

A POÉTICA INTUITIVA DO CANCIONEIRO DE JOÃO DO VALE

Prof. Dr. Francisco Antonio Ferreira Tito Damazo (UniToledo)¹

RESUMO: O presente trabalho pretende demonstrar que o compositor João do Vale, maranhense de Pedreiras, vindo ao Rio de Janeiro, onde reinavam os grandes sucessos de Luiz Gonzaga, o Rei do Baião, com os quais, de forma sutil e acentuada, polemizará, era um compositor-poeta, no sentido largo da expressão, de formação intuitiva, pois se tratava de um analfabeto formal (sabia ler, mas não escrevia), e que, assim sendo, elaborou canções de traços notadamente poéticos. Sua ascensão ao universo dos grandes compositores da Música Popular Brasileira consolida-se no *Show Opinião*, movimento artístico-cultural de resistência à ditadura militar de 64. Para explicitar essa competência poética, far-se-á uma análise literária das canções “Carcará” e “Estrela miúda”. Far-se-á ainda uma análise ressaltando a distinção estético-ideológica entre suas canções e as de Luiz Gonzaga.

PALAVRAS-CHAVE: essência da poética das canções de João do Vale

Introdução

João do Vale (Pedreiras, MA, 11/10/1934 – São Luís, MA, 6/12/1996), um iletrado, (lia, mas não escrevia) de gente do povo, negro, de família numerosa, ainda adolescente e já inconformado com aquela situação de pobreza e injustiças que sentia na própria pele (vide a belíssima canção “Minha história”), depois de perambular pelo Nordeste, a partir de 1953, situou-se no Rio de Janeiro – um dos grandes “abrigos” dos emigrantes desse lugar.

Com a insurgência da ditadura militar em 1964, a essencialidade do caráter de denúncia de suas canções levou um grupo de intelectuais e artistas do Rio de Janeiro, que decidiu articular ações artístico-culturais de protesto e resistência ao autoritarismo instalado, a interessar-se pelas mesmas. Surgia, então, o *Show Opinião*, do qual João do Vale foi um dos principais personagens ao lado de Zé Kéti, Nara Leão e depois Maria Bethânia.

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

Se nos detivermos no conjunto das suas mais significativas canções, perceberemos um intrincado vínculo entre as mesmas e o contexto social nordestino/brasileiro de um modo geral. Trata-se, na verdade, de uma profunda inter-relação entre o compositor, sua obra musical e seu meio sócio-cultural, sendo este o lugar por excelência da motivação criadora e da recepção.

Desse modo, podemos constatar que o cancioneiro de João do Vale é obra musical que se fez uma autêntica voz de denúncia, de defesa e de resistência contra as injustiças sociais vividas pelo povo, especialmente o nordestino. Radicadas numa tradição de cultura popular com acento sertanejo-nordestino, portanto filiadas aos ritmos daí originários, sendo o baião gonzaguino a grande matriz, as canções de João do Vale sofreram influências, mas também, por sua vez, exerceram e continuam a exercer suas influências.

Pode-se dizer que seu discurso musical foi todo ele de confronto a um sistema social, político, cultural dado como o responsável por uma existência de explorados, empobrecidos e confinados aos anônimos socavões periféricos do País. Trata-se de uma obra musical em cuja construção se percebe uma intrincada relação entre texto e contexto. Observa-se, então, acontecer no cancioneiro de João do Vale a realização das três funções -- a total, a social e a

¹ Francisco Antonio Ferreira Tito DAMAZO, doutor em literaturas de língua portuguesa.
Centro Universitário Toledo, Departamento de Letras.
E-mail: damazo@terra.com.br

ideológica – imanentes e indissociáveis na composição de uma obra de arte, conforme as delineou e as conceituou Antonio Candido (1967).

A primeira fica clara na dimensão universalizada que conquistou, quando, a partir do *Show Opinião*, tornou-se parte integrante do cancioneiro geral da Música Popular Brasileira. Sua função social consiste na valorização dos aspectos gerais caracterizadores do povo daquele lugar que todo seu cancioneiro se presta a fazer. A função ideológica se consigna na consciente determinação que o cancionista imprime à sua condição de compositor musical, cujas canções configuram uma voz artística engajada na resistência aos fatos que insistem em manter em situação de excluído o povo daquele lugar.

