

O imaginário poético de Catulo da Paixão Cearense em *Luar do sertão*

Josenildo Campos Brussio¹

Byanca Borges de Araujo Cardoso²

Beatriz Rodrigues Cunha de Oliveira³

Resumo: O cantor e compositor maranhense Catulo da Paixão Cearense é um ícone da música popular brasileira e teve papel preponderante na disseminação da cultura nordestina, sua principal canção *Luar do Sertão* contribuiu para a propagação do quão belo é o sertão nordestino e colaborou com a cisão da imagem do sertão que estava alojada na memória do povo brasileiro: um lugar seco e triste. É neste campo da memória que esta pesquisa pretende, por meio da musicalidade do compositor, abordar as estruturas imaginárias na canção *Luar do Sertão*. Trata-se uma pesquisa teórica, de teor antropológico tendo como suporte teórico-metodológico a *Antropologia do Imaginário*, de Gilbert Durand (2002), *A Poética do Espaço* (1993) de Gaston Bachelard, o *Lugar da Memória*, de Pierre Nora (1993), *O Sagrado e Profano*, de Mircea Eliade (1992), a Teoria da *Residualidade*, de Roberto Pontes (1999) e Maurice Halbwachs, com o seu livro *Memória Coletiva* (2012). Deste modo, o que se constata de forma mais imediata é que a canção apresenta resíduos cristalizados do Romantismo (1836), dando destaque para o nacionalismo, o saudosismo, e a exaltação à natureza. Além disso, é possível observar, a estrutura da imagem do regime diurno e noturno de Gilbert Durand. Por fim, nota-se que a canção *Luar do Sertão* estabelece uma relação

¹ Professor Associado do Curso de Licenciatura em Ciências Humanas/Sociologia do Centro de Ciências de São Bernardo, da Universidade Federal do Maranhão (UFMA). Professor colaborador do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGLetras-UEMA), da Universidade Estadual do Maranhão. Líder do Grupo de Estudos e Pesquisas em Meio Ambiente, Desenvolvimento e Cultura (GEPEMADEC) e coordenador da linha de pesquisa 1: "Imaginário, cultura e meio ambiente". Líder do LEI (Laboratório de Estudos do Imaginário) e coordenador da linha de pesquisa 1: "Imaginário, símbolos, mitos e práticas educativas". Participa da "REDE DE PESQUISA EM TURISMO RELIGIOSO NO NORDESTE BRASILEIRO". Membro da Société Internationale de Sociologie des Religions (SISR). Membro da Associação Brasileira de Pesquisadores/as Negros/as.

² Mestranda em Teoria Literária pelo PPG - UEMA (Programa de Pós-Graduação) – 2024, onde desenvolve a linha de pesquisa voltada para memória e literatura, sob orientação do prof. Dr. Josenildo Brussio. Participante do Grupo de Pesquisa GEPEMADEC e do LEI (Laboratório de Estudos do Imaginário), Liderados pelo prof. Dr. Josenildo Brussio. Pós-graduada em Metodologia da Língua Espanhola, Supervisão e Coordenação Escolar, Psicopedagogia Clínica e Institucional, ambos pela Faculdade de Venda Nova do Imigrante - FAVENI e pós-graduada em Informática da Educação pelo Instituto Federal do Maranhão – IFMA. Graduada em Letras, habilitação em Língua Portuguesa, Língua Espanhola e suas Respectivas Literaturas pela Universidade Estadual do Maranhão (2014). Tem experiência na área de Docência Escolar e Letras, com ênfase em Letras, licenciatura em Língua Portuguesa, Língua Espanhola e Respectivas Literaturas, atuando principalmente nos seguintes temas: Residualidade, Progressividade, Aspecto, Características, Memória, Imaginário, Tempo e Educação.

³ Mestranda em Teoria Literária pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual do Maranhão (UEMA), onde desenvolve a linha de pesquisa centrada em Literatura, Cultura e Memória, com apoio da CAPES. Possui pós-graduação lato sensu em Docência do Ensino Superior, Neuropsicopedagogia e Metodologia do Ensino da Língua Portuguesa, Literatura Brasileira e Portuguesa pela Faculdade Educamais - UNIMAIS. É bacharela em Letras - Língua Portuguesa pela UNINTER e em Direito pela UEMA. Tem experiência profissional com pesquisa, tradução e revisão textual.

com a estrutura antropológica da imagem na identificação de arquétipos e de resíduos que conversam com épocas literárias anteriores.

Palavras-chave: arquétipos; Catulo da Paixão Cearense; imaginário; memória; residualidade.

