

Universidade de Brasília
Departamento de Teoria Literária e Literaturas
Programa de Pós-Graduação em Literatura

João do Vale: poesia, canção popular e testemunho

Ludmila Portela Gondim Braga

Orientadora: Prof.^a Dra. Sylvia Helena Cyntrão

Brasília

2019

Universidade de Brasília
Departamento de Teoria Literária e Literaturas
Programa de Pós-Graduação em Literatura

João do Vale: poesia, canção popular e testemunho

Ludmila Portela Gondim Braga

Tese de doutorado apresentada como requisito para obtenção do grau de Doutora em Literatura pela Universidade de Brasília, sob orientação da Prof.^a Dra. Sylvia Helena Cyntrão.

Área de concentração: Literatura Brasileira
Linha de pesquisa: Literatura e outras artes
Eixo de interesse: Poemas e letras poéticas contemporâneas

Brasília
2019

LUDMILA PORTELA GONDIM BRAGA

JOÃO DO VALE: CANÇÃO, POESIA E TESTEMUNHO

Tese de doutorado apresentada como requisito para obtenção do grau de Doutora em Literatura pela Universidade de Brasília, sob orientação da Profa. Dra. Sylvia Helena Cyntrão.
Área de concentração: Literatura brasileira
Linha de pesquisa: Literatura e outras artes
Eixo de interesse: Poemas e letras poéticas contemporâneas

Data da aprovação: / /

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dra. Sylvia Helena Cyntrão (Orientadora)
Departamento de Teoria Literária
Universidade de Brasília

Prof. Dr. Jonas Rodrigues de Moraes (membro externo)
Departamento de História
Universidade Federal do Maranhão

Prof. Dr. Júlio Cesar Valladão Diniz (membro externo)
Departamento de Letras
Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

Prof. Dr. João Vianney Cavalcanti Nuto (membro interno)
Departamento de Teoria Literária
Universidade de Brasília

Prof. Dr. Miguel Jost Ramos (suplente)
Departamento de Letras
Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

Brasília
2019

Aos poetas cantadores nordestinos, homens e mulheres que fazem do Brasil uma nação de riqueza e potência cultural e intelectual.

AGRADECIMENTOS

Ao Supremo Deus, criador e doador de toda vida, pela permissão de viver essa existência, de aprender com meus iguais e de me tornar durante esses quatro anos uma pessoa melhor para servir ao meu próximo.

À Universidade de Brasília, espaço único de aprendizado, lugar onde me transformei como pesquisadora e ser humano, em especial, ao PósLit, pelos exemplos de diversidade, de generosidade, de partilha e de produtividade em prol do ensino, da pesquisa e da extensão.

Ao Colégio Universitário da Universidade Federal do Maranhão, meu local de trabalho, pela compreensão e apoio durante o meu afastamento e pela disposição em resolver todas as demandas provocadas pela minha ausência.

À professora Sylvia Helena Cyntrão, minha orientadora, exemplo de educadora, por acolher minha pesquisa e acreditar no meu potencial desde o início, por tantos incentivos e palavras de apoio e pelo esmero na leitura e nos direcionamentos.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Práticas Sociais da Universidade de Brasília, em especial aos professores Sidney Barbosa e Elga Laborde, pelas excelentes considerações durante a banca de qualificação, o que me proporcionaram caminhos, ânimo e fôlego para continuar esse processo.

Ao meu esposo, Valter Marjonny Lima Braga, meu riso de dentro para fora, minha fonte segura de conforto, carinho e alento em todos os momentos difíceis, vínculo de amor que soube respeitar meus espaços e minha forma de viver esses quatro anos, além de embarcar nesse projeto como um parceiro.

Aos meus pais, Antonio Alves Gondim Filho (*in memoriam*) e Edinólia Lima Portela, por tantos anos de investimento em minha formação, pela base de valores emocionais, éticos e humanos na qual me apoio e de onde retiro todas as forças e energias para me manter firme.

Aos meus irmãos, Dimitri Portela Gondim e Carenina Portela Gondim Sarmento, meus companheiros nessa jornada familiar, oferecendo-me alegria e sorte na figura de três sobrinhos: Maia, Maitê e Álvaro, as crianças que nasceram durante esse percurso, mostrando que a vida segue seu fluxo do lado de fora dos livros e das bibliotecas.

Ao meu amigo-irmão, Douglas Rodrigues de Sousa, um dos presentes que a Universidade de Brasília me deu, pela presença que vai além do físico, com quem aprendo todos os dias a me tornar mais leitora, mais estudiosa e mais humana.

À admirável colega Luciana Barreto, cujas palavras viram poesia, pelas primeiras leituras, sugestões e revisões.

Aos meus amigos queridos do Grupo Vivoverso, em especial, às estimadas Juliany Mucury, Kelly Viana, Daise Cardoso, Maxçuny Alves e Elizabeth Barros e ao caríssimo Francisco Alves, pelas leituras e considerações ao texto escrito e pela disposição em ouvir, ajudar, sugerir e divertir.

Às amigas que a outra Brasília me dá: Marcela, Wendell, Luciana, Hanashiro, Edna, Edval, Aninha, Luana, Marcelo, Andrea, Thiago, Halyne e Adriano, pela “coragem de gostar de mim, apesar de mim”, por se manterem ao meu lado, serenizando meu coração.

À Celso Brandão, diretor do Teatro Arthur Azevedo, pela vontade de colaborar com entrevistas, informações e dados sobre o espetáculo João do Vale: o gênio improvável.

À Samuel Barreto, poeta e pesquisador sobre João do Vale, pessoa entusiasmada pela poesia popular, pela colaboração e recepção durante nossa ida a Pedreiras, cidade natal do artista, abrindo todos os espaços e apresentando todas as pessoas importantes para a composição dessa pesquisa.

À Francinete Braga, Presidente da Fundação Pedreirense de Cultura (Pedreiras – MA) e Conselheira Estadual de Cultura, pela interlocução sobre a presença artística de João do Vale em Pedreiras.

À Thiago Augusto, colega de trabalho, tradutor de espanhol, pela presteza e rapidez com que respondeu às minhas solicitações.

À Raquel Pires, amiga incentivadora, revisora desse trabalho, pela solicitude e empenho em deixar esse trabalho o mais coeso e coerente possível.

À Raiama Portela, prima artista, a responsável pelo trabalho gráfico e artístico da capa, pela prontidão e pela estética que completam lindamente essa tarefa de pesquisar.

Todos cantam sua terra

João do Vale

Todo mundo canta sua terra
Eu também vou cantar a minha
Modéstia à parte seu moço
Minha terra é uma belezinha

A praia de Olho d'água
Lençóis e Araçagi
Praias bonitas assim
Eu juro que nunca vi

Minha terra tem beleza
Que em versos não sei dizer
Mesmo porque não tem graça
Só se vendo pode crer

Acho bonito até
O jornaleiro a gritar
Imparcial
Diário
Olha o Globo
Jornal do povo descobriu outro roubo
E os meninos que vendem derrê sol a cantar
Derrê sol derrê ê ê ê ê ê sol
E fruta lá tem: juçara
Abricó e buriti
Tem tanja, mangaba e manga
E a gostosa sapoti
E o caboclo da Maioba
Vendendo bacuri

Tinha tanta coisa pra falar
Quando estava fazendo esse baião
Que quase me esqueço de dizer
Que essa terra tão linda é o Maranhão
Ô Maranhão, ô Maranhão.

RESUMO

Essa tese tem como objeto as canções de João do Vale, destacado artista maranhense, presente no circuito da Música Popular Brasileira a partir de 1950. Analisa as canções “Carcará”, “A voz do Povo”, “Peba na Pimenta”, “Minha História”, “Pisa na Fulô”, “Sina de Caboclo”, “Pra mim não”, “A lavadeira e o lavrador”, “O jangadeiro”, “O bom filho à casa torna”, “Fogo no Paraná” e “Segredos do Sertanejo”, do LP *O poeta do povo*, lançado em 1965, tomando-as como testemunho de vida sobre o Nordeste, o povo, a política e a nação. Abrange a relação da poesia com a música popular brasileira, contextualizando a produção do artista em dois momentos distintos: o do baião e o da canção engajada. Discute, a partir das bases históricas sobre a música e a canção popular brasileiras, a construção da obra do artista em torno da ideia de brasilidade, conceito fortemente açodado a partir dos anos de 1930, apoiando-se nos aportes de Affonso Romano de Sant’Anna (1976; 2009), Anazildo Vasconcelos Silva (2009), Arnaldo Contier (1998), Augusto de Campos (1974), José Miguel Wisnick (2004) José Ramos Tinhorão (1966; 1998; 2010) e Marcos Napolitano (2007) que se lançam à historiografia e à análise do percurso da música produzida no Brasil, acrescidos da contribuição de Durval Muniz Albuquerque (2011) e Jonas Moraes (2014) sobre a cultura e a música nordestina. A presente pesquisa chama a atenção para a participação do artista no processo de ressignificação do Nordeste, ao criar e metaforizar em imagens um lugar que lhe é próprio e identificá-lo com o contexto de violência e aridez política que se vivia no país nos anos 1960, amplamente manifestado nas canções de protesto. Segue, para esse fim, as leituras de Mikhail Bakhtin (2006) sobre o signo ideológico. Aborda a inserção de João do Vale no mercado e expõe, com base no referencial teórico de Homi Bhabha (1998), Paul Zumthor (1993; 2007; 2010) e Pierre Bourdieu (2007; 2010) suas estratégias e articulações inventivas para manter-se no campo artístico musical e sua associação com a tradição da cultura popular. Discute sobre as referências musicais do artista e põe em relevo categorias como voz, corpo e performance. Para o estudo analítico das canções, recorre às noções sobre literatura e testemunho, memória e violência de Jaime Ginzburg (2010) e Marcio Selligman-Silva (2003, 2005, 2008). Parte da investigação do modo como a poética testemunhal de João do Vale reflete a sua interação com a cultura local e brasileira, sinalizadas pelas nuances de temas que versam sobre opressão, violência, injustiça e outros aspectos que, simbolicamente, aproximam-se dos discursos sobre o Nordeste, sobre a política e sobre a nação.

Palavras-chave: João do Vale. Poesia popular. Canção popular. Testemunho. Nordeste

RESUMEN

Esta tesis tiene como objeto las canciones de João do Vale, notable artista maranhense, presente en el circuito de la Música Popular Brasileña desde los años de 1950. Analiza las canciones “Carcará”, “A voz do Povo”, “Pebe na Pimenta”, “Minha História”, “Pisa na Fulô”, “Sina de Caboclo”, “Pra mim não”, “A lavadeira e o lavrador”, “O jangadeiro”, “O bom filho à casa torna”, “Fogo no Paraná” y “Segredos do Sertanejo”, del LP *O poeta do povo*, lanzado en 1965, teniéndolas como testimonio de vida sobre el Nordeste, el pueblo, la política y la nación. Abarca la relación de la poesía con la música popular brasileña, contextualizando la producción del artista en dos momentos distintos: el del baião y el de la canción comprometida. Discute, a partir de las bases históricas sobre la música y la canción popular brasileñas, la construcción de la obra del artista sobre la idea de “brasilidad”, concepto fuertemente incitado a partir de los años de 1930, apoyándose en los supuestos de Affonso Romano de Sant’Anna (1976; 2009), Anazildo Vasconcelos Silva (2009), Arnaldo Contier (1998), Augusto de Campos (1974), José Miguel Wisnick (2004) José Ramos Tinhorão (1966; 1998; 2010) y Marcos Napolitano (2007) que se someten a la historiografía y al análisis de la trayectoria de la música producida en Brasil, acrecidos de la contribución de Durval Muniz Albuquerque (2011) y Jonas Moraes (2014) sobre la cultura y la música nordestina. Llama atención para la participación del artista en el proceso de resignificación del Nordeste, al crear y metaforizar en imágenes un lugar que le es propio e identificarlo con el contexto de violencia y aridez política que se vivía en el país en los años de 1960, ampliamente manifestado en las canciones de protesta. Siguen, para tal, las lecturas de Mikhail Bakhtin (2006) sobre el signo ideológico. Aborda la inserción de João do Vale en el mercado y expone, con base en el referencial teórico de Homi Bhabha (1998), Paul Zumthor (1993; 2007; 2010) y Pierre Bourdieu (2007; 2010), sus estrategias y articulaciones inventivas para mantenerse en el campo artístico musical y su asociación con la tradición de la cultura popular. Discute sobre las referencias musicales del artista y pone de relieve categorías como voz, cuerpo y performance. Para el estudio analítico de las canciones, recurrimos a las nociones sobre literatura y testigo, memoria y violencia de Jaime Ginzburg (2010) y Marcio Selligman-Silva (2003, 2005, 2008). Se parte de la investigación del modo como la poética testimonial de João do Vale refleja su interacción con la cultura local y brasileña, en general, señaladas por las gradaciones de temas que tratan sobre opresión, violencia, injusticia y otros aspectos que, simbólicamente, se acercan a los discursos sobre el Nordeste, la política y la nación.

Palabras-clave: João do Vale. Poesía popular. Canción popular. Testimonio.

ABSTRACT

This thesis has as its object of study the songs written by João do Vale, a renowned artist from Maranhão, present in the circuit of Brazilian Popular Music since 1950. It analyzes the songs “Carcará”, “A voz do Povo”, “Peba na Pimenta”, “Minha História”, “Pisa na Fulô”, “Sina de Caboclo”, “Pra mim não”, “A lavadeira e o lavrador”, “O jangadeiro”, “O bom filho à casa torna”, “Fogo no Paraná” and “Segredos do Sertanejo”, from the LP *O poeta do povo*, released in 1965, taking them as a testimony of life about the Northeast, the people, the politics and the nation. It covers the relationship between poetry and Brazilian popular music, contextualizing the artist's production in two distinct moments: that of the baião and that of the engaged song. It discusses, from the historical bases on the Brazilian popular music and song, the construction of the artist's work around the idea of Brazilianism, a concept strongly influencing since 1930, supported by the contributions of Affonso Romano de Sant'Anna (1976;2009), Anzildo Vasconcelos Silva (2009), Arnaldo Contier (1998), Augusto de Campos (1974), José Miguel Wisnick (2004) and Marcos Napolitano (2007), who have dedicated their work to the historiography and to the analysis of the course of the music produced in Brazil, added to the contribution of Durval Muniz Albuquerque (2011) and Jonas Moraes (2014) about Northeastern culture and music. This research calls attention to the artist's participation in the Northeast's re-signification process, by creating and metaphorizing in images a place of his own and identifying it with the context of violence and political aridity that existed in the country in the 1960s, widely manifested in protest songs. It follows, to this aim, Mikhail Bakhtin's (2006) thoughts on the ideological sign. It approaches the insertion of João do Vale in the market and exposes, based on the theoretical reference of Homi Bhabha (1998), Paul Zumthor (1993; 2007 ;2010) and Pierre Bourdieu (2007; 2010), his strategies and inventive articulations to maintain himself in the musical artistic field and his association with the tradition of popular culture. It discusses the artist's musical references and highlights such categories as voice, body and performance. For the analytical study of the songs, it resorts to the notions about literature and testimony, memory and violence of Jaime Ginzburg (2010) and Marcio Selligman-Silva (2003, 2005, 2008). It starts from an investigation of how João do Vale's poetic testimony reflects his interaction with local and Brazilian culture, marked by the nuances of topics that speaks about oppression, violence, injustice and other aspects that, symbolically, approach the discourse about the Northeast, about politics and about the nation.

Keywords: João do Vale. Popular poetry. Popular song. Testimony. Northeast.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Capa e contracapa do disco LP <i>O poeta do povo</i>	p. 28
Figura 2 – Foto de João do Vale e amigos	p. 46
Figura 3 – Tela sem título de Cícero Dias	p. 83
Figura 4 – Foto de João do Vale, Fagner, Chico Buarque e Zé Ramalho	p. 91
Figura 5 – Cena do vídeo em que João do Vale canta com Chico Buarque	p. 95
Figura 6 – Cena do vídeo em que Maria Bethânia canta “Carcará” (<i>Opinião</i>)	p. 97

SUMÁRIO

Notas introdutórias: puxando o fio da teia	p. 12
1 Poesia e música: algumas considerações	p. 36
1.1 Poesia e música popular brasileira: pra onde tu vai, João?	p. 41
1.1.1 O baião: paródia do cotidiano, invenção de Nordeste e brasilidade	p. 46
1.1.2 Aridez agressiva: o caso das canções de protesto	p. 58
2 Inserção de João do Vale no mercado, estratégias e inventividade	p. 69
2.1 Há margem no centro: João do Vale no contexto de tensão	p. 74
2.2 Tradição e marcas sonoras do Maranhão nas canções de João do Vale	p. 83
2.3 Voz, corpo, performance: João do Vale e seus intérpretes	p. 91
3 A canção como lugar de transcrição e de testemunho de vida	p. 102
3.1 A linguagem da poética testemunhal de João do Vale	p. 105
3.2 Cenas testemunhais dos dramas nordestinos	p. 114
3.3 Testemunho da migração nordestina	p. 126
3.4 Um eco de testemunho sobre a natureza	p. 136
Considerações finais	p. 140
Referências	p. 145
Apêndice	p. 156
Anexos	p. 189

NOTAS INTRODUTÓRIAS: puxando o fio da teia

Deu meia noite, a lua faz o claro
Eu assubo nos aro, vou brincar no vento leste
A aranha tece puxando o fio da teia
A ciência da abeia, da aranha e a minha
Muita gente desconhece
(Na asa do vento, João do Vale e Luiz Vieira)

Qualquer coisa pode espantar um poeta, até um
galo cantando no quintal. Arte é uma coisa
imprevisível, é descoberta, é uma invenção da vida.
E quem diz que fazer poesia é um sofrimento está
mentindo: é bom, mesmo quando se escreve sobre
uma coisa sofrida. A poesia transfigura as coisas,
mesmo quando você está no abismo. A arte existe
porque a vida não basta.
(Ferreira Gullar)

De menino vendedor de pirulito, expulso da escola para ceder lugar ao filho do coletor de impostos, passando a ajudante de caminhão para fugir da pobreza, até ser homenageado como o maior artista maranhense do século XX¹, João Batista Vale se fez cantador² de sua gente. Percorrendo a borda da poesia popular, aquela que é fonte e nunca seca, que nasce no passado imemorial e atravessa as fronteiras das classificações rígidas, esse artista se consolida como figura expressiva da música popular brasileira, ofertando uma dicção singular que diz sobre seu lugar e conquistando patamares improváveis para um negro nordestino semianalfabeto.

Autor de composições carregadas de significados variados, João do Vale é letrista, compositor, cancionista. Suas canções nos chegam como um grito de lamento, denúncia e revolta. As imagens simbólicas de seu cancionário exprimem sua própria voz, a vida nordestina e a experiência de sobrevivência dos sujeitos. Essa marca notável nos provoca, nos inquieta e fez nascer a ideia dessa tese, que possui como objeto de estudo as canções do disco *O poeta do povo*.

¹ Título dado por voto popular em eleição realizada no ano 2000, em São Luís.

² Câmara Cascudo, em seu Dicionário do Folclore Brasileiro, define: “Cantador é o cantor popular nos estados do Nordeste e Centro brasileiro. É o representante legítimo de todos os bardos, menestrelis, glee-men, trovères, Meinterssangers, Minnesingers, escaldos, dizendo pelo canto, improvisado ou memorizado, a história dos homens famosos da região, os acontecimentos maiores, as aventuras de caçadas e derrubadas de touros, enfrentando os adversários nos desafios que duram horas ou noites inteiras, numa exibição assombrosa de imaginação, brilho e singularidade na cultura tradicional. Analfabetos ou semiletrados, têm o domínio do povo que os ama e compreende. Independem da cidade e dos cultos. Vivem no ambiente limitado, zona de conforto restrito, mas real, para uma existência fabulosa de miséria e de encanto intelectual inconsciente”.

Ao lançar luzes sobre esse artista originário da cultura popular, possuidor de uma impressionante força e relevância musical, essa pesquisa intenta também dizer sobre o que nos assombra, espanta, sacode e maravilha na reatualização de temas presentes nas canções. O alcance de suas palavras, fugidias do controle do próprio cancionista, ainda repercutem na contemporaneidade.

Como um homem “que vê o mundo com os olhos de criança [...], que olha as coisas como se as visse pela primeira vez, que as percebe em sua perene virgindade” – para citar as palavras de Manuel Bandeira (1985) sobre a definição de poeta - a produção de João do Vale interessa aos estudos literários como fenômeno linguístico, discursivo e literário, como modalidade fixada nas tradições ancestrais da cultura, substrato da composição popular, capaz de comunicar, reproduzir e representar o real por meio de um discurso simbólico. Interessa-nos, ainda, as possibilidades e potencialidades poéticas de seu discurso de teor testemunhal, suas palavras, estruturas e relações sógnicas. João do Vale, enquanto cancionista, aquele que produz sentidos, ao falar de si e do seu entorno, provoca e politiza, problematiza e questiona.

Essa atuação poético-musical de sua voz humana é o que elegemos como ideia central para teorizarmos e compreendermos a sua linguagem poética. Tratamos o conteúdo estetizado nas canções de João do Vale como palavra cantada, aquela que “recobre toda a música vocal e se confunde com a poesia, principalmente o que se chamou ‘poesia oral” (FINNEGAN, 2008, p. 15).

Em um tempo quando o conceito de literatura tem sofrido um processo contínuo e irreversível de ressemantização, guia-nos a noção de poesia apresentada por Octavio Paz (1982), em trechos de citação que vale conferirmos:

A poesia é conhecimento, salvação, poder, abandono. [...] A poesia revela este mundo; cria outro. [...] Expressão histórica: em seu seio resolvem-se todos os conflitos objetivos e o homem adquire, afinal, a consciência de ser algo mais que passagem. Experiência, sentimento, emoção, intuição, pensamento não-dirigido. [...] Confissão. Experiência inata. Visão, música, símbolo. Analogia: o poema é um caracol onde ressoa a música do mundo, e métricas e rimas são apenas correspondências, ecos, da harmonia universal. Ensino, moral, exemplo, revelação, dança, diálogo, monólogo. Voz do povo, língua dos escolhidos, palavra do solitário. [...] Como não reconhecer em cada uma dessas fórmulas o poeta que as justifica e que, ao encarná-las, lhes dá vida? (PAZ, 1982, p.15-16).

Inscrita em um campo de investigação flexível, situada na literatura e na música, pensamos a canção em sua expressividade imaterial – uma vez que não se pode separar letra,

melodia e performance –, mas tomamos como ponto de partida a escrita e a gravação, dispositivos pelos quais João do Vale presentifica-se na contemporaneidade.

Ao pensar a literatura em diálogo com a música popular, comprometemo-nos com uma linha de investigação interdisciplinar que abrange novas formas e percursos de se lidar com a poesia, com a palavra escrita pelas mãos de um trovador e cantada pela sua própria voz. A discussão sobre as novas textualidades, assunto fecundo para os estudos literários contemporâneos³, tem deslocado olhares e interpretações para textos, corpos, vocalidades e sujeitos outros que não aqueles dos estudos literários tradicionais, sem hierarquizar, mas confrontando diferenças.

Os textos de João do Vale demovem esse lugar dos estudos poéticos literários. São letras de canção, mas sua condição poética nos remete a considerar a possibilidade de leitura de uma voz testemunhal intensa, violenta e criativa, que se manifesta na experiência de um sujeito praticamente iletrado, marcado por uma vida de sofrimento. Sua inteligência e inventividade popular o fizeram adentrar estrategicamente no campo da música brasileira e por lá permanecer, ora fazendo sucesso, ora nem tanto.

Nesse sentido, ao abordar essa relação entre musicalidade e textualidade, que aparece aqui subsidiada pela leitura, pelo estudo e pela recuperação da memória de letras poéticas de um artista que compõe o quadro do nosso cancioneiro brasileiro, essa tese usou fatos da vida e da obra do artista, bem como o material que sua figura produziu na contemporaneidade. As letras de suas canções se abrigam na ficção, mas ao mesmo tempo se deixam assombrar por dados colhidos do solo histórico e de todo o drama sociocultural nordestino. Assim, esse arcabouço deu substância para que fossem pensados, passo a passo, os itens mais importantes que pudessem compor esse trabalho.

Canção e vida: um panorama breve

As primeiras composições de João do Vale aparecem em meados dos anos 1950, no Rio de Janeiro, cidade que escolhera para trabalhar, após ter viajado por Teresina - PI, Fortaleza - CE, algumas cidades da Bahia e outras de Minas Gerais, como ajudante de caminhão. Era um jovem de aproximadamente 16 anos. Na cena carioca havia um mercado

³ Ilustram essa observação os estudos, pesquisas e trabalhos desenvolvidos pelo Grupo de Pesquisa Vivovero (Póslit UnB) e pelo Grupo de Pesquisa Textualidades Contemporâneas: processos de hibridação (UnB/ UMCE – Chile).

oportuno. Canções sertanejas⁴ apareciam com bastante energia, cantando e tematizando, principalmente o Nordeste, sua natureza, os animais, a saudade do sertão, os costumes e as imagens ligadas ao povo nordestino, a exemplo, o sucesso que fazia, então, o baião de Luiz Gonzaga.

Nesse ambiente, João do Vale tentou mostrar seu trabalho musical e, ainda que a atmosfera lhe fosse propícia, encontrou certa dificuldade. Havia nele uma convicção, dessas que preenchem as pessoas inconformadas. A veia artística já se manifestara na infância, mas chegando ao Sudeste do país, precisava trabalhar para se sustentar. Como muitos iguais a ele, foi pedreiro nas construções e, além disso, era negro. Quem poderia supor que haveria, naquela figura, algo de músico, de artista ou de gênio? Com muita persistência, conseguiu finalmente ser atendido numa emissora de rádio e teve a oportunidade de expor seu talento.

Aos 17 anos, trabalhando nas construções civis como pedreiro durante o dia, o artista percorria as emissoras de rádio à noite, para mostrar suas composições. Nesta época, conheceu Luiz Vieira, experiente parceiro, e conseguiu que duas músicas fossem gravadas, mesmo que seu nome não aparecesse como compositor. A primeira foi “Madalena” e, logo depois, “Cesário Pinto”. Ambas fizeram muito sucesso, principalmente no Nordeste, na voz de Luiz Gonzaga.

Sobre Luiz Gonzaga, nos diz o pesquisador Jonas Moraes (2014, p. 121):

O baião de Luiz Gonzaga interveio com força na Música Popular Brasileira (MPB). Ele levou para dentro do matolão da MPB um conjunto de ritmos, alguns deles oriundos da cultura acústica do Araripe. Outras manifestações rítmicas – com destaque para o maxixe, samba, chorinho, calango, picadinho mineiro, rancheira, polca, mazurca, valsa e guarânia – também foram resflegadas e executadas em sua sanfona. De modo que esses gêneros compuseram esteticamente seu repertório e são procedentes de outros lugares sonoros.

Como podemos ver, nos anos 1950/60, ao lado do baião, apresentam-se também outros estilos musicais como o xote⁵, o choro⁶ e a marcha⁷, que dividiam espaço com o

⁴ Nome genérico que designa a música produzida a partir da década de 20 do século XX por compositores urbanos e rurais e que anteriormente era chamada, de modo geral, de modas, toadas, cateretês, chulas, emboladas e batuques. Para saber mais, consultar Enciclopédia da Música Brasileira: popular, erudita e folclórica (1998).

⁵ Dança de salão para pares que se movimentam sincronicamente. É música binária de andamento mais lento que polca. De origem alemã, foi muito difundida na Inglaterra e na França por volta de 1848. No Brasil, foi apresentada no Rio de Janeiro em julho de 1851 pelo professor de dança José Maria Troussaint, com o nome original inglês de *schottische*. De grande aceitação, logo se popularizou, sendo adaptada para pequenos conjuntos instrumentais. Chorões do séc. XIX compuseram xotes, que recebendo versos, eram acompanhados ao violão, convertendo-se em modinhas. Rapidamente espalhou-se pelo Brasil, adentrando o mundo rural. Para saber mais, consultar Enciclopédia da Música Brasileira: popular, erudita e folclórica (1998).

samba, estilo posteriormente adotado pelas camadas mais altas como forma de aproximarem-se do popular. Segundo Marcos Napolitano (2007, p.58), em seu livro *A síncope das ideias*, durante os anos 1950, “o mercado de música popular e seus veículos principais – rádio, cinema e disco – encontravam-se cada vez mais abertos a outros gêneros que acabaram considerados concorrentes da hegemonia do samba.” Essas tendências refletiam o caráter heterogêneo da música popular brasileira e mostram como a ideia de mistura e espontaneidade marcaram o campo musical, no qual ritmos internacionais (*jazz*, mambo, conga e bolero), gêneros regionais (baião, guarânia, coco, xaxado, moda de viola) e ritmos cariocas (samba, choro e marcha) se manifestavam e se mesclavam.

João do Vale, sagazmente, também se inscreve neste contexto de disputa e de amalgamento entre os gêneros musicais, no qual a música brasileira se encontrava. Situado nessa zona de conflito e de luta, vivendo durante esse período de (in)definição sobre o que seria música popular e brasileira, suas canções traziam a marca de uma produção dita periférica/ regional, mas resvalavam no interesse de um mercado pelas culturas locais.

Suas composições começaram, então, a ser tocadas e interpretadas também por outros artistas, grupos e conjuntos musicais consagrados e que circulavam nos locais identificados à música popular regional nordestina, como Marlene, Osvaldo Oliveira, Dolores Duran⁸, Ivon Curi⁹ e Luiz Vieira, e mais tarde, por Marinês e sua Gente, Trio Nordeste, Jackson do Pandeiro e muitos outros, marcando, assim, seu ingresso no cenário artístico musical brasileiro. Vinculavam-se, inicialmente, aos gêneros regionais nordestinos, termo utilizado para denominar as canções que possuíam elementos relacionados a esse lugar ou cuja origem de seus compositores representasse essa região; depois, nos anos 1960 em diante, passaram a ser consideradas pela crítica como canções de “conscientização política”; e,

⁶ Surge como uma abasileirada forma de tocar alguns gêneros musicais e danças do séc. XIX, que assimilamos e reproduzimos com aspectos endógenos. Os instrumentos, de origens europeias, foram ganhando contornos brasileiros na técnica de execução. A clarineta, o violão, o saxofone, o bandolim ou o cavaquinho eram executados inconfundivelmente com o sotaque brasileiro, ainda que, em gêneros musicais estrangeiros. Portanto, possivelmente a partir de 1870, pelo gênio do flautista Joaquim Antônio da Silva Callado Júnior nasce o "choro", oriundo das classes menos abastada, na cidade do Rio de Janeiro, especificamente nos bairros da Cidade Nova, Catete, Rocha, Andaraí, Tijuca, Estácio e nas vilas do centro antigo, onde esta classe média baixa residia. As maiores influências do choro vêm da polca e do lundu. Para saber mais, consultar Enciclopédia da Música Brasileira: popular, erudita e folclórica (1998).

⁷ Também chamada marchinha, por sugestão do tom alegre e brejeiro e o ritmo vivo com que é composta para os foliões dos blocos de rua ou cordões de salão. Para saber mais, consultar Enciclopédia da Música Brasileira: popular, erudita e folclórica (1998).

⁸ Segundo a pesquisadora Maria Izilda Santos de Matos: “uma das mais intuitivas poetisas da música popular brasileira” (<<https://ama2345decopacabana.wordpress.com/dolores-duran> > Acessado dia 27/01/2017).

⁹ Cantor muito popular no Brasil antes da eclosão da Bossa Nova. Cantava xotes, gênero que se fortalecia no Brasil a partir dos anos 1950.

passada a euforia da redemocratização do país, foram novamente absorvidas pela indústria cultural, como símbolo de memória.

Sobre a inserção de João do Vale no mercado fonográfico pela via do baião nordestino, é interessante pensar sobre o que nos diz Lima (2015, p. 212):

O baião, o xote ou o forró não são ritmos, ou gêneros musicais, característicos da cultura popular maranhense, cuja tradição não parece encontrar no sertão nordestino, em seus elementos identitários, maior reconhecimento. O próprio João do Vale, ainda que afirme uma influência da música de Luiz Gonzaga em sua formação, explica, em determinado momento, as bases da musicalidade de sua região e a influência dela sobre seu trabalho [...].

João do Vale já protagonizava um papel artístico muito antes de chegar à cena carioca. Em Pedreiras, sua cidade natal, no início da adolescência, antes de fugir de casa, participou como amo¹⁰ (personagem importante da brincadeira de bumba-meu-boi) de um grupo chamado Linda Noite. Desempenhava o papel da organização, indo desde a liderança, até a composição das toadas e da melodia. Importante destacar que o bumba-meu-boi tem como fonte a oralidade, os versos improvisados, que são perpetuados pela voz do cantador. Em depoimento registrado por um de seus biógrafos, Marcio Paschoal, João do Vale confessa:

A música folclórica do Maranhão é mais na base do ritmo, sem cordas e sem sopros, carregada de percussão. Sou muito influenciado pela música da minha terra. Meus versos e minhas músicas são baseados no tambor-de-crioula¹¹ e no bumba-meu-boi. (Depoimento de João do Vale registrado por PASCHOAL, 2000, p. 72).

Melodias e cantorias eram inspiradas no passado do trabalho da roça, nas cantigas africanas que ouvia. Sua fonte artística era a poesia popular, aquela que é sempre retroalimentada pelas histórias ouvidas e recontadas com versos e improvisos. Entretanto, João do Vale foi além do que um simples amo de bumba-meu-boi poderia imaginar. A relação com a música popular nasce como artista do povo, mas o conduz a novos espaços e a outras

¹⁰ Personagem do auto e da brincadeira do bumba-meu-boi que é ao mesmo tempo o cantador, conhecido por cabeceira, comandante, patrão ou mandador, de acordo com a região. É o responsável pelo grupo. Representa o dono da fazenda, o dono do boi. É o líder do grupo.

¹¹ O tambor de crioula é uma manifestação popular de raiz africana típica do Maranhão. O batuque é feito por homens em tambores produzidos artesanalmente com troncos e couro, enquanto as mulheres, trajando saias coloridas, turbantes e colares, dançam em círculo. É tradicionalmente praticado em louvor a São Benedito, o Santo Preto, e pode ser visto em qualquer época do ano, em pagamento de promessas, festa de aniversário, chegada ou partida de um amigo. Mas é no carnaval e nos festejos juninos que os grupos de tambor-de-crioula saem à rua para dançarem livremente. Foi registrado como Patrimônio Imaterial Brasileiro pelo IPHAN em 2007.

esferas artísticas, fazendo-o, inclusive, ingressar no cinema em 1954, quando participa como figurante de *Mãos Sangrentas*¹², filme dirigido pelo argentino Carlos Hugo Christensen, além de compor trilhas sonoras para alguns filmes dirigidos por Watson Macedo e Rivas Farias, como, por exemplo, o filme *Rio Fantasia*¹³, película que, sintonizada e atualizada com os temas da época, reflete bem o momento vivido pelos músicos nordestinos que começavam a ficar famosos e espelha, num processo de autoficcionalização, a própria condição de João do Vale.

Sob a atmosfera de um Brasil urbano eufórico com o Governo Juscelino Kubistchek, com a bossa nova¹⁴, com o concretismo, com o cinema novo e com a Jovem Guarda, os ritmos nordestinos – xote e baião – foram aos poucos deixando os centros urbanos. A sanfona dividiu lugar com o violão da nova música urbana que então surgia e que era produzida por músicos cultos e profissionais. Entretanto, no interior do Brasil, o público continuava fiel e nesse contexto João do Vale compôs “Pra onde tu vai, baião?”, em parceria com Sebastião Rodrigues, para narrar essa retirada do baião da cena urbana carioca.

Pra onde tu vai Baião?
Eu vou sair por aí
Tu vais por que, Baião?
Ninguém me quer mais aqui

Sou o dono de cavalo
De garupa, munto não
Eu vou pro meu pé-de-serra
Levando meu matulão
Lá no forró, sou o tal
E sou o Rei do Sertão

Nos clubes e nas boites
Não me deixam mais entrar
É só twiste e bolero
Rock e tchá tchá tchá
Se eu tou sabendo disso
É mió me arretirá

¹² Este filme tinha como atores principais Arturo de Córdoba e Tonia Carrero. Narra o levante da Ilha Anchieta (SP). Tinha Roberto Farias, de quem João do Vale era amigo, como assistente de produção.

¹³ João do Vale, em parceria com Antonio Aguiar, compõe para esse filme a música “Forro do Tianguá”. Era uma espécie de baião, cantado pelo Trio Irakitan e Eliane Macedo. O filme é uma comédia que conta a história de um grupo de músicos nordestinos no Rio de Janeiro. Colaborou, também, na indicação e contratação de músicos para o filme “Rico ri à toa”. Foi figurante e compositor no filme “No mundo da lua”, ambos de Roberto Farias. Em 1969, também compôs a trilha sonora do filme “Meu nome é Lampião”, igualmente dirigido por Roberto Farias.

¹⁴ Em “Verdade Tropical” (1997), Caetano Veloso põe a importância da bossa nova como um estilo que foi capaz de “buscar as raízes de tudo no morro e no sertão – e trouxeram de lá Cartola e João do Vale, Zé Ketí e Clementina de Jesus” (p.39). Para ele, o grau de elaboração da estilização conseguida pela bossa nova deu segurança quanto à capacidade brasileira de criar produtos acabados que serviam ao mercado interessado em formas brutas de manifestação musical e também em estilos abordados de modo mais documental.

Eu não sou como esses homem
Casado com muié bela
Que larga e mora de fronte
Manda a despesa dela
E toda madrugadinha
Ver ladrão pular janela

Numa composição cheia de referências ao Nordeste, o artista conta sobre sua escolha em sair de cena ao perceber que o interesse dos espectadores e ouvintes pelos ritmos nordestinos diminuiu. Agora, circulam outros ritmos: *twist*, bolero, *rock* – que vão marcar o polo diferente no qual o baião deve, nesse momento, se posicionar: o polo rural. Com público cativo no sertão, os ritmos nordestinos não pararam de tocar nas festas e nos espaços públicos destinados a esse gênero; no entanto, o eu-lírico externa seu total desagrado em não querer permanecer na urbanidade, preferindo então se retirar. É o momento em que o baião, junto com outros ritmos nordestinos, é empurrado de volta ao lugar das músicas folclóricas, regionais. A última estrofe metaforiza de maneira cômica e engraçada esse movimento de saída do baião. O sujeito se recusa a assistir outros sons invadirem o espaço do seu sucesso; recusa-se a investir tempo e energia onde não pode mais fazer o sucesso de antes.

Essas metaforizações próprias da manifestação popular oralizada, as subjetividades coletivas, o tom jocoso, eufórico e as percepções aparentemente simples e inocentes fazem-nos cogitar sobre uma inteligência estratégica, popular e moderna que aparecem reconhecidas numa vocação para ler criticamente as demandas de uma realidade social e periférica. Constituem-se formas para elaborar uma obra que verse sobre o que o artista viveu e delineiam as fronteiras existentes entre o caráter estético e humanizador que sua obra possui. O engajamento do poeta contém uma opção literária, que implícita ou explicitamente, está contida na opção política e social e, que, por sua vez, constitui a qualidade de suas canções. Essas são hipóteses possíveis que nortearam esse trabalho.

Nos anos 1960, muitas de suas composições já eram consideradas sucesso. Entretanto, poucas pessoas conheciam o compositor. Somente depois de 1963, quando João do Vale começa a frequentar o Bar Zicartola¹⁵, sente-se motivado a cantar suas próprias composições. Sua voz passa a ser reconhecida por sua autenticidade, força e legitimidade, pois dizia por si mesmo sobre o saber, as dores, as injustiças e o vivido pelo homem de seu lugar. Wilson Marques, outro pesquisador da vida e da obra de João do Vale, dedicado a

¹⁵ Nos anos 1960, bar considerado templo do samba carioca. Tinha como proprietários Cartola e D. Zica, sua esposa. Abriu em 1963 e fechou em 1965, devido às perseguições da ditadura militar.

recontar a trajetória do cantor e compositor maranhense, com foco em sua infância e juventude no livro *O jovem João do Vale* acrescenta:

Pelas mãos de gente oriunda da Zona Sul, que aparentemente não era de festejar a cultura popular, o Zicartola se firmou como movimento de renovação do ritmo brasileiro por excelência. Ali, grandes nomes do samba se tornaram reconhecidos ou consagrados, como o do próprio Nelson Cavaquinho e do genial Cartola; outros revelados, a exemplo de Paulinho da Viola (MARQUES, 2013, p. 64).

Apesar da nota preconceituosa sobre a relação da classe média com a cultura popular, esta citação expressa a importância que o bar frequentado por nomes hoje consagrados tinha para a criação e divulgação de músicas, artistas e trabalhos diversos. João do Vale esteve imerso nesse contexto, relacionando-se com esse universo de troca e partilha musicais. Por intermédio de Cartola, João do Vale conheceu Zé Ketti e Oduvaldo Viana Filho, o que resultou no convite para participação no show *Opinião*¹⁶, espetáculo musical, dirigido por Augusto Boal, produzido no Teatro de Arena e por integrantes do Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE).

O elenco do show era formado por Nara Leão (depois substituída por Suzana Moraes, e em seguida por Maria Bethânia), João do Vale e Zé Keti. A escolha desses artistas demonstra como nas representações de sociedade carioca, o Nordeste e o morro, respectivamente, expressavam o entusiasmo e o desejo comum de querer ser um só povo com a mesma visão de país, de música, arte e liberdade.

Na ocasião do show, atores-cantores intercalavam canções a narrações referentes à problemática social do Brasil. O texto era assinado por Armando Costa, Oduvaldo Vianna Filho e Paulo Pontes. *Opinião* tornou-se uma referência na chamada "música de protesto" e é considerado, até os nossos dias, um dos espetáculos mais importantes da história da música popular brasileira, tendo sido assistido por cerca de 25 mil pessoas em cada cidade por onde passou: Rio de Janeiro, São Paulo e Porto Alegre.¹⁷

A proposta do show, dar uma resposta artística ao regime militar que começava a se mostrar na época, reunia músicas e testemunhos pessoais, levantados por meio de árduas

¹⁶ "O espetáculo ao mesmo tempo coroava a tendência de alguns bossanovistas (Nara Leão entre eles) de promover a aproximação entre a música brasileira de boa qualidade e arte engajada – o movimento teve como precursor e incentivador o próprio Vinícius de Moraes, o primeiro e principal letrista da bossa nova, e apresentou, por vezes, excelentes resultados, tendo o Brasil, por causa disso, criado talvez a forma mais graciosa de canção de protesto do mundo -, e inaugurava o show de música teatralizado, entremeado de textos escolhidos na literatura brasileira e mundial ou escritos especialmente para a ocasião, que veio a desenvolver-se como uma das formas de expressão mais influentes na subsequente história da música popular brasileira" (VELOSO, 1997, p. 72).

¹⁷ Músicas de João do Vale, cantadas no Show *Opinião*: "Peba na Pimenta", "Pisa na Fulô", "Tome Morcego"/ "Morceguinho", "Segredos do Sertanejo"/ "Uricuri", "Matuto Transviado", "Sina de Caboclo", "Minha História".

pesquisas, entrevistas e gravações. O diferencial era o aproveitamento de frases, expressões e formas de dizer dos artistas e inserções para além do musical, que eram feitas ao longo do show. Transcreve-se uma das falas de João do Vale, ao se apresentar em uma das cenas, coletada por Wilson Marques:

João se apresentava:

- Meu nome é João Batista Vale. Pobre, no Maranhão, ou é Batista ou é Ribamar. Eu saí Batista. Moro na Fundação da Casa Popular de Deodoro, Rua 17, quadra 44, casa 5. Duas horas, sem encontrar ladrão, chega lá.

Evocava um amigo de infância que ficara em Pedreiras:

- O apelido mais engraçado de que eu me lembro é João Piston. João Piston tinha esse apelido porque ele estava do nosso tamanho, uns onze anos, da nossa curriola, e chupava o dedo. Aí, ficou João Piston. Sempre firme no piston.

Falava do inesquecível avô, e de uma situação de injustiça da qual jamais esquecerá:

- Mas a coisa que mais ficou gravada na minha memória desse tempo foi o negócio do Aralém. Quando o rio Mearim enche, dá sempre a sezão, febre de impaludismo. Lá em casa, meu avô estava com a sezão. Ele era bem velho, tinha sido escravo. O remédio que cura a febre é o Alarém. É dado pelo governo. Mas, chega lá, os chefes políticos dão para quem é cabo eleitoral deles. Eles vão e trocam o Alarém por saco de arroz. Lembro que muita gente fez isso. Muita gente. Ficou marcado isso em mim, ver um saco de arroz que custou dois meses de trabalho capinando, brocando, ser trocado por um pacotinho com duas pílulas que era pra ser dado de graça.

Outro momento tocante: quando João faz referência a uma carta enviada à família, pedindo desculpas por ter fugido de casa.

- Aí, de Fortaleza eu escrevi uma carta pra meu pai. Perdão, pai, por ter fugido de casa. Não tinha outro jeito, pai. Pedreiras não dá pra gente viver feliz. Não pedi licença porque conheço o senhor: é muito pegado com os filhos, não deixaria eu sair de casa só com catorze anos. Estou em Fortaleza. Sou ajudante de caminhão. Ganho duzentos mil reis por mês, mas acho quase certo que não fico aqui. Vou pro Sul, pai. Todo mundo está indo. Diz que lá, quem sabe, melhora. Os meninos que terminaram o quinto ano vão pra Marinha, pra Aviação. Eu só tinha até o segundo, não deu pra ir pra Marinha. Mas não quero mais ficar vendendo banana, vendendo pirulito em São Luís (MARQUES, 2013, p. 65-67).

O trecho é um relato de João do Vale sobre sua infância. O artista rememora o passado e o exílio da terra maranhense, demonstrando sua consciência política, histórica e social. Sua fala autobiográfica carrega o compromisso do testemunho, que comparecerá com frequência nas canções em estudo. João do Vale a apresentou no Show Opinião inúmeras vezes, onde cantou, inicialmente, ao lado de Nara Leão e, mais tarde, de Maria Bethania, sua música mais conhecida: “Carcará”¹⁸. Após sua atuação no Show *Opinião*, em fins de 1964, a

¹⁸ “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

sua carreira começou a tomar um novo caminho e suas composições se associaram cada vez mais a questões políticas e sociais.

O artista está, portanto, inserido em um contexto de produção artística que vai dos anos 1950 até os anos 1980, quando se dá o início da abertura democrática no país. Marcada pela ideia de construção, de movimentação em torno daquilo que fosse nacional, popular e democrático, essa conjuntura, principalmente após os anos 1960, sustentava-se nas questões que envolvessem o debate sobre desigualdade, exclusão social e alteridade. Sobre esse contexto, Heloisa Buarque de Holanda (1982, p. 15) nos diz: “a juventude acreditava e se empenhava com o maior entusiasmo, numa forma peculiar de engajamento cultural diretamente relacionada com as formas da militância política”. Em consonância com Holanda (1982), entendemos que João do Vale captava e representava bem o ideal dessa época.

As próprias viagens que fez pelo Brasil, fizeram-no conhecer de perto as dificuldades, a condição humana dos sertanejos, do sertão, dos recônditos do país, o que, mais tarde, constituíram elementos importantes para a composição de suas canções conhecidas como “de protesto”. Consideramos que essa dinâmica de produção cultural revela um diferencial: João do Vale incorporava-se à categoria “povo”, estabelecida pelos preceitos e matizes ideológicos que circulavam pelo Brasil à época. Falava a linguagem da massa. Estava muito próximo do que almejava o grupo de artistas dos anos 1960: defrontar-se com o poder do dominante e fazer da arte uma colaboradora da tomada de poder.

Com a intensificação das perseguições políticas e a implantação do Ato Institucional nº5 (AI 5) em 1968, João do Vale foi impedido de realizar seus shows. Ele tinha a consciência de que era um artista capaz de mobilizar as pessoas, e tendo os seus movimentos vigiados, foi obrigado a recolher-se em Pedreiras. Antes disso, foi preso pelo Departamento de Ordem Política e Social (DOPS), quando participava de uma reunião de preparação de um de seus shows na casa de um amigo. José Sarney, seu amigo e então Governador do Maranhão, interveio, possibilitando que fosse transferido para São Luís e mantido em prisão domiciliar.

Mesmo longe da cena artística carioca, dos palcos, dos shows e de aglomerações, João do Vale não deixava de compor. Nessa época, conheceu uma equipe do Projeto Rondon que passava pelas redondezas de Pedreiras e foi contratado pela equipe como guia de expedição. Numa dessas viagens, compôs a canção “Bom Vaqueiro”, em parceria com Luís Guimaraes. A canção é uma espécie de aboio, um canto triste que fala da vida de um velho

natural com que um gavião do tipo que habita o Nordeste – o carcará – ataca os borregos recém-nascidos” (VELOSO, 1997, p. 74). Coincidentemente, foi depois de cantar Carcará, que Maria Bethânia teve sua carreira impulsionada.

vaqueiro conhecido como Mestre Costa. Isso demonstra que nunca se afastava do ofício de compor e criar canções.

