógrafos, pois temas centrais para a Geografia Humanista estavam contemplados na obra de Dardel: a relação entre o homem e a terra, a partir de uma perspectiva fenomenológica e interdisciplinar, a arte, os sentimentos na pauta geográfica como importantes dispositivos de informação para a compreensão dos fenômenos, e o lugar sendo o fundamento para a construção de todas as relações temporais e espaciais do ser-no-

mundo. Por isso, é considerada como a precursora de uma geografia fenomenológica, também originando o conceito de “geograficidade”, conforme destaca Holzer (2010).

Relph (1979) também enfatiza a importância e o pioneirismo, pois

Dardel combina efetivamente o trabalho de fenomenologistas, como Heidegger, Minkowski e Bachelard, com descrição de experiências geográficas feitas por poetas, romancistas e geógrafos como, Sheller, Rilke, Vidal de La Blache e Martonne (RELPH, 1979, p. 2).

Besse (2015) complementa que

A reflexão de Eric Dardel se opõe à redução da geografia a uma ‘simples’ disciplina científica. A diversidade de seus interesses, que conduzem Dardel a prestar atenção às produções ‘positivas’ da geografia, mas também às problemáticas mais recentes da filosofia, da história das religiões, assim como dos problemas éticos do seu tempo, a da leitura assídua de poetas, convidariam sobretudo a ver a geografia do ponto de vista geral de uma reflexão sobre as atitudes humanas no mundo (p. 112).

A obra de Dardel exerceu influência sobre diversos geógrafos, entre eles Yi-Fu Tuan.

Em artigo publicado em 1974, intitulado *Space and Place: Humanistic Perspective*, onde Dardel é citado, Tuan dá uma guinada teórico-metodológica. Até aquele momento suas incursões no campo da ‘percepção ambiental’ dedicavam-se à análise dos mundos pessoais a partir, principalmente, da psicologia, em particular da teoria da aprendizagem de Piaget. [...] o espaço e o lugar são considerados como os conceitos que definem a natureza da geografia. Mais do que isso, pela primeira vez a geografia humanista é explicitamente tratada como subcampo autônomo que tem como referência epistemológica a fenomenologia (HOLZER, 2015, p. 144).

Em sua obra, *Espaço e lugar: a perspectiva da experiência*, Tuan (1983), elenca, como questão central do livro, o que são espaço e lugar em termos da experiência humana? A construção dessa diferenciação conceitual articula um reposicionamento epistemológico na compreensão geográfica desses conceitos, trazendo uma aproximação interpretativa dos conceitos de espaço e de lugar, pois, se o primeiro começa como espaço indiferenciado, transforma-se em lugar na medida em que o conhecemos melhor e o dotamos de valor e de significado.

Sendo o espaço mais amplo, livre, desprovido de ligação afetiva, o lugar é compreendido na perspectiva humanista como um recorte afetivo do espaço, pois é íntimo, emocionalmente próximo, amoroso e humanizado. Logo, o que torna um

espaço em lugar são as experiências, noção de pertencimento, de enraizamento, de amizade, de simbolismo. Três palavras-chave: percepção, experiência e valores perpassam a construção das suas reflexões nessa obra e, dessa forma, os lugares guardam e são núcleos de valor. Por isso,

Na primeira metade da década de 70 podemos destacar os nomes de Tuan e de Butttimer como os que mais contribuíram na busca por uma identidade própria para a geografia humanista. Esses autores foram pioneiros na utilização dos conceitos de lugar e de mundo vivido, ambos associados a uma base teórica fenomenológico-existencialista, aporte que mais tarde permitiria a identificação de seus trabalhos como humanistas (HOLZER, 2003, p. 115).

Sua obra ajudou a difundir, a partir dos anos 1970, uma Geografia Humanista, reflexões sobre o lugar que agregam, para além da conotação espacial, as experiências vividas dos sujeitos. As suas produções possibilitaram o redesenho do entendimento do conceito de lugar. Com isso, a abrangência de suas contribuições constituiu em uma ponte que sustentou a aproximação da Geografia com as humanidades, a arte e a fenomenologia existencialista – mundo vivido, ser-no-mundo –, sendo incorporadas à discussão do lugar, pois foi o conceito espacial que mais atendia aos propósitos da Geografia Humanista.

“Espaço’ e ‘lugar’ são termos familiares que indicam experiências comuns.” Indica (TUAN, 2013, p. 11) que nos mobiliza a refletir filosoficamente quando afirma que “[...] o lugar é segurança e o espaço é liberdade: estamos ligados ao primeiro e desejamos o outro.” (TUAN, 2013, p. 11). As categorias de espaço e de lugar se apresentam como indissociáveis na mencionada obra. Logo, diante de uma perspectiva experiencial, concluímos que o espaço e o lugar se complementam, e que um não pode ser entendido sem o outro.

Neste contexto, os espaços dos homens guardam mistérios, dores e desesperanças. Os lugares, o aconchego, o trabalho, as festas, os atritos e as recordações. Ao percorrermos os espaços nos deparamos com labirintos e na desenvoltura da travessia dos lugares amplos ressonam o alarido e o corre-corre das pessoas, o rufar dos tambores e o toque mágico dos sinos. Dos espaços sufocados pela escuridão, escapamos para a extrema luminosidade dos lugares, conduzidos pela arte, revestida de abnegação, labor e prazer, oferecidos e consagrados pelos indivíduos e grupos sociais (MELLO, 2011, p. 8).

“Não há lugar como o lar”, afirma Tuan (1983), na introdução de sua obra *Espaço e lugar: a perspectiva da experiência*. Logo, um questionamento “O que é lar?”, seguido de uma resposta – “É a velha casa, o velho bairro, a velha cidade ou a

pátria”. São lugares formados a partir de nossas experiências diretas, repletos de aspectos como aromas, paisagens, sons, familiaridade.

### **3.2 “Aquilo sim que era vida, seu moço, A vida lá do sertão [...]”: percepções, análise e sentidos do lugar a partir da musicalidade de Luiz Gonzaga**

[...] percebi que cantar as alegrias e tristezas do homem da terra é também uma forma de ajudá-lo a conhecer seus problemas.

(Última apresentação pública do Rei do Baião, realizada no *Teatro Guararapes*, em 6 de junho de 1989, na cidade do Recife)

Da experiência vivida, Luiz Gonzaga extraiu elementos para a construção de suas canções, com fragmentos biográficos e narrativas valiosas que inspiram trabalhos como fonte de pesquisa geográfica. Muitas letras das canções de Luiz Gonzaga retratam o/os lugar/res onde ele experienciou vivências no contexto da vida cotidiana do Sertão nordestino. Dessa forma,

A música de um lugar pode oferecer ao estudo geográfico elementos para a leitura do compartilhamento e da construção da memória e dos símbolos nele existentes [...]. O estudo da música deve levar em consideração o lugar onde ela é produzida e tocada, com seus valores sociais e culturais. Pensar o lugar remete a pensar na localização, assim como nas paisagens que este comporta. (TORRES; KOZEL, 2010, p. 128)

As rezas, as festas tradicionais, as vaquejadas e as práticas de adjutórios<sup>20</sup> versejadas em suas canções, retratam a imersão nos labirintos das suas memórias e evocam reminiscências dos tempos da vida no Sertão. Então, mesmo como migrante em outros contextos, as experiências vividas no Sertão nunca deixaram de ser retratadas em suas canções.

Com o intuito de contemplar os objetivos propostos na pesquisa, foram escolhidas seis canções produzidas por Luiz Gonzaga e seus parceiros, são elas: *Meu*

---

<sup>20</sup> Adjutórios – Termo de origem latina (adjutorium). Encontros realizados por pessoas da comunidade para assegurar a produção dos pequenos agricultores e manter a tradição de trabalho coletivo e solidário. Havia uma rotatividade na ajuda ao outro. Esse trabalho era desenvolvido na forma de mutirão (PORTUGAL, 2013, p. 44).

*Araripe, Asa Branca, Aquilo sim que era vida, ABC do sertão, Sertão de aço, e Matuto aperreado*, conforme quadro 1, intitulado *A musicografia e o sentido de lugar*.

**Quadro 1: A musicografia e o sentido de lugar**

<b>Título da música</b>	<b>Autoria</b>	<b>Álbum</b>	<b>Ano</b>	<b>Gravadora</b>
<i>Meu Araripe</i>	Luiz Gonzaga e João Silva	LP: <i>São João do Araripe</i>	1986	<i>RCA-Victor</i>
<i>Asa Branca</i>	Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira	Gravada em 78 rpm	1947	<i>RCA-Victor</i>
<i>Aquilo sim que era vida</i>	Luiz Gonzaga e J. Portela	LP: <i>Sanfona do povo</i>	1946	<i>RCA</i>
<i>ABC do sertão</i>	Luiz Gonzaga e Zé Dantas	Gravada em 78 rpm	1953	<i>RCA</i>
<i>Sertão de Aço</i>	Luiz Gonzaga e Zé Marcolino	LP: <i>O véio macho</i>	1962	<i>RCA</i>
<i>Matuto Aperreado</i>	Luiz Gonzaga e José Marcolino	Gravada em 78 rpm	1962	<i>RCA</i>

Fonte: Dreyfus (1996).

Elaboração: A autora, 2022.

Luiz Gonzaga foi um poeta, compositor e intérprete. Foi ator, e autor ativo na construção de um ritmo musical e de uma respectiva representação simbólica regional. Mas, ao longo desse percurso, ele contou com o apoio artístico de outros parceiros musicais e letristas. Essa rede de parcerias imprimiu uma versatilidade no modo de produzir a sua arte. As contribuições vão do tom melancólico, drama, festividade, causos, aboios e uso de metáforas, cuja única intenção era representar o Nordeste brasileiro e o seu povo.

Um exemplo é a canção *Meu Araripe*, composta por Gonzaga em parceria com João Silva, a qual retrata, de forma saudosa, os sentimentos que permeiam a relação com o lugar vivido.

**Meu Araripe  
(Luiz Gonzaga e João Silva; 1968)**

[...]  
*Meu Araripe, meu relicário  
 Eu vim aqui rever meu pé de serra  
 Beijar a minha terra  
 Festejar seu centenário*  
 [...]  
*Quero louvar  
 Os grandes desse lugar  
 Luiz Pereira, Dona Bárbara de Alencar  
 E o Barão que não sai da lembrança*

*Que mandou buscar na França  
São João e Baltazar  
[...]*

Disponível em: <<https://www.lettras.mus.br/luiz-gonzaga/1561814/>>.

O título que nomeia a canção demarca a relevância do lugar retratado para Luiz Gonzaga. Ao colocar o pronome possessivo (meu) no título da letra da canção, os autores sinalizam o sentimento de apego ao lugar poeticamente retratado, pois, “Como indivíduos e membros de comunidades, nos conectamos com o mundo por meio de lugares que geralmente possuem nomes ou uma identidade específica [...]”. (RELPH, 2014, p. 22).

A Chapada do Araripe está localizada geograficamente no domínio da Caatinga, apresenta 180 km de extensão por 50 km de largura, e está orientada entre as coordenadas geográficas 7º e 8º S, 39º e 41º W, abrangendo parte dos estados de Pernambuco, do Piauí e do Ceará, com a maior área, enfatizam Nascimento; Nascimento e Azevedo Jr. (2000). Dessa forma,

Sua inclinação drena todas as águas pendentes para o vale do Cariri, região mais nobre e rica do Ceará, zona de cultivo da cana-de-açúcar para a fabricação da cachaça e da rapadura. No entanto, à altura do Exu, essa conformação topográfica muda, e a terra se inclina levemente para o estado de Pernambuco. Daí a riqueza da terra exuense, com suas numerosas fontes de água que protegem a região das desolações da seca (DREYFUS, 1996, p. 27).

A canção é capaz de expressar o que há de mais subjetivo nos indivíduos. Tais sentidos revelam as representações e o centro de significações do compositor. A letra da canção destacada contém elementos que particularizam a relação de Luiz Gonzaga com o seu lugar. Primeiramente, o modo como retrata a felicidade em poder acompanhar os festejos dedicados ao centenário da cidade de Exu, no Sertão de Pernambuco, terra natal de Gonzaga, situada à altura da Chapada do Araripe, elemento natural e geograficamente demarcado na letra da canção.

O sentimento memorialístico e saudoso, de um lugar ao qual o compositor se sente pertencente, pode ser contemplado no trecho: “*Meu Araripe, meu relicário/ Eu vim aqui rever meu pé de serra / Beijar a minha terra*”, o que demonstra que não desfruta cotidianamente do seu lugar, mas que teve a oportunidade de vivenciar mais uma vez a experiência de estar perto dos seus.

No campo simbólico, a música contém elementos de significados que remetem a uma explícita relação de pertencimento entre o compositor, o lugar e as pessoas retratados na música. O verso “*Quero louvar/ Os grandes desse lugar/ Luiz Pereira, Dona Bárbara de Alencar*” revela peculiaridades, como o reconhecimento das pessoas que habitam e vivenciam o lugar retratado.

*Asa Branca*, talvez uma das canções mais conhecidas, fruto da parceria entre Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, gravada em 1947 pela *RCA Victor*, é considerada por muitos como o hino do Nordeste. Trata-se de uma canção que aborda a seca, o fenômeno da migração, a paisagem. Comporta uma narrativa sobre o Sertão nordestino, a luta e a resistência do seu povo perante o sofrimento causado pelas secas periódicas e o poder da religiosidade sertaneja.

**Asa Branca**  
**(Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira)**

*Quando olhei a terra ardendo  
Qual fogueira de São João  
Eu perguntei a Deus do céu, uai  
Por que tamanha judiação?  
Eu perguntei a Deus do céu, uai  
Por que tamanha judiação?  
Quando olhei a terra ardendo  
Com a fogueira de São João  
Eu perguntei a Deus do céu, uai  
Por que tamanha judiação?  
Eu perguntei a Deus do céu, uai  
Por que tamanha judiação?  
Que braseiro, que fornalha  
Nenhum pé de plantação  
Por falta d'água, perdi meu gado  
Morreu de sede meu alazão  
Por falta d'água, perdi meu gado  
Morreu de sede meu alazão  
Inté mesmo a asa branca  
Bateu asas do sertão  
Entonce eu disse, adeus, Rosinha  
Guarda contigo meu coração  
Entonce eu disse, adeus, Rosinha  
Guarda contigo meu coração  
Hoje longe muitas léguas  
Numa triste solidão  
Espero a chuva cair de novo  
Pra mim voltar, ir pro meu sertão  
Espero a chuva cair de novo  
Pra mim voltar, ir pro meu sertão  
Quando o verde dos teus olhos  
Se espalhar na plantação  
Eu te asseguro, não chore não, viu  
Que eu voltarei, viu, meu coração  
Eu te asseguro não chore não, viu  
Que eu voltarei, viu, meu coração.*

Disponível em: <<https://www.lettras.mus.br/luiz-gonzaga/47081/>>.

Podemos tecer as primeiras considerações sobre o título elegido para a canção, pois a Asa-Branca (*Patagioenas picazuro*), da ordem dos Columbiformes, é um tipo de ave migratória, com ocorrência do Nordeste ao Rio Grande do Sul, Goiás, Mato Grosso, Bolívia e Argentina. Mesmo não sendo endêmica do Nordeste, tornou-se símbolo de esperança no imaginário do povo nordestino, pois foi eternizada na voz do Rei do Baião, em tom de lamento e de saudade.

Os hábitos biológicos da ave foram poeticamente traduzidos na canção, de modo simbólico e emblemático, em relação à fuga da seca. Um misto de observância do meio, associado aos saberes populares: “[...] *inté mesmo a asa branca bateu asas do sertão*”. Dessa forma, a migração da ave, nos meses mais quentes, seria um indicativo da proximidade do período de estiagem, e um indicativo da necessidade de partir. Enquanto o retorno demonstra o prenúncio de bons tempos, representados pela chuva e fartura nas plantações.

Outros versos da letra da canção transpõem o sentimento de pertencimento e de amor pelo lugar, o Sertão. Analisando teoricamente, a partir das contribuições de Yi-Fu Tuan, “topofilia” é um termo-chave em sua obra, e corresponde aos vínculos de afetividade estabelecidos na relação homem-lugares. Ainda, na compreensão de Tuan (1980, p.106), o neologismo topofilia significa o “amor humano pelo lugar”. Por sua vez, os lugares diferem em intensidade, amplitude emocional, sutileza e modo de expressão. Ainda contempla a relação estabelecida esteticamente, apreendida por meio dos prazeres efêmeros e visuais, quanto ao deleite sensorial do contato físico, a partir do tato ao sentir o ar, a água, a terra. Desse modo, de acordo com o autor, “[...] mais permanentes e mais difíceis de expressar, são os sentimentos que temos para com um lugar, por ser o lar, o *lócus* de reminiscências e o meio de se ganhar a vida.” (TUAN, 1980, p. 107).

A chuva, que era esperada e não veio, desencadeou a partida do nordestino do seu lugar, fazendo-o mover, migrar em busca de melhores condições. Mas o lugar é novamente enfatizado, e o retorno é programado/poetizado nos versos: “*Espero a chuva cair de novo/ Pra mim voltar, ir pro meu sertão*”. O lugar de vida, das relações estabelecidas, dos vínculos afetivos, é destacado mais uma vez, pois o sentimento de amor pode superar adversidades com o meio.

Uma singularidade que se pode observar na letra dessa canção diz respeito às metáforas utilizadas para descrever o fenômeno retratado. Nos versos da letra da canção, “*Quando olhei a terra ardendo/ Qual fogueira de São João*”, é possível afirmar que os compositores fizeram uma alusão ao sol escaldante, que age como uma grande fogueira, queimando o solo nordestino, em tempos de seca, quando a caatinga, também conhecida como mata branca, parece que foi queimada pelo fogo.

Para além disso, há outra possibilidade de interpretação, estabelecida mediante a comparação (termo comparativo “qual”, de “tal qual”) com a “fogueira de São João”. Temos aí um elemento tradicional dos festejos juninos (a fogueira) e a própria festa sendo evocados, o que sinaliza uma relação, por um lado, de tristeza do sertanejo para com a forte seca e, por outro, de exaltação do seu lugar como um lugar de comemoração e de reverência ao santo que dá nome às festas do período, ainda que as condições, para o sertanejo, sejam adversas e longe daquilo que deseja. Mas o lembrar-se da fogueira não se dá por acaso, trata-se de uma memória viva e revivida, inclusive em momentos tristes.

Ademais, a fogueira, elemento simbólico, como dissemos, é usada metaforicamente como uma referência à secura do meio, a qual também é destacada em outro verso, a saber: “*Que braseiro, que fornalha/ Nenhum pé de plantação*”. E a estiagem que, de tão quente e intensa, é comparada ao poder devastador do fogo, não permitindo o cultivo das plantações.

Nessa canção melancólica, a paisagem como referência também é descrita a partir da imagem da seca, que é desoladora: a terra vermelha, seca, que mais se parecia com uma grande fogueira, as plantações estavam secas, ou seja, uma expressão paisagística em períodos de extrema estiagem.

Já o elemento simbólico da religiosidade do povo sertanejo é retratado nos versos: “*Eu perguntei a Deus do céu, uai/ Por que tamanha judiação?*”. Observa-se que, nesse contexto, a seca e os longos períodos de estiagem são concebidos como um fenômeno divino, e não como fenômenos cíclicos e naturais.

Na letra da canção, o intérprete, projetando os desejos do futuro, faz promessas a Rosinha, as quais serão cumpridas quando a paisagem for transformada pela chuva. O bioma da Caatinga, durante a estiagem, adquire uma cor acinzentada, a qual, mediante a presença da chuva, sofre uma transformação. Essa metamorfose é poeticamente versejada na música: “*Quando o verde dos teus olhos/ Se espalhar na plantação/ Eu te asseguro, não chores não, viu/ Que eu voltarei, viu, meu coração*”.

A canção, *Asa Branca*, para Santos (2015, p. 29), é considerada como um clássico do cancioneiro brasileiro, remete à representação do sujeito que migra “[...] saudoso, mas sua melancolia só faz sentido para explicar ao leitor/ouvinte que razões o levaram a migrar e que razões o levarão a voltar.”.

O tema da canção aborda questões vinculadas às secas periódicas que assolam essa porção do território brasileiro e, nesse cenário, muitas vezes, “[...] a imagem é, de fato, desoladora.” (SANTOS, 2015, p. 29). Metaforicamente, na letra dessa canção, a seca é comparada à fogueira, que queima e destrói, conforme vemos: “A terra, vermelha e gretada, mais se parecia com uma grande fogueira, as plantações estavam mortas, bem como as reses e o cavalo (alazão).” (SANTOS, 2015, p. 29). Nesse cenário devastador, a paisagem da Caatinga se transforma, “pintada” na cor cinza, e as consequências da seca, que causa destruição e perda, impõem a saída do sertanejo do campo para a cidade. Nesse contexto, “[...] A paisagem não é apenas morfologia, mas insere-se também no mundo dos significados, estando impregnada de simbolismo. A paisagem é um ‘modo de ver’” (CORRÊA, 2014, p. 41).