Trata-se de universo ideológico-popular edificado por crenças e credences, pela precariedade das condições de vida, pela valorização do homem simples e sertanejo, ligado à terra, à natureza, das quais provém sua sabedoria que muito preza; edificado pela coragem e determinação de enfrentar as adversidades que lhe impõem tanto a exploração, a incompreensão e o menosprezo humanos, quanto o inóspito e a severidade das condições climáticas; edificado ainda pela alegria irradiante difundida, sobretudo, pelas grandes festas tradicionais que se tornaram verdadeiras manifestações artísticas da cultura popular.

A divisão temática observável no cancioneiro de João do Vale abrange o conjunto mais significativo de suas composições do qual constam, sem nenhuma dúvida, suas principais e maiores canções. A rigor, suas três mais célebres canções, portanto, os três maiores sucessos são cada um próprio de cada uma das partes. Ou seja, “Carcará” é a canção mais representativa das que podem ser denominadas de **participantes** cujo enfoque temático é o *crítico-social* (além de ser sua canção-ícone, consagradora). “Pisa na fulô” é a que desenvolve a temática de caracterização sócio-cultural do povo nordestino singularizado, enfatizada no traço da **comicidade e do jocoso**. “O canto da ema” é a outra canção das mais famosas e representa bem a temática caracterizadora dos traços da espiritualidade daquele povo enfatizando a **crença e as credences**.

Procedimento singular que merece ser destacado é que o aspecto conjuntural do seu cancioneiro leva a perceber a atuação do cancionista como uma espécie de rapsodo, cujas canções se congregam na tessitura da história de um povo marcado pela escassez, a exploração, a pobreza, daí o sofrimento, mas também as alegrias, a solidariedade e a resistência.

Pode-se afirmar que esse procedimento assemelha-se ao de seu grande modelo e de certo modo mestre Luiz Gonzaga, que na década de 50 do século XX, conquista a grande audiência radiofônica do País pela rádio Nacional do Rio de Janeiro. Será, certamente, o grande rapsodo-mor a descortinar aquele mundo e se fará o paradigma a João do Vale e outros. Será, porém, no modo como exercitarão esta espécie de missão a que se impuseram que fundamentalmente se distinguirão.

1 João do Vale e Luiz Gonzaga: a diferença entre semelhantes

Gonzaga era o parâmetro e o centro atrativo de qualquer cantor ou compositor de origem nordestina. Foi o criador do baião e o iniciador da difusão e propagação desse e outros ritmos originários da cultura daquela região. Torna-se o grande “mito” da Música Popular Brasileira de raiz nordestina. Com sua sanfona, foi conquistando as audiências do Rio de Janeiro, capital do País, que, como centro irradiador de tudo, encarregou-se, por meio de suas rádios e gravadoras, de torná-lo imensamente popularizado.

João do Vale foi construindo suas canções, dando-lhes traços bem pessoais, tornando-se um compositor/cantor independente, traçando e seguindo seu próprio caminho. Não estudou música, tampouco escrevia, contudo compôs suas canções elaborando letra e melodia. Desta, certamente, o ouvido lhe ditava o ritmo do baião. Algumas vezes do samba. Portanto,

ao contrário de Luiz Gonzaga, não executava nenhum instrumento, mas ele mesmo é quem compunha suas letras e músicas.

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

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

Ao contrário do Rei do Baião, João do Vale, a rigor, foi compositor do que se costuma denominar canções de protesto, de denúncias e críticas políticas a um sistema capitalista injusto, que mantém, à margem das dignas condições de vida, expressivo contingente populacional do País.

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

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

Da canção “A voz do povo” diz o refrão que “Meu samba é a voz do povo/ Se alguém gostou eu posso/ cantar de novo”. “Sina de caboclo” (“Eu sou pobre caboclo/ Ganho a vida na enxada/ O que eu colho é dividido/ Com quem não plantou nada// (...) Modéstia à parte, eu bato no peito/ Eu sou bom lavrador/ Mas plantar pra dividir/ Não faço mais isso não...”) é a expressão explícita de oposição ao sistema agrário patronal e latifundiário, contra o qual, ainda hoje, debate-se o “Movimento dos sem terra” (MST).

Luiz Gonzaga determinou-se por seguir caminho diferente. Não confrontou os regimes políticos, nem o sistema capitalista. Parece ter estabelecido, como estratégia, a idéia de que melhor seria conquistar espaços nesses universos para poder melhor lidar com eles.

