

# O SERTÃO NORDESTINO COMO UM MONOPÓLIO DE SENTIDO

Elder Patrick

*O sertão nordestino construiu em torno de si um monopólio de significado. Durante as décadas de 1930 e 1970, embora existissem diversos espaços rurais identificados como sertões, apenas um em específico passou a condensar em torno de si a imagem da síntese do mundo rural brasileiro, do sertão por excelência. Esse ganhou força simbólica e política à medida que se ampliaram as formas de produção, circulação e consumo de linguagens artístico-culturais específicas, tornadas bens de consumo simbólico, como a literatura, o cinema, a música popular e as telenovelas. Tal monopólio de sentido somente se tornou possível em meio à modernização cultural brasileira, processo que corresponde à integração de dispositivos tecnológicos e industriais, como o cinema, o rádio, o disco e a televisão. No âmbito desse processo, o sertão nordestino passou a concentrar um poder simbólico de representação do mundo rural brasileiro, esvaziando de sentido e poder os demais sertões e as suas respectivas representações rurais, como o interior de São Paulo, Minas e Goiás. Esse processo consolidou um monopólio de sentido, ancorado em quatro registros socioculturais: 1) o registro sociocultural da fome, 2) o registro sociocultural da violência; 3) o registro sociocultural da resistência; e 4) o registro sociocultural da criação artístico-popular e da ludicidade. Conjugados, esses quatro registros exercem uma força de atração simbólico-cultural no imaginário social brasileiro semelhante ao ímã – ao se falar de sertão, ao se mobilizar essa palavra, emergem significados, imagens e tipos, como o retirante, o vaqueiro, o cantador popular, a seca, o coronel, as festas juninas, o líder messiânico religioso, o sanfoneiro, a paisagem árida e tórrida da caatinga, o cangaço, a literatura de cordel e a culinária típica.*

## Introdução

A palavra sertão é uma corruptela do aumentativo “desertão”, criada pelos colonizadores portugueses durante os séculos XVII e XVIII, quando esquadriavam o território da colônia em busca de riquezas. Etimologicamente, designa lugar distante, ermo, separado dos locais habitados. O sertão era simplesmente um espaço rural desconhecido e distante dos espaços

urbanos mais povoados – no caso brasileiro, os centros litorâneos costeiros. Tratava-se de um lugar abstrato, evasivo e indefinido. Poderia estar bem ali, após o sítio central da cidade, ou bem acolá, matas e rios adentro. Nos dicionários da língua portuguesa, o adjetivo correspondente de sertão, sertanejo, diz-se de alguém rude, silvestre, do sertão. Todavia, no decurso do século XX, especial-

mente entre os anos 1930 e 1970, um espaço geográfico e simbólico-cultural específico passou a reter para si a ideia do sertão por excelência, do espaço que melhor traduzia e representava o mundo rural brasileiro – o sertão nordestino.

Entre as décadas de 1930 e 1970, os muitos sertões existentes no extenso território nacional sofreram um esvaziamento e uma diluição de significado, ao passo que um sertão específico, um espaço geográfico e simbólico-cultural determinado, o espaço que compreende a região semiárida do interior da antiga Região Norte, o interior daquela imensa região, passou a monopolizar para si um conjunto de significados que o fizeram se descolar dos demais sertões e espaços rurais brasileiros. Com corolário, o sertão nordestino passou a exercer um monopólio de significado sobre os demais sertões brasileiros e sobre a representação geral do imaginário rural nacional. Significa dizer que, entre os muitos sertões possíveis e os respectivos espaços rurais narrados, representados e projetados no imaginário nacional, o mais conhecido, nacionalizado, definido e delimitado é o sertão nordestino.

Ao se falar de sertão, ao se mobilizar essa palavra no contexto sociocultural brasileiro contemporâneo, invariavelmente imagens, signos, ideias, valores, representações, estigmas e estereótipos se vinculam diretamente a um espaço rural específico do interior do Brasil – o sertão nordestino. São imagens, lendas, canções, livros, filmes e documentários acerca da seca e da caatinga ressequida, das lideranças messiânicas e da religiosidade popular, do cangaço, do coronel e do vaqueiro, dos jagunços, do latifúndio, das

tradições rurais e pastoris, da culinária específica, da migração, da resistência, da cultura popular, da literatura de cordel, das festas juninas e das criações artísticas, do forró e do baião, das quadrilhas juninas e das danças.

Todos esses aspectos exercem uma demasiada força de atração, como uma espécie de ímã simbólico-espacial: ao se falar de sertão e de rural brasileiro, emerge com toda força o interior da Região Nordeste. Essa não é, contudo, uma defesa estética e/ou normativa do sertão nordestino, não significa que outras regiões não sejam sertões, tampouco que outros espaços rurais não tenham construído e projetado as suas identidades, como os espaços rurais do Rio Grande do Sul, de São Paulo e de Goiás, para citar apenas os mais conhecidos. O conceito de monopólio de significado diz respeito à retenção de um dado significado coletivo (uma crença, um valor, uma representação, uma imagem, um estigma, uma identidade, uma ideia ou todos esses aspectos em conjunto) que um determinado grupo, classe, instituição, país ou região construiu, sedimentou e projetou sobre os demais, exercendo poder simbólico, político e econômico sobre esse significado.

Esse conceito foi urdido e aplicado pelo sociólogo alemão Norbert Elias (1897-1990), em seu livro clássico *O Processo Civilizador*. De acordo com o autor, durante os séculos XV e XIX, as principais sociedades estado-nacionais ocidentais, França e Inglaterra, construíram um monopólio de significado em torno da ideia e do conceito de civilização. Em *O Processo Civilizador*, volumes I e II, Elias realiza um esforço interpretativo para explicar, a um só tempo, a direção da mudança ocorrida no padrão da sensibilidade

e da agressividade das principais sociedades ocidentais; a criação e consolidação do monopólio legal do uso da força física e da tributação por parte dos Estados ocidentais; e a maneira como essas mesmas sociedades se autorrepresentaram e construíram as suas autoimagens, julgando-se mais civilizadas e, logo, superiores.

O processo civilizador diz respeito ao modo particular como as principais sociedades ocidentais construíram, lenta e gradativamente, uma economia psíquico-pulsional (um sistema de autocontrole das emoções, das pulsões e dos instintos) que, em meio a idas e vindas, resultou na formação dos Estados nacionais e nos seus monopólios legais do uso regular da força física. Esse feixe de processos de longa duração não possui um sentido preestabelecido, não foi calculado e planejado previamente, não foi empreendido tão somente por um indivíduo ou uma camada social específica, tampouco está concluído ou é irreversível, mas passou a ser perseguido por determinados grupos, transmitido entre as gerações, e formou estruturas sociais de personalidades (ELIAS, 2001) e instituições correspondentes, como as cortes, os Estados, os órgãos judiciários, os exércitos profissionais, as polícias, os parlamentos etc. A categoria de civilização é, para Elias, uma construção nativa. Trata-se de um imperativo moral, um valor simbólico e uma projeção normativa extremamente positivada, cunhada por determinados grupos e segmentos das sociedades ocidentais que se projetaram no mundo,

se perceberam e se diziam mais civilizadas, logo, superiores.

