

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

FRANCISCO ADELINO DE SOUSA FRAZÃO

**JOÃO DO VALE E A INVENÇÃO DO NORDESTE: uma construção identitária
regional na perspectiva de canções do ‘Poeta do Povo’**

Belo Horizonte

2023

FRANCISCO ADELINO DE SOUSA FRAZÃO

JOÃO DO VALE E A INVENÇÃO DO NORDESTE: uma construção identitária regional na perspectiva de canções do ‘Poeta do Povo’

Tese apresentada ao Programa de Pós Graduação em Música da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Música.

Linha de pesquisa: Música e Cultura

Orientador: Prof. Dr. Eduardo Pires Rosse

Belo Horizonte

2023

F484j

Frazão, Francisco Adelino de Sousa.

João do Vale e a invenção do nordeste [manuscrito] : uma construção identitária regional na perspectiva de canções do 'poeta do povo' / Francisco Adelino de Sousa Frazão. - 2023.
200 f., enc.; il.

Orientador: Eduardo Pires Rosse.

Linha de pesquisa: Música e Cultura.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música.

Inclui bibliografia.

I. Música - Teses. 2. Música popular - Brasil, Nordeste. 3. Vale, João do, 1934-1996. I. Rosse, Eduardo Pires. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Música. III. Título.

CDD: 780.981



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

FOLHA DE APROVAÇÃO

Tese defendida pelo aluno Francisco Adelino de Sousa Frazão, em 06 de julho de 2023, e aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos Professores:

Prof. Dr. Eduardo Pires Rosse
Universidade Federal de Minas Gerais
(orientador)

Prof. Dr. Alfrêdo Werney Lima Tôrres
Instituto Federal do Piauí

Profa. Dra. Lúcia Pompeu de Freitas Campos
Universidade do Estado de Minas Gerais

Prof. Dr. Jonatha Maximiniano do Carmo
Universidade do Estado de Minas Gerais

Prof. Dr. José Ricardo Jamal Júnior
Universidade Federal de Minas Gerais



Documento assinado eletronicamente por Eduardo Pires Rosse, Professor do Magistério Superior, em 10/07/2023, às 13:11, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por Jonatha Maximiniano do Carmo, Usuário Externo, em 10/07/2023, às 15:01, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por Jose Ricardo Jamal Junior, Usuário Externo, em 10/07/2023, às 15:05, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por Lúcia Pompeu de Freitas Campos, Usuário Externo, em 11/07/2023, às 09:43, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por Alfrêdo Werney Lima Tôrres, Usuário Externo, em 11/07/2023, às 14:40, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador 2435022 e o código CRC 73A81766.

A minha esposa Sabrina, meu mar tranquilo e porto seguro.

AGRADECIMENTOS

A minha esposa e minhas filhas Naiub, Niele e Niara, amores da minha vida e razão de minha existência.

A meus pais Everton (*in memoriam*) e Maria José, e aos meus sogros Francisco e Luzinete, pessoas fundamentais na minha trajetória pessoal, acadêmica e profissional.

Ao meu orientador, Eduardo Rosse, pelo apoio, paciência e sabedoria com a qual me conduziu na construção desta tese.

Aos professores das disciplinas que cursei no Doutorado em Música da UFMG, especialmente a Eduardo Rosse, Leonardo Rosse, Lúcia Campos, Robson Bessa e Glaura Lucas, que foram fundamentais no meu aprendizado durante o período do curso.

A Josefina Ferreira Gomes de Lima pelo auxílio luxuoso prestado na escansão das canções e nos esclarecimentos sobre cordel e poesia popular.

Aos amigos, Nelson Soares, Mariana Marina, Léo Cruz, Gabriel Arruda e tantos outros que acolheram e ajudaram este piauiense/nordestino na sua trajetória rumo ao conhecimento.

Ao Instituto Federal do Piauí (IFPI), Campus Teresina Central, por ter me liberado integralmente das atividades docentes para a realização do curso de doutorado na UFMG.

Aos amigos e companheiros de trabalho Thiago Cabral, Emanuel Nunes, Paulo Henrique, Paulo Borges, Paulo Vilarinho e, especialmente, a Janete Moura, pessoas importantíssimas e queridas.

Aos membros da banca examinadora da qualificação e da defesa da presente tese, Carlos Sandroni, Lúcia Campos, Ricardo Jamal, Jonatha Maximiniano e Alfredo Werney, pela leitura atenta e pelos valiosos conselhos e sugestões.

Aos amigos Eduardo Rosse, Alfredo Werney, Jonas Moraes, Lyliá Rachel, Francinete Braga, Elimar Barbosa de Barros, Joaquim Mendes Sobrinho (Joames), pelas valiosas observações e provocações acerca da minha pesquisa.

Aos dois grandes amigos João Berchmans e Ednardo Monteiro, professores da UFPI, figuras importantes no incentivo da pesquisa no estado do Piauí.

Ao poeta e escritor Filemon Krause, biógrafo e amigo pessoal de João do Vale, por me receber em sua casa e me presentear com sua valiosa amizade.

A Ludmila Braga, cujos estudos e sensibilidade na compreensão dos significados da obra de João do Vale se constituíram uma imensa contribuição para esta pesquisa.

A João Aurélio do Vale, filho do ilustre “Poeta do Povo”, que me recebeu no Parque João do Vale e em esclareceu minuciosamente vários aspectos sobre a vida e obra de seu pai.

“Eu vou contar, seu moço, porque eu deixei meu sertão: – Não foi por falta de inverno. Não foi pra fazer baião” (João do Vale e Eraldo Monteiro, 1965).

RESUMO

Esta pesquisa foi concebida com o objetivo de compreender as estratégias e elementos (poéticos, musicais, interpretativos) utilizados por João do Vale no processo de construção de um conjunto de ideias acerca do Nordeste brasileiro a partir da análise das versões das canções *Minha história*, *Pisa na fulô*, *A voz do povo* e *Ouricuri (Segredos do sertanejo)*, presentes no álbum “O poeta do povo” (1965). De forma complementar, a pesquisa buscou refletir sobre como esse conjunto de ideias dialoga com as representações hegemônicas construídas em torno da região. Parto do pressuposto de que a organização dos espaços, assim como a sua criação imagético-discursiva e geográfica, depende da ação de determinados agentes de uma sociedade, não sendo resultado do acaso ou da ação da natureza. Dentre as personalidades que contribuíram para a “invenção do Nordeste”, como Euclides da Cunha, Gilberto Freyre, Djacyr Menezes, Luiz Gonzaga, encontramos também João do Vale: um cancionista maranhense que desenvolveu uma forma peculiar de compor canções, em um feito capaz de estabelecer conexões entre os gêneros das chamadas música nordestina, MPB, samba, bossa nova e canção engajada, algo inédito na cena musical e fonográfica brasileira de sua época. Em suma, este trabalho se propôs a refletir acerca da trajetória de João do Vale, desenvolver uma análise do álbum “O poeta do povo” (1965), discutir sobre a ideia de “invenção do Nordeste”, analisar quatro canções de João do Vale na busca por compreender como o cancionista constrói a sua visão de Nordeste e, por fim, comparar a perspectiva do compositor com o ideário dominante criado acerca da região. Ao examinar som, letra e gesto de forma integrada, percebe-se que os sentidos das obras do cancionista, mesmo nas canções voltadas para feitos diferentes da música considerada “nordestina”, evidenciam marcas de uma oralidade e de uma sonoridade peculiar. A metodologia de análise adotada teve como base a abordagem interdisciplinar a partir da qual a canção é examinada como um evento dinâmico, que leva em consideração a integridade orgânica da letra, dos aspectos sonoros e interpretativos da obra, dentro de um determinado contexto histórico, social e cultural. Após as análises, observou-se que as canções de João do Vale não se basearam em nenhuma representação estereotipada, calamitosa, negativa, nostálgica ou revoltada de Nordeste. Através de suas obras, o compositor elabora uma perspectiva plural e multifacetada da região, criando e/ou dando espaço e voz para uma variedade de tipos nordestinos possíveis.

Palavras-chave: invenção do Nordeste; música nordestina; João do Vale; canção popular.

ABSTRACT

This research was designed with the aim of understanding the strategies and elements (poetic, musical, interpretative) employed by João do Vale in the process of constructing a set of ideas about the “Nordeste brasileiro” through the analysis of the versions of the songs *Minha história*, *Pisa na fulô*, *A voz do povo* and *Ouricuri (Segredos do sertanejo)*, present in the album “O poeta do povo” (1965). Additionally, the research sought to reflect on how this set of ideas interacts with the hegemonic representations built around the region. I start from the assumption that the organization of spaces, as well as their imagery-discursive and geographic creation, depends on the action of certain agents of a society, not being the result of chance or the action of nature. Among the personalities who contributed to the invention of the “Nordeste”, such as Euclides da Cunha, Gilberto Freyre, Djacyr Menezes, and Luiz Gonzaga, we also find João do Vale: a songwriter from Maranhão who developed a peculiar way of composing songs, capable of establishing connections between the genres of so-called “música nordestina”, MPB, samba, bossa nova, and politically engaged songs - something unprecedented in the Brazilian musical and phonographic scene of his time. In summary, this work aimed to reflect on João do Vale's trajectory, develop an analysis of the album “O poeta do povo” (1965), discuss the idea of the invention of the “Nordeste”, analyze four songs by João do Vale to understand how the songwriter constructs his vision of the “Nordeste”, and finally, compare the composer's perspective with the dominant ideology created about the region. By examining sound, lyrics, and performance in an integrated manner, it is evident that the meanings of the songwriter's works, even in songs aimed at different styles than the considered “nordestina” music, exhibit marks of an oral and peculiar sonority. The adopted methodology for analysis was based on an interdisciplinary approach in which the song is examined as a dynamic event, taking into account the organic integrity of the lyrics, sound aspects, and interpretive works within a specific historical, social, and cultural context. After the analysis, it was observed that João do Vale's songs were not based on any stereotypical, calamitous, negative, nostalgic, or rebellious representation of the “Nordeste”. Through his works, the composer elaborates a plural and multifaceted perspective of the region, creating and/or giving space and voice to a variety of possible “nordestinos” types.

Keywords: invention of the “Nordeste”; “nordestina” music; João do Vale; popular song.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1 NORDESTE(S): IMAGEM(ENS), DISCURSO(S) E GEOGRAFIA(S)	24
1.1 Sertão/sertanejo – Nordeste /nordestino	24
1.2 A “invenção do Nordeste”	32
1.3 Várias propostas para a divisão regional do Brasil	38
1.4 Vários Nordestes	48
2 JOÃO DO VALE: A TRAJETÓRIA DE UM ‘POETA DO POVO’	54
2.1 Esboço biográfico de um artista “popular”	55
2.2 João na cena carioca	62
2.3 Alguns sentidos do “Show Opinião”	67
2.4 O feitio composicional valeano	73
2.5 Depois de 1964	78
2.6 O legado de João do Vale	82
3 ANÁLISE DO ÁLBUM “O POETA DO POVO” (1965)	88
3.1 “O poeta do povo”	88
3.2 Significados da expressão “poeta do povo”	101
3.3 Aspectos contextuais da década de 1960	106
3.4 A gravadora Philips e a formação da MPB	109
4 ANÁLISES CANCIONAIS	115
4.1 <i>Minha história</i> (1960)	119
4.2 <i>Pisa na fulô</i> (1957)	140
4.3 <i>A voz do povo</i> (1965)	162
4.4 <i>Ouricuri (Segredos do sertanejo)</i> (1958)	176
4.5 Discurso cancional de João do Vale X ideário hegemônico nordestino	190
CONSIDERAÇÕES FINAIS	195
REFERÊNCIAS	199

INTRODUÇÃO

“Deu meia noite, a lua faz um claro. Eu assubo nos aros, vou brincar no vento leste. A aranha tece puxando o fio da teia. A ciência da abêia, da aranha e a minha, muita gente desconhece” (João do Vale e Luiz Vieira, 1956).

Quem não conhece *Estrela miúda, Pisa na fulô, Carcará*? Quem não conhece João do Vale, o compositor dessas canções? Aparentemente, *Na asa do vento* prenuncia um futuro de ostracismo e esquecimento para a “ciência” do cancionista maranhense. No entanto, conforme afirmado na canção *A voz do povo*, suas palavras, poesias e canções persistem, reverberam e resistem “boiando no ar”.

Existem músicas que são compostas e divulgadas, chegando até mesmo alcançar um relativo sucesso, mas logo desaparecem das mídias e das mentes das pessoas que formam o público, deixando poucos vestígios. Por outro lado, há canções que resistem ao esquecimento e permanecem vivas na memória graças aos sentidos de sua mensagem, que se renovam perante novos contextos históricos e sociais. Seria esse o caso das obras do “poeta do povo”?

João do Vale foi reconhecido por sua habilidade singular de compor canções que abordam temas sociais, políticos e culturais, especialmente relacionados à sua região de origem, o Nordeste. Por conta do valor poético e simbólico do conjunto de sua obra, ele se tornou um dos mais importantes expoentes da música brasileira, autor de várias canções conhecidas a nível nacional. Porém, embora suas produções tenham exercido grande influência na construção de um imaginário regional nordestino, observa-se que suas composições ainda são pouco exploradas nos espaços acadêmicos.

O cancionista maranhense marcou presença na cena musical e discográfica brasileira entre as décadas de 1950 a 1980, elegendo-se como representante ou porta-voz de um determinado “povo”, conseguindo reunir em torno de si artistas que se dedicaram ao processo de criação e/ou consolidação de diferentes tipos de sonoridades, como a chamada música nordestina, a MPB, a bossa nova e a canção engajada, algo inédito naquela conjuntura histórica, social e cultural do país.

A presente pesquisa partiu da hipótese de que, mesmo recorrendo a símbolos frequentemente associados à região, João do Vale evitou a abordagem simplista e previsível dos estereótipos comumente atribuídos aos temas “nordestinos”. Em suma, o cancionista não

se limitou a compor em um único gênero musical. Na sua trajetória, ele produziu um repertório bastante controverso, que tensiona os conceitos de arte X produto da indústria fonográfica, regionalismo X nacionalismo, tradição X modernidade, rural X urbano.

Tendo em vista a complexidade do tema em questão, esta tese enfatiza a importância do desenvolvimento de pesquisas que investiguem os elementos, abordagens e processos que influenciaram/influenciam na elaboração das formas de ver e de falar sobre a região e sobre o país em que vivemos. No Brasil contemporâneo, é evidente uma polarização da sociedade em relação a ideais e ideologias políticas. Parece que, devido ao impacto do globalismo e a outros fatores internos, há uma diminuição do interesse pelos aspectos culturais e artísticos que desempenharam um papel crucial na formação da identidade individual e coletiva. Compreender como são forjadas as imagens e narrativas, e como elas se relacionam com o ambiente social, é de fundamental relevância para alcançar uma compreensão mais profunda e abrangente da complexidade humana.

Sabe-se que tradição e cultura são construções humanas (HOBSBAWN e RANGER, 2006; WAGNER, 2010), mas o verdadeiro problema não reside no fato de serem invenções em si, mas sim na forma como essas invenções são utilizadas. No contexto brasileiro, a música, especialmente a canção popular e os artistas que a criam, desempenham um papel crucial na concepção das formas de ver e falar sobre o regional e o nacional.

Visando colaborar com o tema em questão, o objetivo principal desta pesquisa se concentrou na análise de canções de João do Vale, no intuito de compreender sua contribuição na formação de um conjunto específico de ideias e valores relacionados ao espaço nordestino. Além disso, foram dedicados esforços na busca por perceber se o compositor maranhense confirma ou não a perspectiva homogênea e estereotipada do discurso hegemônico criado acerca da região.

Espera-se que esta pesquisa promova o avanço nas áreas da música e dos estudos culturais, ampliando o conhecimento e estimulando um maior debate sobre o assunto.

Dividi esta parte da tese nos seguintes tópicos: “objeto de pesquisa”, “o cancionista e sua dicção”, “a análise cancional”, “lugar de fala”, “metodologia de análise”, “referencial teórico” e “composição da tese”.

A seguir, passo a descrever o objeto desta pesquisa.

Objeto de pesquisa

Há uma multiplicidade de sentidos presentes nas canções de João do Vale. Alguns desses sentidos apontam para um forjar identitário sertanejo/nordestino no seu feitiço composicional. De fato, o cancionista é reconhecido como um dos criadores de representações relacionadas ao Nordeste brasileiro e seus habitantes. Representações que retratam aspectos culturais, históricos e sociais de um determinado espaço nordestino, que permitem e/ou possibilitam a associação entre a trajetória e a obra do compositor com a região.

Sabe-se que a organização dos espaços geográficos (nacionais e/ou regionais) dependem da ação de determinados agentes de uma sociedade. Agentes a quem é atribuído o poder de planejamento e ação. No contexto brasileiro, foram muitas as personalidades que desempenharam um papel fundamental na construção imagético-discursiva e geográfica das cinco regiões do país. Dentre elas, destaca-se o compositor maranhense João do Vale.

Dada a relevância do cancionista, esta pesquisa se concentrou na busca por entender como João do Vale auxiliou na instituição de uma identidade regional e, mais especificamente, como ele constrói um ideário sertanejo/nordestino a partir das versões das canções *Minha história* (parceria com Raymundo Evangelista), *Pisa na fulô* (parceria com Ernesto Pires e Silveira Júnior), *A voz do povo* (parceria com Luiz Vieira) e *Ouricuri (Segredos do sertanejo)* (parceria com José Cândido), do LP “O poeta do povo” (1965).

No itinerário analítico das referidas canções, essa pesquisa constitui-se como um estudo interdisciplinar, estabelecendo linhas de diálogo com estudos históricos, literários, culturais e sociais, com especial enfoque na ideia de “invenção do Nordeste” e da construção da identidade nordestina. Essa interação ocorre principalmente por meio de obras como as de Albuquerque Jr. (2011), Sipriano (2019), Candido (1967), Tatit (2002), dentre outros.

O diálogo entre estudos de pesquisadores de diferentes abordagens e de várias áreas do conhecimento resulta em um tipo de análise que investiga a canção como um evento sonoro dinâmico, em constante (re)construção, considerando uma relação de organicidade no que se refere aos seus elementos culturais, sociais, musicais, poéticos e interpretativos¹.

João do Vale se conforma como exemplo da musicalidade nordestina. Ele é “inventor” de imagens e discursos sobre a região. Porém, a concepção do que seria “regional” começou a

¹ O termo “interpretação”, relativo ao registro vocal/instrumental, é empregado nesta tese com um sentido bastante restrito. Ao utilizá-lo, estou me referindo especificamente ao jeito ou que o cantor e os instrumentistas desempenharam suas funções no momento da gravação, para conseguir chegar em um determinado resultado sonoro-musical.

ser formulada muito tempo antes de o compositor nascer. A partir da segunda metade do século XIX e ao longo do século XX, vários intelectuais, romancistas, poetas, cancionistas, jornalistas, pintores, cineastas, agentes da política brasileira, passaram a criar representações, discursos, imagens, narrativas, estereótipos e símbolos acerca do território que somente no início da década de 1940 seria institucionalizado como região Nordeste (ALBUQUERQUE Jr., 2011). Essas produções verbais, sonoras e visuais contribuíram para a formação de um imaginário em torno desse lugar.

No geral, o imaginário associado ao sertão/nordeste constitui-se de vários elementos: 1- A ideia de uma cultura popular rica e “autêntica” expressa em festas, danças, músicas, culinária e artesanato; 2- Paisagens naturais características do Nordeste, como praias paradisíacas, dunas, coqueirais e o sertão semiárido, das cactáceas, do mato seco, da terra gretada, frequentemente associadas a um senso de exotismo, beleza e aventura; 3- Problemas socioeconômicos, como seca, miséria, fome, violência, analfabetismo e falta de infraestrutura; e 4- A percepção de um povo resiliente e resistente diante das adversidades, influenciada pela história de lutas e superações enfrentadas pela região ao longo dos anos.

É importante salientar que, no geral, o ideário hegemônico nordestino acabou adquirindo uma perspectiva negativa, através de discursos que tinham o papel de homogeneizar e/ou estereotipar a região e seus habitantes.

Adiante, com base nas ideias de Tatit (2002), reflito sobre dois conceitos basilares para este texto: “cancionista” e “dicção”.

O cancionista e sua dicção

Em várias de suas entrevistas, João do Vale afirmou ter mais de 200 canções gravadas. Muitos intérpretes se afeioaram às composições do cancionista maranhense.

Segundo Tatit (2002), o trabalho do cancionista pode ser comparado ao do malabarista, já que ele necessita compatibilizar a melodia e o texto de forma convincente, como se isso fosse algo “natural” e fácil de fazer. Conseqüentemente, o ato de cantar é uma forma de expressão oral que requer constante equilíbrio entre elementos como a melodia, a linguagem, os aspectos musicais e a entonação coloquial do intérprete. O semiótico complementa dizendo que:

O cancionista é um gesticulador sinuoso com uma perícia intuitiva muitas vezes metaforizada com a figura do malandro, do apaixonado, do gozador, do oportunista, do lírico, mas sempre um gesticulador que manobra sua oralidade, e cativa, melodicamente, a confiança do ouvinte. No mundo dos cancionistas não importa tanto o que é dito mas a maneira de dizer, e a maneira é

essencialmente melódica. [...] Compor uma canção é procurar uma dicção convincente. É eliminar a fronteira entre o falar e o cantar. É fazer da continuidade e da articulação um só projeto de sentido (TATIT, 2002, p. 9-11).

Mas não existe uma única maneira de organizar os elementos de uma canção. Além disso, os significados atribuídos por seus interlocutores nem sempre correspondem aos que o cancionista pretendia transmitir. É perceptível que as características e/ou elementos das músicas de João do Vale não apontam exclusivamente para uma estética “nordestina”, como se houvesse um modelo único a ser seguido por todas as obras desse gênero. Sua forma de compor foi desenvolvida a partir de uma tensão dialógica entre sua concepção de tradição, as exigências da indústria fonográfica e outros gêneros musicais, como os mencionados anteriormente. Por sua vez, sua dicção é marcada por uma linguagem oral muito própria, que reflete sua forma singular de falar e de expressar pensamentos através de canções.

Para Tatit (2002, p. 11), a dicção de um cancionista não se resume apenas ao jeito como as palavras ou frases são pronunciadas, mas abrange também a maneira como ele se expressa em sua composição, cantando, musicando, gravando. Em outras palavras, o gesto oral do cancionista se compromete com sua maneira de dizer o que diz, refletindo sua forma de compor e sua abordagem única à criação musical.

Adiante, discuto acerca da aparente ausência de interesse por parte dos pesquisadores da área de Música em relação à análise de canções consideradas “populares”.

A análise cancional

De acordo com Torres (2022, p. 12), “a canção popular brasileira [ao vivo ou gravada] tornou-se, ao longo do século XX, um dos discursos mais reveladores das contradições e da pluralidade cultural do país”. Por conta da sua relevância, esse tipo de composição, tanto poética quanto musical, que tem como núcleo a letra e a melodia, foi acolhida como objeto de estudo em diversas áreas, incluindo Letras, História, Sociologia, Semiótica, Comunicação. Por sua vez, Molina (2014, p. 7) alerta para o fato de que os pesquisadores da área da Música continuam a observar a canção popular com um certo distanciamento.

Dentre os vários escritos que tratam sobre João do Vale e sua obra, destacam-se: 1- “Pisa na fulô mas não maltrata o carcará: vida e obra do compositor João do Vale, o Poeta do Povo”, de Marcio Paschoal (2000); 2- “‘O canto do povo de um lugar’: uma leitura das canções de João do Vale”, de Francisco Damazo (2004); 3- “O encontro do teatro musical com a arte engajada de esquerda: em cena, o Show Opinião (1964)”, de Sírley Cristina Oliveira (2011); 4-

“O jovem João do Vale”, de Wilson Marques (2013); 5- “Canto do poeta do povo: um estudo estilístico nas letras de João do Vale”, de Ádemas Nogueira (2013); 6- “Os sentimentos de liberdade em João do Vale e Nicanor Parra nos ‘anos de chumbo’”, de Solange Morais (2014); 7- “João do Vale: o maranhense do século”, de Filemon Krause (2014); 8- “Popular e tradição na esfera artístico-musical: uma análise dialógica sobre heterodiscurso e processos de construção de sentidos a partir da obra de João do Vale”, de Benedita Sipriano (2019); e 9- “João do Vale: canção, poesia e testemunho”, de Ludmila Braga (2019).

Apesar de os textos mencionados terem sido conduzidos por pesquisadores que concentram suas produções em áreas do conhecimento diferentes da área musical, isso não diminui o mérito desses estudiosos e nem sugere que seus trabalhos sejam menos importantes. Essa informação apenas reafirma o que já havia sido dito anteriormente sobre a aparente indiferença de boa parte dos pesquisadores da área da Música em relação à canção popular.

Outro ponto importante é que, por não dominarem o conhecimento musical, esses pesquisadores se concentraram principalmente na análise da letra das canções, assim como em aspectos históricos, sociais e culturais relacionados com a época de produção, circulação e recepção das obras gravadas, tangenciando os aspectos sonoros e/ou musicais dos registros cancionais, bem como a interação entre seus elementos verbais e sonoros. É importante destacar que essa abordagem parcialmente restrita pode resultar na perda de algumas possibilidades de interpretação do objeto. Contudo, não estou defendendo aqui a exclusividade da pesquisa cancional ao campo da música e nem dizendo que os pesquisadores/músicos sejam os melhores ou mais indicados para esse trabalho. Sobre este aspecto, Molina (2014, p. 7) pondera que:

Especialmente a partir das duas últimas décadas do século XX, com a fundação da IASPM [International Association for the Study of Popular Music] e a publicação dos trabalhos referenciais de Richard Middleton, Phillip Tagg, Frith e Goodwin (org.), Kate Negus e Luiz Tatit (no Brasil) entre outros, fortaleceu-se a visão de que – devido às características multidisciplinares que o contexto da música popular cantada inegavelmente envolve – uma análise exclusivamente musical não seria o caminho mais apropriado para dar conta da pluralidade de significações que tal objeto sugere.

Nesse sentido, a abordagem da canção de forma interdisciplinar parece ser um caminho válido e promissor para alcançar resultados mais amplos e significativos. E é exatamente esta a contribuição que se busca trazer às análises das canções de João do Vale nesta pesquisa.

No próximo tópico, esclareço meu lugar de fala, minha posição como pesquisador e a relação de proximidade que possuo em relação a João do Vale e suas obras, que justificam, inclusive, algumas das escolhas feitas ao longo do percurso de construção da tese.

Lugar de fala

Não foi por acaso que decidi estudar a trajetória e a obra de João do Vale. Aproximei-me de suas composições devido à minha atuação como músico popular: cantor, violonista e produtor musical. Embora minha trajetória pessoal e profissional não se assemelhe à de João em relação ao preconceito e às adversidades que ele enfrentou, assim como à coragem que teve em deixar sua terra natal e buscar novas oportunidades em outros lugares, ao aprofundar meu contato com suas composições, encontrei uma identificação com sua forma de pensar e, especialmente, com sua visão de Nordeste: região diversa e plural frequentemente homogeneizada, inferiorizada e estereotipada por pessoas de todo o Brasil.

No curso de Mestrado Acadêmico em Letras da Universidade Estadual do Piauí (UESPI), realizado entre os anos de 2012 e 2014, comecei a me interessar sobre a questão da elaboração identitária regional nordestina. Na ocasião, escrevi o trabalho de pesquisa intitulado “Literatura e música: uma análise semiótica das canções *Ontem, ao luar, Flor amorosa e Cabôca de Caxangá*, de Catullo da Paixão Cearense”, que teve como *corpus* da pesquisa três obras do autointitulado “poeta do sertão”. Para a produção da referida dissertação, baseei-me na teoria de análise semiótica da canção, desenvolvida por Luiz Tatit.

Depois da conclusão do curso de mestrado, após um período focado nas atividades de ensino do Curso de Instrumento Musical do Instituto Federal do Piauí (IFPI), instituição em que atuo como professor desde 2012, senti-me motivado a fazer um curso de doutorado, desta vez, na área musical.

A partir desse interesse, no ano de 2019, consegui ser aprovado na seleção para o Programa de Pós-Graduação em Música, a nível de doutorado, da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais (ESMU-UFMG), submetendo o projeto “Música, Literatura, História: a construção da identidade nordestina na trajetória e na obra cancional de Catullo da Paixão Cearense e João Batista do Vale”, com o objetivo de comparar o forjar identitário regional dos dois cancionistas maranhenses: o “poeta do sertão” e o “poeta do povo”. Nessa perspectiva, minha tese seria uma continuação das pesquisas realizadas no mestrado.

É importante destacar que na minha trajetória acadêmica, especificamente ao longo do curso de doutorado, houveram alguns acontecimentos que impactaram bastante o desenvolvimento de minha pesquisa. Primeiramente, é necessário lembrar o burocrático processo de liberação das minhas atribuições como professor do IFPI para que eu pudesse realizar o doutorado na UFMG, sem a qual minha participação no curso não seria possível.

Houveram também algumas dificuldades ao me mudar de Teresina-PI, juntamente com minha esposa e filhas, para morar em Belo Horizonte-MG, mas nada muito difícil de ser resolvido.

No entanto, a pandemia do COVID-19 se tornou a questão mais impactante, afetando profundamente o mundo inteiro, especialmente no ano de 2020. Embora grande parte do meu trabalho tenha sido realizada através do estudo bibliográfico, a questão psicológica dificultou bastante minha concentração para a escrita. Sinto que, em outras condições, o texto desta tese teria fluído de uma maneira mais leve, talvez mais abrangente e profunda.

Já acerca do processo de elaboração da tese, é importante destacar as várias mudanças que ocorreram ao longo de sua construção, motivadas por diferentes fatores. Dentre estes aspectos, observei que o contexto histórico, social e cultural em que os dois cancionistas viveram eram bastante diferentes e complexos.

O início do século XX, época da atuação de Catullo, foi marcado por vários acontecimentos históricos: 1- A recente proclamação da república e a decretação do fim da escravidão legalizada no Brasil; 2- O processo de industrialização do país e o incentivo da imigração estrangeira, especialmente para o trabalho nas lavouras de café; 3- A busca incisiva pela criação de uma expressão artística que representasse o *ethos* nacional em consonância com os discursos nacionalistas; 4- A regionalização do trabalho e a ascensão econômica do sul em detrimento do declínio do Norte brasileiro; dentre outras coisas. Soma-se a isso o fato de que o Nordeste ainda não era institucionalizado como região naquela época, isso só veio a ocorrer na década de 1940, com a criação do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE).

O período em que João do Vale atuou, entre 1950 a meados 1980, também foi uma época de grande transformação e efervescência artística, social e cultural. Falando especificamente da década de 1960, momento no qual João do Vale passou a se apresentar como intérprete de suas canções, chegando a gravar o LP “O poeta do povo” (1965), observam-se os seguintes acontecimentos: 1- O golpe militar de 1964, tempo de censura, tortura, exílio e morte de pessoas que eram contra o regime; 2- A popularização de técnicas e equipamentos de produção, reprodução e execução musical, entre elas o microsulco, mixagem estéreo, conceito de álbum em contraposição ao *single* e ao compacto duplo; 3- O surgimento de vários movimentos artísticos, musicais, cinematográficos, e também dos Festivais da Canção; 4- O declínio do gosto do público pelo baião, que perdia espaço para a MPB, bossa nova e outros gêneros musicais emergentes nas grandes capitais; 5- A criação de uma estética de protesto que culminou no desenvolvimento de uma tendência do gosto do público se voltar para as músicas consideradas engajadas em relação a questões problemáticas da realidade social; 6- A criação do movimento tropicalista; etc.

Esses contextos tão díspares, que influenciaram sobremaneira nos processos de composição dos dois cancionistas, exigiriam muito tempo de pesquisa e, conseqüentemente, de escrita, o que tornaria difícil concluir a tese dentro do prazo do curso de doutorado.

Outro aspecto importante é que, apesar de minhas buscas, só encontrei uma gravação realizada na voz de Catullo. Trata-se do registro da canção *Os dois mexeriqueiros* (1930). Sobre a obra, Miguel Angelo de Azevedo (Nirez), comentando uma postagem do pianista e pesquisador Luiz Antonio de Almeida² acerca de Catullo da Paixão Cearense, assim afirmou:

Em junho de 1930 a fábrica Brunswick lançou um disco com a música “Os dois mexeriqueiros”, de autoria de Nunes Filho e Catulo da Paixão Cearense e interpretado pelos cantores Bilu e Catulo da Paixão Cearense, pena que não se sabe quem é um nem outro pela voz. Foram acompanhados pelo Conjunto Típico Brasileiro. É o Brunswick 10.062-a (ALMEIDA, 2016).

A imprecisão sobre qual seria a voz de Catullo impediria a manutenção do rigor científico dessa pesquisa. Além disso, para uma pesquisa mais ampla, seria melhor encontrar vários registros do compositor, ao invés de apenas um.

No tocante a João do Vale, as várias faixas do álbum “O Poeta do Povo” (1965), interpretadas por ele mesmo, encontram-se disponíveis em vários sites da internet. Diante dessas circunstâncias, optei por concentrar-me apenas nas análises das doze canções deste seu primeiro e único álbum solo, produzido após o sucesso da sua participação no “Show Opinião”.

Com o enfoque exclusivo em João, minha tese recebeu o título provisório “Nordestinidade: uma construção identitária regional a partir de canções de João do Vale”. Foram então estabelecidas cinco etapas para a elaboração do texto da pesquisa: 1- Refletir acerca da ideia de “invenção do Nordeste”; 2- Fazer um apanhado geral acerca da trajetória de João do Vale; 3- Desenvolver uma análise geral do álbum “O poeta do povo” (1965); 4- Analisar todas as canções do referido álbum, na busca por compreender como João constrói, por meio dos elementos sonoros, verbais e interpretativos a sua visão de Nordeste e de sujeito nordestino; e 5- Comparar o discurso cancional de João do Vale com o ideário hegemônico acerca do Nordeste brasileiro.

No entanto, na defesa do exame de qualificação, realizada em 14 de dezembro de 2022, o conjunto de professores/pesquisadores que formavam a banca do exame me aconselhou a reduzir o *corpus* da minha pesquisa. De fato, o modelo analítico cancional aplicado na tese

² Disponível em: www.facebook.com/photo/?fbid=1042877229119642&set=a.101024626638245. Acesso dia 12 de jul. de 2023.

demandaria um tempo considerável, o que novamente tornaria difícil concluir o estudo das doze canções dentro do prazo estipulado.

Acatando o conselho da banca, dentre as doze canções do LP supracitado, selecionei apenas quatro canções: *Minha história*, *Pisa na fulô*, *A voz do povo* e *Ouricuri* (*Segredos do Sertanejo*). Essa escolha foi baseada principalmente em diferenças temáticas e rítmicas: *Minha história* é uma obra autobiográfica que foi registrada em forma de toada e baião; *Pisa na fulô*, uma das canções mais conhecidas de João do Vale, possui caráter narrativo e foi arranjada como xote; *A voz do povo* é uma obra engajada que foi produzida em forma de samba; e *Ouricuri* foi composta a partir de determinados conhecimentos sertanejos e gravada como toada e samba.

Por fim, cheguei à definição final do título da tese: “João do Vale e a invenção do nordeste: uma construção identitária regional na perspectiva de canções do ‘poeta do povo’”.

A seguir, apresento a metodologia utilizada nas análises das canções.

Metodologia de análise

Dada a riqueza de significados do conjunto da obra de João do Vale, havia a possibilidade de adotar uma abordagem diferente para esta pesquisa, concentrando-se, por exemplo, na exploração da construção da negritude em suas canções. João era um homem negro de origem humilde, um migrante nordestino que fugiu do estado do Maranhão motivado pelo desejo de ser bem sucedido na cidade grande, especificamente, no Rio de Janeiro. Estas são algumas das características de pessoas que, no contexto brasileiro, frequentemente foram e ainda têm sido alvo de diversos tipos de preconceito, esquecimento e/ou aversão. Porém, no caso de João do Vale, esses aspectos não chegaram a abalar seus objetivos. No contexto carioca, ele se tornou admirado, tanto por compositores quanto por um grande número de outros interlocutores que formaram o seu público. Para além disso, nos dias atuais, suas canções ainda ecoam e continuam sendo apreciadas por inúmeros artistas e pelo público em geral.

Além da temática tão rica e abrangente da negritude de João, que levaria minha pesquisa para outros itinerários, eu também poderia ter escolhido analisar os significados de sua participação no “Show Opinião”, ou examinar o embate entre ficção e realidade em suas composições. No entanto, optei por buscar compreender as estratégias composicionais utilizadas por João do Vale na elaboração de imagens e discursos sobre a região Nordeste e seus habitantes. Escolha que foi motivada pela convicção de que ainda há diversos aspectos a serem explorados no âmbito da questão da construção identitária regional do compositor, fator que impulsionou o sentimento de que eu poderia contribuir para enriquecer esse debate.

Assim, a análise de cada registro cancional inicia com a descrição dos elementos sonoros, poéticos e interpretativos, sem perder de vista a trajetória e/ou experiência de vida de João do Vale, assim como o contexto histórico, social, cultural e político no qual cada uma das obras foi produzida. Depois disso, busco estabelecer um diálogo entre as canções, textos e outras formas de produção audiovisuais que estejam relacionadas com as composições. Após o processo analítico das canções, faço uma comparação entre as imagens e discursos cancionais de João do Vale e o ideário hegemônico acerca do Nordeste e do seu povo.

Abordarei agora sobre as fontes de pesquisa com as quais esta tese dialoga.

Referencial teórico

Foram considerados vários tipos de fontes de pesquisa para a realização deste estudo, como: 1- Artigos e notícias veiculados em jornais, rádio e TV; 2- Trabalhos científicos e acadêmicos; 3- Livros diversos; 4- Romances e outros textos ficcionais; 5- Canções; 6- Pinturas e fotografias; 7- Produções audiovisuais ou cinematográficas; 8- Textos, áudios e vídeos disponíveis na internet; 9- Gravações de depoimentos do cancionista, sua família, amigos e outros artistas, abordando sua trajetória e obra.

Essa ampla variedade de fontes foi fundamental para o desenvolvimento de uma análise mais abrangente, que pudesse fornecer um panorama detalhado da obra e da trajetória do artista em questão. Buscamos explorar diferentes aspectos, como: o contexto histórico, social e cultural em que as obras foram criadas; as influências e inspirações que moldaram sua criação; as técnicas e recursos utilizados na sua produção; além de outras questões relevantes que surgiram a partir do exame dessas fontes.

Em suma, esta tese dialoga com autores que trataram da vida e obra do cancionista: Portela e Ivan (1965), Antônio (1965), Costa (1965), Abril Cultural (1977, 1983), Silva (1979), Paschoal (2000), Damazo (2004), Kermes (2005), Krause (2014), Oliveira (2011), Barreto (2013), Marques (2013), Nogueira (2013), Moraes (2014), Braga (2019), Sipriano (2019).

Sobre a invenção do Nordeste e outros temas afins: Albuquerque Jr. (2011, 2019, 2020, 2022), Penna (1992), Menezes (1937), Silveira (2006), Guedes (2006), Bernardes (2007), Silveira (2007), Moraes (2009), Costa (2011), Cascudo (2012), Machado e Malagrine (2012), Alves (2016), Freyre (2013), Garcia (2017), Patrick (2019).

Sobre invenção/construção da cultura, da tradição e da identidade: Hall (2001), Wagner (2010), Hobsbawm e Ranger (2008). Sobre a música brasileira na história: Kalili (1966), Cabral

(1964, 2001), Sandroni (2001), Melo (2003), Wisnik (2004), Sodré (1998), Naves (1998, 2010), Machado (2011), Contel (2014), Napolitano (2014), Torres (2022).

Sobre a relação autor, obra e público: Candido (1967).

Sobre tecnologias de gravação/reprodução de áudio e indústria fonográfica: Chanan (1995), Finotti (1998), Sterne (2003), De Marchi (2005), Paiva (2012), Gauziski (2013).

Sobre a divisão regional brasileira: CNG (1941), Carvalho (1944), IBGE (1966, 2017), Penha (1993), Coelho (1996), Rocha e Oliveira (2011), Contel (2014).

Outros conceitos e temas: Sadie (1994), Castro (2017), Tatit (2002), dentre outros.

Passo agora a falar da organização da estrutura deste texto.

Composição da tese

Conforme mencionado, este trabalho de pesquisa teve como objetivo central compreender as estratégias verbais, sonoras e interpretativas utilizadas por João do Vale e seus parceiros para construir um ideário nordestino. No entanto, antes de apresentar os resultados das análises das quatro canções selecionadas para este estudo, compreendi que seria mais esclarecedor iniciar pela abordagem da ideia de “invenção do Nordeste”, assim como por aspectos referentes à trajetória do compositor e à produção do LP “O poeta do povo”.

A partir desse pensamento, a tese foi composta com a seguinte estrutura:

No primeiro capítulo, “Nordeste(s): imagem(ens), discurso(s) e geografia(s)”, discuto a ideia de “invenção do Nordeste” e as diferentes propostas de divisão regional do Brasil. Também é apresentada a visão de um Nordeste plural e multifacetado, traçando um diálogo entre algumas das principais produções que contribuíram para a construção imagético-discursiva da região.

No segundo capítulo, “João do Vale: a trajetória de um ‘poeta do povo’”, abordo a biografia e o caminho percorrido pelo compositor maranhense, delineando alguns dos sentidos de sua obra e de sua atuação como compositor popular na cena carioca. Nessa parte da tese, é destacada especialmente a importância da participação de João do Vale no “Show Opinião”.

No terceiro capítulo, “Análise do álbum ‘O poeta do povo’” (1965), desenvolvo uma visão geral do referido álbum, enfatizando os sentidos da expressão “poeta do povo” naquela conjuntura.

E no quarto capítulo, intitulado “Análises cancionais”, são propostos estudos aprofundados das canções *Minha história*, *Pisa na fulô*, *A voz do povo* e *Ouricuri (Segredos do sertanejo)*, a partir das versões que compõem o LP “O poeta do povo” (1965). Além disso, foi

realizado um levantamento das principais questões abordadas durante as análises, com o intuito de comparar elementos presentes nas canções de João do Vale com aspectos específicos da construção imagética e discursiva predominante em relação ao Nordeste brasileiro.

Como resultado, evidenciou-se que a obra de João do Vale se diferencia em vários aspectos da obra de outros cancionistas nordestinos contemporâneos seus. Fato que reforça o argumento de que agrupar o conjunto da obra de vários cancionistas, ou artistas em geral, em categorias como “saudade” e “revolta” (ALBUQUERQUE Jr., 2011), por exemplo, pode ser uma forma generalizante de tratar um conjunto de canções tão plural e diversificado.

1 NORDESTE(S): IMAGEM(ENS), DISCURSO(S) E GEOGRAFIA(S)

Organizei este capítulo em quatro tópicos: 1.1 “Sertão/sertanejo – Nordeste/nordestino”; 1.2 “A ‘invenção do Nordeste””; 1.3 “Várias propostas para a divisão regional do Brasil” e 1.4 “Vários Nordestes”. Nesta parte da tese, minha intenção foi a de demonstrar que o Nordeste pode ser compreendido a partir do conceito de “invenção”, tanto no que diz respeito às construções de imagens e discursos quanto à sua instituição geográfica.

1.1 Sertão/sertanejo – Nordeste /nordestino

“Sertanejo se tem chuva / Num deixa a terra natá.
Sertanejo é tão feliz / Quando chove no sertão.
Quando a roça tá cheinha/ De arroz, mío e feijão”
(João do Vale e Ary Monteiro, 1959).

Neste tópico, discuto sobre o desenvolvimento da concepção de sertão e de sertanejo, e sobre como essa noção gradualmente passou a ser relacionada com a ideia de Nordeste e de nordestino. Reflito sobre a maneira como o conceito de sertão/sertanejo passa a ser associado ao conceito de Nordeste/nordestino, e sobre como essas representações se tornaram generalizantes nos âmbitos espacial, cultural e humano.

João do Vale utilizou os termos sertão e sertanejo em várias de suas composições, incluindo *Sertanejo do Norte*, *Minha história* e *Ouricuri (Segredos do sertanejo)*, sendo que estas duas últimas fazem parte do *corpus* desta tese. Diante disso, se faz pertinente refletir se há consonância/discordância entre a noção de Nordeste do compositor maranhense e o conceito regional moldado a partir de uma ideia estereotipada de território nordestino.

Um espaço geográfico é constituído por uma realidade complexa e multifacetada. Nessa perspectiva, o sertão/Nordeste não deveria ser concebido como um espaço homogêneo. No entanto, ao longo da história do Brasil, muitas foram as produções que representaram a região de forma generalizada, retratando-a como um lugar estagnado, atrasado, subdesenvolvido, seco, inóspito, carente, miserável.

João do Vale, na construção de um espaço sertanejo/nordestino, sugere a ideia de que a região Nordeste é lugar de múltiplas realidades. Em sua composição *Orós II* (1980), feita em parceria com Ozeas Lopes, o compositor demonstrou que “não é só falar de seca, não tem só seca no sertão [...]”. Observemos a letra da referida canção:

Orós II**Composição:** João do Vale e Ozeas Lopes

Não é só falá de seca / Não tem só seca no sertão
 Már num é só falá de seca / Num tem só seca no sertão
 Quase acabava meu mundo / Quando o Orós impanzinô
 Se rebentasse matava / Tudo que a gente plantô
 Se não é seca é enchente / Ai, ai, como somo sofrêdô
 Eu só queria saber / O que foi que o Norte fez / Pra vivê nesse pená
 Todo nortista é devoto / Não se deita sem rezar
 Se não é seca, é enchente, / Dotô, que explicação me dá?
 Se o sulista se zangá / Dele eu não tiro a razão
 Lá vem a mesma conversa / Ou ajuda teu irmão
 É triste um caboclo forte, / Dotô, ter que estender a mão
 É triste um caboclo forte, / Dotô, ter que estender a mão
 Não é só falá de seca / Não tem só seca no sertão
 Már num é só falá de seca / Num tem só seca no sertão

A letra dessa canção trata sobre uma grande enchente que ocorreu no açude Orós, localizado no interior do Ceará. De acordo com Karuna S. de Paula (2011, p. 7), esse evento, que ficou conhecido como “dilúvio de Orós”, aconteceu em março de 1960. A referida obra é apenas um exemplo da criação do cancionista que aponta para as várias realidades da região. Mas João do Vale possui várias outras obras que tratam dessa diversidade de forma mais sutil, conforme observaremos ao longo da tese.

O Nordeste brasileiro, tanto em sua dimensão geográfica quanto em sua construção imagética e discursiva, pode ser entendido a partir do conceito de “invenção”. Por conta disso, optei por usar o termo Nordeste (e suas variações) sem aspas, pois seria redundante, uma vez que a própria formação da região, assim como todas as concepções relacionadas ao local e seus habitantes, são criações humanas e não algo fixo ou imutável ao longo da história.

Nos dizeres de Albuquerque Jr. (2011, p. 35):

Em nenhum momento, as fronteiras e territórios regionais podem se situar num plano a-histórico, porque são criações eminentemente históricas e esta dimensão histórica é multiforme, dependendo de que perspectiva de espaço se coloca em foco, se visualizando como espaço econômico, político, jurídico ou cultural, ou seja, o espaço regional é produto de uma rede de relações entre agentes que se reproduzem e agem com dimensões espaciais diferentes. [...] É através das práticas que estes recortes permanecem ou mudam de identidade, que dão lugar à diferença; é nelas que as totalidades se fracionam, que as partes não se mostram desde sempre comprometidas com o todo, sendo este todo uma invenção a partir destes fragmentos, no qual o heterogêneo e o descontínuo aparecem como homogêneo e contínuo, em que o quadro é definido por algumas pinceladas.

Sobre o assunto em questão, Margarete Rago propõe que “até meados da década de 1910, o Nordeste não existia” (ALBUQUERQUE Jr., 2011, p. 13). Para a estudiosa, a realidade

era vivida sem grande “visi/dizibilidade”, não havia ainda uma grande preocupação em divulgar um discurso sobre o Nordeste e suas elites ainda não solicitavam verbas ao Governo Federal para resolver os problemas do lugar. Naquela época, ainda não tinham sido bastante difundidos os estereótipos do nordestino e de sua terra. Não se levantara a bandeira da seca, da fome e da sede que assolava grande parte da região, como motivo da morte de pessoas e do gado do lugar.

Porém, desde a segunda metade do século XIX, já se delineavam conteúdos que serviriam de base para formulações imagéticas e discursivas da região que só seria institucionalizada, juntamente com as outras quatro regiões brasileiras, na década de 1940. Algumas das produções do chamado romance sertanista ou regionalista, do período romântico da literatura brasileira, passaram a delinear uma ideia de um sertão que, com o passar dos anos, se tornou sinônimo de Nordeste.

Refletindo sobre o assunto, Albuquerque Jr. (2019) afirma ter havido um “rpto” das ideias referentes ao “sertão” pelo discurso regionalista. Em suas palavras:

O rpto da categoria sertão pelo discurso regionalista nordestino foi antecedido e possibilitado por discursos e práticas institucionais que antecederam a própria invenção do Nordeste. Ainda se utilizando da categoria Norte para descrever a parte setentrional do país, esses discursos prepararam o terreno para a associação entre sertão e semiárido nordestino, na medida em que o descreveram e o definiram a partir de temas, eventos e personagens típicos daquele espaço. Além da temática da seca, que seria responsável por dar ao sertão certa paisagem – marcada pela terra gretada, pela caatinga seca e esgalhada, por um sol abrasador, uma luz branca e intensa, pela presença das cactáceas –, esses discursos associarão o sertão a três outras temáticas: o coronelismo, com seu complementar jaguncismo, o cangaço e o messianismo (ALBUQUERQUE Jr., 2019, p. 25-26).

No contexto brasileiro, muitas obras foram produzidas em torno do tema sertão. Um dos primeiros romances a abordá-lo foi *O sertanejo*, do escritor cearense José de Alencar (José Martiniano de Alencar – 1829-1877). A obra, publicada no ano de 1875³, foi composta em um feitiço poético ornamental e rebuscado no qual foram inseridas descrições minuciosas de determinadas paisagens, personagens, costumes e situações.

Aqui, farei uma breve digressão sobre a obra em questão, uma vez que ela se destaca como um dos primeiros romances a contribuir para a formação de estereótipos específicos que passaram a ser associados à região Nordeste.

Antonio Candido (2004, p. 61) afirma que *O sertanejo* se constitui como uma “tentativa de transpor situações cavalheirescas equivalentes às da ficção romântica europeia para o século

³ 1875 foi o ano em que José de Alencar também publica *Senhora*, um de seus romances urbanos mais famosos.

XVIII do Nordeste brasileiro, marcado pela rusticidade da pecuária”. O crítico literário acrescenta haver em *O sertanejo* um procedimento de “substituição”, tanto do ponto de vista da linguagem, quanto do que ele chama de “interpenetração cultural”. Para ele, “o escritor brasileiro põe de lado a terminologia, as entidades, as situações da literatura europeia e os substitui por outros, claramente locais, a fim de que desempenhem o mesmo papel”. Nessa perspectiva, José de Alencar, por meio do uso desta “substituição”, passou a trocar “o cavaleiro pelo índio, o fidalgo pelo fazendeiro, o torneio pela vaquejada” (CANDIDO, 2004, p. 88-89).

O cenário da trama de *O sertanejo* é retratado como se fosse o sertão cearense da segunda metade do século XVIII, mais especificamente a cidade de Quixeramobim-CE. O lugar é descrito de forma romantizada e/ou idealizada, como um lugar de “imensa campina, que se dilata por horizontes infintos”, terra de “auras impregnadas de perfumes agrestes”. De maneira saudosista, o narrador se lamenta do povoamento dos territórios do interior brasileiro que, anteriormente a esse fato, por conta das grandes distâncias entre as habitações sertanejas, guardava como característica uma “primitiva rudeza, que tamanho encanto lhes infundia” (ALENCAR, 2013, p. 8).

Constata-se na obra a presença de um dos signos emblemáticos do Nordeste “região problema”: a seca. O mesmo sertão lindo e perfumado, em tempos de seca se tornava “desolado e profundamente triste” (ALENCAR, 2013, p. 11). De certa forma, a mensagem de *O sertanejo* também entra em um estado de consonância com a chamada “indústria da seca”, formada por pessoas que utilizavam o fenômeno para a elaboração de argumentos e justificativas que serviriam “para a reivindicação de recursos, obras públicas, cargos públicos e criação de instituições que vêm em benefício dos interesses das elites do *espaço da seca*”.

Albuquerque Jr. (2019, p. 22-23) pondera que “a seca de 1877-1879 entrará para a memória como a ‘grande seca’ e dará origem ao discurso da seca, tornando essa temática central no emergente discurso regionalista do Norte e base para a montagem do que passou a se chamar de indústria da seca”. Segundo o historiador, “em *O Sertanejo* (1875) e *Iracema* (1865), de José de Alencar [...], a terra habitada pelo sertanejo e/ou pelos indígenas era marcada por uma natureza luxuriante, ao mesmo tempo idílica e inóspita” (ALBUQUERQUE Jr., 2019, p. 21).

O sertão da obra, retratado inicialmente com imagens paradisíacas, após o período de estiagem, ressurgiu devastado pelo fogo que havia consumido toda a “verdura”. Assim, na descrição do sertão cearense, o personagem-narrador, contrariando sua própria fala, delineia uma outra paisagem: “o sol ardentíssimo cõa através do mormaço da terra abrasada uns raios baços que vestem de mortalha lívida e poenta os esqueletos das árvores, enfileirados uns após outros como uma lúgubre procissão de mortos” (ALENCAR, 2013, p. 9).

Dessa forma, o lugar, outrora povoado por “turbilhões de pássaros loquazes, cuja brilhante plumagem rutilava aos raios de sol”, abre espaço para o “voo pesado dos urubus que farejam carniça” (ALENCAR, 2013, p. 9).

Quanto ao habitante do sertão, o personagem-narrador propõe que: “um dos traços do sertanejo cearense; gosta de dormir ao sereno, em céu aberto, sob essa cúpula de azul marchetado de diamantes, como não a têm nos mais suntuosos palácios” (ALENCAR, 2013, p. 83). A proximidade entre o homem sertanejo e os fenômenos naturais, bem como a simplicidade deste tipo de indivíduo, são descritos como aspectos inerentes ao morador do sertão.

Partindo do seu ponto de vista, José de Alencar descreve alguns tipos sertanejos, dentre os quais o vaqueiro cearense é um dos principais. O trabalhador da fazenda é apresentado como um “típico” sertanejo, um ser destemido que, na sua intimidade/cumplicidade com os elementos, plantas e bichos da natureza, aboia o gado com “voz saudosa e plangente”. O vaqueiro, geralmente identificado pelo uso de indumentárias como o gibão e o chapéu de couro, é descrito como um homem valente “que à unha de cavalo acossa o touro indômito no cerrado mais espesso, e o derriba pela cauda com admirável destreza” (ALENCAR, 2013, p. 8).

João do Vale também compôs uma canção emblemática sobre este personagem importante da construção do imaginário nordestino: o vaqueiro. Em *Bom vaqueiro* (1976), parceria com Luís Guimarães, o cancionista cria o personagem Mestre Costa, vaqueiro habilidoso em sua juventude, mas que, com o avançar da idade, passa a se limitar a abrir cancelas, vivendo das lembranças dos dias em que era um exímio vaqueiro.

Observemos a letra da referida canção:

Bom vaqueiro

Composição: João do Vale e Luís Guimarães

Quem foi vaqueiro que vê / Outro vaqueiro aboiá
 Fica lembrano dos tempo / Que vivia a vaquejá
 Sofre igual quem ama alguém / E vê com outro, passar / Ô [...]
 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 / Ô [...]
 Hoje em vez de peitoral / Traz no peito uma paixão
 De não poder vaquejá / Nem vestir o seu gibão
 Passa boi passa boiada / Pisa no seu coração / Ô [...]
 Mestre Costa na fazenda / Hoje só abre cancela
 Mocidade deixou ele / Ele também deixou ela
 A véice montou nele / Ele desmontou da sela / Ô [...]

Em *Bom vaqueiro*, João do Vale ilustra uma história na qual traz uma importante reflexão acerca do envelhecimento do personagem Mestre Costa, abordando também sobre

como isso afetou sua vida no trabalho da fazenda, retratando com sensibilidade o tema do vaqueiro, criando a representação de uma situação ocorrida em um determinado contexto sertanejo/nordestino.

Voltando ao romance *O sertanejo* (1975), além dos vaqueiros, destacam-se outros personagens que se tornaram corriqueiros em produções tidas como nordestinas: fazendeiro (“coroné”), sinhá, sinhazinha, serviçais da fazenda (capangas, jagunços), ama de leite, padre, indígena, criados, negros escravizados e animais (cavalos, vacas, ovelhas, touros), sendo estes últimos descritos como detentores de algumas características peculiares, como um certo nível de raciocínio e a expressão de sensações/sentimentos, em um claro processo de humanização.

Quanto aos principais assuntos, destacam-se: 1- Seca e desertificação, causadoras de situações de fome, sede, pobreza; 2- Relações baseadas em uma sociedade patriarcal e escravocrata; 3- Rivalidades ou rixas entre famílias; 4- Casamentos “arranjados”, que serviam como tentativa de resolver contendas entre os donos de grandes fazendas; 5- Religiosidade fundamentada no deus católico/cristão e feitiçaria, representada como oposição à religiosidade cristã; 6- Comparação entre a cidade e o campo: Recife (descrita sobre a égide modernidade que transformava paulatinamente a relação dos homens com a terra) e o interior do Ceará (descrito como detentor de uma certa “rusticidade”); 7- As sesmarias, que instituíram as grandes oligarquias em localidades do Nordeste do Brasil, assim como em outras regiões do país.

Destaca-se ainda três ideias pertinentes à obra: 1- Passividade ou subserviência das personagens femininas: suas atitudes, ações e pensamentos giram em torno do universo masculino que tem como autoridade central a figura do capitão-mor Gonçalo Campelo; 2- Escravidão naturalizada: o narrador não problematiza a questão dos homens escravizados que vivem na fazenda; 3- A ideia, ainda que incipiente, de uma constituição racial miscigenada: “a avidez do branco, a astúcia do índio, e a submissão do negro” (ALENCAR, 2013, p. 156).

Obviamente, seria necessária uma análise mais aprofundada da obra para obter uma compreensão mais completa acerca da visão regional de José de Alencar. No entanto, mesmo a partir do que foi dito aqui, é possível identificar diversos elementos que passaram a compor um imaginário nordestino que se tornou presente na percepção coletiva sobre a região. Cabe lembrar que no campo da literatura, além de *O sertanejo*, vários romances contribuíram para a construção de ideias e estereótipos em relação ao Nordeste e seus habitantes, como: *Vidas secas*, de Graciliano Ramos (1939); *Menino de engenho*, de José Lins do Rêgo (1932); *O quinze*, de Rachel de Queiroz (1930), dentre outros.

Saindo do campo literário para o musical, sabe-se que Catullo da Paixão Cearense (1866-1946) destacou-se como um dos primeiros cancionistas a abordar uma concepção de

paisagem sertaneja/nordestina através de suas letras na cena musical carioca do início do século XX. Em 1914, o “poeta do sertão”, em parceria com João Pernambuco, compôs a canção *Luar do Sertão*, música responsável pela sua consagração a nível nacional (COSTA, 2009, p. 121).

De acordo com Costa (2009, p. 112), na época em que foi divulgada, *Luar do sertão* adquiriu tamanha importância que chegou a ser considerada “o segundo hino nacional brasileiro”. A letra de *Luar do sertão* é bastante extensa, por conta disso, transcrevi apenas as estrofes gravadas por Dudu das Neves (Eduardo Sebastião das Neves, 1874-1919), em 1914:

Luar do Sertão

Composição: Catullo da Paixão Cearense e João Pernambuco

Não há, oh gente, oh, não, luar como esse do sertão
 Não há, oh gente, oh, não, luar como esse do sertão
 Oh, que saudade do luar da minha terra,
 Prateando, lá na serra, folhas secas pelo chão.
 Este luar, cá da cidade, tão escuro
 Não tem aquela saudade do luar lá do sertão. (refrão)
 Se a lua nasce por detrás da verde mata,
 Mais parece um sol de prata, prateando a escuridão.
 A gente pega na viola que ponteia
 A canção é a lua cheia, a nos nascer no coração. (refrão)
 Coisa mais (bela⁴) neste mundo não existe
 Do que ouvir-se um galo triste, no sertão se faz luar.
 Parece até que a alma da lua que descanta
 Escondeu-se na garganta, desse galo a soluçar. (refrão)
 A gente fria desta terra sem poesia
 Não faz (caso?) dessa lua, nem se importa com o luar.
 Enquanto a onça lá detrás da capoeira
 Leva uma hora inteira vendo a lua a meditar. (refrão)
 Ai quem me dera que eu morresse lá na serra
 Abraçado à minha terra e dormindo de uma vez.
 Ser enterrado numa grotta pequenina
 Onde, à tarde, a sururina chora a sua viuvez. (refrão)

Na visão de Bonifácio Leite (2011, p. 52-53), Catullo atribui “ao ‘luar do sertão’ um valor exclusivo e excludente, impossível de ser alcançado pelos outros luars do mundo”. Em um feitiço poético que lembra construções cordelísticas, numa estética estrategicamente próxima à de poetas e cantadores nordestinos, o cancionista forja um sertão paradisíaco, remetendo a supostas lembranças e saudades subjetivas, exaltando uma beleza natural e incomparável do luar que lhe aparenta ser semelhante a um “sol de prata, prateando a escuridão”. A melodia e a linguagem relativamente simples dos refrões, assim como a inserção do coro misto, parecem

⁴ Não conseguimos entender a palavra exata que o intérprete canta no trecho em questão. Contudo, tanto Costa (2019, p. 115) quanto Leite (2011, p. 54) utilizaram o termo “bela” ao escrever a estrofe.

sugerir que a canção pode ser cantada por qualquer pessoa. Seguindo o mesmo sentido, a aplicação do vocativo “gente”, funciona como um convite coletivo à contemplação do “lunar do sertão”. Na canção, o sertão é exaltado como um lugar saudosista e melancólico no qual os homens e os animais podem ficar mais próximos da natureza, em contraposição “a gente fria dessa terra sem poesia” (da cidade?), que é retratado como um grupo de pessoas que não se importa ou não tem interesse em dedicar um pouco de tempo para perceber a beleza da lua.

Evidencia-se assim que foi por conta de produções romanescas como *O sertanejo*, de José de Alencar (1875), *Os retirantes*, de José do Patrocínio (1879), *Os sertões*, de Euclides da Cunha (1902), e de canções como *Luar do sertão*, de Catullo da Paixão Cearense e João Pernambuco (1914) e, mais tarde, *Asa branca*, de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira (1947), cada obra com suas especificidades, que se tornou difícil deixar de associar o termo Nordeste ao saudosismo e à exaltação da vida no campo, além da ideia de seca, sol escaldante, terra gretada, semiárido, lugar onde prepondera uma vegetação repleta de cactáceas.

O clima tropical semiárido, que abrange a maior extensão de terra na região, predominando na porção central do Nordeste, acabou sendo considerado argumento “natural” de um discurso que é, na realidade, uma construção histórica, uma invenção. Da mesma maneira, se tornou difícil pensar em um indivíduo nordestino sem o imaginar como um sujeito de sotaque engraçado ou linguagem errada que, semelhante aos vaqueiros de tempos passados, usa como acessórios de sua vestimenta o chapéu de couro e o gibão. Um sujeito pobre, miscigenado, rústico e sem instrução que, apesar de todas as dificuldades, se adaptou, se constituiu como um ser resistente às agruras ou intempéries do seu lugar de origem.

