

Associação Nacional de História – ANPUH
XXIV SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA - 2007

Expressões do sagrado na música do sertão

Maria Amélia Garcia de Alencar*

RESUMO: O estudo analisa duas canções sertanejas compostas no Rio de Janeiro na primeira metade do século XX que revelam a relação do sertanejo com a natureza como formas de expressão da religiosidade popular. Busca-se relacionar, na análise, letra e melodia, que se completam para transmitir uma mensagem poético-musical.

Palavras-chave: música popular , símbolos, religiosidade

ABSTRACT: The text examines two “canções sertanejas” written in Rio de Janeiro, during the first half of the twentieth century, revealing the relationship between the “sertanejo” and nature as a form of expressing popular religious feelings. We try to analyze words and melody that complement each other to pass a poetic-musical message.

Key words: popular music- symbols – religious feelings

Neste trabalho, examinamos o simbolismo de cunho religioso inscrito em alguns temas recorrentes na chamada “canção sertaneja”, produzida no Rio de Janeiro na primeira metade do século XX, em especial a relação com a natureza. Procuramos relacionar as letras das canções com seu desenho melódico, no sentido de verificar como as duas partes que compõem a canção se completam, a fim de construir, para o ouvinte, a mensagem do compositor.

Lamartine Babo, o autor famoso de marchinhas e hinos, compôs em 1937 *Serra da Boa Esperança*, uma canção marcada pelo lirismo:

*Serra da Boa Esperança
esperança que encerra
no coração do Brasil
um punhado de terra
no coração de quem vai
no coração de quem vem*

* Professora do Departamento de História da Faculdade de Ciências Humanas e Filosofia da Universidade Federal de Goiás. Doutora em História.

*Serra da Boa Esperança
meu último bem.*

*Parto levando saudades
saudades deixando
murchas caídas na serra
lá perto de Deus.
ó minha serra, eis a hora
do adeus vou-me embora
deixo a luz do olhar
no teu luar
adeus.*

*Levo na minha cantiga
a imagem da serra
sei que Jesus não castiga
o poeta que erra.
Nós, os poetas, erramos
porque rimamos também
os nossos olhos
nos olhos de alguém
que não vem.*

*Serra da Boa Esperança
não tenhas receio
hei de guardar tua imagem
com a graça de Deus.
ó minha serra, eis a hora
do adeus vou-me embora.
deixo a luz do olhar
no teu luar
adeus.¹*

Neste poema, Lamartine identifica no interior do país um lugar quase mágico que, apesar de ser apenas *um punhado de terra*, um lugar qualquer, guarda a esperança, como seu nome indica.² Esperança, talvez, de um retorno a um período utópico, em que a identificação homem-natureza não se havia rompido. A serra deixa o mundo natural e se instala no coração do país, mas também no coração dos que a deixam e dos que a conhecem (TATIT, 1996: 77), revelando a nostalgia do mundo rural que habitava os homens da cidade grande. As serras são freqüentemente personalizadas em objeto de amor e desejo, a quem se fala na imaginação. O interior guardava a última reserva de utopia e de esperança para os que haviam partido. No último verso da primeira estrofe os sentimentos expressos são individualizados: *meu último bem*.

¹ Criação: 1937. Fonograma utilizado: RCA Victor, com o cantor Francisco Alves, 1937 (primeira gravação), acompanhamento da Orquestra Victor Brasileira (piano, três violinos, pistão, violoncelo, contrabaixo e bateria), coleção História da Música Popular Brasileira, Abril Cultural, nº 6. *Serra da Boa Esperança* foi analisada por Tatit (1996: 72-84), no estudo da *dicção* de Lamartine Babo.

² Existe o município de Boa Esperança, em Minas Gerais.

Eliade (1992:38 e seg.) relaciona os simbolismos ligados à terra natal e às serras/montanhas: nas religiões primitivas, a Montanha Cósmica é o centro do mundo, possibilitando a ligação entre a Terra e o Céu. Esse simbolismo liga-se ao “nosso mundo”, onde existe a montanha sagrada, como um lugar santificado, uma “terra santa” porque mais próxima do céu. Schamma (1996: 25) relembra que um dos maiores anseios da humanidade é achar, na natureza, consolo para a nossa mortalidade.