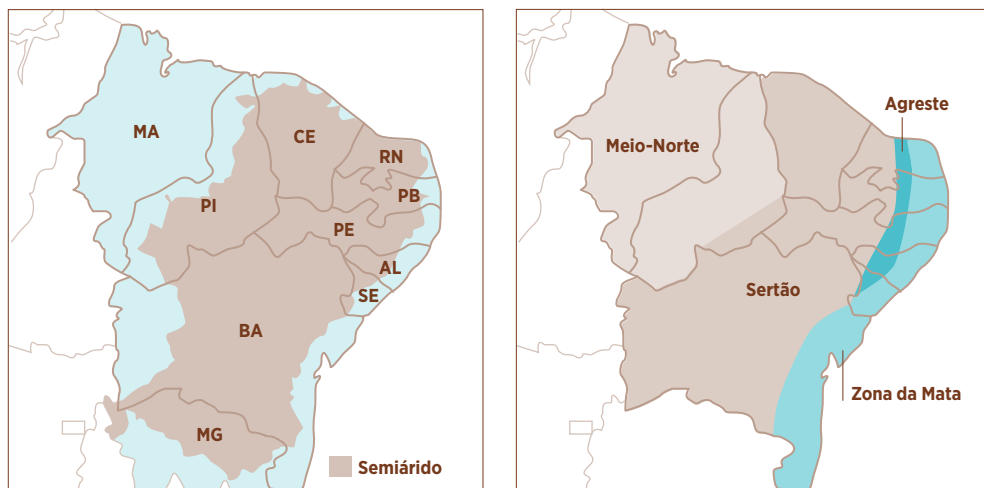
O processo civilizador descrito e analisado por Elias não advoga ou imputa qualquer superioridade civilizadora imanente às sociedades ocidentais. Quem o fez foram os grupos e camadas das *intelligentsias* francesas, inglesas e alemãs, que lançam mão de conceitos como *kultur*, *volk*, civilização, indivíduo, coletividade, humanidade e muitos outros para infundir significações e ideais positivos sobre si e o mundo, estabelecendo um monopólio de significado em torno da ideia e da positivação atribuída à palavra civilização, que contém e

**O sertão nordestino instaurou um significado que, na longa duração, se autonomizou em relação aos demais sertões e interiores nacionais e projetou a regionalidade do próprio Nordeste.**

aciona noções comportamentais como polidez, racionalidade, autocontrole, equilíbrio, erudição e conhecimento. Tomo de empréstimo a categoria de monopólio de sentido para compreender e explicar a construção do significado do sertão nordestino no decurso de formação da sociedade

brasileira. O sertão nordestino instaurou um significado que, na longa duração, se autonomizou em relação aos demais sertões e interiores nacionais e projetou a regionalidade do próprio Nordeste. Ao longo do século XX, o termo sertão passou a dispensar o qualificativo. É isso que significa um monopólio de sentido. Esse conceito busca designar e capturar a construção de um axioma, que encerra em torno de si um conjunto de referências que dispensa maiores explicações, que, paulatinamente, tende a naturalizar os significados e suas origens.

Até a primeira década do século XX havia no Brasil apenas duas grandes regiões: o



**Figuras 1 e 2: Mapas da antiga Região Norte do Brasil (hoje Nordeste)**

Fonte: Banco do Nordeste (2018).

Sul (ou Centro-Sul, localizado da Bahia para baixo) e o Norte, localizado acima da Bahia. A gigantesca Região Norte abrigava três zonas mais ou menos diferenciadas e distintas: 1) o imenso e pouco conhecido território que recobre a úmida Floresta Amazônica; 2) o litoral costeiro, coberto pela Mata Atlântica (também conhecido como Zona da Mata, principal núcleo de povoamento até o início do século XIX, onde estavam situadas as cidades de São Luís, Recife e Salvador); 3) e a contínua zona seca e árida que se estendia depois do litoral, abarcando parte do interior da província/estado de Minas Gerais, Bahia, Pernambuco, Alagoas, Paraíba, Ceará, Rio Grande do Norte e Piauí. Portanto, até por volta da década de 1920, ainda não havia a Região Nordeste. A vastíssima faixa que recobre a Floresta Amazônica era um sertão,

assim como o era também a extensa zona árida e ressequida afastada do litoral. Do mesmo modo, eram sertão também as zonas mais afastadas dos principais centros urbanos de povoamento do Sul (ou Centro-Sul) do país – Rio de Janeiro e São Paulo. Com efeito, no início do século XX, em um país eminentemente rural e agrícola, quase tudo era sertão. Os mapas acima demonstram aspectos da circunscrição espacial das zonas 2 e 3 que compunham o gigantesco Norte.

Se até a segunda década do século XX quase todo o território nacional era visto como um sertão, por que então um sertão específico, um espaço em particular, monopolizou para si determinados significados e a ideia de sertão por excelência? Minha hipótese é que esse espaço em particular, o sertão nordestino, foi objeto, mais do que os demais

sertões e espaços rurais, de uma representação literária, fílmica e musical muito mais potente, poderosa, nacionalizada e politicamente interessada por parte de diferentes gerações de intelectuais e artistas entre as décadas de 1930 e 1970. Esse foi exatamente o período de maior ampliação da produção, da circulação e do consumo do conteúdo de determinadas linguagens artístico-culturais, como a literatura, o cinema, a música popular e a televisão. Foi em meio ao processo de modernização cultural brasileira, ou seja, de integração dos sistemas técnicos, tecnológicos e industriais de transmissão, circulação e consumo de bens simbólico-culturais (jornais, livros, revistas, filmes, músicas, novelas etc.), que o sertão nordestino passou a figurar como o sertão nacional e o espaço rural por excelência. A literatura, o cinema, a música popular e a televisão (telenovelas) projetaram e nacionalizaram – cada um a seu modo, e abrangendo diferentes públicos e camadas de consumidores – tipos humanos, instituições, crenças e uma determinada realidade socioeconômica. A combinação entre essa realidade econômica, política e cultural e a sua projeção e nacionalização literária, cinematográfica, musical e televisiva resultou em quatro registros socioculturais específicos: 1) o registro da fome; 2) o registro da violência; 3) o registro da resistência; 4) o registro da criação artístico-cultural e da ludicidade encantada.

### 1. O registro sociocultural da fome

Das três grandes zonas que compunham o imenso e antigo Norte brasileiro até a segunda década do século XX, a mais conhecida era exatamente a zona litorânea/costeira, núcleo inicial do povoamento e colonização do

território brasileiro. Foi nessa zona litorânea e nas suas imediações que se estabeleceu, com maior pujança entre os séculos XVII e XIX, o modelo de exploração econômica agroexportador da *plantation*. Portanto, o Norte do litoral – com seus núcleos urbanos de povoação e atividade econômica – era bastante conhecido nas duas primeiras décadas do século XX. Muito menos conhecidas, no entanto, eram as duas outras zonas que compunham o antigo Norte – a vasta área úmida que recobre a Floresta Amazônica e a longa zona árida e seca que se estendia desde o Piauí até parte de Minas Gerais. Essa vasta área seca, pouco fértil e distante do litoral somente aos poucos foi sendo povoada e explorada.