A letra da canção retrata a necessidade do movimento de migração, mas, segundo Santos (2015), a esperança no futuro também é contemplada, ao afirmar que: “[...] o autor, apontando para o futuro, faz promessas à sua “Rosinha” que, no entanto, só serão cumpridas quando a paisagem, já transformada pelas chuvas, voltar a ter o tom esverdeado dos olhos da amada.” (SANTOS, 2015, p. 29).

Em outra canção ambientada no Sertão, Luiz Gonzaga retrata a vida cotidiana do sertanejo em seu lugar:

**Aquilo sim que era vida  
(Luiz Gonzaga e J. Portella; 1946)**

*Aquilo sim que era vida  
Aquilo sim, que vidão  
Aquilo sim que era vida, seu moço  
A vida lá do sertão  
Plantava milho, arroz e feijão  
Pescava de linha, lá no ribeirão  
Domingo saía no meu alazão  
Dançava uma valsa lá no matão  
Lálálálálálálá, aquilo sim, que vidão  
Aquilo sim que era vida, seu moço  
A vida lá do sertão  
De noite eu me sentava bem juntinho ao fogão  
Rosa trazia o cachimbo, Creuza trazia o tição  
Com a viola no peito, tirava uma canção  
De hora em hora tomava um golinho de quentão*

Disponível em: < <https://www.lettras.mus.br/luiz-gonzaga/664051/>>.

O título da canção revela o sentimento de saudade sobre algo que era vivenciado. Essa narrativa coloca em cena as reminiscências de um tempo vivido, das vivências cotidianas, em um determinado lugar muito especial para o compositor-cantor. Um lugar de vida simples, dos modos de viver no espaço rural, marcados pelas relações pessoais de proximidade, que induzem sensação de calma e de tranquilidade.

No primeiro verso, *“Aquilo sim que era vida/ Aquilo sim, que vidão/ Aquilo sim que era vida, seu moço/ A vida lá do sertão”*, a evidência se concretiza com a saudade de um lugar nostálgico ao qual se sentia pertencido, mas que estava afastado espaçotemporalmente. E é por meio da mobilização de memórias que sente conforto da saudade que tinha do lugar.

Em seguida, diversos elementos que caracterizam o “vidão” – no superlativo para positivar e significar uma vida boa, bem-vivida – são contemplados nos versos: *“Plantava milho, arroz e feijão/ Pescava de linha, lá no ribeirão”*, e *“Domingo saía no meu alazão/ Dançava uma valsa lá no matão”*. A descrição dessas práticas cotidianas transmite significado de uma vivência particularizada no Sertão, com temporalidades diferenciadas, onde imperam ritmos mais lentos, com rotinas que expressam outros modos de vida, maior contato com a natureza, como

[...] o cheiro de terra molhada que domina o ar quando chove forte e os galos que cantam freneticamente ainda de madrugada – anunciando outro ritmo de tempo que em vários aspectos é bastante diferente do tempo acelerado da cidade média e da metrópole. O tempo do relógio é o mesmo, mas as temporalidades são diversas (TRINDADE, 2016, p. 10).

Assim, destacamos a existência de fragmentos que particularizam essas relações no campo, como nos trechos enfatizados na canção, que demarcam singularmente os conteúdos do espaço rural: as conversas das pessoas mais velhas na porta de casa; a forma carinhosa de saudar todas as pessoas conhecidas; o comércio que fecha meio-dia para o almoço; o adjutório nos momentos de plantio e de colheita e os cavalos transportando pessoas. São alguns exemplos que indicam referências desse lugar, que foi belamente poetizado na letra da canção e indica a presença do rural tradicional ainda com força nos elementos da paisagem.

Tuan (2018) amplia e eleva as discussões sobre o lugar, quando são legitimados pelas experiências em diversas escalas, entre eles – o lar e os seus interiores, a cidade e a sua urbanidade, a vizinhança, a região e a nação-estado –, pois “Independente de tamanho e de características físicas a atribuição da alcunha ‘lugar’ às diversas percepções do homem sobre os espaços vividos.” (TUAN, 2018, p. 4). Nesse sentido,

A experiência constrói o lugar em diferentes escalas. A lareira e o lar são lugares. Vizinhança, cidade e metrópole são lugares; uma região específica é um lugar e assim é uma nação. É de conhecimento comum a aplicação da palavra “lugar” a fenômenos que diferem grandiosamente em tamanho e em características físicas. O que a lareira, a farmácia da esquina, a cidade e o estado-nação têm em comum? São todos centros de significado para indivíduos e grupos (TUAN, 2018, p. 6).

O trecho da canção, *“De noite eu me sentava bem juntinho ao fogão/ Rosa trazia o cachimbo, Creuza trazia o tição/ Com a viola no peito, tirava uma canção”*, explicita um centro de significado para o indivíduo que experienciava o lugar “juntinho do fogão” como aconchego e tradição de uma rotina cotidiana em contextos rurais. Ainda, na perspectiva humanista,

Os lugares podem ser privados para o indivíduo. Minha cadeira de balanço favorita, localizada entre a lareira e a janela cortinada, é meu lugar especial dentro da casa. Tem uma localização específica, um significado especial para mim, e esta ligação entre mim e a cadeira é reconhecida pelos outros membros da família. Eu tenho prioridade sobre ela, e sua localização não pode ser alterada sem perturbar, ainda que levemente, o foco do meu mundo (TUAN, 2018, p. 6).

Dentro do lar, existem lugares que vão representar o centro de significado para os indivíduos por intermédio dos modos de viver os cotidianos desses lugares, cujas experiências dão sentido e significados aos lugares. Dessa forma, os rituais desempenhados cotidianamente configuram o lar como centro de significado, e esse independe do tamanho e das características físicas, pois o “[...] lugar é qualquer localidade que tem significado para uma pessoa ou grupo de pessoas” (TUAN, 2011, p. 5).

Admitindo a coexistência de diversas escalas – o lar e os seus interiores, a cidade e a sua urbanidade, a vizinhança, a região e a nação-estado –, Tuan (2018)

também enfatiza que essa construção se dá pela experiência física, mental, sensorial, psicológica no espaço vivido. Na escala da região,

A consciência regional começa como sentimentos rudimentares compartilhados. Os sentimentos compartilhados podem se desenvolver espontaneamente ou podem ser deliberadamente transformados em tradições e num corpo de conhecimento compartilhado (TUAN, 2018, p. 10).

Há diversas escalas do lugar, desde a cama até a nação. Contudo, quanto mais ampla a escala, menos experienciados serão os lugares em sua totalidade. Algumas experiências compartilhadas por um determinado grupo podem suscitar a construção da região que “[...] é demasiado ampla para ser conhecida diretamente. Necessita ser construída por meios simbólicos.” (TUAN, 2018, p. 10).

Afora isso, consideramos a linguagem regional um traço cultural marcante, tendo a riqueza do vocabulário e a pronúncia como elementos estruturantes, que se constituíram por meio da influência das diferentes culturas que alicerçaram o processo de formação do Brasil. E, a linguagem aliada aos contextos históricos de cada lugar, surgiram os regionalismos, com elementos linguísticos próprios em certas delimitações geográficas. Assim, analisemos a letra da canção:

**ABC do sertão  
(Zé Dantas e Luiz Gonzaga; 1953)**

*Lá no meu sertão pro caboco lê  
Tem que aprender um outro ABC  
O J é ji, o L é lê  
O S é si, mas o R tem nome de rê  
O J é ji, o L é lê  
O S é si, mas o R tem nome de rê  
Até o Y lá é pissilone  
O M é mê, e o N é nê  
O F é fê, o G chama-se guê  
Na escola é engraçado ouvir-se tanto: Ê  
A, B, C, D  
P, Q, lê, mê  
Nê, P, Q, rê  
T, V e Z*

*Lá no meu sertão pro caboco lê  
Tem que aprender um outro ABC  
O J é ji, o L é lê  
O S é si, mas o R tem nome de rê  
O J é ji, o L é lê  
O S é si, mas o R tem nome de rê  
Até o Y lá é pissilone  
O M é mê, e o N é nê  
O F é fê, o G chama-se guê  
Na escola é engraçado ouvir-se tanto: Ê*

A, B, C, D  
 P, Q, lê, mê  
 Nê, P, Q, rê  
 T, V e Z  
 Até o Y lá é pissilone  
 O M é mê, e o N é nê  
 O F é fê, o G chama-se guê  
 Na escola é engraçado ouvir-se tanto: Ê  
 A, B, C, D  
 P, Q, lê, mê  
 Nê, P, Q, rê  
 T, V e Z

Disponível em: <<https://www.lettras.mus.br/luiz-gonzaga/47079/>>.

A obra e a vida de Luiz Gonzaga foram símbolos marcantes da identidade do nordestino e do sertanejo, com um repertório que valorizava o povo e as suas singularidades culturais. A canção *ABC do sertão* destaca a representatividade e a valorização do modo de falar do sertanejo, com um sotaque e linguajar próprios, pois

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. O sotaque, a escuta da voz podem ser um som familiar que aproxima as pessoas ou provoca estranhamento, separação. Ele funciona como um dos primeiros índices de identificação e também de estereotipia (ALBUQUERQUE JR., 2011, p. 176).

As músicas, como expressão artística de situações vividas/imaginadas, revelam a capacidade do compositor em construir uma identidade e externá-la em forma de poesia. Dessa forma, compreendemos que Luiz Gonzaga incluiu o modo de falar do sertanejo – linguagem regional – nas suas canções, provocando uma afirmação cultural por meio dos recursos linguísticos, com palavras cheias de expressão, de simbolismo e de significado. Por isso, até a pronúncia de algumas letras do alfabeto soa de forma extremamente particularizada: “O J é ji, o L é lê/ O S é si, mas o R tem nome de rê”.

O lugar desperta sentimentos, “Quando são positivas e agradáveis, elas são experiências de topofilia, mas quando são repulsivas, desagradáveis e negativas elas são experiências topofóbicas.” (RELPH, 1979, p. 19).

Dessa forma, “[...] os lugares íntimos são lugares onde encontramos carinho, onde nossas necessidades fundamentais são consideradas e merecem atenção sem espalhafato.” (TUAN, 2013, p. 168). Esse entendimento perpassa pela ideia de os indivíduos se sentirem livres diante de fragilidades pessoais e emocionais, é onde

sentimos conforto e segurança para expressar os sentimentos. Nesse sentido, “[...] a afeição duradoura pelo lar é em parte o resultado de experiências íntimas e aconchegantes”. (TUAN, 2013, p. 169).

A seguir, a canção *Matuto aperreado* possibilita uma articulação com os conceitos de topofilia e de topofobia. Vejamo-la:

**Matuto Aperreado**  
(Luiz Gonzaga e José Marcolino; 1962)

*Eu vou, vou, volto já  
Eu vou me embora  
Vou voltar pro meu lugar  
Eu vou, vou, volto já  
Eu vou me embora  
Vou voltar pro meu lugar  
À procura de aventura eu vim pr'aqui  
Só pensando minha vida melhorar  
Foi ao contrário, aqui só vejo a piora  
Por motivo de eu não me acostumar  
Com coisinhas que não têm na minha terra  
E aqui vejo toda hora sem parar  
Com coisinhas que não têm na minha terra  
E aqui vejo toda hora sem parar  
Eu vou, vou, volto já  
Eu vou me embora  
Vou voltar pro meu lugar  
Fico doido com tanta fala de gente  
E a zuada de automóvel a me assustar  
Se na rua vou fazer um cruzamento  
Tenho medo, eu não posso atravessar  
Desse jeito, eu sou franco em dizer  
Mais um dia, eu não posso aqui ficar  
Desse jeito, eu sou franco em dizer  
Mais um dia, aqui não posso ficar  
Eu vou, vou, volto já  
Eu vou me embora  
Vou voltar pro meu lugar  
Lá deixei o meu cavalo, minha sela  
Minha rede que comprei no Quixadá  
Que eu armava na latada do terreiro  
Pra Zefinha, meu amor, me balançar  
Sou caboclo que nasceu lá no sertão  
Tenho orgulho em dizer que sou de lá  
Sou caboclo que nasceu lá no sertão  
Tenho orgulho em dizer que sou de lá  
Eu vou, vou, volto já  
Eu vou me embora  
Vou voltar pro meu lugar  
Eu vou, vou, volto já  
Eu vou me embora  
Vou voltar pro meu lugar*

Disponível em: < <https://www.letras.mus.br/luiz-gonzaga/1561819/>>.

Os versos, “*À procura de aventura eu vim pr'aqui/ Só pensando minha vida melhorar/ Foi ao contrário, aqui só vejo a piora/ Por motivo de eu não me acostumar*”, retratam um fenômeno muito recorrente nas décadas de 1950/1960/1970, qual seja a migração de cidadãos do Sertão para a região Sudeste. A letra da canção, ao caracterizar esse processo migratório, destaca a saída do lugar de origem e o não pertencimento ao lugar de destino. Nesse sentido, algumas experiências podem ser topofóbicas:

[...] porque muitos de nossos encontros com os nossos mundos-vividos estão longe de serem agradáveis. Por causa do costume, das circunstâncias, ou do próprio ambiente, as experiências de paisagem e de lugar podem ser topofóbicas. Literalmente, isso significará que estamos com receio ou medo delas, e rejeitados por elas, mas exatamente como o significado de topofilia foi ampliado, parece ser permissível estender a definição de topofobia para incluir todas as experiências de espaços, lugares e paisagens que são de algum modo desagradáveis ou induzem ansiedade e depressão (RELPH, 1979, p. 19-20).

O sentimento de rejeição, de medo e de repulsa a determinados lugares é considerado topofóbico. Cabe ressaltar que a percepção do ambiente – de modo afetivo ou não – é oriunda do conjunto das experiências individuais e subjetivas dos sujeitos. Portanto, cabendo sensações/sentimentos distintos a um mesmo lugar.

Na canção retratada, os sentimentos topofóbicos ocorrem na relação do sujeito com a cidade, talvez pela fragilidade de suas experiências no espaço urbano, muito em razão da falta de ligação com o “outro”, marcada pelo distanciamento dos laços sociais, que são incertos e fugazes.

Nesse sentido, há um desencontro que dificulta a ligação do sujeito com o lugar, criando um cenário de incertezas e de medo: “*Fico doido com tanta fala de gente/ E a zuada de automóvel a me assustar/ Se na rua vou fazer um cruzamento/ Tenho medo, eu não posso atravessar*”. Situações que são visíveis e experienciadas de diferentes formas: nas ruas, nas praças, o medo da violência e dos conflitos presentes no espaço urbano. O barulho do trânsito intenso e o caos despertado por ele, causando o não reconhecimento da vida partilhada cotidianamente.

A consolidação de sentimentos negativos atribuídos ao lugar é resultado de uma lacuna na construção do elo que liga o homem ao ambiente à sua volta. Percebemos que, no trecho destacado e versegado por Luiz Gonzaga, os elementos que constituem o lugar onde o indivíduo estava inserido fá-lo sentir angústia, medo – topofobia.

Contudo, o desejo do retorno é algo planejado: *“Eu vou, vou, volto já/ Eu vou me embora/ Vou voltar pro meu lugar”*. E acrescenta que *“Lá deixei o meu cavalo, minha sela/ Minha rede que comprei no Quixadá/ Que eu armava na latada do terreiro/ Pra Zefinha, meu amor, me balançar”*. Ao elencar memórias, simbologias e valores ao lugar, ele passa a conferir significado às experiências pessoais, que, ao serem lembradas, mobilizam, de certa forma, sentimentos positivos de pertencimento, de identidade e de saudade pelas relações potencialmente vivenciadas. Assim, a topofilia é atribuída a esses laços sentimentais que tendem a ficar mais forte à medida que a relação vai se tornando mais duradoura e afetiva. Porém, conforme sinaliza Tuan (1980, p. 107), “A topofilia não é a emoção humana mais forte. Quando é irresistível, podemos estar certos de que o lugar ou meio ambiente é o veículo de acontecimentos emocionalmente fortes ou é percebido como um símbolo.” (TUAN, 1980, p. 107).

Tuan reitera que a topofilia talvez não se caracterize como a sensação mais forte das emoções humanas, pois, de fato, muitos indivíduos são indiferentes em relação aos ambientes que moldam suas vidas. Porém, quando esse sentimento é ativado, ele tem o poder de ampliar a perspectiva de um lugar para tornar-se o portador de eventos emocionalmente marcantes ou para ser percebido como um símbolo.

De uma outra perspectiva, “lar” ou “lugar” podem significar a presença de uma pessoa. Assim, Tuan (1983) cita um trecho de Santo Agostinho, em que sua cidade natal, Tagasta, transformou-se após a morte de seu amigo de infância. Ele escreveu:

Meu coração estava agora dilacerado pela dor e para todos os lados que eu olhasse só via a morte. Meus lugares familiares tornaram-se cenários de tortura para mim, e meu próprio lar tornou-se um sofrimento. Sem ele, tudo que fizemos juntos tornou-se uma experiência insuportavelmente dolorosa. Meus olhos continuavam procurando-o sem achá-lo. Odeio todos os lugares onde costumávamos nos encontrar porque eles não podem mais me dizer: ‘Olhe, aí vem vindo ele’ como fazia antes (AUGUSTINE, p. 4:9 apud TUAN, 2013, p. 171).

Os valores atribuídos ao lugar estavam intimamente conectados a uma relação humana, que era o centro de valor e de significação. Contudo, com a ausência da pessoa estimada, “[...] o lugar em si pouco oferecia além da relação humana” (TUAN, 2013, p. 172). Nesse sentido, enfatizamos, mais uma vez, o trecho: *“Lá deixei o meu cavalo, minha sela/ Minha rede que comprei no Quixadá/ Que eu armava na latada do terreiro/ Pra Zefinha, meu amor, me balançar”*. Percebe-se que ele revela como a

compreensão e a apreensão do lar e do lugar também podem ser atribuídas à presença física/sentimental de pessoas, no caso da canção Zefinha.

Também se admite a ideia de temporalidade associada ao lugar. Tuan (2011) aponta que, na experiência vivida, o tempo está indissolúvelmente ligado ao lugar. Segundo ele, o tempo raramente recebeu uma atenção como uma dimensão da experiência humana. Por isso, Tuan (1983) conduz a reflexão sobre o tempo enquanto fator determinante para conhecer o lugar, mesmo no contexto do homem moderno, que se movimenta tanto, e cuja apreciação do lugar torna-se muitas vezes superficial. Ainda, segundo o autor,

O sentido de lugar é adquirido após um período de tempo. Quanto tempo? Podemos dizer, geralmente, que quanto mais tempo permaneceremos em uma localidade melhor a conheceremos e mais profundamente significativa se tornará para nós, ainda que essa seja apenas uma verdade grosseira (TUAN, 2011, p. 14).

Por isso, explicita que

O conhecimento abstrato sobre um lugar pode ser adquirido em pouco tempo se se é diligente. A qualidade visual de um meio ambiente é rapidamente registrada se você é um artista. *Mas 'sentir' um lugar leva mais tempo: isso se faz de experiências*, em sua maior parte fugazes e pouco dramáticas, repetidas dia após dia e ao longo dos anos. É uma mistura singular de vistas, sons e cheiros, uma harmonia ímpar de ritmos naturais e artificiais, como a hora do Sol nascer e se pôr, de trabalhar e brincar (TUAN, 2013, p. 224, grifos meus).

Assim, a afeição pelo lugar requer tempo, qualidade, intensidade e vivência, variáveis importantes para o estabelecimento de laços mais duradouros com o lugar, marcados por experiências, ao longo dos anos, mediante um quadro de referências, como cores, cheiros e paisagens. Dessa forma, o lugar comporta um conteúdo relacional, por ser histórico e sentimental. Contudo, admite-se a possibilidade de um indivíduo apaixonar-se à primeira vista por um lugar, tal qual por uma pessoa. Uma experiência talvez breve, mas intensa que pode modificar a vida.

Mas vale ressaltar que “[...] o apego a um lugar também pode, paradoxalmente, aparecer da experiência com a intransigência da natureza.” (TUAN, 1980, p. 112). Nesse sentido, a música *Sertão de Aço* nos oferece possibilidades de articulação com a ideia proposta por Tuan. Vejamo-la:

**Sertão de Aço**  
(Luiz Gonzaga e José Marcolino; 1962)

*Tra lá lá lái*  
Se você visse como é o meu sertão  
Aí você diria que eu falo com razão  
Se você visse como é o meu sertão  
Aí você diria que eu falo com razão  
Lavoura lá dá só com o cheiro de chuva  
Tem resistência o milho e o feijão  
Com uma chuva em cada mês  
A coisa aumenta que a lavoura lá aguenta  
Trinta dias de verão  
Trá lá lái

*Tem ano lá que o inverno é variado*  
Lucro e remessa num canto e outros não  
O sertanejo ainda num desespera  
Com coragem ainda espera pela safra de algodão  
Havendo safra nem é bom falar  
Meu Deus do céu, e com tanto samba que há  
O sertanejo esquece logo o tempo ruim  
Finca o pé na dança sem sentir cansaço  
No outro dia cuida da obrigação  
Digo por esta razão que meu sertão é de aço  
[...]

Disponível em: <<https://www.letras.mus.br/luiz-gonzaga/1563427/>>.

O título inserido no xote *Sertão de Aço* já demonstra, metaforicamente, a resiliência do Sertão. Quando utiliza a palavra “aço”, supomos que os autores da canção destacam o sentido da representação simbólica, enquanto algo que expressa força, além de comportar “[...] uma relação, sobretudo afetiva, emocional, simbólica e mítica com o lugar”. (TUAN, 1983, p. 10).

