

**FRANCISCO ANTONIO FERREIRA TITO DAMAZO**

**“O CANTO DO POVO DE UM LUGAR”:  
UMA LEITURA DAS CANÇÕES DE JOÃO DO VALE**

**FRANCISCO ANTONIO FERREIRA TITO DAMAZO**

**“O CANTO DO POVO DE UM LUGAR”:  
UMA LEITURA DAS CANÇÕES DE JOÃO DO VALE**

**Tese apresentada ao Instituto de  
Biotecnologia, Letras e Ciências Exatas da  
Universidade Paulista “Júlio de Mesquita  
Filho”, Campus de São José do Rio Preto,  
para obter título de Doutor em Letras (Área  
de Concentração: Literatura Brasileira).**

**Orientador: Prof. Dr. Rogério Elpídio  
Chociay**

**São José do Rio Preto  
2004**

Damazo, Francisco Antonio Ferreira Tito.

O Canto do povo de um lugar : uma leitura das canções de João do Vale / Francisco Antonio Ferreira Tito Damazo. – São José do Rio Preto: [s.n.], 2004.

176 f. ; 30 cm.

Orientador: Rogério Elpídio Chociay

Tese (doutorado) – Universidade Estadual Paulista. Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas

1. Música e literatura. 2. Canções - Crítica e interpretação. 3. Vale, João do, 1934-1996 - O Canto do povo de um lugar - Crítica e interpretação. 4. Literatura e música. I. Chociay, Rogério Elpídio. II. Universidade Estadual Paulista. Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas. III. Título.

CDU – 82:78

**COMISSÃO EXAMINADORA**

---

---

---

---

---

**São José do Rio Preto, \_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de 2004**

*Para minha esposa e meus filhos, pelo apoio e amparo em mais esta travessia e conquista.*

*A Afonso Toledo (In memoriam),  
minha gratidão.*

## **AGRADECIMENTOS**

Ao prof. Dr. Rogério Chociay pela orientação segura e duradoura (somada à de mestrado foram dez anos!), pela confiança e estímulos constantes.

A José Cândido, grande parceiro de João do Vale, pela pacienciosa atenção às minhas solicitações e pela amizade resultante.

A Osvaldo Eurico, amigo e conterrâneo de João do Vale, pelas gentis atenções às minhas solicitações e amizade.

À prof<sup>a</sup> Patrícia Bértoli Dutra, cara amiga, pela assessoria incansável e o esmero com a tradução do resumo (abstract).

Às Faculdades Integradas Toledo pelos apoio e atendimentos incontestes.

**“Todo dia  
o sol levanta  
e a gente canta  
ao sol de todo dia.**

**Fim da tarde  
E a terra cora  
e a gente chora  
porque finda a tarde.**

**Quando a noite  
a lua mansa  
e a gente dança  
venerando a noite.”**

***Canto do Povo de um Lugar, Caetano  
Veloso.***

## RESUMO

João do Vale, um iletrado, de gente do povo, negro, de família numerosa, originário de Pedreiras, pequeno e pobre município do Maranhão, ainda adolescente e já inconformado com aquela situação de pobreza e injustiças que sentia na própria pele, depois de perambular pelo Nordeste, a partir de 1953, situou-se no Rio de Janeiro – um dos grandes “abrigos” dos emigrantes desse lugar.

Compositor inato e intuitivo, João do Vale, determinado a se fazer ouvir e ser conhecido como tal, acabou conseguindo conquistar o interesse dos compositores e cantores da Música Popular Brasileira e o gosto do público desse gênero de música.

Com a insurgência da ditadura militar em 1964, a essencialidade do caráter de denúncia de suas canções levou um grupo de intelectuais e artistas do Rio de Janeiro, que decidiu articular ações artístico-culturais de protesto e resistência ao autoritarismo instalado, a interessar-se pelas mesmas.

Como decorrência desses procedimentos, surgiu o *Show Opinião*, do qual João do Vale foi um dos principais personagens ao lado de Zé Kéti, Nara Leão e depois Maria Bethânia.

Neste *show*, que durou quase um ano (dezembro de 1964 a agosto de 1965), João do Vale, interpretando algumas de suas principais canções, com destaque para “Carcará”, consagrou-se como um dos grandes compositores da nossa MPB.

Detendo-nos num conjunto das suas mais significativas canções, percebemos um intrincado vínculo entre as mesmas e o contexto social nordestino e brasileiro de um modo geral. Trata-se, na verdade, de uma profunda inter-relação entre o compositor, sua obra musical e seu meio sócio-cultural, sendo este o lugar por excelência da motivação criadora e da recepção.

Desse modo, podemos constatar que o cancionário de João do Vale é obra musical que se fez uma autêntica voz de denúncia, de defesa e de resistência contra as injustiças sociais vividas pelo povo daquele lugar.

**Palavras-chave:** O cancionário de João do Vale; música popular brasileira participante; o autêntico canto do povo de um lugar.



## ABSTRACT

João do Vale, an illiterate simple black man from a numerous family, originally from Pedreiras – a small and poor village in Maranhão (a Northeastern state in Brazil) – while still in adolescence but already outraged at the poverty situation and the injustice he faced, after wondering throughout the Northeast of Brazil, since 1953 has settled down in Rio de Janeiro – one of the greatest “shelters” for the emigrants from that place.

As an innate and intuitive composer, João do Vale, determined to be heard and recognized as such, ended up by gaining the interest of the composers and singers of Brazilian Popular Music as well as the public who appreciates this genre of music.

With the uprising of the military dictatorship in 1964, the essence of the social criticism nature in his songs led a group of intellectuals and artists from Rio de Janeiro – who decided to articulate artistic and cultural actions protesting against and resisting to the instituted authoritarianism – to become interested in them.

“Show Opinião” arose out of this process and it lasted almost a year (from December, 1964 to August, 1965). João do Vale, who was one of its main characters, together with Zé Kéti, Nara Leão and later on Maria Bethânia, by performing a few of his main songs – highlighting “Carcará” – became one of the best Brazilian popular music composers.

Considering a set of his most significant songs, we notice an intricate link between them and the social environment of the Northeastern man and the Brazilian man in general. In fact, it is a question of a deep inter-relationship among the composer, its musical work and its socio-cultural environment, being the latter by excellence the origin of his creative motivation and receptivity.

Therefore, we can ascertain that João do Vale’s songbook is a musical work which made itself an authentic voice of social criticism, of defense against and of resistance to the social injustice suffered by the people of that place.

**Key Words:** João do Vale’s songbook; engaged Brazilian popular music; the authentic song of the people from a place.

# SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1 A MÚSICA POPULAR BRASILEIRA	27
1.1 A formação	27
1.2 Consolidação	33
1.3 Alguns fenômenos musicais marcantes da música popular brasileira	35
1.3.1 A intromissão sertaneja com a chegada do baião	35
1.3.2 A vez da Bossa Nova	36
1.3.3 O momento da Jovem Guarda	38
1.3.4 O Show Opinião e a música participante	39
1.3.5 A “geléia geral” do Tropicalismo	43
2 A MÚSICA POPULAR BRASILEIRA DE JOÃO DO VALE	47
2.1 O engajamento do cancionista	47
2.2 O Poeta do Povo e O Rei do Baião	53
3 ANÁLISE DAS CANÇÕES PARTICIPANTES	66
3.1. Carcará: o grito de guerra	68
3.2 “Deus escreve certo por linhas tortas”	76
3.3 Emigrar é uma forma de rebelar-se	82
3.4 O estigma da velhice	95

3.5 Um passeio em seara alheia	101
3.6 Outras vozes do povo	103
3.7 No meio do caminho intervém a dialética	114
4 ANÁLISE DAS CANÇÕES QUE VALORIZAM O PATRIMÔNIO SOCIAL E CULTURAL DO POVO DAQUELE LUGAR	120
4.1 Humor, espontaneísmo, folguedos e solidariedade na construção de uma existência coletiva	121
4.2 Os traços da espiritualidade: crença e credices	141
5 A LIRA DILETANTE	152
CONCLUSÃO	168
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	172

## INTRODUÇÃO

“Canto do Povo de um Lugar”, como se observa na epígrafe, é uma canção de Caetano Veloso da qual tomamos de empréstimo o título para o presente trabalho.

Foi pensando e refletindo sobre as canções de João do Vale que chegamos à de Caetano. E desta tornamos àquelas, concluindo que bem figuram os múltiplos sentidos sugeridos pela canção do consagrado compositor baiano.

Como ouvintes assíduos de música popular brasileira e impressionados com a expressividade de “Carcará”, canção marcante de João do Vale, fomos impelidos a conhecer outras canções deste compositor. E a eufórica impressão que tivemos ante aquela nos foi causada também por aquelas outras que então passávamos a conhecer.

Numa investigação das significações observáveis nas letras das canções que selecionamos, pudemos perceber quanto estão empenhadas na defesa dos direitos e da dignidade à grande massa populacional brasileira tida como excluída, marginalizada quanto à participação nos bens gerais (econômicos, sociais, culturais) devidos a todo cidadão, conforme estabelece a Carta Magna do País.

Notamos tratar-se de um cancionista decorrente de uma vida musical engajada na defesa desses direitos a que essa população, preponderantemente localizada no sertão Nordestino e nas periferias das grandes cidades brasileiras, longe estava de poder exercer.

Portanto, este trabalho pretende justamente demonstrar que as canções de João do Vale se constituíram numa forma de expressão artística popular de resistência e combate ao arbítrio e à exploração social e política que sobre essa população se desencadeava

como um desígnio.

Isto se realiza, de um lado, por meio de canções denunciadoras da perversa situação social em que se encontra e vive esse povo. De outro, por meio de canções que se constituem em defesa da preservação de seus hábitos, costumes e suas manifestações culturais, valores que o identificam como sujeito devida e dignamente situado num espaço.

Estes dois procedimentos em termos musicais se fizeram por três linhas temáticas vistas num conjunto constituído pelas mais significativas canções que compõem o cancionário de João do Vale. Este gira em torno de uma centena e meia delas, das quais, documentalmente, a família do compositor tem posse (PASCHOAL, 2000, p. 233-238).

Desse acervo, selecionamos as canções que consideramos as mais representativas da produção musical de João do Vale. E para isso estabelecemos como critério algo que lhes é comum. Primeiro, o fato de que a grande maioria delas é muito bem qualificada e considerada relevante no cenário histórico da Música Popular Brasileira pela crítica musical. Segundo, a constatação de que cantores/compositores consagrados de nossa MPB têm gravado em algum de seus discos e apresentado em seus *shows* musicais uma ou outra dessas canções de João do Vale. Um terceiro aspecto é o fato de que algumas delas, à vista de sua constante popularidade, podem ser consideradas como componentes das “clássicas” canções da Música Popular Brasileira. A título de exemplo, citamos “Carcará”, “Pisa na fulô”, “O canto da ema” e “A voz do povo”.

A trajetória existencial de João do Vale está intrinsecamente vinculada à sua atuação como compositor/cantor. Maranhense, natural de Pedreiras, nasceu em 1934 e faleceu em São Luís, no ano de 1996. Negro, de família pobre e de muitos filhos, semi-analfabeto, disse, em entrevista ao fascículo da coleção *Nova História da Música Popular Brasileira* (NHMPB,1977), dedicado à difusão de sua vida artístico-musical, que já aos oito ou nove

anos fizera sua primeira música como “amo” (pessoa encarregada de compor os versos a serem cantados) de um bumba-meu-boi de que participava (NHMPB, p.10, 1977). Tinha treze anos, quando sua família se mudou para São Luís e aí logo passou a participar como “amo” do bumba-meu-boi Linda Noite. Aos quatorze, saiu em busca de outra sorte no Sul do País, trabalhando como ajudante de caminhão, experimentando o garimpo em Teófilo Otoni, MG, chegando ao Rio de Janeiro em 1950. Trabalhando como servente de pedreiro durante o dia, à noite freqüentava os programas de rádio, procurando fazer com que os famosos artistas se interessassem por suas músicas. Era um período em que o baião, gênero musical de traços nordestinos, com o qual se afeiçoava, implantado por Luiz Gonzaga, reinava, com sua popularidade, no mercado do Rio de Janeiro.

Em 1953, *Estrela miúda*, música feita em parceria com Luís Vieira, gravada por Marlene, atinge o sucesso suficiente para lançá-lo na carreira de compositor (cantor) de música popular brasileira.

Em 1964, João do Vale passa a apresentar suas canções no Zicartola, restaurante do Rio de Janeiro, de propriedade do famoso compositor de samba Cartola e de sua mulher D. Zica, muito freqüentado pelos grandes expoentes da música popular e por intelectuais. Isso servirá para selar sua notoriedade, tanto que ali foi escolhido para fazer parte do grupo de artistas (ele, Nara Leão e Zé Kéti) do famoso *Show Opinião*, 1964/5 que o consagrou como uma das grandezas da Música Popular Brasileira.

Verificaremos que de suas canções impregnadas por forte sentimento de empatia com a causa popular ressumam, de um modo geral, denúncias de injustiças sociais, episódios e situações que apresentam essa gente como um povo cordato, trabalhador, crente, alegre, esperançoso, familiar, honesto, apegado à sua terra, apesar de toda sorte de dificuldades e privações a que vivem sujeitos.

Portanto, nosso método de trabalho se centrará na associação da obra com o meio social vivido por seu autor que dela se fez o grande motivador e que dela é, em certa medida, o seu destinatário.

Em leitura analítica das canções destacadas, procuramos demonstrar como esteticamente estas configuram aquela voz que, em atitude de resistência, se contrapõe às ações e aos acontecimentos que mantêm em situações de vida desfavorável, privada de direitos universalmente fundamentais à pessoa, por isso marginalizados, destituídos da condição de cidadania, o povo “desse lugar”.

As canções de João do Vale foram consumidas e bastante vivenciadas por esse povo que nelas se vê e que nelas se reconhece como tal, no período compreendido pelas três primeiras décadas da segunda metade do século XX, (e de certo modo o são ainda hoje, contudo de outra forma e numa outra perspectiva).

Embora longo, o depoimento de Ferreira Gullar (1977, p.1, grifos nossos) sobre João do Vale, apresentado como palavra de abertura do fascículo dedicado ao compositor pela já citada *Nova História da Música Popular Brasileira*, muito corrobora o que dissemos:

Devo dizer que considero João do Vale uma das figuras mais importantes da música popular brasileira. Se é certo que em 1964-5, quando se realizou pela primeira vez o *show Opinião*, os grandes centros do país tomaram conhecimento de sua existência e lhe reconheceram os méritos de compositor, não é menos certo que pouca gente se deu conta do que ele realmente significa como expressão de nossa cultura popular. Isso se deve ao fato de que João do Vale não é um compositor de origem urbana e que só agora se começa a vencer o preconceito que tem cercado as manifestações populares sertanejas. É verdade que em determinados momentos, com Luiz Gonzaga, e Jackson do Pandeiro, essa música conseguiu ganhar o auditório nacional, mas para, em seguida, perder o lugar conquistado. É que o Brasil é grande e diversificado. Basta dizer que, *quando João do Vale se tornou um nome nacional, já tinha quase trezentas músicas gravadas, que o Nordeste inteiro conhecia e cantava*, enquanto no Sul ninguém ainda ouvira falar nele. Lembro-me da primeira vez que o vi cantar em público, em 1963, no Sindicato dos Bancários, no Rio, convidado por Thereza Aragão. Dentro de um terno branco engomado, pisando sem jeito

com uns sapatões de verniz, entrou em cena. Parecia encabulado, mas quando começou a cantar, empolgou o auditório. Era como se nascesse ali o novo João do Vale que, menos de dois anos depois, na arena do Teatro Opinião, fazia o público ora rir, ora chorar com a força e a sinceridade de sua música e de sua palavra. *Autenticidade é uma palavra besta mas é na autenticidade que reside a força desse João maranhense, vindo de Pedreiras para dar voz nacional ao sertão.* Mas não só nisso, e não apenas no seu talento, como também em sua cultura.

Há gente que pensa que culto é apenas quem leu muitos livros. No entanto, se tivesse tido, como eu, a oportunidade de ouvir João cantar as suas músicas sertanejas que ele sabe, *veria que ele é a expressão viva de uma cultura.* De uma cultura que não está nos livros mas na memória e no coração dos artistas do povo.

Nosso propósito, com os grifos efetuados no texto de Ferreira Gullar acima transcrito, é o de apontar neles, no primeiro, a ênfase na grande receptividade das canções de João do Vale, sobretudo no meio da população que elas mais particularmente representavam e para a qual muito significavam; nos dois outros, observa-se a ênfase na força do engajamento do cancionista na missão a que direcionou sua trajetória artístico-musical.

Para dar suporte ao trabalho, nesta perspectiva metodológica, recorreremos aos postulados teóricos formulados por Antonio Candido em seus estudos relativos à literatura e à sociedade.

Em seu livro *Literatura e sociedade* (1967), Candido afirma, de início, que tanto o tradicional postulado, rigoroso em fins do século XIX, segundo o qual a obra de arte devia ser estudada pelo seu condicionamento social, quanto a posição posterior, oposta, que determinara ser a obra independente de quaisquer condicionamentos e que, por isso, deveria ser vista tão-somente pelos seus aspectos formais, já não têm mais sentido:

Hoje sabemos que a integridade da obra não permite adotar nenhuma dessas visões dissociadas; e que só a podemos entender fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra, em que tanto o velho ponto de vista que explicava pelos fatores externos, quanto o outro, norteado pela convicção de que a estrutura é virtualmente independente, se combinam como momentos necessários do processo interpretativo. Sabemos, ainda, que o *externo* (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, interno (CANDIDO, 1967,



p. 4).

Após descrever os tipos que considera mais comuns de estudos sociológicos em literatura, seis ao todo, Candido afirma que em todos se pode notar o interesse para os aspectos sociais que compõem a matéria da obra, para a influência do meio na elaboração da mesma ou ainda para a função dela na sociedade. Enfim, em todos, o que se observa é a invocação do fator social para explicar a composição da obra numa tentativa de determinar seu efeito e a sua validade para a sociedade.

E ainda prosseguindo nessa empreitada de situar o problema, Candido invoca Otto Maria Carpeaux que, segundo ele, em elucubrações semelhantes, chegou a um método a que denominou de estilístico-sociológico que se encontra inserido na introdução de sua *História da Literatura Ocidental*. Nele, para Candido, Carpeaux inscreve o que deveria ser objeto de toda a atenção dos estudos literários nos anos subseqüentes. Tais estudos, cuja síntese operada é o desfazimento da dicotomia fatores externos e internos como elementos obrigatoriamente observáveis na análise da obra, resultarão numa estética em que os elementos de ordem social serão “trazidos ao nível da fatura, para entender a singularidade e a autonomia da obra” (CANDIDO, 1967, p. 16).

Nessa perspectiva, Candido chega ao ponto central do que norteará os pressupostos de seu estudo e os formulará a partir de duas proposições indagadoras. A primeira quererá saber que influência o meio social exerce sobre a obra de arte. A segunda, o contrário, que influência a obra de arte exerce sobre o meio. E informa que o objeto precípua de seu trabalho consiste em desenvolver a primeira, sem deixar completamente de lado a segunda.

Isto posto, aponta como procedimento imediato a investigação das

influências concretas dos que denomina “fatores socioculturais” na obra, afirmando que os mais decisivos se ligam à estrutura social, em que se pode observar com mais evidência a definição tanto da posição social do artista quanto o delineamento dos receptores; aos valores e ideologias, nos quais se vislumbram a forma e o conteúdo da obra; às técnicas de comunicação, em que são observadas a fatura e transmissão. Com isso, Candido (1967, p. 25) menciona que:

Eles marcam [...] os quatro momentos da produção, pois: *a)* o artista, sob o impulso de uma necessidade interior, orienta-o segundo os padrões da sua época, *b)* escolhe certos temas, *c)* usa certas formas e *d)* a síntese resultante age sobre o meio.

E conclui:

Como se vê, não convém separar a repercussão da obra da sua feitura, pois, sociologicamente ao menos, ela só está acabada no momento em que repercute e atua, porque, sociologicamente, a arte é um sistema simbólico de comunicação inter-humana, e como tal interessa ao sociólogo. Ora, todo processo de comunicação pressupõe um comunicante, no caso o artista; um comunicado, ou seja, a obra; um comunicando, que é o público a que se dirige; graças a isso define-se o quarto elemento do processo, isto é, o seu efeito.

Esse efeito que, em outras palavras, seria a significação que da obra se depreenderá, não se restringe a mera transmissão de noções e conceitos, pois se configura a partir de realidades provenientes do labor criativo do artista que transpõem suas vivências.

Todavia, como é à sociedade em que se insere que o artista recorre na captação do tema e na modelação da forma de sua obra que, ao fim e ao cabo, também a ela se destina, é válido observar o modo como são socialmente condicionados os três momentos afetos à produção da obra, produto e objeto de comunicação expressiva. Segundo Candido, eles “se traduzem, no caso da comunicação artística, como *autor, obra, público*” (CANDIDO, 1967, p. 26, grifos do autor).

Tendo em vista a variação dos fatores sociais de conformidade com o tipo de arte e a orientação dada à obra, para Candido, esta pode ser classificada, sociologicamente considerada, em dois tipos de arte: de agregação e de segregação.

A arte de agregação se caracteriza, em última análise, como aquela que procura estabelecer-se aos moldes dos padrões gerais de comunicação e expressão aceitos e assentados no meio social a que se destina. Já a de segregação, ao contrário, propõe transformações e mudanças, novas formas de expressão a esses padrões gerais sedimentados.

Diz Candido (1967, p. 27), na verdade, tratar-se de dois aspectos presentes em toda obra e que ocorrem em proporções variáveis dependendo da propensão ao domínio ora da expressão grupal, ora das características individuais do autor. Interessa-lhe aí, todavia, ver dois fenômenos sociais gerais que considera importantes: “a integração e a diferenciação”:

A integração é o conjunto de fatores que tendem a acentuar no indivíduo ou no grupo a participação nos valores comuns da sociedade. A diferenciação, ao contrário, é o conjunto dos que tendem a acentuar as peculiaridades, as diferenças existentes em uns e outros. São processos complementares, de que depende a socialização do homem; a arte, igualmente, só pode sobreviver equilibrando, à sua maneira, as duas tendências referidas.

Em seguida, Candido passa a discorrer a respeito de cada um daqueles três integrantes essenciais da comunicação artística: o autor, a obra e o público. Com isso, lembra, encaminha suas reflexões para o esclarecimento ou a resposta à indagação feita quanto à influência do meio sobre a obra de arte, não deixando também de se referir a elementos que apontem os aspectos em que se percebem a ação da arte sobre o meio social. Diz ele que

Com efeito, a atividade do artista estimula a diferenciação de grupos; a criação de obra modifica os recursos de comunicação expressiva; as obras delimitam e organizam o público. Vendo os problemas sob esta dupla

perspectiva, percebe-se o movimento dialético que engloba a arte e a sociedade num vasto sistema solidário de influências recíprocas (CANDIDO, 1967, p.28).

Pondo-se, em seguida, a tratar da posição do artista na sociedade como também do papel deste nela exercido, de seus procedimentos e o grau de percepção que dele tem esta mesma sociedade, aceita o fato de que o artista é de algum modo direcionado por “forças sociais condicionantes”, pois

Os elementos individuais adquirem significado social na medida em que as pessoas correspondem a necessidades coletivas; e estas, agindo, permitem por sua vez que os indivíduos possam exprimir-se, encontrando repercussão no grupo. As relações entre o artista e o grupo se pautam por esta circunstância e podem ser esquematizadas do seguinte modo: em primeiro lugar, há necessidade de um agente individual que tome a si a tarefa de criar ou apresentar a obra; em segundo lugar, ele é ou não reconhecido como criador ou intérprete pela sociedade, e o destino da obra está ligado a esta circunstância; em terceiro lugar, ele utiliza a obra, assim marcada pela sociedade, como veículo das suas aspirações individuais mais profundas (CANDIDO, 1967, p. 30).

E na esteira das observações feitas no texto acima, Candido (1967, p. 35, grifos do autor) formula suas conjecturas quanto a “A configuração da obra”. E a esse respeito faz vir à lembrança que “os valores e ideologias contribuem principalmente para o *conteúdo*, enquanto as modalidades de comunicação influem mais na *forma*”.

Desse modo, com fatos decorrentes da história da evolução das sociedades investidas de seus valores sociais e culturais, valendo-se de exemplos que vão desde a sociedade primitiva à moderna, passa a demonstrar a influência das condições e dos fatores sociais, do meio ambiente influenciando forma e conteúdo da produção artística.

Assim, chega ao terceiro elemento fundamental da comunicação artística, como estabelecera, que é o público. Como anteriormente, focaliza, de início, as sociedades primitivas para apontar a grande proximidade e mesmo a imbricação entre autor e público

numa produção artística, via de regra, circunstancial, momentânea e imediatista, já que as manifestações artísticas eram, intrinsecamente, ligadas às atividades econômicas e sociais.

Isto para demonstrar que o inverso vai ocorrendo à medida que as sociedades crescem e se distinguem demográfica, cultural e tecnologicamente. Quanto mais civilizada e moderna a sociedade, mais se constitui num público, cuja influência participativa se faz noutra nível. Neste ponto, a relação autor-obra-público e público-obra-autor torna-se complexa. Implica desde um público, aparentemente abstrato, ambíguo, diversificado e anônimo, como um autor mais individualizado, por conseguinte mais distante e mais diversificado.

Mediante esses mecanismos de funcionamento em que se vê envolvida a criação artística, os quais são fatores sociais integrantes desse processo criativo e que, por isso, em certa medida, na obra, também se constituem em componentes estéticos, Candido (1967) passa a observar os modos como se processam os estímulos da criação literária.

Começa por rechaçar o ponto de vista que denomina de ilusão antropocêntrica segundo o qual o mundo se faz e se estabelece conforme a realidade concebida pela perspectiva de visão do sujeito dominador ou superiorizado. Não admite, tampouco, que o outro pólo, ou seja, que a condição circunstancial de inferiorizado seja relegada a uma situação de intangibilidade que acabe por impedir-lhe possibilidades de superação e de transformações naturais.

Com isso, Candido quer demonstrar que as diferenças reais existentes entre o que chama de homem primitivo, homem rústico iletrado (mas civilizado) e homem civilizado (letrado) comprovadamente não se dão biologicamente, mas sim em razão dos valores sociais e culturais que se prescrevem e preservam.

Atendo-se ao que ocorre com o homem primitivo e o homem rústico, no que

toca à obra de arte (Candido refere-se à literatura oral), para que não se perca a integridade estética, põe-se a estabelecer distinções entre o que denomina de “função total, função social e função ideológica”.

A função total consigna-se no fato de a obra de arte, em virtude de sua dimensão estética, ir além do âmbito de seu espaço ganhando caracteres de universalidade.

A função social consiste no fato de a obra estar voltada para uma espécie de satisfação dos aspectos sociais, espirituais, mantendo a ordem estabelecida, ou mesmo provocar mudanças nestas esferas.

Candido apresenta como exemplo a ambas o poema *Odisséia*. Diz, para exemplificação da função total, que “O aspecto central que fere a sensibilidade e a inteligência é esta representação de humanidade que ela contém, este contingente de experiência e beleza, que por meio delas se fixou no patrimônio da civilização, desprendendo-se da função social que terá exercido no mundo helênico” (CANDIDO, 1967, p. 54-55). Sobre a função social diz que

Assim, os episódios da *Odisséia* cantados nas festas gregas, reforçavam a consciência dos valores sociais, sublinhavam a unidade fundamental do mundo helênico e a sua oposição ao universo de outras culturas, marcavam as prerrogativas, a etiqueta, os deveres das classes, estabeleciam entre os ouvintes uma comunhão de sentimentos que fortalecia a solidariedade, preservavam e transmitiam crenças e fatos que compunham a tradição da cultura.

Ainda referindo-se à função social, o crítico atribui-lhe como uma sua especificidade o predomínio na arte dos iletrados, a qual tem mais presente o sentimento de grupo, ao contrário da erudita que já visa mais à “leitura individual”, à “singularidade diferenciadora dos indivíduos, do que para o patrimônio comum dos grupos” (CANDIDO, 1967, p. 55).

A função ideológica diz respeito tanto às pretensões e intenções que o artista deseja deixar inscritas em sua obra, quanto aos propósitos e aspirações que o receptor espera nela encontrar. Candido diz que são os “desígnios conscientes, que passam a formar uma das camadas de significado da obra. O artista quer atingir determinado fim; o auditor ou leitor deseja que ele lhe mostre determinado aspecto da realidade” (CANDIDO, 1967, p. 55).

Esta função exemplifica com *Memórias póstumas de Brás Cubas*, supondo que Machado quisesse dizer que nela “a vida é enganadora e que a virtude é uma questão de aparência. Do seu lado, o público dirá se a obra lhe mostrou ou não esta concepção” (CANDIDO, 1967, p. 56). Diz ter aqui um caso de obra interessada, não obstante a função ideológica seja mais apropriada aos propósitos políticos, religiosos ou filosóficos. Mas para que se garanta equilíbrio à obra de arte, dos letrados ou iletrados, diz Candido, é necessária a concomitante presença das três funções.

Em seguida o crítico dedica-se a considerações mais específicas sobre a literatura dos que ele classificou de iletrados (a dos primitivos e a dos rústicos das sociedades civilizadas), procurando demonstrar que para o estudo desta a perspectiva sociológica é indispensável, porque esse tipo de literatura está intimamente vinculado à vida coletiva. Tal abordagem tornar-se-á, todavia, secundária, se utilizada para a análise da obra de erudição, ou seja, da literatura letrada:

Pode-se com efeito duvidar da sua eficácia para compreender, individualmente, os temas poéticos de Baudelaire ou as inovações formais de Mário de Andrade; mas não para entender os contos populares, as modas de viola, as adivinhas ou o canto de morte dos tupinambás. (...) Elas não podem ser entendidas mediante a aplicação pura e simples dos métodos a que ele (o estudioso de literatura) está habituado, e que supõem na obra uma relativa autonomia, pois, mesmo quando transcritos, não são *textos*, decifráveis diretamente. Não podem ser desligados do *contexto*, -- isto é da pessoa que as interpreta, do ato de interpretar e, sobretudo, da situação de vida e de convivência, em função das quais foram elaboradas e são executadas. (CANDIDO, 1967, p. 58).

Candido finaliza esta abordagem quanto aos estímulos à criação artística reiterando o fato de que a compreensão da mesma se torna mais eficaz, se observada em referência ao contexto social, sobretudo, quando se trata daquelas de natureza primitiva ou rústica.

Ressalta ainda que estas duas manifestações artísticas têm caráter desinteressado, pois, embora estejam vinculadas aos valores e estado de ânimo do grupo social com o qual o criador tenha ligação, não são utilitárias no sentido que lhes procuram atribuir as ideologias sectárias do tipo evolucionista ou marxista, por exemplo.

Por fim, o crítico chega ao último capítulo de natureza teórica de *Literatura e sociedade* (1967). Trata-se de “O escritor e o público”. E principia Candido afirmando que, numa sociedade, o escritor, além de ser um indivíduo que expressa sua obra, com o que se singulariza mediante os outros, tem um papel social que de certo modo o compromete perante os demais escritores e as expectativas de leitores. Entende que “A matéria e a forma da sua obra dependerão em parte da tensão entre as veleidades profundas e a consonância ao meio, caracterizando um diálogo mais ou menos vivo entre criador e público” (CANDIDO, 1967, p. 86).

A literatura, diz o crítico, se configura como “um sistema vivo de obras, agindo umas sobre as outras e sobre os leitores; e só vive na medida em que estes a vivem, decifrando-a, aceitando-a, deformando-a” (CANDIDO, 1967, p. 86). Portanto, a relação autor-obra-público e vice-versa é dinâmica, numa viva cadeia de ação-reação, pois a obra é um produto sujeito a percepções múltiplas, já que seus receptores não são unânimes e homogêneos na visão de mundo de realidade ou realidades que a obra motivam ou motivaram e que, de algum modo, com o autor compartilham ou compartilharam.

Perscrutando ainda mais a influência possível entre autor e público, cuja



inter-relação se faz sobremaneira pela obra, Candido (1967) entende que o escritor tem, na reação do público, do qual, quer queira ou não, depende, uma faceta de sua imagem. E trata-se de público heterogêneo, que se expressa numa multiplicidade de manifestações, indo desde especialistas em crítica de arte a uma gama variada de leitores cujas posições sociais e culturais influenciam mais ou menos. Mais precisamente, nas palavras do crítico:

Para correlacionar (agora em termos práticos) o problema do escritor e do público no quadro da presente análise, lembremos que o reconhecimento da posição do escritor (a aceitação das suas idéias ou da sua técnica, a remuneração do seu trabalho) depende da aceitação da sua obra, por parte do público. Escritor e obra constituem, pois, um par solidário, funcionalmente vinculado ao público; e no caso deste conhecer determinado livro apenas depois da morte do autor, a relação se faz em termos de posteridade. De modo geral, todavia, a existência de uma obra levará sempre, mais cedo ou mais tarde, a uma reação, mínima que seja; e o autor a sentirá no seu trabalho, inclusive quando ela lhe pesa pela ausência (CANDIDO, 1967, p. 89).

E em termos práticos, como informa, ele dedica-se a demonstrar em todo o restante do capítulo como isso se dá na trajetória da literatura brasileira.

Podemos concluir, do que expõe Antonio Candido em *Literatura e sociedade* (1967), que, em se tratando de arte, de um modo geral, embora ele se concentre na literatura, é improdutivo e ineficiente querer explicá-la ou interpretá-la tomando apenas um dos aspectos que a compõem. A obra de arte é inextricavelmente forma e conteúdo no dizer de Candido. Cometeram (e cometem) equívocos tanto os tradicionais estudos literários que insistiram (e insistem) em explicá-la como resultante da ação de fatores externos a ela, quanto os que quiseram vê-la como um sistema absolutamente autônomo e que, por isso, em si mesma, no âmbito de seus próprios limites se encerrariam todas e quaisquer explicações.

Como objeto estético que é, a obra de arte, literalmente, não é espelho de quaisquer realidades, nem tampouco transposição ou mero reflexo da mesma. Antes dela, há

um autor, seu criador. Este sim, sujeito histórico, está inserido numa sociedade com a qual se relaciona, sociedade esta para a qual destina sua obra que na mesma, de alguma forma, irá repercutir. Dizendo, portanto, de outro modo, ninguém cria do nada, nem cria algo para nada ou apenas para si mesmo, senão que cria a partir de algo (a realidade vivida, sua visão de mundo) e para alguém além de si mesmo.

Neste sentido, sempre sob uma perspectiva estética, não se pode deixar de lado, ao se interpretar e analisar uma obra de arte, os fatores sociais que a compõem, observando e considerando, na dimensão da ambigüidade que o seu sistema simbólico estabelece, aqueles três elementos primordiais que dão sentido à sua existência: autor, obra e público. E ainda uma vez mais recorrendo ao texto de Candido (1967, p. 64), diríamos que

A arte, e portanto a literatura, é uma transposição do real para o ilusório por meio de uma estilização formal, que propõe um tipo arbitrário de ordem para as coisas, os seres, os sentimentos. Nela se combinam um elemento de vinculação à realidade natural ou social, e um elemento de manipulação técnica, indispensável à sua configuração, e implicando uma atitude de gratuidade. Gratuidade tanto do criador no momento de conceber e executar, quanto do receptor, no momento de sentir e apreciar.

No cancionário de João do Vale, essa intrincada relação entre autor, obra e público se observa como a essência de sua obra musical. Podemos mesmo dizer que, neste caso, a obra é a síntese dessa profunda relação entre o compositor e o seu universo social. E este, concebido pelo particularismo social nordestino em que se formou e que o estigmatizou, bem como pela universalidade desses traços sociais como caracteres de determinada categoria social brasileira àquela identificada.

Isso se torna mais visível, quando se tem presente que esse universo social motivador das canções de João do Vale, no qual ele próprio substancialmente se forjou, se caracteriza, pelas contingências a que foi relegado, por um povo rústico com o qual o

comprometimento imediatista da obra é maior. Conforme assinalou Candido (1967, p. 74):

As formas primitivas de literatura repousam mais direta e perceptivelmente sobre os estímulos imediatos da vida social, sobretudo os fatos de infra-estrutura, que nas literaturas eruditas só aparecem como elemento condicionante depois de filtrados até à desfiguração por uma longa série de outros fatos.

É nesse prisma, portanto, que a seguir demonstraremos ter-se cunhado a obra musical deste compositor/cantor nordestino que, solidário a seu contexto social de origem, em expressão artística musical, erigiu sua voz como forma de combate contra uma situação de flagrante discriminação econômica, social e cultural e soube, oportunamente, inserir esta causa em causas comuns mais gerais do povo brasileiro.

A história do compositor/cantor João do Vale se inscreve a partir de sua ascensão ao universo da história da Música Popular Brasileira. Isto se dá precisamente com sua singular e marcante participação do *Show Opinião*. Por isso, julgamos necessário situá-lo no contexto da História da Música Popular Brasileira. E isso será feito em certa medida correlacionado com a trajetória de sua vida. Desse modo, poderemos observar o nível de relação do cancionista com as formas musicais, os colegas compositores/cantores e o público de um modo geral de seu tempo.

O passo seguinte será, por meio da análise literária interpretativa, apontarmos, nas letras das canções selecionadas, as formas de resistência que estas desempenharam. Primeiro aquelas empenhadas nas questões sociopolíticas que, como uma voz daquele povo, põe-se em combate de resistência ao confinamento a que se vê relegado. Depois as dedicadas à conservação das manifestações culturais do povo desse lugar. Estas se elaboram por estilos diferentes. De um lado são canções construídas pelo irreverente olhar do humor e da jocosidade, um traço de comportamento bem a caráter do povo nordestino

especificamente e do brasileiro de um modo geral. De outro, canções que a crença e a credence, outro fundo traço caracterizador, são o tema e conformam o estilo.

As canções todas contêm episódios ou situações que dizem respeito à vida desse povo a que está vinculado e que, de certa forma, ao absorvê-las, reescreve seu endosso ao artista, numa solidificação desse vínculo, como demonstra Candido (1967) em sua obra.

# **1 A MÚSICA POPULAR BRASILEIRA**

## **1.1 A formação**

A Música Popular Brasileira é fecunda de fatos, acontecimentos, eventos e episódios culturais, estéticos, sociais e políticos a cujos desenvolvimentos esteve e tem estado vinculada intrinsecamente.

Trata-se, pois, de um fato estético associado aos fenômenos de natureza humana da realidade social brasileira de tal modo, que, na grande maioria deles, se tem feito presente e de maneira muito significativa, manifestando-se com evidentes atuações repercussivas.

Podemos dizer que, se há uma produção artística em que logo se percebe a presença de sua função social, para dizer com Candido (1967), uma delas é a Música Popular Brasileira.

Uma vista em sua história nos mostra sua densa inter-relação com a sociedade de forma influente e influenciável, como vanguarda e retaguarda. Diríamos, recorrendo outra vez a Caetano Veloso, que a Música Popular Brasileira, desde que o samba é samba, é assim (“Desde que o Samba É Samba”, Polygram, cd 4, 1994).

Na verdade, a rigor, assim é desde muito antes, desde a fase colonial, em que canções populares, jungidas a danças, foram se adensando e se sistematizando com as manifestações artísticas populares nas festas religiosas, oficiais e demais atividades comemorativas.

Da crescente urbanização da civilização portuguesa no século XVI, que se

estendia à colônia brasileira, resultou uma estreita convivência das raças que a constituíam. Inevitável seria, pois, que os costumes se inter-relacionassem e disso adviessem manifestações culturais populares cuja formação continha caracteres de traços portugueses, negros e índios.