Abstract: *The singer and composer Catulo da Paixão Cearense, from Maranhão, is an icon of Brazilian popular music and played a major role in spreading Northeastern culture. His main song, Luar do Sertão, contributed to spreading the beauty of the Northeastern hinterland and helped change the image of the hinterland that was lodged in the memory of the Brazilian people: a dry and sad place. It is in this field of memory that this research aims, through the composer's musicality, to address the imaginary structures in the song Luar do Sertão. This is a theoretical research, of anthropological content, with the theoretical-methodological support of Gilbert Durand's Anthropology of the Imaginary (2002), Gaston Bachelard's The Poetics of Space (1993), Pierre Nora's Place of Memory (1993), The Sacred and the Profane by Mircea Eliade (1992), Roberto Pontes' Theory of Residuality (1999), and Maurice Halbwachs' book Collective Memory (2012). Thus, what is most immediately apparent is that the song presents crystallized residues of Romanticism (1836), emphasizing nationalism, nostalgia, and the exaltation of nature. In addition, it is possible to observe the structure of Gilbert Durand's image of the day and night regime. Finally, it is noted that the song Luar do Sertão establishes a relationship with the anthropological structure of the image in the identification of archetypes and residues that converse with previous literary periods.*

Keywords: *archetypes; Catulo da Paixão Cearense; imaginary; memory; residuality.*

Introdução

A relação do homem com a música vem desde a antiguidade, pois ela desempenha um papel influenciador na construção do indivíduo, contribuindo nos aspectos cognitivos, emocionais, sociais e culturais. Ela atua como ferramenta de desenvolvimento pessoal, expressão de identidade e veículo de comunicação e conexão entre culturas.

Nesse contexto, a música é uma maneira de expressão literária, já que a literatura possui um objetivo semelhante, ou seja, ela é uma ferramenta que contribui para a formação do ser humano, contribuindo para o seu desenvolvimento integral. Para Solange Oliveira (2003), “É longa e venerável a história das relações entre a música e a literatura, objeto de estudo da *melopoética* (do grego, meios = canto + poética), sugestiva designação cunhada por Steven Paul Scher para essa ‘disciplina indisciplinada’” (p. 12)

Para Ezra Pound (1991), “a poesia seria uma arte mais próxima da música — e até da pintura e da escultura — do que da literatura propriamente dita, tal a diferença substancial, de natureza estrutural, existente entre ela e a prosa” (p. 149). Desta maneira,

a literatura, cantada, escrita, ou encenada, adquire um importante papel para a formação crítica do indivíduo e consequentemente da sociedade, pois “[...] é com a imaginação que solucionamos problemas. Com efeito, resolve-se dificuldades quando recorremos à criatividade, que, aliada à inteligência, oferece alternativas de ação” (Zilberman, 2012, p. 148).

Assim, a literatura e a música possuem uma história longa e ancestral que passa por muitas épocas e culturas. A compatibilidade da música com o homem é profunda, visto que este obtém o primeiro e o mais antigo instrumento musical: a voz.

Dentro da existência de uma sociedade humana, a voz é verdadeiramente um objeto central, um poder, representa um conjunto de valores que não são comparáveis verdadeiramente a nenhum outro, valores fundadores de uma cultura, criadores de inúmeras formas de arte (Zumthor, 2005, p. 61).

Este entendimento sobre a relação entre a voz, a literatura e o homem é o fundamento para o reconhecimento da “presença da voz” na sociedade. Por isso, para Zumthor (2018), o universo da literatura popular é o universo cultural do povo que a faz e para quem é feita; universo literário cujo traço ancestral repousa na oralidade. No metal da fala, difundem-se poesia e ficção essencialmente orais”.

Música e literatura são duas formas de expressão artística intimamente ligadas à memória e, consequentemente, ao imaginário, cada uma com sua maneira de evocar lembranças e moldar a experiência humana. A música, através de suas melodias e letras, pode desencadear recordações vívidas e emocionais, enquanto a literatura, com suas narrativas e personagens, nos transporta para diferentes épocas e lugares, despertando nossa imaginação e memória.

Observando o papel importante da memória na expressão musical, este artigo dialoga com as concepções de Pierre Nora, Lugar da Memória (1993), e Maurice Halbwachs, com o seu livro Memória Coletiva (2012). A memória e o imaginário estão intimamente ligados, pois são processos mentais que se influenciam mutuamente e são essenciais para o desenvolvimento cognitivo e da experiência humana.

A música é um portal para o imaginário, pois permite que o leitor a encare como uma caixa de lembranças e afetos pessoais, por meio de imagens simbólicas. Para embasar esse ponto, teremos as discussões de Gilbert Durand, com a Antropologia do Imaginário

(2002), Gaston Bachelard, com *A Poética do Espaço* (1993), Mircea Eliade, com *O Sagrado e Profano* (1992), além de Roberto Pontes, com a teoria da Residualidade (1999).

Tomando como base os autores citados, o presente artigo tem por objetivo buscar traços (resíduos) do nacionalismo de 1836, na canção *Luar do Sertão* de Catulo da Paixão Cearense e identificar símbolos do regime diurno e noturno da imagem (Durand, 2002), na música.

Uma vez que analisaremos os “resíduos” na canção *Luar do Sertão*, é importante percorrer, mesmo que brevemente, sobre o conceito de Residualidade, de Roberto Pontes (1999), e sobre o conceito de imaginário de Gilbert Durand (2002) a fim de esclarecer algumas categorias de análise com as quais dialogaremos.