Bom Vaqueiro (João do Vale e Luís Guimarães, 1976)

Quem foi vaqueiro que vê
outro vaqueiro a boiar
fica lembrando dos "tempo"
que vivia a vaquejar
sofre igual quem ama alguém
e vê com outro passar

ÔÔÔÔÔÔÔÔÔÔ

Mestre Costa bom vaqueiro
no sertão do Maranhão
muntado no seu cavalo
num cachorro um barbatão
e com carreira e meia
não jogasse ele no chão

ÔÔÔÔÔÔÔÔÔÔ

Hoje em vez de peitoral
traz no peito uma paixão
de não poder vaquejar
nem vestir o seu gibão
passa boi passa boiada
pisa no seu coração

ÔÔÔÔÔÔÔÔÔÔ

Mestre Costa na fazenda
hoje só abre cancela
mocidade deixou ele
ele também deixou ela
a "véice" montou nele
ele desmontou da sela

ÔÔÔÔÔÔÔÔÔÔ

Música conhecida também na interpretação e na voz de Fagner, “Bom Vaqueiro” invoca uma figura humana peculiar à cultura brasileira do sertão nordestino. O vaqueiro e sua prática de chamar o gado estão personificados em Mestre Costa e na repetição da interjeição típica do aboio, empregada como refrão. O cancionista resgata esse objeto cultural, que remonta ao início do século XVIII e ainda hoje é praticado, usa-o como mote e aproveita-o para narrar a memória do vaqueiro que, no presente, mais velho, é obrigado a deixar a montaria e realizar outra espécie de trabalho. A voz cantada é melancólica, lenta,

vagarosa e nos chega claramente o movimento que o discurso de João do Vale faz para se aproximar de uma poética oral, não influenciada pela escrita.

Nas cantigas de vaqueiros, em geral, o vaqueiro e o boi são companhias inseparáveis; o animal aparece humanizado e há uma identificação entre o vaqueiro – caçador – e o boi – sua caça. Na canção em questão, entretanto, os sentimentos são transportados ao Mestre Costa que triste, ensimesmado e saudoso, não é mais o caçador, não é mais o perseguidor. Haveria uma acomodação semântica visível da figura do compositor, que também passava por um período de perseguição. A um só tempo, cancionista e vaqueiro se misturam. Mesclam-se imagens de admiração ao vaqueiro mais velho e de cobiça pelas qualidades do vaqueiro mais jovem.

Mas João do Vale foi além das cantigas de vaqueiro. Nos fins dos anos 1970, mesmo quando ainda estavam em voga os abusos da ditadura militar, o artista retorna ao Rio de Janeiro e, aos poucos, volta a entrar no circuito artístico novamente, seguindo as estratégias de outros artistas para driblar a censura. Dez anos após o Show *Opinião*, Augusto Boal elaborou uma reapresentação do espetáculo. Sempre retornando a essa necessidade de memória, outras vezes, ao longo dos anos 1980, esse espetáculo foi remontado.

Em 1984, o envolvimento de João do Vale com a política volta a se evidenciar, quando participa do movimento Diretas Já. Atuante e engajado na divulgação da campanha, compôs um samba em homenagem a Tancredo Neves, nome que circulava como novo Presidente da República.

A canção “Dinheiro, comprador de consciência” engendra a crítica ao comportamento corrupto e desonesto dos políticos brasileiros:

Dinheiro comprador de consciência

Dinheiro comprador de consciência
Com toda a boa existência
Há muito mal em você
Dinheiro, que acelera vidas calmas
Perdição de tantas almas
Será que o mundo não vê?
Eu sei perfeitamente o que Deus disse
Disse que a vida sorrisse para
Quem quisesse vencer
Deixou o bem ou mal declarar guerra
Mandou o homem na Terra
Multiplicar e crescer
Depois, muito depois, trinta dinheiros
Perguntou ao mundo inteiro:
Quem tem moral pra vender?
Dinheiro, comprador de consciência...
(João do Vale, 1984)

Por sua espontaneidade e imprevisibilidade, características próprias do cantador popular, João do Vale chamava atenção de estudiosos internacionais. Após assistir a uma das cenas do Show *Opinião*, o Professor Earl W. Thomas, da Universidade de Vanderbilt, Nashville, Tennessee, nos Estados Unidos, convidou o artista para conversar com os alunos estadunidenses sobre sua poesia e suas canções, que foram traduzidas para o inglês e estudadas durante o curso. Foi apontado como referencial de literatura e arte popular brasileira, tendo recebido, pela universidade, o título de Mestre da Cultura Popular. Nos anos de 1980, recebeu homenagens no Palácio do Itamaraty, em Brasília, e a medalha da Comenda da Ordem do Rio Branco. Os relatos da cobertura dos jornais da época falam da sua emoção em ser reconhecido pelo velho amigo José Sarney, então Presidente da República.

Seus shows e performances eram memoráveis, o que permite pensar que havia também uma preocupação com a atuação performática, com a representação do corpo, o que chegou a influenciar outros artistas, como Zé Ramalho. Seus trajes e sua personalidade são lembrados por muitos que com ele conviveram nesse período, como o cantor e compositor Ivan Lins, que, embora possua uma visão essencialista sobre o “nordestino puro”, demonstra sua admiração e reconhece a figura do artista.

Eu sempre admirei sua arte e o que mais me impressionava era seu jeito de ser. Era uma verdadeira entidade ligada a uma realidade nordestina. Bem brasileiro, ele criou uma imagem atrelada à alma popular da sua gente. Não se apresentava com aqueles trajes típicos do cangaço, com chapéu de couro e toda aquela parafernália. Ele levava a roupa do nordestino puro. O verdadeiro nordestino de rua, para quem ele cantava. Descalço, de calça tergal usada, camisa arregaçada nas mangas. Um autêntico e fiel representante do homem do Norte que vinha tentar a sorte por aqui. Quando eu via João do Vale eu via o povo nordestino e toda a sua luta (Depoimento de Ivan Lins. In: PASCHOAL, 2000, p. 134).

[...] pés descalços, fazendo a marcação, o olhar injetado, o corpo banhado em suor, as mãos erguidas e os punhos cerrados, com a voz firme e certa, à capela, tomava de vez todos os cantos do teatro (Ibid., p.136).

Ao passo que sua popularidade aumentava, João do Vale era convidado a fazer participações nos bailes populares da cidade do Rio de Janeiro. Sua passagem como apresentador no Forró Forrado, de 1978 até meados de 1980, por exemplo, chamou a atenção da Editora Abril, que se dispôs a gravar uma coletânea com suas melhores canções.

Entretanto, apesar de fazer muito sucesso, João do Vale não possuía muitos LPs gravados. Em entrevista aos jornais, coletada por Marcio Paschoal (2000), explica:

Estou lançando um disco aqui no Forró. São alguns dos meus sucessos, escolhidos pela Editora Abril, que é responsável pelo lançamento. Eu, pra falar a verdade, até hoje só gravei um LP, embora tenha feito mais de 400 músicas. Já recebi muitas propostas, mas nunca quis saber. Por quê? Porque eu peço dinheiro e eles não dão. Dizem que são os donos do dinheiro e eu digo que sou o dono do meu trabalho. Então não há acerto e eu continuo aqui simplesmente, animando esse povo no meu forró (Depoimento de João do Vale, *ibid.*, p.148).

Nos anos 1980, João do Vale participou do Projeto Kalunga, ao lado de nomes como: Dorival Caymmi, Martinho da Vila, Djavan, Clara Nunes, Dona Ivone Lara, Edu Lobo, Francis e Olivia Hime, João Nogueira, entre muitos outros. Os relatos biográficos sobre essa passagem contam que nessa excursão político-cultural a Angola, que aproximou artistas brasileiros dos artistas africanos, o artista, descendente direto (bisneto) de escravos angolanos, sentiu-se em estado de alegria e gratidão, chegando a beijar o solo ao desembarcar no país. Sobre essa viagem, nos expõe Wilson Marques:

Seus colegas de viagem não sabiam, mas João foi informado de que um dos seus bisavôs havia sido um dos milhares de negros que saíram daquela região, metidos em navios negreiros, para viverem como escravos do outro lado do Atlântico. De modo que não foi à toa que descobriu, ao caminhar pelas ruas daquele país, quão profundamente se identificava com aquela gente. Lembrava-se dos tempos de criança, em Lago da Onça, quando assimilara cantos de origem africana ou se deliciava ouvindo o Tambor de Crioula; e, emocionado, descobriu, na fala embolada das pretas velhas da sua infância, resquícios do quimbundo que as pessoas falavam pelas ruas (MARQUES, 2013, p.86).

Essa ligação dos artistas brasileiros com a África está sinalizada na assimilação da influência africana que muitos, principalmente João do Vale, realizaram nos seus processos de elaboração artística e na conseqüente contribuição das matrizes africanas a cultura e a música popular.

Em 1982, embalado pelo impulso que tomava a carreira de João do Vale, Chico Buarque, amigo desde os anos de 1960, produziu um novo disco em homenagem ao artista. No mesmo ano, a Rede Globo também o homenageou no programa *Super Sexta*, com um *Especial*. Reconhecido como tirador de versos, sentiu-se animado ao lado dos amigos Chico Buarque, Tom Jobim, Gonzaguinha, Zé Ramalho, Nara Leão, Clara Nunes, Jackson do Pandeiro, Amelinha, Alceu Valença e Fagner. Esses artistas ali gravavam depoimentos e entrevistas sobre ele, gerando um dos melhores registros em vídeo da obra de João do Vale.

A leitura de sua biografia demonstra que não se importava com o pagamento, enquanto artista. Tinha enorme apreço pelo lugar e pelas pessoas e carregava na alma o prazer de cantar. Quando do seu tratamento para se recuperar de um acidente vascular cerebral em 1987, com 56 anos, João do Vale parou de compor e foi novamente socorrido pelos seus amigos. Vivendo uma vida simples, dividido entre Pedreiras – cidade que considerava o seu lugar de alegria e conforto – e Nova Iguaçu, no Rio de Janeiro, onde estava sua família – esposa e filhos – João é surpreendido com um disco-tributo, produzido por Chico Buarque, cuja venda foi revertida para seu tratamento médico.

Participaram da direção artística e da produção desse LP, gravado pela BMG – Ariola, nomes como: Fagner, Sergio de Carvalho e José Milton. Artistas consagrados se envolveram na gravação que aconteceu em sigilo. Sivuca era o responsável pelos arranjos e Chico Buarque, Fagner, Alceu Valença, Paulinho da Viola, Marinês, Alcione, Geraldo Azevedo, Quinteto Violado, Edu Lobo, João Bosco e Maria Bethânia eram os intérpretes. Em 1994, o disco-tributo, intitulado João Batista do Vale, foi lançado no mercado, com excelente acolhida da crítica, sendo premiado como melhor disco regional do Prêmio Sharp.

Mesmo sem saber escrever muito bem, o que também acontecia com outros artistas populares como, por exemplo, Nelson Cavaquinho e Cartola, João do Vale foi capaz de desenvolver uma produção artística original e peculiar. A pesquisa sobre sua vida, seus relatos e entrevistas mostram-nos que ele se via como compositor e se orgulhava das amizades e de suas origens. Para criar as melodias, muitas vezes usava o bатуque em uma mesa ou em caixas de fósforo. Não sabia tocar instrumento algum. Marcio Paschoal (2000), ao escrever sobre a vida e a obra de João do Vale, em determinado momento confessa sua admiração, nos seguintes termos:

Raros são os letristas que tem o dom de, além de possíveis rimas, também rimar palavras, combinando-as com a melodia. João do Vale era, por esta razão, um compositor de exceção. Conhecedor como poucos dos ritmos e da alma popular dos sertões, mal sabendo ler e com enormes dificuldades de escrita, tinha uma inteligência peculiar, uma intuição e sensibilidade incomum. (PASCHOAL, 2000, p. 62).

Os fatos mencionados ajudam a pensar a proposta da pesquisa que é entender de que forma esse artista, inserido no campo musical brasileiro por meio de sua associação ao regional e ao local, com canções aparentemente simples, mais próximas do oralizado e do não-letrado, transborda poesia. O cancionista, posto e alocado culturalmente, trata sobre um lugar que remete a inúmeras marcas que são nacionais, e, mais que isso, remete o ouvinte a um lugar cujas raízes encontram-se no que é humano e universal.

Suas canções, mesmo quando atenderam a expectativa do mercado – a marca do Nordeste – ultrapassam esses limites. Quando não mais serviram de produto, permaneceram no movimento da cultura brasileira, pois seus aspectos são amplos. Concentrado nos anos 1950 a 1980, seu cancionário reúne cerca de quatrocentas canções que refletem, em sua maior parte, o Nordeste e as pessoas oprimidas. Seu discurso sinaliza nuances de um testemunho de vida que envolve a política e a nação. Como um poeta, “doador de sentido” (BOSI, 2008, p.163), mas inserido numa ideologia e num determinado contexto histórico, o artista conta os fatos sociais sob o ponto de vista de sua experiência com a cultura popular, reelaborando imagens da memória individual e coletiva de sua região e de seu povo.

A indústria cultural usou e foi usada por João do Vale durante muitos anos, entretanto, o artista teve apenas dois discos gravados com sua própria voz. A indústria fonográfica, interessada em manter a lógica da produção dos poetas de rua, que cantavam o cotidiano nas festas, nos circos populares, nos lugares públicos e privados, soube posicionar João do Vale dentro desse contexto. Da mesma forma, o artista elaborou-se e constituiu-se como artista nordestino, a partir dessas movimentações, compondo canções até ficar doente e falecer em 1996. Sua história ainda é contada e permanece viva, seja nos nomes de teatros, nos espetáculos, nas centenas de homenagens que lhe são prestadas ano a ano, nas produções de livros, dissertações e teses, que circulam a todo o instante e por todos os ambientes, seja no Maranhão ou fora dele.

Há um interesse que reverbera nessa figura do poeta João do Vale. Ele se liga à sociedade brasileira em face da canção. Essa que é popular, que ecoa da rua, do coração de pessoas simples, cujos temas e estilos foram capitaneados pela indústria fonográfica e pela aglomeração heterogênea de linguagens das expressões modernas, mas resistiu com seus apelos ora sertanejos, ora urbanos, mas sempre populares. Resistência, por sua vez, foi uma palavra que se manifestou intuitivamente nas composições de João do Vale e sustentou seu cancionário, seja integrando-o no contexto das canções nordestinas, seja no contexto das canções de protesto e engajadas.

Sobre o disco *O poeta do povo*



Capa e contracapa do disco *O poeta do povo* (1965)

Álbum lançado em 1965, um ano após a apresentação do Teatro *Opinião*, o disco *O poeta do povo* foi gravado pela Philips com doze canções¹⁹ de João do Vale e parceiros. Com fundo branco, a imagem do poeta e seu nome aparecem em destaque. As letras e a imagem centralizadas sinalizam o eixo da proposta do disco: é o primeiro disco gravado do artista, depois de muitos anos de carreira. O foco do disco é divulgar sua voz. O título “poeta do povo” é oferecido pelos alunos da Universidade de São Paulo (USP), que viam na sua figura a capacidade de disseminar, numa poesia de sintaxe e temática simples para os padrões convencionais, o ideário representativo de um povo e de um lugar.

O texto da contracapa²⁰, do próprio artista, sinaliza o panorama do mercado fonográfico do Brasil nos anos de 1960. Desde os anos de 1950, esse seguimento vinha se construindo e se alicerçando no país. João do Vale, assim como muitos outros artistas, conhecia pouco sobre direitos autorais e sobre os meandros de transformação das composições em canções a serem distribuídas no mercado. Pode ser que João tenha vendido

¹⁹ Músicas do LP *O poeta do povo* (Philips, 1965): “Carcará”, “A voz do Povo”, “Peba na Pimenta”, “Minha História”, “Pisa na Fulô”, “Sina de Caboclo”, “Pra mim não”, “A lavadeira e o lavrador”, “O jangadeiro”, “O bom filho à casa torna”, “Fogo no Paraná” e “Segredos do Sertanejo”.

²⁰ “Meu nome é João Batista Vale. Pobre no Maranhão, ou é Batista ou é Ribamar. Eu saí Batista. Nasci na cidade de Pedreiras. Rua da Golada, hoje, chama-se Rua João do Vale. Quer dizer, eu assim, com essa cara, já sou rua. Moro na Fundação da Casa Popular de Deodoro. Rua 17, quadra 44, casa 5. Duas horas, sem encontrar ladrão, chega lá. Tenho duzentas e trinta músicas gravadas, fora as que vendi. De quinhentos mil reis pra cima já vendi muita música. Acho que as que são mais conhecidas do povo são as músicas mais assim só pra divertir. É, só tocar, já sair cantando. Tenho outras músicas que são menos conhecidas, umas que nem foram gravadas. Minha terra tem muita coisa engraçada, mas o que tem mais é muita dificuldade para viver.”

muitas composições para terceiros, justamente porque não sabia como se articulava o mercado fonográfico.

Interessante notar que o texto aparece ao lado da imagem do poeta de perfil em movimento, evidenciando a marca de sua performance, camisa desabotoada, peito aberto, insinuando uma voz impostada. Talvez, por questões comerciais, a lista com as músicas não se mostra em ordem cronológica e mistura temas e ritmos. João escolhe gravar, dentre as inúmeras canções que possui, aquelas mais conhecidas, que se encaixam no samba, no xote e no baião. A contracapa não traz muito detalhes sobre os instrumentistas e músicos, que, assim como a marca da empresa, aparece sem muitas informações.

O poeta do povo é um disco que desvela o compositor por trás das letras que já eram conhecidas. É bem recebido pela crítica e pelo público, com quem consegue manter uma relação de homologia com as situações vividas por seus ouvintes, o que demonstra o nível de consciência do artista sobre a situação histórico-social do país. Inicialmente, foi alvo da censura, que o via como um conjunto de músicas de protesto. Para João do Vale, em entrevista ao Jornal *O Liberal*, era apenas

[...] a verdade sobre o Nordeste: a seca, a fome, o homem de lá [...]. Depois de 64, passaram a achar que era de protesto. A censura cortava aqui e ali, proibiu várias músicas minhas, e eu não estava protestando. Pelo contrário, achava que estava até colaborando, mostrando a real situação do Nordeste, o estrago da seca, a miséria de lá [...]. (In: PASCHOAL, 2000, p.103).

As canções, nesse sentido, passam a retomar o testemunho de vida do artista e indicam a emergência de discursos que representam, com potência e força, subjetividades ligadas a temas como: opressão, miséria, desgraças, injustiças, flagelos, reforma agrária, esperança, êxodo rural, indústria da seca e a violência simbólica que esse cenário provoca. Transformam-se em instrumento de luta contra as injustiças, não só por ele vividas, mas por muitos. Mesmo apartidário, como se apresentava, simpatizava com os excluídos e deixa entrever nas canções um sujeito poético politicamente consciente, capaz de intervir no cenário cultural de seu tempo, por meio de uma poética que também é testemunhal. Por isso, outra das questões que norteiam essa tese é a reflexão sobre a canção como intervenção política e social no Brasil, buscando compreender como a produção artística de João do Vale impactou a Música Popular Brasileira de um modo geral. Há algo especial na sua palavra cantada: o banal transcende o presente, dele se distancia e se destaca como música, como poesia e como performance.

Objetivos da pesquisa. Fundamentação teórica-metodológica. Partes do trabalho.

Essa tese objetiva entender o processo de criação do artista João do Vale, no que tange à inventividade ao construir, pelas vias de um discurso forjado em questões regionais, uma leitura de Brasil e da brasilidade, procurando compreender de que maneira o seu testemunho de vida serve como referencial de produção artística e como isso interfere no seu modelo estético.

Jaime Ginsburg (2010), em sua tese de livre docência: *Crítica em tempos de violência*, coloca as alterações das relações entre os seres humanos e da concepção clássica de sujeito a partir do olhar lançado sobre o movimento constante de elaboração de cenas de violência. Ainda que as canções de João do Vale não apontem traços de violências físicas que geram traumas, podemos perceber que há a presença de uma violência simbólica provocada pela natureza real das coisas postas pela pobreza e miséria do Nordeste. É somente nesse sentido que podemos falar nesse movimento e seus pontos de contato com os regimes políticos brasileiros, suas heranças e os problemas críticos daí resultantes.

Interessa, também, entendermos a noção de testemunha apontada por Ginsburg (2010), para compreender a opressão e a violência em João do Vale. Esse conceito (testemunho) tem ganhado amplitude nos últimos anos nos estudos literários. Dentre as noções que nos são apresentadas, algumas difíceis e contraditórias, ficamos com aquela que envolve a relação do texto e a exclusão social, que associa o testemunho à responsabilidade social do autor.

Falamos de testemunho aqui para nos referir às canções de João do Vale que avocam o signo da revolta e da resistência. O registro em primeira pessoa, o compromisso com a “verdade” do relato, o desejo de justiça, a vontade de resistência, de não se conformar com o que está estabelecido, a preponderância do valor ético ao estético, o aparecimento de eventos que são coletivos, a revelação das dores físicas e morais, do rancor, do ressentimento, das humilhações e do vínculo estreito com a história são alguns dos traços que leva essa tese a fazer uma reflexão sobre a permanência, e não somente a presença de João do Vale na tradição da Música Popular Brasileira e na contemporaneidade, por meio de uma poética testemunhal.

No caso de João do Vale, a noção de testemunha e evento a que o testemunho alude estende-se à história mesma da nação, à miséria, à violência, à corrupção, ao autoritarismo e a outras formas de opressão. João está ali presente. Ele conhece intimamente o que fala. A sua narrativa é também a narrativa de outros, por vezes, em tom de compaixão.

Em outras, é solidário, mas principalmente por compreender seu papel de artista vindo do povo, falando sobre o povo. Seus rastros, por sua vez, vão ressoar em outras vozes, em outros ambientes que se tenta determinar ao longo da pesquisa.

Ao se apropriar de uma poética, aqui denominada testemunhal, João do Vale não apenas dá voz, mas também constitui e significa a região nordestina e, conseqüentemente, o próprio Brasil. Desta feita, seu discurso poético parece cruzar-se com uma expressão que transcriba o mundo de fato e outros mundos possíveis e imaginados. O exercício de sua linguagem literária quer servir, quer transmitir, quer comunicar a memória dos próprios afetos, quer dar sentido vivo e encantador às figuras da infância, do sertão, da política e da tradição popular, ao mesmo tempo em que se relaciona com a música. Enquanto poeta popular, é capaz de reconstituir a história dos sujeitos que ele recria nas canções, pela importância que esses possuem para aqueles contextos sociais. Um dos objetivos centrais dessa tese é, portanto, refletir sobre um artista que também é criador de uma história sobre a cultura e sobre a literatura do Brasil.

Os fatos sociais são contados segundo a visão de um artista que está inserido num determinado contexto e que carrega sua experiência com a cultura popular, sua memória e sua potência criadora e artística. Estas, por sua vez, manifestam-se nos seus múltiplos modos de existência, na sua forma de ser e de estar no mundo, na sua reflexão existencial e social e nas imagens que são a todo instante corporizadas e revividas pela voz cantada no momento da execução da canção.

O que temos ao final é um conjunto poético impactante para os anos de sua veiculação e ainda representativo para os modelos culturais de Brasil atual. Sua poesia coloca-se também, por meio da memória como um instrumento de reflexão social a partir do seu legado cultural, não apenas como experiência nostálgica do passado, mas, sobretudo, como possibilidade de leitura do presente.

Nesse sentido, para compor esquematicamente um quadro de análise de suas canções, optamos por iniciar com um primeiro capítulo que trata da inserção do artista no contexto da música popular brasileira. A partir da revisão bibliográfica sobre o tema, destacamos o atravessamento de João do Vale nesse terreno, levantando questões relacionadas à intersemiose de sua produção. Consideramos importante que nesse momento sejam delineadas as noções de canção e poesia que norteiam o enfoque de análise, salientando a interessante relação entre a palavra poética e a linguagem musical, para que possamos adentrar no terreno da música popular brasileira de forma segura. São condutores os textos de Octávio Paz, José Miguel Wisnik, Ruth Finnegan, Claudia Neiva de Matos, Luiz Tatit e muitos outros que se dedicam a compreensão das conexões entre poesia e música.

Após esse primeiro traçado teórico-analítico, partimos para a compreensão da dinâmica da música popular brasileira, situando, primeiramente, a música nordestina, no caso o baião, no contexto de produção artística e, adiante, o segundo momento de produção do artista: as canções de cunho mais político, declaradas como de protesto, tocando no tema da alteridade. Trazemos para reflexão os temas que versam sobre a arte como conscientização das massas e da música como espaço para repensar o outro. A forma de entender a MPB no século XX e a relação do artista com tal discurso são também levantadas, para que questões como: *Qual o lugar que ocupa aí João do Vale? Que influências da música urbana ele recebeu? Que representações ele teve ou tem na cultura brasileira?* possam ser especuladas. Para tanto, serão necessárias as leituras de, Marcos Napolitano, José Ramos Tinhorão, José Miguel Wisnick, Arnaldo Contier, Anazildo Vasconcelos, Affonso Romano de Sant'Anna e Augusto de Campos, dentre outros que se lançam à historiografia ou à análise do percurso da música popular produzida no Brasil.

O capítulo 2 tratará da inserção de João do Vale no campo artístico musical brasileiro, dessa vez destacando a relação do artista com os agentes de mercado e suas estratégias de inventividade para se manter no contexto de tensão que se processa entre o centro e a margem. Discutiremos também a influência sofrida pelo artista, no que tange aos aspectos da tradição. Abordamos suas bases, as tradições que ele traduz, buscando confirmar a hipótese de que sua força vem das tradições orais e da relação com a cultura popular, uma vez que sua melodia possui uma forma que diz sobre o bumba-meu-boi, o tambor de crioula, os batuques e cantos de origem africana, manifestados na dinâmica cultural de sua terra natal.

Nesse decurso, levantamos a discussão sobre suas referências musicais, relacionadas a ritmos e construções sonoras. Essas elucubrações vão exigir entendimento sobre categorias como voz, corpo, performance para que esteja em relevo os encontros que se processavam nos anos de 1960 entre público e canção, ao contrário da atualidade, cujos encontros se dão entre público e corpo do artista.

Por tal motivo, é que nesse capítulo também discutimos a *persona* artística de João do Vale, relacionando desde seus aspectos visuais, passando pela sua atuação performática, seus discos e suas aproximações com outros artistas. Dessa maneira, será possível compreender os rastros que se revelam na contemporaneidade. Neste sentido, buscamos o referencial teórico de Pierre Bourdieu, Paul Zumthor e Giorgio Agamben, bem como o de Homi Babha.

O último capítulo ocupa-se da análise das canções partindo da criação e da poética do testemunho. Como gênero discursivo, a canção possui uma unidade, que se

constrói a partir de características peculiares a esse gênero. Ao analisá-la, é provável encontrar os aspectos próprios do texto poético, isolando-os ou relacionando-os com outros. Entretanto, pretendemos não tomar distância dessa unidade que compõe o objeto canção, texto no qual palavras, sons e performance se combinam para gerar sentido e significação, de maneira singular, distinta do poema propriamente dito.

Nessa tarefa de leitura, releitura, análise e interpretação, começamos pelos aspectos concretos e visíveis do texto, uma vez que a canção, bem como a poesia, tem um caráter de oralidade; sua face sonora e musical é facilmente captada. A musicalidade de cada canção é observada, mas não é aprofundada, apesar da temática, muitas vezes, apoiar o ritmo. As canções de João do Vale possuem ritmos variados. Algumas são facilitadas para memorização, outras menos. Não há uma constância rítmica quando se compara uma canção com outra constante de um mesmo disco, mas existe um ritmo inerente e particular que oferece cadência e sonoridade ao que é cantado.

Posteriormente, partimos para a indicação das palavras-chave ou palavras-tema, termos centrais que se repetem, ou que contaminam outros termos com sua sonoridade. Noções de verso, metro e ritmo não são alongadas, a não ser quando necessárias para a interpretação. Em João do Vale, o ritmo decorre quase sempre de uma métrica irregular; são poucos casos em que esse modelo não aparece. Mas não só dela decorre o efeito sonoro, há ainda repetições, pausas, entonações mais fortes e mais fracas dadas a determinadas expressões, aspectos que reunidos criam o ritmo da canção.

Em seguida, verificamos as expressões usadas pelo poeta, as filiações dos termos que escolhe e a ordem desses termos na sintaxe do texto. Em linhas gerais, são temas de suas canções: a relação de poder existente entre patrão e empregado, a vida no sertão, o homem e a mulher nordestinos, aspectos da cultura popular nordestina e elementos da natureza nordestina. Seu modo de compor faz parte de uma concepção de arte que está arraigada nas entranhas sensíveis do poeta e pode ser detectada. João do Vale é a voz da tradição popular que resiste no modo de vida da contemporaneidade. Sua visão de mundo está associada ao contexto sociocultural do Brasil desse tempo, revelando e reatualizando tradições em novos espaços e sujeitos.

É a própria canção quem sugere as linhas de análise. Entretanto, algumas técnicas auxiliam a encontrar esse caminho. Norma Goldstein (2008), com seu livro *Versos, sons e ritmos* e Sylvia Cyntrão (2004), com seu livro, *Como entender o texto poético*, contribuem no sentido das análises formal e rítmica dos textos. As duas pesquisadoras iluminam essa tese durante o processo de caminhada por entre o vocabulário, categorias gramaticais,

organização sintática e figuras, para que percebamos o efeito poético do cruzamento sintagmático e paradigmático e, assim, atinjamos alguns níveis de desvendamento dos textos.

A interpretação constitui-se como uma contribuição, não pretende ser única e nem soberana. Objetiva evidenciar como João do Vale tece as palavras e sugere múltiplos sentidos, a partir do entrelaçamento dos fios que organizam suas canções. Nesses termos, os textos abrem a possibilidade de reconhecimento da vida, do local e da nação sob a própria ótica e experiência vivida e constituída pelo artista. As suas visões de mundo sobre a existência e sobre o contexto político e social estão transfiguradas na canção por meio de um discurso testemunhal que também é poético, reivindicativo e contestador.

Para análise, foram consideradas as doze canções gravadas no LP *O poeta do povo*, gravado pela Philips em 1965 que, agrupadas em conjuntos, tematizam aspectos relacionados ao local e à nação. Para o estudo das canções, recorreremos às noções sobre literatura e testemunho, memória e violência: Jaime Ginzburg, Marcio Selligman-Silva, dentre outros que abordam o tema. Partimos da investigação do modo como a poética testemunhal de João do Vale reflete a sua interação com a cultura local e brasileira, sinalizadas pelas nuances temáticas que perpassam seus textos.

Consideramos, nessa tese, portanto, o artista que carrega a alma dos cantadores e trovadores do cancionário do Nordeste e de todo o Brasil, que de alguma maneira caminha ao largo da cultura livresca. Tomamos a direção de ouvir o que esse sujeito diz, antes de escrever sobre ele, compreendendo sua poética como uma voz que nos toca e que nos chega potencialmente carregada de entendimento sobre o que é essencialmente humano. Neste sentido, esse trabalho pensa sobre o imaginário coletivo que está apresentado nas letras de João do Vale, operário, fazedor de massa, mas que, tal como a aranha quando tece o fio da teia, soube manejar as palavras, devolvendo em forma de canção a “ciência que muita gente desconhece”.

CAPÍTULO 1

POESIA E MÚSICA: algumas considerações

Canto tanto as minhas penas
Como as minhas esperanças
Um canto pras morenas outras canto pras crianças
Tenho sempre uma cantiga ou faço alguma na hora
Pra consolo de quem briga pra o alento de quem chora

É feliz a voz do vento, é contente a voz da água
Mas o meu contentamento sai de mim com voz de mágoa
Mas se eu canto a dor que existe
É que sei que lá no fundo, todo canto, mesmo triste
Ameniza a dor do mundo
(Dori Caymmi e Paulo César Pinheiro – Voz de mágoa)

Dois objetos distintos lançam-se como vetores desse estudo: a música e a literatura. A recente inclusão da palavra cantada no campo das Letras têm causado notórias e controversas discussões. Compreender as canções de João do Vale, cancionista popular que se firma no terreno da música popular dos anos de 1950 a 1980, como matéria também do mundo letrado, elemento importante na formação cultural do brasileiro, é um desafio, uma vez que se está diante de um objeto instável, situado tanto no campo musical quanto literário e tema de interesse para a filosofia da arte, a crítica literária, a música e o pensamento estético de forma geral. Nas palavras de Tatit (2004, p.12), os cancionistas são “artistas híbridos que não se consideravam nem músicos, nem poetas, nem cantores, mais um pouco de tudo isso e mais alguma coisa.”

O interesse pelas relações entre a palavra poética e a linguagem musical cresce a partir do final do século XVIII, com as sucessivas formulações da visão romântica da canção atrelada à criatividade inata, primeira, transbordante e genuína da natureza humana. Essa visão romântica ainda perdura nos dias de hoje, apesar de algumas modificações. É comum que as abordagens das canções da poesia oral, dos povos que produzem canções sem o recurso da escrita, por exemplo, sejam entendidas, atualmente, em sua determinação cultural e não natural, variável em suas especificidades culturais e não enraizadas em determinadas propensões naturais humanas.

Claudia Neiva de Matos, em capítulo intitulado *Poesia e Música: laços de parentesco e parceria*, destaca dois eixos em torno dos quais é possível mapear alguns caminhos para discutirmos as conexões entre poesia e música:

A primeira pressupõe, entre poesia e música, uma relação idealizada de *parentesco*: certa similaridade ou equivalência intrínseca de predicados e poderes em ambas as artes, cujo princípio de harmonização poderíamos representar na fórmula $\text{poesia} \cong \text{música}$. Tal parentesco foi mais frequentemente aventado e debatido com referência a repertórios de música erudita fundamental e poesia literária, escrita, por outro. A segunda vertente dedica-se principalmente a interrogar as modalidades de *parceria* entre as duas artes: os processos de articulação entre texto poético e musical, que poderíamos representar na fórmula $\text{poesia} + \text{música}$. Estuda o modo como ambas se vinculam e adequam na construção dos fatos de palavra cantada, mediante a intervenção de um terceiro fator, que é a voz humana (MATOS, 2008, p. 83).

O interesse dos estudos literários na canção está no objeto estético de significação que rememora o próprio nascimento da poesia ocidental aliado à música, quando a presença do canto, como intervenção ativa da voz humana, transmitia o discurso poético, numa época em que a transmissão da arte verbal somente era feita via áudio-oral. Foram as elaborações da cultura da elite do Classicismo, a invenção da imprensa e o progresso de instrumentação musical alguns fatores responsáveis pela separação entre palavra poética e sonoridade. Tem-se agora de um lado a música instrumental e de outro a poesia escrita.

Os estudos sobre a poesia, então, circularam durante a Idade Clássica em torno das representações miméticas privilegiando as referências à arte do olhar. Até o final do século XVIII, a crítica não deixou de explorar a relação entre a palavra poética e as sensações visuais. Somente com a mudança dos paradigmas pré-românticos e com a ruptura da poética clássica, as teorizações sobre literatura se deslocam para a natureza interior, a vida emocional e os movimentos da alma, intensificando a reaproximação entre poesia e música.

O projeto estético do Romantismo, transpirando rebeldia e gosto pela liberdade, valorizou a emoção, a intuição e os aspectos psicológicos relacionados às formas poéticas. A poeticidade se manifestou por meio da valorização da subjetividade; a expressão do gênio criativo foi calcada na retomada do lirismo ancestral e no reconhecimento da cultura mais longeva da humanidade. Palavra e música aparecem com origens comuns: na paixão dos felizes, na necessidade de fazer o coração falar. Nesse sentido, os estudos literários, fortemente conectados à filosofia, passam a formular as afinidades entre poesia e música: inspirações musicais na poesia e inspirações poéticas na música.

Como podemos perceber, as reformulações modernas sobre a corporificação da palavra cantada por meio da voz começaram a ganhar espaço. O interesse pelas matrizes orais e populares durante o Romantismo faz o pensamento literário se dedicar à emissão vocal musicalizada sob efeito da “energia dos afetos” (MATOS, 2008). Essa teorização da

constituição da linguagem poética servirá à filosofia, à estética literária, mas, também, ao cientificismo do naturalismo pós-romântico. Influenciando boa parte do século XIX, as experimentações da linguagem poético-musical atingirão seu auge no Simbolismo, seja com suas operações musicais e linguísticas no plano estrutural do poema (Mallarmé) ou no parâmetro de criação cujas palavras e sons, cadência de versos e métrica invocavam discretas sugestões (Paul Verlaine).

Cresce também, por conseguinte, o interesse pelo estudo da música. Elucubrações sobre o pensamento crítico, teórico e historiográfico das artes musicais aproximam a música da poesia, dos recursos da palavra cantada e das articulações dos textos poéticos por meio da voz. São relevantes os estudos desenvolvidos sobre a ópera e sobre os *Lieder*²¹; esses últimos que, perdendo sua forma erudita e abraçando a forma cabocla, no Brasil, manifestar-se-ão em grande número na forma da modinha, gênero musical originariamente português.

De raízes medievais e trovadorescas, a modinha floresceu como gênero musical brasileiro durante o século XIX, arregimentando com muita força um número considerável de compositores e intérpretes em torno de poetas e textos que seriam, agora, musicados para serem cantados e ouvidos. Esses são, portanto, os primeiros sinais da associação entre música e literatura no Brasil, por meio do canto. Mais tarde, com o Modernismo e a heterogeneidade da sua linguagem, essa relação florescerá a ponto de praticamente serem confundidas.

A reflexão crítica contemporânea dos estudos literários – campo que tem se mostrado aberto para objetos que ultrapassam as fronteiras da escrita e do logocentrismo – sobre a relação poesia x música tem se movimentado em diferentes áreas e vertentes transdisciplinares. Destacamos duas, que a nosso ver, são interessantes: uma linha estética-formal (foco na compreensão da linguagem poética por meio de teorias e métodos analíticos de perspectiva formalistas, sejam linguísticas ou semióticas) e uma linha culturalista (foco nos trabalhos da literatura oral ou vocal, nas formas tradicionais ou repertórios mediatizados, por meio de estudos do campo folclórico, da etnomusicologia e da etnopoética).

A primeira aproxima a letra de canção do poema, tentando detectar em seu esqueleto a construção da forma lírica, da natureza intrinsecamente musical e poética, que sorvem o que é humano. A segunda aproxima a letra da canção da ideia de palavra cantada, da palavra que escapa a imobilidade do papel, que exige a presença viva da voz. A despeito da peleja em ter que escolher um dos lados da questão para nortear essa tese, observamos que

²¹ Palavra alemã que, remontando a Idade Média alemã, designa uma forma musical caracteristicamente alemã constituída por um texto poético cantado, com acompanhamento de piano. Entre os compositores de “lieder” encontram-se Beethoven, Schumann, Brahms, Wolf, Mahler, Richard Strauss. Fonte de pesquisa: <https://www.meloteca.com/dicionario-musica.htm#l>.

uma não necessariamente exclui a outra. Essa pesquisa não se ocupa com o trabalho de levantamento dos elementos poéticos e da análise estrutural e formal nos paradigmas literários tradicionais, mas se importa com a análise de sua estrutura léxico-sintático-semântica. Interessa, também, a qualidade de significados da palavra cantada, encenada por meio da voz, e sua perenidade no contexto de consumo. Por sua vez, reconhece que a força motriz da canção está para além das fronteiras de hierarquias e binarismos que teimam em classificar alta e baixa cultura, erudito e popular, universal e local, cultura letrada e oral.

A aproximação da música da poesia pode levar a associar a letra de canção ao poema. É importante ter a noção de que essas duas modalidades são distintas e possuem funções e efeitos variados. Lauro Meller (2010), em sua tese *Poetas ou Cancionistas? Uma discussão sobre a canção popular brasileira em sua interface com a poesia da série literária*, conduz à assimilação de que letra de canção não deve ser tomada como poema, nem quando ela detém qualidade estética:

Pensamos que a letra de canção não deve ser tomada como poema, nem mesmo quando ela detém qualidades literárias (caso de Chico Buarque, por exemplo). Em compositores cuja noção de literatura é superficial, como Cartola (...), o gesto de se publicar as canções em letra impressa nos parece ainda mais injustificável. Isto porque o que se pretendia homenagem – a suposta legitimação da obra em livro, o que encerra na verdade o preconceito de que a cultura letrada é superior à cultura oral – acaba por desnudar a fragilidade dessa escrita (MELLER, 2010, p.10).

Tampouco é interesse aqui definir a categoria na qual se encaixa o artista: cancionista ou poeta; entretanto, é impossível fugir desse debate, uma vez que essa tese lida com um *corpus* que se pretende estético em sua qualidade de originalidade e tratamento de temas, reunindo vários níveis de significação e concebido na esfera plurissignificativa das palavras.

Historicamente, sabe-se que a canção nasce e se desenvolve como manifestação popular e ocupa um lugar de circulação diferenciado se comparada aos tradicionais objetos líricos-literários. Entretanto, disputa o espaço do cânone, como uma poderosa manifestação de cultura contemporânea, a exemplo do recente caso de premiação do Nobel de Literatura conferida pela Academia Sueca para Bob Dylan: “por ter criado uma nova expressão poética dentro da grande tradição americana da canção”, diz a matéria do Jornal *O Globo*, de 28 de dezembro de 2016²².

²² Esta matéria está disponível em <https://oglobo.globo.com/cultura/livros/bob-dylan-finalmente-rompe-silencio-sobre-nobel-de-literatura-20378692>.

Esse fato indica e encerra de forma contundente toda e qualquer dúvida sobre a poesia nas letras de canções. Tendo sido, por diversas vezes, apresentada em forma de canção como “fatalidade do espírito humano” (SANT’ANNA, 2009, p. 13), a poesia mantém-se nas palavras cantadas pelo artista para extrapolar o natural, resistente ao tempo e compreendendo “uma linguagem que combina arranjos verbais próprios com processos de significação pelos quais sentimento e imagem se fundem em um tempo denso, subjetivo e histórico” (BOSI, 2008, p. 9).

Dentro dos muros acadêmicos, a relação poesia e canção tem sido ainda assunto para áreas como: semiologia, história, sociologia, musicologia e política. Fora, tem servido a cronistas, jornalistas, biógrafos e pesquisadores independentes. Segundo Matos (2008, p. 94) “Isso se deve também à própria valorização da canção popular mediatizada como objeto cultural, merecedor de investigação e comentário abalizado”.

Essa tese, portanto, é guiada pela ideia de que a plenitude da canção só se manifesta com o suporte musical, o potencial expressivo do arranjo, da interpretação e do estilo. Mas focaliza, além do texto das letras das canções, o canto em si, como um marcador de performance, e acredita que isso enriquece as análises. Gênero híbrido que é, necessita que à letra esteja associada uma melodia, mas também uma voz. A metodologia se inclina a um tratamento e análise do objeto como modalidade lírica autônoma, híbrida, compreendendo que a letra e a voz são passíveis de investigação.

Como texto poético, policódigo remissivo do imaginário coletivo²³, considera-se a canção o lugar de concentração e de condensação do processo de subjetivação em que o autor se faz e se constrói por meio da palavra, deixando, ao longo desse percurso, vestígios e contornos de um eu forjado numa outra textura diversa. Essa textura, por sua vez, é apagada para manifestar, muitas vezes, um sujeito estranho, singular, desconhecido.

A poesia, como linguagem, é o espaço do descentramento do sujeito. Quando se inscreve na letra, sua voz (do sujeito) deixa de lhe pertencer e passa a pertencer a muitos. Desapropriado de si, necessariamente perdido de si, a palavra toma então seu lugar. Pensar o cancionista de João do Vale é entender as letras de canção como exercício de linguagem e como forma poética que diz sobre sua experiência com a injustiça, as dificuldades, a seca, a miséria e os infortúnios da vida nordestina em meados dos anos 1950/1980.

O cancionista encontra nessa paragem matéria suficiente para elaborar composições recolhidas na recordação das coisas vividas, devolvendo um lugar nordestino

²³ Definição adotada por Sylvia Cyntrão em seu prefácio para o livro *Poesia: o lugar do contemporâneo* (2009, p.7).

fruto de sua memória, desenhado e delineado por ela. Seu lugar, sua gente e sua história estão o tempo todo regressando, uma vez que:

Não é aquilo que vivemos e depois esquecemos que regressa, na sua imperfeição, à consciência; somos nós que acedemos então a qualquer coisa que nunca foi, ao esquecimento como parte da consciência (AGAMBEN, 1999, p. 58).

O Nordeste e tudo o que lhe diz respeito – sua gente, suas lutas, dificuldades e alegrias – como parte de sua consciência, lhe atingem como vazio de não terem sido para ele o que ele desejava. Como um infante quando diz sobre o irrelevante: “a vanidade das palavras atinge verdadeiramente o centro do coração” (AGAMBEN, 1999, p.42). João do Vale, então, canta suas penas, tal como nos diz a canção de Dori Caymmi que abre esse capítulo, mas também suas esperanças e, “mesmo triste, ameniza a dor do mundo”.

1.1 Poesia e música popular brasileira: pra onde tu vais, João?

Olha meu mano eu não sou de farofa
Se chego acaba o catimbó
Na minha chegada vai relampear
Quem tiver dormindo, faço acordar
E vou tangendo quem for violeiro
Boto no chiqueiro e mando engordar
(Forró do Tianguá – João do Vale, 1956)

No Brasil, a relação poesia e música popular tem motivado os estudos literários desde o final do século XIX, expandindo-se durante o Modernismo até se consolidar hodiernamente. O número crescente de monografias, dissertações, teses, livros e ensaios demonstram o interesse por esse tema. Existe abertura e conquista de espaços cada vez maiores nos estudos acadêmicos para os textos que escapam da tradição grafocêntrica e logocêntrica.

Nomes como Silvio Romero, Mario de Andrade, Oneyda Alvarenga, ainda que muitas vezes interpretados como pertencentes a uma linha folclórica, de certo contribuíram de forma considerável para o estudo da formação cultural brasileira. Foram os primeiros a estudar a força expressiva das manifestações populares que envolviam a música no Brasil. Os extensos documentos e trabalhos desenvolvidos por esses intelectuais estruturam o conhecimento sobre a cultura rural e oralizada do povo brasileiro.

Seguindo o viés da pesquisa sobre a canção popular urbana, Affonso Romano de Sant’Anna foi um dos primeiros teóricos²⁴ a tentar aproximar de maneira sistemática a Literatura da Música Popular Brasileira²⁵ (esse rico terreno no qual coexistem vários tipos de música). Em seu pioneiro estudo, *Música Popular e Moderna Poesia Brasileira*, de 1976, traça paralelos entre as diversas escolas literárias e as manifestações musicais no Brasil e elabora um conjunto teórico que auxilia a compreender objetivos estéticos e políticos partilhados tanto pela poesia quanto pela canção, sem, no entanto, cobrar-lhes elementos que não lhes são próprios. Ao lado de Augusto de Campos e suas leituras sobre a bossa nova e o tropicalismo, Affonso Romano de Sant’Anna caminha ao largo dos discursos dos folcloristas urbanos – Mário de Andrade, Oneyda Alvarenga e outros – distanciando-se da ideia de autenticidade alargada durante todo o século XX.

Sobre a ideia de autenticidade na moderna Música Popular Brasileira, por sua vez, é importante salientar que essa é facilmente desconstruída quando se recupera, por exemplo, o lundu e suas ironias, críticas e letras, em tom de desafio, malícia e variados sentidos, ou, ainda, quando nos deparamos com Gregório de Matos²⁶ e sua relação com as toadas dos recônditos brasileiros. Não existe inovação que não esteja ancorada na tradição, como nos apregoa Haroldo de Campos (1977, p. 154)

Ampliação do repertório significa também saber recuperar o que há de vivo e ativo no passado, saber discernir no mole abafante de estereótipos que é um acervo artístico visto de um enfoque simplesmente cumulativo [...]. Todo presente de criação propõe uma leitura sincrônica do passado e da cultura. A apreensão do novo representa a continuidade e a extensão da nossa experiência do que já foi feito, e nesse sentido “quanto mais nós compreendemos o passado, melhor nós entendemos o presente”. Uma forma do teórico da comunicação Collin Cherry que casa com o lema poundiano: *Make it new.*

Acompanhando trabalhos e publicações de poetas e cancionistas do início do século XX, como Eduardo das Neves e Catulo da Paixão Cearense, que, segundo a pesquisadora Martha Abreu (2011, p. 71): “não precisavam esperar intelectuais de peso, como os modernistas de 1922 para ganharem projeção e público, ou para terem reconhecidos seus talentos e expressões como ‘brasileiras’”, pois “tinham projeção nas festas populares, nos teatros, no mercado editorial e na indústria fonográfica que dava então passos importantes”,

²⁴ Os primeiros estudos sobre a canção popular urbana aparecem em 1970, e passam por renovações em 1990.

²⁵ Entendida aqui como música urbana, por excelência.

²⁶ O poeta satírico Gregório de Matos Guerra (1636-1695), o “Boca do Inferno”, contribuiu para a criação do campo musical no Brasil do século XVII e foi um dos primeiros artistas a compor canções pelo viés do hibridismo musical, consagrando-se como um poeta-músico importante para o cancionário brasileiro. (TINHORÃO, 2010)

observamos que a produção de música popular brasileira contemporânea, incluindo o próprio João do Vale, deve muito a esses primeiros protagonistas responsáveis por construir essa trilha, uma vez que “as ideias de ‘música popular’ e de uma ‘música brasileira’ já circulavam e eram discutidas em diversos ambientes” (*Ibid*, p. 71).

O sujeito dessa investigação distancia-se temporalmente do crioulo Dudu (Eduardo das Neves) e de Catulo da Paixão Cearense. Entretanto, os esclarecimentos de Abreu (2011) sobre a relação da música com a poesia no Brasil dos anos de 1900 ajudam a compreender a produção valeana, principalmente no que concerne ao seu lugar dentro do campo de produção musical brasileiro, que inclui críticos, produtores e produtoras:

A estratégia de comparar os “poetas impecáveis” e os poetas do povo, procurando valorizar as qualidades dos últimos, não estava apenas na mente do esperto editor Quaresma. João do Rio também estabelecia comparações, mas em sentido bem diferente. Lamentava que os primeiros não estavam mais conseguindo agradar, já que não faziam “versos para toda gente”. Os poetas do povo, em compensação, ao brotarem na calçada, como cogumelos, tinham uma só preocupação séria – cantar. Cantavam como as cigarras e o canto dava-lhes “para viver no eterno verão desta terra abundante”. Quando não havia dinheiro, inventavam versos para uma música conhecida, mandavam imprimir e vendiam tudo por dois tostões. Com uma certa dose de inveja, João do Rio reconhecia que ninguém poderia ficar surpreso com o fato de que imprimiam e esgotavam edições, milheiros e milheiros de exemplares. Imprimiam como qualquer poeta, mas apenas eles vendiam. A maioria dos outros poetas (presumidamente os “grandes poetas”) acabava oferecendo seus poemas gratuitamente aos amigos. João do Rio estava, no fundo, reconhecendo e criticando a existência de um novo mercado editorial, muito bem representado pela Editora Quaresma: pujante, mas muito pouco seletivo em seu público (ABREU, 2011, p. 13).