Daí, da mistura e combinação de sons de violas, guitarra, gaita, atabaques, tambores foi emergindo uma música original, popular, em contraste com os cantos e hinos religiosos, as bandas militares cultuados pela Igreja, os aristocratas e cortesãos. Principiava desse modo a formação da música popular brasileira:

A novidade de uma música produzida pela gente do povo das cidades, para atender às expectativas do lazer urbano, estava nascendo em Portugal de Quinhentos. E, tal como mais tarde viria a confirmar-se no Brasil, essa música popular surgia como criação das camadas mais humildes dos negros e brancos pobres das cidades, talvez por isso mesmo chamados de patifes (TINHORÃO, 1998, p. 29).

A história da Música Popular Brasileira dá-nos conta da evolução dessa nova forma musical que, vultosa e rica em detalhes de acontecimentos e episódios, se realiza desse momento em diante ao longo dos séculos subseqüentes.

Nessas manifestações iniciais, observa-se que, como uma arte originariamente popular, sua prática ocorre com a ativa participação de todos dançando e cantando, não obstante tenha sido individualmente composta. Tal como diz Candido (1967, p. 38-9) nas sociedades rústicas há uma co-participação de autor e público na execução da obra.

No percurso dessa história vamos encontrar Gregório de Matos, nosso mais eminente poeta barroco, como também um dos principais compositores de canções populares que são apontadas pelos estudiosos do assunto com a denominação de lundu. Segundo Segismundo Spina (apud ALBIN, 2003, p. 19),

O lundu, de origem portuguesa ou quimbunda, bem como outras danças populares portuguesas que haviam sido condenadas pela Inquisição e pelos jesuítas, conservou-se com toda a sua pujança no Brasil, sobretudo na época de Gregório. O lundu era uma dança dengosa, cantada e executada com todos os ritmos e voluptuosidades da coreografia [...] Mais tarde essa forma frenética que emigrou da África, com o desaparecimento da vivacidade e do requiebro peculiares, passou a ser cantada ao som da viola e da guitarra, como evocação das saudades, evoluindo então para as modinhas, de criação americana, que tanto fizeram chorar a viola de Gregório e tanto caracterizaram o folclore dos séculos seguintes em Portugal e no Brasil. Gregório foi, pois, o “Homero do Lundu”, que ele tanto aperfeiçoou e com o qual impressionou a estância do recôncavo durante o tempo do seu reinado.

Posteriormente, no século XVIII, o lundu, embora não fosse abandonado, vai perdendo hegemonia à medida que se impõe e se sobrepõe um outro tipo de canção mais praticada: a modinha. E o destaque agora, como exímio compositor também de lundus, mas sobremaneira da modinha, a canção em voga, é o mulato carioca e poeta que em Portugal, ao lado de Bocage, integrou o Arcadismo, Domingos Caldas Barbosa.

Afirmam os estudiosos que a modinha, ao contrário do lundu, que conjugava dança e canto, é eminentemente um canto de salão lírico, sentimental. Da modinha originou-se o samba. A esse respeito disse Mário de Andrade (apud ALBIN, 2003, p. 29):

À medida que esta (a modinha) desaparece ou vive mais desaparecida dos seresteiros, vai sendo, porém, substituída pelo samba-canção, que é realmente uma modinha nova, de caráter novo [...] A modinha de salão, passada pra boca do povo, adotou os mesmos ritmos coreográficos, o da valsa e o do xote principalmente. Ora, estes eram sempre ritmos importados, não de criação imediata nacional. O samba-canção é a nacionalização definitiva da modinha.

Da modinha advém a canção seresteira, que para Albin (2003, p. 30) é “A modinha, hoje denominada popularmente de seresta nos botequins e nas churrascarias de subúrbio do Rio de Janeiro, onde se refugiou, reveste também o ritmo do fox-canção brasileiro, tão divulgado nas décadas de 1930 e 1940.”

A essa altura, segundo Tinhorão (1998), a música popular brasileira já atingira um certo grau de depuração, tanto que a criação fazia-se pelo sistema de parceria entre música e poesia. E dentre alguns outros, o grande nome foi outro poeta mestiço de origem humilde: Laurindo Rabelo, denominado o poeta lagartixa. Afirma Tinhorão (1998, p.146) que “Quanto a Laurindo Rabelo, não há dúvida de que foi o primeiro poeta brasileiro a ganhar renome como compositor popular entre o público das grandes cidades brasileiras.”

O caráter de música popular urbana advinda das camadas rústicas da população, constituídas, sobretudo, por negros e mestiços que viviam de pequenos ganhos provindos de serviços braçais, se evidencia com o aparecimento, disseminação e duradoura permanência, por sua grande aceitação, na denominada música de barbeiro.

Desses pequenos serviços praticados por mestiços e negros, escravos ou livres, figurava o de barbeiro. E no espaço de tempo próprio entre um serviço e outro aprendiam e executavam instrumentos musicais.

Por ocasião das festas populares e religiosas punham-se juntos a executar seus instrumentos e assim acabou por originar-se essa música popular típica, a dos barbeiros:

Assim, como tinham as mãos livres, sua vocação musical podia desde logo dirigir-se para o aprendizado de instrumentos tecnologicamente mais aprimorados, como rabecas e trombetas. E ao juntarem-se para a execução concertante de música instrumental, tornavam-se também capazes de conciliar seções de sopro, corda e percussão, produzindo um tipo de música alheia a qualquer preocupação de funcionalidade, o que valia dizer gratuita e em nível de gosto puramente estético (TINHORÃO, 1998, p. 159).

É ainda em Tinhorão que se pode obter a amostra de um exemplo significativo da atuação desses músicos barbeiros encontrada em um romance brasileiro – *Memórias de um sargento de milícias* -- cuja temática é exatamente a forma de vida do povo



simples (rústico no dizer de Antonio Candido) da corte do Rio de Janeiro:

As festas daquele tempo eram feitas com tanta riqueza e com muito mais propriedade, a certos respeitos, do que as de hoje: tinham entretanto alguns lados cômicos; um deles era a música de barbeiros à porta. Não havia festa em que se passasse sem isso; era coisa reputada quase tão essencial como o sermão; o que valia porém, é que nada havia mais fácil de arranjar-se; meia dúzia de aprendizes ou oficiais de barbeiro, ordinariamente negros, armados, este com um pistão desafinado, aquele com uma trompa diabolicamente rouca, formavam uma orquestra desconcertada, porém, estrondosa, que fazia a delícia dos que não cabiam ou não queriam estar dentro da igreja (Apud TINHORÃO, 1998, p. 164).

Adiante, nas transformações decorrentes dessa viva ebulição musical popular, sabe-se que houve uma certa incorporação estatal da música popular instrumental por iniciativa das corporações militares que passaram a instituir suas bandas musicais e com elas acabam mesmo competindo entre si. Por falta de habilitados para tal fim em seus quadros, tornavam músicos militares, na sua grande maioria, aqueles barbeiros músicos. E esta parece ter sido a principal razão da progressiva rarefação desses músicos, na medida em que crescia a atuante presença das bandas musicais militares.

A acentuada disputa entre elas suscita em seus componentes a criação de ritmos, melodias inclusive passos de movimentações. O desenvolvimento e aprofundamento dos mesmos resultarão as músicas e danças atuais como o maxixe e o frevo e daí a pouco o samba.

Antes, todavia, que o samba se configure como tal, haverá a forte incidência do que se pode dizer seu precursor, o choro. Afirmam os estudiosos da Música Popular Brasileira que a essa altura a elite voltava sua atenção ao que julgava conferir-lhe maior prestígio cultural, ou seja, às músicas e musicais europeus como a ópera, a opereta, as valsas e polcas. O povo compreendido pela classe média e baixa mantinha seus saraus musicais. E na inevitável absorção da música estrangeira, transformava-a com acentuados caracteres

brasileiros. A mais acentuada e principal consequência foi essa música peculiar à base do cavaquinho, violão e flauta, numa execução carregada de sentimento *choroso*: o choro, (o chorinho):

O choro foi o recurso de que se utilizou o músico popular para executar, a seu modo, a música importada, que era consumida a partir da primeira metade do século XIX nos salões de baile da alta sociedade. A música gerada sob o impulso criador e improvisatório dos chorões logo perdeu as características do país de origem, adquirindo feição e caráter perfeitamente brasileiros, a ponto de se tornar impossível confundir uma *Polka* da Boêmia, uma *Scottish* teuto-escocês ou uma *Walsa* alemã ou francesa com o respectivo similar brasileiro saído desses chorões que se chamaram Calado, Chiquinha Gonzaga, Anacleto de Medeiros, Irineu Batina, Mário Cavaquinho, Sátiro Bilhar, Candinho Trombone, Pixinguinha (ALBIN, 2003, p. 39)

Mas, sem dúvida, o acontecimento artístico-musical que será o conduto para o samba e a sua consolidação é uma outra importação, trata-se do carnaval. De origem européia, o carnaval foi tão assimilado que se tornou nossa maior festa nacional e um dos traços dos caracteres do povo brasileiro, incrementado pelas formas musicais existentes, o maxixe, a marcha, o choro, o frevo e o que seria sua insígnia, o samba, outra genuína marca de brasilidade.

E o samba com sua gama de variações em que instrumentos, ritmos, passos, compassos se distinguem e se combinam: o samba de roda, o samba de carnaval, o samba de partido alto, o pagode e outros, a exemplo do carnaval, com o qual mantém uma arraigada relação metonímica, ficou sendo para sempre a música brasileira.

Referindo-se ao surgimento do samba, diz Albin (2003, p. 65, grifos do autor) que

Da música à base de percussão e de palmas, produzidas por esses negros com o nome de *batucada*, iria nascer o samba, palavra de origem africana (Angola e Congo), provavelmente corruptela da palavra *semba*, que pode significar, de um lado, umbigada, ou seja, o encontro lascivo dos umbigos

do homem e da mulher na dança do batuque antigo; de outro, tristeza e melancolia (ou quem sabe saudade da terra africana natal, tal como os *blues* nos Estados Unidos) – como bem cantou Caetano: “A tristeza é senhora/ Desde que o samba é samba é assim”. Aliás, a expressão samba foi publicada pela primeira vez (3/2/1838) por Frei Miguel do Sacramento Lopes Gama, na revista pernambucana *Carapuço*, restringindo-se a definir, então, mais um tipo de dança ou de folguedo popular de negros.

## 1.2 Consolidação

Podemos afirmar que, atingido esse estágio, a Música Popular Brasileira está formada. Sua alma e fisionomia se configuraram. Estabeleceu sua autonomia e identidade nacional interna e externamente.

Desde então, seu desenvolvimento se faz com a desenvoltura de uma música amadurecida. Arraigada nos princípios desta identidade, a Música Popular Brasileira é samba, por mais variações, ramificações que dele derivem, por mais diálogos e intertextualizações que com outras mantenha. E isto, não obstante, também, as outras manifestações musicais do Brasil prossigam em sua performance sofrendo ou não influências, estabelecendo ou não diálogos e intertextualizações.

Nessa altura, estamos nas últimas décadas da primeira metade do século XX, anos 30, 40 e 50. Vividas as duras experiências das duas guerras mundiais, o País ingressa progressivamente no mundo da industrialização, nos primeiros momentos de massificação, principalmente com o advento do rádio e do disco. Épocas das denominadas eras do nacionalismo do governo de Getúlio Vargas e, em seguida, do desenvolvimentismo de Kubitschek.

Tem início, portanto, o fenômeno de distanciamento entre o autor e o público com a intermediação do veículo de comunicação de massa. Dá-se cada vez mais a

profissionalização do compositor/cantor e a massificação do povo. Ou, como sentenciar Antonio Candido (1967), a individualização do criador e a abstração do público. Todavia há uma grande profusão, nesse período, da Música Popular Brasileira nacional e internacionalmente. Inumeráveis grandes compositores e cantores passam a ser conhecidos e reconhecidos. Por conseguinte, como também se viu em Candido, o autor tem um maior comprometimento junto a seu grupo e junto ao público.

Há, assim, em termos de produção de música popular, uma aproximação e sintonia entre classes sociais diferentes. Os grandes sambistas dos morros do Rio de Janeiro e das periferias e favelas de São Paulo principalmente, os dois centros urbanos em que tais fenômenos culturais mais acontecem, se envolvem e se misturam com pessoas da classe média e médio-alta pelo comum interesse de produção e difusão dessa música.

Para falar com Albin (2003), é a “Era de Ouro da MPB”. Passam a desfilar e a se destacar pelas rádios e discos os grandes nomes da música popular até então anônimos coletivos. Donga, um dos considerados compositores entre os demais, que participou do famoso grupo Os Oito Batutas, liderado pelo mais famoso ainda Pixinguinha, registrou, em 1917, a canção de sua autoria em parceria com Mauro de Almeida “Pelo telefone”, fato que a tornava o primeiro samba oficializado.

Em referência a esse fato, lê-se a interessante passagem da obra do estudioso acima citado:

Donga foi registrar música e letra na Biblioteca Nacional, o que equivalia a tirar patente da música. Trocando em miúdos, significava que uma música popular estava atingindo o estágio importante de produto comercial passível de ser vendido e de gerar lucros, o que definia o começo da profissionalização da MPB. “Pelo telefone”, gravado pela Banda Odeon e logo depois pelo Baiano da Casa Edison, trouxe também a Donga um grande aborrecimento ao final da vida --- a polêmica mantida com Almirante, que insistia na tese de a música ter sido uma criação coletiva (ALBIN, 2003, p.

70).

Se por um lado, com a franca inserção na era da industrialização, expandem as produções e seus criadores, tanto no incipiente mercado interno como no externo, seria ingênuo não considerar que, também, por outro, estaríamos vulneráveis à entrada da produção exterior e à conseqüente competitividade em que o mais poderoso administra e controla os rumos do consumo.

Por isso, o período foi de grande difusão da nossa MPB, mas também, concomitantemente, de “invasão” de músicas estrangeiras, especialmente as norte-americanas, uma vez que as gravadoras e produtoras de discos eram todas daí originárias.

E no compasso desta contradição, tivemos, por exemplo, Carmen Miranda e seu “Bando da Lua” indo, em 1939, para os Estados Unidos, para uma temporada de Música Popular Brasileira e por lá ficando durante um ano; ao mesmo tempo em que tínhamos a concorrer com nossa MPB, a influenciá-la, a cooptar seus grandes cantores e mesmo compositores, em grande situação de vantagens mercadológicas, a música norte-americana, sobremaneira o *jazz*.

Éramos, pois, um novo mercado cujo desejo e cuja sedução pelo consumo dos bens materiais e culturais de um modo geral não seriam menosprezados pela arguta visão do capitalismo industrial em sua pressa de expansão internacional, especialmente o norte-americano, senhor absoluto do pós-Segunda Guerra Mundial.

Embora isso, no que diz respeito à música, implicará mudanças, transformações decorrentes de misturas, influências, ascensões e descensões, a verdade é que a Música Popular Brasileira está consolidada e seguirá seu caminho com autonomia e distinção reconhecida, tendo o samba como sua máxima e perene insígnia.

## **1.3 Alguns fenômenos musicais marcantes da música popular brasileira**

### **1.3.1 A intromissão sertaneja com a chegada do baião**

A esse universo de coexistência do samba, a marcha, a valsa, o bolero, o *fox-trot*, o *jazz*, oriundo lá do Nordeste brasileiro, trazido pela sanfona de Luiz Gonzaga, virá agregar-se o baião, essa música com som, “cheiro” e imagens derivados dos problemas sociais vividos pelo sertanejo.

Ante a monotonia de uma situação musical já corriqueira, habitual, em que as temáticas das canções giravam em torno da vida pacata pequeno-burguesa da grande cidade, das questões amorosas sentimentais, terão causado um certo impacto de novidade as características de que se revestia o baião.

Outro aspecto importante a ser considerado, para o grande sucesso dessa música do sertão no meio da sociedade brasileira urbana por excelência, o Rio de Janeiro, é o grande contingente populacional nordestino que nessa época, entre os anos 50 e 60 do século XX, já habitava a então capital do País. Havia, pois, um público apropriado bastante receptivo a cujas necessidades estéticas específicas o baião e congêneres imediatos, o xaxado, a toada, satisfariam.

Referindo-se à origem do baião e de sua inclusão por Luiz Gonzaga no seio da MPB, Ricardo Albin (2003, p. 146) afirma que

Houve, a partir daí, uma reviravolta nos rumos da MPB, que então oscilava entre os sambas-canção e os ritmos importados diretamente dos Estados Unidos. O Brasil foi surpreendido por algo inteiramente novo, cheirando ao perfume da raiz e do chão brasileiros – e que até hoje ecoa, influenciando artistas e tendências musicais. O ritmo buliçoso, alegre e descontraído do baião, com todo o Nordeste dentro dele, através de suas histórias e de seu povo, foi a moldura formal para os êxitos da dupla Luiz Gonzaga e

Humberto Teixeira.

Como mencionamos no início deste trabalho, foi justamente na esteira do baião que o maranhense semi-analfabeto, mas um cancionista extraordinário, João do Vale, vai emergir no cenário nacional da nossa MPB. Todavia, o que de fato vai projetá-lo na esfera dos notáveis compositores de música popular brasileira será sua participação nos musicais apresentados pelo *Show Opinião* nos anos de 1964 e 1965 e de que adiante trataremos de forma mais detalhada.

### **1.3.2 A vez da Bossa Nova**

Assimilado, o baião (e seus congêneres: xote, toada) passou a ser mais um dos componentes da considerável diversidade de gêneros musicais integradores da Música Popular Brasileira. Não viera em substituição ou oposição a nada. Conquistou o seu espaço, inserindo ao conjunto heterogêneo o traço rural da tradicionalidade brasileira.

Foi a Bossa Nova que provocou a primeira mudança efetiva realizada de forma pensada e que, assim, cria uma nova forma de execução musical ao samba. Portanto, não se trata de mais um gênero, senão de novas concepções musicais na elaboração e interpretação do samba.

É em Júlio Medaglia (2003, p. 174) que por certo encontramos uma das mais abalizadas definições do que era a Bossa Nova:

Destrinchando um pouco os componentes básicos da Bossa Nova, poderíamos entender melhor suas inovações e contribuições.

Na realidade, esse tom coloquial e despojado que a caracterizava, não era tão desconhecido como parecia. [...] Se durante a guerra e na Zona Norte eles falavam em “média requentada” ou com que roupa eu vou”, nos anos 60 a juventude da classe média alta de Copacabana comentava a *Rolley-flex* e o copo de uísque na mãos; se nos sambas de botequim do Grajaú o negócio era cabrocha, mulata e requebrado e em Ipanema garota, morena e balanço, não significa que o tipo de interpretação e a poética de ambos – a fina ironia, o

humor inteligente, a malandragem charmosa – sejam tão distante assim. Aliás, João cantando “Bolinha de papel” e Mário Reis “Desafinado” vieram provar isto. Existe um aspecto, porém, que diferencia a Bossa Nova de nossa música tradicional. Ela contava com recursos técnicos modernos que se faziam presentes na composição da melodia, da harmonia, na estrutura rítmica, na elaboração do arranjo e coisas assim. Seus músicos possuíam elevado conhecimento técnico, a maioria formação erudita e considerável conhecimento do *jazz* moderno.

Como logo se pode depreender do que afirma Medaglia, a Bossa Nova, a rigor, longe estava de provir do meio do povo, conforme proviera o samba tradicional. Integrantes de uma classe média alta, a maioria dos músicos, compositores e cantores, conceberão um tipo de samba que, embora tenha tido repercussões nacional e internacional, não teve muita penetração em meio à grande massa popular.

Deve-se isso ao seu estilo conciso, nada vibrante, nem eloquente, em que tudo parece muito técnico, insensível, monótono, enfim, praticamente o oposto do samba tradicional. Por essas e outras razões de ordem musical, também foi alvo da crítica, com a qual polemizou, respondendo por meio de composições, como por exemplo “Desafinado” e “Samba de uma nota só” (Tom Jobim e Newton Mendonça). O título e o texto de cada uma destas canções são exatas produções motivadas por supostos defeitos musicais que lhe foram atribuídos.

Bem mais tarde é que a dimensão de todo o valor e qualidade do que a Bossa Nova representou ao desenvolvimento da Música Popular Brasileira pôde ser percebida.

Diante das considerações críticas que hoje com mais precisão a avaliam, é possível dizer que, ao contrário de influências do *jazz*, a Bossa Nova estabeleceu com essa uma densa relação dialógica.

Não o imitou, tampouco o reproduziu pura e simplesmente, como de certa forma fizemos e fazíamos com o bolero, a valsa e o próprio *jazz* até então. Percebe-se que, se



não há com a Bossa Nova uma substituição do samba, há com ela muito mais que uma mera remodelação de estilo ou de método de execução.

Talvez se possa ver aí, na música, o que, para a obra literária, já preconizava a estética da recepção, segundo a qual o ato de interpretação se completa com a aplicação, ou seja, a devida compreensão de um texto, acabará resultando um outro.

Ora, os bossa-novistas, seguros conhecedores do samba, relêem o *jazz* com o olhar de quem sabe o samba e, em profundidade, o vê naquele e vice-versa. E dessas semelhanças resulta o diferente: a Bossa Nova.

### **1.3.3 O momento da Jovem Guarda**

A pacatez musical, digamos assim, da Bossa Nova, que se consumia nas franjas de um samba não samba convivendo a letargia de uma sociedade pós-guerra, viu-se sobreposta por uma nova onda musical barulhenta, eletrônica e, tecnicamente, simples e modesta.

Tratava-se do “iê-iê-iê” de Roberto Carlos com seu grupo e seguidores alçando ao destaque, de forma musical, a irreverência e rebeldia comportada dos jovens da classe média, sendo logo aderido pela juventude de um modo em geral com o beneplácito da grande maioria da população adulta.

É um período social esse em que o País passara a contar com um outro meio de comunicação que superará o rádio e se tornará o maior veículo de massificação, a televisão. Recentíssima no Brasil, não descuidou de logo cooptar, para programas semanais, a Bossa Nova, quando esta já havia se consolidado no grande movimento musical daquele momento. Não se deve esquecer nem perder de vista que a indústria fonográfica internacional que, como já mencionamos, aqui há tempos se instalara, continuava operando à larga.

Então a impactante popularidade causada pela Jovem Guarda levou a televisão a abrir-lhe rapidamente as portas. Também o cinema nacional que pouco antes já vigorava como o grande veículo de massa difusor de arte produziu várias películas com as canções de Roberto Carlos tematizando as ações e o mesmo as protagonizando.

Aqui parece não haver nenhuma grande divergência entre a crítica de que esse fenômeno musical é uma extensão à brasileira do *rock-and-roll* norte-americano divulgado por Elvis Presley, mas, sobretudo, numa estilização própria, pelo fenomenal grupo inglês The Beatles.

#### **1.3.4 O *Show Opinião* e a música participante**

Denominamos de participantes aquelas canções de contestação política que, juntamente com outros setores da arte, como o teatro e o cinema, compuseram uma espécie de cerco de resistência e de combate contra o golpe militar de 1964.

No início da década de 60, enquanto a Jovem Guarda e a Bossa Nova apresentavam, nos programas de televisão, suas canções, que, em comum, falavam de amores desencontrados, a tensão social e política do País se agravava. O governo de João Goulart, em situação política de difícil sustentação, enfrentava fortes pressões por reformas gerais.

Efetuada o golpe, em 1964, que dava início ao governo da ditadura militar, vários artistas, compositores e cantores passaram a discutir e a propor formas de ações de resistência e de combate.

A União Nacional dos Estudantes, a UNE, órgão tão atuante e representativo na estrutura social, política e cultural do País quanto os sindicatos, por exemplo, através do seu Centro Popular de Cultura, o CPC, se serviria como a instituição legal mais apropriada para o fomento de tais pretensões.

Este centro destinava-se à promoção de debates políticos e culturais, à produção e divulgação de peças teatrais, filmes e discos que estivessem, como sua própria denominação revela, voltados às questões populares.

No CPC, cuja presidência também fora ocupada pelo poeta Ferreira Gullar, reuniam-se grandes artistas, compositores, músicos, cantores, dramaturgos e cineastas, os quais tinham como outro ponto de encontro o Zicartola, restaurante de propriedade do famoso compositor de samba Cartola e de sua mulher Zica situado no centro do Rio de Janeiro.

É, portanto, desses encontros que irá surgir o Grupo Opinião constituído por Oduvaldo Vianna Filho, o Vianinha, Paulo Pontes, já então respeitados teatrólogos; Ferreira Gullar, Thereza Aragão, Armando Costa, Pichin Plá e Denoy de Oliveira.

Durante aproximadamente cinco anos, esse Grupo apresentou peças que alcançaram grande sucesso, dentre as quais *Liberdade Liberdade* de Millôr Fernandes e Flávio Rangel; *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come* de Vianinha e Ferreira Gullar; *Dr. Getúlio: sua vida e sua glória* de Dias Gomes e Ferreira Gullar; *Jornada de um imbecil até o entendimento* de Plínio Marcos. Peças que seguiam, obviamente, a linha ideológica preconizada pelo CPC.

Segundo Marcio Paschoal (2000) o Grupo Opinião “Tinha sua ideologia política e uma plataforma cultural bem definida. A palavra de ordem era resistir.”

E foi nessa perspectiva, ou seja, a de resistência, que surgiu o *Show Opinião*:

No dia 11 de dezembro de 1964, um *show* chamado *Opinião* -- num teatro do *shopping center* da Rua Siqueira Campos, em Copacabana, numa realização do Grupo Opinião e do Teatro de Arena de São Paulo, com direção musical de Dorival Caymmi Filho, Roberto Nascimento no violão, Alberto Hekel Tavares na flauta, João Jorge Vargas na bateria, direção geral de Augusto Boal, e com a participação de Nara Leão, Zé Kéti e João do Vale -- assinalava a primeira voz discordante da ditadura militar que se instalava

no país (PASCHOAL, 2000, p. 84).

Com isso, tem-se um quadro de referência do que, nesse instante, seria dado como de relevância fundamental pelos músicos e compositores à atuação da Música Popular Brasileira.

Será mesmo um engajamento da MPB numa vertente, a música de caráter participante, que, principiando mais ou menos do modo como acima se viu, atinge seu auge com as canções de protesto em evidentes combates de resistência ao regime ditatorial. O clímax e a ruptura com o predomínio desse direcionamento se darão com o advento do Tropicalismo.

Na esteira dessa agitação antiditatorial em que a palavra de ordem é **liberdade** crescem os movimentos estudantis universitários no bojo dos quais acontecem grandes *shows* musicais cujo ponto alto são as canções de protesto. Surgem os festivais de música popular brasileira promovidos pela televisão.

Apareceram, nesse momento, vários compositores e cantores cujos nomes hoje ocupam posição de grandeza no seio da Música Popular Brasileira. Compuseram canções que hoje são “clássicas” de nossa MPB, como “A banda” de Chico Buarque de Holanda; “Disparada” de Geraldo Vandré e Théo de Barros Filho; “Pra não dizer que não falei das flores” (ou “Caminhando”) de Geraldo Vandré; “Arrastão” e “Ponteio” de Edu Lobo que na primeira teve como parceiro Vinícius de Moraes, na segunda, Carlos Capinan. Todas canções vencedoras naqueles festivais ou que alcançaram os primeiros lugares.

É curioso notar que, mais do que incitar à luta, grande parte das canções dessa natureza tendia a difundir alento e esperança de se alcançar em breve o restabelecimento das normalidades democráticas (Vandré e Chico Buarque foram os que mais compuseram canções desse tipo), o que não aconteceu.

Tinhorão (1998) que na Bossa Nova vira uma agressão ao autêntico samba por bem-vividos da classe média alta do Rio de Janeiro, aponta nesse movimento de música popular de protesto uma equivocada e inconseqüente ação política.

Daí citar, com ela concordando, a professora Walnice Nogueira Galvão que via nessas mesmas músicas fuga e consolo de gente bem formada que alentava um certo imaginário do que denomina “o dia que virá”:

Ao interpretar a postura ideológica dessa música popular ao nível da classe média de cultura universitária -- que se estende a rigor de 1965, com o show *Joana em Flor*, no Teatro de Arena do Rio (autoria do poeta Reynaldo Jardim aproveitando músicas de crítica social do velho compositor Alberto Ribeiro), até à proibição militar da canção “Pra não Dizer Que não Falei de Flores”, ou “Caminhando”, de Geraldo Vandré, de 1968 -- a professora Walnice Nogueira Galvão demonstraria, em meados de 1968, que tal canção de protesto não passava de “evasão e consolação para pessoas altamente sofisticadas”: “Dentre os seres imaginários que compõem a mitologia da MMPB (Moderna Música Popular Brasileira) destaca-se o “dia que virá”, cuja função é absolver o ouvinte de qualquer responsabilidade no processo histórico. Está presente num grande número de canções, onde aparece ora como o dia que virá, ora como o dia que vai chegar, ora como o dia que vem vindo.” (TINHORÃO, 1999, p. 317-318).

Tenham ou não razão, a verdade é que, como dissemos, são numerosas as canções que desenvolvem essa temática de esperança. Apenas para bem nos lembrarmos, basta citar algumas delas. “Porta Estandarte”, por exemplo, de Geraldo Vandré e Fernando Lona, vencedora, em São Paulo, do Festival Nacional de Música Popular da TV Record em 1966. Canção em que se ouvem versos assim:

[...] Eu vou levando a minha vida enfim/ Levando pra quem me ouvir/  
certezas e esperanças pra trocar/ por dores e tristezas que bem sei/ um dia  
ainda vão findar./ Um dia que vem vindo/ E que eu vivo pra cantar/ Na  
avenida girando/ Estandarte na mão pra anunciar [...].

Outra é “Ponteio” de Edu Lobo e Carlos Capinan. Vencedora do III Festival da Música Popular Brasileira da TV Record em 1967. Dizem alguns versos: “[...] certo dia

que sei por inteiro/ eu espero não vai demorar/ este dia estou certo que vem [...]”.

E esta temática foi mantida com grande repercussão após o surto tropicalista. Afinal, a ditadura continuava viva e, portanto, o “dia que virá” ainda não tinha chegado. Citemos também como exemplo um dos grandes sucessos de Chico Buarque em 1970: “Apesar de você” cujo refrão é “Apesar de você/ amanhã há de ser/ outro dia”.

### **1.3.5 A “geléia geral” do Tropicalismo**

“Geléia geral” é o título de uma canção de Gilberto Gil em que os elementos imagéticos, que dos versos fluem, nos dão a perspectiva ideológica que o Tropicalismo tem da sociedade brasileira. Somos um país em que “Ano que vem, mês que foi/ É a mesma dança, meu boi” (Geléia geral). Somos a conjunção desta pluralidade díspar que são “As relíquias do Brasil:/ Doce mulata malvada/ Um elepê de Sinatra [...] Miss Linda Brasil diz bom dia/ E outra moça, também, Carolina/ Da janela examina a folia” (Geléia geral).

Estamos, portanto, diante de um outro movimento musical que vem propor uma mudança aos rumos da Música Popular Brasileira, opondo-se aos radicalismos políticos da música participante e à pura alienação da Jovem Guarda. Estava dizendo que tivéssemos a coragem de nos assumir como a grande diversidade étnica e cultural. E nisso consistiu o fato que provocou as fortes críticas e oposições que lhe advieram.

Guardadas as diferenças, o Tropicalismo foi uma espécie de reproposição do antropofagismo cultural feito pelo Manifesto Antropofágico de Oswald de Andrade. Daí que, como os modernistas, foram mais contestados do que aplaudidos.

Tratava-se, porém, de um movimento musical e cultural pensado, planejado. Caetano Veloso (1997), um de seus mentores, diz que sabiam o que queriam e do risco e preço pela ousadia de se posicionarem daquela forma num instante em que a ditadura militar

mais se acirrava.

E é “Tropicália” de Caetano Veloso, profissão de fé do movimento, que nos dá a radiografia do pensamento tropicalista:

Sobre a cabeça os aviões  
Sob os meus pés os caminhões  
Aponta contra os chapadões  
Meu nariz  
Eu organizo o movimento  
Eu oriento o carnaval  
Eu inauguro o monumento  
No planalto central  
Do país  
Viva a palhoça-ça-ça-ça-ça  
O monumento é de papel crepom e prata  
Os olhos verdes da mulata  
A cabeleira esconde atrás da verde mata  
O luar do sertão  
O monumento não tem porta  
A entrada é uma rua antiga estreita e torta  
E no joelho uma criança sorridente feia e morta  
Estende a mão  
Viva a mata-ta-ta  
Viva a mulata-ta-ta-ta-ta  
No pátio interno há uma piscina  
Com água azul de Amaralina  
Coqueiro, brisa e fala nordestina  
E faróis  
Na mão direita tem uma roseira  
Autenticando a eterna primavera  
E nos jardins os urubus passeiam a tarde inteira  
Entre os girassóis  
Viva Maria-ia-ia  
Viva a Bahia-ia-ia-ia-ia  
No pulso esquerdo o bang-bang  
Em suas veias corre muito pouco sangue  
Mas seu coração balança a um samba  
De tamborim  
Emite acordes dissonantes  
Pelos cinco mil alto-falantes  
Senhoras e senhores ele põe os olhos grandes  
Sobre mim  
Viva Iracema-ma-ma  
Viva Ipanema-ma-ma-ma-ma  
Domingo é o fino da bossa  
Segunda-feira está na fossa  
Terça-feira vai à roça  
Porém  
O monumento é bem moderno  
Não disse nada do modelo do meu terno

Que tudo mais vá pro inferno  
Meu bem  
Que tudo mais vá pro inferno  
Meu bem  
Vila a banda-da-da  
Cármem Miranda-da-da-da-da

Não é difícil, pois, logo se perceber o ecletismo que propositadamente conforma “Tropicália” e, portanto, nela se constatar uma síntese da história da Música Popular Brasileira e a sua contextualização sócio-cultural e política no País. Vemo-la como uma espécie de paráfrase-paródica de fatos musicais, culturais e políticos nacionais.

Convém ressaltar que, basicamente, entre os anos finais da década de 50 e a década de 60 do século XX, esses três últimos movimentos surgem, sobrepõem-se uns aos outros e convivem entre si. Embora tenham sido densos e de grande repercussão, são de pouca durabilidade, portando-se como se as primeiras manifestações do fenômeno de sociedade de massa em que o voraz mercado de consumo a tudo torna instável e efêmero.

Assim foi então que entre 1957 e 1968, praticamente uma década, A Música Popular Brasileira vivenciou os seus mais notórios e instigantes acontecimentos musicais: A Bossa Nova, A Jovem Guarda e o Tropicalismo. E em meio a eles, a infalível presença do clássico samba de raiz, para o qual tudo acaba voltando-se.

Depois do Tropicalismo, a Música Popular Brasileira se viu multifacetada por inúmeras tendências ao sabor da moda impulsionada pelo mercado, hoje, num sistema globalizado muito maior e mais complexo do que antes, e que tem no consumismo o grande termômetro que lhe permite induzir a criação estético-musical.

Na verdade, a deflagração desse *boom* musical e sua simultânea convivência só foram possíveis graças à postura e determinação tropicalista de não-exclusão de quaisquer tendências musicais, pois que somos (a cultura brasileira), como diz a canção “Tropicália” de Gilberto Gil, uma “Geléia geral”.





## 2 A MÚSICA POPULAR BRASILEIRA DE JOÃO DO VALE

### 2.1 O engajamento do cancionista

O primeiro disco gravado por João do Vale denominou-se *O Poeta do Povo João do Vale*. Gravadora Philips, 1965.

A nosso ver há nisto dois dados não casuais. Primeiro, o reconhecimento do mercado ao compositor/cantor, fato que levava uma empresa influente, na produção e no comércio desse setor, a ter certeza de que dava a público uma mercadoria que dele obteria receptividade.

Havia, portanto, um público ouvinte interessado na obra de João do Vale. E as músicas que compunham o disco davam o seu perfil. Eram quase todas de teor participante. O autor estava em plena atuação no *Show Opinião*. Uma delas, “Carcará”, era o ponto alto do espetáculo. As outras dessa mesma linhagem eram “A voz do povo”, “Minha história”, “Sina de caboclo” e “O jangadeiro”.

Entretanto, houve o cuidado de não se perder de vista uma outra faixa de receptores que com João do Vale tinham vínculos conterrâneos: a nordestina. Por isso, foram incluídas também canções que mais especificamente diziam respeito ao imaginário daqueles, para os quais, por certo, ele era uma legítima voz representativa: “Peba na pimenta”, “Pisa na fulô”, “O bom filho a casa torna”, “Fogo no Paraná” e “Uricuri”.

Essa divisão, diga-se de passagem, leva em conta apenas o predomínio do aspecto conceitual mais para uma do que para outra tendência. “Carcará”, “Minha história”, “A voz do povo” e “Sina de caboclo”, embora sejam canções de forte cunho

político-participante, contêm em seu significado, como não poderia deixar de ser, muito da realidade nordestina.

Esse procedimento artístico nos leva a observar as ponderações críticas de Candido (1967, p. 44), segundo as quais:

Na medida em que a arte é – como foi apresentada aqui – um sistema simbólico de comunicação inter-humana, ela pressupõe o jogo permanente de relações entre os três, que formam uma tríade indissolúvel. O público dá sentido e realidade à obra, e sem ele o autor não se realiza, pois ele é de certo modo o espelho que reflete a sua imagem enquanto criador. [...] Deste modo, o público é fator de ligação entre o autor e a sua própria obra.

O segundo ponto que consideramos relevante observar é que a denominação, não incomum, uma vez que se sabe ser esse um atributo dado a outros poetas (Castro Alves, por exemplo), não é gratuita.

Nesse período, em que havia muitos *shows* musicais em circuitos fechados, como universidades, sindicatos, João do Vale apresentava-se nos mesmos. Vimos, no depoimento de Ferreira Gullar, no primeiro capítulo transcrito, o seu entusiasmo ao presenciá-lo, em 1963, no Sindicato dos Bancários, no Rio de Janeiro. Em 1966, apresentou por esses circuitos um novo *show* *A voz do povo*, tendo como participantes Nelson Cavaquinho e Moreira da Silva.

Entre essas duas datas estão os dois acontecimentos artístico-musicais que tornaram João do Vale conhecido entre os grandes artistas, escritores e músicos/compositores. Os *shows* que acabaram por conduzi-lo ao restaurante “Zicartola”, onde passa a apresentar-se, a ser reconhecido e respeitado por aqueles. Daí a ser escolhido para participar do *Show Opinião* com estréia em dezembro de 1964. Este *show* percorreu as principais capitais do País, encerrando suas apresentações com um último espetáculo no dia 23 de agosto de 1965.

Dez anos depois, em 1975, o *Show Opinião* volta a ser apresentado, e desta

vez com Zé Kéti e João do Vale participou Marília Medalha no lugar de Maria Bethânia (esta iniciou sua carreira musical substituindo Nara Leão no *Show Opinião 64*, empolgando o público ao cantar “Carcará”.)

Segundo Paschoal (2000) este *show* foi assistido por um professor de português da Universidade de Vanderbilt, em Nashville, no Tennessee, Mr. Earl W. Thomas, que tendo levado o disco, ficou impressionado e convidou o autor para *shows* e palestras na universidade. João do Vale lá esteve em duas ocasiões:

Era um tal de *Step on the flower* (Pisa na fulô), *Fate of the mestizo* (Sina de caboclo), *The voice of the people* (A voz do povo) ou ainda *On the wing of the Wind* (Na asa do vento). João passaria bons momentos cantando, sendo apresentado a um certo Jack Daniel’s e usufruindo dos melhores bourbons do Tennessee, enquanto era estudado e apontado como referencial de literatura e arte popular brasileiras. Ele declararia mais tarde, em entrevistas, que era de lá do Tennessee que guardava uma das suas lembranças mais queridas.