A Teoria da Residualidade, de Roberto Pontes (1999), trabalha com conceitos formados a partir de resíduos, como o de cristalização, imaginário e hibridação cultural. Tais conceitos fazem parte das operações que servem para explicar determinados fenômenos culturais e literários, ou seja, para elencar traços de uma literatura ou movimento literário de uma cultura antiga em manifestações artísticas contemporâneas.

Uma das operações da Residualidade é a cristalização, que muito contribui para o pensamento da memória coletiva, pois, segundo Roberto Pontes, é um ambiente que abriga os símbolos. Tomaremos os símbolos, neste artigo, conforme a Teoria do Imaginário de Gilbert Durand (2002), a qual, a priori, nos provoca a refletir sobre a imaginação. “A imaginação consiste na capacidade mental de criar e recriar, partindo de imagens pré-estabelecidas na mente humana, ou seja, vindouros do homo sapiens” (p. 41).

Assim, o imaginário, para Durand (2002), refere-se a um sistema estruturado de símbolos, mitos e arquétipos que moldam a nossa percepção da realidade e nossa capacidade de criar representações mentais. Sobre este processo das imagens, buscam-se, a partir do trajeto antropológico, símbolos que representam o regime diurno e noturno da imagem. E é nesta perspectiva que analisaremos a canção *Luar do Sertão* de Catulo da Paixão Cearense.

Meu sertão, meu luar

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
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

Gravada pela primeira vez há mais de cem anos, em 1914, *Luar do sertão* é uma toada — cantiga de melodia simples e texto geralmente curto — que possui uma letra delicada que enaltece a beleza do sertão, sobretudo do seu luar, além de promover uma nova visão do homem sertanejo, retirando a impressão de homem preguiçoso e trambiqueiro, como preconizada por Monteiro Lobato no personagem Jeca Tatu, publicada na obra *Urupês* em 1918. De autoria de Catulo da Paixão Cearense e João Pernambuco, *Luar do sertão* tornou-se amplamente conhecida no Brasil por versões de nomes famosos.

A canção *Luar do Sertão* está na memória coletiva do povo brasileiro e ganhou inúmeras interpretações de artistas brasileiros, como Vicente Celestino, Pena Branca e

Xavantinho, Tonico e Tinoco, Luiz Gonzaga, Roberta Miranda, Milton Nascimento, Leandro e Leonardo, Sílvio Brito, Fátima Leão, Maria Bethânia, Mayck e Lyan, dentre outros. A memória, segundo Maurice Halbwachs (2012), pode ser interpretada como reminiscências do passado que surgem no presente, no pensamento de cada sujeito, ou como forma da nossa capacidade de guardar quantidade de informações de fatos que foram vividos no passado, devido ao nosso convívio social com outras pessoas.

As lembranças precisam de uma comunidade, pois são construídas pelo convívio social. A impressão individual é baseada nas memórias de outras pessoas que estão compondo o mesmo grupo/comunidade da qual estamos inseridos para completar a nossa própria percepção dos acontecimentos, como afirma Halbwachs (2012, p. 39).

Não basta reconstituir pedaço por pedaço a imagem de um acontecimento passado para obter uma lembrança. É preciso que esta reconstituição funcione a partir de dados ou de noções comuns que estejam em nosso espírito e também no dos outros, porque elas estão sempre passando destes para aqueles e vice-versa, o que será possível se somente tiverem feito e continuarem fazendo parte de uma mesma sociedade, de um mesmo grupo.

É por isso que nos sentimos tão tocados por *Luar do Sertão*, nela, o compositor retratou um sentimento de saudades de sua terra natal, o sertão nordestino, impressões e experiências compartilhadas por milhares de nordestinos até os dias de hoje. Além de trazer à tona, de maneira minuciosa, a beleza da natureza sertaneja, retrata e emana as sensações de quem vivencia uma noite enluarada no sertão. Adicionado a isso, o fato de Catulo ser reconhecido por modinhas sertanejas, como *a canção mencionada*, sem dúvida, ajudava nessa representação do homem do sertão.

Inclusive, o próprio Catulo não poupava esforços para ser assim identificado quando fazia apresentações vestido de “marrueiro⁴”. Apresentações nos palcos não eram algo incomum para o artista, uma vez que vê-lo apresentando-se em espetáculos circenses e em musicais do chamado “teatro ligeiro” começou a ser normal para o público carioca da época.

⁴ Termo que se refere a pessoas rústicas, do sertão;

A canção *Luar do Sertão*, de Catulo, além de apresentar a exaltação à terra natal, também traz as imagens que retratam o conforto de seu lar, como o luar, as folhas secas no chão, a verde mata, o galo cantando e a tarde sururina. Nota-se que a canção está repleta de imagens que remetem ao seu espaço natal, ou seja, ao seu conforto, ao seu cosmos sagrado⁵. As imagens que são apresentadas estão tranquilamente alojadas em um espaço feliz, em que Gaston Bachelard chama de *Topofilia*⁶, amor por um espaço, por um lugar (1993). Esse espaço é o sertão nordestino, que se encontra no imaginário poético do autor.