Como se pode notar, o relacionamento da literatura com a sociedade brasileira passa pela canção. Há muitos motivos que explicam isso: o hábito de leitura do brasileiro, a propensão e identificação musical do povo... A indústria fonográfica, desde cedo, soube compreender isso e se mostrou sempre interessada pela produção dos poetas de rua, esses que cantam o cotidiano, nas praças e festas públicas, que atingem a sensibilidade de milhares. A canção popular da rua, seus temas e estilos foram capitaneados e cooptados pela indústria fonográfica e, mais tarde, no Modernismo, com sua aglomeração heterogênea de linguagens, voltou-se à poesia consagrada a exemplo do tropicalismo e da bossa nova.

Ainda no que tange à aproximação da música popular brasileira e o texto literário, notamos que há vários caminhos epistemológicos seguidos pelos pesquisadores brasileiros. Destacamos dois mais comuns: um histórico-formal (aproximando a canção da linguagem musical/ Luiz Tatit, José Miguel Wisnik e alguns musicólogos) e um histórico-cultural (canção como um projeto estético, político e ideológico). Ao que parece, essa

pesquisa encaminha-se em concordância com o segundo ponto de vista, embora essa visão tenha sido sustentada e propalada durante muitos anos por uma classe média escolarizada e intelectualizada.

João do Vale não era um jovem universitário, mas envolveu-se na proposta de mestiçagem que buscava, de certa maneira, a reafirmação da mistura e do encontro²⁷, seja nas gravações com Chico Buarque, seja na atuação do Teatro *Opinião*, ao lado de Zé Ketti e Nara Leão/ Maria Bethânia. Herdeiro de uma determinada tradição, incorporou a esses elementos da canção engajada e ofertou um produto musical que dialoga com seu lugar e seu tempo, mas que também é novo em sua realização.

Outras luzes sobre a relação da poesia com a canção brasileira são projetadas por Augusto de Campos (1974) e sua proposta de mudança de abordagem sobre a música brasileira produzida a partir dos anos de 1960. O pesquisador oferece um mergulho na ideia de “mistura”. Suas análises se dispõem em compreender a incorporação dos procedimentos modernos na música popular. Expõem o cenário em que estão postos dois grupos distintos: a esquerda nacionalista e os tropicalistas²⁸. Historicamente, estão apresentados dois momentos fulcrais para a música brasileira: um antes e um depois da bossa nova.

O cenário artístico-literário da década de 1960 esteve ainda ilustrado com a presença das poesias de vanguardas²⁹ em seus desdobramentos (Poesia Concreta, Poesia Praxis, Poema Processo e Poesia Semiótica), da música popular e da Poesia Marginal em suas multiplicidades (Violão de Rua, Poesia Viva, Ex-Poesia e Poesia de Mimeógrafo). Esses três contornos de manifestação poética aparecem em disputa, desagregando o suporte básico da criação lírica, dissociando as estruturas de realidade e desarticulando os polos linguagem e realidade. Segundo Anazildo Vasconcelos (2009, p. 51):

A música popular e a poesia marginal participam, igualmente, do processo de ruptura com o Modernismo³⁰, realizando o esgotamento da mentação

²⁷ A canção do século XX, em geral, indicou uma tendência para a tradição do encontro, exceto o RAP com seu caráter fragmentado.

²⁸ Importa saber que o Tropicalismo foi significativo por sua alusão aos problemas específicos da Música Popular Brasileira. Para saber mais, sugerimos: *Tropicália, alegoria, alegria*, de Celso Favaretto (1979).

²⁹ Movimentos vanguardistas e experimentais que se destacaram entre os anos de 1950 e 1970. Diferem-se das vanguardas europeias do início do séc. XX (cubismo, dadaísmo, futurismo, expressionismo, etc.), no entanto, na literatura brasileira, a poesia visual e fonética das vanguardas europeias foi retomada, formando os pressupostos formais da poesia da era tecnológica (CAMPOS, 1974).

³⁰ O modernismo ao qual o autor se refere trata-se do pensamento modernista que se consolidou no Brasil até os anos 1970. A Tropicália e o seu discurso de enfrentamento do público na primeira pessoa, conectando arte e política sob o lema “É proibido proibir” é considerado, por muitos críticos, uma ruptura com a tradição modernista da geração literária antecedente (poeta e cancionistas de 1960), mas também uma continuidade, uma vez que combatia a postura canônica e preconceituosa de valorização do passado, ideais dos antropofágicos.

lírca sobre a realidade, de forma equivalente ao esgotamento da mentação lírica sobre a linguagem, operada pelas vanguardas.

O número considerável de lançamentos de manifestos desde os anos de 1922 – para anunciar uma nova postura poética – e o excesso de formalismo das poesias de vanguarda tornavam embaraçada a situação dos poetas que atuavam nos anos de 1960, ainda afinados à tradição verbal de produzir por meio de palavras e versos. Alguns enfrentaram os brados vanguardistas e publicavam, ainda que clandestinamente; outros buscaram novas áreas de atuação: a música foi uma delas. Esse seria o momento em que, nas palavras de Sant’Anna (2009, p. 14): “Do ponto de vista formal/ estético [...] a poesia brasileira estava dividida numa situação esquizofrênica, não sabendo se devia ser “canto” ou “palavra”, razão ou emoção, poética ou cibernética.”

Os programas dos festivais da canção eram veiculados a um grande público de televisão e de rádio. Poetas que já atuavam no cenário literário passam a compor canções e essas tornam-se uma proposta poética interessante. Isso não quer dizer que poesia e canção passam a ser mesma coisa; ainda conservam suas especificidades, preservam suas características e coexistem harmoniosamente. Alguns traços simplificadores foram imprescindíveis para a presença definitiva da canção como proposta poética. Arnaldo Contier (1998), em seu artigo intitulado: *Edu Lobo e Carlos Lyra: O nacional e o popular na canção de protesto (Os anos 60)*, cita o consumo, a linearidade temática (simplificação estética das modas de viola) e o esgotamento do lirismo romântico (forte apelo emotivo-romântico da bossa nova e das canções de protesto):

Na realidade, essas canções de protesto apresentavam um forte apelo emotivo-romântico, criando uma certa ambiguidade entre a proposta marxista, o positivismo e o romantismo: a exaltação do negro (Zumbi ou do jangadeiro ou do violeiro) ou a *simplificação* estética de canções lidas como moda-de-viola, contrariando, por exemplo, a escritura de Edu Lobo em seu excelente *Ponteio*. Os temas amorosos, de colorações românticas e presentes nas canções bossanovistas - Tom Jobim, Vinicius de Moraes, Ronaldo Bôscoli, Carlos Lyra, Sérgio Ricardo - transfiguraram-se na canção de combate social - Edu Lobo, Vinicius de Moraes, Gianfrancesco Guarnieri, Capinam, Carlos Lyra, Sérgio Ricardo - em novos temas *amorosos*, que substituíram a exaltação da mulher, da paisagem carioca pelo enaltecimento afetivo do *povo brasileiro*. Neste caso, a criação de novos mitos harmonizava-se com esse imaginário... (p. 2/17).

A entrada de João do Vale no contexto da música popular brasileira é anterior a esse momento de amalgamento fecundo de canção e poesia dos anos 1960. A produção inicial insere-se no quadro das canções regionais, de tom ingênuo e peculiar sobre a vida

interiorana. Os sentidos são colocados para apreender a realidade exterior e reproduzir sensorialmente sua cultura local. A partir da apresentação pública no Teatro *Opinião*, o seu atravessamento no terreno da Música Popular Brasileira passa a revelar a figura de homem, compositor e intérprete de si mesmo, situado no interior de uma estrutura social determinada. O artista é constantemente afetado por condições sociais que, inclusive, interferem na maneira como, inteligentemente, adaptou-se ao gosto do público, mantendo-se em constante relacionamento com produtores e consumidores.

Seu exercício de linguagem é, por essa razão, campo para a compreensão de várias questões, inclusive intersemióticas, que envolvem a produção. A carreira artística acompanhou durante trinta anos o movimento social do campo musical brasileiro e o artista se inseriu em dois momentos específicos da música popular brasileira. Dos anos 1950 a 1960, aproxima-se do espaço das músicas conhecidas como regionais; a partir de 1960, suas canções inserem-se no espaço da canção urbana e estão cada vez mais na linha fronteira das canções de protesto e políticas.

1.1.1 O baião: paródia do cotidiano, invenção de Nordeste e da brasilidade



Foto João do Vale com Tom Jobim e amigos.
Fonte: <<http://blogferreirinha.blogspot.com/2013/04/joao-do-vale-muita-gente-desconhece.html>>

A música nordestina, ao lado da música caipira, esteve presente no mercado fonográfico brasileiro desde o início do século XX quando do surgimento do disco. Tem atuado na produção de cultura no país, seja com seu conteúdo amargo, desesperançoso, às vezes em tom de lamento, outras vezes, forte e agressivo. Influenciou e tem influenciado,

dessa maneira, o samba, a bossa nova³¹, a tropicália, o rock e o manguebeat³², por exemplo. Segundo Augusto de Campos, em seu capítulo *Da Jovem Guarda a João Gilberto*, há muito tempo que “caracarás e rouxinóis” dividem harmonicamente o mesmo céu das canções brasileiras: “[...] a dura aspereza do Nordeste encontra a doce secura da bossa citadina e com ela se harmoniza naturalmente.” (1974, p. 57)

Nos anos 1920, quando os apelos ufanistas exaltavam o exótico e o diferente como a marca de uma brasilidade original e despojada, foi na cultura popular e na sua aparência de coisa inalterada, envolvendo tanto traços locais quanto cosmopolitas, que se obteve o tão desejado sentido de autenticidade. As músicas folclorizantes e os ritmos dos batuques galgaram espaço para que, logo depois, o samba fosse transformado em símbolo de brasilidade.

Muitas gravadoras, a exemplo da Odeon³³, dispostas a explorar o mercado de músicas tipicamente brasileiras, apostavam nos ritmos das emboladas, dos maxixes, das toadas e do baião. O rádio, cumprindo um papel importante como disseminador dos ritmos nordestinos, a partir dos anos 1930, veiculava a música popular e aglutinava estilos regionais, ritmos internacionais e o samba. Nas palavras de Napolitano (2007):

Com a criação da Rádio Nacional, em 1936, encampada pela União em 1940, a música popular encontrava seu lugar definitivo na cultura brasileira. [...] a Rádio Nacional, mesmo estatizada, manteve uma grade de programação voltada para o lazer das massas [...]. A música popular tinha lugar privilegiado, com um elenco fixo de cantores e apresentadores que marcaram época e influenciaram outras emissoras. Em 1941, com a inauguração das transmissões em ondas curtas, a Rádio Nacional podia efetivamente ser captada em todas as regiões do Brasil (NAPOLITANO, 2007, p. 52).

O rádio, como veículo de massa, encurtador das distâncias, cumpria seu papel integrador e assim divulgava a cultura nacional. Consagrou um tipo de audiência que agregava, ao mesmo tempo, os gêneros nordestinos, sertanejos e estrangeiros e sua eclosão coincidiu com a chegada de João do Vale no Rio de Janeiro para trabalhar nas construções.

³¹ Sobre o provável elo entre o baião e a bossa nova, consultar: GARCIA, Walter. *Bim Bom: a contradição em conflitos de João Gilberto*. 1ªed. São Paulo: Paz e Terra, 1999 e MORAES, Jonas Rodrigues. *Polifonia e hibridismos musicais: relações dialógicas entre Luiz Gonzaga, Gilberto Gil e Torquato Neto* (Tese de doutorado). Doutorado em História Social. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2014.

³² “Pode-se comprovar a existência de marcas sonoras do baião no manguebeat, por exemplo, nas composições híbridas de Chico Science & Nação Zumbi, a exemplo da instrumental ‘Baião Ambiental’” (MORAES, 2014, p. 61).

³³ EMI-Odeon ou Odeon, no Brasil, foi uma gravadora que sobreviveu como uma subsidiária da EMI até o começo da década de 1990, quando acabou definitivamente.

A diversificação, no final dos anos de 1940, na programação do meio radiofônico, com sambas, marchas, baiões, *swing*, bolero, *fox*, conga e outros ritmos, preocupava os intelectuais ligados à questão da música brasileira no que tangia à separação do que era música de raiz, do que era regional e do que era música para vender. A propagação do discurso nacionalista, sustentado por uma estrutura e um contexto de poder do governo getulista, enaltecia a integração entre o povo brasileiro.

Importante para a inserção de João do Vale no mercado a partir dos anos 1950, a influência do rádio faz questionar sobre a tão alardeada, quase mítica, “autenticidade popular” com a qual sua figura parece ser tratada pelos apaixonados apreciadores de sua obra e por alguns pesquisadores. Aliás, autenticidade inventada parece ter sido desde sempre uma questão pertinente para a música brasileira; aconteceu com o samba, com o baião e não deixaria de acontecer com João do Vale.

É de supormos que a busca de ascensão socioprofissional, que já se cumpria desde os anos 1920³⁴ pelos talentos das camadas baixas, tenha se tornado uma estratégia comum ao recém-chegado João do Vale, consciente de suas habilidades em “tirar versos” musicais e antenado ao gosto do novo público que lhes pagava os serviços. O samba já havia se consolidado como música brasileira, envolvendo muitos grupos sociais diferentes. As audições e composições valedoras dessa época podem e devem ter sido marcadas por artistas sambistas que compunham o cenário musical, por exemplo: Zé Ketti, artista considerado um mediador transcultural³⁵, figura comprometida em manter a presença do samba de morro no mundo radiofônico dominado por outros estilos. Gravou em 1954 “A voz do morro”. Com diferenças de abordagens à parte, é possível encontrar nuances do mesmo discurso que reivindica para si uma representatividade popular, manifestada na canção de Zé Ketti, em “*Meu samba é a voz do povo*”, de João do Vale, gravada no LP *Poeta do Povo*, em 1965.

A Voz do Morro (Zé Ketti, 1954)

Eu sou o samba
A voz do morro sou eu mesmo sim
senhor
Quero mostrar ao mundo que tenho
valor

A Voz do Povo (João do Vale e Luiz
Vieira, 1965)

Meu samba é a voz do povo
Se alguém gostou
Eu posso cantar de novo

³⁴ A música popular e o samba aparecem no início do século XX como o traço mais forte e mais belo da identidade brasileira, marca de originalidade. Os artistas desse período compreenderam o recém mercado da discografia no Brasil e fizeram de sua atividade um negócio, ainda que não tenham obtido êxito financeiro.

³⁵ Termo de Fernando Ortiz, explicado por Hermano Viana em *O mistério do samba* (2012), que se refere às figuras que assumem a heterogeneidade num contexto que se pretende homogêneo, pondo em contato mundos diferentes.

Eu sou o rei dos terreiros

Eu sou o samba
Sou natural daqui do Rio de Janeiro
Sou eu quem levo a alegria
Para milhões de corações brasileiros

Mais um samba, queremos samba
Quem está pedindo é a voz do povo
de um país
Pelo samba, vamos cantando
É... pra melodia de um Brasil feliz

Eu fui pedir aumento ao patrão
Fui piorar minha situação
O meu nome foi pra lista
Na mesma hora
Dos que iam ser mandados 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

As duas canções trazem a voz em primeira pessoa e o clamor pelo reconhecimento do ofício de artista. Representam-se como samba ou porta-voz desse. Entretanto, a composição de João do Vale possui nuances testemunhais de um fato comum ao trabalhador brasileiro. A comparação do homem oprimido à *flor que o vento jogou no chão* arremata a ideia final de que há alguma esperança no enfrentamento da opressão, ainda que seja apenas não se render.

Uma outra voz que, por certo, também foi inspiradora para a carreira de João do Vale foi a de Luiz Gonzaga, que se consagrou Rei do Baião nos anos 1950. Lançado na Rádio Nacional, com o programa *No mundo do baião*, Luiz Gonzaga atingiu o auge ao aproveitar os sons rurais, transformando esse estilo musical no maior representante do povo nordestino. É reconhecido como a primeira manifestação significativa do ponto de vista da cultura de massa do Brasil. Seu rico contrato com o colírio Moura Brasil evidencia isso muito bem. Jonas Rodrigues de Moraes (2014), em tese de doutorado, intitulada: *Polifonia e Hibridismo Musicais: relações dialógicas entre Luiz Gonzaga, Gilberto Gil e Torquato Neto*, afirma:

Luiz Gonzaga instituiu uma identidade de artista regional, colocando-se como o representante de um “Nordeste” essencializado, homogeneizado. Não só por meio de suas composições propriamente ditas, como também por seu comportamento e performance musical, expressos em uma indumentária própria que reunia chapéu usado pelos cangaceiros e a roupa de couro do vaqueiro nordestino. Essa imagem pop de Gonzaga, com seu chapéu de couro, gibão e alpercata, desafiou o visual de bom mocismo com smoking e roupa de gala da era do rádio. Ademais, criou uma estética musical formada por um trio instrumental com zabumba, triângulo e *acordeom* (sanfona) para simbolizar um universo artístico do sertão nordestino (p.29).

Como podemos perceber, Luiz Gonzaga foi o primeiro porta voz da cultura marginalizada do Nordeste e chegou a influenciar o movimento da Tropicália, principalmente artistas como Gilberto Gil e Torquato Neto. “Antes dele o baião não existia. Era um ritmo do folclore longínquo do Nordeste”, explica Gilberto Gil em entrevista a

Augusto de Campos (Campos, 1974, p.191). Influente no Nordeste, Luiz Gonzaga conseguiu fazer com que a música desse povo - antes folclórica, coisa de feira e de cantadores - se convertesse em cultura popular não massificada. Indubitavelmente, foi a voz do Nordeste mais relevante para a construção do imaginário cultural brasileiro sobre esse lugar. Sobre sua inserção nesse mercado, Albuquerque Junior (2011) nos revela:

Sendo um artista com nítida visão comercial de sua carreira, além de utilizar os veículos de comunicação e se associar às empresas, Gonzaga desenvolve, como estratégia de afirmação do seu trabalho, uma estreita ligação com a Igreja do Nordeste, já que era profundamente cristão, e também com as oligarquias tradicionais, fato que muito inibiu uma postura mais crítica de seu trabalho, bem como influenciou consideravelmente na própria visão da região que irá veicular em suas músicas (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2011, p.175).

A consagração da música gonzaguiana acompanha esse novo momento em que o nacional e o popular passam a ser preocupação e parâmetro para a redefinição de toda a produção cultural e artística no Brasil. Os nordestinos acolhem e aclamam, em 1947, *Asa Branca*, canção que tematiza a migração para o Sul (lugar para uma vida melhor) e seu imaginário relacionado às ideias de libertação e esperança.

Ao lado dele aparecem outros estilos também nordestinos, como o coco, de Jackson do Pandeiro, mas é por intermédio do baião que o mercado conquista os migrantes nordestinos. Esse ritmo, segundo Moraes (2014) sofreu:

[...] processos de desterritorialização, reterritorialização e deslocamentos, de modo que se constituiu uma sonoridade realizada pelos povos em diáspora,³⁶ tornando-se uma cultura musical transnacionalizada e mundial (MORAES, 2014, p.80).

A produção discursiva de Luiz Gonzaga edificou-se por entre estranhamentos, diferenças, lembranças da terra natal, da infância, dos sons que retomavam o sertão. Circulou em todos os espaços possíveis: rádio, revistas e jornais, em um momento no qual a música popular produzida pelas camadas populares adquiria importância.

³⁶ Jonas Moraes (2014) trata o baião como um gênero saído de outras paisagens musicais e instituído no universo musical brasileiro por meio dos processos de deslocamento, desterritorialização e reterritorialização. Compreende que as diásporas negras pelo Ocidente (primeiramente pela via da escravidão, segundo pela via dos deslocamentos voluntários e em terceiro pela via dos deslocamentos de signos provocados pelo circuito de comunicação) foram fundamentais à essa mobilidade e à essa emergência do baião em outros territórios, uma vez que “proporcionaram o deslocamento e a desterritorialização de múltiplas sonoridades musicais, de tal forma que elas acabaram se reterritorializando nas Américas, especialmente no Brasil” (p. 84).

Registrou-se no imaginário brasileiro a ideia da música nordestina ligada ao ritmo festivo e dançante, ao mesmo tempo em que veiculava o ideário nacionalista e seus símbolos de brasilidade. A poética gonzagueana concentrou-se na invenção de um Nordeste como espaço da saudade, enquanto o tom revoltoso e reivindicatório da poética valeana extrapola esse limite, apesar da similaridade dos temas ligados ao sofrimento no sertão³⁷:

Asa Branca (Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, 1947)

Quando olhei a terra ardendo
Qual fogueira de São João
Eu perguntei a Deus do céu, ai
Por que tamanha judiação
Eu perguntei a Deus do céu, ai
Por que tamanha judiação

Que braseiro, que fornalha
Nem um pé de plantação
Por falta d'água perdi meu gado
Morreu de sede meu alazão
Por falta d'água perdi meu gado
Morreu de sede meu alazão

Até mesmo a asa branca
Bateu asas do sertão
Então eu disse, adeus Rosinha
Guarda contigo meu coração
Então eu disse, adeus Rosinha
Guarda contigo meu coração

Hoje longe muitas léguas
Numa triste solidão
Espero a chuva cair de novo
Pra mim voltar pro meu sertão
Espero a chuva cair de novo
Pra mim voltar pro meu sertão

Quando o verde dos teus olhos
Se espalhar na plantação
Eu te asseguro não chore não, viu
Que eu voltarei, viu
Meu coração
Eu te asseguro não chore não, viu
Que eu voltarei, viu
Meu coração

Carcará (João do Vale e José Candido, 1965)

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, cantando,
Carcará
Vai fazer sua caçada
Carcará come inté cobra queimada

Quando chega o tempo da invernada
O sertão não tem mais roça queimada
Carcará mesmo assim num passa fome
Os burrego que nasce na baixada

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

Carcará é malvado, é valentão
É a águia de lá do meu sertão
Os burrego novinho num pode andá
Ele puxa o umbigo inté matá
Carcará
Pega, mata e come
Carcará
Num vai morrer de fome
Carcará

É certo afirmar que o processo de construção e percepção da identidade regional nordestina, tematizada por João do Vale, foi preparado, no campo musical, por Luiz

³⁷ Isso não quer dizer que não seja possível encontrar na obra poética de João do Vale canções ligadas ao tema da saudade ou de apelo nostálgico. Entretanto, observamos, pela pesquisa quantitativa, que estas não constituem o foco principal de sua poética.

Gonzaga, entretanto João do Vale, na canção citada e em outras de sua autoria, foge do lirismo gonzaguiano. Conflagra uma realidade crua, revolucionária, sem clichês e imprevisível. Sua mensagem oscila entre o comum e o original. Rememora o Nordeste por outra via que não a de Luiz Gonzaga. Enquanto esse utiliza-se do ritmo, do grão da voz, da forma de cantar as expressões locais e, principalmente, da forma de vestir para significar o Nordeste, aquele foge da performance do gibão e do chapéu e tematiza o Nordeste como o espaço da luta, contra a exploração, a pobreza, a opressão e a violência.

A entrada de João do Vale no mercado obedece a essa trilha dos ritmos nordestinos tão em voga no início dos anos 1950 e ao processo de massificação e industrialização fonográfica brasileira. Sua obra, ao mesmo tempo em que influencia, é dominada pelo social e pelas circunstâncias externas a ela. Enquanto objeto estético, é parte das suas interpretações sobre o mundo, sobre a história e sobre a sociedade. Torna-se o que é ao ser recebido por um público ouvinte, que inserido na mesma estrutura, participa, interpreta e conjectura sobre o que ouve, num processo dialógico de construção.

Tito Damazo, em sua tese *O canto do povo de um lugar: uma leitura das canções de João do Vale* (2004), observa essa relação autor-obra-público como essência do cancionero de João do Vale. Para o pesquisador, as canções são a síntese dessa relação compositor e sociedade, no caso, o Nordeste, o que podemos ler em sua citação:

No cancionero 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 (DAMAZO, 2004, p.27).

João do Vale, sujeito antecedido pela palavra, ergue, portanto, sua carreira artística no solo dos discursos que já vinham se desenrolando sobre o Nordeste. Suas canções iniciais, a exemplo da sua primeira composição gravada, “Estrela Miúda”, materializam o jogo de intenções, de controle, de seleção, de organização e de redistribuição que proliferavam no terreno da produção artística e fonográfica sobre essa região. É uma canção marcadamente lírica, que explora as imagens sertanejas como um espaço inalterado, que ainda conserva o contato com a natureza e com a pureza dos sentimentos. É o Nordeste dos

anos 1950 sendo representado pelos traços preservados do romantismo do século XIX nas imagens de candura e lirismo romântico, aspecto que acompanha os textos de cunho popular.

Estrela Miúda (João do Vale e Luiz Vieira, 1953)

Estrela miúda que alumeia o mar
Alumiar terra e mar
Pra meu bem vem me buscar
Há mais de mês que ela não
Que ela não vem me olhar

A garça perdeu a pena
Ao passar no igarapé
Eu também perdi meu lenço
Atrás de quem não me quer

Estrela miúda que alumeia o mar
Alumiar terra e mar
Pra meu bem vem me buscar
Há mais de mês que ela não
Que ela não vem me olhar

A onda quebrou na praia
E voltou a correr no mar
Meu amor foi como a onda
E não voltou pra me beijar.

Aparentemente, João do Vale soube como se fazer reconhecer pelo seu discurso, soube requerer para si um lugar dentro desse contexto, não apenas por obedecer aos rituais inserção, mas por reconhecer-se como artista portador de uma esperada autenticidade. Ainda que, como foi dito, já existisse um discurso institucionalizado sobre o Nordeste³⁸, João do Vale o toma de forma nova. Luiz Gonzaga serve a ele como sinal, mas nosso artista rompe os limites que controlam e delimitam sua inserção no mundo das músicas nordestinas e, possivelmente, por conhecer o jogo de exclusão, volta-se para a composição de temas socialmente e politicamente relevantes, perdendo a imagem lírico-amorosa ou jocosa, depois do afastamento desse gênero dos centros urbanos.

³⁸ A ideia de Nordeste aparece na segunda metade do século XIX e ganha força nas três primeiras décadas do século XX, a partir dos discursos regionalistas da elite como estratégia para reverter o declínio econômico e político da região. O espaço nordestino foi instituído e constituído historicamente por meio do diálogo com a literatura, cinema e artes plásticas, tendo como eixo unificador dos discursos o sertão, a seca e o flagelo, ignorando-se as regiões úmidas, representações aquelas sobre a região que perduraram durante muitos anos (TROTTA, 2012).

Entretanto, a vida nordestina continuou sendo tema frequente em suas canções. Sua imagem, associada à identidade nordestina, foi importante para a revelação de sua figura como intérprete de si mesmo no show *Opinião* em 1964. É com esse conteúdo que o cancionista adentra a música popular e com ele também se firma e ascende, nunca o abandonando. Isso demonstra sua estratégia de autoconstrução como artista e do fortalecimento do discurso poético e musical sobre o seu lugar e, conseqüentemente, sobre sua identidade e o de sua gente, ao tempo em que reivindica atenção e atuação do poder público para essas questões.

Esse primeiro momento de inclusão no campo musical brasileiro não revelou nitidamente o reconhecimento à figura de João do Vale. Suas composições eram somente gravadas por outros intérpretes, renomados por sinal, o que evidencia certa reputação. Eram composições que se detinham ao Nordeste como o espaço do passado alegre e festivo, apesar dos problemas climáticos e das duras relações sociais e de poder.

Contudo, sua voz, como símbolo de brasilidade, está presente e se acomoda nesse espaço, porque a canção inaugura reiteradamente a relação de um sujeito identificado e diferenciado com o outro. Baiões compostos nessa época, a exemplo de “Morena do Grotão” (1955, em parceria com José Candido), indica-nos a maneira de ser nordestina, a sua alegria, o estado de contentamento e veicula uma imagem do corpo do artista, mesmo que não seja ele o intérprete. Certamente, as músicas cantadas por ele mesmo fazem-se com mais perfeição e atingem o ouvinte de forma diferenciada.

Morena do Grotão (João do Vale e José Candido, 1955)

Foi num pagode que fizeram no Grotão
E veio o povo de Pedreiras pra dançar
Mas quando foi lá pra alta madrugada
O povo de Pedreiras começou a porfiá

Querendo ser, o terror do lugar
Na dança de coco, os maiorais
Começou a discussão

Quero ver
Quem tira o couro das morenas do Grotão
Quero ver
Quem tira o couro das morenas do Grotão
Quero ver
Quem tira o couro das morenas do Grotão

Mas as morenas tiram o coco é de amargar
Sapatearam e não deixaram se vencer

E casa desceu de chão a dentro
E o povo dançando, acompanhou ela descer

Quando veio o romper do dia
Já estavam bem longe
Mas eu inda ouvia
Quero ver

Quem tira o couro das morenas do Grotão
Quero ver
Quem tira o couro das morenas do Grotão
Quero ver
Quem tira o couro das morenas do Grotão

Passou dez dias e eu não vi ninguém voltar
Aí passei um telegrama pro Japão
Para saber se lá tinha chegado
O povo de Pedreiras e as morenas do Grotão

Me responderam que estavam se aproximando
Um bruto tropel e um povo cantando
Quero ver
Quem tira o couro das morenas do Grotão

Esse fazer musical de João do Vale, relacionado à veiculação e disseminação dos ritmos nordestinos, vinculou-se à sua prática social e cultural, resgatando algo de memória afetiva sobre o espaço. Demarcou sua identidade, de outros artistas e grupos e integrou-se à noção de povo e de cultura brasileira como manifestação heterogênea. O uso da música, se é que podemos falar assim, dá-se, nesse momento, no campo do pitoresco, do divertido, do curioso e do ritmo envolvente que conclama.

No entanto, como se sabe, o espaço ocupado pelo baião ficou restrito aos ritmos regionais. Apesar de ser muito bem recebido por uma parcela considerável da população, ainda era pensado pelos críticos sob uma ótica ideológica e cultural. Esse pode ter sido um dos motivos pelos quais esse ritmo foi rapidamente apartado do que se poderia consagrar como música popular brasileira nos anos 1950: lugar do samba e da bossa nova. Na visão de Tinhorão (2010, p. 323):

O predomínio do modelo americano [...] levou no plano dos costumes e do lazer urbano a um processo de americanização destinado a atribuir a tudo o que parecesse “regional” ou “nacional” o caráter de coisa ultrapassada.

Essa visão, embora dissonante, revela o caráter não-homogêneo do campo musical brasileiro, ora se voltando ao samba, ora para os ritmos folclóricos, ora para os ritmos urbanos. Denota que a ideia de música, como elemento da cultura brasileira, é

construída na tensão e no conflito. Por esse motivo, julgamos importante esclarecer que o critério ideológico e político que aparta a cultura nordestina do cenário musical brasileiro divide, afasta, mas não encarcera as produções regionais e nem as de cunho popular, que continuam a ser praticadas e estão sempre presentes no mercado e nos espaços propícios.

Esse reconhecimento do aspecto plural da cultura brasileira é importante para diferenciar a situação de João do Vale. O cancionista tem como matéria-prima seu cotidiano físico, simbólico e imaginário. Engendrado no chão da cultura popular maranhense, é impossível separar sua matéria de existência da esfera espiritual ou simbólica que o compõe. As produções envolvem modos de viver³⁹ de um sujeito que tem na sua criação poética corpo e alma, o orgânico e o moral, pulsando a um só tempo. Pertencer a cultura popular, entretanto, não o impediu de ser absorvido pela cultura de massa, e muito menos, mais tarde, pela cultura universitária (com as canções de protesto). As críticas sociais presentes nas canções seriam um dos pontos distinguidores entre João do Vale e Luiz Gonzaga, uma vez que esse último evitou os embates sociais.

A linha tênue que separa realidade e ideologia nas produções valeanas espelha os movimentos políticos que se instauraram no momento de seu acesso. A Era Vargas e seus fundamentos sobre a nação ditam a ordem estabelecida e a poética valeana parece ceder a isso ao elaborar e reelaborar temas que se ajustam ao interesse da nação. A poesia popular, oralizada, passada de uma geração a outra, serve como suporte para um engendramento mitológico sobre o nordeste e o nordestino.

João do Vale lida poeticamente com esses mitos nacionais. O homem nordestino é apresentado como valente, como aquele que não se submete, preferindo muitas vezes a busca por melhores condições à acomodação. A migração, tema velho conhecido da modernidade tardia brasileira e sua literatura, recebe um tratamento destoante. É uma partida necessária, urgente, que envolve ganhos e perdas. Não há nada romantizado nessa partida, somente a realidade fatigante e pesada:

³⁹ Modos de viver usando as palavras de Alfredo Bosi (1992), ao definir a cultura popular: o alimento, o vestuário, a relação homem e 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...

Fogo no Paraná
(João do Vale e Helena Cavalcanti do Nascimento, 1964)

– é, toda hora vem gente dizem fulano viajou
– foi pro sul
– é isso aí
– mais cedo ou mais tarde, todo mundo vai
– mais num é pra "enricar" não
– é só pra viver

Seu Zé Paraíba, Seu "Zé das Criança"
foi pro Paraná, cheio de esperança
levou a "muié", e seis "barriguidin"
Pedro, Joca e Mané, Ceverina, Zefa e Toin

No Norte do Paraná
todo serviço enfrentou
batendo enxada no chão
mostrou que tinha valor
dois anos de bom trabalho
até cavalo comprou

a meninada crescia
robusta e muito animada
a "muié" sempre dizia
ninguém tá com pança inchada
tudo igualzim a sulista
de buchechinha rosada

se nordestino é pesado
é do outro vicio o cavaco
é como diz o ditado
corda só quebra no fraco
deus quando dá a farinha
o diabo vem e rouba o saco

aquele fogo maldito
que o Paraná quase engole
José lutava com ele
acompanhado da prole
vós misse fiquem sabendo
que José nunca foi mole

depois de tudo perdido
José voltou pro ranchinho
foi conferir os meninos
tava faltando Toinho
voltou em cima do rastro
gritando pelo caminho

cadê Toinho, cadê Toinho
responde Toinho
cadê Toinho
vem cá Toinho
escute Toinho
cadê Toinho

Os simulacros sobre o cotidiano nordestino são apresentados na canção de maneira a mitificar esse novo lugar de ganhos e perdas. A dura realidade corresponde a anos de trabalho duro na terra e a perda do filho, que dói na alma do eu-lírico. O percurso da vida do pobre nordestino que se aventura em terras outras que não a sua se arquiteta também pela via da dor, pela distância afetiva daqueles que ficaram para trás. Esse novo olhar sobre o imigrante vai sendo, aos poucos, absorvido pelo imaginário brasileiro. E João do Vale, como vemos, participa desse processo.

Mais tarde, nos anos 1960, a partir da mudança no cenário político e social do país, novos lugares estarão ainda mais internalizados. Ao lado da evidência das imagens do sertão com sua população faminta, coronelismo e outros temas, teremos também o morro, as favelas, as misérias e as periferias dos centros urbanos, como poderemos ver no tópico seguinte.

1.1.2 “Aridez agressiva”: o caso das canções de protesto

Cantar é mais do que lembrar
É mais do que ter tido aquilo então
Mais do que viver do que sonhar
É ter o coração daquilo
(Trecho da canção “Jenipapo absoluto”
Caetano Veloso)

O tratamento das canções engajadas brasileiras esteve desde o início relacionado com a noção de arte como conscientização das massas e da música como espaço para repensar o outro, percepções nacionalistas que direcionaram a produção musical de forma intensa durante a vigência dessa matriz musical. Entra-se nesse prado para perceber a relação de João do Vale com a cultura brasileira e com a afirmação da identidade nordestina, por meio dessas sonoridades.

As canções de protesto surgem com essa nomenclatura, no Brasil, nos anos 1960, acompanhando o *protest song* norte americano⁴⁰. Julio Medaglia (1974) coloca-as com outro nome. Chamando-as de “canções de participação social”, o autor visita-as como uma linha originária da bossa nova, que resulta em duas formas de expressão: uma relacionada aos problemas do subdesenvolvimento, da reforma agrária, da posse de terra e da linguagem

⁴⁰ Músicas de protesto difundidas com esse nome a partir dos anos 1960 nos Estados Unidos denunciavam a situação do negro naquele país.

agressiva e a outra relacionada ao lamento das condições sub-humanas do morro e do Nordeste, assumindo uma posição menos crítica. Sobre isso, o autor nos diz:

Sendo a BN uma realidade oriunda da faixa urbana da população; tendo essa faixa da população melhores condições materiais e práticas de receber informações, via livros e periódicos; sendo a BN um movimento preponderantemente jovem, constituído, em grande parte, de estudantes; sendo o jovem e o estudante em todo país subdesenvolvido o mais vivo estopim de inflamação político-ideológica, compreende-se o surgimento de uma linha de canções de cunho participante. Mas o próprio sentido musical da BN colaboraria para tal, pois se trata de uma música alheia ao que chamamos de "sentimentalismo" barato, chavões poéticos, virtuosismos vocais, para ser uma manifestação musical concreta e direta. Assim, em sua própria estrutura, ela permite a exteriorização da mais variada temática, que pode ir de um problema individual de amor a um problema coletivo de fome (MEDAGLIA, 1974, p.88).

Ao utilizar a música produzida pela bossa nova como uma maneira de analisar de forma precisa o Brasil e o brasileiro, Medaglia (1974) ressalta a situação que anima esse estilo musical, o entendimento de seus produtores e a infraestrutura criada para que o talento e a sensibilidade aparecessem.

Para Augusto de Campos (1974), no entanto, as canções de protesto surgem inicialmente nas sátiras de Juca Chaves e depois aparecem nas produções de Carlos Lira, como reação ao sentimentalismo das letras bossa novistas (amor-dor-flor) e ao heroísmo romântico tão presente nas canções brasileiras. O Nordeste, nesse sentido, aflora “com sua “presença” paradigmática, quase simbólica, do desajuste social, como matriz referencial das canções de protesto” (CAMPOS, 1974, p. 61).

Signo ideológico, dialético, efeito da estrutura social brasileira, as canções de protesto, engajadas ou participantes aproximam-se do povo, retornando, por um lado, à concepção nacionalizante e folclorizante dos primeiros modernistas, e potencializando, por outro, o horizonte social de quem as compõem. O período da frutificação das canções engajadas no Brasil foi acolhido por um público bem definido, ávido por expressões que demonstrassem crítica ou desagravo ao que estava instituído politicamente. O sucesso de Nara Leão, com suas canções participantes, deve-se em parte a esse contexto, bem como as canções valedoras, que com sua “aridez agressiva”⁴¹, suas marcas vivas, móveis e plurivalentes, anunciaram o marasmo, o abandono e a sobrevivência do homem nordestino.

⁴¹ Termo cunhado por Julio Medaglia (1974, p. 90).

Como cultura de massa – como já sabemos, era veiculada pelos programas de TV, de rádio e nos festivais e atingia pessoas de todas as classes sociais, quando o espaço na série literária ocupado pelas estéticas tradicionais e as vanguardas era intransponível – as canções participantes pretendiam convencer seu público tendo como base aquilo que já era conhecido, desejado, que seria confirmado: a reivindicação do discurso sobre a nação.

João do Vale, artista atento a tudo isso, soube plasmar esse momento. Ao inserir-se, mesmo que inconscientemente, no circuito das canções engajadas, seguiu o fluxo, oscilando entre o baião e a canção urbana, revelando nuances de um e de outro, transportando ideologias, refletindo o mundo social e mantendo o significado de suas produções também fora da própria canção, transformando-as, doravante, em signo ideológico.

Mikhail Bakhtin (2006), com sua valorização da natureza social da fala, da enunciação e a relação da realização da palavra com a estrutura social ajuda a estabelecer uma leitura ideológica das canções vaneanas. O autor diz:

[...] a palavra é a arena onde se confrontam aos valores sociais contraditórios [...] A comunicação verbal, inseparável das outras formas de comunicação, implica conflitos, relações de dominação e de resistência, adaptação ou resistência à hierarquia, utilização da língua pela classe dominante para reforçar seu poder etc (BAKHTIN, 2006, p.15).

Nesse espaço, no qual símbolos, gostos, estilos de vida e disputas culturais, econômicas e políticas estão constantemente sendo negociados, João do Vale retoma as marcas sonoras maranhenses e as reelabora tomando de empréstimo as sonoridades das canções urbanas. O exame de suas produções revela que há uma espécie de fusão das escutas musicais ligadas à memória do artista e às escutas ideológicas que rondavam o Brasil nos anos de 1960. Os discursos verbalizados sobre os temas da revolução, da liberdade ou da própria história do Brasil alinham-se à lógica da comunicação ideológica, da qual não havia como João do Vale escapar: “a lógica da consciência é a lógica da comunicação ideológica, da interação semiótica de um grupo social” (BAKHTIN, 2006, p. 34).

Sobre a atmosfera que pairava sobre as artes no Brasil nos anos 1960, Sant’Anna explica que:

[...] o teatro, o cinema, a literatura e a música se cruzaram, movidos por interesses ideológicos e estéticos. Alimentavam-se mutuamente dentro de um mesmo projeto social e socializante. Era natural, portanto, que a poesia se desenvolvesse aí com certa violência distanciando-se do classicismo da Geração de 1945 e das experiências formalistas das vanguardas de 1965. A rigor o texto afasta-se da série literária. A chamada “literariedade” do texto

passa a ser algo secundário. Música popular e poesia encontram-se despidas das pretensões estéticas tradicionais. Preocupam-se antes com a “mensagem”. Por isso é que se pode dizer que nessa altura não há apenas a *equivalência* entre a série musical e a literária, mas uma *identidade*. Não correm paralelas, antes se misturam (SANT’ANNA, 1976, p. 52).

Essas palavras levam a inferir que, ideologicamente, muitos artistas já haviam internalizado a ideia de Brasil revolucionário, que vinha se manifestando desde os anos 1930, e estavam dispostos a tomar uma posição diante da provável transformação do país, principalmente por meio da arte⁴². Nos anos 1930 também se começou a pensar na música popular brasileira como um projeto cultural e como categoria histórico-sócio-cultural. Ao desejo de nacionalização da arte, somou-se a atuação poética da geração de artistas que, nos anos 1960, conceberam a canção como objeto pensante, híbrido, representante legítimo do projeto poético e social brasileiro.

Nesse contexto propício para a presença definitiva da canção como proposta poética, a linearidade temática das modas de viola cedeu espaço ao lirismo romântico da bossa nova, que esgotada ao limite com seus temas que exaltavam a mulher, a paisagem carioca e os novos temas amorosos, foi ideologicamente sucumbida pelas canções de protesto e seu outro esgotamento lírico-romântico: o povo brasileiro, configurando-se na mitificação do sertão e do morro.

A brasilidade marginalizada pelos centros urbanos industrializados ocupava as favelas e as periferias nos anos 1960. O morro tornou-se espaço comum a ser representado, assim como o sertão e suas populações famintas manipuladas pelo imaginário conservador, o messianismo religioso, o catolicismo, a cultura afro, o mandonismo local e o coronelismo. Duas tendências manifestavam-se no plano musical: de um lado, o mundo rural, da música sertaneja, do retirante nordestino, da moda de viola, do baião, da embolada, do xote e das toadas (manifestações que aos poucos foram retornando ao seu lugar de origem, sendo empurradas do centro-sul do Brasil); de outro, o mundo urbano, das canções urbanas, da música do morro, do samba, do pandeiro e dos ritmos sincopados.

O conceito de arte engajada propalava-se como verdadeiro manifesto político e havia uma exigência por parte dos críticos, produtores, artistas e público de que as produções estivessem antenadas aos programas da Centro Popular de Cultura (CPC) e do Teatro de Arena, aos Ensaios de Mario de Andrade sobre a música brasileira, ao Instituto Superior de

⁴² Entendimento que se aplica ao caso das canções de protesto. Outros, como os poetas da Poesia Marginal, não se adequaram ao experimentalismo das vanguardas e optaram por poemas datilografados e mimeografados, alocando-se fora do circuito da série literária, mas conservando a comunicação paraliterária.

Estudos Brasileiros (ISEB), aos Cadernos do Povo e ao imaginário que circulava no contexto político de tomada de poder pelas mãos do povo. Isso demonstrava a compreensão dos artistas sobre a necessidade de profundas transformações na estrutura de poder. As canções serviam, então, como denúncia, como alerta e, muitas vezes, assumiam um papel pedagógico e conscientizador, revelando uma intensa preocupação com o conteúdo, diferente das canções bossanovistas, preocupadas, sobretudo, com a estética. Arnaldo Contier (1998) aprofunda essa ideia quando diz que:

Em linhas gerais, a canção de protesto aflorou como uma tensão entre o mundo do artesanato (produção individual) e a indústria cultural (momento de sua absorção por segmentos do mercado consumidor de discos); ou entre o discurso da dominação (censura + Estado autoritário, que procurava eliminar do mercado canções consideradas subversivas temas políticos ou amorosos/ sexuais) e o discurso sacralizado por setores das esquerdas, em seu matiz ufanista ou de exaltação da canção participante ou entre os partidários de um sectarismo preso à Bossa Nova ou o Tropicalismo, como modelos ligados à modernidade musical (CONTIER, 1998, p.3).

Nesse sentido, considerando algumas canções de João do Vale como engajadas, percebemos que além de objeto artístico, refletem uma realidade: o testemunho da vida nordestina, a exploração do homem pelo poder, a picardia amorosa dos bailes do sertão, a luta por direitos e tudo o que mais for possível pensar sobre o Brasil dos anos de 1950 a 1980. Se, de um lado, parece endossar o discurso ideologicamente e historicamente estabelecido pelas canções de protesto, João do Vale desloca-se nele, produzindo um efeito estranho, inquieto, adverso, porque fala de um sujeito distante dos centros urbanos e, ainda assim, com características tão próximas; um sujeito, nesse sentido, movente, faltante de um lugar fixo.

É o seu sistema de representações que revela esse deslocamento de identidade. Importa entender que estamos diante de um sujeito forjado na modernidade tardia brasileira, moldado pelas múltiplas relações vivenciadas, inacabado, incompleto, ambíguo e cindido. Como apoia Hall (2006), é o sujeito que emerge (na e) da crise do sujeito moderno. Conceitos de descontinuidade, fragmentação, ruptura e deslocamento, características que dominam a modernidade tardia, estarão presentes na trajetória e na produção do artista. Ao focalizarmos suas representações culturais e o Nordeste como forma de um sistema de representações simbólicas, encontraremos as intenções de um artista preocupado em pertencer e identificar-se culturalmente.

Não é possível falarmos em projeto estético no caso de João do Vale, uma vez que não há esboço de um plano conscientemente delineado pelo compositor para mobilizar sua

produção dentro do contexto cultural e musical brasileiro. Entretanto, de algum modo, suas canções transpõem o aspecto particular de objeto artístico e manifestam-se como material semiótico, portanto, ideológico, fruto de uma consciência individual que se liga a outras numa cadeia também ideológica e se situa no processo de interação social. Ao falar do *eu*, manifestam o *nós*. Se são tomadas como testemunho de sua própria vida ou como atividade inventiva, esse fenômeno ideológico deixa-se ver com maior clareza.

É nesse espaço de flutuações e dispersões que João do Vale faz-se artista. Sua biografia revela que as letras elaboradas nesse período contrastam com o contexto no qual as canções de protesto se desenvolveram. Primeiro, porque não se destinariam direta e conscientemente ao protesto político e segundo, porque sua temática é o mundo rural. Recuperando-as desse modo, confirmamos a existência de um interlocutor, de um espectador e de um ouvinte que toma esse signo e o interpreta à sua maneira, diante do contexto que lhe é apresentado e com o qual convive. O sistema semiótico construído pelas canções consideradas como “de protesto” exprimia a ideologia de repulsa e as reivindicações presentificadas em João do Vale.

Ele que desde os anos 1950, com o baião, veio tentando sustentar-se nesse universo, é só a partir da sua atuação no Teatro *Opinião* – espetáculo de muitas vozes e de preocupação manifesta com o aspecto social do texto – interpretando suas próprias canções que ganha destaque e se expõe definitivamente ao mundo. Por outro lado, os diálogos que manteve com o cinema, com o teatro e com a música indicam os matizes político-estéticos que o mantiveram nesse espaço. As interpretações sobre cultura popular dos produtores, dos intérpretes, dos artistas e do público alinhavam-se a suas práticas de expressar o máximo de brasilidade possível.

No campo artístico, a noção de sujeito centrado, dotado de razão e de consciência deu lugar a uma concepção mais social do sujeito. Identidades parecem se esvaziar e se diluir com a modernidade. Mas como isso se evidencia em João do Vale? Artistas engajados dos anos 1960 mostraram a perda de sua identidade sustentável posicionando-se à margem, como que se dessem as costas à realidade externa? Parece que não. A consciência coletiva que engendrou os passos dos artistas na década 1960 afigurou-se como uma saída de si. Os sujeitos se abrem à alteridade e se apresentam como plural. João do Vale representa nas composições identidades diversas, mas essas não chegam a ser díspares, conforme é possível percebermos na canção “A lavadeira e o lavrador”, faixa 6, do LP *O poeta do povo*:

A lavadeira e o lavrador (João do Vale e Ary Monteiro, 1965)

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

Notamos que os padrões rompidos por João do Vale referem-se, como já apontamos, ao aproveitamento da temática nordestina, emprestada do baião, para se falar sobre a situação política e social do país. A canção engajada, até então produzida por universitários, encontra uma nova voz que, de alguma maneira, sabota a soberania intelectual pela expressividade de um discurso capaz de conclamar o outro apartado do centro urbano.