O cidadão maranhense João Batista Vale voltaria de suas viagens pelos Estados Unidos com o título da universidade norte-americana de Mestre em Cultura Popular (PASCHOAL, 2000, p. 124).

É importante dizer que antes destes acontecimentos, João do Vale, recém-iniciado no mundo artístico-musical com os sucessos radiofônicos de suas canções “Estrela miúda” e “Na asa do vento”, compostas em parceria com Luiz Vieira, participou do mundo do cinema na condição de assistente de produção, ator figurante, compositor de música e de trilha sonora.

Amigo dos irmãos Farias, Roberto, Reginaldo e Riva, o que lhe terá certamente oportunizado tais participações, foi figurante, em 1954, no filme *Mão sangrenta* de Carlos Hugo Christensen. Em 1956, compôs a canção “Forró do Tianguá” para o filme *Rio fantasia* de Riva Farias e Watson Macedo, que é cantada pelo Trio Irakitan e por Eliane Macedo. Em 1957, João do Vale atuou como assistente geral no filme *Rico ri à toa* de Roberto Farias, cujo ator principal era o comediante Zé Trindade. No filme *No mundo da lua*

de Roberto Farias, atuará como figurante: representa um motorista de caminhão. Por fim, compôs a trilha sonora do filme *Meu nome é Lampião*, 1969, de Roberto Farias.

Ora, vê-se que este semi-analfabeto João do Vale era dotado de talento inquestionável na arte de compor música popular para ter conseguido atuar desse modo nesses espaços.

Ocorre, pois, com a produção musical de João do Vale aquela interação indispensável que deve ser observada pelo crítico, a que se referiu Candido (1967), ao afirmar a importância de a obra ser capaz (ou não) de credibilizar o autor tanto entre os seus pares (compositores, cantores, cineastas) quanto entre seu público (os apenas ouvintes e os críticos).

Observa-se então serem deliberados em João do Vale os propósitos de compor e entoar uma obra musical destinada a trilhar pelas veredas da resistência e defesa de uma causa popular em que persiste uma situação de injustiças sociais e que, naquele período do alto reconhecimento de seu talento, ainda mais recrudescera.

João do Vale vê nesses espaços do Rio de Janeiro, que passa a frequentar, lugares que comungam com a ideologia do seu procedimento artístico e neles consegue, portanto, penetrar com desenvoltura e conscientizar-se desse sentido para o qual sua música propendia. Sua ativa participação durante o período do *Show Opinião* certamente foi decisiva para essa conscientização.

Isso fê-lo compreender que os problemas regionalistas que suas canções expunham eram, em sua maioria, os mesmos vividos pelo povo na metrópole. Miséria, pobreza, exploração, injustiças estavam igualmente ali nas ruas, nos morros do Rio de Janeiro. Portanto, sua música tinha uma dimensão não apenas particular, mas também universal.

O caráter social-político de que se viam impregnadas suas canções já vinha

de muito antes desse período. “Sina de caboclo”, como veremos em sua análise, uma explícita denúncia da exploração do trabalho agrícola e do latifúndio, é de 1958; “Sertanejo do Norte” que segue mais ou menos a mesma linha também é desse ano.

Em “Minha história”, canção de 1960, que é de fato um recorte biográfico de sua infância pobre, João do Vale é taxativo em evidenciar a situação de impasse social vivida pelo povo do lugar de que se origina: “Mas o negócio não é bem eu/ É Mané, Pedro e Romão/ Que também foi meus colegas/ E continuam no sertão/ Não puderam estudar/ E nem sabem fazer baião”.

Em depoimentos, ele deixa clara essa posição de alguém ligado aos sofrimentos daquele povo de seu lugar. Em entrevista a *Nova História da Música Popular Brasileira* (1977, p.10), João do Vale diz que

Eu faço o que sempre fiz e como sei fazer. Desde que me entendo por gente faço versos e sou assim. Falo de problemas da minha terra, de injustiças que vi que sofri na carcaça, de coisas que me magoam e chocam, da exploração do homem pelo homem. Não posso ficar fazendo só musiquinhas de amor-e-flor se isso aí não é o mais importante na minha vida. Por isso eu continuo batalhando, porque a gente não pode parar. Eu continuo na briga, mesmo sabendo que ela não está mole, não.

Nota-se então que se delineia, nas músicas de João do Vale, toda a cultura de um povo humilde, crente e ingênuo, que a vida confronta com um saber de puro senso comum. E esse povo, se é mais especificamente de um lugar – Maranhão/Nordeste -- não deixa de ser o povo brasileiro simples e pobre como um todo.

Esse delineamento se faz de forma poética em canções, cujo tom e atmosfera líricos do conjunto orgânico-musical (letra e música) empreendem sentidos reveladores de um pensamento filosófico-popular que, por sua vez, tem um substrato social e político historicamente demarcado.

É um típico artista da música popular brasileira de origem popular. Ou seja, a classe social em que nasceu e se “formou” é sociológica e economicamente a que se considera baixa. Trata-se de um indivíduo de família de gente do povo humilde, como se costuma dizer, elaborando música popular, a qual ganhou reconhecimento, prestígio e lugar no meio da Música Popular Brasileira constituída sobremaneira por compositores e músicos integrantes do movimento da chamada música participante, os quais, na sua quase absoluta maioria, tinham formação educacional de nível médio e superior.

A linguagem com que constrói seu texto está no nível do coloquial e da oralidade populares. A dominante não obedece aos padrões da linguagem escrita e os seus corolários, isto resulta da formação, da convivência e experiências de origem sertanejas do autor, além, acreditamos, de sua consciente percepção de que ao representar aquele típico universo cultural popular não o poderia fazê-lo, senão tendo como expressão a própria linguagem que o representa.

A realidade social é, pois, na obra de João do Vale, fundamental. O universo social nordestino-brasileiro é a temática essencial de suas composições. Todas as dificuldades sofridas pelos que são submetidos a toda ordem de privação, situação em que se encontra ainda grande parte da população brasileira, estão na base da sua criação musical. Logo, também o universo cultural, as crenças, os costumes.

Observa-se então que suas músicas configuram-se como a crônica do povo desse lugar. Ou seja, o universo existencial em que se modelara é o substrato fundamental de suas composições, as quais evidenciam uma constante inflexão às questões humanas numa perspectiva da ética, da moral e da justiça em relação a esse povo. Sua música é, pois, uma recorrência constante ao contexto social com o qual se relacionara.

A esse contexto, o iletrado João do Vale interpreta-o e o recria

esteticamente em composições musicais que lhe conferiram um lugar dentre os grandes expoentes da “erudita” Música Popular Brasileira.

Sua arguta leitura de mundo, seu inconformismo ante sua própria existência e a situação social com que convivia, sua propensão à composição musical e a sua intuição poética foram decisivos na formação desse “poeta do povo”, como o denominou, segundo ele afirma, uma comissão de estudantes da Universidade de São Paulo (USP): “Bom, eu pelo menos me tornei um compositor popular; uma comissão de alunos da USP me deu o título de Poeta do Povo, do qual me orgulho muito” (NOVA HISTÓRIA DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA, 1977, p. 10).

As canções de João do Vale são um típico e singular exemplo de que

A leitura da palavra é sempre precedida da leitura do mundo. E aprender a ler, a escrever, alfabetizar-se é, antes de mais nada, aprender a ler o mundo, compreender o seu contexto, não numa manipulação mecânica de palavras mas numa relação dinâmica que vincula linguagem e realidade (FREIRE, 1983, p. 8)

## **2.2 O Poeta do Povo e O Rei do Baião**

Para deixarmos, de outra forma, evidente este pendor à canção participante do cancionário de João do Vale, julgamos importante cotejar sua obra, figura e procedimentos em nível político, social e cultural com Luiz Gonzaga.

Gonzaga era o parâmetro e o centro atrativo de qualquer cantor ou compositor de origem nordestina. Foi o criador do baião e o iniciador da difusão e propagação desse e outros ritmos originários da cultura daquela região, o xote, o rojão, o xaxado.

Luiz Gonzaga é o grande “mito” da Música Popular Brasileira de raiz



nordestina. O filho de Januário (o pai de Luiz Gonzaga era tido como famoso e requisitado sanfoneiro) com sua sanfona, tocando o seu baião, foi conquistando as audiências do Rio de Janeiro, capital do País, que, como centro irradiador de tudo, encarregou-se, por meio de suas rádios e gravadoras, de torná-lo imensamente conhecido e aceito.

É importante salientar que o “Rei do Baião” assim se torna, desde quando começa a parceria com um dos seus mais qualificados letristas: Humberto Teixeira.

Nessa fonte, como todos os outros músicos oriundos do Nordeste, também bebeu João do Vale. Luiz Gonzaga foi o grande desbravador e, por conseguinte, o grande referencial.

João do Vale começou a ser reconhecido no meio musical do Rio de Janeiro nos primeiros anos da década de cinquenta do século passado. Isso ocorreu em 1952, com o lançamento de “Estrela miúda”, uma composição em parceria com Luiz Vieira, música que foi gravada pela cantora Marlene.

Sabe-se que, desde então, sua relação com Luiz Gonzaga era amistosa, mas, embora houvesse tentado, João do Vale não conseguira ainda interessar o Rei do Baião por uma de suas composições, até que se deu o episódio da gravação de “O cheiro da Carolina”:

João sempre ia pra Tupi, só pra ver o Gonzaga. E eu não sabia quem era esse moreno, até que Gonzaga me disse: Ah! mas isso aí é um compositor muito bom. Vem cá, Sabará – era assim que ele chamava João –, pra eu te apresentar (Marinês).

Luiz Gonzaga conhecia o maranhense João do Vale desde que este chegara no Rio, em 1950. Fora a primeira pessoa que João procurara para propor-lhe algumas músicas, mas o sanfoneiro não lhe dera atenção. Até 1957, quando ouviu “O Cheiro da Carolina”.

O João do Vale é quem criou o personagem de Carolina. Ele fez “O Cheiro da Carolina” com meu irmão Zé Gonzaga, e eu gravei num ato de audácia... ou de vingança. Quando Zé gravou a música, ele me chamou para fazer uma introduçãozinha com a sanfona, e eu senti foi o cheiro de exploração! Quando eu vi que o parceiro dele era João do Vale, pensei: Outra exploração! Comprou a parceria de João e ainda me enrolou (Luiz Gonzaga), (DREYFUS, 1996, p.199).

A autora de *“Vida do viajante: a saga de Luiz Gonzaga* prossegue afirmando que o sucesso de Luiz Gonzaga com essa música foi tão grande que todo mundo estava convencido de que a música era dele. A permanência desse equívoco foi porque “João do Vale, que estava precisando de dinheiro, vendeu a sua parceria a Amorim Roxo, de modo que “O Cheiro da Carolina” está registrada como parceria de Zé Gonzaga (pseudônimo de José Januário) com Amorim Roxo” (DREYFUS, p.202, 1996).

Queremos ressaltar nesse ponto que, embora de modo escasso, João do Vale teve algumas de suas composições em parceria com Luiz Gonzaga. É verdade que, impedido por compromissos contratuais com gravadoras, Luiz Gonzaga não assina essas parcerias e quem o faz é Helena, sua esposa.

As poucas músicas que juntos assinaram, ainda que da forma como acima explicitamos, alcançaram grande sucesso. Basta citarmos “Fogo no Paraná” e “De Teresina a São Luís”.

Um fato, nesse sentido, relevante a ser mencionado é que, quando, em uma das vezes em que o baião e, por conseguinte, Luiz Gonzaga ficaram em situação de baixa popularidade, como aconteceu com o advento da Jovem Guarda, uma música que deu suporte ao trabalho de reabilitação dos mesmos foi “Pronde tu vai baião”, composição de João do Vale em parceria com Sebastião Rodrigues, gravada por Gonzaga.

Essa música figurou como uma espécie de hino de resistência do baião naquela oportunidade. Não podendo confrontar a nova moda musical que tomara conta do Rio de Janeiro, o *rock `n` rol* e a Jovem Guarda, Luiz Gonzaga e “seu baião” resistiram, enquanto aguardavam o “mau tempo” passar, excursionando para o interior do País, onde, segundo diziam, o baião nunca deixaria de ser moda, o Nordeste: “Pronde tu vai, baião? / Eu vou sair por aí / Mas por que baião? / Ninguém me quer mais aqui. / Sou o dono do cavalo / De garupa

monto não / Eu vou pro meu pé de serra / Levando meu matolão / Lá nos forró sou o tal / E sou o rei do Sertão”.

Talvez tais desacertos entre João do Vale e Luiz Gonzaga também tenham contribuído para que o autor de “Carcará” seguisse sua carreira musical de maneira independente e não acabasse tornando-se mais um grande letrista atrelado ao Rei do Baião.

João do Vale foi construindo suas canções, dando-lhes traços bem pessoais, tornando-se um compositor/cantor independente, traçando e seguindo seu próprio caminho.

Gonzaga era músico sanfoneiro e toda canção sua tinha como instrumento musical de base a sanfona, acompanhada de dois instrumentos de percussão, o zabumba e o triângulo, que, segundo contam, colheu dos tocadores e cantadores das feiras nordestinas e reelaborou seu uso (DREYFUS, 1999, p.110-112).

João não estudou música, tampouco escrevia, contudo compôs suas canções elaborando letra e melodia. Desta, certamente, o ouvido lhe ditava o ritmo do baião. Algumas vezes do samba. Portanto, ao contrário de Luiz Gonzaga, não executava nenhum instrumento, mas ele mesmo é quem compunha suas letras e músicas.

É, todavia, digno de nota o que a esse respeito declarou Edu Lobo, exímio músico da nossa MPB:

Quando fui gravar Carcará, fiz uma versão mais moderna, sinfônica. Aí você vê que a música dele se prestava a qualquer tratamento. E não são com todas as músicas que você pode fazer isso. As melodias dele eram muito ricas, bem-elaboradas. João não tocava nenhum instrumento; no máximo, batia numa caixa de fósforos para a marcação. Mas era extremamente talentoso não só como letrista, mas como compositor. Chama-se a isto talento. Não é uma coisa mítica, nem mágica. Simplesmente habilidade em tratar a melodia. Outro que tinha também era o Cartola. Mas você pode ter o contrário, ou seja, pessoas que têm acesso a todas as regras de harmonia, estudam com seriedade, mas fazem melodias pobres, sem graça, convencionais. Isso não tem explicação. Estudo não dá jeito nisso. Pode dar jeito em outras coisas, como você aprender a tratar a música etc, mas o talento nasce com a pessoa, e João tinha esse talento de sobra. (PASCOAL, 2000, p.220)

Para a grande maioria de suas canções consta um parceiro com o qual dividiu a autoria. Alguns foram parceiros mesmos que com ele compuseram letra e música de suas mais importantes canções. Destaca-se, neste caso, como dos maiores, se não o maior, José Cândido, co-autor da canção ícone da musicografia de João do Vale e clássica na galeria da Música Popular Brasileira, que é “Carcará”. Mas José Cândido divide ainda com João do Vale a composição de outros grandes sucessos deste, como “Uricuri” e “As morenas do grotão”. Outro músico/compositor digno de ocupar essa posição de co-autor dos maiores é Luiz Vieira. Com João compôs algumas das canções mais consagradas no cancionário de ambos, como “Estrela miúda” e “Na asa do vento”.

A ênfase que empregamos a parceiros deve-se ao sabido fato de que João do Vale, em constantes dificuldades financeiras, vendia a parceria de suas músicas a amigos e conhecidos que se dispunham a isso. Sabe-se também que tal procedimento era comum no meio artístico-musical daquele período. Episódio exemplificativo, entre muitos outros, é o que acima apresentamos em relação à música “O Cheiro da Carolina”.

É imprescindível apresentar alguns outros pontos distintos entre João do Vale e Luiz Gonzaga para melhor demonstrarmos a importância do primeiro no universo da Música Popular Brasileira. Não os indicaremos como demérito de Luiz Gonzaga, pois entendemos que nada do que passamos a expor pode macular o grau de grandeza máxima que ele ocupa na Música Popular Brasileira, sendo mestre na especialidade do baião e seus congêneres.

Ao contrário do Rei do Baião, o Poeta do Povo, no que tange à ideologia social, foi, a rigor, compositor de protesto, de denúncias e críticas políticas a um sistema capitalista injusto, que mantém, à margem das dignas condições de vida, expressivo contingente populacional do País.

A esse respeito, é judiciosa a fala do crítico musical Tárík de Souza em seu depoimento prestado a Marcio Paschoal (2000, p. 220, grifos nossos):

*Ao lado de Luís Gonzaga e Jackson do Pandeiro, João do Vale forma a santíssima trindade da música nordestina de raiz. A que estabeleceu os alicerces para a geração seguinte de Alceu Valença, Fagner, Elba e Zé Ramalho, Ednardo, Belchior, Quinteto Violado e Geraldo Azevedo. A seiva inicial que inoculou até o mangue bit de Chico Science & Nação Zumbi, Mundo Livre S.A. e outros planetas arretados. Dos fundadores deste Nordeste primal que frutifica desde os Turunas da Mauricéia, Jararaca e & Ratinho, Catulo da Paixão Cearense, Manezinho Araújo e Zé do Norte, João foi o que tocou mais fundo na questão social [...]. Retrato do povo, dos costumes e da ecologia (muito antes da inauguração do modismo) de sua terra, o disco-tributo João Batista do Vale celebra a obra viva de um maranhense universal.*

Em “A voz do povo” diz o refrão que “Meu samba é a voz do povo/ Se alguém gostou eu posso/ cantar de novo”. “Sina de caboclo” é a expressão explícita de oposição ao sistema agrário patronal e latifundiário, contra o qual, hoje, cinquenta anos depois, debate-se o “Movimento dos sem terra” (MST).

Na verdade, o que se depreende das músicas de João do Vale e de sua vida, segundo depoimentos dos amigos e parceiros José Cândido e Osvaldo Eurico, que nos fizeram por escrito, e de sua biografia, apresentada pelo livro *Pisa na fulô, mas não maltrata o carcará*, escrita pelo jornalista e escritor Marcio Paschoal, é um absoluto despreendimento do acúmulo dos valores materiais, numa conduta de verdadeiro socialismo primário.

Ele gastava tudo o que ganhava consigo mesmo e com os outros, sem acumular nada, vivendo autêntica e prazerosamente a vida. Mas, por isso mesmo, em constante dificuldade financeira. Daí decorrendo questões polêmicas quanto a composições musicais que seriam originalmente dele e que, todavia, têm a autoria assinada por outrem, em virtude do hábito de vendê-las.

Luiz Gonzaga, nesse aspecto, determinou-se por seguir caminho diferente.

Não confrontou os regimes políticos, nem o sistema capitalista. Parece ter estabelecido, como estratégia, a idéia de que melhor seria conquistar espaços nesses universos para poder lidar com eles. Assim, ao contrário de João do Vale, o Rei do Baião tratou de capitalizar o quanto e como pôde. Tornou-se proprietário, fazendeiro e manteve com os governantes uma relação bastante amistosa, tendo mesmo colocado sua música a serviço deles em algumas circunstâncias. Quis ser candidato a deputado em mais de uma ocasião e só não o foi, porque amigos de grande influência acabaram demovendo-o desse propósito. Sua propensão ao regime militar causou-lhe alguns desgastes junto a seus fãs adeptos da esquerda e com o próprio filho, Gonzaguinha, compositor e músico de grande expressão da MPB, com forte tendência à música participante e ferrenho integrante das oposições ao regime militar.

A esse respeito Dreyfus, (1996, p.261-262), publica palavras do próprio Luiz Gonzaga, tecendo antes algumas considerações:

Com a incoerência e a absoluta falta de consciência política que o caracterizavam, Gonzaga, que pretendia candidatar-se pelo MDB, partido de oposição, não poupava, ao mesmo tempo, elogios à ditadura. Gonzaga Jr., muito engajado nos movimentos universitários de oposição ao regime militar que estava atingindo, então, o auge do horror, dificilmente podia suportar tal atitude do pai.

O Gonzaguinha sabia que eu era muito pelos militares. Eu tinha sido soldado durante quase nove anos, e eu sentia naquele meio um engrandecimento muito grande para a minha pessoa. Eles me chamavam para cantar para eles e eu me apresentava diante de 20, 30 generais, cantando as coisas do Sertão, porque militar gosta muito de música que decanta o trabalho, a força, a coragem, a capacidade de desenvolver a terra, tudo que minha música cantava. Uma vez, eu cantei para Castelo Branco, numa festa grande que houve em Fortaleza. No final, ele me cumprimentou e disse: “Gosto muito de você, Luiz”. (Luiz Gonzaga)

É verdade que a musicografia de Gonzaga está vinculada também ao povo de seu lugar. A vida: os hábitos, os costumes, os sofrimentos e as alegrias do povo nordestino predominam na tematização de sua obra musical. Contudo, suas célebres canções que expõem as agruras relativas à seca, à fome e à pobreza, a que estão sujeitos os nordestinos, se contêm

na feitura de crônica descritiva e passional sem polemizar, não ousando apontar causas. Ao contrário, se tomarmos uma de suas canções mais expressivas quanto a essa problemática social, notaremos que ela se limita a pedir uma clemente atenção dos senhores patronais àquele povo trabalhador e digno disso:

“Seu doutô, os nordestinos  
Têm muita gratidão  
Pelo auxílio dos sulistas  
Nesta seca do sertão

Mas doutô, uma esmola  
A um homem que é são  
Ou lhe mata de vergonha  
Ou vicia o cidadão

É por isso que pedimos  
Proteção à vosmicê,  
Homi por nós escoído  
Para as rédeas do poder  
Pois doutô dos vinte estados  
Temos oito meses sem chover,  
Veja bem, quase a metade  
Do Brasil tá sem comer

Dê serviço a nosso povo  
Encha os rios de barragem  
De comida a preço bão  
Não esqueça a açudagem

Livre assim nós da esmola  
Que no fim dessa estiagem  
Lhe pagamos inté os juros  
Sem gastar nossa coragem

Si o doutô fizer assim  
Salva o povo do sertão  
Quando um dia a chuva vim  
Que riqueza pra nação

Nunca mais nós pensa em seca  
Vai dar tudo neste chão,  
Como vê nossos destino  
Mecê tem na vossa mão  
Mecê tem na vossa mão.”

(“Vozes da seca”, de Luiz Gonzaga e Zédantas).

João do Vale, como já demonstramos, passa a ser conhecido, observado e

reconhecido, por fim, justamente quando sua música é tida como a mais viável a figurar no mais contundente programa artístico-musical de protesto contra a ditadura militar em dezembro de 1964, o *Show Opinião*.

É o próprio João quem reconhece isso em entrevista concedida, quando relembra que dez anos depois, em 1975, participara da reedição do *Show Opinião*, organizado por dois de seus criadores, Paulo Pontes e Armando Costa, com direção de Augusto Boal e a supervisão geral de Bibi Ferreira:

Voltar ao Teatro Opinião, para o Opinião 75, estrelado também por Zé Kéti e Marília Medalha, sob a direção de Bibi foi muito importante pra mim. Foi de lá que o *Carcará* voou até pro exterior. E é de lá que eu guardo minhas lembranças mais queridas. Porque foi lá que eu nasci pro mundo, ou, pelo menos aqui pro Sul, em 1964. Todo o mundo ficou sabendo quem é João do Vale. E passou a cantar as minhas coisas.” (NOVA HISTÓRIA DA NOVA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA, 1977, p. 4 e 7).

Nota-se que os caminhos pelos quais a música de João percorreu foram muito próximos e, às vezes, os mesmos de Luiz Gonzaga, caminhos que este abria, permitindo, assim, que outras tantas e contínuas gerações de nordestinos viessem no “Sul maravilha” se instalar com suas canções.

Creemos que João do Vale foi o primeiro deles. Seguiram-se outros como Jackson do Pandeiro e toda a geração contemporânea a Caetano Veloso e Gilberto Gil e as subseqüentes.

O que julgamos relevante destacar é que Luiz Gonzaga e mesmo Jackson do Pandeiro ficaram adstritos à cultura regional nordestina. Mantiveram-se presos aos seus hábitos, costumes, motivos nordestinos, ao gênero e à forma musicais.

Luiz Gonzaga começara tocando os gêneros musicais da moda que no Rio de Janeiro imperavam, quando ali chegou. E vestia-se a caráter, de acordo com os padrões



urbanos. Sempre em impecáveis ternos de casimira e chapéu coco.

“Inventado” o baião, trouxe o Nordeste para o “Sul” não apenas com a música característica, mas foi também trocando o terno pela roupa de couro e, numa estranha e aparentemente paradoxal alusão ao cangaço, ou a Lampião um chapéu de couro alegorizando o usado por eles.

Dizendo de outro modo, enquanto Luiz Gonzaga tende à estilização de forma mística, mítica e folclórica do caráter e sofrimento de um povo relegado à margem, outra é a trilha de João do Vale.

Como já dissemos, suas canções assemelham os problemas sociais do povo desse lugar (Nordeste) aos dos demais. Ter preço justo e salário digno ao seu trabalho, ao seu produto; ter uma justa distribuição da produção decorrente da associação da força de trabalho e do capital; ter direito à liberdade de reivindicações são questões gerais que afetam o povo de um modo geral e não apenas o nordestino.

Logo, as canções de João do Vale incorporam-se ao político sem deixar de lado o estético, como procuramos demonstrar nas análises das canções adiante apresentadas.

Não estamos com isso querendo dizer que elas não abordem os elementos caracterizadores do povo daquele lugar (Nordeste). Pois é um lugar a que se mostra ligado e do qual originou. A exemplo de Luiz Gonzaga, enaltece o lugar, valoriza o indivíduo nordestino (“O sertanejo é antes de tudo um forte”), sua força de trabalho, sua determinação, seus hábitos e costumes de solidariedade, como também suas manifestações culturais impregnadas de feitos simples, rústicos, pontilhados de ingênuas malícias, jocosidades provindas do puro instinto da prazerosa e desambicionada condição humana de viver.

Como Luiz Gonzaga, dá guarida ao “mito” seca/retirante em várias canções. Todavia, já ao contrário deste que atribui ao esquecimento de Deus e à falta de vontade do

governo a condição nordestina, João do Vale a atribui à inclemência divina e à ação humana de um capitalismo selvagem, sem deixar de considerar a porção conformista e passiva do explorado. Isto fica delineado em “Carcará”, como procuramos demonstrar em sua análise.

Examinemos tais procedimentos na canção maior de Luiz Gonzaga e na outra, contraponto dela, ambas construídas em conjunto com os seus dois maiores parceiros, respectivamente, Humberto Teixeira e Zédantas:

Quando oiei a terra ardendo,  
Qual fogueira de São João,  
Eu perguntei a Deus do céu, ai  
Por que tamanha judiação...  
[...]  
 (“Asa Branca”)

A seca fez eu desertar da minha terra  
Mas felizmente Deus agora se alembrou  
De mandar chuva  
Pr’esse sertão sofredor  
Sertão das muié séria  
Dos homes trabaiaador  
[...]  
 (“A Volta da Asa Branca”)

Para o esquecimento ou descaso governamental, basta relermos “Vozes da Seca” outra canção representativa desta temática que acima transcrevemos.

Quanto a João do Vale, nas análises de suas canções feitas adiante, cremos que tais aspectos são todos bastante considerados. Todavia, para acentuar o efeito contrastante mencionado, citemos estrofes de uma canção apenas, “Sina de caboclo”, na qual faz sutil referência a certa indiferença divina e ao agente político-social:

Eu sou um pobre caboclo  
Ganho a vida na enxada  
O que eu colho é dividido  
Com quem não plantou nada  
[...]  
Deus até tá ajudando

Tá chovendo no sertão  
Mas plantar pra dividir  
Não faço mais isso não...

O contraste entre as duas obras, decorrente do tratamento ideológico que lhes imprimem cada um dos seus compositores, não deixa dúvidas de que estamos, de um lado, diante de uma posição reformista, conciliadora, nostálgica e reivindicativa, não obstante a beleza estética que suas composições lítero-musicais apresentam. De outro, que é o caso de João do Vale, o que se nos apresenta é a confrontação por meio da denúncia e da recusa ao conformismo, sem, contudo, se livrar dos respingos nostálgicos e saudosistas.

Poderíamos dizer, portanto, que em consequência disso, no geral, Luiz Gonzaga toma o universo do povo daquele lugar, de onde saíra, e o torna o filão temático capaz de lhe permitir a construção de sua obra.

João do Vale põe-se como o “poeta” daquele povo de onde também saíra. Por isso, mais do que apenas cantar e contar sobre o mesmo, faz de suas canções a voz denunciadora, combativa e resistente deles: “Meu samba é a voz do povo/ Se alguém gostou/ Eu posso cantar de novo” [...] “A minha flor o vento pode levar/ Mas o meu perfume/ Fica boiando no ar” ( da canção “A voz do povo”).

Um outro aspecto caracterizador do cancioneiro de João do Vale é o predomínio das canções no nível narrativo. Embora líricas, há na grande maioria delas um fundo ou uma ressonância narrativa em que se contam fatos e situações ligados ao povo do lugar que se canta.

Trata-se, a nosso ver, de outro procedimento próprio deste cancionista consciente de que seu canto tem uma causa e um sentido definido, razão por que sua obra musical possui toda uma relação, diria mesmo um vínculo, com as questões populares de um modo geral. E esse tom e atmosfera narrativos lhe imprimem um perfil de crônica sobre o

povo de um lugar na qual se percebe um enunciador empenhando sua expressão a favor desse povo.

Portanto, as canções de João do Vale, como vimos frisando, são as de um canto participante, mas, poderíamos acrescentar agora, com uma peculiaridade que o distingue do tom geral das demais canções desse teor do tempo e espaço em que aconteceram.

A grande maioria dessas canções fazia alusões ao povo generalizadamente. Era uma subjetivação com a qual o enunciador, de forma abstrata, em linguagem metafórica, centrava-se num problema comum emergente e circunstancial que era o golpe às liberdades aos direitos gerais.

As canções de João do Vale, ao contrário, antes disso, como demonstramos, já tinham toda uma conjuntura social de injustiças e exploração definida e um povo localizado sobre o qual essas incidiam, conjuntura que se fez a causa maior de seu cancionista.

Cabe acrescentar, como outro fator relevante para essa distinção, que desse meio social ele surgiu, nele forjou-se sua capacidade de apreensão de tais problemas e dificuldades, que acabaram por incutir-lhe temas e motivos às suas canções. E estas se formularam como cantos de resistência e de defesa do povo desse lugar.

### 3 ANÁLISE DAS CANÇÕES PARTICIPANTES

As canções que estamos denominando de participantes apontam, descrevem, refletem os problemas, as dificuldades sofridas por um povo com qual o cancionista se identifica. Não custa tornar a dizer que, não exclusivamente, tais composições foram as principais responsáveis pela projeção da figura do “Poeta do Povo” no cenário artístico-musical do País, na década de 60 do século passado. Isso, como já dissemos, em razão daquela peculiar forma de resistência ao regime político de exceção que um significativo grupo de intelectuais organizou no Rio de Janeiro com suas atividades atinentes ao que se denominou de *Show Opinião*.

Os criadores e promotores desse espetáculo artístico “participante” (com definidos propósitos estético-políticos) levavam em conta a autêntica investidura social representada no palco por seus cantores-atores: Zé Kéti, com sua música que traduzia a representação do povo do morro, marginalizado, da zona urbana do litoral; João do Vale, cujas canções representavam o povo esquecido do interior, do sertão; Nara Leão, conhecida cantora surgida no movimento Bossa Nova, que representava, portanto, a participação da classe média.

Tinha-se, então, a síntese das categorias socioeconômicas que se sentiam espezinhadas e amordaçadas pela elite detentora do poder tutelada pelas Forças Armadas que haviam implantado o regime ditatorial.

Também não custa ressaltar que o *Show* foi o palco de outro acontecimento muito importante na história da Música Popular Brasileira. Trata-se do surgimento de Maria Bethânia, em substituição a Nara, que adoecera. E Bethânia destacou-se cantando “Carcará”.

Em depoimento a Marcio Paschoal (2000, p. 94-95) disse Bethânia:

Opinião foi o primeiro espetáculo profissional de que eu participei. Eu tinha 18 anos. Nara deu meu nome ao grupo Opinião, depois de me ouvir cantar na Bahia. O grupo me mandou buscar e resolveu que eu ficava. Mas, primeiro, fiquei três dias, pouca coisa, aí voltei para a Bahia. Viajei novamente ao Rio e estreei para valer no dia 13 de fevereiro de 1965. Pronto, foi isso. O Opinião foi um *show* comovente do início ao fim. Por todos os motivos, de grandes emoções o tempo inteiro. Continuo até hoje apaixonada pela música “Carcará”, que eu adoro [...]

Devemos salientar que a qualidade poética dos textos desses como dos outros tipos de composição não é um fator ancilar, mas igualmente significativo para o valor estético da obra musical de João do Vale como um todo.

Para demonstrar essa linha temática, selecionamos um conjunto de canções, as quais, conforme justificamos na introdução, são as mais expressivas: “Carcará”, composição em parceria com José Candido, interpretada por João do Vale e Chico Buarque; “Minha história”, composta em parceria com Raymundo Evangelista, interpretada por João do Vale; “Fogo no Paraná”, em parceria com Helena Gonzaga, interpretada por João do Vale e Gonzaguinha; “Bom vaqueiro”, composta em parceria com Luiz Guimarães, interpretada por João do Vale e Fagner, constam do CD *João do Vale*, Columbia, 1981. “A voz do povo”, composição em parceria com Luiz Vieira, interpretada por Paulinho da Viola, CD *João Batista do Vale*, RCA - BMG – Ariola, 1994. “Sina de caboclo”, em parceria com Jocastro Bezerra de Aquino, interpretada por Nara Leão consta do LP 10, *Nova História da Música Popular Brasileira*, Abril Cultural, 1977. “O bom filho a casa torna”, em parceria com Eraldo Monteiro; “A lavadeira e o lavrador”, em parceira com Ary Monteiro e “O jangadeiro”, em parceria com Dulce Nunes constam do LP *João do Vale – O Poeta do Povo*, Philips, 1965. “Amar quem eu já amei”, em parceria com Libório, CD *Nação Nordestina* de Zé Ramalho,

BMG – Ariola, 2000. “O sertanejo do Norte”, em parceria com Ary Monteiro, que não consta em nenhum dos discos citados.

### 3.1. Carcará: o grito de guerra

#### **Carcará**

João do Vale e José Cândido

Carcará lá no sertão  
É um bicho que avoa que nem avião  
É um pássaro malvado  
Tem o bico volteado que nem gavião

Carcará quando vê roça queimada  
Sai voando e cantando carcará  
Vai fazer sua caçada  
Carcará come inté cobra queimada

Mas quando chega o tempo da invernada  
No sertão não tem mais roça queimada  
Carcará mesmo assim não passa fome  
Os burrego que nasce na baixada

Carcará pega, mata e come  
Carcará não vai morrer de fome  
Carcará mais coragem do que homem  
Carcará pega, mata e come

Carcará é malvado é valentão  
É a águia de lá do meu sertão  
Os burrego novinho não pode andar  
Ele puxa no umbigo inté matar

Carcará pega, mata e come,  
Carcará não vai morrer de fome  
Carcará mais coragem do que homem  
Carcará pega, mata e come.

“Carcará”, como já mencionamos, ficou sendo a canção ícone. Conforme Candido (1967), diríamos que há uma imediata correlação entre criatura e criador no universo das artes. Tanto assim é que, numa espécie de processo metonímico de raciocínio, ao

ouvirmos o nome João do Vale somos imediatamente levados a pensar em “Carcará”.

Isto posto, passemos a fazer algumas considerações analíticas de “Carcará”. Esta canção foi gravada, além de Bethânia, o próprio João Vale e alguns outros, por Chico Buarque e Edu Lobo, os quais, especialmente o segundo, fizeram uma interpretação com arranjos musicais muito singulares.

O seu motivo temático é o da seca, que prevalecia nas canções nordestinas difundidas no País inteiro por Luiz Gonzaga, o qual, nas décadas de 40 e 50, do século XX, era a “voz da seca” por excelência. Suas “Asa branca”, “A volta da asa branca”, “Vozes da seca” e “Vaca Estrela e boi Fubá” e “Triste partida” de Patativa do Assaré, para ficar com alguns exemplos dos maiores, pairavam como sentimentais e nostálgicos lamentos do sertanejo nordestino ante a seca arrasadora.

“Carcará” toma esse modelo temático em que subjaz a ideologia da seca como o grande motivo àquelas e demais canções nordestinas. A seca como um fenômeno natural cuja consequência mais imediata é a tragédia cíclica e crônica de um povo desprovido de condições socioeconômicas e culturais para superá-la e sobreviver condignamente.

Entretanto, ao contrário dessas canções, “Carcará” não assume a linha da lamúria nostálgica e sentimental. Diversamente daquelas, em que a tônica é a fuga para o sul e a esperança de retorno quando tudo melhorar, nesta se relata um fato de combate e de resistência. Carcará não migra. Sua ação é a de pôr-se a defender o direito de ali permanecer, razão por que sai em busca do que lhe garante a sobrevivência. É o que se pode perceber em toda terceira e quarta estrofes. A invernada é para aquela ave o que a seca é para o homem. Mas, ao contrário deste, “carcará pega, mata e come”. Por isso, “carcará (tem) mais coragem do que homem”.

Esses dois versos supracitados evidenciam, a nosso ver, que a ave simboliza



o modelo de ação a ser seguido pelo homem, opondo-se, então, ao modelo padrão que aquelas canções de Luiz Gonzaga e Patativa do Assaré representavam. Todas as canções de abordagem social de João do Vale, diga-se de passagem, seguem esta proposição.

Essa conotação pode ser respaldada pelo que disse sobre sua criação um dos autores da composição, o compositor e parceiro de João do Vale nesta e noutras canções de qualidade e de sucesso, José Cândido. Aliás, o que deve ser visto como natural nesse universo da criação coletiva, o depoimento de Cândido, quanto à composição de “Carcará”, é controvertido em relação ao de João do Vale, pois nenhum cita o outro como parceiro da composição, não obstante Cândido faça uma referência aos “autores” da música. De comum em ambos há o fato de que a música foi apresentada por João aos organizadores do *Show*

*Opinião*:

Numa dessas minhas idas ao sertão nordestino, vivenciei a luta de um carcará para sobreviver. Meu pai acabava de queimar uma roça, o fogo ainda estava vivo por todos os cantos. O carcará enfrentou o braseiro, tirou de dentro dele uma cobra enorme, com suas garras afiadas, e foi comer cobra assada no galho de uma baraúna. Aproveitei a bravura do bicho e compus “Carcará”. (...) No segundo semestre do ano de 1964, um grupo de artistas, composto por Dory Caymi, Carlinhos Lira e o poeta Ferreira Gullar, montaram o “Show Opinião”, que seria apresentado pelos compositores João do Vale, Zé Kéti e pela cantora Nara Leão. Na escolha das músicas, cada um dava seu palpite. João do Vale, que já conhecia o “Carcará”, lembrou-se de apresentá-lo aos selecionadores que o aprovaram por unanimidade. [...] O sucesso foi tão magnífico que, no dia treze de fevereiro de 1965, Bethânia regravou “Carcará” que o lançou definitivamente para o sucesso. Para sua glória e *dos autores*.” (CANDIDO, [S.d], p.87, grifo nosso).