Nesse sentido, destaca-se o *imaginário*, palavra que abarca o modo de pensar, o modo de sentir, o modo de agir de um certo agrupamento social numa dada época (autor, ano). De acordo com o Dicionário de Conceitos Históricos (Silva e Silva, 2006, p. 213-214),

Imaginário significa o conjunto de imagens guardadas no inconsciente coletivo de uma sociedade ou de um grupo social; é o depósito de imagens de memória e imaginação. Ele abarca todas as representações de uma sociedade, toda a experiência humana, coletiva ou individual: as ideias sobre a morte, sobre o futuro, sobre o corpo.

Para Gilbert Durand (2002), “o imaginário é o conjunto de imagens ou relações de imagens que constitui o capital pensado do homo sapiens” (p. 18) ou ainda, “um museu mental no qual estão todas as imagens passadas, presentes e as que ainda serão produzidas por dada sociedade” (p. 19). O imaginário é parte do mundo real, do cotidiano, não é algo independente. Na verdade, ele diz respeito diretamente às formas de viver e de pensar de uma sociedade.

As imagens que o constituem não são iconográficas, ou seja, não são fotos, filmes, imagens concretas, mas sim figuras de memória, imagens mentais que representam as coisas que temos em nosso cotidiano. Ao longo do tempo, as culturas acabavam

⁵ O espaço sagrado é representado pelo simbolismo referente ao “cosmo” em oposição ao “caos”. “Mas todos esses Cosmos, e cada um de acordo com o seu modo de ser, apresentam uma ‘abertura’, seja qual for o sentido que lhe atribuem as diversas culturas (“olho” do Templo, chaminé, torre de fumaça, brahmarandhara etc.) De uma maneira ou outra, o Cosmo que o homem habita — corpo, casa, território tribal, este mundo em sua totalidade — comunica-se pelo alto com um outro nível que lhe é transcendente” (Eliade, 1992, p. 144).

⁶ Topofilia, no contexto da obra de Bachelard, é a ligação emocional intensa que um indivíduo desenvolve com um espaço específico, seja ele natural ou construído. (Bachelard, 1993).

dialogando por meio de contatos umas com as outras e, sendo assim, influenciando-se mutuamente, num processo chamado *hibridação cultural*.

Esse termo está relacionado ao processo de contato de uma cultura com a outra, especificamente na literatura, e à influência que uma pode gerar sobre a outra no decorrer do tempo, resultando em modificações em suas particularidades, de maneira que geram culturas híbridas, isto é, culturas formadas por elementos de diferentes fontes.

As criações artísticas, intelectuais e científicas do *homo sapiens* são regidas por três fatores fundamentais: a imaginação, o imaginário e a imagem, de acordo com o pensamento do antropólogo Gilbert Durand (2002). A imaginação consiste na capacidade mental de criar e recriar, partindo de imagens pré-estabelecidas na mente humana. Sobre este processo dinâmico das imagens: “[...] pretende-se sempre que a imaginação seja a faculdade de formar imagens. Ora, ela é antes a faculdade de deformar as imagens fornecidas pela percepção, e sobretudo a faculdade de libertar-se das imagens primeiras, de mudar as imagens” (Bachelard, 1993, p. 1), com o intuito de pôr a imaginação em movimento dinâmico criativo.

O imaginário, por sua vez, trata desse conjunto de imagens criadas e recriadas pelo percurso existencial do *homo sapiens*, e, justamente no imaginário, processam-se as relações das imagens que dão subsídios para a organização do pensamento cultural. As imagens não partiram do nada, nem são privilégio da contemporaneidade, ao contrário, as imagens que compõem o imaginário são ressonâncias de formas, a priori, que constituem o inconsciente coletivo da humanidade.

O residual e o imaginário em *Luar do sertão*

Para adentrarmos nos estudos do imaginário da canção *Luar do Sertão*, é necessário conhecer os conceitos já mencionados na sessão anterior assim como os conceitos de mito, símbolo e arquétipo. Símbolos são ícones linguísticos constituídos de significante e significado que expressam determinadas imagens. “Em outros termos, um símbolo é uma coisa que representa outra coisa” (Augras, 1967, p. 1). Estas imagens podem ser superficiais, constituindo a representação de elementos prosaicos da vida

humana, como podem ter uma conotação profunda. As imagens profundas do imaginário simbólico foram denominadas de arquétipos.

Segundo Jung (2000), os arquétipos são imagens primordiais contidas no imaginário do *homo sapiens*. “Estes produtos nunca ou raramente são formados, mas sim componentes de mitos que, devido à sua natureza típica, podemos chamar de ‘motivos’, ‘imagens primordiais’, ‘tipos’ ou ‘arquétipos’” (Jung, 2000, p. 155). Os mitemas arcaicos são tomados tanto de forma individual, retomando imagens que representam a vivência pessoal complexa ou saudosa; como também podem ser expressões mais profundas que remontam as lembranças arcaicas da humanidade, ou seja, trata-se de imagens primordiais do inconsciente coletivo (Jung, 2000).