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

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

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

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

(...)

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

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

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

João do Vale, como dissemos, passa a ser conhecido, observado e reconhecido, por fim, justamente quando sua música é tida como a mais viável a figurar no mais contundente programa artístico-musical de protesto contra a ditadura militar em dezembro de 1964, o *Show Opinião*.

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

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

Nota-se que os caminhos pelos quais a música de João percorreu foram muito próximos e, às vezes, os mesmos de Luiz Gonzaga, caminhos que este abriu, permitindo assim que outras tantas e contínuas gerações de nordestinos viessem no “Sul maravilha” se instalar com suas canções. João do Vale, como Jackson do Pandeiro, foi dos primeiros dentre eles. Seguiram-se outros como toda a geração contemporânea a Caetano Veloso e Gilberto Gil e as subseqüentes.

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

Gonzaga tende à estilização de forma mística, mítica e folclórica do caráter e sofrimento de um povo relegado à margem. Outra é a trilha de João do Vale. Como às de Luiz Gonzaga, suas canções dão guarida à temática seca/retirante. Todavia, ao contrário daquele que atribui ao esquecimento de Deus e à falta de vontade do governo a condição nordestina, João do Vale a atribui à inclemência divina e à ação humana de um capitalismo selvagem, não omitindo a porção conformista e passiva do explorado. Isto fica delineado em “Carcará”, como procuramos demonstrar em sua análise.

Quanto ao que se atribui a Luiz Gonzaga, basta relembrar sua mais célebre canção e a outra, contraponto dela, ambas construídas em conjunto com os seus dois maiores parceiros, respectivamente, Humberto Teixeira e Zédantas:

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

(“Asa Branca”)

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

(“A Volta da Asa Branca”)

O contraste entre as duas obras, decorrente do tratamento ideológico que lhes imprimem cada um dos seus compositores, não deixa dúvidas de que, de um lado (as de Luiz Gonzaga), estamos diante de uma posição reformista, conciliadora, nostálgica. De outro (as de João do Vale), o que se nos apresenta é a confrontação por meio da denúncia e da recusa ao conformismo. Poderíamos dizer, portanto, que, em consequência disso, no geral, Luiz Gonzaga toma o universo do povo daquele lugar, de onde saíra, e o torna o filão temático capaz de lhe permitir a construção de sua obra. João do Vale põe-se como o “poeta” daquele povo de onde também saíra. Por isso, mais do que apenas cantar e contar sobre o mesmo, faz de suas canções a voz denunciadora, combativa e resistente deles: “Meu samba é a voz do povo/ Se alguém gostou/ Eu posso cantar de novo” [...] “A minha flor o vento pode levar/ Mas o meu perfume/ Fica boiando no ar” (“A voz do povo”).

2 Carcará: o grito de guerra

Carcará

João do Vale e José Cândido

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

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

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

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

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

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

“Carcará”, como já mencionamos, ficou sendo a canção ícone. O seu motivo temático é o da seca, que prevalecia nas canções nordestinas difundidas no País inteiro por Luiz Gonzaga, o qual, nas décadas de 40 e 50, do século XX, era a “voz da seca” por excelência. “Asa branca” era o canto maior.

Entretanto, “Carcará”, ao contrário, não assume a linha da lamúria nostálgica e sentimental. Diversamente daquela, em que a tônica é a fuga para o sul e a esperança de retorno quando tudo melhorar, nesta se relata um fato de combate e de resistência. Carcará não migra. Sua ação é a de resistência e permanência, razão por que busca o que lhe garante a sobrevivência. A ave simboliza o modelo de ação a ser seguido pelo homem, opondo-se, então, ao que canções como aquela e outras de Luiz Gonzaga representavam.