Contudo, como o sentido de um texto está associado ao contexto social com que se relaciona, a leitura que se fez de “Carcará”, no *Show Opinião*, conforme as intenções e proposições deste, é diferente da que acima apresentamos. Trata-se de um momento em que se busca, de alguma forma, contestar o regime ditatorial instalado, e o carcará pode ser também, nesse sentido, metáfora do opressor.

Essa duplicidade de sentido é igualmente observada por Caetano Veloso ao referir-se a “Carcará” e à interpretação da mesma por Maria Bethânia no *Show Opinião*:

A canção “Carcará”, de João do Vale, era já o clímax do *show* na interpretação de Nara, mas Bethânia, com um talento dramático que Nara estava longe de possuir, parecia dar corpo à canção, que descrevia a violência natural com que um gavião do tipo que habita o Nordeste – o carcará -- ataca os borregos recém-nascidos. O refrão “pega, mata e come” era repetido a intervalos com crescente intensidade. Uma sugestão de comparação -- “carcará, mais coragem do que homem” -- era suficiente, no contexto, para transformar a canção num vago, mas poderoso argumento revolucionário. Até hoje considero essa uma lindíssima canção, [...] À primeira audição ela me impressionou, mas me deixou por muito tempo intrigado com o sentido de sua mensagem. A recriação da cena de rapina era magistralmente lograda pela composição, e a altivez do pássaro ainda vinha elevada à categoria do mito pela linha “sai voando e cantando carcaráááááá”, quando, na canção, se canta o canto da ave, que lhe dá nome. Mas tudo me punha diante de pistas falsas: em meio a tantas outras canções em que se condenava o latifúndio e a exploração, a idéia da rapina parecia adequar-se à caracterização do explorador [...]” (VELOSO, 1997, p.72-73).

De fato, no *show Opinião* a canção é interpretada com um direcionamento à contestação e denúncia de um problema social revelado por significativos índices de migração nordestina. Há uma declamação inicial de um pequeno texto constituído por três versos, os quais indiciam o sofrimento dos nordestinos em virtude do fato que a música em si irá abordar: “(Glória a Deus Senhor nas alturas/ E viva eu de amargura/ Nas terras do meu senhor)”. E ao final, em tom declamatório, são fornecidos dados percentuais da “fuga” nordestina: “1950, mais de dois milhões de nordestinos viviam fora de seus Estados natais. 10% da população do Ceará emigraram. 13% do Piauí; 15% da Bahia; 17% de Alagoas. Carcará, pega, mata e come!”

O canto inicia com um arranjo que visa a abrir-se já impactante. Daí a montagem de uma estrofe em que o refrão, tendo o verso fragmentado em cavalcamento, permite destacar, cada um por vez, o agente e sua ação e entre eles vão intercalados os dois versos que explicitam a oposição instigadora entre a resistência (o pássaro) e a “fuga” (o

homem):

Carcará  
Pega, mata e come  
Carcará  
Num vai morrer de fome  
Carcará  
Mais coragem do que home  
Carcará  
Pega, mata e come.

Isso permitia que a interpretação de Maria Bethânia, numa voz possante, intensificasse a tonicidade das paroxítonas do refrão, harmonizando com a oxítone de carcará, evidenciando, assim, a ação objetiva, incisiva e determinada da ave. O mesmo ocorrendo com as rimas “come/fome/home”, desenhando o jogo semântico opositivo, segundo o qual carcará e homem, identificados pelo signo “fome”, opõem-se na ação solucionadora: “carcará pega, mata e come; o homem “foge”.

A canção é composta por cinco quadras, sendo que a segunda e a quarta estrofes se repetem em forma de refrão. São versos assimétricos em rimas simples e fáceis, o que caracteriza o texto como um produto tipicamente popular, logo vazado numa linguagem essencialmente oralizada, como são todas as composições de João do Vale.

Como se pode observar, as marcas dessa oralidade, além dos tipos de versos e rimas apontados, se verificam, no campo lexical, no emprego das formas verbais “avoa”, 2º v. e “volteado”, 4º v. da 1ª E; “inté”, 4º v., 2ª E e 4º v., 5ª E. No campo sintático, a não-concordância nominal e verbal em “os burrego que nasce na baixada”, 3ª E, v. 4 e “os burrego novinho não pode andar”, 5ª E, v. 3; a expressão comparativa “que nem”: “...avoa que nem avião”; “...bico volteado que nem gavião”, 1ª E.

A reiteração do verso nuclear da canção, “carcará pega, mata e come”, assegura a fixação da ação determinante e contundente, disseminando em todo o texto essa significação mais alta. Não só em sua anafórica formulação, nos versos que compõem o

refrão, como também em todas as estrofes, o signo “carcará” é enunciado, o que corrobora esta idéia de ação determinante e contundente. E considere-se ainda, nessa perspectiva, que o signo tem uma evidente formulação onomatopaica, porque evoca o som agudo e estridente da ave, e também icônica, pois sua “peroração” em todo o texto semelha o vôo constante da mesma, gritando e indo de um lado ao outro na sua exímia busca e apreensão do espaço.

A pauta rítmica do texto, além de se efetuar por meio desses procedimentos acima descritos, tem, na grande freqüência da vogal /a/ tônica, tanto oral, quanto nasal a sua plena realização. E esta mesma linha segue, na sua quase totalidade, a pauta rítmica. Excetuam-se apenas as rimas do refrão. Mas estas assim se fazem, principalmente, porque, como já dissemos, visa-se a explicitar o jogo opositivo. Então, carcará permanece, resiste e come; homem passa fome e foge. Basta observar que o próprio signo “*carcará*” se constrói tendo como vogais de apoio silábico esse fonema /a/. E em quaisquer outros versos que se busque, essa predominância vocálica se faz evidente: “*É a águia lá do meu sertão*”, v.2, E 5; “*No sertão não tem mais roça queimada*”, v. 2, E 3.

Essa expressiva assonância da vogal /a/ tônica, recortando todo o texto, sem dúvida, também aponta para a performance da ação guerreira e combativa de carcará. E esta significação, calcada em sua freqüência, é tão forte, que se marca pelo mecanismo de rimas internas constantes: “*É um pássaro malvado*”, v. 3, E 1, “*Sai voando e cantando carcará*”, v.2, E 2; “*Os burrego que nasce na baixada*”, v.4, E 3. As rimas, tanto externas quanto internas, empregadas pelo cancionista, são indiferentemente toantes ou consoantes, pois, ao que parece, a importância delas está concentrada na sua função rítmico-semântica.

Nesse conjunto de elementos conformadores do ritmo, seriam dignos de referência ainda a expressiva paronomásia, que sugere o ímpeto, a coragem, o risco, a ousadia do avião contidos, significante e significativamente no signo “gavião”, com os quais carcará

se assemelha, e a expressiva freqüência da aliteração da consoante /k/. Esta é uma reiteração do estridente som combativo de carcará. Ela aparece, pois, disseminada e intensamente em todo o texto. O primeiro e quarto versos da segunda estrofe: “Carcará quando vê roça queimada” e “Carcará come inté cobra queimada” bastam para que se observe a grande incidência do fonema. E acrescente-se que esse aspecto fica ainda mais intensificado, se se tiver em conta o fato de que a palavra originária do étimo tupi *karaka`rá* é caracará, da qual carcará é sinônimo, o que evidencia muito mais o traço onomatopaico da mesma em relação ao estridente grito da ave.

As imagens decorrentes da organização textual se formulam com o intento de calcar a significação de combate, coragem e confrontação. A construção é a clássica da metáfora e o símile, apenas que este se faz pela expressão de cunho popular a que já aludimos.

Afirmar metaforicamente que “carcará é um bicho” também abre com este último signo para um sentido disfórico. Bicho é selvagem, portanto, perigoso, maldoso. Isto é afirmado no segundo verso do texto. E sua reiteração se faz imediatamente no verso seguinte: “É um pássaro malvado”. Este, por sua vez, ressurge no v. 1 da última estrofe: “Carcará é malvado é valentão”.

Se por um lado, literalmente considerados, esses dois signos referem-se à ação destrutiva da ave que ataca tanto a cobra na seca quanto os burregos na invernada, por outro, numa situação contextualizada, como no *Show Opinião*, o sentido metafórico se acentua. A malvadez dos valentões opressores é destrutiva e afugenta quem pode e consegue emigrar.

Diz o cancionista que carcará é “A águia lá do meu sertão”. Portanto, poderíamos inferir que carcará vive nas alturas e molesta, ataca os cá de baixo. Dizendo de

outro modo, considerando o contexto social-político em que se dera o golpe militar de 64 no País, no qual a atuação dos E.U.A. era conhecida e, com veemência, denunciada e condenada por todos os seus opositores, dir-se-ia que, no contexto do “Opinião”, metaforicamente, essa “águia lá do meu sertão” pode também significar a “intervenção” daquele país” (apoio e subsídios generalizados ao golpe militar) “nos negócios do Brasil”, para que este não saísse dos trilhos da política social, econômica e cultural implementada e direcionada por ele.

Mediante estas considerações analíticas que acabamos de fazer sobre “Carcará”, podemos constatar, conforme disse Candido (1967), que o sentido de uma obra de arte se abre a possibilidades tendo em vista as situações histórico-sociais do meio com o qual se relaciona e dialoga.

“Carcará” permanece hoje como uma das “clássicas” canções do repertório da Música Popular Brasileira, fonte aberta a novas interpretações e releituras, como é o caso de “Carcará II” produzida pelo grupo musical Tocaia, do Recife, gravada no CD “Banda Tocaia”, gravadora *Sonopress*.

Por julgarmos muito a propósito do que acima dissemos na análise de “Carcará”, fazemos a seguir algumas considerações sobre esta canção. Inicia-a uma epígrafe declamada: “Movido pelo instinto das aves/ A águia afia suas garras no/ ideograma das pedras/ E perfila seu bico no silêncio/ mestiço da madrugada/ No meio da mata espreita o alvo/ A guerrilha de estar a salvo”:

#### **“Carcará II”**

Carcará desceu cantando  
Lá de cima da colina  
Como quem empunha espada  
Pra vingar a triste sina,  
Triste sina essa  
De nascer nesse cerrado  
Cobra preta, pau quebrado  
Varejeira, pé rachado

Eu sou é forte  
Sou destino do sertão  
Incorporei  
O espírito de Lampião

E quem quiser venha comigo  
Empunhando uma viola  
Violando mar, terra  
Céu pela via Embratel  
Quero terra, quero água  
Quero um roçado bonito  
Que eu tô mais envenenado  
Do que bala de Corisco

Fica visível, nesta releitura de “Carcará II”, uma daquelas interpretações a que aludimos, ou seja, a de que, ao contrário da lamúria e nostalgia, a posição de confronto, de luta pela preservação do espaço, tomando como parâmetro Lampião e Corisco, cangaceiros que primaram pela resistência e permanência no sertão, buscando, a seu modo, uma forma de sobrevivência ante as “intempéries” da vida nordestina.

Na interpretação musical, a terceira estrofe é um refrão a que os vocalistas recorrem exaustivamente. Sua composição sintetiza todo um procedimento histórico do nordestino resistente e combativo por sua condição de vida no seu espaço. A estrofe é uma recorrência não só à forma cangaceira de se rebelar, mas também a outras, como a que relatou Euclides da Cunha em *Os sertões*, ou seja, a mescla de defender-se em contra-ofensivas, em luta de guerrilha e espiritual. O primeiro e segundo versos do “refrão” – “Eu sou é forte/ Sou destino do sertão” -- evocam a célebre frase expressa na segunda parte da obra: “O sertanejo é antes de tudo um forte”.

Esta canção tem, a nosso ver, a virtude de demonstrar que “Carcará”, em seu significado primeiro, é uma confrontação ao discurso de fuga pura e simples (a migração retirante), assumido pelas célebres canções de Luiz Gonzaga, por exemplo; é uma valorização do discurso empreendido por Lampião e Antônio Conselheiro, ou seja, o discurso da

resistência e luta contra as adversidades.

Por sua vez, “Carcará II”, cujo discurso é uma alusão ao tema dos discursos de Lampião, Antônio Conselheiro e “Carcará”, é uma confirmação dos mesmos.

### 3.2 “Deus escreve certo por linhas tortas”

#### “Minha história”

(João do Vale e Raimundo Evangelista)

Seu moço, quer saber  
Eu vou contar num baião  
Minha história pro senhor  
Seu moço preste atenção

Eu vendia pirulito  
Arroz-doce, mungunzá  
Enquanto eu ia vender doce  
Meus colegas iam estudar  
A minha mãe tão pobrezinha  
Não podia me educar

E quando era de noitinha  
A meninada ia brincar  
Vige, como eu tinha inveja  
De ver o Zezinho contar  
“O professor ralhou comigo  
Porque eu não quis estudar”

Hoje todos são doutô  
E eu continuo um João-ninguém  
Mas quem nasce pra pataca  
Nunca pode ser vintém  
Ver meus amigos doutô  
Basta pra me sentir bem

Mas todos eles quando ouvem  
Um baiãozinho que eu fiz  
Ficam tudo satisfeitos  
Batem palma, pedem bis  
E diz: João foi meu colega  
Como eu me sinto feliz

Mas o negócio não é bem eu  
É Mané, Pedro e Romão



Que também foi meus colegas  
E continuam no sertão  
Não puderam estudar  
E nem sabem fazer baião.

Nesta canção, o “eu lírico” faz uma remissão ao período de sua infância e pré-adolescência. A relação dessa “minha história” com a história do menino João do Vale despertou a curiosidade biográfica sobre o mesmo. Em *Nova História da Música Popular Brasileira* (1977, p. 10), no depoimento que João do Vale concede em forma de entrevista para a elaboração do fascículo da coletânea, que é dedicado a ele, há mais de uma tentativa de fazê-lo pronunciar-se a respeito de sua brevíssima e frustrante passagem pelos bancos escolares, por saberem que não gosta de falar sobre esse assunto e tenta contorná-lo:

NHMPB – E o negócio da escola?  
Você já perguntou isso, esqueceu? Mas não tem nada, não, eu vou te contar. Teve uma época que foi designado um coletor novo lá pra Pedreiras. Coisa da política. E ele levou um filho em idade escolar. Na escola tinha uns trezentos alunos, mas escolheram logo eu pra dar lugar ao filho do homem. E eu senti, é claro. Resolvi nunca mais ir estudar. Então de manhã eu pegava meu saco de merenda e enchia de pedra, ia pra cima do muro do colégio e na hora do recreio mandava pedra em todo mundo [...] Daí todo mundo comentava: “Esse menino não vai dar pra nada na vida”.

Em *Pisa na fulô mas não maltrata o carcará*, Marcio Paschoal (2000, p. 70)

apresenta um outro pronunciamento de João sobre esse fato:

Tenho vários colegas que hoje são doutô. Mas eu estudei primário só. Um negócio que sempre me marcou [...] Minha cidade vive fazendo de tudo pra tirar isso de mim. Tem um grupo escolar com meu nome, tem mais não sei o quê, um parque, uma rua [...] Mas nada, nem ninguém, me faz esquecer o dia que me tiraram da escola. Parece que me escolheram a dedo. Fiquei morrendo de raiva. Com o tempo fui ficando conhecido e quis saber o culpado. Primeiro achei que era a professora. Aí descobri que não era. Pensei que fosse o diretor, não era. Depois, o prefeito. Não era. Fui adiante e fui ver se era o governador. Fui botando culpa, e não achando. Até hoje, eu não achei [...]

Como se pode logo perceber, embora o problema apresentado pela canção

circunstancie uma situação particular, sabe-se que o mesmo era geral, comum e ainda atual no País, principalmente naqueles rincões nordestinos, referente espacial das canções de João do Vale.

A miséria e a pobreza, que continuam sendo grande obstáculo à formação e instrução escolar das crianças pertencentes à categoria social baixa, estão aí manifestas. Agrava-a mais ainda, quando a ela se agrega, o preconceito racial, sobretudo em relação à cor negra, como na canção fica subentendido.

O desenvolvimento da canção se faz tomando por base um postulado de senso comum, espécie de axioma popular, segundo o qual para “ser alguma coisa na vida” é preciso estudar. Tal postulado é tão cultural no País, que, mesmo quando a realidade tornou mais evidentes suas contradições, ainda tem uma arraigada credibilidade popular. Ele aparece com certa freqüência no cancioneiro de João do Vale. E aquelas contradições, ainda que não evidentes, são muito freqüentes nesse mesmo cancioneiro.

Essas canções participantes se fundamentam exatamente na contestação do inculcamento e manutenção desse postulado, segundo o qual atingir o sucesso, a riqueza, o bem-estar pressupõe ser letrado, ter conhecimentos científicos que somente se adquire pela escolaridade formal. Logo, ausência disso será o fracasso, a pobreza.

O sentido de base de “Minha história” está, pois, nesse inculcado axioma. Vencer na vida pressupõe estudar, e não estudar é o pressuposto de fracassar. E vencer significa obter *status*, “ser bem de vida” (“enricar”), tornando-se, assim, doutor, “patente” de poder: “Hoje todos são doutor”, e quem não consegue esta “façanha” continuará “um João Ninguém”.

O “ciclo vicioso”, o fatalismo desse discurso incutido na crença popular (“Seja feita a vontade de Deus”: “Se é assim, é porque Deus quer”), num primeiro momento,

é assumido pelo cancionista: “Mas quem nasce pra pataca/ Nunca pode ser vintém”, com a utilização deste adágio popular, que evidencia o conformismo ante o destino. Se “Minha mãe tão pobrezinha/ Não podia me educar”, logo fica subentendido que se está dando continuidade à legião da pobreza, porque não estudou.

Isso é o que se depreende, digamos, do primeiro movimento da canção, composto pelas quatro estrofes iniciais, que encerram a enunciação de uma história comum, “clássica”, da vida social popular brasileira. E assim se faz com a inscrição de um outro postulado com o qual se deve caracterizar o pobre, além de honrado e honesto, ser altruísta: “Ver meus amigos doutor/ Basta pra me sentir bem”.

Resta a excepcionalidade que o destino reserva às vezes ao talento, o que compensa um pouco a pobreza. Isto é o que se pode compreender na penúltima estrofe. O dom de fazer baião, reconhecido pelos amigos doutores, que vêem isso com admiração, é motivo de orgulho e de felicidade do que fora excluído e conseguiu, por essa graça, de algum modo estabelecer-se e escapar das agruras da pobreza.

Nesse caso, estamos diante da outra parte incutida pela ideologia do discurso dominante, que ostenta a posição de ser justo e por isso garantir ascensões ao pobre (o menos favorecido pela sorte), quando este apresenta algum tipo de talento.

A estrofe inicia-se pela adversativa, pois a idéia aí apresentada contrasta com a normalidade de vida anteriormente observada. E a mesma adversativa inicia o último movimento da canção, a última estrofe, pois a idéia também é de contraste. Todavia, essa é uma espécie de oposição da oposição.

Ocorre, nesse momento, o ponto alto e surpreendente da canção. O cancionista que parecia conformado e feliz desvia a focalização até então centrada em si mesmo e se volta para aqueles amigos que realmente são os excluídos. E assim procedendo faz com que se perceba que a questão não é pessoal, mas sim social.

A canção, portanto, não é, de fato, “Minha história”, e sim a história de todo um povo que continua a viver na penúria: “Mas o negócio não é bem eu/ É Mané, Pedro e Romão”. Estes são metonímia de uma tipificada coletividade. Simbolicamente, “continuam no sertão”, ou seja, permanecem vetados à consecução dos bens sociais, pois não tiveram acesso ao mecanismo que lhes possibilitariam essa passagem, nem foram agraciados pela sorte. É o que os dois últimos versos, como uma espécie de fecho de ouro, concluem: “Não puderam estudar/ E nem sabem fazer baião”.

A respeito do efeito desses dois versos disse Zeca Baleiro, compositor conterrâneo e cultor de João do Vale, em entrevista concedida a Marcio Paschoal (2000, p. 70-71):

O grande mérito de João era sua poesia, ele não era um poeta previsível. Você pode imaginar um cara nordestino, tendo que falar das coisas pertinentes como a seca, o sertão, temas óbvios. A poesia do João tinha o drible da vaca, o algo mais. Nessa música “Minha história” ele podia simplesmente fazer um lamento contando a vida dele, mas não, no final ele dá uma rasteira [...]

“O drible da vaca, o algo mais” a que se refere Zeca Baleiro, a nosso ver, consiste naquele ponto alto da canção a que acima fizemos referência: o momento surpreendente, singular, que revela a chaga social histórica e permanente, tomando, como ponto de partida, uma questão aparentemente particular, cuja história, na verdade, circunscreve o problema social crônico daquele lugar, daquela região, daquele país.

Na canção, “Sertão” é símbolo de regionalização, mas também metáfora de primarismo, privação e exclusão de todo um povo.

O cancionista compositor de baiões, que aí se fizera, daí se safou, sobretudo porque esse seu dom de compor acabou, graças, frise-se, a sua pertinácia e às peripécias a que se submetera, por torná-lo reconhecido no “mundo” dos bem-sucedidos, os “incluídos”, cujos

espaços civilizados, de não-privação, na canção, são representados pelo signo “doutor”.

Portanto, o que de fato se pretende com “Minha história” é denunciar uma história de injustiça social que persiste mantendo em estados “sertanejos” todo o povo de um lugar, que a canção, por metonímia, reduz em “Mané, Pedro e Romão”, os quais, como “Não puderam estudar/ E nem sabem fazer baião”, continuam nesse “estado de sertão”.

Nesse sentido, tendo em vista que a canção é um discurso contestatório, o que parecia ser um conformismo ingênuo com o pronunciamento dos adágios populares, na verdade é uma confrontação dos mesmos. E nessa mesma perspectiva se deve interpretar o suposto altruísmo.

A canção realiza-se tomando por base a linguagem oral, amplamente marcada no texto: a contração “pro, pra” (v. 3, E 1; v. 3 e 6, E 4; ); a expressão “de noitinha” (v. 1, E 3) o vocábulo “Vige”, (v.3, E 3), que comumente se ouve com o fonema /x/: “vixe”; as concordâncias: “*Ficam tudo* satisfeitos” (v. 3, E 5), “E *diz*: “João foi me colega” (v. 5, E 5); “É Mané, Pedro e Romão/ Que também *foi* meus colegas” (v. 2 e 3, E 6). Estrutura-se conforme toda uma linhagem de construção de poesia popular: são sextilhas, exceto a primeira estrofe, em versos, na sua quase absoluta maioria, de redondilha maior, com rima entre os pares.

Constância em João do Vale e característica do universo da cultura popular oral, a canção é de cunho narrativo, pelo menos em seu nível superficial. Outra marca desta oralidade da cultura popular é a frequência com que o eu lírico pressupõe um interlocutor, com quem parece estar mantendo um diálogo, procedimento também freqüente nas canções de João do Vale. Em “Minha história” isso ocorre com o uso do popularíssimo vocativo “Seu moço”, nos versos 1 e 4 da primeira estrofe.

### 3.3 Emigrar é uma forma de rebelar-se

A emigração pode ser vista por alguns prismas que não apenas o de fuga à seca, à escassez, à miséria, como tradicional e comumente é tida e sabida. Esta versão foi incrustada no imaginário nacional, sobretudo pelos grandes cancionistas de origem nordestina, que fizeram desse motivo social fecundos filões que escavaram para a criação de suas canções, algumas das quais ganhando posição destacada no cenário da Música Popular Brasileira.

Um outro modo de enxergar a emigração, além desse de fuga e vulnerabilidade ante a misericórdia acolhedora do “sulista”, é o de ousadia e rebeldia. Certos nordestinos emigrantes vão imiscuindo-se nos setores próprios dos bem-situados “sulistas” e gradativamente conquistando espaços *a priori* inimagináveis de se atingir. As artes em geral têm vários exemplos do gênero.

Podemos dizer que a trajetória de João do Vale, figurante da galeria dos destaques da Música Popular Brasileira, é típico exemplo desse caso. Em *Pisa na fulô mas não maltrata o carcará*, em que o escritor e jornalista Marcio Paschoal trata da vida e obra de João do Vale, se observa que este age, peripateticamente, na busca de um sentido à sua vida, até que uma de suas músicas conquista o sucesso mínimo, mas suficiente para guindá-lo ao lugar de não-excluído e de reconhecimento. A música é “Na asa do vento”, composição em parceria com Luiz Vieira.

Depois de perambular como ajudante de caminhão, de experimentar o garimpo na cidade de Teófilo Otoni, João do Vale fixa-se no Rio de Janeiro como ajudante de pedreiro e freqüenta os programas de auditório das principais emissoras radiofônicas, onde se

apresentam os grandes cantores/compositores da denominada música sertaneja. Insiste com muitos deles para que observem suas composições, até que Luiz Vieira grava “Na asa do vento” e sua vida começa a ser de compositor e cantor de música popular brasileira. É interessante saber o que ele diz a esse respeito em entrevista para a coletânea da Abril Cultural que vimos citando:

Um dia eu estava trabalhando na obra e no rádio de uma casa vizinha começou a tocar “Estrela miúda”, com Marlene: “Estrela miúda que alumeia o mar,/ Alumeia a terra e o mar, /Pra meu bem vir me buscar./ Há mais de uma mês que ele não/ Que ele não me vem olhar”. Daí eu disse pro pedreiro: “—Tá ouvindo essa música? – Tô. É Marlene que tá cantando. – E sabe quem é o autor? Sou eu. Eu tinha feito em parceria com o Luís Vieria, em 1952. Mas o pedreiro nem piscou: -- Conversa, neguinho. Você tá é delirando. Faz mais massa aí.

Até que ele estava certo, né? Onde se viu compositor tocando no rádio ser ajudante de pedreiro?! Mas é que sempre de noite eu dava um pulo nas rádios procurando artistas. (NOVA HISTÓRIA DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA, p. 3, 1977).

“Fogo no Paraná” é uma das canções de autoria de João do Vale em parceria com Luiz Gonzaga, cuja mulher, Helena Gonzaga, é quem assina, já que, por compromisso contratual com uma gravadora, não podia fazê-lo. A temática da canção é a seca, não obstante a questão de fundo seja outra.

Sabe-se que, originalmente, ela foi gravada por Luiz Gonzaga em seu LP “Sanfona do povo”, em 1964. Numa atenção mais acurada, pode-se notar que o estilo e as significações, para as quais demandam o desenvolvimento da mesma, fogem ao perceptível em Gonzagão. Não há ali o encarecimento do “sentimento de perda” em lamentos de saudade e sentimentalidade extravasada, conformadora das célebres canções de Luiz Gonzaga.

Em seu nível superficial, a canção desenvolve, como sentido de base, a ideologia da crença nos desígnios do destino em que a sorte e o azar manipulam vidas humanas. Esse traço de caráter da cultura popular é pertinente no cancionário de João do

Vale. Nesta canção enfatiza-o o recurso aos adágios “Corda só quebra no fraco” e “Deus, quando dá a farinha, o diabo vem e leva o saco”. Vimos o uso de outros em “Minha história”: “Quem nasce pra pataca, nunca pode ser vintém”. Vejamos a canção:

### **“Fogo no Paraná”**

João do Vale e Helena Gonzaga

Seu Zé Paraíba  
Seu Zé das crianças  
Foi pro Paraná  
Cheio de Esperança  
Levou a muié  
E seis Barrigudinho  
Pedro, Joca e Mané  
Severina, Zefa e Toinho

No Norte do Paraná  
Todo Serviço enfrentou  
Batendo enxada no chão  
Mostrou que tinha valor  
Dois anos de bom trabalho  
Até cavalo comprou

A menina crescia  
Robusta e muito animada  
A muié sempre dizia  
Ninguém tá cum pança inchada  
Tudo igualzinho a sulista  
De bochechinha rosada

Se nordestino é pesado  
É de ofício cavaco  
É como diz o ditado  
Corda só quebra no fraco  
Deus quando dá a farinha  
O diabo vem, rasga o saco  
Aquele fogo maldito  
Que o Paraná quase engole  
E Zé brigava com ele  
Acompanhado da prole  
Voismecê fique sabendo  
Que José nunca foi mole

Depois de tudo perdido  
O Zé voltou pro ranchinho  
Foi conferir os meninos  
Tava faltando Toinho  
Voltou em cima do rastro  
Gritando pelo caminho



Cadê Toinho?  
Cadê Toinho?  
Responde Toinho

A canção, como se observa, apresenta um sujeito imigrante que rompera as dificuldades e se inseriu no “mundo” dos sulistas, conquistando melhorias: “Dois anos de bom trabalho/ Até cavalo comprou”, “A meninada crescia/ Robusta e muito animada/ [...] Tudo igualzinho a sulista/ De bochechinha rosada”.

Semelhante ao que se pôde ver em “Carcará” e mesmo em “Minha história”, a perspectiva e concepção de emigrante, nesta canção, é a busca e a luta para vencer os obstáculos e estabelecer-se, muito mais do que nostálgica e saudosamente lamuriar-se perante o infortúnio e agarrar-se à idéia fixa de voltar o mais breve possível, como veicula a grande maioria das canções nordestinas que tratam desse tema.

Mas, como já dissemos, o seu sentido imediato é pôr em evidência o infortúnio da má sorte. Desse modo, “Fogo no Paraná” se divide, simetricamente, em dois movimentos. Nas três primeiras estrofes, observa-se que houvera uma mudança de estado disfórico para um estado eufórico. Ou seja, José e a família emigram da escassez nordestina (primeira estrofe) para a bonança do Paraná (segunda e terceira estrofes). De forma elíptica, o cancionero sintetiza todo o tempo despendido por José e a família desde a sua retirada da região nordestina ao estágio de progresso, até quando sofre novo revés com a tragédia que lhe armou o destino. Este primeiro movimento compõe, pois, todo o cenário de um estado eufórico de conjunção entre José e sua família e seu espaço, para, em seguida, introduzir a disjunção entre os mesmos, passando, então a um novo estado disfórico que a fatalidade lhes armara.

Na interpretação feita por ele e Gonzaguinha, no disco *João do Vale*, João canta a primeira estrofe, num andamento melódico que iconicamente representa sobremaneira

a situação inicial de disforia: a nordestina, de que, não por acaso, ele é resultante. A seguir, Gonzaguinha canta a situação eufórica de uma vida já melhorada, dois anos depois, no “Sul maravilha”, do qual, não por acaso, ele, Gonzaguinha, é um típico exemplo.

Nas três estrofes seguintes, observa-se o segundo movimento em que, devido à ação irrefreável do destino, abate-se sobre a família uma tragédia, pois que o fogo queima toda sua plantação e seu filho Toinho, tornando novamente José e a família ao estado disfórico.

Essa avaliação feita pelo cancionista é evidenciada por toda a quarta estrofe que metaforicamente ressalta a freqüente ação da má sorte sobre o nordestino, recorrendo ao adágio popular.

Toda esta estrofe é construída na concepção da fatalidade a que parece fadado o nordestino. Na verdade, os dois primeiros versos é que a formulam tendo-o em conta. Os demais expressam os dois adágios cujo âmbito de significação é universal, pois dizem respeito à pobreza como um todo, ainda que o segundo deles contextualize uma situação nordestina. E nesta estrofe se centra o sentido de denúncia que esse discurso de resistência estabelece contra o conformismo que o ardiloso discurso do poder dissemina.

O cancionista, recorrendo ao ditado popular, alegoriza a permanente situação de vulnerabilidade ao fracasso, à miséria a que se vê relegada a pobreza, já que a mesma não dispõe de condições mínimas para enfrentar quaisquer adversidades.

A linguagem da canção mantém-se, no seu conjunto, predominantemente de base popular oralizada (e coloquial): “Zé Paraíba, Zé das crianças”( espécie de antropônimos de cunhagem popular); “Foi *pro* Paraná”; “Levou a *muié*/ E seis *barrigudinho*/ [...] *Mané*, *Zefa*, *Toinho* (primeira estrofe); “Ninguém tá *cum* pança inchada/ *Tudo* igualzinho a sulista”( terceira estrofe); “*Voismecê* fique sabendo”(quinta estrofe); “*Tava* faltando *Toinho*”(sexta

estrofe).

Outros dois traços pertinentes às canções de João do Vale e que, por isso mesmo, são também próprios ao universo cultural popular, como vimos observando, são o procedimento narrativo em que se coloca a voz lírica na enunciação do fato e a presença de uma espécie de narratário extradiegético (AGUIAR E SILVA, 1976, p. 271) a que interpela, como se numa necessidade fática de linguagem, a conferir a atenção daquele interlocutor (“Voismecê fique sabendo”, E 5, v. 5).

Outro fator constante da obra a ser apontado nesta canção é o que diz respeito à recorrência aos personagens/pessoas do imaginário/real do cancioneiro: “Pedro, Mané, Romão, os muitos Zés (Zezinho, Zé Cachangá, Zé Macaxeira, Zé Paraíba, Zeca) , Joca, Zefa, Severina, Mariá, Benta, Maria Filó, Juliana, Barbina, Antônio Bento, Toinho, Malaquíás, Serafim, Dió, mestre Costa, Esmagado, João, Rafaé, Garrinchinha”.

A canção contém, pois, aspectos formais que demarcam as características populares do texto. Compõe-se de seis estrofes e um estribilho no final. Exceto a primeira, são sextilhas com predominância do verso de redondilha maior. As rimas se dão entre os versos pares. São tanto consoantes quanto toantes, é de se notar, todavia, o conjunto qualitativo das mesmas, com soluções muito peculiares. É o caso, por exemplo, na primeira estrofe entre *muié/Mané*; na quinta, entre *engole/prole/mole* (verbo-substantivo-adjetivo).

O ritmo se organiza com a dominância de uma cadência entre a quarta e a sétima sílabas tônicas. Mas o texto tem uma pauta melódica muito rica. O jogo verbal com as assonâncias e aliterações figura de maneira bastante significativa. Segunda estrofe: “*No Norte*”; “*Enxada no chão*”; “*Mostrou que tinha/ bom trabalho/ até cavalo comprou*”; releve-se aqui a rima interna: *trabalho/ cavalo*. Terceira estrofe: “*A menina crescia/ muito animada/ A muié*” [...]; “*/Pança inchada/ De bochechinha rosada*”. Observe-se a paronomásia

entre “A *meninada* crescia/ Robusta e muito *animada*”. Na estrofe subsequente, a quarta, o ritmo é inteiramente demarcado pela rima toante com a tonicidade da vogal aberta /a/: *pesado/ cavaco/ ditado/ fraco//saco*; considerem-se ainda de muita relevância as rimas internas na mesma linha: “O diabo vem,/Rasga o saco”. Quinta estrofe: “Aquele fogo maldito/ Que o Paraná quase engole/ E Zé brigava com ele/ Acompanhado da prole/ Voismecê fique sabendo/ Que José nunca foi mole”. Nessa estrofe é significativa também a frequência da tonicidade da vogal /a/: “O Paraná quase/ E Zé brigava com ele/ Acompanhado da prole”.

Há uma canção de João do Vale em parceria com Eraldo Monteiro, “O bom filho a casa torna” cujo tema é também a emigração. Seu desenvolvimento não aborda a questão que demonstramos em “Fogo no Paraná”, tampouco envereda pela seara do saudosismo lamuriante.

Já na primeira estrofe o cancionista, dirigindo-se ao interlocutor, numa construção anafórica de versos em negação, elimina o mais comum dos motivos que levam o nordestino a emigrar: a seca, bem como um outro não muito incomum que é o de tentar a sorte como artista :

Eu vou contar seu moço  
Por que deixei meu sertão  
Não foi pru falta de inverno  
Não foi pra fazer baião  
Não foi pru falta de inverno  
Não foi pra fazer baião

Em seguida, na segunda estrofe, apresenta o que também, muitas vezes, induz o nordestino a emigrar, a ambição de aventurar na busca de maiores confortos:

É que todo sertanejo  
Sempre tem essa ilusão  
Conhecer cidade grande  
E põe nas costa um matulão  
Deixa que cá na cidade

Não existe exprovação

A terceira estrofe figura como uma exemplificação do que se argumentou nas duas anteriores, demonstrando, assim, que esta saída é mesmo uma forma aventureira, pois, para se viver, ali, no seu sertão, havia o necessário, não obstante tivesse que dividir com outrem sua produção, o que, por outro lado, deixa entrever também a solidariedade como uma prática mais comum entre os homens do povo:

Óia os bens que eu deixei  
Um roçado de algodão  
Bem cheinho de mandioca  
De arroz e de feijão  
Mas também só na mulher  
É que não tinha sócio não

E isso acaba, quase sempre se constituindo em pura ilusão, pois a cidade grande prescinde dos elementos com os quais aprendeu a conviver e relacionar-se:

Acontece é que vi tudo  
Arranha-céu muita grandeza  
Móio de ferro voando  
Remexendo a natureza  
Mas o cheirim do mato verde  
Para mim tem mais beleza

Daí o arrependimento e o desejo de voltar ao antigo estado e dedicar-se à vivência e convivência com seus reais semelhantes em seu verdadeiro lugar. Vale-se o cancionista de duas máximas populares para concluir, procedimento que, reitera-se, é uma constante em suas canções, como temos observado: “O bom filho a casa torna” e “É errando que se aprende”:

Ai meu Deus, quanta saudade  
Do Lachinha e do Sané

Do De Ouro, do Leipinha  
João Piston, de Rafaé  
Esmagado, Garrinchinha  
São meus amigos de fé  
Essa água dos meus óio  
Algum dia vai parar  
O bom filho volta a casa  
Por isto eu vou voltar  
Eu já vi ditado certo  
Pr'aprender tem que apanhar

Mediante a condição de “estranho” na cidade grande, onde a relação entre as pessoas é apenas amistosa e pragmática, já que todos têm pressa e se dedicam ao ir e vir do trabalho para casa, uma relação, portanto, em que a solidão é um estado real, não obstante o grande conglomerado de gente em todos os lugares, o sertanejo valoriza o espaço de sua procedência no qual se percebe um sujeito e, por isso, amparado:

Graças a Deus que eu tenho  
Quem me protege no mundo  
São José de Ribamar  
Em Vargem Grande  
São Raimundo  
São José de Ribamar  
Em Vargem Grande  
São Raimundo

A canção apresenta-nos, então, uma outra razão para emigrar que não seja a da seca e a da fome, nem a de tentar conquistar espaço por meio da habilidade artística, como vários nomes célebres da Música Popular Brasileira o fizeram e conseguiram.

Um típico caso do que veio tentar a sorte como artista está representado num sucesso de Luiz Gonzaga e Guio de Moraes denominado “Pau de Arara”:

Quando eu vim do sertão,  
Seu moço, do meu Bodocó  
A malota era um saco  
E o cadeado era um nó  
Só trazia coragem e a cara  
Eu penei,

Mas aqui cheguei  
Eu penei,  
Mas aqui cheguei

Trouxe um triângulo  
No matulão,  
Trouxe um gonguê  
No matulão,  
Trouxe um zabumba  
Dentro do matulão,  
Xote, maracatu e baião  
Tudo isso eu trouxe  
No meu matulão.

A canção não deixa margem a nenhuma dúvida. Trata-se de um caso de artista musical na luta por seu lugar nesse meio e a consecução do mesmo depois de muito trabalho.

Não obstante isso, a canção não deixa de ser um típico exemplo de caso de retirante (emigrante), ainda que com objetivo traçado: aventurar a vida artística. Procedimento repetido por tantos outros (Belchior, Fagner, Elba Ramalho, Zé Ramalho, etc) ontem e que continua por outros tantos até hoje (Chico César, Zeca Baleiro, Lenine, etc).

Tornando a “O bom filho a casa torna”, a canção trabalha, pois, o aspecto da ilusória euforia de ir para o sul por mera ambição financeira, deixando o pouco que possui pelo desconhecido. Após a desilusão, vem a valorização do que deixara e a vontade de voltar.