Na parte mais expressiva da canção da *hora do adeus* restam apenas as saudades, *murchas*, mas que ainda aproximam o poeta da possível unidade Deus. O sentimento de partida é definitivo, trágico. Como partes da lembrança, ficam a luz do olhar gravada no luar e a imagem imortalizada na cantiga. A religiosidade aparece nas menções a Deus e a Jesus nas três últimas estrofes.

Na terceira estrofe há uma passagem que se afasta da temática tratada, ao mencionar os *erros* dos poetas, quando se enganam quanto ao objeto de seu amor. Para finalizar, na última estrofe, o poeta reafirma: como a amante que corresponde ao sentimento do amado, a serra não precisa ter receio de ser esquecida. O poema termina com a repetição do lamento da despedida.

Serra da Boa Esperança apresenta uma estrutura em duas partes – A e B. Observa-se, ao longo de toda a canção, um desenho melódico descendente, com repetição de notas: *Serra da Boa Esperança ... no coração do Brasil ...* e, mais adiante, *Parto levando saudades ...* A partir do quinto verso – *no coração de quem vai...* o compositor faz um salto ascendente dez semitons, seguido da repetição da mesma nota até *vai e vem*, quando sobe mais dois semitons. O recurso enfatiza a idéia de último refúgio.

Parte A

e S o b an r an r e c o n ç ao ç
 ra r a s e a ç s e a ç o c

a d e p e p ue q n e a r
ra
ai
o o a ão e uem
il há e
o m o
ra u e
ra
em
o o a ão e uem l
e o an
ra s a em
o
a e eu i

Parte B

ur M í
has c as d
a c
ar P an v a d a d an x
o t o d es d es d
e l s au s ei d
o d

A melodia da parte A é repetida na primeira frase musical da parte B até ... *saudades deixando*, quando faz um salto ascendente e reproduz o modelo melódico dez semitons acima: *murchas caídas*... No final, apresenta um salto de seis semitons para ressaltar a palavra Deus (elevação).

Ó es o h
i m r r is e a r
eus D h n a o d a
e s er p eus d
r o t
a n á l e d
a r ei D a r o x a
uz l o d o
har l o n eus d
ou v e u t
me - m e u l ar
o b a

O último segmento de *Serra da Boa Esperança*, correspondendo ao lamento da despedida e, portanto, a parte mais expressiva da canção, se inicia mais uma vez como A até a elevação de uma oitava na última sílaba – *vou-me embora*. A partir desse ponto, a última frase melódica apresenta longa descida com pequenos intervalos (descida da serra?) até o desfecho *adeus*, com o intervalo ascendente de cinco semitons. Letra e música se combinam aqui para enfatizar a mensagem do compositor: o interior como última esperança de paz, redenção, re-

unificação.

Luar do Sertão é a música mais conhecida de Catulo da Paixão Cearense (considerada por muitos críticos sua melhor criação, apesar da polêmica em torno da autoria) e considerada marco inicial do gênero sertanejo. Aqui, seu campo de referências é um sertão imaginário, descrito através de imagens noturnas, iluminadas pelo luar, modelo que vai se fixar neste tipo de canção. O tema da solidão aparece junto ao tema da saudade e do luar e se constituirão em marcas do gênero que depois viria a ser conhecido como “canção sertaneja” ou “canção modinha” (Enciclopédia, 1977: 137):

*Não há ó gente ó não
luar como esse do sertão
Ó que saudade do luar da minha terra
lá na serra prateando folhas secas pelo chão
este luar cá da cidade tão escuro
não tem aquela saudade do luar do meu sertão*

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

*Ai quem me dera que eu morresse lá na serra
abraçado à minha terra e dormindo de uma vez
ser enterrado numa cova pequenina
onde à tarde a sururina chora a sua viuvez³*

As imagens criadas pelo autor são recorrentes nesse tipo de poética: luar, saudade, viola, solidão... O tema da canção aparece no verso – *Não há ó gente ó não luar como esse do sertão...*, onde a estilística da repetição confere força à idéia a ser desenvolvida. Ao longo das estrofes que se seguem, o “eu” lírico canta as saudades do luar da sua terra.