Todo este arsenal de conceitos ligados ao imaginário tem como objetivo desesperado vencer o aspecto terrificante da passagem do tempo e a vigência intransferível da morte inerente a cada ser humano. “A morte é, realmente, o acidente contra o qual ninguém pode lutar, mas posto a serviço do imaginário, desvenda universos inimagináveis, que se rebelam contra a ordem estabelecida” (Nóbrega, 2011, p. 22).

Os símbolos que expressam os aspectos terríveis da dinâmica da passagem do tempo se dividem em três grandes temas: os símbolos *teriomórficos*, relativos à animalidade; os *nictomórficos* relativos à noite e há os *catamórficos* referentes à queda; que se expressa por um castigo que vem como consequência de uma falha moral (Pitta, 2005).

A lua faz parte dos símbolos *nictomórficos*, em que são cônsonas com o feminino, expressos pelas imagens da noite misteriosa, das águas negras, da cabeleira ondulante, do ciclo menstrual e da lua; sendo próprios vaticínios da passagem do tempo que desembocam na morte.

[...] a lua aparece como a grande epifania dramática do tempo. Enquanto o Sol permanece semelhante a si mesmo, salvo quando dos raros eclipses, enquanto ele só se ausenta por um curto tempo da paisagem humana a lua por sua vez, é um astro que cresce, descreve, desaparece, um astro caprichoso que parece submetido à temporalidade e à morte (Durand, 2002, p. 102).

A lua está sempre ligada a diversas divindades mitológicas ambivalentes, triádicas e contraditórias em suas funções divinas. Há muitos exemplos em diversas mitologias que as faces do deus expresso na lua mudam de aparência e emotividade de acordo com suas fases. Temos as divindades tríplices *Hécate* da mitologia grega, *Isthar* da mitologia babilônica etc. Estas simbolizam justamente as características do astro. Como deixa claro Gilbert Durand (2002, p. 294):

O simbolismo lunar aparece, assim, nas suas múltiplas epifanias, como estreitamento ligado à obsessão do tempo e da morte. Mas a lua não é só o primeiro morto, como também o primeiro morto que ressuscita. A lua é, assim, simultaneamente medida do tempo e promessa explícita do eterno retorno. A história das religiões sublinha a elaboração dos mitos cíclicos. Mitos do dilúvio, da renovação, liturgias do nascimento, mitos da decrepitude da humanidade inspiram-se sempre nas fases lunares.

Observa-se que a lua faz parte dos símbolos cíclicos, em que representa um retorno, uma volta, um recomeço. A lua é uma constante imagem na história da humanidade, permeando mitos, rituais e a própria compreensão do mundo. A lua, com seus ciclos e fases, sempre foi vista como um símbolo poderoso de renovação, fertilidade e mistério, influenciando emoções, intuição e a própria percepção do tempo.

Muito desse repertório simbólico e imagético, Catulo traz na canção *Luar do Sertão*. Nota-se que o eu lírico da canção traz a imagem da lua como símbolo do sertão nordestino, em que mesmo com a dura vida, com o seu aspecto prateado, tem o poder de trazer novamente a vontade de cantar e de se alegrar, a ponto de encher o coração. Catulo se dirige ao luar como fonte de inspiração para as suas toadas.

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

Salienta que a lua nasce por detrás de uma verde mata, e não por detrás da imagem de um sertão seco, como muitos pensam. A lua traz o renovo, a mudança, iluminando a solidão e motivando o violeiro a tocar. Com estas características ambivalentes, cíclicas e contraditórias, possibilita a capacidade de renascimento e de driblar os aspectos

angustiantes simbólicos do devir mortífero humano. “A lua é, assim, simultaneamente medida do tempo e promessa explícita do eterno retorno” (Durand, 2002, p. 294).

O eterno retorno na teoria de Gilbert Durand demarca os ciclos presentes no imaginário humano, revelando a estrutura temporal cíclica do mito e da mitologia. É o “mito do eterno retorno” onde o tempo não é linear, mas sim um ciclo de nascimento, morte e renascimento, presente em diversas manifestações culturais, “a imaginação noturna é, assim, naturalmente levada da quietude da descida e da intimidade, que a taça simbolizava, à dramatização cíclica na qual se organiza um mito do retorno” [...] (Durand, 2002, p. 279).

O poeta popular, assim como era conhecido Catulo, tentava em todas as suas modinhas representar o sertão do qual ele se recordava com facilidade, pois estava tranquilamente alojado na *topofilia*⁷ de sua mente, ou seja, a sua primeira casa, a casa natal. “Os valores de abrigo são tão simples, tão profundamente enraizados no inconsciente, que os encontramos mais facilmente por uma simples evocação do que por uma descrição minuciosa” (Bachelard, 1993, p. 205).

A imagem do sertão em Catulo da Paixão Cearense era bem viva e observada em cada canção que ele escrevia, em cada roda de conversa nas noites boêmias do Rio de Janeiro, ou em reuniões em sua casa, em que as paredes eram lençóis para separar os cômodos, mas lá era o *point* da feijoada aos domingos e frequentado pela elite carioca.