Durante o primeiro e o segundo século de colonização, o espaço caracterizado pelos vastos planaltos áridos e irregulares, e que tem como expressão vegetal os cactos e xerófilas que caracterizam a caatinga, permaneceu incólume à presença do colonizador português. O elemento socioeconômico dinamizador desse embrionário povoamento e penetração pelo interior adentro foi a busca por metais preciosos, a captura e escravização das populações indígenas e a criação dos rebanhos bovinos. Os primeiros rebanhos bovinos ocuparam o agreste pernambucano e o Recôncavo Baiano, em uma margem segura de distância para que não danificassem as plantações de açúcar e outras culturas tropicais dos primeiros séculos de colonização e atividade econômica, como o fumo, por exemplo. Durante os séculos XVIII e XIX, multiplicaram-se as criações bovinas em direção ao interior dos estados, chegando até o Rio São Francisco e, mais tarde, dirigindo-se ao interior do Ceará e do Piauí. Segundo

Darcy Ribeiro, em meados do século XVII, os rebanhos bovinos nessas regiões já totalizavam mais de 700 mil cabeças de gado, definindo e consolidando aquilo que o autor chamou de civilização dos currais.

À medida que se expandiram os grandes rebanhos bovinos, especialmente nas zonas mais áridas e distantes do interior dos estados da Bahia, Alagoas, Pernambuco, Paraíba, Rio Grande do Norte, Ceará e Piauí, chegou-se ao século XIX com a organização desse território marcada pelo complexo socioeconômico do grande latifúndio pastoril (extensas propriedades de terras pertencentes às aristocracias rurais); tendo no seu entorno

pequenas vilas e um número grande de trabalhadores rurais dependentes do latifúndio pastoril, notadamente os vaqueiros – trabalhadores que lidavam com os rebanhos bovinos, domesticando-os, manuseando as crias, marcando a posse do dono dos rebanhos e, principalmente, protegendo o patrimônio, pois do gado se extraía grande parte da dieta alimentar (leite, carne, queijo etc.), e a circulação de mercadorias, como o couro e o próprio rebanho. A presença do vaqueiro, a sua tão relevante atuação no manuseio dos rebanhos, superando muitas vezes longas distâncias para conduzir grandes contingentes de animais para áreas mais úmidas e com mais alimentos durante os períodos de secas, definiu um tipo humano muito específico, tornado um dos diletos ícones e símbolos literários, cinematográficos e musicais presentes no imaginário nacional. O vaqueiro das caatingas áridas e ermas,

**A presença do vaqueiro definiu um tipo humano muito específico, tornado um dos diletos ícones e símbolos literários, cinematográficos e musicais presentes no imaginário nacional.**

exímio condutor de boiadas, produziu no encadeamento geracional um dos cantos do trabalho mais pungentes, dolentes e comoventes da cultura popular rural brasileira – o canto do aboio. Um canto masculino, criado e difundido entre as gerações de vaqueiros que viveram nessa extensa faixa árida e ressequida do antigo Norte brasileiro.

A isolada, distante e pouco conhecida civilização dos currais, com seus tipos humano-sociais específicos (o coronel latifundiário, o vaqueiro, o beato messiânico, o cangaceiro, os rebanhos e a paisagem tórrida), passou a ser mais conhecida e esquadrihada à medida que os principais núcleos de

povoamento, São Paulo e Rio de Janeiro, passaram a tomar conhecimento de um dos fenômenos mais dramáticos e recorrentes da história natural e social daquele território: as secas. Foi esse fenômeno o principal responsável pela construção do registro sociocultural da fome, um dos

aspectos que marcam a construção e a definição do monopólio de sentido em torno do sertão nordestino. Embora as secas e as longas estiagens fossem um fenômeno recorrente na zona árida e distante do antigo Norte, somente no final do século XIX esse fenômeno passou a impactar as elites políticas e intelectuais de então. Esse impacto somente pôde ocorrer em razão do surgimento de novas tecnologias de captura e produção de imagens, como a fotografia e o cinema. Por meio dessas técnicas urbanas e industriais, uma porção do antigo Norte começou a ser descoberta.

No dia 20 de julho de 1877 foram publicadas no jornal *O Besouro*, do Rio de Janeiro, as primeiras imagens acerca das vítimas do fenômeno das secas. Tratava-se de um conjunto de registros fotográficos exibindo corpos de crianças e adultos esqueléticos e famintos, vítimas de uma prolongada seca que acometia os estados do Ceará e Piauí.<sup>1</sup> São em sua maioria fotografias de crianças subnutridas em franca aparência cadavérica. Essa foi apenas a primeira leva de fotografias que, naquele ano, inundariam e recheariam as páginas dos principais jornais e suplementos literários do Rio de Janeiro. O realismo da linguagem fotográfica, exibindo o aspecto cadavérico de uma população em fuga, faminta e aterrorizada pelos influxos impiedosos da aridez tórrida da caatinga, instaura os primeiros liames sociológicos de uma rede de significação que chega aos nossos dias.

As denúncias que subjazem às próprias fotografias, assim como os debates e discursos ensejados por conta da publicação das mesmas, modulam e redirecionam a sensibilidade intelectual-artística exatamente no momento em que a narrativa literária do nativismo romântico começa a dar os primeiros sinais do seu ocaso. Foi nesse momento específico que, no interior da esfera cultural cortesã do Império brasileiro, um campo semântico, estruturado em torno de uma nova ordem simbólica e discursiva (como seca, caatinga, jagunço, fome, banditismo etc.), pouco a pouco vai se instaurando. É na passagem para a penúltima década do século XIX que, mediante a tessitura e o encadeamento de certos bens culturais, como a imprensa e a literatura (uma espécie de imprensa literária), a seca se torna uma

calamidade nacional. Já no final da década de 1880, assistia-se a espetáculos teatrais no Rio de Janeiro representando o sofrimento dos retirantes no trajeto de chegada aos centros urbanos do litoral.

A seca não era um problema humanitário, político e social existente para a outra porção do antigo Norte conhecido, aquela que, de acordo com Gilberto Freyre, era úmida, fértil e cheia de árvores gordas, e abrigava o complexo sociocultural da casa-grande e da senzala. Paulatinamente, nas duas primeiras décadas do século XX, o termo Nordeste surge em substituição do termo Norte. O advento do termo Nordeste foi resultado das injunções políticas e simbólico-culturais tributárias do impacto causado pelo fenômeno das secas, quando então passou a existir um Norte/Nordeste do interior, em oposição a um Norte/Nordeste do litoral.

O termo Nordeste é usualmente utilizado para designar a área de atuação da Inspectoria Federal de Obras contra a Seca (Ifocs), criada em 1919. Nesse dispositivo institucional, o Nordeste surge como a parte do Norte sujeita às estiagens e, por essa razão, merecedora de especial atenção do poder público federal. O Nordeste é, em grande medida, filho das secas; produto imagético-discursivo de toda uma série de imagens e textos produzidos a respeito desse fenômeno, desde que a grande seca de 1877 veio colocá-la como problema mais importante dessa área. Esses discursos, bem como todas as práticas que esse fenômeno suscita, paulatinamente instituem-no como um recorte espacial específico (ALBUQUERQUE, 1996).