No primeiro trecho da canção, há uma afirmação carregada de afetividade: “*Se você visse como é o meu sertão/ Aí você diria que eu falo com razão*”. Nesse sentido,

A topofilia do agricultor está formada desta intimidade física, da dependência material e do fato de que a terra é um repositório de lembranças e mantém a esperança. A apreciação estética está presente, mas raramente é expressada (TUAN, 1980, p. 111).

Os sertanejos lidam constantemente com a ameaça das secas periódicas. Dessa forma, aqueles que resistem e continuam no lugar parecem desenvolver um certo orgulho em levar a vida, mesmo diante de momentos hostis, nem sempre entendidos por alguns. O desdobramento das experiências emocionais, simbólicas e afetivas se afirma como vínculo entre a pessoa e o lugar, que se estabelece na topofilia. Nesse sentido, “[...] o lugar como um dos conceitos que define a natureza da

Geografia, sendo este apreendido a partir da experiência que se tem dele”. (TUAN, 1983, p. 10).

Topofilia, enquanto uma relação sentimental com a terra (lugar), possibilita levar em consideração a observação da paisagem e o comportamento do homem diante do seu meio. O/s lugar/lugares retratados nas canções de Luiz Gonzaga é/são dotado/s de valor e de significado para o sertanejo. Sua vida está atrelada aos grandes ciclos da natureza, desde a concepção (o tempo de plantar), o enraizamento (nascimento), o crescimento (plantação em desenvolvimento), até a morte das coisas vivas (o tempo de colher e/ou os desdobramentos das estiagens que assolam o solo, a flora e a fauna da região). Essa relação de intimidade com a terra e o lugar pode ser expressa na relação de geograficidade de Dardel, que corresponde à ligação do homem com a Terra, representada pelo amor e afeto à Terra. Dessa forma,

Antes de toda escolha, existe esse 'lugar' que não pudemos escolher, onde ocorre a 'fundação' de nossa existência terrestre e de nossa condição humana. Podemos mudar de lugar, nos desalojarmos, mas ainda é a procura de um lugar; nos é necessária uma base para assentar o Ser e realizar nossas possibilidades, um *aqui* de onde se descobre o mundo, um *lá* para onde iremos (DARDEL, 2011, p. 41, grifos do autor).

O lugar está relacionado à perspectiva da existência humana, pois é centro de significados, de intenções e de valores, é a base para a construção da identidade e dos afetos, e condição para nos reconhecermos enquanto sujeitos. Configura-se como

[...] uma entidade única, um conjunto 'especial' que tem história e significado. O lugar encarna as experiências e as aspirações das pessoas. O lugar não é um fato a ser explicado na ampla estrutura do espaço, ele é a realidade a ser esclarecida e compreendida sobre a perspectiva das pessoas que lhe dão significado (TUAN, 1983, p. 70).

No Brasil, os estudos da Geografia Humanista tardaram alcançar a mesma dimensão e legitimidade que receberam em outros países, como nos Estados Unidos, por exemplo. Isso é clarificado em virtude da singularidade do próprio desenvolvimento da Geografia brasileira. Na década de 1970, a Geografia no Brasil vive dois momentos distintos: um é a efervescência da Nova Geografia (Teorético-quantitativa), capitaneada por Rio Claro e o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE); e a já manifestação da Geografia Nova (o nome é posterior), que envolvia a crítica marxista-materialista. Assim, enquanto nos Estados Unidos a Geografia Humanista surge no mesmo movimento que a de orientação crítica, ou seja,

a busca de ruptura com o modelo quantitativo e cientificista, no Brasil ela fica à margem, ofuscada pela oposição, que acaba sendo conhecida como Física X Humana, como apontam Marandola Jr. e Gratão (2003).

A consolidação dos estudos humanísticos no Brasil perpassa pelas contribuições da geógrafa Livia de Oliveira, nos estudos de percepção do meio ambiente, e a tradução de duas importantes obras de Tuan: *Topofilia: um estudo de percepção, atitudes e valores do meio ambiente*; *Espaço e Lugar: a perspectiva da experiência*, leituras clássicas que constituem, juntamente a outros nomes, o fundamento da Geografia Humanista.

Oliveira (1977) destaca que o fenômeno perceptivo não pode ser estudado como um evento isolado, nem pode ser isolado da vida cotidiana das pessoas. O fenômeno perceptivo deve ser encarado como uma fase da ação exercida pelo sujeito sobre os objetos, uma vez que as atividades não se apresentam como simples justaposições, mas como um encadeamento, em que umas estão ligadas às outras.

Para essa autora,

Os problemas concernentes à percepção vêm sendo investigados por um grupo de geógrafos que tem trabalhado nas fronteiras entre a Geografia e a Psicologia. A preocupação pelo como os indivíduos percebem seu meio ambiente tem conduzido muitos psicólogos e geógrafos a pesquisarem no campo da percepção visual do espaço. Os resultados destes estudos têm contribuído com informações para as tomadas de decisão em níveis políticos, administrativos, econômicos (OLIVEIRA, 1977, p. 64).

Baseada nas contribuições de Piaget, Oliveira (1977) afirma que os estudos de percepção ligados aos espaços geográficos envolvem, sempre, uma teoria psicológica. Além disso, fornece as bases necessárias para elucidar a problemática da percepção e da representação do espaço geográfico, tendo em vista que oferecem explicações sobre as relações entre o homem e o seu meio ambiente.

No âmbito da Geografia Humanista Cultural, conceituado por Tuan (2018), o lugar

É conhecido não apenas através dos olhos e da mente, mas também através dos modos de experiência mais passivos e diretos, os quais resistem à objetificação. Conhecer o lugar plenamente significa tanto entendê-lo de um modo abstrato quanto conhecê-lo como uma pessoa conhece outra. Num nível altamente teórico, os lugares são pontos no sistema espacial. Num extremo oposto, são sentimentos altamente viscerais (TUAN, 2018, p. 5-6).

Relph (1979) considera o lugar como as bases da existência humana, considerando que "[...] lugares têm paisagem, e paisagem e espaços têm lugares [...]". (RELPH, 1979, p. 16). Diante dessa relação, o lugar é um conceito fundamental, pois focaliza espaço e paisagem em torno das intenções e das experiências humanas, tendo em vista que o lugar é o mundo vivido e singularizado que atrai e concentra nossas intenções. "[...] são essas experiências que vão definir o lugar como histórico, relacional e identitário: um espaço que não se pode definir assim deve ser encarado como um não-lugar". (SERPA, 2013, p. 173).

Por fim, os elementos destacados a partir da leitura, da interpretação e da análise das letras das canções de Luiz Gonzaga e de seus parceiros, contemplados nesta seção, revelam a identidade nordestina, a experiência com a seca, a pobreza e a escolha pela migração, a religiosidade de um povo, a geografia cultural do Sertão nordestino, as vivências e, ainda, desvelam sentimentos (saudades, nostalgia, amor ao lugar, tristeza) e lembranças das práticas sociais vivenciadas em um contexto rural, no seu lugar de pertencimento, evidenciando, desse modo, os sentidos de lugar e as suas significações.

Figura 7 – Olha pro céu, meu amor, vê como ele está lindo



Elaboração: Douglas Amaral, 2022.  
Pintura digital simulando xilogravura.

## 4 MÚSICA, GEOGRAFIA E PAISAGEM: abordagens geográficas

“A paisagem, assim como o lugar e a região, é um desses termos que permitem à geografia colocar-se como uma das ciências das essências nos moldes propostos pela fenomenologia”  
(HOLZER, 1997, p. 81).

Este capítulo comporta as principais discussões e reflexões constituídas em torno do conceito de paisagem na perspectiva geográfica, permeando desde as abordagens tradicionais de cunho positivistas até as abordagens culturais e fenomenológicas para, a partir de seu entendimento, contemplar a análise das paisagens que emergem nas canções de Luiz Gonzaga.

Na Geografia, a paisagem pode ser compreendida a partir de diferentes óticas. Como diria Santos (1996), paisagem é tudo aquilo que a visão pode abarcar, e complementa que

[...] a noção de intencionalidade não é apenas válida para rever a produção do conhecimento. Essa noção é igualmente eficaz na contemplação do processo de produção e de produção das coisas, considerados como um resultado da relação entre o homem e o mundo, entre o homem e o seu entorno (SANTOS, 1996, p. 73).

Compreendemos que a paisagem é composta pela noção de intencionalidade e, para além de sua materialidade, há também as construções simbólicas que a constituem e dotam as paisagens de significados. Nesse contexto, o direcionamento temático da paisagem fenomenológica pode ser operacionalizado a partir das reflexões de Holzer (1994; 1997; 2004) e de Dardel (2011).

Nesse sentido, a importância do conceito de paisagem tem variado no decorrer do tempo – em certos momentos, como um dos conceitos capazes de dar unidade e identidade à geografia; em outros, foi relegada a segundo plano, diante de conceitos como região, espaço, território e lugar – como aponta Cabral (2000).

Nas últimas décadas, houve uma retomada do conceito de paisagem sob perspectivas e abordagens diferentes, na busca de uma compreensão mais dinâmica aos olhares e aos objetivos do pesquisador. “Nesse caso, a paisagem é enquadrada como campo de visibilidade e de significação individual e sócio-cultural”. (CABRAL, 2000, p. 34).

Neste capítulo, intencionamos apresentar as principais discussões em torno da paisagem e ao longo da trajetória do pensamento geográfico. E, de forma mais enfática, articular as contribuições da paisagem enquanto fenômeno vivido, a partir da corrente humanista.

#### 4.1 “Se você visse como é o meu sertão/ Aí você diria que eu falo com razão [...]”: das percepções e das reflexões da paisagem na perspectiva fenomenológica

Tudo em volta é só beleza  
Céu de abril e a mata em flor  
Mas assum preto, cego dos zóio'  
Não vendo a luz, ai, canta de dor

(*Assum Preto*, Luiz Gonzaga e Humberto  
Teixeira; 1950)

No âmbito dos estudos geográficos, a ênfase na paisagem ancorada no viés fenomenológico é percebida com mais clareza a partir do movimento de renovação da Geografia, denominado de Geografia Humanista. Alguns nomes foram especialmente importantes por conceber, em obras anteriores a esse período, caracterizações e reflexões contidas no bojo desse movimento, Carl Sauer e Eric Dardel, que foram pioneiros ao associar a figura humana como relevante nas paisagens.

Enfatizando as contribuições da fenomenologia, Holzer (1997) aponta que

A geografia tem um termo que me parece muito mais rico e apropriado para o seu campo de estudo. Esta palavra incorpora ao suporte físico os traços que o trabalho humano, que o homem como agente, e não como mero espectador, imprime aos sítios onde vive. Mais do que isso, ela denota o potencial que um determinado suporte físico, a partir de suas características naturais, pode ter para o homem que se propõe a explorá-lo com as técnicas de que dispõe. Este é um dos conceitos essenciais da geografia: o conceito de ‘paisagem’ (p. 81).

Complementa que a paisagem é um dos conceitos “[...] que permite à Geografia colocar-se como uma das ciências das essências nos moldes propostos pela fenomenologia”. (HOLZER, 1997, p. 81). Contudo, cabe situar que a paisagem não é o conceito central do movimento humanista, e sim o lugar que assume marca registrada. E, especialmente na Geografia brasileira, as contribuições de Holzer (1994), em sua tese de doutorado, intitulada *Um estudo fenomenológico da paisagem e do lugar: a crônica dos viajantes no Brasil do século XVI*, ele, por meio de narrativas biográficas, explorou as experiências espaciais dos nativos, dos viajantes e dos primeiros ocupantes europeus durante o período de descobrimento da América.

Dada a sua importante contribuição nos estudos da paisagem pelo viés fenomenológico, Holzer (1994) enfatiza que o conceito de paisagem estava restrito, até o início do século, a alguns grupos de estudiosos. Talvez esse aspecto tenha influenciado o fato de os geógrafos fenomenologistas terem se ocupado com os conceitos de mundo e de lugar, enquanto praticamente ignoraram o de paisagem. Dessa forma, a paisagem é um conceito historicamente datado na Geografia e

Diversamente do conceito de lugar, cuja origem se perde nas brumas do tempo, o conceito de paisagem é um conceito datado. Ele surgiu no Ocidente, com o Renascimento, um momento propício a inovações tecnológicas, atrelado a um novo sistema de representação do espaço (HOLZER, 1994, p. 51).

No âmbito da geografia francesa, destacamos as contribuições de Dardel (2011), quando destaca que [...] a paisagem não é, em sua essência, feita para se olhar, mas a inserção do homem no mundo, lugar de um combate pela vida, manifestação de seu ser com os outros, base de seu ser social.” (p. 32). Para o autor, a paisagem não se limitava a um ato contemplativo. Dessa forma,

Há, na paisagem, uma fisionomia, um olhar, uma escuta, como uma expectativa ou uma lembrança. Toda espacialização geográfica, porque é concreta e atualiza o próprio homem em sua existência e porque nela o homem se supera e evade, comporta também uma temporalização, uma história, um acontecimento (DARDEL, 2011, p. 33).

Para além da compreensão enquanto teoria geográfica ou como valor estético, a paisagem, na compreensão do autor, compreende-se como expressão fiel da existência, colocando em evidência a totalidade do ser humano e as suas ligações com a Terra. Dessa maneira, “A paisagem pressupõe uma presença do homem, mesmo lá onde toma a forma de ausência. Ela fala de um mundo onde o homem realiza sua existência como presença circunspeta e atarefada.” (DARDEL, 2011, p. 32).

Na década de 70, entretanto, assistiu-se a um renascimento da temática da paisagem a partir de duas tradições: a marxista, que procurava estudar a paisagem enquanto espetáculo; a culturalista, que relacionava a paisagem ao espaço vivido (HOLZER, 1994).

Numa discussão fenomenológica da paisagem, Dardel (2011) afirmou que “[...] a paisagem não é, em sua essência, feita para se olhar” (p. 32). Nesse sentido, a

paisagem não é apreendida apenas pelo que é visto aos nossos olhos, pois “Ela coloca em questão a totalidade do ser humano, suas ligações existenciais com a Terra, ou, se preferirmos, sua geograficidade original: a Terra como lugar, base e meio de sua realização”. (p. 31).

Então, a paisagem é compreendida a partir da junção dos elementos geográficos que nela se agregam. E, apesar de apresentar-se como uma totalidade estética, a paisagem só é acessível aos sentidos e ao sentimento humano porque se dá sob a forma de uma ‘tonalidade afetiva dominante’, uma vez que “Muito mais que uma justaposição de detalhes pitorescos, a paisagem é um conjunto, uma convergência, um momento vivido, uma ligação interna, uma ‘impressão’ que une todos os elementos.” (DARDEL, 2011, p. 30).

Augustin Berque, geógrafo francês e expoente da Geografia Humanista Cultural, possui algumas influências de sua obra no Brasil, por meio da sistematização de autores brasileiros que apontaram caminhos mediante uma interlocução com a base epistemológica presente na obra de tal geógrafo.

No Brasil, o texto “Paisagem-marca, paisagem-matriz: elementos da problemática para uma geografia cultural” foi traduzido e publicado em 1998 pelo Núcleo de Estudos e Pesquisas sobre Espaço e Cultura – NEPEC, e obteve grande repercussão ao apresentar uma concepção de paisagem.

Holzer (2004) foi um dos pioneiros a buscar um diálogo com as reflexões de paisagem tecidas no pensamento de Berque. Nessa compreensão, o geógrafo francês é apresentado no cenário da discussão brasileira, destacando-se a inovação e a criatividade na sua abordagem do conceito de paisagem.

Uma das maiores inquietações, por parte de Berque, refere-se à objetivação da paisagem realizada nos estudos até então. Nas palavras de Holzer (2004),

O problema é que, sendo a manifestação concreta da relação entre espaço e natureza, a paisagem costuma ser objetivada analiticamente (análise positivista), onde é negligenciada sua existência em primeira instância, ou seja, sua existência enquanto uma relação coletiva (eu diria intersubjetiva) operada pela sociedade que a produz, reproduz e transforma (p. 57).

Ainda de acordo com Holzer (2004), o autor busca alternativas na compreensão da paisagem e de sua relação entre o objetivo e o subjetivo. Berque explica sua concepção por meio dos conceitos de paisagem-marca (*paysage-empreinte*) e de paisagem-matriz (*paysage-matrice*). Sua definição para os conceitos é que:

A paisagem é uma *marca*, porque exprime uma civilização, mas é também uma *matriz*, porque participa de esquemas de percepção, de concepção e de ação – isto é, da cultura – que canalizam, em um certo sentido, a relação de uma sociedade com o espaço e com a natureza, em outras palavras, com a paisagem de seu ecúmeno (HOLZER, 2004, p. 57 apud BERQUE, 1984, p. 33, grifos do autor).

Serpa (2013) discute as diferentes perspectivas teórico-metodológicas para a Geografia Humana, a partir da operacionalização de conceitos como paisagem e lugar, apontando para a constituição/consolidação de uma Geografia Humana dos espaços vividos.

A fenomenologia da paisagem deve revelar o invisível espacial presente no 'visível' de cada paisagem, de cada aparição, enquanto 'essência', construindo uma tipologia baseada em sistemas materiais e sistemas de valores. A essência das paisagens como 'aparições' está, portanto, no espaço, no todo espacial como real-abstrato, porque em cada paisagem há uma relação com uma realidade espacial potencial, em perpétua mudança. Toda paisagem é transcendente, pois remete sempre ao real-abstrato espacial (SERPA, 2013, p. 171).

Nesse sentido, a paisagem comunica e congrega os elementos materiais e imateriais, pois “[...] são todos os elementos geográficos que se consagram na paisagem [...]” (DARDEL, 2011, p. 30), seus significados, sons, cheiros são desveladores dos lugares e constituem as referências identitárias dos sujeitos. “A paisagem é a geografia compreendida como o que está em torno do homem, como ambiente terrestre.” (DARDEL, 2011, p. 30). Por isso, a abordagem cultural implica concepções permeadas de simbolismos e de referenciais subjetivos e experienciais.

## 4.2 Acepções do conceito ao longo da trajetória geográfica

O termo paisagem é cotidianamente evocado nos diálogos cotidianos. “A noção de paisagem está presente na memória do ser humano antes mesmo da elaboração do conceito. A ideia embrionária já existia, baseada na observação do meio.” (MAXIMIANO, 2004, p. 84). No senso comum, sua atribuição remete a um lugar bonito, tranquilo e muitas vezes associado ao natural. Segundo Salgueiro (2001), essa interpretação se estabeleceu pelo fato de a pintura e a paisagem terem sido duplamente associadas. Portanto, “[...] o belo correspondia ao perfeito na pintura e as pessoas cultas procuravam observar as paisagens que eram conformes às normas

fixadas na pintura”. (SALGUEIRO, 2001, p. 38). E, ainda no decorrer do século XIX, “[...] os pintores continuaram a produzir paisagens bucólicas, ignorando totalmente as transformações que, entretanto, ocorriam no real”. (SALGUEIRO, 2001, p. 39).

Ainda sobre o surgimento do conceito de paisagem, Gaspar (2001, p. 85) diz:

Creio que o interesse pela paisagem foi sempre estimulado pela viagem, pela abertura ao mundo, aos mundos. E isso aconteceu, decerto, muito antes do conceito e da palavra terem sido elaborados no Renascimento. Não terão sido então as viagens e as descobertas – marítimas e terrestres – que catalisaram o processo de invenção da paisagem? De qualquer forma, as próximas revoluções nos modos de transporte trouxeram um outro impulso ao ‘paisagismo’, nas artes, nas ciências, nas humanidades, com efeitos nas representações dos lugares e dos territórios, com efeitos no uso do tempo e nas economias.

O autor apresenta a possível hipótese de que os viajantes podem ter antecedido a construção do conceito no Renascimento, quanto ao seu uso e à definição. Numa ideia de temporalidade, Holzer (1994) aponta que

Diversamente do conceito de lugar, cuja origem se perde nas brumas do tempo, o conceito de paisagem é um conceito datado. Ele surgiu no Ocidente, com o Renascimento, um momento propício a inovações tecnológicas, atrelado a um novo sistema de representação do espaço (HOLZER, 1994, p. 51).

A concepção de paisagem que os diferentes povos construíram era influenciada pelos valores estéticos, religiosos e econômicos à época. Por isso, as diversas culturas, ao longo dos diferentes contextos e períodos históricos, conviveram com a paisagem e atribuíram diferentes sentidos e percepções.

As relações dos povos com a paisagem foram contempladas na discussão de Maximiano (2004); os povos mesopotâmicos aproveitavam o regime de cheia dos rios para construir jardins. Os jardins da Mesopotâmia eram como oásis trazidos para dentro das cidades fortificadas, resguardadas por muros que serviam de proteção para ameaças externas. Na Antiguidade, os elementos utilizados na construção de paisagem eram seletivos, sendo os mesmos trazidos para o espaço, no qual havia mais segurança física. No Extremo Oriente, as paisagens são vistas nos parques, tanques artificiais e viveiros de pássaros encontrados em alguns palácios reais, cerca de três séculos antes de Cristo. Os jardins japoneses, que acompanham as residências, foram concebidos com uma forma de propiciar o contato com a natureza, a paz e o conforto espiritual.