Os relatos de Catulo acerca do sertão contribuíram para a criação da imagem do sertão⁸, do homem sertanejo e da sua cultura na memória da sociedade brasileira. As inúmeras noites em roda com a alta sociedade brasileira contribuíram para a disseminação dessa imagem.

Se paramos para tentar imaginar o sertão brasileiro, uma das cenas que temos é a imagem que Catulo exprime na canção: “*Lá na serra branquejando folhas secas pelo chão*”, além da visão linda do luar no sertão e que não há outro igual e sabemos que essa

⁷ Ver nota de rodapé 5;

⁸ O homem sertanejo era visto como um homem preguiçoso e trambiqueiro, graças às histórias de Jeca Tatu, escritas por Monteiro Lobato na obra “*Urupês*” em 1918, em que era visto como caipira indolente, desleixado e sem nenhuma educação. Após a inserção de Catulo, o homem sertanejo já foi visto como um ser de garra, cultural e forte, e que acima de tudo, fiel à terra que nasceu.

visão se iniciou em 1941, com a sua primeira gravação por Eduardo das Neves (1874-1919), em disco da Odeon, lançado, catalogado como toada sertaneja, e que perdurou por mais anos vindouros e continuará a perdurar, pois *Luar do Sertão* já está em nossa memória coletiva, em nossa história, em nossos costumes, mitos e literaturas.

Se nossa impressão pode apoiar-se não somente sobre nossa lembrança, mas também sobre a dos outros, nossa confiança na exatidão de nossa evocação será maior, como se uma mesma experiência fosse começada, não somente pela mesma pessoa, mas por várias (Halbwachs, 2012, p. 25).

Sendo assim, ao entoar a canção *Luar do Sertão*, Catulo não somente tenta fomentar um sentimento de saudades e admiração, mas também acaba construindo um imaginário nordestino na formação da sociedade brasileira.

Em 16 de março de 1914, o jornal *O Paiz* reportava: “Recebemos a interessante canção ‘O Luar do Sertão’, música e letra do apreciado trovador Catulo Cearense”. A canção era uma modinha que contava as coisas do sertão com uma letra enorme — tal e qual as modinhas do poeta — com oito versos que se intercalavam com o refrão “*Não há / ó gente / ó não / Luar / como esse / do sertão*”. O enorme sucesso da toada daria a Catulo uma visibilidade ainda maior e o introduziria de maneira definitiva nas produções com temáticas sobre o sertão.

Através da escrita, Catulo perpetua seus sentimentos por sua terra natal, um saudosismo compreensível, e dessa maneira consegue identificar sua memória e a sua saudade.

Catulo buscou, ao máximo, deixar o seu “eu” sertanejo intacto por meio da linguagem tipicamente nordestina e tão conhecida em suas toadas, como por exemplo na canção *U poeta du sertão* (1927). Sendo assim, observa-se que em suas canções estão presentes muitos resíduos da característica nordestina.

Si chora o pinho
Im desafio gemedô
Não hai poeta cumo os fio
Du sertão sem sê doutô
Us óio quente
Da caboca faz a gente
Sê poeta di repente

Que a poesia vem do amor

A canção *Luar do Sertão* atravessa gerações e possui a mesma liberdade criativa e expressiva. Catulo, ao escrever a canção, que por muitas vezes foi vista como hino brasileiro, fortalece sua memória, a da sua geração, com a perspectiva da formação de uma identidade cultural. Sua obra, apesar de ser redigida dentro de uma perspectiva individual, resgata a memória coletiva de vários sertanejos que saíram em êxodo de suas terras em busca de uma melhor condição de vida nos centros urbanos industriais.

Não podemos deixar de citar que Catulo deslizava nas características de algumas escolas literárias brasileiras, como o Romantismo. Sabe-se que sua poesia dialoga com todos os estilos e, paralelamente, é única, o seu eu lírico e sua arte foram impulsionados por sua identificação de homem, pobre e nordestino. Catulo, dessa forma, faz uso do jogo de “lugares de memória” (Nora, 1993) que são processos sociais que impactam na vida e na arte, posto que são construtos do cotidiano e, por consequência, servem como referencial para novas práticas no presente.

A obra de Catulo tem uma visão romanceada da sua terra, da sua origem, ou seja, a mesma produzida pelo poeta Gonçalves Dias, a mesma vista na primeira geração do romantismo, denominada como saudosista ou indianista. Essa característica encontra-se explicitamente na composição *Luar do Sertão*, onde o luar é mais iluminado e brilhante do que nos centros urbanos.

O sertão para Catulo é um espaço sagrado, um cosmos individual, a sua própria *hierofania*⁹ e tudo o que está oposto ao sertão é profano e escuro. “A primeira definição que se pode dar ao sagrado é que ele se opõe ao profano, apresentando, pois, ambas as categorias da experiência humana no mundo como distintas e contrárias.” (Eliade, 1992, p. 14).