Considerando que o sentido de um texto está associado ao contexto social com que se relaciona, a leitura que se fez de “Carcará”, no *Show Opinião*, conforme as intenções e proposições deste, trata-se de um momento em que se busca, de alguma forma, contestar o regime ditatorial instalado, e o carcará pode ser também, nesse sentido, metáfora do opressor. Essa duplicidade de sentido é igualmente observada por Caetano Veloso ao se referir a “Carcará” e à interpretação da mesma por Maria Bethânia no *Show Opinião*:

A canção “Carcará”, de João do Vale, era já o clímax do *show* na interpretação de Nara, mas Bethânia, com um talento dramático que Nara estava longe de possuir, parecia dar corpo à canção, que descrevia a violência natural com que um gavião do tipo que habita o Nordeste – o carcará -- ataca os borregos recém-nascidos. O refrão “pega, mata e come” era repetido a intervalos com crescente intensidade. Uma sugestão de comparação -- “carcará, mais coragem do que homem” -- era suficiente, no contexto, para transformar a canção num vago, mas poderoso argumento revolucionário. Até hoje considero essa uma lindíssima canção, [...] Mas tudo me punha diante de pistas falsas: em meio a tantas outras canções em que se condenava o latifúndio e a exploração, a idéia da rapina parecia adequar-se à caracterização do explorador [...]” (VELOSO, 1997, p.72-73).

De fato, no *show Opinião* a canção é interpretada com um direcionamento à contestação e denúncia de um problema social revelado por significativos índices de migração nordestina. O canto inicia com um arranjo que visa a abrir-se já impactante. Daí a montagem

de uma estrofe em que o verso-refrão, fragmentado em cavalgamentos, permite destacar, cada um por vez, o agente e sua ação e entre eles vão intercalados os dois versos que explicitam a oposição instigadora entre a resistência (o pássaro) e a “fuga” (o homem):

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

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

A reiteração do verso nuclear da canção assegura a fixação da ação determinante e contundente, disseminando em todo o texto essa significação mais alta. Não só em sua anafórica formulação, nos versos que compõem o refrão, como também em todas as estrofes, o signo “carcará” é enunciado, o que corrobora esta idéia de ação determinante e contundente. E considere-se ainda, nessa perspectiva, que o signo tem uma evidente formulação onomatopaica, porque evoca o som agudo e estridente da ave, em seu vôo constante, indo de um lado ao outro na sua exímia busca e apreensão do espaço.

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

Essa expressiva assonância da vogal /a/ tônica, recortando todo o texto, sem dúvida, também aponta para a performance da ação guerreira e combativa de carcará. E esta significação, calcada em sua frequência, é tão forte, que se marca pelo mecanismo de rimas internas constantes: “É um pássaro **malvado**”, v. 3, E 1, “Sai **voando** e **cantando** carcará”, v.2, E 2; “Os burrego que **nasce** na **baixada**”, v.4, E

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

Diz o cancionista que carcará é “A águia lá do meu sertão”. Portanto, poder-se-ia inferir que carcará vive nas alturas e molesta, ataca os cá de baixo. Dizendo de outro modo, considerando o contexto social-político em que se dera o golpe militar de 64 no País, no qual a atuação dos E.U.A. (**águia**) era conhecida e, com veemência, denunciada e condenada por todos os seus opositores, dir-se-ia que, no contexto do “Opinião”, metaforicamente, essa “águia lá do meu sertão” pode também significar a “intervenção” daquele país” (apoio e subsídios generalizados ao golpe militar) “nos negócios do Brasil”.

3 Um canto diletante: “Estrela miúda”

Foi com “Estrela miúda” que João do Vale fez entrada no “**mund**o” da MPB no Rio de Janeiro em 1953. A canção é uma das poucas que vão pela contramão das tensões criativas produtoras do cancioneiro de João do Vale, conforme, aliás, o próprio autor afirmou ao reportar-se à sua produção mesma entrevista, a que já fizemos referência: [...] “Não posso ficar fazendo só musiquinhas de amor-e-flor se isso aí não é o mais importante na minha vida” (NOVA HISTÓRIA DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA, 1977, p. 10).

“Estrela miúda” é uma singular canção de amor em que os elementos da natureza participam como atores, cujas ações e aspectos são utilizados pelo cancionista para referir-se a uma situação amorosa a ele desfavorável naquele instante e que, por isso, deseja ver reatada.

Estrela miúda

João do Vale e Luiz Vieira

Estrela miúda que alumeia o mar
Alumeia a terra e o mar
Pra meu bem vir me buscar
Há mais de um mês que ela não
Que ela não vem me olhar...

(refrão)

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

A onda quebrou na praia
E voltou correndo ao mar
Meu amor foi como a onda
E não voltou pra me beijar

A canção é de estrutura comparativa. As ações do ente amado são comparadas com as ações de elementos da natureza, mais precisamente com a garça e com a onda do mar. A situação presente do sujeito-cancionista é a de quem teve a interrupção de uma relação amorosa e deseja vê-la restabelecida. Para isso, recorre aos préstimos de uma entidade que, no plano de superfície, também é um elemento da natureza, mas, em profundidade, em decorrência da significação depreendida, simboliza uma entidade de poder que figura numa esfera sobrenatural.