Quando à abordagem sobre o conceito de paisagem, autores como Schier (2003) e Salgueiro (2001) contemplam contribuições pertinentes sobre a paisagem à luz da história do pensamento geográfico, permeando desde as abordagens tradicionais de cunho positivista até as abordagens funcionalistas e culturais. Então, mesmo em uma escola, viam-se autores com concepções diferenciadas de paisagem atreladas às mais diversas abordagens filosóficas, como ressalta Schier (2003, p. 80):

Pode-se dizer que o conceito de paisagem foi originalmente ligado ao **positivismo**, na escola alemã, numa forma mais estática, onde se focalizam os fatores geográficos agrupados em unidades espaciais e, numa forma mais dinâmica, na geografia francesa, onde o caráter processual é mais importante. Ambas tratam a paisagem como uma face material do mundo, onde se imprimam as atividades humanas. A abordagem **neopositivista** direcionou para o termo região tentando dar enfoque ao processo de abstração da realidade física, conforme a sua metodologia quantitativa. A abordagem **marxista** (materialista), pouco interessada na geograficidade da paisagem, identificou-se com o termo região, o qual define como um produto territorial da ação entre capital e trabalho. As abordagens da **ecologia humana**, entretanto, beneficiam-se da ideia da paisagem ao demonstrar suas características sistêmicas (*grifos meus*).

O entendimento desse conceito é permeado por uma certa pluralidade, pois esse é certamente influenciado por um dado momento histórico, cultural e pelas concepções metodológicas e filosóficas que vão influenciar os elementos discursivos entre os geógrafos. Isso resultou na gama de proposições encontradas quando nos remetemos à paisagem. Corroborando com essa afirmação, Schier (2003, p. 80) observa que

A discussão da paisagem é um tema antigo na geografia. Desde o século XIX, a paisagem vem sendo discutida para se entenderem as relações sociais e naturais em um determinado espaço. Dentro da geografia, a interpretação do que é uma paisagem diverge dentro das múltiplas abordagens geográficas.

O aparecimento da paisagem com uma abordagem de cunho científico é fruto da ruptura com as explicações teológicas do período medieval. Cabe salientar que a paisagem estava centrada no discurso das artes. Por isso, era recorrente estar associado às pinturas e tinha um caráter idealizador da natureza como espetáculo estético, pois, “[...] no século XIX, no quadro do academismo, os pintores continuaram a produzir paisagens bucólicas ignorando totalmente as transformações que entretanto ocorriam no real”. (SALGUEIRO, 2001, p. 39). Nas artes, a paisagem era vista e concebida como o belo, formas que eram contempladas pelos olhos. Assim,

forjaram-se as bases necessárias para que a paisagem fosse, mais tarde, amparada por elementos discursivos e teóricos, inserindo-a, mais adiante, numa perspectiva de cunho científico.

A paisagem, enquanto elemento e conceito científico, tem sua gênese nos estudos pioneiros da chamada Geografia Clássica ou Tradicional, corrente fortemente influenciada pelo positivismo, “[...] na escola alemã, numa forma mais estática, onde se focalizam os fatores geográficos agrupados em unidades espaciais e, numa forma mais dinâmica, na geografia francesa, onde o caráter processual é mais importante.” (SCHIER, 2003, p. 80).

Nesse contexto,

As obras ‘Cosmos’ de Alexander von Humboldt, a ‘Geografia comparada’ de Carl Ritter e a ‘Antropogeografia’ de Friedrich Ratzel são alguns dos exemplos clássicos em que se utilizou o conceito da paisagem como método e transcrição de dados sobre áreas distintas do planeta (SCHIER, 2003, p. 82).

De acordo com Salgueiro (2001), a paisagem aparece identificada pelo menos desde o século XVIII, sendo entendida como a fisionomia de uma determinada área, caracterizada pelo aspecto visível. Na compreensão da Geografia Clássica, a paisagem ocupa destaque e ênfase nos estudos quando Alexandre Humboldt procurou construir uma ciência que abarcasse a complexidade das informações e de representações, objetivando possibilitar ao alcance do olho humano uma interação estabelecida entre o todo e as suas partes, o termo *Landschaft* foi utilizado para se referir a essa concepção de paisagem concebida na escola alemã.

Assim, as análises das paisagens foram concebidas pela Geografia e tiveram, como consequência, o surgimento de duas formas de analisar a configuração das paisagens: uma visão de geógrafos que baseavam seus estudos a partir do método morfológico, valorizando os aspectos fisionômicos da paisagem; e outros geógrafos que procuravam correlacionar as paisagens aos atributos físico-naturais e humanos, adotando como método a análise corológica e os gêneros de vida. Esse modo é um tanto mais próximo da escola regional.

Segundo Schier (2003), com a Revolução Teorética Quantitativa, o emprego da paisagem tornou-se alheio nos estudos geográficos em virtude da substituição pela ideia de região. Entretanto, na Alemanha começa o desenvolvimento de estudos da paisagem ligados às perspectivas ecológicas, ideia disseminada por Carl Troll que

impulsiona a raiz da “*Landschaftsökologie*” *ecologia da paisagem*. Por sua vez, a Nova Geografia americana, no que concerne aos estudos sobre a paisagem, partia de um empirismo abstrato, dependendo fortemente de análises estatísticas e da matemática, com médias, variâncias e tendências, ambas apresentando interpretações funcionalistas da paisagem.

De acordo com Schier (2003), amparada no Materialismo Histórico e na Dialética, a Geografia Crítica mantém o espaço como o conceito-chave. No momento em que Santos (2006) faz uma distinção epistemológica entre paisagem e espaço, algumas considerações sobre paisagem podem ser apontadas:

Paisagem e espaço não são sinônimos. A paisagem é o conjunto de formas que, num dado momento, exprimem as heranças que representam as sucessivas relações localizadas entre homem e natureza. O espaço são essas formas mais a vida que as anima (SANTOS, 2006, p. 66).

Nesse sentido, as paisagens se caracterizam pelas suas formas e carregam as marcas temporais de diferentes contextos, e as relações engendradas entre a sociedade e a natureza. Assim, a paisagem é “[...] transtemporal, juntando objetos presentes e passados. É uma construção transversal.” (SANTOS, 2006, p. 67).

De acordo com Mezzomo e Nóbrega (2008), além da escola alemã, outras também foram importantes nos estudos da paisagem: russa, anglo-saxônica e francesa. Na escola russa, destacam-se as contribuições de Vassili Dokouchaev e Victor Sotchava, com os estudos do geossistema. Essa escola trouxe contribuições importantes quanto à sistematização teórico-metodológica, principalmente em referência à concepção de geossistema proposta por Sotchava. As proposições da escola anglo-saxônica já se aproximavam dos estudos das paisagens com abordagens ecológicas, e também contribuição teórica que foi desenvolvida por Ludwig Von Bertalanfy e corresponde à Teoria Geral dos Sistemas. Por fim, na escola francesa, temos o destaque de Tricart e George Bertrand. O último ressalta que

A paisagem não é a simples adição de elementos geográficos disparatados. É, em uma determinada porção do espaço, o resultado da combinação dinâmica, portanto instável, de elementos físicos, biológicos e antrópicos que, reagindo dialeticamente uns sobre os outros, fazem da paisagem um conjunto único e indissociável, em perpétua evolução. A dialética tipo-indivíduo é próprio fundamento do método de pesquisa (BERTRAND, 2004, p. 141).

Ainda, segundo Bertrand, a paisagem deveria ser objeto de estudo da Geografia Física, realizado por meio de uma abordagem global, não tratando apenas os seus elementos individualmente, mas integrando todos os elementos naturais e as implicações da ação antrópica.

A partir da década de 1970, há um pluralismo nas abordagens sobre a paisagem, de acordo com o que nos aponta Corrêa (1997, p. 51):

Na retomada do conceito de paisagem novas interpretações, novos modos de abordá-la emergem enriquecendo a geografia em seu papel de tornar o mundo mais inteligível. Paisagem natural, paisagem cultural, paisagem como vitrine e como matriz cultural, paisagem da cultura dominante, paisagem residual, paisagem emergente, paisagem excluída, paisagem do medo e paisagem do desespero são algumas das acepções feitas pelos geógrafos [...].

Segundo Almeida, Vargas e Mendes (2011, p. 24), “[...] o espaço geográfico, para certos geógrafos, é concebido como um espaço existencial e nele os territórios e lugares são entendidos como porções imbuídas de significados, de emoções e de sentimentos.”. Essa forma de conceber as categorias analíticas para o entendimento da realidade aflorou como um novo horizonte de abordagem para a Geografia. Nessa perspectiva, propõe-se uma melhor “[...] apreensão das relações que os homens mantêm com seu entorno, de como eles criam lugares, de como atribuem um significado ao espaço e dão um sentido de lugar a ele” (ALMEIDA; VARGAS; MENDES, 2011, p. 24), a exemplo de Gosgrove (2012), que concebe a Geografia como humanidade e como ciência social.

Corrêa (1995) sinaliza que as raízes da Geografia Cultural se encontram em Passarge e Schlüter, representantes da geografia alemã; Vidal de la Blache, Brunhes e Max Sorre, ligados à escola francesa; e Carl Cauer, que foi um grande expoente na consolidação da Escola de Berkeley, nos Estados Unidos.

A partir da década de 1980, a geografia cultural reaparece entre os geógrafos com enorme vitalidade a despeito da globalização em suas múltiplas facetas, não se verifica a uniformização do planeta. Ao contrário, as diferenças de natureza cultural têm se acentuado, levando mesmo a se minimizar a ideia de que a organização espacial seja inteligível apenas com base nos processos de produção (CORRÊA, 1995, p. 1).

Na perspectiva da abordagem cultural, Cosgrove (2012, p. 228) identifica que as paisagens geográficas “[...] possuem um significado simbólico porque são o

produto da apropriação e da transformação do meio ambiente pelo homem”. Cosgrove, em uma visão crítica, identifica a existência de tipologias, como a paisagem da cultura dominante e as paisagens alternativas que se dividem em três subtipos: paisagens residuais, paisagens emergentes e paisagens excluídas.

As paisagens dominantes são caracterizadas por um grupo que exerce poder sobre os outros.

Seu poder é mantido e reproduzido, até um ponto consideravelmente importante, por sua capacidade de projetar e comunicar, por quaisquer meios disponíveis e por todos os outros níveis e divisões sociais, uma imagem do mundo consoante com sua própria experiência e ter essa imagem como reflexo verdadeiro da realidade de cada um. Esse é o significado da ideologia (COSGROVE, 2012, p. 231).

As paisagens alternativas são atreladas às culturas não dominantes e, por isso, possuem menos visibilidade. Entretanto, “[...] com uma mudança na escala de observação, uma cultura subordinada ou alternativa pode parecer dominante”. (COSGROVE, 2012, p. 231). Ele distingue três tipos de culturas alternativas, a saber: residuais, emergentes e as paisagens excluídas.

As paisagens residuais são marcadas por resquícios de elementos que demonstram traços culturais, históricos e simbólicos presentes nas paisagens. Assim, elas permitem a

[...] reconstrução de antigas geografias. Todavia, como ocorre com todos os documentos históricos, é difícil recuperar o significado de tais formas para os que as produziram e, na verdade, a interpretação que fazemos deles nos diz tanto sobre nós mesmos e nossas suposições culturais quanto seu significado original (COSGROVE, 2012, p. 233).

As paisagens emergentes são caracterizadas pelos novos grupos sociais e “[...] têm sua própria geografia e seus próprios sistemas simbólicos”. (COSGROVE, 2012, p. 234). Dentro dessa dimensão, insere-se a visão utópica, e alternativas que emergem nesse tipo de paisagem. Em virtude disso,

[...] as culturas emergentes frequentemente são expressas em planos – paisagens de papel. Não são, por isso, menos interessantes ou relevantes para o estudo geográfico, porque toda utopia é tanto uma visão ambiental quanto social (COSGROVE, 2012, p. 234).

E, por fim, as excluídas dizem respeito às paisagens de uma minoria de grupos sociais, como os ciganos, as minorias religiosas, os grupos de grafiteiros, que demarcam seus traços nas paisagens urbanas. Neste contexto, “[...] a paisagem humana está repleta de símbolos de grupos excluídos e de seu significado simbólico” (COSGROVE, 2012, p. 235), ou seja, trata-se de paisagens que contêm significados, sentidos e laços de pertencimento para o grupo excluído, mas, ao mesmo tempo, invisibilidade pela cultura dominante.

Para Cosgrove (2012, p. 106), “Toda paisagem é simbólica”. As paisagens revelam marcas da historicidade, dos elementos culturais, religiosos e simbólicos de uma sociedade. Por isso,

Uma cidade como Ouro Preto, tombada como patrimônio da humanidade, tem um significado simbólico intenso de um período da mineração do ouro, cujas marcas estão na imponência das igrejas e na arquitetura majestosa dos casarios (ALMEIDA; VARGAS; MENDES, 2011, p. 28).

Partindo dessa consideração, podemos fazer uma analogia com o lugar onde Luiz Gonzaga nasceu e viveu seus primeiros anos de vida. Hoje, depois de sua grande visibilidade e sucesso artístico, possui um grande significado simbólico para os conterrâneos, os fãs, os pesquisadores. Atualmente, temos o Parque Aza Branca<sup>21</sup>, em Exu, Pernambuco, que reúne um acervo de materiais – fotos, roupas, discos, instrumentos, cartazes e objetos pessoais – que revelam as marcas do vivido e retratam histórias do homenageado. Nesse sentido, constatamos que

A relação de apropriação e transformação é, antes de tudo, uma relação simbólica, pois parte de uma ressignificação pelo indivíduo, pautada nas mais diferentes causalidades, contatos e/ou necessidades, sejam elas materiais ou imateriais, individuais ou coletivas (TORRES, 2016, p. 184).

---

<sup>21</sup> Localizado no município de Exu, distante cerca de 250 km de Petrolina (PE), em direção ao norte, depois de Ouricuri (PE) e Bodocó (PE), o Parque Aza Branca foi construído para abrigar e preservar a memória do Rei do Baião, Luiz Gonzaga. O complexo reúne a casa onde ele morou os seus últimos sete anos de vida, intacta por dentro e por fora, com toda a decoração e os objetos originais; o Museu do Gonzagão, onde estão sanfonas, roupas, documentos, fotografias, prêmios e inúmeros outros itens acumulados por ele ao longo da carreira; o mausoléu onde ele e sua esposa descansam em paz; e também a casa simples do seu pai Januário. Fonte: <<https://www.vivaosertao.com.br/index.php/experiencias/item/70-parque-aza-branca>>. Acesso: 17 jul. de 2021.

Esses dois exemplos revelam a historicidade entre a sociedade e a natureza, marcando a concepção de mundo, o contexto histórico daqueles que as modelaram. A paisagem é também resultado das

[...] Técnicas, crenças religiosas e ideológicas perpassam cada paisagem, por isso, as paisagens possuem significados simbólicos e estão, também, carregadas de ideologias. São reconhecidas como testemunhas da criatividade, da diversidade cultural, dos cenários de vida e tornam-se objetos de interesse de políticas nacionais e internacionais (ALMEIDA; VARGAS; MENDES, 2011, p. 29).

Desse modo, a paisagem retrata como a sociedade se insere na natureza e a transforma, resultando nas paisagens que, por sua vez, são testemunhas dessas ações, que se traduzem em diferentes valores culturais, pois contêm elementos das distintas sociedades. Sobre essa questão, Furlanetto (2016, p. 349) pontua que

Na perspectiva da geografia cultural, os estudos de paisagem, inicialmente focados na descrição das formas físicas da superfície terrestre, passam a contemplar a dimensão simbólica da paisagem a partir da renovação da ciência geográfica e a conseqüente valorização do conceito de cultura. Assim, a paisagem cultural deixa de ser concebida apenas como um dado objetivo e passa a considerar os elementos que ultrapassam o olhar, como as sensações vividas e sentidas pelo observador, valorizando os aspectos subjetivos da relação das pessoas com o ambiente.

Nessa dimensão investigativa, podemos incluir a relação das sonoridades, que também são constituintes da paisagem cultural, ou seja, os sons oriundos da natureza, ou aqueles produzidos pela sociedade, como os sons urbanos, ou mesmo as músicas festivas e religiosas. Tal investigação pressupõe uma relação entre música, Geografia e paisagem.

Segundo Torres e Kozel (2010), os estudos geográficos da paisagem e da cultura, especificamente aqueles atrelados à paisagem sonora, que são possíveis por meio de uma abordagem humanista-cultural, trazem à luz as preocupações com a compreensão de como o indivíduo e o coletivo constroem e concebem o espaço.

Cada paisagem é produto e produtora da cultura, e é possuidora de formas, cores, cheiros, sons e movimentos que podem ser experienciados por cada pessoa que se integra a ela, ou abstraído por aquele que a lê através de relatos e/ou imagens (TORRES; KOZEL, 2010, p. 124).

Em outros termos, ressalta-se que a paisagem está para além daquilo que é somente apreciado pelos nossos olhos, ela vai além disso. A paisagem também pode

ser sentida por intermédio do olfato, da audição e/ou do paladar. "Todo som (falas, ruídos, músicas, etc.) e todo cheiro (perfumes, plantas, esgoto, etc.) têm uma origem que está diretamente relacionada ao lugar". (TORRES; KOZEL, 2010, p. 125).

No ambiente urbano, o universo sonoro se apresenta com os sons dos automóveis, os sons das propagandas no comércio, as pessoas conversando nas ruas, avenidas, praças. Em ambientes rurais, os sons que demarcam esse lugar são outros, os sons da natureza, dos animais, do vento, das folhas. No mais, isso não quer dizer que alguns sons que remetem ao ambiente urbano não estejam presentes no rural, ocorrem, mas com menor intensidade.

Para Torres e Kozel (2010, p. 127), "A paisagem sonora é cultural, pois reflete a identidade de um lugar e de seus habitantes." Os sons do meio urbano evidenciam as marcas culturais dos grupos humanos: o som dos vendedores ambulantes, da feira, dos shoppings centers, os sinos das igrejas. Assim, os lugares contêm especificidades sonoras, que são elementos estruturantes da identidade dos lugares. Sobre as experiências do lugar atreladas ao som, mais especificamente discorrendo sobre a música, Carney (2007) afirma que:

Nosso lugar de nascimento deixa uma marca que determina a maneira como percebemos outros lugares. A música contribui para recordações de experiências do lugar doméstico, tais como tocar música com parentes em uma reunião de família, entoar cânticos de Natal durante as Festas ou praticar um instrumento, como as lições de piano recebidas quando criança (CARNEY, 2007, p. 132).

A música é um elemento que conecta com lugares, pessoas e memórias de afetividade. Nesse sentido, podemos concebê-la como importante fonte para o estudo geográfico de elementos e de experiências espaciais. A relação entre música e paisagem fica evidente quando aquela (a música) contém elementos da paisagem na letra. Os sons, as melodias e os instrumentos musicais também podem estar associados aos lugares:

A escolha dos timbres de cada instrumento também pode estar relacionada aos sons que as pessoas já estão habituadas a ouvir. Não é estranho para um brasileiro ouvir os sons das platinelas de um pandeiro, sons de chocalhos, ou mesmo o som agudo das cordas de um cavaquinho. Da mesma maneira, o toque de tambores – como congas, quintos e tumbadoras – não são estranhos para os povos africanos e os países que tem em sua formação étnica a presença da cultura africana (TORRES; KOZEL, 2010, p. 130).

A correlação que fazemos, a partir dos instrumentos ou dos sons por eles produzidos, ajuda-nos a dimensionar o universo comunicativo, sonoro, simbólico e cultural que esses elementos manifestam. Por isso,

A identificação da coletividade a partir dos sons é um dos elementos responsáveis pela construção de espaços restritos, nos quais os grupos humanos se reúnem para compartilhar momentos de suas vidas. Assim são criados clubes, associações, escolas, bares, danceterias, igrejas, dentre outros. Tais espaços respondem pela construção e compartilhamento de uma paisagem sonora específica, fruto das ações e das preferências dos seus frequentadores (TORRES, 2016, p. 182).

Gaspar (2001) também dá ênfase a algumas novas dimensões sensoriais da paisagem: a olfativa, a sonora, a tátil. São também abordados os componentes da memória (paisagens biográficas) e a importância da escala nos estudos da paisagem.

Para além dos elementos visuais, os estudos da paisagem têm se aprofundando em reflexões que busca compreendê-la para além dos aspectos visíveis, conferindo cheiros, sons, movimentos e significados. Assim, há a emergência da valorização de outros sentidos para a apreensão da paisagem.

Ao apresentar a paisagem e as suas diferentes especificidades, Gaspar (2001) elenca quatro taxonomias para a apreensão das paisagens: paisagens olfativas, paisagens sonoras, paisagens táteis e paisagens biográficas. Ao se referir sobre os cheiros presentes na paisagem, explica que “[...] embora menos consciencializada que outras paisagens, a olfativa deixa impressões fortes na memória dos lugares e dos momentos.” (GASPAR, 2001, p. 89). Como forma de exemplificar o conceito proposto, o autor cita exemplos de paisagens olfativas que eram muito comuns em cidades europeias. Entretanto, ainda não existiam na Península Ibérica. Era o cheiro característico dos fast-foods. Também, retoma o trabalho precursor do geógrafo canadense J. Douglas Porteous, que cunhou a expressão *smellscape* para adotar, em suas pesquisas, a ideia/a compreensão de paisagens olfativas.