Nesse prisma, percebe-se, ao analisar sua obra, construções voltadas para valorização da sua região, ou seja, do Nordeste, enaltecendo o povo e a cultura sertaneja,

⁹ A hierofania é a manifestação da realidade sagrada, desde o sagrado elementar que se manifesta em objetos — uma pedra, uma árvore — até a mais suprema, como as encarnações dos deuses. “(...) uma veneração da pedra como pedra, um culto da árvore como árvore. A pedra sagrada, a árvore sagrada não são adoradas como pedra ou como árvore, mas justamente porque são hierofanias, porque “revelam” algo que já não é nem pedra, nem árvore, mas o sagrado, o *ganz andere*” (Eliade, 1992. 15).

em oposição à escuridão e dureza das pessoas dos centros urbanos com as quais conviveu, como se vê no verso de *Luar do Sertão*: “*frieza da gente da terra sem poesia*”.

O espaço da cidade não é o mesmo do sertão. As pessoas que ali moravam não tinham o mesmo brilho que as pessoas do sertão como nos versos: “*Não há, ó gente, ó não; Luar como este do sertão.*” Estes versos da toada atemporal, descrevem de maneira poética o olhar sob o sertão e as impressões que este provoca a quem o vê, além da nostalgia e da saudade que o lugar provocava a quem se distanciava em busca de uma oportunidade melhor.

Essa exaltação ao cosmos de Catulo nos remete a resíduos de um período que apresentava a mesma importância à casa natal. Os resíduos do saudosismo de 1836, ou seja, a escola literária do romantismo, mais especificamente a sua primeira geração.

Vale ressaltar que o conceito de “resíduos”, ao qual nos referimos no presente estudo, foi retirado do livro *Marxismo e Literatura*, de Raymond Williams (1979), termo que nos parece estar muito voltado para o aspecto espiritual, imaterial, não transmitindo a ideia de indissolubilidade daquele a que, aparentemente, se opõe ao material. Vejamos a definição de Williams para resíduo:

Por “residual” quero dizer alguma coisa diferente do “arcaico”, embora na prática seja difícil distingui-los. Qualquer cultura inclui elementos disponíveis do seu passado, mas seu lugar no processo cultural contemporâneo é profundamente variável. Eu chamaria de “arcaico” aquilo que é totalmente reconhecido como um elemento do passado, a ser observado, examinado, ou mesmo, a ser “revivido” de maneira consciente, de uma forma deliberadamente especializante. O que entendo pelo “residual” é muito diferente. O residual, por definição, foi efetivamente formado no passado, mas ainda está vivo no processo cultural, não só como um elemento do passado, mas como um elemento ativo do presente. Assim, certas experiências, significados e valores que não se podem expressar, ou verificar substancialmente, em termos da cultura dominante, ainda são vividos e praticados à base do resíduo — cultural bem como social — de uma instituição ou formação social e cultural anterior (1979, p. 125).

O residual seria, então, tudo aquilo formado no passado, mas passível de ser constantemente retomado, de forma inconsciente ou consciente, por indivíduos de um grupo ou camada social, de modo a ser tido como algo próprio mesmo das épocas posteriores ao seu surgimento. Um dos “refinamentos” que podemos encontrar na canção

Luar do Sertão de Catulo da Paixão Cearense é justamente o saudosismo, a exaltação à sua terra natal, que estava bem instalada na primeira geração do Romantismo brasileiro.

Em 1836, a primeira geração do romantismo destacou-se pelo saudosismo, nacionalismo, a exaltação da natureza, a visão idealizada da pátria e a religiosidade. Um exemplo desse nacionalismo é a *Canção do Exílio*, de Gonçalves Dias.

O poema que começa com os versos "*Minha terra tem palmeiras, onde canta o Sabiá*" foi publicado em 1857, no livro *Primeiros Cantos*. Na canção, o autor expressa o nacionalismo ufanista, por meio da exaltação da natureza.

A saudade fica bastante evidente na última estrofe, em que o poeta expressa o seu desejo de regressar à terra natal: "*Não permita Deus que eu morra, Sem que eu volte para lá;*" A presença do nacionalismo e idealização telúrica também é vista na seguinte estrofe:

"Nosso céu tem mais estrelas,
Nossas várzeas têm mais flores,
Nossos bosques têm mais vida,
Nossa vida mais amores"

Nota-se que o autor idealiza a sua terra natal declarando que não há lugar melhor ou igual, ou seja, tudo que é oposto ao seu espaço sagrado, é considerado profano. O saudosismo é latente nos versos de Gonçalves Dias e na canção *Luar do Sertão* de Catulo da Paixão Cearense.

"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"

A nostalgia de Catulo é expressa durante toda a canção. Lamentando pelo luar escuro que possui a cidade em que se encontra, ele sente falta do luar de sua terra, cuja intensidade da luz torna brancas as folhas secas que repousam no chão. Fica claro neste verso que o autor faz uma idealização do local, no caso, o "sertão", pois não há em mais nenhum lugar um luar como o do sertão. Tal verso recorda-se com o verso de Gonçalves Dias: "*Nosso céu tem mais estrelas; Nossas várzeas têm mais flores*".

Ao fim, o eu lírico encerra a canção dizendo que gostaria de morrer na serra. “Abraçado a sua terra” gostaria de dormir para sempre. Gostaria também de ser lá enterrado, onde à tarde a sururina — uma ave comum na América do Sul e Central — sentindo falta das canções, choraria sua viuvez.