Sua música valia-se pelo exotismo, pelo estranho, pelo diferente, pelo cultivo de um ritmo singular e foi recebida como novidade. Para ser aceito não precisou de trajes nordestinos, mas também não usou terno e nem *smoking*, o que indica certa preocupação em

não prejudicar a noção de singularidade sobre aquilo que é ser brasileiro. Não há intenção de criar outra mensagem a não ser aquela do homem comum que canta sobre o que sabe.

Ele pode ter sido apropriado pela ideologia da classe média intelectualizada e consumido como produto pela classe média emergente e classe mais alta, mas o avistamos como alguém que também ultrapassou esse limite, uma vez que seu conteúdo parece reverter-se em crítica e denúncia, ordenando de modo diferente a realidade ao recusar os temas urbanos das canções então correntes.

Entroniza, ao lado de Geraldo Vandré, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Sérgio Ricardo, Ruy Guerra e outros, o sertão nesse espaço das músicas politizadas. Conscientemente, as canções vanguardistas não se apresentam sob um espírito de destruição e de transgressão de valores cristalizados. Entretanto, sua consciência artística reconhece a existência de uma hegemonia excludente e se posiciona historicamente no projeto de cultura nacional-popular, encarregado de construir a identidade cultural, a unidade social e ao mesmo tempo a ideia de legitimidade diante do contexto geral.

Nas palavras de Adauto Novaes, no prefácio do livro *O nacional e o popular na cultura brasileira: Música*, de Enio Squeff e José Miguel Wisnik (2004), o nacional-popular “é essa unidade que destrói as diferenças culturais e impede a identificação do indivíduo à sua classe, raça e etnia” (p.10). Esse projeto, ao reconhecer a realidade cultural nordestina em João do Vale, transformou-o em símbolo da cultura nacional e deu a ilusão de que as diferenças foram mantidas quando todas puderam estar protegidas no guarda-chuva do nacional-popular. A multiplicidade dos desejos da cultura nordestina e da cultura negra, por exemplo, foi transformada em um único desejo: o de participar do sentimento nacional.

Assim, a ascensão de João do Vale como um artista negro, descendente de escravos, vivendo nas diásporas africanas⁴³ e atuando nos anos 1960, ganhou ares de uma identidade cultural construída na colagem de discursos hegemônicos, segundo os quais todos somos iguais. Isso ampliou ainda mais as zonas de silêncios sobre os fluxos, as trocas culturais e as reflexões sobre a modernidade e seus dissabores promovidos por negros e seus descendentes. Essa imagem não ficou evidente, mas a indústria fonográfica brasileira soube (e sabe ainda) usar essa produção musical negra para ganhar dinheiro.

Paul Gilroy (2001), em seu livro *Atlântico negro*, analisa as expressões artísticas que emergiram da cultura dos escravos. Mostra que a música e a dança substituíram o que lhe era negado: “a arte se tornou a espinha dorsal das culturas políticas dos escravos e da sua

⁴³ “Sob a chave da diáspora, nós poderemos ver não a raça, e sim formas geopolíticas e geoculturais de vida que são resultantes da interação entre sistemas comunicativos e contextos que elas não só incorporam, mas também modificam e transcendem.” (GILROY, 2001, p. 25).

história cultural" (p. 129). Nos dias atuais, como sabemos, ainda representam dispositivos importantes na luta por emancipação, cidadania e autonomia negra.

Inserido nas linhas cosmo-políticas que têm possibilitado às populações negras que vivem na diáspora negra a formação de uma cultura híbrida que não se encontra encerrada em fronteiras étnicas e nacionais, João do Vale explora a questão racial de forma pouco evidente nas canções. Não há qualquer menção lexical, entretanto, as inferências semânticas e a musicalidade – inspirada no bumba-meu-boi, nos batuques, no tambor de crioula e nos cantos de origem africana – deixam claras as referências afrodiaspóricas às quais se submetem suas canções.

A produção e a visibilidade de músicos negros estavam sendo processadas desde o início do século XX, quando a música popular e o samba passaram a marcar fortemente a identidade brasileira. Então, o fato de João do Vale não usar lexicalmente o discurso simbólico contra a opressão e a dominação racial revela como o discurso da identidade nacional esteve impregnado no seu fazer artístico, de modo a centralizar-se quase que completamente no aspecto social, nas relações de poder e de conflitos que separam patrão e empregados, ricos e pobres.

Mesmo que apareça em sua biografia a ideia de valorização das heranças africanas, quando de sua viagem à África, a análise do *corpus* escolhido para esse trabalho não registrou nenhuma marca lexical que remetesse claramente ao negro, à negritude ou à raça, a não ser poucas aproximações⁴⁴, como exemplo, ao usar o termo “caboclo” na canção “Sina de caboclo”, faixa 12, do LP *O poeta do povo*:

Sina de caboclo (João do Vale e Jocastro Bezerra de Aquino, 1958)

Mas plantar pra dividir
Não faço mais isso, não.

Eu sou um pobre caboclo,
Ganho a vida na enxada.
O que eu colho é dividido
Com quem não planta nada.

Se assim continuar
vou deixar o meu sertão,
mesmos os olhos cheios d'água
e com dor no coração.

Vou pro Rio carregar massas
pros pedreiros em construção.
Deus até está ajudando:

⁴⁴ Numa outra canção aparece o termo escravidão (canção faixa 03 – Pra mim, não)

está chovendo no sertão!

Mas plantar pra dividir
Não faço mais isso, não.

Quer ver eu bater enxada no chão,
com força, 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 vai 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.

Surgem, na canção citada, os signos das canções de dor dos negros americanos, por exemplo: valor, retidão moral, integridade, autonomia, religiosidade, esperança, justiça e fé, mas nenhuma menção racial. João do Vale não fala em negritude, mas se nega à zona de sombra, que esconde as produções negras e periféricas. Como um homem que está no mundo, também pensa sua condição e está articulado ao esquema montado pela indústria fonográfica e ao fluxo de circulação de músicos negros em várias cidades das Américas, inclusive nas do Brasil. Aproveita o momento e instaura a linguagem do outro, da exclusão e dos excluídos socialmente pela via do popular e do oral, haja vista que seleciona e combina sentenças extraídas da cultura popular, incorpora elementos da música folclórica, dessacralizando a linguagem poético-musical das canções universitárias.

Nesse sentido, é possível dizer que mesmo abrigado na tradição rural, nas produções que são anteriores aos produtos dos centros urbanos consolidados; apoiado, de certo modo, nas estruturas transnacionais criadas na modernidade que se desenvolveram e deram origem a um sistema de comunicações globais marcado por fluxos e trocas culturais (GILROY, 2001), o cancionista lança-se a uma proposta ousada na tentativa de transformar o que viveu, refletindo como num jogo de espelhos, a vida de outros brasileiros iguais a ele, transitando no terreno do folclórico e do popular.

Esse não-lugar das suas produções, ora manifestando-se como canções regionais, ora como canções engajadas, ora canção folclorizante, ora como canção urbana, revela o caráter oscilante e contaminado de uma criação que indagava por saídas e que descerra temas como globalização, cultura, identidade, nacionalismo, hibridismo e multiculturalismo. Ele emerge de si mesmo e da massa e assume a palavra de seu tempo, mobilizando as pessoas, rompendo o silêncio do cotidiano e fazendo-o dizer as verdades.

Desse modo, João do Vale, como cancionista nacional popular, teve papel relevante nos anos 1950 a 1980 (e por que não dizer até os dias atuais?) no Brasil. Impactou ideologicamente e culturalmente a nação, ainda que tenha gravado poucos discos. Como um artista de seu tempo, apesar de morrer no anonimato em 1996 (o estrelato teve seu tempo e João do Vale deixou de produzir em 1986, quando foi acometido por um acidente vascular cerebral), deixou vestígios para a contemporaneidade que aparecem nas marcas de outros artistas, em livros, documentários, musicais e homenagens, além de trabalhos acadêmicos e no inconsciente artístico da própria nação.

fotojornalismo, vinha transformando a vida das pessoas no mundo, o rádio, segundo Eric Hobsbawn (1995, p.194),

[...] trazia o mundo à sua sala. Daí em diante os mais solitários não precisavam mais ficar inteiramente sós. E toda a gama do que podia ser dito, cantado, tocado ou de outro modo expresso em som estava agora ao alcance deles.

Essa capacidade do rádio de chegar simultaneamente a incontável número de pessoas, fazendo com que cada uma delas se sentisse abordada como indivíduo único, estruturando a vida em torno de horários e programas e governando a esfera do lazer, afetou a relação de todos com a música. Abolindo as limitações acústicas e mecânicas do som e do disco, a música tocada nos programas de rádio alcançava as massas e era ouvida durante períodos de tempos mais longos, por um número ilimitado de pessoas. Isso favoreceu diretamente a divulgação das músicas populares. O rádio, então, exercia papel importante na vida contemporânea e cotidiana como uma força tecnológica e industrial capaz de dominar as artes populares.

A relação entre o rádio e a música popular no Brasil é histórica. “A modernização do Brasil do ponto de vista das ondas sonoras do rádio, da indústria do disco e da imprensa se consolidou no período do governo de Getúlio Vargas”, que se utilizou fortemente desse meio de comunicação para divulgar sua propaganda (MORAES, 2014, p. 59). Nessa época, estações de rádio e o cinema disputavam o entusiasmo dos brasileiros que crescia de forma vertiginosa, a partir das cidades-eixos de nacionalização: Rio de Janeiro e São Paulo.

Nesse cenário, diretores, apresentadores e locutores exerciam função significativa. Eram responsáveis por revelar novos talentos. Ao lado deles, compunham o campo musical as gravadoras, os discos, as revistas e os fã-clubes, agentes de reprodução e de recepção de bens culturais produzidos pelo e para esse mercado.

Desempenhando papel social, político e cultural no Brasil, o rádio e seus agentes atuaram de forma determinante no trabalho de João do Vale. O baião teve no rádio o seu principal meio de circulação midiática desde o advento da divulgação com Luiz Gonzaga, já na década de quarenta. João do Vale também escolheu divulgar seu trabalho através de um programa de rádio, promovido pelo irmão de Luiz Gonzaga, Zé Gonzaga.

Uma figura também ligada ao rádio, Luiz Vieira foi um dos nomes mais importantes na vida artística de João do Vale. Trabalhava numa emissora: a antiga Rádio *Tupi*. Foi por meio dele que João do Vale conheceu Zé Gonzaga e adentrou no cenário musical, com a sua primeira música de maior sucesso: “Cesário Pinto”. A parceria foi além

dessa ponte: Luiz Vieira ajudava João do Vale na escrita dos versos, reconhecia seu talento e colaborou muito na sua formação como compositor (PASCHOAL, 2000).

Com o advento dos programas de televisão no Brasil, por volta dos anos 1950, estourou o sucesso dos festivais da canção. As canções bossanovistas dominam praticamente todo o espaço do campo musical brasileiro. As canções nordestinas resistem, sendo tocadas nas rádios nos recônditos do país e em alguns raros programas urbanos. No entanto, João do Vale não recua. Adaptando-se ao novo estilo, compõe canções densas, que inclusive concorrem em festivais, a exemplo de “O jangadeiro” (1965), canção influenciada pelas produções caymmianas.

O Jangadeiro (João do Vale e Dulce Nunes, 1965)

O jangadeiro vai ganhar a vida
No alto mar
Vai sem saber se volta
Mas tem que a vida ganhar
a vida ganhar...

Quando ele vem voltando na beira da praia
Fica logo assim de gente pra peixe comprar
Peixe a cem mil réis o quilo ninguém quer pagar
Mas todos quer peixe bonito
No preço do fiscal
Que nunca enfrentou
Temporal...

Mas ele enfrenta tudo porque tem Zezinho
Filho de estimação que quer aprender ler
Ver o filho estudando é seu maior prazer
É a razão de ir pra o mar
Sem medo de morrer
Pra um pescador
Zé não sei...

Nunca temeu ao mar mas sempre o respeitou
Por viver sempre no mar ele tem amor
Tem orgulho do que é mas o que ele não quer
É que seu filho pra viver
Tenha que enfrentar o mar
Tenha que vim ser
Pescador...

As narrativas construídas sobre o Nordeste circulavam livremente no Brasil durante os anos 1950, movimentando o olhar para essa região, que foi muitas vezes apresentada como um território homogêneo. Isso foi importante para que a elite econômica tivesse assegurada sua integração e, ao mesmo tempo, sua distinção em relação aos centros urbanos, eixos da industrialização e do desenvolvimento do país. Impuseram uma definição

da região, dando a conhecer e fazendo reconhecer o que veio sendo ignorado ao longo dos anos. Nessa esfera de interesses, João do Vale e suas sonoridades maranhenses despontam como uma figura que luta internamente no campo de produção artística por um espaço, mas, ao mesmo tempo, serve também aos interesses dos grupos exteriores ao campo de produção, uma vez que seu discurso se concilia às expectativas sobre o Nordeste.

O conhecimento adquirido como artista popular, ainda na adolescência, em terras maranhenses, é o que indica que João do Vale – detentor de um capital simbólico acumulado no decorrer do tempo – incorporava esse cantador que está vivo nas suas palavras cantadas. O conhecimento sobre o fazer poético-musical era prático. A impositação da voz grave, a improvisação dos versos, as palavras que retomam o seu lugar e sua história não o abandonam mesmo sendo um migrante fascinado pela cidade grande. Esse saber fazer deu a ele os meios para conseguir dar sentido ao jogo de poderes no qual esteve inserido. A orientação nesse espaço de lutas sempre foi a cultura popular nordestina e, sobretudo, a maranhense. Além disso, seus aliados eram fortes e reconheceram o talento, fato que facilitou o estabelecimento nesse lugar.

Nas palavras de Bourdieu (2007, p. 118): “O mundo social é também representação e vontade, e existir socialmente é também ser percebido como distinto.” Nesse sentido, mesmo seguindo o *modus operandi* dos compositores populares e nordestinos, cantando as coisas de sua terra num contexto receptivo e propício, as estratégias para adentrar e se manter nesse campo produzem efeitos além dos esperados. A música, em um dado momento, apaga a marca do baião e do folclórico e se reveste de crítica social, denúncia e resistência. A prolongação desse discurso regionalista também dependeu das relações de força simbólicas que se exibiam naquele contexto. O campo musical brasileiro, em transformação, estava tomado pelas ideias nacionalistas e populistas e João do Vale pertencia à categoria “povo” e se confundia com a massa. Era um migrante nordestino autorizado a dizer sobre seu lugar e sua gente, atendendo, dessa maneira, aos interesses específicos desse campo musical.

Sob a égide dos discursos regionalista e nacionalista, “campos de lutas simbólicas” – para usar as palavras de Bourdieu (2007) – João do Vale esteve individualmente disperso: destaca-se dentre muitos iguais a ele como um artista popular nordestino que conseguiu adentrar ao mercado fonográfico; e, coletivamente integrado: correspondeu ao ideal de nacional-popular vigente. Esteve em jogo nesse contexto preservar esse ideal, mas também, transformar essa relação, uma vez que ele é praticamente iletrado, periférico e subalterno.

Sua identidade social foi construída nessa luta e disputa pelo espaço por meio da sua mestria de manejar as palavras que versejavam revolta, provocação, crítica social, mas também graça e pilheria. Ainda que assimile algumas formas de seus antecessores no baião e de artistas ligados ao circuito das canções engajadas, deixando desaparecer alguns sinais de sua região – ora o Maranhão, ora o Nordeste – o desenho de suas canções se mantém: João do Vale quer falar do que sabe, do que aprendeu e do que ele vê e é. Essa é sua estratégia para se manter o máximo possível nesse lugar, seja por meio da afronta, da denúncia social e da reivindicação, seja por meio da alegria e da comicidade, mas sempre chamando atenção para o seu lugar e para sua gente.

A canção “Sertanejo do Norte”, baião lançado em 1959, demonstra como essa reivindicação regionalista é uma resposta à estigmatização sofrida pela região nordestina. O Nordeste, caracterizado socialmente como espaço árido, seco e triste, marcado pela distância econômica e social em relação aos centros urbanos industrializados e desenvolvidos do país, lugar privado de capital material e simbólico que estes centros concentram, reivindica sua existência de abundância, de alegria e de afeto.

Sertanejo do Norte
(João do Vale e Ary Monteiro, 1959)

Eu vou falar desse povo
Que não faz mal a ninguém
O sertanejo do norte
Que e pau de arara vem
Desprotegido da sorte
Sou pau de arara também

Ribaçã, se tem fartura
Nunca muda de lugar
Sertanejo se tem chuva
Nunca deixa a terra natá
Sertanejo é tão feliz
Quando chove no sertão
Quando a roça ta cheinha
De arroz, mío e feijão

Quando ele vem do roçado
Seus fiinho tão esperando
Quando avistam de longe
Todos eles vão gritando
Eita! Pai já vem
Eita! Pai já vem
Viu, mãe!
Pai já vem

Esse empenho de João do Vale pelo regional, pelo local, pelo Nordeste e pelo sertão fornece aos donos de gravadoras, aos empresários, aos vendedores de discos, aos programas de rádio e aos agentes desse mercado uma forma de aumentar rendimentos e investimentos num mercado restrito nos anos 1950, mas ampliado a partir de 1960.

Essas elucubrações põem à luz informações importantes que auxiliam não somente a investigação das funções dos agentes, das instituições e do artista e seus poderes de selecionar aquilo que está mais de acordo com as intenções e interesses próprios, mas, sobretudo, possibilitam esclarecimentos sobre a estrutura da mensagem. A relação de João do Vale, como artista popular, com esse campo de produção artística, que envolve música, palavra cantada e poesia popular, é considerada como princípio da tomada de posição – seja dos produtores, dos artistas ligados a ele e das alianças que ele precisou estabelecer.

As estratégias de João do Vale para se manter nesse campo de forças dependeu da posição que ele ocupou nessa estrutura. O capital específico, simbólico e cultural e seu reconhecimento pelas produtoras, pares e público orientaram sua “percepção dos possíveis oferecidos pelo campo e sua ‘escolha’” (BOURDIEU, 2010). Neste sentido, seu valor como artista está relacionado não somente ao seu cancionário como objeto material reconhecido socialmente, mas também à atuação dos agentes e das instituições na construção da crença desse valor.

Constituído numa condição de exclusão, sem, no entanto, precisamente ser desconfortável, João do Vale se movimenta por entre as fronteiras, os interstícios, os limites que se mostraram obstáculos, mas potencialmente também espaços de alteridade, de perspectivas, de exploração de territórios, de protagonismo imprevisível e de problematização. Essa sua fluidez merece investigação.

2.1 Há margem no centro: João do Vale no contexto de tensão

Ah poetas Negros conhecidos e desconhecidos,
com que frequência suas dores loteadas nos
seguraram? Quem vai computar as noites
solitárias amenizadas por suas canções, ou as
panelas vazias ressignificadas pelas suas histórias?
(Trecho do Capítulo 23 do Livro *Eu sei por que o
pássaro canta na gaiola*, Maya Angelou.)

É a disposição artística e não supostamente a técnica, ou melhor, é a intervenção consciente de João do Vale como sujeito de vontade, que imprime um caráter específico à obra lítero-musical desse artista, distinguindo-o dos outros que também migraram do

Nordeste para o Sudeste. Homem que pensava sua gente, os eventos do cotidiano, exteriorizava-se, revelava-se e se refletia por meio do cancionista. Indivíduo capaz de sentir com os outros, de captar os sentimentos comuns aos outros, sintetizou muitas individualidades representadas em canções, da qual a *persona* como artista foi porta-voz.

João do Vale deu lugar ao coletivo, como os poetas-cantadores de onde rebenta, e atuou como portador dos sentimentos do povo que representava. Afeito a um sistema de cantoria que se articula com a ruralidade, manifesta o imaginário desse homem rural e sintoniza seu público com aquele ambiente. Quando transporta o sistema de cantoria rural para o espaço dos centros urbanos, por força das migrações nordestinas, mistura-se ao caldeirão em profusão da cultura brasileira contemporânea, essa que tem experimentado continuamente os debates entre os valores culturais do mundo rural e as imposições da vida urbana. Como elemento da vida urbana industrializada, João do Vale foi produzido e propagado por empresários que, de certa maneira – e até hoje fazem isso muito bem – exploram a cultura rural como bem de consumo. Sobre isso, nos diz Ramalho (2000, p. 89):

O consumo de música dessa natureza, nos bolsões de periferia dos centros urbanos e nos lares das populações rurais, é intenso. Isso é mais um dado comprovador de que as cidades brasileiras continuam sendo a extensão do mundo rural que sempre foi predominante e que prevalece na cultura.

No começo da carreira, eram os intérpretes das canções de João do Vale que detinham o espaço da autoria. Numa era em que se conhecia a voz do cantor antes da sua figura, era difícil acreditar que um nordestino, que sobrevivia como pedreiro na cidade grande, seria o compositor por detrás daquilo que se ouvia na voz de tantos artistas do rádio nos anos 1950. O início de sua carreira é marcado pela invisibilidade. Entretanto, sua trajetória artística deixa claro como o cancionista transitava por diferentes regiões geográficas, mas, sobretudo, por fronteiras simbólicas diferentes: o rural e o urbano, o letrado e o iletrado, o mundo intelectualizado e o mundo da cultura popular, o local e o global, o regional e o nacional, o nacional e o transnacional.

O fato de ser migrante, nordestino e maranhense de alguma maneira marcou a atuação de João do Vale no campo da música brasileira. As canções, possuidoras de indícios simbólicos vinculados a uma região específica de Brasil – com aspectos históricos, sociais, culturais, linguísticos diferenciados – irão assinalar a singularidade e o seu espaço nesse conjunto artístico que se desenha. Identificadas ao mundo rural, seja pela linguagem específica da região, pelos hábitos comuns de convivência social descritos, pela relação com a natureza ou pelos mesmos sentimentos de religiosidade e da moral tradicional cristãos, as

canções comportam um universo urbano também. Dessa forma, conseguem manter unificados os dois públicos, uma vez que esses se sentem representados simbolicamente.

Isso demonstra como João do Vale adaptou-se e atualizou-se, conseguindo ajustar-se ao campo de possibilidades socioculturais. O jogo de disputa entre a presença de uma diferenciada sensibilidade poética e musical e sua condição regional e social é o cerne da tensão que se processa entre o centro e a margem e marca um aspecto trágico ou dramático de sua trajetória humana.

Há dois temas que importam ao nosso artista: o campo e a injustiça social. Seja pelos estigmas corporais, pela condição material da família ou pelas disposições sociais e culturais às quais João do Vale esteve exposto, é possível compreendê-lo como sujeito de pouco estudo, mas de inteligência, percepção e sensibilidade notáveis. Sua relação com o campo e a terra aparece em uma de suas canções: “Magoada” (1980), em parceria com João Aguiar Sampaio, interpretada por Clara Nunes no LP *Clara* (1981).

Magoada
(João do Vale e João Aguiar Sampaio, 1981)

No Ceará quando chove
Fartura tem a granel
Tem muito arroz e feijão
Tem cana pra fazer mel

Mas dói que só magoada
Amarga que nem jiló
Ver o rio secando
E a terra levantar pó

E ver nas primeiras chuvas
Todo mundo plantando
Dizendo que esse ano
Nós vamos ter bom inverno
A seca vem mata tudo
Deixa o sertão num inferno

Mas dói que só magoada
Amarga que nem jiló
Ver o rio secando
E a terra levantar pó

A seca é muito invejosa
Seu moço eu não gosto dela
Secou o Rio Jaguaribe
E os "zóio" de Anabela

O Estado do Ceará é descrito como um lugar de fartura, que se metaforiza por meio das palavras que fazem parte do campo semântico relativo à alimentação: arroz, feijão, cana-de-açúcar e mel. A recuperação do elemento do imaginário nordestino se consubstancia à palavra “magoada”, adjetivo substantivado para designar a dor fina de uma contusão ou “amarga que nem jiló”. O cancionista busca nesse universo semântico a comparação para a dor que sente ao presenciar a seca. O vínculo afetivo com o sertão e com o rural aparece com força nas expressões que se contrapõem: mel x jiló, chuva x seca, inverno x inferno e nos olhos de Anabela, que perdem a esperança. Assim, João do Vale demonstra a escolha pela preservação desse olhar crítico, pela necessidade de manter vivo esse lugar na representação dos gostos, das paisagens naturais, das formas de sentir e de dizer.

De personalidade forte e com potencial artístico diferenciado, enraizado no mundo rural, o artista molda-se aos padrões exigidos que regem o modelo da convivência social na urbanidade. Sua escola é a vida, a convivência com a natureza e as dificuldades que a sobrevivência no mundo rural lhe impôs. Seus dispositivos são a memória auditiva e sua sensibilidade. Contradizendo a imagem idealizante que possamos ter sobre sua genialidade, é importante dizer que essa foi desenvolvida passo a passo. João do Vale formou-se e forjou-se em irregularidades, contradições, flutuações e leniências. Somente a inserção no polo profissional foi capaz de consagrá-lo como artista popular. Não obstante, é possível perceber que João do Vale parece enveredar pela utilização das mesmas estratégias dos primeiros sambistas⁴⁵. Assim, tal qual os artistas populares do início do século XX, sabia fazer coisas que outras pessoas não sabiam: transformar a realidade em poesia e criar mensagens que provocavam alguma ressonância. Sobre essa postura de João do Vale, Lima (2015) afirma:

[...] essa primeira fase, constitui o início de um caminhar gradativo, uma maturação do talento do artista. A conduta do homem e do artista realizam-se na experiência comum, sem que se observe qualquer separação entre o “gênio”, assim consagrado posteriormente, e o homem que, mesmo na cidade grande, preservava os hábitos rotineiros trazidos do Maranhão. Se, a primeira forma musical na qual se apoiou foi aquela da consagrada música regional nordestina, vinculada à sua origem social, ela também disputava lugar no interior do homem João (LIMA, 2015, p. 215).

⁴⁵ Sobre a profissionalização dos músicos das camadas populares, nos diz Tinhorão, ao tratar das criações das camadas populares urbanas mais baixas no começo do século XX: “Era já uma prova da tomada de consciência por parte desses antigos músicos amadores, da possibilidade de aproveitamento comercial de suas produções pelo teatro de revista, pelos editores de música e pelos fabricantes de discos” (2010, p. 295). O autor discorre sobre as produções dos primeiros sambistas e como esses passaram para uma nova fase de produção e venda de suas canções. Percebe-se em sua lógica, que certas estratégias de inserção no mercado fonográfico já vinham sendo articuladas por artistas das camadas populares, principalmente por Donga, que ao contrário de Pixinguinha, orientava e resolvia a parte comercial.

A profissionalização inicia-se a partir do momento em que percebe que a música encontra ressonância no popular. Essa movimentação da margem para o centro é definida pela rede de relações que se estabeleceram em torno de sua *persona*. O baião era o ritmo de prestígio entre uma classe distinta, a dos nordestinos que migravam para os centros urbanos, que ouviam rádio e constituíam um público cativo e fiel das emissoras. João do Vale assumia-se como artista capaz de transformar seu “produto”, as canções, em mercadoria para essa gente. Fazia isso sem, no entanto, abdicar da originalidade e identidade cultural, ainda que tivesse a seu favor as expectativas de gosto do público. Embora possuindo todos os traços físicos, a aparência e a origem que pudessem associá-lo ao samba, é por meio do baião, que João do Vale escolhe se lançar.

Essas concessões obedecem, pois, ao gosto de um público específico. São os nordestinos, migrantes que, assim como João do Vale, buscavam vida melhor no centro-sul do país. As estruturas de poder erguidas em torno dessa situação ditam os padrões de produção e de consumo vigentes. E ele, sabiamente, atende essa demanda. Esse deslocamento da margem, de um polo popular para o centro, um polo mais cosmopolita, principalmente no começo da carreira, vai se evidenciar quando passa a atuar no cinema.

João do Vale não usa gibão e nem toca sanfona, fugia dos estereótipos do cantor de baião de sucesso, mas de alguma maneira coloca-se no traçado previsto para os artistas nordestinos: canta sobre coisas de seu lugar. Essa aparente dispersão do modelo prescrito de cantor nordestino pode inclusive justificar sua imersão na música popular brasileira, quando essa definiu seu caráter mais urbano e se afastou das músicas folclóricas e sertanejas. Sua posição social estabelecia o seu padrão de criação. Vindo do Nordeste, sem estudo, criou poesias de base popular, com versos de fácil memorização, mas com substância suficiente para fazer ressoar tanto em indivíduos sozinhos, quanto em indivíduos integrados num grupo.

A ressignificação do baião se articula nesse espaço intersticial entre o centro e a margem, lugar onde essa fronteira parece se diluir. Há margem no centro. A própria música popular brasileira esculpiu-se como repositório de culturas diversas: ibéricas, africanas, nordestinas, caipiras. Ao levar essa forma nordestina ao ambiente das canções de protesto, João do Vale dá um sentido novo ao sentimento de brasilidade, proporcionando a reflexão sobre o que significa ser brasileiro nesse ambiente de mistura.

Sua identificação ao ser nordestino está visivelmente fortalecida, mas, ao mesmo tempo, produz significados novos a essa identificação, pois já não se fixa, está suspenso, cambiante entre diferentes espaços. Situado no entre-lugar: sertão nordestino X centro sul do país, pertencente a dois lugares ao mesmo tempo, lança na configuração de shows,

participação em rádio e discos, as batidas, as melodias e os compassos de uma sonoridade que havia sido afastado desde o surgimento da bossa nova, recolocando o baião e a música nordestina na cena da indústria cultural do eixo Rio-São Paulo.

Como artista negro, resultado da diáspora pós-colonial, retira o produto da tradição cultural maranhense, que, por sua vez, é produto de outros cruzamentos e misturas culturais. Atravessa essa fronteira sem se perder, negociando, assimilando, mesmo que ainda mantendo vínculo com a origem e a tradição. É dessa maneira considerado um homem traduzido, o que nas palavras de Hall (2006 p.89), significa: “[...] aprender a habitar, no mínimo, duas identidades, a falar duas linguagens culturais, a traduzir e a negociar entre elas”.

A reflexão sobre a tensão entre o centro e a margem provocada pela situação do artista João do Vale no mercado fonográfico brasileiro suscita também um debate sobre a figura do mediador transcultural, termo cunhado por Hermano Viana, em seu livro *O mistério do samba* (2012), para falar sobre aqueles artistas que colocam as diferenças em interação. Segundo o autor:

Mediadores de todos os tipos e com projetos os mais variados transitam pela heterogeneidade, colocando em contato mundos que pareciam estar para sempre separados, contato que as mais variadas consequências, remodelando constantemente os padrões correntes da vida social e mesmo redefinindo as fronteiras entre esses mundos diferentes (VIANNA, 2012, p. 155).

O termo “mediador transcultural” pode ser atribuído a João do Vale, visto que ele soube usar a canção como instância de negociação entre as matrizes socioculturais às quais esteve exposto: tradição oral x cultura escrita, sertão nordestino X sociedade burguesa dos centros urbanos, a classe artística intelectualizada X as “autoridades” culturais e políticas. Apropriou-se da informação e da cultura que circulavam nos dois espaços simbólicos e construiu significados relacionados a uma modalidade de linguagem própria. Isso não quer dizer que o artista foi ponte entre dois pontos fixos e mutáveis. Centro e margem, cultura popular e erudita, campo e cidade nunca estiveram impedidos de interagir, um sempre sofreu interferência do outro.

Todavia, João do Vale e sua canção são mais uma forma de interlocução entre diferentes públicos, com realidades sociais, culturais e pessoais diversas e dinâmicas. Nesse sentido, sua canção produz e reproduz significados sociais e se constitui como esse lugar de significação. Lugar de interação entre o receptor de bens simbólicos e ele como artista, onde a realidade local passa a ser redimensionada, sua canção se configura como esse *locus* de

sujeitos, conhecimentos e memórias sociais compartilhados entre o artista e o mundo, conservando a relação, a diferença, mas evitando que os dois polos se confundam.

O próprio termo “mediador” nos remete à ideia de contato. A experiência cultural de João do Vale se produz na diferença das relações de convivência. Por esse motivo, é que nos importa colocá-lo como um artista cuja obra demonstra e abre espaço para que o nordestino possa se expressar, possa se relacionar. João do Vale não aceita a indiferença, não aceita a violência e possui ferramentas para negociar seus interesses: sua palavra cantada.

O conceito teórico e operatório que abraça o termo negociação nessa tese se relaciona ao campo de disputa no qual esteve inserido nosso objeto. É uma forma de estratégia e de valor para que João do Vale resolva os conflitos gerados pela tensão entre centro e margem no Brasil dos anos 1950/1980. O cancionista mostra que nem só à cultura erudita ou à música popular produzida pelos intelectuais e pela classe dominante cabe elaborar aspectos culturais. Constitui-se, para nós, “o microcosmo de um estrato social”, para citar a obra de Carlo Ginzburg (1987).

Testemunha do deslocamento, suas canções são representativas das imagens não fixas do eu e do outro – nordestinos e brasileiros. Seu discurso poético produz efeitos políticos e sociais, seja na “textura da poesia”, seja na “textualidade da identidade” (BHABHA, p.81, 1998). Por isso, pensamos sua poética como testemunhal, uma vez que ela relembra e reagrega o passado para, de certa maneira, compreender o presente.

Suas intenções estão voltadas para a crítica social e para as demandas do sertão. Essa estratégia reflete a forma como lida com as escolhas ideológicas produzidas pelo processo de colonização no qual esteve inserido socialmente. A forma diferenciada de produção – a poética testemunhal – é o que liga vida, obra e ato de cantar. Reconhece os efeitos sociais e políticos da canção testemunhal e assume um papel importante no contexto musical brasileiro, ao tratar de temas como: valorização da cultura nordestina, diferenciações das classes sociais, relações de poder que se expressam seja na relação escrita e oralidade, urbano e rural, centro e margem.

O discurso testemunhal mescla as narrativas sobre si, sobre o outro, sobre o povo e sobre a nação, contribuindo, de alguma maneira, para o não apagamento das formas de representação dos dominados, dos subalternizados, nos discursos circulados no âmbito da música popular brasileira do século XX, lugar no qual o conhecimento é uma forma de poder e uma forma de manutenção do poder. As canções se movem para o reconhecimento do heterogêneo, quando mostram o nordestino como sujeito politizado, que possui autoridade sobre o que diz, revelando a estratégia discursiva do compositor contra a dominação, contra os efeitos do controle de poder e saber que produzem a opressão e a violência simbólica.

É possível descortinar nas canções as histórias escondidas por debaixo dos tapetes, histórias que agora aparecem cantadas e narradas em outra perspectiva. Ainda que influenciado por seu lugar e época, moldado em um sistema de saberes hegemônicos, João do Vale elabora discursos sobre a nação e o povo. Desconstrói a premissa falsa de que todos são iguais e a ideia de povo, seja brasileiro ou nordestino, como uma massa homogênea. De certo modo, parece tentar colocar em xeque essa ideia – apesar de seguir o fluxo dos discursos nacionalistas dos anos 1950-1970 – quando individualiza os sujeitos de suas canções, como em “Minha História” (1965). Segue o trecho:

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

A narrativa evoca os desejos do homem sertanejo que deixa sua localidade e parte para a cidade grande. Ao contrário do lugar comum sobre os motivos de se deixar o sertão, o sujeito se revela como ser de vontade, como aquele que é capaz de ir em busca de seus sonhos, mesmo que sejam ilusões:

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

O discurso contra a exploração, revelada na canção, contém um saber popular que atravessa as fronteiras e migra para a periferia dispersa do Brasil nos anos 1950-1960. Ainda que o nordestino não tivesse sido substancialmente excluído das canções que circulavam à época – Luiz Gonzaga e outros artistas já se encarregavam da movimentação desses discursos – João do Vale coloca a categoria povo como performance, principalmente quando explodem as canções de protesto, presentificando-o, atualizando-o e transformando-o:

Lá no sertão, quase ninguém tem estudo
Um ou outro que lá aprendeu ler
Mas tem homem capaz de fazer tudo doutor
E antecipa o que vai acontecer
(Trecho da Canção Ouricuri)

Sua linguagem, meio e lugar de recriação simbólica sobre o mundo, revela a vontade de João do Vale de representar seu povo e sua gente. Histórias de pessoas distantes, de gente esquecida, retorna nas canções fazendo emergir as diferenças culturais em um tempo que lhe é próprio, que foge ao controle cronológico e linear com o qual estamos acostumados. Ouvir as canções de João do Vale é ouvir velhas e novas histórias. Como nos explicita Bhabha (1998, p. 308): “Este espaço da tradução da diferença cultural nos interstícios está impregnado daquela temporalidade benjaminiana, do presente que evidencia o momento de transição, e não apenas o contínuo da história.”

Como vemos, é de fundamental importância adaptar o tempo de João do Vale à contemporaneidade. Sua representação das diferenças culturais produz possibilidades diversas de articulação das minorias. João do Vale participa da construção da noção de nação brasileira. Marca essa noção com histórias outras, de povos que disputam e de locais que estão o tempo todo em tensão. Brasil e brasileiro se constroem nos deslocamentos, nos lugares habitados pelos diferentes. No entanto, o reposicionamento dos nordestinos nas artes já vinha se processando desde os anos de 1930. A ideia de nação seguida por João do Vale corrobora com os discursos regionalistas que se propagavam no país, mas dessa vez é o próprio sujeito nordestino, negro, pobre que está posto em evidência na performance do artista. Ganha voz com ele: a lavadeira, o lavrador, o migrante, o sanfoneiro, o jangadeiro, o pescador... sujeitos representados na capacidade poética de se expressar por meio de uma linguagem própria e de um discurso que não se submete às formas linguísticas homogeneizantes.

Há que tomarmos cuidado para que os signos culturais na canção de João do Vale não se constituam uma polaridade ou oposição ao estabelecido. A relação que se instala é de complementaridade. Culturas que doam e recebem mutuamente. A canção se produz nesse interfluxo, nessa intertextualidade, mas configurando-se como um momento de enunciação da existência de subjetividades subalternas. Essa é a dimensão política e ética que esse contexto de tensão entre o centro e a margem possibilita tanto ao artista, quanto ao outro representado – e tantas vezes confundido – nas canções. Enfrentando a hierarquia do conhecimento, essa noção iluminista de desenvolvimento e de conhecimento como única via de progresso, nosso artista mostra-se também como mais uma fonte de referências culturais, mesmo que em alguns momentos demonstre a interiorização da inferioridade e da submissão da produção de conhecimento, como vemos no trecho da canção Ouricuri (1958):

Lá no sertão, quase ninguém tem estudo
Um ou outro que lá aprendeu ler
Mas tem homem capaz de fazer tudo doutor
E antecipa o que vai acontecer

Essas ideias são trazidas para o debate nas produções de João do Vale, se lido como um sujeito produto do processo de colonização, que reverbaliza a discussão sobre colonização, e que, portanto, possui um poética pós-colonial, de teor testemunhal. Ressaltamos que essa poética funciona como uma operação cultural, ideológica e crítica que assinala o discurso testemunhal, que revisa as formas hegemônicas de conceber o conhecimento e as culturas. João do Vale divide sua língua, sua forma de falar, divide o lugar de enunciação, o poder de dar significados e expõe a existência da diferença em toda a sua multiplicidade, desconstruindo em alguns momentos a visão do sertanejo, em outros corroborando, enfrentando a hierarquia do conhecimento e o poder econômico, tendo como referência a cultura nordestina, sua energia primitiva e sertaneja.

Ao transitar entre o sertão e a cidade, parece superar o mal-estar da tensão entre centro e margem, mas não supera o questionamento que podemos fazer sobre ela. Mesmo que tenha entrado em contato com o ambiente intelectualizado, urbano, letrado e culto, seja por meio de amigos e participação de gravação de filmes para o cinema, suas posturas, modos de ver em relação a, por exemplo, justiça social, trabalho, sertanejos, Nordeste, bichos, lugares, seu desejo de vencer, de mostrar seu talento musical, de se revoltar, de reivindicar, tudo se apresenta de forma original. Mesmo influenciado pelo mundo externo, urbano, culto, não foi de forma passiva, porque suas raízes estão fincadas no passado das tradições imemoriais nordestinas.

2.2 Tradição e marcas sonoras do Maranhão nas canções de João do Vale



Sem título. Cícero Dias.
Óleo sobre tela

São poucas as publicações sobre a história da música popular produzida no Maranhão que podem auxiliar a identificar com precisão as influências poéticas e musicais de João do Vale. Partindo do que o próprio artista reconhece como influência: o tambor de

crioula e o bumba-meu-boi – marcas e escutas de uma ancestralidade musical africana – pensa-se sobre a influência das escutas africanas na produção de João do Vale. Negro e descendente de ex-escravos, é óbvia essa relação, principalmente se as leituras sobre a produção negra são revistadas. Elio Ferreira (2006), ao tratar da poesia negra nas Américas, diz:

Essa poesia da diáspora busca sua gênese mítica e rítmica nos tambores da África Antiga, nas memórias da fala e do corpo africano, transplantados para o Novo Mundo, sem, no entanto, se omitir do diálogo com a tradição escrita e a cultura de outros povos, mantendo suas bases na oralidade dos ancestrais negros (FERREIRA, 2006, p.69).

Nesse percurso, buscamos compreender o processo de construção e constituição da música tocada e ouvida no Maranhão, reconhecendo que aspectos espaciais, situacionais e históricos do referido estado são marcas relevantes desse processo de formação musical.

João Mohana (1995), em publicações pioneiras sobre a música maranhense, salienta que a música do Maranhão foi constituída por compositores eruditos, clérigos e abastados de influência europeia, pessoas dedicadas à arte da música presentes e espalhados em todo território maranhense. Junto desses, reconhece também as manifestações em forma de música e dança dos descendentes de escravos. Acrescentamos a esse grupo os índios, uma vez que fizeram parte da formação do povo maranhense.

As festas e comemorações comunitárias e familiares aos santos padroeiros sempre foram os principais espaços de apresentação de música e dança produzidas e encenadas por toda a gente, desde o século XVIII no Maranhão, incluindo os negros e descendentes de índios que permaneceram nas cidades. Com uma população predominantemente negra, é de se esperar uma forte influência cultural desses povos, que chegaram no século XVIII, na capital São Luís, trazidos, em maioria, da Costa da Mina (por isso ficaram conhecidos como negros mina), além de Angola e Moçambique. No Brasil, foram obrigados a seguir os ritos e costumes católicos, mas suas crenças e tradições resistiram e se perpetuaram na cultura e no imaginário brasileiro.

O tambor de crioula foi uma das manifestações preservadas. Festa caracteristicamente maranhense, recentemente registrada como patrimônio imaterial do Brasil, acontece na capital e em várias cidades do estado, especialmente, em homenagem a São Benedito, o santo negro. Segundo documentos oficiais do IPHAN sobre essa expressão de cultura:

O tambor de crioula é forma de expressão de matriz afro-brasileira que envolve dança circular, canto e percussão de tambores. Seja ao ar livre, nas praças, no interior de terreiros, ou então associado a outros eventos e

manifestações, é realizado sem local específico ou calendário pré-fixado e praticado especialmente em louvor a São Benedito. Essa manifestação da cultura popular maranhense não tem uma época fixa de apresentação, mas pode-se observar uma concentração maior nos períodos que correspondem ao carnaval, às festas de São João e a partir do 2º sábado de agosto, quando ocorrem também as rodas de bumba-boi. Tradicionalmente, toda a festividade de bumba-meu-boi é encerrada com um tambor de crioula (IPHAN, 2014).

Do bumba-meu-boi, João do Vale resgata o discurso reivindicatório que engloba mitos, sincretismos, fidelidade, devoção e evocação de mistérios. Das celebrações da vida em comunidade inscritas no folguedo, o artista retira a alegria e a troça sem antes deixar de refletir e exprimir a vida oprimida. O tom é sempre contestador, lutando por um lugar dentro do espaço social para o subalterno. Assim como as toadas de bumba-meu-boi, as canções de João do Vale conclamam a ironia, o sarcasmo, a sátira e a rebeldia para desforrar o mundo das violências e dos conflitos sociais e políticos, num espaço que mistura estética, técnica, modo de sentir, de perceber e produzir a vida. As imagens tanto de um quanto de outro estão relacionadas a temas que envolvem trabalho, força, violência e resistência.

É nesse lugar de contágio do tambor de crioula e do bumba-meu-boi que se assenta a cantoria de João do Vale. Brincadeiras que acontecem juntas, possuem forte aceitação pública, principalmente entre os descendentes de negros e estão interligadas, seja pelo ritmo, pelos instrumentos, pelos cantos, pela relação com o sagrado, enfim, por serem duas práticas ligadas à música e à dança africanas. Nessas duas, tocadores e cantadores são conduzidos pelo ritmo marcado pelo toque de tambores e de toadas invocadas e acompanhadas pelos participantes. Os movimentos dos corpos dos brincantes marcam a coreografia da dança.

O samba, por sua vez, também tem sua origem na polirritmia dos tambores e batuques africanos, o que permite encontrar características familiares do tambor de crioula com o samba do Rio de Janeiro, a exemplo dos sambas de partido alto e de terreiro. Talvez por isso, e por reunir inconscientemente essas imagens acústicas, João do Vale compõe e interpreta em 1965, a canção “A voz do povo”, assumindo-a como um samba:

Meu samba é a voz do povo
Se alguém gostou
Eu posso cantar de novo

Eu fui pedir aumento ao patrão
Fui piorar minha situação
O meu nome foi pra lista
Na mesma hora
Dos que iam ser mandados embora

Interessa saber que a forma de cantar – iniciada por um solista, cantando toadas memorizadas ou improvisadas, acompanhadas e repetidas pelo coro – do tambor de crioula e do bumba-meu-boi está incorporada pela forma de João do Vale se apresentar. Suas gravações demonstram essa performance e carregam de significado os cantos nutridos de lirismo, com temas ligados ao trabalho, à devoção, às recordações do lugar etc. Há que se pôr em destaque que essas manifestações de cultura negra citadas (o bumba-meu-boi e o tambor de crioula) já possuem em seu nascedouro a parcela negociada da cultura colonizadora e hegemônica. O santo é católico, as canções assemelham-se às ladainhas católicas e mesclam religiosidade e festa pagã nos versos de estrutura simples que tematizam o dia a dia dos participantes. Evoca a ancestralidade africana, os ritmos marcados do tambor, a coreografia e as rimas que mantem o ritmo do que é cantado.

Percebemos que oralidade e tradição estão na base das construções musicais e poéticas das comunidades africanas. O etnomusicólogo, Kazadi wa Mukuna, no prefácio do livro *Memórias ancoradas em corpos negros* (2014), revela o papel e a função da música na vida das pessoas em África:

Na África, a música tem papel e função em todos os aspectos da vida, do nascimento à morte. Para os vivos, é uma ferramenta didática usada para instruir os membros de uma geração mais jovem a seus papéis como membros efetivos de suas comunidades. Além disso, a linguagem também providencia informação pertinente sobre a natureza da música e sua organização ritimiza, a suas implicações harmônicas e ao papel que ela desempenha no dia a dia das pessoas (MUKUNA, 2015, p. 5).

Inscritos nos discursos da oralidade, essas formas de fazer poético convocam as memórias do plano étnico e cultural dos negros trazidos da África. Memória oral, transmitida pelos ritos religiosos e profanos, que se propagou pela América, por meio de uma “rede de transferências da cultura afro-descendente em diáspora” (FERREIRA, 2006, p. 17) disposta em contato com povos de outras etnias: índios, brancos, árabes, asiáticos, desde os primeiros contatos. Para evocação desses velhos arquivos da memória identitária ancestral, João do Vale vai buscar lugares, cantos, ritos, palavras e, principalmente, o signo da resistência para fixar imagens e marcas atemporais que permanecem na pele e na alma.

A canção “Estrela Miúda” (1953) recupera, de alguma maneira, por exemplo, a imagem do mar iluminado pela pequena estrela. Haveria alguma possibilidade de interpretação, mesmo arriscada, se capturada como uma canção de tom lírico-amorosa que imita o canto negro de saudade da terra deixada para trás, caso fosse substituída a terra pela amada? Pode ser que sim. A canção oferece um novo significado, construído a partir das

palavras que reproduzem a oralidade e das comparações que incluem elementos da natureza, ligados à paisagem litorânea:

Estrela miúda que alumeia o mar
Alumiar terra e mar
Pra meu bem vem me buscar
Há mais de mês que ela não
Que ela não vem me olhar
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 a correr no mar
Meu amor foi como a onda
E não voltou pra me beijar.

Esse encontro da música com a oralidade africana produziu impactos na memória acústica maranhense. Nos anos 1960 e 1970, quando os discursos de valorização da cultura nacional começam a ser disseminados, cessam as perseguições ao bumba-meu-boi e os grupos, antes proibidos de circular em determinados espaços de prestígio, passam a ter acesso livre pela cidade. Em consonância à demanda nacional por reconhecimento da cultura nacional, cresce a busca por enaltecimento da identidade cultural maranhense, tendo como base os ritmos e sons tradicionais, que, além dos mencionados – bumba-meu-boi e tambor de crioula – fazem parte: o cacuriá, a dança do caroço, a Festa do Divino Espírito Santo, os blocos tradicionais, o samba dos Fuzileiros da Fuzarca, a dança do lelê, o baralho, o coco, a tribo de índio, o tambor de mina, o terecô, o baião cruzado, a mina jeje, ao lado do samba e do baião.

Essas seriam as bases tradicionais da cultura popular maranhense, que fortemente influenciaram as escutas de João do Vale. No entanto, a partir da década de 1950, a cultura maranhense se realizou também em meio aos fluxos e interfluxos das transmissões via rádio produzidos pelos grandes centros urbanos da região Sudeste. Destacavam-se no meio radiofônico, como já citados, os ritmos nordestinos, folclóricos, mas também ritmos como a valsa, o choro, polcas, xotes e, em destaque, o samba, ritmo que se construiu como símbolo de brasilidade. A popularização dos discos de vinil e da televisão estimularam as produções maranhenses e muitos artistas se lançaram no circuito cultural nacional.