Assim, hoje, Lisboa já começa a ter uma paisagem olfactiva que a aproxima das congéneres europeias. Em contrapartida, para muitos portugueses, o cheiro da cidade espanhola era marcado pelos fritos (as churrerias...) e pelo tabaco negro. Ainda hoje, há uma diferença grande na paisagem olfactiva das aldeias do Norte e do Sul, em Portugal. Nas Beiras, Trás-os-Montes e Minho, é forte o cheiro do fumo das lareiras e, embora menos que noutros tempos, o cheiro do gado bovino (estrupe...) povoa a atmosfera de grande parte dos aglomerados rurais. Já no Alentejo, as aldeias não só são mais limpas, como são quase inodoras – algumas épocas do ano destacam-se apenas o odor

da flor de laranjeira, quando as ruas estão arborizadas com esta espécie (GASPAR, 2001, p. 89).

Logo, as paisagens olfativas mencionadas anteriormente variam espacial e temporalmente, e apresentam claras demarcações de lugar para lugar. Observamos, dessa forma, uma singularidade ímpar na apreciação e na memória que as pessoas guardam dos lugares.

Corroborando com a perspectiva defendida por Torres e Kozel (2010), Gaspar (2001) discorre sobre as paisagens sonoras. “O interesse pelo som das paisagens é recente entre os geógrafos e manifesta-se apenas na corrente Humanista, no contexto das experiências sensoriais que os lugares facultam.” (GASPAR, 2001, p. 91). Então, a paisagem é vista como “[...] uma maneira de compor e harmonizar o mundo externo em uma ‘cena’” (COSGROVE, 2012, p. 98); e os sons, como elementos constituintes incorporados à apreensão da paisagem.

As paisagens sonoras dispõem de fortes referenciais nas leituras, ambiências e memórias dos lugares. É só fazermos um simples esforço, os sons urbanos, os sons da natureza, do campo, da nossa casa... Todos eles retratam o que apreendemos desses espaços ao fecharmos os olhos ou o processo de rememorar cenas vividas. Assim, uma escuta sensível “[...] revela uma paisagem sonora tecida pelas notas da subjetividade e dos sentimentos humanos, uma trama carregada de sentido, investida de complexidade.” (FURLANETTO, 2016, p. 364).

No estudo da paisagem, há uma tendência em se priorizar o visual. Defender somente essa via de apreensão é um equívoco, pois há outros sentidos espaciais. Cabe o questionamento: como as pessoas cegas percebem/sentem/apreendem?

Gaspar (2001), ao discorrer sobre situações experienciadas acerca das paisagens táteis, dá-nos elementos para entender algumas especificidades sobre essa questão:

[...] o aluno entrou em contacto com a Associação de Cegos de Portugal, através do seu presidente, um jovem licenciado em Filosofia, que se prontificou para nos acompanhar numa visita de estudo que calhou ser a excursão habitual aos antigos portos fluviais do Tejo (Lisboa-Valada-Santarém-Salvaterra de Magos-Lisboa). Foi uma jornada inolvidável. O diálogo com o nosso convidado proporcionou novos aprofundamentos na leitura das paisagens, sobretudo pelas paisagens do tacto – é a partir das solas dos sapatos que os invisuais leem mais continuamente a paisagem, além do recurso a outras formas tácteis e, naturalmente, a outros sentidos (GASPAR, 2001, p. 93).

Por meio das sensações táteis, é possível sentir a paisagem, literalmente, mediante o toque. Como estamos nos referindo aos casos da falta da visão, outros sentidos são ainda mais aguçados, permitindo apreender outras experiências: o cheiro do mar, das árvores, do ambiente urbano, a sensação ao andar descalço e ao tocar com as mãos os elementos que compõem a paisagem.

Há, ainda, as paisagens biográficas, as quais

[...] podemos visitar através de dois percursos, complementares. O da imaginação, auxiliada ou não por documentos (escritos, fotográficos, orais, edificados) ou revisitando com olhar retrospectivo a materialização, possível no agora, de uma vida (GASPAR, 2001, p. 94).

No âmbito de fontes como escritos, fotografias e relatos orais, é possível construir paisagens que, segundo o autor, classificam-se como paisagens biográficas. Nesse movimento, a letra da canção, corroborando com a perspectiva de documentos escritos, sinaliza-nos a possibilidade de interpretação paisagística por intermédio dos elementos escritos na poética musical.

A seção seguinte comporta a discussão-interpretação da paisagem atrelada às canções de Luiz Gonzaga. Dissociando da abordagem de paisagem como coisa externa, acessada pela visão, situamo-la e reconhecemo-la enquanto parte integrante do nosso modo de existência com o mundo.

#### **4.3 “[...] por ondes eu andei, cantei/ As coisas da minha terra/ As belezas de um pé de serra/ As tristezas da seca do sertão [...]”:** músicas, percepções e paisagens

[...] Fui um moleque feliz. No sertão, todo moleque que não vive no domínio de senhores perversos é feliz. Tem suas compensações a pobreza. A liberdade ampla, a natureza imensa... Liberdade para os banhos de rio, prá caçadas no mato, prá soltar-se nas festas.”

(Citado no Fascículo 11 da *Nova História da Música Popular Brasileira - Editora Abril - Segunda Edição - 1977*)

As paisagens concebidas nas letras das canções provocam narrativas e percepções, envolvendo memórias, composições de imagens, elementos sonoros, ícones que constituem a paisagem vivida e experienciada. Entre o objetivo e o subjetivo, o material e o imaterial, a racionalidade e a afetividade, Luiz Gonzaga nos envolve com dimensões e leituras genuinamente geográficas. No quadro 2 – *A musicografia e a paisagem* -, destacamos as músicas selecionadas que compõem o mosaico analítico das questões que serão abordadas a seguir.

**Quadro 2 – A musicografia e a paisagem**

<b>Título da música</b>	<b>Autoria</b>	<b>Álbum</b>	<b>Ano</b>	<b>Gravadora</b>
<i>Estrada de Canindé</i>	Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira	Gravada em 78 rpm	1950	RCA-Victor
<i>Petrolina-Juazeiro</i>	Jorge de Altinho	LP: <i>Os rouxinhos da Bahia</i>	1978	RCA-Victor
<i>Adeus Iracema</i>	Luiz Gonzaga e Zé Dantas	LP: <i>Danado de bom</i>	1962	RCA-Camden
<i>Arcoverde Meu</i>	Luiz Gonzaga e João Silva	LP: <i>Danado de bom</i>	1989	Gravadora Copacabana
<i>Baião de Vassouras</i>	Luiz Gonzaga e David Nasser	Gravada em 78 rpm	1952	
<i>Cacimba Nova</i>	Luiz Gonzaga e José Marcolino	LP: <i>A triste partida</i>	1964	RCA-Victor
<i>Cidadão Sertanejo</i>	Luiz Gonzaga e João Silva	LP: <i>70 anos de Sanfona e Simpatia</i>	1983	RCA
<i>Quase Maluco</i>	Luiz Gonzaga e Victor Simão	Gravada em 78 rpm	1949	RCA-Victor
<i>Luar do Sertão</i>	Catulo da Paixão Cearense	LP: <i>A Festa</i>	1981	RCA

Fonte: Dreyfus (1996).  
Elaboração: A autora, 2022.

Muitas canções retratam, nas suas letras, elementos que possibilitam ao ouvinte imaginar os lugares e as situações experienciadas por quem compôs e/ou interpreta a canção. Sobre essa questão, algumas canções de Luiz Gonzaga comportam essa dimensão de percepção sobre a paisagem descrita, conforme verso da canção *Estrada de Canindé* (Luiz Gonzaga; Humberto Teixeira, 1950) a seguir:

*Ai, ai, que bom  
Que bom, que bom que é  
Uma estrada e uma cabocla*

*Cum a gente andando a pé  
 Ai, ai, que bom  
 Que bom, que bom que é  
 Uma estrada e a lua branca  
 No sertão de Canindé  
 Artomove lá nem sabe se é home ou se é muié  
 Quem é rico anda em burrico  
 Quem é pobre anda a pé  
 Mas o pobre vê nas estrada  
 O orvaio beijando as flô  
 Vê de perto o galo campina  
 Que quando canta muda de cor  
 Vai moiando os pés no riacho  
 Que água fresca, nosso Senhor  
 Vai oiando coisa a grané  
 Coisas qui, pra mode vê  
 O cristão tem que andá a pé*

*Disponível em: <<https://www.lettras.mus.br/luiz-gonzaga/47087/>>.*

Enquanto uma possibilidade de apreensão do real, a paisagem é portadora de inúmeros significados e elementos. Já afirmava Santos (1996, p. 61) que a paisagem não é constituída “[...] apenas de volumes, mas também de cores, movimentos, odores, sons, etc.”. Então, comporta uma dinâmica de sons, de valores sociais, culturais e históricos.

Dessa forma, a apreensão das paisagens pelos sujeitos é uma experiência íntima, porque o sentir é único e os sentidos corporais – tato, audição, visão, olfato e paladar – interagem mutuamente, trazendo beleza-feiura, alegria-tristeza e nostalgia às paisagens e, juntamente às experiências individuais, constroem as singularidades individuais. Dessa forma, “Reconhecer-se supõe uma apropriação do espaço pelo sentido. É plenamente uma experiência individual, mesmo se os saberes coletivos e a aculturação também contribuem”. (CLAVAL, 2001, p. 194).

Essas caracterizações da paisagem revelam que ela é dotada de uma multidimensionalidade e multisensorialidade, ao passo que pode ser apreendida por diversos órgãos sensoriais. Há uma riqueza muito grande com a incorporação desse debate na perspectiva geográfica, possibilitando um maior entrelaçamento com aspectos sensíveis, de percepção e de humanismo. Desse modo,

A paisagem é uma categoria de análise de estudo do espaço que se relaciona às experiências dos indivíduos. Contém a materialidade sensível dos objetos dispostos no espaço, e os significados e sentidos simbólicos que lhes são atribuídos pelas pessoas (TORRES, 2018, p. 142).

Dentro dessa convergência, a paisagem é constituída de elementos materiais e atribuições simbólicas que os diferentes grupos sociais dão, refletindo a identidade cultural das sociedades, os códigos e os valores que singularizam cada grupo. Visto que a paisagem se apresenta como um amálgama que comporta a dimensão material e a multiplicidade simbólica, dialogamos com a canção *Petrolina-Juazeiro*, que foi eternizada na voz de Luiz Gonzaga.

**Petrolina-Juazeiro  
(Jorge de Altinho)**

*Na margem do São Francisco nasceu a beleza  
E a natureza ela conservou  
Jesus abençoou com a sua mão divina  
Pra não morrer de saudade vou voltar pra Petrolina  
Do outro lado do rio tem uma cidade  
E na minha mocidade eu visitava todo dia  
Atravessava a ponte mas, que alegria!  
Chegava em Juazeiro, Juazeiro da Bahia  
Ainda me lembro que nos tempos de criança  
Esquisita era a carranca  
E o apito do trem  
Mas, achava lindo quando a ponte levantava  
E o vapor passava num gostoso vai e vem  
Petrolina, Juazeiro, Juazeiro, Petrolina  
Todas as duas eu acho uma coisa linda  
Eu gosto de Juazeiro, e adoro Petrolina*

Disponível em: <<https://www.letras.mus.br/jorge-de-altinho/268445/>>.

O tema da canção apresenta poeticamente as cidades de Juazeiro, na Bahia, e Petrolina, em Pernambuco, e as suas ressonâncias na paisagem das cidades. A música contempla elementos múltiplos artificiais da paisagem urbana, impregnados de significados simbólicos que são evocadas ao rememorar aspectos paisagísticos a partir do imaginário dos sujeitos, despertando emoções, como no trecho: “*Ainda me lembro que nos tempos de criança/ Esquisita era a carranca/ E o apito do trem/ Mas, achava lindo quando a ponte levantava/ E o vapor passava num gostoso vai e vem [...]*”. Os elementos paisagísticos da paisagem urbana, como trem, ponte, apito e vapor, representam um elo com os sujeitos e possibilitam retomar a memória do vivido.

Ao perceber a paisagem, ao sentir emoções, ao ter sentimentos a partir dela, ela se torna subjetiva. A paisagem está carregada de significados e os elementos que a constituem – igrejas, prédios, escolas, ruas, praças, praias, campos – são tidos como exemplos de marcos visuais físicos, simbólicos e sonoros. Dessa maneira, “[...] os sons da paisagem são culturais, pois refletem a identidade do lugar e de seus habitantes.” (TORRES, 2018, p. 147).

Adiante, outra canção de Luiz Gonzaga, canção essa feita com o parceiro Zé Dantas e a qual também nos permite tecer considerações sobre a paisagem. Vejamo-la:

**Adeus Iracema  
(Luiz Gonzaga e Zé Dantas; 1962)**

*Navega  
Oh! Jangada nesse mar  
Enfeitado de coqueiros  
E coberto de luar  
Navega  
No Nordeste pela praia  
Quero ver Itapoã  
Quero ver minha Atalaia  
Boa viagem  
Gogó da Ema  
Areia preta  
Pontal, Tambaú  
Adeus Iracema, adeus  
Navega.*

*Disponível em: <<https://www.letras.mus.br/luiz-gonzaga/1560707/>>.*

A letra da canção apresenta a descrição da paisagem da praia, ambiente que é facilmente identificado por qualquer ouvinte, principalmente porque, no senso comum, a ideia de paisagem orbita em torno de elementos da natureza, como coqueiros, mar e luar. Esse sentido de paisagem que está impregnado subjetivamente no imaginário das pessoas é concebido por meio da compreensão da ideia de paisagem que foi sendo arquitetada, mediante a construção imaginária que retrata um lugar de calma, de tranquilidade. As praias citadas na canção, Itapoã, Atalaia, Boa Viagem, Gogó da Ema, Areia Preta, Pontal, Tambaú e Iracema, representam a composição paisagística de lugares e também representam simbolicamente a saudade do Nordeste.

Segundo Denis Cosgrove (2012, p. 98), “[...] a paisagem, de fato, é uma maneira de ver, uma maneira de compor e harmonizar o mundo externo em uma cena, em uma unidade visual”. Dessa forma, a descrição de elementos que as canções contemplam são essenciais para a construção imagética da paisagem. Por isso, as percepções e as diferentes experiências individuais possibilitam diversas interpretações daquilo que é visto, sentido e percebido, moldando diferentes concepções baseadas em elementos particulares dos indivíduos.

A paisagem sonora surge como um termo criado por Raymond Murray Schafer, em seu livro *A Afinação do Mundo*, obra originalmente publicada no ano de 1977. Os estudos de Schafer resultaram e vêm resultando em diferentes trabalhos que têm acrescentado “[...] ao conceito de paisagem maior qualidade e complexidade, ao questionar a preponderância do aspecto visual, até então adotada pelos geógrafos.” (TORRES, 2018, p. 142).

Alguns autores brasileiros também construíram reflexões em torno do tema, a saber: Torres e Kozel (2010), Furlanetto (2016) e Torres (2018). A paisagem sonora será formada por uma composição de sons, que podem ser naturais e artificiais: o som das ondas quebrando no litoral, o canto dos pássaros, o chacoalhar das folhas com a presença do vento, além do som dos meios de transporte, dos anúncios que são veiculados diariamente nas cidades, entre outros.

Além disso, os sons possuem uma relação com a memória.

Uma canção que um dia foi tocada por uma loja de discos, mesmo que nem o som nem a loja existam mais, pode ser re-ouvida na memória, ao passarmos pelo local [...]. Os sons contam histórias, e, por isso deveriam ser cuidados e guardados, em museus sonoros, ou qualquer outro nome que possa ter. Sons de animais, de comunidades, cidades. Sons de máquinas, como as de escrever, e tantos outros inventos que acompanharam nossas vidas e foram substituídos. Podem não fazer mais parte do cotidiano, mas fazem parte da história sonora de vida de cada um, e do planeta (CONSTANTINO; FERREIRA, 2005, p. 14-15).

Destarte, os sons podem nos remeter a lembranças das paisagens e dos lugares que experienciamos ao longo das nossas trajetórias de vida, causando um sentimento de acolhimento, de alegria e de saudade ao acessarmos as memórias. Essa consideração já tinha sido feita pelo geógrafo David Lowenthal. Segundo ele, “[...] as palavras faladas ou cantadas podem levar ao passado. Cantigas e outras manifestações vocais revelam sua idade por empregarem linguagem antiquada, ou por se referirem a épocas ou personagens históricos”. (CONSTANTINO; FERREIRA, 2005, p. 12 apud LOWENTHAL, 1977, p. 20).

Nesse sentido, as paisagens também podem ser concebidas a partir das marcas sonoras, pois “[...] a música forma o melhor registro permanente de sons do passado”. (VIANA; PAULUCCI, 2014, s/p apud SCHAFFER, 2001, p. 151).

A paisagem visualizada na canção *Arcoverde Meu*, lançada em 1989, retrata o município de Arcoverde, situado no estado de Pernambuco. As paisagens idealizadas por quem escuta essa música estão repletas com a representação nordestina. Isso

por meio da descrição dos lugares que emergem nas trajetórias de passagem. Nesses deslocamentos pelo Sertão, a identidade musical de Luiz Gonzaga foi sendo construída.

**Arcoverde Meu**  
**(Luiz Gonzaga e João Silva; 1989)**

*Eita! Olha aí meu conterrâneo  
O trem da serra tá chamando  
Eu também tou nessa aí  
Alô Vitória  
Terra da caninha boa  
Serra das Russas  
Mas que doce abacaxi  
Já vou Bezerros  
Adeus Gravatá  
Em Arcoverde  
Tem alguém a me esperar, ai, ai  
Caruaru, Capital do Forró  
Tou com pressa, tou vexado  
Deixo um beijo pra Filó  
Diabo de trem que  
São Caetano demorou-se  
Tou com sede, quero um doce  
De pesqueira saboroso  
Eita! Mimoso  
Vai abre a porteira  
Que Arcoverde me espera  
Que Arcoverde me espera  
Hoje é feira  
Cidade linda  
Coisa minha, meu amor  
Coisa minha, meu amor  
Arcoverde  
Gente boa, aqui estou  
Eita! Olha aí meu companheiro  
Belo jardim  
Ai quanta saudade  
Aquele abraço  
E muita felicidade  
João Silva?!  
Caruaru também é nosso zamô!  
Caruaru é gente!  
Você não viu a patota lá não  
Tá todo mundo lá: Onildo Almeida  
João Luís do Forrozão  
Meu amigo Eugênio Torres  
Com Careca e tudo!  
Caruaru mostrou a cara  
É a cara de Zé Queiroga!*

Disponível em: < <https://www.letras.mus.br/luiz-gonzaga/1563820/>>.

Para além da cidade que comporta o título da canção, outras também são mencionadas: Vitória, Bezerros, Gravatá, Caruaru e São Caetano. O conjunto

histórico-paisagístico dos lugares foi permanentemente mobilizado na canção: “*Alô Vitória/ Terra da caninha boa*”, “*Caruaru, Capital do Forró*”. Nesse sentido, a paisagem concebida nessa letra comporta cenários, lugares, natureza e elementos históricos que comunicam e enaltecem o estado pernambucano, dotando-o de características singulares.

Em outra canção, conhecida como *Baião de Vassouras*, Luiz Gonzaga e seu parceiro homenagearam e descreveram as características do município de Vassouras, no estado do Rio de Janeiro. Nesse contexto, “[...], a música popular, se faz presente no cotidiano sonoro de um sem números de pessoas e é, em nosso entendimento, a mais poderosa manifestação artística em comunicar representações sociais [...]”. (PANITZ, 2010, p. 77). Por isso, até leva o leitor/ouvinte a se debruçar na criação de cenários, como se estivesse experienciando as situações descritas no enredo da canção.

Também embarcamos nessa trajetória musical de apreciação da cidade de “*Vassouras, velha cidade dos tempos coloniais*”, como enfatizada/apresentada no início da canção. Ao interpretarmos a letra da referida canção, ela parece nos remeter a uma cidade histórica, com casarios e monumentos onde o passado e o presente se entrecruzam nos arranjos espaciais que compõem a paisagem local.

O xote ainda enaltece outros aspectos do município fluminense, como no excerto: “*Dando viva e boa vinda ao passageiro/ Fugitivo do calor que tá fazendo/ Lá em baixo, lá no Rio de Janeiro*”. Com isso, temos um ambiente que, devido às suas características climáticas, serviu de refúgio para o Rei do Baião: “*Por isso eu vou pra Suíça Brasileira*”<sup>22</sup>, como enfatiza em outro excerto.

A cidade guarda, nas suas paisagens, as marcas históricas do período áureo da cultura cafeeira, no século XIX. Atualmente, todo esse legado urbano e paisagístico da cidade é tombado pelo IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

**Baião de Vassouras  
(Luiz Gonzaga e David Násser; 1952)**

*Vassouras, Vassouras  
Velha cidade dos tempos coloniais*

---

<sup>22</sup> “Cresceu localizada estrategicamente no Vale do Paraíba, no caminho entre as Minas Gerais e o porto do Rio de Janeiro. Conhecida como a “Suíça Brasileira”, a cidade atrai visitantes em busca de tranquilidade, clima de montanha [...]” Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/642/>>. Acesso em: 20 jun. 2022.