O chamado romance social da década de 1930 ou o regionalismo dos anos 1930

reforçou e nacionalizou o registro sociocultural da fome em torno do sertão nordestino. Em uma década de profunda agitação político-ideológica, os romances da década de 1930 contêm uma identificação integral dos autores e intelectuais com sua paisagem humana e natural, com sua natureza, passando a senti-la, a vê-la e a dizê-la como nunca antes se fez. O romance da década de 1930 dotou uma parte do antigo Norte de uma visibilidade que passou pelo trabalho de consecução de uma nova linguagem e uma nova maneira de se narrar o encadeamento das histórias. Na estruturação da narrativa dos romances de 1930, o Nordeste (palavra já relativamente difundida nos meios oficiais, a partir do que destaca Albuquerque Jr.) é sempre o espaço das caatingas, das pequenas cidades empoeiradas, onde se destacam entre as construções a igreja e entre as pessoas e personagens locais o padre, o cangaceiro, o vaqueiro e o coronel.

Para autores como Rachel de Queiroz e Graciliano Ramos, foi a civilização do couro ou dos currais, e não a civilização do açúcar, formada pelo complexo litorâneo da casa-grande e da senzala, que gestou nossa nacionalidade, nossa personalidade mais íntima e inconfessa. Fazer um levantamento afetivo e político desse espaço, de seus espinhos e seus sonhos, é traçar a própria história da resistência e, por conseguinte, da revolução. Trata-se do espaço físico e social do fogo, da brasa, da cinza, do céu transparente, da vegetação rasteira, espinhosa, onde somente o mandacaru, o juazeiro e o papagaio são

verdes. Espaço da luz que cega, da indefinição entre homens e animais, da loucura, da prostituição, dos retirantes. Romances consagrados, como *Vidas Secas* (1939), de Graciliano Ramos, e *O Quinze* (1931), de Rachel de Queiroz, além de muitos outros, exploram a linguagem simbólica e política desse registro

**Para autores como Rachel de Queiroz e Graciliano Ramos, foi a civilização do couro ou dos currais, e não a civilização do açúcar, formada pelo complexo litorâneo da casa-grande e da senzala, que gestou nossa nacionalidade.**

sociocultural demasiado forte e contundente – a fome. Esta passa a ser identificada e localizada nos corpos esqueléticos dos sertanejos migrantes. A fome é resultado da aridez inóspita do meio, mas principalmente do descaso político e dos mecanismos de dominação econômica existentes naquele território, cada vez mais

identificado como um espaço-fome.

O drama da seca e de tudo que ela desencadeia atravessa as escolas estéticas e os movimentos de renovação da linguagem literária existentes nos anos 1930 e 1940. No final da década de 1930, em razão do impacto dessas obras e do regionalismo como um todo, já é possível perceber claramente uma justaposição entre Nordeste e sertão. Ou seja, há muitos sertões no território nacional, mas somente um começa a definir um conjunto de significados claros e delineados, e um dos mais fortes e contundentes é o registro sociocultural da fome. Essa justaposição causou incômodo a um dos maiores intelectuais regionalistas, o sociólogo pernambucano Gilberto Freyre, um dileto representante do antigo Norte conhecido e celebrado, o norte costeiro do litoral. Assim se pronunciou Gilberto Freyre, logo no primeiro capítulo (“A cana e a terra”) do seu livro *Nordeste*:



A palavra Nordeste é hoje uma palavra desfigurada pela expressão “obras do Nordeste”, que quer dizer “obras contra as secas”. E quase não sugere senão as secas. Os sertões de areia seca rangendo debaixo dos pés. Os sertões de paisagens duras doendo nos olhos. As sombras leves como umas almas do outro mundo com medo do sol [...] Mas esse Nordeste de figuras de homens e de bichos se alongando quase em figuras de El Greco é apenas um lado do Nordeste. Outro Nordeste. Mais velho que ele é o Nordeste de árvores gordas, de sombras profundas, de bois pachorrentos, de gente vagarosa e às vezes arredondada quase em sanchos-panchas pelo mel de engenho, pelo peixe cozido com pirão, pelo trabalho parado e sempre o mesmo, pela opilação, pela aguardente, pela garrapa de cana, pelo feijão de coco, pelos vermes, pela erisipela, pelo ócio, pelas doenças que fazem a pessoa inchar, pelo próprio mal de comer terra. Um Nordeste onde nunca deixa de haver uma mancha de água: um avanço de mar, um rio, um riacho, o esverdeado de uma lagoa (FREYRE, 2013, p. 93).

A citação de Albuquerque Jr. e de Gilberto Freyre permite antever que, por meio do fenômeno das secas e suas repercussões político-culturais, ocorreu a sertanização paulatina do antigo Norte, e, por conseguinte, o nascimento do Nordeste. A consolidação do registro sociocultural da fome, por meio da privação causada pelas secas, foi decisiva para o advento do Nordeste. Outro aspecto que consolidou o registro sociocultural da fome que compõe o monopólio de sentido exercido pelo sertão nordestino diz respeito ao advento de uma filmografia específica

acerca do Norte distante do litoral, do Norte dotado de “paisagens duras doendo nos olhos”, como assinala Freyre. Essa filmografia, devotada aos aspectos políticos, econômicos e sociais dessa região, responde pelo epíteto de Cinema Novo. O Cinema Novo buscou na temática regionalista dos romances sociopolíticos da década de 1930 as imagens e os enunciados que falam da realidade coletiva do país, de sua miserabilidade e das condições de privação que acometiam boa parte da população nacional. Em seu manifesto de 1965, *Uma Estética da Fome*, o cineasta baiano Glauber Rocha defende a ideia de um cinema faminto, filmes que demonstrassem toda a fome e tristeza das populações latino-americanas; filmes que não tratassem da fome e da violência como temas, mas que também fossem famintos em razão da pobreza de seus meios de produção, a pobreza material de estilo sinalizaria a pobreza do mundo real. Para Glauber, a originalidade da América Latina era a fome, e a manifestação cultural mais nobre da fome seria a violência. Tudo o que fosse preciso e demasiado urgente seria, tal qual o guerrilheiro cubano que pegou em armas anos antes, a intervenção do cineasta com uma “câmera na mão e uma ideia na cabeça”.