O texto, quanto ao seu desenvolvimento, está rigorosamente demarcado em suas três estrofes. Na primeira, que também funcionará como refrão, o sujeito-cancionista, ao invocar ajuda à estrela miúda, demonstra a transformação de um estado eufórico anterior para o atual estado disfórico cuja reversibilidade é o motivo maior daquela instância.

Contraditoriamente, a estrela miúda é grande pelo poder de “*alumiar*” a amada por terra e mar, permitindo-lhe encontrar o sujeito-amante (“Pra meu bem vir me *buscar*”, v. 3). A ação intervencionista da estrela é fundamental para a ação possível da amada que “Há mais de um mês” se ausenta. Isto é o que fica pressuposto nessa estrofe pelo sujeito-cancionista-amante. (grifos nossos.)

Essa iluminação que favorecerá a realização do desejo “*buscar*” (isto é, ir ao encontro, encontrar) se configura expressivamente pela alta sonoridade aliterante com o espalhamento do fonema /m/ em toda a estrofe e pela materialidade significante da forma verbal “*alumiar*”.

É importante não deixar de observar que a inteireza da significação do desejo do cancionista se estabelece com a inscrição dos dois últimos versos da estrofe, os quais se completam tanto sintática quanto semanticamente: “Há mais de um mês que ela não/ Que ela

não vem me olhar...”. A anadiplose reitera tanto a extensão do tempo quanto a negatividade da ausência de “**olhar**”. Também, ao mesmo tempo, esta forma verbal formula a segunda ação que o sujeito-amante deseja ver o sujeito-amado e ausente restaurar.

Na estrofe seguinte, o sujeito-amante situa-se em posição semelhante à da garça com a qual se compara em termos de perda. Conquanto as perdas não pareçam ter o mesmo valor, o que a comparação demonstra é o desgaste decorrente da “busca”. A garça buscando satisfazer suas necessidades para a manutenção da vida. O sujeito-amante em busca (“Atrás de quem não me quer”) do seu objeto amoroso. O que se tem, portanto, é a necessidade do sujeito-amante de restabelecer o que foi perdido, isto é, a estabilidade positiva da situação amorosa. Daí a sua busca “há mais de um mês” em vão (“Eu também perdi meu lenço/ Atrás de quem não me quer”, E2, v. 2-4) tê-lo levado a instar com a estrela miúda que incute esse seu desejo de busca em seu objeto amado (“Alumeia a terra e o mar/ Pra meu bem vir me buscar”, E1, v. 2-3).

Pode-se ainda notar, quanto aos objetos-símbolo de perda, um jogo opositivo mais complexo. À garça perder a pena “ao passar no igarapé” pode ter sido uma “perda/ganho”, pois transpô-lo não exclui a pressuposição de que tenha satisfeito sua necessidade (a obtenção de comida), que a fazia penar. É a busca bem sucedida. Logo, perder a pena é se livrar do seu penar. Ao sujeito-amante a perda do lenço é a consolidação do seu penar. Dá-se com ele, pois, uma “perda/perda”, já que não conseguiu transpor seu obstáculo (“seu igarapé”) e vê sua necessidade não-satisfeita.

Nessa estrofe, a significação suscitada em torno dos sentidos perder/penar se reitera ritmicamente com a idéia de prolongamento incutida pelo predomínio do fonema /e/ em sua maior incidência tônica e com o rigor do metro em redondilha maior.

A terceira estrofe contém a outra comparação, desta vez com a onda do mar. Se na anterior o comparante foi o sujeito-amante, nesta é o sujeito-amado. Ao contrário da onda que vai e volta, este “Não voltou pra me beijar”, (E3, v. 4). Ao contrário da onda, o sujeito-amado quebrou a continuidade, instaurando, assim, a necessidade, o desejo do sujeito-amante de reaver a situação anterior. Razão por que se pôs a buscar o bem perdido, conforme se observou na estrofe anterior. Todavia, como vimos, uma vez perdido o lenço atrás de quem parece não mais querê-lo, o sujeito-amante recorre à estrela miúda, a qual deve ter o sobrenatural poder de intervir em seu favor, fazendo com que o sujeito-amado ponha-se a buscá-lo.