Analisando o baião, forma musical de seis das doze músicas escolhidas para o LP *O poeta do povo*, observamos que o próprio percurso historiográfico desse gênero de música e

dança popular do Nordeste revela sua ligação com as tradições populares brasileiras. Folcloristas como Câmara Cascudo destacam-no como um ritmo originado de “uma breve introdução musical executada antes do desafio, antes do debate vocal entre os dois cantadores: denomina-se também rojão ou rojão de viola” (CASCUDO, 2002, p. 41).

Em uma investigação um pouco mais extensa da música nordestina, podemos inferir uma rica relação desses ritmos e dessa forma de cantar com a técnica de improvisação e com a herança trovadoresca. O repente, por exemplo, constitui-se um estilo de cantoria no qual habilidade e competências passam pelo domínio de modelos poéticos, de ritmo, de imagens poéticas e de métodos de composição, além de um processo de aprendizagem dos fundamentos poéticos que perpassam o ofício de cantador. Isso prova que o improvisado, nesse caso, pouco tem a ver com imprevisto e falta de planejamento.

João do Vale não era repentista, mas possuía a veia artística que acompanha esses poetas populares. Aprendeu as bases poético-musicais de compor versos e trovas durante a infância e juventude e carregou isso durante a vida adulta. Os gêneros musicais que vão compor seu repertório no LP em estudo se reúnem em samba, baião, xote e toada. O quadro abaixo exemplifica:

Canção	Gênero musical
1. A voz do povo	Samba
2. Carcará	Samba batuque
3. Pra mim, não	Baião
4. Peba na pimenta	Xote
5. Minha história	Toada-baião
6. A lavadeira e o lavrador	Baião
7. Pisa na fulô	Baião
8. O jangadeiro	Toada
9. Fogo no Paraná	Baião
10. Ouricuri	Baião
11. O bom filho à casa torna	Xote
12. Sina de caboclo	Samba

Quadro 01

Examinando os lugares dos quais procedem cada um desses gêneros, apreendemos que existe uma forte ligação com a base da cultura popular tradicional e com as batidas africanas. O samba é um estilo brasileiro, difundido desde o século XIX “para designar qualquer tipo de baile popular, sinônimo de arrasta-pé, bate-chinelo, brincadeira, balança flandre, baiana, cateretê, fandango, fobó, forrobodó, função, fungagá, pagode, seiba, zambê, etc (pop.)” (SAMBA..., 1998). O batuque também é uma dança originária da África (Angola e Congo), “sinônimo de batucada e samba” (idem). O baião, no entanto, surge como originário do mundo rural brasileiro, lugar de concentração das comunidades caboclas. Urbanizou-se em 1946 com Luiz Gonzaga e tornou-se ritmo de massa em 1950, chegando inclusive a extrapolar os limites nacionais. Já o xote, deriva da dança de salão de origem alemã *Scottische*. Mais lenta que a polca, chega ao Rio de Janeiro em 1851 e tem grande aceitação do público: “Chorões compuseram xotes, que ao som do violão, viraram modinhas” (XOTE..., 1998). Espalhado pelo Brasil, esse gênero prolifera nos bailes populares do mundo rural. No Nordeste recebe o acompanhamento da sanfona e do fole e no Rio Grande do Sul, da gaita. Ao lado do baião, marcam a música nordestina que se dispersou nos grandes centros depois da Segunda Guerra Mundial. A toada, por sua vez, é um estilo brasileiro de canção popular breve, com estrofe e refrão, geralmente em quadras, com teor melancólico e sentimental. Esse estilo de canção está espalhado em todo território brasileiro, sendo impossível defini-lo como um estilo musical caipira ou nordestino, por exemplo.

Como se vê, são gêneros que guardam repertórios de símbolos, pistas e sinais sobre o Brasil e o Nordeste. Marcam, desse modo, a cultura acústica nordestina e fazem parte da memória sobre essa região. Assinalam a construção desse *ethos* nordestino, culturalmente híbrido, etnicamente mestiço, matizado por descendências africanas, ibéricas e indígenas. Sobre a mistura que compõe a cultura nordestina, Ramalho (2000) enuncia:

O Nordeste em consequência da falta de uniformidade climática, setorizou as atividades de produção e subsistência nas zonas geográficas que lhes eram mais adequadas. A Zona da Mata, favorável à agricultura; as Zonas Agreste e a do Sertão, principalmente, tiveram na pecuária o seu modo de ocupação predominante. As migrações de mão-de-obra africana para a lavoura e de técnicos israelitas especialistas no processo de fabricação do açúcar, além da incorporação de povos de outros países europeus, vieram trazer, como consequência, o desenvolvimento de uma forma peculiar de relações sociais, embasada numa convivência multirracial da qual vai emergindo a cultura brasileira. O tipo de relações que se estabelecem entre colonizador e colonizados, obviamente, teve consequências no campo da arte.” (RAMALHO, 2000, p. 50).

Nesse complexo musical, firma-se a carreira artística de João do Vale, com canções que revelam maneiras de contar sua própria história sobre a região, com a base das tradições. Por isso, é que se encontra espalhada em sua obra a temática de representação tradicional do Nordeste, em forma de causos, frases feitas e sentenças que geram, de forma sensível e crítica, humor, dor, desejos e expectativas. No plano da ficcionalidade, as canções perfazem o caminho da sintonia direta com as pessoas que se identificam com personagens e situações, estimulando-lhes por meio das imagens simbólicas a compreender o Nordeste e sua gente. Tudo isso organiza esteticamente o repertório de João do Vale, como podemos observar na canção abaixo:

Na Asa do Vento (João do Vale e Luiz Vieira, 1956)

Deu meia noite, a lua faz um claro
Eu assubo nos aro, vou brincar no vento leste
A aranha tece puxando o fio da teia
A ciência da abeia, da aranha e a minha

Muita gente desconhece
Muita gente desconhece, olará, viu?
Muita gente desconhece
Muita gente desconhece, olará, tá?
Muita gente desconhece

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, olará, viu?
Todo mundo quer cheirar
Todo mundo quer cheirar, olará, tá?
Todo mundo quer cheirar

Aparecem na canção os elementos ligados à região, que veiculam sensações, emoções e sentimentos relacionados ao campo, à sabedoria popular do homem nordestino. Afetivamente, João do Vale elabora um produto cultural que atinge uma massa de ouvintes interessada pelo tema, que se identifica com os elementos acústicos do xote, com a paisagem sonora nordestina, com a imagem simples, quase inocente de sertão. A palavra cantada capta e torna evidente o gesto, a vocalidade, o comportamento, a emoção do eu-lírico que conclama a autovalorização, não só dele, mas de toda gente nordestina.

Neste sentido, é inegável que as referências musicais, que recuperam ritmos, melodias, harmonias dos povos africanos, são construções sonoras que muito ajudam a

compreender as canções de João do Vale, e sobretudo, a canção brasileira como um produto poético. As categorias de voz, corpo e performance, analisadas no próximo tópico, aprofundarão as questões que envolvem a relação das canções com o público.

2.3 Voz, corpo e performance: João do Vale e seus intérpretes



Foto: Fagner, Chico Buarque, Zé Ramalho e João do Vale. Fonte: <http://blog-ferreirinha.blogspot.com/2013/04/joao-do-vale-muita-gente-desconhece.html>

A vocalidade, segundo Paul Zumthor (1993), está na origem da própria literatura. “É a historicidade de uma voz: seu uso. Uma longa tradição de pensamento, é verdade, considera e valoriza a voz como portadora da linguagem, já que na voz e pela voz se articulam as sonoridades significantes” (p.21). Essa noção possibilita a abordagem da canção enquanto elemento da dimensão do texto poético, como um texto literário, como uma prática discursiva que possui caráter específico, determinada ao mesmo tempo no plano físico, psíquico e sociocultural e nos conduz a inúmeras problematizações.

Em Luiz Tatit (1999), por exemplo, pressupõem-se a noção de vocalidade, ainda que ele não a trate como materialidade⁴⁶. Para ele, a voz que canta é, “a voz que fala”. Existe algo que vai além do que se diz, que está na maneira de dizer. Essa, por sua vez, é marcada pela melodia. Entretanto, refletir sobre a relação melodia e letra requer compreensões sobre a teoria musical. Para discutir as articulações entre letra e música, essa tese prefere entregar-se aos aspectos da voz em João do Vale, esta que, segundo Almeida (2011):

⁴⁶ Na esteira dos conceitos de Gumbrecht (2010) sobre as Materialidades da Comunicação: “Originalmente, materialidades da comunicação eram todos aqueles fenômenos e condições que contribuem para a produção de sentido, sem serem o sentido em si” (Gumbrecht, 2010, p. 28), tentamos pensar a voz como um fenômeno físico que participa da produção de sentido, sem se manifestar no próprio sentido, focalizando seus efeitos no interlocutor, em uma relação que passa pelo corpo, pelo mundo material e pelos fenômenos da dimensão física.

é o elemento que provê a canção popular de mudanças de tonalidade, variações de divisões rítmicas e de duração de notas. A voz traz, ainda, não só diferentes intenções ligadas à subjetividade do intérprete, mas aquilo que lhe é inerente e que em parte canta, como marcas de sua corporeidade e de sua unicidade: o timbre, a cor, a extensão, a potência, elementos que determinam as percepções sensoriais por parte do ouvinte, e que, embora sejam veículos de palavra e de linguagem, não são elementos linguísticos (p.4)

Elemento importante na cultura brasileira, a palavra cantada relaciona-se com o que conhecemos por música vocal e/ou por poesia oral (inclui o canto, a declamação, os recitativos) e ganha significado quando há ativação no corpo da voz cantada. Essa conexão encaminha a reflexão para as questões que envolvem o espaço da oralidade, o ambiente das atividades produzidas não pela escrita, mas pelo corpo, pelo gesto e outros meios, para o lugar dos discursos vastos, nos quais tempo e lugar se manifestam indiferentes às noções de literariedade que marcam os critérios eruditos de qualidade. Por isso, compreendemos a voz – portadora de linguagem, lugar onde se articulam as sonoridades que vão significar a canção, marcadora de performance – como um elemento central que, unido à letra e à música, constitui a canção.

Texto, música e performance acontecem simultaneamente, e não há como estudarmos a canção, sem entendê-la como performatizada, encenada por meio da voz. Neste sentido, acompanhamos a noção de Paul Zumthor (2010, p.31) para quem

A performance é a ação complexa pela qual uma mensagem poética é simultaneamente, aqui e agora, transmitida e percebida. Locutor, destinatário, circunstâncias (quer o texto, por outra via, com a ajuda dos meios linguísticos, os represente ou não) se encontram concretamente confrontados, indiscutíveis (ZUMTHOR, 2010, p.31).

Híbrida, congregando simultaneamente todos esses elementos, a performance aponta para o movimento transdisciplinar que se põe ao estudo da canção, pois ela é “um dos verdadeiros universais da vida humana” e “termina por existir na experiência de todos” (FINNEGAN, 2008, p. 15). Entretanto, a performance é difícil de ser captada, discutida e analisada em forma de palavras. Incomoda vertentes mais rígidas dos estudos literários, focalizados nos discursos acadêmicos e no texto escrito.

Por outro lado, a letra atribui à canção existência escrita e a torna passível de interpretação. Para esta tese, é nossa realidade o texto escrito, esse que segundo Zumthor (1993, p. 193) “convida à permanência e à continuidade futura enquanto o texto oral ao submeter-se à condição de performance, goza de liberdade, de mover-se sem cessar, de ininterruptamente variar o número, a natureza e a intensidade de seus efeitos”. Na letra podemos encontrar os traços performáticos, que mesmo secundarizados, estarão representados nas formulações escritas. Mas ainda assim, não devemos esquecer que é na

performance, “única e irrepetível”, que música e letra são concretamente atualizadas. O canto carrega a voz poética.

Entretanto, para aproximar esse estudo o máximo possível do momento da performance, recorreremos também a vídeos, à internet, a dispositivos de gravação e reprodução, tecnologias que ajudam a compreender outras facetas que envolvem a canção performatizada. Ambos, texto escrito e gravação musical, oferecem-se à estabilidade e à permanência no tempo. No texto escrito está impresso e recalcado o corpo de quem escreve. As técnicas de gravação, sejam em áudio ou em vídeos, buscam a presentificação daquele que canta, atravessada pela voz, pelo corpo e seus gestos.

Para isso, buscamos como João do Vale canta, como as pessoas o escutam, quais suas emoções e ações ao cantar, como suas canções são recebidas e experienciadas por outros artistas, ou seja, procuramos pensar que entre a enunciação que João do Vale encena e a recepção do público existe uma teia, um conjunto de relações simbólicas que ressignificam não só o texto, mas as visualidades. Dessa forma, lembramos o quanto a arte da voz em performance possui poder irresistível e sedutor, principalmente, se posta em comparação com a letra escrita. Percebemos que, como materialidade, a voz traz implicações específicas que permitem diferenciar o poema/verso da canção.

Condutora de linguagem, a performance revela informações sobre João do Vale, a escolaridade, aspectos da classe social, da origem e pontos de vista. A apresentação no palco reflete a relação que mantinha com o público daqueles anos, que participava dos shows para encontrar a canção e não o artista (ao contrário do que acontece hoje). Desse modo, todos os índices de sua própria vida, os quais João do Vale deixava transparecer em seus estados de cena, constituem uma espécie de etnografia do sujeito, alguma explicação sobre si e sobre o outro.

João do Vale é o sujeito que fala. Está no centro do processo de ver o mundo e dizer sobre ele. É a partir de sua experiência mais íntima que a letra de sua canção é construída e junto com ela, as vozes da coletividade. Ao cantar sua letra, o artista está a discursar sobre suas contradições, sobre as situações as quais esteve submetido e sobre si. Nesse método de observação do universo social e de captura do real, sua canção joga com a realidade e a ficção. O poeta manipula os fatos, mistura-os às suas próprias lembranças, deposita-lhes suas subjetividades e memórias, essas que são elementos fundantes do texto poético. Como poeta popular, está a desvendar alguma explicação mais profunda sobre a humanidade.

No momento de apresentação, o artista detém a palavra pública capaz de transformar a canção e a si mesmo em espetáculo que estimula o prazer em quem ouve. Sua

voz poética não se difere das outras vozes. Ambas nascem no mesmo lugar, que é um lugar anterior às palavras pronunciadas, e ressoam pela sonoridade de bocas, rostos e gestos, ressoam a partir da performance.

Em performance, sua atuação é reveladora de enunciados que fundamentam e concretizam formas de se fazer presente. Muitas vezes, apresenta-se com pés descalços, o que demonstra conexão com a terra, a necessidade de pisar o chão, de se estabelecer nesse território, de expressar-se geograficamente, de posicionar-se o mais próximo possível de uma estética que envolva os elementos “terra”, “chão” e “território”. Esse “cantar descalço” é um elemento cênico que chama atenção. Revela sua proximidade com a terra, esse tema que é perseguido por ele em canções várias. Essa performance gera uma gama de expressões, metáforas potentes e comparações.

Augusto de Campos (1974), quando fala dos tropicalistas, diz: “até a roupa tem uma linguagem, é um sistema de signos e tem, ou pode ter, uma mensagem crítica” (p. 265). Nesse sentido, questionamos: *Nessa dimensão da performance, que é momentânea, efêmera, fugidia, em que as mensagens são muito midiáticas, o que diz a construção do figurino de João do Vale?*

Não há nenhuma menção em seus trajes sobre o estereótipo do homem nordestino, como gibão, chapéu ou qualquer outra coisa. João do Vale usa calça e camisa social. A maneira de se apresentar no show e suas roupas refletem os códigos sociais que o artista conscientemente conhecia e que precisava dominar para ser aceito pelo público. Suas primeiras aparições começam com as apresentações no show *Opinião*. Nesse momento, sua figura e suas composições já estão conectadas ao que está ideologicamente posto como música brasileira.

Para além das roupas, sua marca pessoal também se apresenta na forma de compor, de arrumar palavras e versos. João do Vale queria se sentir a vontade diante da plateia, desejava se mostrar como era, chamando atenção para sua composição. Ele é o nordestino migrante que elabora sua poesia a partir do que conhece.

No palco, o artista revela a condição sociocultural e afirma-se como um homem comum que se mistura ao artista. A própria *persona* que escolhe criar para atuar é forjada nessa imperceptível linha que separa um do outro e pode ser rastro de um no outro. Mesmo que fale de si mesmo, o poeta assume um papel que lhe é próprio. Aquilo que alimenta o artista a criar é o mesmo que alimenta o homem a viver: sua imaginação e seu talento. Todos os relatos biográficos sobre ele declaram essa pulsão de vida do artista e levam a concordância com a pesquisadora Mariana Lima (2015, p. 216) que diz: “A imaginação do artista, o amadurecimento de seu talento se formava no centro de tais impulsos, contradições e flutuações de desejos profissionais.”



Cena do vídeo em que João do Vale canta com Chico Buarque.
Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=4LODInKUnzc>
(Acessado em 04/01/2018)

Seus gestos também são simples. Em alguns vídeos, dança, acompanhando a melodia, mas canta sempre demonstrando o que sente. Sua voz é grave, marcante e ressalta as emoções e os sentimentos que a envolvem. Assim, a execução da canção, como nos mostra a cena retirada do vídeo em que João do Vale canta “Carcará” com Chico Buarque, é marcada pela emanção da voz no corpo. O corpo vai emulando a voz, que é instrumento e elo de comunicação com o público. Sua presença corporal é emoção e intelecto, lugar onde a *persona* evidencia-se. A voz, nesse sentido, “não se restringe a comunicar, nem a fazer mediações entre corpo e linguagem. A voz como ato é produzida no corpo que abandona, para afetar outros corpos e retornar, eventualmente, através da escuta, ao corpo onde se gerou” (DAVINI, 2008, p.314).

Ainda sobre o vídeo mostrado, podemos perceber que não só João do Vale canta. O acompanhamento de Chico Buarque carrega de sentido a apresentação. Em determinado momento há uma pausa na canção e entra a fala de João com um texto incluído no espetáculo *Opinião*, cujos primeiros versos são uma espécie de introdução e tratam-se de partes do musical “Missa agrária” de Carlos Lyra e Gianfrancesco Guarnieri:

Perguntei à natureza e ela não me respondeu não. Se não é seca é enchente, fazendo daquela gente, bravo, forte, robusto. Tem que estender a mão. 1950, mais de 2 milhões de nordestinos viviam fora de seus estados natais. 10% do Ceará emigraram; 13% do Piauí; 15% da Bahia; 17% de Alagoas... Problema. Fome. Enquanto isso um colar com 40 pedras de algas marinhas brasileiras era dado à Rainha Elizabeth.

Essa quebra do movimento da canção com a inserção do texto falado produz um efeito teatral à performance. João do Vale assume a fala da denúncia e, assim redimensiona seu papel. Ali, naquele momento, ele não é apenas o compositor por trás da canção, ou o intérprete que acompanha Chico Buarque; ele é o sujeito que observa os fatos, que deseja ensinar e interpretar o mundo com olhos de crítica social. Em termos de performance, essa quebra e inserção do texto pode ser considerada didática e pedagógica, reafirma essa vontade de “ensinar e convencer, atravessar o vivido e, em seguida, voltar a ele circularmente”, de que Zumthor (1993, p. 162) tanto fala. Isso prova a natureza polifuncional e multiforme da performance.

Essa forma de enunciação produz mensagens no corpo. João olha fixamente para a plateia, depois para o parceiro que o acompanha. Em alguns momentos, acompanha o ritmo forte da melodia com os pés. Das identidades que o compõe, uma, então, revela-se. Ele tem autoridade para denunciar o descaso, porque conhece e sabe sobre o que está falando, ou seja, ele recorre ao cênico que resvala a etnografia do sujeito, a historiografia de vida do ser artista.

“Carcará”, a música cantada no vídeo, retrata essa violência de forma densa e ritmada. Suas metáforas se unem ao som e à melodia para representar no canto a violência da ave. A eficácia da performance de João do Vale está aliada à expectativa do público que já conhece seu repertório e que se alinha ideologicamente com o que está sendo apresentado, tal como nos diz Finnegan (2008, p. 36):

O que os participantes trazem consigo para uma performance molda seu significado. A performance não é apenas um evento isolado, uma explosão pontual de som e movimento, vivendo apenas “no presente”. Ela pode de fato ser criada na mágica do momento experiencial – mas está também enraizada em, ou reverbera, algo mais abstrato, separável do fluxo, imbuído de memórias e conotações, para seus participantes que vão além do movimento imediato.

Mas a mesma letra e melodia são realizadas de formas diferentes na performance da cantora Maria Bethânia, por exemplo, no show do Teatro *Opinião* (1964). Sua performance cantada possui presença melódica, rítmica e modulada diferentes. Isso mostra como a voz é “mais que mero condutor de textualidades preexistentes, sejam verbais ou musicais” (FINNEGAN, p. 24, 2008). Ela (a voz) traz à tona com os diferenciados ritmos, entonações, timbres e pausas, a letra da canção e sua música.



Maria Bethânia cantando Carcará (*Opinião*). Disponível em:
<<https://www.youtube.com/watch?v=Yr4bs92Hv74>>
Acesso: 04/01/2018

A forma de comunicar-se de Maria Bethânia se diferencia da forma de João do Vale. Ainda que ambos sejam nordestinos – o que aproxima a entoação e o ritmo modelados por essa forma de falar – cada qual dispõe de meios, não só verbais, mas também ênfases, suspiros, hesitações, mudanças de tom, para envolver-se com a letra de “Carcará” que apela para a agressividade, para a violência e para a mensagem de denúncia sobre a pobreza no Nordeste. A inteligibilidade da letra passa pela performance. É recebida pelo público em cada momento de forma diferenciada. Tanto ao vivo (nas apresentações de 1964, 1986...) quanto nas gravações (que permanecem nos meios multimídias e internet), observamos que a preocupação não é apenas com o que o público ouve, mas também, com o que é visual, somático, gestual, teatral, material.

O modo de composição de João do Vale partia da memória, do que conseguia lembrar e guardar. Distante da cultura letrada, necessita dos traços poéticos da linguagem oral: ritmo, aliterações, assonâncias... o artista não sabia tocar nenhum instrumento. Sua memória guarda os batiques das festas maranhenses. A realização das suas canções atualiza esses elementos e experiências no tempo real da performance. Assim, a canção quando cantada por ele ganha significado diferenciado, seja pelo padrão sonoro, qualidades sonoras, rítmicas, prosódicas, tímbricas e traços performáticos, que vão caracterizá-la como um evento que não é apenas acústico, mas que compreende uma simultaneidade de recursos multimodais e que, ainda assim, não diminui o mérito das textualidade verbal e escrita, que é a letra da canção.

Na canção “Sabiá” (1965), em parceria com José Candido e Luís de França, resgatam-se os recursos sonoros que se mostram na escrita e que trabalham junto com a música para criar o efeito nostálgico na descrição da cena que rememora a infância e a figura

materna. Rimas internas e externas, assonâncias e repetições modulam o fluxo das palavras que atravessam a canção. Ressoam na organização verbal do texto. As palavras recuperam hora, lugar e ação do personagem que brinca com o passarinho. Elemento central da letra, o animal, representado como ingênuo e prestes a cair na armadilha é o mote que leva o poeta à reflexão sobre a liberdade. A intervenção da mãe, repetição bem elaborada, evoca a lição e o ensinamento da sabedoria popular. A metáfora que compara a mãe ao sabiá se estabelece de forma sensível, jogando luz ao trabalho de sustentar os filhos.

Ao meio dia na beira do rio (rima interna /i)
 Lá no pé de trapiá (rima interna /a) (rima externa)
 Eu ficava escondidinho
 Atocaiando o sabiá (rima externa)

Coitadinho inocente (rima externa)
 Vinha cantando contente (rima externa)
 E sem perceber (assonância /e/) (rima externa)
 Que ali tinha um alçapão
 Que armei pra lhe prender (assonância /e/) (rima externa)

Minha mãe minha mãezinha (repetição)
 Minha mãe que Deus me deu (assonância /e/)
 Disse filho não faz isso (assonância /i/)
 Sabiá é que nem eu (repetição)

Se eu venho lavar roupa (assonância /a/)
 pra dar o pão à benzinho (rima externa)
 Sabiá vem buscar melão (assonância /a/)
 pra levar pro filhotinho (rima externa)

Eu mesmo tendo pouca idade (assonância /e/) (rima externa)
 Me doeu o coração (assonância /o/) (rima externa)
 Todos querem a liberdade
 E eu desarme o alçapão

Interpretada na voz de Irene Portela⁴⁷, a canção se põe à audição, em um estilo de canto dolorido e apaixonado. A presença da voz da intérprete empregada em um contexto específico de expectativa – essa música faz parte do CD intitulado “Rumo Norte”, gravado em 1979 – atribui sentido referencial imediato à canção. Texto e música serão atualizadas nessas circunstâncias de performance, cujo estilo e contexto já vêm preconcebidos. Se intérprete e ouvintes compartilham experiências e conhecimento sobre o que está dentro e fora da canção, ao acontecimento performático será atribuído outros sentidos.

⁴⁷ Para ouvir, disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ozfE9dlRa_U.

Dessa maneira, Irene Portela carrega a memória e o eco do modo de criação e recriação de João do Vale, que, segundo Mariana Lima (2015)

Desde o início da carreira, via-se mais como poeta popular do que como intérprete. Os intérpretes ganhavam a autoria de suas músicas; este aspecto é marca forte em sua carreira. Composições suas são reconhecidas, pelos ouvintes, como obras daqueles que as interpretaram e com elas se consagraram. Aqui, igualmente, reside uma das razões que podem ajudar a explicar o lado trágico da vida de João (LIMA, 2015, p. 215).

A canção traz os elementos que compõem o seu cenário peculiar de criação poética: o sabiá, a mãe, o rio, as imagens da infância. Além disso, palavras do universo semântico rural dão pistas sobre as intenções do compositor. A intérprete performatiza na voz, nos silêncios, no ritmo, na melodia, na harmonia e na dinâmica do canto de cada palavra a canção cujas imagens soam com força em quem ouve. Fica presente no momento da audição, a voz, a imagem e o conteúdo poético. O sujeito desperta para a sensibilidade em “me doeu o coração”. Reconhece-se no pequeno, indefeso e preso na armadilha. A tônica da disputa do poder: fraco X forte se apresenta novamente – o que se repete em muitas canções valedoras – assim como o espelhamento, nesse caso manifestado entre a mãe – o sabiá – o garoto, demonstrando com força ilocucionária aquilo que lhe é próprio, que é fruto do seu estímulo imaginativo.

Na gravação de “Coroné Antonio Bento” ou “Matuto transviado” (João do Vale e Luiz Wanderlei, 1959) por Tim Maia na década de 1970, por exemplo, percebemos que a canção traz de volta o corpo de João do Vale, em outra interpretação, outra concepção estética, outro estilo e outra temporalidade. A canção transmuta-se e renova-se de acordo com a demanda. Tim Maia toma o ritmo baião e acrescenta a ele a cadência do gênero musical *soul*. Essa inovação e experimentação de ritmos surtiu grandes efeitos no cenário da música popular brasileira nos anos 1970, transformando a canção em um de seus maiores sucessos.

Coroné Antonio Bento (João do Vale e Luiz Wanderlei, 1959)

Coroné Antonio Bento
No dia do casamento
Da sua filha Juliana
Ele não quis sanfoneiro
Foi pro Rio de Janeiro
Convidou Bené Nuno pra tocar

Oh lêlê, Oh lálá
Nesse dia Bodocó

Faltou pouco pra virar
Oh lêlê, Oh lálá
Nesse dia Bodocó
Faltou pouco pra virar

Todo mundo que mora por alí
Neste dia não pode "arresisti"
Quando **ouviu** o toque do piano
Rebolava saía requebrando
Até Zé Macaxeira que era o noivo
Dançou a noite inteira sem parar
Que é o costume de todos
Que se casa
Fica doido pra festa se acaba.

Oh lêlê, Oh lálá
Nesse dia Bodocó
Faltou pouco pra virar
Oh lêlê, Oh lálá
Nesse dia Bodocó
Faltou pouco pra virar

Meia noite o Bené se infezou
E **tocou** um tal de rock and roll
Os matutos **caíram** no salão.
Não quiseram mais xote nem baião.
E que briga se **falasse** em xaxado.
Foi ai que eu **vi** que no sertão
Também tem os matutos transviados.

A participação do corpo na letra da canção revela-se em termos como: “ouviu”, “rebolava saía requebrando”, “dançou”, “tocou”, “caíram”, “falasse”, “vi” , palavras que conclamam ao envolvimento dos interlocutores em um processo mais amplo, “operando sobre uma situação existencial que altera de algum modo e cuja totalidade engaja os corpos dos participantes” (ZUMTHOR, 1993, p. 244). Novamente, o jogo de poder forte x fraco, a dualidade sertão x cidade e a relação com as convenções sociais e culturais se fazem presentes.

A figura do coronel, símbolo maior de força na região é satirizada, uma vez que sua atitude de ir até o Rio de Janeiro, representação da urbanidade, buscar um pianista, símbolo da elegância e da qualidade musical, revelam sua intenção em fazer da festa do casamento da filha algo sofisticado e elitizado, o que não se concretizou, de fato. Os convidados dançavam e requebravam. A música tocada solicitava o corpo, o que desagradou ao pianista que passou a tocar *rock and roll*. O interessante é que João do Vale reconhece a carga semântica do ritmo americanizado. O termo “infezou-se” possui a conotação violenta, agressiva e raivosa que o ritmo também produz pelos seus acordes graves e dissonantes. João

do Vale joga com as imagens de poder e caustica as convenções arrematando sua crítica na figura do “matuto transviado”, aquele que é capaz de romper com quaisquer convenções, sejam elas urbanas ou rurais.

Os exemplos aqui mencionados mostram que João do Vale, enquanto letrista, é o grande beneficiário do próprio produto poético. O cancionista é seu bem e legado maior. Está conservado e preservado, não somente na comercialização e na exploração financeira, mas na performance dos intérpretes, capazes de tornar presente aquilo que está ausente, evocando e criando outra coisa, fazendo a poesia ressoar na contemporaneidade. Assim, temas e formas originárias da sensibilidade e capacidade inventiva de homem simples vão circulando, operadas pela voz e pelo corpo (dele ou de outros) em presença. As canções de João do Vale já não são mais somente letras, “é o jogo de um indivíduo particular, incomparável” (Idem, p. 71) e agrupam-se na consciência e no imaginário brasileiro.

A linguagem aprisiona e liberta, mas as canções abrem espaço para novas compreensões sobre a arte e a literatura como um aspecto essencial para o conhecimento sobre o contemporâneo, esse espaço no qual o passado se prolonga e o futuro é tão incerto. Na contemporaneidade, João do Vale é presença na inspiração de artistas como Fagner, Zeca Baleiro, Maria Bethânia. Em entrevista a Thiago Prata (2017), Chico César diz:

Três homens negros e nascidos no Nordeste: João do Vale, do Maranhão, Luiz Gonzaga, de Pernambuco, e Jackson do Pandeiro, da Paraíba. Sempre e encanta o fato de os três serem negros e nordestinos como eu. Me vejo muito neles. Eles são minha “santíssima trindade” de orientação para onde vou, para os caminhos que devo seguir (CHICO CÉSAR *In*: PRATA, 2007).

Nomes de espaços de arte, ruas e logradouros públicos espalhados pelo Maranhão, livros publicados em sua homenagem, shows e artigos de jornal ano a ano brindam seu aniversário e morte. João do Vale assim permanece vivo, expondo um real que não se reduz, que extrapola a denúncia, que é lembrado e jamais esquecido. A partir desse ponto, essa tese ocupar-se-á mais detidamente da análise das canções do LP “*O poeta do povo*”, que abrem a possibilidade do estudo do teor testemunhal.

CAPÍTULO 3

A CANÇÃO COMO LUGAR DE TRANSCRIÇÃO E DE TESTEMUNHO DE VIDA

Vida marcada pelo dilema humano que envolve o embate entre o forte e o fraco. João do Vale assim fixa seu testemunho em construções imagéticas que passeiam por entre as fendas que atravessam a história do país. Nas lembranças de dor e memórias que causam revolta, encontra temas, protagonistas e enredos. Sofrimento e indignação conduzem e recuperam o elemento testemunhal de sua obra. O poeta busca canais que vão, de certa maneira, ajudá-lo a fazer sua travessia de elaboração desses eventos. Essa problematização permite que se desenvolva uma linha investigativa sobre o teor testemunhal que as canções gravadas no LP *O poeta do povo* (1965) apresentam.

Na América Latina, principalmente nos países de língua espanhola, o conceito de *testimonio*, que até os 1960 apontava para uma reflexão sobre a função testemunhal da literatura, passou a nomear um novo gênero literário, com viés político partidário, em uma perspectiva memorialística que se vinculava à luta de classes e à representação dos oprimidos. Desse modo, a “função testimonial” pode misturar política e literatura e coexistir com gêneros diferentes. Permitiu que as narrativas fossem recontadas a partir do ponto de vista dos excluídos do poder e dos explorados economicamente, ganhando assim valor de testemunho histórico e social.

No Brasil, o regime ditatorial foi responsável pela explosão de testemunhos. Desde os anos 1970, o conceito de “teor testemunhal” tem sido amplamente divulgado e acolhido pela literatura do século XX, uma vez que essa tem se colocado sob o aposto de “Era das catástrofes e genocídios” (SELLIGMAN-SILVA, 2003). Isso faz com que a própria história da literatura brasileira seja posta em evidência, a partir do olhar sob o elemento testemunhal das obras. Essa noção amplia o debate sobre o que se produz como literatura, sem “apagar ou reduzir a preocupação com o estudo das estratégias estético-poetológicas que impregnam toda manifestação escrita” (idem, p. 12).

Mas a questão é que o testemunho é uma atividade que pode ser encontrada em vários gêneros – toda a leitura da voz literária já traz uma leitura daquilo é indício e/ ou vestígio do real. A literatura de testemunho propriamente dita muitas vezes se apresenta de

maneira virtual, espectral, fragmentada e concede ao leitor a possibilidade da mentira, do simulacro e da ficção. Nas palavras de Agamben (2008)

Talvez cada palavra, cada escritura nasce, nesse sentido, como testemunho. E, por isso mesmo, aquilo de que se dá testemunho não pode ser já língua, já escritura: pode ser somente um não-testemunhado. Isso é o som que provém da lacuna, a não-língua que se fala sozinho, de que a língua responde, em que nasce a língua. E é sobre a natureza deste não-testemunhado, sobre a não-língua que é preciso interrogar-se (AGAMBEN, 2008, p. 47).

Além disso, existem duas noções centrais de testemunho que são importantes pôr em destaque nessa tese: uma, testemunho no sentido jurídico e histórico; outra, testemunho no sentido de sobrevivência a um evento-limite, radical, de atravessamento da morte. Selligman-Silva (2003, p. 34) alerta que a literatura de testemunho propriamente dita “existe apenas no contexto da contra-história, da denúncia e da busca pela justiça. A *verdade* e a *utilidade*, são, portanto, fundamentais na concepção de *testimonio* [...] (grifos do autor)”. No entanto, o fato histórico mais intenso, que temos notícia, enfrentado por João do Vale foi a experiência da seca nordestina, da pobreza, da fome e da miséria. Essa vivência permite que consideremos seu registro litero-musical como testemunhal?

A canção de João do Vale tem condições de assumir esse lugar, uma vez que pode ser lida e ouvida como um testemunho da barbárie, obra nascida de uma situação de violência, ainda que simbólica. A poética de suas canções, nessa perspectiva testemunhal, atua como lugar de transcrição da vida sociocultural do país. Não apenas como referente, mas como uma forma de chamar atenção para as tensões e conflitos sociais, econômicos, culturais, políticos e humanos, levando o ouvinte/ expectador a tomarem consciência de questões que também são suas.

João do Vale testemunha o que vê, mas há outras testemunhas que se manifestam por meio de suas palavras e que juntos constituem um único olhar. Nas figuras do sertanejo, da lavadeira, do lavrador, do jangadeiro, do trabalhador braçal, do migrante nordestino e de tantas outras pretende transcrever os sinais de outros testemunhos. Consciente da realidade referencial, conecta-se com fatos, pessoas e lugares de forma ampla, em interação com as tensões da vida social.

Pode ser considerada uma obra de grande importância social para o conhecimento da situação de desamparo e miséria em que vivia (e ainda vive) parte da população brasileira. Daí considerar seu teor testemunhal mais do que meramente documental, pois manifesta o sentimento de compaixão do cancionista pelos que sofrem toda a sorte de miséria e abandono. Seu cancionário é fruto de sua impossibilidade de ser mais, de

fazer mais. Impossibilidade essa que o invoca e o interpela. Ao fazer canção João do Vale representa e faz algo pelo seu povo. Nisso consiste o caráter testemunhal de suas letras, sobretudo ao levar o estado do Maranhão e sua gente às outras regiões do país com letras que falam do local. A ideia de local e nacional perpassa ou acontece assim, por meio do testemunho, no caso, um testemunho cantado.

Analisadas as canções sob essa perspectiva, o cancionista põe-se como testemunha do que fala. Agamben (2008, p. 27) nos diz que:

[...] há dois termos para representar a testemunha. O primeiro, *testis*, de que deriva o nosso termo testemunha, significa etimologicamente aquele que se põe como terceiro (**terstis*) em um processo ou em um litígio entre dois contendores. O segundo, *superstes*, indica aquele que viveu algo, atravessou até o final um evento e pode, portanto, dar testemunho disso (AGAMBEN, 2008, p. 27).

Nesse sentido, João do Vale, conforme a classificação de Agamben, é uma testemunha *superstes*. Pode dizer, por meio das canções, o verdadeiro ou o falso, pode tecer uma gama de interpretações sobre os fatos, dar a eles conotações, fazer junto a eles reflexões. Mas há um fio que separa o que é ficção e testemunho. Sob o viés testemunhal, a textualidade – histórica e literária – das canções se define na flutuação entre esses dois campos (ficção e testemunho) instáveis e permeáveis.

Não se trata aqui de estetizarmos o testemunho por meio da canção. Não é a letra da canção que intervém como testemunho. É o testemunho de João do Vale diante dos acontecimentos que dão a ele a possibilidade de fazer poesia e canção. Como um artista que sobreviveu a esse estado de coisas e ainda que se utilize da denúncia para problematizar o real, usa a possibilidade da linguagem poética para tal. Suas canções abrem espaço para um estudo que leve em conta o teor testemunhal, conduzindo a novas interpretações e leituras sobre seu cancionário.

Para melhor compreensão, optamos por organizar nossas análises levando em consideração três caminhos que julgamos ser pertinentes. O primeiro, que trata sobre o modo ou a forma de compor do artista, sua linguagem. Pretendemos compreender como a linguagem da poética testemunhal se manifesta nas canções; o segundo e o terceiro são temáticos. Dois campos chamam nossa atenção: o drama nordestino e o espaço. Além desses, outros ecos temáticos estarão contemplados em item separado, com o objetivo de dar conta de todas as letras escolhidas para essa tese.

3.1 A linguagem da poética testemunhal de João do Vale

O trabalho de João do Vale, no que diz respeito à linguagem de sua poética testemunhal, move-se em direção à crítica, à queixa, à deflagração e à revelação de conflitos, para rememorar o que viveu e disso se apossar para conseguir transformar o presente. Entretanto, a paródia, a ironia e a alegoria também aparecem para dizer sobre a experiência do sertão e sobre questões de identidade nordestina, e, portanto, brasileiras.

As canções “Peba na Pimenta” e “Pisa na Fulô” demonstram o movimento cômico, irônico e debochado do artista. A primeira, inclusive, quando do seu lançamento nos anos 1960, causou escândalo na Bahia. Em tom descontraído as duas canções recuperam as imagens nordestinas (ao trazer pessoas e lugares), o ritmo (as duas canções são cantadas em ritmo de forró) e os temas da região (tratam da festa, do encontro entre pessoas simples que habitam o sertão).

Peba na pimenta

Seu Malaquia preparou
Cinco peba na pimenta
Só do povo de Campinas
Seu Malaquia convidou mais de quarenta
Entre todos os convidado
Pra comer peba foi também Maria Benta

Benta foi logo dizendo
Se ardê, num quero não
Seu Malaquia então lhe disse
Pode comê sem susto pimentão não arde não

Benta começou a comê
A pimenta era da braba
Danou-se a ardê
Ela chorava, se maldizia
Se eu soubesse, desse peba não comia

Ai, ai, ai seu Malaquia
Ai, ai, você disse que não ardia
Ai, ai, tá ardendo pra daná
Ai, ai, tá me dando uma agonia
Ai, ai, que tá bom eu sei que tá
Ai, ai, mas tá fazendo uma arrelia

Depois houve arrasta-pé
O forró tava esquentando
O sanfoneiro então me disse
Tem gente aí que tá dançando soluçando

Procurei pra ver quem era
Pois não era Benta que inda estava reclamando?

Pisa na fulô

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

Um dia desses
Fui dançar lá em Pedreiras
Na rua da Golada
Eu gostei da brincadeira
Zé Cachangá era o tocador
Mas só tocava
Pisa na fulô

Pisa na fulô, pisa na fulô...
Pisa na fulô
Não maltrata o meu amor

Seu Serafim cochichava com Dió
Sou capaz de jurar
Que nunca vi forró mió
Inté vovô
Garrou na mão do vovô
vamos embora meu veinho
Pisa na fulô

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

Eu vi menina que tinha doze anos
Agarrar seu par
E também sair dançando
Satisfeita, dizendo
"Meu amor ai como
É gostoso pisa na fulô"

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

De magrugada Zeca Cachangá
Disse ao dono da casa
"Não precisa me pagar
Mas por favor
Arranja outro tocador
Que eu também quero
Pisa na fulô
(refrão)

Peba é uma espécie de tatu encontrado em muitas regiões brasileiras e faz parte do cardápio de muitas famílias, principalmente, nordestinas. A aliteração provocada pela expressão “peba na pimenta”, no interior da canção, desenha seu tom e ritmo, com rimas e repetições combinadas às palavras “campinas” e “Benta”. Obedecendo aos padrões das canções vaeanas, “Peba na pimenta” traça uma linha narrativa bem definida com fortes traços de oralidade, como o que vemos em “cinco peba”, “todos os convidado”, “pra comer”, na primeira estrofe.

Trata-se de uma festa no interior, cujos donos, Seu Malaquias e Maria Benta, são os personagens centrais. Chama atenção a escolha de dois nomes para compor esse cenário e que julgamos importantes para entender o processo de criação do artista e as peças que ele toma como objeto: Maria Benta e Campinas.

O primeiro remete a imagens e conceitos relacionados a beatitude; Maria Benta nos é apresentada na canção como com ares de bendita, de abençoada, o que vai ser desconstruído ao longo do texto quando prova a iguaria: “peba na pimenta”. A pimenta assume o papel sexualizante, que provoca em Benta o torpor. As construções finais, relacionando a repetição da interjeição “ai”, sonoramente aberta e crescente, ao nome Maria, que também repete a assonância /a/ e /i/, em dinâmica crescente /ai/ e, depois decrescente /ia/, sugerem movimento à ideia de sensualidade proposta pela canção.

Campinas, a segunda palavra que nos chama atenção, pode se referir à cidade paulista, ou à de Goiás, uma vez que não encontramos nenhum registro toponímico na região do Maranhão, nem no Nordeste, a não ser Campina Grande, composta e no singular. No entanto, em conversa com Samuel Barreto⁴⁸, nos foi acionada outra possibilidade. A palavra utilizada por João do Vale seria “capina”, tendo sido trocada pela cantora Marinês em gravação, com finalidades de harmonia musical.

⁴⁸ Professor, poeta e compositor e pesquisador sobre João do Vale.

Essa palavra oferece pistas para compreender a festa nordestina localizada no interior. O “povo da capina” são os lavradores, pessoas comuns que trabalhavam no corte da lavoura. São esses os convidados da festa que em grande número se divertem. O cenário, as pessoas e os fatos apresentados na canção reproduzem a situação cômica. João do Vale brinca com o teor sexual, com o duplo sentido, com a picardia e com a malícia para debochar da moral e dos bons costumes, como nos mostra o trecho antitético:

Ai, ai, ai seu Malaquia
Ai, ai, você disse que não ardia
Ai, ai, tá ardendo pra daná
Ai, ai, tá me dando uma agonia
Ai, ai, que tá bom eu sei que tá
Ai, ai, mas tá fazendo uma arrelia

A festa guarda sutilezas que são desvendadas ao longo da canção. A expressão “o forró tava esquentando” traduz a ação picante e ardente da especiaria que se manifesta na dança, no “arrasta pé”. O forró aparece como uma forma musical daqueles que estão em outra categoria social. É representativo do relacionamento social dos afastados das grandes cidades, da urbanidade, ou dos que estão à margem mesmo que dentro do centro, e, por isso, valorizado pelo cancionista.

Está presentificada na canção a face alegre de João que, muitas vezes, expressou-se lamuriento e combativo. Se em “Peça na pimenta”, a metáfora da energia, da sensualidade e da sexualidade se firma a partir do elemento “pimenta”, em “Pisa na Fulô” – gravada inicialmente em 1957 pelo grupo musical “Marinês e sua gente” – é o elemento “flor” que alegoricamente faz referência à intenção de realização sexual.

Lançada na voz de João do Vale em 1965, “Pisa na fulô” reproduz a corruptela da palavra flor, que já havia sido imortalizada por Jorge de Lima no poema “Essa negra fulô”. Na canção reaparece rimando com “amor”, primeiramente, e com “favor” e “tocador”, ao final. A expressão remete à oralidade e à cadência do xote – pela repetição rítmica e sonora do verbo “pisar” que imita o movimento da dança – que ao longo do texto parece se aproximar de um movimento desprezioso e ingênuo do ato sexual.

A combinação inicial de “fulô” e “amor” convida-nos a pensar numa dose de lirismo presente nos versos. É permitido “pisar na fulô”, ou seja, imitar os passos da dança que sugerem um encontro sensual, sem que o termo “pisar” possa ser entendido como “maltratar” o amor. A repetição no refrão de “pisa na fulô” enfatiza o poder da sedução que

envolve o encontro amoroso, haja vista quase em tom de súplica a expressão final: “não maltrata o meu amor”.

Dá-se, então, o procedimento comum de construção do artista e que aparece de forma circular: a narrativa. Em “Pisa na fulô” estão situados tempo, espaço e sujeitos. A marca temporal, “um dia desses”, revela-nos a incerteza do tempo, o particular desinteresse em datar o evento, uma vez que é habitual, é rotineiro. É um vestígio da intenção do poeta em se aproximar os costumes do sertão. “Pedreiras” e “rua da golada” situam o lugar. É a cidade natal de João do Vale. Pouco citada nas canções, mas sempre muito bem representada. Aqui é o momento de compor o cenário da festa. Os personagens aparecem aos poucos, em pares ou sozinhos. “Zé Cachangá”, “seu Serafim”, “Dió”, “Vovô”, “vovó”, “uma menina de doze anos”, todos participam com animação. O tom jocoso e a picardia tomam conta da canção que caminha então para a sugestão de namoro.

As duas canções citadas ganham o ritmo animado do forró, que por sua vez aparece nomeado nas duas canções. O ritmo é representativo da dança nordestina e como nos mostra em “Pisa na fulô”, embala a todos. A menina “que nem tinha doze anos” faz alusão às garotas que começam cedo, ainda crianças, a enveredar pelos domínios da dança, da cultura popular, das festas e até das atividades sexuais. Nem o “tocador” pretende ser excluído da dança que sugere uma aproximação do ato de dançar com o ato sexual.

A forma irreverente de compor e de relacionar temas, próprio da cultura popular, aparecem na escolha do alvo da sexualidade para pôr em foco as relações e os valores (“inté vovó garrou na mão de vovô”, “menina que nem tinha doze anos”). Há uma conjugação de componentes da cultura popular nordestina, da vida do interior, do sertão – o forró, o arrasta-pé – com componentes do lirismo romântico – que vai aparecer nas aproximações entre palavras como “flor” e “amor” para tentar exprimir a vida nordestina. O tom prosódico nordestino no canto confirma essa intenção. Aparece tanto na canção cantada por Marinês, quanto por João do Vale.

Interessa-nos saber que pessoas e lugares postos em cena nas canções são trazidas da vida de João do Vale. A memória do artista está conectada a lembranças que revelam mais do que ele quer dizer. O espaço do sertão é revelado como o lugar da festa, da diversão, do prazer, da vida comunitária, na qual todos se conhecem e sentem-se à vontade na presença uns dos outros. Não há em nenhuma das duas canções analisadas a ideia de catástrofe, mas desmantelam a ideia hegemônica do sertão como lugar de sofrimento, aridez emocional e apatia. As “cinco peba na pimenta” não alimentam todos os convidados, que estão ali não pela comida, mas pela dança, pela partilha, pelo encontro. O estereótipo de Nordeste faminto é questionado nas duas canções e transformado em lugar de alegria.

O desejo de testemunho está também na forma oralizada das palavras, no cunho de expressões regionais, nos sinais de rudeza, na espontaneidade e outros elementos das canções jocosas, regionais e folclóricas. Esse sujeito individualizado em expressões próprias do universo nordestino como: “Pode comê sem susto”, “A pimenta era da braba”, “Danou-se a ardê”, “mas tá fazendo uma arrelia”, da canção “Peba na pimenta”, não contrasta com o sujeito coletivo que pretende representar. Com expressões como essas, João do Vale conecta-se com a voz popular, pondo-a em destaque, como enunciadora da sua própria história.