Conforme já foi dito, estas dizibilidades e visibilidades, grande parte delas estereotipadas e depreciadoras, construtoras de um Nordeste “região problema”, foram capazes de forjar pretensas “verdades” sobre a região, especialmente por meio de produções de intelectuais, romancistas, poetas, políticos, jornalistas, músicos, cineastas, a partir da segunda metade do século XIX. Estes textos, sons e imagens, apesar de não abarcarem a realidade total e multifacetada da região e de seus habitantes, acabaram sendo aceitos por muitas pessoas como se fossem os principais ou mais importantes atributos do território.

Dentre as personalidades que auxiliaram na invenção imagética, discursiva e sonora do Nordeste, para além dos autores mencionados anteriormente, destacam-se ainda: Gilberto Freyre, José Américo de Almeida, Djacyr Menezes, Cícero Dias, Vicente do Rego Monteiro, Lula Cardoso Ayres, Carybé, Jackson do Pandeiro, Glauber Rocha, Jorge Amado, Cândido Portinari, João Cabral de Melo Neto, Celso Furtado, dentre outros.

Guedes (2006), Silveira (2007) e Albuquerque Jr. (2011) foram alguns dos pesquisadores que desenvolveram estudos acerca de obras de alguns dos autores supracitados, capazes de nos fazer perceber que seus discursos não são exatamente idênticos, mas apresentam peculiaridades que não devem ser equalizadas ou homogêneas por meio de análises superficiais. Contudo, é perceptível que determinados aspectos, por vezes antagônicos, passaram a fazer parte de um discurso hegemônico acerca da região Nordeste.

De fato, algumas das características que acompanham uma suposta essência identitária do sujeito nordestino, mesmo sendo signos ou discursos de nordestinidades específicas, não abarcando a total e multifacetada realidade da região, se amalgamaram no pensamento de determinadas personalidades brasileiras, agentes que passaram a construir e propagar a ideia da existência de uma identidade nordestina mais ou menos homogênea. Um ideário identitário que se tornou aceito e assumido como verdade, até mesmo por muitos habitantes dos nove estados que compõem o Nordeste.

Pode causar espanto para muitas pessoas a ideia da existência de realidades totalmente diversas àquelas que foram divulgadas e amplamente aceitas sobre o Nordeste. Porém, não tenho a pretensão de pleitear “a” verdade sobre a região, como se pudesse haver uma síntese acerca do assunto. Conforme mencionado anteriormente, o presente estudo se concentrou especificamente em buscar entender como João do Vale constrói uma visão de Nordeste e de sujeito nordestino por meio de suas canções para, a partir daí, perceber as relações entre seu repertório e o imaginário hegemônico nordestino que foi consolidado ao longo do século XX.

No próximo tópico, passo a refletir sobre algumas das premissas de uma “invenção do Nordeste” a partir do pensamento de Durval Muniz de Albuquerque Júnior (2011), autor do livro “A invenção do Nordeste e outras artes”. Na obra, o pesquisador sistematiza uma concepção da elaboração da região com base na análise de algumas das produções artísticas, culturais e intelectuais que, na sua visão, desempenharam um papel fundamental na construção imagético-discursiva do espaço nordestino.

1.2 A “invenção do Nordeste”

A primeira versão do livro “A invenção do Nordeste e outras artes”, escrita por Durval Muniz de Albuquerque Júnior, foi lançada no ano de 1999. A obra foi resultado dos estudos desenvolvidos para sua tese de doutorado em História intitulada “O engenho anti-moderno: a invenção do Nordeste e outras artes”, defendida em 1994, na UNICAMP, trabalho que foi premiado no “Concurso Nelson Chaves de Teses sobre o Norte e Nordeste brasileiro”,

organizado pela Fundação Joaquim Nabuco (FUNDAJ). Atualmente, por conta de suas várias e relevantes publicações que refletem acerca do Nordeste brasileiro, Albuquerque jr. se tornou uma das principais referências no assunto.

Nos chama atenção o fato de que, no seu texto, Albuquerque Jr. (2011) não fala de João do Vale, nem o cita como um dos construtores da música/sonoridade nordestina. Acredito que isso se deva ao fato de que o compositor maranhense demonstra uma perspectiva distinta da visão de outros artistas nordestinos, como Luiz Gonzaga, por exemplo, resistindo inclusive às categorias “saudade” e “revolta”, propostas pelo historiador.

Conforme já foi dito, ao longo do século XX, foram construídas variadas imagens e discursos acerca do Nordeste brasileiro, que passaram a descrever o espaço regional como historicamente estagnado, estanque, com identidade fixa, como se a realidade do lugar e de seus habitantes fosse imutável. Cada um desses constructos foi criado a partir das intenções de uma pessoa, ou grupo de pessoas, evidenciando algumas características presentes na região, sendo, porém, difundidos como se remetessem ao todo regional.

Várias destas características como a fome, a pobreza e até mesmo a seca, tendo em vista que o semiárido abrange parte do Estado de Minas Gerais, não são exclusivas do território que atualmente é denominado Nordeste. Contudo, estes discursos e imagens – após sua reiteração constante por variados agentes sociais em veículos como romances, jornais, rádio, TV, filmes, canções, etc. – passaram a ser aceitas como parte de uma certa identidade nordestina.

Roy Wagner (2010, p. 9) afirma que “a ideia de que o homem inventa suas próprias realidades não é nova; pode ser encontrada em filosofias diversas [...], assim como em muitos outros sistemas de pensamento bem menos formalizados”. Segundo o autor de “A invenção da cultura”, uma “cultura” não surge espontaneamente e nem pode ser entendida como algo natural tendo em vista que não está inscrita na natureza. Não é algo que existe desde sempre. Ela é fruto da ação do homem em um determinado contexto histórico-social que permite, possibilita e/ou promove sua construção.

Partindo desse pensamento, compreende-se que o homem age na perspectiva de moldar, adaptar e criar sua maneira de viver, de ser e de estar no mundo. Dessa forma, e por extensão, ele também inventa sua maneira de organizar, entender e conceber este mesmo mundo. Em suma, o termo invenção não implicaria necessariamente em algo ruim ou negativo, posto que as “culturas” seriam “inventadas” para dar sentido à existência humana. Porém, podemos afirmar que a forma como ocorreu a construção do ideário hegemônico sobre o Nordeste é perpassada por um imaginário dentro do qual a visão geral é negativa, mesmo que vários desses pontos possam ser considerados positivos.

Sobre o termo invenção, Albuquerque Jr. (2020) argumenta que a palavra pode ser aplicada no contexto espacial-geográfico com o sentido e o propósito de desnaturalizar a divisão regional, já que há uma tendência em se acreditar que os recortes espaciais são naturais e/ou predeterminados pela natureza. O historiador acrescenta a dimensão da agência humana na organização dos recortes espaciais, sobre o fato de que estes recortes são construídos pelos homens ao longo do tempo e da história, não sendo, portanto, resultado de algum fenômeno “natural” ou de algo inscrito na natureza. Embora sejam utilizados determinados aspectos geográficos para demarcar ou delimitar fronteiras, como rios, montanhas, clima, vegetação, estas fronteiras são definidas por homens. Em outras palavras, os atributos físicos ou geográficos de um local não são demarcações para a separação de cidades, estados, regiões ou países, apesar de poderem ser utilizadas para isso. Além disso, a ideia de invenção de uma região nos conduz a pensar que os espaços se constituem como construções sociais, políticas, culturais, e que estes espaços são muito mais do que as fronteiras estabelecidas por convenções.

O historiador complementa dizendo que:

O Nordeste não é um fato inerte na natureza. Não está dado desde sempre. Os recortes geográficos, as regiões são fatos humanos, são pedaços de história, magma de enfrentamentos que se cristalizaram, são ilusórios ancoradouros da lava da luta social que um dia veio à tona e escorreu sobre este território. O Nordeste é uma espacialidade fundada historicamente, originada por uma tradição de pensamento, uma imagística e textos que lhe deram realidade e presença (ALBUQUERQUE Jr., 2011, p. 78).

É dessa maneira que, segundo Moraes (2009, p. 78), “a história regional e seus significados sociais impõem essas imagens identitárias nordestinas como uma veracidade”. Porém, ao contrário do posicionamento do discurso regionalista, a identidade se constitui como uma “celebração móvel”, construída histórica e socialmente, não sendo um atributo biológico ou natural.

Contribuindo para esta discussão, Hall (2001, p. 13) pondera que um sujeito é “composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não-resolvidas”. O estudioso chega a acreditar na existência de “múltiplas identidades”, posto que a “identidade [individual ou social] não é essência”, não é inata e nem homogênea, mas sim uma “construção”⁵.

Outro ponto a ser destacado é que a criação imagético-discursiva do Nordeste foi sendo

⁵ É importante lembrar que, em finais do século XIX e nas primeiras décadas do século XX, muito se pensava, especialmente no âmbito das linhas positivistas do pensamento antropológico/histórico/sociológico, que os caracteres humanos, e também culturais, poderiam ser determinados naturalmente/biologicamente.

forjada ao longo do desenvolvimento da concepção de modernidade. Baseado em estudos de historiadores da chamada Nova História, e particularmente em Michel Foucault, Albuquerque Jr. (2011) buscou demonstrar que a produção cultural criadora de um conceito de Nordeste não pode ser explicada apenas pelo viés econômico ou político, tendo em vista que resultam de um processo histórico, criador de um espaço social e afetivo, desenvolvido ao longo de várias décadas e moldado por diferentes discursos que conferiram atributos morais, culturais e simbólicos. A partir daí, o estudioso divide as produções imagético-discursivas sobre o Nordeste em dois grandes grupos principais: 1- O que constrói a ideia de um Nordeste “espaço da saudade” e 2- O que cria um Nordeste “território da revolta”.

Sobre o Nordeste “espaço da saudade”, Albuquerque Jr. (2011, p. 46-47) afirma que várias foram as obras sociológicas e artísticas de filhos da tal “elite regional”, “desterritorializada”, que se esforçaram em “criar novos territórios existenciais e sociais, capazes de resgatar o passado de glória da região, o fausto da casa-grande, a ‘docilidade’ da senzala, a ‘paz e estabilidade’ do Império”. Dentre elas, o estudioso destaca: as obras sociológicas de Gilberto Freyre (como *Nordeste*); os romances de José Américo de Almeida (*A bagaceira*), José Lins do Rego (*Menino de engenho* e *Fogo morto*), Rachel de Queiroz (*O quinze*); além de pinturas de Cícero Dias e Lula Cardoso Ayres.

A partir do trabalho dos referidos artistas, “o Nordeste é gestado como espaço da saudade dos tempos de glória, saudades do engenho, da sinhá, do sinhô, da Nega Fulo, do sertão e do sertanejo puro e natural, força telúrica da região” (ALBUQUERQUE Jr., 2011, p. 47).

Várias dessas obras passaram a referir-se ao Nordeste com uma conotação nostálgica, retratando a região como um lugar de um passado idílico, espaço que estava sendo transformado “contra a vontade” pelo avanço do “trator” da modernidade e pela paisagem urbano-industrial. Segundo o historiador, essas produções teriam sido profundamente influenciadas por circunstâncias históricas específicas que desempenharam um papel crucial na trajetória política e econômica do Brasil, dentre elas: o declínio das antigas oligarquias do Norte/Nordeste, em particular a elite açucareira, e a ascensão das burguesias do Sul/Sudeste, especialmente a elite cafeeira paulista. O estudioso aponta que o declínio das oligarquias agrárias do Nordeste, que resultou em uma crise dos códigos culturais da região, fez com que as elites locais sentissem a necessidade de se afirmar diante do crescimento político e econômico do Sudeste. Naquela conjuntura, o antagonismo político-econômico regional rapidamente se estendeu do plano político para o plano cultural, estabelecendo um embate entre tradição e modernidade.

Diante daquele contexto, para se contrapor à região em ascensão, intelectuais e artistas nordestinos começaram a compor uma ideia de Nordeste permeada de lirismo e saudade,

valorizando a tradição de um passado rural pré-capitalista. Visão que, segundo o historiador, foi moldada inicialmente pelo Movimento Tradicionalista de Recife e pela obra sociológica/antropológica de Gilberto Freyre, figura que desempenhou um papel fundamental na concepção do Nordeste. A princípio, essa concepção saudosista circulava somente entre um grupo restrito formado por elites intelectuais, políticas e artísticas, no entanto, logo conseguiu influenciar significativamente as produções culturais e artísticas posteriores.

Ainda sobre esse assunto, Albuquerque Jr. (2011, p. 172) acrescenta que:

O Nordeste foi construído como o espaço da saudade, do passado, não apenas por aqueles filhos de famílias tradicionais e seus descendentes que acabaram entrando em declínio com as transformações históricas, ocorridas neste espaço, desde o final do século passado. Ele é também o espaço da saudade para milhares de homens pobres, do campo, que foram obrigados a deixar seu local de nascimento, suas terras, para migrar em direção ao Sul, notadamente, São Paulo e Rio de Janeiro, para onde iam em busca de empregos, na pujante agricultura comercial, mas, sobretudo, no parque industrial que, a partir da Primeira Guerra, se desenvolve aceleradamente.

Naquele momento histórico, em que as preocupações com o nacional e com o popular redefiniam as produções culturais e artísticas, e que se buscava uma musicalidade que remetesse à identidade nacional de um “povo brasileiro” em contraposição às sonoridades importadas, era escolhida a música rural e/ou regional como representativa de uma música nacional. Assim, “uma música modalista como aquelas produzidas pelos cegos de feira no Nordeste, que, embora fosse ligada remotamente aos cantos gregorianos europeus, era vista como uma manifestação musical autêntica do país” (ALBUQUERQUE Jr., 2011, p. 173).

Contudo, conforme mencionado, nota-se que na parte que Albuquerque Jr. fala da música no Nordeste, ele não menciona João do Vale. Fala somente de Luiz Gonzaga como um representante/criador de uma música nordestina, relacionando-a com um Nordeste “espaço da saudade”. É muito provável que isto se deva ao fato de que João do Vale não se “encaixa” no problema estudado pelo autor, tendo em vista que ele é um compositor que articula diferentes tendências e estilos poético-musicais, além de ter uma abordagem regional diferente da desenvolvida por Luiz Gonzaga.

Por outro lado, Albuquerque Jr. (2011) também propõe que a construção do Nordeste como um “território da revolta” teria contado com a participação daqueles que cresceram durante o surgimento de uma sociedade burguesa-industrial, testemunhando o surgimento da classe média no país, fatores que desempenharam um papel importante na disseminação de correntes de pensamento crítico, como o marxismo.

Dentre os autores que trazem representações desse Nordeste “às avessas”, o estudioso cita Jorge Amado, Graciliano Ramos, Cândido Portinari, João Cabral de Melo Neto e os filmes do chamado Cinema Novo, com destaque para as produções de Glauber Rocha (em especial, *Deus e o diabo na terra do sol*).

Na construção de um novo pensamento sobre a região, não se vislumbrava mais uma volta ao passado, mas se olhava para o futuro. O “novo” Nordeste passava a ser desenhado a partir de ideais “esquerdistas”, caracterizado por produções que denunciavam a predominância de situações de miséria e injustiça no espaço nordestino. O espaço passava a ser definido como lugar de reação e de transformação revolucionária da sociedade. Na concepção de Albuquerque Jr., alguns dos fatores que possibilitaram ou promoveram essa mudança paradigmática foram principalmente o crescimento urbano, que já era perceptível em algumas cidades nordestinas, a ascensão/consolidação de uma classe média e a difusão de correntes de pensamento crítico, principalmente o marxismo.

Nesse mesmo sentido, Silveira (2007, p. 92) concorda com a ideia de que o marxismo encontrou ressonância tanto entre a classe média em formação quanto entre os descendentes da antiga elite tradicionalista patriarcal (grandes latifundiários, donos de engenhos e usinas). Para estes últimos, o marxismo representava uma alternativa revolucionária que buscava estabelecer um novo território no futuro, em resposta ao desconforto causado pelas transformações da modernidade. No entanto, é importante notar que nem todos os intelectuais e artistas nordestinos aderiram ao marxismo como a única solução para o Brasil ou para a região. Alguns também enxergavam no enfoque revolucionário a oportunidade de estabelecer uma nova sociedade burguesa.

Sabe-se que João do Vale, principalmente na década de 1960, se aproximou da estética musical considerada engajada ou “de protesto”. Porém, coerentemente, Albuquerque Jr. também não cita o cancionista como representante de um Nordeste “território da revolta”. É possível que o historiador tenha percebido a complexidade e a singularidade que envolve o conjunto da obra do compositor maranhense.

Na conclusão de seu livro, Albuquerque Jr. (2011) aponta que tanto a perspectiva do Nordeste como um “espaço da saudade” quanto como “território da revolta”, visões aparentemente contraditórias, estão intrinsecamente ligadas à busca pela construção de identidades que mascaram certos mecanismos de dominação e poder. Ambas pensam o Nordeste como uma entidade pronta, na tentativa de mascarar a região enquanto construção histórica, na qual se cruzaram diversas temporalidades e espacialidades, cujos mais variados elementos culturais, desde eruditos a populares, foram controlados por categorias identitárias

tais como “memória, caráter, alma, espírito, essência” (ALBUQUERQUE Jr., 2011, p. 143).

Existem outras perspectivas em relação à ideia de “invenção do Nordeste”. Um exemplo disso são os estudos realizados por Humberto Hermenegildo de Araújo no campo da Literatura. No texto intitulado “A tradição do regionalismo na literatura brasileira: do pitoresco à realização inventiva”, o estudioso, com base em “Formação da literatura brasileira” de Antonio Candido, argumenta que a teoria da literatura brasileira surgiu da apreciação da expressão local e do sentimento do exótico, dois aspectos considerados impulsionadores de uma tendência literária específica: o regionalismo.

Conforme observado por Araújo (2008, p. 120), o regionalismo desempenhou um papel importante em pelo menos dois momentos cruciais da literatura brasileira: o Romantismo e o Modernismo. No entanto, o autor destaca a complexidade, as peculiaridades e as contradições associadas ao regionalismo específico da região geográfica que se tornou conhecida como Nordeste. Segundo ele, “a perspectiva regionalista não aparece de maneira uniforme ao longo da história da literatura brasileira”, sobrevivendo como uma tendência alimentada pela tensão dialética entre o local e o universal (ARAÚJO, 2008, p. 123).

Partindo dessa discussão, percebe-se ser bastante arriscado criar categorias para classificar todas as obras, ou mesmo um conjunto delas, devido à pluralidade de significados de cada uma. Esse pensamento pode ser transposto ao âmbito musical. Os elementos sonoros, verbais, interpretativos e estéticos de uma canção podem contribuir para o desenvolvimento de uma compreensão específica, mas também complexa e multifacetada, da criação musical. Nesta perspectiva, ao analisar canções de João do Vale, reflito acerca da construção identitária regional do cancionista, adotando uma abordagem que parte prioritariamente da observação empírica do objeto, em vez de tentar utilizar categorias pré-estabelecidas.

A seguir, discuto sobre o processo de divisão regional do Brasil que culminou na década de 1940 – época em que ainda vigorava o período ditatorial de Getúlio Vargas chamado de Estado Novo ou Terceira República Brasileira (1937-1945) – que consistiu na separação do território brasileiro em áreas menores, em regiões. Inicialmente, a ideia da organização/divisão do espaço geográfico brasileiro seria reunir as regiões levando em consideração um certo número de características que singularizasse cada uma delas (COELHO, 1996).

1.3 Várias propostas para a divisão regional do Brasil

João do Vale não esteve envolvido, e nem poderia estar, no processo que resultou na divisão do Brasil em regiões. Ele chegou ao Rio apenas no final do ano de 1950. Os eventos

históricos discutidos neste ponto da tese aconteceram anos antes de João se tornar compositor reconhecido nacionalmente.

As sucessivas transformações ocorridas no Brasil nas primeiras décadas do século XX tornaram cada vez mais urgente a ideia de se pensar e pôr em prática a construção da nação. O cenário se fazia complexo e multifacetado. Os canaviais e algodoais, dentre outros aspectos, passaram a conviver com as modernizações implementadas na área das comunicações e dos transportes. As formas de sociabilidade tradicional passam a dar lugar para novos modelos de sociabilidades, especialmente no campo econômico e cultural. Com o advento da industrialização, o processo relativamente acelerado de urbanização, a imigração em massa para as grandes capitais, o fim da escravidão, o Centro-Sul (São Paulo em especial) vai paulatinamente se diferenciando do restante do país. O modernismo, com sua nova sensibilidade artística e cultural, passa a formular códigos geradores de novas concepções acerca da sociedade brasileira. Em contraposição aos avanços do Sul, o antigo Norte amarga um período de crise acentuada, principalmente no que diz respeito à instalação de uma situação de dependência econômica e de submissão política (ALBUQUERQUE Jr., 2011, p. 51-52).

A concretização do primeiro projeto de divisão regional do Brasil se relaciona com um ideário nacionalista que se consolidou durante o período da Segunda Guerra Mundial, no período do chamado Estado Novo. Um projeto que ganhou grande consistência durante as décadas de 1930 a 1940 que teve consequências de longo alcance. A divisão regional brasileira acabou sendo uma ferramenta estratégica essencial que serviria para facilitar o planejamento regional, contribuindo ao propósito do governo de promover uma certa “integração nacional”.

Conseqüentemente, o processo de invenção do Nordeste, assim como das demais regiões, não se resumiu ao desejo de organizar o país para um melhor gerenciamento de suas potencialidades, ele fez parte de um projeto maior de invenção da nação implementado pelos governantes, intelectuais, artistas que intencionavam forjar uma “unidade nacional” partindo da criação de uma “identidade nacional”.

Sobre esse assunto, Albuquerque Jr. (2011, p. 60) dispõe que:

A década de vinte é a culminância da emergência de um novo regionalismo, que extrapola as fronteiras dos Estados, que busca o agrupamento em torno de um espaço maior, diante de todas as mudanças que estavam destruindo as espacialidades tradicionais. O convívio tranquilo entre olho e espaço era profundamente transtornado e transformado pelo crescente advento dos artifícios mecânicos. O espaço perdia cada vez mais sua dimensão natural, geográfica, para se tornar uma dimensão histórica, artificial, construída pelo homem. As cidades em crescimento acelerado, a rapidez dos transportes e das comunicações, o trabalho realizado em meios artificiais acelerava esta “desnaturalização” do espaço. O equilíbrio natural do meio é quebrado. Nas

metrópoles se misturavam épocas, classes, sentimentos e costumes locais os mais diversos. Os espaços pareciam se partir em mil pedaços, a geografia entrar em ruínas. O real parecia se decompor em mil planos que precisavam ser novamente ordenados por homens atônitos. Para isso de nada valiam as experiências acumuladas, pois tudo na cidade era novo, era chocante.

Se fazia necessário e urgente o repensar do espaço (ou dos espaços) do país. Assim, a primeira divisão regional brasileira foi institucionalizada no ano de 1942, durante o governo de Getúlio Vargas que vigorou no Brasil entre os anos de 1937 a 1945. Essa organização do território do país ficou sob a responsabilidade do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), órgão que nasceu a partir da criação do Instituto Nacional de Estatística (INE), em 1934, e do Conselho Nacional de Geografia (CNG), em 1937.

Segundo o IBGE (2017, p. 61):

Na década de 1940, impunha-se, desse modo, a necessidade de adoção de uma única divisão territorial tanto para fins de divulgação das informações estatísticas produzidas pelo Conselho Nacional de Estatística - CNE, do IBGE, como para fins de ensino da Geografia no País, fazendo com que houvesse a preocupação, inclusive, em articular os diferentes níveis de divisão regional em Grandes Regiões, Regiões e Sub-Regiões com os níveis educacionais. Nesse contexto, a normatização da primeira proposta oficial de Divisão Regional realizada pelo CNG remonta à Resolução n. 72, de 14.07.1941, estabelecida por esse Conselho, que fixou o quadro de Divisão Regional do Brasil, para fins práticos, dividindo o País em cinco Grandes Regiões, além de promover a sua adoção pela Estatística Brasileira (CONSELHO NACIONAL DE GEOGRAFIA, 1942a).

Porém, antes da criação do IBGE, houveram várias propostas de divisão do Brasil em regiões, formuladas por personalidades que se dedicaram à questão: **1- André Rebouças**, em 1889, propôs a divisão do país em dez regiões: Zona Amazônica (AM, PA), Zona do Parnaíba (MA, PI), Zona do Ceará (CE), Zona do Paraíba do Norte (RN, PB, PE, AL), Zona do São Francisco (SE, BA), Zona do Paraíba do Sul (ES, RJ, SP, DF), Zona do Paraná (PR, SC), Zona do Uruguai (RS), Zona Auro-Ferífera (MG), Zona Central (GO, MT); **2- Élisée Reclus**, em 1893, propôs a divisão do país em oito regiões: Amazônia (AM e PA), Vertente do Tocantins (GO), Costa Equatorial (estados nordestinos do MA a AL), Bacia do São Francisco e Vertente Oriental dos Planaltos (SE, BA, ES e MG), Bacia do Paraíba (RJ e DF), Vertente do Paraná e contravertente Oceânica (SP, PR e SC), Vertente do Uruguai e Litoral adjacente (RS), Mato Grosso; **3- Said ali**, em 1905, propôs a divisão do país em cinco regiões: Brasil Setentrional (AC, AM, PA), Brasil Norte-Oriental (MA, PI, CE, RN, PB, PE, AL), Brasil Oriental (SE, BA, ES, MG, RJ, SP, DF), Brasil Meridional (PR, SC, RS), Brasil Central (GO, MT); **4- Delgado de Carvalho**, em 1913, propôs a divisão do país em cinco regiões de maneira muito próxima a

Said: Brasil Setentrional ou Amazônico (AM, AC, PA), Brasil Norte-Oriental (MA, PI, CE, RN, PB, PE, AL), Brasil Oriental (SE, BA, ES, MG, RJ, DF), Brasil Meridional (SP, PR, SC, RS), Brasil Central (GO, MT); **5- Pe. Geraldo Pauwels**, em 1926, propôs a divisão do país em seis regiões: Amazônia (AC, AM, PA, parte dos estados do MA, GO e MT), Região das caatingas (CE, RN, PB, PE, AL, SE, BA, MG), Planalto meridional (GO, MG, SP, PR SC e parte dos estados de MT), Litoral (todo a extensão do litoral brasileiro do RN a RS), Região uruguaio-brasileira (parte do RS, se estendendo até o Uruguai), Planície do Alto Paraguai ou Grão Chaco Brasileiro (parte do MT até a Bolívia); **6- Pierre Denis**, em 1927, propôs a divisão do país em seis regiões: Amazônia (AC, AM, PA), Nordeste (MA, PI, CE, RN, PB, PE, AL, SE, nordeste e recôncavo da BA), Planalto Oriental MG e maior parte da BA), Planalto Meridional (SP, PR, SC, RS), Planalto Central (GO, MT), Costa Atlântica (RJ, DF, ES, sul da BA); **7- Betim Pais Leme**, em 1937, propôs a divisão do país em sete regiões: Zona de sedimentação (AC, AM, PA), Zona intermediária (MA e PI), Zona estabilizada por peneplanização (CE, RN, PB, PE E AL), Zona intermediária (SE e BA), Zona de reajustamento isostático atual (MG, ES, RJ e DF), Zona estabilizada (SP, PR, SC e RS), Zona de Erosão (GO e MT) (ROCHA e OLIVEIRA, 2011, p. 17).

Segundo Fabio Betioli Contel (2014, p. 3), a mais importante entre as propostas mencionadas foi a de Delgado de Carvalho, de 1913, que se baseava no conceito de “‘região natural’ como elemento central do estabelecimento dos limites regionais internos do Brasil”. O destaque desta proposta se deve à influência que seu proponente tinha sobre Fabio Macedo Soares Guimarães, chefe da Divisão de Geografia do Conselho Nacional de Geografia do IBGE no início da década de 1940. Na concepção de Delgado de Carvalho (1944, p. 16), a “região natural” seria determinada por sua “homogeneidade” no que tange ao aspecto físico, em especial ao que diz respeito ao relevo, clima e vegetação, amenizando ou deixando de lado a relevância dos aspectos humanos e econômicos de uma determinada área.

Para o IBGE, as características do meio físico se tornaram aspectos essenciais para o desenvolvimento de sua proposta de divisão do país em “Zonas Fisiográficas”. Na década de 1940, “se tornava necessário o aprofundamento do conhecimento do Território Nacional”, tendo como base para isso a noção de “região natural na compreensão do espaço geográfico, em um momento em que a questão regional ainda se confundia, em grande parte, com as diferenças existentes no quadro natural” (IBGE, 2017, p. 62-63). Dessa maneira:

A divisão natural do espaço geográfico apoiava-se na premissa de que uma divisão regional deveria ter caráter duradouro, seguindo a concepção clássica da Geografia Determinista baseada na hipótese de que os atributos naturais

seriam os únicos capazes de definir uma região segundo características fixas, isto é, que não variavam ao longo do tempo, como os fatores humanos (IBGE, 2017, p. 63).

A partir dessa visão, a divisão do Brasil em cinco “Grandes Regiões”, caracterizava-se "pela dominância de um certo número de traços naturais comuns, que as tornaram bem distintas umas das outras" (ATLAS NACIONAL DO BRASIL, 1966, p. 14). Predominava a ideia de que as regiões deveriam ser “identificadas por apresentarem características homogêneas quanto aos aspectos do meio físico” (IBGE, 2017, p. 63).

De acordo com Eli Alves Penha (1993, p. 05), a questão da divisão territorial do país em regiões era o principal foco do Governo no período do Estado Novo a partir do objetivo de estabelecer uma “coesão nacional”. Sobre este aspecto, Contel (2014, p. 02) argumenta que:

Dadas as constantes revoltas e insurgências de caráter regionalista ocorridas tanto no Brasil Império, como nas primeiras décadas do Brasil Republicano, cria-se a necessidade de conhecimento sistematizado do território, do litoral e do interior, seja em seus aspectos demográficos, produtivos, de infraestruturas, organização social e de suas bases fisiográficas. Era necessária a produção de informações fidedignas sobre o espaço nacional, tanto para efeito do agrupamento coerente das estatísticas, quanto para ser “adotada oficialmente no ensino de geografia nas escolas do país” (Perides, 1992, p. 16). Para Vera Abrantes (2007, p. 5), “o governo estava buscando respostas seguras e uniformes a uma série de questões recorrentes na história do país. Como era o Brasil? Quantos e quem eram os brasileiros? Onde estavam localizados e como viviam?”

Voltando um pouco atrás, sobre a atuação dos órgãos do Governo Federal entre os anos de 1938 a 1941, Rocha e Oliveira (2011, p. 38) dispõem as seguintes propostas de divisão territorial do Brasil em cinco regiões:

1- Proposta de Divisão Regional do Brasil em cinco regiões do Conselho Nacional de Estatística (CNE - 1938): Norte (AC, AM, PA, MA, PI); Nordeste (CE, RN, PB, PE, AL); Leste (SE, BA, ES); Centro-Oeste (MG, GO, MT); Sul (RJ, DF, SP, PR, SC, RS). **Critério:** posição geográfica.

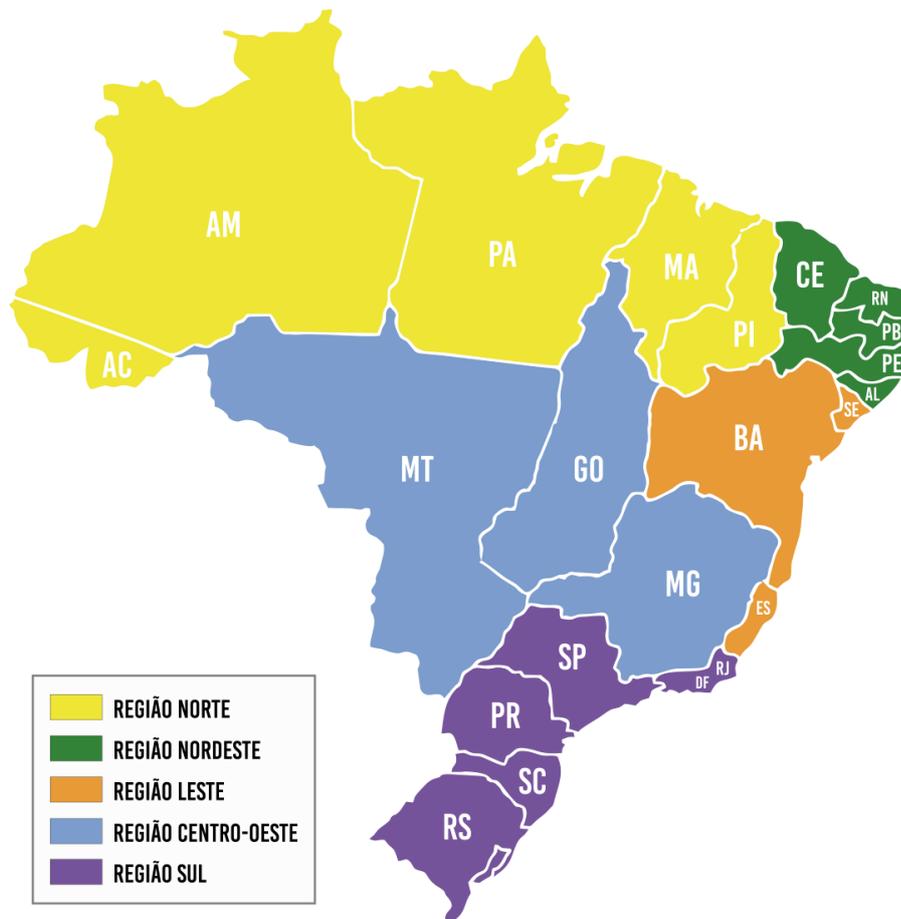


Figura 1: Mapa⁶ ilustrativo da proposta de Divisão Regional do CNE (1938).

⁶ Para a produção dos mapas ilustrativos desta tese, contamos com o auxílio do profissional em designer gráfico Antônio Carlos Colares do Amaral.

2- Proposta de Divisão Regional do Brasil em cinco regiões do Conselho Técnico de Economia e Finanças (CTEF - 1939): Norte (AC, AM, PA, MA, PI); Nordeste (CE, RN, PB, PE, AL, SE, BA); Sudeste (ES, RJ, DF, SP, MG); Centro-Oeste (GO, MT); Sul (PR, SC, RS).
Critério: elementos econômicos.

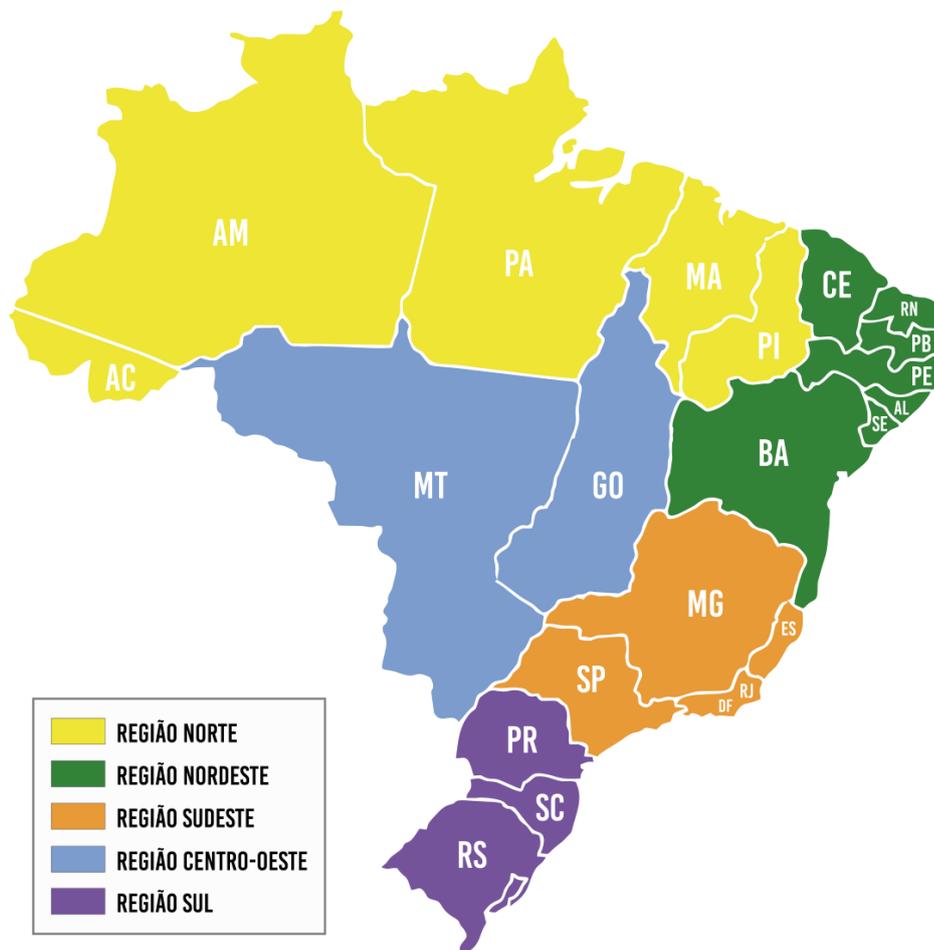


Figura 2: Mapa ilustrativo da proposta de Divisão Regional do CTEF (1939).

3- Proposta de Divisão Regional do Brasil – Conselho Nacional de Geografia (CNG - 1941): Norte (AC, AM, PA); Nordeste (MA, PI, CE, RN, PB, PE, AL); Leste (SE, BA, MG, ES, RJ, DF); Sul (SP, PR, SC, RS); Centro-Oeste (GO, MT). **Critério:** elementos naturais.

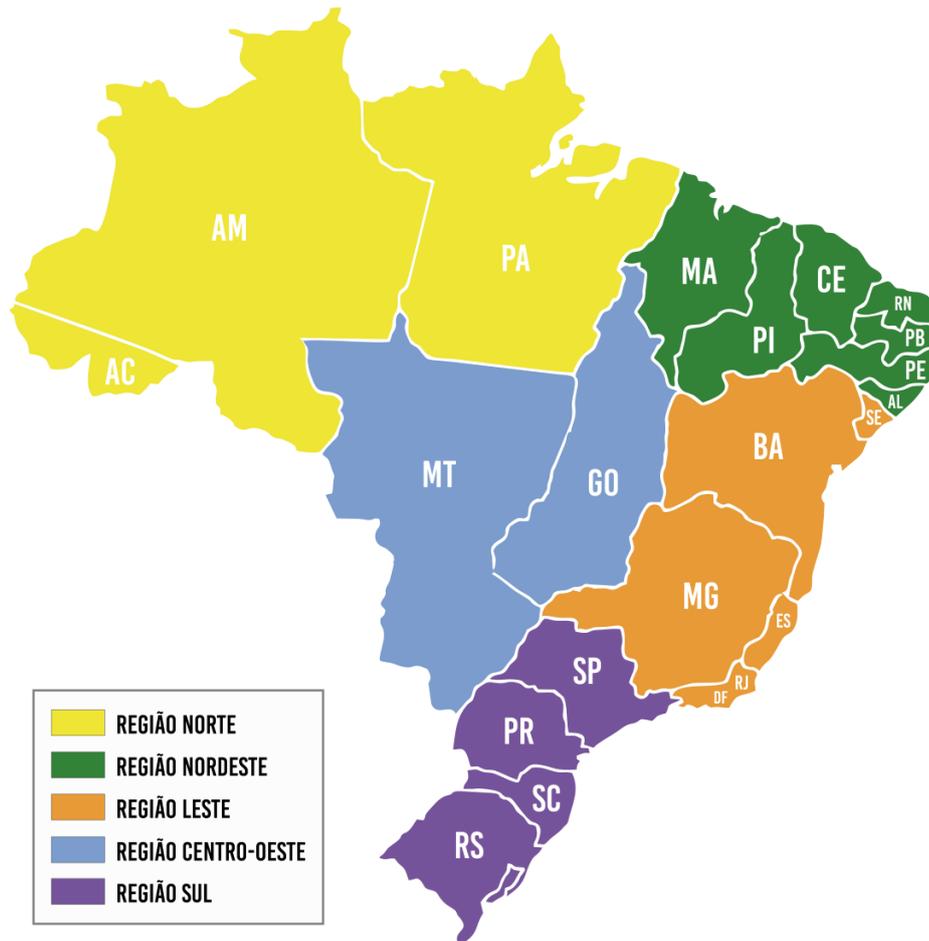


Figura 3: Mapa ilustrativo da proposta de Divisão Regional do CNG (1941).

As diferenças principais entre estas propostas consistem na configuração dos estados que compõem as regiões. No que diz respeito à região Nordeste dois dos casos mais relevantes destas três propostas é que os estados do Maranhão e do Piauí só passaram a fazer parte da referida região na última proposta do CNG, sendo componentes do Norte nas duas primeiras.

A partir da década de 1940, o IBGE passou a ser encarregado de elaborar e revisar constantemente suas propostas de regionalização do país em consonância com as ações e os planejamentos do Governo Federal. Dessa forma, segundo o IBGE (2017, p. 13):

Os estudos relativos à Divisão Regional do Brasil empreendidos pelo IBGE não só respondem aos diferentes contextos históricos de sua formulação, como também se debatem, continuamente, entre a necessidade de estabelecer divisões, segundo critérios gerais de fundamento científico-geográfico, e o atendimento às “conveniências práticas” fixadas pela obediência à divisão político-administrativa do Território Nacional (CONSELHO NACIONAL DE GEOGRAFIA, 1942b, p. 221).

O contexto político-institucional, especialmente das décadas de 1930 e 1940, no qual ocorrem as primeiras discussões oficiais acerca da reorganização geográfica do país, era propício à elaboração de uma proposta de divisão do Brasil em regiões. A partir de então, ao longo do século XX foram construídas e implementadas, cada uma a seu tempo, três importantes propostas de divisão regional do Brasil pelos geógrafos do IBGE: 1 – Zonas Fisiográficas, da década de 1940, e suas revisões; 2- Microrregiões Homogêneas, de 1968; e 3- Mesorregiões e Microrregiões Geográficas, de 1989.

O fato é que, no ano de 1942, foi aprovada a primeira divisão oficial do Brasil composta por cinco grandes regiões, tendo como base os estudos realizados anteriormente pelo CNG: Norte, Nordeste, Leste, Sul e Centro-Oeste. E, ao longo dos anos, e após várias mudanças desencadeadas a partir de estudos e análises, se chegou à configuração regional atual institucionalizada em 24 de novembro do ano de 1970 por meio da publicação do Decreto nº 67.647 no Diário Oficial da União: Norte, Nordeste, Sudeste, Sul e Centro-Oeste.

As várias atualizações da divisão regional do Brasil desencadearam várias mudanças e, em 1988, foi estabelecida a configuração regional brasileira que permanece até os dias de hoje: Norte (AM, PA, AC, RR, RO e TO), Nordeste (MA, PI, CE, RN, PB, PE, AL, SE, BA), Sudeste (MG, ES, RJ e SP), Sul (PR, SC e RS) e Centro-Oeste (MT, MS, GO e o DF). Entre as mudanças significativas ocorridas na segunda metade do século XX: fusão dos estados da Guanabara e Rio de Janeiro no ano de 1974, com a transferência da Capital de Niterói para o Rio de Janeiro; criação do Estado do Mato Grosso do Sul (1977); elevação dos territórios do Acre (1962), Rondônia (1981) e Roraima (1988) à categoria de Estado; a criação do Estado do Tocantins (1988) e seu incremento na região Norte; anexação do antigo Território de Fernando de Noronha ao Estado de Pernambuco (1988), passando a ser Distrito do Estado de Pernambuco.

4- Proposta de Divisão Regional do Brasil – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE - 1942): Norte (AM, PA, AC, RR, RO e TO), Nordeste (MA, PI, CE, RN, PB, PE, AL, SE, BA), Sudeste (MG, ES, RJ e SP), Sul (PR, SC e RS) e Centro-Oeste (MT, MS, GO e o DF).

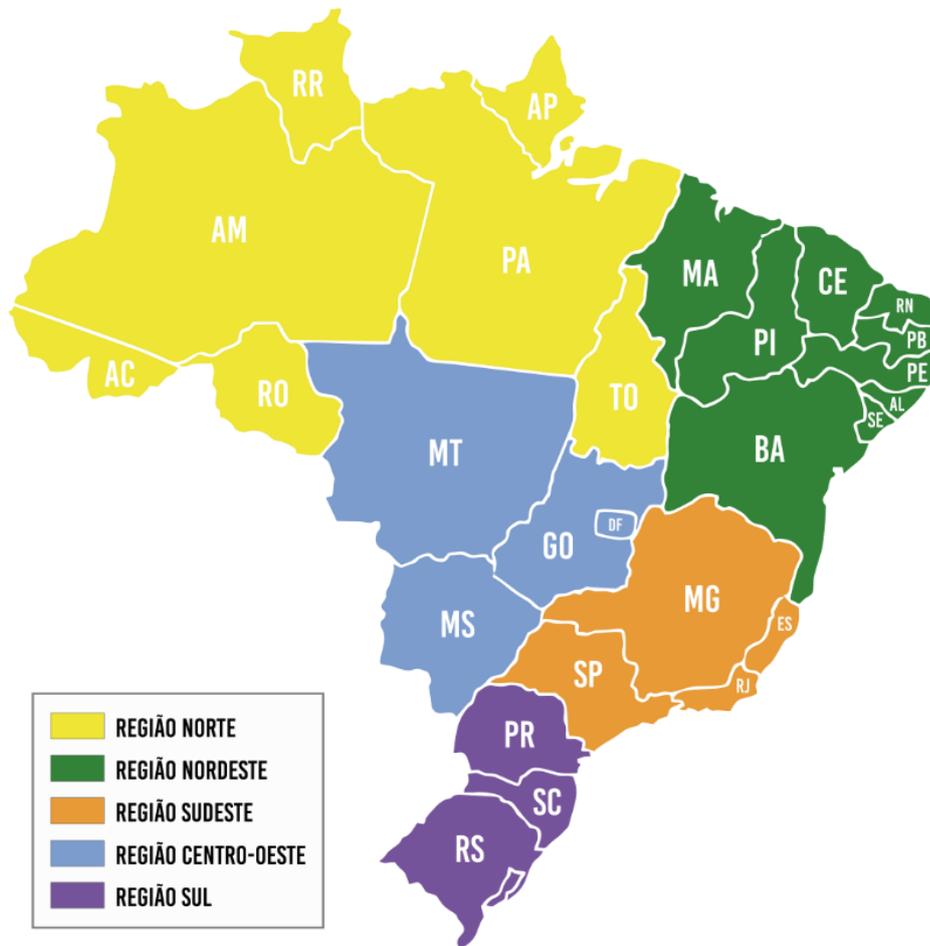


Figura 4: Mapa ilustrativo da proposta de Divisão Regional do IBGE (1988 até os dias atuais).

Tudo isso que foi discutido sobre a divisão do espaço brasileiro serviu para confirmar um desejo conjunto de intelectuais, políticos e personalidades brasileiras de organizar o território “nacional” e evidenciar a existência de várias propostas de divisão regional do país desde o final do século XIX. Estas propostas foram elaboradas e reelaboradas a partir do discurso de que essa tal divisão ou organização geográfica serviria ao propósito de melhorar o planejamento e gerenciamento do território brasileiro. Demonstrou-se assim que a regionalização não se trata, nem mesmo no âmbito geográfico, de algo já estabelecido de forma

cabal e imutável, mas sim um processo de construção histórica, passível de mudanças e transformações que podem ocorrer de acordo com delineamentos geográficos, políticos, governamentais e econômicos do Estado, em consonância com as várias esferas do planejamento e da administração pública do país.

Essas ideias podem ser reforçadas e iluminadas pelo pensamento de Milton Santos. Para ele, o espaço é um conjunto indissociável de sistemas, objetos e ações, e deve ser compreendido como um misto, um híbrido da condição social e física, onde se misturam relações sociais e materialidades. Na sua visão, o espaço é construído pela ação humana, pois é o ser humano que anima as formas espaciais conferindo-lhes conteúdo (SANTOS, 2006, p. 57-71).

No próximo tópico, discuto acerca da ideia da existência de uma perspectiva plural em relação ao Nordeste e seus habitantes, abordagem que foi adotada por João do Vale em suas composições.

1.4 Vários Nordestes

Carlos Garcia (2017, p. 7), autor de “O que é Nordeste brasileiro⁷”, afirmou que “quando se fala em Nordeste, vem imediatamente à lembrança a imagem de uma região de extrema miséria, sujeita a secas periódicas que dizimam os rebanhos e frustram as lavouras, provocando o êxodo e a morte por fome e sede”. Nesta citação, observam-se alguns dos “estereótipos” que passaram a ser associados ao Nordeste brasileiro: a seca e a devastação que ela pode causar, a extrema miséria, a migração dos nordestinos em busca de melhores condições de vida, a morte por fome e sede.

Garcia (2017, p. 7) acrescenta que a região Nordeste é associada a personagens como os coronéis, grandes proprietários de terras e ao fenômeno do “cangaço”, que tem como principais representantes Manoel Batista de Moraes (1875-1944), conhecido como Antônio Silvino, e Virgulino Ferreira da Silva (1897-1938), o Lampião.

O combate ao cangaceiro e o medo da revolta do pobre contra os latifundiários e contra o sistema são outros aspectos ressaltados pelo jornalista. Havia uma “sensação de fragilidade que tomava conta dos produtores tradicionais de açúcar e algodão”, um “medo da perda do domínio sobre o seu próprio espaço” (GARCIA, 2017, p. 7).

Esse medo de uma possível revolta do povo desassistido e desprivilegiado

⁷ Este livro, um dos trabalhos mais importantes de Carlos Garcia, faz parte da “Coleção Primeiros Passos”. Sua primeira versão foi lançada no ano de 1984 e, em 2017, foi atualizado para o formato *e-book*.

economicamente “levou a uma crescente preocupação em unir esforços, para combater as revoltas das camadas populares, advindas também das próprias mudanças na sociabilidade tradicional” (GARCIA, 2017, p. 84).

Além do cangaço e do coronelismo, as chamadas “revoltas messiânicas” também se constituíram como outro espaço de poder e de luta pela garantia da manutenção de uma mesma hierarquia de poderes e da “dominação tradicional” compostas pelos filhos dos grupos dominantes dos estados do Nordeste (ALBUQUERQUE Jr., 2011).

Porém, a utilização da religião como forma de conseguir prestígio e poder não ocorreu somente no território nordestino. Isso aconteceu também em outras regiões. Porém, a relação entre a ideia de fanatismo religioso com a região Nordeste se estabeleceu com muita força devido a acontecimentos como a “Guerra de Canudos”, por exemplo.

Para Bernardes (2007, p. 41), o termo Nordeste possui “significados já muito cristalizados que evocam uma série de imagens, tanto das suas características geográficas, quanto culturais, sociais e econômicas”. Entre os aspectos que marcam a região, o autor destaca o litoral, com suas praias e coqueirais, além da “paisagem mais seca do agreste, formada pelas cactáceas e seus tipos humanos, entre os quais sobressai o vaqueiro com sua vestimenta de couro e sua pele curtida pelo sol”. Bernardes sugere que tais imagens ou “aspectos da paisagem da região” estão presentes em escritos como *Os sertões* e *Vidas secas*, obras que, segundo o estudioso, “tiveram e continuam tendo uma profunda influência na formação de algumas imagens que impregnaram e impregnam as ideias associadas ao Nordeste”.

Na continuação de seu texto, Bernardes (2007, p. 41-42) faz um apanhado de imagens e enunciados que são corriqueiramente associados ao Nordeste: manifestações da cultura popular (maracatu, bumba-meu-boi, reisado, coco de roda, chegança, frevo, caboclinho, literatura de cordel, xilogravuras, rabequeiros, ciranda, pastoril); coronelismo; cangaço; formas “arcaicas” de relações pré-capitalistas; profunda dependência ou dominação política; lugar onde se misturam as imagens de um Nordeste preponderantemente rural ou “agrário-pastoril” e de um Nordeste pós-SUDENE (industrializado, com “polos agrícolas voltados para exportação de frutas”).

Essas imagens ou estereótipos são formadoras de algumas das identidades do Nordeste e do nordestino, construídas “numa teia de relações entre os de *fora* e os de *dentro* da região”. Noções que, na concepção de Bernardes, são “peças fundamentais na afirmação de interesses políticos, econômicos e de reconhecimento cultural” (BERNARDES, 2007, p. 42).

Sobre a noção de estereótipo, Albuquerque Jr. (2011, p. 30) comenta que:

O discurso da estereotipia é um discurso assertivo, repetitivo, é uma fala arrogante, uma linguagem que leva à estabilidade acrítica, é fruto de uma voz segura e autossuficiente que se arroga de dizer o que é o outro em poucas palavras. O estereótipo nasce de uma caracterização grosseira e indiscriminada do grupo estranho, em que as multiplicidades e diferenças individuais são apagadas, em nome de semelhanças superficiais do grupo. [...] o estereótipo não é apenas um olhar ou uma fala torta, mentirosa. O estereótipo é um olhar e uma fala produtiva, ele tem uma dimensão concreta, porque, além de lançar mão de matérias e formas de expressão do sublunar, ele se materializa ao ser subjetivado por quem é estereotipado, ao criar uma realidade para o que toma como objeto.

É importante destacar que grande parte dos estereótipos inventados sobre o Nordeste e sobre seus habitantes foram criados e são reiterados por parte dos próprios nordestinos⁸. A materialização dos estereótipos acaba revelando sua face maléfica ao ser a causa de discriminações, preconceitos e até mesmo cenas bárbaras de violência física contra os indivíduos discriminados.

Em contraponto a esse conjunto de invenções imagético-discursivas estereotipadas, muitas vezes divergentes, cujo discurso regionalista tentou homogeneizar com o propósito de forjar uma identidade nordestina, vários pesquisadores ponderaram sobre a existência não de um, mas de vários Nordeste. Nessa perspectiva, Freyre (2013, p. 40) admite que

há mais de dois Nordeste e não um, muito menos Norte maciço e único de que se fala tanto no Sul com exagero de simplificação. As especializações regionais de vida, de cultura e de tipo físico no Brasil estão ainda por ser traçadas debaixo de um critério rigoroso de ecologia ou sociologia regional, que corrija tais exageros e mostre que dentro da unidade essencial, que nos une, há diferenças, às vezes profundas.

A discussão sobre o regional, na perspectiva adotada pela presente tese, não deve estar balizada apenas em ser mais criterioso e/ou rigoroso, mas também em analisar que efeitos têm esses critérios, a quem beneficia, recuperando sua dimensão histórica e política. Dizer que há vários Nordeste é um bom começo para se combater os discursos estereotipados sobre a região e seus habitantes, mas, para ir mais a fundo, é necessário entender como, para que e para quem serviu ou ainda serve tais discursos.

Contribuindo para esta discussão, cabe aqui mencionar o pensamento de Roger Chartier. Para ele, os conjuntos de representações são formuladas a partir de hierarquias e jogos de poder inerentes às práticas sociais. Nessa perspectiva, estas representações, mesmo aspirando “à universalização de um diagnóstico fundado na razão, são sempre determinadas pelos interesses

⁸ Um exemplo recente foi o da advogada e maquiadora paraibana Juliette Freire, participante vencedora do *Big Brother Brasil 2021* que resolveu “encarnar a personagem nordestina” (ALBUQUERQUE Jr., 2021).

dos grupos que as forjam” (CHARTIER, 1990, p. 17). Baseado nessa premissa, conclui-se que as percepções do mundo que constituem os imaginários sociais não devem ser entendidas como discursos neutros, já que elas são capazes de produzir estratégias e práticas que tencionam a “legitimação” de determinadas escolhas.

Cabe refletir ainda que seria descuidado de minha parte generalizar um pensamento complexo e multifacetado como o de Freyre. A defesa que ele faz de uma cultura nordestina deve ser analisada a partir do contexto histórico, social, espacial, no qual esteve atuante. Nas décadas de 20 e 30, com a existência de teses de branqueamento, o brasileiro, em termos gerais, era muito associado ao atraso e à falta de civilidade. O pensador, no seu livro “Casa Grande e Senzala” ([1933] 2003), uma de suas produções mais importantes, questiona esse pensamento preconceituoso em torno do brasileiro e propõe uma interpretação positiva da miscigenação. Na minha visão, o regionalismo freyreano não deve ser aceito como algo tão estreito e pitoresco como é descrito muitas vezes. Ele defendia que o ingresso do Nordeste no ritmo da modernidade deveria ocorrer pela via do regionalismo. Em última análise, ele foi elaborador de uma resposta contundente ao cosmopolitismo paulista e à visão antropofágica de ideólogos do Modernismo de 1922, como Oswald e Mário de Andrade.

Talvez não seja tão essencial demarcar qualquer tipo de especialização regional. Nesse sentido, procurar por uma classificação de fora para dentro, do geral para o particular, é confundir os termos e repetir o erro.

Seguindo um direcionamento semelhante ao de Freyre, Garcia (2017, p. 7) escreveu que o Nordeste é “uma região de contrastes”. Para o autor, o Nordeste enquanto essência ou unidade homogênea não existe. Não há uniformidade entre os nove estados que compõem o território nordestino no que diz respeito ao clima, topografia, solo e nem de vegetação. O Nordeste não é todo sertão nem todo litoral, não é todo seco e nem todo úmido, não é todo deserto nem todo floresta. Quanto ao nordestino, este também é um personagem fictício, genérico, estereotipado: não é real, não tem nome e não existe enquanto indivíduo padrão. O que existe são dizeres e imagens sobre o Nordeste e sobre o nordestino que acabaram reiterando alguns estereótipos, criando assim um imaginário a respeito do lugar e de seus habitantes que passaram a ser divulgados por meio de artigos de jornais, romances, canções, pinturas, obras cinematográficas.

Talvez por conta dessa complexidade foi que Garcia defendeu a ideia da existência de várias realidades simultâneas neste lugar que passou a se denominar como Nordeste. Segundo ele, os vários Nordestes se confirmam nas diferentes “características climáticas, humanas e até culturais” (GARCIA, 2017, p. 7), presentes no conjunto dos estados que compõem a região. Comportamentos, como hábitos alimentares, modos de vida, jeitos de falar, andar e se vestir,

expressões utilizadas, assim como aspectos relacionados ao clima, topografia, tipos de solo, vegetação, etc., serviriam para demonstrar a pluralidade que abarca esta região permeada de inúmeros contrastes.

O jornalista ainda diz que “o Nordeste é um bolsão de pobreza, o maior do mundo, onde dois terços vivem em situação de extrema pobreza” (GARCIA, 2017, p. 7), porém, ele não informa de onde tirou esse dado. Apesar disso, o autor admite que o Nordeste não se resume à pobreza.

Segundo o escritor “existem até Nordeste ricos, pequenas ilhas de riqueza incrustadas num imenso mar de miséria” (GARCIA, 2017, p. 17). A partir do exposto, cabe questionar: “o que” ou “quais pessoas” constituiriam esse conjunto de “pequenas ilhas de riqueza”? Garcia não deixa isso claro. Além do mais, será que a situação de “extrema miséria” que o autor menciona é ocasionada exclusivamente pela natureza da região ou será que, para além das questões climáticas e/ou ambientais, outras causas, relacionadas especialmente com a agência humana, teriam incidido sobre a vida dos moradores desse tal Nordeste inóspito e devastado?

Para exemplificar como João do Vale evidencia o papel da ação do homem na construção de um determinado espaço sertanejo/nordestino, observemos a letra da canção *Sina de caboclo* (1958), composta por João em parceria com Jocastro Bezerra de Aquino:

Sina de caboclo

Composição: João do Vale e Jocastro Bezerra de Aquino

Eu sou um pobre caboclo / Ganho a vida na enxada
 O que eu colho é dividido / Com quem não prantô nada
 Se assim continuar / Vou deixar o meu sertão
 Mesmo os olho cheio d'água / E com dor no coração
 Vou pro Rio carregar massa / Com os pedreiro em construção
 Deus até tá ajudando / Tá chovendo no sertão
 Mas prantar pra dividir / Não faço mais isso não
 Quer ver eu bater enxada no chão / Com força e coragem, com satisfação?
 É só me dar terra pra ver como é / Eu planto feijão, arroz e café
 Vai ser bom pra mim e bom pra o dotô / 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 / Num faço mais isso não!

Em *Sina de caboclo*, o eu lírico se apresenta como um lavrador que já não quer mais compartilhar os frutos de seu trabalho com o latifundiário, grande proprietário de terra identificado como alguém que não contribuiu em nada para a plantação de grãos (como arroz, milho e feijão). Essa situação era comum entre meeiristas, que frequentemente tinham que trabalhar nas terras do latifundiário em troca apenas de um espaço para cultivar. Em contextos como os descritos na canção, o latifundiário não desempenhava nenhuma atividade, mas

mantinha o direito de ser o dono da terra.

Consciente da situação de exploração, o lavrador propunha uma parceria entre ele e o latifundiário. Caso essa colaboração não seja aceita, ele ameaça migrar para a cidade grande, mais especificamente para o Rio [de Janeiro], para trabalhar carregando massa para os pedreiros nas construções. Ele não deseja partir, pois está na época de chuva, ama sua terra e é um habilidoso lavrador. Contudo, considerando tudo o que estava acontecendo, o lavrador não aceita mais a ideia de plantar para dividir os frutos do seu trabalho com quem não o ajudou.

Sem dúvida, muitas pessoas enfrentaram circunstâncias semelhantes àquela retratada por João do Vale na canção *Sina de caboclo*. Quando não recebiam o devido apoio, essas pessoas partiam em busca de novas oportunidades em ambientes urbanos, onde se deparavam com outras formas de exploração, trabalhando nos canteiros de obras das construções nas grandes cidades. Esses processos migratórios, que se configuram como fenômenos bastante complexos, acabaram contribuindo para a transformação geográfica de variados contextos espaciais e humanos. Assim, a canção *Sina de caboclo* exemplifica uma das situações em que a agência humana pode influenciar na mudança/transformação de um espaço.

No próximo capítulo, esclareço alguns dos principais aspectos da trajetória de João do Vale que influenciaram suas escolhas pessoais, artísticas e musicais, contribuindo de forma decisiva na sua formação e consolidação como cancionista na cena local (carioca) e nacional. Os apontamentos do próximo trecho da tese servem de base para a análise geral do álbum “O poeta do povo” (1965) e também para as análises de cada uma das quatro canções elencadas para esta pesquisa.

2 JOÃO DO VALE: A TRAJETÓRIA DE UM ‘POETA DO POVO’

Meu nome é João Batista Vale. Pobre, no Maranhão, ou é Batista ou Ribamar. Eu saí Batista. Nasci na cidade de Pedreiras, rua da Golada. Modéstia à parte, a rua da Golada, hoje, chama 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 réis pra cima já vendi muita música. Acho que as que são mais conhecidas do povo são as músicas mais assim só pra divertir. Elas interessam mais aos cantores e às gravadoras. 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 pra viver (VALE, 1965).

Esta citação consta na contracapa do álbum “O poeta do povo” (1965). É a mesma apresentação que João do Vale costumava fazer nos primeiros atos do “Show Opinião”. No relato, constam informações pessoais e profissionais que nos permitem ter uma visão geral sobre o cancionista maranhense. No texto, o compositor expressa um sentimento de orgulho por sua cidade/estado de origem, enquanto brinca com sua situação de pobreza que justificaria a razão de seu nome ser Batista. Na citação, João também fala de seus dois feitos musicais: 1- Das músicas animadas e engraçadas, destinadas a entreter, e 2- Das composições menos conhecidas que abordam as várias dificuldades da vida presentes em sua terra.

Quanto ao jeito “bem humorado” de falar de assuntos sérios relacionados ao Nordeste, Albuquerque Jr., comentando sobre Luiz Gonzaga, reflete que:

Em vários momentos, a música de Gonzaga transmite uma visão bem-humorada da ‘vida matuta’, em que o próprio nordestino ri de si mesmo, se autodeprecia, assume o papel de bufão, embora este humor também vitime o homem da cidade e o sulista. Aliás, este tipo bufão nordestino rende, desde a década de quarenta, no rádio e no cinema, e desde a década de sessenta, na televisão, um dos tipos mais constantes nos programas e filmes de humor. Tipos montados sobre todos os estereótipos construídos em relação ao nordestino nas grandes cidades do Sul, onde o preconceito torna-se risível e, por isso mesmo, mais impregnante ainda. O nordestino passa a encarnar sozinho o estereótipo ligado ao ‘matuto’, ao jeca, gestado nas décadas anteriores (ALBUQUERQUE Jr., 2011, p. 181-182).

Uma das questões que motivou a presente pesquisa foi entender se João exaltou uma visão estereotipada do Nordeste e do nordestino em suas canções. De fato, João do Vale compôs várias canções com temas divertidos e descontraídos, incluindo *Pisa na fulô*, uma das obras analisadas mais adiante. Contudo, não cremos que esta canção exalte estereótipos ou diminua a região Nordeste perante o Sul do Brasil.

Este capítulo, que busca fornecer uma visão geral sobre o compositor, foi dividido em

seis tópicos: 2.1- Esboço biográfico de um artista “popular”; 2.2- João na cena carioca; 2.3- Alguns sentidos do “Show Opinião”; 2.4- O feitio composicional valeano; 2.5- Depois de 1964; e 2.6- O legado de João do Vale.

No tópico seguinte, abordo sobre aspectos importantes da vida do compositor.

2.1 Esboço biográfico de um artista “popular”

João Batista Vale, quinto filho de Cirilo Vale e Leovegilda Quadros, nasceu em 11 de outubro de 1933, na Rua da Golada, situada em Pedreiras, cidade do interior do Maranhão, estado que atualmente faz parte da região Nordeste.

Silva (1979, p. 11) descreve o lugar da seguinte maneira:

A região ocupa uma posição centralizada no Estado do Maranhão. A posição geográfica desta região é favorecida pela presença de recursos naturais abundantes: solos de razoável fertilidade, de relevo suave e levemente ondulado, florestas para a produção madeireira e extrativismo, clima equatorial com elevadas precipitações, rios perenes. Além disso, sua posição central, relativamente próxima à capital do Estado do Maranhão, é favorecida pelas facilidades de transporte e comunicação, sendo cortada, tanto no sentido norte-sul, como leste-oeste por dois eixos rodoviários federais, que lhe possibilitam as ligações diretas com o resto do Estado e do país. Suas características estão bem marcadas, por um lado mais amazônico pela bacia do Mearim e do outro, mais nordestino, pela bacia do Itapecuru.

Chama atenção a diferenciação do lado amazônico do lado “mais nordestino”: a que signos de Nordeste o autor se referia? Ele não deixa claro. O que se observa é que o lugar de origem do compositor não é um tal sertão inóspito, “esquecido de Deus”, seco e quente, como o descrito na canção *Asa branca* (1947), de Luiz Gonzaga (1912-1989), mais sim um território abundante de recursos, um “sertão molhado” que, ao longo do século XIX, teve sua economia baseada quase exclusivamente em três atividades: o plantio de cana-de-açúcar, a criação de gado e, principalmente, o cultivo de algodão (SILVA, 1979, P. 12-13).

O povoado Lago da Onça, onde João do Vale residiu até os cinco anos de idade, situava-se a seis quilômetros da cidade de Pedreiras. Anteriormente, duas gerações antes do compositor, essa região era uma extensa fazenda de cultivo de algodão chamada Saudade, pertencente ao alferes Ricardo Ferreira Vale (MARQUES, 2013, p. 17).

Segundo o biógrafo, aquela fazenda fora “cenário de jugo e escravidão” (MARQUES, 2013, p. 17). Ao longo do tempo, com a decadência dos preços do algodão, fato que levou muitos de seus cultivadores à falência, e também com a abolição da escravidão no Brasil, o

fazendeiro acabou tendo de doar suas terras aos ex-escravizados⁹ que moravam lá.

Por sua vez, o sobrenome “Vale”, assinado pelo “poeta do povo”, procedia de seu avô paterno Vergino Vale que (assim como outros homens negros da fazenda) o tinha herdado de Ricardo Vale, ainda no período da escravidão.



Imagem 1: foto de Vergino Vale, avô paterno de João do Vale. **Fonte:** Paschoal (2000, p. 20).

O biógrafo reflete que no tempo em que João nasceu tudo era diferente, os homens não eram mais propriedade de outros homens. O cultivo do arroz, milho, feijão, mandioca, serviam para o próprio sustento e ainda se ganhava dinheiro plantando e vendendo algodão. A iguaria não era mais considerada “o ouro branco” de tempos anteriores, mas ainda agregava um bom valor comercial. Na comunidade do Lago da Onça, apesar da pobreza (quase não se pegava em dinheiro), não havia fome. Muitas pessoas viviam em casas de taipa cobertas de palha, semelhantes à casa na qual morava João com seus pais, seus irmãos e seu avô. Eram poucas as peças de roupa, porém, havia caça (cotia, tatu, veado) e frutas (laranjas, mangas, pitangas, tuturubá, guapel, cacau) em abundância (MARQUES, 2013, p. 17-18).

Os cinco primeiros anos do menino João foram vividos no Lago da Onça. Uma das primeiras influências do compositor, foi o “tambor de crioula”, um “batuque, de puras raízes africanas” (MARQUES, 2013, p. 20). Ainda que a ideia de pureza seja problemática, tendo em vista que as tradições, assim como as culturas, são inventadas (HOBSBAWN e RANGER,

⁹ Utilizamos o termo “ex-escravizados” para enfatizar o papel de homens brancos europeus e seus descendentes na escravização de outros seres humanos.

2006; WAGNER, 2010; ALBUQUERQUE Jr, 2011), considera-se importante destacar essa referência comunitária constitutiva da identidade¹⁰ do cancionista.

Naquele tempo, o batuque dos tambores artesanais (fabricados de troncos de árvores e couro) e o canto eram executados por vários homens, sob a responsabilidade de um senhor de nome Malaquias, um dos moradores da localidade. Enquanto isso, várias mulheres, usando saias coloridas, colares e turbantes, dançavam em círculos ao som do canto e das batidas dos tambores até o sol raiar (MARQUES, 2013, p. 19-20). O estudioso complementa que:

Acompanhando de perto as brincadeiras ao lado dos primos e irmãos, João encantava-se com as toadas, com a sonoridade, com o ritmo quente e ao mesmo tempo melancólico; outras vezes em casa, já deitado, dormitava embalado pelos sons que, apesar da proximidade, pareciam vir de muito longe, de alguma terra distante que ninguém ali conhecia (MARQUES, 2013, p. 20).

Na citação, o estudioso não esclarece se estava falando de situações que lhe foram contadas pelo cancionista ou por alguém da família do compositor. Porém, o próprio João do Vale confirmou: “Sou muito influenciado pela música da minha terra. Meus versos e minhas músicas são baseados no tambor-de-crioula e no bumba-meu-boi” (PASCHOAL, 2000, p. 72).

Na sua infância, João era designado para funções diferentes das de seus outros irmãos. Ao invés de enviá-lo à roça, “para as plantações de mandioca ou arroz”, sua mãe “preferia mandá-lo ao centro de Pedreiras, para onde o menino, sozinho ou na companhia de outras crianças da sua idade, ia alegremente vender [...] bolos de tapioca ou trigo, preparados em fornos de barro pela própria mãe”, a distância de seis quilômetros que separavam a localidade em que vivia de Pedreiras era percorrida a pé, mas, às vezes, havia a possibilidade de conseguir carona de animais de carga, de montaria ou de carros de boi (MARQUES, 2013, p. 21-22).

Com o intuito de conseguir melhores condições de trabalho e renda, seu Cirilo e dona Leovegilda decidiram se mudar para Pedreiras com os filhos. Instalados na cidade, o pai de João passou a trabalhar em serviços braçais, enquanto sua mãe passou a ajudar a dona Maria da Conceição Pereira, que adotou o menino João, com seus seis anos de idade. Rosinha, filha de dona Conceição, declarou que João fora dado para sua mãe criar (SILVA, 1979, p. 16). Segundo ela, o “pé-de-xote” (apelido carinhoso dado ao menino João) era magro, zambeta e gago, e talvez por conta disso mesmo, “era muito engraçado ouvir ele cantando”:

Eu vou embora / Vou na carreira / Eu vou embora / Vou lá prá Pedreiras
Papai eu choro / Mamãe eu grito / Me dê um tostão / Prá comprar pirulito

¹⁰ Com base em escritos de Stuart Hall (2001), entendemos a identidade como uma construção múltipla, contraditória, híbrida, móvel, e não como algo essencial do ser humano.

Pirulito / Pirulito / Enrolado no papel / Enfiado no palito
(SILVA, 1979, p. 16-17)

Paschoal (2000, p. 18) afirma que, mesmo apesar da sua dificuldade de fala, João havia se tornado “atração na casa de dona Conceição: cantava como um passarinho mas era gago como um papagaio”. Entretanto, o menino João conviveria pouco tempo na casa e na companhia de dona Conceição. Em 1940, ano em que Getúlio Vargas decretou a criação do “salário mínimo”, “dona Maria Conceição Pereira falecia e João era devolvido à casa dos pais” (PASCHOAL, 2000, p. 18).

Com a família morando em Pedreiras, outros horizontes se abriam para ele. Sua criatividade afluía nos pequenos gestos, nos seus passos de dança engraçados e também nos versos que compunha para vender bolos e doces feitos por sua mãe, por dona Conceição e também por uma senhora chamada dona Chicuta (MARQUES, 2013, p. 23-26).

Sua cidade natal foi cenário de um episódio traumático para o compositor, um acontecimento que serviria de assunto para várias de suas canções: sua exclusão da escola. João era um dos alunos mais assíduos e interessados do Grupo Escolar Oscar Galvão, uma escola administrada pela prefeitura de Pedreiras que, de acordo com Marques (2013, p. 28-29), era famosa por “não aceitar crianças negras e pobres”. O biógrafo nos conta que, sem maiores explicações, em um determinado dia, os pais simplesmente receberam com surpresa o comunicado de que o filho não poderia mais estudar naquele ambiente educacional. Seus pais chegaram a imaginar que ele poderia ter sido expulso por mau comportamento ou por brigas com os colegas, porém, este não parece ter sido o motivo que levava o menino João àquela situação humilhante (voltarei a esse assunto na análise da canção *Minha história*).

Mas Pedreiras também lhe rendeu bons momentos. Foi lá que conheceu um equipamento que poucas pessoas possuíam na época: o rádio, aparelho muito importante para a difusão de canções ditas populares. Marques (2013, p. 26) nos informa que o rádio de seu Zeca Araújo, equipamento que fascinou o pequeno João, fora adquirido pelo preço “exorbitante de três cabeças de gado”. O rádio, a partir da década de 1930, foi se consolidando cada vez mais como “o principal meio de comunicação e difusão cultural” no contexto brasileiro (SIPRIANO, 2019, p. 138), permanecendo com esse *status* pelo menos até a popularização da televisão.

Foi também em Pedreiras que João teve um contato mais estreito com a tradição do “bumba-meu-boi”. Marques (2013, p. 27) nos conta que:

Admiradores da brincadeira pagavam para o boi do seu Raimundo Cheque se apresentar em suas casas, o que era sempre garantia de muita diversão. Havia batucada, dança, cantoria, zumbidos de busca-pés e um momento

especialmente mágico: uma espécie de show pirotécnico em que uma chama era ateadada sobre o bozinho feito de madeira, extinguindo-se antes de destruir a maior atração do espetáculo.

João, encantado com o evento que se tornou “tradição” em sua cidade, decidiu formar seu próprio boi-mirim intitulado “Estrela Miúda¹¹”, em companhia de alguns de seus colegas. Nele, João assumiria o papel de “amo”, personagem responsável por compor as músicas do grupo. Foi nesse momento que ele teve “a primeira oportunidade real de expressar seu talento com mais desenvoltura e para um público mais amplo”, no boi-mirim que geralmente saía batucando pelas ruas na época dos chamados “festejos juninos” (MARQUES, 2013, p. 27).

Considero de grande importância fazer uma breve digressão sobre o boi, tendo em vista que essa dança dramática foi importante para a trajetória do compositor. O bumba-meu-boi é um tipo de dança tradicional híbrida¹² e sincrética realizada em vários estados nordestinos: Piauí, Maranhão, Rio Grande do Norte, Alagoas, Pernambuco. Um espetáculo artístico-religioso que mescla performances dramáticas, musicais e coreográficas.

Apesar de vários estudiosos terem se dedicado à tentativa de explicar de onde surgiu o bumba-meu-boi (debate que, a nosso ver, encontra-se mais no âmbito político do que cultural), não nos parece ser muito promissora a tarefa de tentar rastrear sua “verdadeira” origem.

Talvez, mais importante que saber onde e quando surgiu, seja buscar reconhecer os sentidos que o ritual adquiriu em um determinado contexto temporal, espacial e/ou social. O que se sabe de fato é que desde sua invenção, a brincadeira/dança bumba-meu-boi alcançou grande repercussão e relevância, contribuindo para o forjar de determinada ideia de tradição do Nordeste brasileiro, especialmente para os estados do Maranhão e Piauí.

Vale a pena ressaltar que o bumba-meu-boi maranhense¹³ foi reconhecido como “Patrimônio Cultural do Brasil” pelo IPHAN, no ano de 2011, e como “Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade” pela “Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura” (UNESCO¹⁴), no ano de 2019.

O ritual se baseia no conto popular de um senhor chamado Pai Francisco, de sua esposa

¹¹ O nome do grupo de boi-mirim de João do Vale nomearia também uma de suas mais aclamadas obras: *Estrela miúda* – canção composta em parceria com Luiz Vieira que fora gravada, pela primeira vez, na voz de Marlene, no ano de 1953, cantora que tinha conseguido um relativo destaque na cena musical carioca da época.

¹² Segundo Marques (2013, p. 27), existem elementos de tradições de origem europeia, africana e indígena na composição do bumba-meu-boi. Ao longo do tempo, muitas pessoas passaram a relacioná-lo com festejos religiosos de santos católicos, especialmente os que ocorrem no mês de junho: as chamadas “festas juninas”, mas também existem versões do ritual que ocorrem em tempos de carnaval e até mesmo no natal.

¹³ Vários documentos referentes ao reconhecimento do bumba-meu-boi do maranhão estão disponíveis em: portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/80/. Acesso em 19 de set. de 2022.

¹⁴ Informação disponível em: <https://www.unesco.org/pt/articles/bumba-meu-boi-do-maranhao-agora-e-patrimonio-cultural-imaterial-da-humanidade>. Acesso em 19 de set. de 2022.

Catirina e do boi Mimoso: o animal mais amado pelo dono da fazenda. A estória conta que a esposa de “Pai Chico”, estando grávida, desejou comer a língua do boi Mimoso. Para tanto, teve de convencer o marido a matar Mimoso.



Imagem 2: foto ilustrativa do bumba-meu-boi do Maranhão. **Fonte:** portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/80. Acesso em 01 de nov. de 2022.

Depois de concretizada a morte do boi e de ter sido descoberto o crime, o casal é preso. Quando finalmente são libertos com muita festa, um feiticeiro consegue ressuscitar Mimoso, fato que se torna motivo de grande alegria. Na festa, que conta com personagens humanos e sobrenaturais ou seres fantásticos, a lenda da morte e ressurreição do boi é celebrada.

No Brasil, existem várias festas que atribuem certo protagonismo à figura do boi. Tanto no Norte e Nordeste, quanto no Sudeste, foram criadas agremiações conhecidas simplesmente como “bois”. Muitas destas festas, para além de sua índole cultural, assumem também um caráter competitivo, inclusive com premiações simbólicas e em dinheiro. Dentre os espetáculos que atribuem certo protagonismo ao boi, destacam-se: Boi-Bumbá, no Amazonas; Boi-de-Reis, na Paraíba; Boi Surubi, no Ceará; Boi Calemba ou Calumba, no Rio Grande do Norte; Rancho-de-Boi, na Bahia; Bumba-de-Reis, no Espírito Santo; Boi Pintadinho, no Rio de Janeiro; Boi-de-Mamão, em Santa Catarina; Boizinho, no Rio Grande do Sul; além do Bumba-meu-boi, do Maranhão, que, além de ser uma das nomenclaturas mais conhecidas, concentra um grande número de grupos de realizadores do tal espetáculo.

Há muita especulação quanto à referência feita ao boi em rituais brasileiros. A mais aceita é a que atribui ao animal uma grande importância histórica, simbólica e econômica, desde a época da colonização.

Retomando a trajetória de João do Vale, sua vivência no grupo “Estrela Miúda” foi uma valiosa experiência que o preparou para atuar como compositor em um bloco de carnaval na região de São Luís, onde ele residiu durante um determinado período.

Acontece que, quando João do Vale tinha em torno dos doze anos, seu irmão mais velho, Aurélio, passaria a receber um melhor salário por ter sido promovido a terceiro sargento da Polícia Militar, por isso convidou a família para morar com ele na capital do Maranhão. Dona Leovegilda, acreditando ser uma excelente oportunidade para a família, aceitou o convite. Seu esposo Cirilo, no entanto, decidiu permanecer em Pedreiras.

Lá em São Luís o aprendizado de João se deu nas ruas. Devido ao episódio de expulsão do colégio Oscar Galvão, ele cumpriu a promessa que fez e não voltou a pôr os pés em uma escola. Ao invés disso, dividia seu tempo nos serviços que encontrava: carregar sacolas de compras para senhoras ricas do centro da cidade e investir os trocados que ganhava na compra e revenda de doces e frutas pelas ruas da capital maranhense (MARQUES, 2013, p. 33-35).

Em São Luís nasceria o desejo de tentar carreira no futebol. Interrompendo a linha temporal que tenho seguido até agora, é importante mencionar que a carreira de jogador foi algo que João tentou seguir quando se mudou para o Rio de Janeiro. Em uma entrevista transcrita por Paschoal (2000, p. 59-61), Chico Anísio (1931-2012) conta que, em meados da década de 1950, João afirmara que tinha experiência com o referido esporte, disse que teria jogado pelo Moto Clube e também pela seleção do Maranhão. Por conta disso, João solicitou que Chico o ajudasse. O humorista, mesmo relutante, utilizou de sua aproximação com o técnico do clube, que na época era Elba de Pádua Lima (apelidado de Tim), e o indicou para fazer teste para meia-esquerda do Bangu Atlético Clube. Mentirosamente, os outros jogadores o elogiavam de tal maneira que ele pensou até em desistir da carreira musical para se dedicar ao futebol. Ao que nos parece, o cancionista não tinha habilidade suficiente para ser um meia-esquerda, como ele desejava e, aceitando o conselho de Chico Anísio, desistiu da carreira futebolística.

Foi em São Luís também que nasceu o desejo de João de partir em busca de algo novo que pudesse mudar sua situação de pobreza e dificuldade. Insatisfeito e determinado a não passar a vida toda vendendo doces e frutas, ele ansiava por uma mudança em sua vida. Desde os seus quatorze anos, João sonhava em ir para o Rio de Janeiro (PASCHOAL, 2000, p. 24). No entanto, ele estava ciente de que seus pais não aceitariam isso e não permitiriam sua partida.

Assim, João decidiu fugir com um grupo de circo, com o qual havia feito amizade, que

se dirigia a Teresina. Na capital piauiense, logo consegui trabalho como ajudante de caminhão, atuando principalmente em veículos que realizavam rota entre Teresina e Fortaleza. Essa fase de sua vida proporcionou-lhe uma série de experiências que serviram de inspiração para várias de suas composições. Conforme relatado por João do Vale (PASCHOAL, 2000, p. 26):

Durante minhas viagens de ajudante de caminhão, eu não tinha mesmo intenção de pesquisar nada; mas vi e guardei um monte de coisas: ajudante de caminhão vai pra tudo que é buraco. O engraçado era que eu não tinha assim essa pretensão de capturar as coisas. Eu via normal... Agora, depois que fui crescendo, fui ficando maduro, é que fui lembrando, sabendo. Quer dizer, era um tipo de pesquisa que eu estava fazendo, involuntário. Nem sabia que estava fazendo. Lógico que, quando tomei mesmo força de compor, eu tinha o material todo na mão. Na lembrança...

De fato, João acumulou muitas experiências no trabalho como ajudante de caminhão. Em um deslocamento excepcional à capital baiana, decidiu ficar. Devagarzinho foi traçando seu caminho à capital carioca. Juntando o dinheiro tão necessário e amadurecendo as ideias. Ouvindo a música sertaneja de Luiz Gonzaga, o “rei do baião”, que caíra no gosto popular no início da década de 1940 (SILVA, 1979, p. 18).

Em Salvador, conseguiu serviço como ajudante de pedreiro: “prática cujos rudimentos aprendera trabalhando ainda menino na reforma da igreja de São Benedito, na sua Pedreiras Natal” (MARQUES, 2013, p. 37).

Depois de uma temporada na Bahia, João do Vale partiu para o garimpo de Teófilo Otoni, em Minas Gerais. Lá conseguiria finalmente obter dinheiro para chegar ao Rio de Janeiro. Segundo Silva (1979, p. 19), por haver muitos bandidos no lugar, João teve de sair do lugar às escondidas, com medo de ser assaltado por quem imaginasse que iria embora por já estar rico. Desta feita, escondido na carroceria de um caminhão, partiu para o “Rio”.

Marques (2000, p. 38-39) pondera que o compositor não levava dali muito dinheiro, senão o suficiente para se manter até conseguir outro trabalho e acrescenta que, para ele, “o que mais tinha de valor não levava nos bolsos, pois era o aprendizado que obtivera nas estradas, ouvindo, observando, assimilando o que podia da arte, da música e do jeito de ser do povo”.

A seguir, discuto sobre o estabelecimento de João na cena carioca e sobre seu percurso até se tornar um reconhecido compositor de canções populares.

2.2 João na cena carioca

Semelhante ao que fizeram muitas pessoas nascidas no Nordeste, João do Vale partiu em busca de melhores condições de vida no “Sul” (Sudeste), acreditando que o Rio de Janeiro

seria o lugar mais promissor para a realização de seus objetivos. No final do ano de 1950, com dezessete anos de idade, chegava João do Vale na capital carioca para dividir seu tempo entre o ofício de ajudante de pedreiro e a composição de versos. João, ao se estabelecer no Rio de Janeiro conseguiu trabalho em uma construção na Rua Barão de Ipanema, em Copacabana, e logo aprendeu o caminho das rádios Tupi e Nacional, emissoras que passou a frequentar em busca de intérpretes que valorizassem seus versos e sua capacidade de compor (MARQUES, 2013, p. 44).

Naquela época, Luiz Gonzaga ainda vivia sua “fase de ouro”. As gravadoras, que investiam no baião, assim como as estações de rádio e as lojas de discos, eram responsáveis por grande parte do sucesso da chamada música nordestina. O público, formado em grande parte por retirantes da região Nordeste, gostava daquela música e se identificava com as sonoridades do “Norte” inventadas pelo compositor de *Baião* (1946).

A primeira pessoa para quem João tentou mostrar seus versos foi Luiz Gonzaga, a figura mais aclamada do gênero “baião”. Para frustração do aspirante a compositor, a recepção de Gonzaga não foi das melhores. João do Vale relatou que, na sua primeira investida para tentar falar com o “rei do baião”, que estava se preparando para gravar um disco de duas faixas 78rpm, recebeu a resposta de que o repertório já estava fechado. Na ocasião, Luiz Gonzaga afirmou que gravaria duas músicas de dois “doutores”: uma de um médico, Zé Dantas, e a outra de um advogado, Humberto Teixeira (MARQUES, 2013, p. 45; PASCHOAL, 2000, p. 56).

Por aqueles tempos, Luiz Rattes Vieira Filho (1928-2020), ou simplesmente Luiz Vieira como era conhecido, recebeu João e, ao ver suas criações, achou que as letras que escrevera eram “quilométricas, impossíveis de, daquele jeito, prestarem-se a serem musicadas e gravadas” (MARQUES, 2013, p. 46). Mesmo assim, ele acreditou e investiu no cancionista maranhense. O radialista pernambucano, além de ter sido seu parceiro de composições como *Madalena*¹⁵ (1953), *Estrela miúda* (1953) e *Na asa do vento* (1956), canções que introduziram João no meio artístico-musical, foi também responsável por apresentar João a intérpretes que gozavam de relativo prestígio perante o público carioca, como é o caso de Zé Gonzaga (nome artístico de José Januário, irmão de Luiz Gonzaga) que em 1953 gravou *Madalena* (78rpm) e Marlene, que no mesmo ano registrou *Estrela miúda* (78rpm).

Por aquele tempo, João conheceria várias outras figuras que eram e/ou que ainda se tornariam bastante importantes para a canção brasileira. Nas noites, após percorrer as rádios,

¹⁵ Luiz Vieira, para incentivar Zé Gonzaga (1921-2002) a gravar a canção de João do Vale, cedeu a ele a parceria da canção *Madalena*.

mostrava suas composições para os músicos que encontrava. Uma dessas personalidades foi o pianista e compositor Antônio Carlos Jobim (1927-1994) que, segundo Paschoal (2000, p. 34), “tocava em inferninhos de Copacabana no início dos anos 50”.



Imagem 3: Tom Jobim e João do Vale. **Fonte:** <https://acervo.oglobo.globo.com/incoming/joao-do-vale-cantor-compositor-20572912>. Acesso em 01 de nov. de 2022.

Segundo Paschoal (2000, p. 38-39), a primeira música de João que obteve grande sucesso perante o público foi a canção *Estrela miúda*. Marlene, uma cantora já conhecida e respeitada, foi responsável pelo primeiro registro da obra de João do Vale e Luiz Vieira. Rapidamente a canção ganhou enorme popularidade, sendo reproduzida em todas as rádios e cantada por muita gente. No entanto, ninguém reconheceu, em um primeiro momento, o mérito de João como compositor. Naquela época, a música era associada ao intérprete, e mesmo que João afirmasse ser o autor, dificilmente alguém acreditaria que um simples ajudante de pedreiro poderia criar uma obra de tamanho valor poético-musical.

Um momento significativo na carreira de João ocorreu quando ele foi receber pela primeira vez o pagamento dos direitos autorais de suas canções gravadas. Segundo Paschoal (2000, p. 43), João tinha um saldo de “200 mil-réis”, equivalente ao salário de três anos e quatro meses como ajudante de pedreiro. Inicialmente, houve certa resistência em pagar aquela quantia substancial a um jovem menor de idade, pois João tinha apenas dezessete anos na época. No entanto, após argumentações do compositor, os responsáveis acabaram cedendo e efetuando o pagamento. Esse fato serviu como incentivo para que João abandonasse o trabalho na construção e se dedicasse integralmente à composição de canções.

Devido ao seu espírito inquieto e curioso, João também se envolveu com o universo do

cinema. Ele teve a oportunidade de participar como figurante no filme “Mãos sangrentas” (1954), dirigido por Carlos Hugo Christensen. Durante as gravações deste filme, João fez amizade com Roberto Figueira de Farias (1932-2018), que estava no início de sua carreira e atuava como assistente de produção nessa obra cinematográfica. Em 1956, João conheceria também o irmão de Roberto, Riva Farias, e compôs *Forró do Tianguá* (em parceria com Antônio Aguiar), utilizada no filme “Rio Fantasia” (1957), de Riva Farias e Watson Macedo.

João ainda teria a chance de trabalhar como assistente de produção no filme “Rico ri à toa” (1957), atuar como figurante em “No mundo da lua” (1958) e, além disso, seria autor da trilha sonora do filme “Meu nome é Lampião” (1969), todos três dirigidos por Roberto Farias.



Imagem 4: João do Vale junto com parte do elenco do filme “Rico ri à toa”, dirigido por Roberto Farias. **Fonte:** Paschoal (2000, p. 47).

Na segunda metade da década de 1950, João ganhava bastante dinheiro com o faturamento dos direitos autorais de suas músicas. Vários artistas gravaram suas canções nessa época, dentre eles: Zé Gonzaga, Marinês e Sua Gente, Ivon Curi, Aldair Soares, Osvaldo de Oliveira, Trio Nordestino, Jackson do Pandeiro, etc. Sobre esse assunto, em entrevista ao jornal “Pasquim”, de 1973 (PASCHOAL, 2022, p. 54), João do Vale afirmou:

Depois da Marlene, todo mundo gravou minhas músicas. Luiz Gonzaga, Ivon Curi, Zé Gonzaga, Carmélia Alves. Minhas músicas foram sucesso de 54 a 64, mais ou menos, quando o Jackson do Pandeiro também tava em forma. [...] o repertório da Marinês era quase todo meu. Tem elepê da Marinês que tem dez músicas minhas.

Luiz Gonzaga foi um dos que também se aproximaram de João do Vale. Ele, que fora responsável por apresentar João do Vale a Marinês, chegou a gravar várias músicas do artista pedreirense e até foi seu parceiro em algumas canções. Posso citar, por exemplo, o caso do registro fonográfico da canção *Cheiro da Carolina*, obra de João do Vale que teve sua primeira versão gravada por Luiz Gonzaga, no ano de 1956, para o álbum “Aboios e Vaquejadas”, pelo selo RCA. Contudo, no referido LP, invés de João, são indicados Zé Gonzaga e Amorim Roxo como seus autores (PASCHOAL, 2000, p. 57), o que nos ajuda a entender que a assinatura das parcerias, e até mesmo da própria autoria, era algo facilmente negociável naquele tempo.

Sobre a referida canção, Paschoal (2000, p. 57) acrescenta que “*Cheiro da Carolina* fez tanto sucesso na voz de Luiz Gonzaga, que todo mundo, até hoje, pensa que a música é dele”.

Uma das obras, resultado da parceria entre o “rei do baião” e do “poeta do povo”, foi a canção intitulada *De Teresina a São Luís*, gravada pela primeira vez para o LP “Véio Macho”, pela RCA, no ano de 1962. O registro dessa obra poético-musical, assim como de outras parcerias que vieram a compor, foi realizado no nome de João e Helena Gonzaga, por conta de uma lei que impedia que Luiz Gonzaga, que fazia parte de outra sociedade de compositores, assinasse a autoria da obra com João do Vale (PASCHOAL, 2000, p. 57-58).

Como resultado da parceria entre os dois cancionistas, ainda há: *Fogo no Paraná*, que foi gravada no álbum “Sanfona do povo” (RCA - 1964), registrada como parceria entre João do Vale e Helena Gonzaga.

Luiz Gonzaga gravaria também as canções: *Não foi surpresa*, de João do Vale e João Silva, para o LP “Sanfona do povo” (RCA – 1964) e *Pronde tu vai, baião*, de João do Vale e Sebastião Rodrigues, gravado para o álbum “Pisa no pilão” (RCA – 1963).

Fazendo uma revisão crítica da atuação de João na cena artística e musical carioca, não acredito que, ao estabelecer-se no Rio de Janeiro por um longo período de sua vida, ele tenha se tornado um carioca-nordestino (ou um nordestino-carioca). Na verdade, o que transparece é que a ideia de identidade nordestina do compositor passa a ser evidenciada quando ele se relaciona com outros cariocas, que passam a considerá-lo nordestino, e ele mesmo acaba por adotar essa perspectiva. Em suma, sua identidade permanece diversa, porém ele aparentemente desejou e se identificou como nordestino em várias circunstâncias naquele contexto. Ele se vê como nordestino e também como brasileiro ao mesmo tempo. Além do mais, não parece promissor pensar que os sudestinos (ou sulistas) possam ser detentores de uma “brasilidade” maior do que a de habitantes de outras regiões do Brasil.

No próximo tópico, discuto sobre a importância do Show Opinião para a carreira artística e musical de João do Vale.

2.3 Alguns sentidos do “Show Opinião”

Conforme mencionado, João do Vale, em sua infância, teve de trabalhar vendendo doces, frutas e outros tipos de alimentos para ajudar no sustento de sua família empobrecida. Quando cursava a terceira série, foi expulso da escola, fato que traumatizou o menino João a ponto de não querer mais estudar. Incomodado e insatisfeito com a situação em que vivia, fugiu de casa aos 15 anos em busca de trabalho e melhores condições de vida. Foi ajudante de caminhão em trajetos entre Teresina-PI e Fortaleza-CE, ajudante de pedreiro em Salvador-BA, garimpeiro em Teófilo Otoni-MG, até finalmente chegar ao Rio de Janeiro-RJ no ano de 1950.

Após estabelecer-se no Rio, utilizou seu talento e persistência para se inserir na cena musical carioca. Foi nesse contexto que ele conheceu Luiz Vieira, o “príncipe do baião”, uma figura que o ajudou a encontrar intérpretes interessados em gravar suas composições.

Mas, ao longo da década de 1960, principalmente após se tornar parte do elenco do “Show Opinião” (1964-1965), suas composições passaram a ser associadas à chamada canção “de protesto”, “participante” e/ou “engajada”. *Carcará* (1965), canção de destaque no espetáculo músico-teatral, se tornou uma de suas obras mais conhecidas no contexto brasileiro. Naquele momento histórico, *Carcará* circulava nos circuitos intelectuais de esquerda como um hino de combate e/ou resistência à ditadura militar, instalada a partir do golpe de 1964.

Por aqueles tempos, foi criado o Centro Popular de Cultura (CPC), no Rio de Janeiro, ligado à União Nacional dos Estudantes (UNE), com o objetivo de definir estratégias para a “construção de uma arte popular e engajada aos problemas do país”. O “Centro” atraía jovens intelectuais, estudantes e artistas desenvolvendo ações de conscientização em espaços públicos, visando atingir as classes populares.

No dia que marca o início do Golpe Militar de 1964, o prédio da UNE foi queimado e, ao longo da consolidação da ditadura, as atividades do CPC e da UNE foram reprimidas até o ponto de serem quase que totalmente interrompidas (OLIVEIRA, 2011, p. 70).

Depois de 1964, o bar e restaurante Zicartola – propriedade de Angenor de Oliveira (conhecido como Cartola) e dona Zica, sua esposa – tornou-se um lugar frequentado por personalidades como Sérgio Cabral, Ferreira Gullar, Carlos Lyra, que valorizavam discussões em torno da política e da valorização da cultura popular, principalmente no que tange a questões estéticas e ideológicas da música brasileira.

Para Oliveira (2011, p. 71), o Zicartola foi “mais que um restaurante, foi aglutinador de um movimento estético e cultural que abriu novas possibilidades de atuação para uma arte política e engajada frente aos impasses colocados pelo Golpe”. Naquele lugar, eram discutidas

proposições de artistas e intelectuais acerca de inquietações e alternativas que pudessem auxiliar na criação de uma resistência política contra o governo vigente.

No Zicartola foi que João do Vale conseguiu amenizar sua timidez de se apresentar para um público e também foi o lugar do encontro entre as pessoas que idealizaram, produziram e participaram do “Show Opinião”. Nessa perspectiva, o local é considerado como “matriz” do espetáculo músico-teatral (OLIVEIRA, 2011, p. 71).

Em um de seus relatos, João conta que era muito tímido, mas que, ao ver Nelson Cavaquinho se apresentar cantando no Zicartola, um sambista que para ele “não tinha na voz o seu maior mérito”, pensou: – “Se Nelson do Cavaquinho canta, eu posso cantar também” (MARQUES, 2013, p. 63). De certa maneira, o sambista acabou contribuindo, mesmo que involuntariamente, para que João criasse coragem para se lançar como cantor.

O cancionista lembrou também que, em uma de suas apresentações no Zicartola, os idealizadores do “Show Opinião” demonstraram estar muito impressionados pelo fato de tantas músicas conhecidas na cena carioca por meio do registro e interpretação de outros cancionistas serem composições de João do Vale.

Ao ser convidado para fazer parte do elenco do show, João do Vale, a princípio, não demonstrou interesse. Provavelmente por não ter experiência com teatro. Mas, no calor do momento, em uma decisão que lhe foi bastante acertada, acabou aceitando participar (MARQUES, 2013, p. 64). O espetáculo acabou sendo um marco para a carreira do compositor. Nele, João representaria a si mesmo e, genericamente, a todos os migrantes nordestinos.

Sobre a participação do cancionista na peça-musical, Marques (2013, p. 64) comenta que “embora [João do Vale] fosse mais reconhecido pelos seus méritos de compositor, na sua voz autêntica as letras falavam da sabedoria, das injustiças, das dores e sentimentos do homem sertanejo [que] ganhavam força e legitimidade extraordinárias”.

Não concordo com a noção de “autenticidade” do estudioso, já que toda experiência corresponde a um processo de transformação. Ainda que mantivesse essa ideia, ela poderia ser relativizada, tendo em vista que o jeito de compor de João do Vale – assim como o de outros artistas nordestinos midiaticizados – teve de se adequar a determinados parâmetros da indústria fonográfica. Por outro lado, concordo com a ideia de que a presença do corpo e da voz do cancionista na interpretação de suas obras seja potencialmente capaz de gerar significados peculiares às suas composições. No entanto, analisando o fenômeno complexo que foi a construção de uma “cultura acústica” nordestina, entendemos que vários artistas oriundos do Nordeste intentaram criar um substrato comum, uma técnica/sonoridade vocal, fraseado, uma dicção (no sentido estrito ou mesmo o mais amplo) que poderia ser descrito acusticamente,

esteticamente, estilisticamente. Segundo Lopes (2004, p. 27):

Numa cultura acústica, a mente opera de um outro modo, recorrendo (como artifício de memória) ao ritmo, à música e à dança, à repetição e à redundância, às frases feitas, às fórmulas, às sentenças, aos ditos e refrões, à retórica dos lugares-comuns – técnica de análise e lembrança da realidade – e às figuras poéticas – especialmente a metáfora. Sua oralidade é uma oralidade flexível e situacional, imaginativa e poética, rítmica e corporal, que vem do interior, da voz, e penetra no interior do outro, através do ouvido, envolvendo-o na questão. Nessa cultura, os homens e mulheres sabem escutar e narrar, contar histórias e relatar. E isto com precisão, clareza e riqueza expressiva. De um modo cálido e vivo, como a própria voz. São mestres do relato, das pausas e das brincadeiras, da conversa e da escuta. Amam contar e ouvir histórias, tomar parte nelas.

Em suma, a construção do ideário nordestino de João nos parece relacionado com essa noção de “cultura acústica”. De forma geral, o sentido/sentimento de verossimilhança em relação à interpretação de João do Vale transpareceu tanto em suas performances ao vivo quanto em suas gravações. Essa “autenticidade” pode ser atribuída ao fato de que suas próprias experiências moldaram o conteúdo lírico de suas letras. De fato, entende-se que a performance¹⁶ de João do Vale é capaz de produzir diferentes efeitos de sentido entre letra e música.

Reforçando este argumento, Damazo (2004, p. 12) pondera que “a trajetória existencial de João do Vale está intrinsecamente vinculada à sua atuação como compositor/cantor”. Até mesmo nos seus registros fonográficos, João exprime uma consistência fortemente expressiva, fator que aponta para um aspecto que Muniz Sodré chamou de “transitividade”. Para o pesquisador, a letra do samba contém um discurso transitivo, isto é, o texto poético não se limita a falar sobre a existência social, ele fala a partir da própria existência. Nesse sentido, a transitividade se afirma “na capacidade da canção negra de celebrar sentimentos vividos, as convicções, as emoções, os sofrimentos reais de amplos setores do povo, sem qualquer distanciamento intelectualista” (SODRÉ, 1998, p. 45-46). Trata-se de um tipo de discurso poético-musical que depende muito de um corpo coletivo ou social, sendo bastante diferente do samba estilizado ou moderno de Chico Buarque. O samba moderno, segundo ele, possui um discurso “intransitivo”, pois desenvolve uma linguagem que se volta para si mesma, ou seja, para a construção de seus elementos poéticos e musicais.

Promovendo uma atualização teórica/conceitual, Sandroni (2001), após refletir sobre o pensamento de Sodré, propõe a substituição dos termos “transitividade” e “intransitividade”

¹⁶ Para Paul Zhumtor (2007), a canção não tem uma forma fixa, pois seus sentidos, em grande parte, são engendrados no ato da performance. Na sua visão, a canção é uma criação sonora dinâmica, que possui certa “teatralidade”, uma movência, um sentido de envolvimento e entrega tanto por parte do artista quanto do público.

por “transitividade direta” e transitividade indireta”, respectivamente.

Na reformulação do texto de Sodré (1998, p. 44-45), Sandroni (2001, p. 134) propõe:

A letra do samba tradicional (é) um discurso *transitivo direto*. Em outras palavras, o texto verbal da canção não se limita a *falar sobre* (discurso *transitivo indireto*) a existência social. Ao contrário, *fala a* existência ... as palavras têm no samba tradicional uma operacionalidade com relação ao mundo, seja na insinuação de uma filosofia da prática cotidiana, seja no comentário social.

Sabe-se João do Vale não se deteve exclusivamente na composição de sambas e nem é oriundo de algum morro carioca, mas é notório o caráter transitivo direto de sua obra. Através de suas canções, ele reiterava sua ideia de pertencimento ao Nordeste e, após aceitar participar do “Show Opinião”, assumiu o papel de representante da região, uma espécie de porta-voz do “povo nordestino”.

O “Show Opinião” certamente foi um dos acontecimentos mais importantes para a carreira artística de João do Vale. Estreou no dia 11 de dezembro de 1964, oito meses após a implementação do Golpe Militar. Segundo Marques (2013, p. 64-65), aquele foi o primeiro espetáculo a assumir uma posição de resistência contra o novo regime, “que, naqueles tempos, ainda não havia mostrado sua face mais violenta”.

No palco, protagonizavam: Nara Leão, que representava uma moça da classe média carioca; João do Vale, um retirante nordestino; e Zé Ketí, um sambista do morro – personagens que se confundiam com os próprios cantores/intérpretes/atores. Uma das ideias principais do show seria a de demonstrar que, apesar das origens tão díspares de cada um dos personagens, todos compartilham de pontos em comum quando se trata de música, arte e liberdade. Por onde passou, o show foi um sucesso, no Rio de Janeiro, em São Paulo e em Porto Alegre, atingindo um público de mais de 25 mil pessoas em poucas semanas (MARQUES, 2013, p. 65).

Para construir o projeto do espetáculo, seus autores Armando Costa, Oduvaldo Vianna Filho e Paulo Pontes, jovens que participavam do CPC e da UNE, fizeram várias pesquisas, entrevistas e gravações. Idealizaram, escreveram e reescreveram o texto que seria falado pelos atores/cantores da peça-musical aproveitando frases, expressões, sotaques, até o ponto em que acharam estar finalmente pronta a parte do texto do espetáculo.

Somava-se, a todo esse trabalho criativo, as músicas e testemunhos pessoais dos três protagonistas: Nara Leão, que mais tarde daria seu lugar à Maria Bethânia, João do Vale e Zé Ketí. Os autores do show assim explicam o seu processo de pesquisa e criação:

O show foi escrito junto com Nara, Zé Ketí e João. Primeiro, foram as entrevistas com eles; depois os álbuns, fotografias, cartas. Aí foi feita uma

seleção. Um roteiro inicial. Voltamos a trabalhar com eles. Cada trecho do texto foi dito por cada um, de improviso. O texto definitivo aproveitou a construção de frases, as expressões, o jeito deles. Tudo era gravado. Aí era escrito. Daí fomos atrás do Cartola, Heitor dos Prazeres, dona Zica, Sérgio Cabral, Elton Medeiros, para ouvir versos de partido alto. Cavalcanti Proença nos ajudou a achar os desafios mais célebres do Cego Aderaldo. Jorge Coutinho escreveu uma cena usando tudo o que sabia de gíria. Antônio Carlos Fontoura traduziu as letras e escreveu a apresentação das músicas de Pete Seeger. Ferreira Gullar traduziu José Martí. Nos ensaios, Boal, Dorival Caymmi Filho, os músicos e mais João, Zé e Nara modificaram o texto, a sequência das músicas etc. O *Opinião* foi feito mais ou menos assim (PASCHOAL, 2000, p. 86).

A citação evidencia que o "Show Opinião" foi resultado de uma construção coletiva, contando com a participação ativa dos três protagonistas: João do Vale, Zé Ketí e Nara Leão. A busca por conferir "autenticidade" ao espetáculo enfatizou a maneira de falar, o léxico empregado e o jeito peculiar de agir de cada um dos artistas envolvidos.



Imagem 5: Zé Ketí, Nara Leão e João do Vale no "Show Opinião". **Fonte:** <https://4parede.com/critica-show-opinio-de-novo-teatro-musica-e-politica-para-a-reconstrucao-de-outros-tempos/>. Acesso em 01 de nov. de 2022.

O repertório do show contava com trechos de 33 canções¹⁷: 1- *Peça na pimenta* (João do Vale, José Batista e Adelino Rivera), 2- *Pisa na fulô* (João do Vale, Ernesto Pires e Silveira Júnior), 3- *Samba, samba, samba* (Zé Kéti), 4- *Tome morcego* (João do Vale), 5- *Borandá* (Edu Lobo), 6- *Noticiário de jornal* (Zé Kéti), 7- *Missa agrária Agrária* (da peça musical de Gianfrancesco Guarnieri e Carlos Lira), 8- *Carcará* (João do Vale e José Cândido), 9- *Tubinho* (Zé Kéti), 10- *Favelado* (Zé Kéti), 11- *Nega Dina* (Zé Kéti), 12- *Deus e o diabo na terra do sol* (Sérgio Ricardo e Glauber Rocha), 13- *Ouricuri (Segredos do Sertanejo)* (João do Vale e José Cândido), 14- *Matuto transviado* (João do Vale), 15- *Voz do Morro* (Zé Kéti), 16- *If I had a hammer* (Peter Seeger), 17- *I ain't scared of your jail* (Peter Seeger), 18- *Guantanamo* (Peter Seeger), 19- *Canção do homem só* (Carlos Lira e Vinicius de Moraes), 20- *Sina de caboclo* (João do Vale e João Batista de Aquino), 21- *Opinião* (Zé Kéti), 22- *Mal-me-quer* (Cristovam de Alencar e Newton teixeira), 23- *Insensatez* (Tom Jobim e Vinicius de Moraes), 24- *Marcha do Rio 40 graus* (Zé Kéti), 25- *Malvadeza Durão* (Zé Kéti), 26- *Gimba* (Gianfrancesco Guarnieri e Carlos Lira), 27- *Tristeza não tem fim* (Tom Jobim e Vinicius de Moraes), 28- *Esse mundo é meu* (Sérgio Ricardo e Rui Guerra), 29- *Maria Moita* (Carlos Lira e Vinicius de Moraes), 30- *Minha História* (João do Vale e Raymundo Evangelista), 31- *Marcha da quarta-feira de cinzas* (Carlos Lira e Vinicius de Moraes), 32- *Tiradentes* (Francisco de Assis e Ari Toledo) e 33- *Cicatriz* (Zé Kéti e Hermínio Carvalho) (SIPRIANO, 2019, p. 60-61; KÜHNER e ROCHA, 2001, p. 39-40).

Sobre espetáculo, Oliveira (2011, p. 190) assinala que:

As canções de protesto que compunham o repertório musical do *Show Opinião* privilegiaram os temas recorrentes nos debates políticos e artísticos da década de 1960, em especial o morro e o sertão. Nesse sentido, de um lado o *Show* apresenta críticas ao latifúndio e à vida de escassez e sofrimento do nordestino, a exemplo *Borandá* (Edu Lobo), trecho da trilha sonora escrita por Sérgio Ricardo para o filme de Glauber Rocha *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, *Missa Agrária* (Carlos Lyra e Gianfrancesco Guarnieri) e *Carcará* (João do Vale). De outro, as canções que remetem à vida, ao cotidiano dos sambistas, dos homens pobres que viviam nos subúrbios das grandes cidades, especialmente o Rio de Janeiro: *Samba, Samba, Samba*, *O Favelado*, *Opinião* (ambas de Zé Kéti), *Marcha de Quarta Feira de Cinzas* (Carlos Lyra e Vinicius de Moraes); *Esse Mundo é Meu* (Sérgio Ricardo), *Eu Sou o Morro* (Zé Kéti – canção do filme *Rio 40 Graus* de Nelson Pereira dos Santos) e *Malvadeza Durão* (Zé Kéti – canção do filme *Rio Zona Norte*).

De acordo com Marques (2013, p. 67), oito canções de João do Vale fizeram parte do

¹⁷ A lista do repertório e outros detalhes do “Show Opinião” também constam no livro “Opinião: texto completo do show”, lançado no ano de 1965, escrito por Armando Costa, Oduvaldo Vianna Filho e Paulo Pontes, três principais produtores/organizadores do espetáculo músico-teatral.

“Show Opinião”: *Carcará, Peba na pimenta, Pisa na fulô, Tome morcego, Segredos do Sertanejo (Uricuri), Matuto transviado, Sina de Caboclo e Minha história*. Seis dessas canções fazem parte do repertório do álbum “O poeta do povo” (PHILIPS – 1965): *Carcará, Peba na pimenta, Pisa na fulô, Uricuri* (também chamada de *Segredos do sertanejo* ou *Uricuri*), *Sina de Caboclo e Minha história*.

A seguir, reflito sobre os dois feitos de criação musical utilizados por João do Vale.

2.4 O feito composicional valeano

Decerto, o estilo valeano empregou elementos de uma tradição considerada regional. Mas também teve de se adaptar a determinados padrões da emergente indústria fonográfica. Cabe pontuar que, no contexto brasileiro, a tradição oral e a indústria cultural não se anularam.

Sobre este assunto, Wisnik (2004, p. 169) admite ter havido uma “convivência entre dois modos de produção diferentes, tensos mas interpenetrantes” dentro do que ele chamou de “música comercial-popular brasileira”: 1- O *industrial*, orientado pelas gravadoras e empresas que controlam as emissoras de rádio e TV, e 2- O *artesanal*, que compreende ao feito dos poetas-músicos criadores de uma obra individualizada. O estudioso argumenta que:

no Brasil a tradição da música popular, pela sua inserção na sociedade e pela sua vitalidade, pela riqueza artesanal que está investida na sua teia de recados, pela sua habilidade em captar as transformações da vida urbano-industrial, não se oferece simplesmente como um campo dócil à dominação econômica da indústria cultural que se traduz numa linguagem estandardizada, nem à repressão da censura que se traduz num controle das formas de expressão política e sexual explícitas, nem às outras pressões que se traduzem nas exigências do bom gosto acadêmico ou nas exigências de um engajamento estreitamente concebido (WISNIK, 2004, p. 176-177).

A partir da citação, pode-se inferir que os compositores da chamada música popular, incluindo João do Vale, souberam negociar com as imposições do mercado e utilizar a indústria cultural para transmitir sua “teia de recados”. Wisnik complementa dizendo que:

a) embora [a música comercial-popular brasileira] mantenha um cordão de ligação com a cultura popular não-letrada, desprende-se dela para entrar no mercado e na cidade; b) embora se deixe penetrar pela poesia culta, não segue a lógica evolutiva da cultura literária, nem se filia a seus padrões de filtragem; c) embora se reproduza dentro do contexto da indústria cultural, não se reduz às regras da estandarização (WISNIK, 2004, p. 178).

De fato, as obras de João do Vale detêm aspectos que aproximam o seu feito da estética criada pelos cordelistas, poetas e cantadores populares, mas não deixa de se adaptar estrategicamente a determinadas exigências do mercado musical.

Sobre a poética valeana, constatam-se marcas de suas experiências pessoais em muitas de suas canções. Aspectos que nos fazem considerar que o eu lírico de suas obras se confunde com o próprio compositor. Foi por isso que considerei de suma importância fazer um levantamento de acontecimentos de sua trajetória que serviram de matéria para suas composições, na tentativa de reconhecer quais aspectos de sua vida e obra que possam estar relacionadas com sua noção de Nordeste e de sujeito nordestino.

João do Vale se tornou um dos cancionistas mais importantes da cena fonográfica do Rio de Janeiro. No seu tempo de atuação, entre as décadas de 1950 a 1980, ele era uma pessoa e um compositor muito querido, tanto dos artistas quanto do público. João soube se adaptar às mudanças de pensamento do seu momento histórico de atuação, mas também foi capaz de imprimir uma marca pessoal e provocar transformações na cena artístico-musical carioca.

Reconhecendo a queda do prestígio da chamada música nordestina nas rádios e no mercado fonográfico e percebendo a mudança que ocorria no gosto musical do público carioca, João do Vale passou a compor canções que faziam sentido para o contexto histórico-social de cerceamento de liberdades e de repressão experienciado no período da ditadura militar. É cabível dizer que, mesmo nas canções “participantes”, “engajadas” ou “de protesto”, João do Vale mesclou, na maneira de organizar sua sonoridade, aspectos de um universo rural com elementos de um certo universo citadino.

Em suma, o artista foi compositor de obras que apontavam para dois dos mais importantes seguimentos do mercado fonográfico brasileiro do seu tempo: 1- Das músicas regionais, sertanejas ou nordestinas, na década de 1950, e 2- Das canções consideradas populares, de protesto e/ou de índole político-ideológica, na década de 1960, especialmente após o relativo sucesso do “Show Opinião” (1964-1965), espetáculo musical que, em certa medida, “atrelou a obra desse artista a uma tradição na qual o popular está ligado à resistência e crítica social” (SIPRIANO, 2019, p. 7).

Sobre o “Show Opinião”, Morais (2014, p. 69) reflete que:

A representação nordestina, do sertanejo, vinha com o vozeirão de João do Vale. A força para cantar, e o ritmo valeanos, não negavam o que a literatura, sobre os nordestinos, já havia anunciado. Um exemplo disto está n’*Os Sertões*, de Euclides da Cunha (2000, p. 09), onde ‘o sertanejo é antes de tudo um forte’. João cantava e dançava, de pés descalços, com agilidade e picardia, sem demonstrar qualquer forma de cansaço.

Dessa maneira, a estudiosa tenta relacionar um pensamento incompleto, reduzido e estereotipado de Euclides da Cunha (1902), contido na sua obra mais importante (“Os sertões”), com o feitio composicional de João do Vale. Se observarmos atentamente a vida e obra de João

do Vale, perceberemos que os múltiplos sentidos empregados na sua sonoridade e na sua poética apontam para muito além dos signos cristalizados no imaginário brasileiro acerca do Nordeste e de seu povo.

Em páginas posteriores do seu texto, baseada no pensamento apaixonado de Tárík de Souza, Morais (2014, p. 80-81) acrescenta:

João do Vale tocou de forma profunda na questão social, apresentando temáticas que ajudam a delinear o retrato de um Brasil onde o protagonista é o povo pobre, simples, marginalizado pelas injustiças; com humilhações vivenciadas em um Estado da região Nordeste, no Brasil dos governos autoritários, nas diferenças sociais entre as classes trabalhadoras.

Naquela conjuntura, várias interpretações surgiram em relação à obra de João do Vale. Enquanto alguns intelectuais e estudiosos afirmavam que as canções do compositor refletiam a luta, resistência e a construção da identidade nordestina, para outros, elas representavam a lamentação e a reivindicação da classe humilde. Sérgio Cabral (1964), por exemplo, chegou a criticar severamente as letras das músicas de João do Vale que foram incluídas no “Show Opinião”, classificando o conteúdo de tais obras como “patéticas”.

Ferreira Gullar (1930-2016), reconhecendo o alcance nacional conquistado por João do Vale após sua participação no “Show Opinião”, expressando sua impressão pessoal sobre o compositor, assim escreveu:

Quero dizer que considero João do Vale uma das figuras mais importantes da música popular brasileira. Se é certo que em 1964-1965, quando se realizou pela primeira vez o show Opinião, os grandes centros do país tomaram conhecimento de sua existência e lhe reconheceram os méritos de compositor, não é menos certo que pouca gente se deu conta do que ele realmente significa como expressão da nossa cultura popular. Isso se deve ao fato de que João do Vale não é um compositor de origem urbana e que só agora se começa a vencer o preconceito que tem cercado as manifestações populares sertanejas. É verdade que em determinados momentos, com Luís Gonzaga e Jackson do Pandeiro, essa música conseguiu ganhar o auditório, mas para, em seguida, perder o lugar conquistado. É que o Brasil é grande e diversificado. Basta dizer que, quando João do Vale se tornou um nome nacional, já tinha quase trezentas músicas gravadas, que o Nordeste inteiro conhecia e cantava, enquanto no Sul ninguém ainda ouvira falar nele. Lembro-me da primeira vez que o vi cantar em público, em 1963, no Sindicato dos Bancários, no Rio, convidado por Thereza Aragão. Dentro de um terno branco engomado, pisando sem jeito com uns sapatos de verniz, entrou em cena. Parecia encabulado, mas, quando começou a cantar, empolgou o auditório. Era como se nascesse ali o novo João do Vale que, menos de dois anos depois, na arena do Teatro Opinião, faria o público ora rir, ora chorar, com a força e a sinceridade de sua música e de sua palavra. Autenticidade é uma palavra besta, mas é na autenticidade que reside a força desse João maranhense, vindo de Pedreiras para dar voz nacional ao sertão. Mas não só nisso, e não apenas no seu talento, como também em sua cultura. Há gente que pensa que culto é

apenas quem leu muitos livros. No entanto, se tivesse tido, como eu, a oportunidade de ouvir João do Vale cantar as músicas sertanejas que ele sabe, veria que ele é a expressão viva de uma cultura. De uma cultura que não está nos livros, mas na memória e no coração dos artistas do povo (ABRIL CULTURAL, 1977).

Segundo a declaração de Ferreira Gullar, João do Vale só alcançou reconhecimento como compositor após sua participação no “Show Opinião”, apesar de já ter diversas obras gravadas por outros intérpretes. No entanto, Gullar ressalta que poucos haviam percebido a importância de João como uma expressão da cultura popular. Ele destaca o desprestígio enfrentado pelo “baião” na época e o preconceito que João enfrentou devido à sua origem não urbana e ao fato de sua música ser baseada em manifestações populares sertanejas.

Gullar também utiliza termos como “autenticidade” e “sinceridade”, relacionando-os com a performance de João, argumentando que o cancionista representava a “expressão viva de uma cultura [...] que não está nos livros, mas na memória e no coração dos artistas do povo”.

Dessa maneira, o relato do poeta certamente contribuiu para a formulação de um conceito de “artista popular” e de “poeta do povo”, noções que passavam a ser reforçadas por várias figuras presentes naquela conjuntura social da cena carioca da década de 1960.

Para Oliveira (2011, p. 8), a presença do compositor maranhense no referido espetáculo músico-teatral, “exprimiam simbolicamente, a partir dos baiões que cantava, a dor e a pobreza do migrante nordestino cujo destino era os grandes centros econômicos do País”.

No entanto, a verdadeira riqueza da obra de João não reside na aceitação de uma ideia estereotipada que relega o migrante nordestino a um papel subalterno, mas sim no questionamento dessa estereotipia.

Contribuindo para essa discussão, Damazo (2004, p. 7) observa que João, determinado a ser ouvido e reconhecido como artista, obteve sucesso ao despertar o interesse de outros músicos atuantes naquela época, bem como o apreço do público apreciador de MPB. Além disso, o caráter de denúncia presente em suas canções motivou um grupo de intelectuais e artistas do Rio de Janeiro a se unir e promover ações artísticas e culturais de protesto e resistência contra o regime autoritário estabelecido.

Ludmila Braga (2019, p. 144), referindo-se ao álbum “O poeta do povo”, no qual constam várias músicas presentes no repertório do “Show Opinião”, propõe que a obra de João detém um certo teor “testemunhal” acerca do Nordeste e acerca das “questões políticas, sociais e culturais” do povo do lugar. Para a pesquisadora, este aspecto permite com que muitas pessoas passem a entender João do Vale como um “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”.

Mais uma vez se tornam perceptíveis na citação algumas marcas de um imaginário hegemônico sobre o Nordeste. Contudo, será que João do Vale contribuiu para a manutenção dessas construções? O cancionista compôs com base em suas próprias experiências de vida, conforme ele mesmo afirmou em várias ocasiões. Como mencionado antes, acreditamos que João, mesmo utilizando imagens e temas frequentemente associados à região, evita abordar de forma simplista e previsível os estereótipos comumente atribuídos a temas “nordestinos”. Sua obra aponta para várias possibilidades de leitura, provocando tensão entre os conceitos de arte versus produto da indústria fonográfica, regionalismo versus nacionalismo, tradição versus modernidade, e rural versus urbano.

Apesar de João do Vale ser considerado por músicos e apreciadores do cancioneiro nordestino como um dos criadores das chamadas “matrizes tradicionais do forró”, prefiro pensar que seu jeito de compor constitui-se como “exemplo” de uma possível musicalidade nordestina. Viveiros de Castro (2017) oferece uma valiosa contribuição ao explorar os conceitos de “modelo” e “exemplo”. Na sua conferência, o pesquisador aborda o termo “modelo” em seu sentido normativo, referindo-se a um pensamento que é imposto de forma mais ou menos “forçada”. Essa noção pode ser relacionada à ideia de “invenção” de um Nordeste e de um nordestino padronizado, estereotipado e homogêneo, como se pudessem ser relacionados a um modelo fixo. Isso resulta em uma simplificação forçada da realidade, que busca se conformar ao modelo estabelecido como norma.

O exemplo, por sua vez, estabelece-se na horizontalidade, oferece pistas ao invés de ordens, é empirista e criativo, pautado antes na experiência, na percepção, na capacidade de criação, de fazer “algo diferentemente igual” ou “igualmente diferente”. Os “exemplos” das várias concepções de Nordeste nos são dados pelos textos escritos, pelas vozes, pelos sons, pelas canções, pelos romances, pelas notícias de jornais, por peças teatrais, pelo cinema, por construções imagético-discursivas e/ou por ações que se relacionem com o lugar e com o povo que lá habita.

Este trabalho não considera João do Vale e seu álbum “O poeta do povo” como um modelo a ser imitado, uma norma ou algo semelhante. Em vez disso, reconhece o artista e sua obra como exemplo de um forjar nordestino singular, passível de ser observado e analisado.

No próximo tópico, discutimos sobre como a canção de João do Vale passou a se relacionar cada vez mais com a estética “de protesto”, fator que implicou na sua saída obrigatória da cena musical carioca e no seu respectivo retorno forçado para Pedreiras.

2.5 Depois de 1964

A década de 1960 foi marcada também pelos “festivais da canção¹⁸”. No ano de 1965, Elis Regina venceria o “I Festival Nacional de Música Popular Brasileira”, produzido pela TV Excelsior, interpretando a canção *Arrastão* (1965), composta por Edu Lobo e Vinícius de Moraes. Este foi o primeiro e único festival de que João do Vale participou (PASCHOAL, 2000, p. 113). Nele, inscrevera a canção *O jangadeiro* (1965), composta em parceria com Dulce Nunes, interpretada no festival por Catulo de Paula. Contudo, sua canção não foi premiada (MELO, 2003, p. 44).

O caráter de denúncia de boa parte das obras de João do Vale ainda o fazia candidato ao exílio. Para se defender, ele afirmara em entrevista ao jornal “O Liberal”, do Estado do Pará, que não tinha a real intenção de protestar nada. Nas suas palavras:

Antes de 64, ninguém via a minha música como protesto. Eu cantava a verdade sobre o Nordeste: a seca, a fome, o homem de lá, não como protesto. Depois de 64, passaram a achar que era protesto. A censura cortava aqui e ali, proibia 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 [...] (PASCHOAL, 2000, p. 103).

Na fala de João, nota-se a presença de alguns estereótipos presentes no discurso predominante sobre o Nordeste, como a seca, a fome e a miséria. Esses elementos foram utilizados estrategicamente como argumentos para justificar sua denúncia em relação à negligência das autoridades governamentais, que lhe parecia intencional, em certa medida. É bem provável que João do Vale tenha empregado essa estratégia para evitar ser preso, evitar represálias ou mesmo mitigar os efeitos da censura durante o período da ditadura militar.

Sobre a aproximação do jeito de compor de João com uma estética cancional considerada “de protesto”, Barreto (2013, p. 47) afirma que:

A apropriação da obra, e da imagem, de João do Vale aconteceu, então, num momento histórico em que a organização da cultura por determinados grupos sociais - ainda que pertencentes a uma categoria particular, vinculados a uma ideologia de esquerda - possuía certa legitimidade cultural. O que terminou por reconfigurá-la num sistema de classificação de obras artísticas que ficaram conhecidas como “canções de protesto” e ainda fazendo com que o autor se aproximasse de uma classe média intelectual e artística.

Por conta disso, grande parte dos artistas, da elite intelectual e do grande público da

¹⁸ Ver Zuza Homem de Melo (2003): *A era dos festivais*.

época passou a associar o compositor com o discurso de esquerda que combatia e/ou resistia à ditadura. Mas João não deixaria de compor canções nesse feito, pois ele mesmo chegou a afirmar em várias ocasiões que este feito musical era o que ele considerava mais importante. Naquela conjuntura, sua tática de tentar se esquivar da associação de sua música com a chamada “canção de protesto¹⁹” foi vã e, no final da década de 1960, após a promulgação do Ato Institucional Nº 5 (AI-5)²⁰, João do Vale não conseguiria mais fazer shows ou se apresentar nos circuitos universitários sem correr o risco de ser preso. Sua música mobilizava muita gente.

Paschoal (2000, p. 108-109) conta que, em um certo dia, no qual João foi visitar um dos produtores de um novo show que estava preparando, foi surpreendido por agentes do DOPS e levado preso junto com todos que ali estavam. Ficou incomunicável, foi ameaçado de tortura e “convidado” a explicar “os bugalhos que a ele eram atribuídos”. Por fim, foi liberado por causa da intervenção do seu amigo José Sarney que, naquela época, atuava como governador do Maranhão. Sarney conseguiu fazer com que João não tivesse de ser obrigado a se exilar fora do país, como foi o caso de Chico Buarque²¹, que foi à Itália, Gilberto Gil e Caetano Veloso, que foram para a Inglaterra. Assim, o autor de *Pra mim, não* (1965) voltou para o Maranhão, ficando em regime de prisão domiciliar na sua cidade natal, Pedreiras, por alguns anos.



Imagem 6: João do Vale, José Sarney e outras pessoas. **Fonte:** Paschoal (2000, p. 11).

¹⁹ Esse termo foi prolapado principalmente por José Ramos Tinhorão (1974), mas alguns autores, como é o caso de Marco Napolitano (2010, 2014), prefere falar em “canção engajada”.

²⁰ Para Paschoal (2000, p. 107), o AI-5, que fechava o Congresso Nacional, deu “início a uma das mais sinistras e desastrosas fases da nossa história política”. Foi um período em que foram cometidas muitas atrocidades, prisões arbitrárias, torturas e abusos por parte das polícias em nome de uma tal “ordem” e de um tal “progresso”, signos presentes na bandeira nacional brasileira.

²¹ É importante dizer que a circunstância do exílio de Chico Buarque foi bastante diferente em relação à de Gil e Caetano. Sabe-se que os dois cancionistas baianos foram presos no Brasil e depois se exilaram na Inglaterra. Chico Buarque, por sua vez, foi fazer uma turnê na Itália em 1969 e, tendo sido avisado do avanço do regime militar, resolveu fixar residência em Roma.

O artista maranhense voltaria ao Rio somente no ano de 1975 e apresentaria, “com enorme sucesso, seus shows em circuitos universitários” (PASCHOAL, 2000, p. 121). Foi o mesmo ano em que dois dos idealizadores do “Show Opinião”, Paulo Pontes e Armando Costa se reuniram e decidiram rerepresentar o espetáculo músico-teatral.

Ao invés de Nara Leão, Suzana de Moraes ou Maria Bethânia, Marília Medalha assumiu, em conjunto com João do Vale e Zé Ketí, um dos papéis principais no show. Nessa nova edição do espetáculo, a supervisão do “Show Opinião” ficou por conta da atriz e diretora de teatro Bibi Ferreira (PASCHOAL, 2000, p. 121-122).

João do Vale ainda protagonizaria outros vários projetos, dentre eles o “Projeto Pixinguinha”, em parceria com Zé Ramalho e a cantora Telma (PASCHOAL, 2000, p.127).



Imagem 7: João do Vale, Telma e Zé Ramalho. **Fonte:** Tavares e Lemos (2005, p. 12).

Sobre a vivência com João do Vale naquele período, Zé Ramalho comentou: “em 1979 e 1980, chegamos a correr mais de 40 cidades fazendo shows juntos. Ele tinha muita energia e dançava forró no palco. Mais do que a minha música, João do Vale influenciou minha forma de apresentação” (PASCHOAL, 2000, p. 127). A amizade entre os dois cancionistas rendeu o convite de Amelinha e Zé Ramalho para que João fosse padrinho da filha do casal, Maria Maria Colares Ramalho.

É importante destacar ainda a participação de João do Vale na invenção e execução dos bailes do projeto *Forró Forrado*, que nasceu com o objetivo de divulgar músicas compostas por nordestinos e nortistas no contexto carioca. Segundo Nogueira (2013, p. 28), as festas do Forró Forrado eram organizadas no Edifício São Luís, localizado no Largo do Machado, no

Clube Recreativo Gigante do Catete, objetivando oferecer bailes de músicas nordestinas, de quarta a domingo, a preço popular. Com a construção do Metrô, o projeto passou a acontecer em um velho sobrado da Rua do Catete. O projeto *Forró Forrado* serviu de palco para muitos nomes da música brasileira gravada como Raimundo Fagner, Geraldo Vandré, Djavan, Gonzaguinha, Beth Carvalho e tantos outros. João do Vale servia de ponte entre os donos da casa de shows e os vários artistas. Foi uma época bastante promissora para ele. Sobre aquele momento de sua vida, em entrevista ao jornal *O Globo*, João afirmou: “o Forró Forrado é a causa maior da minha sobrevivência artística e material” (PASCHOAL, 2000, p. 144).

Em 1982, João do Vale ainda lançaria o seu segundo disco, produzido por Chico Buarque. O LP de treze músicas, que fora gravado ao longo do ano de 1981, recebeu o título “João do Vale”. Este álbum receberia a participação de artistas já consagrados na cena musical: Tom Jobim, Amelinha, Fagner, Jackson do Pandeiro, Chico Buarque, Zé Ramalho, Clara Nunes, Gonzaguinha, Nara Leão e Alceu Valença.



Imagem 8: uma das páginas do encarte do LP “João do Vale” (1981).

João do Vale foi um compositor muito proativo na cena musical até o ano de 1987, quando tragicamente sofreu um acidente cardiovascular cerebral (AVC), conhecido também como derrame cerebral. Sobre essa ocorrência, Paschoal (2000, p. 196) nos informa que “sem atendimento adequado, [João] teve uma convulsão e caiu da maca, batendo violentamente com a cabeça no chão do hospital”. O biógrafo acrescenta que João continuaria a ter um péssimo atendimento até ser reconhecido por uma “estagiária mais atenta” como um “artista negro e talentoso” que necessitava urgentemente de socorro. A situação foi muito séria. O cancionista chegou até a entrar em estado de coma. Foi submetido a vários exames e também foi operado. Conseguiu resistir e, após o período de descanso, passaria cerca de dois anos em tratamento na Associação Brasileira Beneficente de Reabilitação (ABBR), por conta da semiparalisia do lado direito do corpo ocasionada pelo AVC. Depois de tudo isso, sua vida nunca mais foi a mesma.

Sabendo da dificuldade financeira pela qual passava o cancionista, ainda em 1987, vários artistas (Chico Buarque, Fagner, João Bosco, Geraldo Azevedo, Zé Ramalho, João Nogueira, Ivon Curi, Agepê, Miúcha, Marinês, dentre outros) se reuniram para a produção de shows em benefício de João do Vale e sua família.

José Sarney, que havia custeado suas despesas médicas na ABBR e na Clínica Bambina, ajudou a conseguir para João uma aposentadoria de cinco salários mínimos (PASCHOAL, 2000, p. 202). João viria a falecer em 1996, com 62 anos de idade, quase dez anos após o incidente. Esse tempo permitiu que muitas homenagens pudessem ser prestadas ao compositor ainda em vida.

2.6 O legado de João do Vale

Ao longo deste capítulo, tenho abordado vários aspectos da vida de João do Vale destacando as dificuldades enfrentadas por ele e a perspicácia que foi necessária para alcançar seus objetivos como artista, músico e compositor, bem como os caminhos que percorreu para construir o conjunto de sua obra. Neste tópico, vamos direcionar nossa reflexão para os impactos de sua produção e o legado que deixou para as gerações futuras.

Conforme já foi dito, João do Vale é considerado um dos representantes da chamada música nordestina. Seu nome geralmente é mencionado ao lado de Luiz Gonzaga e Jackson do Pandeiro. A esse respeito, Tárík de Souza²² (1996) afirmou que:

²² Além de Tárík de Souza (1996), José Nêumane Pinto (1983) e José Farias dos Santos (2004) também destacaram o papel que é atribuído aos três cancionistas como principais ícones da invenção da chamada música nordestina.

Ao lado de Luiz Gonzaga e Jackson do Pandeiro, João do Vale forma a santíssima trindade da música nordestina de raiz. A que estabeleceu os alicerces para a geração seguinte de Alceu Valença, Fagner, Elba e Zé Ramalho, Ednardo, Belchior, Quinteto Violado e Geraldo Azevedo. A seiva inicial que inoculou até o mangue bit de Chico Science & Nação Zumbi, Mundo Livre S.A. e outros planetas arretados. Dos fundadores deste Nordeste primal que frutifica desde os Turunas da Mauricéia, Jararaca & Ratinho, Catulo da Paixão Cearense, Manezinho Araújo e Zé do Norte, João foi o que tocou mais fundo a questão social [...]. Retrato do povo, dos costumes e da ecologia (muito antes da inauguração do modismo) de sua terra, o disco-tributo João Batista do Vale celebra a obra viva de um maranhense universal (PASCHOAL, 2000, p. 2020).

A ideia da existência de uma “santíssima trindade da música nordestina” composta por Luiz Gonzaga, Jackson do Pandeiro e João do Vale, tornou-se um discurso amplamente difundido no Nordeste e em todo o Brasil. Isso deve ao fato de que esses compositores são considerados, tanto por músicos quanto pelo público, como figuras centrais na criação de determinados fundamentos sonoros, poéticos e interpretativos que ainda hoje permeiam e influenciam a chamada música nordestina. Essa percepção atribuiu a eles um papel de destaque na construção de sons, imagens e discursos sobre o Nordeste e sobre os habitantes da região.

Contudo, é difícil comprovar a influência de João do Vale ou a reverberação de sua sonoridade na forma de compor dos vários artistas (tão diferentes) citados por Tárík de Souza (1996). Neste ponto, creio que sua proposição representa, antes de tudo, um jeito apaixonado de se referir ao “poeta do povo”. Sabe-se, no entanto, que Tarik de Sousa não escreveu na perspectiva de um pesquisador acadêmico. Ele fala a partir de sua visão como crítico de música em jornais, revistas e periódicos. Seus textos, por sua função comunicativa e direta, são curtos, impressionistas e bastante pessoais. Por isso mesmo não devem ser julgados pelo teor científico, com o mesmo rigor que se julga uma tese acadêmica.

Mas o legado de João do Vale é uma prova da sua relevância, sendo que diversas homenagens foram realizadas a ele ainda em vida. A seguir, menciono apenas algumas das muitas homenagens prestadas ao compositor.

Segundo Krause (2014, p. 77), em 7 de abril de 2001, ele foi eleito por votação popular como o “Maranhense do Século XX” em um concurso promovido pela TV Mirante de São Luís. Isso demonstra a importância que ele teve para a cultura e o reconhecimento que recebeu de seu estado natal.

Na década de 1970, recebeu o título de Mestre em Cultura Popular pela Universidade Vanderbilt, instituição de ensino superior localizada em Nashville, capital do Estado norte-americano do Tennessee (PASCHOAL, 2000, p. 123-124).

Em 1982, foi convidado pela Rede Globo de Televisão para ser o protagonista do

especial que receberia seu nome: “João do Vale”.

Na segunda metade dos anos 1980, João do Vale foi agraciado com o título de Comendador da Ordem do Rio Branco, conferido por José Sarney, então Presidente da República do Brasil, em uma cerimônia realizada no Palácio do Itamaraty, em Brasília, Distrito Federal (PASCHOAL, 2000, p. 184-185).

No ano de 2006 (dez anos após o seu falecimento), a pesquisadora e autora teatral Maria Helena Künner, com o auxílio de Marco Aurêh na direção musical, lança o espetáculo “João do Vale: o Poeta do Povo”. O espetáculo, uma espécie de teatro-musicado, foi criado baseado no livro “Pisa na fulô, mas não maltrata o Carcará”, de Marcio Paschoal (2000).

Em 2017, o artista, que soma mais de duzentas e trinta canções gravadas²³, inspirou a montagem de outro musical intitulado “João do Vale: o gênio improvável”, estreado no Teatro Arthur Azevedo, localizado em São Luís-MA, em comemoração ao bicentenário da casa de espetáculos.



²³ O número de canções de João do Vale (gravadas e não-gravadas) é impreciso. Sobre o assunto, o poeta e pesquisador Filemon Krause (2008, p. 38), que era contemporâneo e contemporâneo do cancionista, informa-nos que o próprio João afirmava ter composto em torno de quatrocentas e trinta e três obras.



Imagens 9 e 10: arte de cartazes de divulgação do musical “João do Vale: o gênio improvável”.

João foi aclamado por vários participantes do “Fórum Forró de Raiz²⁴”, nas versões do Piauí e do Maranhão, como um dos formuladores das chamadas “matrizes tradicionais do forró”, em 2020.

Ele também foi homenageado em uma das ações do Instituto Cultural Vale realizada na 14^a edição da Feira do Livro de São Luís²⁵, em dezembro de 2021.

Além disso, o cancionista empresta seu nome a várias escolas, ruas, praças e monumentos públicos do país, como o Teatro João do Vale, fundado no ano de 1995 na capital maranhense, além do Parque e do Museu João do Vale, em Pedreiras-MA.

²⁴ Evento que foi organizado em 2020 pela Associação Cultural Balaio Nordeste (ACBN) com o apoio do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) que assumiu, como um de seus objetivos, promover debates acerca de temas que interessem às comunidades forrozeiras e sobre políticas públicas que sirvam para promoção e valorização do chamado “forró tradicional”.

²⁵ Informação disponível em: <https://omaranhense.com/vida-e-obra-de-joao-do-vale-contadas-na-14a-feira-do-livro-de-sao-luis/>. Acesso em 14 de set. de 2022.



Imagens 11 e 12: foto de João Aurélio (filho do compositor e atual diretor do Parque João do Vale) e da fachada do Memorial que homenageia ao compositor. Fonte: www.carlinhosfilho.com.br/2021/10/filho-de-joao-do-vale-vai-dirigir-o.html. Acesso em 30 de mai. de 2023.

Mais recentemente, no dia 11 de outubro de 2022, data em que João do Vale teria completado 89 anos se estivesse vivo, o Google prestou uma homenagem ao compositor através de um “Doodle” (imagem colorida e caricata que exibe o nome da empresa), retratando João do Vale segurando um microfone, enquanto é observado por um carcará, e cercado por um violão, uma sanfona, um agogô, uma zabumba com sua baqueta, e um triângulo.



Imagem 13: “Doodle” do Google produzido em homenagem à João do Vale. **Fonte:** <https://www.google.com/logos/doodles/2022/joao-do-vales-88th-birthday-6753651837109519-2x.png>. Acesso em 01 de nov. 980.

Cabe ainda destacar que, no ano de 1969, João do Vale se casou com dona Domingas Rodrigues que, naquela época, era uma jovem viúva que já possuía três filhos: Raimundo Nonato Rodrigues Chagas (1954), Fernando Castelo Rodrigues Chagas (1956) e Iara Alexandrina Rodrigues Chagas (1958). Juntos, os dois ainda tiveram mais quatro: Paulo Roberto Riva Rodrigues Vale (1962), Luís Neiva Rodrigues Vale (1964), Lúcia Cleide Rodrigues Vale (1968) e João Aurélio Rodrigues Vale (1975). Segundo Paschoal, João tratava todos os sete filhos sem distinção. Ele afirmava: “tenho sete filhos. Três fizeram por mim. Quatro eu fiz” (PASCHOAL, 2000, p. 65).

Dos netos de João que se dedicaram à arte musical de forma profissional, destacam-se Gabriel Vale Napoleão (Gabriel Vale), que chegou a gravar a canção *Carcará*²⁶, de João do Vale e José Cândido, e Leandro Silva Vale (MC Léozinho do BA), que segue sua carreira com canções próprias, a exemplo da música *Evangelho do gueto*²⁷.

²⁶ Disponível em: www.youtube.com/watch?v=g9Ioh1sIPaU. Acesso em 14 de jul. de 2023.

²⁷ Disponível em: www.youtube.com/watch?v=NhhRx5wA1Q8. Acesso em 14 de jul. de 2023.

3 ANÁLISE DO ÁLBUM “O POETA DO POVO” (1965)

Este capítulo foi dividido em quatro tópicos: 3.1- “O poeta do povo”; 3.2- Significados da expressão “poeta do povo”; 3.3- Aspectos contextuais; e 3.4- A gravadora Philips e a formação da MPB. Nesta parte da tese, foi desenvolvida uma análise do álbum “O poeta do povo” (1965), de João do Vale, considerando aspectos de sua concepção, produção, circulação e recepção. Além disso, busco estabelecer possíveis conexões entre o contexto histórico, social e cultural em que o compositor estava inserido e o processo de produção/gravação de seu álbum de estreia como intérprete.

3.1 “O poeta do povo” (1965)



mencionei acima, como: “2 na Bossa²⁹” (1965), de Elis Regina e Jair Rodrigues; “Opinião de Nara” (1964), de Nara Leão; “5 na Bossa” (1965), de Nara Leão, Edu Lobo e Tamba Trio.



Imagem 16: Anúncio publicitário de discos produzidos pela Philips. **Fonte:** “Jornal do Brasil” - dia 21 de dezembro, de 1965.

A arte da capa³⁰ do álbum solo de João do Vale foi produzida com um fundo branco. Nela foi inserida uma foto em preto e branco do cancionista usando camisa de botão, com suas mangas longas dobradas até um pouco acima do cotovelo. Na imagem, o cancionista aparece de frente com braços abertos e levantados, palmas das mãos à mostra, olhando altivamente para o horizonte de cabeça erguida, em uma atitude de aparente emissão vocal de declamação ou canto. O título do disco está escrito entre aspas, centralizado, uma palavra por linha, em letras maiúsculas. O nome do artista foi destacado pela cor vermelha, centralizado, uma palavra em cada linha, também em caixa alta. Na capa, constata-se ainda o número de catálogo “P 632.773 L” no canto superior direito e, no canto inferior direito, a presença do logotipo da gravadora Philips, indicando o selo que produziu o LP.

Na contracapa, a imagem do artista está virada para a direita, quase de perfil, usando outra camisa de botão, de mangas curtas, aparentando também estar declamando ou cantando.

Nas duas fotos do cancionista, que ocupam um espaço generoso da capa e da contracapa do LP mostrando quem é o compositor/intérprete, observa-se que a camisa utilizada por João do Vale (única peça de roupa observável na foto), não se assemelha em nada com as vestimentas

²⁹ Segundo Sipriano (2019, p. 178), o LP “2 na bossa” obteve o recorde de vendas naquela época.

³⁰ De acordo com Gauziski (2013, p. 91), as capas e os encartes também se constituem como elementos importantes no mercado de discos de vinil, tendo em vista que funcionam como atrativo para o público que compra e/ou coleciona LPs.

utilizadas pelo “rei do baião”. Luiz Gonzaga, inventor de um “baião rural [que] foi levado em peso às cidades no final de 1930 e início de 1940” (MORAES, 2009, p. 173), vestiu roupas e adereços (estilizados e bem produzidos) semelhantes às de vaqueiros e/ou cangaceiros que atuaram em certos espaços semiáridos da região Nordeste.

No documentário “Dominginhos canta e conta Gonzaga” (2012), o compositor de *Abri a porta* (1979) conta que Luiz Gonzaga era “apaixonado pelas coisas de Lampião”, a vestimenta, o rosário de bala que os cangaceiros usavam, as danças de xaxado que praticavam (MACHADO e MALAGRINE, 2012). Daquela maneira, por meio do uso de roupas e adereços que apontavam para o vaqueiro e/ou para o fenômeno cangaço, o “rei do baião” acabaria por promover uma ressignificação imagético-discursiva de um certo Nordeste, criado por ele no contexto social urbano, para o mercado fonográfico de canções que passaram a ser consideradas músicas nordestinas “autênticas”.



Imagem 17: foto de João do Vale e Dominginhos (José Domingos de Moraes – 1941-2013). **Fonte:** <https://acervo.oglobo.globo.com/incoming/joao-do-vale-cantor-compositor-20572912>. Acesso em 01 de nov. de 2022.

No entanto, ao invés de tentar imitar Gonzaga, João do Vale preferia usar camisas simples, principalmente as de botão. Roupas que, no geral, poderiam ser utilizadas na vida cotidiana de um lavrador e não na de um vaqueiro – tendo em vista a segurança que o gibão e o chapéu de couro são capazes de prover no exercício da profissão.

Não parece ter havido uma preocupação de João e nem da equipe de produtores do álbum de que ele surgisse na capa do seu disco vestindo algo mais extravagante como um gibão

e chapéu de couro, um terno ou roupas que ele certamente não vestiria no dia a dia. Seguindo esse direcionamento, João do Vale apareceu vestido em camisas de botão nas capas dos seus discos³¹ e também em várias fotografias suas disponíveis na internet.

O destaque textual da contracapa do disco “O poeta do povo” vai para o título do disco que aparece em uma fonte maior que o nome do artista, ambos na cor preta e em letras maiúsculas. Os títulos das músicas estão localizados embaixo à direita, também com letras maiúsculas, indicando a ordem e o lado das canções no álbum, sem os nomes dos autores. Disposto no centro-direita da contracapa, há um trecho do texto que era recitado por João do Vale no início do “Show Opinião”.

Sipriano (2019, p. 180-181) informa que “este texto, que consta no roteiro do *Opinião*, passou a circular em diferentes contextos de produção de sentidos da obra de João do Vale, sendo constantemente retomado no discurso dos mediadores culturais”. A pesquisadora acrescenta que a inserção desse trecho do texto da peça-musical na contracapa do LP denota a importância que o “Show Opinião” teve para a carreira de João do Vale, além de servir como elo entre o álbum e o espetáculo, detalhe facilmente percebido pelo público-consumidor da época que, no contexto carioca, era formado na sua grande maioria por intelectuais e pessoas de classe média.

Conforme já foi dito, admitindo a importância do “Show Opinião” para a sua carreira, João do Vale – em um trecho de entrevista que está presente no documentário “‘João do Vale’: muita gente desconhece”, produzido por Werinton Kermes³² (2005) – disse que muita gente só passou a notá-lo como compositor após a sua participação no espetáculo e que, semelhante a ele, vários outros artistas passaram a ter destaque somente após atuar na peça-musical.

Cabe aqui fazer uma reflexão crítica. João do Vale atuava como compositor desde meados de 1950, quando suas canções passaram a ser gravadas por vários intérpretes já reconhecidos no mercado do disco. Então, porque João afirmou que só foi notado após aderir ao “Show Opinião”? Certamente foi por conta de sua atuação (seu corpo e sua voz) enquanto intérprete, que acabou evidenciando ainda mais a sua presença na cena musical carioca.

Ainda sobre a contracapa, nota-se a falta de algumas informações de fundamental importância sobre outras pessoas que contribuíram para a concretização do álbum. Nela não há indicação do nome de produtores, diagramadores, técnicos de gravação, músicos, arranjadores que participaram na produção do LP. Saber quem eram os músicos, arranjadores, produtores e

³¹ Ver as capas de discos na página 57.

³² Disponível em: <https://vimeo.com/304485456>. Acesso em 05 de out. de 2022.

técnicos, auxiliaria na compreensão de motivos de determinadas escolhas harmônicas, melódicas, timbrísticas e também permitiria relacionar o LP com outros trabalhos realizados por eles.

Pode-se obter algumas outras informações no próprio suporte: o disco de vinil.



Imagens 18 e 19: Fotos do lado 1 e lado 2 do LP “O poeta do povo”, de João do Vale (1965).

Para a produção/comercialização do álbum “O poeta do povo”, foi utilizado o disco de vinil de 12”, com capacidade de registro sonoro de cerca de 22 minutos em cada um dos seus dois lados, fabricado na cor preta³³, de 180 gramas. No centro, o disco apresenta o “selo fonográfico”, de cor azul, no qual estão inseridas várias informações importantes acerca do conteúdo do disco: lado (1 ou 2), gravadora (Philips), rotação (33 1/3 rpm), tipo de mixagem (mono), catálogo (P 632.773 L), título do disco (“O poeta do Povo”), intérprete (João do Vale) e os nomes das doze canções (seis de cada lado) que constituem o álbum, numeradas de acordo com a ordem das faixas, indicando o autor e seus parceiros entre parênteses:

Lado 1

- 1- *A voz do povo* (João do Vale/ Luiz Vieira) – 2’53” (2 minutos e 53 segundos)
- 2- *Carcará* (João do Vale/ José Cândido) – 3’55”
- 3- *Pra mim, não* (João do Vale/ Marília Bernardes) – 2’12”
- 4- *Peba na pimenta* (João do Vale/ José Batista/ Adelino Rivera) – 2’41”
- 5- *Minha história* (João do Vale/ Raymundo Evangelista) – 3’38”
- 6- *A lavadeira e o lavrador* (João do Vale/ Ary Monteiro) – 3’03”

³³ Existem também vinis de outras cores e pesos que variam de 100g a 180g. Há também os “Picture discs”: discos que têm imagens impressas no próprio vinil e peso de cerca de 200g.

Lado 2

- 1- *Pisa na fulô* (João do Vale/ Ernesto Pires/ Silveira Júnior) – 2’23”
- 2- *O jangadeiro* (João do Vale/ José Cândido) – 2’17”
- 3- *Fogo no Paraná* (João do Vale/ Helena Gonzaga) – 3’05”
- 4- *Ouricuri (segredos do sertanejo)* (João do Vale/ José Cândido) – 2’35”
- 5- *O bom filho à casa torna* (João do Vale/ Eraldo Monteiro) – 3’01”
- 6- *Sina de caboclo* (João do Vale/ Jocastro Bezerra de Aquino) – 1’54”

A disposição do nome de João do Vale encontra-se à frente de todos os seus parceiros de composição. A audição dos dois lados do disco dura cerca de 33’30”. Nenhum dos registros fonográficos das canções ultrapassa o limite de quatro minutos, limite máximo de duração definido como padrão pelo mercado fonográfico para a música dita “popular”³⁴ (ou comercial). A canção de menor duração é *Sina de caboclo* (1’54”) e a de maior *Carcará* (3’55”). No processo de gravação não foi utilizado o metrônomo³⁵. As músicas iniciam em um andamento mais lento e, conforme se desenvolvem, vão acelerando gradativamente. Metade das canções do álbum, as que não terminam com um acorde/batida final, encerram com a técnica de mixagem e/ou masterização chamada de *fade out*³⁶, como: *A voz do povo*, *Pra mim, não*, *Peba na pimenta*, *Minha história*, *Pisa na fulô*, *O jangadeiro*.

O repertório, que não foi organizado por ordem cronológica de criação ou lançamento, é composto por várias obras que já eram conhecidas pelo público brasileiro na voz de outros intérpretes. Como exemplo: *Pisa na fulô*, que havia sido gravado por Marinês (1957), Zé Gonzaga (1957), Ivon Curi (1958), *Peba na Pimenta*, gravada por Marinês (1957), *Sina de caboclo*, gravada por Nara Leão (1964). Nesse sentido, Braga (2019, p. 30) pondera que “*O poeta do povo* é um disco que desvela o compositor por trás das letras que já eram conhecidas”. O maior destaque do disco vai para a canção *Carcará* que é considerada como um dos ápices do “Show Opinião” e se tornou um dos hinos contra a Ditadura Militar.

É importante lembrar que, das 33 canções que formavam o repertório do “Show Opinião”, oito eram da autoria de João: 1- *Carcará*; 2- *Peba na Pimenta*; 3- *Pisa na fulô*; 4- *Tome morcego*; 5- *Segredos do sertanejo (Ouricuri)*; 6- *Matuto transviado*; 7- *Sina de caboclo* e 8- *Minha história* – sendo que, dessas oito, seis estão presentes no LP “O poeta do povo”,

³⁴ Segundo Paiva (2012, p. 100) “a música popular teve sua duração padrão de três a quatro minutos estabelecida a partir da capacidade de reprodução de cada lado dos antigos discos de 78 rpm”.

³⁵ Aparelho mecânico, elétrico ou eletrônico que, opcionalmente, pode ser utilizado para se estabelecer um andamento de uma música. Sadie (1994, p. 600) sugere que os vários tipos ou modelos de metrônomo foram criados por conta da necessidade de “sincronização na música comercial”. Mas sua utilização não se restringe à música gravada: o equipamento também pode ser utilizado na prática de instrumentos musicais e na execução musical ao vivo.

³⁶ Técnica que implica na redução gradativa da intensidade sonora da faixa de áudio.

exceto *Tome morcego* e *Matuto transviado* (também conhecida como *Coroné Antônio Bento*).

O repertório do disco é composto de canções que se aproximam das estéticas do samba (*A voz do povo*, *Carcará* e *Pra mim, não*), xote (*Peba na pimenta* e *Pisa na fulô*), toada/samba (*Sina de Caboclo*, *O jangadeiro* e *Ouricuri*) e toada/baião (*Minha história*, *A lavadeira e o lavrador*, *Fogo no Paraná* e *O bom filho à casa torna*).

A mixagem cria uma ambientação de três planos: 1- A voz de João do Vale – mais forte em relação aos instrumentos musicais e as vozes do coro de acompanhamento. Cabe destacar que a dicção³⁷ gravada no LP, para além dos vários outros sentidos que o termo evoca na concepção de Tatit (2002), aparenta ser muito próxima ao seu jeito próprio de pronunciar as palavras, além de ser forte e grave; 2- Instrumentos solo – que dividem o protagonismo sonoro-musical com o intérprete. Aqui, nota-se a presença do violão, que aproxima a sonoridade do disco com o samba e com a linguagem da bossa nova, e da sanfona, instrumento que até os dias atuais é relacionado com os gêneros considerados nordestinos; 3- Instrumentos de acompanhamento e coro – que soam mais ao fundo complementando o arranjo e somando sentidos às obras.

A configuração instrumental das canções do LP “O poeta do povo”, assim como o figurino utilizado pelo compositor na capa e na contracapa do disco e sua oralidade vocal, parece obedecer a um princípio de economia e simplicidade (NAVES, 1998).

Não se sabe se a quantidade de instrumentos na gravação do álbum foi estabelecida por questões econômicas (preço da hora de estúdio ou do cachê da função de cada músico) ou se foi uma escolha pautada em critérios estéticos. O que se percebe é que, nas canções *A voz do povo*, *Carcará*, *Pra mim, não*, *Minha história*, há: voz, coro misto (homens e mulheres), violão, contrabaixo acústico e bateria acústica. Em *O jangadeiro*, *Fogo no Paraná*, *Ouricuri*, *Sina de Caboclo*, não é utilizado o coro misto, ficando: voz, violão, contrabaixo e bateria acústica. Na canção *A lavadeira e o lavrador*: voz, coro misto, violão, cavaquinho, zabumba, triângulo e agogô. *Peba na pimenta*, *Pisa na fulô* e *O bom filho à casa torna*: sanfona, violão, cavaquinho, flauta, zabumba, triângulo e agogô.

Percebe-se também que os arranjos das canções não têm como base o “trio nordestino”: sanfona, zabumba e triângulo. No LP, o violão (detentor de uma sonoridade bastante apreciada no contexto brasileiro), o cavaquinho e a flauta (comumente utilizados no gênero musical conhecido como choro ou chorinho), o contrabaixo, assim como o conjunto de tambores,

³⁷ Para Tatit (2002, p. 11), a dicção diz respeito à forma utilizada pelo cancionista para “dizer o que diz”: sua maneira de cantar, musicar, gravar e, principalmente, de compor.

estantes e pratos que compõem a bateria acústica – instrumentos que apontam, no imaginário da fonografia, a um caráter urbano e/ou moderno – passam a dialogar com a sanfona, a zabumba, o triângulo e o agogô – instrumentos que, no mesmo imaginário, estariam associados a uma suposta “rusticidade”, “pureza”, “autenticidade” de uma música nordestina “de raiz”.

No que tange aos aspectos linguístico-poéticos, observa-se que João do Vale utiliza, em sua construção cancional fonográfica, uma linguagem e um jeito de se expressar muito próximo à sua maneira cotidiana de falar. No geral, dentre os recursos linguístico/literários utilizados por João do Vale para compor as letras das canções do álbum “O poeta do povo”, evidencia-se:

1- Predominância da métrica livre, com tendência à utilização da redondilha maior (versos de sete sílabas poéticas), e rima em versos pares. Mas na canção *Fogo no Paraná*, com exceção da oitava introdutória e do terceto final, suas sextilhas são compostas predominantemente de versos com sete sílabas poéticas. Escandindo a primeira sextilha, observa-se:

1ª SEXTILHA	No/ Nor /te/ do / Pa/ra/ná (7) To / do/ Ser/ vi ço em/fren/ tou (7) Ba/ ten /do em/ xa /da/ no/ chão (7) Mos/ trou / que/ tin /ha/ va/ lor (7) Dois/ a /nos/ de / bom/ tra/ ba /lho (7) A/té/ ca/ va /lo/ com/ prou (7)
--------------------	--

Quadro 1: segunda estrofe de *Fogo no Paraná* (João do Vale e Helena Gonzaga, 1964).

As rimas dessa canção ocorrem nos versos pares e a acentuação da estrofe em destaque apresenta-se bastante variada. Contudo, geralmente os versos apresentam uma métrica variável em relação ao número de sílabas poéticas, conforme observaremos mais adiante nas análises das canções elencadas para o presente estudo.

2- Dizeres que compõem uma sabedoria popular – em *Fogo no Paraná*: “corda só quebra no fraco”, “deus quando dá a farinha, o diabo vem, rasga o saco”. *Minha história*: “quem nasce pra pataca, nunca pode ser vintém”. *Ouricuri*: “Oricuri maduro é sinal que arapua já fez mel”, “Catingueira fulôro lá no sertão, vai cair chuva granel”. *O bom filho à casa torna*: “pra aprender tem que apanhar”.

3- Linguagem coloquial ou oralizada – *Fogo no Paraná*: “foi pro Paraná”; “levou a muié e seis barrigudim”; “ninguém tá cum pança inchada”. *Carcará*: “é um bicho que avoa que nem avião”; “tem um bico volteado que nem gavião”. *Peba na pimenta*: “pode comer sem susto, pimentão não arde não”; “a pimenta era da braba, danou-se pra arder”.

4- Antropônimos de personagens fictícios ou inspirados em pessoas reais conhecidas do

cancionista – *Minha história*: João, Mané Pedro e Romão. *Peba na pimenta*: Malaquias, Maria Benta. *Pisa na fulô*: Zé Caxangá (ou Zeca Caxangá). *Fogo no Paraná*: Zé (ou José), Pedro, Joca, Mané, Severina, Zefa e Toinho.

5- Metáfora. *A voz do povo*: “meu samba é a voz do povo”, “eu sou a flor que o vento jogou no chão”. *Carcará*: “a águia de lá do meu sertão”. A canção *Carcará* soou, naquela conjuntura (histórica, social, política) como metáfora da violência do opressor/explorador contra o oprimido/explorado. Em *Minha história*, o termo sertão, além de ter se constituído como um dos signos regionais nordestinos, pode ser entendida como metáfora de exclusão e privação de direitos de determinados tipos de sujeitos.

6- Metonímia – *Pra mim não*: “lá vai eu *de sol a sol*” (todos os dias, diariamente). *Peba na pimenta*: “depois houve *arrasta-pê*” (música dançante), “o forró tava *esquentando*” (melhorando, ficando mais agradável). *A lavadeira e o lavrador*: “seus filho pedindo *pão*” (algo para comer), “nem todos são *fi de deus*” (pessoas boas), “ou deus não tem *coração*” (compaixão, piedade). *Fogo no Paraná*: “e seis *barrigudim*” (filhos), “ninguém tá com *pança inchada*” (doente da barriga, com barriga d’água), “José nunca foi *mole*” (preguiçoso), “voltou *em cima do rastro*” (no mesmo instante). *O bom filho à casa torna*: “essa *água* dos meus óio” (lágrimas, choro). *Sina de caboclo*: “ganho a vida *na enxada*” (trabalhando na lavoura). Ouricuri: “vai cair chuva *a granel*” (chuva torrencial, abundante).

Percebe-se a utilização da metonímia também na letra de *Minha história*. A canção não retrata apenas a história de João do Vale. O trecho final (“mas o negócio não é bem eu, é Mané, Pedro e Romão”) dá pista que o cancionista se referia à existência de outras pessoas (outros “João-ninguéns”) que viviam em situações de exclusão, discriminação e/ou marginalidade piores que a dele.

7- Jocosidade, ironia e duplo sentido – percebidas nas canções *Pisa na fulô* (“pisa na fulô, não maltrata meu amor”) e *Peba na pimenta* (“Ai, ai, ai, seu Malaquias. Ai, ai, você disse que não ardia. Ai, ai, tá ardendo pra danar. Ai, ai, tá me dando uma agonia. Ai, ai, que tá bom eu sei que tá. Ai, ai, ai, que ta fazendo uma arrelia”). Ambas as canções admitem um caráter sensual, sexual ou erótico.

8- Caráter autobiográfico, testemunhal ou experiencial – elemento essencial na composição de canções como *Minha história*, *Sina de caboclo*, *O bom filho à casa torna*, entre outras, que tratam de situações que declaradamente fizeram parte da vida do cancionista.

9- Aliteração e assonância – *A voz do povo*: aliterações /v/ - voz, povo, novo; /p/ - pedir, patrão, piorar; /m/- meu, mesma, mandado; assonância: /o/ - povo, gostou, novo, flor, jogou, ficou; /i/ - pedir, dinheiro, piorar, situação, lista, iam; /ão/- patrão, situação, chão; /a/ - levar, ar.

Carcará: aliterações /v/ - avoa, avião, malvado, volteado, gavião, vê, voando, vai, invernada; /k/ - carcará, queimada, cobra, quando, come, coragem; /s/ - pássaro, roça, sai, caçada, sertão, assim, passa, nasce; assonância /a/ - carcará, pássaro, queimada, caçada, invernada, passa, baixada, mata, águia, lá, andar, matar; /e/ vê, queimada, fazer, burrego; /i/ - bicho, bico, avião, gavião; /o/ - avoa, volteado, come, home; /u/ - burrego, puxa, umbigo.

Além do forte apelo autobiográfico, no geral as letras das canções de João do Vale remetem a um tipo de “contação de história”, especificamente por sua índole narrativa.

Sobre esse assunto, Braga (2019, p. 75) reflete que:

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.

Ao refletir de forma crítica sobre essa citação, é importante enfatizar minha postura de discordância em relação a uma visão essencialista e/ou homogênea do Nordeste e dos nordestinos. Mas entendo que esse coletivo mencionado pela pesquisadora, criado pelos poetas e cantadores populares da região Nordeste, ecoou e encontrou expressão no trabalho de João do Vale. Quanto à classificação da parte textual das canções de João do Vale, Braga (2019) considera que suas letras detêm de um teor testemunhal. Para ela:

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 transcria 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 (BRAGA, 2019, p. 32).

Na perspectiva de Braga, as canções de João do Vale não devem ser entendidas como mera ficção, tendo em vista que ele compõe suas obras poético-musicais como testemunho de sua própria trajetória. A argumentação da pesquisadora se concentra em exemplificar como

João do Vale utiliza sua experiência de vida como matéria para sua composição cancional.

Vale ressaltar que esse aspecto testemunhal não é algo singular da obra de João do Vale. Parece ser algo inerente à própria formação da canção brasileira. Acredito que todo cancionista expressa em suas obras sua experiência de mundo. Mas o caso do samba é paradigmático. Nesse gênero as letras, muitas vezes, expressam experiências imediatas, ocorridas no aqui-e-agora, experiências testemunhadas no cotidiano dos morros.

Relatos desse tipo (testemunhal) também estão presentes em sambas da época, como exemplo: *Nega Dina* (1965) e *Malvadeza Durão* (1965), de Zé Keti, canções que fizeram parte do repertório do “Show Opinião”.

Damazo (2004) classificou as canções de João do Vale em: 1- Canções participantes - que “apontam, descrevem, refletem os problemas, as dificuldades sofridas por um povo com [o] qual o cancionista se identifica” (p. 69), e 2- Canções que valorizam o patrimônio social e cultural do povo daquele lugar – um tipo de canção que “constrói, preserva e exercita sua cultura, seu credo, seus festejos, seus folguedos. E o espontaneísmo, o coletivismo, o companheirismo exercem ao mesmo tempo a função de fortalecer a integração comunitária e de preservar sua identidade” (p. 125).

Sipriano (2019, p. 183) organizou as canções do LP “O poeta do povo” em três tipos: 1- Cantos de resistência: *Carcará, Sina de Caboclo, A voz do povo e Pra mim, não*; 2- Cantos de sobrevivência: *O jangadeiro, A lavadeira e o lavrador, Minha História, Fogo no Paraná e O bom filho à casa torna*; 3- Cantos de malícia e da sabedoria sertaneja: *Peba na pimenta, Pisa na fulô, Uricuri (Segredo do Sertanejo)*.

Para o presente estudo, escolhi estudar cada uma das canções elencadas na sua singularidade. A categorização poderia servir para direcionar o olhar do pesquisador para um determinado aspecto do objeto, entretanto, o objetivo deste estudo, como já mencionado, é analisar, nas canções de João do Vale, possíveis elementos que apontem para a construção de uma certa nordestinidade, independente se a canção seja de resistência, de malícia, de sabedoria popular, de valorização do patrimônio social/cultural, ou qualquer outra classificação.

Quanto ao aspecto discursivo, vários temas são abordados nas letras das canções do disco “O poeta do povo”, dentre eles: relação patrão X empregado; desigualdade e injustiça social; dificuldades enfrentadas por trabalhadores no exercício de suas profissões; desemprego; relação cidade X interior; vida do meeiro e do lavrador; sertão, seca e/ou falta de chuva; êxodo rural e migração; pobreza, fome e sede; morte; religiosidade cristã; escravidão, racismo e/ou preconceito; valorização da educação formal; oportunidades e condições de trabalho desproporcionais para pessoas de diferentes classes sociais. Assim, embora os temas possam

ser apenas descritivos de um determinado espaço geográfico/histórico/cultural, eles acabam revelando também o forte engajamento crítico e social do compositor.

Atualmente, o LP “O poeta do povo” (1965) – original, da primeira prensagem – é considerado um item raro e valioso para os colecionadores e amantes de discos de vinil.

Adiante, apresento um quadro comparativo³⁸ que preparei com as doze canções presentes no álbum “O poeta do povo” (1965), resumindo as principais características das obras.

QUADRO COMPARATIVO DAS CANÇÕES DO ÁLBUM “O POETA DO POVO” (1965)							
Lado/ Número	Nome da canção	Autores	Lançamento	Duração	Ritmo	Instrumentação	Temáticas preponderantes
1/1	<i>A voz do povo</i>	João do Vale/ Luiz Vieira	1965	2'53"	Samba	Voz, vocal misto (homens e mulheres), violão nylon, contrabaixo e bateria	Relação desigual patrão X empregado; salário baixo; emprego X desemprego
1/2	<i>Carcará</i>	João do Vale/ José Cândido	1965	3'55"	Samba	Voz, vocal misto, violão nylon, contrabaixo e bateria	sertão, seca, fome, sede, migração, luta e resistência, sobrevivência
1/3	<i>Pra mim, não</i>	João do Vale/ Marília Bernardes	1965	2'12"	Samba	Voz, vocal misto, violão nylon, contrabaixo e bateria	Escravidão, racismo, preconceito,
1/4	<i>Peba na pimenta</i>	João do Vale/ José Batista/ Adelino Rivera	1957	2'41"	Xote	Voz, sanfona, violão nylon, cavaquinho, flauta, zabumba, triângulo e agogô	Festa no interior, culinária “exótica”, duplo sentido, insinuação ao ato sexual
1/5	<i>Minha história</i>	João do Vale/ Raymundo Evangelista	1960	3'38"	Toada/ samba	Voz, vocal misto, violão nylon, contrabaixo e bateria	Autobiografia, migração, trabalho infantil, pobreza e falta de condições de estudar, relação doutor X não-doutor
1/6	<i>A lavadeira e o lavrador</i>	João do Vale/ Ary Monteiro	1965	3'03"	Toada/ baião	Voz, vocal misto, violões nylon, cavaquinho, zabumba, triângulo e agogô	Contradições entre as razões que levam a lavadeira a pedir sol e o lavrador pedir chuva, seca, sertão, miséria, reflexão sobre religiosidade
2/1	<i>Pisa na fulô</i>	João do Vale/ Ernesto Pires/ Silveira Júnior	1957	2'23"	Xote	Voz, sanfona, violão nylon, cavaquinho, flauta, zabumba, triângulo e agogô	Festa no interior, dança agarrada, duplo sentido, insinuação ao ato sexual
2/2	<i>O jangadeiro</i>	João do Vale/ José Cândido	1965	2'17"	Toada/ samba	Voz, violão nylon, contrabaixo e bateria	Exploração do trabalho e da produção de um jangadeiro, perigos e dificuldades da profissão, desejo de que o filho consiga “aprender ler” e não precise ter o mesmo destino
2/3	<i>Fogo no Paraná</i>	João do Vale/ Helena Gonzaga	1964	3'05"	Toada/ baião	Voz, violão nylon, contrabaixo e bateria	Migração, crença de uma melhor vida no Sul, desigualdade social, luta pela sobrevivência, morte

³⁸ As datas dos lançamentos das canções estão baseadas em Paschoal (2000, p. 234-236) e no site do “Instituto Memória Musical Brasileira” (immub.org). Quanto ao ritmo, podem haver autores que discordam da classificação aqui adotada.

2/4	<i>Ouricuri (segredos do sertanejo)</i>	João do Vale/ José Cândido	1958	2'35"	Toada/ samba	Voz, violão nylon, contrabaixo e bateria	Saberes de um certo povo sertanejo que se mostram necessários, porém, diferentes dos conhecimentos desenvolvidos pela educação escolar
2/5	<i>O bom filho à casa torna</i>	João do Vale/ Eraldo Monteiro	1965	3'01"	Toada/ baião	Voz, sanfona, violão nylon, cavaquinho, flauta, zabumba, triângulo e agogô	Autobiografia, migração, comparação interior X cidade grande, saudade do sertão, exploração da força de trabalho na cena urbana
2/6	<i>Sina de caboclo</i>	João do Vale/ Jocastro Bezerra de Aquino	1958	1'54"	Toada/ samba	Voz, violão nylon, contrabaixo e bateria	Vida do meeiro, trabalho da roça, exploração no campo e também na cidade, religiosidade, chuva no sertão, divisão justa da terra e do trabalho

Quadro 2: quadro comparativo das canções do LP “O poeta do povo” (1965).

3.2 Significados da expressão “poeta do povo”

Passamos agora a refletir sobre os possíveis sentidos da expressão “poeta do povo”, atribuída a João do Vale. O termo “poeta do povo” passou a ser utilizado como uma espécie de qualificativo ao compositor, e foi inserido como título do seu mais importante trabalho discográfico. Segundo Sipriano (2019, p. 21), na década de 1960, vários mediadores culturais, dentre jornalistas, estudantes universitários, intelectuais, produtores, músicos, construíram um discurso que visava o reconhecimento de João do Vale como “o poeta do povo”.

Falando sobre a associação do termo “poeta do povo” a João do Vale, em entrevista a Abril Cultural (1977), o cancionista informou que foi uma comissão de alunos da Universidade de São Paulo (USP) que dera a ele o título de “poeta do povo”. Após o ocorrido, o compositor se orgulhou tanto do epíteto que acabou tornando-o título do seu álbum solo.

No contexto brasileiro, poucos foram os cancionistas chamados de poetas. Apesar disso, acredita-se que todo cancionista é, de algum modo, um poeta. No caso, um poeta da canção, que possui suas singularidades em relação aos poetas do livro escrito.

Falando especificamente sobre o músico maranhense, Sipriano (2019, p. 119) pondera que “a designação atribuída a João do Vale dialoga com essas vozes anteriores que assinalam uma posição privilegiada de determinados compositores que podem ser nomeados ‘poetas’”. Este é um assunto um tanto complexo, tendo em vista que uma mesma pessoa pode assumir vários papéis ao longo de sua trajetória de vida. Tanto um poeta pode compor canções, como um cancionista pode ser capaz de criar poesias. Segundo Wisnik (2004, p. 215), Vinícius de Moraes teria sido o poeta/canicionista responsável por uma verdadeira revolução nessa questão:

A partir do momento em que Vinicius de Moraes, poeta lírico reconhecido desde a década de 1930, migrou do livro para a canção, no final dos anos 1950 e início dos anos 1960, a fronteira entre poesia escrita e poesia cantada foi devassada por gerações de compositores e letristas leitores dos grandes poetas modernos, como Carlos Drummond de Andrade, João Cabral de Melo Neto, Manuel Bandeira, Mário de Andrade ou Cecília Meireles.

Ao longo da história do Brasil, várias foram as personalidades que causaram inquietação em face da possível dicotomia poeta X cancionista (como se os dois fazeres fossem opostos ou como se ser reconhecido como poeta fosse mais relevante que ser cancionista ou vice-versa), dentre eles: Gregório de Matos (“boca do inferno” – 1636-1696), Domingos Caldas Barbosa (“poeta da viola, da modinha e do lundu” – 1740-1800), Laurindo Rabelo (“poeta lagartixa” – 1826-1864), Catullo da Paixão Cearense (“poeta do sertão” – 1863-1946), Noel Rosa (“poeta da vila” – 1910-1937). É importante ressaltar também que o termo “poeta do povo” não foi atribuído somente ou exclusivamente a João do Vale. Esse “título” foi conferido também ao poeta, pintor, teatrólogo, ator e folclorista Solano Trindade (1908-1974). Sipriano (2019, p. 182) aponta que jornais das décadas de 1950 e 1960 também designavam Noel Rosa como “poeta do povo”. E, já na década de 1970, o cantor Waldik Soriano também lançou um LP intitulado “O poeta do povo” (RCA Victor – 1973).

Mas o que significaria o termo “poeta do povo” atribuído a João do Vale? Sipriano (2019), ao diferenciar o feitiço “popular” de João do Vale em relação aos chamados poetas da série literária, como Vinicius de Moraes, reflete que:

é importante destacar que João do Vale não se insere nessa nova tradição de poetas, ‘homens das letras’, que transitam por essas esferas artísticas. O compositor maranhense se filia à tradição dos ‘fazedores de versos’ do bumba-meu-boi do Maranhão, dos cantadores de viola que fazem versos de improviso, entre outras expressões artísticas da cultura das camadas menos privilegiadas da sociedade, sobretudo oriundas do Nordeste brasileiro. João do Vale é semianalfabeto e revela que, em seu processo de criação, levava a melodia e letra para algum amigo escrever. Ele afirmou, ainda, que ‘só sabe falar na forma de versos’. Desse modo, o sentido de ‘Poeta do povo’ atribuído a João do Vale está muito relacionado à sua habilidade de compor canções, fazer versos, e à sua origem socioeconômica, em uma conjuntura na qual ele ocupava o lugar de ‘voz do sertão’, naquele debate estético-ideológico. Assim, além de ser ‘porta-voz do povo’, João do Vale, de fato, é do ‘povo’, considerando-se a acepção desse termo ligada a aspectos socioculturais (SIPRIANO, 2019, p. 182).

Partindo desse raciocínio, pode-se relacionar o termo “poeta do povo” a, pelo menos, dois fatores: 1- Ao feitiço composicional “popular” adotado pelo cancionista, no sentido da MPB emergente discutida logo antes; 2- Origem ou o “pertencimento” social, econômico, cultural do

cancionista a um determinado povo, assim como o seu desejo em ser representante desse povo. Nesse ponto, a presença da canção *A voz do povo*, no repertório do álbum, serviria para reforçar esta ideia de representatividade assumida pelo cancionista. Os dois fatores supracitados, ao invés de serem antagônicos ou excludentes, podem ser entendidos a partir de sua complementaridade. Aliás, essa é uma particularidade de João do Vale, dificilmente encontrada em outros nomes da fonografia dos anos 1960 que reivindicavam um ou outro dos lados da ideia “popular”, mas não ambos simultaneamente. Nesse sentido, observa-se que foi a própria experiência de vida de João – sua proximidade a pessoas humildes e, concomitantemente, a artistas e intelectuais de esquerda – que o levou a desenvolver um gosto musical e um jeito de compor que singulariza sua nordestinidade em relação à cancionistas como Luiz Gonzaga e Jackson do pandeiro.

Dentre os escritos jornalísticos do ano de lançamento do LP “O poeta do povo”, que exaltavam João do Vale, destaca-se o sugestivo artigo “A poesia de João nasce do canto”, texto do jornalista e escritor João Antônio, publicado no *Jornal do Brasil* do dia 17 de junho de 1965. No texto em questão, o intelectual, que estreava como crítico de cultura do *Caderno B* do “*Jornal do Brasil*”, inicia seu artigo comparando João do Vale ao poeta Castro Alves:

O único cidadão brasileiro depois de Castro Alves a receber o diploma de Poeta do Povo que as Arcadas de São Paulo atribuem através da Academia de Letras da Faculdade de Direito do Largo do São Francisco, foi um ex-vendedor de pirulitos e doces, nordestino fazedor de versos de bumba-meu-boi, filho de lavradores do Maranhão e ajudante de pedreiro no Rio de Janeiro, João Batista do Vale. Ou João do Vale, o homem de Carcará.

Ao longo da sua argumentação, João Antônio fala da trajetória artística de João do Vale, acentuando a importância do período em que o compositor atuou no Zicartola. O bar e restaurante – propriedade do compositor da Mangueira Angenor de Oliveira (conhecido como Cartola) e sua esposa Eusébia da Silva (dona Zica) – se estabeleceu como um lugar onde se apresentaram vários artistas ligados ao chamado samba do morro e à música nordestina, um “*locus* de socialização e audição daquelas sonoridades que seriam matrizes musicais da nascente MPB” (SIPRIANO, 2019, p. 237).

Para João Antônio (1965), foi:

ali mesmo no Zicartola pela primeira vez cantou, ‘acabou com a timidez’ e partiu, levado por Nara Leão para o convívio com Armando Costa, Oduvaldo Viana Filho, Paulo Pontes, Dorival Caymi [Caymmi] Filho, Augusto Boal para outras dimensões de responsabilidade artística num show que estreou no finzinho do ano passado e desde então vem marcando uma carreira incomum no gênero – *Opinião*.

Sobre as apresentações de João do Vale no Zicartola, Sérgio Cabral, em depoimento a Márcio Paschoal, ponderou que “suas letras políticas soavam como um comício para o público do bar, que era formado basicamente por estudantes. Suas letras falavam do Nordeste com muita verdade, seja reclamando, seja brincando” (PASCHOAL, 2000, p. 81).

Os relatos de vários artistas e intelectuais da época passam a erigir as produções poético-musicais de João do Vale como expressões “autênticas” de uma tradição. Porém, essa pretensa autenticidade, que não era fruto da natureza ou da mera intuição, estava, na realidade, sendo construída imagético-discursivamente.

Refletindo sobre o texto de João Antônio, Sipriano (2019, p. 240-241) argumenta que:

Constrói-se, assim, a imagem de João do Vale como artista, boêmio, irreverente e bem-quisto em meio àquele templo do samba, o que pode ser observado pela associação das construções ‘*entrada triunfal*’, ‘*rebolado ágil de menino*’, ‘*fatalmente mobiliza a atenção e os cumprimentos*’. Interessante observar que a projeção de João do Vale, naquela conjuntura, está muito associada ao samba, que, naquele contexto socioideológico, acaba sendo sinônimo de ‘música de povo’, fonte das ‘raízes culturais’.

Um outro texto jornalístico, escrito sobre João do Vale, foi “O povo de João do Vale e o violão de Dilermando” (08/08/1965), de Juvenal Portela e Mauro Ivan. Este também foi outro artigo publicado no *Caderno B* do “Jornal do Brasil”. Na publicação, são atribuídos vários adjetivos à produção cancional de João do Vale. Sua forma de compor era descrita como de uma “música rude, agressiva, mas principalmente muito vivida e sofrida”. Em suas palavras:

João do Vale, em sua obra espelha toda uma linha de reivindicações sociais que os brasileiros, principalmente do Nordeste, de onde ele veio, trazem no coração. Traz o compositor para o disco toda a força das lembranças que vieram com ele do sertão e também das injustiças que viu e sofreu (PORTELA e IVAN, 1965).

Os termos “rude”, “agressiva”, “vivida”, “sofrida”, utilizados pelos jornalistas, são inseridos como forma de relacionar as composições de João com a estética e os sentidos de uma possível música “de protesto” ou “engajada”. Para Sipriano (2019, p. 230), o termo “rude”, naquele contexto histórico-social e político, não agregava à obra do cancionista sentido pejorativo, tendo em vista que estavam sendo aplicados no mesmo entendimento de “‘primitivo’, ‘autêntico’, ‘forte’, que carregavam uma carga valorativa positiva naquela conjuntura”. Assim, ao longo do referido texto, seus autores “inventam” João do Vale como um artista do “povo” (oriundo das classes trabalhadoras), como “a voz do povo”.

Em entrevista concedida para a Abril Cultural, ao refletir sobre o seu jeito “popular” de

compor, João do Vale assim falou:

Eu faço o que sempre fiz e como sei fazer. Desde que me entendo por gente faço versos e sou assim. Falo de problemas da minha terra, de injustiças que vi e que sofri na carcaça, de coisas que me magoam e chocam, da exploração do homem pelo homem. Não posso ficar fazendo só musiquinhas de amor-e-flor se isso aí não é o mais importante na minha vida. Por isso eu continuo batalhando, porque a gente não pode parar. Eu continuo na briga, mesmo sabendo que ela não está mole, não [...] (ABRIL CULTURAL, 1977, p. 10).

No relato do cancionista, torna-se clara a predisposição que ele tinha em “brigar” para se fazer “voz do povo”. Partindo dessa ideia, João critica as canções que encerram suas mensagens em si mesmas, “intransitivas” (SODRÉ, 1998) ou “transitivas indiretas” (SANDRONI, 2001), o que ele chamou de “musiquinhas de amor-e-flor” e enaltece a ideia de compor sobre a “exploração do homem pelo homem”, enfatizando o direcionamento consciente de crítica social que assume para a composição de suas obras.

É possível intuir que João do Vale estava fazendo uma crítica ao feitio de alguns compositores de bossa nova. Contudo, ele mesmo assumiu essa estética das “musiquinhas de amor-e-flor” em algumas de suas canções com o intuito de “ganhar dinheiro”, de abordagem mais leve e menos engajada, conforme discutiremos mais adiante.

Quanto à comercialização do LP de João do Vale, questão levantada pelo texto de Portela e Ivan, Sipriano (2019, p. 231-232) dispõe que:

Naquela conjuntura [de meados da década 1960], havia um horizonte de valores que exaltava as ‘vozes’ do ‘morro’ e do ‘sertão’ como matrizes para a produção de uma arte nacional e engajada socialmente. Entretanto, até aquele momento, 1965, o público que legitimava este tipo de produção era restrito aos circuitos universitários, espaços de boemia (como o restaurante Zicartola) e às ações artísticas de uma classe intelectual de esquerda, ou seja, os espaços de difusão e socialização eram restritos (campus universitários, teatros, casas de shows, etc.). Desse modo, na resenha, emerge uma *voz* que assinala um questionamento se haveria, naquela conjuntura, um público disposto a ‘pagar para ouvir’ as ‘verdades duras’ cantadas por João do Vale. O mercado do disco estava ainda dominado pela música estrangeira. O alcance de um público mais amplo para esse tipo de produção ocorrerá a partir dos festivais da canção e do espaço ocupado pela música brasileira na televisão. A canção de cunho participante passará por muitas vicissitudes ao longo das décadas de 1960 e 1970, sobretudo com o recrudescimento da censura no país, a partir de 1968.

A circulação das canções de João, assim como de outros compositores da estética engajada, estava confinada a espaços frequentados por uma certa classe intelectual de esquerda. Apesar disso, o cancionista não deixou de produzir músicas direcionadas a esse seguimento do mercado fonográfico. Aliás, este foi exatamente a estratégia encontrada pelo artista para permanecer atuante na cena musical carioca, tendo em vista o declínio da música regional e a

ascensão do gosto de um determinado público por canções relacionadas a questões sociais.

Textos como o de Portela e Ivan auxiliaram para que a música de João do Vale pudesse ser entendida como “porta-voz dos anseios da ‘intelectualidade de esquerda’, que buscava uma resposta àquele contexto opressor, em expressões culturais consideradas as ‘autênticas raízes’ da cultura brasileira” (SIPRIANO, 2019, p. 232).

Concebidas dessa forma, as canções do “poeta do povo”, no seu sentido de “popular”, serviriam para promover certo engajamento social, conscientização, denúncia, revolta.

De maneira complementar, Kalili (1966) reflete que, apesar da conotação ou apelo popular e do engajamento, as obras de João do Vale não deixam de estar vinculadas aos temas clássicos “terra-fome-seca-miséria”, assuntos que até os dias hodiernos alimentam estereótipos sobre o Nordeste e sobre o nordestino. Para nós, a questão em si não está no fato de o compositor ter abordado tais temas nas suas obras, mas sim em perceber se ele concorda ou não, se ele reforça ou não seus significados, e em entender quais as estratégias poéticas, musicais, interpretativas utilizadas por ele na invenção do seu sentido de “popular” e de “nordestino”. Sentidos que, no caso de João do vale, estão atrelados um ao outro.

3.3 Aspectos contextuais da década de 1960

Este tópico aborda questões referentes ao contexto vivido por João do Vale, enfatizando a sua aproximação com a estética da chamada “canção de protesto” ou “canção engajada”. Durante a década de 1960, diversos eventos foram significativos tanto para a trajetória de João do Vale quanto para a Música Popular Brasileira (MPB) como um todo. Um marco dessa época foi o Golpe de 1964, que resultou em momentos truculentos de repressão, censura, tortura, exílio e até mesmo morte de indivíduos que se opunham à Ditadura Militar. Esse período sombrio da história do Brasil gerou um sentimento de revolta e insatisfação em muitas pessoas, vários foram os intelectuais, estudantes e artistas considerados “de esquerda” que se posicionaram contra o regime ditatorial. Foi naquele contexto que ocorreu a gravação do álbum de estreia de João do Vale. As canções do disco refletem as vivências e as percepções de um povo trabalhador, assim como de um povo nordestino, abordando questões como pobreza, desigualdade e injustiça. Temas que encontraram ressonância com o clima de contestação política e social da época, fator que contribuiu para a recepção e a repercussão de suas obras. Assim, João do Vale assumiu a crítica social como matéria prima da construção de grande parte do seu acervo cancional. Constitui-se como uma das vozes que se ergueu contra as mazelas sociais percebidas a partir de seu ponto de vista, de sua forma de interpretar o mundo. Ele chegou

ao ponto de ser considerado (e também de se assumir) como uma espécie de porta-voz, um representante dos desejos, necessidades e/ou anseios “do povo” trabalhador e/ou nordestino (SIPRIANO, 2019, p. 22).

Em suma, as letras de João e seus parceiros estavam pautadas em sua própria experiência de vida, sendo que, naquele contexto de luta e de resistência, muitas de suas obras se alinhavam com os constructos ideológicos do ideário defendido por integrantes do Centro Popular de Cultura (CPC) e da União Nacional dos Estudantes (UNE). Principalmente após a sua participação no “Show Opinião”, no qual o cancionista representava um tipo de retirante nordestino (MARQUES, 2013, p. 65).

Por outro lado, aquele período também foi época de difusão, no mercado fonográfico, de algumas das mais importantes tecnologias ligadas à produção, reprodução e execução musical desenvolvidas até aquele momento. Entre as tais tecnologias e/ou concepções mais proeminentes, destacavam-se: o microsulco ou *microgroove*, que “possibilitaria diminuir o tamanho dos entalhes na superfície dos discos ao mesmo tempo em que aumentava a frequência sonora registrada” (DE MARCHI, 2005, p. 9-10); a mixagem estéreo³⁹ que, além de ser um novo método de fruição sonora, auxiliaria também na construção de uma nova imagem e de um novo discurso sobre a tecnologia; o desenvolvimento do conceito de “álbum”, em contraposição ao *single* e ao compacto duplo. Sobre este assunto, De Marchi pondera que:

Com o surgimento da estética do álbum, os discos passam a ser vistos como obras de arte em si. Com os trabalhos de design dos discos, durabilidade do formato – o vinil é mais resistente do que a goma-laca – e a promessa de alta-fidelidade do sistema estéreo, o LP passa a ser consumido como livros, ou seja, um suporte fechado passível de coleção em discotecas privadas – com status de objeto cultural, afinal, julga-se a cultura musical de uma pessoa pela discoteca que possui (DE MARCHI, 2005, p. 13).

No que diz respeito à tecnologia estéreo de “alta fidelidade”, é importante atentar para os “parâmetros sociais e de cognição” que são criados em torno de cada nova tecnologia de gravação e de reprodução sonora (DE MARCHI, 2005; CHANAN, 1995; STERNE, 2003). Cabe enfatizar que estes parâmetros não são meramente técnicos e estáticos em relação ao tempo/espaço/contexto, sendo passíveis de mudanças e/ou transformações e dependendo muito

³⁹ Em uma mixagem *estéreo*, um técnico (de estúdio ou de sonorização ao vivo) busca simular por meio de equipamentos de captação, gravação e reprodução sonora um efeito ou sensação auditiva tridimensional de espacialidade. Na prática, em um equipamento de reprodução sonora de dois canais (conectados a caixas acústicas: uma esquerda ou *left-L* e outra direita ou *right-R*), pode ser percebidas duas sonoridades diferentes e complementares capazes de provocar uma sensação parecida com a de estar no mesmo ambiente que o das fontes produtoras de sons, produzindo o que Regis Faria chamou de “imagem sonora estável” (FARIA, 2005 p. 12).

do gosto de quem produz e de quem ouve determinada organização sonora.

Aquele também foi tempo dos grandes festivais da canção e do surgimento de vários movimentos artísticos, musicais, cinematográficos. Tudo isso em um contexto de transformação do gosto musical do público brasileiro, em que o baião, tanto no rádio, quanto no mercado fonográfico, perdia espaço para a bossa nova⁴⁰ e outros gêneros musicais.

Sobre este assunto, Moraes (2009, p. 222) dispõe que de 1956 a 1967 “a música de Luiz Gonzaga deixou de ser executada nos meios de comunicação, notadamente no Rádio e na televisão”. A queda do gosto do público pelo gênero baião ainda serviu de inspiração para que João do Vale, em parceria com Sebastião Rodrigues, compusesse a canção *Pronde tu vai, baião?* (1963), obra gravada por Luiz Gonzaga para o LP *Pisa no pilão (festa do milho)* (RCA Victor – 1963). Paschoal (2000, p. 58) sugere que o registro fonográfico da referida obra seria um desabafo de quem antes vivia sendo bajulado e festejado, como era o caso do “rei do baião”.

João do Vale também não estava imune às forças temporais, espaciais, contextuais da época em que viveu. Neste sentido, tentar compreender o “como” e o “porquê” de determinadas ações e/ou atitudes do compositor auxiliará no processo de análise de suas canções.

É relativamente grande o número de canções deixado pelo compositor maranhense. João do Vale afirmava ter mais de 400 obras, das quais cerca de 230 haviam sido gravadas até meados dos anos 1960, sem contar outras que ele disse ter vendido.

A maior parte dos registros das canções de João foi realizada na voz de outros artistas. Assim, mesmo tendo composto um repertório numeroso, João possui uma discografia bem menor que Luiz Gonzaga e Jackson do Pandeiro, os outros componentes da “santíssima trindade” da música nordestina, preconizada por Tarik Souza (PASCHOAL, 2000, p. 220).

Como intérprete solo, João do Vale gravou apenas dois discos: o LP “O poeta do povo” (1965), pelo selo Philips⁴¹, e o compacto duplo “João do Vale” (1967). Já em parceria ou com gravações na voz de outros intérpretes, constam os discos: “Opinião, ao vivo” (1965), “Nova História da Música Popular Brasileira” (1977), “João do Vale” (1981), “História da Música Popular Brasileira: série grandes compositores” (1983) e o tributo “João Batista do Vale”

⁴⁰ Segundo Torres (2022, p. 68) “a música produzida pelos bossa-novistas pertenceu à esfera de bens simbólicos que, impulsionada pela sua divulgação em nível internacional – especialmente na indústria fonográfica norteamericana –, procurou se apresentar como um produto ‘sofisticado’ e ‘diferenciado’ dentro do contexto da música popular brasileira”.

⁴¹ A Philips atua no mercado fonográfico brasileiro desde 1958, após ter comprado a Companhia Brasileira de Discos (CBD), que funcionava anteriormente com o nome de Sinter (Sociedade Interamericana de Representações), desde 1945. Até o fim dos anos 1970, a Philips manteve o selo CBD-Phonogram, que mudou seu nome para Polygram, no ano de 1978 (SIPRIANO, 2019, 177-178). Em 1998, com a fusão entre a Polygram e a Universal Music, passou a deter 23% do mercado fonográfico mundial (FINOTTI, 1998).

(1994). Em entrevista, o compositor afirmou que teria recebido outras propostas de gravação de LPs, porém não aceitou por questões relativas a dinheiro (PASCHOAL, 2000, p. 148).



Imagem 20: capas dos discos⁴² “O poeta do povo” (1965), “João do Vale” (1967), “Opinião, ao vivo” (1965), “Nova História da Música Popular Brasileira” (1977), “João do Vale” (1981), “História da Música Popular Brasileira” (1983), “João Batista do Vale” (1994).

3.4 A gravadora Philips e a formação da MPB

Aqui, destaco o papel da gravadora Philips dentro do processo de criação da MPB.

Desde sua instalação no Brasil, a multinacional holandesa Philips já havia lançado trabalhos de músicos de vários seguimentos, com destaque especial para os artistas que se encaixavam nos parâmetros estéticos da incipiente “bossa nova”: Baden Powell (LP “Apresentando Baden Powell e seu violão” - 1960); Carlos Lyra (LP “Bossa nova” – 1960); Carlos Lyra, Laís, Lúcio Alves, Silvinha Telles, Vinicius de Moraes e Conjunto Oscar Castro Neves (LP “Bossa nova mesmo” – 1960); Lúcio Alves (LP “A bossa é nossa” – 1960).

⁴² Todas as imagens das capas dos LPs do presente tópico foram pesquisadas no buscador de imagens do “google” e no site “immub.org”.

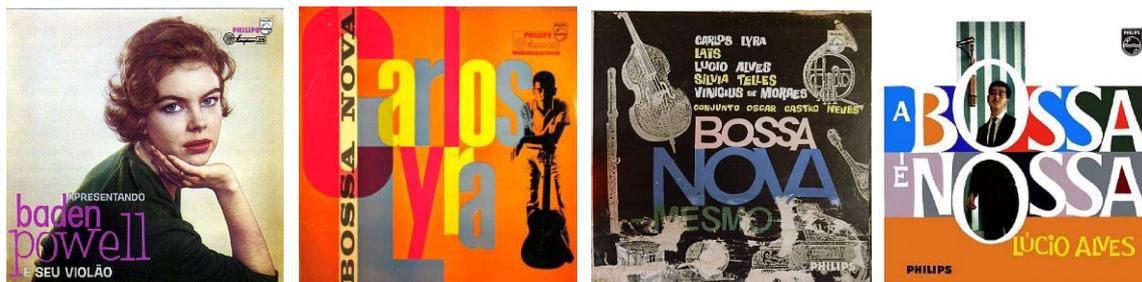


Imagem 21: capas dos discos “Apresentando Baden Powell e seu violão” (1960), “Bossa nova” (1960), “Bossa nova mesmo” (1960), “A bossa é nossa” (1960).

Outros intérpretes também foram lançados pelo selo Philips no mesmo ano, como é o caso de Jackson do Pandeiro (“Cantando de Norte a Sul” - 1960), Aracy de Almeida (“Samba com Aracy de Almeida” – 1960), Sandoval Dias (“Dançando com Sandoval e seu conjunto” – 1960) e Francisco José (“A figura de Francisco José – sucessos de Portugal” – 1960).

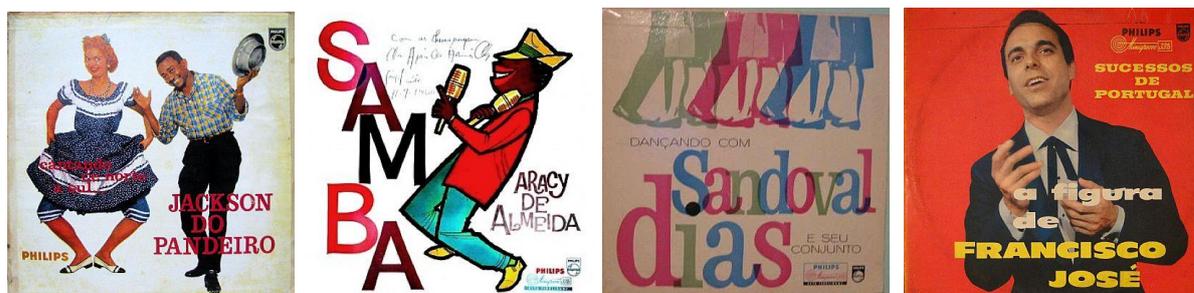


Imagem 22: capa dos discos “Cantando de Norte a Sul” (1960), “Samba com Aracy de Almeida” (1960), “Dançando com Sandoval e seu conjunto” (1960), “A figura de Francisco José: sucessos de Portugal” (1960).

Paulatinamente, a gravadora multinacional foi conquistando um espaço de destaque no mercado fonográfico brasileiro. Na década de 1960, a Philips e a gravadora Elenco foram responsáveis pelo lançamento dos principais nomes da MPB e também pelo “estabelecimento de determinados padrões de sonoridade que caracterizariam a ‘moderna música brasileira’”, como a “incorporação de trios jazzísticos aos instrumentos de escolas de samba ‘tamborim, pandeiro, cuíca, agogô’” (SIPRIANO, 2019, p. 178).

Neste ponto, cabe fazer uma breve reflexão sobre o significado da sigla MPB. Como ponto de partida, é importante que se diga que o conceito de música popular, assim como o próprio conceito de música, não é tão abrangente ou “universal” quanto possa parecer, e nem diz respeito a uma realidade natural e/ou imutável (SANDRONI, 2003, p. 25-26).

Carlos Sandroni (2003, p. 25) acredita que a ideia de “música popular brasileira” tem um pressuposto comum à de república: a ideia de “povo brasileiro”. Para o estudioso, grande parte da MPB resulta “de um processo de elaborações e agenciamentos de materiais e práticas

musicais ‘folclóricas’” (SANDRONI, 2003, p. 33).

Por conta disso mesmo foi que ela passou a ser considerada uma “expressão valorativamente neutra, ou mesmo tendencialmente positiva, na medida em que as práticas musicais a que se aplica são em muitos casos consideradas como estando entre as principais manifestações da cultura nacional” (SANDRONI, 2003, p. 26).

Em suma, o sentido da sigla MPB, especialmente entre as décadas de 1960 a 1980, remeteria a três noções principais: 1- Um fazer musical distinto da música “erudida” e da “folclórica”, 2- Uma opção ideológica e 3- Um perfil de consumo (SANDRONI, 2003, p. 31).

Falando do contexto em questão, Sandroni reflete que:

No decorrer da década de 1960, as palavras *música popular brasileira*, usadas sempre juntas como se fossem escritas com traços de união, passaram a designar inequivocamente as músicas urbanas veiculadas pelo rádio e pelos discos. E no quadro do intenso debate ideológico que caracterizou a cultura brasileira daquele período, elas logo serviriam também para delimitar um certo campo no interior daquelas músicas (SANDRONI, 2003, p. 29).

Contribuindo para essa discussão, Moraes (2009, p. 25) diz que a MPB, “mais do que um gênero específico, é um guarda chuva de vários gêneros”. Contudo, apesar desse feitiço híbrido, plural e multifacetado, em fins dos anos 1960, a sigla MPB passou a identificar um tipo de música engajada, tanto no sentido político quanto cultural (NAPOLITANO, 2010).

Portanto, ao falar de MPB, refiro-me a um tipo de construção estético-musical que surgiu na esteira da bossa nova, dos festivais da canção e do trabalho de artistas como Chico Buarque, Elis Regina, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Edu Lobo, João do Vale, etc.

Em suma, a ideia de MPB foi sendo construída gradativamente a partir dos anos 60, “acompanhando as transformações ocorridas na perspectiva política e na sensibilidade estética da geração que sucedeu à bossa nova” (NAVES, 2010, p. 41), alicerçada na obra de compositores atuantes no ano de 1965, passou a ocupar um lugar de destaque no incipiente mercado fonográfico, constituindo-se como uma expressão estética “perseguida pela cultura nacional-popular de esquerda” (NAPOLITANO 2014, p. 77). Para Napolitano:

A sigla MPB se tornava quase um conceito estético e, sobretudo, político, traduzindo uma música engajada, com letra sofisticada, de ‘bom nível’ e, de preferência, inspirada nos gêneros mais populares, como o samba, constituindo assim um *mainstream* que ligava esses gêneros à Bossa Nova, às canções de festivais e ao Tropicalismo (NAPOLITANO, 2014, p. 132).

O autor complementa dizendo que, ao longo de sua construção:

A MPB se transformou no carro-chefe da indústria fonográfica brasileira, passando a ser consumida por amplos segmentos da classe média e chegando,

em alguns casos, a ter uma boa penetração nos setores populares (sobretudo no final da década de 1970). Do ponto de vista comercial, a MPB era importante para a indústria fonográfica na medida em que seus ouvintes mais fiéis se concentravam nas faixas de consumo mais ricas e informadas da população. Geralmente, os artistas de MPB tinham maior liberdade de criação e podiam contar com maiores recursos das gravadoras para gravar seus LPs, pois, mesmo vendendo menos do que as ditas canções e os gêneros mais ‘populares’, geravam muito lucro às gravadoras, uma vez que eram produtos mais caros e sofisticados, sendo vendidos a um preço maior. Além disso, a MPB movimentava um importante mercado de shows ao vivo. O interesse crescente pelos principais compositores e intérpretes da MPB, que já vinha dos anos 1960, garantia às rádios uma audiência mais sofisticada e com um maior poder aquisitivo, atraindo, conseqüentemente, anunciantes mais qualificados. Todos esses fatores faziam a máquina comercial funcionar em torno desse gênero, para além das suas virtudes propriamente estéticas ou políticas. Podemos dizer que, entre 1975 e 1980, a MPB viveu seu auge de público e crítica, com uma ampla penetração social e lugar destacado no mercado fonográfico (NAPOLITANO, 2014, p. 135-136).

Para Sandroni (2003, p. 30), “este nó estético-político que encontra na música expressão privilegiada vai atravessar os anos 1970, marcados pela censura e pelas lutas democráticas”.

Narciso Kalili (1966, p. 116) acrescenta que a MMPB ou MPB estava sendo criada com vistas a possibilitar uma revolução estético-cultural que ele acreditava ter a bossa nova como “carro chefe”. Mas esse gênero ou ideologia musical não se restringiu às temáticas e sonoridades da bossa nova, nem tampouco aos limites da canção considerada engajada. Segundo o jornalista, a MPB seria mais abrangente que a bossa nova, podendo ser confundida com a própria música popular, por não estar mais restrita ao Rio de Janeiro e por receber influências de manifestações artísticas de todo o país.

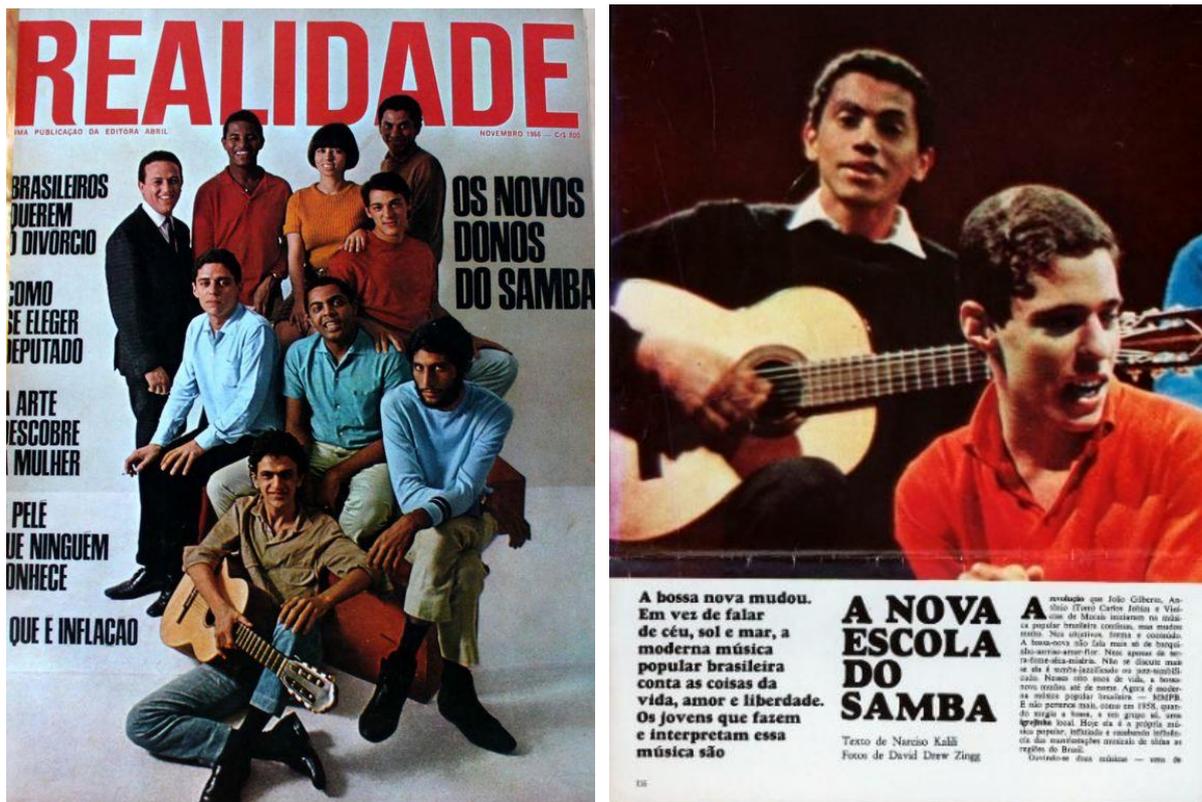


Imagem 23 e 24: capa da revista “Realidade” e trecho da reportagem “A nova escola do samba”, de Kallili (1966). **Fonte:** <https://www.jobim.org/chico/handle/2010.2/946>. Acesso em 06 out. de 2022.

Naquela época de gênese da MPB, a Philips lançaria vários outros LPs, entre eles: Nara Leão (“Opinião de Nara” - 1964); Nara Leão, Edu Lobo e Tamba Trio (“5 na bossa” – 1965); Elis Regina e Jair Rodrigues (“2 na Bossa” - 1965); João Donato (“A bossa muito moderna de Donato e seu trio” - 1965).



Imagem 25: capas dos discos “Opinião de Nara” (1964), “5 na bossa” (1965), “2 na Bossa” (1965) (“A bossa muito moderna de Donato e seu trio” - 1965).

Baseada em Cabral (2001), Sipriano (2019, p. 162) expõe que “Oduvaldo Vianna Filho ouviu o disco de Nara Leão ainda antes do lançamento e teve nele sua fonte de inspiração para a concepção do espetáculo *Opinião*”. Ela afirma ainda que “o *Opinião* foi um sucesso de crítica

e público e tornou-se paradigmático na arte engajada no país” (SIPRIANO, 2019, p. 159).

Ainda segundo Sérgio Cabral (2001, p. 63), o LP “Opinião de Nara”, produzido pela gravadora Elenco, “foi o primeiro da linha musical que passaria a ser identificada como MPB”.

Sipriano (2019, p. 186) acrescenta que o referido álbum, que trazia no seu repertório a canção *Sina de caboclo*, de João do Vale e Jocastro Bezerra de Aquino, exemplificava as tendências da música brasileira para a década de 1960 e também serviu de inspiração para a construção do “Show Opinião”, evento que foi um marco importantíssimo na trajetória de João do Vale. Por conta do sucesso e da repercussão do “Show Opinião”, a gravadora Philips, que pautava seus investimentos e produções principalmente na existência de um significativo público-consumidor, decidiu gravar e lançar no ano de 1965 os discos “Opinião, ao vivo”, nas vozes de Nara Leão, Zé Kéti e João do Vale, e “O poeta do povo”, que teve como intérprete o próprio João do Vale (SIPRIANO, 2000, p. 179).

O próximo capítulo, destinado às análises cancionais, foi dividido em cinco tópicos: 4.1 *Minha história* (1960); 4.2 *Pisa na fulô* (1957); 4.3 *A voz do povo* (1965); 4.4 *Ouricuri (Segredos do sertanejo)* (1958); e 4.5 Discurso cancional de João do Vale X ideário hegemônico nordestino. Nessa parte da tese, apresento resultados das análises das canções que formam o corpus desta tese. As etapas iniciais consistem na descrição minuciosa dos elementos poéticos, musicais e interpretativos das composições, visando compreender a maneira como João do Vale constrói sua visão do Nordeste e do sujeito nordestino. Em seguida, comparo o pensamento do compositor com as imagens e discursos hegemônicos criados em relação à referida região.

4 ANÁLISES CANCIONAIS

Conforme mencionei anteriormente, dediquei este capítulo à apresentação das propostas de análises das canções: *Minha história*, *Pisa na fulô*, *A voz do povo* e *Ouricuri (Segredos do sertanejo)*. Para compor o *corpus* desta tese, foram selecionadas as versões interpretadas pelo próprio João do Vale, que constam no seu primeiro e único álbum solo intitulado “O poeta do povo”, lançado pela Philips no ano de 1965.

Inicialmente, cabe refletir criticamente sobre algumas das pesquisas que desenvolveram análises de canções de João do Vale. Nessa perspectiva, abordarei sobre as teses de Damazo (2004), Braga (2019) e Sipriano (2019). Escolhi falar desses estudos por considerá-los os mais relevantes, tanto em termos de abordagem quanto de conteúdo.

1- Na tese “‘O canto do povo de um lugar’: uma leitura das canções de João do Vale”, o poeta paulista Francisco Damazo (2004) analisou letras de vinte e duas canções de João do Vale (e seus parceiros) com o objetivo de demonstrar estratégias utilizadas para estabelecer um vínculo entre essas obras e o contexto social nordestino/brasileiro. Baseado nos estudos de Antonio Candido, especialmente no livro “Literatura e sociedade” (1967), Damazo propôs que o meio sociocultural desempenhou um papel fundamental como fonte de motivação da criação e da recepção das canções do compositor. Para o estudioso, o conjunto da obra do cancionista se tornou “autêntica” voz de denúncia, defesa e resistência contra as injustiças sociais enfrentadas pelo povo “daquele lugar” (da região Nordeste do Brasil).

Para estruturar seu trabalho de pesquisa, Damazo classifica as canções de João do Vale em três tipos: 1) “Canções participantes” ou com enfoque temático “crítico-social” – que abordam os problemas e dificuldades enfrentados pelo povo com o qual o compositor se identifica; 2) “Canções que valorizam o patrimônio social e cultural do povo” – que enfatizam certo tom “cômico ou jocoso”, que abordam a convivência solidária, a preservação da ética, a cultura, os valores humanos, o amor à natureza, a fé religiosa e as crenças; e 3- “Lira diletante” – obras que não abordam as temáticas visitadas, mas que, contraditoriamente, remeteriam de alguma forma à interação homem e natureza observada nas canções anteriores.

Do primeiro tipo, foram elencadas onze canções: *Carcará*, *Minha história*, *Fogo no Paraná*, *Bom Vaqueiro*, *A voz do povo*, *Sina de Caboclo*, *O bom filho à casa torna*, *A lavadeira e o lavrador*, *O jangadeiro*, *Amar quem eu já amei* e *O sertanejo do Norte*. Sete do segundo tipo: *Pisa na fulô*, *Peba na pimenta*, *Pipira*, *Forró do beliscão*, *Matuto transviado (Coroné Antônio Bento)*, *O canto da ema* e *Ouricuri (Uricuri ou Segredos do sertanejo)*. E quatro do terceiro tipo: *Estrela miúda*, *Na asa do vento*, *De Teresina a São Luís* e *Maria Filó*.

Ao fim de sua tese, o estudioso acredita ter demonstrado a “fidedignidade [de João do Vale] a uma causa social, cujos grandes problemas se fizeram os motivos inspiradores de suas canções”. Além disso, ele também argumenta que o compositor maranhense “construiu um cancionero em defesa dos valores sociais, éticos, culturais e morais” de um determinado povo (DAMAZO, 2004, p. 175).

De forma geral, Damazo (2004, p. 12) atribui seu interesse na obra de João do Vale por se considerar um “ouvinte atento da música popular brasileira” e também porque ficou impressionado com a expressividade da canção *Carcará*, fato que o motivou a explorar outras obras do cancionista. Como apreciador de canções que não possui conhecimento especializado na área da Música, Damazo analisa a obra do compositor maranhense sem adentrar nos pormenores do fazer musical.

Porém, em minha compreensão, o que mais incomoda no texto de Damazo é a sua persistência em se referir aos habitantes da região Nordeste como o povo “desse” ou “daquele lugar”. Na prática, o sentido da referida expressão depende de quem-sou/onde-estou “eu” e de quem-é/onde-está “o outro”. Nessa perspectiva, embora isso possa ser interpretado como uma tentativa de criar um tom poético em sua escrita, essa expressão apenas contribui para a criação ou reforço de uma visão homogeneizante e estereotipada de um tipo nordestino.

2- Na tese “João do Vale: canção, poesia e testemunho”, Ludmila Braga (2019) realizou análises das doze canções do álbum “O poeta do povo” (1965) com o objetivo de demonstrar o caráter testemunhal das obras de João do Vale. A pesquisadora divide a produção do artista em dois momentos: o período da composição de baiões e o período da criação de obras engajadas. Em suma, a análise das canções discute a construção da obra de João do Vale em torno das ideias de nordestinidade e brasilidade, utilizando conceitos de literatura e testemunho, memória e violência de Jaime Ginzburg (2010) e Marcio Selligman-Silva (2003, 2005, 2008).

Ao longo de seu texto, Braga (2019) destaca a contribuição de João do Vale no processo de ressignificação do Nordeste, no qual ele passa a criar e metaforizar imagens um lugar que se retroprojeta no contexto de violência e aridez política vivido no país nos anos 1960, amplamente expresso nas canções de protesto. Além de também investigar como a poética testemunhal de João do Vale reflete sua interação com a cultura brasileira, abordando temas como opressão, violência, injustiça e outros aspectos que simbolicamente se aproximam dos discursos sobre o Nordeste, política e nação.

A estudiosa diz considerar a estreita relação entre música e literatura em sua pesquisa, sem perder de vista a conexão proporcionada pela memória viva do canto, da cultura popular e da linguagem que expressa a capacidade humana de sentir e viver (BRAGA, 2019, p. 140). Para

ela, a canção se constrói em diversos campos, como a palavra cantada, a letra, formas de oralidade que ativam o corpo, a voz e a performance. Por outro lado, Braga enfoca, de maneira “restrita”, a abordagem do artista, que optou por falar sobre o Nordeste e sobre o Brasil.

Para Braga (2019), as canções do LP “O poeta do povo” podem ser consideradas narrativas, com uma forte presença das representações da cultura popular nordestina transmitida oralmente e perpetuada no imaginário brasileiro. Dentre os temas dessas obras, evidenciam-se as relações de poder, a opressão e exploração entre patrão e empregado, a dura vida no Nordeste, a migração em busca de melhores condições no Sul, o valor da educação, o conhecimento popular, conduzidas todas pelo signo da resistência e da revolta. Além disso, para ela, a nostalgia, a memória e as lembranças estão presentes nas canções (BRAGA, 2019, p. 141).

No geral, há na referida tese uma abordagem bastante complexa e abrangente sobre João do Vale e sua obra. No entanto, embora adote uma concepção interdisciplinar que reconhece a “inseparabilidade entre letra, melodia e performance” (BRAGA, 2019, p. 13-14), a pesquisadora direciona seu olhar e expressa suas ideias a partir de uma perspectiva externa à linguagem, ao vocabulário e/ou ao campo musical.

3- Por sua vez, Sipriano (2019) desenvolveu análises das doze canções do álbum “O poeta do povo” (1965) e as confrontou com materiais produzidos por mediadores culturais (músicos, jornalistas, críticos, editores), entre 1964 e 1982, com o objetivo de investigar as estratégias discursivas utilizadas na construção de sentidos da obra de João do Vale como “popular” e “engajada”. A estudiosa agrupou as canções em três categorias que se interseccionam: 1- Cantos de resistência (*Carcará, Sina de Caboclo, A voz do povo e Pra mim, não*); 2- Cantos de sobrevivência (*O jangadeiro, A lavadeira e o lavrador, Minha História, Fogo no Paraná e O bom filho à casa torna*) e 3- Cantos de malícia e da sabedoria sertaneja (*Peça na pimenta, Pisa na fulô e Ouricuri – Uricuri ou Segredos do sertanejo*).

Nesse estudo, realizado com base na “Análise Dialógica do Discurso” do chamado “Círculo de Bakhtin”, a pesquisadora considerou não apenas os aspectos verbais e/ou verbo-visuais, mas também a dimensão histórica, social e ideológica relacionada aos circuitos de produção, circulação e consumo do álbum, dentro do contexto artístico e musical brasileiro.

Como resultado, a pesquisadora aponta que, antes de 1964, as composições de João do Vale estavam ligadas aos “gêneros regionalistas” da música sertaneja/nordestina. Mas, com a participação do cancionista nas apresentações do “Show Opinião” (1964-1965), suas canções voltadas para questões sociais, como a migração nordestina, relações de trabalho injustas e luta por liberdade, serviram para a construção dos sentidos de engajamento de sua obra.

Por fim, a autora afirma que os sentidos dos termos “tradição”, “popular” e

“engajamento” passaram por muitas reformulações e redimensionamentos naquele período de tempo (1964-1982), sendo que os valores em confronto naquela conjuntura socioideológica, especialmente entre os anos de 1964 e 1965, foram determinantes para o redimensionamento da obra de João do Vale no âmbito da “canção engajada” ou “canção participante”.

A riqueza do trabalho de pesquisa de Sipriano está especificamente na aplicação do método de análise do discurso proveniente de uma teoria da área da Linguística. No seu texto, a estudiosa chega a declarar não ser especialista da área da Música e, por conta disso, ela analisa as canções enfatizando seus aspectos verbais. Ela diz reconhecer “relação intrínseca e indissociável entre texto e música” e/ou a dupla natureza da canção: verbal e musical. A qualidade do seu trabalho quanto à aplicação do método linguístico e à riqueza de detalhes contextuais (históricos, sociais e culturais) é inegável, embora a abordagem, no que tange aos aspectos musicais, não seja tão aprofundada, como admite a própria autora.

Com a intenção de contribuir para a discussão teórica e metodológica em torno do mesmo objeto, a presente abordagem envolveu uma descrição dos aspectos composicionais, poéticos e interpretativos de cada uma das canções, considerando a trajetória do cancionista e o respectivo contexto de produção, circulação e recepção das obras. De forma específica, as análises iniciam a partir de uma escuta cuidadosa e reflexiva das canções selecionadas, para então estabelecer um diálogo com um conjunto de textos e outras formas de produção visual e/ou auditiva que se relacionam com as composições. Conforme já foi dito, o objetivo da tese foi o de compreender, de forma ampla e contextualizada, como João do Vale contribui para a construção de um ideário acerca do Nordeste e de seus habitantes através de suas canções.

4.1 *Minha história* (1960)

Este tópico foi dedicado à análise da canção *Minha história*, obra autobiográfica composta por João do Vale e Raymundo Evangelista. É a quinta faixa do “Lado 1” e tem duração de 3’38” (três minutos e trinta e oito segundos). Seu arranjo, nos gêneros toada e baião, conta com o acompanhamento de violão, contrabaixo acústico, bateria acústica e coro misto. A liberdade agógica dos músicos e a dinâmica de execução da canção servem como indicadores de que a gravação foi realizada com todos os músicos tocando/cantando juntos ao mesmo tempo. É executada em andamento relativamente lento. A mixagem, realizada em um processo mono, estabelece três planos: 1- Voz do intérprete, 2- Coro misto e 3- Instrumentos. Na sonoridade da faixa, percebe-se um efeito sutil de reverberação na voz do cantor, no coro e no violão. A melodia, composta no tom de Si menor com uma modalização dórica, possui tessitura grave e concentrada, em extensão de cerca de uma oitava e meia, de F₂ sustenido até o Si₃. No arranjo do violão, foram inseridos acordes dissonantes⁴³ pouco usuais no feitio da música considerada “nordestina”. A letra da canção, que apresenta um caráter narrativo, pode ser dividida em seis partes: uma quadra (estrofe de quatro versos) e cinco oitavas (estrofes de oito versos). A métrica das sílabas poéticas é irregular e a rima ocorre entre versos pares. Vários trechos da obra apresentam uma linguagem coloquial/oral caracterizada pelo emprego de expressões como: “seu moço”, “sinhô”, “meus colega”, “istudá”, “vixe/vige”, “raiou/ralhou”, “doutô”, “João ninguém”. No plano verbal, observa-se a simulação do diálogo entre o sujeito e um “seu moço”. A letra trata de acontecimentos da trajetória de João do Vale, como sua exclusão da escola, a pobreza familiar e o reconhecimento de seu talento de compositor pelos seus conterrâneos. Além disso, um dos temas centrais tratados na obra é a educação formal. Nesse âmbito, o autor cria uma clara divisão entre aqueles que estudaram, chegando a se formar (tornando-se “doutores”), e os que não tiveram oportunidade de estudar, nem se tornaram compositores. No que diz respeito à interpretação do cantor, a voz forte de João do Vale em uma tessitura grave, bem como sua dicção, sugere que o sujeito do discurso está falando no momento presente, como se estivesse se comunicando diretamente com o ouvinte em um “aqui/agora” enunciativo.

⁴³ Na tese, falo de acordes dissonantes em seu sentido prático. Refiro-me àqueles nos quais são inseridos graus que formam intervalos de segunda ou sétima em relação à fundamental, terça e/ou quinta do acorde.

Observemos a letra da *Minha história*⁴⁴ transcrita do LP “O poeta do povo”:

TÍTULO	MINHA HISTÓRIA
COMPOSITORES	João do Vale e Raymundo Evangelista
1ª ESTROFE	Seu moço, qué sabê, / Eu vou contá num baião Minha história pra o sinhô, / Seu moço, preste atenção.
2ª ESTROFE	Eu vendia pirulito, / Arroz doce e mungunzá Enquanto eu ia vendê doce, / Meus colega iam istudá A minha mãe, tão pobrezinha, / Não podia me educá A minha mãe, tão pobrezinha, / Não podia me educar.
3ª ESTROFE	Quando era de noitinha / A meninada ia brincá Vixe, como eu tinha inveja / De ver o Zezim contá: – O professor raiou comigo, / Porque eu não quis istudá – O professor ralhou comigo, / Porque eu não quis estudar
4ª ESTROFE	Hoje todos são doutô, / Eu continuo João ninguém Os que nasce pra pataca, / Nunca pode sê vintém Vê meus amigos doutô, / Basta pra me sintí bem Ver meus amigos doutô, / Basta pra me sentir bem
5ª ESTROFE	Mas todos eles quando ouve, / Um baiãozim que eu fiz Ficam tudo satisfeito, / Bate palma e pede bis E diz: – João foi meu colega, / Como eu me sinto feliz E diz: – João foi meu colega, / Como eu me sinto feliz
6ª ESTROFE	Mas o negócio não é bem eu, / É Mané, Pedro e Romão Que também foi meus colega, / E continua no sertão Não puderam istudá / E nem sabe fazê baião Não puderam estudar / E nem sabe fazer baião

Quadro 3: letra da canção *Minha História* (João do Vale e Raymundo Evangelista, 1960).

Conforme mencionado, *Minha história* é uma canção autobiográfica e narrativa que apresenta a fala em primeira pessoa de um eu lírico, o próprio João do Vale, abordando momentos importantes de sua trajetória de vida. Dentre esses momentos, destaca-se o episódio de sua expulsão da escola durante o terceiro ano do ensino primário, o qual deixou marcas profundas, tornando-se tema e fonte de inspiração para várias de suas canções futuras.

O espaço sugerido pela obra é o “sertão” e o tempo da enunciação é o presente, um “aqui/agora” que é atualizado a cada execução. Apesar disso, o eu lírico evoca sua memória para falar de eventos que ocorreram ou que tiveram origem em um tempo passado.

Na versão em análise, o registro inicia com arpejos suaves de um violão executando alternadamente os acordes de Si menor⁴⁵ com sétima e Mi maior com nona. Simultaneamente, o contrabaixo acústico executa as notas fundamentais dos dois acordes (Si e Mi), com suas cordas friccionadas por um arco, conforme a notação⁴⁶ adiante:

⁴⁴ Disponível em: www.youtube.com/watch?v=eHbCDOMJ_h4. Acesso em 19 de abr. de 2023. Por questões didáticas, optei por escrever as letras das canções analisadas em quadros.

⁴⁵ Embora o violonista tenha omitido a terça menor do acorde de Si na versão em questão, sabe-se que o acorde é menor porque a melodia executada pela voz do cantor complementa o acorde menor ao entoar a nota Ré natural.

⁴⁶ Todas as notações musicais das análises foram produzidas por mim.

Imagem 26: notação do baixo e do violão do trecho introdutório de *Minha história*.

Após a introdução, João entoa a primeira estrofe, passando a simular um diálogo com um “seu moço”, personagem que permanece oculto e sem voz durante toda a canção. O sujeito-narrador estabelece um tom respeitoso ao se referir ao seu interlocutor e pedir que ele “preste atenção” na história que será contada. A melodia, em tom menor, executada com uma pulsação lenta, reforça a coerência musical e rítmica em relação ao caráter sério da letra.

Segue a notação do trecho:

Seu mo - ço, quer sa - be - er, Eu vou con - tar num bai - ão, Mi - nha his -

tó - ria pra o sí - nho - or, Seu mo - ço pres - te a - ten - ção.

Imagem 27: notação e cifra da primeira estrofe de *Minha história*.

Nessa quadra, a voz de João é ouvida em um primeiro plano em termos de amplitude sonora, com pouquíssimo efeito de reverberação. O arranjo passa a ser acompanhado pelo violão e contrabaixo acústico, que repetem os mesmos acordes introdutórios de Si menor com sétima e Mi com nona, enquanto o cantor entoa a canção com certa liberdade rítmica. Sua interpretação ocorre em uma mistura de canto e declamação na qual a pulsação acontece de forma livre, isto é, sem seguir o andamento de maneira rígida. As vogais das sílabas tônicas das palavras são prolongadas em relação às das sílabas fracas. Além disso, a última sílaba de cada verso apresenta uma duração maior que as demais.

No plano verbal, é como se o sujeito-narrador estivesse a pedir licença ou permissão

para poder contar a sua história ao “seu moço”, em uma postura educada e polida em relação ao seu interlocutor. Esse gesto assemelha-se ao que ocorre no início das canções *Disparada* (1966), de Geraldo Vandré e Theo de Barros – “prepare o seu coração pras coisas que eu vou contar” – e *Vaca Estrela e boi Fubá*, de Patativa do Assaré (1980) – “seu doutô me dê licença pra minha história contar”. Entretanto, o eu lírico de *Minha história* não apenas demonstra respeito, mas também requisita uma atitude recíproca de seu interlocutor.

O trecho cantado apresenta uma tessitura próxima à frequência da voz falada e a sua relativa flutuação métrica, juntamente com a linguagem oralizada, cria ou reforça a impressão de que se trata de um diálogo entre duas pessoas. A sonoridade da voz de João se aproxima da descrição feita por Regina Machado (2011, p. 32) acerca da dicção dos sambistas das primeiras décadas do século XX, quando o referencial estético para o canto “passou a utilizar mais acentuadamente os parâmetros da fala, produzindo uma emissão vocal mais coloquial e com menos utilização do *vibrato*, valorizando a articulação rítmica e a execução do fraseado musical em detrimento da potência e da dramaticidade”.

Há uma intertextualidade entre esse trecho de *Minha história* (1965) e os primeiros versos da canção *Baião*⁴⁷ (1946), de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira. Adiante está um quadro comparativo dos referidos trechos das obras:

<i>Minha história</i>	<i>Baião</i>
Seu/ mo/ço/, quer / sa/ ber , (6 sílabas poéticas – 6sp)	Eu/ vou/ mos/ trar / pra/ vo/ cês (7sp)
Eu/ vou/ con/ tar / num/ bai/ ão (7sp)	Co/mo/ se/ dan /ça o/ bai/ ão (7sp)
Mi/nha his/tó/ria/ pra o/ se/ nhor , (7sp)	E/ quem/ qui/ ser / a/pren/ der (7sp)
Seu/ mo/ço/, pres /te a/ten/ ção ! (7sp)	É/ fa/vor/ pres/ tar / a/ten/ ção (8sp)

Quadro 4: quadro comparativo das primeiras estrofes escandidas de *Minha história* e *Baião*.

As estrofes das duas canções apresentam uma clara semelhança. Em ambas, o eu lírico é o protagonista da ação, seja contando uma história ou ensinando a dançar. A métrica é livre, com tendência à redondilha maior, e há uma acentuação rítmico-prosódica na quarta e sétima sílabas poéticas. As rimas ocorrem nos versos pares entre as mesmas palavras: “baião” e “atenção”. Além disso, ambas as canções simulam um presente enunciativo. É importante frisar que, enquanto o sujeito de *Baião* pretende mostrar como se dança, o eu lírico de *Minha história* assume o objetivo de contar situações que ocorreram em sua vida.

As canções do gênero baião geralmente são produzidas em andamento acelerado e em um feitio dançante. No entanto, embora o eu lírico de *Minha história* indique que vai contar sua

⁴⁷ Disponível em: www.youtube.com/watch?v=Ijd6zQuSLBo. Acesso dia 01 de mar. de 2023.

história “num baião”, nenhum elemento da música sugere movimento, dança ou animação.

Após a primeira quadra, são cantadas as outras estrofes. Existem algumas características que são compartilhadas entre elas, como a semelhança no ritmo, melodia e harmonia, caracterizadoras de uma tendência à reiteração ou ciclicidade cancional.

Durante a maior parte de cada uma das estrofes, o cantor é acompanhado somente por um violão e um contrabaixo acústico (executado com suas cordas friccionadas). No entanto, nos dois últimos versos de cada estrofe, que funcionam como refrões ou estribilhos, há a adição de uma bateria acústica e um coro vocal misto cantando em uníssono, que adensam a textura sonora da gravação, repetindo o que havia sido cantado por João no quinto e sexto versos: “a minha mãe tão pobrezinha/ não podia me educar”, “o professor ralhou comigo/ porque eu não quis estudar”, “ver meus amigos doutô/ basta pra me sentir bem”, “e diz: João foi meu colega/ como eu me sinto feliz” e “não puderam estudar/ e nem sabe fazer baião”. Nestes trechos da canção o andamento passa a ser regular. Cabe mencionar ainda que a oralidade impressa na voz do intérprete é, de certa forma, amenizada pelo coro, que substitui o termo “raiou”, cantado por João, por “ralhou”, “istudá” por “estudá” e “sintí” por “sentir”.

Pela harmonia executada no violão, é possível inferir que a música foi arranjada com influências da MPB ou bossa nova, com utilização de acordes dissonantes, em contraposição a um estilo musical nordestino. Já o resultado sonoro do conjunto formado por violão, contrabaixo e bateria dá a entender que os músicos envolvidos no processo de produção e registro de *Minha história*, por conta da clareza da execução e do entrosamento dos mesmos, possuíam habilidades técnicas que lhes permitiriam gravar ou acompanhar cantores em vários estilos musicais dentro do formato fonográfico ou de estúdio, com a garantia de uma sonoridade de excelente qualidade.

Retomando a análise a partir da segunda estrofe. Segue sua notação:

João do Vale

10 $Bm5(b6)$ $Bm5(b6)/A\#$ $Bm5(b6)/A$

Eu ven - di - a pi - ru - li - to, ar - roz do - ce, mun - gun - zá - a.

14 $G\#7(b5)$ G $F\#7$ $Bm5(b6)$

En - quan-to eu i - a ven der do - ce, meus co - le - ga i - am is tu - dá. A mi - nha

Imagem 28: notação e cifra da segunda estrofe de *Minha história*.

Nessa parte da obra, João canta os seis primeiros versos. Depois disso, um coro misto repete em uníssono o quinto e sexto versos. Esse trecho fala acerca da pobreza de sua mãe, que implicava na pobreza familiar e na falta de condições para prover a educação do filho, situação que acabou impelindo o sujeito-narrador (ou o próprio João do Vale) a ter de vender doces, como o “pirulito”, e determinados tipos de comida, como “arroz doce e mungunzá”, para ajudar no sustento da casa.

Os verbos, conjugados no pretérito imperfeito do indicativo (“vendia”, “ia”, “iam” e “podia”), indicam que os acontecimentos e ações ocorreram no passado da vida do eu lírico, a métrica dos versos é livre e as rimas ocorrem entre as palavras “mungunzá”/“istudá”/ “educá”. Além disso, João não pronuncia a consoante “r” dos verbos no infinitivo e também acentua a sonoridade da última sílaba de cada um desses verbos. Observando a estrofe escandida:

2ª ESTROFE	Eu/ ven/di/a/ pi/ru/li/to, (7sp) Ar/roz/ do/ce e/ mun/gun/zá (7sp) En/quan/to eu/ i/a/ ven/der/ do/ce, (8sp) Meus/ co/le/ga i/am/ es/tu/dar (8sp) A/ mi/nha/ mãe,/ tão/ po/bre/zi/nha, (8sp) Não/ po/di/a/ me e/du/car (7sp) A/ mi/nha/ mãe,/ tão/ po/bre/zi/nha, (8sp) Não/ po/di/a/ me e/du/car (7sp)
-------------------	--

Quadro 5: segunda estrofe de *Minha História* escandida.

Enquanto João canta com força moderada (meio forte), com discretas variações de intensidade, os acordes fazem uma modulação cromática descendente no baixo que conduz ao acorde de Si menor (Si, Lá sustenido, Lá, Sol sustenido, Sol, Fá sustenido e Si), e a melodia dos versos também tende a encerrar na nota fundamental do acorde da tônica (Si).

Já na parte cantada pelo coro, a bateria passa a executar uma levada de “baião” e as cordas do contrabaixo passam a ser dedilhadas, ao invés de friccionadas. Nesse trecho, a harmonia varia apenas entre os acordes Si menor com sétima e Mi maior com nona.

Ao término da segunda estrofe, a bateria e o coro silenciam, e a música volta à forma toada. Neste momento, João passa a cantar: “quando era de noitinha, a meninada ia brinca. Vixe, como eu tinha inveja / De ver o Zezim contá: – O professor raiou comigo, / Porque eu não quis istudá”. Segue a notação da terceira estrofe:

25 *João do Vale* Bm5(b6) Bm5(b6)/A# Bm5(b6)/A
 Quan-do e - ra de noi - ti - nha, A me - ni - na - da i - a brin - cá - á.

29 G#7(b5) G F#7 Bm5(b6)
 Vi - xe! Co - mo eu ti - nha in - ve - ja De ver o Ze - zim con - tá: O pro - fes -

33 Bm Bm/A# Bm/A Bm/G# G7M F#7 Bm7
 sor rai - ou co - mi - go Por - que qu não quis is - tu - dá.

36 *Coro misto* Bm7 E9 Bm7 E9 Bm7 E9 Bm7
 O pro - fes - sor ra - lhou co - mi - go por - que eu não quis es - tu - dar.

Imagem 29: notação e cifra da terceira estrofe de *Minha história*.

De acordo com o que já foi dito, as estrofes apresentam basicamente a mesma melodia, sendo entoadas com dinâmica e harmonia semelhantes, com uma levada de toada no início e de baião na repetição do quinto e sexto versos.

No plano verbal da terceira estrofe, o eu lírico sugere que as crianças da sua vizinhança costumavam brincar livremente no início da noite. Ele também admite ter sentido inveja dos seus colegas quando ouviu um deles contar que havia sido repreendido pelo professor pelo fato de não ter estudado.

O professor é retratado pelo eu lírico como uma figura zelosa pela educação dos seus colegas e a escola é apresentada como um ambiente propício para a aquisição de conhecimentos, abrindo caminhos para um futuro de sucesso para os filhos pobres de Pedreiras, que poderiam se tornar inclusive “doutores”.

As ações da terceira estrofe também ocorrem no passado (“ia”, “tinha”, “ralhou”, “quis”) e o tema “educação” passa a ser enfatizado através da inserção de termos como “professor” e “estudar”. A métrica é livre, com versos de seis a oito sílabas poéticas, e a rima ocorre entre “brinca”/“conta”/“istudá”/“estudá”, conforme a seguinte escansão da estrofe:

3ª ESTROFE	Quan/do e/ra /de /noi/ti/(nha), (6sp) A /me/ni/na/da i/a /brin/cá (8sp) Vi/xe, /co/mo eu/ tin/ha in/ve/(ja) (7sp) De /ver/ o /Ze/zim/ con/tá (7sp) O /pro/fes/sor/ rai/ou/ co/mi/(go), (8sp) Por/que eu/ não/ quis/ is/tu/dá (7sp) O /pro/fes/sor/ ra/lhou/ co/mi/(go), (8sp) Por/que eu/ não/ quis/ es/tu/dá (7sp)
-------------------	--

Quadro 6: terceira estrofe de *Minha História* escandida.

Naquela época, apesar de querer frequentar a escola, o eu lírico não teve condições de mudar a sua situação de excluído do ambiente educacional.

Farei aqui uma breve digressão acerca da trajetória do cancionista. Segundo João do Vale, no ano de 1942, quando ainda tinha cerca de nove anos e cursava o terceiro ano do primário, ele foi expulso da escola para dar vaga ao filho de um cobrador de impostos que havia chegado para trabalhar/morar na cidade de Pedreiras (PASCHOAL, 2000, p. 19). Após o acontecido, que gerou certo sentimento de revolta e repulsa à escola, João prometeu que não mais voltaria a estudar. Em entrevista pra Abril Cultural (1977, p. 7-10) ele disse:

Só estudei até o terceiro ano primário. Aprendi a ler; escrever é que eu me atrapalho um pouco, porque tem uns pingozinhos que me confundem. Mas ler eu leio tudo. Parei de estudar não foi pra trabalhar, não, sabe? Fui tirado mesmo, mas não gosto de falar disso. [...] Teve uma época que foi designado um coletor novo lá pra Pedreiras. Coisa da política. E ele levou um filho em idade escolar. Na escola tinha uns trezentos alunos, mas escolheram logo eu pra dar lugar ao filho do homem. E eu senti, é claro. Resolvi nunca mais ir estudar. Então de manhã eu pegava meu saco de merenda e enchia de pedra, ia pra cima do muro do colégio e na hora do recreio mandava pedra em todo mundo. Por estar com inveja, por não concordar com a injustiça. [...] Daí todo mundo comentava: ‘Esse menino não vai dar pra nada na vida’. Hoje eles botaram rua com meu nome, me homenageiam... Mas nem Deus querendo eu esqueço!

Este relato explica em parte o sentimento que envolve o clima de tristeza por “não-poder” estudar, apesar de haver o desejo de participar do universo escolar. Na entrevista, o cancionista não queria falar desse assunto, mas, por conta da insistência do entrevistador, acabou comentando novamente acerca da situação de exclusão pela qual passou. João acreditava que aquele tinha sido um ato discriminatório, pelo fato de ele ser negro e pobre. Na ocasião, havia muitos outros alunos na escola, mas escolheram exatamente ele para expulsar do colégio. Ele chegou inclusive a chorar enquanto falava (ABRIL CULTURAL, 1977).

Paschoal (2000, p. 70) também registrou outra fala de João sobre o ocorrido:

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

Na citação, João reafirma sua frustração em ter sido impedido de continuar na escola. A sua expulsão do colégio põe em xeque a ideia de que o direito à educação deveria ser para todos. Contudo, apesar da frustração gerada, o acontecimento acabou servindo de inspiração para a composição de *Minha história*.

Dando prosseguimento, João passa a cantar a quarta estrofe. Segue sua notação:

João do Vale

40 *João do Vale* Bm5(b6) Bm5(b6)/A# Bm5(b6)/A
Ho - je to - dos são dou - tô, Eu con - ti - nu - o João nin - gué - ém.

44 G#7(b5) G F#7 Bm5(b6)
Os que nas - ce pra pa - ta - ca nun - ca po - de ser vin - têm. Ver meus

48 Bm Bm/A# Bm/A Bm/G# G7M F#7 Bm7
a - mi - gos dou - tô, Bas - ta pra me sen - tir bem.

51 *Coro misto* Bm7 E9 Bm7 E9 Bm7 E9 Bm7
Ver meus a - mi - gos dou - tô, Bas - ta pra me sen - tir bem.

Imagem 30: notação e cifra da quarta estrofe de *Minha história*.

Nesse ponto, o eu lírico afirma que muitos de seus amigos se tornaram “doutores”, mas ele ainda se considera um “João ninguém”. Por sua vez, o sentido do termo “doutô” se refere a um título que é alcançado por algum tipo de saber escolar, não necessariamente a nível de pós-graduação. O narrador acredita que a educação é a chave para alcançar o sucesso pessoal e profissional, simbolizada pela obtenção do título de doutor. Por isso, ele admira e se sente satisfeito em ver seus amigos que concluíram seus estudos. Mas ele ainda se coloca em posição inferior, incluindo seu próprio nome na canção acompanhado de um adjetivo depreciativo, como se fosse uma pessoa sem perspectivas na vida, de acordo com o fatalista dizer popular

“quem nasce para pataca nunca pode ser vintém”.

A métrica desta parte da canção também é livre e a rima ocorre entre as palavras “ninguém”/“vintém”/“bem”. Adiante está disposta a estrofe escandida:

4ª ESTROFE	Ho/je/ to/dos/ são/ dou/tô, (7sp)
	Eu/ con/ti/nu/o/ Jo/ão/ nin/guém (9sp)
	Os/ que/ nas/ce/ pra/ pa/ta/(ca), (7sp)
	Nun/ca/ po/de/ sê/ vin/tém (7sp)
	Vê/ meus/ a/mi/gos/ dou/tô, (7sp)
	Bas/ta/ pra/ me/ sin/tí/ bem (7sp)
	Ver/ meus/ a/mi/gos/ dou/tô, (7sp)
	Bas/ta/ pra/ me/ sen/tir/ bem (7sp)

Quadro 7: quarta estrofe de *Minha História* escandida.

A partir da quinta estrofe, contrariando o que havia dito anteriormente, o eu lírico muda o discurso e constrói sua imagem como um indivíduo que, por meio de seu fazer artístico-musical, conseguiu relativo sucesso na carreira de compositor, apesar de não ter permanecido na escola. Segue a notação do trecho:

João do Vale

Mas to - dos e - les quan - do ou - ve Um bai - ão - zim que eu fi - iz,

Fi - cam tu - do sa - tis - fei - to, ba - te pal - ma e pe - de bis. E diz: Jo -

ão foi meu co - le - ga co - mo eu me sin - to fe - liz.

Coro misto

E diz: Jo - ão foi meu co - le - ga, co - mo eu me sin - to fe - liz.

Imagem 31: notação e cifra da quinta estrofe de *Minha história*.

Na estrofe em questão, o sujeito-narrador afirma que quando seus amigos de infância ouvem alguma de suas composições, batem palmas e pedem que ele a repita, sentindo-se felizes por terem sido seus colegas. Segue a letra do trecho:

5ª ESTROFE	Mas/ to/dos/ e/les/ quan/do ou/ve, (7sp) Um/ bai/ão/zim/ que eu/ fiz (6sp) Fi/cam/ tu/do/ sa/tis/fei/to, (7sp) Ba/te/ pal/ma e/ pe/de/ bis (7sp) E/ diz:/ – Jo/ão/ foi/ meu/ co/le/ga, (8sp) Co/mo eu/ me/ sin/to/ fe/liz (7sp) E/ diz:/ – Jo/ão/ foi/ meu/ co/le/ga, (8sp) Co/mo eu/ me/ sin/to/ fe/liz (7sp)
-------------------	---

Quadro 8: quinta estrofe de *Minha História* escandida.

O seu reconhecimento como compositor evidencia que a educação formal não é o único meio de se “sentir bem”, tendo em vista que foi através de suas músicas que ele conseguiu uma posição de prestígio perante os familiares, amigos e público geral. O seu fazer artístico-musical não o eleva ao nível de doutor, mas se configura como outra forma de se tornar uma pessoa bem-sucedida.

Olhando para a quarta e quinta estrofes, percebe-se o delineamento de dois mundos distintos: 1- Do “doutô” – daquele que estudou; 2- Do artista “fazedor de baião” – compositor admirado e reconhecido pelos colegas. Assim, mesmo não tendo se tornado doutor, o sujeito narrador, graças ao seu talento artístico musical, acabou alcançando uma posição social privilegiada. Sobre este assunto, Sipriano (2019, p. 209) pondera que:

a autoimagem construída pelo autor-criador se associa a uma *voz social* segundo a qual a produção artística é meio de aceitação e prestígio social e polemiza com a *voz* segundo a qual a escolaridade é o único meio de prestígio e ascensão social. Nesse embate de *vozes*, emerge a construção da imagem do autor-criador como um artista ‘popular’, um trabalhador da arte, que não teve acesso ao saber escolar, mas ocupa uma posição privilegiada, pois ‘*sabe fazer baião*’.

Na última estrofe, o autor da canção surpreende ao enfatizar sua posição privilegiada em relação aos seus colegas “Mané, Pedro e Romão”, que continuam vivendo no sertão e não tiveram a oportunidade de estudar ou aprender a compor baião.

A seguir está a notação do referido trecho:

João do Vale

Mas o ne - gó - cio não é bem e - eu É Ma-né, Pe - dro e Ro - mã - ão

Que tam - bém foi meus co - le - ga E con - ti - nu - a no ser - tão. Não pu -

Imagem 32: notação e cifra da sexta estrofe de *Minha história*.

Neste ponto, é válido mencionar algumas palavras de Zeca Baleiro acerca da relevância de João do Vale em sua carreira, nas quais ele enfatiza a canção *Minha história*:

Durante um bom tempo João do Vale foi a referência dos maranhenses em música popular brasileira. [...] *Minha história*, que contava a infância dele, era a minha preferida. [...] O grande mérito de João era sua poesia, ele não era um poeta previsível. Você pode imaginar um cara nordestino, tendo que falar das coisas pertinentes como a seca, o sertão, temas óbvios. A poesia do João tinha o drible da vaca, o algo mais. Nessa música *Minha história* ele podia simplesmente fazer um lamento contando a vida dele, mas não, no final ele dá uma rasteira (PASCHOAL, 2000, p. 70-71).

Concordando com Zeca Baleiro, compreendo que o desfecho de *Minha história* é impactante, já que, apesar do relato de uma trajetória bem-sucedida como compositor e a dos seus colegas que conseguiram estudar e se formar, João do Vale ainda questiona o que seria de seus colegas que não estudaram e não se tornaram compositores. Expandindo o sentido da canção para o âmbito social, entende-se que a canção expõe e denuncia a realidade de muitas pessoas pobres e excluídas que não têm acesso à educação formal e nem conseguem se destacar de outra forma.

A métrica da última estrofe também é livre e a rima ocorre entre “Romão”/ “sertão”/“baião”, conforme o quadro abaixo:

6ª ESTROFE	Mas/ o/ ne/gó/cio/ não/ é/ bem/ eu, (9sp) É/ Ma/né,/ Pe/dro e/ Ro/mãõ (7sp) Que/ tam/bém/ foi/ meus/ co/le/(ga), (7sp) E/ con/ti/nu/a/ no/ ser/tãõ (8sp) Não/ pu/de/ram/ is/tu/dá (7sp) E/ nem/ sa/be/ fa/zê/ bai/ãõ (8sp) Não/ pu/de/ram/ es/tu/dar (7sp) E/ nem/ sa/be/ fa/zer/ bai/ãõ (8sp)
-------------------	---

Quadro 9: sexta estrofe de *Minha História* escandida.

A canção termina com a diminuição gradativa da intensidade (em *fade out*) da faixa, repetindo os versos: “Não puderam estudar, e nem sabe fazer baião”.

A canção e seu contexto

Segundo Paschoal (2000), João do Vale e Raymundo Evangelista compuseram *Minha história* no ano de 1960. Anos depois, em 1980, os dois cancionistas ainda comporiam juntos a canção *O destino me chamou*.

Sabe-se que os anos de 1960 foram muito produtivos para João do Vale. Naquela época, na qual ele criou várias de suas mais importantes canções, sua principal fonte de renda provinha da arrecadação de direitos autorais e da venda de suas músicas, além de apresentações ocasionais que realizava em clubes e casas de forró (PASCHOAL, 2000, p. 68).

Apesar de *Minha história* ter sido composta no início da referida década, ela só passou a ter um maior alcance a partir de sua inserção no *Show Opinião* (estreado em 1964). Acerca desse assunto, Sipriano (2019, p. 207) assevera que sua execução era um dos momentos mais marcantes do espetáculo músico-teatral, especialmente por se tratar de uma canção de caráter autobiográfico e por ser interpretada pela voz e pelo corpo do próprio João do Vale.

O *Show Opinião*, no qual João interpretava a si mesmo enquanto retirante nordestino, foi um sucesso de público e de crítica. Uma produção importantíssima para a carreira de João do Vale, enquanto compositor e intérprete, que tornou viável o projeto do seu LP solo.

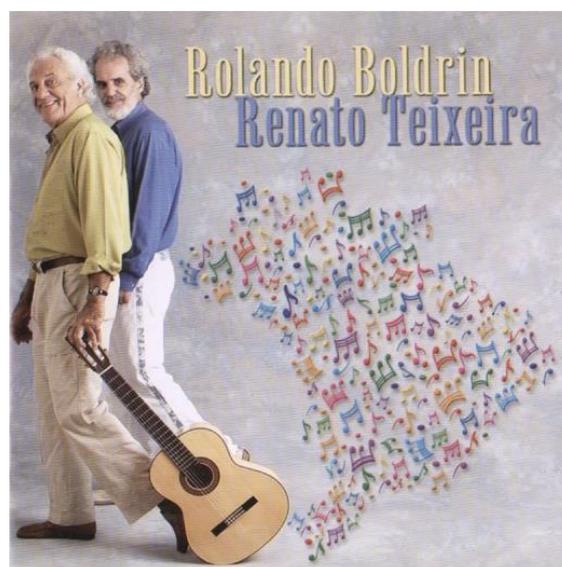
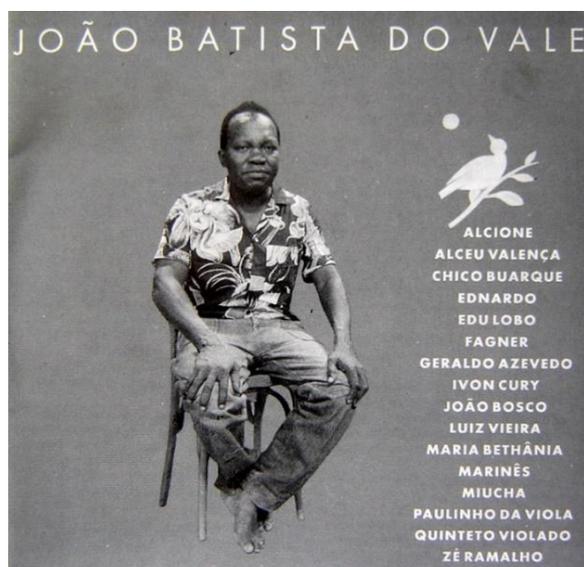
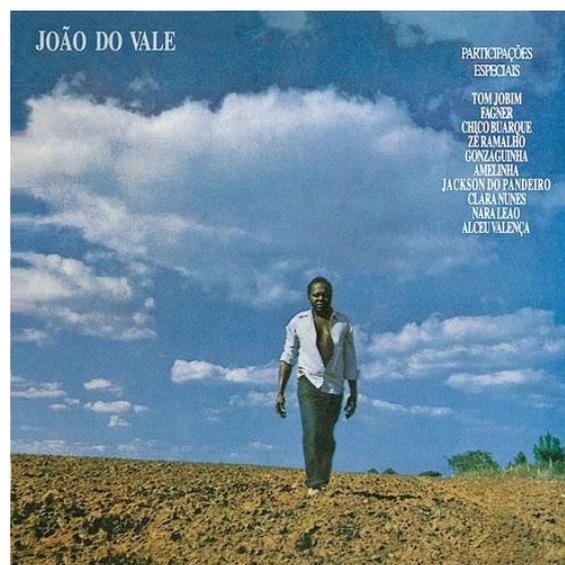
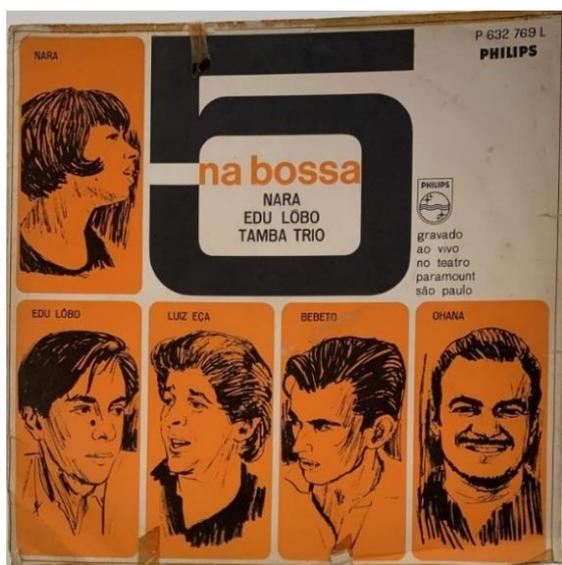
Segundo Candido (1967), uma composição artística [como a canção *Minha história*, por exemplo] dialoga com o seu contexto de criação, circulação e recepção. Ela não é apenas fruto de um condicionamento social e nem tampouco detém algum valor independente do contexto histórico, social e cultural que lhe atribui significados. Nos dizeres de Candido (1967, p. 4):

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

Além de ser uma composição que carrega uma forte carga social na sua construção, *Minha história* é também um exemplo da “transitividade direta” de João do Vale (SANDRONI, 2001; SODRÉ, 1991 e 1998). Nesse sentido, a música não é apenas uma descrição de algo, uma situação ou uma história, mas sim um testemunho de situações vividas pelo próprio compositor. Ou seja, João do Vale fala a partir de sua própria vivência, expressando suas experiências pessoais na canção.

Conforme observou-se ao longo da análise, vários aspectos externos ou sociais fazem parte da estrutura poética e musical adotada por ele. Mas não foi só em *Minha história* que esta característica ou tendência foi impressa pelo cancionista. João do Vale foi um artista que, em boa parte de suas composições, assumiu uma postura resistente, combativa e de denúncia social. Postura que está presente em canções como *Carcará*, *Sina de Caboclo*, *Pra mim, não*, *A voz do povo*, obras que também fazem parte do LP “O poeta do povo” (1965).

Além de constar no LP “O poeta do povo”, *Minha história* também faz parte do repertório dos discos: “5 na bossa” (interpretação: Nara Leão, Philips, 1965), “João do Vale” (interpretação: João do Vale, CBS, 1981), “João Batista do Vale” (interpretação: Chico Buarque, BMG Brasil, 1995), “Rolando Boldrin e Renato Teixeira” (interpretação: Rolando Boldrin e Renato Teixeira Kuarup, 2005), “Canto de lá” (interpretação: Glad Azevedo, Mills Records, 2010), “Por onde passa a memória” (interpretação: Milena Lua Music, 2012).



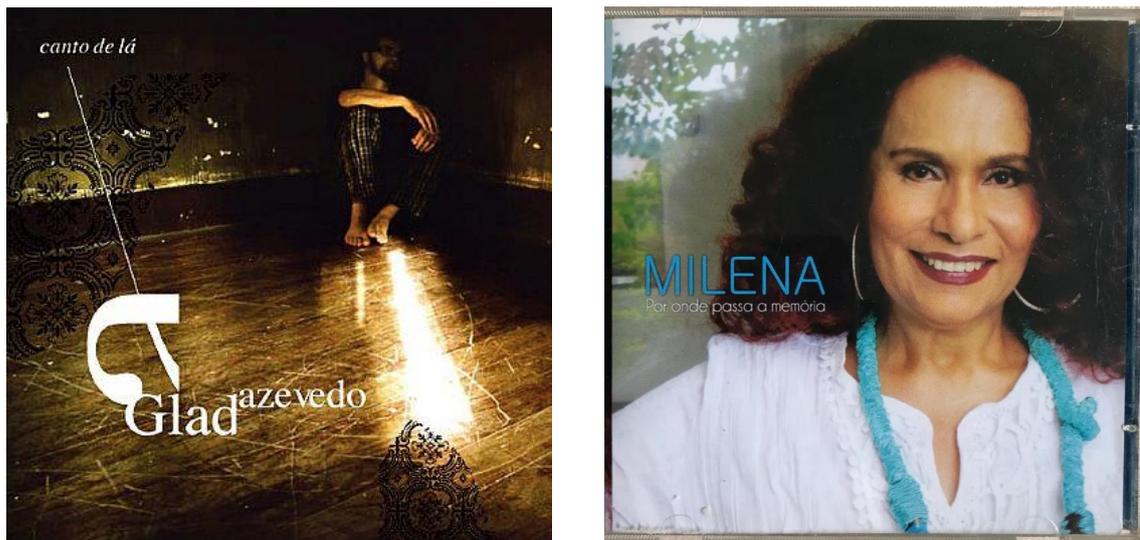


Imagem 33: capas dos discos “5 na bossa” (1965), “João do Vale” (1981), “João Batista do Vale” (1995) “Rolando Boldrin e Renato Teixeira” (2005), “Canto de lá” (2010) e “Por onde passa a memória” (2012).

Duas das versões supracitadas merecem destaque: a do LP “5 na bossa” (1965), por ter um arranjo semelhante ao do álbum “O poeta do povo” (1965), e a do LP “João do Vale” (1981), que também foi interpretada pelo cancionista pedreirense.

O arranjo de *Minha história*⁴⁸ – gravado ao vivo em São Paulo, no teatro Paramount, para o LP “5 na bossa” (1965) – é o mais parecido com a versão do álbum “O poeta do povo”. Dentre as semelhanças, observa-se: 1- A liberdade expressiva utilizada pela intérprete; 2- Ambas são em Si menor; 3- A harmonia e a sonoridade do violão das duas versões são muito parecidas; 4- A voz e o violão soam ao longo de todo o registro fonográfico da canção nas duas versões. As diferenças consistem em que: 1- A voz de Nara Leão apresenta-se com efeito de eco e oitavada em relação à voz de João do Vale; 2- Presença do som de um piano acústico; 3- Relativa suavidade do contrabaixo acústico e da bateria acústica em relação ao violão e ao piano; 4- Participação do público (batendo palmas e fazendo ruídos), evidenciando ser uma gravação realizada ao vivo.

A versão de *Minha história*⁴⁹ que consta no LP “João do Vale” (1981), mesmo tendo sido interpretada pelo cancionista maranhense, apresenta semelhanças, mas também diferenças, em relação à versão do álbum “O poeta do povo” (1965). A duração do novo arranjo é de 3’19”, mais breve que a versão contida no LP “O poeta do povo”, de 3’38”. No encarte do álbum produzido por Chico Buarque, Raimundo Fagner e Fernando Faro, são encontrados os nomes e as funções dos músicos que fizeram parte do novo registro fonográfico da canção: João Sampaio

⁴⁸ Disponível em: www.youtube.com/watch?v=fjNJBmT7lNw. Acesso em 06 de nov. de 2022.

⁴⁹ Disponível em: www.youtube.com/watch?v=fOF-KoPiHzw. Acesso dia 06 de nov. de 2022.

(acordeom), Arlindo Soares (guitarra), Fernando Gama (baixo), Paulo Braga (bateria), Cavalcante (zabumba), Fernando Silva, Iberê e Dario Maia (percussões), Zé Gomes (rabeça). Quanto às semelhanças entre as versões de 1965 e 1981, são pertinentes: 1- A dicção do cancionista e sua liberdade rítmico-interpretativa; 2- A relativa fluidez métrica; 3- A letra e a harmonia permaneceram inalteradas. Quanto às diferenças, destacam-se: 1- A voz de João, que agora soa com efeito de eco, além de estar mais afinada e coordenada ritmicamente aos demais instrumentos; 2- A mixagem é estéreo; 3- Ao invés do violão e do contrabaixo acústico, a rabeça e a sanfona (considerados pertinentes a um certo ideário sonoro nordestino) são os instrumentos que dividem o protagonismo cancional com a voz do intérprete; 4- Nas repetições dos refrões, o resfolego da sanfona⁵⁰ caracteriza de forma mais enfática o gênero “baião”; 5- A maioria dos instrumentos permanecem em silêncio até a execução do trecho instrumental final. Apesar de haver indicação no encarte, não percebe-se a sonoridade da guitarra, do baixo e da bateria no registro. Estes instrumentos, ou estão muito suaves (a ponto de se tornarem imperceptíveis), ou foram excluídos da versão e os responsáveis pela produção do encarte se esqueceram de retirá-los da ficha técnica.

Voltando ao conteúdo verbal da canção, constata-se que sua letra foca, de forma especial, no tema “educação”: força motriz da canção em análise. Em várias outras canções, como em *O jangadeiro* e *Ouricuri*, o compositor maranhense enfatizou o significado que a educação formal tinha para ele. Porém, mesmo tendo o seu desejo de estudar frustrado, não deixou de valorizar o conhecimento escolar.

Um exemplo notável dessa característica do discurso criado por João é evidenciado na canção *O jangadeiro* (1965), que foi composta em parceria com Dulce Nunes. Nesta música, o eu lírico se compromete a trabalhar duro para garantir a educação de seu filho, a fim de que ele não se sinta forçado a seguir a profissão do pai. O sujeito acredita firmemente que a escolaridade é a chave para que seu filho possa alcançar um futuro melhor e investe tudo nisso, incluindo sua própria vida, pescando “no alto-mar sem saber se volta”.

O arranjo de *Minha história* (1965) foi criado condizente com a relativa economia de elementos ou caráter direto da letra e da melodia, tanto pela economia instrumental, tendo em vista que o registro foi acompanhado apenas por violão, contrabaixo e bateria, quanto pela maneira como os elementos sonoros foram organizados na textura musical. É bem provável que

⁵⁰ A técnica do resfolego é definida como o processo de “respiração” da sanfona, onde o som é produzido através do acionamento das teclas ou botões, combinado com a abertura e fechamento do fole que está conectado à caixa do instrumento (SADIE, 1994, p. 5).

a quantidade de instrumentistas envolvidos na produção da canção *Minha história* tenha sido estabelecida por questões estéticas tanto quanto financeiras.

Por conta disso, é possível inferir que os aspectos musicais e poéticos do registro de *Minha história*, semelhante a outras produções dos sambistas cariocas como Noel Rosa e Lamartine Babo, certamente dialogam com a chamada “estética da simplicidade” preconizada por Naves (1998). Segundo a estudiosa, esse feito artístico-musical pode ser entendido como uma experiência oposta a criação de arranjos orquestrais mais densos. Ela se pauta principalmente pela busca de uma linguagem prosaica e cotidiana, pela economia ao invés do excesso, e também de interpretações sem malabarismos, vibrato e/ou exageros vocais.

Regionalismo, MPB, fonografia

Em termos gerais, os contornos melódicos, a métrica irregular com tendência à redondilha maior, a estrutura das rimas em versos pares, a levada dos instrumentos durante as intervenções do coro, lembram uma certa cor nordestina, um daqueles coloridos que se convencionou associar, mais do que outros, com a região Nordeste, especialmente no que diz respeito à canção gravada que circulou no eixo Rio-São Paulo nas décadas de 1950-1960. O registro da voz de João também mobiliza uma ideia de regionalismo através do léxico e da sua dicção. Além deste elemento expressivo, a gravação se dá dentro de uma estrutura de música comercial dos discos e apresentações da cena do Rio de Janeiro.

A sonoridade e a forma poética da canção *Minha história* lembram o feito, a dicção e a estética de cordelistas, cantadores e poetas populares nordestinos, transitando entre os circuitos da “música popular” e da música gravada, ligadas à indústria fonográfica, soube também incorporar sonoridades, parceiros e temas em continuidade com a chamada MPB e música de protesto. Sua obra, que detém um poder imagético de se identificar com certo ideário nordestino do baião, aponta para uma modernização sonoro-dialética em fluxo com as novas tecnologias de gravação e mediação dos símbolos veiculados. Outros expoentes de uma nordestinidade também lançavam mão de técnicas da fonografia e da indústria, mas onde a ponte com a chamada MPB era menos evidenciada ou mesmo ofuscada.

Na concepção de Alves (2016), o baião se configura como um feito musical que “resultou dos trânsitos simbólicos e musicais envolvendo os espaços urbanos e rurais, no decurso do processo de modernização cultural do Brasil, notadamente entre as décadas de 30 e 50, do século XX” (ALVES, 2016, p. 29). Para ele, o baião não foi “criado e sistematizado no espaço físico-cultural do sertão nordestino”. O gênero foi resultado de um conjunto de “escolhas

e decisões artístico-profissionais” dos seus principais criadores, Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, artistas que, pautados em uma dinâmica sonoro-musical do ambiente urbano do Rio de Janeiro dos anos de 1940, incorporaram, recriaram e traduziram “memórias lúdico-orais” na sua busca por construir uma nova estrutura de sensibilidade poético-melódica que servisse, simultaneamente, para ser comercializada no mercado musical brasileiro e que também pudesse ser assimilado como uma tradução e/ou produção legítima e autorizada de um “imaginário telúrico do mundo rural brasileiro” (ALVES, 2016, p. 17-21). Ele ainda complementa dizendo:

a ‘autenticidade’ e a ‘tradição’ do baião, criado por Gonzaga e Teixeira, foram construídas e forjadas, como um domínio lúdico e lírico, no interior dos mais modernos dispositivos técnicos especializados (o rádio e o disco), atravessados, de ponta a ponta, pelos mais poderosos e também sutis interesses comerciais, artísticos e publicitários (ALVES, 2016, p. 19).

Assim, a poética e a musicalidade do gênero baião serviria para duas coisas: 1- Narrar de forma lírico-dramática o fenômeno da seca e as dores da migração e 2- De forma lúdico-dançante, fazer da própria seca e da migração objetos de celebração da tenacidade e do cotidiano rural-pastoril do sertão nordestino.

Embora João do Vale mencione as palavras “sertão” e “baião”, signos que passaram a ser fortemente relacionados com o Nordeste brasileiro, é relevante questionar se o compositor aborda os temas da seca e da migração da mesma maneira que os discursos hegemônicos que permeavam o imaginário social sobre o Nordeste e seu povo.

De fato, a canção não menciona nem sugere o fenômeno da seca. Talvez isso se deva ao fato de que João ter vivido seus primeiros quinze anos em Pedreiras-MA, cidade que fica localizada em uma zona de transição de clima equatorial, banhada pelos rios Mearim e Itapecuru (SILVA, 1979, p. 11).

Na construção de um espaço sertanejo/nordestino, João do Vale descreve um cenário em que a educação formal é inacessível para a maioria das pessoas que vivem no “sertão”. A desigualdade social e a pobreza são temas subjacentes que permeiam toda a música, e a escola retratada como um meio para alcançar o sucesso e superar a condição de ser um “João ninguém”. O tema da desigualdade social aqui impresso no reconhecimento de cidadania através do acesso ou não ao ensino formal, também serve para demonstrar o diálogo entre a obra e a estética da chamada canção de protesto. A figura do não letrado João do Vale (que coincide com o eu lírico) e a relação de suas obras consideradas nordestinas com o feitio da canção de protesto, é algo pouco comum no mercado fonográfico brasileiro. Esse encontro de diferentes feitios sonoro-musicais com um personagem “popular” e um circuito da música

comercial e engajada, que pode a seu turno reprojeter uma outra ideia de “popular”, esse cruzamento de linhas que se retroalimentam, denotam a singularidade da obra de João do Vale.

Um falar ouvido como regional

Já a interpretação de João do Vale, aqui entendida como um exemplo de dicção ou de um jeito de falar nordestino, não está pautada na “variante sertaneja” criada e difundida por Catullo da Paixão Cearense. O “poeta do sertão”, na tentativa de presentificar o linguajar do habitante do sertão, utilizou-se de uma linguagem que ele acreditava ser semelhante ao jeito cotidiano de falar sertanejo.

Catullo foi um poeta, teatrólogo e cancionista que compôs obras em duas vertentes: uma voltada para uma linguagem considerada erudita e outra, a que interessa ao presente estudo, pretensiosamente popular e nordestina. Porém, segundo Costa (2011, p. 7), foi “no uso das variantes vocabulares das palavras, em uma tentativa de levar para a literatura o ritmo, a cadência, a sonoridade e o vocabulário do homem do sertão, que Catullo se notabilizou”. O estudioso complementa dizendo que “as ‘transgressões’ à norma [considerada culta] não são gratuitas no âmbito da poesia e os poetas utilizam-se desse recurso de (re)criação linguística com a finalidade de mostrar além das palavras e mergulhar nos significados sem importar-se com a aparência dos significantes” (COSTA, 2011, p. 7).

Segue a segunda estrofe da letra de *Cabôca de Caxangá*⁵¹, de Catullo da paixão Cearense e João Pernambuco:

Quiria vê si essa gente tombém sente
 Tanto amô, cumo eu sintí, quando ti vi im Cariri!
 Atravessava um regato nu Patáu
 I iscutava lá no mato u canto triste du urutau!
 Cabôca, demônio mau, Sou triste cumu urutau!
 Cabôca, demônio mau, Sou triste cumu urutau!

Algumas características aproximam o feitio das letras de *Cabôca de Caxangá* e *Minha História*. Dentre elas destacam-se: 1- Ambas assumem um caráter figurativo e narrativo; 2- Trazem signos e linguagens que pretensamente fazem parte de um determinado espaço sertanejo/nordestino; 3- Possuem métrica irregular; 4- Têm um tipo de estribilho ou refrão que é repetido por um coro misto; 5- Suas melodias não ultrapassam o limite de uma oitava e meia. A partir da comparação entre as obras dos dois cancionistas maranhenses, percebe-se que a

⁵¹ Escolhi a segunda estrofe para evidenciar a variante sertaneja de Catullo. Disponível em: www.youtube.com/watch?v=YqNuU4hl71Y. Acesso dia 01 de mar. de 2023.

linguagem utilizada por João do Vale não é carregada de “exageros linguísticos” ou “erros” propositais em relação à norma culta da língua português-brasileira. Mas nota-se a existência de termos que evidenciam um certo tipo de coloquialidade ou oralidade: “pro”, “pra”, “de noitinha”, “vixe”, “ficam tudo satisfeito”, “e diz: João foi meu colega”, “que também foi meus colega/ e continua no sertão”.

Notas recapitulativas

A narrativa autobiográfica de João do Vale já poderia ser considerada de grande valia por abordar a questão dicotômica de quem-estuda X quem-não-estuda. Porém, o cancionista destaca sua posição privilegiada em relação aos seus colegas “Mané, Pedro e Romão”, que continuam no sertão e “não puderam estudar e nem sabem fazer baião”. Dessa forma, o desfecho da narrativa expõe e denuncia uma situação recorrente de muitos indivíduos pobres e excluídos que não tiveram (ou não têm) acesso ao ensino formal e não conseguiram se tornar compositores ou músicos.

Quanto ao feitiço musical valeano, além da utilização do modo dórico, da temática verbal, da estrutura de rimas que apontam para um pertencimento “nordestino” de João do Vale, a sonoridade ou a cadeia produtiva em que se insere (dentro de estúdio, para formato da tradição discográfica) traz também aspectos que apontam para outras paisagens, próprias da chamada “música popular”. Por exemplo, o violão dedilhado, com o timbre de cordas de nylon, com acordes “com sétima” e “com nona”, faz um tipo de acompanhamento de MPB, próximo da bossa nova de Edu Lobo. A letra da canção, de forma análoga às contradições sonoras relatadas acerca do sentimento melancólico dos contornos melódicos e dos procedimentos harmônicos, revela a tristeza do eu lírico em não poder estudar, tendo que trabalhar desde muito jovem para ajudar no sustento familiar.

As repetições melódico-poéticas, retomando em coro e com métrica regular o verso conclusivo de cada estrofe, também são aspectos a ser considerados. Elas ocorrem como via de reiterar questões que saltam da canção para o âmbito discursivo: 1- A mãe que não tem condições de prover uma educação escolar para o filho; 2- O zelo do professor na sua tarefa de ensinar; 3- A formação escolar tratada como valor positivo, mas que não se constitui como realidade da população brasileira no geral; 4- A consagração e o reconhecimento de João do Vale como compositor por parte de seus conterrâneos; e 5- A tristeza em perceber o insucesso de alguns de seus amigos de infância, reconhecendo a falta de oportunidades enfrentada por muitos brasileiros.

Em *Minha história* João relata sua trajetória por meio de um “baião”. Mas este baião não corresponde a uma música alegre e/ou dançante – como é o caso de *Baião*, de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira – mas sim de uma canção reflexiva pautada na crítica social, próxima ao ideário da chamada canção “de protesto”. Utiliza de um léxico repleto de termos que são de uso comum em um determinado espaço-nordeste, mas não remete à variante sertaneja de Catullo da Paixão Cearense, folclorizada. Sua estética composicional dialoga com os setores da música considerada popular, com as sonoridades dos discos de MPB e bossa nova.

4.2 *Pisa na fulô* (1957)

Passo agora à análise de *Pisa na fulô*, canção que, ao lado de *Carcará*, se tornou uma das obras mais conhecidas do cancionista valeano. Esta canção foi gravada na voz de vários intérpretes, e possui, portanto, várias versões. Ela é exemplo de música dançante, festiva e de duplo sentido do cancionista. Foi inserida como primeira faixa do “Lado 2” do álbum “O poeta do povo” (1965) e tem duração de 2’23” (dois minutos e vinte e três segundos). É arranjada em “ritmo” de xote⁵², acompanhada de dois violões, sanfona, flauta, cavaquinho, zabumba, triângulo, agogô e coro misto. Sua melodia, composta no modo de Fá menor dórico, com tessitura concentrada (menos de uma oitava), em um andamento regular relativamente acelerado, é cantada com notas de duração curta e de forma destacada. A mixagem estabelece três planos: 1- Voz do intérprete, 2- Coro misto e 3- Instrumentos. No plano verbal, o eu lírico, que se confunde com o próprio compositor, fala/canta acerca de situações observadas em um evento festivo de música e dança ocorrido na Rua da Golada, localizada em Pedreiras-MA, cidade natal de João do Vale. A letra da canção é composta por um refrão e cinco estrofes, das quais o cancionista gravou apenas quatro. Nela, além das falas do sujeito-narrador, há a inserção de dizeres dos personagens: “seu Serafim”, “vovó”, “menina que nem tinha doze anos” e “Zeca Caxangá”. No geral, a métrica cancional é irregular e a rima ocorre preponderantemente entre os versos pares. Para imprimir uma linguagem coloquial/oral, foram inseridas expressões como: “fulô”, “tocadô”, “brincadêra”, “dançano”, “amô”, “pisá”, “chegarô”. Durante toda a obra é explorada a ambiguidade do termo “pisa na fulô”, expressão que pode ser entendida a partir de dois significados principais: o primeiro como uma dança ou música e o segundo como a prática sexual. A estrutura da canção é caracterizada pela reiteração de determinados elementos textuais, rítmicos e melódicos. Nessa perspectiva, a repetição do verso “pisa na fulô” e a assonância do fonema [ô], além das repetições de sequências harmônicas e da levada rítmica dos instrumentos, são elementos que contribuem para o estabelecimento de um caráter cíclico na canção. Pode-se resumir o conteúdo discursivo das quatro estrofes da versão em análise da seguinte maneira: na primeira estrofe, o sujeito-narrador fornece informações sobre a festa; na segunda, uma menina pré-adolescente, assumindo o protagonismo das ações, “agarra” seu par para “pisar na fulô”; na terceira, Zeca Caxangá, abrindo mão de seu pagamento e solicitando

⁵² Alguns pesquisadores afirmam que a canção é um baião: Rodrigues (2010, p. 26), Morais (2014, p. 22), Sipriano (2019, p. 218), Braga (2019, p. 88). Para estes estudiosos, o baião não é somente um ritmo, mas sim um gênero que abarca vários ritmos, dentre eles o xote.

outro músico para o substituir, admite também querer participar da “brincadeira”; e na quarta estrofe, as meninas que dançaram foram castigadas por terem participado do evento festivo, comprovando que a prática de “pisar na fulô” era considerada proibida (ou “pecado”) para meninas menores de idade. A interpretação de João do Vale, marcada pela força e firmeza de sua voz, sem vibrato e sem floreios, realça o sentido/sentimento de alegria da letra, na qual o eu lírico, assim como todos os participantes da festa, celebram a satisfação e o prazer de poder “pisar na fulô”.

Segue a letra de *Pisa na fulô*⁵³ transcrita do LP supracitado:

TÍTULO	PISA NA FULÔ
COMPOSITORES	João do Vale, Ernesto Pires e Silveira Júnior
REFRÃO 1	Pisa na fulô,/ pisa na fulô. Pisa na fulô,/ não maltrata meu amô (bis)
ESTROFE 1	Um dia desse, eu/ fui dançar lá em Pedreiras, Na Rua da Golada, eu/ gostei da brincadêra Zé Caxangá/ era o tocadô Mas só tocava/ “Pisa na fulô”
ESTROFE 2	Eu vi menina/ que nem tinha doze ano Agarrar seu par,/ Também sair dançano Satisfeita e dizendo:/ – meu amô, Ai, como é gostoso/ pisá na fulô
ESTROFE 3	De madrugada/ Zeca Caxangá Disse ao dono da casa:/ – Não precisa me pagá, Mas por favô/ arranje outro tocadô Que eu também quero/ pisá na fulô
ESTROFE 4	Mas o gozado/ é que as meninas que dançaro Quando chegaro em casa/ todas elas apanharo A mais novinha/ foi perguntá pra vovô Se é pecado/ pisá na fulô

Quadro 10: letra da canção *Pisa na fulô*.

Assim como *Peba na pimenta*⁵⁴ (1957) e *Pipira*⁵⁵ (1962), *Pisa na fulô* é um exemplo de composição jocosa, maliciosa e/ou de duplo sentido de João do Vale. Sua parte textual simula a fala de um sujeito-narrador a contar uma história e a expor seu ponto de vista acerca de situações observadas em um determinado contexto festivo de música e dança.

Apesar de terem sido escritas cinco estrofes para a canção *Pisa na fulô*, apenas quatro delas foram registradas na versão analisada, organizadas na seguinte sequência: introdução –

⁵³ *Pisa na fulô*. Disponível em: www.youtube.com/watch?v=X3KYYq9-LK8. Acesso em 09 de nov. de 2022.

⁵⁴ *Peba na pimenta*. Composta por João do Vale, em parceria com José Batista e Adelino Rivera. Disponível em: www.youtube.com/watch?v=WZo1LVTQOmo. Acesso em 09 de nov. de 2022.

⁵⁵ *Pipira*. Composta por João do Vale, em parceria com José Batista. Disponível em: www.youtube.com/watch?v=OEBKEslx2d0. Acesso em 09 de nov. de 2022.

refrão (2x) – primeira estrofe – refrão (2x) – segunda estrofe – refrão (2x) – terceira estrofe – refrão (2x) – quarta estrofe – refrão (4x), finalizando com a diminuição gradativa da intensidade do áudio (*fade out*).

Sobre a obra, existem algumas características mais gerais que merecem destaque.

Ela apresenta uma índole narrativa em que o espaço/tempo enunciativo é o “aqui/agora”, o narrador fala de eventos que ocorreram em um passado recente.

Ao longo da gravação, a voz de João do Vale soa em intensidade relativamente forte, com uma melodia composta de notas curtas e destacadas, em tessitura limitada ao limite de menos de uma oitava. As modulações intervalares ocorrem, na maioria das vezes, por grau conjunto. A dicção e a dinâmica empregada são de voz de garganta sem vibrato e sem floreios.

Os violões executam sons de alturas ou frequências médias e médio-graves, enquanto a sanfona, a flauta e o cavaquinho tocam notas de frequências médio-agudas e agudas. Cada um dos violões desempenha uma função particular na música: um deles é responsável pelos baixos da composição, em uma execução semelhante à da “baixaria” presente em peças de chorinho, enquanto que o outro faz uma levada de acompanhamento, juntamente com o cavaquinho, imitando a levada que normalmente seria executada por uma sanfona.

A estrutura rítmica executada pelos instrumentos de percussão é a seguinte:



Imagem 34: notação do ritmo base do triângulo, agogô e zabumba.

Em cada instrumento de percussão é possível perceber pelo menos dois sons diferentes. No triângulo, instrumento mais agudo do trio, fabricado de metal em forma de triângulo equilátero, ouve-se um som mais abafado e outro mais ressoante. No agogô, constituído de duas campânulas metálicas, semelhantes a dois chocalhos de vaca (sem badalo), o músico produziu dois sons de frequência mediana: um mais grave e outro mais agudo. Em geral, as alturas ou frequências do agogô são escolhidas em conformidade com a tonalidade da música. Já, na zabumba, também são produzidos dois sons distintos: um mais grave, produzido pela batida de

uma baqueta na pele superior do instrumento, assemelhando-se ao som do bumbo de uma bateria acústica e outro mais agudo, resultante da batida de uma baqueta na parte inferior do aro da zabumba, imitando o toque que poderia ser executado pela caixa de uma bateria acústica.

Durante a execução do xote, nenhum dos instrumentos é executado exatamente da forma como está notado na notação. De maneira sutil, os instrumentistas atrasam e/ou adiantam propositalmente algumas de suas “batidas” na construção do “ritmo”. Além disso, suas sonoridades apresentam discretas variações de timbre e intensidade, próprias do estilo do xote.

A partir do que foi levantado aqui, percebe-se que a configuração instrumental do arranjo de *Pisa na fulô* se assemelha ao do grupo musical conhecido como “regional”, porém, sem o pandeiro. Segundo Viana (2012, p. 28), essa formação musical/instrumental começou a atuar nas rádios brasileiras a partir do ano de 1922. Dominginhos (MACHADO e MALAGRINE, 2012) complementa dizendo que, durante muito tempo, “as gravações de discos de todo mundo, da era sertaneja, nordestina, e de todo o canto, quem comandava era os ‘regionais’: a sanfona, a flauta, pandeiro, cavaquinho e dois violões”.

Sabe-se que os “regionais” acompanhavam intérpretes de vários gêneros musicais, como o choro, samba e seresta, nas rádios e nos estúdios de gravação, não se limitando ao acompanhamento de música nordestina. Dessa forma, o regional acabou se tornando uma opção econômica, prática e versátil. Viana (2012, p. 28-29) acrescenta que “cada rádio possuía seu regional que além de acompanhar os cantores, serviam de ‘tapa-buracos’ nas programações. Os chorões da época se constituíam a mão-de-obra ideal já que não se requeria arranjos escritos, pois tocavam ‘de ouvido’ e eram habilidosos, sabendo improvisar sempre que necessário”.

Voltando para a análise da canção, observa-se que o caráter cíclico da obra é evidenciado tanto no plano sonoro quanto no verbal. Há mais de trinta repetições do termo “pisa na fulô” e também se constata uma similaridade entre as execuções do refrão e das estrofes, assim como na organização rítmica e harmônica da canção. Essa repetitividade periódica contribui para enfatizar a ambiguidade ou duplo sentido do termo “pisa na fulô”.

Em termos gerais, a expressão “pisa na fulô” sugere pelo menos dois significados na obra. No primeiro, “pisa na fulô” se refere a um tipo de música ou dança. As imagens da letra se relacionam com o que potencialmente está acontecendo durante a performance: a canção fala que “pisar na fulô” é um forró, uma música dançante, ela própria “fala de” e ao mesmo tempo “é” um “pisa na fulô”. Vários trechos da letra apontam para esse sentido, dentre eles: “eu fui dançar lá em Pedreiras”, “Zé Caxangá [...] só tocava pisa na fulô”, “as meninas que dançaro”.

No segundo, “pisa na fulô” significa a prática do ato sexual, que deve ser realizada com cuidado e delicadeza para não maltratar a parceira (ou parceiro), identificada(o) sob o signo

“amor”. Nessa perspectiva, “pisar na fulô” seria um gesto proibido ou pecaminoso para meninas menores de idade já que, “as meninas que dançaro [...] todas elas apanharo” e “a mais novinha foi perguntar pra vovô se é pecado pisar na fulô”.

No contexto cancional, embora “pisar na fulô” seja considerado algo prazeroso, se feito com muita força pode machucar. Várias passagens da letra insinuam a ideia de que “pisar na fulô” seria um tipo de “maltrato gostoso”, dentre eles: “pisa na fulô, não maltrata meu amor”; “ai, como é gostoso pisar na fulô”; “que eu também quero pisá na fulô”.

É possível identificar que a letra da canção foi escrita em uma linguagem coloquial/oral, com o objetivo de imitar a forma de falar de alguém que está contando uma história. Para reforçar essa oralidade, João do Vale utilizou expressões como “fulô”, “tocadô”, “amô”, “pisá”, “chegarô”, dentre outras. Além disso, foram inseridos elementos que indicam que o narrador da canção é João do Vale em pessoa, como a menção à “Rua da Golada”, lugar onde ele alegava ter nascido, na qual estavam instaladas casas de prostituição e onde costumeiramente se realizavam festas dançantes. Foram utilizados também os nomes (ou apelidos) de algumas personalidades de Pedreiras, tais como o do sanfoneiro “Zé Caxangá”, da bela e “cobiçada” jovem chamada Dió, e do sapateiro, contador de “histórias de trancoso”, “Seu Serafim”, mais conhecido pelo nome de Raumundim Filagrode (BARRÊTO, 2009, p. 30-31).



Imagem 35: foto da Rua da Golada, retirada por mim em novembro de 2022, onde foi posta uma estátua que, apesar de não se parecer com João do Vale, foi produzida em sua homenagem.

Dando prosseguimento à análise, passo agora à descrição detalhada das partes da obra.

Sua introdução começa com o solo do duo sanfona/flauta executando a mesma melodia (em uníssono), no modo de Fá menor oscilando para o dórico, representada aqui em compasso binário anacruse (acéfalo e incompleto), conforme a notação a seguir:

The image shows a musical score for an introductory solo. It is written in 2/4 time and starts with an anacrusis. The key signature is F minor (three flats). The score is divided into two parts: the first part is for the saxophone and flute, and the second part is for the flute. The first part has chords Bbm, C7, and Fm. The second part has chords Bb, C7, and Fm.

Imagem 36: notação do solo introdutório executado por sanfona e flauta.

A harmonia do trecho tem como base os acordes de Fá menor, Si bemol menor/maior e Dó maior. Do segundo compasso em diante, outros instrumentos somam-se à textura sonora do registro fonográfico: um violão, executando uma linha de baixos, enfatizando as notas fundamentais e/ou mais graves dos acordes; outro violão e um cavaquinho tocando os acordes em uma levada de acompanhamento semelhante ao resflego de um sanfoneiro; e os instrumentos de percussão (zabumba, triângulo e agogô) marcando o ritmo do xote.

Após tocar em conjunto com a flauta no primeiro trecho do solo introdutório, a sanfona não é mais ouvida durante a execução da música. A partir do terceiro compasso, a flauta assume o papel de complementar o solo e continua a adornar o registro da canção em interação com a voz do intérprete.

Ao término da introdução, João do Vale entoa o refrão, que é prontamente repetido por um coro misto em uníssono, com uma melodia sutilmente distinta. Esse detalhe pode ser verificado na notação musical abaixo:

The image shows the musical notation for the chorus of 'Pisa na fulô'. It is written in 2/4 time and starts with an anacrusis. The key signature is F minor (three flats). The notation is for a solo by João do Vale and a mixed chorus. The solo part has chords Bbm/Db, C7, Fm, Bbm, and C7. The chorus part has chords Fm, Gm7(b5), C7, Fm, Bbm, C7, and Fm. The lyrics are: Pi-sa na fu - lô! Pi-sa na fu - lô! Pi-sa na fu - lô, Não mal-tra-ta o meu a - mô. Pi-sa na fu - lô, Pi-sa na fu - lô-ô, Pi-sa na fu - lô, Não mal-tra-ta o meu a - mor.

Imagem 37: notação e cifra do refrão de *Pisa na fulô*.

O estribilho, composto no modo de Fá menor dórico, é cantado na região mediana da tessitura da voz de João do Vale, permitindo que ele o interprete com relativa facilidade, sem aparentes esforços.

No plano verbal do trecho em questão, observam-se as seguintes características: simulação do presente enunciativo – os termos “pisa” e “maltrata” indicam uma ação contínua que ocorre no tempo presente do indicativo; métrica livre; ocorrência da rima entre as palavras “fulô”/“amô” ou “amor” – expressões comumente utilizadas em poesias e canções; reiterada assonância do fonema vocálico [ô]; ênfase prosódica nas sílabas tônicas das palavras “pisa”, “fulô”, “maltrata”, “amô”, conforme destacado no quadro abaixo:

REFRÃO 1	Pi /sa/ na/ fu/ lô , (5 sílabas) Pi /sa/ na/ fu/ lô (5) Pi /sa/ na/ fu/ lô , (5) Não/ mal/ tra /ta/ meu/ a/ mô (7)
-----------------	---

Quadro 11: refrão de *Pisa na fulô* escandido.

A tonicidade das palavras que formam os versos do refrão (assim como das estrofes) coincidem com a parte forte dos tempos do compasso binário. Em uma festa de forró, em que música e dança são indissociáveis, essa acentuação contrasta com o som produzido pelo arrastado da “chinela⁵⁶” das pessoas que dançam. Juntamente com as palavras cantadas, a zabumba, o agogô e a linha dos baixos executada por um dos violões também marcam a mesma parte forte dos tempos musicais.

Por outro lado, o verbo pisar do refrão é conjugado como uma ordem (“pisa”) e o termo “fulô” sugere que o objeto a ser pisado é algo frágil e delicado, podendo ser entendido metaforicamente como o órgão sexual feminino.

João do Vale canta o refrão somente uma vez, depois disso, o coro encarrega-se de entoá-lo após cada uma das estrofes seguintes. É adotado um estilo responsorial, intercalando entre as estrofes, cantadas por João, e os refrões, cantados pelo coro. Essa estrutura proporciona um efeito de alternância e complementaridade, criando uma sensação de contraste no que diz respeito à textura vocal que oscila entre o canto solo e o canto em conjunto.

A melodia das estrofes, assim como a do refrão, foi composta em Fá menor dórico, em

⁵⁶ O termo “chiado da chinela” se tornou bastante conhecido e valorizado no universo forrozeiro. Várias cancionistas fizeram menção ao gesto em suas composições. Normalmente o arrastado que produz o “chiado” ocorre no contratempo, isto é, na parte fraca da marcação dos tempos de um compasso. Dessa maneira, o ruído/som produzido pelo gesto de arrastar o calçado no chão se torna parte importante da performance dos participantes/dançarinos.

tessitura de menos de uma oitava, com Ré³ sendo a nota mais grave e Dó⁴ a mais aguda. No caso das estrofes, a melodia é basicamente a mesma, mas com algumas pequenas adaptações, conforme pode ser observado nas notações correspondentes de cada uma delas.

Segue a notação da primeira estrofe:

Imagem 38: notação e cifra da primeira estrofe de *Pisa na fulô*.

Nessa parte da obra, o sujeito-narrador esclarece: a) O que foi fazer – foi “dançar” em uma festa; b) Quando – “um dia desse”, não indicando a data exata do acontecimento; c) Onde ocorreu a festa – “em Pedreiras, na Rua da Golada”; d) Quais as suas impressões sobre o evento – “gostei da brincadeira”; e) Quem era o músico que animava o evento (“Zé” ou “Zeca Caxangá”; e f) Que tipo de música o músico tocava – “só tocava pisa na fulô”.

Os verbos indicam que as ações ou acontecimentos ocorreram em um passado recente (“fui”, “gostei”, “era”, “tocava”). A métrica da estrofe é irregular e a rima ocorre entre “Pedreiras”/“brincadeira” e “tocadô”/“fulô”. Segue um quadro com o trecho escandido:

ESTROFE 1	Um/ di/a/ des/se eu/ fui (6sp) Dan/çar/ lá/ em/ Pe/drei/(ras,) (6sp) Na/ Ru/a/ da/ Go/la/(da,) (6sp) Eu/ gos/tei/ da/ brin/ca/dei/(ra.) (7sp) Zé/ Ca/xan/gá (4sp) E/ra o/ to/ca/dô, (5sp) Mas/ só/ to/ca/(va) (4sp) Pi/sa/ na/ fu/lô. (5sp)
------------------	--

Quadro 12: primeira estrofe de *Pisa na fulô* escandida.

Todas as outras estrofes apresentam uma estrutura poética e musical semelhante. Adiante, segue a notação da segunda estrofe:

Imagem 40: notação e cifra da segunda estrofe de *Pisa na fulô*.

Nesse trecho, o eu lírico se admira ao ver a menina pré-adolescente tomar a iniciativa de agarrar seu par e o conduzir para a dança. Ela demonstra estar satisfeita com sua atitude, chamando o parceiro de “meu amor” e expressando seu prazer em “pisar na fulô”. Ao estabelecer a referida menina como protagonista das ações, essa estrofe representa a quebra de uma convenção social, já que as mulheres geralmente eram convidadas pelos homens para dançar, e não o contrário.

A métrica da estrofe em questão também é irregular e a rima ocorre entre “ano”/“dançano” e “amô”/“fulô”. Escandindo a segunda estrofe:

ESTROFE 2	Eu/ vi/ me/ni/(na) (4sp) Que/ nem/ ti/nha/ do/ze a/(no) (6sp) A/gar/rar/ seu/ par, (5sp) Tam/bém/ sa/ir/ dan/ça/(no) (6sp) Sa/tis/fei/ta e (4sp) Di/zen/do:/ – meu/ a/mô, (6sp) Ai,/ co/mo é/ gos/to/(so) (5sp) Pi/sá/ na/ fu/lô (5sp)
------------------	---

Quadro 13: segunda estrofe de *Pisa na fulô* escandida.

É possível estabelecer uma conexão entre a segunda estrofe e a estrofe que não foi gravada por João, na qual se canta: “Seu Serafim cochichava már Dió, sou capaz de jurá: – Nunca ví forró mió! Inté vovó garrou na mão de vovô: – Umbora meu veinho. Vamo! Pisá na fulô⁵⁷”. Em várias versões, para enfatizar o caráter sensual/sexual dessa estrofe, a voz da vovó é “arremedada” (imitada com certo exagero) pelos intérpretes. Nela, João do Vale também destaca o papel da mulher como protagonista da ação, já que é a avó quem toma a iniciativa de pegar o parceiro pela mão e convidá-lo para “pisá na fulô”. Essa situação é semelhante à da “menina que nem tinha doze anos”, que agarrou o parceiro, a quem chama de amor, afirmando

⁵⁷ Estrofe transcrita da versão gravada por João do Vale e Alceu Valença para o LP “João do Vale” (1981).

que é “gostoso pisar na fulô”.

Ao comparar essas duas estrofes, percebe-se uma situação delicada no que tange ao “segundo” sentido da canção. Relacionando as duas situações, da avó e da menina, entende-se que não há problemas em interpretar a avó chamando o parceiro para “fazer sexo”, mas a mesma interpretação não deveria se aplicar à menina pré-adolescente, tendo em vista que, no Brasil, a exploração sexual de crianças e adolescentes é considerada um crime grave, e, portanto, seria inadequado associar essa conotação sexual à personagem pré-adolescente (voltarei a essa questão mais adiante).

Passando para a terceira estrofe, o eu lírico informa que “Zeca Caxangá”, dispensando o pagamento pelo seu serviço, solicita que o dono da festa contrate outro “tocador”, para que ele também possa realizar seu desejo de “pisar na fulô”. Segue a notação do trecho:



28 De ma-dru - ga - da Zê-ca Ca-xan - gá Dis-se ao do - no da ca - sa: não pre - ci - sa me pa -

32 gar Mas por fa vor ar - ran - je ou - tro to - ca - dor Que eu tam - bém que - ro pi - sá na fu - lô.

Imagem 41: notação e cifra da terceira estrofe de *Pisa na fulô*.

Escandindo a terceira estrofe, observa-se a métrica irregular e a rima que ocorre entre as palavras “Caxangá”/ “pagá” e “favô”/“tocadô”/“fulô”, conforme o quadro abaixo:

ESTROFE 3	De/ ma/dru/ga/(da) (4sp) Ze/ca/ Ca/xan/ gá (5sp) Dis/se ao/ do/no/ da/ ca/(sa:) (6sp) – Não/ pre/ci/sa/ me/ pa/ gá , (7sp) Mas/ por/ fa/ vô (4sp) Ar/ran/je ou/tro/ to/ca/ dô (7sp) Que eu/ tam/bém/ que/(ro) (4sp) Pi/sá/ na/ fu/ lô (5sp)
------------------	---

Quadro 14: terceira estrofe de *Pisa na fulô* escandida.

Na quarta e última estrofe, o eu lírico acha “gozado” (termo de duplo sentido) saber que todas as “meninas que dançaro” sofreram castigo (“apanharo”) ao chegar em casa. Nesta estrofe, nota-se a curiosidade da “mais novinha” que foi perguntar para seu avô “se é pecado pisar na fulô”. Segue a notação do trecho em questão:



Mas o go - za-do é que as me-ni-nas que dan - ça-ro Quan-do che-ga-ro em ca-sa to-das e-las a-pa-

nha-ro A mais no - vi-nha foi per-gun-tar pra vo - vô Se é pe - ca - do pi-sá na fu - lô.

Imagem 42: notação e cifra da quarta estrofe de *Pisa na fulô*.

Novamente há o uso da métrica irregular, e a rima ocorre entre as palavras “dançaro”/“apanharo” e “vovô”/“fulô”. Segue a escansão do trecho:

ESTROFE 4	<p>Mas/ o/ go/za/do (5sp) É/ que as/ me/ni/nas/ que/ dan/ça/(ro), (8sp) Quan/do/ che/ga/ro em/ ca/(sa,) (6sp) To/das/ e/las/ a/pa/nha/(ro.) (7sp) A/ mais/ no/vi/(nha) (4sp) Foi/ per/gun/tá/ pra/ vo/vô, (7sp) Se é/ pe/ca/(do) (3sp) Pi/sá/ na/ fu/lô (5sp)</p>
------------------	--

Quadro 15: letra da quarta estrofe de *Pisa na fulô*.

Depois da quarta estrofe, o refrão é repetido duas vezes consecutivas. A partir da terceira repetição, ocorre a diminuição gradual da intensidade da faixa, até finalizar no silêncio total.

Vários registros da canção

Pisa na fulô é uma das obras mais gravadas do cancionista valeano. Pelo menos três artistas a registraram antes de João do Vale: 1- Marinês⁵⁸ (Inês Caetano de Oliveira – 1935-2007) em 78rpm e no LP 10’ “Vamos xaxar com Marinês e sua gente” (SINTER, 1957); 2- Zé Gonzaga⁵⁹ (José Januário Gonzaga do Nascimento – 1921-2002) em 78rpm (COPACABANA, 1957); e 3- Ivon Curi⁶⁰ (Ivo José Curi – 1928-1995) em 78rpm e no LP “Eu canto assim” (RCA VICTOR, 1958).

⁵⁸ Disponível em: www.youtube.com/watch?v=WiAy3Oh22wY. Acesso dia 09 de fev. de 2023.

⁵⁹ Disponível em: www.youtube.com/watch?v=uU5kMoj7T8Q. Acesso dia 09 de fev. de 2023.

⁶⁰ Disponível em: www.youtube.com/watch?v=TwvuCIPTFbY. Acesso dia 09 de fev. de 2023.



Imagem 43: capa dos álbuns “Vamos xaxar com Marinês e sua gente” e “Eu canto assim”.

As três versões citadas fornecem indícios sobre os espaços onde a música circulou antes de ser gravada pelo “poeta do povo” e também acerca do público que a ouviu. Marinês e Zé Gonzaga eram artistas que se dedicavam à estética da música nordestina.

Em contraste a isso, Ivon Curi, intérprete de grande alcance e aceitação, era bastante eclético em relação ao seu repertório. Ele foi considerado “um dos cantores mais populares do país” (PASCHOAL, 2000, p. 52), acostumado a se apresentar e gravar acompanhado por orquestra, como aconteceu na gravação da música *Pisa na fulô*.

Esses fatores certamente contribuíram para que *Pisa na fulô* se tornasse “o primeiro grande sucesso de João no Rio de Janeiro” (PASCHOAL, 2000, p. 52).

Além dos três intérpretes mencionados, outros cancionistas também gravaram *Pisa na fulô*, a exemplo de: Francisco Xavier (“Uma brasa à mostra de Francisco Xavier”, Odeon, 1966), Nara Leão (“Coisas do mundo”, Philips, 1969), Quinteto violado (“Antologia do baião”, Philips, 1977), Nazaré Pereira (“Nazaré”, Cézame, 1979), Ivan Lins (“20 anos ao vivo”, Som Livre, 1991), Elba Ramalho (“Felicidade urgente”, Polygram, 1991), Zé Ramalho (“Brasil Nordeste”, Sony Music, 1992), Amelinha (“Só forró”, Polydor, 1994), Alcione (“João Batista do Vale”, BMG Brasil, 1995), Jane Duboc (“From Brazil to Japan”, Movieplay, 1996), Tom Zé (“Jogos de amar⁶¹”, Trama, 2000), dentre outros. O grande número de versões de *Pisa na fulô*, gravada por intérpretes dedicados a variados feitiços ou gêneros musicais, denotam o grau de importância e a dimensão da obra dentro da cena musical brasileira/nordestina.

⁶¹ Com o álbum “Jogos de Amar”, Tom Zé foi vencedor do “Prêmio Multicultural Estadão”, no ano de 2001.



Imagem 44: capas de discos: 1- “Uma brasa à mostra de Francisco Xavier” (1966), 2- “Coisas do mundo” (1969), 3- “Antologia do baião” (1977), 4- “Nazaré” (1979), 5- “20 anos ao vivo” (1991), 6- “Felicidade urgente” (1991), 7- “Brasil Nordeste” (1992), 8- “Só forró” (1994), 9- “João Batista do Vale” (1995), 10- “From Brazil to Japan” (1996).

Pisa na fulô foi escolhida para ser a segunda canção do repertório do *Show Opinião* (1964-1965). Além disso, João do Vale registrou *Pisa na fulô* várias vezes ao longo de sua trajetória. Cinco desses registros foram realizados para compor os discos: 1- “Show Opinião” (PHILIPS, 1965); 2- “O poeta do povo” (PHILIPS, 1965); 3- “Show 1º de maio” (Ariola, 1980); 4- “João do Vale” (CBS, 1981), 5- “A música brasileira deste século por seus autores e intérpretes - João do Vale” (SESC-SP, 2000).



Imagem 45: Capas dos discos “Show Opinião” (1965), “O poeta do povo”(1965), “Show 1º de maio” (1980), “João do Vale” (1981), “A música brasileira deste século por seus autores e intérpretes - João do Vale” (2000).

Sentidos do termo “fulô” e de “pisa na fulô”

O signo “fulô”, que foi reiterado várias vezes ao longo da canção analisada, também aparece na letra de outras duas canções do álbum “O poeta do povo” (1965).

Em *Na asa do vento*, de João do Vale e Luiz Vieira, a “fulô” é comparada ao “amor”, especificamente no trecho da letra que diz: “o amor é bandoleiro, pode até custar dinheiro. É

fulô que não tem cheiro e todo mundo quer cheirar”. No contexto da canção, a palavra “fulô” metaforiza o termo “amor” remetendo a algo imprevisível ou instável, que pode inclusive “custar dinheiro”, mas que, mesmo assim, não deixa de ser sedutor e desejável. Essa “fulô” representa algo superficial ou transitório, mas permanece sendo atraente para muitas pessoas. É possível ainda relacionar o termo “fulô” em referência à delicadeza e efemeridade da vida de uma flor real, colhida da natureza, que pode ser apreciada por sua beleza momentânea, mas que, quando colhida, logo morre e murcha, perdendo sua beleza e fragrância.

Já o termo “flor” (não “fulô”) aparece em outra faixa do álbum “O poeta do povo” demarcando um outro espaço: o da canção urbana voltada para a crítica social. Falo da obra *A voz do povo*, especificamente no trecho que diz: “eu sou a flor que o vento jogou no chão, mas ficou um galho pra outra flor brotar”. Aqui, a “flor” é inserida na canção metaforizando o próprio cancionista que, ao compor/cantar, lança palavras que o “vento pode levar”. Palavras que certamente reverberaram (e ainda reverberam) no pensamento e nas vozes de outros compositores/poetas, como um “perfume que fica pairando no ar”.

Conforme a análise realizada, em *Pisa na fulô* o termo “fulô” representa algo delicado que deve ser manuseado com cuidado para evitar maltratos.

Após a divulgação/aceitação de *Pisa na fulô* pelo público brasileiro, que implicou no seu relativo sucesso, a obra passou a ser tocada, cantada e dançada por vários intérpretes, principalmente pelos que se dedicavam à construção da chamada música nordestina. Considerando esse fato, observa-se que *Pisa na fulô* foi amplamente reconhecida pelo público brasileiro não só por sua associação com música, dança e sensualidade ou duplo sentido, mas também por ser vista como um índice de uma identidade e/ou cultura nordestina.

O próprio título da canção repercutiu ao longo dos anos, e várias produções artísticas e/ou culturais a tiveram como inspiração. Como por exemplo: a banda “Forró Pisa na Fulô”, de João Pessoa-PB, e eventos como o “Barcelona Forró Festival Pisa na Fulô” (realizado em Barcelona, na Espanha), o “Bloco [forrozeiro de carnaval] Pisa na Fulô” de Belo Horizonte-MG, o “Bloquinho Pisa na Fulô” de Sobral-CE e o “Festival de Cultura Popular Pisada de Fulô” de Belém-PA.

Outro exemplo da reverberação da obra de João do Vale é a canção *Cabelo no pente*⁶², de Alceu Valença e Vicente Barreto, gravada para o LP “Cinco sentidos” (Ariola, 1981). Nela, os autores, além de utilizar elementos formais da obra, a exemplo de sequências harmônicas e fraseados melódicos parecidos, também mencionam o título da canção *Pisa na fulô*:

⁶² Disponível em: www.youtube.com/watch?v=uRUxYUw42h0. Acesso dia 17 de fev. de 2023.

Cabelo no pente**Composição:** Alceu Valença e Vicente Barreto

Andei pisando pelas ruas do passado/ Criando calo no meu pé caminhador
 Dançando xote, tropecei com harmonia/ Na melodia de *Pisa na Fulô* (bis)
 Andei passando como as águas, como o vento
 Como todo sofrimento que enfim me calejou
 Terei futuro deslizando no presente
 Como cabelo no pente que penteia meu amor
 Feito cabelo no pente que penteia meu amor
 Como cabelo no pente que penteia meu amor
 Ah, iaiá, ô ioioiô /Ah, iaiá, eu também quero, quero pisar na fulô
 Ah, iaiá, ô ioioiô /Ah, iaiá, eu também quero, quero pisar na fulô

Um detalhe a mais chama atenção no disco “Cinco sentidos” (1981): além de *Cabelo no pente*, nenhuma outra canção do álbum contém a palavra “fulô”, ou mesmo “flor”. Entretanto, curiosamente, Alceu Valença aparece na foto da capa do disco com uma flor⁶³ na boca. Uma flor de cor amarela, quente e vibrante, que se destaca na imagem. No meu entendimento, a capa do disco acaba aludindo à canção *Cabelo no pente* e, indiretamente, à canção *Pisa na fulô*. Vale ainda ressaltar que no mesmo ano de lançamento do álbum “Cinco sentidos”, foi lançado o LP “João do Vale” (CBS, 1981), no qual consta uma versão de *Pisa na fulô* interpretada por João do Vale e Alceu Valença.

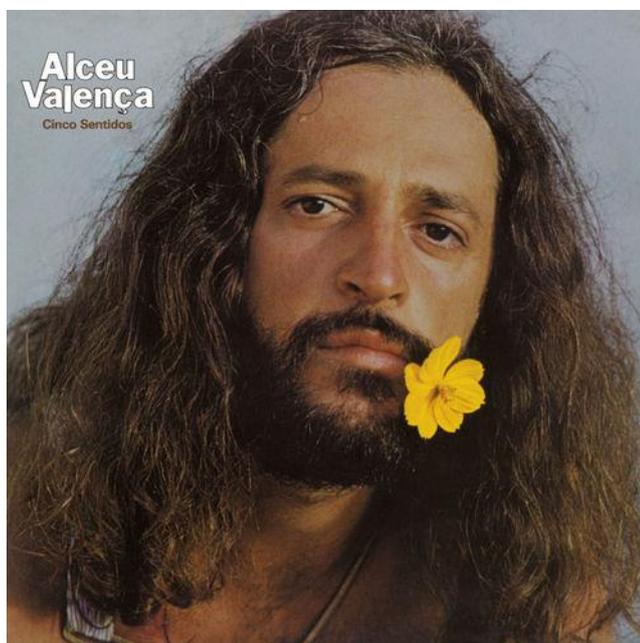


Imagem 46: capa do LP “Cinco sentidos” (1981).

⁶³ A flor em questão é uma cosmo-amarela, também conhecida como picão, picão-grande e áster-do-méxico. Apesar de ser uma flor de origem mexicana, sua capacidade de adaptação fez com que a planta se multiplicasse com facilidade e prosperasse em vários tipos de clima e de solo do Brasil. Mais informações disponíveis em: www.youtube.com/watch?v=VytlqgUKdd8&t=3s. Acesso em 17 de fev. de 2023.

O “xote” *Pisa na fulô*

Acerca do processo de composição de *Pisa na fulô*, em entrevista ao jornal “O Pasquim⁶⁴” (1973, p. 10), João do Vale disse: “fiz aqui no Rio mesmo. Eu é que simulei a dança, para contar uma história, para contar o que eu queria contar. Tive que dizer que era uma dança. É um xote, mas cada um gravou de um jeito”.

Na citação, o cancionista deixa claro que suas escolhas poéticas e musicais se pautavam no desejo que ele teve de compor um xote: gênero musical que se tornou índice de nordestinidade. Ele também projetava, desde a formulação da obra, que ela seria bem aceita pelo público. Sobre esse aspecto, João esclareceria:

Eu sempre fiz todos os tipos de música. Um que eu gosto, e outro pra ganhá dinheiro. Eu hoje faço um xote. Eu sei a quem eu vou levar. Eu gravo ele, tranquilo, certo? Não tem nenhum problema. Garantido. E outras que eu faço, essas são mais difícil de colocar. Então, não vou ficar fazendo só esse. Vou fazendo uma coisa e outra (O PASQUIM, 1973, p. 10).

Dessa maneira, o cancionista assume duas orientações composicionais distintas:

1- Das músicas que ele disse gostar, das que abordam questões mais “difíceis”, como é o caso da canção citada por ele: *O sertanejo do Norte*⁶⁵ (Luiz Gonzaga, 78rpm, RCA Victor, 1959). Segue sua letra:

O sertanejo do Norte (Vou falar nesse povo)

Composição: João do Vale e Ary Monteiro

Eu vou falar nesse povo / Que não faz mal a ninguém
O sertanejo do Norte / Que de pau de arara vem
Desprotegido da sorte, / Sou pau de arara também...
Ribaçã, se tem fartura / Nunca muda de lugar
Sertanejo se tem chuva / Num 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!

Em *O sertanejo do Norte*, o eu lírico se identifica com os “retirantes

⁶⁴ “O Pasquim”: nome de um semanário alternativo, de tendência paradoxal, criado após a instauração do ato institucional nº 5 (AI-5). Jornal que circulou no Brasil entre meados de 1969 até 1991. Suas publicações mesclavam inteligência, sutileza, humor e ousadia, em matérias a favor da luta pelos direitos humanos, pela liberdade de expressão e pelo direito à informação. Dialogou com a contracultura da década de 1960/70 e assumiu um importante papel de oposição ao regime militar (CARVALHO e RIOS, 2018).

⁶⁵ Disponível em: www.youtube.com/watch?v=Fz903FayvT8. Acesso dia 09 de mar. de 2023.

nortistas/nordestinos” que, saindo de sua “terra natá”, seguem em busca de melhores condições de vida em outros estados do país. Mas o foco da letra não permanece no assunto “seca” ou no fato de o sujeito acreditar ser um “desprotegido da sorte”. A maior parte da canção trata da possibilidade de o sertanejo permanecer no seu lugar de origem. Para conseguir isso, basta ter “chuva no sertão”. Com a chuva, é possível plantar e colher “arroz, milho e feijão”.

Apesar de João considerar *O sertanejo do Norte* como uma música que trata de assuntos “difíceis”, Paschoal (2000, p. 132-133) afirma que ela fez bastante sucesso no Norte do país e tocou nas rádios brasileiras por um bom tempo. Embora tenha sido feita menção ao Norte, a canção, na realidade, fala do homem nordestino. Como já foi mencionado, por muitas décadas foi utilizado o termo Norte e nortista para se referir, também, ao Nordeste e ao nordestino.

2- Das músicas que serviriam “pra ganhar dinheiro”, como é o caso de *Pisa na fulô* e *Peba na pimenta*. Rolando Boldrin (1936-2022), no episódio do dia 03 de julho, de 2016, do programa Sr. Brasil⁶⁶, teatralizou um caso envolvendo *Pisa na fulô* e *Sina de caboclo* que serve para exemplificar o ponto de vista do cancionista. O apresentador, na presença de Tânia Alves, disse que João o havia contado que, na época em que o “Show Opinião” ainda estava em cartaz no Teatro de Arena do Rio de Janeiro, um “coronelzão”, “um candidato lá do Nordeste” chamou João para conversar e o contratou para fazer uma apresentação musical, em praça pública, em uma cidade que tinha cerca de vinte mil habitantes. Na ocasião, João do Vale pediu um cachê muito elevado, valor que prontamente foi pago “em dólar” pelo tal “coroné”.

Após o pagamento, foi marcado o dia e a hora do evento. Chegando à data, depois de dois meses de divulgação, a cidade inteira esperava o início do *show*. Com o intuito de destacar as principais personalidades do lugar, o “coronel/candidato” convidou todos os latifundiários da cidade para ficar em cima do palco. Iniciando sua apresentação, João do Vale passou a cantar repetidamente, e por muito tempo: “pisa na fulô, pisa na fulô, pisa na fulô, não maltrata meu amor”. E o público respondia positivamente ao gesto do cantor. Porém, cansado da demasiada repetição do refrão da canção, o fazendeiro pediu que João cantasse outra música.

Assim, atendendo a solicitação, João do Vale, descalço, suado e com a camisa aberta, andando para frente, ergue a mão esquerda e passa a cantar: “eu sou um pobre caboclo, ganho a vida na enxada. O que eu planto é dividido com quem não plantou nada. Se assim continuar, vou me embora do sertão, vou pro Rio carregar massa pros pedreiro em construção. Mas plantar pra dividir, não faço mais isso não”. O coronel, percebendo que o conteúdo da mensagem da canção não lhe era favorável, e nem aos latifundiários ali presentes, pediu que João voltasse a

⁶⁶ Disponível em: www.youtube.com/watch?v=fZ1B0w0mvWY. Acesso dia 15 de fev. de 2023.

cantar *Pisa na fulô*.

Paschoal (2000, p. 29) afirma que João costumava contar a história que fora relatada por Boldrin em “rodas de bar”. Contudo, há uma diferença significativa: enquanto Boldrin sugere que a canção entoada era *Pisa na fulô*, Paschoal fala que era *Peba na pimenta*. Apesar da imprecisão acerca do repertório cantado no episódio, o que fica evidente é a diferenciação que João fazia entre suas composições engajadas e suas canções forrozeiras, que para ele seriam mais alegres e/ou de “duplo sentido”. Em suma, João acreditava que suas músicas “comerciais”, que serviriam “pra ganha dinheiro”, eram mais “leves” que as músicas “engajadas”.

O papel de uma canção na transformação de uma realidade

Segundo Paschoal, há também outra homenagem feita a João do Vale que utilizou os nomes das canções *Pisa na fulô* e *Peba na pimenta*:

Uma das tais “músicas de protesto” de João do Vale, uma de suas primeiras composições gravada por Luiz Gonzaga, o xote *De Teresina a São Luís*, tem uma história curiosa. A Estrada de Ferro Teresina-São Luís era, em meados de 1957, a única via férrea do Brasil que trafegava com máquinas movidas a lenha. Em todos os demais lugares era a óleo diesel. Quando *De Teresina a São Luís* começou a fazer sucesso, os políticos do seu estado correram e providenciaram a mudança: tiraram a lenha e colocaram o diesel. E aproveitaram para batizar as duas locomotivas que faziam o trajeto com nomes de canções de João do Vale. A que subia para Teresina foi batizada de *Pisa na fulô*, e a que descia para São Luís, de *Peba na pimenta* (PASCHOAL, 2000, p. 75).

Observemos agora a letra da canção *De Teresina a São Luís* (1962), registrada como parceria com Helena Gonzaga (Helena Gonzaga, esposa de Luiz Gonzaga):

De Teresina a São Luís

Composição: João do Vale e Helena Gonzaga

Peguei o trem em Teresina / Pra São Luiz do Maranhão
 Atravessei o Parnaíba / Ai, ai, que dor no coração
 O trem danou-se naquelas brenhas / Soltando brasa, comendo lenha
 Comendo lenha e soltando brasa / Tanto queima como atrasa
 Bom dia Caxias / Terra morena de Gonçalves Dias
 Dona Sinhá avisa pra seu Dá / Que hoje eu tô muito avexado
 Dessa vez não vou ficar. / O trem danou-se naquelas brenhas [...]
 Boa tarde Codó / Do folclore e do catimbó
 Gostei de ver caboxas de bom trato / Vendendo aos passageiros
 “De comer” mostrando o prato. / O trem danou-se naquelas brenhas [...]
 Alô Coroa, Os cearenses acabaram de chegar
 Pros meus irmãos, uma safra bem feliz / Vocês vão para a Pedreiras
 Que eu vou pra São Luís. / O trem danou-se naquelas brenhas [...]

A canção fala do percurso do trem entre as capitais do Piauí e do Maranhão, passando por várias cidades de seu estado natal. Neves (2012, p. 1) reflete que “comunidades inteiras se formaram e se desenvolveram no entorno da via [férica], proporcionando a configuração de relações interpessoais e um modo de vida peculiar, relacionados ao transporte ferroviário”. Nesse sentido, a troca das máquinas que faziam o trajeto de ida e vinda das capitais do Piauí e Maranhão serviria não só para melhorar o serviço de transporte de pessoas e mercadorias, mas também possibilitaria a comunicação e/ou troca de experiências entre as pessoas que utilizavam o serviço. Por sua vez, o batismo das locomotivas com o nome de canções de João do Vale demonstra a relevância do compositor pedreirense para o seu estado.

A recíproca era verdadeira. Como forma de homenagear o Maranhão, João compôs, em parceria com Julinho do Acordeon (João Aguiar Sampaio), *Todos cantam a sua terra* (1972). Logo no início da letra da canção, o compositor assim escreveu: “todo mundo canta sua terra, eu também vou cantar a minha. Modéstia à parte seu moço, minha terra é uma belezinha”.

Vejamos a letra da canção *Todos cantam a sua terra*:

Todos cantam a sua terra

Composição: João do Vale e Julinho do Acordeon

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 Aracagi
 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 sol / Derrê sol, derrê sol
 E fruta lá tem juçara / Abriçó 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 é tão linda é o Maranhão
 Ô Maranhão, ô Maranhão

Assim como ocorre em *Todos cantam a sua terra*, em *Pisa na fulô* João expressa sua identificação e conexão com sua cidade natal. A canção descreve uma festa que ocorreu na Rua da Golada, que, de acordo com o professor Nazeldo Pereira Cruz, se tornou um lugar que “se firmou no cenário musical e poético nacional, pelo (en)canto de João do Vale” (BARRÊTO, 2009, p. 9).

Sobre o conceito da palavra “xote”

Refletindo sobre o termo xote, Moraes (2009, p. 167) propõe que:

o xote (do alemão *Schottisch*) se caracteriza pelo ritmo dançante em compasso 2/4 – predominante em nossa música, como se pode observar no baião, no xaxado, no samba, entre outros gêneros. Contudo, deve-se notar que não é um compasso mecânico e regular, como se dá na música europeia; nosso compasso é cheio de síncopes e quebras. No Brasil, os primeiros indícios da prática do xote – que se popularizou de forma ampla no Segundo Reinado – foram registrados no período regencial [em meados do século XIX]. A dança era praticada nos salões da aristocracia. O ritmo ganhou singularidades, sofrendo transformações em razão da sua incorporação aos bailes populares.

Defendo aqui a ideia de que o xote se modificou bastante em relação ao *schottisch*, ganhando novos sentidos, se tornando outro tipo de música/dança no contexto brasileiro. A ponto de consolidar-se como uma expressão sonora e artística bastante valorizada no contexto brasileiro, especialmente em alguns estados da região Nordeste como Pernambuco, Paraíba e Ceará, de onde surgiram vários músicos que ajudaram a inventá-lo e difundi-lo.

Assim como o baião⁶⁷, o xote se consolidou ao longo do século XX como um feito musical dançado de forma agarrada e em pares, que pode acontecer em variados ambientes (residências, parques, teatros, casas de shows, auditórios), se constituindo parte importante do repertório dos grupos forrozeiros de várias partes do Brasil.

Na forma de canção, a letra dos xotes geralmente aborda temas como amor, festas, danças e tradições populares, a exemplo de *Xote das meninas*⁶⁸ (1953), registrada por Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, e *Cheiro da Carolina*⁶⁹ (1956), registrada por Zé Gonzaga e Amorim Roxo. Mas há também xotes com letras de teor triste, como é o caso de *Morte do vaqueiro* (1963), de Luiz Gonzaga e Nelson Barbalho.

Muitas pessoas, principalmente músicos e apreciadores do gênero músico-dançante, defendem a ideia de que a instrumentação do xote deve ser composta pela sanfona, zabumba e triângulo (MORAES, 2009, p. 84), instrumentos que, de certa maneira, se tornaram índices de uma musicalidade nordestina. Contudo, na versão de *Pisa na fulô* em análise, foi utilizado um conjunto “regional” na qual a sanfona não é o instrumento protagonista do arranjo. Cabe destacar aqui que o grupo chamado de “regional” era uma solução mais ou menos genérica nas rádios e fonografia, não sendo uma formação de acompanhamento exclusivo dos

⁶⁷ Ver Alves (2016).

⁶⁸ Acredita-se que *Xote das meninas* foi composta por João do Vale (PASCHOAL, 2000, p. 232).

⁶⁹ João do Vale vendeu sua parte da parceria de *Cheiro da Carolina* para Amorim Roxo (PASCHOAL, 2000, p. 232).

ritmos/gêneros conhecidos como “nordestinos”.

Outro aspecto significativo do xote é a sensualidade do movimento de sua dança, destacada pela constante “fricção” dos corpos, instigada pela batida rítmica do xote (MORAES, 2009, p. 79). Na performatização da dança, os corpos se movem e se tocam, provocando, dependendo do contexto, alguma excitação.

O duplo sentido

A letra de “Pisa na fulô” intensifica o teor sensual do xote, incluindo um tom jocoso e ambíguo com malícia e duplo sentido. Esse aspecto é semelhante a outras composições do mesmo autor, como “Peba na pimenta” (1957) e “Pipira” (1962).

O “forró de duplo sentido” ou “forró safado” se constituiu como uma “modalidade do forró que se apoia na ambiguidade para criar efeitos de obscenidade e humor, por meio do emprego perspicaz dos recursos linguísticos” (SANTOS, 2012, p. 10). Como exemplo desse tipo de forró malicioso e sensual, constam: *Procurando tu* (1970), de Antônio Barros e J. Luna; *Severina xique xique* (1973), de João Gonçalves e Genival Lacerda; *Prenda o Tadeu* (1985), de Antonio Sima e Clemilda; *Forró cheiroso* (1987), de Miraldo Aragão e Clemilda; *Velho sapeca* (1988), de Zé Duarte e Severino Dias; etc.

Muitas das canções de duplo sentido, incluindo *Pisa na fulô*, seriam consideradas politicamente incorretas nos dias atuais. Em *Pisa na fulô*, João do Vale simetriza as meninas com os avós, dando margem à interpretação razoável de que a menina entra ali para dizer que todo mundo, de todas as idades, até o instrumentista, quer ter prazer sexual.

Comparando *Pisa na fulô* com *Peba na Pimenta*, Braga (2019, p. 107) dispõe que: “se em ‘Peba na pimenta’, a metáfora da energia, da sensualidade e da sexualidade se firma a partir do elemento ‘pimenta’, em ‘Pisa na Fulô’ [...] é o elemento ‘flor’ que alegoricamente faz referência à intenção de realização sexual”. Em *Peba na pimenta* o refrão é protagonizado pela personagem Maria Benta, que diz: “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”. Apesar da iguaria apimentada “arder pra daná”, a personagem não deixa de comê-la admitindo: “que tá bom, eu sei que tá”. E em *Pisa na fulô*, os sentidos se voltam para a dança/música e para o ato sexual, como já foi discutido anteriormente.

A construção de um Nordeste a partir da canção *Pisa na fulô*

Pisa na fulô, semelhante à *Minha história*, é outro exemplo da transitividade direta do cancionista. O momento de sua execução soa como se João estivesse a contar um caso, a lembrar de detalhes de uma festa em que participou. Há na canção um sentimento de pertencimento comunitário/social que se faz presente em várias obras de João do Vale, e que, inclusive, se coaduna com o sentido do título de seu álbum “O poeta do povo”.

Na minha percepção, *Pisa na fulô* é uma obra que auxiliou na construção de uma visão de Nordeste. Seu feitiço está pautado na oralidade, na dicção de João do Vale e também na instrumentação dos conjuntos chamados de “regionais”, que caracterizaram, durante um determinado tempo, a sonoridade de várias produções da chamada música nordestina.

Feita em tom menor e em “ritmo” de xote, *Pisa na fulô* simula um acontecimento alegre e dançante, distante dos temas “mais difíceis” nos quais o engajamento social ditava o feitiço poético da composição. Na letra de *Pisa na fulô*, o eu lírico, ao longo de todo o percurso narrativo, faz um convite a “pisar na fulô”, significando dançar ou fazer sexo. Seu sentido se volta para a celebração, se tornando latente a construção imagético-discursiva de um acontecimento que é percebido por todos os seus participantes como algo agradável, prazeroso e/ou satisfatório.

Com sua voz e seu corpo, o cancionista, de maneira forte e destacada, seguindo o sentido cômico da letra e da música, traduz a ideia de clima festivo e alegre do episódio, somando força ao conteúdo sensual, malicioso e dançante da canção. O jeito de cantar de João, sua dicção, a ênfase dada a determinados fonemas das palavras que formam a letra da canção e o timbre de sua voz contribuem para evidenciar o sentido (e/ou o duplo sentido) da obra. Inclusive, esse jeito de brincar com assuntos sérios, camuflando-os através da malícia dos sentidos, também se tornou marca composicional da obra de vários artistas oriundos do Nordeste brasileiro.

4.3 *A voz do povo* (1965)

Aqui, analisamos a obra *A voz do povo*, canção que foi composta por João do Vale em homenagem ao seu amigo, o jornalista e deputado José Guimarães Neiva Moreira (1917-2012) (tratarei desse assunto logo à frente). É a primeira faixa do “Lado 1” do LP e tem duração de 2’53” (2 minutos e 53 segundos). É arranjada no gênero samba com o acompanhamento de violão, contrabaixo acústico, bateria acústica e coro misto. A variação do andamento e a dinâmica da execução da música servem como indicadores de que a gravação foi realizada com todos os músicos tocando/cantando juntos ao mesmo tempo. A mixagem (mono) estabelece três planos: 1- Voz do intérprete, 2- Coro misto e 3- Instrumentos. Há um efeito sutil de reverberação de sala (*reverb*) na voz do cantor, no coro e no violão. A melodia foi composta em tom menor com uma modalização (dórico), com poucos acordes, em ritmo sincopado, com tessitura concentrada e andamento acelerado. A estrutura da canção é formada por três partes, um refrão e duas estrofes, que, em uma primeira leitura, podem parecer independentes. A métrica é irregular e a rima ocorre nos versos pares, exceto na primeira metade da segunda estrofe, na qual as palavras “chão” e “brotar” não rimam. Vários trechos da letra apresentam uma linguagem coloquial caracterizada pelo emprego das expressões: “pidir”, “aument’ao patrão”, “mandad’embora”, “as minhas folha” e “boiano”. No refrão, o eu lírico declara que o “seu samba”, enquanto sua expressão artística singular, representa a “voz do povo”. Assim, o compositor adota uma postura de representante ou porta-voz de um grupo de pessoas que ele, a partir de alguns critérios, classificou como “povo”. Quanto ao conteúdo das estrofes, pode-se resumi-lo da seguinte forma: Na primeira, o sujeito, por não estar satisfeito com o valor do salário que recebia, tenta negociar um aumento com seu patrão. Situação que implicou na inclusão do seu nome na lista de demissões iminentes. Na segunda, o eu lírico (utilizando a metáfora na qual se compara o signo “flor”) contrapondo-se ao seu opositor (simbolizado pelo signo “vento”) defende a ideia de que sua postura de não aceitar passivamente aquilo que considera injusto pode servir de inspiração para que outras pessoas se levantem (venham a “brotar”) e lutem por condições de vida mais justas e dignas. A partir daí é que se passa a compreender a inter-relação entre as três partes do discurso cancional. Em suma, as ideias apresentadas na obra ajudam a criar e estão em consonância com o conceito geral do álbum “O poeta do povo”. No âmbito expressivo/interpretativo, a voz firme e determinada de João ressalta a postura engajada, combativa, resistente e socialmente envolvida do eu lírico.

Segue a letra de *A voz do povo*⁷⁰ transcrita do LP “O poeta do povo” (1965):

TÍTULO	A VOZ DO POVO
COMPOSIÇÃO	João do Vale e Luiz Vieira
REFRÃO	Meu samba / É a voz do povo Se alguém gostou, / Eu posso cantar de novo. (bis)
ESTROFE 1	Eu fui pedir / Aument’ao patrão Fui piorar / Minha situação O meu nome foi pra lista, / Na mesma hora, Dos que iam ser / Mandad’embora
ESTROFE 2	Eu sou a flor / Que o vento jogou no chão Mas ficou o galho / Pra outra flor brotar As minhas folha / O vento pode levar Mas o meu perfume / Fica boiano no ar

Quadro 16: letra de *A voz do povo*.

Antes de descrever os aspectos sonoros e poéticos da canção *A voz do povo*, julgo importante falar acerca do que João do Vale afirmou ter sido o motivo de tê-la composto. Essa abordagem introdutória permitirá identificar a obra em seu tempo/espaço/contexto de criação, produção e circulação, fornecendo elementos que servirão para a compreensão de alguns dos sentidos da canção. Afinal, para Cândido (1967, p. 58), a compreensão de uma criação artística é mais completa quando relacionadas ao seu contexto temporal/espacial.

A voz do povo foi composta em homenagem a Neiva Moreira, jornalista e deputado maranhense de esquerda que teve seu mandato cassado e seus direitos políticos suspensos por dez anos após a promulgação do Ato Institucional nº 1, em abril de 1964⁷¹.

Acerca do assunto, em uma de suas entrevistas, João do Vale disse:

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, mandando a letra do samba (PASCHOAL, 2000, p. 72).

Compor *A voz do povo* foi a forma utilizada pelo cancionista para protestar contra a situação enfrentada por Neiva Moreira. A partir dessa informação, se torna latente que, para além dos seus significados mais diretos, a obra é perpassada por sentidos de resistência e luta contra o regime militar.

Além de ter sido registrada na voz de João do Vale, *A voz do povo* também foi gravada

⁷⁰ *A voz do povo*. Disponível em: www.youtube.com/watch?v=a9fn72Fxl0M. Acesso em 22 de mar. de 2023.

⁷¹ Informação disponível em: <https://www.camara.leg.br/deputados/74225/biografia>. Acesso dia 29 de mar. de 2023.

por intérpretes como: Lana Bittencourt (LP “Lana no 1800”, Philips, 1965); Alaíde Costa (LP “Alaíde Costa”, Som Maior, 1965); Tânia Maria (LP “Apresentamos Tânia Maria”, Continental, 1966); Ivan Lins (LP “A noite”, EMI-Odeon, 1979); Paulinho da Viola (CD “João Batista do Vale”, BMG Brasil, 1994), dentre outros. A inserção da referida obra em discos de intérpretes da MPB e do samba, recebendo vários arranjos e acrescentando significados, possibilitou que ela circulasse, fosse ouvida e apreciada por públicos diferentes.

O registro fonográfico de *A voz do povo* foi organizado da seguinte forma: introdução instrumental – refrão (2x) – primeira estrofe – refrão (2x) – segunda estrofe – refrão (2x) – solo do violão – refrão (2x) – refrão – finaliza com a diminuição gradativa da intensidade do áudio (*fade out*), enquanto o coro entoava a frase “se alguém gostou eu posso cantar de novo”.

No plano sonoro, o arranjo da introdução da faixa foi produzido em oito compassos com início em anacruze, no tom de Si menor, incluindo um acorde de empréstimo modal (do modo dórico): Dó sustenido menor. Segue a notação da parte introdutória do violão:

Imagem 47: notação do trecho introdutório de *A voz do povo*, executado pelo violão.

O timbre que protagoniza o arranjo no âmbito instrumental é o do violão. Ele inicia executando acordes em blocos na parte mediana do braço do instrumento, em compasso anacrusa acéfalo e incompleto, com intensidade moderada (meio forte) e ritmo sincopado. Há uma ênfase nas notas mais agudas dos acordes que são modulados nos sentidos ascendente e descendente, geralmente operando por grau conjunto em intervalos de segunda (diatônicos e cromáticos). Simultaneamente, o contrabaixo acompanha o violão executando as notas mais graves dos acordes, seguindo um compasso binário que transcrevi aqui como 2/4, enquanto a bateria faz um ritmo de samba, em um feitiço “jazz/bossa nova” que lembra o Zimbo Trio. Nessa passagem, há a utilização de acordes dissonantes (com sétima e nona) e de uma célula rítmica formada por semicolcheia-colcheia-semicolcheia. Este aspecto rítmico sincopado também foi

empregado na composição do refrão e das estrofes.

Após a introdução, o intérprete entoia o refrão: “meu samba é a voz do povo, se alguém gostou eu posso cantar de novo”. A partir das informações disponíveis acerca da obra, do LP e do compositor, é possível deduzir que o eu lírico utiliza o termo povo para se referir aos trabalhadores pertencentes às classes sociais menos privilegiadas. Nesse sentido, Paschoal (2000, p. 72) pondera que “mesmo se dizendo apartidário, João do Vale sempre manifestou a sua simpatia pelos excluídos e pela consciência política daqueles que lutavam contra os regimes ditos e assumidos como opressores”. Segue a notação do refrão:

Imagem 48: notação e cifra do refrão de *A voz do povo*.

A voz de João, que interpreta a melodia de maneira acelerada no início dos versos e mais lenta no final, incluindo pausas entre os fraseados poético-musicais, “desliza” entre determinadas notas (técnica chamada de *glissando*), dando a impressão de modular suavemente de uma nota para outra. O refrão inicia com a mesma célula rítmica da introdução, também em compasso anacruse acéfalo e incompleto. Há a preponderância de passagens melódicas em intervalos de segunda e a quantidade de compassos também é a mesma da introdução (oito). A harmonia dessa parte da música foi composta com base em quatro acordes: Si menor, Mi maior, Fá sustenido maior e Sol maior.

A nota fundamental da tonalidade é entoada no início e no final do refrão em oitavas diferentes (Si3 na abertura e Si2 no encerramento). A frequência mais baixa da melodia cantada, representada pela nota Si2, produz uma sensação de conclusão ou repouso no final do fraseado poético-musical.

A célula rítmica semicolcheia-colcheia-semicolcheia é um elemento significativo da melodia do refrão, mas é atenuada pela interpretação de João, que não a enfatiza de forma tão marcada, como ocorre no violão da introdução. João canta com uma voz “lisa”, uniforme, isto é, sem mudanças abruptas de altura e intensidade, sem vibratos e outros ornamentos vocais.

Na mixagem, a voz do cantor foi elevada a um primeiro plano. Sua intensidade é mais forte que a do coro e dos instrumentos que acompanham a canção. O técnico responsável pela mixagem (não identificado) elegeu o coro como a segunda sonoridade a ser ressaltada, deixando os instrumentos mais suaves. Essa ordenação hierárquica dos timbres indicam a importância dada à palavra cantada em detrimento dos sons dos instrumentos. Tenho ainda de pontuar que, quando o coro retoma o refrão que acaba de ser cantado pelo intérprete, há um nítido adensamento da textura sonora, em uma dinâmica que vai do meio forte, na voz do intérprete, ao forte, com o coro misto.

No plano verbal, o eu lírico passa a afirmar que o “seu samba é a voz” de um grupo social ao qual ele chamou de “povo”. Assim, a conjugação do verbo “ser” no presente perfeito do indicativo baliza um aqui/agora enunciativo. Dessa maneira, o eu lírico assume-se sambista e se apresenta como porta-voz, cuja mensagem transmite os desejos e/ou demandas de um determinado grupo de pessoas. Logo em seguida, o sujeito se dispõe a cantar novamente, contanto que “alguém” tenha gostado, fazendo referência a alguém que possivelmente esteja ligado à sua visão de “povo”.

A repetição, que fica a cargo do coro, é algo significativo. Pois logo que o eu lírico chama à reação no plano verbal (“voz do povo, se alguém gostou eu posso cantar de novo”) é seguido de um cantar de novo por uma voz coletiva.

O refrão é formado por quatro versos de métrica irregular, com versos que variam a quantidade de duas a sete sílabas poéticas⁷². A rima é estabelecida nos versos pares entre as palavras “novo” e “povo”. Os verbos indicam o presente do indicativo (é, posso), pretérito perfeito do indicativo (gostou), no infinitivo (cantar), além de constar locução verbal “posso cantar”. Outro elemento importante é a metáfora “meu samba é a voz do povo”. Segue a escansão dos versos do refrão:

REFRÃO	Meu/ sam/(ba) (2 sílabas poéticas) É/ a/ voz/ do/ po/(vo) (5 sílabas) Se al/guém/ gos/tou, (4 sílabas) Eu/ pos/so/ can/tar/ de/ no/(vo) (7 sílabas)
---------------	--

Quadro 17: refrão de *A voz do povo* escandido.

⁷² A sílaba poética é uma unidade de medida utilizada na poesia para contar o número de sílabas dos versos. Na contagem das sílabas poéticas, as vogais acentuadas e os ditongos são contados como uma única sílaba, enquanto que as vogais não acentuadas que formam hiato ou ditongo são contadas como duas sílabas. Dessa maneira, a contagem de sílabas poéticas pode resultar em um número diferente de sílabas em comparação à contagem de sílabas em uma separação silábica convencional.

João entoa o refrão apenas uma vez, sendo seguido por um coro misto que o repete em uníssono, executando a mesma melodia que o intérprete acabou de cantar. A partir daí esse mesmo coro se torna responsável por cantar e repetir o refrão após as estrofes e o solo.

É importante destacar alguns aspectos da performance do baterista que contribuem para alguns dos sentidos da música. Na maior parte do registro, o referido músico gravou seu instrumento de forma suave, utilizando principalmente o bumbo, o chimbau e o aro da caixa, exceto nas partes em que o coro canta e repete o refrão. Nestes trechos, o baterista eleva a energia e intensidade na sua execução, passando a utilizar a pele da caixa (em vez do aro), além dos tons e pratos, tocando com rufos e batidas mais fortes na gravação da bateria. Dessa maneira, os sons produzidos pelo baterista, traduzidos como mais intensos e enérgicos, reforçam e ampliam a textura e/ou a densidade sonora do trecho da música, contribuindo para diferenciar e dar notoriedade à referida parte da canção.

Outro aspecto relevante está relacionado à dinâmica de execução dos músicos e cantores. A gravação da canção inicia em um andamento de aproximadamente 85 batimentos por minuto (bpm), mas, ao longo do processo de registro, houve o aumento gradual da velocidade desses batimentos, chegando a quase 100bpm. Essa variação de andamento é capaz de transmitir uma sensação de que a música está “crescendo”, chegando ao ápice ou ao seu momento mais importante, sentido que é ampliado pela intensidade mais forte da execução dos instrumentistas e do coro nos refrões. A forma circular estrofe-coro-estrofe-coro é assim atravessada por uma estrutura métrica em acelerando.

Voltando à análise, percebe-se que depois que o coro misto repete o refrão, João do Vale canta: “eu fui pedir aument’ao padrão, fui piorar minha situação”. No meio da estrofe o coro entra cantando em uníssono “o meu nome foi pra lista, na mesma hora”, e João encerra: “dos que iam ser mandad’embora”. Segue a notação musical da primeira estrofe:

João do Vale

8 Eu fui pi - dir Au - men - t'ao pa - trão

5 Bm/A G# C#m7(b5) F#7 Bm7 *Coro misto*

8 Fui pi - o - rar mi - nha si - tu - a - çã - ão O meu

João do Vale

no - me foi pra lis - ta na mes - ma ho - ra Dos que

í - am ser Man - da - d'em - bo - ra

Imagem 49: notação e cifra da primeira estrofe de *A voz do povo*.

Existem semelhanças entre a primeira estrofe e a primeira execução do refrão, como a alternância entre a voz principal do cantor e o coro em um formato de pergunta e resposta (responsorial), assim como a utilização de padrões rítmicos e melódicos parecidos. Na estrofe em questão, assim como no refrão, o fraseado melódico começa e termina na nota Si em diferentes oitavas, agudo no início e grave no final.

Esse trecho da canção exhibe características da língua falada, com as palavras “pedir”, “aumento ao” e “mandados embora” sendo pronunciadas como “pidir”, “aument’ao” e “mandad’embora”, respectivamente. No primeiro caso, o som do [e] é substituído pelo som do [i], nos dois últimos casos, ocorre a supressão do som do [o].

No plano verbal, o sujeito que narra a história estava empregado e trabalhando, mas não estava satisfeito com o valor do salário que recebia. Decidindo agir, ele escolheu “pedir aumento ao patrão”. Sua iniciativa teve um resultado bastante ruim: seu nome foi incluído na lista de funcionários que seriam demitidos. Embora ele possa ter previsto essa possibilidade, optou por expor sua demanda ao seu superior. Por sua vez, o verbo irregular “ir”, que é utilizado para descrever as ações que se desenvolvem na estrofe, aparece de várias formas diferentes, como “eu fui”, “fui piorar”, “meu nome foi”, “dos que íam”. Esse verbo é o que indica a tomada de atitude por parte do sujeito.

O assunto abordado na canção pode ter sido composto com base em alguma situação experienciada ou observada por João do Vale ao longo de sua trajetória, ou mesmo na época em que trabalhou como ajudante de pedreiro no Rio de Janeiro. A obra fala de um caso individual de um sujeito-trabalhador, mas a situação pode ser facilmente transposta ao âmbito social. A solicitação de aumento do trabalhador poderia ter sido deferida pelo patrão implicando na melhoria salarial não só do solicitante, mas de todos os funcionários da empresa. Por outro lado, seu indeferimento acarreta na conclusão que se alguém estiver insatisfeito e for reclamar

por melhoria salarial, será “mandado embora”.

Os versos da estrofe em questão exibem uma métrica irregular. Vejamos:

ESTROFE 1	<p>Eu/ fui/ pi/dir (4 sílabas poéticas) Au/men/t’ao/ pa/trão (5 sílabas poéticas) Fui/ pi/o/rar (4 sílabas poéticas) Mi/nha/ si/tu/a/ção (6 sílabas poéticas) O/ meu/ no/me/ foi/ pra/ lis/(ta), (7 sílabas poéticas) Na/ mes/ma/ ho/(ra), (4 sílabas poéticas) Dos/ que/ i/am/ ser (5 sílabas poéticas) Man/da/d’em/bo/(ra) (4 sílabas poéticas)</p>
------------------	--

Quadro 18: primeira estrofe de *A voz do povo* escandida.

A rima ocorre entre as palavras “patrão”/“situação” e “hora”/“embora”. As palavras chave da estrofe: eu, aumento, patrão, situação, lista, mandado embora. Os verbos indicam: pretérito perfeito do indicativo (fui, foi), pretérito imperfeito (iam), infinitivo (pedir, piorar, ser), gerúndio (mandado), além das locuções verbais: “fui pedir”, “fui piorar” e “iam ser”.

Há uma semelhança estrutural entre a estrofe e o refrão: o ritmo apresenta células sincopadas e a melodia inicia e termina da mesma maneira, com Si3 no início e Si2 no final. Na minha visão, essa característica é responsável por um colorido circular na canção, que acaba aproximando a música de João do Vale de determinadas “sonoridades tradicionais negras” que, por sua vez, se assemelham ao conceito de “cultura acústica”, da forma como a expressão é abordada por Lopes (2004)⁷³.

A harmonia executada na estrofe, com acordes dissonantes e variações de baixo (inversões), denota que os músicos aparentemente tiveram uma formação conservatorial, contrastando com a voz do cantor, que parece estar pautada em uma expressão mais orgânica e visceral do que técnica.

É lógico que, assim como os instrumentistas que o acompanharam, João também vivia de sua música e era um músico profissional. Entretanto, percebe-se que as camadas sonoras simultâneas acabam, de certa forma e com certa força apontando, por vezes, para universos estéticos diferentes: os instrumentos tocados por instrumentistas de estúdio soam dentro de uma estética fonográfica, neste caso bossa-novística, com uma linguagem harmônica dissonante, como a acentuação irregular de síncopes, com a inversão de acordes, com uma sonoridade limpa; a voz de João do Vale, por sua vez, tem uma projeção mais ruidosa e com mais energia, numa interpretação que chama menos a atenção para variações e imprevisibilidades e mais para

⁷³ Ver a página 61.

o texto direto, que é circular, se aproximando provavelmente de manifestações tradicionais.

Relacionando a estrofe com o contexto histórico-social de lançamento da canção, a palavra “trabalhador” passa a ser sinônimo de “cidadão brasileiro” e “patrão”, de “agentes da ditadura”. Conseqüentemente, a expressão “mandados embora” passa a apontar para um possível “exílio⁷⁴” forçado pelo qual Neiva Moreira (assim como artistas, intelectuais e ativistas políticos) teve de se submeter.

Após a primeira estrofe, o refrão é novamente entoado pelo coro. Conforme foi dito anteriormente, essas partes da música foram executadas com maior intensidade e vigor por todos os músicos, com destaque para a atuação mais enérgica do baterista.

Depois do refrão, os músicos suavizam a sonoridade de seus instrumentos e João do Vale passa a cantar a segunda estrofe da canção que contém os seguintes versos: “Eu sou a flor que o vento jogou no chão, mas ficou o galho pra outra flor brotar. As minhas folha, o vento pode levar, mas o meu perfume fica boiano no ar”. A letra sugere que o ato de derrubar a “flor” (signo que tradicionalmente denota singeleza, beleza e fragilidade) não é suficiente para impedir que outras flores venham a substituí-la. Por sua vez, o seu perfume é tão poderoso que o vento se torna incapaz de dispersá-lo.

Para caracterizar um uso coloquial da língua nessa parte da canção, o compositor trocou “as minhas folhas” por “as minhas folha”, suprimindo o [s] da palavra final do verso e “boiando” por “boiano”, com a supressão da letra [d]. Além disso, ele optou por usar o termo “flor” em vez de “fulô”, palavra que já tinha ajudado a imprimir um sentido erótico/sensual na canção “*Pisa na fulô*”. É possível que o uso do monossílabo “flor” tenha se adequado ou soado melhor na melodia de *A voz do povo* do que o dissílabo “fulô”. Mas a escolha do termo também pode ter sido sugestão de Luiz Vieira, seu companheiro de composição, tendo em vista o que João afirmou: “todas as músicas que fiz com Luiz... geralmente o tema era meu, e ele desenvolveu” (O PASQUIM, 1973, p. 10).

Essa estrofe é balizada pela metáfora: Eu sou a flor que o vento jogou no chão. É possível fazer sua divisão de *A voz do povo* em duas partes que se complementam: 1- A primeira, na qual a “flor” que simboliza o eu lírico é derrubada pelo seu opositor, o “vento”; e 2- A segunda, em que o “vento”, seu adversário, pode levar as “folhas da flor” para algum outro lugar. As expressões “jogou no chão” e “o vento pode levar” indicam a ideia de destruição e

⁷⁴ Conforme já foi dito anteriormente, João do Vale afirmou que após baixarem o Ato Institucional n° 5 (AI-5), diferente das pessoas que foram condenadas ao exílio ou se exilaram em outros países, como foi o caso de Chico Buarque, João do Vale foi obrigado, pelo governo militar, a voltar para Pedreiras (PASCHOAL, 2000, p. 108), para cumprir um exílio interno.

desaparecimento. No entanto, a conjunção adversativa “mas” é usada para contrastar com essa ideia destrutiva, sugerindo uma oposição. Já os verbos “ser” (“eu sou a flor”) e “ficar” (“ficou o galho”, “ficou boiando no ar”) transmitem a ideia de resistência e permanência respectivamente. Pode-se compreender, portanto, que o indivíduo reconhece as adversidades que possivelmente irá enfrentar, mas se posiciona como alguém que resistirá e lutará para afirmar sua necessidade de existir e de viver. Escandindo a segunda estrofe:

ESTROFE 2	Eu/ sou/ a/ flor (4 sílabas poéticas) Que o/ ven/to/ jo/gou/ no/ chão (7 sílabas poéticas) Mas/ fi/cou/ o/ ga/(lho) (5 sílabas poéticas) Pra/ ou/tra/ flor/ bro/tar (6 sílabas poéticas) As/ mi/nhas/ fo/(lha) (4 sílabas poéticas) O/ ven/to po/de/ le/var (7 sílabas poéticas) Mas/ o/ meu/ per/fu/(me) (5 sílabas poéticas) Fi/ca/ boi/a/no/ no/ ar (7 sílabas poéticas)
------------------	--

Quadro 19: segunda estrofe de *A voz do povo* escandida.

A métrica dos versos desta estrofe também é livre. Mas, nos seus quatro primeiros versos não ocorre a rima. Ela vem acontecer somente entre os versos quatro, seis e oito, que terminam com as palavras “brotar”, “levar” e “ar”. As palavras chave da estrofe são: eu, flor, vento, chão, folha, perfume, ar. Os verbos indicam: presente do indicativo (sou, pode, fica), pretérito perfeito do indicativo (jogou, ficou), infinitivo (brotar, levar), gerúndio (boiando). Há também a locução verbal “pode levar”. E há a metáfora “eu sou a flor que o vento jogou no chão”. Segue a notação da segunda estrofe:

Imagem 50: notação e cifra da segunda estrofe de *A voz do povo*.

As duas estrofes da canção apresentam semelhanças significativas, como: a estrutura dos versos contendo oito sílabas, o ritmo sincopado e a quantidade de compassos (dezesseis em ambos os casos).

Após a segunda estrofe, o refrão é retomado e, em seguida, o violão começa a executar um solo. Nesse momento, nenhum instrumento executa acordes. Por conta disso, a textura sonora traduz-se em uma sensação de vazio, uma vez que o violonista deixa de executar a harmonia para se concentrar em seu solo que se baseia em uma escala menor (harmônica e melódica), e arpejos de variações do acorde de Si menor, em um ritmo sincopado. Depois que o solo termina, o refrão é executado novamente e repetido até o término da canção, com a intensidade sonora diminuindo gradualmente.

Com base no que foi discutido até então, evidencia-se na canção uma contraposição entre dois elementos poéticos já reconhecidos pela tradição literária: a flor e o vento. Quando relaciona-se essa estrofe com a primeira, pode-se interpretar que a “flor” simboliza o trabalhador que teve coragem de pedir aumento salarial ao patrão, enquanto o “vento” representa o próprio patrão: a quem foi dado o poder de demitir (“mandar embora”) os funcionários insatisfeitos. Em sentido mais amplo, considerando o contexto social e político em que a música foi criada e divulgada, o sujeito pode ser entendido como o indivíduo que se opõe à ideologia dos militares que detêm o poder, e por conta disso, passa a ser sujeito à censura, prisão, tortura, perda de direitos e até mesmo expulsão do país.

A canção e seu contexto

Neste tópico, serão abordados aspectos constitutivos de uma visão de Nordeste brasileiro que é construída a partir da canção *A voz do povo*, obra que se coaduna com o sentido geral do LP “O poeta do povo” (1965). Cabe lembrar que a expressão “poeta do povo”, do título do álbum, se refere ao próprio cancionista: foi uma designação que ele recebeu de um grupo de estudantes universitários. João do Vale, gostando do “apelido”, se assume como “poeta do povo” e começa a trabalhar, juntamente com seus produtores, sua imagem como a de alguém que possui a prerrogativa “da voz”, um representante ou porta-voz dos anseios e necessidades de um determinado grupo de pessoas.

Sabe-se que, ao longo de sua trajetória, João do Vale teve contato com compositores e intérpretes de vários gêneros. Ele foi amigo de vários sambistas, como Nelson do Cavaquinho, Cartola, Geraldo Pereira e Wilson Batista, amizade que se reflete em algumas de suas canções, como *A voz do povo* e *Pra mim não*, por exemplo.

Em entrevista concedida ao SESC-SP (2000), que teve como produto o CD intitulado “A música brasileira deste século por seus autores e intérpretes - João do Vale⁷⁵”, o cancionista afirmou que o seu jeito de compor samba se destacava do dos outros compositores por ser estilizado e ter influência do “baião”: ritmo aceito como típico do Nordeste. Dessa maneira, João sugere haver uma conexão entre o samba que ele cria e o seu jeito de compor baiões.

Por outro lado, é notória a aproximação do feitio sambista de João do Vale em *A voz do povo* com a composição *A voz do Morro*⁷⁶ (1955), de Zé Kéti. Segue um quadro comparativo com as letras das duas canções:

A voz do povo Composição: João do Vale e Luiz Vieira	A voz do morro Composição: Zé Kéti
Meu samba é a voz do povo Se alguém gostou eu posso cantar de novo	Eu sou o samba A voz do morro, sou eu mesmo sim Senhor Quero mostrar ao mundo que tenho valor Eu sou o rei dos terreiros
Eu fui pedir aument’ao patrão Fui piorar minha situação O meu nome foi pra lista na mesma hora Dos que iam ser mandad’embora	Eu sou o Samba Sou natural daqui do Rio de Janeiro Sou eu quem leva a alegria Para milhões de corações brasileiros
Eu sou a flor que o vento jogou no chão Mas ficou um galho pra outra flor brotar As minhas folha, o vento pode levar Mas o meu perfume fica boiano no ar	Mais um samba Queremos samba Quem está pedindo É a voz do povo do país Viva o samba, vamos cantando Essa melodia pro Brasil feliz

Quadro 20: letra das canções *A voz do povo* e *A voz do morro*.

Em relação às semelhanças entre *A voz do povo* e *A voz do Morro*, pode-se dizer que: 1- Os títulos das duas canções suscitam discursos de representatividade; 2- Ambas possuem um eu lírico que fala em primeira pessoa, identificando-se como “a voz” de um grupo social específico, “do povo” e “do morro”, respectivamente; 3- Os sujeitos das duas composições se comparam metaforicamente a um signo, a “flor” (“eu sou a flor”) na primeira e o “samba” (“eu sou o samba”) na segunda; 4- São divididas em três partes e têm métrica irregular; e 5- Sugerem um gesto de cantar que pode ser entendido simultaneamente como individual e coletivo.

No que diz respeito às diferenças entre *A voz do povo* e *A voz do morro*, destaca-se: 1-

⁷⁵ Disponível em: <https://immub.org/album/a-musica-brasileira-deste-seculo-por-seus-autores-e-interpretes-joao-do-vale>. Acesso em 24 de mar. de 2023.

⁷⁶ Disponível em: www.youtube.com/watch?v=PL28M-Z7vx8. Acesso em 24 de mar. de 2023.

Apenas o sujeito da segunda música menciona sua cidade natal (“sou natural daqui do Rio de Janeiro”); 2- A primeira canção apresenta uma rima mais regular do que a segunda; 3- A primeira obra não evoca sentimentos de satisfação, alegria ou felicidade, enquanto que a segunda destaca a importância do narrador em trazer alegria para as pessoas e para o país (“Sou eu quem leva a alegria [...], essa melodia pro Brasil feliz”).

No entanto, a distinção mais significativa entre as duas composições não reside em suas características poéticas e musicais, mas sim na sua dimensão discursiva. Enquanto *A voz do povo* se estabelece como uma canção socialmente engajada, o sujeito de *A voz do morro* cria um discurso conciliador, uma clara tentativa de forjar uma harmonia entre “a voz do morro” – que traz consigo as demandas e anseios dos moradores dos morros e favelas do Rio de Janeiro – e o que o Zé Kéti denominou como “milhões de corações brasileiros”. Ao que parece, Zé Kéti também busca equalizar, por meio de sua música, o samba carioca como uma música/musicalidade de valor nacional, em vez de local ou regional (sudestina).

Não estou querendo dizer que João do Vale seja menos nacional que Zé Kéti ou vice e versa. Ele apenas não achou necessário requerer essa posição. Entretanto, se tornou comum na fala dos compositores nordestinos, e nisso João do Vale está incluso, solicitar um certo nível de identificação com sua região de origem. João faz isso ao afirmar que *A voz do povo* é um “samba meio baião” (SESC-SP, 2000).

Vários trechos de outras canções do LP “O poeta do povo” dialogam com *A voz do povo*. Em *Pra mim, não* (1965), de João do Vale e Marília Bernardes, o eu lírico reflete: “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”. Já em *Sina de Caboclo* (1958), de João do Vale e Jocastro Bezerra de Aquino, o sujeito-narrador assim conta: “Eu sou um pobre caboclo,/ Ganho a vida na enxada./ O que eu colho é dividido/ Com quem não planta nada”. Nas três canções, João inseriu a ideia de relações trabalhistas injustas equiparando os personagens “meu patrão” por “meu irmão” e “quem não plantou nada” respectivamente.

A voz do povo não fala de todos os temas hegemônicos inventados acerca do Nordeste. A composição não é arranjada ou produzida em ritmos característicos de determinada sonoridade tida como nordestina. Segue em direção diferente, pois sua camada instrumental soa em estilo bossa nova. Na canção, João não fala sobre sertão, seca, fome. Apesar disso, pode estar a dar indícios de realidades vividas por muitos trabalhadores nordestinos migrantes que partiram do “Norte” para o Sudeste em busca de melhoria de vida.

Ele usa o samba como recurso de identificação com uma camada popular. No seu discurso, João do Vale constrói um sujeito que não baixa a cabeça perante o que acha injusto.

Um homem que reclama, que resiste, que luta e persiste na tentativa de alcançar seus ideais. Mais ainda, ele fala de um indivíduo que é capaz de inspirar outros de seus semelhantes a serem contra atitudes arbitrárias, desproporcionais e/ou despropositadas, uma pessoa que, à custa de sua própria vida, não deixa de se impor pelo que considera certo e que, por isso mesmo, não se apaga da história por completo.

Por fim, no ponto de vista desta tese, a nordestinidade construída por João do Vale na canção *A voz do povo* consiste na busca pela criação de um “samba-meio-baião”, e também no diálogo que a canção estabelece com as várias das obras engajadas do compositor, como *Carcará*, *Sina de Caboclo*, *Pra mim não*, na força poética de seus versos e nas várias possibilidades de leitura que incrementam o seu valor estético.

4.4 *Ouricuri (Segredos do sertanejo) (1958)*

Propõe-se aqui uma análise da canção *Ouricuri*, de João do Vale e José Cândido, a partir da versão que consta no álbum “O poeta do povo” (1965). É a quarta faixa do “Lado 2” do LP e tem duração de 2’35” (dois minutos e trinta e cinco segundos). É arranjada nos “ritmos” de toada e samba com o acompanhamento de violão, contrabaixo acústico e bateria acústica, em um feitio que se aproxima da estética do samba, da MPB e da bossa nova. A liberdade rítmico-interpretativa e a dinâmica da execução musical indicam que a gravação foi realizada com todos os músicos tocando/cantando juntos ao mesmo tempo. A mixagem (mono) estabelece dois planos: 1- Voz do intérprete e 2- Instrumentos. Os timbres soam bem definidos e foi inserido bastante efeito de reverberação de sala na voz do cantor. A melodia foi composta no modo dórico de Ré menor, com tessitura concentrada no âmbito de uma oitava (Ré2 a Ré3). Para fins de análise, a letra da canção foi dividida em cinco estrofes: quatro quadras e uma sextilha. Da primeira à terceira estrofe, a métrica dos versos é livre e a rima ocorre de maneira alternada e predominantemente entre formas verbais. Na quarta e na quinta estrofe, a métrica é regular, com dez sílabas poéticas, e a rima ocorre nos versos pares, também apresentando a predominância de verbos. Observa-se o emprego de uma linguagem coloquial/oral caracterizada por expressões como: “uricuri madurô”, “catingueira fulorô”, “isperano”, “maduricer”, “ôto”, “homi”, “doutô”, “muié”. Para compor a canção, o cancionista utilizou-se de vários conhecimentos populares que esboçam uma relação de causa e consequência, como: se ouricuri amadurecer, a abelha arapuá fez mel; se a catingueira flora, haverá tempo de chuva; se o gavião canta, o tempo fica seco; se o galo canta fora de hora, a esposa está traindo o marido; se a ave acauã cantar perto de casa, alguém morre. Dessa maneira, João cria a imagem de um sertanejo possuidor de um “segredo” que o distingue das pessoas que tiveram o privilégio (e o “prazer”) de estudar. No âmbito interpretativo, observam-se dois feitios distintos: No primeiro, da primeira à terceira estrofe, João entoa de forma livre comandando as entradas do violão e do contrabaixo acústico, utilizando notas de durações mais longas, andamento lento e uma sonoridade vocal aparentemente distante; e no segundo, da quarta à quinta estrofe, quando os instrumentos executam uma levada de samba com um andamento mais regular, o cancionista passa a cantar de forma mais destacada, com notas curtas, voz mais próxima e andamento acelerado e regular. Constata-se um caráter cíclico na canção, tanto no âmbito melódico quanto no verbal. Nessa perspectiva, as frases melódicas pautadas na imitação e/ou semelhança tendem terminar na nota fundamental da escala do tom (ou modo), e os verbos no infinitivo indicam que as coisas que aconteceram (ou estão acontecendo) tornarão a acontecer. Além disso, no

final da canção, João repete os versos “uricuri madurô, oi, é sinal que arapuá já fez mel” em forma de toada, da maneira como havia feito no início da gravação, reforçando o mote inicial e reiterando a ciclicidade cancional. E o timbre/projeção peculiar da voz de João, que se distingue dentro dos padrões fonográficos, imprimem a ideia de que o eu lírico está cantando/falando de algo que conhece por experiência própria.

Segue a letra de *Ouricuri*⁷⁷ transcrita do LP “O poeta do povo” (1965):

TÍTULO	OURICURI (SEGREDOS DO SERTANEJO)
COMPOSITORES	João do Vale e José Cândido
ESTROFE 1	Uricuri madurô Oi, é sinal que arapuá já fez mel Catinguêra fulorô, lá no sertão, Vai caí chuva a granel
ESTROFE 2	Arapuá isperano Uricuri maduricê Catinguêra fulorano Sertanejo isperano chuvê
ESTROFE 3	Lá no sertão, quase ninguém tem estudo Um ou ôto, que lá aprendeu lê Mas tem homi capaz de fazê tudo, doutô Que antecipa o que vai acontecê
ESTROFE 4	Catinguêra fulora: vai chovê Andorinha voou: vai ter verão Gavião se cantá: é estiada, Vai havê boa safra no sertão
ESTROFE 5	Se o galo cantá fora de hora: É muié dando o fora, pode crê Acauã, se cantá perto de casa: É agouro, é alguém que vai morrê São segredos que o sertanejo sabe E não teve o prazê de aprendê lê
Repetição dos dois primeiros versos	Uricuri madurô Oi, é sinal que arapuá já fez mel

Quadro 21: letra de *Ouricuri* (*Segredos do sertanejo*).

A primeira versão gravada de *Ouricuri* foi produzida na voz de Marinês, em ritmo de baião-martelo, para o LP “Vamos xaxar com Marinês e sua gente” (SINTER, 1957). A canção fez parte do “Show Opinião” (1964-1965) e foi gravada por Nara Leão para o LP “O canto livre de Nara” (PHILIPS, 1965), no mesmo ano de lançamento do álbum “O poeta do povo”.

Para esta análise, *Ouricuri* (também conhecida como *Uricuri* ou *Segredos do sertanejo*) foi dividida em cinco estrofes: quatro quadras (de quatro versos) e uma sextilha (de seis versos).

⁷⁷ *Ouricuri* (*Segredos do sertanejo*). Disponível em: www.youtube.com/watch?v=_9UGu-TEjq4. Acesso em 22 de mar. de 2023.

Os principais critérios estabelecidos para essa divisão foram: a sonoridade das rimas, a sensação de conclusão do fraseado melódico e a métrica dos versos das estrofes.

A composição de *Ouricuri* está pautada em determinados saberes populares sertanejos, em diálogo com um “doutô” e com o universo letrado que ele encarna. Na canção, o sertanejo – que também pode admitir uma conotação plural, apontando para um grupo de pessoas: os sertanejos – é retratado como alguém que tem a capacidade de perceber, interpretar e dar sentido a sinais ou indícios da ocorrência de determinados fenômenos naturais, estabelecendo uma relação de causa e efeito entre eles.

Além de elencar e expor vários dizeres de um conhecimento popular sertanejo, através da obra, João contrapõe o saber escolar (expresso como “ter estudo” e “saber-ler”) com o saber empírico (traduzido como “analfabetismo” ou “não-saber-ler”). Contudo, essa dicotomização não implica na negação da importância da educação formal, tendo em vista que, para o eu lírico, o “saber ler” é descrito como algo prazeroso e relevante, mas que, por algum motivo, foi apenas “um ou outro, que lá [no sertão] aprendeu ler”.

Em suma, os “segredos que o sertanejo sabe” não são apenas uma forma de compensar o fato de ele ser analfabeto, mas sim um saber valioso e tão importante quanto o conhecimento ensinado/aprendido na escola.

A versão analisada começa em compasso anacruse, acéfalo e incompleto, com João entoando de maneira contínua, forte e segura o verso “uricuri madurou”. O efeito de *reverb* aplicado à voz cria a sensação espacial de que o intérprete está cantando em uma sala ampla. No final do trecho, o cantor passa a ser acompanhado por um tipo de rasgueado⁷⁸ produzido pelo violonista, em uma técnica que lembra um rufar de tambores.

No final do segundo verso (“oi, é sinal que arapúá já fez mel”) a sonoridade de um contrabaixo acústico, com sua corda friccionada por um arco, junta-se à textura sonora sustentando a nota fundamental do tom de Ré menor. Enquanto o contrabaixo sustenta a nota Ré², o violão executa vários acordes, respeitando a dicção e o gesto do cantor.

No plano verbal, as duas primeiras estrofes abordam duas ideias distintas: 1- A relação entre a maturação do fruto da palmeira “uricuri” (nome científico: *syagrus coronata*. Também conhecida por dicuri, licuri, nicuri, aricuri) e a produção de mel da abelha “arapúá” (nome científico: *trigona spinipes*. Também conhecida por irapuã, axapu, caapuã, cupira, enrola-

⁷⁸ A técnica conhecida como rasgueado (ou rasqueado) é frequentemente associada à escola de guitarra flamenca. Essa forma de tocar consiste em “uma varredura das cordas [da guitarra ou violão], nos sentidos descendente e ascendente” praticada com os dedos ou com uma palheta (SADIE, 1994, p. 765).

cabelo, torce-cabelo, abelha-cachorro), e 2- A relação entre o período de floração da “catingueira” (nome científico: *Cenostigma pyramidale*. Também conhecida por catinga-de-porco, pau-de-porco, pau-de-rato) e a época de chuvas.

O compositor estabeleceu uma conexão, paralelismo ou movimento cíclico entre essas duas estrofes. Nelas são reiteradas as ideias de que, quando o fruto da palmeira amadurece, a produção do mel já aconteceu e que, se a catingueira “fulorar”, ocorre a chuva. O verbo “fazer”, conjugado no pretérito perfeito do indicativo (“fez”), ressalta a potencial capacidade e eficiência da abelha arapuá em produzir mel. E a conjunção verbal “vai cair” indica a iminência de uma chuva “a granel” (abundante) após a florada da catingueira, demonstrando uma relação de contiguidade entre determinados fenômenos da natureza.

As palavras “uricuri” e “catingueira” remetem ao bioma caatinga, e “arapuá” se refere a uma espécie de abelha que pode ser encontrada em todas as regiões do Brasil. Essas expressões, somadas aos termos “sertão”, “chuva” “chover” e “sertanejo”, revelam uma determinada ideia de construção espacial, tendo em vista que apontam para uma região árida e seca na qual seus habitantes esperam por chuva. Segue a notação das referidas estrofes:

Primeira estrofe

U - ri - cu - ri ma - du - rô, Oi, é si - nal que a - ra - pu - á já fez mel

Ca - tin - guei - ra fu - lo - rô, lá no ser - tão, Vai ca - í - í chu - va a gra - ne - el

Segunda estrofe

A - ra - pu - á is - pe - ra - no u - ri - cu - ri ma - du - ri - cê

Ca - tin - guei - ra fu - lo - ra - no, Ser - ta - ne - jo is - pe - ra - no chu - vê - ê

Imagem 51: notação e cifra da primeira e segunda estrofes de *Ouricuri*.

Cada um dos dizeres citados pelo eu lírico são apresentados e reapresentados em pares

de versos. Ao fim de cada dois versos, o cantor prolonga de forma relativamente livre (fermata) a última vogal cantada. O intérprete também faz pausas no início e entre as frases musicais, resultando em um efeito dramático/teatral de sua interpretação.

Esses fraseados ou motivos rítmico-melódicos, e também poéticos, iniciam em notas de duração mais curta, em andamento mais acelerado e em notas mais agudas, mas em seguida modulam em sentido descendente até finalizar na nota mais grave da melodia, que é a fundamental do acorde principal, com durações mais prolongadas. Essa mudança na frequência melódica, do agudo para o grave, e no andamento, do mais rápido para o mais lento, foi a forma utilizada pelo compositor para criar uma sensação de início, desenvolvimento e conclusão.

A base harmônica do trecho, assim como das outras partes da canção, é formada por três acordes principais: Ré menor, Sol com sétima com o baixo em Si, e Sol com sétima. Além desses três acordes, o violonista acrescentou um Mi bemol maior, acorde com função de sub5 de Ré menor. Mas essa adição não afeta a melodia da música, que continua a ter como base a escala de Ré menor dórico. Enquanto o violão faz várias modulações de acordes, o contrabaixo acústico mantém sustentada a execução da nota Ré² durante as duas estrofes, em uma nota pedal que ressoa com pequenas variações de intensidade.

É importante dizer que o registro do violonista, no que se refere ao emprego de acordes dissonantes (diminutos, com sexta, com sétima, etc.) e ao seu jeito de tocar (em uma mistura de dedilhados, rasgueados e levadas rítmicas), aproxima a sonoridade da canção do feito da MPB, do samba e da bossa nova, assim como ocorre em outras canções do LP “O poeta do povo”, como *Minha história*, *A voz do povo*, *Carcará*. Coerentemente, a execução do contrabaixista, assim como do baterista, também apontam para a mesma concepção estética e musical do violonista. Mais uma vez, o conjunto sonoro soa composto, entre um bloco de timbres e técnicas relacionadas a uma estética fonográfica e a voz de João do Vale relacionada a uma tradição oral.

Voltando à análise, na melodia cantada por João, observa-se a recorrência de duas células rítmicas principais: tomando 2/4 como unidade métrica de compasso, uma célula seria formada por tercinas de colcheia e outra por semicolcheia-colcheia-semicolcheia. Este é um aspecto importante do gesto interpretativo de João, pois, somado à forma como o violonista executa seu instrumento, também serve para aproximar a sonoridade de *Ouricuri* à estética dos gêneros musicais supracitados.

Quanto à estrutura poética, a métrica dos versos é livre ou irregular e a rima ocorre de forma alternada. Segue a escansão das duas estrofes em questão:

ESTROFE 1	U/ri/cu/ri/ ma/du/ rô (7 sílabas poéticas) Oi,/ é/ si/nal/ que a/ra/pu/á/ já/ fez/ mel (11 sílabas poéticas) Ca/tin/guê/ra/ fu/lo/ rô ,/ (7 sílabas poéticas) Lá/ no/ ser/tão/ vai/ ca/í/ chu/va a/ granel (11 sílabas poéticas)
ESTROFE 2	A/ra/pu/á/ is/pe/ ra (no) (7 sílabas poéticas) U/ri/cu/ri/ ma/du/ri/cê (8 sílabas poéticas) Ca/tin/guê/ra/ fu/lo/ ra (no) (7 sílabas poéticas) Ser/ta/ne/jo is/pe/ra/no/ chu/vê (9 sílabas poéticas)

Quadro 22: primeira e segunda estrofes de *Ouricuri* escandidas.

No esquema de rima alternada (ou cruzada), o primeiro e o terceiro versos rimam entre si, assim como o segundo e o quarto versos, criando um padrão ABAB de rimas (MENDES, 2010, p. 32). Na primeira estrofe a rima ocorre entre “madurô”/“fulorô” (primeiro e terceiro versos) e “mel”/“granel” (segundo e quarto versos). Na segunda estrofe a rima ocorre entre “isperano”/“fulorano” (primeiro e terceiro versos) e “maduricê”/ “chover” (segundo e quarto versos). Cabe aqui enfatizar que a maior parte das rimas da canção ocorre entre verbos.

Iniciando a terceira quadra, o violão e a voz do intérprete assumem um andamento mais regular. Nos dois primeiros versos, o dedilhado do violonista é mais constante e o contrabaixo continua a sustentar a nota Ré². No trecho, o eu lírico descreve um sertão no qual poucas pessoas tiveram acesso a uma educação formal, no seu dizer: “lá no sertão, quase ninguém tem estudo, um ou ôto que lá aprendeu lê”. No terceiro verso, “mas tem homi capaz de fazê tudo, doutô”, o intérprete adota uma entonação um tanto teatral, provocando a atenção do interlocutor chamando-o de “doutô” com mais energia e ênfase. A conjunção adversativa “mas” do referido verso cria uma ideia de oposição e/ou quebra de expectativa, contrariando a visão na qual o sertanejo seria inferior pelo fato de não saber ler.

Ainda nesse verso, quando é entoada a palavra “doutô”, o violonista executa um rasgueado mais intenso. Em seguida, a voz de João se acalma e a música diminui de andamento, enquanto ele canta o último verso da estrofe: “que antecipa o que vai acontecê”. Segue a notação da melodia da estrofe em análise:

28 Lá no ser - tão Qua - se nin - guém tem es - tu - do. Um ou ô - to que lá

34 a - pren - deu lê - ê Mas tem ho - mi ca - paz de fa - zê tu - do, dou - tô

39 Que an - te - ci - pa O que vai a - con - te - e - cê.

Imagem 53: notação e cifra da terceira estrofe de *Ouricuri*.

Na visão do eu lírico, a maioria do povo do sertão não teve a chance de estudar e, conseqüentemente, não é alfabetizada. Porém, ele crê que naquele mesmo lugar existe a figura do “sertanejo sábio” equiparável a um “doutô”. Um indivíduo dotado de capacidades excepcionais que o habilitam a realizar qualquer coisa, até mesmo antecipar eventos futuros e saber reconhecer sinais do que ainda está por acontecer. Uma pessoa que, apesar de não saber ler, possui segredos ou conhecimentos que o sujeito letrado não sabe desvendar. E são esses conhecimentos ou segredos que possibilitam a equiparação entre os dois tipos de indivíduos.

Seguindo a orientação das estrofes iniciais, a métrica dos versos da terceira estrofe é livre e a rima também ocorre de forma alternada, conforme se pode observar abaixo:

ESTROFE 3	<p>Lá/ no/ ser/tão,/ qua/se/ nin/guém/ tem/ es/tu/(do) (11 sílabas poéticas) Um/ ou/ ô/to,/ que/ lá/ a/pren/deu/ lê (10 sílabas poéticas) Mas/ tem/ ho/mi/ ca/paz/ de/ fa/zê/ tu/(do) (10 sílabas poéticas) Dou/tô!/ Que an/te/ci/pa o/ que/ vai/ a/con/te/cê (12 sílabas poéticas)</p>
------------------	---

Quadro 24: terceira estrofe de *Ouricuri* escandida.

A métrica da estrofe varia entre dez e doze sílabas poéticas e a rima ocorre entre as palavras “estudo”/“tudo” e “lê”/“acontecê”.

Os extremos da melodia desse trecho são Ré² (fundamental) na região mais grave e Dó³ (sétimo grau) na região mais aguda. Na harmonia volta a soar o acorde sub⁵ Mi bemol maior com sétima maior. E no ritmo também se fazem presentes as quiálteras de colcheia e a célula rítmica semicolcheia-colcheia-semicolcheia (pensando sempre em 2/4 como fórmula de compasso).

No início da quarta estrofe, enquanto João entoa a palavra “catingueira”, a bateria realiza

uma “virada” e entra em uma levada de samba. O contrabaixo acústico, agora dedilhado, passa a executar as notas graves da harmonia, acompanhando o bumbo da bateria. E o violão, coerente com os outros dois instrumentos, passa a soar em uma levada sincopada e ritmada caracterizadora do gênero samba.

Nessa parte da música, em que o eu lírico entoa vários conhecimentos da sabedoria popular sertaneja, a gravação da voz soa mais forte e sem efeito de *reverb*, criando uma sensação de estar mais próxima em relação ao interlocutor. Ao mesmo tempo, a textura instrumental torna-se mais densa e cheia de harmônicos, graças especialmente à atuação do baterista, que adiciona à sua levada toques dos tons, dos pratos e da caixa da bateria, com variações de intensidade e timbre. Segue a notação da melodia das duas últimas estrofes:

44 G7 Dm G7

Ca - tin-guê-ra fu - lo - ra: vai cho - vê. An - do - ri - nha vo - ou: vai ter ve - rão.

48 Dm G7 Dm G7

Ga - vi - ão se can - tá: é es - ti - a - da, Vai ha - vê bo - a sa - fra no ser - tão.

52 Dm G7 Dm G7

Se o ga - lo can - tá fo - ra de ho - ra: É mu - iê dan - do o fo - ra, po - de crê

56 Dm G7 Dm G7

A - cau - ã, se can - tá per - to de ca - sa: é a - gou - ro é al - guém que vai mor - rê

60 Dm G7 Am A7 Eb Dm

São se - gre - dos que o ser - ta - ne - jo sa - be E não te - ve o pra - zê de a - pren - dê lê.

Imagem 54: notação e cifra da quarta e quinta estrofes de *Ouricuri*.

A melodia dessas duas estrofes tem como base o fraseado:

Imagem 55: notação do fraseado rítmico-melódico base da quarta e quinta estrofes de *Ouricuri*.

Esse motivo, que também é um dos elementos que caracteriza a ciclicidade da obra, é reiterado e transformado por meio de variações rítmicas e melódicas ao longo da quarta e da quinta estrofe. Vale ressaltar que a célula rítmica semicolcheia-colcheia-semicolcheia continua a ser enfatizada nesta parte da canção, contudo, dessa vez, a voz de João é registrada com maior destaque nas sílabas que marcam o ritmo do canto, diferentemente das estrofes anteriores em que ele cantava de forma mais contínua ou “ligada”.

Nas estrofes quatro e cinco da letra, há alguns dizeres da sabedoria popular que sugerem uma conexão entre causa e efeito. Dentre esses provérbios, há aqueles que fazem referência à observação do clima e dos ciclos naturais: o florescer da catingueira como indício de que vai chover e o voo das andorinhas como sinal de que o verão está próximo. Outro saber popular faz menção aos sinais da natureza: o canto do gavião que indica um período de estiagem, que é favorável à colheita. Porém, também existem dois presságios: quando o galo canta fora de hora, que é interpretado como um sinal de traição conjugal, e o canto do pássaro acauã próximo à casa, que é visto como um mau agouro e indica que alguém próximo está prestes a falecer. Embora muitos desses provérbios sejam considerados como “superstição” ou “crendice” por algumas pessoas, na obra em questão, eles são valorizados como habilidades e conhecimentos do homem sertanejo.

A métrica dos versos das duas últimas estrofes é regular e a rima ocorre entre os versos pares, conforme se pode observar no quadro abaixo:

ESTROFE 4	Ca/tin/guei/ra/ fu/lo/ra:/ vai/ cho/ver (10 sílabas poéticas) An/do/ri/nha/ vo/ou:/ vai/ ter/ ve/rão (10 sílabas poéticas) Ga/vi/ão/ se/ can/tar:/ é/ es/ti/a/(da), (10 sílabas poéticas) Vai/ ha/ver/ bo/a/ sa/fra/ no/ ser/tão (10 sílabas poéticas)
ESTROFE 5	Se/ o/ ga/lo/ can/tá/ fo/ra/ de/ ho/(ra): (10 sílabas poéticas) É/ mu/lher/ dan/do o/ fo/ra,/ po/de/ crer (10 sílabas poéticas) A/cau/ã,/ se/ can/tar/ per/to/ de/ ca/(sa): (10 sílabas poéticas) É/ a/gou/ro, é/ al/guém/ que/ vai/ mor/ rer (10 sílabas poéticas) São/ se/gre/dos/ que o/ ser/ta/ne/jo/ sa/(be) (10 sílabas poéticas) E/ não/ te/ve o/ pra/zer/ de a/pren/der/ ler (10 sílabas poéticas)

Quadro 25: quarta e quinta estrofes de *Ouricuri* escandidas.

Constata-se que os versos das duas estrofes possuem dez sílabas poéticas, a rima da quarta estrofe ocorre entre “verão”/“sertão” e a rima da quinta estrofe ocorre entre as palavras os verbos “crer”/“morrer”/“ler”.

Nessa parte da música, que é executada em ritmo de samba, o compositor inseriu locuções verbais que indicam uma ação que irá ocorrer em um tempo futuro (“vai chover”, “vai ter”, “vai haver” e “vai morrer”) e também uma locução verbal que indica uma ação que poderia

ter ocorrido em um tempo passado ou que está ocorrendo no presente (“aprender ler”).

Os dois últimos versos da quinta estrofe retomam a discussão sobre dois tipos de conhecimentos distintos: o “saber ler”, traduzido como o processo de ensino/aprendizado formal desenvolvido nas escolas, e o conhecimento empírico, prático ou experiencial do sertanejo. Esse é o tema central da canção. Para o eu lírico, ambos os tipos de conhecimento são importantes, entretanto, ele argumenta que a grande maioria dos habitantes do sertão não tiveram nem mesmo chance de ter acesso à educação formal. Apesar da situação, o sujeito sugere que a falta de oportunidades educacionais não significa falta de inteligência ou habilidade, tendo em vista que o sertanejo desenvolveu a capacidade de compreender a natureza e interpretar seus sinais, mesmo sem ter aprendido a ler.

Depois de entoar a quinta estrofe, João canta novamente os versos: “uricuri madurou, oi, é sinal que arapué já fez mel” em uma expressão muito parecida com a do início da gravação. Segue a notação do trecho do registro:

The image shows a musical score for the final part of the song 'Ouricuri'. It is written in treble clef with a key signature of one flat (Bb). The score starts at measure 68. The melody consists of eighth and quarter notes, with three triplet markings. The lyrics are: 'U - ri - cu - ri ma - du - rô, Oi, é si - nal que a - ra - pu - á já fez mel.' Above the staff, the following chords are indicated: G 7/B, Eb7(7M), A 7, and Dm6.

Imagem 56: notação do trecho final de *Ouricuri*.

Esse reforço do mote inicial é um dos aspectos que evidencia um caráter cíclico na canção. Dessa maneira, entende-se que a repetição do tema que serve de assunto para as duas primeiras estrofes se apresenta coerente com os paralelismos e as retomadas de ideias que ocorrem, tanto no nível poético quanto no musical, conforme foi discutido ao longo da análise. O texto (verbal e não-verbal) se prolonga no empilhamento de enunciados isonômicos e isotópicos, criando um adensamento ao longo da faixa, mas não necessariamente uma progressão. De fato, observa-se que a canção se organiza em uma estrutura circular, reiterando a significação poética e musical estabelecida na obra. A estética discográfica, com instrumentos timbres, estruturas harmônicas vindas do samba ou da bossa nova, divide assim um espaço com um timbre vocal de João do Vale, com uma temática poética e com aspectos formais de uma oralidade que se confunde entre o eu lírico e artista. Aliás, a letra replica ainda esse contraponto discografia-oralidade, urbano sertão, sudeste-nordeste, quando compara o letramento sertanejo com o letramento alfabético, quando se coloca como diálogo entre sertanejo e doutor.

A canção e seu contexto

Em uma de suas entrevistas, João do Vale disse que a letra de *Ouricuri* foi composta toda de uma vez, diferente de outras canções que ele demorava anos para terminar ou aquelas que ele nem chegava a concluir (PASCHOAL, 2000, p. 102).

Sobre a composição da referida canção, João do Vale comentou:

Uricuri é um coquinho que, quando está maduro, a abelha arapuá tira néctar [...] pra fazer mel. Então, eu ouvia muito... o pessoal dizia: – Olha, uricuri tá maduro, arapuá tem mel. Porque ela faz a casa dele muito alto e o pessoal só derriba o pé de pau quando o uricuri tá maduro porque sabe que na casa da abelha tem mel. E aí, eu, depois que estava já no Rio, lembrando dessas coisas, resolvi fazer essa música (SESC-SP, 2000).

Na citação, o compositor afirma ter criado a música com base em informações que lhe foram transmitidas oralmente nos tempos de sua infância ou adolescência, antes de chegar no Rio de Janeiro, provavelmente quando ainda morava em Pedreiras. Nesse sentido, as lembranças das falas de seus conterrâneos serviram de assunto para compor a canção.

Ouricuri, como já foi informado, foi registrada como uma parceria entre João do Vale e José Cândido (1927-2008). Segundo Paschoal (2000, p. 233-237), o cancionista alagoano também foi parceiro de João nas canções: *As morenas do grotão* (1955), *Pisa, Mulata* (1956), *Machucado* (1956), *Pé do Lajeiro (Onde a onça mora)* (1957), *Carcará* (1965), *Tira o coco*, *Bené* (1971) e *Sabiá* (1979).

Dentre as obras compostas pelos dois cancionistas, *Carcará* (1965) foi a que alcançou maior notoriedade. Inclusive, uma das frases presentes nessa música (“lá no sertão”), que também é utilizada em *Ouricuri* como forma de identificar o lugar do qual se fala, foi inserida como sinônimo de região Nordeste. Parece haver uma relação entre o “espaço sertão” retratado em *Ouricuri*, onde há períodos de seca, mas também períodos chuvosos, e o espaço descrito em *Carcará*, onde a ave de rapina (a “águia do sertão”) luta pela sobrevivência tanto durante o tempo da “roça queimada” quanto durante a “invernada”.

Também pode ser traçada uma intertextualidade entre *Ouricuri* e a canção *Catingueira fulorou* (1977), composta por Dominginhos e Anastácia. Ambas as músicas enfatizam a época de florada da catingueira como um prenúncio de coisas boas. Em *Ouricuri*, a floração da planta está associada ao início da temporada de chuvas, um fator crucial para o sucesso de uma plantação. Já em *Catingueira fulorou*, a florada é vista como um sinal de festividade, prosperidade, alegria e abundância.

Outra canção que dialoga com *Ouricuri* é *Acauã* (1952), de Zé Dantas e Luiz Gonzaga.

Nas duas obras, o canto da ave é considerado sinal de agouro e má sorte. Em *Ouricuri*, o canto do pássaro prenuncia a morte de alguém. E em *Acauã* (1947), o canto da ave tem o poder de chamar a calamitosa seca. Para que isso não ocorra, o eu lírico suplica à ave dizendo: “acauã, acauã. Teu canto é penoso e faz medo. Te cala, acauã, que é pra chuva voltar cedo”.

Através dos saberes populares presentes na canção *Ouricuri*, observa-se que João também quis contrapor dois tipos de saberes: 1- O escolar – das pessoas que “sabem ler” (potenciais “doutores”); e 2- O sertanejo e/ou popular – do indivíduo nascido no sertão que, apesar de “não saber ler”, conhece um “segredo” que se configura como outro tipo de sabedoria. Um conhecimento que torna o homem do sertão⁷⁹ “capaz de fazer de tudo”, até mesmo de se prevenir para o que pode vir a acontecer. Entretanto, apesar de enaltecer a sabedoria do sertanejo, não existe na canção discurso de aversão ou repúdio à educação formal. Ao invés disso, ele trata o aprendizado da leitura como um “prazer”, algo importante que pode levar alguém a se tornar “doutô”.

O compositor abordou o tema da educação em várias de suas músicas, incluindo a composição *Minha história* (1965), em parceria com Raymundo Evangelista, obra que também foi analisada nesta tese. Em *Minha história*, o eu lírico relata sua expulsão/afastamento da escola e a tristeza em não poder estudar. Fala também da trajetória de seus amigos que se tornaram “doutores” através dos estudos, de sua própria carreira como criador de baiões e dos colegas que nem tiveram a oportunidade de estudar e nem se tornaram compositores. Apesar de ter sido excluído da escola, João do Vale não explicitou, na canção em questão, sentimentos de rancor em relação à educação formal. Pelo contrário, nas obras em que abordou o tema, ele sempre enfatizou o valor e a importância de estudar e de saber ler.

Uma das características mais notáveis na construção da identidade nordestina de João do Vale é exatamente a valorização tanto da educação escolar quanto da sabedoria popular caracterizada pela tradição oral. Nas canções que tratam do tema, João do Vale exalta a educação escolar como um meio de ascensão social e de tornar-se um “doutô”, enquanto reconhece e enaltece a cultura popular como outra maneira importante de compreender e conhecer o mundo. Essa abordagem reflete a visão equilibrada de João do Vale sobre a educação e a cultura popular, mostrando que ambas têm um papel significativo na construção da identidade nordestina.

Fica evidente que em *Ouricuri* João do Vale buscou estabelecer uma relação intimista e

⁷⁹ Cabe mencionar aqui que a imagem do sertanejo aludido por João do Vale é bastante semelhante ao personagem Arnaldo, da obra “O sertanejo”, de José de Alencar (1975).

eufórica entre o homem sertanejo e a natureza, retratando-o como alguém que é capaz de realizar qualquer coisa, inclusive de antecipar-se aos acontecimentos simplesmente observando os sinais ou fenômenos naturais. De certa maneira, a música de João do Vale perpassa um imaginário nordestino ligado ao sertão, à terra, mas aqui não se trata de um sertão distante e miserável: sua comparação com a cidade não pressupõe exclusividade entre os dois polos (um letramento alfabético fazendo parte do horizonte possível do eu lírico), o meio ambiente tem também mel e chuva a granel, sonoridades da oralidade e de uma discografia moderna dividem espaço.

Ainda pode ser levantada outra questão sobre a música *Ouricuri* no que diz respeito às diferenças entre a versão gravada por João do Vale (1965) e o primeiro registro da canção, interpretado por Marinês (1957). Segue a notação da primeira estrofe da versão de Marinês:

Cm

D7 G7 Cm

U - ri - cu - ri ma - du - rô Oi! é si - ná que a - ra - pu - á já fez mel

8

D7 G7 Cm

Ca - tin - guei - ra fu - lo - rou, lá no ser - tão, Vai ca - ir chu - va à gra - nel

Imagem 57: notação da primeira estrofe de *Ouricuri* na versão de Marinês

Nas primeiras estrofes da versão de *Ouricuri* gravada pela “rainha do xaxado”, não consta a célula rítmica que foi representada aqui como semicolcheia-colcheia-semicolcheia, presente na versão de João do Vale. Além disso, a harmonia da sua versão apresenta diferenças significativas. O modo melódico utilizado também é o Dó menor dórico, que se caracteriza pela presença da sexta maior. Entretanto, o quarto grau do modo é aumentado. Esses intervalos (sexta maior e quarta aumentada em relação à nota fundamental da escala da melodia) são os que sugerem, no contexto da canção, uma sonoridade que se tornou típica da chamada música nordestina.

Segue a notação da quarta estrofe da versão de Marinês:

F G7

Ca - tin - guei - ra: fu - lo - ra vai cho - ver. An - do - ri - nha vo - ou: vai ter ve - rão.

5 Cm A♭ G7

Ga - vi - ão se can - tar: é - es ti - a - da, vai ha - ver bo - a sa - fra no ser - tã o.

Imagem 58: notação da quarta estrofe de *Ouricuri* na versão de Marinês.

Na estrofe em questão, as síncopes se tornam mais perceptíveis, apesar das discrepâncias no ritmo dos instrumentos e da harmonia utilizada, comparando essa versão com a de João do Vale. É importante ressaltar ainda que a versão do cancionista maranhense foi acompanhada por violão, contrabaixo acústico e bateria acústica, enquanto que o arranjo de Marinês contou com a sonoridade de um grupo regional.

Nesse sentido, a sonoridade da versão de João destoa do que é comum em uma música considerada nordestina. Em vez do tradicional baião, João optou pela toada e pelo samba, inserindo células rítmicas sincopadas até mesmo na sua interpretação da melodia. Além disso, em vez dos instrumentos que se tornaram típicos da música sertaneja de sua época, como sanfona, zabumba e triângulo, foram utilizados violão, contrabaixo e bateria, promovendo um diálogo poético e musical entre a sua construção nordestina e os gêneros MPB e bossa nova.

Ouricuri tem como base alguns ditados da sabedoria popular sertaneja, a partir dos quais o compositor sugere que o conhecimento do sertanejo, demonstrado através da habilidade de interpretar sinais da natureza e prever eventos futuros, é tão valioso quanto o prazer de saber ler, algo que, na fala do eu lírico, é negado à maioria dos habitantes do sertão.

Nesse sentido, assim como *Carcará*, *Ouricuri* pode ser compreendida sob o prisma do engajamento e/ou da crítica social, já que sua letra também problematiza o lugar dos saberes tradicionais em relação ao conhecimento escolarizado. Em *Ouricuri*, é abordado o tema do analfabetismo ainda presente em várias regiões do país. Porém, o compositor também defende a importância dos saberes tradicionais, que não devem ser subestimados e considerados como indicativos de subdesenvolvimento humano.

Por sua vez, ao construir uma imagem do sertão e do sertanejo, entendida aqui como sinônimo da criação de um Nordeste e de um nordestino, João do Vale não se limita a evocar um sentimento nostálgico de retorno ao passado. Ele não se ressentido e nem se revolta, apenas revela alguns dos “segredos do sertanejo” e, de maneira complementar, promove uma valorização do saber popular sem desmerecer o ensino formalizado.

4.5 Discurso cancional de João do Vale X Ideário hegemônico nordestino

Neste tópico, serão revisitados alguns dos principais pontos discutidos anteriormente com o objetivo de comparar certos elementos das canções de João do Vale com aspectos específicos da construção imagético-discursiva dominante acerca do Nordeste brasileiro.

Conforme observado, as formas de ver e de falar sobre o Nordeste não se reduzem a uma única narrativa, as produções (intelectuais, acadêmicas, jornalísticas, artísticas, literárias, cancionais, cinematográficas) que versam acerca da região são diversas e plurais. A criação de imagens e discursos nordestinos/nordestinizantes dificilmente refletiriam a realidade de todos os nove estados que compõem o território, principalmente por conta das suas diferenças geográficas, climáticas, históricas, culturais, econômicas. Na maioria das vezes, essas construções representam situações isoladas ou aspectos específicos que, ao longo do século XX, passaram a ser associadas à região de forma simplista, estereotipada, depreciativa, negativa e generalizada, tanto por nordestinos quanto por não-nordestinos.

E foi por conta dessas visibilidades/dizibilidades que o Nordeste passou a ser relacionado com temas como a seca, fome, miséria, migração, ignorância, analfabetismo, fanatismo religioso, violência, coronelismo, cangaço, assuntos que até os dias de hoje persistem no imaginário brasileiro como se remetessem à realidade nordestina como um todo.

Não estou negando que essas questões ou problemas tenham existido (ou ainda existam) em alguma parte da região. O que quero dizer é que estes aspectos não são exclusivos do Nordeste. Na verdade, muitos desses problemas afetam o país como um todo. Entretanto, a ideia de um “Nordeste região problema” ainda parece ecoar na mente de alguns indivíduos, como se a região (e seus habitantes) fosse(m) extremamente dependente(s) e estivesse(m) constantemente a pedir ajuda dos estados (e das pessoas) que fazem parte do “Sul”.

É importante destacar que nem todos os temas supracitados foram abordados nas canções de João do Vale. Além disso, o foco de análise deste trabalho de pesquisa se concentrou em apenas quatro canções, ampliando a discussão para outras faixas do álbum “O poeta do povo” (1965), quando necessário.

Neste ponto, é importante lembrar algumas proposições de Albuquerque Jr. O historiador argumenta que as produções culturais de artistas nordestinos auxiliaram na construção de dois tipos de discursos sobre o Nordeste: O primeiro, baseado principalmente nas formulações de Gilberto Freyre, criou uma visão de Nordeste fundada “na saudade e na tradição” (ALBUQUERQUE Jr., 2011, p. 78), e o segundo que, influenciado pelo pensamento marxista e por obras como “O outro Nordeste”, de Djacir Menezes (1937), e “Geografia da

Fome”, de Josué de Castro (1946), buscou forjar “um Nordeste construído como espaço das utopias, como lugar do sonho com um novo amanhã, como território da revolta contra a miséria e as injustiças” (ALBUQUERQUE Jr., 2011, p. 207).

Um dos maiores problemas que vejo na formulação de Albuquerque Jr. (2011), é que ele põe em evidência apenas os aspectos negativos da invenção do Nordeste, relegando a um segundo plano a construção de uma identidade que é capaz de reforçar laços de pertencimento, criar comunidades imaginárias, dar coesão social e sentido à vivência de um povo.

Além disso, Durval Muniz promove uma generalização de linguagens e autores que não deveriam ser tratados a partir dos mesmos parâmetros ou regras. Determinados autores que ele cita não se coadunam bem ao seu escopo de pesquisa. Glauber Rocha, por exemplo, criou uma espécie de polifonia cultural, colocando em seus filmes diferentes vozes em tensão. Vozes estas apresentadas com igual valor: a cultura popular nordestina, a tradição europeia, a música popular urbana, as culturas de matrizes africanas. Seus filmes se pautam na ideia de síntese antropofágica e fogem do estereótipo, pois o cineasta problematiza a noção de um Nordeste puro e autêntico.

Ao que tudo indica, parece que Albuquerque Jr., no livro “A invenção do Nordeste e outras artes”, não menciona João do Vale por razão de que o discurso do cancionista maranhense não se enquadra nas expectativas convencionalmente associadas a um compositor “nordestino”.

Pode parecer óbvia uma conexão das músicas de João do Vale com o Nordeste “território da revolta” mencionado pelo historiador paraibano, porém, a questão é mais complexa do que parece. Partindo das análises das canções *Minha história*, *Pisa na fulô*, *A voz do povo* e *Ouricuri*, foi possível observar que João do Vale desempenhou um papel importante na construção de uma visão do Nordeste que foge de algumas pretensas “constatações” ou “verdades”. Nessas obras, João cria um vínculo identitário com a região Nordeste, através de um estilo poético-musical que, para além da estética da chamada música nordestina, dialogou com a MPB, bossa nova, samba (da tradição fonográfica) e canção engajada.

As obras analisadas apontam para a transitividade direta do compositor. Nelas, o eu lírico fala em primeira pessoa, como se fosse o próprio João do Vale a simular um diálogo ou a contar um caso, na busca por forjar um presente enunciativo. No geral, João canta em intensidade meio-forte ou forte, sem vibrato e sem ornamentos vocais. Todas as obras foram compostas com base em uma linguagem coloquial/oral. O cancionista utiliza palavras e expressões próprias de seu jeito de falar ou de coisas que eram familiares a ele. Na maior parte das canções, a métrica é irregular e a rima ocorre preponderantemente nos versos pares, com

exceção da canção *Ouricuri*, na qual há a presença da métrica regular e da rima alternada em algumas estrofes. Todas as canções foram compostas em tom menor, com uma modalização dórica. Além disso, o violão ocupa lugar de destaque na sonoridade das quatro canções, tanto no que diz respeito à harmonia quanto às levadas de acompanhamento, sendo um dos elementos que permite e/ou possibilita o diálogo do feito composicional de João do Vale com os outros gêneros musicais citados anteriormente.

Com o intuito de tornar a abordagem mais clara e didática, reiterarei alguns dos elementos das análises cancionais.

Minha história é uma canção narrativa autobiográfica que aborda assuntos pertinentes à trajetória de João do Vale. O arranjo da versão analisada não se limitou à utilização de sanfona, zabumba e triângulo. Apesar de apresentar características rítmicas da toada e do baião, com melodia composta em tom menor e uma modalização dórica, a canção foi acompanhada por violão, contrabaixo acústico e bateria acústica, com uma harmonia dissonante incomum no universo da música “nordestina”. Por outro lado, a forma poética da obra se aproxima da estética dos poetas e cantadores populares e da literatura de cordel.

De forma implícita, a composição fala do percurso de um retirante nordestino, mas sem tom saudosista ou lamurioso. Ela se pauta na dicotomia “quem-estudou” X “quem-não-estudou”, sendo que seu assunto principal gira em torno do valor da educação formal. Na obra, a escola é referenciada como o meio por excelência para se alcançar prestígio e ascensão social, e o sertão representa o lugar onde vivem três tipos de sujeitos: 1- O que estudou e se formou tornando-se “doutor”, 2- O que não estudou mas se destacou como compositor e 3- O que não teve oportunidade de estudar e nem conseguiu se tornar compositor.

A música retrata os nordestinos sem os estereótipos de preguiça, ignorância ou deficiência de capacidade intelectual. A falta de acesso à educação não ocorreu por causa de características biológicas ou “naturais” dos nordestinos, mas sim por conta do descaso, preconceito, desrespeito e da desigualdade presente na estrutura política e social brasileira. Tanto que, na canção, quando oferecidas oportunidades de estudo, os sujeitos sertanejos se dedicam e conseguem se tornar “doutores”. Além disso, mesmo aqueles que não tiveram acesso à educação formal, também podem alcançar prestígio e sucesso, ao se destacar pela arte.

Como já foi mencionado anteriormente, outras duas músicas do álbum “O poeta do povo” (1965), também enfatizam a valorização da educação formal por parte do compositor: *O jangadeiro* e *Ouricuri* (*Segredos do sertanejo*).

A canção *O jangadeiro* conta a história de um sujeito que arrisca a vida trabalhando no mar para proporcionar a educação ao filho, acreditando que através do aprendizado escolar ele

poderá ter um futuro melhor.

Aproveitando a temática educação, adiantarei a discussão em torno da canção *Ouricuri* (*Segredos do sertanejo*). Diferente de *Minha história*, em *Ouricuri* é estabelecida uma dicotomia entre o “saber escolarizado” e o “saber sertanejo”. A canção foi gravada nos “ritmos” de xote e samba, acompanhada por violão, contrabaixo acústico e bateria acústica. Na obra, o sertão é descrito como um espaço onde poucas pessoas podem ter acesso à educação formal. Mas este sertão não é um espaço seco e miserável, mas sim um lugar rico em recursos, com chuvas abundantes e onde podem ser realizadas boas safras.

Não é percebida estereotipia do sujeito nordestino na obra. Além disso, a música não expressa sentimentos de saudade ou revolta. Contudo, ela pode ser interpretada como uma crítica à falta de acesso à educação por parte do povo sertanejo/brasileiro. Por conta dessa situação, que não acontece por acaso, mas sim devido à ação ou omissão de determinados agentes sociais e políticos, o sertanejo desenvolveu um outro tipo de conhecimento que o permite prever e se antecipar a eventos futuros. Na música, o saber sertanejo não é superior ou inferior ao conhecimento escolar. Ele é apenas diferente no conteúdo e igualmente importante no que tange à sua relevância para a vida das pessoas. No entanto, um tipo de conhecimento não exclui o outro, e é possível aprender ambos.

Dentre as canções elencadas para o presente estudo, *Pisa na fulô* é a que mais se aproxima da estética forrozeira de Luiz Gonzaga, sendo uma das obras mais difundidas de João do Vale, juntamente com *Carcará*. A versão analisada foi gravada como um xote, acompanhada por um regional, mas a sanfona, instrumento principal do estilo gonzagueano, é ouvida apenas na primeira parte do solo introdutório.

Pisa na fulô apresenta uma conotação maliciosa, jocosa e de duplo sentido, em um feitiço composicional que foi adotado por vários outros artistas nordestinos, como Genival Lacerda e Clemilda. O próprio título da canção de João do Vale pode ser interpretado de duas maneiras: 1- Como uma música ou dança e 2- Como a prática sexual.

Na canção, o eu lírico simula um presente enunciativo, apesar de falar de uma festa que ocorreu em um passado recente, na Rua da Golada, em Pedreiras-MA. A atmosfera do evento é de celebração e alegria, sem menção à seca, pobreza ou tristeza. O eu lírico simplesmente narra algumas das situações que ocorreram na festa em que esteve presente, sem focar na ideia de saudade e sem fazer referência a um passado “tradicional”.

Em suma, a música “fala do pisa na fulô” ao mesmo tempo em que “é um pisa na fulô”. Ainda que o compositor inicialmente não tenha tido essa ambição, *Pisa na fulô* se tornou uma das marcas identitárias da região Nordeste. Dois exemplos emblemáticos da identificação da

canção com a referida região são o “Barcelona Forró Festival Pisa na Fulô” e o “Bloco Pisa na Fulô” de Belo Horizonte-MG.

Por sua vez, *A voz do povo* foi gravada como um samba (“meio baião”), com o acompanhamento do violão, do contrabaixo acústico e da bateria acústica, instrumentos que estão presentes na maioria dos arranjos das canções do LP “O poeta do povo” (1965). Ela é uma das obras de crítica social que se identifica com o título do álbum.

Embora apresente uma narrativa específica, ao contar a história de um trabalhador que tem seu nome incluído na lista de demissões após solicitar um aumento de salário, *A voz do povo* pode ser interpretada como uma mensagem de resistência e luta contra o regime militar, especialmente se for considerado o contexto da época de lançamento do álbum no qual a música está incluída. Outro aspecto muito importante da obra é a poeticidade com que foi composta a sua segunda estrofe. A ideia da fragilidade da flor e da perenidade do seu perfume que fica pairando no ar atribuíram um valor estético singular à canção.

Na visão adotada nesta tese, para muito além da ideia de que se trata de uma obra que auxilia na construção de um “Nordeste território da revolta”, vejo que João do Vale constrói um sujeito-trabalhador resistente, combativo e persistente que não se cala diante das injustiças, mesmo diante de uma possível demissão. Nessa canção, João não parece criar somente um personagem nordestino. Observa-se a sua própria atuação enquanto representante ou porta-voz dos anseios de um povo brasileiro, e também de um povo nordestino, que deve ser consciente e politizado, capaz de lutar pelos seus interesses, desde que esses interesses não estejam pautados no desejo ou na ideia de oprimir o seu semelhante.

Após serem considerados todos os aspectos discutidos em relação às canções analisadas nesta tese, um deles se destaca como especialmente significativo: a presença do corpo e da voz do próprio João do Vale durante o registro fonográfico. Sua interpretação, manifestada através de sua dicção e gestos, delineia uma forma única de tornar audível/visível um Nordeste “molhado” e um povo que, apesar das adversidades, luta e resistente. Neste sentido, não é por acaso que a memória de seu legado perdura no discurso e na mente daqueles que defendem a ideia da existência de uma cultura nordestina.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No primeiro capítulo desta tese, realizei um levantamento de obras que contribuíram para estabelecer uma conexão entre as concepções de sertão e sertanejo com as noções de Nordeste e nordestino. Com base nas ideias de Albuquerque Jr. (2019), discuti a ideia de que teria havido um “rpto do sertão” pela produção literária e musical regional. Para validar essa premissa, conduzi uma breve análise do romance “O sertanejo” (1875), de José de Alencar, e da canção *Luar do sertão* (1914), de Catullo da Paixão Cearense e João Pernambuco, consideradas obras pioneiras e de grande importância em suas respectivas expressões artísticas: literatura e música.

No romance de José de Alencar, publicado em 1875, muito antes da divisão regional brasileira, já se tornam visíveis vários símbolos, personagens e estereótipos que posteriormente serão encontrados em outras produções relacionadas ao espaço sertanejo/nordestino. Por sua vez, a canção de Catullo evoca e formula imagens de um contexto específico de contemplação, expressando um sentimento nostálgico e afetivo que permeia a relação íntima entre o homem sertanejo e os fenômenos naturais. Embora haja diferenças nos discursos presentes nessas obras, ambas exaltam entusiasticamente a conexão entre o homem e a natureza de sua terra natal.

Ainda no primeiro capítulo, dediquei uma seção à discussão do conceito de “invenção do Nordeste” proposto por Albuquerque Jr. (2011), abordando os pontos centrais de sua formulação teórica. Especificamente, destaquei a afirmação de que a construção imagética e discursiva da região Nordeste teve como um de seus principais motivos a perda de prestígio da elite agrária do Norte/Nordeste, que era vista como representante do passado e da tradição. Essa elite era contrastada com a elite cafeeira do Sul/Sudeste, especialmente a paulista, que, naquela conjuntura, simbolizava o futuro e a modernidade.

Porém, é importante dizer que não são somente os aspectos políticos, históricos, sociais e econômicos que exercem influência nas produções culturais e artísticas. Há vários outros fatores de ordem estética e afetiva que influenciaram artistas e intelectuais que se preocupavam na construção de um ideário regional e nacional.

Além disso, levantei a hipótese de que a obra de João do Vale não se encaixaria nas categorias de “saudade” e “revolta”, desenvolvidas por Albuquerque Jr., assunto que seria melhor esclarecido no capítulo quatro, dedicado às análises das canções.

Apresentei algumas das várias propostas de divisão do Brasil em regiões, destacando que a organização espacial do território brasileiro nunca se baseou apenas em aspectos físicos ou “naturais”, conforme observado em vários textos, discursos e documentos oficiais. Nessa

perspectiva, ressaltei que a instituição das regiões foi amplamente influenciada por agentes sociais específicos que a estabeleceram de forma arbitrária, levando em consideração aspectos políticos, sociais, históricos e econômicos.

Com base nos escritos de Garcia (2017) e Freyre (2013), foi levantada a possibilidade de considerar o Nordeste como uma região multifacetada e plural. No entanto, mesmo esses estudiosos sugeriram a ideia de um “Nordeste região problema” em suas abordagens, destacando questões como a seca e a pobreza, além de outros aspectos frequentemente associados à região nordestina.

No segundo capítulo, dediquei-me a discorrer sobre a biografia de João do Vale, buscando compreender sua trajetória e a ressonância de suas obras na chamada música nordestina e na música brasileira. Apresentei alguns dos principais acontecimentos da trajetória de João do Vale na cena carioca, destacando fatores que influenciaram suas decisões, como suas apresentações no Zicartola, sua aproximação com ativistas, pensadores e articuladores de esquerda, membros do CPC e da UNE, além de sua participação no “Show Opinião”.

Também refleti sobre seu estilo de composição, procurando delinear aspectos que serviriam como base para as análises das canções. Observou-se que suas músicas estabelecem um diálogo ou hibridismo entre a música considerada “nordestina”, os padrões da incipiente indústria fonográfica e gêneros musicais como MPB, bossa nova, samba e canção engajada.

Discuti os acontecimentos que ocorreram após o Golpe Militar de 1964 e que tiveram impacto na carreira de João do Vale, incluindo a censura que passou a considerar suas músicas como “protesto”, a repressão e a constante sensação de medo, evidenciada por sua prisão e seu exílio em Pedreiras. Falei também da nova temporada do “Show Opinião” e de sua participação no “Projeto Pixinguinha”, entre outros. Também comentei sobre o legado deixado pelo compositor, seu reconhecimento regional e nacional, as honrarias que recebeu em vida e após sua morte, bem como os monumentos e eventos criados em sua homenagem.

Em seguida, fiz uma análise geral do álbum “O poeta do povo” (1965), examinando suas nuances e significados, e realizei uma análise das quatro canções selecionadas para este estudo (*Minha história*, *Pisa na fulô*, *A voz do povo* e *Ouricuri*), aprofundando-me em suas letras, melodias e interpretações.

Por fim, busquei comparar o discurso poético-musical de João do Vale com as construções imagético-discursivas hegemônicas que cercam a região Nordeste. Essa análise comparativa permitiu vislumbrar as nuances e singularidades presentes na obra do compositor em contraponto às representações dominantes. Percebi que o compositor não exalta estereótipos da região e de seus habitantes. Em vez disso, por meio de suas canções, ele enaltece, fala de

dentro, sente-se pertencente a um certo “povo sertanejo” e a um “povo trabalhador” brasileiro do qual fala e do qual afirma ser “voz” por meio de imagens e discursos.

Em termos metodológicos, as análises cancionais foram realizadas com base na descrição empírica dos aspectos sonoros, poéticos e interpretativos, levando em conta a trajetória de João do Vale e o contexto de produção, circulação e recepção das obras para, depois disso, estabelecer um diálogo entre as canções, textos e outras formas de produção audiovisuais relacionadas com as composições.

Acredito que um dos principais pontos fortes dessa tese reside principalmente no fato de que ela desenvolve uma análise construída a partir da própria obra, evitando se apoiar em categorias pré-concebidas. Além disso, é importante ressaltar que, ao destacar a trajetória e a obra de um cancionista como João do Vale, espera-se que essa abordagem inspire outros pesquisadores a realizar estudos dentro do campo da música popular.

Na busca por responder as questões desta pesquisa, considero que João do Vale, em sua jornada de construção de uma visão sobre o Nordeste e o sujeito nordestino, aborda temas frequentemente associados à região, mas também abre caminho para novos horizontes de expectativas. O compositor foi um exemplo de cancionista engajado, resistente e combativo, um cidadão consciente de seu papel individual/social dentro de uma cena artística e musical de sua época. Ele assumiu com orgulho o título de “poeta do povo”. Ele se via como parte integrante da parcela social à qual denominava “povo” e assumiu o propósito de se tornar um representante ou porta-voz dos anseios e demandas de um determinado grupo de pessoas.

A expressão “Poeta do povo” inspirou o nome do primeiro e único álbum solo de João do Vale. No seu entendimento de “povo”, ele se identificou com sujeitos pobres e trabalhadores, com a lavadeira e com o lavrador sertanejo, com pessoas “escravizadas”, marginalizadas, excluídas, subalternizadas pelo sistema social brasileiro que, segundo Carvalho (2021, p. 19), detém de uma estrutura “racista, machista, homofóbica, transfóbica, classista”.

Através de suas músicas, João do Vale cria um ambiente sertanejo/nordestino multifacetado e cheio de contrastes. Uma região que ele deixou não por causa da seca ou para tocar baião, mas sim devido às dificuldades, o preconceito, a falta de oportunidades e a situação de desigualdade social que enfrentava. Um território onde o baião, xote, toada, samba dialogam com a MPB, bossa nova, canção engajada e rock rural. Um lugar de celebrações e alegrias, mas também de tristeza e morte. Um ambiente que enfrenta a seca, mas também tem épocas de boa safra. Um lugar com pessoas sem acesso à educação, mas também com pessoas que conseguem obter um diploma. Um lugar onde o conhecimento escolar e o conhecimento sertanejo coexistem. Uma terra que abriga personagens como Zezim, Romão, Seu moço, “doutô”, Seu

Serafim, Dió, vovó, vovô, “menina que nem tinha doze anos” e “seu par”. Um lugar onde sua mãe (Dona Leovegilda) enfrentou a pobreza e lutou para fornecer educação aos seus filhos. O mesmo lugar para onde ele voltou triunfante como compositor de baiões. E, por fim, uma região onde há pessoas que resistem, que não aceitam ser subjugadas, que protestam e lutam por aquilo que acreditam ser justo.

A importância da obra e da presença marcante do artista maranhense não ficaram no passado. Suas canções ainda ecoam como um grito combativo contra as mazelas e injustiças do homem contra o homem. Poucas são as pessoas que não conhecem ou não ouviram falar nas canções *Carcará* e *Pisa na fulô*. Raros são os artistas que reivindicam uma diacricidade regional nordestina que não incluem alguma de suas músicas em seus repertórios.

Refletir sobre João do Vale, sua obra e trajetória, é ponderar sobre a vida, produção e expressão de um artista de talento raro. Um homem que compôs obras em defesa de um povo brasileiro marginalizado, esquecido e injustiçado, mas, ao mesmo tempo, corajoso, resistente e lutador. É uma oportunidade para pensar e discutir sobre um compositor de grande sensibilidade que contribuiu para a construção de um legado capaz de moldar uma identidade nordestina, um jeito de ser nordestino. É oportunidade de refletir sobre “quem-estou/estamos-sendo” e “quem-quero/queremos-ser” enquanto nordestino(s), brasileiro(s) e, enfim, enquanto ser(es) humano(s).

REFERÊNCIAS

- ABRANTES, Vera Lucia Cortes. **O IBGE e a formação da nacionalidade**: território, memória e identidade em construção. In_ Anais da ANPUH XXIV SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA. 2007. Disponível em: www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/anpuhnacional/S.24/ANPUH.S24.0894.pdf. Acesso dia 21/10/2021)
- ABRIL CULTURAL. **História da música popular brasileira**: Grandes Compositores - João do Vale. São Paulo: Abril Cultural, 1983.
- ALENCAR, José de. **O Sertanejo**. 3ª edição. Martin Claret, [1875] 2013.
- ABRIL CULTURAL. **Nova história da música popular brasileira**. 2. edição. São Paulo: Abril Cultural, 1977.
- ALBUQUERQUE Jr., Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. 5. ed. São Paulo: Cortez, 2011 [1999].
- ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz. **O rapto do sertão**: a captura do conceito de sertão pelo discurso regionalista nordestino. Revista Observatório Itaú Cultural - N. 25. **Sertões**: Imaginários, memórias e políticas. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. p. 21-33.
- ALBUQUERQUE Jr., Durval Muniz de. **Juliette ressuscita Mané Xiquexique**, personagem criado por um cearense contra Jeca Tatu. Diário do Nordeste (on-line), 2021. Disponível em: <https://diariodonordeste.verdesmares.com.br/opiniao/colunistas/durval-muniz-de-albuquerque-jr/juliette-ressuscita-mane-xiquexique-1.3084246>. Acesso em 10 de jan. de 2022.
- ALBUQUERQUE Jr., Durval Muniz de. **Sertões**: imaginários, memórias e políticas. Itaú Cultural: Vídeo postado no dia 07 de maio, de 2020. Disponível em: www.youtube.com/watch?v=kjauuxNYAVA. Acesso dia 24 de jan. de 2022.
- ALVES, Elder P. Maia. **A sociologia de um gênero**: o Baião. Maceió: Iphan-AL, 2016.
- ANTÔNIO, João. **A poesia de João nasce do canto**. Jornal do Brasil, do dia 17 de jun. de 1965.
- ARAÚJO, Humberto Hermenegildo de. **A tradição do regionalismo na literatura brasileira**: do pitoresco à realização inventiva. Revista Letras, Curitiba, N. 74, P. 119-132, Jan./Abr. 2008. EDITORA UFPR.
- ATLAS NACIONAL DO BRASIL. Rio de Janeiro: IBGE, 1966.
- BARRETO, Mariana. **A trajetória de João do Vale e os lugares de sua produção musical no mercado fonográfico brasileiro**. ArtCultura, 14(24), 2013. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/22118>. Acesso em 05 de out. de 2022.
- BARRÊTO, Samuel de Sá. **A Rua da Golada e sua identidade**: causos e crônicas. São Luís: Edições SECMA, 2009.

BERNARDES, Denis de Mendonça. **Notas sobre a formação social do Nordeste**. Lua Nova, São Paulo, 71: 41-79, 2007. Disponível em: scielo.br/j/ln/a/sqrVzP6vcvNqvzr4frCnKnC/?format=pdf&lang=pt. Acesso em 17 de nov. de 2022.

BRAGA, Ludmila Portela Gondim. **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. 2019. Disponível em: repositorio.unb.br/bitstream/10482/35560/1/2019_LudmilaPortelaGondimBraga.pdf. Acesso em 17 de nov. de 2022.

CABRAL, Sérgio. **Música Popular Brasileira**. Diário Carioca, 16 dez. 1964.

CABRAL, Sérgio. **Nara Leão**, uma biografia. 2.ed. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 2001.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária**. São Paulo: Ed. Nacional, 1967.

CANDIDO, Antonio. **O romantismo no Brasil**. São Paulo: Humanitas / FFLCH / SP, 2004.

CARVALHO, Delgado de (1925). **Uma concepção fundamental da geografia moderna: a “Região Natural”**. Boletim Geográfico, vol. 2, no. 13. 1944. p. 9-17.

CARVALHO, Mariana Marina Santos de. **Performances da branquitude - o quê é que a baiana tem feito no Axé?** Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Música da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, 2021. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/44496>. Acesso em 02 de jun. de 2023.

CASCUDO, Luís Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. São Paulo: Global, 2012.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. **O modelo e o exemplo: dois modos de mudar o mundo**. Ciclo UFMG, 90: Desafios Contemporâneos. Conferência Ministrada na UFMG em 9 de out. de 2017. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_Pfe54pj1wU. Acesso em 20 de jan. de 2022.

CEARENSE, Catullo da Paixão & PERNAMBUCO, João. **Cabocla de Caxangá**. Interpretação: Eduardo das Neves e companheiros. Rio de Janeiro: Casa Edson (78rpm), 1913. Disponível em: www.youtube.com/watch?v=YqNuU4hl71Y. Acesso em 01 de mar. de 2023.

CHANAN, Michael. **Repeated takes: a short history of recording and its effects on music**. London & New York. Verso, 1995.

COELHO, Maria Célia Nunes. A CVRD e a (re)estruturação do espaço geográfico na área de Carajás (Pará). In: CASTRO, Iná Elias de; GOMES, Paulo César da Costa; CORRÊA, Roberto Lobato (Org.). **Brasil: questões atuais de reorganização do território**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1996.

CONSELHO NACIONAL DE GEOGRAFIA (Brasil). Resolução n. 72, de 14 de julho de 1941. Fixa o quadro de divisão regional do Brasil, para fins práticos, promove a sua adoção pela estatística brasileira e dá outras providências. **Revista Brasileira de Geografia**, Rio de Janeiro: IBGE, v. 4, n. 1, p. 217-218, jan./mar. 1942a. Disponível em: < <http://biblioteca.ibge.gov.br/index.php/biblioteca-catalogo?view=detalhes&id=7115>>. Acesso em: maio 2017.

CONSELHO NACIONAL DE GEOGRAFIA (CNG-Brasil). Resolução n. 77, de 17 de julho de 1941. Estabelece as normas a que deverá obedecer a divisão regional das unidades federadas brasileiras, para fins práticos, propõe um quadro básico de divisão e dá outras providências. **Revista Brasileira de Geografia**, Rio de Janeiro: IBGE, v. 4, n. 1, p. 221-239, jan./mar. 1942b. Disponível em: biblioteca.ibge.gov.br/index.php/biblioteca-catalogo?view=detalhes&id=7115. Acesso em 17 de nov. de 2022.

CONTEL, Fabio Betioli. **As divisões regionais do IBGE no século XX (1942, 1970 e 1990)**. Terra Brasilis (Nova Série) [Online], 3 | 2014. Disponível em: journals.openedition.org/terrabrasilis/990. Acesso em 17 de nov. de 2022.

COSTA, Armando; FILHO, Oduvaldo Vianna; PONTES, Paulo. **Opinião**. Rio de Janeiro. Edições do Val, 1965.

COSTA, Haroldo. **Catullo da Paixão: vida e obra**. Rio de Janeiro: ND Comunicação, 2009.

COSTA, José Ribamar Neres. **A variante regionalista como recurso estético-estilístico de Catulo da Paixão Cearense**. Artigo apresentado no III Seminário Linguagem e Identidades: múltiplos olhares. UFMA, 2011. Disponível em: <https://www.yumpu.com/pt/document/view/12792587/a-variante-regionalista-como-recurso-estetico-estilistico-de-catulo-da->. Acesso em 12 de nov. de 2022.

CUNHA, Euclides da. **Os sertões** (edição crítica). São Paulo: Editora Brasiliense S.A., 1985 [1902].

DAMAZO, Francisco Antonio Ferreira Tito. **O Canto do povo de um lugar: uma leitura das canções de João do Vale**. Tese (doutorado) – Universidade Estadual Paulista. Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas. São José do Rio Preto: [s.n.], 2004. Disponível em: repositorio.unesp.br/handle/11449/103708. Acesso em 17 de nov. de 2022.

DE MARCHI, Leonardo. **A Angústia do Formato: uma História dos Formatos Fonográficos**. E-Compós (Brasília), Internet, v. 2, p. 1-19, 2005. Disponível em: e-compos.org.br/e-compos/article/view/29. Acesso dia 18 de nov. de 2022.

DIAS, Carlos Ernest. **Villa-Lobos, Antônio Carlos Jobim e Edu Lobo: trilhas de uma moderna brasilidade musical**. Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Música da UFMG, 2017. Disponível em: repositorio.ufmg.br/handle/1843/AAGS-APCNK6. Acesso em 03 de jan. de 2023.

FINOTTI, Ivan. **Mercado fonográfico: presidente do selo diz que manterá setores independentes, fusão brasileira da Universal-Polygram não será completa**. Folha de São Paulo de 17 de dez. de 1998. Disponível em: www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq17129805.htm. Acesso em 18 de nov. de 2022.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 2000.

FREYRE, Gilberto. **Casa Grande e Senzala: formação da família brasileira sob o regime patriarcal**. São Paulo: Editora Global, 2003 [1933].

FREYRE, Gilberto. **Nordeste: aspectos da influência da cana sobre a vida e a paisagem do Nordeste do Brasil**. 1ª edição digital. São Paulo: Global, 2013 [1937].

GARCIA, Carlos. **O que é o Nordeste brasileiro**. 1 ed. eBook. São Paulo: Editora brasiliense, 2017 [1984] - (Coleção Primeiros Passos).

GAUZISKI, Débora. **O resgate do vinil**: Uma análise do mercado atual e dos colecionadores na cidade do Rio de Janeiro. *Ciberlegenda* 1 (28), 2013. 6, 2013. Disponível em: periodicos.uff.br/ciberlegenda/article/view/36931. Acesso dia 18 de nov. de 2022.

GONZAGA, Luiz e TEIXEIRA, Humberto. **Baião**. Interpretação: Quatro Ases e Um Coringa, Odeon (78rpm), 1946.

GUEDES, Luciana Caravelas César. **A imagem do Nordeste no jornalismo brasileiro no contexto dos anos 70 e 80 através de fotografias e textos do Jornal do Brasil**. Tese (doutorado) – Universidade Federal de Pernambuco. CFCH. Programa de Pós-graduação em Sociologia. Recife-PE, 2006. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/9699>. Acesso em 17 de nov. de 2022.

HALL, Stuart. **A Identidade cultural no pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

HOBBSAWN, Eric & RANGER, Terence (Org.). **A Invenção das Tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2006.

IBGE. **Divisão regional do Brasil em regiões geográficas imediatas e regiões geográficas intermediárias**. Rio de Janeiro: Coordenação de Geografia do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), 2017.

JORNAL DO BRASIL. **O melhor da música popular moderna está nos discos PHILIPS**: Neste Natal, a bossa é dar discos PHILIPS (informe publicitário). *Jornal do dia* 21 de dezembro, de 1965.

KALILI, Narciso. **A nova escola do samba**. *Revista Realidade*. Ano I, novembro de 1966. Disponível em: <https://www.jobim.org/chico/handle/2010.2/946>. Acesso em 6 de out. de 2022.

KERMES, Werinton. **“João do Vale” – Muita gente desconhece**. Grammpo Filmes, 2005 (vídeo/documentário). Disponível em: <https://vimeo.com/304485456>. Acesso em 5 de out. de 2022.

KRAUSE, Filemon. **João do Vale: o Maranhense do Século XX**. Pedreiras-MA: Gráfica e Editora Mearim, 2014.

LEITE, Carlos Augusto Bonifácio. **Catulo, Donga, Sinhô e Noel**: a formação da canção popular urbana brasileira. Porto Alegre: dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2011.

LOPES, José de Sousa Miguel. **Cultura Acústica e Letramento em Moçambique**: em busca de fundamentos para uma educação intercultural. São Paulo: EDUC, 2004.

MACHADO, Maurício e MALAGRINE, Wagner (direção). **Dominguinhos Canta e Conta Gonzaga**. São Paulo: M.3 filmes, 2012. Videodocumentário (77 minutos). Contemplado com o Prêmio Funarte Centenário de Luiz Gonzaga. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=gKVavm_QiZ4. Acesso em 8 de out. de 2022.

MACHADO, Regina Stella Bacellos. **A voz na canção popular brasileira**: um estudo sobre a vanguarda paulista. 1ª edição. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.

MARQUES, Wilson. **O jovem João do Vale**. São Paulo: Editora Nova Alexandria, 2013.

MELO, Zuza Homem de. **A era dos Festivais**: uma parábola. Editora 34, 2003.

MENDES, Joaquim Sobrinho. **Como fazer versos**. Teresina-PI: Editora Gráfica Rima, 2010.

MOLINA, Sérgio Augusto. **A composição de música popular cantada**: a construção de sonoridades e a montagem dos álbuns no pós-década de 1960. Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2014.

MORAES, Jonas Rodrigues de. **“Truce um triângulo no matulão [...] Xote, maracatu e baião”**: A musicalidade de Luiz Gonzaga na construção da “identidade” nordestina. São Paulo: Dissertação de Mestrado – Departamento de História Social, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2009. Disponível em: tede2.pucsp.br/handle/handle/13192. Acesso em 17 de nov. de 2022.

MORAIS, Solange Santana Guimarães. **Os sentimentos de liberdade em João do Vale e Nicanor Parra nos ‘anos de chumbo’**. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Faculdade de Letras da UFRJ, 2014. Disponível em: <http://objdig.ufrj.br/25/teses/863559.pdf>. Acesso em 17 de nov. de 2022.

NAPOLITANO, Marcos. **Seguindo a canção**: engajamento político e indústria cultural na trajetória da música popular brasileira (1959-1969). Versão digital revista pelo autor. São Paulo, 2010. Disponível em: www.academia.edu/3821530/SEGUINDO_A_CANCAO_digital. Acesso em 02 de jun. de 2023.

NAPOLITANO, Marcos. **1964**: História do Regime Militar Brasileiro. São Paulo: Contexto, 2014.

NAVES, Santuza Cambraia. **Canção popular no Brasil**: a canção crítica. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

NAVES, Santuza Cambraia. **O violão azul**: modernismo e música popular. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998.

NEVES, Diogo Gualhardo. **“Ferrovia São Luís - Teresina”**: história e cultura. Artigo apresentado no VI Colóquio Latino Americano sobre Recuperação e Preservação do Patrimônio Industrial, São Paulo, 2012. Disponível em: portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/1208/. Acesso dia 02 de jun. de 2023.

NOGUEIRA, Ádemas Galvão de Lima. **Canto do poeta do povo**: um estudo estilístico nas letras de João do Vale. 2013. 146 f. Dissertação de Mestrado em Literatura – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013. Disponível em: www.bdtd.uerj.br:8443/handle/1/6717. Acesso em 17 de nov. de 2022.

O PASQUIM (um ponto de vista carioca). **Entrevista com João do Vale**. O livro dos pensamentos de Millôr. Ano V – Nº 211 XLVI. Rio 17 a 23/07/1973. p. 9-11.

OLIVEIRA, Sírley Cristina. **O encontro do teatro musical com a arte engajada de esquerda**: em cena, o Show Opinião (1964). TESE apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia. Uberlândia-MG, 2011. Disponível em: repositorio.ufu.br/bitstream/123456789/16292/1/TESE%20%20Sirley.pdf;O. Acesso em 17 de nov. de 2022.

PAIVA, Eduardo. **Música e tecnologia, do vinil ao MP3**. Contemporânea – Revista de Comunicação e Cultura. Salvador: UFBA, n.1, v. 10, p. 99-112, 2012. Disponível em; <https://periodicos.ufba.br/index.php/contemporaneaposcom/article/view/5796>. Acesso em 5 de out. de 2022.

PASCHOAL, Marcio. **Pisa na fulô mas não maltrata o carcará**: vida e obra do compositor João do Vale, o poeta do povo. Rio de Janeiro: Lumiar Ed., 2000.

PAULA, Karuna Sindhu de. **Travessia por “terceira margens” de um rio: natureza e cultura no Rio Jaguaribe-CE**. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Recife-PE, 2011. Disponível em: salasituacional.fortaleza.ce.gov.br:8081/acervo/documentById?id=aa13bbe2-17e4-4b27-8247-913de5f14d90. Acesso em 16 de jul. de 2023.

PENHA, Eli Alves. **A criação do IBGE no contexto de centralização política do Estado Novo**. Rio de Janeiro: IBGE, 1993.

PERIDES, Pedro Paulo. **A divisão regional do Brasil de 1945**: realidade e método. In_ Orientação. Instituto de Geografia da USP. 1992. pp. 15-22.

PORTELA, Juvenal e IVAN, Mauro. **O povo de João do Vale e o violão de Dilermando**. Jornal do Brasil, do dia 08 de ago. de 1965.

ROCHA, Aristotelina Pereira Barreto e OLIVEIRA, Márcia Silva de. **Geografia Regional do Brasil**. 2ª edição. Natal-RN: EDUFRN, 2011.

SADIE, Stanley. **Dicionário Grove de Música**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.

SANDRONI, C. **Feitiço decente**: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

SANDRONI, Carlos. Adeus à MPB. In: CAVALCANTE, Berenice, STARLING, Heloísa e EISENBERG, José (orgs.). **Decantando a República**: Inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira. Vol. 1. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003. (p.23-35).

SANTOS, Milton. **A Natureza do Espaço**: Técnica e Tempo, Razão e Emoção. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

SANTOS, Morgana Ribeiro dos. **O duplo sentido no forró: estudos semântico-estilísticos**. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2012. Disponível em: <https://www.bdtd.uerj.br:8443/handle/1/6479>. Acesso em 02 de jun. de 2023.

SESC-SP. (CD) **A música brasileira deste século por seus autores e intérpretes - João do Vale**. São Paulo: SESC-SP, 2000. Disponível em: <https://immub.org/album/a-musica->

brasileira-deste-seculo-por-seus-autores-e-interpretres-joao-do-vale. Acesso em 24 de mar. de 2023.

SILVA, Nilton Costa. **Vida e arte em João do Vale**. São Luíz: FUNC/SIOGE, 1979.

SILVEIRA, Roberto Azoubel da Mota. **A reinvenção do Nordeste nas crônicas d'O Carapuceiro**. Rio de Janeiro: Tese de Doutorado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2007.

SIPRIANO, Benedita França. **Popular e tradição na esfera artístico-musical: uma análise dialógica sobre heterodiscurso e processos de construção de sentidos a partir da obra de João do Vale**. Tese de Doutorado em Linguística Aplicada - Universidade Estadual do Ceará (UECE): Fortaleza-CE, 2019. Disponível em: www.uece.br/posla/wp-content/uploads/sites/53/2019/11/TESE_BENEDITA-FRANÇA-SIPRIANO.pdf. Acesso em 12 de set. de 2022.

SODRÉ, Muniz. **Samba, o dono do corpo**. 2ª edição. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

SOUZA, Tárík de. **O último vértice do triângulo nordestino**. Rio de Janeiro: Jornal do Brasil, dezembro de 1996.

STERNE, Jonathan. **The audible past: cultural origins of sound reproduction**. Durham & London. Duke University Press, 2003.

TATIT, Luiz. **O cancionista**. 2ª edição. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

TINHORÃO, José Ramos. **Pequena história da música popular: da modinha à canção de protesto**. Petrópolis: Vozes, 1974.

TORRES, Alfredo Werney Lima. **Música e literatura: ressonâncias modernistas no discurso poético-musical da bossa nova**. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte-MG, 2022. Disponível em: repositorio.ufmg.br/handle/1843/46297. Acesso em 18 de nov. de 2022.

VALE, João do. Minha história. In: LEÃO, Nara, LOBO, Edu e Tamba Trio. **5 na bossa**. Philips (LP), 1965. Disponível em: www.youtube.com/watch?v=-85Jpplsh3Y&t=1696s. Acesso em 6 de nov. de 2022, (26'30"-30'18").

VALE, João do. Minha história. In: VALE, João do. **João do Vale**. CBS (LP/CD), 1981. Disponível em: www.youtube.com/watch?v=fOF-KoPiHzw. Acesso em 6 de nov. de 2022.

VALE, João do e VIEIRA, Luiz. **A voz do povo**. LP Poeta do povo. Philips, 1965. Disponível em: www.youtube.com/watch?v=a9fn72Fxl0M. Acesso em 22 de mar. de 2023.

VALE, João do. Minha história. In: VALE, João do. **O poeta do povo**. Philips (LP), 1965. Disponível em: www.youtube.com/watch?v=RWPdQ8i29t0. Acesso em 9 de nov. de 2022.

VALE, João do. **O poeta do povo**. Philips (LP), 1965.

VIANA, Luciana Alves. **Do Regional ao Choro Elétrico: convenções, redes e identidade no trabalho musical dos chorões**. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Faculdade de Ciências Humanas e Filosofia, da Universidade

Federal de Goiás, 2012. Disponível em: <https://repositorio.bc.ufg.br/tede/bitstream/tde/1620/1/LUCIANA%20ALVES%20VIANA.pdf>. Acesso em 02 de jun. de 2023.

WAGNER, Roy. **A invenção da cultura**. São Paulo: CosacNaify, 2010.

WISNIK, José Miguel. **Sem receita**. São Paulo: Publifolha, 2004.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção e leitura**. 2ª edição. São Paulo: CosacNaify, 2007.