Esse tipo de composição é incomum na obra de João do Vale. Essa música, talvez o compositor a tenha elaborado com a intenção mesma do que se demonstrou, ou seja, a de dizer que há esse outro caso que motiva a emigração ao Sul maravilha.

A interpelação ao interlocutor, “seu moço”, figura em ambas as canções, como o traço tradicional do cancioneiro popular. Repare-se que, todavia, os traços demarcadores da linguagem popular oralizada, matidos na canção de João do Vale: “pru”, “pra”, primeira estrofe; “[...] põe *nas costa* um matulão”, “Não existe *exproração*”, segunda estrofe; “*Óia* os bens que eu deixei”, terceira estrofe; “*Móio* de ferro voando”, “Mas o

*cheirim* do mato verde”, quarta estrofe; na canção de Gonzaga e Guio não ocorrem.

Cabe apontar ainda que essa canção, que é de 1965, estabelece uma interdiscursividade com “Pau de Arara”, que é de 1952, à qual ela faz alusão (Fiorin, 1999) de forma polêmica, mostrando que, se os contextos são comuns, os significados são diferentes. Ou seja, o enunciador desta afirma que fora para o fim a que chegara, o daquela diz que, se chegara ao mesmo fim, não fora por ele, nem tampouco em virtude da seca (as duas tradicionais causas nordestinas comuns de emigrar).

Tomando em conta a trajetória da carreira artística de Luiz Gonzaga e a de João do Vale, verificaremos que, não por coincidência, a obra repercute os fatos reais vividos por cada um deles.

Releva observar que, em “O bom filho a casa torna”, a despeito de ela referir-se à emigração, é dado importância ao tema da valorização à forma de viver daquele povo. Como dissemos, na introdução, este é o outro procedimento de defesa e resistência utilizado pelas canções de João do Vale, do qual trataremos no capítulo seguinte.

Outro aspecto que cabe ainda apontar em “O bom filho a casa torna” são os inolvidáveis caracteres da composição popular. As estrofes são sextilhas em versos predominantemente de redondilha maior e a rima incide entre os versos pares.

Na trilha dessa questão migratória, há uma canção não muito conhecida, considerando o fato de que não consta do conjunto das canções difundidas. Zé Ramalho, um dos destacados compositores-cantores da música popular brasileira e um dos intérpretes das canções de João do Vale, lançou-a no seu álbum de CD duplo intitulado “Nação Nordestina”. Denomina-se “Amar quem eu já amei”, canção que João do Vale fez em parceria com Anatalício Freitas Libório. Nessa gravação, Zé Ramalho conta com a participação especial da cantora Ivete Sangalo na interpretação:



**“Amar quem eu já amei”**

João do Vale e Anatalício Freitas Libório

Seu moço, eu venho de longe  
Não sei onde vou chegar  
Não tenho medo de seguir  
Mas tenho medo de voltar

Plantar, plantar porque homem sou  
Plantar, colher pra quem não plantou  
Amar, amar quem nunca me amou  
Ser mais escravo do que hoje sou

Quando a ida não é boa  
A volta não pode prestar  
Não tenho medo se seguir  
Mas tenho medo de voltar

Acreditar no que acreditei  
E trabalhar pra quem trabalhei  
Amar, amar quem eu já amei  
Passar caminho que já passei.

Como se percebe, ressoam, na canção, sentidos que remetem à questão migratória, todavia destoa das canções que até aqui comentamos. A ausência do tom de narratividade, por exemplo, um dos traços pertinentes às canções de João do Vale relativas à questão social. Esta é uma canção absolutamente lírica. E de um lirismo bem afeito ao da modernidade (a composição é de 1982). Seus versos, agora, empreendem uma abordagem dos sentidos muito mais centrada na dinamicidade do conjunto significante do texto.

O que logo chama a atenção é a alta sonoridade. O texto é pura ritmicidade decorrente da reiteração de seus principais signos. O primeiro verso: “Seu moço, eu venho de longe”, em que se manifesta o traço característico de uma enunciação que invoca o interlocutor, se esgota em si mesmo, porque essa enunciação, se não se dissipa, dá-se de forma diversa da que tem sido, dissuadindo em meio ao dinamismo melódico os possíveis eventos, quando muito, suscitados. Não se instaura o devido desenvolvimento de um identificável enunciado de eventos. A voz lírica põe-se a fazer considerações evasivas, soltas,

obscuras.

O único sentido mais palpável, uma espécie de dominante do texto, é a idéia de ação contínua e incessante obtida pelo grande predomínio de verbos no infinitivo e a vertiginosa “dança” rítmica dos mesmos pelo texto. E ainda o fato de que vários se desdobram em formas flexionadas, ou em substantivos deles derivados: “Plantar [...] plantou”; “Amar [...] amou”; “Ser [...] sou” (E2, v.2, 3, 4); “Acreditar [...] acreditei”; “Trabalhar [...] trabalhei”; “Amar [...] amei”. “Passar [...] passei”, última estrofe; “Quando a *ida* não é boa” (v.1 E3), “A *volta* não pode prestar” (v.2, E3). “Chegar/ seguir/ voltar/ plantar/ amar/ acreditar/ trabalhar” são os verbos que fazem esse giro rítmico numa circularidade muito intensa.

Essa condensação se faz também numa construção reiterativa e em versos de feitiço paralelístico, levando o texto a uma abertura de significação que foge ao que vimos nos demais até agora.

De linhagem paralelística é praticamente toda a canção: os versos “Não tenho medo de seguir/ Mas tenho medo de voltar” (v.2 e 3, E1) se repetem na estrofe três; “Amar, amar quem nunca me amou” (v.3, E2) e “Amar, amar quem eu já amei” (v.3, E4). Caberia ainda, num aprofundamento dessa leitura, apontar as reiterações anafóricas e epizeuxes presentes em todo o percurso textual: “*Não sei; Não tenho*”, E1; “Plantar, plantar”; Amar, amar”, E2.

Essa canção é singular em relação ao conjunto das demais, pois sua construção propende ao nível erudito. Não há, nela, vestígios de oralidade e coloquialismo. Ao contrário, tem toda uma organização de texto ambíguo, aberto, mais alude do que diz. Enfim, quase nada de popular e, em virtude de todos os caracteres apontados, mais consoante com a lírica moderna.

Pode-se muito bem nela observar o que, a respeito desta lírica, afirma Friedrich (1991, p.18):

Assim, na lírica, a composição autônoma do movimento lingüístico, a necessidade de curvas de intensidade e de seqüências sonoras isentas de significado, têm por efeito não mais permitirem, de modo algum, compreender o poema a partir dos conteúdos de suas afirmações. Pois o seu conteúdo verdadeiro reside na dramática das forças formais tanto exteriores como interiores. Como semelhante poema ainda assim é linguagem, mas uma linguagem sem um objeto comunicável, tem o efeito dissonante de atrair e, ao mesmo tempo, perturbar quem a sente.

De tudo que aqui fica dito, poder-se-ia concluir que esta canção não comporta, por conseguinte, a caracterização de participante. Entretanto, entendemos que, não obstante estas peculiaridades, há nela traços desta tendência. Há, em sua linguagem, índices de problematizações relativas à questão migratória, aos aspectos éticos e comportamentais do nordestino, às incertezas quanto ao ato de emigrar, etc. Todavia, tudo entrevisto pelo prisma da ambigüidade em decorrência da alta subjetividade assumida pelo cancionista.

Como vimos, a emigração é um tema muito freqüente no cancionário de João do Vale como era de se esperar. Entretanto, de forma acentuada, o tratamento que lhe dispensa é bem distinto do comum das canções que o desenvolve. Poderíamos mesmo dizer que a forma de abordá-lo, empregada por João do Vale, é, de um modo geral, de polêmica com as demais daquela época. Isso porque suas canções dessa natureza de fato viam na emigração, sobretudo, uma forma de rebelar-se.

### **3.4 O estigma da velhice**

Outra canção que, a rigor, não se enquadraria nessa linha da questão social, talvez porque também a amplitude da sua significação a coloque num plano mais largo, é “O

bom vaqueiro”. Todavia, quer nos parecer que a percuciente visão de mundo do iletrado compositor, mas arguto observador da condição humana, ao compô-la, tocava numa questão bastante discriminatória em nossa sociedade e que ainda persiste, se bem que hoje já tenha angariado alguma consideração. É o caso do ostracismo puro e simples a que era relegado o idoso, principalmente na sociedade brasileira.

### **Bom vaqueiro**

João do Vale e Luiz Guimarães

Quem foi vaqueiro quando vê  
Outro vaqueiro aboiar  
Fica lembrando dos tempos  
Que vivia a vaquejar  
Sofre igual quem ama alguém  
Que vê com outro passar

Mestre Costa bom vaqueiro  
No sertão do Maranhão  
Montado no seu cavalo  
Nunca achou um barbatão  
Que com carreira e meia  
Não jogasse ele no chão

Hoje em vez de peitoral  
Traz no peito uma paixão  
De não poder vaquejar  
Nem vestir o seu gibão  
Passa boi, passa Boiada  
Pisando no seu coração

Mestre Costa na fazenda  
Hoje só abre cancela  
Mocidade deixou ele  
Ele também deixou ela  
A velhice montou nele  
Ele desmontou da sela

Embora tenha sido gravada por vários intérpretes famosos, esta canção ganhou grande repercussão com a interpretação do cantor/compositor Raimundo Fagner, com o qual João do Vale gravou-a no disco-homenagem *João do Vale* (1981).

Posto não tenha a mesma feitura da que anteriormente comentamos, ela

apresenta também uma peculiar diversidade em relação ao comum procedimento narrativo predominante nas composições de João do Vale. Aqui, a voz lírica se coloca como uma espécie de alter ego do personagem, cujas sensações e sentimentos são apresentados por um domínio de onisciência. Várias passagens do texto exemplificam isso.

Na primeira estrofe, diz-se que Mestre Costa, mediante um aboio “Fica lembrando dos tempos/ Que vivia a vaquejar” e sofre. Na segunda, diz-se que ele “Traz no peito uma paixão” e ao ver boiada sofre, como se os bois vão “pisando no seu coração”.

Nesse sentido, outro aspecto singular da composição do texto/canção é a possibilidade da alteração da ordem de posição das estrofes. Ou seja, em vez da apresentada, o cancionista poderia iniciar pela segunda, em seguida a última, a terceira e, por fim, a primeira. Poderia também encetar a primeira estrofe entre quaisquer das três outras.

Tal procedimento estilístico é próprio de uma sintagmática moderna em que a alteração da ordem dos elementos composicionais não implica em alteração de sentido (a composição é de 1976). Guardadas as devidas diferenças e peculiaridades estéticas de cada um, o mesmo evoca a semelhante e modelar composição de *Vidas secas*, do grande mestre nordestino da prosa moderna, Graciliano Ramos. É, pois, um traço de modernidade na construção do texto, embora o cancionista não deixe de organizá-lo, mantendo os traços tradicionais do cancionero popular.

A canção trata de um personagem-tipo do sertão, o vaqueiro que era um mestre do ofício, atributo que o sertanejo rigorosamente emprega aos seus e ao qual, com exímio conhecimento e experiência do trabalho aplica-se em exercício. Assim, fora mestre Costa uma metonímia dos vaqueiros nordestinos do sertão, lugar em que esse ofício requer maestria.

Fica ressalvado, pois, esse dignitário valor de que mestre Costa era

depositário: “Nunca achou um barbatão/ Que com carreira e meia/ Não jogasse ele no chão ”. Barbatão seria certamente, no contexto, um boi selvagem, criado no mato. Logo, somente capaz de domá-lo um vaqueiro mestre.

Esta condição, todavia, de nada serviu a mestre Costa, quando “A velhice montou nele” (v.5, E4). Como consequência natural “Ele desmontou da sela” (v. 6, E 4). O jogo imagético (em que uma metáfora implicou uma metonímia) provoca, sem dúvida, um efeito poético de rara beleza.

Em que pese isso, entretanto, o que há e se pretende demonstrar, em nível mais profundo, é o isolamento a que é relegado um sujeito com tamanho talento e experiência. Uma velhice que muito poderia servir num plano educacional ou afim, por exemplo, é sujeita à humilhação de “Hoje só (abrir) abre cancela” (v.2, E4).

Essa, digamos, injustiça e perda social, cultural, educacional, humanística implica igualmente uma negação de reconhecimento do mérito, em consequência, o sujeito, no caso o vaqueiro mestre Costa, se vê como um indivíduo inútil. Daí o belo símile que instaura a imagem de profunda tristeza de quem se acha dolorosamente impotente: “Sofre igual quem ama alguém/ Que vê com outro passar” (v.5 e 6, E1).

O texto é rico em imagens poéticas. E isso decorre da singularidade de construções que não se esgotam nestas a que já nos referimos. É interessante observar que “Traz no peito uma paixão” (v. 2, E3)/ “Hoje em vez de peitoral”(v.1, E3) é uma imagem complexa, porque arrevesada, embora o contexto sócio-verbal lhe assegure sem maiores problemas o sentido e, por isso, ou seja, por esta estranha singularidade, a bela imagem estabelecida.

Estamos com isso querendo dizer que peitoral é um objeto de enfeite que vai ao peito da montaria como representação, dentre outras coisas, do estado eufórico do

vaqueiro, o montador, que, assim se expondo, encontra-se em pleno estado de interação com sua montaria e de motivação e satisfação para o desenvolvimento de seu ofício.

Em oposição a esta euforia, fez-se a paixão, que, mais que a velhice, instituiu-a a solidão, o completo desprestígio “De não poder mais vaquejar/ Nem vestir o seu gibão”. “Hoje só abre cancela”. Essa imagem simboliza a desconsideração, pois a prática desse serviço é relegada a crianças ou a quem não possui sequer uma habilidade, por mínima que seja, que mereça alguma consideração.

Outro aspecto incomum que se observa na canção é que o signo “paixão” tenha sido empregado com o seu significado primário de dor, sofrimento, uma vez que seu uso quase absoluto se vincule a sentidos relativos a situações amorosas, nas quais paixão implica não apenas sofrimento, mas também alegria. E tem-se, em seguida, a metáfora cuja imagem concretiza o fato edificador da paixão: “Passa boi, passa boiada/ Pisando no seu coração”.

O texto compõe-se de sextilhas em versos de redondilha maior, apenas o primeiro e o décimo segundo são octossílabos. A rima se faz entre os versos pares. Portanto, estrutura de acordo com a do cancionero popular. A cadência rítmica, com frequência de acentos na terceira e sétima sílabas, realiza-se também por meio de outros mecanismos. Na primeira estrofe, a aliteração do fonema /v/ é o mais significativo deles. A par, a reiteração de algumas palavras em algumas das quais ocorre também aliteração: “*Quem foi vaqueiro quando vê*” (v. 1.); “*Outro vaqueiro aboiar*” (v. 2); “*Que vivia a vaquejar*” (v.3); “*Sofre igual quem ama alguém/ Que vê com outro passar*” (v.5 e 6). Destaque-se do verso cinco a rima interna, que ocorre com frequência no texto, como se verá: “*Sofre igual quem ama alguém*”.

Na segunda estrofe a pauta rítmica flui principalmente com a constância de rimas internas: “*Mestre Costa bom vaqueiro*” (v.1), “*No sertão do Maranhão*” (v.2); “*Montado em seu cavalo*” (v.3); “*Que com carreira e meia*” (v.5): notemos, neste verso, a

aliteração do fonema [k]. “*Não jogasse ele no chão*” (v.6). É ainda significativa na orquestração do ritmo, aqui, a aliteração do fonema /m/.

Na terceira estrofe a assonância do fonema /e/, às vezes em ditongação, nos parece o fator que dá maior fluidez ao ritmo: “*Hoje em vez de peitoral*” (v.1); “*De não poder vaquejar*” (v.3); “*Nem vestir o seu gibão*”(v.4). Destaque-se ainda a importância das aliterações com as consoantes /p/, /b/.

Na última estrofe, o que dá ao ritmo uma maior evidência é o jogo vocabular meio em forma de antimetábole com o qual o texto explicita o fato desencadeador de todas as situações anteriormente apresentadas: “*Mocidade deixou ele/ Ele também deixou ela*”. (v.3 e 4).

Aos dois últimos versos, além desse processo, o jogo verbal opositivo *montar/desmontar* dá a feição de uma espécie de chave de ouro. A imagem estabelece a dimensão significativa do fato ocorrido, pois, mestre Costa, extraordinário montador, passa à condição de montaria da velhice que, mais grave ainda, obriga-o a desmontar em definitivo: “*A velhice montou nele/ Ele desmontou da sela*”.

O percurso narrativo do texto fica evidenciado nessa estrofe, todavia faz-se de forma poética, pois, conforme já dissemos, um “fato” metafórico implicou um “fato” metonímico, com isso pressupondo o arco da passagem do tempo, já que “*Mocidade deixou ele*” e, conseqüentemente, “*A velhice montou nele*” e “*Hoje*” só abre cancela”. Grifamos o advérbio dada a significação em que está pressuposto um ontem de mestre Costa, indiciado nas duas primeiras estrofes, completamente oposto ao hoje que essas duas últimas estrofes demonstram.



Nessa canção, se verifica, pois, que há uma forma de denúncia e de oposição a esse tipo de exclusão individual e social, ao mesmo tempo se defende a preservação da cultura e dos valores investidos na habilidade e sabedoria do velho vaqueiro exercitadas e sedimentadas por sua experiência.

### **3.5 Um passeio em seara alheia**

Em 1965, João do Vale, em parceria com Luiz Vieira, lança um samba, “A voz do povo”. Sabe-se que ele, nordestino da gema, discípulo de Luiz Gonzaga, realizava suas composições ao som e ritmo do baião. Todavia, por certo, sua convivência, no Rio de Janeiro, com os mais variados compositores, freqüentador do Zicartola, levou-o a tentar o samba. Disso resultaram algumas canções nesse gênero musical, tornando-se marcante “A voz do povo”, que em seguida analisamos.

#### **A voz do povo**

João do Vale e Luiz Vieira

Meu samba é a voz do povo  
Se alguém gostou  
Eu posso cantar de novo.  
(refrão)

Eu fui pedir aumento ao patrão  
Fui piorar minha situação  
O meu nome foi pra lista  
Na mesma hora dos que iam  
Ser mandado embora

Eu sou a flor  
Que o vento jogou no chão  
Mas ficou um galho  
Pra outra flor brotar  
A minha flor o vento pode levar  
Mas o meu perfume  
Fica boiando no ar

A Música Popular Brasileira sempre foi sensível e receptiva aos

movimentos sociais. E sua participação tem uma repercussão inigualável, se comparada com as outras manifestações artísticas, certamente por sua capacidade de maior penetração em todos os setores das camadas sociais.

O contexto social em que surgiu esta canção, sem dúvida, a influenciou. Vivia-se uma intensa questão social política em virtude da ditadura imposta pelo golpe militar ocorrido em abril de 1964. As reações de protestos se fizeram de várias formas. Dentre elas, as manifestações artísticas exerceram um significativo papel.

Observa-se que a letra deste samba apresenta-se composta em três partes cujos assuntos aparentemente guardam independência. Há um primeiro movimento (primeira estrofe) que se constitui no refrão que por si mesmo diz tudo: “Meu samba é a voz do povo”. Em seguida, no segundo movimento (segunda estrofe), diz-se um fato que traduz a questão geral e comum do sistema capitalista de produção: o antagonismo capital versus trabalho. O poder do capital tido como explorador da força de trabalho imprimindo aos operários, ao povo, situações de dificuldades e mesmo sofrimentos que se traduzem em pobreza e escassez nas condições gerais de vida. Esse, o sentido básico dessa estrofe. O pedido de aumento significa ao patrão um desacato à sua determinação, daí o arbítrio do poder capitalista: “Ser mandado embora”.

O terceiro movimento da canção (terceira estrofe), com a linguagem assumindo uma configuração inteiramente poética, acentua aquele tema: “o dia que virá”. É nesse momento que se aclara a inter-relação das três situações diferentes e, logo, independentes entre si.

A oposição fundamental, agora, ressurgiu, de forma figurada, entre flor e vento. Este agente destruidor (o capitalista) arranca a flor (produtor/produto) e a joga no chão. Esta, no entanto, revive, rebrota do galho que permanece (o trabalhador, o operariado). A

metaforização estiliza um fato de profunda tensão existencial da realidade, gerando uma visão estética da mesma: “Eu sou a flor/ Que o vento jogou no chão/ Mas ficou um galho/ Pra outra flor brotar”.

Nesta mesma perspectiva faz-se o arremate. Dá-se, pois, a perfeita correlação dos três movimentos que pareciam desconexos. A tensão opositiva persiste. O vento mantém seu poder de agir em detrimento do bem estar da flor. Todavia, a flor, superficialmente individualizada, mantém-se em sua ramagem coletiva, “guardando-se para quando o carnaval chegar”, propagando sua resistência na esperança do novo dia que virá: “A minha flor o vento pode levar/ Mas o meu perfume/ Fica boiando no ar”.

O samba, gênero musical de origem popular, voz do povo, é o propagador do perfume, isto é, do grande ideal de bem viver da flor, o samba, enfim, é esse perfume que “Fica boiando no ar”.

Conforme vimos em *Candido* (1967), notamos que esta canção está inteiramente vinculada ao contexto social de seu produtor. Embora o seu significado esteja de acordo com a linha participante desenvolvida pelo cancionista, ela é essencialmente urbana tanto em sua forma e gênero, quanto em seu conteúdo.

Como já dissemos, isso demonstra que o cancionista reconhece a universalidade de uma questão que tem enfocado numa perspectiva particular. E além de demarcar a relação, no ato de criação, entre o produtor e o seu meio (cujo público é fator considerado), revela a aguda percepção do cancionista da dimensão do universo social de que participa e em que medida sua arte nele deve atuar, considerando a complexidade e relação espaço-temporal dos problemas com os quais ela está envolvida.

### 3.6 Outras vozes do povo

Outro recorte da “voz do povo” feito por João do Vale e que consta de seu cancionário é “Sina de caboclo”. Esta, como se sabe, historicamente, é a voz primeira, mas, tanto quanto a que acabamos de observar, se constitui em outra manifestação de se alcançar um novo dia, senão de construí-lo a partir de uma declarada recusa de continuar submetido à condição de trabalho cuja produção continua completamente em poder do detentor dos meios de produção, no caso o dono da terra, o fazendeiro.

#### **Sina de caboclo**

João do Vale e Jocastro Bezerra de Aquino

Eu sou um pobre caboclo  
Ganho a vida na enxada  
O que eu colho é dividido  
Com quem não plantou nada  
Se assim continuar  
Vou deixar o meu sertão  
Mesmo os olhos cheio d'água  
E com dor no coração  
Vou pro Rio carregar massa  
Pros pedreiros em construção  
Deus até tá ajudando  
Tá chovendo no sertão  
Mas plantar pra dividir  
Não faço mais isso não...  
Quer ver eu bater enxada no chão  
Com força e coragem, com satisfação  
É só me dar terra pra ver como é  
Eu planto feijão, arroz e café  
Vai ser bom pra mim e bom pro doutor  
Eu mando feijão, ele manda trator  
Vocês vão ver o que é produção  
Modéstia à parte, eu bato no peito  
Eu sou bom lavrador  
Mas plantar pra dividir  
Não faço mais isso não...

Estamos diante de algo muito semelhante ao que vimos na canção anterior.

O enfoque espacial é outro, isto é, o comum desse cancionário. Mas não o é o histórico-temporal. A questão suscitada, tanto quanto em “A voz do povo”, é a de protesto, a emergente manifestação de aberto descontentamento com o *status quo* nacional que recrudescia mais ainda com a instituição do golpe militar. No campo como na cidade, o trabalhador, a verdadeira força geradora da riqueza e dos bens, era espoliado e, agora, com a ditadura que se enunciava, seria ainda pior, quando se esperava e até se vislumbrava uma possibilidade de mudança com a fugaz gestão João Goulart.

A canção é prenunciadora de outro filão musical a ser desenvolvido por alguns compositores daquela, denominada por Tinhorão (1998, p. 316), segunda geração bossa-novista. À medida que ouvimos várias canções destes e sobre elas refletimos, acreditamos mesmo que “Sina de caboclo” lhes tenha sido uma de suas substanciosas fontes.

A temática é a mesma, o mesmo protesto, a mesma recusa, o mesmo anseio de mudanças sociais que estabeleçam um estado de liberdade e justiça social. O motivo é uma das questões sociais mais antigas e mais problematizadoras da vida nacional: o campesinato.

A célebre e crônica questão da terra exposta em “Sina de caboclo”, onde a reforma agrária, fator desencadeador de grandes conflitos e mesmo de tragédias, vivíssimos ainda hoje, está pressuposta.

O grande destaque daquela geração bossa-novista e que se tornou mesmo uma espécie de ícone dessa efêmera tendência musical “do dia que virá” foi o compositor e cantor Geraldo Vandré. Muitas de suas canções trilham por essa seara. O cancionista assume, como o faz o de “Sina de caboclo”, a voz patético-coletiva de uma categoria de trabalhador, a primeira do País, que se considera injustiçada e clama por mudança, pelo novo dia que há de vir. Pode-se mesmo dizer que, enquanto as canções de Chico Buarque têm por motivos a vida urbana, a cidade, as de Geraldo Vandré convergem ao campo. Tanto que a viola é uma presença acentuada e relevante, haja vista um clássico em que ela é o grande significante: “Disparada”.

Todavia, nas canções de Vandré, essa voz não se restringe   do camponês, ela se desdobra aos outros trabalhadores, o marinheiro, o pescador, o caminhoneiro, com os quais o cancionista situa as representa es das grandes forças de trabalho exploradas de forma generalizada.

Ocorre que as can es de João do Vale são circunstanciais, ou seja, nascem das percep es multifacetadas de um autor de múltiplas convivências, que, conectado ao seu universo social e por ele tocado, compõe suas leituras poéticas do mesmo.

Aguda percepção e refinada sensibilidade intuitiva levam-no a construir can es que são manifesta es de resistência daquele povo. Resistência que acabou por se constituir em uma própria forma de viver. Por isso, como dissemos, naquele momento histórico de 1964, foram ao encontro de um movimento sócio-político que nelas identificaram sua expressão.

Em Vandré, elas já decorrem de um projeto político-cultural musical, digamos assim, estabelecido por um grupo de artistas e intelectuais que visavam a um objetivo claramente definido. Razão por que todas as suas can es surgem naquele mesmo período e centram-se nas injustiças entrevistas a partir do momento do regime de exce o implantado, levando-o e a outros a comporem can es mais de protesto, do que participante, no sentido do engajamento que atribuímos às de João do Vale.

Como vimos em “A voz do povo”, “Sina de caboclo”   uma can o “direta”, em que a recusa pelo sistema agrário vigente   clara. Tal sistema   considerado injusto e mesmo lesivo: “O que eu colho   dividido/ Com quem não plantou nada” (v.4 e 5); “Deus até t  ajudando/ T  chovendo no sertão/ Mas plantar pra dividir/ Não faço mais isso não...” (v.11, 12, 13 e 14).

O texto segue, em sua estrutura o básica, a composi o popular. Seus versos, heptass labos com rima entre os pares, são talvez uma prenunciada proposi o estética

da necessidade de se fazer a reforma agrária no País, mas não uma mera divisão e doação de terras a quem não as tem. É o que se pode depreender em “Vai ser bom pra mim e bom pro doutor/ Eu mando feijão, ele manda trator” (v.19-20).

Diríamos ainda que a canção não é uma simples manifestação de protesto de quem tem a consciência de uma injustiça econômico-social praticada (“O que eu colho é dividido/ Com quem não plantou nada”, v.3-4). Essa consciência é contraditória em face da complexidade do problema, diante do qual, a partir de uma recusa (“Mas plantar pra dividir/ Não faço mais isso não...”), se apresenta uma solução equivocada: “Vou deixar o meu sertão [...] /Vou pro Rio carregar massa/ Pros pedreiros em construção”, (v. 6, 9 e 10).

A saída, como se vê, é a recorrência à tradicional emigração nordestina, não sendo, desta vez, a seca o grande motivo (“Deus até tá ajudando/ Tá chovendo no sertão”, v. 11-12), mas a solução, considerada nessa perspectiva ideológica de oposição ao sistema capitalista dado como explorador, estabelece a contradição, uma vez que se troca uma forma de injustiça por outra.

O que se pretende, na canção, entretanto, como se percebe a partir de seu título, é protestar, sim, contra uma situação de injustiça que perdura desde sua gênese até então: “*Sina de caboclo*” (grifo nosso). Mas, além disso, propor uma forma de solução ao problema que é a reforma agrária, muito embora o cancionista avenge uma saída, em não acontecendo a mudança, tradicional, contraditória e não solucionadora.

A interpretação que a ela deu Nara Leão, ao gravá-la no seu LP “Opinião de Nara”, pela Philips, em 1965 e depois no “Nova História da Música Popular Brasileira”, editada pela Abril Cultural em 1970, num tom comovente, tornou a música uma singular canção elegíaca em favor da antológica figura do camponês, que, naquele momento histórico do País, ainda se constituía na maior força de trabalho produtora dos principais bens

econômicos os quais provinham da agricultura.

Não custa repisar o que disse o crítico musical Tárík de Sousa sobre “Sina de caboclo”, em depoimento a *Pisa na fulô mas não maltrata o carcará*, que no capítulo anterior citamos: “Décadas antes do Movimento dos Sem-Terra, a secular questão agrária do país já retinia num baião explícito de João do Vale, gravado por Nara Leão em 1965, logo após o golpe militar.” (PASCHOAL, 2000, p. 28)

Sem dúvida, a força da canção está em sua expressão direta, numa linguagem aderente à sua referencialidade, que dá ao texto, em sua configuração estrutural centrada numa subjetividade reflexiva, vigorosa consistência, principalmente porque não se esgota em seu mero denunciamento, ao mesmo tempo em que se abre a uma saída ingênua. Todavia, se desse modo incorre em visível pensamento contraditório, ainda assim não invalida a tensão lírica permeada por comovente olhar crítico.

Das canções que apontamos como das mais significativas dessa linha temática social, restam “O sertanejo do Norte”, “Jangadeiro” e “A lavadeira e o lavrador”. Destas a que talvez mereça uma leitura mais acurada, em razão de sua singularidade quanto ao desenvolvimento do tema, é a última. Isso, como veremos, pelo fato de que a canção acaba por tornar-se, a nosso ver, uma certa autocrítica, e conseqüentemente uma crítica às produções semelhantes quanto à exaltação pura e simples do homem do campo, quando se pensa outras atividades igualmente duras, mas diversas. Já as outras são apenas mais duas composições reiterativas desse procedimento:

**Sertanejo do Norte ou Vou falar nesse povo**  
João do Vale e Ary Monteiro

Eu vou falar nesse povo  
Que não faz mal a ninguém  
O sertanejo do Norte  
Que de pau-de-arara vem  
Desprotegido de sorte  
Sou pau-de-arara também...



Ribação se tem fartura  
Nunca muda de lugar  
Sertanejo se tem chuva  
Não deixa a terra natal  
Sertanejo é tão feliz  
Quando chove no sertão  
Que sua roça tá cheinha  
De arroz, milho e feijão  
Quando ele vem do roçado  
Seus filhos estão lhe esperando  
Quando avistam de longe  
Todos eles vão gritando  
Eiita, o pai já vem  
Eiita, o pai já vem  
Dizer que um homem desse  
Só por vaidade  
Vai deixar tudo que é seu  
Para vim pra cidade  
Construir arranha-céu  
É o mesmo que dizer que menino  
Gosta mais de jiló que de mel  
Eu vou falar nesse povo  
Que não faz mal a ninguém  
O sertanejo do Norte  
Que de pau-de-arara vem  
Desprotegido de sorte  
Sou pau-de-arara também...

A canção compõe-se de trinta e três versos com predomínio de redondilhas maiores e em rimas simples. É um maracatu que foi gravado inicialmente por Luiz Gonzaga em 1959 (PASCHOAL, 2000, p. 136). Nela se faz a reiterada defesa do sertanejo agricultor desvalido ante a escassez das condições de vida e a seca devastadora. Busca-se, na perspectiva dessa defesa, justificar a conduta tradicional da retirada do lugar em demanda de melhor sorte, à qual contrapõe o argumento de que esse sertanejo, se pudesse, permaneceria sempre, pois ama o seu lugar, onde cria sua família.

Este, em linhas gerais, é o sentido básico da canção, que está em consonância com o padrão ideológico do universo dessas canções que se fazem como uma espécie de celebração do nordestino, retirante ou não. Portanto, aqui, como em algumas outras canções, dentre as quais “Jangadeiro”, João não foge a esse arcabouço mental do

cancioneiro nordestino.

Este aspecto fica ainda mais acentuado, nessas canções, quando se percebe uma visível mudança de focalização, isto é, o cancionista, valendo-se do discurso em terceira pessoa, distancia-se de algum modo do objeto ao qual faz referência. Sua condição já não é a mesma, conquanto procure dar a entender que sim, em algumas recorrências à primeira pessoa: “Eu vou falar nesse povo/ Que não faz mal a ninguém/ O sertanejo do Norte/ que de pau-de-arara vem/ Desprotegido de sorte/ Sou pau-de-arara também” (primeira estrofe). E esse distanciamento fica ainda mais acentuado, na canção, quando diz que o sertanejo do Norte, pelos motivos apresentados, “Vai deixar tudo que é seu/ Para *vim* pra cidade”. (v. 23-24), (grifo nosso). A forma verbal, com sua marca de uso oral-popular, ressalte-se, claramente enuncia a posição do sujeito da enunciação em relação ao sujeito do enunciado.

O que notamos, com essa mudança de perspectiva, é que, nas canções em que o sujeito da enunciação discursa em primeira pessoa, posicionando-se como o centro do enunciado, o seu envolvimento com o coletivo, o qual metonimicamente ali representa, é muito grande, senão absoluto. Isso podemos ver em “Minha história”, “O bom filho a casa torna”, “Amar quem eu já amei”, “A voz do povo” e “Sina de caboclo”.

Cabe ainda dizer que a singeleza e ingenuidade, que em sua superfície o texto entremostra, considerando o contexto maior da composição de João do Vale, cuja amostragem se pode depreender do que já ficou aqui observado, deve ser vista apenas como aparente, dado que se trata de uma obra em que o senso crítico está sempre aguçado.

Assim sendo, há que se entender “Que não faz mal a ninguém” (v. 2), pressupõe o seu contrário, ou seja, um povo ao qual muito fazem mal. “Desprotegido da sorte” (v. 5) é quem não tem as mínimas condições sociais, econômicas e culturais devidas a um cidadão para se desenvolver. “Sertanejo se tem chuva/ Não deixa a terra natal” (v. 9-10);

“Quando chove no sertão” (v. 12) vale dizer que, se houver aquelas condições mínimas necessárias, o sertanejo mantém-se em seu lugar, onde é competente e hábil para aquilo que sabe muito bem fazer e, conseqüentemente, não se torna um pau-de-arara que “Vai deixar tudo que é seu/ Para vim pra cidade/ Construir arranha-céu” (v. 23-25). Ou seja, despersonaliza-se, deixa de ser sujeito de cujas ações resulta a realização de quem se reconhece útil à vida humana, pois “Que sua roça tá cheinha/ De arroz, milho e feijão” (v. 13-14), para tornar-se mais uma mão-de-obra anônima que se enruste numa favela de São Paulo ou Rio e anda à cata de serviço bruto que lhes sobram nas construções: “Vou pro Rio carregar massa/ Pros pedreiros em construção” (“Sina de caboclo”)

Dito de outro modo, esse esfacelamento da identidade do homem do campo, o sertanejo, primordial em seu cancionero, como se uma obrigatoriedade à sua estética, pode ver sua confirmação feita por um outro discurso numa linguagem não menos incisiva:

Como pensar em cultura popular num país de migrantes? O migrante perde a paisagem natal, a roça, as águas, as matas, a caça, a lenha, os animais, a casa, os vizinhos, as festas, a sua maneira de vestir, o entoado nativo de falar, de viver, de louvar a seu Deus. Suas múltiplas raízes se partem. Na cidade, a sua fala é chamada “código restrito”, pelos lingüistas; seu jeito de viver, “carência cultural”; sua religião, credence ou folclore. Seria mais justo pensar a cultura de um povo migrante em termos de desenraizamento. Não buscar o que se perdeu: as raízes já foram arrancadas, mas procurar o que pode renascer nessa terra de erosão. (BOSI, 1987, p. 17)

Em “Jangadeiro” a temática é a mesma, ou seja, o trabalhador braçal desconsiderado, mas dedicando-se ao seu justo trabalho que lhe exige muita habilidade e paciência, apesar do visível menosprezo e exploração, sobretudo porque age tendo em vista um futuro melhor a seus filhos.

Como se sabe, este é também um elemento componencial das aspirações, culturalmente considerando, da classe médio-baixa brasileira ainda em vigor, não obstante

hoje venha sofrendo fortes abalos. Os estudos, os conhecimentos auferidos na escola formal são o caminho e a válvula de escape que esta classe social vê, almeja para os seus descendentes, pelos quais se empenham.

### **O jangadeiro**

João do Vale e Dulce Nunes

Jangadeiro ganha a vida em alto-mar  
Vai sem saber se volta  
Mas tem que a vida ganhar  
Quando ele vem voltando  
Na beira da praia fica logo assim de gente pro peixe comprar  
Peixe a cem mil-reis o quilo ninguém quer pagar  
Todos querem peixe bonito no preço do fiscal  
Que nunca enfrentou temporal  
Mas ele enfrenta tudo porque tem Zezinho  
Filho de estimação que quer aprender a ler  
Ver ele estudando é seu maior prazer  
É a razão de ir pro mar sem medo de morrer  
Nunca temeu o mar mas sempre respeitou  
Pois viver sempre do mar ele lhe tem amor  
Tem orgulho do que é mas o que ele não quer  
É que seu filho pra viver tenha que enfrentar o mar  
E a vida inteira ser pescador.

Chama a atenção a forma como essa canção, textualmente, se estrutura.

Posto que João do Vale não se impõe o rigor das formas do cancionista popular em que estrofe, métrica e rima exigem a obediência à simetria, suas canções, de um modo geral, procuram não destoar muito disso, como temos observado ao longo destas análises.

Em “O jangadeiro”, embora a rima seja mantida, ao contrário do que se tem notado, temos um texto em versos prosaicos. Talvez se deva isso ao fato de que a canção se centre em seu feitiço narrativo focalizando as ações, tensões e aspirações do jangadeiro. Então, o verso pouco se retesa, dando-se à extensão da prosa, com o que melhor revela a vida desse tipo de trabalhador, com o qual o cancionista se solidariza, pondo-se a exaltar seus méritos e a acusar o desprestígio que lhe dispensam.

É muito provável que, também por essas razões, o sujeito da enunciação se coloca numa rigorosa terceira pessoa, focalizando o objeto de forma externa, sem deixar de plasmar os aspectos idiossincráticos do pescador.

A posição do cancionista, na sua condição de artífice do canto em combate às injustiças, é a de apontar outro caso de trabalhador explorado e com ele solidarizar-se.

Não custa avivar o fato de que a linguagem de base das canções de João do Vale é a popular, logo oralizada, coloquial cujas marcas se podem apontar, por exemplo, no uso do advérbio “assim”, que pressupõe o auxílio de uma linguagem gestual no verso cinco: “Na beira da praia fica logo *assim* de gente pro peixe comprar” (grifo nosso). Outro exemplo que nos parece igualmente interessante observar nesse sentido é a construção sintática do antepenúltimo e último versos, com a repetição do vocábulo “que”: “Tem orgulho do *que* é mas o *que* ele não quer/ É *que* seu filho pra viver tenha *que* enfrentar o mar”.