Em canções como “A voz do povo”, “Carcará”, “Pra mim, não”, “Minha História”, “A lavadeira e o lavrador”, “O jangadeiro”, “Fogo no Paraná” e “O bom filho à casa torna”, a linguagem poética testemunhal recobre o tom da crítica e da denúncia social. São em canções dessa monta que a narratividade em primeira pessoa ganha corpo no espaço do testemunho. Retomamos aqui a canção “A voz do povo”:

A voz do povo (João do Vale e Luiz Vieira, 1968)

Meu samba é a voz do povo
Se alguém gostou
Eu posso cantar de novo

Eu fui pedir aumento ao patrão
Fui piorar minha situação
O meu nome foi pra lista
Na mesma hora
Dos que iam ser mandados 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

Nomeada pelo próprio artista como “um samba”, essa canção remete ao signo da contestação à censura do governo. É considerada por Damazo (2004) como uma voz de protesto e de luta. Segundo o próprio João do Vale, é uma homenagem dedicada ao amigo Neiva Moreira, exilado pelo regime militar, em 1964:

Quando o meu amigo Neiva saiu para o exílio, fui ao aeroporto para me despedir, mas apenas vi o amigo embarcando, de longe, cercado pelos agentes. Voltei dali muito triste e indignado. Fiquei com aquilo na cabeça e escrevi ‘Meu samba é a voz do povo’, dedicado ao companheiro exilado. Escrevi ao Neiva uma carta, já não me lembro em que país ele andava andando a letra do samba (NEIVA MOREIRA *In*: PASCHOAL, 2010, p. 72).

Entretanto, a canção alarga-se para além desse contexto, uma vez que representa os milhares que suportaram as dores físicas e morais desse momento da história brasileira. A experiência poética reproduz as redes de opressão nas quais está envolvido o eu-lírico da canção. O jogo de poder que relaciona o patrão e o empregado reflete a relação de trabalho injusta e censuradora, em que a luta entre fraco x forte se impõe.

A reunião de sintagmas da primeira estrofe: “samba”, “voz” e “povo” se articulam em torno das ideias que se processavam nos anos 1960. A seleção vocabular e a combinação sintática estão associadas à situação social que as produziu: o samba pertence ao cancionista que, afirmativamente, também fala pelo povo.

A categoria povo, nascida na esteira dos discursos sobre a emancipação das nações que promoveu, como sugerem as leituras de Ortiz (1992) e Burke (1989), a invenção e a recuperação das tradições populares, como forma de afirmação das culturas locais, aqui é estetizada. Assume o lugar do “selvagem” romantizado, como o “revolucionário”, também idealizado. O testemunho da opressão é, então, construído pela encarnação do trabalhador, que ciente da valia de seu trabalho, pede aumento ao patrão. Está posta a luta de classes, tão largamente difundida pelos discursos marxistas que circulavam no país durante os anos 1950/60.

Outra face, dessa vez mais metafórica, encontramos na última estrofe. As palavras “flor”, “vento”, “chão”, “galho”, “perfume” combinam-se de forma lírica. A escolha concebe à canção um tom orgânico, primitivo, singelo e espontâneo, contrapõe-se a uma linha poética gongórica, afetada e tergiversante. A metáfora da flor, repetida na canção “Pisa na fulô”, aparece aqui como a própria voz, ou a poesia, ou as palavras do poeta, que podem ser levadas pelo vento, mas deixa rastros, sinais e marcas. Arremata a ideia inicial trazendo a imagem do não-silenciamento.

Em 1940, Carlos Drummond⁴⁹ já usava a flor para manifestar essa resistência, o desabrochar de um mundo novo. João do Vale captou bem essa representação que circulava no imaginário brasileiro. Isso demonstra a força dos poetas da geração modernista a partir dos anos 1930. O próprio uso do verbo “brotar” conduz-nos ao rompimento, ao renascimento, a saídas possíveis. O poeta não se entrega, não se rende.

“A voz do povo” é a música de abertura do disco em questão. Esse fato pode levar-nos a questionar porque não abrir o disco com um baião. Por que João do Vale ou o

⁴⁹ No poema *A flor e a náusea*: Uma flor nasceu na rua!/ Passem de longe, bondes, ônibus, rio de aço do tráfego./ Uma flor ainda desbotada/ ilude a polícia, rompe o asfalto./ Façam completo silêncio, paralitem os negócios,/ garanto que uma flor nasceu.”

produtor do disco escolhe um samba, nesse caso, de andamento mais lento, muito parecido a um samba-canção contestador? As respostas possíveis podem dizer-nos que “A voz do povo” é a música que mais se aproxima do nome do disco. Gravada em 1965, ela tem força de oposição ao regime instituído e nos mostra que João do Vale está preparado para atravessar definitivamente a fronteira que separa as músicas do meio rural (baião) do meio urbano, agora marcado pela intervenção militar.

Consciente do impacto de sua canção, desde o primeiro verso carrega a ideia do samba como uma manifestação da cultura popular brasileira capaz de evocar e representar o povo. É a música que resiste, que não se cala diante das desigualdades. João do Vale não se eximiu de denunciar claramente as injustiças, apesar da perseguição e da censura. Segue o ritmo e cadência do samba, numa linguagem simples e sensível. A narração em primeira pessoa de um fato a ser compartilhado com seu público marca um evento pessoal, mas é o relato do povo, da sua indignação e incômodo diante do mundo alterado que o circunda.

Como sujeito testemunhal coletivo, nas três canções aqui alocadas, João do Vale não precisa de mediação do intelectual. É, por si mesmo, o intelectual orgânico. Está em evidência a linguagem oralizada, a maneira de falar, as expressões regionais, a prosódica nordestina, sem qualquer interferência. A referência ao povo, na canção “A voz do povo”, não nos deixa enganar sobre o vínculo que o sujeito articula entre ele e a comunidade que representa. “Povo” se refere a grande massa de trabalhadores que vivem do salário pouco, nordestinos migrantes ou não. Embora nos pareça ser uma totalidade social, é uma totalidade relativa, fragmentária, remetendo a uma identidade específica, local.

Trata-se da possibilidade de constituição de subjetividades excluídas, se tomamos a linguagem poética oralizada das canções de João do Vale em comparação à linguagem poética que se pretende erudita, afetada ou evasiva. Institui-se, desse modo, a subjetivação do sujeito subalterno que também participa da representação músico-literária e política da nação.

Em “Meu samba é a voz do povo” isso fica evidente. O cancionista recorre ao processo de autoconstituição do estilo musical que expressa a voz do excluído. Recorre a sua autoridade como porta-voz desse grupo para criticar a relação de trabalho entre patrão e empregado. O “povo” que escuta samba, que não está satisfeito com o salário e que, por indignação, fica desempregado lhe dá essa autoridade enunciativa, o que nos leva a concordar com Penna (2003, p. 315):

O outro em mim ou eu no outro – eu falo pelo povo ou o povo fala através de mim – constituem processos reversíveis e complementares, baseados no intercâmbio e absoluta substituíbilidade metafórica entre povo e eu. Spivak

diria, jogando com a polaridade retórica, sentido próprio *versus* sentido figurado, em glosa do Derrida de “A mitologia branca”: a construção figurativa, trópica (ou tropical, poderíamos dizer) de um sujeito nacional (ou continental) é baseada na apropriação de um outro como emblema (figura) de si mesmo, tornando-o próprio, ou seja, “rasurando” a (“esquecendo-se da) absorção figurativa desta forma naturalizando-o. Na construção do nacional, o subalterno é o tropo da nação.

Esse sujeito não totalmente plural, que produz identidades muito mais metonímicas que metafóricas, identificado por uma primeira pessoa específica, de vocabulário próprio, corresponde ao compositor de extração rural que João do Vale foi. Chavões poéticos e frases feitas como “dizem que acabou a escravidão”, “todos nós somos irmãos”, “o sol nasceu pra todos”, “de sol a sol”, “só um cego é que não vê”, da canção “Pra mim não” servem de mote para o desdobramento do drama em primeira pessoa do sujeito negro, repetido sonoramente como um toque de berimbau na capoeira nos versos “pra mim não”.

Pra mim, não (João do Vale e Marília Bernardes, 1965)

Dizem que acabou a escravidão
Mais pra mim não
Mais pra mim não
Mais pra mim não
Mais pra mim não

Eu conheço um dito assim
Todos nós somos irmãos
E o sol nasceu pra todos
Pra mim não, pra mim não
Mais pra mim não
Mais pra mim não
Mais pra mim não
Mais pra mim não

Lá vai eu de sol a sol
Os meu calo é só na mão
Só um cego é que não vê
Que eu dou lucro a meu irmão
Mais pra mim não
Mais pra mim não
Mais pra mim não
Mais pra mim não

A repetição do refrão reforça a contestação e o tom de crítica que permeia toda a canção. O uso de “dizem” e “dito” retomam a ideia vaga e abstrata do fim da escravidão e do ideal de igualdade. Está evidente a recusa do eu-lírico em absorver essas ideias e como prova material, estão seus calos na mão. Reveste-se, então, a imagem do sujeito lavrador ou de

todos os trabalhadores braçais, aqueles que executam pesados trabalhos manuais. A tônica da ideologia comunista novamente se deixa entrever na disputa que põe no trecho: “eu dou lucro ao meu irmão”. O poeta ironicamente utiliza irmão no lugar de patrão, novamente retomando a luta de classes e a falsa ideia de igualdade entre os cidadãos.

O uso da primeira pessoa do singular é um elemento significativo que entrega o estilo direto e subjetivo do eu-lírico. Em vez de coletivizar, João do Vale resolve se auto referenciar. No entanto, não há uma recusa de absorção do “nós”, que aparece na expressão alegórica “Todos nós somos irmãos”. A auto representação não se coloca como uma forma de recusar a comunidade. A noção de representividade de João do Vale se conecta com sua própria história e com histórias de outros.

A forma em primeira pessoa do singular não consegue substituir os sujeitos coletivos que estão implícitos e inscritos em “nós” dentro da textura narrativa da canção. Esse “nós” é solicitado pelo “eu” que expõe sua dor, sua revolta, sua verdade e que não mais se assenta apenas no nível individual, mas também da comunidade que representa. João do Vale nos diz que existem outros iguais a ele.

Na canção anteriormente citada, estão conjugados componentes da cultura ancestral negra – que aparece no ritmo que se aproxima do toque da capoeira e no uso de expressões que remetem à imagem da escravidão – com componentes da ideologia marxista – que aparece na consciência de classe do trabalhador que dá lucro ao patrão/ irmão – para exprimir a vida do trabalhador oprimido, não mais somente do trabalhador de extrato rural, nordestino, migrante.

A capacidade de resistir exposta pela repetição insistente de “Pra mim não” permite que venha à tona a capacidade de criar, de compreender o sofrimento dos escravos. Procedimentos paródicos e alegóricos que remetem à imagem de escravidão e exploração expõem os elementos recalcados na experiência histórica de dominação a que os negros foram submetidos no país. A canção anterior “A voz do povo” traz o sintagma “samba”, o que confirma a ideia de que a canção funciona como um protesto, uma forma de se inscrever na cultura, de se contrapor ao que está estabelecido, de confrontar a realidade, religando-se ao que vem antes de si: seja aos seus ancestrais, seja ao seu valor enquanto homem e trabalhador.

O processo de ficcionalização que perpassa as quatro canções postas aqui em análise enfatizam a marca da oralidade e da narratividade que demanda a visibilidade sobre o Nordeste, sobre a exploração e sobre os feitos de uma sociedade desigual, provocados pela pobreza, pela escassez e pela opressão. De certo, o testemunho “só existe sob o signo do colapso e de sua impossibilidade” (SELLIGMAN-SILVA, 2008), mas o teor testemunhal das

canções está enfatizado na linguagem que busca o compromisso em memorizar e transcriar o que o artista viveu como uma necessidade de contar e de cantar para todos sobre o que nele é impulso imediato e violento.

Nesse sentido, sua poética testemunhal se constrói como uma atividade elementar, como uma necessidade de falar sobre e como um “sobrevivente” nordestino, pobre e negro que, vencida a situação de violência simbólica, ganha sucesso e ultrapassa as fronteiras e limites que separam o que é rural do que é urbano. Estabelece, por sua vez, uma ponte com o outro – nordestino – e com os outros – fora do eixo Nordeste. As imagens de Nordeste que são trazidas e transcriadas pela linguagem e suas manifestações permitem que João do Vale adentre ao universo artístico brasileiro, seja por meio das canções regionais, seja por meio das canções de teor mais político.

Cantar suas experiências tem esse sentido e esse desejo de pertencer, de chegar onde poucos iguais a ele conseguiram chegar, de se fazer como artista em outro lugar, de se inventar como artista popular maranhense fora do eixo regional. Trata-se de um artista que busca ser escutado e visto pelo outro. O seu trabalho com a memória passa pela linguagem da pilheria e do humor e pela linguagem crítica e denunciadora dos embates que o oprimem.

3.2 Cenas testemunhais dos dramas nordestinos

Dramas da grande massa pobre nordestina, principalmente, dos que vivem no campo, vitimizados pela exploração do capital e do sistema fundiário brasileiro são encenados nas canções. Tempo, lugar e pessoas são rememorados em temas que tratam sobre o passado “traumático”⁵⁰ – reconhecido nessa tese como aquele que não passa, que é sempre retomado no presente – ou sobre a necessidade política de confrontação.

Catástrofes de grandes dimensões são reconhecidamente aquelas que deixaram marcas profundas na história da humanidade, como o Holocausto, as primeira e segunda guerras mundiais, o Gulag, as guerras de descolonização e outras. João do Vale não esteve inserido em situações adversas como essas. Sua experiência de sofrimento limita-se à pobreza, à discriminação, à opressão social. Nesse sentido, falamos em “trauma” em uma acepção histórica, como um elemento que está nele recalcado porque, como artista do século

⁵⁰ A noção de trauma aqui é pensada a partir da noção de realidade traumática – conceito central da psicanálise. Para melhor compreensão segue citação de Bohleber (2000, p. 797 apud SELIGMAN-SILVA, 2002, p.135): “As catástrofes do século passado, bem como as do que se inicia, guerras, Holocausto, perseguição racista e étnica, bem como o crescimento da violência social e a consciência agora desenvolvida com relação à violência na família, aos maus tratos e ao abuso sexual de crianças, fizeram e fazem dos traumatismos das pessoas e das suas consequências uma tarefa incontornável para o desenvolvimento teórico e para a técnica da psicanálise.

XX, é capaz de perceber o “passado que não passou”, é capaz de reconhecer as mazelas do Nordeste e do Brasil e, a partir disso, dar testemunho dos “traumas” de uma época.

Assim, sua memória do que passou penetra no presente (no momento da performance – seja no palco, seja na escuta, seja na letra da canção), reinscreve-a, recria-a e a transporta nas canções. “Carcará” representa bem essa dinâmica testemunhal. Canção que, utilizada pelas forças identitárias e políticas que produziam seus próprios modelos e ideais no país nos anos 1960, passou a retratar a luta travada entre o povo e governo ditatorial do Brasil, a partir do ano de 1964.

Carcará (João do Vale e José Candido, 1965)

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, cantando,
Carcará

Vai fazer sua caçada
Carcará
Come inté cobra queimada

Mas quando chega o tempo da internada
O sertão não tem mais roça queimada
Carcará mesmo assim num passa fome
Os burrego que nasce na baixada

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

Carcará é malvado, é valentão
É a águia de lá do meu sertão
Os burrego novinho num pode andá
Ele puxa o umbigo inté mata

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

Cantada por Maria Bethânia em ritmo marcial direto, essa canção ganhou interpretação densa no show *Opinião*, manifestando, por meio de signos expostos nas palavras “carcará, pega, mata e come”, nos gestos dos intérpretes, no ato de cada apresentação da canção, o corpo social brasileiro. As relações de produção que se articulavam no Brasil em desenvolvimento e a estrutura sócio-política do país determinaram o efeito positivo da canção no público quando do seu lançamento nos anos 1960. Revelam-se os conflitos sociais e políticos e é posta em evidência a real situação. Para aquela época e para aquele grupo social, a canção preencheu a forma de discurso contestatório e correspondeu ao tema que necessitava ser colocado em debate. “Carcará” passou a ser uma espécie de interpretação do Brasil, enquanto nação que lutava por democracia naquele momento de sua história.

Concentrando em seus versos a força da resistência e da transformação da escassez nordestina em elemento significativo, essa canção modifica a vida de João do Vale depois do *Show Opinião*. A consciência da compreensão do problema regional e sua dimensão universal, envolvidos em torno da discussão sobre a exploração, a miséria e a injustiça, fazem-no ser reconhecido como um artista capaz de dizer sobre os sofrimentos de sua gente. Dois elementos de realidades distintas – uma regional outra universal – entram em confluência para formar uma única realidade: a perseguição do regime ditatorial. Essa canção, por sua vez, foge dos padrões das músicas sertanejas e regionais, tais como: “Pisa na fulô” ou “Peba na pimenta”, não é lamuriosa e nem nostálgica, mas imperativa.

O carcará – pássaro que não migra, que permanece no sertão seja no tempo de “roça queimada⁵¹” ou de “invernada⁵²” – metáforiza o opressor. É o relato da sobrevivência em um mundo hostil. É o centro da relação de representividade entre o cancionista, que testemunha os voos do pássaro, e a comunidade representada, que pode ser tanto o Nordeste com sua aridez e pobreza, quanto o Brasil com a opressão do regime militar. A escolha por esse tipo de ave de rapina põe em destaque a representação da morte que circunda e ronda os animais recém-nascidos, mas também o poder soberano, que contorna o ar, avoando “que nem avião”, com seu “bico volteado que nem gavião”.

Os traços da voz testemunhal nessa canção aparecem com grau de apropriação diferente, principalmente se a compararmos com as canções anteriores: “Peba na pimenta”, “Pisa na fulô”, “A voz do povo” e “Pra mim não”. Ou seja, o compromisso com a realidade do

⁵¹ A queimada é uma prática primitiva da agricultura, destinada principalmente à limpeza do terreno para o cultivo de plantações ou formação de pastos, com uso do fogo. É designada na canção como o tempo de preparação da roça para o cultivo.

⁵² Tempo de muitas chuvas, impraticável para a colheita.

drama nordestino se põe de forma muito mais metafórica que nas já citadas anteriormente. Seu matiz político à esquerda é um ponto de interpretação da metáfora do “carcará” e da narração da situação de violência.

Esse trabalho poético e imaginativo da canção não nega o testemunho, que pode se deixar ver nas potentes imagens que mesclam “bicho”, “avião”, “pássaro” em um mesmo campo semântico. Aliteraões como em “avoa”, “avião”, “malvado”, volteado” e “gavião” enfatizam o efeito sonoro e semântico do voo do pássaro pelos céus do sertão. A rima entre “sertão”, “avião” e “gavião” da primeira estrofe volta a se repetir na última com “valentão” e “sertão”, o que mostra uma preocupação com a circularidade rítmica e semântica que perpassa toda a construção da letra da canção.

Na segunda estrofe, o substantivo que nomeia o pássaro sofre um processo de derivação imprópria. Carcará passa a ser uma onomatopéia, é a imitação da voz do pássaro. A narratividade da canção trabalha a construção da imagem do animal como um exímio caçador, tal como o gavião, que come qualquer coisa para sobreviver: “inté cobra queimada”. A luta pela sobrevivência não cessa no sertão. Seja em tempos de “roça queimada” ou de “invernada”, o animal sobrevive, “não passa fome”.

Sobre os tempos climáticos tão antagônicos do sertão, João do Vale trata também na canção que dá sequência ao LP, chamada “A lavadeira e o lavrador”, na faixa 06. Interessante notar como o cancionista domina esse esquema temático e o articula em um LP, sugerindo uma circularidade de assuntos que envolvem a vida nordestina.

A expressão da estrofe “pega, mata e come”, constituído por três verbos fortes do ponto de vista semântico, demonstra o universo das ações práticas ao qual o homem nordestino precisa aprender e saber como lidar para sobreviver. O cotidiano sertanejo não deixa espaço para questões existenciais, daí, a sugestão dos versos: “mais coragem do que home”, levar a uma interpretação intercambiante entre: ser carcará é ter mais coragem e vontade de se manter vivo do que ter humanidade – já que na luta pela sobrevivência os valores humanos são relegados a outra instância – ou o animal carcará é mais corajoso do que o homem porque está disposto a caçar e buscar seu próprio alimento para não morrer de fome.

Em “Minha história” a encenação testemunhal do drama nordestino fica mais evidente. O tom de relato e as expressões próprias da oralidade dão o formato documental (de verdade) à canção. A relação da canção com um sujeito real, impresso pelo título “Minha história” mostra-o como o tipo que representa a comunidade da qual emerge. O fato dela vir cantada na própria voz do cancionista, em um disco que leva o nome de “O poeta do povo”

empresta-lhe uma autorização de veiculação política interessante. João do Vale tem a oportunidade de contar sobre si.

O sujeito coletivo aparenta desaparecer na narratividade em primeira pessoa, mas o drama nordestino não é apenas registrado como simples referencial de um sujeito que narra sem deixar resíduos. Ao mesmo tempo em que o eu lírico se individualiza, recordando a superação dos limites da pobreza e das dificuldades, se vincula à representação dos que não tiveram igual oportunidade. Esse seria, então, um ponto no qual a poética testemunhal de João do Vale se mostra na canção e pode aproximá-lo do teor testemunhal do qual Agamben (2008,p. 48) nos fala: “As ‘verdadeiras testemunhas’, as ‘testemunhas integrais’ são as que não testemunharam, nem teriam podido fazê-lo”. Segue a canção:

Minha história
(João do Vale e Raymundo Evangelista, 1960)

Seu moço, quer saber, eu vou cantar num baião
Minha história pra o 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
A minha mãe, tão pobrezinha, não podia me educar

E quando era de noitinha, a meninada ia brincar
Vixe, como eu tinha inveja, de ver o Zezinho contar:
- O professor raiou comigo, porque eu não quis estudar
- O professor raiou comigo, porque eu não quis estudar

Hoje todo são "doutô", eu continuo João ninguém
Mas quem nasce pra pataca, nunca pode ser vintém
Ver meus amigos "doutô", basta pra me sentir bem
Ver meus amigos "doutô", basta pra me sentir bem

Mas todos eles quando ouvem, um baiãozinho que eu fiz,
Ficam tudo satisfeito, batem palmas e pedem bis
E dizem: - João foi meu colega, como eu me sinto feliz!
E dizem: - João foi meu colega, como eu me sinto feliz!

Mas o negócio não é bem eu, é Mané, Pedro e Romão,
Que também foram meus colegas, e continuam no sertão
Não puderam estudar, e nem sabem fazer baião

Canção composta em 1960, mas gravada em 1965 por Nara Leão, “Minha História” retoma a relação de João do Vale com os estudos e com a escola. Na infância, foi dispensado para dar sua vaga ao filho de um chefe de coletor de impostos. Sem ter onde

estudar, o menino passava o dia vendendo doce na rua e, quando sentia raiva, subia no muro da escola e de lá lançava pedras em protesto.

Esse evento traumático deixou marcas no cancionista que passou boa parte da vida relembando esse episódio em entrevistas e shows. “Minha história” recupera essa memória da infância. É considerada pelo cantor e compositor brasileiro Zeca Baleiro, em relato a Marcio Paschoal (2000), como uma das mais belas canções da Música Popular Brasileira. O tom arrastado, melancólico e triste traz em primeira pessoa a narração de sua própria história, amalgamando uma relação tripartida entre um eu-lírico que sabe fazer baião e não tem estudo, um outro que teve estudo e não sabe fazer baião e um outro “outro” que não teve acesso ao ensino formal e nem domina o campo da criação artística.

Conclama, assim como na canção “O bom filho à casa torna” (faixa 12), a presença de um interlocutor: “Seu moço”, que posta em paralelo à expressão “minha história”, demarca o espaço do relato e da escuta, confirmada pela rima entre “baião” e “atenção”. O mote trabalho x estudo molda o contexto da canção para falar da infância pobre, cuja carência de educação é justificada pela pobreza, o que aparece enfaticamente na repetição dos versos: “minha mãe tão pobrezinha não podia me educar”. A convicção do motivo da exclusão focaliza a miséria.

Se durante o dia, o garoto trabalha enquanto os outros estudam, à noite todos brincam. Esse é o momento em que a narratividade demonstra o trauma. A inveja recalcada devido à injustiça: enquanto uns querem estudar e não podem, outros podem e não querem. O trecho: “O professor raiou comigo porque eu não quis estudar” confirma essa ideia. Essas relações injustas não são superadas pelo cancionista. Ressentido, o sujeito não esquece a exclusão, apesar de ter sido homenageado. Revela a marca profunda dessa violência nas oposições “doutor” x “joão ninguém”, “vintém” x “pataca”, que realçam o valor da educação formal para o cancionista e demarcam seu lugar de artista popular, aquele que faz baião e enche de orgulho sua gente, seus amigos.

Raiva e revolta trazem a marca do testemunho, transformando o baião em uma narrativa da vida pessoal pungente e lírica. A última estrofe arremata o teor da contestação social, o sujeito sai do universo individual e salta para o universo social, demonstrando sua preocupação com o outro, com aquele que não teve nem mesmo a “sorte” de saber fazer baião.

Mas o negócio não é bem eu, é Mané, Pedro e Romão,
Que também foram meus colegas, e continuam no sertão
Não puderam estudar, e nem sabem fazer baião

Lemos a canção como uma resposta de recusa, de desobediência ao estabelecido, porque vemos emergir um discurso de si e do corpo social para lançar-se à procura de saídas, de um ponto de integração entre o meio rural – lugar de onde vem – e o meio urbano. Sua memória, ponto chave desse processo de recusa, sonda e mexe com as camadas da psique individual, trazendo à tona, a infância recalçada, o desejo que não se cumpriu, aquilo que não se realizou.

“Minha história”, assim como várias outras do artista, recompõe, de certo modo, o universo nordestino, renegado pela indústria fonográfica a um lugar das coisas menores, folclóricas e arcaicas, reposicionando-o na tradição da música brasileira. A condição de cancionista nordestino, antes excluído, agora reconhecido, é, até nessa nova condição, um fato difícil de superar, ou seja, o alcance de seu protesto é amplo e irrestrito e não apenas subjetivo e individualista.

Considerada uma canção engajada, essa composição apresenta-se estranha. Chega-nos como um grito. É lamento, é denúncia e revolta, mas não se constitui de uma natureza urbana e sim rural, nordestina, apartada. Um coro de vozes. Reconhecemos esse deslocamento como o modo encontrado por João do Vale para se situar e permanecer no campo musical brasileiro. Segue a senda aberta por Luiz Gonzaga, porém, reinventando lugares da memória de forma diferente do *Rei do Baião*, como uma resposta conscientemente engajada às tensões e conflitos violentos que se exercem sobre a estrutura social na qual está inserido.

Na incapacidade de controlar o sistema violento e opressor que o perturba, João do Vale inclina-se sobre si mesmo e sua história, posiciona o eu-lírico como um narrador que canta a vulnerabilidade de personagens nordestinas, suas mazelas e superações. Conclama por mais humanidade, nega-se à justificação do mal em qualquer tempo: a pobreza o impediu de estudar, seus amigos viraram profissionais, ele tornou-se artista, mas e os outros?

João do Vale se nega a ser cúmplice da opressão. Movido pelo sentimento, aquece seu discurso, que mesmo articulado ao contexto nordestino, torna sua poética pública e universal. Faz-nos pensar sobre temas e questões que estão relacionadas ao comportamento humano diante dos impasses contemporâneos que envolvem as agressões simbólicas provocadas pela pobreza e pela exclusão.

Na canção “A lavadeira e o lavrador”, os dramas nordestinos estão encenados por intermédio de uma voz testemunhal que vê e julga a postura de cada um dos personagens da letra poética, como sugere logo seu começo:

A lavadeira e o lavrador (João do Vale e Ary Monteiro, 1965)

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

A aproximação lexical dos dois termos que compõem o título: “lavadeira” e “lavrador” avança a aproximação também na via da dimensão humana pela sobrevivência. São duas figuras comuns, inferiorizadas pelo seu trabalho e representativas da vida sertaneja e nordestina. Entretanto, na relação de cada uma com a natureza aparece a contradição. De um lado a mulher que se liga ao elemento sol e de outro o homem que se fixa ao elemento chuva lembra os pares homem-mulher e sol-chuva e evoca a união dos contrários.

“Sol” e “chuva” aparecem na canção como manifestação divina, como percebemos nos trechos: “Ó Deus poderoso/ Faça chover no sertão”, “Se amanhã não fizer sol/Ai, meu Deus, o que será” e “Só uma força de cima/ Controla a situação”. O primeiro é fonte de trabalho para o sustento da lavadeira, mas também princípio da seca para o lavrador.

O segundo, elemento das bênçãos de Deus sobre a terra cultivada e agente necessário para a fecundação do solo para o lavrador, mas motivo de prejuízo econômico para a lavadeira. Isso nos mostra que a canção trata dos ciclos naturais que tanto favorecem, quanto desfavorecem o homem nordestino.

A marca da disputa está assinalada desde a primeira estrofe. Construída sobre o mote da oposição lavadeira X lavrador/ sol X chuva, a composição manifesta um sujeito observador que vê e presencia o sofrimento e que deseja (“eu queria ter força e poder”) fazer algo para mudar a situação. Esse movimento de alteridade nos leva a pensar também na postura de João do Vale diante do outro.

A religiosidade, uma das marcas do cancionero da cultura popular – lugar de onde João do Vale desloca-se – reaparece nessa canção em palavras injuriosas, afronta, ataques e louvor a Deus, demonstrando a quem o nordestino recorre quando o Estado e a natureza já o abandonaram: “Ó Deus poderoso/ Faça chover no sertão” e “Nem tudo é santo de Deus/ Pois Deus não tem coração”. A tônica da transcendência do caráter ruim e degradativo da natureza, expresso no verso da terceira estrofe, adquire sentido regenerador e renovador da vida com o pedido de perdão na última estrofe, reafirmando a ideia de que a natureza é cíclica, como vemos abaixo:

Nessa hora eu queria ter força e poder	Aí, eu vi que Deus é toda a perfeição
Pra acabar com a miséria	O que eu pensei ainda há pouco
E fazer no sertão chover	Agora peço perdão
Vocês vão me censurar	Só uma força de cima
Mas veio na imaginação	Controla a situação
Nem tudo é santo de Deus	Um povo querendo inverno
Pois Deus não tem coração	Outro querendo verão

A relação metonímica entre a realidade do sofrimento das vítimas da pobreza no Nordeste e a narrativa gerada a partir do olhar para as figuras da lavadeira e do lavrador expressa a situação de dificuldades desse povo em lidar com a questão da escassez, uma vez que dependem economicamente do tempo natural. Além disso, a seleção e a combinação desses elementos e de seus desejos coadunam com a própria percepção do cancionista sobre a realidade que reflete sobre as contradições naturais, mas principalmente, humanas: “Nem tudo é santo de Deus/Pois Deus não tem coração” e depois, muda o que disse: “Aí, eu vi que Deus é toda a perfeição”.

Sabemos que essa percepção que se tem das canções de João do Vale, na qual o “real” confunde-se com a “realidade”, não interessa aos estudos sobre a Literatura de

Testemunho, que se preocupa com “o ‘real’ na chave freudiana do trauma, de um evento que justamente resiste à representação” (SELLIGMAN- SILVA, 2005b, p. 85). No entanto, ao indagar sobre as práticas de violência simbólica promovidas pela ausência do Estado e as consequentes fissuras que são deixadas nas vidas das pessoas mais pobres da região nordeste, vemos na canção uma forma de refletir sobre esse teor testemunhal.

Wilberth Salgueiro demarca algumas características que compõem as narrativas de teor testemunhal e que são importantes para sustentar nossa tese:

(1) o registro em primeira pessoa (2) um compromisso com a sinceridade do relato (3) desejo de justiça (4) a vontade de resistência (5) abalo da hegemonia do valor estético sobre o valor ético (6) a apresentação de um evento coletivo (7) presença do trauma (8) rancor e ressentimento (9) vínculo estreito com a história (10) sentimento de vergonha pelas humilhações e pela animalização sofridas (11) sentimento de culpa por ter sobrevivido; (12) impossibilidade radical de re-apresentação do vivido/sofrido (SALGUEIRO, 2012, p. 292-293).

Se “A lavadeira e o lavrador” for tomada como reflexão sobre essa realidade fraturada, sob o ponto de vista de algumas das características citadas por Salgueiro (2012), notamos que, como objeto estético, a canção proporciona a nós uma leitura sobre o que é histórico, ainda que não referencializado. A pobreza no sertão brasileiro é a-histórica. Existia antes de João do Vale deixá-lo para viver e trabalhar no Rio de Janeiro e continua a existir. Seu testemunho sobre esse lugar mostra-se potencialmente “real”, ou seja, o que ele vê e julga impõe ao ouvinte/leitor uma crítica, uma revisão de postura.

A seriedade e acuidade para tratar sobre assuntos como exploração, opressão e violência aparece também na canção “O jangadeiro”, lançada em 1965, em composição com parceria de Dulce Nunes, uma artista carioca. Essa canção concorreu no *Festival da Canção*, mas a cantora Elis Regina ganhou o prêmio do júri com “Arrastão”, de Vinícius de Moraes e Edu Lobo. Aborda um traço social de um personagem comum do mar: o pescador. Apesar de ser um exemplo de rara aparição temática, essa canção possui um teor lírico social que recobre a pouca intimidade que João teve com o mar. É uma canção que ressignifica a visão que se possa ter sobre a profissão de pescador, aproximando-a da realidade subjetiva desse personagem. Traz à tona não apenas o esforço do trabalho do jangadeiro que tenta sustentar a família, mas um discurso de denúncia da exploração do trabalho. Está dividida em quatro partes.

O jangadeiro (João do Vale e Dulce Nunes, 1965)

O jangadeiro vai ganhar a vida
No alto mar
Vai sem saber se volta
Mas tem que a vida ganhar
a vida ganhar...

Quando ele vem voltando na beira da praia
Fica logo assim de gente pra peixe comprar
Peixe a cem mil réis o quilo ninguém quer pagar
Mas todos quer peixe bonito
No preço do fiscal
Que nunca enfrentou
Temporal...

Mas ele enfrenta tudo porque tem zezinho
Filho de estimação que quer aprender ler
Ver o filho estudando é seu maior prazer
É a razão de ir pra o mar
Sem medo de morrer
Pra um pescador
Zé não sei...

Nunca temeu ao mar, mas sempre o respeitou
Por viver sempre no mar ele tem amor
Tem orgulho do que é, mas o que ele não quer
É que seu filho pra viver
Tenha que enfrentar o mar
Tenha que vim ser
Pescador....

Com discurso testemunhal atravessado por uma consciência clara das diferenças sociais e das mazelas provocadas pela exploração do trabalho e pela pobreza, o cancionista aproxima-se da poética do mar de Dorival Caymmi, o cancionista baiano que traduziu a poesia que o mar canta em versos que dizem sobre o ritmo das ondas e sobre o mistério do mar. Os pescadores representam o arquétipo do homem do mar, forte e seguro, que se aventura nas ondas do mar:

Suíte dos pescadores (Dorival Caymmi, 1957)

Minha jangada vai sair pro mar
Vou trabalhar, meu bem querer
Se Deus quiser quando eu voltar do mar
Um peixe bom eu vou trazer
Meus companheiros também vão voltar
E a Deus do céu vamos agradecer
Adeus, adeus
Pescador não esqueça de mim
Vou rezar pra ter bom tempo, meu nêgo
Pra não ter tempo ruim

Vou fazer sua caminha macia
Perfumada com alecrim

O jangadeiro é, em João do Vale, a referência ao pescador. A escolha lexical de “jangadeiro” guarda a memória dos artesãos, uma vez que a jangada é uma embarcação de madeira utilizada pelos pescadores artesanais da região Nordeste. O mar representa o perigo, mas também simboliza a dinâmica da vida do trabalhador que precisa dele para alimentar e sustentar a família. Novamente, vem à tona a figura da família, que ora representa a mãe, ora a esposa, ora os filhos, para fazer referência aos laços afetivos que compõem o sujeito.

O movimento de vai-volta do mar, como expresso pelos versos: “Vai sem saber se volta” e em “quando ele vem voltando na beira da praia” reflete o trânsito entre as possibilidades que a realidade oferece ao trabalhador, que não tem opção a não ser arriscar-se para “a vida ganhar, a vida ganhar”. Essa ambivalência está presente em toda a canção, como um espectro da dúvida do narrador sobre as decisões do sujeito que enfrenta a vida – porque do mar vem seu sustento – mas também a morte – o que se confirma em versos como:

[...]
Pra um pescador
Zé não sei...

Nunca temeu ao mar, mas sempre o respeitou
Por viver sempre no mar ele tem amor
Tem orgulho do que é, mas o que ele não quer
É que seu filho pra viver
Tenha que enfrentar o mar
Tenha que vim ser
Pescador...

A marca do conflito também se revela no uso de advérbios opostos como “sempre” e “nunca” (“Que nunca enfrentou”; “Nunca temeu ao mar mas sempre o respeitou”; “Por viver sempre no mar ele tem amor”), além de expressões com o uso dos advérbios “não” e “nunca”, demarcando a resistência, a negação e a contestação, tal qual se manifesta em: “o que ele não quer/ É que seu filho pra viver/ Tenha que enfrentar o mar”.

Há uma evidência da estratificação social do trabalho e de como ela é aceita ou não pelo sujeito. Ele, pescador, põe um preço no pescado, mas ninguém valoriza, prefere comprar no preço do fiscal, que põem um preço diferenciado. A figura do patrão, comum nas suas canções é assumida pelo “fiscal”, que põe o preço no resultado do trabalho do pescador. A imagem da luta de classes, da exploração e da mais-valia volta a fazer parte da canção em construções como: “Fica logo assim de gente pra peixe comprar/ Peixe a cem mil réis o quilo ninguém quer pagar” e no uso do verbo “enfrentar”. A poética de João do Vale aqui

diferencia-se da poética de Caymmi. O viés do cancionero de João do Vale é político, é social e ideológico.

Além de não tomar o imaginário da seca, como ambiente sofrido e catastrófico, João do Vale ainda intenta utilizar das imagens de abundância naturais, dos recursos, como o mar e a chuva, para falar sobre o que aflige a vida humana do nordestino. Não é a natureza, é a situação de exploração do trabalho, é o descaso do Estado, é a força do sistema que afasta o lavrador, o pescador, a lavradeira e qualquer um cuja única forma de sobrevivência seja a mão-de-obra.

Mesmo sem o elemento terrorífico, João do Vale evoca, por meio da narratividade do que vê, o teor testemunhal. Nesse terreno, onde “criação” e “verdade” se entrelaçam mutuamente, a canção testemunhal revela conflitos e dilemas dos dramas nordestinos.

3.3 Testemunho da migração nordestina

A fronteira entre o simbólico e o “real” se mostra com potência nas canções do LP *O Poeta do Povo* que tratam da migração nordestina – traço que se fortalece nos anos 1960, com o aumento da exclusão social provocado pela concentração de riquezas e pela afirmação dos latifúndios. Na época houve ainda escassez de modos de produzir e sobreviver. No papel de poeta-cancionista, João do Vale narra e, ao mesmo tempo, retorna à história de vida dos nordestinos que deixaram sua terra para arriscar em outras regiões brasileiras, em busca de trabalho e sobrevivência. Neste mesmo momento, de retorno a essas figuras, ele as recria, transcribindo-as e transformando-as para convencer-nos sobre a realidade do fato que presencia.

João do Vale se detém à migração como uma experiência simbólica que retrata uma evidência histórica – que afastou milhares de nordestinos de suas cidades nos anos 1950 a 1980, e talvez, até os dias atuais, embora não com tanta força. As canções “Fogo no Paraná” (faixa 09), “O bom filho à casa torna” (faixa 11) e “Sina de caboclo” (faixa 12) comparecem nessa pesquisa como assinalamentos testemunhais no qual a história, os fatos, o poema narrativo, o simbólico e o indivíduo se coadunam para dizer sobre o que ficou para trás.

Fogo no Paraná (João do Vale e Helena Cavalcanti do Nascimento, 1965)

- é, toda hora vem gente dizem fulano viajou
- foi pro sul
- é isso aí
- mais cedo ou mais tarde, todo mundo vai
- mas num é pra "enricar" não

- é só pra viver

Seu Zé Paraíba, Seu "Zé das Criança"
foi pro Paraná, cheio de esperança
levou a "muié", e seis "barriguidin"
Pedro, Joca e Mané
Ceverina, Zefa e Toin

No Norte do Paraná
todo serviço enfrentou
batendo enchada 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 com pança inchada
tudo igualzim a sulista
de buchechinha rosada

se nordestino é pesado
é do outro vicio o cavaco
é como diz o ditado
corda só quebra no fraco
deus quando dá a farinha
o diabo vem e rouba o saco

aquele fogo maldito
que o Paraná quase engole
José lutava com ele
acompanhado da prole
vós misse fiquem sabendo
que José nunca foi mole

depois de tudo perdido
José voltou pro ranchinho
foi conferir os meninos
tava faltando Toinho
voltou em cima do rastro
gritando pelo caminho

cadê Toinho, cadê Toinho
responde Toinho
cadê Toinho
vem cá Toinho
escute Toinho
cadê Toinho
cadê Toinho

Lançada em 1965 na voz de João do Vale, essa canção já era conhecida na voz de Luiz Gonzaga, que havia apresentado em anos anteriores. Em uma sequência narrativa,

características rítmico-melódicas da canção popular e folclórica e a linguagem oral aparecem em rimas e construções do tipo:

Seu Zé Paraíba, Seu "Zé das Criança"
foi pro Paraná, cheio de esperança
levou a "muié", e seis "barriguidin"
Pedro, Joca e Mané
Ceverina, Zefa e Toin

A primeira parte da canção é falada e denuncia a saída das famílias nordestinas do sertão em busca de sobrevivência. Serve para introduzir a canção, preparar o ouvinte/espectador para o que vai ser cantado. O cancionista aproveita para demonstrar sua resignação ("é isso aí/ mais cedo ou mais tarde, todo mundo vai"), mesmo que em tom de denúncia ("mas não é pra enricar não/ é só pra viver"). Neste trecho, também já aparece a marcação do lugar para o qual o migrante parte em busca da promessa de melhorar a vida: o Sul, que vai ser reiterado outras vezes ao longo da canção.

A partir desse momento, a canção começa com a apresentação do enredo que a compõe. O personagem principal "Seu Zé Paraíba" é caracterizado, bem como sua família e o lugar para onde estão se mudando. Nota-se que João do Vale canta esse início sem acompanhamento musical, que só vai aparecer a partir da segunda estrofe. Essa, entretanto, é uma característica não gratuita, mas de toadas de bumba-meu-boi, nas quais os primeiros versos são entoados pelo amo sem acompanhamento instrumental para chamar maior atenção do público. Essa herança da cultura popular evidencia-se em outros momentos da canção, por exemplo, quando traz à tona ditados e expressões populares, tais como as que vemos nos versos:

corda só quebra no fraco
deus quando dá a farinha
o diabo vem e rouba o saco

A família nordestina apresentada como numerosa também é caracterizada como trabalhadora e resistente e é matéria cara para o cancionista, repetida várias vezes em muitas de suas canções. Aqui, é o motivo que faz o sujeito sair em busca de melhores condições e o retrato do resultado positivo de sua decisão de deixar sua terra, o que se comprova nos trechos:

a meninada crescia
robusta e muito animada
a "muié" sempre dizia

ninguém tá com pança inchada
tudo igualzim a sulista
de buchechinha rosada

A quarta estrofe prepara o ouvinte para o clímax que é o incêndio na propriedade da família. O desfecho trágico combina com a antevisão anunciada nas estrofes anteriores. O sertanejo está fadado ao sofrimento: “Quando Deus dá a farinha, o diabo vem e rasga o saco.”

A análise da letra nos permite pensar na função da canção com valor de testemunho. Narrando histórias, o cancionista amarra ideias e cria sua própria versão. Expõe para o ouvinte suas experiências, e coaduna com o que nos diz Selligman-Silva (2005b, p. 72):

O testemunho de quem conta uma história, de quem relata uma experiência, de quem fala ou (des)escreve uma realidade dá lugar, abre espaço para metáforas do próprio lembrar. Por outro lado, o testemunho de quem escuta a história, esse público que dá ouvidos à trama, que também se faz testemunho de uma experiência, e que através dela também potencializa a re-significação, a metaforização de suas próprias histórias.

Neste sentido, a canção – analisada sob a perspectiva testemunhal – conta a história da migração nordestina e, ao mesmo tempo, a própria história do cancionista. Quando João do Vale partiu do Nordeste, passou por vários lugares até encontrar pouso no Rio de Janeiro. Disposto a mostrar seu talento, convicto de que havia mais fora do seu lugar, trabalha como ajudante de caminhão e também como pedreiro. Foi sua insistência e crença pessoal que o levaram a mostrar suas composições nas emissoras de rádio da época. Com o dinheiro que ganhava conseguiu comprar automóvel, casa e constituir família.

O fogo que queima a casa da família no Paraná – narrado na canção – é o da destruição dos sonhos – não os dele, porque em 1965, João do Vale alcançava o auge de sua carreira – mas os de muitos que ficaram para trás ou de quem tentou e não logrou êxito. Essa dimensão dialógica demonstrada em todas as canções revela também as nuances de alteridade que perpassa toda sua obra, como um fio que sustenta seu cancionista.

Como se fosse uma sina, um destino, o nordestino está fadado ao sofrimento. Se em outras canções, elementos como “flor”, “pássaro”, “pimenta”, “água”, “sol” aparecem como cerne das metaforizações sobre sua experiência no mundo, aqui se apresenta a palavra “fogo” como medula da oposição construção X destruição, como nos mostra o quadro:

CONSTRUÇÃO	DESTRUIÇÃO
<p>No Norte do Paraná todo serviço enfrentou batendo enchada no chão mostrou que tinha valor dois anos de bom trabalho até cavalo comprou</p> <p>a meninada crescia robusta e muito animada a "muié" sempre dizia ninguém tá com pança inchada tudo igualzim a sulista de buchechinha rosada</p>	<p>aquele fogo maldito que o Paraná quase engole José lutava com ele acompanhado da prole vós misse fiquem sabendo que José nunca foi mole</p> <p>depois de tudo perdido José voltou pro ranchinho foi conferir os meninos tava faltando Toinho voltou em cima do rastro gritando pelo caminho</p>

Quadro 2

A função diabólica do elemento “fogo” (“aquele fogo maldito/ que o Paraná quase engole”) veio anunciado na oposição deus X diabo nos versos: “deus quando dá a farinha/ o diabo vem e rouba o saco”, associando-a à morte do filho que acontece logo em seguida, nos versos finais.

Em “O bom filho à casa torna”, o narrador, como uma testemunha continua a transmitir ao ouvinte aquilo sobre o qual viveu. Tal como o autor-testemunha dos aportes de Agamben (2008, p. 51), João do Vale “transmite ao espectador aquilo sobre o qual se tem notícia”. Como testemunha, o cancionista é o responsável por aquilo que lhe falta, por aquilo que deixou para trás ao sair do sertão: o lugar, a vida perto da natureza e os amigos. O leitor/ ouvinte/ espectador não deixa de perceber o que aqui é testemunhado. Segue a canção:

O bom filho a casa torna (João do Vale e Eraldo Monteiro, 1965)

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

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

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

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

Ai meu Deus, quanta saudade
Do Lachinha e do Sané
Do De Ouro, do Leipinha
João Piston, do 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

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

“O bom filho a casa torna” é um ditado popular que faz referência à parábola cristã do bom samaritano. Indica, alegoricamente, o retorno às origens do filho arrependido por ter deixado o lar rico e próspero para viver os prazeres do mundo. Depois de passada a ilusão, abatido pela fome, pelo cansaço e pela escassez o filho retorna ao lar e é recebido com festa pelo pai que já o dava como morto. Pode ser interpretada com uma conotação de lamentação sincera pelo acontecido, reforçada pelo “ditado certo” citado na canção: “pra aprender tem que apanhar”. Além disso, a menção aos santos maranhenses na última estrofe (São José de Ribamar – padroeiro do Maranhão e São Raimundo – padroeiro da cidade maranhense Vargem Grande) demarca o contexto da religiosidade que afeta o cancionista.

Na referida canção, o tema da migração nordestina amplia os motivos que fazem o sujeito deixar sua casa. Esse sujeito que migra tem motivos além do plano natural, sua mudança para a cidade grande faz-se para que ele possa se aventurar, conhecer, como se fosse

um movimento do qual ele, como sertanejo, não pudesse furtar-se, tal como nos mostram os versos:

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

É que todo sertanejo
Sempre tem essa ilusão
Conhecer cidade grande
E põe nas costa um matulão
[...]

A adaptação ao novo local parece ao mesmo tempo seduzir e desiludir o sujeito. Em tom nostálgico, relembra cheiros e imagens do sertão, mostrando que pretende voltar para sua gente. Fala dos seus antigos companheiros, amigos com os quais compartilha as mesmas crenças e valores e sofre devido à saudade. A cultura popular maranhense, da qual emerge João do Vale, é fortemente marcada pela evocação das figuras religiosas nos versos finais da canção. Toadas de bumba-meu-boi e de tambor-de crioula costumam trazer referências à noção de sagrado, a práticas de cura, à devoção a santos e às festas religiosas, auxiliando a compreensão sobre o que é político, econômico, como se dão os laços sociais e sobre hierarquia. Essa menção a Deus e aos santos constitui para João do Vale uma temática importante que perpassa todo o seu cancionário. A figura de Deus e dos santos padroeiros: “São José de Ribamar” e “São Raimundo” mostram-se como símbolo das divindades soberanas e capazes de proteger e de defender o sujeito, que se põe abaixo e que precisa ser protegido.