*Vassouras, Vassouras*  
*O tempo passa e cada vez te quero mais*  
*Palmeiras ao vento*  
*Dando viva e boa vinda ao passageiro*  
*Fugitivo do calor que tá fazendo*  
*Lá em baixo, lá no Rio de Janeiro*  
*Adeus Leblon, Copacabana e Icaraí*  
*Tô em Vassouras, mas não vou ficar aqui*  
*Ei sobe serra, desce serra*  
*Quanta gente vai subindo, pela montanha*  
*Quem vai pra serra, se desterra*  
*Quem está morto, desenterra*  
*Saúde ganha Por isso eu vou*  
*Pra Suíça brasileira*  
*Batendo pino, vou até Miguel Pereira*  
*Vassouras, Vassouras. Vassouras, Vassouras*  
*Velha cidade dos tempos coloniais*  
*Vassouras, Vassouras*  
*O tempo passa e cada vez te quero mais*  
*Palmeiras ao vento*  
*Dando viva e boa vinda ao passageiro*  
*Fugitivo do calor que tá fazendo*  
*Lá em baixo, lá no Rio de Janeiro*  
*Adeus Leblon, Copacabana e Icaraí*  
*Tô em Vassouras, mas não vou ficar aqui*  
*Ei sobe serra, desce serra*  
*Quanta gente vai subindo, pela montanha*  
*Quem vai pra serra, se desterra*  
*Quem está morto, desenterra*  
*Saúde ganha por isso eu vou*  
*Pra Suíça brasileira*  
*Batendo pino, vou até Miguel Pereira*  
*Vassouras, Vassouras.*

Disponível em: <<https://www.lettras.mus.br/os-cariocas/1952646/>>.

Luiz Gonzaga havia comprado um terreno em Miguel Pereira e estabelecido a *Fazenda Asa Branca*, com o objetivo de ser um refúgio para aliviar as tensões da rotina atribulada que havia ganhado com o sucesso artístico. Num trecho da canção, ele afirma que “*Batendo pino, vou até Miguel Pereira*”. À época, o atual município de Miguel Pereira era distrito de Vassouras, que só seria desmembrado e elevado à categoria de município em 1955.

A seguir, refletimos sobre a paisagem retratada na música *Cacimba Nova*, cantada e imortalizada em verso e prosa por Luiz Gonzaga e letra do poeta Zé Marcolino. As músicas de Luiz Gonzaga abordaram, ao longo de seu cancionário, uma vasta temática, desde os sentimentos e as experiências com os lugares e as paisagens, perpassando pelas relações do homem com a sua cultura, religiosidade, sua língua e sua gente. Cotidiano, memória, passado e presente relacionados numa síntese que dialoga com poesia e genialidade. A seguir, apresentamos a canção que desperta também essas compreensões:

**Cacimba Nova**  
**(Luiz Gonzaga e José Marcolino; 1964)**

*Fazenda Cacimba Nova  
Foi bonito o teu passado  
Ainda estás dando a prova  
Pelo o que vejo a teu lado  
Um curral grande, pendido  
Um carro velho, esquecido  
Pelo Sol todo encardido  
Sentido, sem paradeiro  
Falta de juntas de bois  
Que lhe levavam de dois  
Obedecendo ao carreiro  
Resistente casarão  
Em ti as festas rolavam  
Quando os vaqueiros brincavam  
Em corridas de mourão  
Um touro velho berrando  
No tronco do pau fungando  
Os seus chifres amolando  
Com o maior desespero  
Um heroísmo tamanho  
Em defesa do rebanho  
Fazendo medo a vaqueiro  
Quem te ver sai suspirando  
Lamentando cada instante  
Vendo o tempo devorando  
O teu passado brilhante  
Mas rogo a Deus para um dia  
Reinar-te ainda alegria  
Paz, sossego e harmonia  
Voltando a felicidade  
Que um sentimental vaqueiro  
Passando no seu terreiro  
Solte um aboio de saudade  
E, e, e, o, e  
E, boi*

*Disponível em: <<https://www.letras.mus.br/luiz-gonzaga/261210/>>.*

Logo nos primeiros versos da canção, a paisagem do lugar é facilmente visualizada por qualquer ouvinte: “*Fazenda Cacimba Nova/ Foi bonito o teu passado*”. Ao ser poetizada, a canção passa a apresentar-se subjetiva e individualmente no imaginário de cada pessoa que escuta a música, muitas vezes como uma paisagem idealizada de campo, com um ambiente calmo, sem muita agitação.

Ainda sobre o trecho destacado, a noção de temporalidade é enfatizada no excerto: “*Foi bonito o teu passado*”, associando com os versos: “*Resistente casarão/ Em ti as festas rolavam/ Quando os vaqueiros brincavam em corridas de mourão*”. Os elementos são descritos em um tom melancólico, saudosista, num movimento de profunda valorização quanto aos momentos que foram vivenciados numa paisagem que ficou guardada na memória. E, nesse processo dialógico, a narrativa expressa

um detalhamento de descrição da paisagem da fazenda: “*um curral grande, pendido*”, “*um carro velho, esquecido*”, “*resistente casarão*”.

Por sua vez, a próxima canção, *Cidadão Sertanejo*, poetiza o cotidiano, revela os acontecimentos e a história marcante de uma paisagem simbolizada por elementos descritos na canção:

**Cidadão Sertanejo**  
(Luiz Gonzaga e João Silva; 1983)

*Um pilão de pau de baraúna*  
*Um plantio verde no jirau*  
*Uma rede branca na varanda*  
*Um terreiro e um lindo roseiral*

*Corredor de cerca bem batida*  
*Levar você do lugarejo*  
*Ao um lindo rancho de amor*  
*Deste bom cidadão sertanejo*

*Bom cidadão*  
*Riso aberto, amigo certo, alegria sincera*  
*Na primavera ou qualquer estação do ano*  
*Este seu mano de braços aberto lhe espera*  
*Na primavera ou qualquer estação do ano*  
*Este seu mano de braços aberto lhe espera*

*Um pilão de pau de baraúna*  
*Um plantio verde no jirau*  
*Uma rede branca na varanda*  
*Um terreiro e um lindo roseiral*

*Corredor de cerca bem batida*  
*Levar você do lugarejo*  
*Ao um lindo rancho de amor*  
*Deste bom cidadão sertanejo*

*Bom cidadão*  
*Riso aberto, amigo certo, alegria sincera*  
*Na primavera ou qualquer estação do ano*  
*Este seu mano de braços abertos lhe espera*

*Na primavera ou qualquer estação do ano*  
*Este seu mano de braços aberto lhe espera*  
Disponível em: <<https://www.letras.mus.br/luiz-gonzaga/1561272/>>.

A música tem como enredo elementos do cotidiano do sertanejo, frases engraçadas e boas rimas. Essa letra revela os contrastes das diversas paisagens que, para o compositor, são únicas.

Também observamos que, nos recursos da linguagem dessa canção, há palavras que podem soar com estranheza para aqueles que não vivenciaram o cotidiano dos sertões. Essas palavras são repletas de significados, pois estão

inseridas em um contexto cultural, já que “[...] a linguagem sabemos, é a capacidade de expressar, de simbolizar e comunicar ideias, sentimentos, sensações... enfim, de dizer o mundo.” (SILVA, 2008, p. 15). Com isso, é evidente a riqueza linguística do povo sertanejo, que pode, inclusive, ser percebida por meio da música em questão.

As paisagens pernambucanas são homenageadas, mais uma vez, na poética musical de Luiz Gonzaga. Diante da canção, ligamos a paisagem ao estágio melancólico da composição, o que fica evidente nos símbolos que mantêm conexão com o vivido, os quais são muito bem-expressos nos trechos: “*Tou quase maluco/ Pra ver meu Pernambuco/ Também ver os engenhos/ E as belezas que tem lá [...]*”. A paisagem descrita na canção produz imagens de um contraste cultural único, de belezas e de particularidades de Pernambuco que são personificadas em cenas, conforme a letra a seguir.

**Quase Maluco**  
**(Luiz Gonzaga e Victor Simão; 1949)**

*Tou quase maluco  
Pra ver meu Pernambuco  
Também ver os engenhos  
E as belezas que tem lá  
Rever o meu mocambo  
Tregar no pé de jambo  
Deitar nas folhas secas  
Do meu velho jatobá*

*Chupar cana caiana  
Vendo a pernambucana  
Dançar o lindo frevo  
Cantar o maracatu  
Chupar mangaba e manga  
Comer pinha e pitanga  
Tomar da chica boa  
Tira gosto de caju*

*Uma vontade eu tenho  
De ver naquele engenho  
A linda moreninha  
Que um dia eu deixei  
Ai, ai, que sede louca  
Tou com água na boca  
A lembrar o suco  
Da garapa que tomei*

*Ô que saudade infinita  
Pra ver Recife linda  
E aquelas velhas pontes  
Numa noite de luar  
Eu tou quase maluco  
Pra ver meu Pernambuco*

*Ver o Capibaribe  
E abraçar o verde ma*  
Disponível em: <<https://www.letras.mus.br/luiz-gonzaga/1563183/>>.

Em mais uma canção, Luiz Gonzaga enaltece as singularidades pernambucanas. Na música-poesia *Quase Maluco*, há a existência de elementos culturais que situam a narrativa paisagística dos lugares, como a cidade-patrimônio, como também é conhecida Recife. Em um tom saudosista, o cotidiano das pessoas, as crenças e os valores são mobilizados como uma forma de exaltar a paisagem ativa e vivida pelos seus compositores.

A canção *Luar do Sertão*, de autoria<sup>23</sup> de Catulo da Paixão Cearense, ganhou reconhecimento na interpretação de Luiz Gonzaga, destaca a beleza noturna do Sertão é exaltada: “*Não há, ó gente, ó não/ Luar como esse do sertão*”. Ao lermos os versos em destaque, é possível termos a ideia de que não há nenhum outro lugar com um luar tão bonito quanto o do Sertão. Gonzaga, com isso, apresenta um Nordeste pouco valorizado e conhecido.

Nesse contexto, a lua apresenta uma grande força e uma multiplicidade de significados emocionais e simbólicos para os sujeitos no contexto sertanejo, como enfatizado no excerto: “*Oh! Que saudade do luar da minha terra/ Lá na serra branquejando folhas secas pelo chão*”. Em tom de saudade e de melancolia, o luar do Sertão exercia fascínio e, agora, pela distância geográfica, o sentimento de saudade. Ademais, mesmo a lua sendo a mesma em qualquer lugar, a composição paisagística do Sertão confere uma beleza singular a essa paisagem.

**Luar do sertão  
(Catulo da Paixão Cearense; 1981)**

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

---

<sup>23</sup> Santos (2015, p. 27) alega “[...] que a historiografia nos informar que Catulo da Paixão Cearense sempre defendeu que a música ‘Luar do Sertão’ tinha sido composta por ele, e que João Pernambuco afirmou o contrário.”

Não há, ó gente, ó não  
Luar como esse do sertão  
Não há, ó gente, ó não  
Luar como esse 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, ó gente, ó não  
Luar como esse do sertão  
Não há, ó gente, ó não  
Luar como esse do sertão

Coisa mais bela nesse mundo não existe  
Do que ouvir um galo triste no sertão que faz luar  
Parece até que a alma da lua que descansa  
Escondida na garganta desse galo a soluçar

Não há, ó gente, ó não  
Luar como esse do sertão  
Não há, ó gente, ó não  
Luar como esse do sertão

Ai quem me dera se 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

Não há, ó gente, ó não  
Luar como esse do sertão  
Não há, ó gente, ó não  
Luar como esse do sertão

Disponível em: <<https://www.lettras.mus.br/luiz-gonzaga/907223/>>.

Num fragmento da canção, as composições paisagísticas da cidade e do Sertão são comparadas: *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*". A forma saudosista de rememorar as belezas noturnas do Sertão, guardadas na memória de quem migrou para outro lugar (cidade), pode ser justificada pelo fato de que, na cidade, o "luar" não é tão apreciado, devido à luminosidade da cidade (letreiro de lojas, lâmpadas nas ruas e avenidas, refletores), o que acaba ofuscando a beleza singela da lua e não permitindo estabelecer uma visibilidade privilegiada desse astro luminoso.

Sobre esta questão, Santos (2015, p. 28) destaca:

O luar do sertão é claro e, por isso mesmo 'branqueja as folhas secas pelo chão'. Já o da cidade é escuro, não possuindo a dimensão melancólica típica daquele que ilumina as terras que ficaram para trás. Paisagem e identidade se materializam nos versos cujo objetivo é evidenciar um tipo de memorialidade. O movimento e suas formas dão sentido à vida, à arte, ao

prazer. Trata-se, de fato, dos fundamentos da percepção que, retomados pela memória, chamam o sujeito de volta ao seu lugar de origem, àquele que, de fato, ele reconhece como pertencente. [...] Assim, aquele que está na cidade, não se reconhece nela e vive da melancolia das formas e dos significados aos quais não tem mais acesso.

Outra justificativa para a não apreciação do “lugar” seria a correria das pessoas que vivem nos centros urbanos, correria essa vista principalmente nos médios e grandes centros, mas não muito distante de se ver nas cidades menores – embora, em alguma medida, ainda seja possível observarmos, nelas, certa tranquilidade. Fato é que, imersos num mundo cada vez mais tecnológico, global e consumista, os valores humanos têm levando, de modo geral, a um pensamento de que, mais que o ser, e até mesmo que o bem-estar, importa o ter, o acúmulo, de modo que as pessoas gastam boa parte de seu tempo investido em coisas que lhes tragam recompensas, visando a um padrão de vida que se assemelhe com o desejável – o padrão das pessoas bem-sucedidas e que, para além dos problemas, exportam uma vida de belezas, de alegrias sem-fim e de glamour.

Figura 8 – Repertório de histórias



Elaboração: Douglas Amaral, 2022.  
Pintura digital simulando xilogravura.

## Notas Finais: apreensões reflexivas

[...]  
Por ondes eu andei, cantei  
As coisas da minha terra  
As belezas de um pé de serra  
As tristezas da seca do sertão  
Por onde andei, cantei  
Os costumes e coisas do meu povo  
Tou de volta aqui de novo  
De chapéu de couro e gibão  
Por onde andei, cantei  
O sofrer de um Nordeste esquecido  
De um país adormecido  
Que acordou com os gritos do baião  
[...]

(*Retorno do Rei*, Luiz Gonzaga e Onildo de Almeida; 1984)

A poética musical e a obra de Luiz Gonzaga remetem a um lugar narrativo: o Nordeste. Foi desse contexto que Gonzaga extraiu os elementos que compuseram as letras das suas canções e demarcaram a sua trajetória artística, soando aos quatro cantos do Brasil, dando visibilidade a esse lugar.

Com sua genialidade e potencial artístico, esse artista pernambucano, nascido em Exu, soube contar histórias como ninguém. Trouxe alegria, vigor e muita representação para aos holofotes artísticos. Explorou as suas vivências no Sertão e traduziu, em versos, as pessoas do seu cotidiano, em personagens como vaqueiros, parteiras e Rosinhas. Os lugares, os cenários, os aboios, as festas e a religiosidade, são elementos constituintes de seu cancionário. Foi da realidade vivida que sua obra foi inspirada e construída, contendo subjetivamente suas experiências em casos de verdadeiros relatos autobiográficos.

No percurso da escrita deste texto, destacamos as trajetórias de vida e as mobilidades (travessias) geográficas e sociais construídas por Gonzaga e, ao longo deste, fomos dialogando com as canções que comportam fragmentos discursivos de sua vida. Nesse movimento, compreendemos que ele foi o poeta-compositor de sua própria história e, ao legitimar, em sua arte, as histórias de sua vida, as suas experiências, o drama e as alegrias do sertanejo, alcançou inúmeros fãs e apreciadores de sua arte e musicalidade.

Ainda, ao prenunciar as singularidades do Sertão, as belezas e também as invisibilidades, a violência simbólica e os problemas sociais, Gonzaga construiu elementos de identificação com o público, calcados no sentimento de pertencimento, nas lembranças, nos cenários e nos cotidianos que constituem as suas canções.

Consideramos, portanto, a música como fonte de pesquisa, um rico e potente dispositivo documental e, especialmente, as letras das canções que são capazes de enunciar e de anunciar leituras geográficas em diversas escalas e temáticas. Nesse sentido, estabelecemos um diálogo entre a interface música e Geografia, corroborando com autores que conectam as discussões em diferentes óticas, baseados em um quadro geográfico diversificado no trabalho com a música.

Diante disso, reconhecemos o Brasil como um campo fecundo de possibilidades de estudo com a música, devido à sua rica produção musical. A incorporação de trabalhos voltados a essa temática surge com força a partir dos anos 1990, atrelada ao movimento de renovação da Geografia Cultural. A partir desse

marco, foram se constituindo pesquisas que trilham o caminho em torno de multiplicidade de temáticas que emergem das letras das músicas, bem como da literatura e da sétima arte (o cinema).

Contudo, essa área de investigação ainda há muito a ser explorada. Primeiramente, o debate em torno da inserção de estudos voltados à cultura e à música popular precisa ser fortalecido, pois se caracteriza como fonte inesgotável de pesquisa. Segundamente, é possível sinalizarmos a questão atrelada a uma herança da política cultural que, explorando o legado do Iluminismo (ver para crer) e do Pós-Modernismo (em que imagem é tudo), permaneceu mergulhada na ideologia visual e, nesse contexto, a música permaneceu em segundo plano.

A musicalidade de Gonzaga nos permite construir um elo com o lugar, que evoca o sentimento de pertencimento, de acolhimento e de raízes. Discussão realizada assiduamente pela Geografia Humanista e que buscamos explorar na construção da pesquisa. Também admitimos a existência de outras acepções que realizam a discussão sobre o conceito lugar no âmago da corrente materialista-dialética. Porém, os objetivos e a natureza do trabalho necessitaram da lente de análise e da condução da Geografia Humanista, a fim de que pudéssemos fazer a análise das letras das canções a partir do lugar e da compreensão da paisagem retratada.

As músicas selecionadas do repertório de Luiz Gonzaga que conduziram à análise dos conceitos de lugar e de paisagem retratam as travessias do artista na sua trajetória de vida e de profissão, reafirmando a compreensão de Kong (2009, p. 133), quando assevera que “Os músicos compõem canções como uma consequência de suas experiências. (KONG, 2009, p. 132-133). Desse modo, compreendo que, na musicografia do Rei do Baião, entre outras dimensões, os modos de vida, a cultura do povo do Sertão do Nordeste, as paisagens e os lugares quem compõem os cenários de vida do grande poeta nordestino, foram poeticamente imortalizados.

As músicas selecionadas, cujas letras foram analisadas, transcendem o lugar enquanto uma delimitação espacial, mas corroboram com as dimensões subjetivas, as histórias de vida, as emoções evocadas pelos sujeitos – topofilia e topofobia –, para aqueles que migraram, a necessidade de voltar ao seu torrão natal e de rever as paisagens, as pessoas, os elementos materiais e simbólicos que compõem o lugar.

A paisagem foi discutida no bojo das diferentes correntes geográficas e especialmente enfatizada sob o olhar e as contribuições da Geografia Cultural, cuja

abordagem nos permitiu construir o arcabouço necessário para a análise das letras das canções. Nesse contexto, “[...] a paisagem partilha da existência humana, colorindo e sendo colorida por ela”. (RELPH, 1979, p. 14). A presença humana e seus modos de vida lhe concebem significado, pois a paisagem é vivida e experienciada cotidianamente, uma vez que, “[...] muito mais que uma justaposição de detalhes pitorescos, a paisagem é um conjunto, uma convergência, um momento vivido”. (DARDEL, 2011, p. 30). A paisagem também comporta elementos sonoros, cheiros e dinamicidade. Por isso, compreendê-la apenas pela leitura visual é limitar a sua capacidade de interpretação. Esses elementos também são portadores de valores culturais, como os sons do trânsito das grandes metrópoles, o sino da igreja, o cheiro da casa dos avós.

A paisagem que emerge das canções de Luiz Gonzaga se apresenta como um mosaico de cenários, das identidades, das relações de pertencimento e também da multiplicidade e da simbologia dos sons. O cancionário gonzagueano nos permite a construção de uma leitura geográfica, ao comportar diversos elementos que retratam as paisagens: a Caatinga, a seca, a asa-branca e os símbolos que emergem do lugar: a fazenda, o forró, a fogueira, as festas juninas e tantos outros que expressam a reafirmação de um diálogo geográfico com sua obra.

Por isso, o olhar da Geografia Humanista no viés da fenomenologia nos possibilitou transitar pelos conceitos de lugar e de paisagem, destacando as trajetórias existenciais, o sentimento de pertencimento aos lugares e a paisagem como retrato das nossas vidas construídas cotidianamente, da existência no lugar, da condição de *ser-estar*. A paisagem e o lugar são um referencial, pois retratam um “[...] tipo de experiência de envolvimento do homem com o mundo [...]”. (RELPH, 1979, p. 19). E a música comporta as dimensões do vivido, as representações históricas, as experiências humanas com as paisagens e os lugares, possibilitando criar múltiplas leituras geográficas.