## 2. O registro sociocultural da violência

O paulatino processo de sertanização do Norte, o respectivo nascimento do Nordeste e, por conseguinte, a justaposição entre sertão e Nordeste ganham ainda mais força com a construção e projeção do registro sociocultural da violência. Em 1896, eclodiu no longínquo interior da Bahia, às margens do Rio Vaza-Barris, um conflito que imprimiu

novos traços socioculturais à constelação de significados do sertão. A campanha de Canudos foi objeto de quatro campanhas militares, teve duração, com intervalos esparsos, de dois anos, mobilizou por parte do Exército Brasileiro os mais sofisticados recursos bélicos disponíveis na época. O arraial de Canudos foi o segundo núcleo de povoamento mais populoso da Bahia no final do século XIX, superado apenas pela capital Salvador. Abrigou, no ápice do conflito, mais de 5 mil casas. Teve em sua frente de batalha quatro correspondentes permanentes de guerra, enviados pelos principais veículos de comunicação do Centro-Sul do país, entre eles Manoel Benício e Euclides da Cunha. Do punho desses dois correspondentes brotaram dois dos livros mais importantes para a formação do monopólio de sentido exercido pelo sertão

nordestino. Ambos foram publicados poucos anos após o fim do conflito de Canudos. Manoel Benício era correspondente do *Jornal do Comércio*, do Rio de Janeiro, e publicou, em 1899, *O Rei dos Jagunços*; já Euclides da Cunha acompanhou de perto as encarniçadas batalhas de Canudos como correspondente do jornal *O Estado de S. Paulo*, da cidade de São Paulo, e publicou, em 1902, *Os Sertões*.

*Os Sertões* ganha importância histórica para a construção da produção literária brasileira. O livro foi publicado no Rio de Janeiro quando a cidade experimentava um conjunto de intensas transformações urbanas e culturais. *Os Sertões* forneceu os

insumos discursivos e simbólicos sobre os quais se ergueu o regionalismo literário da década de 1930. Na obra, aparecem formulados os pares de opostos que irão perpassar os discursos e recursos mobilizados em torno da nacionalidade brasileira: litoral versus sertão, urbano versus rural, sertanejo versus paulista etc. Atuando como uma espécie de painel histórico e semiológico da sociedade brasileira, instaura uma dupla tensão. Na pena de Euclides da Cunha, ora se execra o sertanejo – tratado muitas vezes como facínora e fanático –, ora se exalta o caráter

**Os Sertões ganha importância histórica para a construção da produção literária brasileira. O livro foi publicado no Rio de Janeiro quando a cidade experimentava um conjunto de intensas transformações urbanas e culturais.**

de resistência e tenacidade dele, tratado como “rocha viva da nação”. A resistência revelada por Canudos, amalgamada em três vitórias dos conselheiristas contra as tropas republicanas, evidenciava, segundo os cronistas de então, o recurso, a todo custo, do expediente

da violência por parte da população sertaneja. Segundo as mesmas crônicas, era uma prova incontestada do perfil bárbaro daquela sociedade, do regime de atraso endêmico ao qual estava submetida. “Do apego febril às coisas da terra e da obediência cega a um fanático messiânico.”

Durante os anos do conflito, a imprensa do Centro-Sul publicou artigos, revistas, fotografias, imagens, folhetins, registros iconográficos, enfim, toda sorte de materiais literários e não literários atinentes ao conflito. Na capital da República, as pugnas de Canudos, os rechaços sofridos pelas expedições enviadas pelo Exército Brasileiro eram objeto de discursos no Congresso, de

anedotas nas confrarias e nos cafés, de artigos nos jornais, de peças e encenações nos teatros, de temor nas escolas, de espanto e surpresa nas faculdades e de alerta geral nos quartéis. Os relatos dos atos de violência, decapitações e mutilações cometidos pelos conselheiristas contra os soldados do Exército, assim como a fúria “fanática” do líder religioso Antônio Conselheiro, impregnavam a imprensa e constituíam a opinião pública corrente. Notícias acompanhadas de fotografias e fotogramas surpreendiam e repugnavam essas populações. Eram cadáveres e corpos mutilados, quando não em completo estado de privação. Uma batalha que se travava em um ambiente inteiramente inóspito, uma população de facínoras, guiada por um fanático messiânico em trajes e aspecto bárbaros, desafia a República e a boa ordem do mundo civilizado.<sup>2</sup> Esse era o tom das manchetes e das colunas políticas veiculadas nos principais jornais do Centro-Sul do país.

Dezessete anos após o término do conflito de Canudos, relatos jornalísticos em 1915, publicados em revistas e jornais do Centro-Sul, dão conta de diversos bandos armados espalhados pelos rincões do Norte do país, fazendo suas próprias leis e oferecendo seus serviços bélicos a quem pudessem interessar. Um desses grupos, o mais prolapado naquela década, era liderado pelo ex-agricultor Antônio Silvino (1887-1934), uma espécie de precursor do líder do cangaço Virgulino Ferreira da Silva – o Lampião. Em março de 1916, a revista *Selecta*, sediada no Rio de Janeiro, publica algumas fotografias

de Silvino, ao mesmo tempo que anuncia uma recompensa oferecida pelo governo brasileiro para quem soubesse notícias de seu paradeiro e de seu bando. O aparecimento do cangaço, do messianismo e do infortúnio das secas traça um registro duplo de identificação do sertão: fome e violência. Esses dois registros só se consolidam à medida que o espaço mais interior da antiga Região Norte ganha nova visibilidade na produção literária pós-1930 e na produção cinematográfica dos anos 1950 e 1960. Não é por acaso que os elementos como o cangaço, o messianismo e o

**O aparecimento do cangaço, do messianismo e do infortúnio das secas traça um registro duplo de identificação do sertão: fome e violência.**

ciclo das secas serão trabalhados e escolhidos pelas narrativas literária e cinematográfica para sustentar um projeto de denúncia política.

O Cinema Novo e o cinema brasileiro de modo geral também corroboraram diretamente para a construção do registro

sociocultural da violência. Ao todo, entre a década de 1950 e meados dos anos 1960, foram mais de 20 filmes tematizando o fenômeno do cangaço, ora narrando a vida de seu principal líder, Lampião, ora mobilizando o cangaço no interior de uma complexa trama narrativa, como fez Glauber Rocha. Trata-se de uma problemática formadora de uma geração de intelectuais e cineastas. Sob os mais diversos ângulos, o cangaço se inscreve na teia narrativa e discursiva do cinema brasileiro. O cangaço representa um dos traços do sistema de assimetrias que marcou o interior do antigo Norte durante os primeiros séculos de ocupação. Para os cineastas do Cinema Novo (como Glauber Rocha e Nelson Pereira dos Santos), tomados pela verve de um cinema crítico e de

denúncia, realista por excelência, importava acentuar e exhibir, por meio do cangaço, esse choque de violência, Estado versus cangaço, violência versus violência.

### 3. O registro sociocultural da resistência

Na década de 1960, o fenômeno do cangaço foi convertido em um polo de positividade e tenacidade das populações do interior do antigo Norte. Se na década de 1930 as obras literárias têm mais um tom de denúncia, manifestando certo proselitismo, nas décadas seguintes as linguagens artísticas passam a ser vistas e utilizadas enquanto mecanismo de intervenção direta na realidade, como militância junto ao “povo”. O movimento de cultura popular (o Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes e outras organizações políticas e culturais), por exemplo, elegeu as figuras do cangaceiro, do vaqueiro e do jagunço para fazer desses personagens símbolos de forças sociais de resistência e tenacidade. O sertão/Norte (o Nordeste) torna-se um tema e um espaço privilegiado à medida que expressaria a área mais subdesenvolvida e, ao mesmo tempo, a área mais “autenticamente” nacional do ponto de vista simbólico-cultural, em que a alienação política e cultural era menor, dadas as suas tradições populares e o isolamento natural. Para a esquerda nacionalista brasileira, a construção da nação se daria com o encontro entre a Região Sul, que forneceria o desenvolvimento técnico e político, e o Nordeste/sertão, que forneceria as tradições culturais, entre elas a resistência popular.