Eliade (1992:130) indica como o simbolismo lunar possibilitou, nas religiões primitivas, “relacionar e estabelecer correspondências entre fatos tão heterogêneos como o nascimento, o devir, a morte a ressurreição; as Águas, as plantas, a mulher, a fecundidade, a

³ Criação – 1914. Fonograma utilizado: Odeon, com o cantor Francisco Alves, 1943, acompanhamento da Orquestra Odeon, maestro Lírio Panicali, Collector’s Studio, CFA 043. Originalmente, *Luar do Sertão* tem doze estrofes; geralmente, as gravações mais recentes incluem a primeira, a segunda e a nona estrofes, as mais divulgadas. A autoria de *Luar do Sertão* é também discutida (Severiano e Mello, 1997: 38/39), sendo atribuída a melodia ao violonista João Pernambuco, o que Catulo sempre negou.

imortalidade; as trevas cósmicas, a vida pré-natal e a existência além-túmulo, seguida de um renascimento de tipo lunar...”.

A oposição campo x cidade é explicitada quando o luar claro do sertão é confrontado com o luar escuro da cidade, remetendo a uma terra de promessa. A canção é um manifesto da inadequação do sertanejo à vida na cidade.

Na segunda estrofe, a *lua nasce por detrás da verde mata* revelando que o sertão a que o poeta se refere não é o da caatinga nordestina na época da seca, mas um sertão verdejante, possivelmente renascido depois das primeiras chuvas. É nessa região também que o caboclo *ponteia a viola*, inspirado pela lua cheia. Mesmo a solidão do sertanejo é “prateada” amenizada pelo luar, que traz a inspiração para a canção. Na última estrofe, o poeta lança seu último pedido que possa ser enterrado na serra, em sua terra natal, tendo o canto triste da ave sururina para velar sua última morada.

A melodia simples de *Luar do Sertão* está estruturada em duas partes A e B, sendo A referente ao refrão e B às estrofes. Seu desenho melódico, nas duas partes, não apresenta grandes saltos, mas subidas e decidas suaves em graus conjuntos (serras?) acompanhando a beleza do tema e favorecendo a narrativa. As células de três notas que se repetem na ascensão recaem sobre as palavras “saudade”, “luar”, “serra” e “terra” e enfatizam a temática tratada. LIMA (1999:130 e seg.) lembra que a relação com a natureza parece ser o aspecto mais valorizado pelo sertanejo. Letra e melodia se combinam num clima de tristeza, dolente, como devem ser as noites mornas do sertão.⁴ A simplicidade de *Luar do Sertão* fez do seu refrão talvez os versos mais conhecidos do cancionero sertanejo:

Parte A

⁴ As “imagens musicais” são estudadas por Tagg, 1987.

ão

Parte B

_____ e ra á

_____ r a i a ra

_____ u ha e

_____ a e o

_____ au

_____ ue

_____ ra n

_____ e o r á a

_____ o e u

_____ has as e

_____ e s

_____ o

_____ hão

_____ u o ão

_____ a e ão em ue

_____ i s a a

_____ au e

_____ o r

_____ u o

_____ eu

_____ er

_____ ão

Na “canção sertaneja” a celebração da natureza do campo/sertão é apresentada de maneira idílica, em paisagens puras, intocadas, com matas verdejantes, onde existe a

abundância. Rios e cachoeiras de águas cristalinas, símbolos de regeneração espiritual, fazem parte desta paisagem. As serras são freqüentemente personalizadas em objeto de amor e desejo, a quem se fala na imaginação. Suas belezas, muitas vezes, só são reconhecidas com os olhos do coração. Apenas um fenômeno natural pela vontade de Deus, a seca, pode quebrar o encantamento, rompendo a unidade homem-natureza, fazendo o caboclo migrar.