Ainda quanto ao aspecto estrutural, convém destacar que, sendo o mar o espaço-temático central, o signo que o representa é a geratriz da fatura rímica e rítmica do texto como um todo. Ou seja, a rima se faz de modo a sugerir uma ação contínua, a qual já é conotada pela própria imagem do mar. Daí se constituir de infinitivos nominais e seu ritmo se acentuar com a significativa reiteração do signo *mar*, do conectivo *mas* e a grande frequência aliterante do fonema consonantal /m/ nelas contido: “alto-*mar*”, v.1; “*Mas* tem que a vida ganhar”, v. 3; “Peixe a cem *mil-réis* o quilo ninguém quer pagar”, v. 6; “*Mas* ele enfrenta tudo porque tem *Zezinho*”, v. 9; “Filho de *estimação* que quer aprender a ler”, v. 10; “Ver ele estudando é o seu *maior* prazer”, v. 11; “É a razão de ir pro *mar* sem medo de *morrer*”, v. 12; “Nunca *temeu* o *mar mas* sempre *respeitou*”, v. 13; “Pois viveu sempre do *mar* ele lhe tem *amor*”, v.14; “Tem orgulho do que é *mas* o que ele não quer”, v. 15; “É que seu filho pra viver tenha que enfrentar o *mar*”, v.16.

É singular que esse par opositivo, *mar/mas*, responsável, como vimos, pela base rítmica do texto também o é do ponto de vista semântico. Fenômeno da natureza, o mar se basta a si mesmo e, como tal é um perigo ao homem, mas este, que não se basta a si mesmo descobre naquele um lugar de escavar a sua subsistência. Logo, se estabelece a oposição: *mar* hostil ao homem, *mas* o homem confronta-o para subsistir (“Vai sem saber se volta/ Mas tem que a vida ganhar”, v.2-3; “Mas ele enfrenta tudo porque tem Zezinho”, v.9; “É a razão de ir pro mar sem medo de morrer”, v. 12).

E em se tratando de mar, pescador (jangadeiro), impossível não nos vermos arremetidos à antológica canção a respeito: “O mar” de Dorival Caymmi. Este, sim, “o senhor dos mares”, ou seja, o compositor por excelência em que o mar é o tema ou o motivo. Notamos, pois, que “O jangadeiro” estabelece uma interdiscursividade com “O mar” e “Suíte dos pescadores”, duas antológicas canções de Caymmi sobre a vida com o mar. Ambas enredam histórias dramáticas e trágicas, verdadeiros musicais-operísticos onde se relatam tragédias em que “Pedro, Nino, Zeca...” (nomes populares que povoam as canções de João do Vale) naufragam sob forte temporal, enquanto executam o arriscado trabalho de ganhar a vida como pescador (“Jangadeiro ganha a vida em alto-mar/ Vai sem saber se volta”, v. 1-2; “Todos querem peixe bonito no preço do fiscal/ que nunca enfrentou temporal”, v. 7-8, “Jangadeiro”).

Poderíamos dizer que “O jangadeiro” pressupõe as tragédias já enunciadas por Caymmi, limitando-se a uma composição lírico-social, evitando repetir aqueles dramas, mas, assim procedendo, é um modo de evocá-los. Por isso, a canção de João do Vale, um cancionista não afeito ao mar, subjetiviza o problema em si vivido por uma categoria de trabalhadores, ao contrário de Caymmi, cancionista do mar, que dramatiza o problema vivido coletiva e socialmente por esse mesmo trabalhador.

### 3.7 No meio do caminho intervém a dialética

Quando, acima, fizemos referência a “A lavadeira e o lavrador”, dissemos haver aí uma peculiaridade digna de nossa atenção, ou seja, o intransigente compositor, que a outras vezes se somou, na defesa ardorosa do camponês nordestino castigado pela terrível seca, de súbito, percebe que a chuva é empecilho a uma outra categoria de trabalhadores – a das lavadeiras:

#### **A lavadeira e o lavrador**

João do Vale e Ary Monteiro

Eu vi a lavadeira pedindo sol  
E o lavrador pra chover  
Os dois com a mesma razão  
Todos precisam viver

Eu vi o lavrador com o joelho no chão  
O pranto banhando o rosto  
Seu filho pedindo pão  
O gado todo morrendo  
Ó Deus poderoso  
Faça chover no sertão

Nessa hora eu queria ter força e poder  
Pra acabar com a miséria  
E fazer no sertão chover  
Vocês vão me censurar  
Mas veio na imaginação  
Nem tudo é santo de Deus  
Pois Deus não tem coração

Depois, veio a lavadeira  
Soluçando a reclamar  
Dez dias que não faz sol  
Pra minha roupa secar  
Se eu não entrego a roupa toda  
Doutor não vai me pagar  
Se amanhã não fizer sol  
Ai, meu Deus, o que será  
Aí, eu vi que Deus é toda a perfeição  
O que eu pensei ainda há pouco  
Agora peço perdão  
Só uma força de cima

Controla a situação  
Um povo querendo inverno  
Outro querendo verão

Não são comuns no cancioneiro de João do Vale as recorrências veementes a Deus, ou a outra entidade espiritualizada, como se observa em outros cancioneiros nordestinos. Nesta canção o cancionista o faz, todavia, de modo diferente, já que primeiro assume uma posição contestatória (doutrinariamente sacrílega): “Pois Deus não tem coração” (v. 17), para, somente depois, concluir que pensara de forma errônea, reconhece a sabedoria divina e, por isso, pede perdão.

Isto, entretanto, se dá como resultado de um processo reflexivo ante as situações de uma realidade vivida e observada. Procedimento inverso ao tradicional em canções desse teor. Nestas, há os lamentos consternados de praxe e o apelo veemente a Deus para que intervenha contra a adversidade constatada.

São antológicas, nesse sentido, canções como “Súplica cearense” de Gordurinha e Nelsinho com interpretação de Luiz Gonzaga: “Ó Deus, perdoe esse pobre coitado/ Que de joelhos rezou um bocado/ Pedindo pra chuva cair sem parar/ [...]”; “A triste partida” de Patativa do Assaré, com interpretação de Luiz Gonzaga, longuíssima canção de lamento retirante, tem, como um dos dois refrões (o outro é a expressão interjeitiva “ai, ai, ai, ai”), repetido no interior de cada uma das dezenove estrofes, a expressão “Meu Deus, Meu Deus”.

É verdade que, numa ou noutra canção, há, de passagem, sutis protestos, que, todavia, não chegam a ser uma declaração que se oponha explicitamente a uma vontade ou decisão divina como a que nesta se observa.

A maior canção sertaneja da Música Popular Brasileira e sua interface, ou seja, “Asa branca” e “A volta da asa branca”, ambas de Luiz Gonzaga e seus dois maiores



parceiros, respectivamente, Humberto Teixeira e Zédantas, a nosso ver, procedem desse modo: “Eu perguntei a Deus do céu, ai/ Por que tamanha judiação” (“Asa branca”, v. 3-4, E 1); “Mas felizmente Deus agora se alembrou/ De mandar chuva”, (“A volta da asa branca”, v. 2-3, E 2).

Nota-se que tanto num caso como noutro há algo mais que uma simples referência. Embora fique pressuposta a sabedoria divina (“Deus sabe o que faz”), o cancionista, nos primeiros versos citados, caracteriza como negativo o fato que atribui à concessão divina, quando lhe indaga o motivo. Nos outros subseqüentes deixa pressuposto o esquecimento de Deus como a causa da seca. Mas ainda assim, estas, digamos, “ousadas sacrílegas” longe estão da forma contundente, quanto mais se com elas for comparado o verso com que o cancionista de “A lavadeira e o lavrador” se refere a Deus. Afinal, não ter coração, vale dizer não ter compaixão, um atributo dos maiores que a Deus consta.

Em “A lavadeira e o lavrador”, outro ponto que chama a atenção é a lógica argumentativa como a tessitura textual se faz. O cancionista, na primeira estrofe, apresenta de forma discursiva a oposição de base prenunciada no título: lavadeira versus lavrador. Todavia, esta oposição, que decorre da questão temática substancial, formula, no plano da expressão, desde o título, em forma paronomástica, significativas semelhanças: lavar e lavrar pertencem a categoria inferior de fazeres, logo, carentes e padecentes ambos.

Mas, a despeito disso, a exemplo do que ocorre nas outras categorias sociais, por razões pessoais, setoriais, ou grupais, elementos de uma mesma categoria social se opõem. Na verdade, os semelhantes são diferentes entre si. Assim, os meios para a obtenção de seus bens de base essencial igualmente são opostos. Lavrar, nesse plano, está em oposição a lavar, aquele requer sol, esse, chuva. E, no entanto, esses procedimentos heterogêneos com a intervenção de fenômenos opostos demandam para fins iguais a ambas as

categorias de trabalhadores, ou seja, obter sustentação à sobrevivência.

Na segunda estrofe, a canção apresenta-nos o quadro tradicional do cancionero nordestino popular, inclusive o de seu autor, ou seja, o drama vivido por homens e animais diante da seca. E em seguida, na terceira, sua posição preliminar ante aquela cena. Então externa, simultânea e contrastantemente, seu sentimento de compaixão e de impotência diante de situação que desejaria eliminar: “Nessa hora eu queria ter força e poder/ Pra acabar com a miséria” (v. 11-12). Em seqüência, pronuncia a “blasfêmia”, antes fazendo uma ressalva, de certo modo atenuante, ao que ele próprio pressupõe ser um procedimento grave: “Vocês vão me censurar/ Mas veio na imaginação/ Nem tudo é santo de Deus/ Pois Deus não tem coração” (v. 14-17).

Na estrofe seguinte é descrito o fato opositivo, o drama vivido pela lavadeira que, ao contrário do lavrador, precisa do sol, o que leva o cancionista a uma visão menos estreita e a dimensionar a complexidade da vida que, conforme ele próprio concluirá, somente Deus deve ser capaz de compreender e resolver situações tão contrárias. Por isso, o reconhecimento da perfeição divina e o pedido de perdão.

O fecho da canção se dá também como uma espécie de chave de ouro, procedimento estilístico freqüente nos versos de grande parte das canções de João do Vale, e o faz valendo-se de dois símbolos opostos cruciais na existência do nordestino. Toma-os numa dimensão metonímica caracterizadora desse fenômeno nordestino opositivo, ao mesmo tempo em que se opõe à sua mesma manifestação no sul, cobiça de nordestino: “Um povo querendo inverno” (chuva) / “Outro querendo verão” (seca).

Mas o que, a nosso ver, também se configura com esse fecho é uma percepção da generalização desse processo. O cancionero constata que ele é histórico e natural e de forma universal. “Povo/inverno” e “povo/verão” são extensivos a todas as

sociedades humanas. E consubstanciado numa formação mística própria da cultura popular a que está afeito, vê como solução a vontade divina: “Só uma força de cima/ Controla a situação” (v. 29-30).

Como se pôde notar, a canção tem uma estrutura com rigor argumentativo. No início apresenta o tema do texto, a oposição entre lavrador pedindo chuva e lavadeira pedindo sol e admitindo a ambos a mesma razão, ou seja, defesa da vida. Em seguida desenvolve o assunto apresentando o procedimento de cada uma das categorias de trabalhadores, imprimindo sua posição parcial e, depois, conclusiva. Por fim, retoma a idéia central desenvolvida e conclui de forma generalizada, como procuramos demonstrar.

A canção, nesse percurso, demonstra também a evolução da perspectiva do cancionista, que a princípio prende-se em defesa do lavrador, por quem se compadece, chegando a ponto de “blasfemar”. Depara-se, entretanto, com a lavadeira querendo exatamente o contrário. Constata que, conquanto opostos, ambos têm razão. Percebe, então, a complexidade da vida, pois sempre haverá “Um povo querendo inverno” e “Outro querendo verão”. Daí readmitir, pedindo perdão, como condição capaz de conduzir tão inextricável questão a superioridade divina.

A composição, no seu conjunto, segue a mesma linha formal, ou seja, o predomínio de versos em redondilha maior, e rimas alternadas, o jogo assonântico e aliterante ao longo do texto, haja vista a grande incidência de vogais nasais tônicas ora combinadas, ora disseminadas, por exemplo: “O pranto banhando o rosto” (v. 6). As rimas internas são outro significativo fator influente na rítmica da canção: “Eu vi a lavadeira pedindo sol” (v. 1). “Todos precisam viver” (v. 4); “O gado todo morrendo”/ Ó Deus poderoso”, (v. 8-9, atente-se para a grande presença dos fonemas /o/ e /u/); “Pra acabar com a miséria/ E fazer no sertão chover/ Vocês vão me censurar, (v. 12-14).

Podemos dizer que a freqüência de palavras com o fonema /e/ ora aberto, ora fechado e com o fonema /i/ ora oral, ora nasal recobre toda a canção, dando, pois, ao ritmo, fundamental suporte. Há ainda a considerar uma certa tendência ao verso paralelístico com apoio em construção anafórica não menos significativa nesse sentido: “Eu vi a lavadeira pedindo sol/ E (eu vi) o lavrador (pedindo) pra chover” (v. 1-2); “Eu vi o lavrador com o joelho no chão/ (Eu vi) O pranto banhando o rosto/ (Eu vi) Seu filho pedindo pão/ (Eu vi) O gado todo morrendo” (v. 5-8).

Como se pôde perceber, a canção “A lavadeira e o lavrador” é composta por um texto bastante expressivo e que se singulariza justamente pelo fato de que não é uma mera repetição de temas ou motivos já explorados pelo compositor. Ao contrário, desenvolve, sim, um tema recorrente ao cancioneiro nordestino e, conseqüentemente, também ao do próprio João do Vale, todavia o faz por uma perspectiva nova e mais complexa.

Com isso, concluímos a análise das canções mais representativas de tendência participante, as quais, como procuramos demonstrar, contêm a essência dos traços caracterizadores da produção artístico-musical de João do Vale.

Nelas se verifica um cancioneiro cujo canto está todo voltado à defesa de um povo relegado a condições de vida inaceitáveis. São canções construídas como a voz de resistência do povo de um lugar formulada por um seu poeta com sua causa comprometido.

## **4 ANÁLISE DAS CANÇÕES QUE VALORIZAM O PATRIMÔNIO SOCIAL E CULTURAL DO POVO DAQUELE LUGAR**

Procuramos demonstrar, no capítulo anterior, como o cancionista João do Vale, em linguagem poético-musical, construiu suas canções participantes que, de forma crítica, expuseram a face do sofrimento do povo de um lugar. Dissemos ser este um canto de combate e resistência contra as injustiças sociais causadoras desse mal.

Todavia, esse mesmo canto também construiu outra forma de combate e resistência por meio de diverso estilo de canções, com as quais expôs a outra face desse mesmo povo. Trata-se de sua convivência solidária, da conservação e exercício de uma ética e cultura promotoras de seus valores humanos, da preservação e amor à natureza, de sua fé religiosa e de suas crenças.

Assim, em contraste à face da dor estampa-se ao mesmo tempo a face da alegria. Quer o cancionista demonstrar que esse povo longe está de ser puro lamento e desespero. Constrói, preserva e exercita sua cultura, seu credo, seus festejos, seus folguedos. E o espontaneísmo, o coletivismo, o companheirismo exercem ao mesmo tempo a função de fortalecer a integração comunitária e de preservar sua identidade.

Estes são significados que podemos depreender dessas canções de João do Vale que adiante passamos a analisar.

## **4.1 Humor, espontaneísmo, folguedos e solidariedade na construção de uma existência coletiva**

Como já afirmamos, as canções que ora passamos a analisar apresentam a outra face do povo daquele lugar. A sua face mesma, despida e esquecida das agruras provocadas pelo sofrimento reveladas pelas canções anteriores.

Portanto, desse modo se delineia a outra forma de resistência das canções de João do Vale. Por elas desfilam insinuações sutis de sensualidade, as relações amorosas em suas várias manifestações, as descontraídas jocosidades, os festejos, suas cantorias e danças típicas, enfim, toda uma caracterização eufórica dos valores éticos e culturais do povo.

Em situações dessa natureza, há um nivelamento social provocado por ato ou acontecimento qualquer em que todos atuam na sua construção. Nos bailes (arrasta-pés) de toda ordem (casamentos, batizados etc), nas comemorações religiosas, São João, por exemplo, há uma interação tal que a produção artística tem a participação do coletivo.

É nessa perspectiva que se constroem essas canções de João do Vale. Radicam nesses mecanismos de manifestações culturais populares em que o coletivo é o agente criador, seu protagonista e seu primeiro e principal espectador. Por elas desfilam as tradições perpetradas por esses fazeres contínuos, evolutivos e dinâmicos, onde a comicidade é um traço componencial muito forte e marcante. Há, nelas, a intenção do jocoso em que, ambiguamente, perpassa a malícia ingênua, não-ofensiva. Isso, entretanto, não elimina a pertinência de traços críticos perceptíveis, pois o cômico assim se faz, porque, sobremaneira, é irônico, isto é, capta situações, fatos contraditórios, contrastantes, com os quais esse povo exercita a prática da ética, dos valores morais e dos bons costumes, que costuram e mantêm a

tradição social e cultural do povo.

Sempre convém lembrar que a comicidade, a despeito de sua universalidade, pode ser considerada como uma espécie de traço do caráter popular brasileiro muito presente em nossas manifestações artístico-culturais de um modo geral. Na Música Popular Brasileira, como na literatura, na poesia, foi e continua profusamente viva.

O baião é um gênero musical popular, que, como poucos, muito bem expressa, além do patético, a jocosidade do povo.

Dois canções dessa linha temática foram e são tão responsáveis pela popularidade de João do Vale, quanto o foi e é “Carcará”: “Pisa na fulô” e “Peba na pimenta”. A primeira, em virtude dessa natureza e distanciada o período do contexto de “Carcará”, talvez se tenha sobreposto a esta em popularidade. Jocosa, ambígua, sem a aridez e bruteza de “Carcará”, bastante melódica, “Pisa na fulô” tem-se prestado a criações harmônicas e arranjos musicais bem variados, empreendidos por notáveis músicos-compositores-cantores pertencentes a gerações diferentes da Música Popular Brasileira, como Ivon Curi por um lado, e Alceu Valença e Zé Ramalho por outro.

Sem dúvida, “Carcará” e “Pisa na fulô” são as maiores representações das duas principais temáticas das canções de João do Vale. “Carcará”, conforme pudemos ver, ainda que visto por um outro ângulo da questão, destoa do padrão das canções nordestinas relativas à seca, é um canto de denúncia social. “Pisa na fulô”, ao contrário, um exímio exemplar de canções sobre a descontração, a alegria e o comprazimento próprio de um dia típico de festa popular, onde imperam a jocosidade e os puros jogos de sentidos.

A seguir, procuraremos demonstrar, ao analisá-la, como “Pisa na fulô” está impregnada desses caracteres, o que, dentre outros elementos, a constitui no mais significativo exemplar desse tipo de canções de João do Vale.

### **Pisa na fulô**

João do Vale, Silveira Jr. E Ernesto Pires

Um dia desse  
Fui dançar lá em Pedreiras  
Na Rua da Golada  
E gostei da brincadeira  
Zé Caxangá  
Era o tocador mas só tocava  
Pisa na fulô

Pisa na fulô, pisa na fulô  
Pisa na fulô, não maltrata o meu amor

Sô Serafim  
Cochichava mais Dió  
Sou capaz de jurar  
Que eu nunca ouvi forró melhor  
Inté vovó  
Garrou na mão do vovô  
V`ambora, meu veinho  
Pisa na fulô

Eu vi menina que não tinha 12 anos  
Agarrar seu par  
Também sair dançando  
Satisfeita e dizendo:  
Meu amor, como é gostoso  
Pisa na fulô

De madrugada  
Zé Caxangá  
Disse ao dono da casa  
Num precisa me pagar  
Mas por favor  
Arranje outro tocador  
Que eu também quero pisa na fulô

Pisa na fulô, pisa, pisa, pisa na fulô  
Vem cá, menina  
Que eu também quero  
Que eu também vou  
Pisa na fulô

A canção toma um costume festivo popular rural e interiorano: as danças, os bailes, os forrós, realizados em terreiros, salões, ou nas próprias casas, os quais eram executados tendo como instrumento de base a sanfona, o acordeom.

O cancionista, em sua enunciação, recorda uma ocasião particular de festa dessa natureza, em que todos não queriam outra, senão a dança provocada pela canção



denominada “Pisa na fulô” que, agradando a todos, fez muito sucesso. “Ele gostou da brincadeira” (v. 4). Também gostaram os outros homens presentes à festa: “Sô Serafim/ Cochichava mais Dió/ Sou capaz de jurar/ Que nunca ouvi forró melhor” (v. 11-14); gostaram os velhos: “Inté vovó/ Garrou na mão do vovô” (v.15-16); gostaram os moços: “Eu vi menina que não tinha 12 anos” [...] “Satisfeita e dizendo:/ Meu amor, como é gostoso/ Pisa na fulô” (v.20-25). O próprio tocador, Zé Caxangá, se viu contagiado pela empolgação causada pela música e quer também dançar: “Zé Caxangá/ Disse ao dono da casa/ [...] / Que eu também quero pisa na fulô” (v. 27-32).

Trata-se de uma festa popular, alegre, comunitária, em que todos vão espontaneamente se divertir: homens, mulheres, adultos, velhos, jovens, crianças. Manifestam-se concomitantes situações hilariantes, como se pode observar com “Inté vovó” agarrando o “vovô”, a par de situações “perigosas”: “Eu vi menina que não tinha 12 anos [...] /Satisfeita e dizendo: /Meu amor, como é gostoso/ Pisa na fulô”.

Se limitássemos o comentário sobre a canção até aqui, nada teríamos apontado de singular e, por conseguinte, interessante. Ocorre que a organização composicional do texto se faz num jogo fono-semântico-sintático que vai causando certos estranhamentos, conduzindo-nos a perceber uma atmosfera ambígua, cujos sentidos não se limitam a uma mera interpretação de base superficial. A começar pelo título que é parte do refrão: “Pisa na fulô, não maltrata o meu amor”.

Logo se percebe que a construção popular oralizada “Pisa na fulô”, além de ser compatível com o contexto social de base da canção, garante-lhe uma solução rítmico-melódica que o padrão verbal, “pisa na flor”, não conseguiria fazê-lo. Estranhamos de imediato seu aspecto metafórico referente aos passos e gestos de uma dança para que se formule uma analogia possível.

No verso nove, todavia, se observa a abertura para a malícia jocosa na sua construção sintática. Há uma expressão de pedido: “Pisa na fulô, não maltrata o meu amor”. Não pisar é maltratar. Estabelece-se aí o nível conotativo do verbo pisar e do substantivo flor. E esse jogo polissêmico prossegue com o modo como os versos dezesseis e dezessete se posicionam: “V`ambora, meu veinho/ Pisa na fulô”. A fala da vovó joga com o fato tanto de entrarem na dança, quanto o de irem para casa consumir uma relação amorosa. A pausa do verso dezesseis e as possibilidades de leitura do verso seguinte é que permitem essa ambivalência.

A realização da linguagem em sua manifestação popular, oralizada, se evidencia nas soluções prosódicas observáveis na canção, caso notório em “fulô”. Também em “Sô” (v. 11, E 2). Daí que a pronúncia do adjetivo “melhor” (v.14, E 2), até para sustentar a rima com “Dió”, é sem dúvida “mió” (isso é constatado em todas as interpretações realizadas); e nesse sentido seguem “Inté”; “Garrou”; “V`ambora”; “veinho” (E 2, v. 14, 15 e 16 respectivamente).

É exatamente neste aspecto prosódico que consiste o ponto-chave da canção. Nota-se a grande possibilidade de um deslocamento da tônica, realizando “Pisa” como oxítone. Assim, temos uma escuta de “Pisá”, sem a mínima pausa própria da pronúncia paroxítone: “V`ambora, meu veinho/” “Pisá” na fulô”. Essa significação possível é secundada pela atmosfera de afetividade que o diminutivo oral popular “veinho” estabelece.

Situação semelhante se pode observar na relação do par oposto, cuja dama é uma “menina que não tinha 12 anos”. A construção versificatória também possibilita o estabelecimento dessa ambigüidade fonossemântica:

“Meu amor, como é gostoso  
Pisa na fulô”.

Um possível cavalgamento e a pausa imposta de um verso para o outro permitem a leitura da forma verbal “Pisa” tanto paroxítona quanto oxítona, possibilitando o jogo polissêmico em que a atmosfera de sensualidade, erotismo seja conotada. O que se pode afirmar, por isso, é que, se se considerar a leitura aparente, ou seja, a forma verbal como paroxítona, teremos um imperativo com que se solicita o ato de “pisar”. Na hipótese de se considerar a forma verbal como oxítona, teremos uma manifestação de satisfação por “pisar na fulô” e tanto num como noutro caso a situação prazerosa, descontraída, sensual prevalece.

A seqüência argumentativa da canção continua jogando com a dubiedade semântica dessa forma verbal: “De madrugada/ Zé Caxangá” manifesta seu desejo de também pisar na “fulô”. Diz ele ao dono da casa: “Arranje outro tocador/ Que eu também quero pisa na fulô”. Como se percebe, a forma verbal “quero” impõe uma prosódia oxítona a “pisa”. Para que se mantenha a pronúncia paroxítona, torna-se necessário uma pausa em “quero”. Desse modo, como nos casos anteriores, teremos ou Zé Caxangá como pretendente a agir pisando na fulô, ou o mesmo querendo ser paciente, ou seja, que lhe pisem na fulô.

E o fecho da canção, conforme a letra acima transcrita, segue o mesmo procedimento. Na última estrofe, o cancionista (ou Zé Caxangá) diz “Vem cá, menina/ Que eu também quero/ Que eu também vou/ Pisa na fulô, pisa na fulô”. Como se nota, “quero” e “vou” paralelamente “cavalgam” o último verso, tendo-o como complemento, o que mantém a atmosfera ambígua prevalecente em toda a canção.

É lícito afirmar que a reiteração da expressão “pisa na fulô”, a par das cenas que seu percurso vai evocando, mesmo que se mantenha o sentido denotativo de dança como tal, suscita imagens que são de sensualidade e erotismo. E isso cria o clima de malícia leve, jocosa e, logo, hilariante.

Cabe lembrar, como fundamental para a atmosfera que este contexto verbal

ambíguo estabelece, o fato de que, no universo da linguagem popular, suporte da canção, “pisa” também tem valor semântico de surrar, bater (sovar, tocar), o que enriquece ainda mais a ambigüidade instaurada.

A canção é bastante melódica, sendo que sua sonoridade, além do jogo variado de rimas e do refrão, se configura com a incidência de aliterações, assonâncias e constante cavalgamento.

A primeira estrofe tem no fonema /d/ o predomínio do ritmo aliterante, mas também as identidades silábicas “Golada”, “gostei”, “Caxangá”, “brincadeira” e a reiteração do radical em “tocador” /“tocava”.

Na segunda, nos quatro primeiros versos predomina o jogo sonoro em /s/, /x/: “Sô Serafim/ Cochichava mais Dió”. Além da rima interna “forró m[e]lhor (“mió”), que se estende na cadeia rímica, os dois versos subseqüentes: “Inté vovó/ Garrou na mão do vovô”. E nestes dois versos juntamente com o seguinte: “V`ambora, meu vinho”, ressalta-se a aliteração em /v/.

Nas demais estrofes, o grande destaque sonoro fica por conta da assonância da vogal /i/: “Pisa na fulô [...]”/ “Eu vi menina que não tinha 12 (“dozi”)anos”; “Também (tambe[i]m) sair dançando/ Satisfeita e dizendo:”. Note-se ainda a rima interna no “Agarrar seu par”(v.21).

Os versos apresentam-se assimétricos. Ainda que haja proximidade entre os curtos e entre os longos, pode-se afirmar que “dançam” livres em sua variabilidade numa espécie de dinamismo iconográfico semelhante o “pisar na fulô”.

“Peba na pimenta” é a outra canção dessa linha temática que mais ganhou repercussão no gosto popular. Sua significação segue a mesma intencionalidade da anterior. O prevacente é o jogo semântico em que incorre a malícia libidinosa disseminada pela

jocosidade e a ironia.

### **Peba na pimenta**

João do Vale, José Batista e Adelino Rivera

Seu Malaquias preparou  
Cinco peba na pimenta  
Só o povo de Campinas  
Seu Malaquias convidou  
Mais de quarenta  
Entre todos convidados  
Pra comer peba foi também Maria Benta  
Benta foi logo dizendo  
Se arder num quero não  
Seu Malaquias então lhe disse  
Pode comer sem susto  
Pimentão num arde não  
Benta começou a comer  
E a pimenta era da braba  
Danou-se pra arder  
Ela chorava, se maldizia  
Se eu soubesse desse peba  
Eu não comia

Ai, ai, ai, seu Malaquias  
Ai, ai, você disse que não ardia  
Ai, ai, tá ardendo pra danar  
Ai, ai, tá me dando uma agonia  
Ai, ai, que tá bom eu sei que tá  
Ai, ai, ai, que ta fazendo uma arrelia...

Depois houve o arrasta-pé  
O forró tava esquentando  
O sanfoneiro então disse  
Tem gente aí que tá dançando soluçando  
Procurei pra ver quem era  
Pois não era a Benta  
Que inda estava reclamando?  
Ai, ai, ai, seu Malaquias  
Ai, ai, você disse que não ardia  
Ai, ai, tá ardendo pra danar  
Ai, ai, tá me dando uma agonia  
Ai, ai, que tá bom eu sei que tá  
Ai, ai, ai, que tá fazendo uma arrelia...

A canção refere-se a um outro episódio descontraído, jocoso, cômico, que, neste caso, como às vezes acontece, atinge o grotesco. Como é próprio das festas populares,

depois da comida houve dança ao som de uma sanfona (“Depois houve o arrasta-pé/ O forró tava esquentando/”, v. 25-26).

Malaquias, dono da festa, engana Maria Benta, levando-a a comer do peba apimentado. Esta, depois, fica lamentando-se durante toda a festa, provocando risos. E é justamente a partir daí que a canção envereda para a ambigüidade.

A segunda estrofe, estrofe-refrão, é que vai suscitar os sentidos de erotismo e sensualidade para os quais inevitavelmente a canção acaba abrindo. Cabe ressaltar que não se pode esquecer que se trata de uma canção, portanto, a sua interpretação musical é imprescindível e decisiva para criar essa atmosfera cômico-erótica em que, certamente, o riso, a diversão, a alegria descontraída é o fim último. Afinal, sabe-se que a canção é um todo indissociável em que letra, música e interpretação é que melhor induzem aos sentidos, às significações possíveis. Os timbres, a melodia, a harmonia, o ritmo, a intensidade da voz, esses recursos sonoros e musicais todos são determinantes em consonância com os significados do texto verbal na demanda plurívoca dos sentidos possíveis.

A estrutura reiterativa desta estrofe em versos praticamente paralelísticos, tendo como base, em realização anafórica, a polissêmica interjeição “ai” secundada pela forma verbal reduzida “tá” e combinadas com a não menos polissêmica forma verbal “arder”, com os substantivos “agonia” e “arrelia” e com o adjetivo “bom”, permite que, sobretudo na interpretação, a canção conote a irreverência que abre para a dupla comicidade: a grotesca situação de Maria Benta se havendo com o ardimento da carne apimentada e a indução à libidinagem erótica de um pressuposto desconforto e prazer concomitantes produzidos por uma copulação.

A interjeição “ai”, signo próprio da linguagem oral, expressa múltiplos sentimentos e sensações. Dor física, ou espiritual; prazer físico e também espiritual; ou

ambos, como parece suscitar a canção. E, em conformidade com essa perspectiva, intervêm “ardendo” (“Ai, ai, tá ardendo pra danar”) e “agonia” (“Ai, ai tá me dando uma agonia”). O outro sentido de “arder”, como se pode logo depreender, joga com a virtualidade de difícil coito. Quanto a “agonia”, considerando o contexto, estando a palavra num verso precedido por um da mesma estrutura em que figura “ardendo” e precedido por outro também de igual estrutura em que figura “bom” (“Ai, ai, que tá bom eu sei que tá”), seu significado instaura a duplicidade de sentido envolto pela concomitância de indefinido sentimento de prazer e dor.

O arremate dessas sensações e sentimentos divergentes a que se vê exposta a personagem Maria Benta se dá com o fecho da estrofe em verso de mesma estrutura, mas que se encerra com a palavra “arrelia”, a qual é perfeita para esse procedimento, pois, a situação paradoxal vivida deixa-a em completa arrelia, isto é, muito confusa, mas também em sofreguidão. Assim, a canção estabelece o contexto suscitador dessa situação de ambigüidade logo percebida, com o que instaura um ambiente de descontraída comicidade.

Quanto ao ritmo, é interessante observar a sonoridade obtida na aliteração entre as consoantes homorgânicas /p/, /b/ e /m/ que, por um lado, sustentam a oposição fonética que as distingue, oclusivas surda e sonora e nasal sonora, mas, por outro, também sustentam o traço comum que as identifica, estabelecendo um plano de expressão cuja correspondência no plano do conteúdo se dá em semelhante organização. Ou seja, a oposição de base fundamental da canção se faz entre peba/pimenta versus Maria Benta. Esse peba a Maria Benta faz mal, mas também faz bem: “Ai, ai, tá ardendo pra danar” [...] “Ai, ai, que tá bom eu sei que tá”.

Bem observando, notaremos a predominante freqüência com que essas três consoantes ocorrem na canção. Basta acusarmos alguns pontos bem significativos: nos sete primeiros versos a incidência das três consoantes, repetidas ou não, se dá dezoito vezes: “Seu

*Malaquias preparou/ Cinco peba na pimenta/ Só o povo de Campinas/ Seu Malaquias convidou/ Mais de quarenta/ Pra comer peba foi também Maria Benta*”; outros: “*Benta começou a comer/ E a pimenta era da braba*” (v. 13-14). Outras aliterações também muito contributivas se poderiam apontar, como “entre *todos* convidados” (v. 6); no refrão, intensifica sua sonoridade a aliteração em /t/ /d/: “[...] você *disse* que não *ardia*/ [...] *tá* *ardendo* pra *danar*/ [...] *tá* me *dando* uma *agonia*”/ [...] *tá* bom eu sei que *tá* [...] *tá* fazendo uma *arrelia* [...]”.

Ainda quanto a esta realização rítmico-sonora, cabe observar a importante significação da assonância em /e/: “*Seu Malaquias preparou/ Cinco peba na pimenta*” (v.1-2); “*Mais de quarenta*” (v. 5); “*Pra comer peba foi também Maria Benta/ Benta foi logo dizendo/ Se arder num quero não*” (v. 6-8); “*Benta começou a comer*” (v.13); “*Se eu soubesse desse peba*” (v. 17); “*Procurei pra ver quem era/ Pois não era a Benta*” (v. 29-30).

Outra canção significativa integradora desta linha cômico-jocosa em que a ambigüidade joga com o malicioso, semelhante ao que vimos nas duas canções anteriores, é “*Pipira*”. Esta canção também foi gravada por consagrados intérpretes da época, como, por exemplo, Nara Leão.

### **Pipira**

João do Vale e José Batista

Mané tem um viveiro  
Tem passarinho de toda qualidade  
Sabelê, canário, currupião  
Pipira, sabiá, tem azulão  
Rosinha por lá brincando  
Pipira lhe beliscou  
O dedo inchava  
Ela chorava  
Ai, ai  
Ai, dor

O que é menina?  
Foi a pipira de Mané  
Me beliscou



Já vi menina  
Da carne reimosa  
Pipira do bico venenoso  
Deixou todo mundo em alvoroço  
A menina tá inchando  
Do dedo até o pé do pescoço

Se ouvia disso lá no Barcabal  
Ninguém pode ver outro engordando  
censura, ai meu Deus que é um horror  
E fica o povo comentando  
Mais uma que a pipira beliscou  
E tu também tá engordando  
Mais uma que a pipira beliscou

A canção também é de base narrativa. Apóia-se em episódio popular corriqueiro. Uma pipira do viveiro de Mané bica o dedo de Rosinha e isso provoca um processo de inchação não apenas do dedo, mas também de outras partes do corpo (“E a menina tá inchando/ Do dedo até o pé do pescoço” (v. 5 e 6, E 3).

A primeira estrofe inscreve a ambiência em que ocorre o incidente. Mané possui um viveiro de pássaros. Distraidamente brincando Rosinha se deixa beliscar pela pipira. O que estabelece o estranhamento é o fato que “Deixou todo mundo em alvoroço”, pois não apenas o dedo, mas todo o corpo fica inchado.

A terceira estrofe configura o nível do jocoso irônico, numa alegórica pressuposição de que a causa do inchaço é outra, ou seja, o beliscão não é propriamente o da pipira, o pássaro. E o que assegura isto é a mudança do verbo. Nessa estrofe, passa-se do verbo *inchar* para o verbo *engordar*. Tem-se com isso o segundo estranhamento, uma vez que engordar, se se assemelha a inchar quanto ao efeito, não se assemelha, porém, quanto à causa. Afinal, beliscão não engorda. Logo, com a transmutação de inchar para engordar se estabelece a ambigüidade de significação, pois inchar e engordar podem ser resultantes de ato outro que não beliscada ou bicada de pássaro.

Como dissemos, a generalização do fato, que a princípio é particular, já

sendo dado com “engordar”, estabelece a ambiência em que “pipira” e “beliscar” significam outra coisa e em decorrência disso é que se instaura a comicidade na canção. Assim, popularmente, o contexto social cria para a gravidez “indevida” uma referencialidade metaforizada com “pipira/beliscar/engordar”.

Reiteramos: a terceira estrofe como um todo, na sua estruturação lingüística, é que constrói essa significação. Lá no “Barcabal”, quando alguém está “engordando” “Fica o povo comentando/ Mais uma que a pipira beliscou/ E tu também tá engordando/ Mais uma que a pipira beliscou”.

Como podemos notar, o propósito maior da canção é provocar a comicidade de maneira jocosa ante um certo costume popular que, embora “irregular”, é freqüente em meio à população e o mesmo ocorre a partir de situações as mais exóticas ou esdrúxulas, como o caso da pipira que belisca meninas, situações de certo modo grotescas e hilariantes.

A construção textual é também digna de destaque. Os versos se fazem de forma sincopada, ou seja, a sintaxe estrutura-se de modo elíptico deixando que o sentido se faça, se complete com o necessário acréscimo a ser feito pelo ouvinte: “Rosinha por lá brincando/ Pipira lhe beliscou/ O dedo inchava”. Mas é novamente a terceira estrofe que melhor se presta a exemplificar também este aspecto. Toda ela é construída assim por evasivas, alusões, subentendidos.

O ritmo da canção apóia-se em significativo trabalho de reiteração. Na primeira estrofe é muito marcante em sua organização a reiteração do fonema /e/ tônico: “Mané tem um viveiro/ Tem [...] /Sabelê [...] / [...] tem [...] /O dedo [...]”. Atente-se para a repetição da forma verbal como um todo, a espécie de paronomásia entre “inchava e chorava” e a rima entre; “beliscou/ dor”.

Na segunda estrofe é notória a reiteração do fonema /i/: “vi menina” [...]

“pipira do bico; também o fonema /o/: reimosa” [...] “venenoso/ deixou todo mundo em alvoroço” [...] “Do dedo até o pé do pescoço”.

Na última estrofe, nota-se a aliteração do fonema /t/: “E tu também tá engordando”, sendo que o /d/ desta última palavra, fonema homorgânico daquele, intensifica esse processo inclusive com a presença da vogal nasal [ã].