De modo geral, o Cinema Novo operou uma inversão no olhar e no discurso

cinematográfico nacional. Ao contrário de produções como *O Cangaceiro*, de Lima Barreto, que olha para os rincões rurais a partir da cidade e dos códigos urbanos, os filmes do Cinema Novo olham para a cidade a partir do interior do território, olham para o mar a partir do deserto. Assim, pretende-se olhar o Brasil não a partir da sociedade urbano-industrial-profissional-burguesa, mas, antes, a partir de seu núcleo interiorano subdesenvolvido, prenhe de todas as assimetrias, fome, isolamento e violências.

O interior do antigo Norte, agora cada vez mais delimitado como o grande e máximo interior nacional, o espaço rural que sintetiza os demais rurais, é visto pelos cineastas do Cinema Novo como síntese da situação de subdesenvolvimento, de alienação, de submissão, de uma sociedade cindida entre classes e estamentos; uma visão exemplar que poderia ser generalizada para qualquer país do então Terceiro Mundo. Em filmes como *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, os atos de violência e insubmissão se seguem a momentos rotinizados de aceitação, sendo emoldurados por uma imagem e um som que denunciam certa imobilidade e lentidão das coisas. Os momentos de silêncio preparam, como em uma acumulação progressiva de contradições, o terreno da irrupção de forças incontroláveis. *Deus e o Diabo na Terra do Sol* é marcado por uma verdadeira cosmologia do interior do Nordeste. Os mitos, as histórias e os signos dialogam com os processos de longa duração histórica; como menciona o próprio diretor, “as coisas que pertencem ao mundo material, concreto, histórico, misturam-se às coisas de um mundo criado artificialmente”.

O foco da narrativa e da mobilização do registro da violência tem no personagem do vaqueiro Manoel o núcleo central. Ao contrário de Fabiano, de *Vidas Secas* (romance e filme), que resolve seguir o caminho da paz e da obediência, Manoel, após assassinar seu patrão, ingressa no séquito de seguidores do beato Sebastião, e depois no bando armado de Corisco. O filme começa capturando a paisagem do interior do Nordeste. A primeira sequência exibe a primeira força da trama, o beato Sebastião vagando pelas paisagens das caatingas seguido por um pequeno grupo de fiéis. Sebastião é a síntese da religiosidade salvacionista do mundo rural

brasileiro, em particular do interior do Nordeste; aquele que incorpora o sofrimento e a resignação (ainda mais por se tratar de um homem negro), mas ao mesmo tempo anuncia e oferece como compensação a este mundo um reino de fertilidade e fartura, um paraíso feito de abundância para compensar a fome e a privação. Sebastião exorta o Império e condena a República, sustenta, assim como Antônio Conselheiro, uma rigorosa ética de vida.

As falas de Sebastião são prédicas atualizadas de Antônio Conselheiro. Sebastião é o encontro mítico de todos os líderes messiânicos – Antônio Conselheiro, Pedro Batista e Padre Cícero, entre tantos outros. Não por acaso, o lugar das pregações de Sebastião é o morro de Monte Santo, localizado no interior remoto da Bahia, próximo à antiga sede de Canudos, local muito visitado, desde o fim do século XIX, por romeiros e peregrinos.<sup>3</sup>

O discurso do beato se compõe de várias escatologias que acompanham os muitos movimentos messiânicos que, desde Canudos, reaparecem de tempos em tempos no interior do Nordeste. A retórica de Sebastião, assim como os beatos de Pedra Bonita, Caldeirão Grande e Santa Brígida, oferece um mundo restaurador à fome e ao sofrimento do sertanejo nordestino pobre e desamparado.

Canudos, Corisco, Antônio Conselheiro, Padre Cícero e Lampião são todos nomes-força, evidenciam a permanente atualização de uma memória mítico-simbólica, com claros contornos de escatologias, de fantasias

coletivas e conteúdos mágicos de encantamento, muito recorrentes também nas canções populares dos anos 1960 e 1970, nos conteúdos cinematográficos e nos teatrais. O narrador se debruça sobre ela, faz emergir seus aspectos mais significantes e contundentes. Condensa personagens e sujeitos históricos em um mesmo plano

narrativo, em uma temporalidade síntese. Assim como em *Vidas Secas*, *Deus e o Diabo na Terra do Sol* não circunscreve um espaço geográfico preciso. Canudos poderia estar na Bahia ou em qualquer outra unidade federativa do Nordeste-sertão; o massacre da Grota do Angico foi em Sergipe, na fronteira com Alagoas, mas poderia ter sido em qualquer outro local; da mesma maneira, a comunidade de Monte Santo poderia estar no norte da Bahia ou em qualquer latitude do vasto sertão/Nordeste. Os filmes dialogam bastante, criam possibilidades para pensar

**A justaposição entre sertão e Nordeste é total e o processo paulatino de sertanização do antigo Norte, iniciado no final do século XX, se completa mediante a consolidação dos registros socioculturais da fome, da violência e da resistência.**

a produção cultural brasileira e sua avidez por experimentação estética e denúncia política. A essa altura, em meados da década de 1960, a justaposição entre sertão e Nordeste é total e o processo paulatino de sertanização do antigo Norte, iniciado no final do século XX, se completa mediante a consolidação dos registros socioculturais da fome, da violência e da resistência.

#### **4. O registro da criação artística popular e da ludicidade**

O registro sociocultural da criação artística popular e da ludicidade tem diversas fontes e partiu de diversas direções. Desde a profusão da literatura de cordel e do repente, passando pela valorização literária e cinematográfica das lendas, anedotas, cantigas e cosmologias rurais. No entanto, nenhuma linguagem artística foi mais eficaz do que a música popular para projetar, nacionalizar e positivar o sertão nordestino. A música popular que realizou esse feito diz respeito ao gênero musical baião. Em sua poética musical, o gênero baião condensou os três registros culturais destacados anteriormente, positivando-os e projetando o imaginário rural-pastoril-árido do interior do antigo Norte (o novo Nordeste) por todo o território nacional durante os anos 1940 e 1950 através do rádio – o mais moderno, dinâmico e popular veículo de comunicação e consumo cultural do período.