Interessante observar ainda que a canção é construída sob a remissão dos referentes religiosos de João do Vale, desde o título, à história de sofrimento e padecimento, até a menção aos santos que o protegem e que são menos cultuados na cidade grande. De cunho notavelmente popular, a canção traz ditados e provérbios, além do posicionamento do sujeito em primeira pessoa, caracterizando, assim, a narrativa de um terceiro entre duas partes (a história das migrações nordestinas nos anos de 1950 e a própria história do cancionista). Essa é a penúltima canção do disco, que em um baião nostálgico cantado em primeira pessoa sugere uma despedida através do vocativo, que remete à presença de um interlocutor desconhecido marcado pela expressão “seu moço”. Novamente, o sertão aparece

como o seu lugar, descrito ao longo dos versos como espaço de natureza aprazível, onde deixou seus amigos, entretanto não idealizado. O sertão é também o lugar de exploração, uma vez que tinha “sócio”, como nos mostra os versos:

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

É exatamente o proveito do seu trabalho que o sujeito nega. Abandona sua terra e parte para o centro urbano, iludido de que não sofrerá o mesmo nesse novo espaço. A polaridade cidade X sertão fica evidente nas descrições, mas ambos guardam semelhanças quando a questão é a exploração. Tudo em tom poético, situando a posição do cancionista e o que aconteceu (ou não), narrando o que é recuperado pela memória, pela imaginação, dando, dessa maneira, testemunho com o intuito de preencher suas lacunas, de oferecer explicações sobre si e sobre o outro.

A possibilidade de uma canção testemunhal, cuja voz narrativa se identifica consigo mesmo, sugerindo nuances de “sobrevivente”, reaparece na última canção do LP *O poeta do povo*, aqui em análise, fechando com êxito uma obra poético-musical que vem toda dedicada ao espírito de resistência nordestina. Segue a canção:

Sina de caboclo (João do Vale e Jocastro Bezerra de Aquino, 1958)

Mas plantar pra dividir
Não faço mais isso, não.

Eu sou um pobre caboclo,
Ganho a vida na enxada.
O que eu colho é dividido
Com quem não planta nada.

Se assim continuar
vou deixar o meu sertão,
mesmos os olhos cheios d'água
e com dor no coração.

Vou pro Rio carregar massas
pros pedreiros em construção.
Deus até está ajudando:
está chovendo no sertão!

Mas plantar

Não faço mais isso não

Quer ver eu bater enxada no chão,
com força, coragem, com satisfação?
e 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 tractor.
vocês vai ver o que é produção!
modéstia a parte, eu bato no peito: eu sou bom lavrador!

Mas plantar pra dividir
Não faço mais isso não

Sobrevivente do processo de migração nordestina, João do Vale se inclina a rememorar a difícil decisão e a dificuldade da vida do trabalhador que, para sobreviver, precisa dividir o que produz com o patrão. Novamente, a luta de classes se impõe com força nas figuratizações da disputa entre o forte e o fraco. “Plantar pra dividir” é o motivo que o faz pensar em deixar o sertão. É a expressão que sintetiza a consciência do lavrador sobre a sua força de trabalho. “Não faço mais isso não” é a negação da expropriação do capital humano, é a recusa contestatória de fazer parte do jogo que o rebaixa.

A divisão dos lucros e não do trabalho se torna uma situação insustentável para o sujeito e o real motivo para migrar. Assim como nas canções anteriores “Fogo no Paraná” e “O bom filho a casa torna”, em “Sina de caboclo” não há qualquer menção à seca como causa da dispersão dos nordestinos pelo Brasil, mas a reafirmação de que são a exploração, a opressão e a injustiça social a justificativa para o deslocamento. O cancionista é bem claro que não deseja migrar, o que se comprova nas reações emocionais e na relação afetiva que mantém com o lugar, presentes nas expressões: “Olhos cheios d’água” e “dor no coração”.

O lugar da migração aqui é representado pela cidade do Rio de Janeiro, que, assim como outras cidades do centro-sul, nos anos 1950-60 recebeu grande quantidade de nordestinos para o trabalho em construções. Esse movimento migratório é reconhecidamente compreendido como um processo derivado dos contrastes existentes entre as regiões brasileiras, que envolvem a estagnação econômica, a seca e os problemas sociais. Entretanto, João do Vale destaca a migração como uma decisão política, assentada em uma postura ideológica e na recusa de exploração.

A figura de Deus retorna, assim como nas outras duas canções já analisadas, o que nos mostra que a necessidade de religiosidade é um outro fio condutor importante para o cancionista. É a marca da sua relação com a cultura popular, com as bases populares, ainda

que sua canção possua viés político. As alterações climáticas são resultado da ação divina. O elemento “chuva” novamente reaparece como símbolo das bênçãos dos céus.

Os últimos versos remontam-nos a ideia de um trabalhador ativo, disposto, desde que os meios de produção sejam divididos.

Quer ver eu bater enxada no chão,
com força, coragem, com satisfação?
e 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 tractor.
vocês vai ver o que é produção!
modéstia a parte, eu bato no peito:
eu sou bom lavrador!

Há, aqui, uma relação com o samba “Trabalhar, eu não”, de Aníbal Alves, o Almeidinha, gravado em 1946.

[...]
Trabalhar, eu não, eu não!
Trabalho, não tenho nada
De fome não morro, não
Trabalhar, eu não, eu não!
Eu trabalhei como louco
Até fiz calo na mão
O meu patrão ficou rico
E eu, pobre sem tostão
Foi por isso que agora
Eu mudei de opinião
Trabalhar, eu não, eu não!

[...]

(Trecho de "Trabalhar, Eu Não", de Almeidinha (Aníbal Alves), na voz de Onéssimo Gomes, disponível em: <http://immub.org/compositor/anibal-alves-de-almeida-almeidinha>)

Entretanto, na canção de Almeidinha entendemos a rejeição ao trabalho como uma tática malandra⁵³, como um modo de se opor às injustiças da violência e crueldade praticadas pelo Estado, desde a libertação dos escravos sem a mínima condição de atenderem ao mercado de trabalho. Sobre isso, Novaes (2001, p. 41) nos diz:

⁵³ José Novaes explica sobre isso em detalhes em seu artigo: “Um episódio de produção de subjetividade no Brasil de 1930: malandragem e Estado Novo”.

A malandragem era uma das estratégias que poderia dar garantias mínimas de vida. Não se poderia esperar que o trabalho fosse considerado, por grandes parcelas da população, uma atividade digna. Não tinha valor moral, não compensava materialmente, e só a mínima parte dos que o procuravam como ocupação conseguiam alcançá-lo.

A qualificação do discurso testemunhal pela via da narrativa sobre o que vê está na tentativa do poeta-cancionista de anular a oposição que existe entre o literal e o figurado. Os versos estão nessa linha fronteira entre o que é potencialmente literal e o que é potencialmente simbólico. A marca de oralidade, o chamamento próprio de uma conversa, o teor de relato e narrativa tensionam o caráter testemunhal da palavra cantada, fazendo o expectador confiar no que está sendo cantado. Partindo da figura de um cancionista cuja história de vida, persona e performance coadunam-se ao que está sendo cantado, a canção – nessa perspectiva testemunhal – não dá margem à dúvida, embora o cancionista consiga metaforizar em imagens ligadas à sua relação com o Nordeste, como vimos nas letras até aqui analisadas.

3.4 Um eco de testemunho sobre a natureza

Rememorada, ora como alegre e rica, ora como árida e agressiva, a natureza nordestina nas canções de João do Vale revela a intenção de transformação do cancionista, que não fala de ruínas e nem de destruição, mas de transfiguração, de transcrição. O artista não quer esquecer, quer recordar; e do passado da vida no Nordeste quer retirar aquilo que o faz se sustentar no presente.

Elementos da paisagem nordestina produzem imagens de nostalgia e sentimentalismo em “Ouricuri”, canção lançada em 1958, em parceria com José Candido. Também conhecida como “Segredos do Sertanejo”, essa canção, segundo o artista em depoimento e entrevistas, foi feita de uma única vez. Retoma o mote frequente de suas canções: a sabedoria do homem que não teve estudo. Construída a partir de elementos da natureza, apresentados como uma forma de saber baseado na observação e na experiência do sujeito sertanejo, exalta, sem romantizar, a ciência do homem simples, sem estudo. O sertão é apresentado ao interlocutor letrado, “doutor”, como lugar de escassez de estudo, um lamento evidenciado, uma vez mais, por João, como em várias de suas canções.

Ouricuri (João do Vale e José Candido, 1958)

Ouricuri madurou ô é sinal
Que arapúá já fez mel
Catingueira fulôro lá no sertão

Vai cair chuva granel

Arapuá esperando
Oricuri "maduricer"
Catingueira fulôrando 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
E 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
A cauã se cantar perto de casa
É agora é alguém que vai morrer

São segredos que o sertanejo sabe
E não teve o prazer de aprender ler

Oricuri madurou ô é sinal
Que arapuá já fez mel

Oricuri faz menção à palmeira do bacuri⁵⁴, fruta popular na região da Mata dos Cocais do Maranhão, referenciada na poesia de Gonçalves Dias nos versos “Minha terra tem palmeiras”. “Arapuá” é a abelha e “catingueira”, uma planta. Inspirado na natureza, o cancionista recupera a sabedoria popular do sertanejo nordestino que, mesmo sem estudo, é “capaz de fazer tudo” e “antecipa o que vai acontecer”.

A sequência de verbos como “madurou” e “fulorô” relaciona-se com a essência da natureza, cuja espera é fator preponderante. Assim, como os elementos naturais obedecem às leis da espera, o homem sertanejo aguarda o momento da chuva. Esse tipo de sabedoria valorizada pelo cancionista coloca o sujeito em íntima relação com o ambiente, sendo inclusive capaz de participar do ciclo natural para sobreviver, como vemos na espera por chuva nos versos:

Arapuá esperando
Oricuri "maduricer"
Catingueira fulôrando sertanejo

⁵⁴ Fruta popular da região Norte e dos estados vizinhos que pertencem a Zona da Mata dos Cocais, que atinge os estados do Maranhão e do Piauí. A fruta é, inclusive, um dos símbolos da cidade de Teresina.

Esperando chover

Crenças e superstições do cotidiano do sertanejo, que estão distantes das interpretações dos fatos à luz da ciência, comparecem na canção para testemunhar essa intimidade do sujeito com a natureza, como uma prática popular que rememora o sertão, a relação de afeto e amor e a cosmovisão que envolve aquele que canta, o homem que ainda não foi assimilado pela transformação cultural do século XX. A repetição paralelística da construção vai +verbo (cair, acontecer, chover, ter, haver) revelam os presságios sinalizados pela natureza. A predominância de pronomes indefinidos constata como o modo vago das experiências vividas e das observações pode atingir e definir a vida do sertanejo:

Lá no sertão, quase ninguém tem estudo
Um ou outro que lá aprendeu ler
Mas tem homem capaz de fazer tudo doutor
E 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

A canção expressa o amor que une o sertanejo – esse homem que não renuncia ao que é próprio do seu modo de ser e de estar no mundo – à natureza do seu lugar. O sertão aparece para nós como um espaço simbólico de importância fundamental, onde comportamento e crenças são reforçados (vide a formulação de viés machista expressa no trecho: “Se o galo cantar fora de hora/ É mulher dando fora pode crer”), ao mesmo tempo em que denuncia o descaso político com a educação formal da gente que lá vive. A precariedade dos sistemas de ensino tradicionais é um processo histórico enfrentado a nível regional (Nordeste) e nacional pelo Brasil. Desse modo, João do Vale toca no tema da injustiça social, como forma de compreender essa ordem posta na qual está inserido, apresentando-nos interpretações de mundo que buscam se relacionar com identidades que são coletivas. Neste sentido, a canção “Ouricuri” adquire nuances de um discurso testemunhal.

Canção comprometida politicamente com a luta social, “Ouricuri” propõe uma nova expressão que extrapola o tom apenas nostálgico e saudoso de sertão. Trata-se de uma letra que negocia a tradição da sabedoria popular com a canção engajada, de modo a questionar a função do saber intelectual para esse povo a quem falta quase tudo, menos o conhecimento que chega pela experiência. O discurso testemunhal será capaz de transmitir a voz do sertanejo nordestino nesse contexto cultural e social.

Assim, na canção é possível vislumbrar uma estreita relação do discurso com a história e com a política do Brasil nos anos 1950 até 1970. Por meio dela, podemos acessar o contexto e as memórias sobre a natureza e a paisagem nordestina narrada e protagonizada pelo cancionista. Pela palavra cantada, podemos recuperar e reviver comportamentos, crenças e valores relacionados ao homem sertanejo e nordestino que viveu o processo histórico e cultural de escassez e atraso na área da educação, considerado aqui evento traumático.

De fato, as composições de João do Vale buscam inserir uma preocupação social na dinâmica da canção popular brasileira. Seu empenho está dedicado aos sujeitos envolvidos no processo de construção histórica, cultural e social do país. É uma possibilidade de repensarmos a literatura, a canção e o testemunho como práticas sociais que contém uma lição de alargamento das fronteiras. O campo literário já vem sofrendo o processo de expansão e de incorporação de suas margens, absorvendo e “integrando” as populações que se encontram à sombra, nos subúrbios ou no coração das cidades.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Música e poesia se entrelaçaram nessa pesquisa. Cada qual com suas especificidades, mas sem perder de vista a conexão que se dá pela via da memória viva do canto, da cultura popular, da linguagem que expressa a possibilidade humana de sentir e viver. Mergulhada na canção como objeto possível para os estudos literários, essa tese buscou não apenas investigar os recursos que oferece a Literatura, como uma disciplina para análise das canções, mas também, tentou perceber que, sob o olhar da crítica literária, a canção exposta em suas particularidades põe-se em contraste com a escrita e brada por questionamentos e problematizações na contemporaneidade.

A ampliação do conceito de texto proposto pelas interfaces entre os estudos literários e os estudos culturais abre espaço para os textos do cotidiano produzidos pela via da oralidade e de outros artefatos que vão além da palavra: filmes, telenovelas, cartazes, pinturas, danças, performances e canção. A canção popular, como um produto cultural, vem demonstrando seus limites e possibilidades para o campo dos estudos culturais, demandando novos olhares e interpretações que põem em relevância não apenas a palavra escrita, mas a voz e o corpo, como pode constatar essa pesquisa.

Se concebida como uma prática discursiva que advém da Literatura, a canção gera sua textualidade em vários campos, na palavra cantada, na letra, na voz e na performance. Seu hibridismo emerge de questões ligadas ao maior e menor grau de opacidade, dos desafios que impõem às fronteiras entre prosa e poesia, da sua destinação ao canto e à escrita, da sua filiação às formas de oralidade e transmissão por meio da voz e, por fim, da ativação do corpo e da performance.

A pesquisa é apenas um demonstrativo do universo que João do Vale alcança. São mais de 400 canções compostas pelo artista, muitas vendidas, gravadas e regravadas por outros, algumas inéditas, ainda guardadas pela família. Apenas cerca de 200 composições foram gravadas, e doze delas estão nessa tese, suscitando parte da interpretação de um olhar “restrito” do artista, que preferiu falar do Nordeste e do Brasil, sem recorrer a fatores externos da cultura brasileira, como, por exemplo, a cultura internacional. João do Vale não reconhece esse lugar que está fora dos seus limites nacionais, não quer e não se identifica com novas possibilidades da música popular brasileira nos anos 1950 a 1980.

Legatário da música que invoca o universo da tradição oral nordestina, João do Vale debruça-se sob o elemento nacional, contribuindo para a nordestinização⁵⁵ e sendo reverenciado dentro e fora do Maranhão, em shows, livros, homenagens e musicais que emocionam as pessoas. Nele, vida e arte se confundem. Por isso, é quase impossível analisar as canções sem creditar as experiências do artista em cada palavra e em cada imagem.

Estão tematizados no LP *O poeta do povo* a relação de poder, a opressão e a exploração entre patrão e empregado, a vida difícil nordestina, a migração na direção do Sul para buscar melhores condições, o valor dos estudos, o saber popular, tudo conduzido pelo signo da resistência e da revolta. Nostalgia, memórias e lembranças também são elementos que comparecem nas canções e as aproximam das composições de Luiz Gonzaga, por exemplo.

Todas as canções desse disco podem ser consideradas narrativas, com forte presença das representações da cultura popular nordestina oralizada e perpetuada no imaginário brasileiro. A canção popular, segundo Heerder (apud Burke, 1989, p.32) sugere em seus ensaios de 1778, “conserva a eficácia moral da antiga poesia, visto que circula oralmente, é acompanhada de música e desempenha funções práticas [...]” Há uma valorização do saber popular, do não clássico, do primitivismo cultural que emergem em metáforas simples relacionadas a elementos da natureza. Assumem significados políticos amplos, porque, de certo modo, sustentam o movimento de interpretação de Brasil dos anos de 1960/ 1970. São canções produzidas desde os anos de 1950, mas que atravessam tempos e se (re)atualizam, uma vez que manifestam posturas políticas e ideológicas ainda identificadas às demandas da contemporaneidade.

A presença de João do Vale no mercado fonográfico nos anos de 1960 é favorecida pelos artistas intelectualizados da época. Havia uma atmosfera musical impregnada por um idealismo romântico e nacionalista, que impunha à sociedade brasileira, estratificada cultural e socialmente, a participação de “incultos”, “iletrados” e não-elite nos espaços de dominação. Seria um equívoco pensar que João do Vale chegou a esse espaço sem apoio, principalmente, das classes políticas e intelectualizadas. A amizade com políticos e artistas renomados confirmam isso. No entanto, João do Vale permanece nesse lugar improvável, realizando o que de melhor sabe fazer, devido ao seu talento único para contar e cantar em versos e ritmos o que testemunha.

⁵⁵ Termo utilizado por Albuquerque Junior (2011, p. 311) para se referir à maneira de constituir e inventar o Nordeste como um espaço outro em relação ao centro-sul, centro-oeste ou norte do país. Em suas palavras: “[...] o Nordeste quase sempre é o Nordeste tal como ele é, mas é o Nordeste tal como ele foi nordestinizado.”

A análise das suas canções, como objeto artístico, exige do pesquisador de literatura abertura para relativizar as teorias canônicas, para revisar certas noções conceituais. Mesmo que ainda submetida em muitos fóruns acadêmicos formadores de opinião às margens do conhecimento que descartam o que é produzido pela massa pobre e “inculta”, a cultura popular brasileira ignora as barreiras e resiste com a tradução da tradição, na atualização de seus costumes, seus rituais, suas formas de transmissão.

João do Vale manifesta o amor de bumba-meu-boi que vive nele. É o cantador. É aquele que representa sua própria vida, num modo particular de existência, que reflete sua maneira de ver o mundo. Sua voz é também as vozes da praça pública, de homens e mulheres que sofrem, que se alegram, que vivem na comunidade e que compartilham dores e prazeres coletivos. Suas canções demonstram a conexão com o seu tempo, com sua participação dos problemas do público, sempre convocado.

Por outro lado, comumente encontradas nas manifestações de cultura popular medieval, as litânias de imprecações populares, tais como os louvores de agradecimento a Deus, os discursos injuriosos, irônicos ou elogiosos dirigidos a outrem, também comparecem nas canções, o que podemos constatar nas análises.

As fórmulas e os motivos utilizados no processo de composição deixam entrever o vocabulário daquele que é considerado portador da tradição. Sua gramática e sintaxe estão expressas nas combinações que se repetem e que circulam nos textos, formando um sistema e uma estrutura própria. Como os cantadores do nordeste, João do Vale, aprendeu ouvindo os mais velhos e imitando-os. Por isso, o vocabulário de seus textos constitui-se de fórmulas, motivos e regras que se combinam, podendo, às vezes, ampliar e enfeitar a estrutura.

Identificado com as referências nordestinas de homem, nosso artista, nesse *corpus* escolhido para análise, explora pouco ou ignora completamente questões que envolvem outras identidades como: o universo feminino e gay, temas que já eram pautas em voga nos anos de 1950/60. Também, como vimos, não incita os temas que envolvem a raça. Os modelos de valentia, coragem e masculinidade nordestinos estão desenhados nas canções em figuras como a do trabalhador, do carcará, do lavrador, do jangadeiro, do migrante, do sertanejo, do pedreiro e outras e materializadas nas sonoridades do xote, do baião, do samba que fazem o corpo e a voz performatizarem os símbolos, os gostos, os estilos de vida e as disputas culturais, econômicas e políticas.

Códigos culturais apreendidos na esteira do corpo social nordestino são compartilhados no cancionário de João do Vale, que consegue se utilizar desses elementos e incorporá-los aos seu discurso de valorização e amor pelas coisas e pessoas do Nordeste e do Brasil. A imagem do homem explorado extrapola sua origem geográfica e sua condição o

situa na modernidade, fazendo-nos pensar sobre estereótipos, valores, desigualdades sociais, pobreza e violência.

O presente percurso tentou dar espaço a esse sujeito João do Vale se expressar, falar por si e dizer sobre o que vê, por meio das canções. A escolha desse objeto surpreendeu desde o começo da pesquisa e revelou mais do que se imaginava. Ao compreender os movimentos dentro do campo musical brasileiro foi possível encontrar com um artista capaz de traduzir em versos os sentimentos, a inteligência, os comportamentos do homem nordestino e seu papel dentro da teia dos processos históricos que atravessaram o país.

Norteadoras da pesquisa, as canções revelaram os caminhos poéticos preferidos do artista e sua combinação de temas que reúnem o que é rural e urbano, o que é tradicional e moderno, o que é poético e político, em uma perspectiva que focou o teor testemunhal. Terreno fértil e profícuo, ainda podem suscitar outras interpretações e apontar outras direções.

Essa tese propôs-se a uma investigação da intenção do texto, de forma cruzada à intenção do autor e à intenção do leitor. Entendemos que o texto possui suas verdades independentes da verdade do autor, o que motivou o avanço nas análises e no desenvolvimento de ideias sobre a canção testemunhal. Segundo Umberto Eco (2010, p.2):

O funcionamento de um texto (mesmo não verbal) explica-se levando em consideração, além ou em lugar do momento gerativo, o papel desempenhado pelo destinatário na sua compreensão, atualização, interpretação, bem como o modo com que o próprio texto prevê essa participação.

Para o autor, o texto relaciona-se com a intenção primeira, com seu sentido literal, com seu sentido mínimo, e expande-se a muitas possibilidades de interpretação e intenção. As múltiplas significações geram duas formas de interpretações: as coerentes e as marginais. No espaço intersticial dessas duas formas, os graus de certeza e incerteza são tênues e relativos, por isso, o ponto de partida foi o texto, a letra, apesar de, algumas vezes, relacioná-la à intenção do autor e ao contexto de produção.

A significação das letras poéticas – tessitura de fios, pontos e nós de sentido – aqui apresentadas é mutante, problematizam categorias, posições, lugares e modos de vida. A tarefa de analisar parte do cancionário de João do Vale, como prática social, equivale à tarefa de perscrutar e descobrir. Mesmo que nesse trajeto muito se perca, as canções revelam sua textualidade presente na palavra, na performance e na voz e apresentam o processo poético e criativo do artista, sua verdade sobre as coisas, seu testemunho dos fatos.

Compondo um sistema cultural mesclado e híbrido, como o da música brasileira, as canções reposicionam o artista simples, do povo, comprometido com a construção da arte brasileira e da sua história. Sua linguagem de metáforas potentes e ricas representa, testemunha e recria o mundo e recupera sujeitos apartados e excluídos do projeto de Brasil desenvolvimentista dos anos 1950/60.

Analisamos as doze canções do LP *O poeta do povo* tomando-as como testemunho de vida sobre o Nordeste, o povo, questões políticas, sociais e naturais que envolvem essa região, relacionando-as com a situação histórica do país. Dessa maneira, foi possível constatar que a relação poesia e música popular brasileira comparece nas canções de duas formas distintas, mas ao mesmo tempo, confluentes. Seja por meio do baião, seja por meio da canção engajada e mais politizada, João do Vale correspondeu à referência de artista que se pôs a dizer sobre a brasilidade e inscreveu-se nesse cenário como artista capaz de dar significados ao Nordeste, criando e metaforizando em imagens seu lugar próprio, identificando-o com o contexto de violência e aridez vivido pela sua gente.

Foi importante também compreendermos as estratégias e articulações inventivas que João do Vale precisou demandar para se manter no campo artístico musical brasileiro. Sua associação com a tradição da cultura popular maranhense, representada pelos seus ritmos presentes no bumba-meu-boi e no tambor de crioula, nortearam sua produção musical de forma que em performance o artista incorpora a alma do mestre, do cantador, do violeiro, do repentista e de tantos outros artistas que se utilizam da tradição oral como fonte única e primeira de fazer arte.

A poética da canção testemunhal de João do Vale reflete a interação que o artista manteve com a cultura nordestina e brasileira, sinalizadas pelas nuances dos temas que versam sobre opressão, injustiça, desigualdades sociais, lutas pela sobrevivência e outros aspectos que, simbolicamente, remetem ao signo da resistência. É a revolta que o faz sair de casa ainda aos 16 anos para ganhar a cidade grande. O que poderia ser apenas roubo juvenil transformaria João do Vale em uma figura afamada, cuja indignação – cúmplice daqueles que não se calam e que não se omitem diante do desfavorável – o fizeram criar canções potencialmente humanas e transformadoras.

Assim, João do Vale passa por esse mundo e seus rastros podem ser reconhecidos na contemporaneidade. Sua poesia em diálogo com a canção se transforma no lugar de entendimento sobre si mesmo e sobre esse mundo do qual fez parte.

REFERÊNCIAS

Bibliografia:

- ABREU, Martha. Histórias musicais da Primeira República. *Revista ArtCultura*. Uberlândia, v.13, nº 22, p. 71-83, jan-jul. 2011.
- AGAMBEN, Giorgio. *Ideia da prosa*. Tradução, prefácio e notas de João Barrento. Lisboa: Cotovia, 1999.
- AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha (Homo Sacer III)*. São Paulo: Boitempo, 2008.
- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Tradução Vinícius de Castro Honesko. Editora Argos: Chapecó. 2009.
- 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.
- ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz. *A Invenção do Nordeste e outras artes*. Cortez Editora: São Paulo, 2011.
- ALMEIDA, Teresa Virgínia de. O corpo do som: notas sobre a canção. In: MATOS, Claudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth e MEDEIROS, Fernanda Teixeira de. *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008. p. 316-326
- ALVARENGA, Oneyda. *Música Popular Brasileira*. Porto Alegre: Ed. Globo, 1978.
- AMARAL, Euclides. *Alguns aspectos da MPB*. Eas Editora: Rio de Janeiro. 2014.
- ANDRADE, Carlos Drummond. Antologia Poética. 12ª edição. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978. P. 14-16.
- ANDRADE, Mário de. Ensaio sobre a música brasileira. São Paulo: Martins, 1962.
- ANDRADE, Mário de. Aspectos da música brasileira. São Paulo: Martins, 1975.
- ANDRADE, Mário de. Pequena história da música. São Paulo: Martins, 1980.
- ANDRADE, Mário de. Dicionário Musical Brasileiro. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989.
- ANDRADE, Mário de. Vida do cantor. Belo Horizonte, Villa Rica, 1993.
- ANGELOU, Maya. Eu sei por que o pássaro canta na gaiola. Tradução de Regiane Winarski. Bauru, SP: Astral Cultural, 2018.
- APEM. Inventário do Acervo João Mohana – Partituras. São Luís: Edições SECMA, 1997.

- BAHIANA, Ana Maria. *Nada Será como Antes*. MPB nos anos 70. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.
- BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. 12ª Edição. HUCITEC: São Paulo. 2006.
- BANDEIRA, Manuel. *Poesia Completa e Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1985
- BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade e Holocausto*. Tradução de Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998
- BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo na poesia*. 7ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. Introdução, organização e seleção Sergio Miceli. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Tradução de Fernando Tomaz, 5ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.
- BURKE, Peter. *Cultura popular na Idade Moderna* (Europa, 1500 – 1800). Tradução: Denise Bottman. São Paulo Companhia das Letras, 1989.
- CABRAL, Sérgio. *A MPB na era do rádio*. São Paulo: Moderna, 1996.
- CAMPOS, Haroldo de. Comunicação na poesia de vanguarda. In: CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1977, p. 131-154.
- CAMPOS, Augusto de. Da Jovem Guarda a João Gilberto. IN: CAMPOS, Augusto de. *Balanço da Bossa e outras bossas*. Editora Perspectiva: São Paulo. 1974.
- CARVALHO SOBRINHO, João B. Acervo João Mohana: uma contribuição histórico documental à pesquisa musical. In: Anais do XIV Congresso da ANPPOM, pp. 534-541, Porto Alegre: UFRGS, 2003.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. 11. ed. ilustrada. São Paulo: Global, 2002.
- CONTIER, Arnaldo Daraya. Edu Lobo e Carlos Lyra: O Nacional e o Popular na canção de protesto (anos 60). *Revista Brasileira de História*. São Paulo. Vol.18, nº35. 1998.
- CORRÊA, Patrícia Aparecida. *Modernidade e Pós-modernidade na canção popular brasileira urbana: a voz ativa de Chico Buarque de Hollanda*. 2009. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Programa de Pós-graduação em Literatura, Universidade de Brasília, Brasília.
- CYNTRÃO, Sylvia Helena. *Como ler o texto poético: caminhos contemporâneos*. Editora Plano: Brasília. 2004.
- CYNTRÃO, Sylvia Helena. Cultura contemporânea: a redefinição do lugar da poesia. In:

CYNTRÃO, Sylvia Helena. (org). *Poesia: o lugar do contemporâneo*. Brasília: Universidade de Brasília, 2009. p.47-50

DAMAZO, Francisco Antonio Ferreira Tito. *O canto do povo de um lugar: uma leitura das canções de João do Vale*. 2004. 183p. Tese (Doutorado em Letras). Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Paulista Júlio de Mesquita. São José do Rio Preto. 2004.

DAVINI, Silvia Adriana. Voz e palavra – música e ato. In: MATOS, Claudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth e MEDEIROS, Fernanda Teixeira de. *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008. p. 307-315

DINIZ, Júlio. Música popular: leituras e desleituras. In: OLINTO, H. K.; SCHOLLHAMMER, K. E. (Orgs.). *Literatura e mídia*. Rio de Janeiro: Loyola, 2002. p. 173-186.

DINIZ, Júlio. “Na clave do moderno (algumas considerações sobre música e cultura)” In: *Semear 4*. Rio de Janeiro: PUC-RJ/Cátedra Pe. Antônio Vieira, 2000.

ECO. Umberto. *Os limites da interpretação*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

ENCICLOPÉDIA da Música Brasileira: popular, erudita e folclórica. São Paulo: Editora Art, 1998.

FAVARETTO, Celso. *Tropicália: Alegoria, Alegria*. São Paulo: Editora Kairós, 1979.

FERREIRA, Elio. *Poesia Negra nas Américas: Solano Trindade e Langston Huges*. 2006. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade Federal de Pernambuco, Pernambuco, 2006.

FILGUEIRA, André Luiz Filgueira. *Os trinta anos da lírica amorosa performatizada na obra de Oswald Montenegro*. 2011. Tese (Doutorado em Literatura) – Programa de Pós-graduação em Literatura, Universidade de Brasília, Brasília, 2011.

FINNEGAN, Ruth. O que vem primeiro: o texto, a música ou a performance? In: MATOS, Claudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth e MEDEIROS, Fernanda Teixeira de. *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008. p. 15-45

FINNEGAN, Ruth. ¿Por qué estudiar la música? Reflexiones de una antropóloga desde el campo. *Trans Revista Transcultural de música*. V. 6, 2012, s/p.

FINNEGAN, Ruth. O significado da literatura em culturas orais. In: RIBEIRO, Ana Elisa, MOURÃO, Fernanda e QUEIROZ, Sonia. *A tradição oral*. Belo Horizonte: Fale, UFMG, 2016. pp. 61-98.

FORTUNA, Yara Dias. *Corpo de Lama (Chico Science e o Mangue Beat)*. 2006. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Programa de Pós-graduação em Literatura, Universidade de Brasília, Brasília, 2006.

GARCIA, Walter. *Bim Bom: a contradição em conflitos de João Gilberto*. 1ªed. São Paulo: Paz e Terra, 1999

- GILROY, Paul. *O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência*. Tradução de Cid. Knipel Moreira. São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro: Universidade Candido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.
- GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela Inquisição*. Cia das Letras: São Paulo, 1987.
- GINZBURG, Jaime. *Crítica em tempos de violência*. 2010. 300p. Tese de Livre Docência (Literatura Brasileira) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.
- GINZBURG, Jaime. *Literatura, violência e melancolia*. São Paulo: Autores associados, 2012.
- GODINHO, Ruy. *Então foi assim: os bastidores da música popular brasileira*. Brasília: Abravídeo, 2015.
- GOLDSTEIN, Norma. *Versos, Sons, ritmos*. 14edição. São Paulo: Ática. 2008.
- GONDIM, Ludmila Portela. *Autorrepresentação das imagens de si nas toadas do bumba meu boi*. 2014. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Programa de Pós-graduação em Literatura, Universidade de Brasília, Brasília, 2014.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de Presença - o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Ed. PUC- Rio, 2010.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. 11ª edição. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- HALL, Stuart. *Da Diáspora: Identidades e Mediações Culturais*. Liv Sovik (org); Trad. Adelaine La Guardia Resende. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da Unesco no Brasil, 2003.
- HOBSBAWN, Eric. *A Era dos Extremos – O Breve Século XX (1914 – 1991)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque de; GONÇALVES, Marcos Augusto. *Cultura e participação nos anos 60*. 2ª edição. São Paulo: Brasiliense. 1982
- LIMA, Brunna Guedes. *A cidade toda em contramão: uma leitura da hipermodernidade nas canções contemporâneas de 'Chico'*. 2015. Tese (Doutorado em Literatura) – Programa de Pós-graduação em Literatura, Universidade de Brasília, Brasília, 2015.
- LIMA, Brunna Guedes. *A tradução da tradição da lírica amorosa do par romântico em letras poéticas selecionadas de Chico Buarque de Hollanda*. 2010. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Programa de Pós-graduação em Literatura, Universidade de Brasília, Brasília, 2010.
- LIMA, Mariana Barreto. João do Vale e os lugares de sua produção musical no mercado fonográfico brasileiro. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 14, n. 24, jan.-jun. 2012, p. 47 a 60.
- LIMA, Mariana Barreto. João do Vale e a formação de um artista popular no Brasil, nos anos de 1950. *Revista de Ciências Sociais*, Fortaleza, v. 46, n. 2, jul/dez, 2015, p. 201-224.

- MARQUES, Wilson. *O jovem João do Vale*. São Paulo: Editora Nova Alexandria, 2013.
- MATOS, Claudia Neiva de. *A poesia popular na República das Letras*: Silvio Romero Folclorista. Rio de Janeiro: Funarte/ UFRJ, 1994.
- MATOS, Claudia Neiva de. Poesia e Música: laços de parentesco e parecerias. In: MATOS, Cláudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de [orgs]. *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2008.
- MATOS, Claudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de [orgs]. *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2008.
- MEDAGLIA, Julio. Balanço da bossa nova. In: CAMPOS, Augusto de (org.). *Balanço da Bossa e outras bossas*. Editora Perspectiva: São Paulo. 1974. p. 67-124
- MELLER, Lauro Wanderley. *Poetas ou Cancionistas?* Uma discussão sobre a canção popular brasileira em sua interface com a poesia da série literária. 2010. 260p. Tese (Doutorado em Letras). Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2010.
- MELO, Zuza Homem de. *A era dos Festivais*: uma parábola, todos os cantos. São Paulo: Editora 34, 2003.
- MICELI, S. *A economia das trocas simbólicas*. 6ª Edição. São Paulo: Perspectiva. 2007.
- MICELI, S. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras. 2012
- MIRANDA, Eugênia Francisca. *As letras do rap GOG*. 2013. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Programa de Pós-graduação em Literatura, Universidade de Brasília, Brasília, 2013.
- MOBY, Alberto. *Sinal Fechado*: a música brasileira sob censura. Rio de Janeiro: Obra Aberta, 1994.
- MOHANA, João. *A grande música do Maranhão*. 2ed. São Luís: SECMA, 1995.
- MORAES, Jonas Rodrigues. *Polifonia e hibridismo musical*: relações dialógicas entre Luiz Gonzaga, Gilberto Gil e Torquato Neto. 2014. Tese (Doutorado em História) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2014.
- MOTTA, Nelson. *Noites tropicais*: solos, improvisos e memórias musicais. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.
- MUCURY, Julliany. *Da raiz ao fruto na contemporaneidade*: Carpinejar e a sede de ser e ter uma prole. 2009. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Programa de Pós-graduação em Literatura, Universidade de Brasília, Brasília, 2009.
- MUKUNA, Kazadi wa. Prefácio. In: ANTONACCI, Maria Antonieta. *Memórias ancoradas em corpos negros*. 2 ed., 1ª reimpressão. São Paulo: Educ, 2015.

- NAPOLITANO, Marcos. *A síncope das ideias: a questão da tradição na música popular brasileira*. 1ed. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007.
- NAPOLITANO, Marcos. *Cultura brasileira – utopia e massificação (1950-1980)*. São Paulo: Contexto, 2001.
- NAVES, Santuza Cambraia. *Canção popular no Brasil: a canção crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- NESTROVSKI, Artur. *Ironias da Modernidade: ensaios sobre literatura e música*. São Paulo: Ática, 1996.
- NOVAES, Adauto. Apresentação. In: SQUEFF, Enio; WISNIK, José Miguel. *Música: o nacional popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 2004.
- NOVAES, José. Um episódio de produção de subjetividade no Brasil de 1930: malandragem e Estado-Novo. *Revista de Psicologia em estudo*, Maringá, v. 6, n. 1, jan-jun, 2001, p. 39-44.
- ORTIZ, Renato. *Românticos e folcloristas: cultura popular*. São Paulo: Olho d'água, 1992.
- PASCHOAL, Marcos. *Pisa na fulô mas não maltrata o carcará: vida e obra do compositor João do Vale, o Poeta do Povo*. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 2000.
- PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Trad. Olga Svary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. Rio de Janeiro: Perspectiva, 2003.
- PENNA, João Camillo. Este corpo, esta fome: notas sobre o testemunho hispano-americano. In.: SELIGMAN-SILVA, Marcio. *História, Memória, Literatura. O testemunho na era das catástrofes*, Campinas: Editora da UNICAMP, 2003
- QUEVEDO, Rafael. *Poéticas da concretude: poesia e realidade em Augusto dos Anjos, João Cabral e Haroldo de Campos*. 2011. Tese (Doutorado em Literatura) – Programa de Pós-graduação em Literatura, Universidade de Brasília, Brasília, 2011.
- RAMALHO, Elba Braga. *Cantoria nordestina: música e palavra*. São Paulo: Terceira Margem, 2000.
- ROSA, Wesley. *As letras poéticas Renato Russo pela visão de ECO*. 2013. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Programa de Pós-graduação em Literatura, Universidade de Brasília, Brasília, 2013.
- SADIE, Stanley. *Dicionário Grove de música*. Edição concisa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.
- SALGUEIRO, Wilberth. O que é literatura de testemunho (E considerações em torno de Graciliano Ramos, Alex Polari e André Du Rap). *Matraga, Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ*. Rio de Janeiro, UERJ, v. 19, n. 31, jul./dez. 2012, p. 284-303
- SAMBA. In: ENCICLOPÉDIA da Música Brasileira: popular, erudita e folclórica. São Paulo: Editora Art, 1998

SANT'ANNA, Affonso Romano. *Música Popular e moderna poesia brasileira*. São Paulo: Landmark, 1976.

SANT'ANNA, Affonso Romano. *Música Popular e moderna poesia brasileira*. São Paulo: Landmark, 2004.

SANT'ANNA, Affonso Romano. As muitas mortes e muitas vidas da poesia. In: CYNTRÃO, Sílvia Helena. (org). *Poesia: o lugar do contemporâneo*. Brasília: Universidade de Brasília, 2009. p. 13-24

SANTANA, Ismênia. *Poesia contemporânea de autoria feminina*. 2009. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Programa de Pós-graduação em Literatura, Universidade de Brasília, Brasília, 2009.

SELLIGMAN-SILVA, Marcio. Literatura e Trauma. *Revista Pro-posições*. Vol. 13, n. 3(39), Campinas, set/dez 2002. P. 135-136.

SELLIGMAN-SILVA, Marcio. *História, Memória, Literatura*. O testemunho na era das catástrofes, Campinas: Editora da UNICAMP, 2003.

SELLIGMAN-SILVA, Marcio. *O local da diferença*. Ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução, São Paulo: Editora 34, 2005(a).

SELLIGMAN-SILVA, Marcio. Testemunho e a política da memória: o tempo depois das catástrofes. *Revista Proj. História*, n. 30, São Paulo, jun, 2005(b). p. 71-98

SELLIGMAN-SILVA, Marcio. *Palavra e Imagem, Memória e Escrita*, Chapecó: Argos, 2006.

SELLIGMAN-SILVA, Marcio. *Narrar o trauma – a questão dos testemunhos de catástrofes históricas*. Revista Psicologia Clínica, Rio de Janeiro, vol.20, n.1, 2008. p.65 – 82

SELLIGMAN-SILVA, Marcio. *Para uma crítica da compaixão*, São Paulo: Lumme Editor, 2009.

SELLIGMAN-SILVA, Marcio; GINZBURG, Jaime; HARDMAN, Francisco Foot. *Escritas da violência*. Vol I. O testemunho, Rio de Janeiro: 7Letras, 2012a.

SELLIGMAN-SILVA, Marcio; GINZBURG, Jaime; HARDMAN, Francisco Foot. *Escritas da violência*. Vol II. Representações da violência na história e na cultura contemporâneas da América Latina, orgs. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012b.

SELLIGMAN-SILVA, Marcio; CORNELSEN, Elcio Loureiro; VIEIRA, Elisa Amorim. *Imagem e Memória*, Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2012c.

SEVERIANO, Jairo. *Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade*. São Paulo: Editora 34, 2008.

SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuza Homem de. *A Canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras*. São Paulo: Ed. 34. 1997.

SILVA, Anazildo Vasconcelos da. *A lírica modernista do século XX*. São Paulo: Vertente, 1998

SILVA, Anazildo Vasconcelos da. A série literária e a MPB. In: CYNTRÃO, Sylvia Helena. (org). *Poesia: o lugar do contemporâneo*. Brasília: Universidade de Brasília, 2009. p. 51-58

SILVA, Anazildo Vasconcelos da. *Da lírica modernista e percurso literário brasileiro*. Rio de Janeiro: Ed. Rio, 1978.

SILVA, Maxçuny Alves Neves da. *Flor em ferro e cimento armado manifestações do ser e do espaço em poemas sobre a cidade de Brasília*. 2011. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Programa de Pós-graduação em Literatura, Universidade de Brasília, Brasília, 2011.

SILVA, Maxçuny Alves Neves da. *Por uma tanatografia em Affonso Romano de Sant'anna*. 2016. Tese (Doutorado em Literatura) – Programa de Pós-graduação em Literatura, Universidade de Brasília, Brasília, 2016.

TATIT, Luiz. *Musicando a semiótica: ensaios*. São Paulo: AnnaBlume, 1997.

TATIT, Luiz. *Semiótica da canção: melodia e letra*. São Paulo: Escuta, 1999.

TATIT, Luiz. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo. 2002.

TATIT, Luiz. *O século da canção*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

TINHORÃO, José Ramos. *Música Popular: um tema em debate*. JCM Editores: Rio de Janeiro. 1966.

TINHORÃO, José Ramos. *Música popular: do gramofone ao rádio/tv*. São Paulo: Ática, 1981.

TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música popular: da modinha à lambada*. São Paulo: Art, 1991.

TINHORÃO, José Ramos. *As origens da canção urbana*. Lisboa: Caminho, 1997.

TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. 2ª edição. São Paulo: Editora 34, 2010.

TROTTA, Felipe. Som de cabra macho: sonoridade, nordestinidade e masculinidade no forró. *Revista Comunicação, Mídia e Consumo*. São Paulo. Ano 9, vol. 9, n. 26, nov. 2012, p. 151-172.

VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo: Cia das Letras, 1997.

VIANA, Elaine Lima. *Do sólido ao líquido: a representação do amor nas canções de Zeca Baleiro*. 2013. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Programa de Pós-graduação em Literatura, Universidade de Brasília, Brasília, 2013.

VIANA, Hermano. *O Mistério do Samba*. Rio de Janeiro: Zahar/UFRJ, 2012.

TINHORÃO, José Ramos. *Sem receita*. São Paulo: Publifolha, 2004.

TINHORÃO, José Ramos. *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

XOTE. In: ENCICLOPÉDIA da Música Brasileira: popular, erudita e folclórica. São Paulo: Editora Art, 1998

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: a literatura medieval*. Tradução: Amálio Pinheiro; Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras. 1993.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção e leitura*. Tradução Suely Frenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à Poesia Oral*. Tradução: Maria Inês de Almeida; Maria Lucia Diniz Pochat. Editora UFMG, 2010.

Discografia

CD *Carcarás da Cidade* – um tributo a João do Vale. Nova Iguaçu Discos. 2004

CD *João Batista do Vale*. BMG. 1994.

CD *Rumo Norte*. Discos Marcus Pereira. 1979.

LP *Clara*. Odeon. 1981.

LP *Coleção Nova Música Popular Brasileira*. João do Vale. Abril Cultural. 1970.

LP *Eu chego lá/Sanhoro/Eu vim praí/Viva meu baião*. Philips. 1967.

LP *História da Música Popular Brasileira*. Abril Cultural. 1980.

LP *João do Vale e Chico Buarque*. 1982.

LP *O poeta do povo*. Phillips. 1965.

LP *Opinião ao vivo*. Phillips. 1965.

VELOSO, Caetano. *Genipapo absoluto*. In: VELOSO, Caetano. *Multishow ao vivo – Caetano e Maria Gadú*. Rio de Janeiro: Universal Music, 2011. Faixa 8. CD 2.

KETI, Zé. *A voz do morro*. In: CONJUNTO A VOZ DO MORRO. *Os sambistas*. Brazil: Som livre, 2006.

Filmes e vídeos

1/2 - ZECA BALEIRO "MINHA HISTÓRIA" NO PROGRAMA MOSAICOS (A ARTE DE JOÃO DO VALE). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=f9JmEqa_tf0>. Acesso em 05 jan. 2018.

CHICO BUARQUE E JOÃO DO VALE "CARCARÁ" (1982). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=4L0DInKUnzc>> Acesso em 04 jan. 2018.

JOÃO DO VALE E FAGNER – BOM VAQUEIRO. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=zgVXH0LP0o8>>. Acesso em 05 jan. 2018.

MÃOS SANGRENTAS. Direção e Produção de Carlos Hugo Christensen. Brasil: Carlos Hugo Christensen, 1954. Disponível em: < <https://megafilmes.club/drama/6572-mos-sangrentas.html>> Acesso em: 12 dez. 2016.

MARIA BETHÂNIA INTERPRETA CARCARÁ NO SHOW OPINIÃO EM 1965!. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Yr4bs92Hv74>>. Acesso em 04 jan. 2018.

MEU NOME É LAMPIÃO. Direção de Mozael Silva e Produção de Roberto Farias e Reginaldo Farias. Brasil: Mozael Silva, Roberto Farias e Reginaldo Farias, 1969. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=JfqH7X5RNlw>> Acesso em 13 dez 2016.

NO MUNDO DA LUA (trecho). Direção e Produção de Roberto Farias. Brasil: Roberto Farias, 1958. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Y1vlsHWM_ic> Acesso em 13 dez. 2016.

RICO RI À TOA. Direção e Produção de Roberto Farias. Brasil: Roberto Farias, 1957. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ZVA5UOLFbZc>> Acesso em 13 dez. 2016.

RIO FANTASIA. Direção e Produção de Watson Macedo e Riva Farias. Brasil: Watson Macedo e Riva Farias, 1957. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=XTsP6Dk0TP4>> Acesso em 13 dez. 2016.

TIM MAIA – CORONÉ ANTONIO BENTO. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=iXGD_Yv79A4>. Acesso em 04 jan. 2018.

Site de internet:

RIBEIRO, Juliana. "Pega, mata e come": João do Vale faria 83 anos. *O Imparcial*, São Luís, 11 out. 2017. Notícias, s/p. Disponível em: <<https://oimparcial.com.br/noticias/2017/10/pega-mata-e-come-joao-do-vale-faria-83-anos-hoje/>>. Acesso em: 17 dez. 2018.

ALVES, Almeidinha. Trabalhar, Eu Não. Disponível em: <<http://immub.org/compositor/anibal-alves-de-almeida-almeidinha>>. Acesso em 15 de out. 2018.

BLOG DO FERREIRINHA. *João do Vale - muita gente desconhece' - documentário será exibido nesta quinta-feira, dia 25/04, no fala sério!* Sesc-Nova Iguaçu. 2013. Disponível em: < <http://blog-ferreirinha.blogspot.com/2013/04/joao-do-vale-muita-gente-desconhece.html>> Acesso em 14 de dez.2018.

BOGEEA, Gustavo. Governo comemora 80 anos de João do Vale. *Jornal Pequeno*, São Luís, 23 de out. 2013. Notícias, s/p. Disponível em: <<https://jornalpequeno.com.br/2013/10/23/governo-comemora-80-anos-joao-vale/>>. Acesso em 15 de dez. 2018.

PORTAL DICIONÁRIO CRAVO ALBIN DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. Disponível em <<http://dicionariompb.com.br>> Acesso em 12 de dezembro de 2015.

PORTAL DICIONÁRIO DE MÚSICA. Disponível em: <http://www.meloteca.com/dicionario-musica.htm> Acesso em 13 dez. 2015.

PORTAL G1 MA. *Há 18 anos morria o compositor e cantor maranhense João do Vale. 06 de dezembro de 2013.* Disponível em:

<<http://g1.globo.com/ma/maranhao/noticia/2013/12/ha-18-anos-morria-o-compositor-e-cantor-maranhense-joao-do-vale.html>>. Acesso em 01 de março de 2015.