Esta e outra canção, que em seguida analisaremos, “Forró do beliscão”, são a visível exploração feita por João do Vale, estendendo o repertório de suas canções humorísticas, de uma brincadeira constante das manifestações da cultura popular que é o beliscão, o qual figura também como um procedimento de hábito popular de manifestação sensual, erótica. Já em *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antônio de Almeida, obra da literatura brasileira em que a comicidade é eixo condutor e que o grande destaque são as ações populares, ficamos os leitores sabendo que o “herói” da história é resultado de uma pisadela e um beliscão.

“Forró do beliscão” evidencia de forma exaustiva esse costume. Por isso, julgamos conveniente aqui apresentá-la. Não é uma canção de texto bem recortado como no geral são os até agora vistos. Mas sua realização redundante, reiterativa, implica a imagem de uma situação acentuadamente grotesca em razão de uma exaustiva ação coletiva de beliscar numa festa de forró.

### **Forró do beliscão**

Ary Monteiro, João do Vale e Leôncio

Mariá foi num forró no Grotão  
Começou a reclamar  
que levou um beliscão  
Todo mundo: “qué isso Mariá  
Por favor num faz barulho  
Que é que tem te beliscar?”

“Beliscar num é pecado”  
Diz o senhor capelão  
“Conforme seja o lugar

E o tamanho do beliscão

Onze hora o forró tava esquentando  
Eu vi Mariá dizer  
“Me belisca que eu tô gostando”  
Véi Mané tinha horror  
De quem dançava  
Mas quando eu olhei prum canto  
Véi Mané também já tava

Meia-noite pegou fogo o arrasta-pé  
Era um tal de beliscar home,  
Minino e muié  
No forró só eu tava sobrando  
Mas agarrei Mariá,  
também saí beliscando.

A imagem é mesmo de um cenário burlesco, bastante cômico. Em sua interpretação, o tom de voz que lhe imprime Ivon Curi é bem jocoso e, em alguns momentos é mesmo escrachado. A significação demanda para os jogos de sensualidade e erotismo que conduzem a conquistas amorosas. O cancionista, também nesta canção, toma um episódio festivo no qual ocorre o fato que descreve com humor e ironia. O hábito de beliscarem-se uns aos outros parece ser, embora nos pareça estranha (grotesca), uma forma de manifestação de querência amorosa, toque erótico provocativo ou manifestação do desejo sexual, própria da cultura popular preservada em região nordestina. Pois, como é enunciado, Mariá, que a princípio estranha e denuncia o beliscão: “(Mariá) Começou a reclamar que levou um beliscão”, algum tempo depois está prazerosamente integrada ao sistema festivo estabelecido: “Onze hora o forró tava esquentando/ Eu vi Mariá dizer/ “Me belisca que eu tô gostando” (E2, v. 5-7). Intensifica esta idéia o fato de “Véi Mane” (que) “tinha horror de quem dançava” também se envolver na dança, certamente por causa do beliscão: “Mas quando eu olhei prum canto/ Véi Mané também já tava” (E2, v. 10-11).

E o cancionista, que não obstante tenha considerado o fato insólito, pois que o relata enfatizando seu aspecto grotesco, diz ter ele próprio se entregado ao jogo ambíguo e

sensual da dança e, por isso, meteu-se na “brincadeira”: “No forró só eu tava sobrando/ Mas agarrei Mariá,/ Também saí beliscando” (E3, v. 4-6)

O caráter “transgressor” desses procedimentos e comportamentos populares apresentados por essas canções votadas ao humor, à ironia brincalhona e jocosa em relação à tradição da moral oficial estatuída é uma constante, como pudemos constatar.

Tal transgressão, na medida em que não revele nenhuma ameaça de transformações, é feita com um certo consentimento do “poder constituído” como uma forma de “catarse” de que necessitam as tensões populares. Na canção, isto é observado no que se diz na segunda estrofe:

“Beliscar num é pecado”  
Diz o senhor capelão  
“Conforme seja o lugar  
E o tamanho do beliscão”.

Mesmo assim, essa transgressão consentida, que se restringe a elementos corporais e espirituais, se estabelece sob um jogo de ambigüidade, conforme se depreende do que se enuncia na estrofe, a qual, talvez com o propósito de incutir o paradoxo, é convertida em refrão. Ou seja, inculca a “ordem” de que beliscar não é pecado (elemento de transgressão), mas que pode vir a ser dependendo do tamanho do beliscão e do lugar. E dizendo isso, a canção alude ao procedimento erótico do beliscão.

Um fato relatado por Paschoal (2000, p. 29-30), relacionado com “Peba na pimenta”, quando trata, em seu livro, da canção “Sina de caboclo” nos parece muito adequado para ilustrar essas concessões feitas pelo “poder” de modo a evitar o que considera muito pior:

Há uma história interessante sobre “Sina de caboclo” que João costumava contar nas rodas de bar.

Convidado para cantar forró numa fazenda, João começou a sua apresentação com “Pisa na fulô”, “Peba na pimenta”, “Zé da Onça” e outras músicas de letras maliciosas, repletas de duplo sentido.

Lá pelas tantas, o “coroné” fazendeiro, “dono absoluto” do local, chamou João num canto e disse que não ficava bem ele, ali, a cantar, “ai, ai, ai, seu Malaquias, você disse que não ardia, e coisa e tal...” O que a turma iria comentar? A fazenda dele era de respeito, ele que não levasse a mal, mas esse negócio de “ai, ai, ai, seu Malaquias” tinha de parar.

João não se aborreceu, concordou e mandou, em seguida, “Sina de caboclo”. O tal “coroné” ouviu quieto aquela música esquisita que falava em trator, em plantar pra dividir, ficou meio ressabiado, chegou perto dele e disse: “Acho melhor você voltar a tocar o forró do Malaquias mesmo[...”]

Há uma canção de João do Vale em parceria com Luiz Wanderley, de 1959, “Matuto transviado” (“Coroné Antônio Bento”), que, vista em sua estrutura superficial, se enquadra no conjunto dessas canções. Todavia, em torno dela há uma série de outros fatores relativos à fatura artística que merecem considerações mais específicas. Por esta razão a deixamos para o final das análises desse tipo de canções, não obstante, num certo período de tempo, tenha se tornado um dos grandes sucessos musicais de Tim Maia, cujos motivos procuramos apresentar ao analisá-la.

O período que mencionamos é compreendido entre a década de 60 e 70 do século XX. A moda musical era o *rock*, cujas cores e nuances brasileiras lhe forjou a Jovem Guarda que, então, era o grande sucesso em voga.

Conforme relata Paschoal (2000, p. 62), “sobre o sucesso de “Matuto transviado”, João comentaria com bom humor:

Quando eu compus essa música, ela era somente um baião. Um legítimo baião nordestino. Mas quando o Tim Maia gravou foi uma maravilha. Todo mundo cantava minha música. E aconteceu até que as meninas da PUC (Esclarece em nota o autor: “João quis se referir, quando usou “as meninas da PUC”, às estudantes de psicologia, festivas e cheias de modismos, da referida universidade. Durante um bom tempo, o termo “meninas da PUC” representou o lado pejorativo dessa face urbana e bem carioca da cidade.”) terminaram por descobrir que aquilo não era baião coisa nenhuma: minha música era um *rock* rural. Quem diria [...]

Podemos dizer que a afirmação de João do Vale quanto ao sucesso alcançado por esta canção, com a gravação de Tim Maia (“Mas quando o Tim Maia gravou foi uma maravilha. Todo mundo cantava minha música”), mais que uma natural euforia de autor, é expressão de um fato real. Isto fica constatado pelo que se lê no verbete **MAIA Tim** (Sebastião Rodrigues Maia) da *Enciclopédia da Música Brasileira Popular*, da Publifolha:

Em 1970 gravou seu primeiro LP, *Tim Maia*, na Polygram, que permaneceu em primeiro lugar no Rio de Janeiro por 24 semanas. Os principais sucessos desse disco foram *Coroné Antônio Bento* (Luís Wanderley e João do Vale), *Primavera* (Cassiano) e *Azul da cor do mar*. (ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA POPULAR, 2000, p. 265)

Afirma Paschoal (2000, p. 62) que Luiz Wanderley foi quem primeiro gravou a música, cujo sucesso já com ele começara:

**Matuto transviado (Coroné Antônio Bento)**  
João do Vale e Luís Wanderley

Corné Antônio Bento  
Quando fez o casamento  
De sua filha Juliana  
Ele não quis sanfoneiro  
Foi pro Rio de Janeiro  
E contratou Bené Nunes pra tocar  
Nesse dia Bodocó  
Faltou pouco pra virar

Todo mundo que mora ali  
Nesse dia não pôde resistir  
Quando ouvia o toque do piano  
Se alegrava e saía requebrando  
Inté Zé Macaxeira, que era o noivo  
Dançou a noite inteira sem parar  
Que é costume de todos que se casam  
Ficar doido pra festa acabar

Nesse dia Bodocó  
Faltou pouco pra virar

Meia-noite o Bené se enfezou  
E tocou um tal de rock`n`roll  
Os matutos caíram no salão  
Não quiseram mais xote nem baião

Foi aí que eu vi que no sertão  
Também tem os matuto transviado  
Nesse dia Bodocó  
Faltou pouco pra virar.

Como afirma João do Vale (apud PASCHOAL, 2000, p 62), “a música é um legítimo baião nordestino”, como o é a quase totalidade de suas canções. A letra compõe-se de três oitavas estando incorporado a cada uma delas o refrão: “Nesse dia Bodocó/ Faltou pouco pra virar”, o qual figura entre a segunda e terceira oitava.

Na primeira estrofe, excetuando-se o sexto verso, que é hendecassílabo, todos os demais são redondilhos maiores, versos, como se sabe, próprios da poesia de cunho popular. Nas duas outras, fazem-se entre decassílabos e eneassílabos.

As rimas são populares e “fáceis”: “Bento/casamento; sanfoneiro/Rio de Janeiro” (E1); “salão/ baião/ sertão” (E3) etc. Destaca-se, então, por sua singularidade, a rima entre “enfezou/ *rock`n`roll*” (E3, v. 1-2).

Como a quase totalidade das composições musicais de João do Vale, essa também é de cunho narrativo. Seu tema tem como motivo a tradição da cultura popular: o casamento na roça, no sertão. O singular está em que o coronel Antônio Bento substitui o tradicional e imprescindível instrumento de festa de casamento desse espaço pelo piano, instrumento mais afeito à cultura erudita, urbana.

Isto permite a Bené Nunes, em pleno “baile da roça”, de certo enfastiado de baiões, irromper com o *rock`n`roll*, como se a levar para a roça as novidades musicais urbanas.

Assim, o jogo irônico-ambíguo, que, a partir do título, a palavra “transviado” conota, ganha maior concreção. O preconceito cultural existente, quanto ao menosprezo e à depreciação do comportamento e atitude homossexuais, especialmente no sertão, lugar de “cabra macho”, é associado ao adepto do *rock`n`roll*, que “Se alegrava e saía



requebrando” (E2, v. 4). E esse jogo se acentua com o polissêmico emprego da mesma palavra na última estrofe: “Foi aí que eu vi que no sertão/ Também tem os matuto transviado” (E3, v. 6-7).

Vê-se que “transviado”, no contexto, tanto sustenta o sentido irônico-depreciativo em relação à homossexualidade, quanto também o desvio cultural ao sobreporem o produto da cultura invasora ao da tradicionalidade nacional.

No pronunciamento que acima reproduzimos, João afirma que o sucesso desta música tornou-se muito maior com a gravação feita por Tim Maia. Todavia, a gravação de Tim Maia anula a significação fundamental que o texto original procura suscitar, ou seja, o jogo irônico-ambíguo que acabamos de demonstrar.

Em *Nova História da Música Popular Brasileira* (1977), a letra desta música, que é cantada por Tim Maia no disco que acompanha o fascículo, apresenta esta mutilação. Primeiro, o título principal, “Matuto transviado”, desaparece, permanecendo único e como título o subtítulo, que, na versão original, vem entre parênteses: “Coroné Antônio Bento”. Segundo e muito mais deformador ainda: a terceira estrofe, em que aquele jogo da ironia-ambígua se acentua, (são oito versos) é simplesmente abolida.

O texto, assim descaracterizado, se reduz numa música que explora a rapidez de um andamento rítmico acentuado na interpretação de Tim Maia. Torna-se, pois, uma espécie de “baião *rock`n`roll*” que dá ênfase à interpretação musical toda centrada na especificidade melódica como o cantor a produz, podendo-se mesmo dizer que nisso se esgota, anulando assim, portanto, aqueles sentidos mais caros à canção.

Não obstante esteja, talvez, parecendo demasiado, entendemos ser necessário insistir nessa questão da fidedignidade à cultura brasileira que as canções de João do Vale buscam manter. Não pactuando, pois, com o puro consumismo que uma indústria

cultural procurava inculcar, transformando o que era autêntico em um caldo de cultura massificado.

Alfredo Bosi conceitua essa cultura brasileira que vemos preservada no cancionário popular de João do Vale:

Uma teoria da cultura brasileira, se um dia existir, terá como sua matéria-prima o cotidiano físico, simbólico e imaginário dos homens que vivem no Brasil. Nele sondará teores e valores. No caso da cultura popular, não há uma separação entre uma esfera puramente material da existência e uma esfera espiritual ou simbólica. Cultura popular implica modos de viver: o alimento, o vestuário, a relação homem-mulher, a habitação, os hábitos de limpeza, as práticas de cura, as relações de parentesco, a divisão das tarefas durante a jornada, e, simultaneamente, as crenças. Os cantos, as danças, os jogos, a caça, a pesca, o fumo, a bebida, os provérbios, os modos de cumprimentar, as palavras tabus, os eufemismos, o modo de olhar, o modo de sentar, o modo de andar, o modo de visitar e ser visitado, as romarias, as promessas, as festas de padroeiro, o modo de criar galinha e porco, os modos de plantar feijão, milho e mandioca, o conhecimento do tempo, o modo de rir e de chorar, de agredir e de consolar.

A enumeração é acintosamente caótica passando do material ao simbólico e voltando do simbólico para o material, pois o intento é deixar bem clara a indivisibilidade, no cotidiano do homem rústico, de *corpo e alma*, necessidades orgânicas e necessidades morais. ( BOSI, 1992, p.324)

É de se notar a recorrência da produção de João do Vale à temática que acabamos de descrever, ou seja, a metaforização do beliscão, das pisadelas, apalpações num sentido entre o erótico, o sensual, a bolinação e a realização sexual.

Encontramos ainda outras canções de João do Vale que desenvolvem essa temática no mesmo tom da malícia jocosa e irônica, como “Sanharó”, 1963, feita em parceria com Luís Guimarães e “Zé da onça”, 1968.

O cancionista nelas todas apresenta-nos, de certa forma, a psicologia do coletivo popular cuja convivência faz-se por esse modo simples, rústico, ingênuo, no qual o prazer e a alegria de um viver descontraído e solidário parece ser a razão maior da existência.

## 4.2 Os traços da espiritualidade: crença e crendices.

Outra faceta marcante das canções de João do Vale é a expressão dos traços caracterizadores da espiritualidade daquele povo manifestados por meio de sua crença e crendices. Posto que estas não sejam específicas do homem do povo, é em seu meio que se manifestam com maior intensidade, evidência e concretude. A maior parte das crendices integra as histórias, lendas e mitos que compõem o arcabouço folclórico da cultura brasileira.

Músico e compositor daí originário, fazendo-se uma voz de vida inteira do povo, João do Vale tomara às suas canções muitas das sugestões e ensinamentos desse filão da cultura popular.

Além de originar-se desse meio, onde conheceu, aprendeu e com o qual conviveu, João do Vale logo tomou gosto pela cultura popular: as canções, as danças, os rituais. Isso fica claro, por exemplo, quando afirma em um de seus depoimentos sobre sua vida pessoal e artística:

Minha primeira música eu fiz muito cedo, com uns oito ou nove anos. Fazia os versos pras brincadeiras de bumba-meu-boi lá do Maranhão. Sempre gostei de fazer música, e por isso eu era o amo no bumba-meu-boi. Não sabe o que é “amo”? Amo é quem sabe os versos. Isso no bumba-meu-boi, né? (NOVA HISTÓRIA DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA, 1977, p. 10).

O cancionário de João do Vale mantém duas canções concernentes a este tema muito reconhecidas. Trata-se de “O canto da ema” e “Oricuri (Segredo do Sertanejo)”. Podemos mesmo afirmar que a primeira é sem dúvida um clássico da Música Popular Brasileira. Ambas expressam a crença do povo nas manifestações do destino humano indicadas por estados assumidos pela natureza.

## **O canto da ema**

João do Vale, Aires Viana e Alventino Cavalcanti

A ema gemeu  
No tronco do jurema

Foi um sinal bem triste, morena  
Fiquei a imaginar  
Será que é o nosso amor, morena  
Que vai se acabar

Você bem sabe  
Que a ema quando canta  
Vem trazendo no seu canto  
Um bocado de azar  
Eu tenho medo, morena  
Pois acho que é muito cedo  
Muito cedo, meu benzinho  
Pra esse amor se acabar  
Vem, morena  
Vem, vem, vem  
Me beijar  
Me beijar  
Dá um beijo  
Dá um beijo  
Pra esse medo se acabar

O tema da canção e seu desenvolvimento são “clássicos” do contexto cultural popular em que se situam a credice e a superstição. Há algumas outras clássicas canções nesse sentido às quais adiante faremos referência. O fato de se atribuir o mau presságio manifesto pela natureza, o mais comum por um pássaro, e neste caso a ema, à perda ou desfazimento da relação amorosa é o mais apreciado.

Nesta canção, a imagem do agouro não consiste no pássaro em si, mas no fato de que esteja em cima de um tronco de jurema e põe-se a gemer. Isto significa, como está pressuposto na canção, má sorte a quem a presenciou. Portanto, o canto da ema é o elo de ligação provável entre o sujeito da canção e o agente causador da ação negativa àquele. Este se configura no presumível desfazimento da relação amorosa entre o cancionista e sua “morena”.

Isso fica consignado na primeira estrofe que funciona como o bis da canção e na segunda. Na subsequente, o cancionista passa a dirigir-se à sua mulher amada lembrando-a do que é de saber público: que o canto da ema traz azar. E, em relação a ele, o único acontecimento que lhe causaria azar, pelo que se pode depreender da articulação textual, seria o encerramento de um amor que, para o cancionista, ainda é “Muito cedo” para se acabar.

Como há uma ausência acentuada da “morena”, o que o levou a pressupor todo esse quadro, ou porque a relação entre eles é conflituosa, o cancionista insta à sua “morena” que venha reiterar ou restabelecer a continuidade amorosa entre eles através de ações próprias deste relacionamento, evitando assim que o amor se acabe. E esta reiteração, *significadamente*, se constrói na estrofe final. Desse modo agindo, estariam atuando para neutralizar o mau presságio: “Vem morena/ Vem, vem, vem/ Me beijar/ Me beijar/ Dá um beijo/ Dá um beijo/ Pra esse medo se acabar” (E2, v. 1-4).

Como se vê, o texto se estrutura num fato cultural de domínio popular e comum do espaço social em que se situam o cancionista e sua “morena”, ou seja, o gemer da ema sobre o tronco do jurema é índice de “um bocado de azar”, contra o qual ele quer se prevenir. E o azar é visto como um agente negativo em potencial que incide sobre situações positivamente harmonizadas, gerando, assim, a descontinuidade deste estado.

No caso desta canção, a ação do azar, segundo o cancionista, pode ter como objeto o amor entre ele e sua “morena”, que, por sua vez, é próprio de se acabar, não, todavia, naquele momento que considera “muito cedo” ainda para isso: “Eu tenho medo, morena/ Pois acho que é muito cedo/ Muito cedo, meu benzinho/ Pra esse amor se acabar” (E2, v. 5-8).

O medo do amor da morena medrar por ter a ema gemido no tronco do jurema move o cancionista a solicitar: “Vem, morena/ Vem, vem, vem/ me beijar/, me beijar” (E2, v. 9-12). Vemos, então, como o ritmo da canção traduz melodicamente esse estado

tensivo do cancionista, sob o recurso da aliteração da bilabial /m/ (secundada pela bilabial /b/) que está na base dos elementos fundamentais da mesma: a *ema gemeu* pode implicar perda do *amor da morena*.

A atmosfera supersticiosa ganha muito mais relevo com a formulação da metáfora “a ema gemeu”. Além da combinatória sonora entre os dois signos, deve-se considerar que o sentido do verbo *gerner* é que instaura e expande esta atmosfera de superstição, que se acentua com o verso subsequente, tanto assim é que ambos tornam-se o bis da canção. E a imagem que este bis instaura para a inscrição da credence é muito significativa, pois a ave ema está no tronco como o signo “ema” paronomasicamente está contido no signo “jurema”. E talvez em razão de que isto seja mau agouro, porque tende a pôr fim a um estado de euforia vivido pelo cancionista, o procedimento de construção lingüística do objeto em que recairá o azar é o mesmo: “amor” está paronomasicamente contido em “morena”.

Essa textura sonora se faz de maneira intensa. O processo aliterante e assonântico por meio de outros fonemas permeia toda a canção. Veja-se a incidência da vogal /i/ na primeira estrofe, como também da vogal /a/ numa espécie de jogo rímico: “Foi um *sin*al bem triste... /Fiquei a *imaginar*/Será [...] /vai se *acabar*”.

Na segunda estrofe o processo é semelhante, sendo que agora, a par da continuidade da vogal /a/ tem-se a grande incidência da vogal /e/: “Você bem sabe/ Que a *ema* quando *canta*/ Vem trazendo no seu *canto*/ Um bocado de *azar*/ Eu tenho medo *morena*”. Atente-se ainda para o jogo paronomástico “*canta*”/ “*canto*” (v. 2 e 3); o procedimento rímico interno entre os versos “Eu tenho *medo*, *morena*/ Pois acho que é muito *cedo*”, e a anadiplose com a expressão “muito cedo” entre o antepenúltimo e o penúltimo versos. A última estrofe é iconicamente, com sua pura reiteração, a explicitação da tensão apelativa do cancionista ao seu amor.

Como dissemos, há, a exemplo dessa, canções que se fizeram “clássicas” em nossa MPB, as quais desenvolvem esse mesmo tema, tendo como centro ou pássaros ou vegetação. É o caso da canção “Acauã”, de Zédantas, interpretada, originalmente, por seu principal parceiro, Luiz Gonzaga. Depois por Gal Costa, entre outros. Diz a primeira estrofe:

Acauã, acauã vive cantando  
Durante o tempo do verão  
No silêncio das tarde agoirando  
Chamando a seca pro sertão  
Chamando a seca pro sertão

Outra canção não menos célebre e que também se desenvolve vinculando uma manifestação da natureza à relação amorosa é “Juazeiro”, de Luiz Gonzaga e seu outro grande parceiro, Humberto Teixeira. Igualmente interpretada, depois, por outros expoentes da MPB, entre os quais Gilberto Gil. A canção representa uma espécie de diálogo do cancionista com um juazeiro personificado, com dons oniscientes e que “acolheu” e “abrigou” o convívio amoroso, ora interrompido, com indícios, segundo o cancionista, na própria manifestação ou no procedimento do juazeiro:

Juazeiro, juazeiro  
Me arresponda, por favor,  
Juazeiro, velho amigo,  
Onde anda o meu amor

Ai, juazeiro  
Ela nunca mais voltou,  
Diz, juazeiro  
Onde anda o meu amor  
[...]  
Juazeiro, seja franco,  
Ela tem um novo amor,  
Se não tem, porque tu choras,  
Solidário à minha dor  
.....

Nota-se, pois, uma espécie de relação panteísta do homem integrado à

natureza que, lugar divino, emite-lhe sinais previdentes de seu destino e da forma de ser e atuar.

Podemos afirmar ainda que há uma interdiscursividade entre “O canto da ema” e essas duas canções. Embora em “Acauã” o mau agouro da ave esteja relacionado com a célebre questão da seca. Já em “Juazeiro” a interdiscursividade é perfeita. O tema é a perda da pessoa amada, ainda que a função do juazeiro não seja exatamente de mau agouro, e sim portador de índices dessa perda. Enfim, por certo, estas duas canções foram fontes a João do Vale.

Outra canção que apresenta o sertanejo como um indivíduo telúrico, numa estreita integração com a natureza, é “Uricuri”, cuja parceria João do Vale divide com José Candido.

Há um encarecimento da acurada percepção do sertanejo ante as sutis manifestações da natureza. Ali no sertão, há uma profunda interação entre homem, animal, mineral e vegetal. E embora tenha o domínio da consciência e do pensamento, o homem reconhece o valor e o poder da natureza e, por isso, respeita-a e procura compreendê-la.

Tais fenômenos são significados observáveis nesta canção:

### **Uricuri (Segredos do sertanejo)**

João do Vale e José Candido

Uricuri maturou  
E é sinal  
Que arapuá já fez mel  
Catingueira fulorou  
Lá no sertão  
Vai cair chuva a granel  
Arapuá esperando  
Uricuri madurecer  
Catingueira fulorando  
Sertanejo esperando chover

Lá no sertão  
Quase ninguém tem estudo  
Um ou outro que lá aprendeu ler  
Mas tem homem capaz de fazer tudo, doutor



Que antecipa o que vai acontecer

Catingueira fulora  
Vai chover  
Andorinha voou  
Vai ter verão  
Gavião se cantar  
É estiada  
Vai haver boa safra no sertão  
Se o galo cantar fora de hora  
É mulher dando fora, pode crer  
Acauã se cantar perto de casa  
É agouro, é alguém que vai morrer

São segredos que o sertanejo sabe  
E não teve o prazer de aprender ler

Uricuri maturou  
E é sinal que arapuá já fez mel

Como expressa o subtítulo da canção, são segredos do sertanejo, o qual detém sabedorias, embora não tenha tido o “prazer de aprender ler”. O jogo comparativo entre o conhecimento empírico que o sertanejo, em seu convívio com a natureza, aprendeu e domina e o conhecimento científico de que foi impedido aprender, como pressupõe a canção (“E não teve o prazer de aprender ler”), constitui a base opositiva que caracteriza o sertanejo: conhecimento científico (leitura) em contraposição a conhecimento empírico (analfabetismo).

O cancionista, todavia, expressa esse fato de forma eufórica, pois os “Segredos que o sertanejo sabe” são não só uma compensação como também um estimado valor. Sua íntima relação com a natureza o capacita a dominar os “códigos” pelos quais esta se manifesta e, assim, detém uma sabedoria que o letrado, apesar de sua leitura, não domina. É o que se enuncia em toda a segunda estrofe.

E num mesmo plano de valores, portanto, o cancionista coloca tanto os fenômenos da natureza, perante os quais o sertanejo demonstra capacidade de percepção e interpretação, como as significações que para ele daí decorrem, descrevendo-as como

previsões, sinais, avisos, os quais o conhecimento científico do letrado denomina de superstição. A terceira estrofe reúne esses dois conjuntos, ou seja, os fenômenos e as superstições.

O modo como a canção se estrutura revela a intenção eufórica do cancionero. Nos seis primeiros versos da primeira estrofe, são apresentados os fenômenos naturais portadores de “Segredos que o sertanejo sabe/ E não teve o prazer/ De aprender ler”. Nos quatro versos restantes, inscreve-se o estereotipado quadro daquele espaço: os seres animais (abelhas e homens), dependentes da realização dos fenômenos, esperando, situação característica “Lá no sertão”. Esta expressão situacional explicita o espaço onde incide o que a canção enuncia, repetindo-se, ao iniciar a segunda estrofe, para bem demarcá-lo.

Esta simétrica correlação entre os fenômenos e os seres se apóia na reduplicação da mesma na estruturação sintática em que se organizam os versos. Note-se que tanto os três primeiros versos quanto os três subseqüentes constroem-se com cada primeiro verso desses dois conjuntos terminando com uma forma verbal cuja transitividade provoca o cavalgamento efetuado pelos dois versos subseqüentes:

Uricuri madurou  
E é sinal  
Que arapuá já fez mel

Catingueira fulorou  
Lá no sertão  
Vai cair chuiva a granel

A construção empregada com os outros quatro versos se faz por meio desse mesmo processo de simetria paralelística:

Arapuá esperando  
Uricuri madurecer  
Catingueira fulorando

## Sertanejo esperando chover

A segunda estrofe é o eixo da organização textual. A primeira, como vimos, enuncia os fenômenos naturais e a relação dos homens e do animal com eles. Aquela, iniciando-se com a reiteração da expressão dêitica (“Lá no sertão”), centraliza a temática configurada pela oposição conhecimento empírico (não-letramento) versus conhecimento científico (letramento), em que o sujeito investido do não-letramento possui sabedoria que, pressupõe-se, o sujeito do letramento não possui, o que àquele reequilibra em condições de valores humanos:

Lá no sertão  
Quase ninguém tem estudo  
Um ou outro que lá aprendeu ler  
Mas tem homem capaz de fazer tudo, doutor  
Que antecipa o que vai acontecer

Diríamos que esse procedimento de reequilíbrio e valoração do sertanejo construído pela canção ganha ainda mais intensidade com a sutil formulação sintática do quarto verso. Não obstante esse tipo de vocativo ser uma constante não só em muitas das canções de João do Vale, como também nas de outros renomados cancionistas da MPB, em especial os nordestinos, haja vista “Vozes da seca”, de Luiz Gonzaga, a que já nos referimos (“Seu doutô, os nordestinos...”), estrategicamente, neste verso, ele amplia sua possibilidade de sentido. Isso porque o verso subsequente, considerando o rigor sintático, seria uma espécie de predicativo, o que coloca esse homem, o sertanejo, “Que antecipa o que vai acontecer”, na condição de um sábio: um doutor.

Na terceira estrofe, a canção não só reduplica os fatos cujo saber o sertanejo domina, mas também os intensifica com o acréscimo de outros saberes, agora relativos ao sobrenatural e que, portanto, reiteram igualmente sua valoração explicitada na estrofe

anterior. Neste ponto é que a canção acentua os traços de superstição e credence que contém, o que também acentua a oposição que a configura, ou seja, esses elementos são marcas mais incisivas ainda do não-letramento, pois foge-se do conhecimento empírico e se envereda para o campo da credence:

Se o galo cantar fora de hora  
É mulher dando fora, pode crer  
Acauã se cantar perto de casa  
É agouro, é alguém que vai morrer.

E a organização sintática dessa estrofe é quase rigorosamente igual à da primeira. Ou seja, a construção é toda feita por versos encadeados, porém, as ações pressupostas se enunciam por outro modo-temporal: o condicional subjuntivo. Isto porque, agora, se apresentam pela perspectiva não mais genérica, mas sim individualizada.

A estrofe subsequente, uma espécie de arremate do desenvolvimento da anterior, por sua vez, reafirma o saber do sertanejo que foi dado na segunda estrofe como arremate do desenvolvimento da primeira. Como se vê, pois, a canção se organiza rigorosamente por uma estrutura circular reduplicando a significação estabelecida.

Além dos elementos musicais conformadores da melodia, que certamente esta estrutura sintática implica, pode-se apontar na tessitura do texto alguns outros de ordem literária que contribuem para a composição rítmica da canção. Um deles, comum, porque nunca ausente em quaisquer das canções, mas relevante, é a rima, não obstante os versos brancos aconteçam. Pela própria exigência da natureza do texto em que se demonstra o desenvolvimento de ações da natureza e sua relação com as ações dos animais e dos homens, a rima se faz predominantemente por formas verbais. A extensão dos versos está bastante submetida ao plano do conteúdo, talvez por isso a métrica seja muito variada.

Na primeira estrofe o ritmo tem como um outro elemento realizador de

grande efeito a assonância em /u/ que se materializa fonêmica e foneticamente. O efeito fonêmico está evidente e o fonético, não obstante também o seja, assim se representa: “E é *sina[u]* (v.2), [...] fez *m[é][u]*” (v.3), “Lá no *sertã[u]*” (v.5), “[...] chuva a *grane[u]*” (v.6), “Arapuá *esperand[u]*” (v.7), “[...] Catingueira *fulorand[u]*” (v.9), “*Sertanej[u] esperand[u] ch[u]ver*”(v.10).

Essa assonância, em verdade, é a sonoridade predominante do texto. A seu par, também fonêmica e foneticamente considerando, segue com uma outra grande frequência o fonema /i/, do qual nos limitamos a apresentar exemplos de sua realização fonética: “*Qu[i]* arapuá já fez mel” (v. 3), “[...] Arapuá *[i]sperando*” (v. 7), “[...] Sertanejo *[i]sperando* chover” (v. 10), primeira estrofe. Na segunda estrofe, “*quas[i]* (v.2), “*qu[i]*” (v.3 e 5), “Mas tem *hom[i]* capaz *d[i]* fazer tudo, doutor” (v.5) e “*acon[t]i[cer]*” ( v.5). Terceira estrofe: “Andorinha *v[u]ou*” (v.3), “*s[i]*” (v.5, 8 e 10), “É *[i]stiada* “(v.6), “*d[i]*” (v. 8 e 10). Quarta estrofe: “[...] *qu[i]*”, “[...] *sab[i]*” (v. 1), “não *tev[i]* o prazer” (v.2), “*D[i]* aprender ler” (v. 3).

As canções que neste capítulo analisamos dão-nos um quadro que, como vimos demonstrando, revela o caráter do povo. Por um lado, notamos que o cancionista procura expressar a forma simples, espontânea e solidária, onde a presença da ação coletiva é decantada e praticada. Por outro, a força da espiritualidade que se concretiza com as manifestações de religiosidade num sincretismo de crenças e credences, no qual o sobrenatural e o natural interagem.

## 5 A LIRA DILETANTE

Denominamos assim um conjunto de canções de João do Vale que, a rigor, não se enquadram em nenhuma das temáticas que até aqui analisamos. Não obstante, as imagens, cujos espaços e elementos suscitados compõem, remetem-nos àquela interação homem e natureza observada nas canções anteriores.

São canções, sobretudo as três primeiras, que alcançaram bastante sucesso: “Estrela miúda”, “Na asa do vento”, “De Teresina a São Luís” e “Maria Filó”. Foram gravadas por expressivos nomes da nossa MPB. Além disso, são bem construídas e bem realizadas poeticamente.

Considerando, pois, as ponderações feitas acima, entendemos ser relevante para este trabalho também analisar essas canções.

Foi com “Estrela miúda” que João do Vale fez entrada no “mundo” da MPB no Rio de Janeiro, em 1953. A respeito dela contou em seu depoimento a *Nova História da Música Popular Brasileira* (1977, p. 3)

[...] Eu estava um dia na rádio Tupi e alguém me perguntou: “Por que você não mostra suas músicas pro Luiz?” Mas eu pensei: não, Luiz Gonzaga é Luiz Gonzaga, muito famoso – nem vai me atender. Aí eu procurei outro Luís, o Luís Vieira. Ele ouviu minhas músicas e gostou. [...] E foi o Luís que ajudou a convencer a Marlene a gravar a nossa *Estrela miúda*.

A canção é uma das poucas que vão pela contramão das tensões criativas produtoras do cancionário de João do Vale, conforme, aliás, o próprio autor afirmou ao referir-se à sua produção nessa mesma entrevista, à qual já fizemos referência neste trabalho:

[...] “Não posso ficar fazendo só musiquinhas de amor-e-flor se isso aí não é o mais

importante na minha vida” (NOVA HISTÓRIA DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA, 1977, p. 10).

“Estrela miúda” é uma canção tipicamente de amor em que os elementos da natureza participam como atores, cujas ações e aspectos são utilizados pelo cancionista para referir-se a uma situação amorosa a ele desfavorável naquele instante e que, por isso, deseja ver reatada.

Como vimos, gravada inicialmente por Marlene, cantora renomada na época, que com Emilinha Borba disputava a popularidade junto ao grande público radiofônico, “Estrela miúda” volta a ser gravada no disco *João do Vale*, 1981, CBS, LP e em CD pela Columbia-Sony Music, interpretada por ele e Amelinha e, posteriormente, no disco *João Batista do Vale*, RCA-BMG-Ariola, 1994, CD, interpretada por Maria Bethânia. Ambos os discos foram compostos em homenagem a João do Vale com canções interpretadas por seletos compositores e cantores da MPB, seus amigos e admiradores.

### **Estrela miúda**

João do Vale e Luiz Vieira

Estrela miúda que alumeia o mar  
Alumeia a terra e o mar  
Pra meu bem vir me buscar  
Há mais de um mês que ela não  
Que ela não vem me olhar...

(refrão)

A garça perdeu a pena  
Ao passar no igarapé  
Eu também perdi meu lenço  
Atrás de quem não me quer

A onda quebrou na praia  
E voltou correndo ao mar  
Meu amor foi como a onda  
E não voltou pra me beijar

A canção é de estrutura comparativa. As ações do ente amado são

comparadas com as ações de elementos da natureza, mais precisamente com a garça e com a onda do mar. A situação presente do sujeito-cancionista é a de quem teve a interrupção de uma relação amorosa e deseja vê-la restabelecida. Para isso, recorre aos préstimos de uma entidade que, no plano de superfície, também é um elemento da natureza, mas, em profundidade, em decorrência da significação apreendida, simboliza uma entidade de poder que figura numa esfera sobrenatural.

O texto, quanto ao seu desenvolvimento, está rigorosamente demarcado em suas três estrofes. Na primeira, que também funcionará como refrão, o sujeito-cancionista, ao invocar ajuda à estrela miúda, demonstra a transformação de um estado eufórico anterior para o atual estado disfórico cuja reversibilidade é o motivo maior daquela instância.

Contraditoriamente, a estrela miúda é grande pelo poder de “*alumi*ar” a amada por terra e mar, permitindo-lhe encontrar o sujeito-amante (“Pra meu bem vir me *buscar*”, v. 3). A ação intervencionista da estrela é fundamental para a ação possível da amada que “Há mais de um mês” se ausenta. Isto é o que fica pressuposto nessa estrofe pelo sujeito-cancionista-amante. (grifos nossos.)

Essa iluminação que favorecerá a realização do desejo “*buscar*” (isto é, ir ao encontro, encontrar) se configura expressivamente pela alta sonoridade aliterante com o espalhamento do fonema /m/ em toda a estrofe e pela materialidade significativa da forma verbal “*alumi*ar”.

É importante não deixar de observar que a inteireza da significação do desejo do cancionista se estabelece com a inscrição dos dois últimos versos da estrofe, os quais se completam tanto sintática quanto semanticamente: “Há mais de um mês que ela não/ Que ela não vem me olhar...”. A anadiplose reitera tanto a extensão do tempo quanto a negatividade da ausência de “olhar”. Também, ao mesmo tempo, esta forma verbal formula a



segunda ação que o sujeito-amante deseja ver o sujeito-amado e ausente restaurar.

Na estrofe seguinte, o sujeito-amante situa-se em posição semelhante à da garça com a qual se compara em termos de perda. Conquanto as perdas não pareçam ter o mesmo valor, o que a comparação demonstra é o desgaste decorrente da “busca”. A garça buscando satisfazer suas necessidades para a manutenção da vida. O sujeito-amante em busca (“Atrás de quem não me quer”) do seu objeto amoroso. O que se tem, portanto, é a necessidade do sujeito-amante de restabelecer o que foi perdido, isto é, a estabilidade positiva da situação amorosa. Daí a sua busca “há mais de um mês” em vão (“Eu também perdi meu lenço/ Atrás de quem não me quer”, E2, v. 2-4) tê-lo levado a instar com a estrela miúda que incute esse seu desejo de busca em seu objeto amado (“Alumeia a terra e o mar/ Pra meu bem vir me buscar”, E1, v. 2-3).