O gênero musical baião foi construído, sistematizado e difundido em suas linhas rítmico-melódicas pelos músicos e compositores Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, no transcorrer da década de 1940, no espaço urbano da cidade do Rio de Janeiro. O termo

baião é uma corruptela da palavra baiano, derivada de danças e festejos existentes no interior da Bahia, durante o século XIX. Diferentemente do coco de embolada (originário da Zona da Mata costeira do antigo Norte) e da moda de viola caipira (originária do interior dos estados de São Paulo e Mato Grosso), o baião não é um gênero musical de matriz rural. Ao contrário desses gêneros musicais, eminentemente rurais, não havia no interior do antigo Norte brasileiro (o Norte das caatingas e das secas) um gênero musical definido e sistematizado em suas linhas rítmico-melódicas. O que havia era um gênero poético-musical, o repente, que continha uma unidade sonora chamada baião, mas não um gênero musical, nucleado pela canção popular, como foi o caso do baião urbano-comercial criado, sistematizado e difundido por Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira a partir de 1945.

O chamado baião de viola (trecho sonoro que marca a introdução dos desafios e a poética musical dos cantadores repentistas) não foi suficiente para engendrar um gênero musical nucleado pela forma da canção popular. Esse material sonoro foi utilizado por Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira como um mecanismo de orientação dos seus processos criativos, desencadeado por um complexo e tortuoso processo de reativação e recriação das memórias lúdico-musicais de ambos, após uma longa ausência do interior do antigo Norte. A trajetória dos autores, bem como a incorporação de disposições artísticas e aprendizados múltiplos nos espaços musicais urbanos, nos estúdios de rádio e nas gravadoras de disco, resultou num processo constante de experimentação e criação

musical, que resultou no gênero musical baião. O gênero musical baião, difundido e nacionalizado nos anos 1940 e 1950, aproximou a festa de Momo, o calendário junino e o gênero musical, resultando na definição de uma pauta musical para os festejos que celebram a tríade de santos populares católicos.

Antes do advento do samba e das marchinhas carnavalescas, não havia gêneros musicais específicos de Carnaval, tocava-se, até o final dos anos 1920, toda sorte de músicas – inclusive gêneros musicais originários da Zona da Mata costeira do antigo Norte, como o coco de embolada. A ascensão e a consolidação do samba, nos anos 1930, conjugado às derivações das marchinhas carnavalescas, passaram a dinamizar o caráter lúdico da festa de Momo, confundindo-se com ela, forjando uma unidade – principalmente no Rio de Janeiro – entre Carnaval, samba e marchinha. Com o baião, o processo foi semelhante. Até meados dos anos 1940, não havia gêneros musicais juninos, sobretudo porque a festa abrigava um caráter gregário de matriz religiosa e familiar. A partir dos anos 1950, as marchas juninas e os baiões mais dançantes imprimiram, aos poucos, uma pauta musical às noites de São João, São Pedro e Santo Antônio, fundindo a festa, o calendário e o baião.

O gênero musical baião foi decisivo para a construção do monopólio de significado exercido pelo sertão nordestino, posto que, mediante o alcance da sua poética musical no decurso dos anos 1940/50, trouxe um sertão específico (o interior seco, árido e desértico

da antiga região Norte) para o centro da criação lúdico-musical, e, por conseguinte, para o consumo musical que se ampliava. O baião acentuou o monopólio de significado ligado ao sertão nordestino porque, por um lado, potencializou os registros socioculturais da fome e da violência, presentes no interior da sua grade temática musical; por outro, mediante as especificidades da linguagem musical e dos recursos tecnológicos do rádio e do disco, criou o polo de positividade ligado ao sertão nordestino, a própria criação lúdica e artística. Uma dessas especificidades

**O chamado baião de viola (trecho sonoro que marca a introdução dos desafios e a poética musical dos cantadores repentistas) não foi suficiente para engendrar um gênero musical nucleado pela forma da canção popular.**

consistiu em fazer da própria seca e do drama da migração matéria-prima da aceleração rítmica e dos estímulos corporais direcionados à dança. A seca e a migração, além de mote lírico-dramático, foram também temas dançantes e eminentemente lúdicos.

O gênero musical baião foi decisivo para potencializar o processo já em curso de sertanização do antigo Norte e, por conseguinte, de nascimento definitivo do Nordeste, justapondo sertão e Nordeste. Um único exemplo evidencia a relevância do gênero musical baião para o processo de monopolização de sentido construído e exercido pelo sertão nordestino entre 1930 e 1970. Trata-se da série musical *No Mundo do Baião*, transmitida pela rádio mais ouvida no Brasil, e uma das emissoras mais modernas e potentes da radiodifusão mundial, a Rádio Nacional do Rio de Janeiro. A série foi ao ar pela primeira vez no primeiro semestre de 1951, ocupando o horário nobre do rádio brasileiro, as 21h, às terças-feiras.

Apresentada pelo locutor Paulo Roberto, contava com a presença regular do sanfoneiro Luiz Gonzaga, sendo escrita e dirigida pelo médico e compositor Zé Dantas e supervisionada pelo advogado e compositor Humberto Teixeira. Compareciam à série diversos cantores e grupos musicais, conhecidos e desconhecidos. Os números musicais recebiam a orquestração e os arranjos do maestro Guio de Moraes (parceiro de Gonzaga na canção “Pau de Arara”), cujos temas e o teor das canções eram sempre seguidos de explicações, muitas delas fornecidas pelos “doutores” do baião, Humberto Teixeira e Zé Dantas.

A música que organizava o programa era conduzida como uma espécie de quadro geral, cuja moldura era tecida pelas melodias e poesias do baião, mas também consistia numa chave de acesso a um Brasil mais “denso” e “profundo”, distante e eminentemente rural, que saltava e sensibilizava por meio de personagens, estórias, anedotas, piadas, fontes de informação, digressões explicativas etc. Esses elementos concorreram para dotar o baião e o sertão nordestino de uma gramática específica de pertencimento, que não poderia mais prescindir de termos como tradição, autenticidade e criatividade. *No Mundo do Baião* era marcado, além de por músicas (xotes, xaxado, coco, maracatu, que gravitavam em torno do baião), pela narração de anedotas, crônicas e contos do sertão nordestino, reproduzindo reminiscências orais (a prosopopeia característica, o uso de determinados verbos, a atualização de palavras e os feitos idílicos de mitos e personagens do sertão nordestino) que marcam profundamente

as sociedades pastoris, como a lida com os rebanhos (notadamente o bovino) e o trabalho com a terra. Esses aspectos, produzidos e reproduzidos no rádio como uma espécie de pedagogia auditiva, colaboraram para, paulatinamente, circunscrever os limites sonoros do sertão brasileiro, cada vez mais identificado e representado por um sertão em particular, o nordestino. As narrações do locutor Paulo Roberto, eivadas de lirismo e de um apelo bucólico, desenhavam verdadeiras paisagens sonoras.

Na penumbra da tarde, o sol encimando as serras clareia o horizonte distante [...] Êta sertão bonito! O sol tinge de vermelho escarlate esparsos tufo de nuvens que parecem marcas de beijos da noite que chega, na boca do dia que se despede [...] O gado gordo e sadio, com mugido de alegria; o coachá das rãs nos açudes e lagoas; a revoadada das aves nas árvores mais frondosas e o fazendeiro (sorri) deitado numa rede no alpendre da casa grande [...] O vaqueiro do Nordeste, este homem valente e ágil, que com sua vestimenta de couro enfrenta os maiores perigos dentro do mato atrás de um boi, consegue dominar a brabeza de toda uma boiada, cantando uma canção característica. É o aboio. Ouvindo a cantiga, o gado caminha lentamente na estrada, parecendo entendê-la [barulho de gado mungindo] (narração da série *No Mundo do Baião*, apud VIEIRA, 2000, p. 165).