PORTAL G1 MA. *Aniversário de morte do músico João do Vale completa 20 anos no MA.*

Disponível em: <<http://g1.globo.com/ma/maranhao/noticia/2016/12/aniversario-de-morte-do-musico-joao-do-vale-completa-20-anos-no-ma.html>>. Acessado em 01 de março de 2015.

BLOG VIVOVERSO. Disponível em: <<http://vivoverso.blogspot.com.br/>>. Acessado em 17 de dezembro de 2017.

JORNAL DE POESIA. *Jorge de Lima.* Disponível em: <<http://www.jornaldepoesia.jor.br/jorge.html>>. Acesso em 15 de out. 2018.

MATOS, Maria Izilda Santos de. O samba da falsa mulher alegre. Copacabana em foco. s/d. Disponível em: < <https://ama2345decopacabana.wordpress.com/dolores-duran/>> Acesso em : 27 jan. 2017.

O GLOBO. Bob Dylan finalmente rompe silêncio sobre nobel de literatura. *O Globo*, Rio, 28/10/2016. Disponível em: < <https://oglobo.globo.com/cultura/livros/bob-dylan-finalmente-rompe-silencio-sobre-nobel-de-literatura-20378692>> Acesso em 13 dez 2016.

PORTAL G1 MA. *João do Vale recebe homenagens em teatro que leva seu nome no MA.* 12 de outubro 2016. Disponível em: <<http://g1.globo.com/ma/maranhao/noticia/2016/10/joao-do-vale-recebe-homenagens-em-teatro-que-leva-seu-proprio-nome-no-ma.html>>. Acesso em 15 de dez.2018.

PORTAL IPHAN. *Tambor de crioula.* Disponível em <<http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/63>> Acesso em 14 de dez. 2017

PRATA, Thiago. Estado de Poesia elevado às alturas em Minas Gerais. *Portal de notícias O Tempo Magazine*, Belo Horizonte, 06 novembro 2017. Disponível em: <<https://www.otempo.com.br/divers%C3%A3o/magazine/estado-de-poesia-elevado-%C3%A0s-alturas-em-minas-gerais-1.1539276>>. Acessado em 17 de dezembro de 2018.

TRIGO, Luciano. A arte existe porque a vida não basta', diz Ferreira Gullar. *Portal G1*, Paraty, 07 ago. 2010. FLIP, p. s/p. Disponível em: <<http://g1.globo.com/pop-arte/flip/noticia/2010/08/arte-existe-porque-vida-nao-basta-diz-ferreira-gullar.html>>. Acesso em: 17 nov. 2018.

PORTAL DO MUSEU AFRODIGITAL. Memória do Projeto Kalunga. Disponível em: <<http://www.museuafro.uerj.br/?work=memoria-do-projeto-kalunga>>. Acessado em 17 janeiro de 2018.

APÊNDICES

APÊNDICE 1 - Tabelas para análise das canções

NÍVEL SONORO

Canção	Ritmo	Palavras-chave	Figuras de som
01 – A voz do povo	Samba	samba, voz, povo patrão, situação, chão brotar, levar, ar flor	<p style="text-align: center;"><u>Aliteração</u></p> <p style="text-align: center;">/v/ - voz, povo, novo /p/ - Pedir, patrão, piorar /m/- Meu, mesma, mandado</p> <p style="text-align: center;"><u>Assonância</u></p> <p style="text-align: center;">/o/ - povo, gostou, novo, flor, jogou, ficou /i/ - fui, pedir, dinheiro, piorar, situação, lista, iam /ão/- patrão, situação, chão /a/ - levar, ar</p> <p style="text-align: center;"><u>Repetição</u></p> <p style="text-align: center;">Eu, meu, flor, vento, mas</p>

02 – Carcará	Samba - batuque	<p style="text-align: center;">Carcará Sertão, avião, gavião, valentão Bicho, bico Avoa, vê, voando, cantando Pássaro Malvado, volteado, Roça Queimada, caçada, invernada, baixada, mata Fome, home, come Coragem burrego Águia</p>	<p style="text-align: center;"><u>Aliteração</u></p> <p>/v/ - avoa, avião, malvado, volteado, gavião, vê, voando, vai, invernada,</p> <p style="text-align: center;">/k/ - carcará, queimada, cobra, quando, come, coragem</p> <p>/s/ - pássaro, roça, sai, caçada, sertão, assim, passa, nasce</p> <p style="text-align: center;"><u>Assonância</u></p> <p>/a/ - carcará, avoa, avião, pássaro, malvado, volteado, gavião, queimada, caçada, queimada, invernada, passa, baixada, mata, coragem, valentão, águia, lá, andar, matar.</p> <p>/e/ sertão, nem, vê, queimada, fazer, come, chega, mesmo, burrego.</p> <p style="text-align: center;">/i/ - bicho, bico, avião, gavião</p> <p style="text-align: center;">/o/ - avoa, volteado, voando, come, morrer, home,</p> <p style="text-align: center;">/u/ - burrego, puxa, umbigo</p>
3 – Pra mim, não	Baião	<p style="text-align: center;">Escravidão, não, irmão, mão, Sol a sol Calo Cego Lucro</p>	<p style="text-align: center;"><u>Repetição</u></p> <p style="text-align: center;">Mais pra mim não (refrão)</p> <p style="text-align: center;"><u>Aliteração</u></p> <p>/s/ - todos nós somos irmãos</p>

4 – Peba na pimenta	Xote	Peba Pimenta	<p style="text-align: center;"><u>Aliteração</u></p> <p style="text-align: center;">/p/ - preparou, peba, pimenta, campina /k/ - campina, malaquia, convidou, quarenta, convidado, comer /s/ - se, seu, sem susto</p> <p style="text-align: center;"><u>Assonância</u></p> <p style="text-align: center;">/ão/ - pimentão, não /ê/ - comê, ardê, /a/ /i/ - ai, malaquia, ardia maria, agonia,</p>
5 – Minha história	Toada- baião	Baião, história, sertão, colegas, estudar	<p style="text-align: center;"><u>Aliteração</u></p> <p style="text-align: center;">/s/ - seu moço, saber, senhor, atenção, sinto, feliz, sertão, sabem, /k/ - quer, cantar, quem, pataca, nunca, colega, como, que, colegas, continuum, /d/ - vender, doce /p/ - pobrezinha, podia, professor, porque, palmas, pedem /v/ - vixe, inveja, ver, vendia, vender /b/ - batem, bis</p> <p style="text-align: center;"><u>Assonâncias</u></p> <p style="text-align: center;">/ô/ moço, vou, /ê/ - saber, eu, senhor, vendia, vender, /a/ - saber, cantar, estudae, educar, /ã/ - baião, atenção /~i/ - minha, pobrezinha, noitinha, tinha, inveja, meninada, /~e/ - ninguém, vintém, bem,</p>

6 – A lavadeira e o lavrador	Baião	lavadeira, sol, lavrador, chover, sertão, Deus	<p style="text-align: center;"><u>Aliteração</u></p> <p>/v/ - vi, lavadeira, lavrador, chover, viver, vocês vão, veio, inverno, verão, povo /p/ - pedindo pão, perfeição, perdão, pouco, povo /d/ - gado todo, deus poderoso, dez dias, /s/ - faça, sertão, faz sol, só, força, cima, situação /x/ - chão, chover /z/ - miséria, fazer</p> <p style="text-align: center;"><u>Assonância</u></p> <p>/ã/ - pranto, banhando, imaginação, coração, perfeição, perdão /ê/ - ter, poder, chover, sertão, vocês, deus, /a/ - pra acabar, pra minha roupa secar, pagar, será,</p> <p style="text-align: center;"><u>Repetição</u></p> <p>Um povo <u>querendo</u> inverno/ outro <u>querendo</u> verão</p>
7 – Pisa na fulô	Baião	pisa, fulô, dançar, forró	<p style="text-align: center;"><u>Repetição</u></p> <p>Pisa na fulô/ Pisa na fulô/ Pisa na fulô</p> <p style="text-align: center;"><u>Assonância</u></p> <p>/ô/ - fulô, amor, tocador, vovô, favor /a/ - na rua da golada, agarrar, par, cachangá, pagar, /ó/ - dió, mió, vovó, forró,</p> <p style="text-align: center;"><u>Aliteração</u></p> <p>/d/ - dia desses, dançar, Pedreiras, brincadeira, /t/ - tocador, tocava /s/ - seu serafim, sou /c/ - cochichava, capaz, que nunca</p>

8 – O jangadeiro	Toada	Jangadeiro, vida, comprar, pagar, mar, pescador, peixe, filho	<p style="text-align: center;"><u>Aliteração</u> /g/ - jangadeiro, ganhar /v/ - vai, vida, volta, vem voltando, /s/ - sem saber</p> <p style="text-align: center;"><u>Assonância</u> /a/ - jangadeiro vai ganhar a vida, mar, vai</p> <p style="text-align: center;"><u>Repetição</u> A vida ganhar</p>
9 – Fogo no Paraná	Baião	José, meninos, Toinho, fogo	<p style="text-align: center;"><u>Repetição</u> Seu Zé Paraíba/ Seu Zé das criança cadê Toinho, cadê Toinho responde Toinho cadê Toinho vem cá Toinho escute Toinho</p> <p style="text-align: center;"><u>Aliteração</u> /p/ - paraíba, paraná /x/ - enxada, chão</p> <p style="text-align: center;"><u>Assonância</u> /é/ - Muié, mané, /~i/- barrigudin, toin /~e/ - batendo, enxada /ô/- enfrentou, valor, comprou</p>

10 – Ouricuri	Baião	Ouricuri, arapuá, catingueira, chuva, sertão, segredos, sinal	<p style="text-align: center;"><u>Assonância</u></p> <p style="text-align: center;">/ô/ - Oricuri, madurou, fulorô, /ê/ - maduricer, chover, ler, acontecer, crer, morrer, teve, prazer, aprender ler /u/- sinal, mel</p> <p style="text-align: center;"><u>Aliteração</u></p> <p style="text-align: center;">/s/ sinal, sertão, sertanejo, safra, são segredos, sabe</p>
11 – O bom filho a casa torna	Xote	Sertão, inverno, baião, cidade grande	<p style="text-align: center;"><u>Aliteração</u></p> <p style="text-align: center;">/s/ -moço, sertão, sertanejo, sempre cidade, /z/ - grandeza, natureza, beleza /v/ - vai, volta, vou voltar, vi,</p> <p style="text-align: center;"><u>Assonância</u></p> <p style="text-align: center;">/ã/ - sertão, baião, ilusão, matulão, exploração, algodão, feijão, não /é/ - Sané, Rafaé, fé /a/ - parar, voltar, apanhar</p>
12 – Sina de caboclo	Samba	Plantar, dividir, sertão, caboclo, sertanejo	<p style="text-align: center;"><u>Assonância</u></p> <p style="text-align: center;">/a/ - Ganho a vida na enxada /ê/ - vou deixar o meu sertão /ã/ - sertão, coração, construção, chão, satisfação, produção /é/ - é, terra, café, /ô/ - bom, doutor, trator, lavrador</p> <p style="text-align: center;"><u>Aliteração</u></p> <p style="text-align: center;">/x/ - enxada no chão /k/ - com força, coragem, com satisfação?</p> <p style="text-align: center;"><u>Repetição – Refrão</u> Mas plantar pra dividir Não faço mais isso, não.</p>

NÍVEL LEXICAL

Canção	Elementos da oralidade	Pronomes predominantes	Tempo verbal predominante	Modo verbal predominante	Substantivos predominantes	Adjetivos predominantes	Outros
1 – A voz do povo	Mandado, pra outra flor	Pronomes pessoais e possessivos de 1ª pessoa – 8x Pronomes indefinidos – alguém e outra	Presente – (é, posso, sou) Pret. Perfeito – gostou, jogou, ficou, foi Locuções verbais fui pedir, fui piorar, iam ser mandado, pode levar, fica boiando brotar	Indicativo	Samba, voz, povo, aumento, patrão, situação, nome, lista, flor (3x), vento (2x) chão, galho, perfume, ar	-	Artigos predominante mente definidos Apenas 1 indefinido Conjunção se, que (2x), mas (2x) Advérbios De novo, na mesma hora, embora Preposição Ao, pra, na, dos, no, pra, no
2 – Carcará	avoa, inté, num, os burrego, home, andá, matá,	Pronome possessivo – sua Pronome pessoal Ele	Presente – é (4x) avoa, tem, vê, come, passa, nasce, pega (3x), mata (3x), come (3x), puxa Locuções verbais –	Indicativo	Carcará (13x), sertão (3x) Bicho Avião Pássaro bico gavião roça	Malvado (2x) Volteado Queimada (2x) Valentão novinho	Advérbios – lá, não (num) – 5x Artigo predominante mente definidos, apenas 2 ocorrências de

			sai voando; (sai) cantando, vai fazer, num vai morrer (2x), pode andar Formas nominais do verbo – matar		caçada cobra fome (3x) burrego (2x) baixada coragem (2x) home (2x) águia		indefinidos. Conjunção – quando, mesmo assim, que, Preposição – até (inté) 2x
3 – Pra mim, não	Mais (mas), pra mim	Pessoal -eu (3x) nós, mim (14x) Possessivos – meu (2x) Indefinido – todos	Presente – dizem, conheço, somos, vai, é, dou, Pretérito – acabou, nasceu	Indicativo	Escravidão, dito, irmãos (2x), sol, colo, mão, cego, lucro,		Artigos definidos (3 ocorrências) e indefinidos (2 ocorrências) Conjunção – mas (12x) Adverbio – não (11x), sol a sol (locução adverbial)
4 – Peba na pimenta	Cinco peba; se ardê num quero não; Pode comê sem susto; Começou a comê; Da braba; Danou-se a ardê; Pra daná;	Pronome de tratamento – seu (4x), Pronome indefinido – todos Pronome pessoal – lhe, ela, se, você, eu,	Pretérito – preparou, convidou, foi (2x), não quero, disse (3x), começou, era, danou-se a arder, chorava, maldizia, ardia, houve, disse, procurei, era, Futuro do	Indicativo Subjuntivo – se arder	Malaquias (4x), peba (3x), pimenta (2x), povo, Campinas, convidados, Maria Benta (4x), susto, pimentão, agonia, arrelia, arrasta-pé, forró, sanfoneiro, gente,	Da braba (locução adjetiva) Bom,	Numeral – cinco, quarenta, Advérbio – não (6x), depois, aí, Interjeição – ai, ai, ai

	Ta ardendo, tá me dando; tá fazendo; Inda tava;	me,	<p>subjuntivo – se arder,</p> <p>Pretérito do subjuntivo - se eu soubesse,</p> <p>Presente – arde, está, sei, tem</p> <p>Locuções – pode comer, começou a comer, está ardendo, está me dando, está fazendo, estava esquentando, está dançando, estava reclamando</p> <p>Futuro do pretérito - não comia,</p> <p>Forma nominal – soluçando, ver,</p>				Locução adverbial – pra dana,
5 – Minha história	<p>Minha história pra o senhor</p> <p>Vixe, como eu tinha inveja, de ver o Zezinho contar</p>	<p>Tratamento – seu moço, senhor,</p> <p>Pessoal – eu (11x), me (6x)</p>	<p>Futuro – eu vou cantar,</p> <p>Pretérito – vendia, iam estudar, não podia me educar, ia brincar, tinha,</p>	<p>Imperativo – preste atenção</p> <p>Indicativo – eu</p>	Moço (2x), baião (2x), história, atenção, pirulito, arroz, mugunzá, doce, menina, colega/ colegas (4x), mãe,	Doce, pobrezinha, douto, João ninguém, satisfeito, feliz,	<p>Enquanto</p> <p>E quando (conectivos importantes)</p> <p>Vixe</p>

	oje todo são "doutô", eu continuo João ninguém	Possessivo – minha (3x), meu/ meus (6x) Indefinido – todos, quem,	raiou, não quis estudar, foram, continuam, não puderam estudar, nem sabem fazer Presente – são, continuo, nasce, basta, é,	vendia, eu tinha, o professor raiou, eu não quis, todos são douto, eu continuo Subjuntivo – enquanto eu ia, Quando ouvem	meninada, inveja, Zezinho, professor, pataca, vintém, amigos, douto, João, negócio, Mané, Pedro, Romão, sertão, baiãozinho, palmas, bis,		Não, bem - advérbios
6 – A lavadeira e o lavrador	Pra chover Pra acabar	Pronome pessoal – eu (4x), vocês, me Pronome indefinido – todos, tudo, toda Possessivo – seu, minha,	Pretérito – vi (3x), queria ter, veio, Presente – precisam, veio, é, tem, faz, vai Futuro – vão me censurar Formas nominais - pedindo, chover (3x), viver, banhando, pedindo, morrendo, acabar, fazer, censurar, soluçando a reclamar, secar, pagar, querendo	Imperativo – faça chover Subjuntivo – Se eu não entrego Se amanhã não fizer sol	Lavadeira (2x), sol(3x), lavrador(2x), razão, joelho, chão, pranto, rosto, filho, pão gado, Deus (5x), sertão (2x), força e poder, miséria, imaginação, santo, coração, dias, roupa (2x), doutor, perfeição, povo, inverno, verão.	poderoso	Numeral – dois, dez, Advérbio – nessa hora, não (4x), depois, amanhã, aí, Interjeição – ai, Meu Deus
7 – Pisa na fulô	Fulô, mió, inté, veinho, garrou	Possessivo – meu (3x), seu, Pessoal – eu	Presente – pisa (18x), maltrata (5x), sou, vamos, é, precisa, arranja,	Indicativo Imperativo	Fulô (19x), amor (2x), Pedreiras, Golada, brincadeira, Zé Cachangá, Seu	Mió, satisfeita, gostoso,	Advérbios - Um dia desses, lá em Pedreiras, na

		(3x), me	quero, Pretérito – fui dançar, gostei, era, tocava, cochichava, garrou, vi, tinha, disse, Forma nominal – agarrar, sair dançando,		Serafim, Dió, forró, vovó, mão, vovô, veinho, menina, par, Zeca Cachangá, dono, casa, tocador (2x),		rua da Golada, nunca, de madrugada, não Numeral - doze
8 – O jangadeiro	“assim de gente”, “mas todos quer”, “pra um pescador”, “tenha que vim ser”	Pessoal – ele (4x), o Possessivo – seu (2x) Indefinido – todos, ninguém, tudo,	Futuro – vai ganhar, Presente – vem voltando, fica, quer pagar, quer (querem), enfrenta, tem (3x), quer (2x), aprender, é (4x), sei, Pretérito – enfrentou, temeu, respeitou, Forma nominal – saber, ganhar, voltando, comprar, ler, ver, ir, morrer, viver(2x), enfrentar,	Subjuntivo – (...) tenha que enfrentar o mar, tenha que vim ser Indicativo	Jangadeiro, vida (3x), alto mar, praia, peixe (3x), quilo, preço, fiscal, temporal, Zezinho, filho (3x), prazer, razão, mar(4x), medo, pescador (2x), Zé, amor, orgulho,	Bonito, de estimação, maior,	Nunca (3x), logo assim, não (2x), sempre (2x) Conjunção – Mas (5x), porque, quando,

			estudando				
9 – Fogo no Paraná	<p>“levou a "muié", e seis "barriguidin"</p> <p>a "muié" sempre dizia ninguém tá com pança inchada tudo “igualzim” a sulista</p> <p>“vós misse” fiquem sabendo</p> <p>“tava” faltando Toinho</p> <p>“cadê Toinho, cadê Toinho”</p>	<p>Indefinido – todo, ninguém, tudo (2x), outro, aquele,</p> <p>Pessoal – ele, vosmicê,</p>	<p>Pretérito – foi, levou, enfrentou, mostrou, tinha, comprou, crescia, dizia, lutava, foi voltou (2x),</p> <p>Presente – é (2x), diz, quebra, dá, vem, rouba, engole,</p> <p>Locução – foi conferir, tava faltando,</p> <p>Formas nominais – batendo, gritando,</p>	<p>Indicativo</p> <p>Imperativo – fiquem sabendo</p>	<p>Seu Zé Paraíba, Seu Zé das Criança, esperança, muié (2x), barrigudinho, Pedro, Joca, Mané, Ceverina, Zefa, Toinho (10x), serviço, enxada, chão, valor, anos, trabalho, cavalo, meninada, sulista, bochechinha, nordestino, vício, cavaco, ditado, corda, fraco, Deus, farinha, Diabo, saco, fogo, Paraná, José(3x), prole, ranchinho, meninos, rastro, caminho,</p>	<p>Bom, robusta, animada, igualzinho, rosada, pesado, maldito, acompanhado, mole, perdido,</p>	<p>Advérbio – pro Paraná/cheio de esperança, norte do Paraná, muito, sempre, quase, nunca, depois,</p> <p>Numeral – seis, dois</p>
10 – Ouricuri	<p>“madurou”, “fulorô”, “maduricer”, “fulorando”, “fulora”, “</p>	<p>Indefinido – ninguém, um ou outro, tudo, alguém</p>	<p>Pretérito – madurou, fez, fulorô, aprendeu, voou, teve,</p> <p>Presente – é (5x), tem (2x), antecipa, fulora, são, sabe,</p>	<p>Indicativo</p> <p>Subjuntivo</p>	<p>Ouricuri (2x), sinal, arapuá (2x), mel, catingueira (3x), sertão (3x), chuva, sertanejo (2x), estudo, homem, doutor, andorinha, verão, gavião,</p>	<p>Capaz, boa,</p>	<p>Advérbios – lá (3x), (à) granel, fora de hora, perto, não,</p>

			<p>Futuro – vai cair, vai acontecer, vai chover, vai ter, se cantar (3x), vai haver, vai morrer,</p> <p>Formas nominais – esperando (2x), maduricer, fulorando, chover, ler, fazer, aprender ler.</p>		<p>estiada, safra, galo, mulher, cauã, casa, agouro, segredos, prazer</p>		
11 – O bom filho a casa torna	<p>“pru falta de inverno” “nas costa” “exproração” “óia” “Moio” “cheirim” “rafaé” “óio” “pra aprender”</p>	<p>Pronome pessoal – eu (5x),</p> <p>Obliquo -mim, me</p> <p>Pronome possessivo -meu (4x)</p> <p>Indefinido – todo, algum,</p> <p>Demonstrativo – essa</p>	<p>Futuro – vou contar, vai parar, vou voltar,</p> <p>Pretérito – deixei, foi, deixei, tinha, vi (2x),</p> <p>Presente – é (3x), tem (2x), pões, deixa, existe, oia, acontece, são, volta, tenho, protege,</p> <p>Formas nominais – fazer, conhecer, voando, remexendo, aprender, apanhar,</p>	<p>Indicativo</p> <p>Imperativo</p>	<p>Moço, sertão, inverno, baião, sertanejo, ilusão, cidade, matulão, cidade, exploração, bens, roçado, mandioca, arroz, feijão, mulher, sócio, arranha-ceu, grandeza, moio, natureza, cheirim, mato, beleza, saudade, Lanchinham Sané, De Ouro, Leipinha, João Piston, Rafaé, Esmagado, Garrinchinha, amigos, água, oio, filho, casa, ditado,</p>	<p>Grande, de algodão, cheinho, de ferro, verde, de fé, bom, certo,</p>	<p>Por que – conjunção importante</p> <p>Adverbio – não (6x), sempre, cá,</p>

					Deus, mundo, São José de Ribamar, Vargem Grande, São Raimundo.		
12 – Sina de Caboclo	“pra dividir” “vai ser bom pra mim e bom pro doutor.” “vocês vai ver o que é produção”	Pronome pessoal – eu (7x), ele, vocês Obliquo – me, mim Indefinido – nada, quem Possessivo - meu	Formas nominais – plantar, dividir, continuar, carregar, ver (2x), bater, dar, Presente Faço, sou (2x), ganho, colho, planta, está ajudando, está chovendo, é, planto, mando, manda, bato, Futuro – vou deixar, vou, vai ser, vai ver,	Subjuntivo Indicativo	Caboclo, vida, enxada (2x), sertão (2x), olhos, água, dor, coração, Rio, massas, pedreiros, construção, Deus, chão, força, coragem, satisfação, terra, feijão(2x), arroz, café, trator, produção, peito, lavrador	Pobre, dividido, cheios, bom (2x),	Mas – conjunção importante Não (3x) – adverbio importante

NÍVEL SINTÁTICO

Canção	Paralelismo	Ausências	Interrogações/ reticências/ exclamações	Inversões
1 – A voz do povo	Eu fui pedir/ fui piorar Eu posso cantar/ Eu fui pedir/ Eu sou a flor	Eu fui pedir/ fui piorar Aumento (de salário)		Se alguém gostou/eu posso cantar de novo O meu nome foi pra lista/ na mesma hora/ dos que iam ser mandado embora
2 – Carcará	É um bicho que avoa que nem avião/ Tem o bico volteado que nem gavião Quando vê roça queimada/ Quando chega o tempo da invernada	Sai voando, cantando		
3 – Pra mim, não	Mais pra mim não (repetição)			
4 – Peba na pimenta	Sei Malaquias preparou/ Seu Malaquias convidou Ai, Ai, tá me dando uma agonia/ Ai, Ai, mas tá fazendo uma arrelia. Que tá dançando/ que ainda tá reclamando	Se ardê, num quero não Seu Malaquia então lhe disse Pode comê sem susto (peba/ pimenta)	Pois não era Benta/ Que inda estava reclamando?	Só do povo de Campinas/ Seu Malaquia convidou mais de quarenta Entre todos os convidados/ Pra comer peba foi também Maria Benta

5 – Minha História	Enquanto eu ia vender doce, meus colegas iam estudar/ E quando era de noitinha, a meninada ia brincar			Seu moço, quer saber, eu vou cantar num baião/ Minha história pra o senhor, seu moço, preste atenção
6 – A lavadeira e o lavrador	Eu vi a lavadeira pedindo sol/ Eu vi o lavrador com o joelho no chão O pranto banhando Seu filho pedindo O gado morrendo	Eu vi a lavadeira pedindo sol/E (eu vi) o lavrador (pedindo) pra chover Um povo querendo inverno Outro (povo) querendo verão	Ai, meu Deus, o que será	E fazer no sertão chover
7 – Pisa na fulô	-	Zé Cachangá era o tocador Mas (ele) só tocava Pisa na fulô Seu Serafim cochichava com Dió (eu) Sou capaz de jurar Que (eu) nunca vi forró mió	-	
8 – O jangadeiro	O jangadeiro vai ganhar a vida/ Vai sem saber se volta (...) ele tem amor/ Tem orgulho do que é Tenha que enfrentar o mar/ Tenha que vim ser	(o jangadeiro) Vai sem saber se volta Mas (o jangadeiro) tem que a vida ganhar (ele) Nunca temeu ao mar mas sempre o respeitou	Pra um pescador Zé não sei...	tem que a vida ganhar Fica logo assim de gente pra peixe comprar Por viver sempre no mar ele tem amor

9 – Fogo no Paraná	“Seu Zé Paraíba, Seu "Zé das Criança”	No Norte do Paraná todo serviço (ele) enfrento/ batendo enxada no chão mostrou que tinha valor dois anos de bom trabalho até cavalo comprou”		No Norte do Paraná todo serviço enfrentou
10 – Ouricuri	Ouricuri maturou/ Catingueira fulôro Arapuá esperando/ Catingueira fulôrando/ sertanejo esperando Catingueira fulora vai chover/ andorinha voou vai ter verão/ É mulher dando fora/ é agoro/ é alguém	É mulher dando (??) fora (de casa) pode crer Ouricuri maturou ô é sinal Que arapuá já fez mel Catingueira fulôro lá no sertão (é sinal que) Vai cair chuva granel	-	Um ou outro que lá aprendeu ler Gavião se cantar é estiada A cauã se cantar perto de casa
11 – O bom filho a casa torna	Não foi pru falta de inverno Não foi pra fazer baião	-	-	-
12 – Sina de Caboclo	Deus até está ajudando: está chovendo no sertão! com força, coragem, com satisfação vai ser bom pra mim e bom	(eu) Não faço mais isso, não. (eu) Ganho a vida na enxada. (eu) vou deixar o meu	Quer ver eu bater enxada no chão, com força, coragem, com satisfação? modéstia à parte, eu bato no peito: eu sou	Se assim continuar vou deixar o meu sertão,

	<p>pro doutor.</p> <p>eu planto feijão, arroz e café</p>	<p>sertão,</p> <p>(eu) Vou pro Rio carregar massas</p> <p>Deus até está ajudando: (pois) está chovendo no sertão!</p> <p>Quer ver eu bater enxada no chão, com força, (com) coragem, com satisfação?</p> <p>vai ser bom pra mim e (vai ser) bom pro doutor</p>	<p>bom lavrador!</p>	
--	--	--	----------------------	--

NÍVEL SEMÂNTICO

Canção	Comparação	Metáfora	Sinestesia	Metonímia	Antítese	Outras figuras
1 – A voz do povo		O meu samba é a voz do povo Eu sou a flor que o vento jogou no chão	O meu perfume fica boiando no ar		Chão/ ar	
2- Carcará	É um bicho que avoa que nem avião Tem o bico volteado quem nem gavião Mais coragem do que homem	É a <i>águia</i> de lá do meu sertão Mais coragem do que homem			Queimada/ invernada Nasce/ morre	Gradação – pega, mata e come

3 – Pra mim, não				Lá vai eu de sol a sol		<p>Ironia – dizem que acabou a escravidão/ mais pra mim não/ só um cego é que não vê</p> <p>Alegorias – Todos nós somos irmãos/ o sol nasceu pra todos/</p>
4 – Peba na pimenta			<p>A pimenta era da braba/ Danou-se a ardê.</p> <p>Ai, ai, tá ardendo pra daná/ Ai, ai, tá me dando uma agonia/ Ai, ai, que tá bom eu sei que tá/ Ai, ai, mas tá fazendo uma arrelia</p>	Depois houve arrasta-pé/ O forró tava esquentando	<p>Ai, ai, tá ardendo pra daná/ Ai, ai, tá me dando uma agonia/ Ai, ai, que tá bom eu sei que tá/ Ai, ai, mas tá fazendo uma arrelia</p> <p>Tem gente aí que tá dançando soluçando/ Procurei pra ver quem era/ Pois não era Benta/ Que inda estava reclamando?</p>	

5 – Minha História		Hoje todo são "doutô", eu continuo João ninguém/ Mas quem nasce pra pataca, nunca pode ser vintém		Enquanto eu ia vender doce		
6 – A lavadeira e o lavrador		Só uma força de cima/ controla a situação		Seu filho pedindo pão Nem tudo é santo de Deus Pois Deus não tem coração	Eu vi a lavadeira pedindo sol/ E o lavrador pra chover	Alegoria - Eu vi o lavrador com o joelho no chão Personificação – O pranto banhando o rosto
7 – Pisa na fulô		Pisa na fulô, pisa na fulô Pisa na fulô Não maltrata o meu amor	"Meu amor ai como É gostoso pisa na fulô"			

8 – O jangadeiro		Ganhar a vida			Vai sem saber se volta Fica logo assim de gente pra peixe <u>comprar</u> Peixe a cem mil réis o quilo ninguém quer <u>pagar</u> Sem medo de <u>morrer</u> Por <u>viver</u> sempre no mar ele tem amor	
9- Fogo no Paraná	“tudo igualzim a sulista de buchechinha rosada”	batendo enxada no chão José nunca foi mole Voltou em cima do rastro		e seis "barriguidin ninguém tá com pança inchada		Ironia - se nordestino é pesado é do outro vicio o cavaco corda só quebra no fraco deus quando dá a farinha o diabo vem e rouba o saco
10 – Ouricuri		Vai cair chuva granel				

11 – O bom filho volta a casa		<p>“Mas também só na mulher É que não tinha sócio não”</p> <p>“Moio de ferro voando Remexendo a natureza”</p>	<p>“Mas o cheirim do mato verde Para mim tem mais beleza”</p>	<p>“Moio de ferro voando Remexendo a natureza”</p> <p>“Essa água dos meus óio”</p>		<p>Ironia – “Deixa que cá na cidade Não existe exproração”</p> <p>“Mas também só na mulher É que não tinha sócio não”</p> <p>Clichê “São meus amigos de fé”</p> <p>Alegoria “O bom filho volta à casa”</p>
12 – Sina de caboclo		<p>“Vou pro Rio carregar massas pros pedreiros em construção”</p> <p>“bater enxada no chão”</p>	<p>“dor no coração”</p>	<p>“Ganho a vida na enxada”</p> <p>“Olhos cheio d’água”</p>		

PARALELOS

Canção	Mesma simetria	Mesma sintaxe	Mesma classe gramatical	Mesma sonoridade
1 - A voz do povo	Não	minha flor o vento pode levar/ meu perfume fica boiando	Meu samba/ A minha flor/ o meu perfume	Rimas finais – patrão, chão
2 – Carcará	Parcialmente	É um bicho que avoa/ é um pássaro malvado	É um bicho/ é um pássaro Que nem avião/ que nem gavião Quando vê roça queimada/ quando chega o tempo da invernada É malvado/ é valentão/ é a águia	Avoa que nem avião/ Pássaro malvado Bico volteado/ gavião Voando/ cantando Caçada/ queimada/ invernada/ baixada Malvado/ valentão/ sertão Andá/ mata fome/home
3 – Pra mim não	Parcialmente	Não	Não	Escravidão/ não Irmão/não Mão/ irmão
4 – Peba na pimenta	Parcialmente	Seu Malaquia preparou/ Seu Malaquia convidou	Tá ardendo/ tá bom/ tá me dando/ tá fazendo/ tá dançando Tava esquentando/ tava reclamando	Preparou/ combinou Pimenta/ quarenta/ benta/ Não/ então/ pimentão

				Comer/arder/ Maldizia/ comia/malaquia/ ardia/ agonia/ arrelia/ Esquentando/ soluçando/ reclamando
5 – Minha História	Parcialmente	eu ia vender doce/ meus colegas iam estudar todo são "doutô"/ eu continuo joão ninguém Ficam tudo satisfeito, batem palmas e pedem bis Que também foram meus colegas, e continuam no sertão Não puderam estudar, e nem sabem fazer baião	Mas o negócio não é bem eu, é Mané, Pedro e Romão,	Baião/ atenção Mugunzá/ estudar/ educar/ brincar/ contar/ Minha/ pobrezinha/ noitinha/ tinha Ninguém/ vintém/ bem/ Fiz/ bis/ feliz Ouvem/ batem/dizem É/ mané Eu/ meus Romão/ sertão/não/ baião
6 – A lavadeira e o lavrador	Não	Eu vi a lavadeira/ eu vi o lavrador/ eu vi que Deus O pranto banhando/ seu filho pedindo/ o gado morrendo	Lavadeira/ lavrador Sol/ chuva Inverno/ verão	Chover/ viver Chão/ pão/ sertão Poder/ chover Imaginação/ coração/perfeição/ perdão/ situação/ verão

		Pra acabar com a miséria/ (pra) fazer no sertão chover Veio na imaginação/ veio a lavadeira Um povo querendo inverno/ outro querendo verão		Censurar/ reclamar/ secar/ pagar/ será/
7 – Pisa na fulô	Não	Não	Não	Fulô/amor Pedreiras/ brincadeira Tocador/fulô Dió/ mió/vovó Vovô/fulô Ano/dançano Amor/ fulô Cachangá/ pagar Favor/ tocador/ fulô
8 – O jangadeiro	Não	Não	Fica logo assim de gente pra peixe <u>comprar</u> Peixe a cem mil réis o quilo ninguém quer <u>pagar</u>	Mar/ ganhar/ comprar/ pagar/ Fiscal/ temporal Ler/prazer/ morrer/ Respeitou/ amor/ pescador Viver/ser

9 – Fogo no Paraná	Não	todo serviço enfrentou até cavalo comprou a meninada crescia a "muié" sempre dizia	Seu Zé Paraíba, Seu "Zé das Criança	Criança/ esperança Muié/ Mané Barrigudinho/Toim Enfrentou/ valor/comprou crescia/dizia animada/inchada/rosada pesado/cavaco/ditado fraco/saco engole/ prole/mole ranchinho/menino/toinho/caminho
10 – Ouricuri	Parcialmente	Oricuri madurou ô é sinal Que arapuá já fez mel Catingueira fulôro lá no sertão (é sinal que) Vai cair chuva granel Arapuá esperando Oricuri "maduricer" Catingueira fulôrando Sertanejo esperando Catingueira fulora vai chover Andorinha voou vai ter	Oricuri madurou/ Catingueira fulôro Arapuá esperando/ Catingueira fulôrando Catingueira fulora vai chover Andorinha voou vai ter verão É agora é alguém	Madurou/ fulorou Mel/ granel Esperando/ fulorando Maduricer/ chover Estudo/ tudo Ler/ acontecer Verão/ sertão/ gavião Chover/ crer/morrer/ler
11 – O bom filho a casa torna	Parcialmente	Não foi pru falta de inverno Não foi pra fazer baião	Não foi pru falta de inverno Não foi pra fazer baião	Sertão/ baião/ ilusão/ matulão/ exploração/ algodão/ feijão/não Grandeza/ natureza/ beleza/ Sané/ rafaé/ fé Leipinha, garrinchinha Parar/ voltar/ apanhar Mundo/ Raimundo
12 – Sina de caboclo	Parcialmente	vai ser bom pra mim e bom pro	Deus até <u>está ajudando</u> :	Enxada/nada

		doutor. eu mando feijão, ele manda trator.	<u>está chovendo</u> no sertão! com força, coragem, com satisfação? eu planto feijão, arroz e café	Sertão/ coração/ construção/sertão/ chão/ satisfação/ produção é/ café/ doutor/ trator/lavrador
--	--	---	--	---

Apêndice 2 – Entrevista com Samuel Barreto

Universidade de Brasília

Instituto de Letras

Departamento de Teoria Literária e Literaturas

Programa de Pós-Graduação em Literatura

Questionário para coleta de dados da pesquisa de doutoramento

Prezado Senhor: *Samuel Barreto*

Professor, poeta e compositor

Autor de “A Rua da Golada e Sua Identidade”

O presente questionário é parte da pesquisa *João do Vale: poesia, canção e testemunho*, tese de doutoramento em Literatura da discente Ludmila Portela Gondim Braga, que integra o corpo de alunos do Programa de Pós-Graduação em Literatura – PósLit, da Universidade de Brasília (UnB), sob a orientação da profa. Sylvia Cyntrão.

Com vistas a um pleno entendimento sobre o relevante percurso artístico de João do Vale, elaboramos perguntas que visam colher dados mais individualizados por aqueles que conviveram com o artista ou que estão atualmente trabalhando pela valorização de sua memória - vida e obra.

Solicitamos-lhe a gentileza de responder as perguntas com o detalhamento que puder. Sua contribuição abalizada é muito importante para essa fase de nosso trabalho, que, com os dados obtidos, visa a atualização e a ampliação dos olhares sobre a obra do artista, em pesquisa relevante para os estudos literários, cujos objetivos principais são entender, através dos textos e contextos históricos, os diálogos estabelecidos pelo artista João do Vale entre a poesia popular e a canção, resultante em uma vigorosa poética do testemunho.

1. Quando ‘encampado’ por artistas já de renome na efervescente cena musical brasileira, especialmente no contexto de resistência política, João do Vale experimentou um período de pujança, sendo, enfim, alçado ao reconhecimento nacional como um cancionista popular, conseqüentemente acolhendo convites de gravadoras e parcerias musicais diversas. Como o senhor explicaria a fase de progressivo afastamento de João do Vale do cenário musical brasileiro, e a conseqüente decadência pessoal, financeira, motivada pela situação de ostracismo artístico que o envolveu até o final da vida?

Eu tenho uma visão meio antagônica do que foi a obra do João. Pra mim, ele foi um menino de 17 anos que foi gravado pela primeira vez pela rainha do rádio, a Marlene, que grava Madalena e depois o Zé Gonzaga que é irmão de Luiz Gonzaga grava Cesário Pinto. Logo Marlene emplaca “Estrela miúda” que é a primeira música de sucesso e depois os artistas saíram gravando. João do Vale saiu fazendo música pra cinema, com os irmãos Faria. O João de 51 a 64 é um compositor festejado, é um cara que se insere no meio de forma total. Eu vou te dizer como ele é um artista festejado. Como muita gente acreditou que o Sarney seria o novo, João do Vale apostou também no Sarney. Quem fez a música de campanha do Sarney foi João do Vale. Ele diz assim “meu voto é a minha lei, para Governador é José Sarney.” Ele faz isso. Ele aposta nisso. Então, você já percebe que o João era e é o cara que traz o Glauber Rocha para fazer uma filmagem aqui, apostando no novo. A fase de 51 a 64 foi gloriosa. O João nem tinha muita ambição por gravar, mas frequentando alguns meios e Cartola disse “Rapaz até Nelson Cavaquinho canta porque tu não canta? Se o Vinicius de Moraes com a voz pequenininha canta...” E ele passou a cantar daquela forma dele, despojada. Naquele contexto, ele é um compositor rural, de cunho urbano, que cantava aquilo que ele observava desde criança, com seu olhar crítico, embora nem ele tivesse consciência desse olhar crítico. Mas ele põe isso ora fora. Quando ele teve que dar lugar para o filho do coletor que foi nomeado, o João fica tacando pedra, nos meninos e no telhado. Mas depois ele diz que a revolta dele foi colocada em forma de letra de música. Já pensou com a habilidade que ele teve com música, ele fosse pro crime? Então, ele passa a ser esse crítico comum. Aí vamos pegar o João do Vale de 64 até metade dos anos 70. É um cenário. Em 50, o Brasil perde Marta Rocha, perde a copa do mundo, o Brasil desiludido que se encanta com a Bossa Nova que vem pra poder dar um novo alento para a música popular brasileira. Mas mesmo assim, ele estava ali inserido. Aí você pega esse momento de 64, que vem muitas transformações, vem o contra guitarra, o tropicalismo, vem todo esse cenário. E mesmo assim João do Vale estava ali inserido. Tim Maia volta do sonho americano, como um grande compositor, já sendo gravado, mas o grande sucesso dele foi Coroné Antonio Bento. Percebe a grandiosidade de João do Vale? Você vai perceber que o Ivon Cury gravando, grandes nomes da música gravando João do Vale. Eles perceberam a grandiosidade da música do João. Músicas que Luiz Gonzaga, Marlene, Zico Borborema e cantores do eixo norte-nordeste. De 64 ate quase final dos anos 70, há muitas transformações, tropicalismo, ie-ie-ie. Não tinha como enfraquecer muita gente. Teve muita gente ficou no meio do caminho que não foi pra lugar nenhum. Mas João do Vale faz o mesmo trabalho que o João Nogueira faz com o samba. João Nogueira reúne sambistas, dando fortalecimento para o samba brasileiro, depois veio a Beth Carvalho e sua força. O João do Vale faz isso no Forró Forrado, dos anos 70 até os anos 80. Porque é quando culmina com aquele show que virou cd pela CBS, em 1982. O João estava vivendo aquele apogeu do forró forrado que é de 1982, quando ele adocece em

1987. Havia um João de vários projetos com Zé Ramalho. Era um João que estava no anonimato entre aspas, porque ele estava vivendo desses projetos que tinha com outros grandes nomes que estavam surgindo na MPB, como a Miúcha, Maria Medalha. Então, assim, eu não vejo João do Vale no esquecimento, não é um cara do estrelato, que está ali vendendo muitos discos. Ele estava vivendo esse sucesso quando adoece. O plano dele era morar em Pedreiras, se estabelecer. Poderia ter sido o grande embaixador da cultura pedreirense. Acho João de 1951 até 1964 um compositor capaz de furar um bloqueio que era difícil de ser furado por qualquer mortal, principalmente pela condição social de negro, pobre e maranhense. O show *Opinião* ele consegue dar um voo maior que os outros. Nesses três cenários 64, 81 e 90 João do Vale foi cada vez mais rico. O capital quer o estrelato do artista. Acha que o artista só é grande se ele estiver fazendo sucesso. Ele foi fiel aquilo que ele pensava, à música e à poesia que ele queria e ao olhar que ele colocava sobre seu povo e sua gente. É aquilo que Zuza Homem de Melo diz: João do Vale não é antigo, nem moderno, é eterno. Todo mundo espera que o artista possa viver nadando em dinheiro, morrer e deixar bens para a família, mas talvez essa não era a missão de João do Vale.

2. A sua experiência como ouvinte, pesquisador e divulgador da obra de João do Vale, que fatos da vida do artista o senhor reconhece como importantes e motivadoras para a composição do seu repertório (do artista João do Vale)?

É a perspicácia que ele tinha para observar. Ele era um observador nato e que guardava a curta, média e longa memória ao mesmo tempo. Ele conseguia captar coisas na memória e da infância dele. Seu Malaquias de “Peba na pimenta” é um homem que conhecia ele desde os 5 anos de idade. Quem contava isso era Seu Salvador, que já morreu. E daí vem a pitada de humor. Uma vez eu ouvi João dizendo talvez que deu o primeiro grito contra a prostituição infantil nos versos: “eu vi menina que nem tinha doze anos, agarrar seu par e também sair dançando”. Porque era muito comum ali na Rua da Golada as meninas já estarem ali na prostituição. Mas já era uma forma de denunciar. Quando ele fala de Campina, é Capina. Ali a Marinês, que é de Campina Grande, na Paraíba, quando gravou usou esse nome, mas o João mesmo dizia capina. Então a percepção do João vem dessa memória fotográfica que ele tinha. Impactava e mexia. Caetano vai dizer que Carcará é um poema épico, então é como se fosse uma briga tribal, a demarcação do território. Se você perceber vai ver como João do Vale era muito fiel aos adágios populares da região. A canção “Magoada” demonstra isso. Essa percepção dele era muito grande. A “magoada” é uma expressão do cotidiano e ele transforma isso em poesia. Ele não sabia disso mais era um grande cronista do cotidiano. E não era um cronista de uma coisa barata que ele disse aqui e morreu. Em “sabiá”, que foi gravado pela Irene Portela, mostra a

vida da mãe, que lavava roupa para ajudar no sustento. E ele diz que foi uma lição que a mãe dele deu pra ele. Os versos são uma lição de vida. Fico impressionado com o manejo com as palavras que ele tem. Talvez ele tivesse muita informação. Carcará surge de uma notícia que chega até ele sobre o colar de algas marinhas que foi dado pelo Chateaubriand para a Rainha da Inglaterra. Um colar que o valor dava pra sustentar o Nordeste por 4 anos. Aí ele sabe disso e compõe Carcará. João tinha uma inquietação com ele. Ele podia ser um homem que gostava de humor, de contar piada, era galanteador, era um pai amoroso, mas era um sujeito preocupado com seu povo e sua gente.

3. Como a cidade de Pedreiras recepciona João do Vale? Como o artista permanece 'presente' no imaginário da cidade? Ele é estudado nas escolas e ouvido nas rádios locais?

Olha, eu trabalhei com radio durante 19 anos por aqui na região e aqui em Pedreiras. João do Vale tocava. Aqui em Pedreiras tem um movimento muito forte de preservação da memória de João do Vale. Ele consegue flutuar e é amado por Pedreiras. As pessoas falam que ele morreu na miséria e tal, mas ele viveu a vida que queria. O João era esse camarada. O Riva tem conseguido organizar os direitos autorais do pai.

4. Quais as ressonâncias do artista João do Vale em seu imaginário? O que ele representa para o senhor?

João era uma figura intensa que deixou um legado para música brasileira. Eu fui com papai na casa de Luíza e declamei "sabiá" João chorou. E ele cantou uma música que segundo ele aprendeu na barriga da mãe dele e depois no colo da avó, e ele passou mais de meia hora cantando lamentos africanos, de uma forma que eu não sabia se aquilo era aboio ou acalanto de alma, eu não sabia se aquilo era um entidade que tinha envolvido todos nós. Não teve um alguém que não chorasse. E aquilo dali foi uma coisa fantástica, que eu vi o João fazer e que marcou minha vida.

6. Que força e importância o senhor avalia que João do Vale assume junto ao Maranhão e o país contemporaneamente?

O João é um cara que precisa ser ainda muito pesquisado. O que se sabe sobre ele ainda é muito pouco. Ele é atual. Todo esse momento que a gente vive agora no país, ele está lá denunciando. A contribuição que ele pode dar para a música popular brasileira, para a poesia e para a nossa reflexão

social é que um homem tem que não vir ao mundo só pra trabalhar, sustentar filho e comer. Ele tem que estar preocupado no todo, com seu meio ambiente, com o social, com a natureza humana. João estabelece isso. Quando ele canta Orós, ele fala da época da explosão de Orós. Tudo que se fala dele ainda é muito encurtado pra dimensão que ele é. Talvez ele não estaria preocupado com essa perpetuação, mas ele sabia da força da poesia dele, da música, ele sabia.

ANEXOS

Anexo 1 - Imagens das capas dos discos



(1977)



(1994)



(1965)

Anexo 2 - Foto João do Vale (sentado) e Sergio Cabral (pai), o poeta Ferreira Gullar, o cineasta Augusto Boal e amigos. Fonte: <<http://blog-ferreirinha.blogspot.com/2013/04/joao-do-vale-muita-gente-desconhece.html>>



Anexo 3 - Foto do Teatro João do Vale em São Luís – MA, sob responsabilidade do Governo Estadual.

Fonte: <<http://www.ma10.com.br/2016/07/18/projeto-traz-a-sao-luis-e-caxias-apresentacoes-de-diversas-violas-brasileiras/>>. Acesso em 15 de dez.2018.



Anexo 4 - Foto do Largo João do Vale, em Pedreiras/ MA.
Foto: Ludmila Gondim (2018).



Anexo 5 - Foto de restaurante em Pedreiras/ MA. 2018.
Foto: Ludmila Gondim (2018)



Anexo 6 - Foto: Musical João do Vale – Gênio Improvável (2018).
Fonte: <http://pedrosobrinhoneWS.com.br/2018/04/24/musical-joao-do-vale-vai-percorrer-varias-cidades-a-partir-de-12-de-maio/>. Acesso em 15.dez.2018.