Pode-se ainda notar, quanto aos objetos-símbolo de perda, um jogo opositivo mais complexo. À garça perder a pena “ao passar no igarapé” pode ter sido uma “perda/ganho”, pois transpô-lo não exclui a pressuposição de que tenha satisfeito sua necessidade (a obtenção de comida), que a fazia penar. É a busca bem sucedida. Logo, perder a pena é se livrar do seu penar. Ao sujeito-amante a perda do lenço é a consolidação do seu penar. Dá-se com ele, pois, uma “perda/perda”, já que não conseguiu transpor seu obstáculo (“seu igarapé”) e vê sua necessidade não-satisfeita.

Nessa estrofe, a significação suscitada em torno dos sentidos perder/penar se reitera ritmicamente com a idéia de prolongamento incutida pelo predomínio do fonema /e/ em sua maior incidência tônica e com o rigor do metro em redondilha maior.

A terceira estrofe contém a outra comparação, desta vez com a onda do mar. Se na anterior o comparante foi o sujeito-amante, nesta é o sujeito-amado. Ao contrário da onda que vai e volta, este “Não voltou pra me beijar”, (E3, v. 4). Ao contrário da onda, o sujeito-amado quebrou a continuidade, instaurando, assim, a necessidade, o desejo do

sujeito-amante de reaver a situação anterior. Razão por que se pôs a buscar o bem perdido, conforme se observou na estrofe anterior. Todavia, como vimos, uma vez perdido o lenço atrás de quem parece não mais querê-lo, o sujeito-amante recorre à estrela miúda, a qual deve ter o sobrenatural poder de intervir em seu favor, fazendo com que o sujeito-amado ponha-se a buscá-lo.

Nota-se aqui a presença de um fonema articulando a pauta rítmica do texto. Trata-se do fonema /o/ tônico que sugere a imagem do alongamento do mar em onda na praia. E essa imagem é ainda recalcada pelo próprio movimento, no corpo da estrofe, do substantivo *onda* e da forma verbal *voltou*.

Isto posto, o que se percebe é que o percurso narrativo desenvolvido pelo texto dá-se pelo inverso do que a lógica dos fatos, a rigor, evidenciou. Ou seja, a ordem dos fatos vai da terceira à primeira estrofe, ao inverso, portanto, do que o discurso estabeleceu.

Desse modo composto, o texto ganha maior expressão estética, porque o sujeito-cancionista começa pelo estado de desequilíbrio, aguçando, assim, no ouvinte a causa dessa tensão que vai sendo revelada nas duas estrofes posteriores. O equilíbrio desfeito e que se deseja restabelecer é, pois, demonstrado na gradação: “vir buscar” para “vir olhar” e “voltar para beijar”.

Como se vê, a canção trabalha a temática amorosa a partir de uma perspectiva comum, mas não há em seu desenvolvimento nada que indicie fortes arrebatamentos sentimentais ou passionais, o que é um traço característico das poucas canções de João do Vale que desenvolvem esse tema. É, entretanto, importante observar a presença do sobrenatural caracterizado por um aspecto da credence, na medida em que o sujeito-amante recorre ao poder da “estrela miúda” para a consecução de seu desejo.

A outra canção dessa linha que obteve considerável receptividade no meio artístico e que ganhou significativa popularidade é “Na asa no vento” também de João do

Vale e de Luiz Vieira:

### **Na asa do vento**

João do Vale e Luiz Vieira

Deu meia-noite  
A lua faz o claro  
Assubo nos aro  
Vou brincar no vento leste  
Aranha tece puxando o fio da teia  
A ciência da abeia  
Da aranha e a minha  
Muita gente desconhece  
Muita gente desconhece, olá, ra, viu  
A lua é clara  
O sol tem rastro vermelho  
É o mar um grande espelho  
Onde os dois vão se mirar  
Rosa amarela quando murcha perde o cheiro  
O amor é bandoleiro  
Pode até custar dinheiro  
É fulô que não tem cheiro  
E todo mundo quer cheirar  
Todo mundo quer cheirar, olá, ra, viu  
Todo mundo quer cheirar...

É uma das primeiras canções de João do Vale que, a exemplo de “Estrela miúda”, fez imediato sucesso tão logo fora dada a público, originalmente gravada por Dolores Duran, expoente cantora da época, no Rio de Janeiro, em 1954. A canção torna-se ainda mais bela com a interpretação e os arranjos musicais feitos por Caetano Veloso para a gravação em seu LP *Jóia*, Philips (1975), e que integrou o disco do álbum João do Vale da coleção *Nova história da música popular brasileira* (1977).

Notamos de imediato que ela se compõe de duas partes que apenas sutilmente se integram com a presença, em ambas, do signo *lua*: “Deu meia-noite/ A lua faz um claro” (v.1-2) e “A lua é clara”(v.11). Na primeira, o cancionista faz um jogo imagético opositivo entre escuro e claro em que a noite, em seu ponto máximo de negridão: “meia-noite”, contrasta com a claridade provocada pela lua. Tal cenário, por si mesmo

poético, é captado pelo cancionista que, ao torná-lo linguagem, agrega-o a um outro jogo inventivo e lúdico de linguagem inscrito nos dois versos subseqüentes. Por certo, a beleza do cenário instiga a perícia do cancionista a pôr em execução a “sua ciência”, a composição musical: “*Assubo nos aro/ Vou brincar no vento leste*” (vv.3-4), (Grifo nosso). Vento leste é vento favorável à navegação que, por isso, incita o poeta inebriado pela imagem vista a envolver-se com o alto desses ares.

No segundo movimento da estrofe (versos de 5 a 9), o cancionista retoma um dos aspectos de valoração aos quais se prestam várias de suas canções, são os mistérios da “ciência” da natureza: a “ciência da abeia” (mencionada em uma de suas canções denominada “Morceguinho”) e “da aranha”. E a isso acrescenta a sua própria “ciência”, que, na verdade, representa a sabedoria do nordestino (“São segredos que o sertanejo sabe/ e não teve o prazer/ de aprender ler”: da canção *Uricuri*) que “Muita gente desconhece”. Esta expressão, embora tenha, em sentido estrito, um significado generalizante e indeterminado, no contexto da obra de João do Vale, como se pôde ver em algumas das canções que analisamos, equivale ao cientista, ao homem letrado que muitas vezes deixa de perceber segredos, ou deles não dá conta, que a sabedoria do iletrado sertanejo observa. Esse aspecto é ressaltado com a ênfase que lhe dá a reiteração do verso “Muita gente desconhece”, funcionando como uma espécie de refrão.

Na segunda parte, o processo de composição é o mesmo. Os quatro primeiros versos, num jogo opositivo, põem em contraste, agora, a branca, ou prateada claridade da lua com um “rastro vermelho” da luminosidade de um crepúsculo, os quais concomitantemente se refletem no mar (“Onde os dois vão se mirar”, v.14).

Nota-se aí a perícia composicional do cancionista criando uma imagem verbal singular em que o mar é um grande espelho que não só reflete os dois elementos

siderais opostos, lua (noite) e sol (dia), como também ao mesmo tempo os reúne.

Em seguida, nos demais versos, o cancionista retoma um outro aspecto desenvolvido por suas canções: o tom irônico e zombeteiro com que a relação amorosa sensual-erótica é tratada, o qual obteve grande sucesso principalmente em “Pisa na fulô”, “Peba na pimenta” e “Pipira”.

O sexto verso dessa parte -- “O amor é bandoleiro” -- é uma metáfora inusitada, pois atribui ao amor um predicativo desconcertante, uma vez que destoa completamente de conceitos padronizados, segundo os quais o estereótipo mais aproximado seria o de que o amor é construtor (“só o amor constrói”), vivificador. Os versos subsequentes reiteram o vezo irônico, cômico e zombeteiro observável nas canções a que acima nos referimos. “É fulô (o amor) que não tem cheiro/ E todo mundo quer cheirar”. Lembremo-nos de “Pisa na fulô”: “Intê vovó/ Garrou na mão de vovô/ V`ambora meu veinho/ Pisa na fulô”; e de “Peba na pimenta”: “Ai, ai, tá ardendo pra danar/ Ai, ai tá me dando uma agonia/ Ai, ai, que tá bom eu sei que tá”.

Igualmente se observa que esse aspecto de tom cômico e irônico é ressaltado com a ênfase que lhe dá a reiteração do verso “E todo mundo quer cheirar”, funcionando como uma espécie de refrão dessa parte.

Não obstante isso, chama-nos a atenção o verso 14 (“Rosa amarela quando murcha perde o cheiro”) que estabelece uma imagem cujo sentido serve de parâmetro para contrastar com ação oposta à do amor, com o qual ocorre, no entanto, fato semelhante ao ocorrido com a rosa amarela. Dizendo de outro modo, esta é poderosa (cor amarela e aromática), todavia, murcha, perde esse poder (“o cheiro”). Assim não se dá com o amor. Este “é bandoleiro”, não tem cheiro”, mas é flor que “todo mundo quer cheirar”. A idéia transmitida por esses versos é um lugar comum, ou seja, trata-se de mostrar a força do cupido.

Todavia, o modo como são expressos é que lhes confere singular imagem poética.

A canção é construída com rigor, numa espécie de paralelismo cujas duas partes se montam obedecendo à mesma estrutura, ou seja, a primeira de cada uma delas se constrói centrando-se no puro jogo estético com imagens poéticas originais. Na segunda parte, cada uma reporta-se por sua vez, a idéias e concepções desenvolvidas em outras canções do próprio autor, como acima ficou demonstrado.

O ritmo da canção flui numa melodia tecida por versos de medidas próximas, sendo interessante notar que apenas dois versos, um em cada parte, “Aranha tece puxando o fio da teia”, na primeira; “Rosa amarela, quando murcha perde o cheiro”, na segunda, são de medidas longas: decassílabos. Nas duas partes há um predomínio sonoro em assonância das vogais /a/ e /e/. Quanto à rima é singular o neologismo “aro” que paronomasicamente rima com “claro” e a palavra em linguagem oral popular “abeia” como solução para a rima com “teia”. Há aliteraões significativas na conjunção da sonoridade da canção, como “Vou brincar no vento leste”; “Aranha tece puxando o fio da teia” (v. 5). Também a bilabial oclusiva /m/ tem grande incidência na segunda parte da canção prestando importante contribuição à sua harmonização rítmica.

A canção “De Teresina a São Luís” feita em parceria com Luiz Gonzaga, mas que, por questões de compromisso editorial deste, consta tendo como parceiro de João do Vale a esposa de Luiz, Helena Gonzaga, em si mesma é um xote em que o cancionista em tom prazeroso vai musicalmente tecendo o percurso feito por um trem movido a lenha (o “trem de ferro”, a “Maria Fumaça”) entre aquelas duas cidades:

**De Teresina a São Luís**

João do Vale e Helena Gonzaga

Peguei o trem em Teresina  
Pra São Luís do Maranhão  
Atravessei o Parnaíba

Ai, ai, que dor no coração.

O trem danou-se  
Naquelas brenhas  
Soltando brasa, comendo lenha  
Comendo lenha e soltando brasa  
Tanto queima, como atrasa.

Bom dia, Caxias  
Terra morena de Gonçalves Dias  
Dona Sinhá, avisa pra Seu Dá  
Que hoje eu tô muito vexado  
Dessa vez não vou ficar

Boa tarde, Codó  
Do folclore e do catimbó  
Gostei de ver cabrocha de bom trato  
Vendendo aos passageiros  
De-comer, mostrando prato  
Alô, Croatá  
Os cearenses acabaram de chegar  
Pros meus irmãos uma safra bem feliz  
Vocês vão pra Pedreiras  
Que eu vou pra São Luís.

A perspectiva do cancionista é, como enuncia o título, a trajetória do trem que vai de Teresina a seu estado natal, o Maranhão. E vai sendo demarcada pelas referencialidades particulares à emoção e à afetividade dele. Os pontos que usa para esta demarcação são algumas localidades com as quais demonstra uma relação de proximidade de convívio. Isto se evidencia já na primeira estrofe quando, ao atravessar o Parnaíba, rio divisor dos dois Estados (Piauí e Maranhão), sabendo-se em terra natal, o cancionista vê-se emocionalmente afetado: “Atravessei o Parnaíba/ Ai, ai que dor no coração (E1, v. 3-4).

A segunda estrofe, ao contrário das demais, centra-se na ansiedade revelada pelo lirismo com que a linguagem traduz a performance do trem. A metáfora do primeiro verso, a cuja formulação se presta o verbo danar, dá curso à intensificação desse lirismo, sobretudo em razão da ambigüidade que o uso deste verbo propala. A expressão exclamativa com essa forma verbal pronominal é uma característica da linguagem oral do Nordeste. “Danou-se”, “tá danado” são expressões caracterizadoras da oralidade verbal nordestina.

Neste caso, o segundo verso conduz o sentido induzindo a que o trem irrompeu-se “Naquelas brenhas”, o que permeia entre o ímpeto do trem, que, não obstante isso, não descaracteriza sua lentidão de locomotiva a vapor, e o ímpeto da ansiedade de chegar do cancionista. E este jogo entre a morosidade do trem e a ansiedade do cancionista é consolidado por essa construção meio anadiplose, meio quiasma dos dois versos seguintes: “Soltando brasa, comendo lenha/ Comendo lenha soltando brasa” (E2, v. 3-4) com a própria linguagem formulando em verso de forma icônica a viagem que vai transcorrendo. E o último verso da estrofe, “Tanto queima, como atrasa”, fecha esse movimento da canção de modo dúbio, porque a forma verbal “queima” pode também estar remetendo à ansiedade e emoção expressas no verso 4 da primeira estrofe: “Ai, ai que dor no coração”, pois, no plano superficial, embora queime muita lenha, ainda assim o trem atrasa, o que é uma consequência paradoxal. Entretanto, num plano de profundidade, à vista do sentimento de ansiedade acima observado, se pode entender, ao contrário, que quanto mais atrasa, mais “queima” a ansiosa vontade de chegar do cancionista.

Nas estrofes subseqüentes, o cancionista compõe as imagens referentes à trajetória da viagem, mas desta vez numa perspectiva bem menos subjetivada. Seu olhar, agora, descentraliza-se de si mesmo e volta-se para as localidades pelas quais o trem vai passando e para o tempo em que isso ocorre, caracterizando-as de acordo com o modo e a forma como o seu olhar se detém sobre as mesmas. E a cada caracterização apõe um aspecto ou fato da vida cotidiana daqueles lugares que lhe são familiares. De manhã em Caxias, “Terra morena de Gonçalves Dias”, onde costuma ficar em casa de “Dona Sinhá e Seu Dá; à tarde o trem está em Codó, terra “Do folclore e catimbó”, onde há “cabrocha de bom trato”; depois em Croatá, lugar em que, presume-se, mais se instalam os cearenses e que se destaca pela sua agricultura: “Os cearenses acabaram de chegar/ Pros meus irmãos uma safra bem



feliz” (E5, v. 2 e 3).

Esta canção faz-se em versos de medidas variadas, como variado parece ser o próprio ritmo do trem (que “Tanto queima, como atrasa”). Também não acontece de modo diferente com o sistema rímico que se alterna em seu esquema, sendo as rimas ora intercaladas, ora emparelhadas. A agudeza da “agonia” tanto do trem, como do cancionista se pode perceber no predomínio da assonância das vogais /i/ e /e/, tanto em situação de rima externa, quanto de rima interna. Veja-se a título de exemplo: “Teresina/ Paraíba” (E1, v.1 e 3); “Bom dia Caxias/ Terra morena de Gonçalves Dias” (E3, v.1 e 2); “Pros meus irmãos uma safra bem feliz”/ “[...] Que eu vou pra São Luís” (E5, v. 3 e 5); “Naquelas brenhas/ Soltando brasa, comendo lenha/ Comendo lenha e soltando brasa/ Tanto queima, como atrasa” (E2, v. 1, 2, 3 e 4); “Gostei de ver cabrocha de bom trato/ Vendendo aos passageiros/ De-comer, mostrando o prato” (E4, v. 3, 4 e 5).

Em relação ainda a este aspecto rítmico-sonoro, é relevante, ao conjunto significativo da canção, a frequência de algumas aliterações, mas em especial a intensa presença do fonema /t/ e seu homorgânico /d/. Vejam-se alguns exemplos: “Peguei o trem em Teresina” (E1, v. 1) (Note-se que, paronomasicamente, o vocábulo “trem” está contido em “Teresina”); “Atravessei o Paranaíba” (v. 3) (Note-se que a sonoridade aqui fica ainda mais próxima daquelas, considerando-se que o encontro consonantal [tr] acompanhado do ditongo [ei] remetem a “trem”, v.3). A quarta estrofe presta-se bem a exemplificar o conjunto desta realização sonora em /t/d/; /p/b/, principalmente, auxiliados por /v/, /m/ e /k/:

*Boa tarde, Codó  
Do folclore e do catimbó  
Gostei de ver cabrocha de bom trato  
Vendendo aos passageiros  
De-comer, mostrando o prato*

A canção “Maria Filó” é de João do Vale e Luiz Vieira e nela ressurge o trem, esse meio de transporte coletivo muito presente na vida do nordestino e, por isso, no imaginário criador de muitos de seus artistas, sendo João do Vale um deles.

O trem, além de ser um meio de transporte mais acessível e popular, é uma espécie de símbolo de fuga das dificuldades e buscas incessantes de um lugar menos inóspito. E embarcar talvez seja, ao desesperançado retirante, uma sensação de estar indo ao encalço do sonho e da esperança, que sempre se renova.

“Maria Filó” não trata exatamente disso, todavia nela há um condutor de sortilégios, isto é, o trem que “Prá uns ele leva alegria/ Prá outros deixa saudade”:

### **Maria Filó**

João do Vale e Luiz Vieira

Lá vai o danado do trem  
Levando Maria Filó  
Nem sequer dá um apito  
Pra mim que fiquei tão só

Lá vai Maria Filó  
Levando todos os teréns  
No meio dos cacarecos  
Meu coração vai também

Coisa esquisita é trem  
Quando sai pra uma cidade  
Pra uns ele leva alegria  
Pra outros deixa saudade

Percebe-se logo que, num nível superficial de sentido, se trata de um desfazimento amoroso. O cancionista vê sua Maria Filó ir-se embora. Pode-se, pois, afirmar que estamos diante de uma outra canção de amor. Outro exemplo deste filão temático raro no cancionário de João do Vale, como já foi observado.

Uma das singularidades desta canção consiste em que o cancionista não se

coloca como o centro, o sujeito no qual repercute e se concentra toda a significação que dela se depreende. Ao contrário, ele se coloca como um dos elementos componentes dos “teréns” levados por Maria Filó. Sem sentimentalismos, portanto, há uma posição preponderantemente reflexiva do cancionista diante do acontecimento.

Essa reflexão se observa na própria estrutura da canção. As duas primeiras estrofes se constroem de forma paralelística. Nos dois primeiros versos da primeira estrofe “o danado do trem” leva Maria Filó, sua amada. Nos dois primeiros da segunda estrofe é Maria Filó quem se vai e leva, “No meio dos cacarecos”, também o amor do cancionista, pois, ali, seu “coração vai também”. Logo, temos que o cancionista coloca-se numa perspectiva em que aponta-nos os agentes das ações que lhe estabelecem a condição de disforia a que é relegado: o trem leva-lhe Maria Filó, que, por sua vez, leva consigo o fim de uma situação amorosa mediante a qual ele se vê sucumbido.

A situação de desequilíbrio em que se encontra o cancionista, provocada pelas partidas (do trem e de Maria Filó), é de solidão, a que o trem se mostra indiferente (“Nem sequer dá um apito/ Pra mim que fiquei tão só”) e a “presentificação” de sua ausência que com Maria Filó fica como mais um objeto a compor os demais “cacarecos” (“No meio dos cacarecos/ Meu coração vai também”, E2, v. 3-4).

É relevante atentar para o sentido das palavras “teréns e cacareco”, versos 6 e 7 respectivamente, cujos semas de *simplicidade* e *rusticidade* estão contidos nas palavras centrais da canção: “trem” e “Maria Filó” e que, com as mesmas, em decorrência de suas correlações, estabelecem uma significação que remete para uma ambientação e atmosfera de pobreza e precariedade.

Estamos dizendo que o cancionista, embora participe de um espaço e uma condição cuja realidade cotidianamente já é de precariedade, pois a mesma compõe-se de sua

relação com uma *Maria* que é *Filó*, com *teréns*, que são *cacarecos*, ainda assim perde tudo isso, sua situação passa a ser de tal sorte tão disfórica, que se sente reduzido a nada, pois, como dissemos acima, se tornou um cacareco que no meio dos demais “*teréns*” com *Maria Filó* segue. Ou seja, de sujeito amante passa a se sentir como mais um reles objeto dos “*teréns*” da mulher amada.

A última estrofe se constitui num conciso arremate “filosófico” popular do cancionista que, perante o que se viu nas duas estrofes anteriores, formula uma sentença: trem, “Quando sai de uma cidade/ Pra uns ele leva alegria/ Pra outros deixa saudade” (E3, v. 3-5).

Podemos dizer que o rigor estrutural observado na construção do conteúdo que acabamos de demonstrar está refletido na construção formal. Além da construção paralelística a que já nos referimos, a canção se compõe de três quadras em versos simétricos, tendendo para a redondilha maior com rima entre os versos pares. E nesse mecanismo de forma de conteúdo e forma de expressão se estriba o ritmo. No conjunto, sem dúvida, contribui para a pauta rítmico-sonora a expressiva frequência da aliteração com os fonemas /t/, /d/ e /l/.

O trem é um veículo muito marcante como meio de transporte de massa com o qual o povo tinha grande identidade, principalmente o nordestino. Daí sua presença em canções de muitos deles. O trem como uma espécie de sortilégio, em que ir e vir, mudanças e esperanças, saudades e alegrias em sua máquina de ferro (a *Maria Fumaça*), em seu comboio de vagões a esse homem prende, atrai, seduz. Razão por que, talvez, sua presença nas canções de expoentes da MPB e de eminentes poetas, como é o caso do famoso “*Trem de Ferro*” de Manuel Bandeira, uma pura viagem onomatopaica do texto-trem pelo sertão nordestino. Como é o caso do poema não menos famoso de Ascenso Ferreira “*Eu vou danado pra*

Catende”, o qual Alceu Valença musicou, tornando-o uma canção que põe o trem de ferro a correr pelos campos do sertão onde /“Mergulham no campo os moleques”, “Ali mora o pai da mata”. Então temos que “O trem danou-se/ Naquelas brenhas”. (“De Terezinha a São Luís”, de João do Vale). E “Lá vai o danado do trem” (“Maria Filó”, de João do Vale), vai “danado pra Catende” (“Vou danado pra Catende”, de Ascenso Ferreira), “Levando Maria Filó” (“Maria Filó”, de João do Vale), “É o trem das 7 horas/ É o último do sertão” (“O trem da 7”, de Raul Seixas). Em *Poema sujo*, obra prima da poesia de Ferreira Gullar, conterrâneo de João do Vale, o poeta também faz longa recordação do trem (Certamente, pelo que se pode deprender, o mesmo trem da rota “De Teresina a São Luís”: “[...] sem contar o Piauí/ Já passamos por Rosário/ por Vale-Quem-Tem, Quelru [...]”, (Gullar, 1991, p. 232-233).

Como se vê, são poemas e canções que tratam o trem como um veículo de transporte de massa vinculado ao íntimo do universo do sertanejo, numa relação mesmo de cumplicidade, como se podem deprender destas canções todas. Ao trem, o sertanejo vincula suas mais diversas emoções, tanto as decorrentes das dores e das angústias, como as ligadas às alegrias, aos sonhos, aos medos, ao místico, ao mágico, enfim, às suas ilusões e desilusões.

## CONCLUSÃO

A Música Popular Brasileira, ao longo da sua existência, tem passado por mudanças, vivido experiências e experimentos, como é natural acontecer com as artes de um modo geral. Cada movimento imprime sua influência, inscrevem mais uns, menos outros seus traços. Ao final, ela segue enriquecida, cada vez mais sólida e representativa da verdadeira cultura brasileira.

Do samba ao baião, da bossa-nova à jovem-guarda, do tropicalismo ao *rap*, ao *maguebeat* resulta uma música, não obstante as inevitáveis influências internacionais, que se singulariza por meio de seu ritmo, seu balanço, sua bossa, sua poesia bem caracterizadores de nossa formação étnica e cultural.

A música de João do Vale, de uma forma ou de outra, contém esses elementos. Radicadas numa tradição de cultura popular com acento sertanejo-nordestino, portanto filiadas aos ritmos daí originários, sendo o baião gonzaguino a grande matriz, as canções de João do Vale sofreram influências, mas também, por sua vez, exerceram e continuam a exercer suas influências. Uma prova cabal disso é a presença viva de suas principais canções no cancioneiro popular brasileiro atual. Haja vista, por exemplo, uma coletânea musical denominada *Música popular brasileira hoje*, em dois volumes (dois CDs), realizada pela Folha de S. Paulo, discos correspondentes ao livro da mesma denominação, na qual, na faixa 7 do volume 2, Alceu Valença faz um *pot-pourri* de baião em que consta a famosa canção “O canto da ema” de João do Vale, Ayres Viana e Alventino Cavalcante.

Entretanto, o que distingue e singulariza a obra musical de João do Vale no panorama da Música Popular Brasileira, conforme procuramos demonstrar ao longo deste

trabalho, é a sua fidedignidade a uma causa social, cujos grandes problemas se fizeram os motivos inspiradores de suas canções.

João do Vale é um artista originário do meio popular e construiu um cancioneiro em defesa dos valores sociais, éticos, culturais e morais desse meio e, ao mesmo tempo, fez-se uma autêntica voz que expressou as profundas mazelas sociais a que era submetido o povo desse lugar. Portanto, sua trajetória musical foi toda ela de confronto a um sistema social, político, cultural dado como o responsável pela existência daqueles problemas.

Trata-se de uma obra musical em cuja construção se percebe aquela intrincada relação entre texto e contexto a que se referiu Candido (1967, p. 4). Observa-se, então, acontecer no cancioneiro de João do Vale a realização daquelas três funções -- a total, a social e a ideológica, conforme disse o crítico serem perceptíveis na construção da obra de arte (Candido, 1967, p. 54-56).

A primeira fica clara na dimensão universalizada que conquistou, quando, a partir do *Show Opinião*, tornou-se parte integrante do cancioneiro geral da Música Popular Brasileira.

Sua função social consiste na valorização dos aspectos gerais caracterizadores do povo daquele lugar, que todo seu cancioneiro se presta a fazer.

A função ideológica se consigna na consciente determinação que o cancionista imprime à sua condição de compositor musical, cujas canções configuram uma voz artística engajada na resistência aos fatos que insistem em manter em situação de excluídos o povo daquele lugar.

Nesse sentido é que se verifica ser o cancioneiro de João do Vale constituído por canções cuja linguagem é popular e oralizada, na qual predominam palavras e expressões que caracterizam a cultura popular, principalmente a de origem nordestina.

Trata-se de universo ideológico-popular edificado por crença e credices, pela precariedade das condições de vida, pela valorização do homem simples e sertanejo, ligado à terra, à natureza, das quais provém sua sabedoria que muito preza; edificado pela coragem e determinação de enfrentar as adversidades que lhe impõem tanto a exploração, a incompreensão e o menosprezo humanos, quanto o inóspito e a severidade das condições climáticas; edificado ainda pela alegria irradiante difundida, sobretudo, pelas grandes festas tradicionais que se tornaram verdadeiras manifestações artísticas da cultura popular brasileira.

Nota-se, pois, em relação a esses aspectos, que, sendo uma obra de expressão e caráter popular, há uma perfeita correlação entre o plano de expressão e o plano de conteúdo, que durante toda a análise das canções procuramos evidenciar, fator fundamental para que a obra atinja o seu nível estético, conforme explica Candido (1967, p.64).

A divisão temática que estabelecemos pareceu-nos a de maior destaque no cancionário de João do Vale, e ela abrange o conjunto mais significativo de suas composições do qual constam, sem nenhuma dúvida, suas principais e maiores canções. A rigor, suas três mais célebres canções, portanto, os três maiores sucessos são cada um próprio de cada uma das partes. Ou seja, “Carcará” é a canção mais representativa das que denominamos de *participantes* cujo enfoque temático é o *crítico-social* (além de ser sua canção-ícone, consagrada). “Pisa na fulô” é a que desenvolve a temática de caracterização sócio-cultural daquele povo enfatizada no traço da *comichidade e do jocoso*.

“O canto da ema” é a outra canção das mais famosas e representa bem a temática caracterizadora dos traços da espiritualidade daquele povo enfatizando a *crença e as credices*.

A aguçada percepção e sensibilidade do compositor João do Vale fê-lo estar atentamente sintonizado com a produção musical do meio social de que participava e isso o



levou, como demonstramos, a constantes diálogos com a mesma, diálogos que mais confrontaram do que aderiram.

Por fim, é válido ainda dizer que outro dos aspectos marcantes do caráter deste cancionero composto de canções participantes e preservadoras da mutilada integridade do povo daquele lugar é a constância do feitio e do tom narrativo que praticamente em todas elas se observa. Forte evidência, pois, da presença de uma voz enunciativa de um povo cujos feitos tem por valorosos e que, todavia, há muito padece de injustiças sociais inaceitáveis à condição humana.

# REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

## Discografia

VALE, João do. *Coleção nova música popular brasileira: João do Vale*. 2. ed. rev. e ampl. São Paulo: Abril Cultural, 1977. 1 LP

\_\_\_\_\_. *História da música popular brasileira: João do Vale*. São Paulo: Abril Cultural, 1980. 1 LP. (Série Grandes Compositores)

\_\_\_\_\_. *João Batista do Vale*. Rio de Janeiro: RCA-BMG-Ariola, 1994. 1 LP

\_\_\_\_\_. *João do Vale*. Rio de Janeiro: Philips, 1967. 1 compacto duplo

\_\_\_\_\_. *João do Vale convida*. Rio de Janeiro: CBS, 1981. 1 LP

\_\_\_\_\_. *O poeta do povo*. Rio de Janeiro: Philips, 1965. 1 LP

\_\_\_\_\_. *Opinião ao vivo*. Rio de Janeiro: Philips, 1965. 1 LP

## Sobre o autor

DREYFUS, Dominique. *Vida do viajante: a saga de Luiz Gonzaga*. São Paulo: Ed. 34, 1996.

ENCICLOPÉDIA da música brasileira popular. Seleção dos verbetes Zuza Homem de Mello. São Paulo: Art Editora, Publifolha, 2000.

NOVA história da música popular brasileira. 2. ed. rev. e ampl. São Paulo: Abril Cultural, 1977.

PASCHOAL, Marcio. *Pisa na fulô mas não maltrata o carcará: vida e obra do compositor João do Vale, o poeta do povo*. Rio de Janeiro: Lumiar, 2000.

SILVA, José Cândido da. *O menino de Puxinanã*. Aracaju: Grafbrind Impressos e Brindes, [199-].

## Sobre Cultura e Música Popular Brasileira

ABREU, Márcia. *História de cordéis e folhetos*. Campinas: Mercado de Letras, 1999.

ALBIN, Ricardo Cravo. *O livro de Ouro da MPB: a história de nossa música popular de sua*

origem até hoje. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

ANDRADE, Mário. *Ensaio sobre a música brasileira*. 3. ed. São Paulo: Martins, 1972.

BOSI, Alfredo. *Cultura brasileira: temas e situações*. São Paulo: Ática, 1987.

\_\_\_\_\_. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa: antologia crítica da moderna música popular brasileira*. São Paulo: Perspectiva, 1968.

CARVALHO, Gilmar de. *Patativa poeta pássaro do Assaré*. Fortaleza: Inside Brasil, 2000.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Antologia do folclore brasileiro*. 6. ed. São Paulo: Global, 2001.

\_\_\_\_\_. *Dicionário do folclore brasileiro*. Rio de Janeiro: Ediouro, [1954?].

D`ASSUMPCÃO, José Teixeira. *Curso de folclore musical brasileiro*. São Paulo: Livraria Freitas Bastos, 1967.

GUIMARÃES, Francisco. *Na roda do samba*. 2. ed. Rio de Janeiro: Funarte, 1978.

GULLAR, Ferreira. *Vanguarda e subdesenvolvimento: ensaios sobre arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

KIEFER, Bruno. *Elementos da linguagem musical*. 2 ed. Porto Alegre: Movimento, 1973.

LIMA, Rossini Tavares de. *Abecê do folclore*. 5. ed. São Paulo: Recordi, 1972.

MEDAGLIA, Júlio. *Música impopular*. 2. ed. São Paulo: Global, 2003.

MOURA, Fernando; VICENTE, Antônio. *Jackson do Pandeiro: o rei do ritmo*. São Paulo: Ed. 34, 2001.

NESTROVSKI, Arthur (Org.) *Música popular brasileira hoje: folha explica*. São Paulo: Publifolha, 2002.

PELLEGRINI FILHO, Américo. *Antologia do folclore brasileiro*. São Paulo: Edart, 1982.

SEVERINO Jairo; MELO Zuza Homem de. *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras*. 5. ed. São Paulo: Ed. 34, 1999. v. 1.

\_\_\_\_\_. *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras*. 4. ed. São Paulo: Ed. 34, 2002. v. 2.

SANT`ANNA, Affonso Romano de. *Música popular e moderna poesia brasileira*. Petrópolis: Vozes, 1978.

SANT`ANNA, Romildo. *A moda é viola: ensaio do cantar caipira*. São Paulo: Arte& Ciência, 2000.

SQUEFF, Enio, WISNIK, José Miguel. *O nacional e o popular na cultura brasileira: música*.

2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1983.

TATIT, Luiz. *Análise semiótica através das letras*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

TELES, José. *Do frevo ao maguebeat*. São Paulo: Ed. 34, 2000.

TINHORÃO, José Ramos. *Cultura Popular: temas e questões*. São Paulo: Ed. 34, 2001.

\_\_\_\_\_. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

\_\_\_\_\_. *Música popular: um tema em debate*. 3. ed. rev. e ampl. São Paulo: Ed. 34, 1997.

VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

WALDENYR, Caldas. *Iniciação à música popular brasileira*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1989.

## **Sobre teoria literária, literatura e poesia**

AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel de. *Teoria da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1976.

ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A poética clássica*. Tradução de Jaime Bruna. 6. ed. São Paulo: Cultrix, 1995.

AZEVEDO FILHO, Leodegário A. de. *A técnica do verso em português*. Rio de Janeiro: Acadêmica, 1971.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais*. 2. ed. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Ed. da Universidade de Brasília, 1993.

\_\_\_\_\_. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução de Paulo Bezerra. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

BARTHES, Roland. *O grau zero da escritura*. Tradução de Anne Arnichanbd e Álvaro Lorencini. São Paulo: Cultrix, 1971.

BARBOSA, João Alexandre. *A metáfora crítica*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

\_\_\_\_\_. *Alguma crítica*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. *Teoria semiótica do texto*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1994.

BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz (Org.). *Dialogismo, polifonia, intertextualidade: em torno de Bakhtin*. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 1999.

BERGEZ, Daniel et al. *Métodos críticos para análise literária*. Tradução de Olinda Maria

Rodrigues Prata. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BORGES, Jorge Luiz. *Esse ofício do verso*. Tradução de José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BOSI, Alfredo. *Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades: Ed. 34, 2003.

\_\_\_\_\_. (Org.). *Leitura de poesia*. São Paulo: Ática, 1996.

\_\_\_\_\_. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1977.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. São Paulo: Ed. Nacional, 1967.

\_\_\_\_\_. *O estudo analítico do poema*. 3. ed. São Paulo: Humanitas, 1996.

CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura comparada*. 4. ed. São Paulo: Ática, 2001.

CHOCIAY, Rogério. *Teoria do verso*. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1974.

COHEN, Jean. *A plenitude da linguagem: teoria da poeticidade*. Tradução de José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Almedina, 1987.

\_\_\_\_\_. *Estrutura da linguagem poética*. Tradução de Álvaro Lorencini e Anne Arnichand. São Paulo: Cultrix, 1974.

COUTINHO, Afrânio. *Crítica e poética*. Rio de Janeiro: Acadêmica, 1968.

DAGHLIAN, Carlos (Org.). *Poesia e música*. São Paulo: Perspectiva, 1985.

D'ONOFRIO, Salvatore. *Teoria do texto 2: teoria da lírica e do drama*. São Paulo: Ática, 1995.

ECO, Umberto. *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1971.

EIKHENBAUM, B. et al. *Teoria da literatura: formalistas russos*. Tradução de Ana M. Ribeiro, Maria Ap. Perreira, Regina L. Zilberman, Antônio C. Hohlfeldt. Porto Alegre: Globo, 1971.

FREIRE, Paulo. *A importância do ato de ler: em três artigos que se completam*. São Paulo: Cortez, 1983.

FIORIN, José Luiz. *Polifonia textual e discursiva*. In: BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz. (Org.) *Dialogismo, polifonia, intertextualidade*, 2. ed. São Paulo: EDUSP, 1999. p. 30-32.

FIORIN, José Luiz. *Linguagem e ideologia*. São Paulo: Ática, 1988.

\_\_\_\_\_. *Elementos de análise do discurso*. São Paulo: EDUSP, 1989.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. 2. ed. Tradução do texto: Marise M. Curioni. Tradução das poesias: Dora F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1991.

GULLAR, Ferreira. *Toda poesia*. 5. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.

JAKOBSON, Roman. *Lingüística e comunicação*. 3. ed. Tradução de Isidoro Bliksten e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1970.

\_\_\_\_\_. *Poética em ação*: seleção, prefácio e organização de João Alexandre Barbosa. Traduições diversas. São Paulo: Perspectiva, 1990.

LEFEBVE, Maurice-Jean. *Estrutura do discurso da poesia e da narrativa*. Tradução de José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Almedina, 1975.

LIMA, Luiz Costa. *Estruturalismo e teoria da literatura*: introdução às problemáticas estética e sistêmica. Petrópolis: Vozes, 1973.

\_\_\_\_\_. *Teoria da literatura em suas fontes*. 2. ed. rev. ampl., Rio de Janeiro: F. Alves, 1983. 2v.

MAINGUENEAU, Dominique. *Elementos de lingüística para o texto literário*. Tradução de Maria Augusto Bastos de Matos. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

\_\_\_\_\_. *O contexto da obra literária*. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

MORICONI, Ítalo. *A poesia brasileira do século xx*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

NITRINI, Sandra. *Literatura comparada*: história, teoria e crítica. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 2000.

PAZ, Octavio. *A outra voz*. Tradução Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1993.

\_\_\_\_\_. *El arco y la lira*. 3. ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1990.

\_\_\_\_\_. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Inútil poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

POMORSKA, Krystyna. *Formalismo e futurismo*: a teoria formalista russa e seu ambiente poético. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1972.

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

\_\_\_\_\_. *Abc da literatura*. Tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1970.

RIBEIRO, Solange. *Literatura e música*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

SILVA, Domingos Carvalho da. *Uma teoria do poema*. 2. ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro:

Civilização Brasileira, 1989.

SPINA, Segismundo. *Introdução à poética clássica*. 2. ed. rev. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

\_\_\_\_\_. *Na madrugada das formas poéticas*. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

TEZZA, Cristóvão. *Entre a prosa e a poesia: Bakhtin e o Formalismo Russo*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

TODOROV, Tzvetan. *Estruturalismo e poética*. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1970.

ZILBERMAN, Regina. *Estética da recepção e história da literatura*. São Paulo: Ática, 1989.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz*. Tradução de Amalio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.