Jean Delumeau (s/d: 12) aponta, entre os séculos XIV e XVIII, os três grandes temas que dominaram a imaginação ocidental: a nostalgia do paraíso terrestre, a espera de um reino de felicidade na terra e que duraria mil anos (daí os movimentos milenaristas) e a esperança de uma alegria perfeita e sem fim no além cristão. A crença no paraíso terrestre jardim do Éden “... onde havia reinado a perfeição, a liberdade, a paz, a felicidade, a abundância a ausência de coação, de tensões e de conflitos...” criava o ambiente propício ao amor, onde homens e mulheres viveriam ternos romances. Esta crença produziu, na consciência coletiva, uma profunda nostalgia do paraíso perdido, mas não esquecido, e o forte desejo de reencontrá-lo).

Na expressão de Benjamin: imagens coletivas do desejo que evocavam a memória cultural dos mitos e símbolos utópicos de uma proto-história, um *ur-passado* (noção inspirada na *ur-história*, de Goethe), em outras palavras, de uma sociedade sem classes, sem explorações e plena de felicidade. Na medida em que essas imagens são reconhecidas, são sincrônicas com uma determinada época, pretérito e presente se juntam como numa constelação, num momento fulgurante, numa relação dialética: “Só imagens dialéticas é que são imagens autenticamente históricas, isto é, não arcaicas. A imagem lida, isto é, a imagem no agora de sua recognoscibilidade porta em alto grau a marca do momento crítico, perigoso, subjacente a toda leitura” (BENJAMIN, citado por KOTHE, 1991:15).⁵

Eliade (1992: 134.) aponta para a permanência de “situações religiosas” arcaicas no universo mental do homem religioso, integrando ao “cristianismo uma grande parte de sua herança religiosa pré-cristã, de uma Antigüidade imemorial”. Esta herança inclui o sentimento de santidade da Natureza, da qual o homem faz parte, como elemento da criação.

Quando os conhecimentos geográficos levaram à desilusão com a existência do paraíso terreal, a arte e a imaginação se encarregaram de evocar os paraísos mitológicos. Desde o Renascimento, a arte se caracterizou pela saudade da idade de ouro, quando os homens viviam em harmonia com a natureza e podiam elevar-se a dimensões celestes.

Na arte popular do interior do Brasil, inclusive na música, encontramos traços

⁵ Em seus estudos de musicologia, Phillip Tagg aponta para o mesmo reconhecimento de fragmentos musicais (musemas), que comunicam sentido para o ouvinte.

destes elementos culturais, que, daí, se transferem para os ambientes urbanos e se expressam nas canções sertanejas. Por oposição à vida dura de trabalho nas cidades, ao sentimento do efêmero, do transitório, o mundo do sertão é reencantado pelas musas da poesia e da música; sertão tornado mito, sucedâneo do paraíso perdido. Afinal, os mitos da natureza nunca desapareceram, permanecem à nossa volta como um antídoto aos venenos da sociedade industrial e urbana (SCHAMMA, 1996: 17).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DELUMEAU, Jean. *Uma História do Paraíso: o jardim das delícias*. Lisboa: Ed. Terramar, s/d.

ELIADE, Mircea. *O Sagrado e o Profano: a essência das religiões*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA: erudita, folclórica, popular. São Paulo: Art Editora Ltda., 1977.

KOTHE, Flávio R. (org.) *Walter Benjamin*. São Paulo: Ed. Ática, 1991.

LIMA, Nísia Trindade. *Um Sertão Chamado Brasil: intelectuais e representação geográfica da identidade nacional*. Rio de Janeiro: Revan: IUPERJ, UCAM, 1999.

SCHAMA, Simon. *Paisagem e Memória*. São Paulo: Cia, das Letras, 1996.

SEVERIANO, Jairo e MELLO, Zuza Homem de. *A Canção no Tempo: 85 anos de músicas brasileiras*. Vol. 1 e 2. São Paulo: Ed. 34, 1998.

TAGG, Phillip. Musicology and the semiotics of popular music. *Semiotica*, n.66, 1987, p. 279-298.

TATIT, Luiz. *O Cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: EDUSP, 1996.