É notório no final da canção que há um sentimento de saudosismo e exaltação à natureza. Há um desejo de retornar à terra natal, e lá ser enterrado, se apegando profundamente ao seu espaço natal. Essa expressão de saudosismo e apego à terra também é vista na Canção do Exílio de Gonçalves Dias, no trecho: “*Não permita Deus que eu morra, Sem que eu volte para lá*”.

Sendo assim, pode-se notar que a construção imagética e saudosista do personagem da cantiga de Catulo da Paixão Cearense se fundamentou na comparação do seu local natal, o Sertão, com as demais localidades. As características do sertão se encontram em sua memória individual, mas sabemos que é um ponto de vista sob a memória coletiva.

Assim, é possível fazer uma ligação entre as possibilidades de expressão de uma noção de identidade cultural através da música *Luar do Sertão*, visto que, a canção Luar do Sertão se encontra na memória coletiva e contribui para a formação da identidade social, neste caso, para o povo nordestino brasileiro.

Considerações finais

Considerando a teoria da Residualidade, de Roberto Pontes (1999) e Gilbert Durand (2002), com *Antropologia do Imaginário*, além de outros teóricos que dialogam com o campo do imaginário, nota-se que a canção *Luar do Sertão* de Catulo da Paixão Cearense, que está inserida na memória coletiva, é carregada na sua essência do “orgulho nacionalista”, uma idealização do ambiente de origem.

Catulo da Paixão Cearense, um grande poeta, escritor, violeiro, e compositor, é considerado a figura representativa do sertão nordestino. Sua forma de falar, de se vestir e de se apresentar nas noites do Rio de Janeiro carregava símbolos que refletem a imagem do homem nordestino.

A toada *Luar do Sertão* traz consigo imagens que são facilmente detectadas, pois estão bem alojadas no inconsciente de Catulo e do povo nordestino, refletindo, imageticamente, o cenário vivo, único e exaltado que Catulo desenhou na letra de sua canção.

Sob o olhar da teoria da Residualidade, de Roberto Pontes (1990), *Luar do Sertão* também traz resíduos do período romântico no Brasil, mais precisamente, a primeira geração do romantismo, que é carregada de saudosismo, valorização e exaltação à terra natal.

Dessa forma, nota-se que Catulo, ao escrever *Luar do Sertão*, conseguiu representar, por meio da musicalidade de imagens e resíduos, o cenário de uma parte da sociedade brasileira, que possui uma beleza única e representativa. Assim, os símbolos e traços que Catulo da Paixão Cearense trouxe na canção contribuíram para apresentar o retrato do povo nordestino para todo o Brasil.

Referências

AUGRAS, Monique. **A dimensão simbólica**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1967
BACHELAD, Gaston. *A poética do espaço*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

CEARENSE, Catulo da Paixão. **Sertão em flor**. Rio de Janeiro: Livraria Castilho, 1919.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**. Tradução de Helder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

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

HALBWCHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2012

JUNG, C. G. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Tradução de Maria Luiza Appy e Dora Mariana R. Ferreira da Silva. Petrópolis: Vozes, 2000.

NÓBREGA, Geralda Medeiro. **O Nordeste como inventiva simbólica**: ensaios sobre o imaginário cultural literário. Campina Grande: EDUEPB, 2011.

NORA, Pierre. **Entre memória e história**: a problemática dos lugares. Projeto História. São Paulo: PUC-SP. nº 10. 1993.

Revista Littera – Estudos Linguísticos e Literários

PPGLetras | UFMA | v. 16 | n.º 32 | 2025 | ISSN 2177-8868
Programa de Pós-Graduação em Letras | Universidade Federal do Maranhão

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. Introdução à melopoética: a música na Literatura Brasileira. *In*: OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. **Literatura e Música**. São Paulo: Editora Senac e Editora Instituto Itaú Cultural, 2003.

PONTES, Roberto. **Poesia Insubmissa Afrobrasilusa**. Rio de Janeiro – Fortaleza: oficina do autor / UFC, 1999.

POUND, Ezra. **A arte da poesia**: ensaios escolhidos, trads. Heloysa de Lima Dantas & José Paulo Paes; 3 ed. São Paulo. Cultrix, 1991.

PITTA, Danielle Perin Rocha. **Iniciação à teoria do imaginário de Gilbert Durand**. Rio de Janeiro: Atlântica Editora, 2005. (Coleção filosofia.)

SILVA, Kalina V.; SILVA, Maciel H. “**Imaginário**”. *In*: Dicionário de conceitos históricos. São Paulo: Contexto, 2006. p. 213-218.

WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e Literatura** / Tradução de Waltemir Dutra. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. Editores, 1979.

ZUMTHOR, P. **Escritura e Nomadismo**: entrevistas e ensaios; trad. Jerusa Pires Ferreira, Sonia Queiroz. Cotia, SP; Ateliê Editorial, 2005.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz**. São Paulo: Cia. das Letras, 2018.