Neste trabalho, evidenciamos como as canções podem ser portadoras de mensagens e de significados, e transmitem memórias e sentimentos. “[...] as músicas de Luiz Gonzaga são recursos comunicativos, que instituem um lugar, acionando um imaginário já gravado na memória coletiva.” (NASCIMENTO, 2018, p. 30). Por isso, consideramos que a música-poesia de Gonzaga se tornou imortalizada, pois ganhou sentido de permanência diante de uma mensagem viva, inspirada na cantoria

lúdica/religiosa do povo sertanejo, dos lugares e das paisagens do seu meio, do modo de vida dos nativos nordestinos, mais especificamente o povo do Sertão.

Por meio da potencialidade da abordagem autobiográfica, foi possível evocarmos, mediante as memórias, as minhas principais trajetórias de vida, enquanto pesquisadora, elencando os principais momentos, projetos e experiências por intermédio da escrita de um memorial autobiográfico. Foi desse lugar teórico-metodológico, discutido a partir da abordagem autobiográfica, que buscamos entender as principais histórias de vida e a itinerância profissional de Luiz Gonzaga. Destacamos, assim, as travessias e os deslocamentos geográficos, bem como os desafios enfrentados pelo Rei do Baião até se tornar conhecido nacionalmente. Foi um artista que mobilizou, por meio de sua arte, o reconhecimento do Nordeste e a cultura do seu povo.

Os escritos das músicas trazem consigo as lembranças do cotidiano das pessoas do Sertão, o enaltecimento da simplicidade do sertanejo, a força, a seca, e o poder da fé, todos esses temas perpassam e atravessam a sua narrativa-poética, o seu modo de ser e de sentir-se intérprete e representante de um povo, com suas expressões identitárias, e da sua cultura.

Em contrapartida, no começo de sua carreira, na cidade no Rio de Janeiro, Gonzaga esteve distante dessa essência em suas primeiras apresentações, e se enveredou pelo fascínio e pela efervescência do tango, do fado e da valsa, pois eram os ritmos pedidos no ambiente musical em que ele estava se inserindo naquele momento. Esse ponto mostra a versatilidade de Gonzaga, ao tentar adaptar-se ao novo lugar. Mas, ao incorporar a sua essência nas canções, a pedido de um grupo de estudantes cearenses para cantar “as coisas de lá do norte”, houve uma guinada para o sucesso enquanto artista. Entretanto, até adquirir, de fato, o reconhecimento como um grande artista, Luiz Gonzaga percorreu um longo caminho, marcado por muita e inabalável persistência para alcançar o êxito musical, a credibilidade e a admiração do público.

Ao longo de seu cancionário, Gonzaga estabeleceu uma rede de parcerias com compositores, entre eles Humberto Teixeira e Zé Dantas. As parcerias foram fundamentais para compor uma obra com ainda mais riqueza e versatilidade. “[...] o baião, foi uma criação genuinamente nordestina, e brasileira.” (DREYFUS, 1996, p. 110). Gonzaga foi um sujeito ativo na construção de um ritmo musical e de uma indumentária que representava simbolicamente a região Nordeste.

O baião, no entanto, passou por uma fase de marginalização dentro do cenário musical e radiofônico das principais capitais do Brasil. Abatido e consciente desse processo, Gonzaga continuou a investir no seu sonho, principalmente nos interiores do Nordeste, lugar em que sua arte foi acolhida e reverenciada durante todo o tempo em que os holofotes não estavam direcionados para o artista. No período de baixa, lançou a canção *Pronde tu vai, baião?*, composta por João do Vale e Sebastião Rodrigues, manifestando esse momento delicado da carreira do artista:

*Pra onde tu vai Baião?  
Eu vou sair por aí  
Tu vais por que, Baião?  
Ninguém me quer mais aqui  
[...]*

O recomeço do seu reinado aconteceu a partir das contribuições da *Geração Tropicalista*, principalmente nas figuras de Gilberto Gil e de Caetano Veloso, que indicaram que a atual *Música Popular Brasileira* detinha suas raízes em Luiz Gonzaga.

Para além dessa discussão, na segunda parte do trabalho, abordamos a relação entre música e Geografia, percorrendo o surgimento dos primeiros trabalhos na América do Norte, com Peter Nash e George Carney. Seguidamente com as referências de Lily Kong. Também, apontam-se alguns dos principais trabalhos realizados no Brasil por meio do pioneirismo de João Baptista Ferreira de Mello, com o título: *Rio de Janeiro dos compositores da música popular brasileira – 1928/1991: uma introdução à geografia humanística*” (MELLO, 1991).

Posteriormente, o surgimento de trabalhos inspirados com/por meio da música despertou o interesse de diversos pesquisadores, ampliando e fortalecendo o subcampo de pesquisas da Geografia da música. A valorização dos aspectos culturais, mediante a Geografia Cultural, possibilitou a intensificação de inúmeros debates em diversas expressões de cultura, ao interagir com diversas temáticas que concorrem para um diálogo ainda mais consolidado entre Geografia e música.

Na sequência, adentramos os conceitos estruturantes da pesquisa: paisagem e lugar na perspectiva da Geografia Cultural e Humanista. As abordagens foram construídas visando a possibilitar a leitura e a interpretação geográfica por intermédio das canções de Luiz Gonzaga.

Inicialmente, o suporte da Geografia Humanista compôs a discussão em torno do conceito de lugar, que é alçado como conceito-chave. Nesse sentido, o lugar é

constituído de valores e de sentimentos como o de topofilia e de topofobia, conforme fomenta Tuan (1980). Também resgatamos as contribuições pioneiras de Dardel (2011) e as relações de sentimento e de pertencimento com o lugar, por meio da sua geograficidade, além das bases fenomenológicas que sustentam sua análise. Aliado à poesia de Luiz Gonzaga, as canções demarcam que o lugar está para além de suas bases físicas, mas se concretiza com os laços de pertencimento, com o desejo de retorno e com os enraizamentos. Sentimentos de amor ou de aversão, a experiência com a terra e os lugares do cotidiano.

Pode-se destacar que as cenas musicais de Luiz Gonzaga acontecem nos lugares da memória, do cotidiano e de seus personagens, no lugar simbólico, no desejo de retorno para aqueles que migraram, e no desejo de enraizamento para aqueles que chegaram.

O último debate em torno do trabalho comporta as principais discussões e reflexões constituídas em torno do conceito de paisagem na perspectiva geográfica, permeando desde as abordagens tradicionais de cunho positivista até as abordagens culturais e fenomenológicas. Nesse sentido, a paisagem emerge para além do âmbito visual e abarca a existência de outras possibilidades, como a olfativa, a tátil e a sonora. Essa possibilidade de análise aprofunda e possibilita pensar a paisagem enquanto portadora de percepções, de valores e de significados. Evidenciamos a existência da paisagem sonora, termo cunhado por Murray Schafer, revelando uma gama de discussões e enfatizando que a paisagem sonora é dotada de sons, de músicas, de sotaques, de sons da natureza, entre outros.

As letras das canções nos permitem evidenciar inúmeras geografias em seus contextos interpretativos, demarcando paisagens e lugares. Essa possibilidade é um convite para se pensar as múltiplas possibilidades da leitura geográfica, para além das fronteiras objetivas.

Por fim, ao interpretarmos/analísarmos as letras das canções que compõem o repertório artístico de Luiz Gonzaga, o Rei do Baião, foi possível elencarmos muitos elementos contemplados de modo recorrente, quais sejam: as secas periódicas e as implicações na vida cotidiana do sertanejo, a vegetação da Caatinga, os modos de vida do povo do Sertão nordestino, as representações de migrantes e a saudade da terra natal, os festejos populares, as crenças, a religiosidade, os costumes e outros elementos culturais que demarcam a identidade desse povo.

Assim, por meio de sua arte, Luiz Gonzaga elegeu um modo singular de retratar o Nordeste, os seus lugares e as paisagens, bem como o cotidiano da vida do povo que habita a região, mais especificamente o sertanejo e as suas tradições, os quais demarcam paisagens e lugares que dialogam com as experiências dos espaços vividos.

## Referências Bibliográficas

---

[...]

Por ondes eu andei, cantei  
As coisas da minha terra  
As belezas de um pé de serra  
As tristezas da seca do sertão

Por onde andei, cantei  
Os costumes e coisas do meu povo  
Tou de volta aqui de novo  
De chapéu de couro e gibão

Por onde andei, cantei  
O sofrer de um Nordeste esquecido  
De um país adormecido  
Que acordou com os gritos do baião

[...]

(Regresso do Rei, Luiz Gonzaga e Onildo de Almeida; 1984)

ALBUQUERQUE JR, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. 5 ed. São Paulo: Cortez, 2011.

ALMEIDA, Maria Geralda de; VARGAS, Maria Augusta Mundim; MENDES, Geisa Flores. Territórios, Paisagens e Representações: um diálogo em construção. *Mercator - Revista de Geografia da UFC* [en linea]. 2011, 10(22), 23-35. Disponível em: <<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=273619427003>>. Acesso em: 4 jun. 2021.

BATISTA, Marize Damiana Moura Batista; OLIVEIRA, Simone Santos de; PORTUGAL, Jussara Fraga. *Formação docente e geografia escolar*. das práticas e saberes espaciais à construção do conhecimento geográfico. Serrinha, 2013. Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência. Edital CAPES 061/2013.

Departamento de Educação da Universidade do Estado da Bahia, *Campus XI*.  
Digitalizado.

BERTRAND, Georges. PAISAGEM E GEOGRAFIA FÍSICA GLOBAL. ESBOÇO METODOLÓGICO. *RAEGA - O Espaço Geográfico em Análise*, [S.l.], v. 8, dez. 2004. Disponível em: <<https://revistas.ufpr.br/raega/article/view/3389/2718>>. Acesso em: 11 ago. 2022. doi:<http://dx.doi.org/10.5380/raega.v8i0.3389>.

BESSE, Jean-Marc. Geografia e existência a partir da obra de Eric Dardel. *In: DARDEL, Eric. O Homem e a Terra: natureza da realidade geográfica*. São Paulo: Perspectiva, 2011, p. 111-139.

CABRAL, Luiz Otávio. A paisagem enquanto fenômeno vivido. *Geosul*, Florianópolis, v.15, 0.30, p. 34-45, jul./dez. 2000.

CAMPOS, Rui Ribeiro de. A Geografia da semi-aridez nordestina e a MPB. *Sociedade & Natureza*, Uberlândia, 18 (35): p. 169-209, dez. 2006.

CARNEY, George. Música e lugar. *In: CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny (Orgs.). Literatura, música e espaço*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2007, p. 123-150.

CASTRO, Daniel de. Geografia e música: a dupla face de uma relação. *Espaço e Cultura*. Rio de Janeiro: UERJ, n. 26, p. 7-18, jul./dez. de 2009.

CASTRO, Jânio Roque Barros de. As manifestações culturais no contexto das festas juninas espetacularizadas da cidade de Cachoeira, no Recôncavo baiano. *In: BARTHE-DELOIZY, Francine; SERPA, Angelo. (Orgs.). Visões do Brasil: estudos culturais em Geografia [online]*. Salvador: EDUFBA; Edições L'Harmattan, 2012, p. 113-126.

CASTRO, Janio Roque Barros de. *Da casa à praça pública: a espetacularização das festas juninas no espaço urbano*. Salvador: EDUFBA, 2012.

CAVALCANTI, Lana de Souza. A educação geográfica e a formação de conceitos: a importância do lugar no ensino de Geografia. *In: GARRIDO, Marcelo P. La espesura del lugar – reflexiones sobre el espacio em el mundo educativo (Org.)*. Santiago de Chile: Universidad Academia de Humanismo Cristiano. 2009, p. 135-151.

CLAVAL, Paul. A geografia cultural no Brasil. *In: BARTHE-DELOIZY, Francine.; SERPA, Angelo. (Orgs.). Visões do Brasil: estudos culturais em Geografia [online]*. Salvador: EDUFBA; Edições L'Harmattan, 2012, p. 11-25.

\_\_\_\_\_. *A Geografia Cultural*. Florianópolis: Editora UFSC, 2001.

CLAVAL, PAUL. O papel da nova geografia cultural na compreensão da ação humana. In: CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny (Orgs.). *Matrizes da geografia cultural*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2001, p. 36-85.

CORRÊA, Roberto Lobato. A dimensão cultural do espaço: alguns temas. *Espaço e cultura*, Ano 1, Out., 1995.

\_\_\_\_\_. A Paisagem Geográfica - Uma Bibliografia. *Espaço e Cultura*, nº 4, Rio de Janeiro, NEPEC, UERJ, 1997, p. 50-54. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/espacoecultura/article/view/6774>>. Acesso em: 24 maio 2020.

\_\_\_\_\_. Carl Sauer e a Escola de Berkeley – uma apreciação. In: CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny. (Orgs.). *Matrizes da geografia cultural*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2001, p. 09-33.

\_\_\_\_\_. Carl Sauer e Denis Cosgrove: a paisagem e o passado. *Espaço Aberto*, v. 4, n.1, p. 37-46, PPGG - UFRJ, Rio de Janeiro, 2014.

\_\_\_\_\_. *Sobre a geografia cultural*. Cidade: Instituto Histórico e Geográfico do Rio Grande do Sul – IHGRGS, 2009, p. 1-9.

CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny. A geografia cultural brasileira: uma avaliação preliminar. *Revista da ANPEGE*, v. 4, 2008, p. 73-88.

\_\_\_\_\_. Cinema, música e espaço – uma introdução. In: \_\_\_\_\_. (Orgs.). *Cinema, música e espaço*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2009, p. 07-13.

\_\_\_\_\_. Literatura, música e espaço – uma introdução. In: \_\_\_\_\_. (Orgs.). *Literatura, música e espaço*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2007, p. 7-16.

COSGROVE, Denis. A geografia está em toda parte. Cultura e simbolismo nas paisagens humanas. In: CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny (Orgs.). *Geografia cultural: uma ontologia*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012, p. 219 -237.

COSTA, Jean Henrique. Luiz Gonzaga: entre o mito da pureza musical e a indústria cultural. *Revista Espaço Acadêmico*, v. 11, n. 130, p. 135-146, 9 dez. 2011. Disponível em: <<https://periodicos.uem.br/ojs/index.php/EspacoAcademico/article/view/14450>>. Acesso em: 27 de jun. de 2021.

CROZAT, Dominique. Jogos e ambiguidades da construção musical das identidades espaciais. In: DOZENA, Alessandro. (Org.). *Geografia e Música: diálogos*. Natal: Edufrn, 2016, p. 49-83. Disponível em: <<http://repositorio.ufrn.br:8080/jspui/handle/123456789/21381>>. Acesso em: 23 fev. 2021.

CRUZ, Valter do Carmo. Uma proposta metodológica para o uso/operacionalização dos conceitos na pesquisa em geografia. ENCONTRO NACIONAL DE GEÓGRAFOS – ENG, 16., *Anais...* Porto Alegre, 2010. Disponível em: <<https://xdocs.com.br/doc/uma-proposta-teorico-metodologica-para-operar-conceitos-valter-cruz-x8q6jxx76wnw>>. Acesso em: 7 jun. 2022.

DARDEL, Éric. *O Homem e a Terra: natureza da realidade geográfica*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2011.

DELORY-MOMBERGER, Christine. Biografia, Corpo, Espaço. In: PASSEGGI, Maria da Conceição (Org.). *Tendências da pesquisa (auto)biográfica*. Natal, RN: EDUFRN; São Paulo: Paulus, 2008, p. 93-109.

DOZENA, Alessandro. A difusão mundial da musicalidade brasileira: uma reflexão geográfica / The worldwide diffusion of brazilian musicality: a geographical reflection. *Geograficidade*, v. 8, n. Especial, p. 27-40, 3 abr. 2019.

DREYFUS, Dominique. *Vida de viajante: a saga de Luiz Gonzaga*. São Paulo: Ed. 34, 1996.

DUNCAN, James. A paisagem como sistema de criação de signos. In: CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny (Orgs.). *Paisagem, textos e identidade*. Rio de Janeiro: Ed UERJ, 2004, p. 91-132.

FUINI, Lucas Labigalini. O ensino da geografia e de seus conceitos através da música. *Geografia*, Rio Claro, v. 38, n. 1, p. 93-106, jan./abr. 2013.

FURLANETTO, Beatriz Helena. Paisagem sonora: uma composição geomusical. In: DOZENA, A. (Org.). *Geografia e Música: diálogos*. Natal: EDUFRN, 2016, p. 349-371. Disponível em: <<https://repositorio.ufrn.br/jspui/>>. Acesso em: 22 jun. 2021.

GASPAR, Jorge. O retorno da paisagem à Geografia: apontamentos místicos. *Finisterra – Revista Portuguesa de Geografia*, XXXVI, 72, p. 83-99, 2001.

GOULART, Ligia Beatriz; ANTUNES, Márcio Fenili. A música como linguagem para a compreensão da territorialidade. In: PORTUGAL, Jussara Fraga; CHAIGAR, Vânia Alves Martins. (Orgs.). *Cartografia, Cinema, Literatura e outras linguagens no ensino de Geografia*. Curitiba: CRV, 2012, p. 41-50.

HAESBAERT, Rogério. Espaço como categoria e sua constelação de conceitos: uma abordagem didática. In: TONINI, Maria Ivaine; et al. *O ensino de Geografia e suas composições curriculares*. Porto Alegre: UFRGS, 2011, p. 109-120.

\_\_\_\_\_. *Viver no limite: território e multi/transterritorialidade em tempos de insegurança e contenção*. Rio de Janeiro: Bertrand, 2014.

HOLZER, Werther. Augustin Berque: um trajeto pela paisagem. *Espaço e Cultura*, [S.I.], n. 17-18, out. 2013. ISSN 2317-4161. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/espacoecultura/article/view/7853/5681>>. Acesso em: 13 ago. 2022.

\_\_\_\_\_. A Geografia Humanista: uma revisão. *Espaço e Cultura*, Rio de Janeiro, n. 3, p. 8-19, 2008. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/espacoecultura/article/view/6142>>. Acesso em: 13 mar. 2022.

\_\_\_\_\_. O conceito de lugar na geografia cultural-humanista: uma contribuição para a geografia contemporânea. *GEOgraphia*, v. 5, n. 10, 2 dez. 2003. Disponível em: <<https://periodicos.uff.br/geographia/article/view/13458/8658>>. Acesso em: 20 jun. 2021.

\_\_\_\_\_. A geografia fenomenológica de Eric Dardel. In: DARDEL, Eric. *O Homem e a Terra: natureza da realidade geográfica*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2011, p.141-153.

\_\_\_\_\_. A geografia humanista: uma revisão. *Revista Espaço e Cultura* (NEPEC), Rio de Janeiro, n. 3, 1997.

\_\_\_\_\_. A Geografia Humanista: uma revisão. *Espaço e Cultura*, [S.I.], p. 137-147, maio 2013. ISSN 2317-4161. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/espacoecultura/article/view/6142>>. Acesso em: 21 jan. 2022. <https://doi.org/10.12957/espacoecultura.2008.6142>.

\_\_\_\_\_. A influência de Eric Dardel na construção da geografia humanista norte-americana. XVI ENCONTRO NACIONAL DOS GEÓGRAFOS - Crise, práxis e autonomia: espaços de resistência e de esperanças. *Anais...* Porto Alegre, 2010.

\_\_\_\_\_. Uma discussão fenomenológica sobre os conceitos de paisagem e lugar, território e meio ambiente. *Revista Território*, ano II, nº 3, jul./dez, p. 77-85, 1997.

\_\_\_\_\_. *Paisagem e Lugar: um estudo fenomenológico sobre o Brasil do século XVI*. 1994. Tese (Doutorado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências humanas de São Paulo, São Paulo, 1994.

JOSSO, Marie-Christine. A transformação de si a partir da narração de histórias de vida. *Educação*, Porto Alegre, v. 30, n. 3, 14 mar. 2007, p. 413-438. Disponível em: <<https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/faced/article/view/2741>>. Acesso em: 03 jul. 2021.

\_\_\_\_\_. Os relatos de histórias de vida como desvelamento dos desafios existenciais da formação e do conhecimento: destinos socioculturais e projetos de vida programados na invenção de si. In: ABRAHÃO, Maria Helena; SOUZA, Elizeu Clementino de. (Orgs.). *Tempos, narrativas e ficções: a invenção de si*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2006. p. 21-40.

\_\_\_\_\_. O corpo biográfico: corpo falado e corpo que fala. *Educação e Realidade*, Porto Alegre, v. 37, n. 1, p. 19-31, jan./abr. 2012. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/edreal/v37n1/2175-6236-edreal-37-01-19.pdf>. Acesso em: 22 fev. 2022.

KONG, Lily. Música popular nas análises geográficas. *In: CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny (Orgs.). Cinema, música e espaço*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2009, p.129-175.

LEAL, Victor Nunes. *Coronelismo, enxada e voto: o município e o regime representativo no Brasil*. 2 ed. São Paulo: Editora Alfa-Omega, 1986, 276p.

LEITE, Adriana. Lugar: duas acepções geográficas. *In: Anuário do Instituto de Geociências*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1998, v. 21. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/aigeo/article/view/6197> >. Acesso em: 10 dez. 2021.