A transcrição acima revela, entre outros aspectos, o caráter didático da locução e de parte dos conteúdos veiculados na série. O perfil lúdico-instrutivo da série não



diferia muito dos programas realizados pelos folcloristas do rádio nos anos 1940 e 1950 (Almirante, Zé do Norte e Renato Murce, entre outros); o que o diferenciava, no entanto, era a produção do programa. A série contava com os poetas, os músicos e os próprios “pesquisadores” especialistas em sertão, uma vez que, diferentemente dos folcloristas do rádio, Dantas e Teixeira (além de Gonzaga) não eram apenas produtores, mas também criadores e sistematizadores de expressões e informações, figurando como “autoridades nativas”, o que lhes permitia prescindir de maiores auxílios e assessorias, pois eram eles mesmos os principais tradutores do sertão e também as fontes mais “fidedignas”. Por isso mesmo, *No Mundo do Baião* poderia ser facilmente chamado de *No Mundo do Sertão* ou de *No Mundo do Nordeste* – o Nordeste do sertão, o sertão nordestino. Se o folclorista Câmara Cascudo é ainda hoje reputado como o maior professor de sertão, a série musical foi uma espécie de escola lúdico-musical radiofônica avançada e bastante criativa sobre mitologia, cosmologia, cosmogonia, antropologia, fauna, flora, folclore, religião e música do sertão nordestino. A recorrência do baião nos programas radiofônicos contribuiu sobremaneira para a nacionalização do gênero. Assim como, em 1939, “Luar do Sertão” (de João Pernambuco e Catulo da Paixão Cearense) havia sido escolhida como o prefixo da maior rádio da história brasileira (a Nacional), “Asa Branca” (de

Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira) passou a ser o prefixo de diversas rádios espalhadas pelos rincões nordestinos, algumas inclusive fora do Nordeste.

Outro gênero musical, a moda de viola caipira, embora bem menos do que o baião, também falou e cantou o sertão, nesse caso o sertão caipira paulista, presente no rádio e no disco entre os anos 1930 e 1950. Essa representação rural específica, projetada e nacionalizada pela canção popular, a literatura e o cinema, não obteve, todavia, o mesmo poder cultural e político alcançado pelo sertão nordestino. Foi o baião o grande responsável pela diferenciação assumida entre os sertões brasileiros no plano musical:

**“Asa Branca” (de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira) passou a ser o prefixo de diversas rádios espalhadas pelos rincões nordestinos, algumas inclusive fora do Nordeste.**

o sucesso comercial e artístico do baião condensou e vinculou o sertão ao Nordeste, dotando aquela região de um gênero musical de grande alcance nacional, nucleado pela forma da canção popular. Os demais sertões (São Paulo, Minas, Goiás) progressivamente se

diluíram, ao passo que o sertão do Nordeste se tornou a representação acabada do sertão brasileiro, do mundo rural nacional, inteiramente definido pelos quatro registros socioculturais explorados aqui: a fome, a violência, a resistência e a criação artístico-popular. Este último registro sociocultural, muito em decorrência do gênero musical baião, incorporou em seus temas e motes os três primeiros registros, valorizando-os, positivando-os e nacionalizando uma identidade e um pertencimento regional específico. **OBS**



### Elder Patrick

Possui graduação em ciências sociais pela Universidade Federal da Bahia (UFBA) e mestrado e doutorado em sociologia pela Universidade de Brasília (UnB) e pós-doutorado em sociologia pelo Instituto de Estudos Sociais e Políticos (Iesp-Uerj). Atualmente é professor associado I do Instituto de Ciências Sociais (ICS) da Universidade Federal de Alagoas (Ufal) e professor do Programa de Pós-Graduação em Sociologia (PPGS-Ufal). Realiza pesquisa na área de sociologia dos mercados culturais, economia criativa; economia da cultura; mercados culturais no Brasil; sociologia econômica; políticas culturais, consumo cultural; estratificação social e desigualdade; cultura popular, sertão nordestino e desenvolvimento regional. É membro do comitê Sociólogos do Futuro da Sociedade Brasileira de Sociologia (SBS). Em 2010, venceu o Prêmio de Pesquisa em Cultura – Políticas Públicas de Cultura, do Ministério da Cultura (MinC), e o Prêmio Estudos e Pesquisas sobre Arte e Economia da Arte no Brasil, da Fundação Bienal de Arte de São Paulo, com o livro *A Economia Simbólica da Cultura Popular Sertanejo-Nordestina*. Em 2012, foi laureado com o Prêmio Funarte Centenário de Luiz Gonzaga, da Fundação Nacional de Arte (Funarte), com o livro *A Sociologia de um Gênero: o Baião*.



### Referências

- ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz. *A invenção do Nordeste e outras artes*. São Paulo: Cortez, 1997.
- ALVES, Elder P. Maia. *A economia simbólica da cultura popular sertanejo-nordestina*. Maceió: Edufal, 2011.
- \_\_\_\_\_. *A sociologia de um gênero: o baião*. Brasília: Iphan, 2017.
- BANDEIRA, Luiz Alberto Muniz. *O feudo*. A casa da torre de Garcia D'Ávila: da conquista dos sertões à independência do Brasil. Rio de Janeiro: Civilização, 2007.
- BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Lisboa: Bertrand Brasil, 2001.
- ELIAS, Norbert. *O processo civilizador*, v. I e II. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.

FREYRE, Gilberto (2013). *Nordeste: aspectos da influência da cana sobre a vida e a paisagem do Nordeste do Brasil*. São Paulo: Global, 2013. Disponível em: <http://lelivros.love/book/baixar-livro-nordeste-gilberto-freyre-em-pdf-epub-e-mobi-ou-ler-online/>. Acesso em: 16 dez. 2018.

LEVINE, Robert. *O sertão prometido: o massacre de Canudos*. São Paulo: Edusp, 1998.

MOREL, Marcos. *O poder da palavra: o surgimento da imprensa no Brasil do século XIX*. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2003.

VIEIRA, Sulamita. *O sertão em movimento: a dinâmica da produção cultural*. São Paulo: Annablume, 2000.

VILELA, Aloísio. *O coco de Alagoas*. Maceió: Edufal, 2003.

XAVIER, Ismail. *A experiência do cinema*. São Paulo: Graal, 2003.



## Notas

- 1 FARIA, João Roberto. *Ideias teatrais: o século XIX no Brasil*, 2001.
- 2 Ver: <https://acervo.estadao.com.br/noticias/acervo,canudos-diario-de-uma-expedicao-euclides-da-cunha-781897,11951,0.htm>. Acesso em: 16 dez. 2018.
- 3 Hoje em dia, a cidade de Monte Santo, localizada no nordeste da Bahia, sede das locações de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, abriga uma das maiores procissões de romeiros do sertão nordestino.