Nota-se aqui a presença de um fonema articulando a pauta rítmica do texto. Trata-se do fonema /o/ônico que sugere a imagem do alongamento do mar em onda na praia. E essa imagem é ainda recalçada pelo próprio movimento, no corpo da estrofe, do substantivo *onda* e da forma verbal *voltou*.

Isto posto, o que se percebe é que o percurso narrativo desenvolvido pelo texto dá-se pelo inverso do que a lógica dos fatos, a rigor, evidenciou. Ou seja, a ordem dos fatos vai da terceira à primeira estrofe, ao inverso, portanto, do que o discurso estabeleceu.

Desse modo composto, o texto ganha maior expressão estética, porque o sujeito-cancionista começa pelo estado de desequilíbrio, aguçando, assim, no ouvinte a causa dessa tensão que vai sendo revelada nas duas estrofes posteriores. O equilíbrio desfeito e que se deseja restabelecer é, pois, demonstrado na gradação: “vir buscar” para “vir olhar” e “voltar para beijar”.

Como se vê, a canção trabalha a temática amorosa a partir de uma perspectiva comum, mas não há em seu desenvolvimento nada que indicie fortes arrebatamentos sentimentais ou passionais, o que é um traço característico das poucas canções de João do Vale que desenvolvem esse tema. É, entretanto, importante observar a presença do sobrenatural caracterizado por um aspecto da credence, na medida em que o sujeito-amante recorre ao poder da “estrela miúda” para a consecução de seu desejo.

Conclusão

O conjunto das canções de João do Vale, a quem o investiga, desenha-se, até com um certo rigor, levando em conta os conteúdos temáticos a que fizemos referência, ou seja, uma linha crítico-social arraigada numa condição socioeconômica e cultural historicamente delineada e que se avulta no período do regime ditatorial militar de 64. Realiza-se esta num discurso poético musical de manifesta confrontação, como procuramos exemplificar na breve análise de “Carcará”.

Uma outra linha, numa perspectiva que se pode dizer eufórica, de exaltação dos seus valores expressos por seus hábitos, costumes, tradição, crenças e manifestações culturais. Tais elementos são observáveis em dois tipos de canção. Um em que as credices e crenças vivenciadas pelo povo dão suporte ao conteúdo temático das composições. O exemplo maior e mais conhecido desse tipo de canção é a conhecidíssima “O canto da Ema”. O outro em que o tom jocoso, o humor, a ironia, imantados pela sutil sagacidade popular, incrementam as composições. O grande exemplo, nesse caso, é a também a não menos conhecidíssima canção “Pisa na fulô”.

Há ainda, no cancioneiro de João do Vale, uma linha temática que estritamente não se vincula a nenhuma destas temáticas. Poder-se-ia denominá-la de mais pessoal, concebida num diletantismo mais acentuado. São canções que propendem a uma individuação maior do cancionista, portanto, descentrada do outro, o “sujeito coletivo”, como predominantemente ocorre naquelas três situações referidas. “Estrela miúda”, que acima analisamos, bem representa esta linha temática.

Embora fosse um analfabeto formal, como afirmamos, mediante à realização de sua obra musical, é bastante defensável dizer que João do Vale, de cujas canções – letra e música – fora indiscutivelmente o autor, ainda que houvesse em sua maioria parceiros, foi um compositor que construiu um cancioneiro de alto teor poético, cujos traços, dentro das condições possíveis, aqui procuramos demonstrar.

Diga-se ainda, por fim, que tal cancioneiro efetivamente de faz por um intransigente discurso polemizador com o conformismo passional sedimentado pelas canções lamuriasas e conformistas até então, sobretudo as do seu “mestre e modelo”, o imortal Rei do Baião, Luiz Gonzaga.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. Estudos de teoria e história literária. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1967.

NESTROVSKI, Arthur (org.) *Música popular brasileira hoje*. Folha explica. São Paulo: Publifolha, 2002.

NOVA HISTÓRIA DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. 2. ed. rev. e ampl. São Paulo: Abril Cultural, 1977.

PASCHOAL, Marcio. *Pisa na fulô mas não maltrata o carcará: Vida e obra do compositor João do Vale, o poeta do povo*. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 2000.

VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