LENCIONI, Sandra. Observações sobre o conceito de cidade e urbano. *GEOUSP - Espaço e Tempo*, São Paulo, Nº 24, p. 109-123, 2008.

LIMA, José Cunha. De Portugal ao nordeste: “saudade o meu remédio é cantar”. v. 17, n. 1, XVII ENCONTRO ESTADUAL DE HISTÓRIA – ANPUH, 2016. Guarabira – PB. p. 891-902. *Anais*. Disponível em: <<http://www.ufpb.br/evento/index.php/xviiieeh/xviiieeh/paper/view/3260/2665>>. Acesso em: 21 jun. 2021.

MACEDO, Roberto Sidney. *Pesquisar a experiência compreender/mediar experiências*. Curitiba: CRV, 2015.

MARANDOLA JR., Eduardo. O imperativo estético vocativo na escrita fenomenológica. *Revista da Abordagem Gestálica – Phenomenological Studies – XXII*, (2), jul-dez, 2016, p. 140-147. Disponível em: <[http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1809-68672016000200005](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1809-68672016000200005)>. Acesso em: 03 jul. 2021.

\_\_\_\_\_. Fenomenologia e pós-fenomenologia: alternâncias e projeções do fazer geográfico humanista na geografia contemporânea. *Geograficidade*, v.3, n. 2, 2013, p.49-64.

\_\_\_\_\_. Lugar Enquanto Circunstancialidade. *In: MARANDOLA JUNIOR, Eduardo; HOLZER, Werther; OLIVEIRA, Livia (orgs.). Qual o espaço do lugar? Geografia, epistemologia, fenomenologia*. São Paulo, Perspectiva, 2012. p. 227-248.

\_\_\_\_\_. Humanismo e a abordagem cultural em geografia. *Geografia*, Rio Claro, v. 30, n. 3, p. 393-419, set./dez. 2005.

MARANDOLA JR., Eduardo; GRATÃO, Lúcia Helena Batista. Do sonho à memória: Livia de Oliveira e a Geografia Humanista no Brasil. *Geografia – Londrina – V. 12 – N. 2 – JUL./DEZ. 2003*, p. 5-19. Disponível em: <<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/geografia>>. Acesso em: 20 jun. 2021.

MAXIMIANO, Liz Abad. Considerações sobre o conceito de paisagem. *RA´E GA*, Curitiba, n. 8, p. 83-91, 2004.

MELLO, João Baptista Ferreira de. A Geografia da Grande Tijuca na Oralidade, no Ritmo das Canções e nos Lugares Centrais. *GEOgraphia*, v. 4, n. 7, p. 25-63, 21 set. 2009. Disponível em: <<https://periodicos.uff.br/geographia/article/view/13422>>. Acesso em: 23 jun. 2021.

\_\_\_\_\_. A humanística perspectiva do espaço e do lugar. *Revista ACTA Geográfica*, Ano V, Nº 9, jan./jun. de 2011, p. 07-14. Disponível em: <<https://g1.globo.com/sp/campinas-regiao/terra-da-gente/fauna/noticia/2015/01/asa-branca.html>>. Acesso em: 08 fev. 2021.

\_\_\_\_\_. *O Rio de Janeiro dos compositores da música popular brasileira 1928/1991: uma introdução à Geografia Humanística*. (Dissertação de Mestrado). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. (1991).

MELO, Júlia Morim de; MÜLLER, Elaine; GAYOSO, Daniella Bittencourt. Parteiras tradicionais de Pernambuco: saberes, práticas e políticas. SEMINÁRIO INTERNACIONAL FAZENDO GÊNERO 10 (*Anais Eletrônicos*), Florianópolis, 2013, p. 1-12. Disponível em: <[http://www.fg2013.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/20/1380747140\\_ARQUIVO\\_PARTEIRAS\\_TRADICIONAIS\\_DE\\_PERNAMBUCO.pdf](http://www.fg2013.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/20/1380747140_ARQUIVO_PARTEIRAS_TRADICIONAIS_DE_PERNAMBUCO.pdf)>. Acesso em:

MEZZOMO, Maristela Moresco; NÓBREGA, Maria Teresa de. Paisagem na perspectiva integrada: alguns apontamentos. *Perspectiva geográfica*, nº 4, 2008, p. 153-168.

MORAES, Antônio Carlos Robert. *Geografia: Pequena História Crítica*. São Paulo: Hucitec, 2003.

MORAES, Jonas Rodrigues de. A música de Luiz Gonzaga no território da “invenção das tradições”. *Mnemosine*, Vol. 5, nº 2, p. 94-103, 2009.

NASCIMENTO, João Luiz Xavier do; NASCIMENTO, Inês de Lima Serrano do; AZEVEDO JR., Severino Mendes. Aves da Chapada do Araripe (Brasil): biologia e conservação. *Ararajuba*. 8 (2); p.115-125, 2000.

NASCIMENTO, Nildecy de Miranda. *Luiz Gonzaga um contador do Nordeste do Brasil*. Curitiba: Appris, 2018.

OLIVEIRA, Livia de. O sentido de lugar. In: MARANDOLA JR. Eduardo; HOLZER, Werther; OLIVEIRA, Livia de. (Orgs.). *Qual o Espaço do Lugar?* Geografia, epistemologia, fenomenologia. São Paulo: Perspectiva, 2014, p. 13-16.

\_\_\_\_\_. Contribuição dos Estudos Cognitivos à Percepção Geográfica, *Geografia*, v. 3, n. 2, 1977, p. 61-72.

PANITZ, Lucas Manassi. *Por uma Geografia da Música: o espaço geográfico da música popular platina*. 2010. 200 f. Dissertação (Mestrado em Geografia) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010.

\_\_\_\_\_. Por uma geografia da música: um panorama mundial e vinte anos de pesquisas no Brasil. *Para Onde!?*, v. 6, n. 2, p. 110, jul./dez. 2012.

PARENTE, Harlan Teixeira. *Na trilha do sucesso: representações de Luiz Gonzaga (1946-1989)*. 2016. 149 f. Dissertação (Mestrado em História Social da Cultura Regional) – Universidade Federal Rural de Pernambuco, Recife, 2016. Disponível em: <

<http://www.tede2.ufrpe.br:8080/tede2/bitstream/tede2/5203/2/Harlan%20Teixeira%20Parente.pdf>.> Acesso em: 12 mar. 2022.

PASSEGGI, Maria da Conceição. Memoriais autobiográficos: escritas de si como arte de (re)conhecimento. In: CORDEIRO, Verbena Maria Rocha; SOUZA, Elizeu Clementino de. *Memoriais, literatura e práticas culturais de leitura*. Salvador: EDUFBA, 2010, p.19-42.

PINCHEMEL, Philippie. Biografia de Eric Dardel. In: DARDEL, Eric. *O Homem e a Terra: natureza da realidade geográfica*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2015, p. 155-159.

PINHEIRO, Antonio Carlos; ARAGÃO, Wellington Alves. (Orgs.). *Formação de professores, metodologias e ensino de Geografia*. Goiânia: Editora: Espaço Acadêmico, 2019.

PINHEIRO NETO; José Elias. Geografia e Literatura: a paisagem geográfica e ficcional em Morte e Vida Severina de João Cabral de Melo Neto. *Boletim Campineiro de Geografia*. v. 2, n. 2, 2012, p. 322-340. Disponível em: <<http://agbcampinas.com.br/bcg/index.php/boletim-campineiro/article/view/61>.>. Acesso em: 28 jun. 2021.

PORTUGAL, Jussara Fraga. “*Quem é da roça é formiga!*”. Histórias de vida, itinerâncias formativas e profissionais de professores de Geografia de escolas rurais. Tese (Doutorado em Educação e Contemporaneidade) – Universidade do Estado da Bahia, Salvador, 2013, 352f. Disponível em: <<http://www.cdi.uneb.br/pdfs/teses/2013/0109141653.pdf>.> Acesso em: 12 mar. 2022.

PORTUGAL, Jussara Fraga; BARROS, Alana Cerqueira de Oliveira. A música nas aulas de geografia: proposições didáticas e experiências formativas no PIBID. In: PINHEIRO, Antonio Carlos; ARAGÃO, Wellington Alves. (Orgs.). *Formação de professores, metodologias e ensino de Geografia*. Goiânia: Editora: Espaço Acadêmico, 2019. p. 29-46.

PORTUGAL, Jussara Fraga; OLIVEIRA, Simone Santos de. O Pibid e a formação de professores de Geografia no Sertão do Sisal: práticas, narrativas e experiências de iniciação à docência. *Revista PerCursos*, Florianópolis, v. 17, n. 35, p. 4-27, 2016.

Disponível

em: <<http://www.revistas.udesc.br/index.php/percursos/article/view/1984724617352016004/pdf>>. Acesso em: 9 maio 2021.

PORTUGAL, Jussara Fraga; DE SOUZA, Hanilton Ribeiro. "Eu vou contar pra vocês..." A arte de Luiz Gonzaga e a Geografia do Nordeste brasileiro. *Terra Livre, [S. l.]*, v. 1, n. 44, p. 201–235, 2017. Disponível em:

<<https://publicacoes.agb.org.br/index.php/terralivre/article/view/596>>. Acesso em: 30 jun. 2021.

RELPH, Edward. Reflexões sobre a emergência, aspectos e essência de lugar. In: MARANDOLA JR. Eduardo; HOLZER, Werther; OLIVEIRA, Lívia de. (Orgs.). *Qual o Espaço do Lugar? Geografia, epistemologia, fenomenologia*. São Paulo: Perspectiva, 2014, p. 18-32.

\_\_\_\_\_. As bases fenomenológicas da geografia. *Geografia*, Rio Claro, v. 04, n. 07, p. 01-25, 1979.

SALGUEIRO, Teresa Barata. Paisagem e Geografia. *Finisterra*, XXXVI, 72, 2001, p. 37-53.

SANTOS, Douglas. Paisagem, música popular e identidade no Brasil. *Ateliê Geográfico*. Goiânia-GO, v. 9, n. 1, p. 22-49, abr/2015.

SANTOS, José Farias dos. *Luiz Gonzaga: A música como expressão do Nordeste*. São Paulo: IBRASA, 2004.

SANTOS, Milton. *A natureza do espaço: técnica e tempo-razão e emoção*. 4 ed. 2 reimpr. São Paulo: Edusp, 2006. Disponível em: <[http://files.leadtufal.webnode.com.br/2000000264d5134e4ca/Milton\\_Santos\\_A\\_Natureza\\_do\\_Espaco.pdf](http://files.leadtufal.webnode.com.br/2000000264d5134e4ca/Milton_Santos_A_Natureza_do_Espaco.pdf)>. Acesso em: 16 jul. 2020.

\_\_\_\_\_. *A Natureza do Espaço*. São Paulo: HUCITEC, 1996.

\_\_\_\_\_. *Metamorfoses do espaço habitado: fundamentos teóricos e metodológicos da geografia*. São Paulo: Editora Hucitec, 1996.

SCHAFER, Raymond Murray. *A afinação do Mundo*. São Paulo, Unesp, 1997.

SCHIER, Raul Alfredo. Trajetórias do conceito de paisagem na geografia. *RA'EGA*, Curitiba, nº 7, p. 79-85, 2003. Disponível em: <<https://revistas.ufpr.br/raega/article/view/3353>>. Acesso em: 16 maio 2020.

SERPA, Angelo. Paisagem, lugar e região: perspectivas teórico-metodológicas para uma geografia humana dos espaços vividos. *GEOUSP – Espaço e Tempo*, São Paulo, Nº 33, p. 168-185, 2013.

SILVA, Elisabete de Fátima Farias. Geografia e Música: encontros e caminhos do fenômeno sonoro nos cortejos de Congado. *Geograficidade*, v. 8, n. Especial, p. 58-75, 3 abr. 2019. Disponível em: <<https://periodicos.uff.br/geograficidade/article/view/13153>>. Acesso em: 22 de jun. de 2021.

SILVA, Ruberval José da. Da partida à saudade: as representações de migrantes do Nordeste na obra de Luiz Gonzaga. *Aedos*, Porto Alegre, v. 10, n. 22, p. 86-105, 2018.

SILVA, René Marc da Costa. (Org.). *Cultura Popular e Educação – Salto para o Futuro*. Brasília: Ministério da Educação/SEED/TV Escola/Salto para o Futuro, 2008.

SOUZA, Elizeu Clementino de. *O conhecimento de si: estágio e narrativas de formação de professores*. Rio de Janeiro: DP&A; Salvador: UNEB, 2006.

STURZA, José Adolfo Iriam. O resgate e a importância do conceito lugar na geografia em tempos de pandemia. *Revista GeoPantanal*. Corumbá/MS, N. 28, 2020, p. 9-30.

TORRES, Marcos. Os sons da paisagem: entre conceitos, contextos e composições. *Geograficidade*, v. 8, n. Especial, p. 141-154, 3 abr. 2019. Disponível em: <<https://periodicos.uff.br/geograficidade/article/view/13165>>. Acesso em: 21 maio 2021.

TORRES, Marcos Alberto. A música religiosa e suas espacialidades. In: DOZENA, Alessandro. (Org.). *Geografia e Música: diálogos*. Natal: EDUFRN, 2016, p.182-205. Disponível em: <<https://repositorio.ufrn.br/jspui/>>. Acesso em: 22 jun. 2021.

TORRES, Marcos Alberto; KOZEL, Salete. Paisagens sonoras: possíveis caminhos aos estudos culturais em geografia. *Raega - O Espaço Geográfico em Análise*, [S.l.], v. 20, dec. 2010. ISSN 2177-2738. Disponível em: <<https://revistas.ufpr.br/raega/article/view/20616/13762>>. Acesso em: 06 junho 2021.

TRINDADE, Gilmar Alves. Entre o urbano e o rural: dilemas atuais envolvendo as relações socioespaciais e os conceitos que as representa. XVIII ENCONTRO NACIONAL DE GEÓGRAFOS: A construção do Brasil: Geografia, ação política e democracia. *Anais...* São Luiz, MA: 2016, p. 1-11.

TUAN, Yi-Fu. Lugar: uma perspectiva experiencial. *Geograficidade*, v. 8, n. 1, p. 4-15, 28 out. 2018. Disponível em: <<https://periodicos.uff.br/geograficidade/article/view/27150#:~:text=Em%20seu%20texto%2C%20publicado%20em,regi%C3%A3o%20e%20a%20na%C3%A7%C3%A3o%2Destado.>> Acesso em: 13 jan. 2022

\_\_\_\_\_. *Espaço e lugar: a perspectiva da experiência*. Tradução Lívia de Oliveira. São Paulo: Difel, 1983.

\_\_\_\_\_. Espaço, tempo, lugar: um arcabouço humanista. *Geograficidade*, v. 1, n. 1, p. 4-15, 20 nov. 2011. Disponível em: <<https://periodicos.uff.br/geograficidade/article/view/12804>>. Acesso em: 12 jan. 2022.

\_\_\_\_\_. *Topofilia: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente*. Tradução de Lívia de Oliveira. São Paulo: Difel, 1980.

VAINER, Carlos. Estado e Migrações no Brasil: anotações para uma história das políticas migratórias. *Travessia*, São Paulo, vol. XIII, nº 36, p. 15-32, 2000.

## REFERÊNCIAS DAS LETRAS DAS CANÇÕES

*ABC do sertão*, canção disponível em: <<https://www.letras.mus.br/luiz-gonzaga/47079/>>. Acesso em: 10 jan. 2022.

*Adeus Iracema*, canção disponível em: <<https://www.letras.mus.br/luiz-gonzaga/1560707/>>. Acesso em: 10 jan. 2022.

*Arcoverde Meu*, canção disponível em: <<https://www.letras.mus.br/luiz-gonzaga/1563820/>>. Acesso em: 10 jan. 2022.

*Asa Branca*, canção disponível em: <<https://www.letras.mus.br/luiz-gonzaga/47081/>>. Acesso em: 10 jan. 2022.

*Aquilo sim que era vida*, canção disponível em: <<https://www.letras.mus.br/luiz-gonzaga/664051/>>. Acesso em: 10 jan. 2022.

*A triste partida*, canção disponível em: <<https://www.letras.mus.br/luiz-gonzaga/82378/>>. Acesso em: 10 jan. 2022.

*Baião da garoa*, canção disponível em: <<https://www.letras.mus.br/luiz-gonzaga/664053/>>. Acesso em: 10 jan. 2022.

*Baião de São Sebastião*, canção disponível em: <<https://www.letras.mus.br/luiz-gonzaga/1560690/>>. Acesso em: 10 jan. 2022.

*Baião de Vassouras*, canção disponível em: <<https://www.letras.mus.br/os-cariocas/1952646/>>. Acesso em: 10 jan. 2022.

*Cacimba nova*, canção disponível em: <<https://www.lettras.mus.br/luiz-gonzaga/261210/>>. Acesso em: 10 jan. 2022.

*Cidadão sertanejo*, canção disponível em: <<https://www.lettras.mus.br/luiz-gonzaga/1561272/>>. Acesso em: 10 jan. 2022.

*Cintura fina*, canção disponível em: <<https://www.lettras.mus.br/luiz-gonzaga/67896/>>. Acesso em: 10 jan. 2022.

*Estrada de Canindé*, canção disponível em: <<https://www.lettras.mus.br/luiz-gonzaga/47087/>>. Acesso em: 10 jan. 2022.

*Léguas tirana*, canção disponível em: <<https://www.lettras.mus.br/luiz-gonzaga/261214/>>. Acesso em: 10 jan. 2022.

*Luar do sertão*, canção disponível em: <<https://www.lettras.mus.br/luiz-gonzaga/907223/>>. Acesso em: 10 jan. 2022.

*Matuto aperreado*, canção disponível em: <<https://www.lettras.mus.br/luiz-gonzaga/1561819/>>. Acesso em: 10 jan. 2022.

*Meu Araripe*, canção disponível em: <<https://www.lettras.mus.br/luiz-gonzaga/1561814/>>. Acesso em: 10 jan. 2022.

*Morte do vaqueiro*, canção disponível em: <<https://www.lettras.mus.br/luiz-gonzaga/82383/>>. Acesso em: 10 jan. 2022.

*No meu pé de serra*, canção disponível em: <<https://www.lettras.mus.br/luiz-gonzaga/47092/>>. Acesso em: 10 jan. 2022.

*Pau de arara*, canção disponível em: <<https://www.vagalume.com.br/luiz-gonzaga/pau-de-arara.html>>. Acesso em: 10 jan. 2022.

*Pra onde tu vai, baião?*, canção disponível em: <<https://www.lettras.mus.br/luiz-gonzaga/1562798/>>. Acesso em: 10 jan. 2022.

*Petrolina-Juazeiro*, canção disponível em: <<https://www.lettras.mus.br/jorge-de-altinho/268445/>>. Acesso em: 10 jan. 2022.

*Quase maluco*, canção disponível em: <<https://www.lettras.mus.br/luiz-gonzaga/1563183/>>. Acesso em: 10 jan. 2022.

*Qui nem Jiló*, canção disponível em: <<https://www.lettras.mus.br/luiz-gonzaga/47099/>>. Acesso em: 10 jan. 2022.

*Samarica Parteira*, canção disponível em: <<https://www.lettras.mus.br/luiz-gonzaga/392697/>>. Acesso em: 10 jan. 2022.

*São João Antigo*, canção disponível em: <<https://www.lettras.mus.br/luiz-gonzaga/1563163/>>. Acesso em: 10 jan. 2022.

*São João do Carneirinho*, canção disponível em: <<https://www.lettras.mus.br/luiz-gonzaga/954998/>>. Acesso em: 10 jan. 2022.

*São João na roça*, canção disponível em: <<https://www.lettras.mus.br/luiz-gonzaga/1563161/>>. Acesso em: 10 jan. 2022.

*São João nas capitá*, canção disponível em: <<https://www.lettras.mus.br/luiz-gonzaga/1565381/>>. Acesso em: 10 jan. 2022.

*Sertão de aço*, canção disponível em: <<https://www.lettras.mus.br/luiz-gonzaga/1563427/>>. Acesso em: 10 jan. 2022.

*Toque de rancho*, canção disponível em: <<https://www.lettras.mus.br/luiz-gonzaga/1563413/>>. Acesso em: 10 jan. 2022.

*Xote das meninas*, canção disponível em: <<https://www.vagalume.com.br/luiz-gonzaga/xote-das-meninas.html>>. Acesso em: 10 jan. 2022.

## ANEXO

São Paulo, 06 de abril

mãe como vai aqui está  
bem graças a Deus. ai já che  
se ainda está seco?

olha cineide veio aqui ela disse  
que vai procurar o endereço  
esse é o telefone dela quando a  
senhora quiser ligar pra ela pó  
pábado e domingo 5042-2223  
e ai amigos já lhe deu alguma  
coisa ou vai fazer igual os outros  
e os ~~nos~~ papéis do sindicato como  
está olha o papel da maternidade  
de flim eu não sei aonde eu guardei  
procurei e não achei olha plana  
disse que quando crescer que vai embora  
morar mais a ~~starhara~~ um dia  
briguu mais aline e disse que vai  
mudar na bahia olha ~~o~~  
lembranças a nego, vera, pão, dinto  
Aueda plo folma boca mila e todas  
as meninas mandam um beijo  
para todos.

Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora