



UNIVERSIDADE ESTADUAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUÍSTICA APLICADA
DOUTORADO EM LINGUÍSTICA APLICADA

BENEDITA FRANÇA SIPRIANO

**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**



FORTALEZA - CEARÁ
2019

BENEDITA FRANÇA SIPRIANO

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 apresentada ao Curso de Doutorado em Linguística Aplicada do Programa de Pós-Graduação em Linguística Aplicada do Centro de Humanidades da Universidade Estadual do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de doutora em Linguística Aplicada. Área de concentração: Linguagem e Interação.

Orientador: Prof. Dr. João Batista Costa Gonçalves.

FORTALEZA – CEARÁ

2019

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação

Universidade Estadual do Ceará

Sistema de Bibliotecas

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 [recurso eletrônico] / Benedita França Sipriano. - 2019.

1 CD-ROM: il.; 4 ¼ pol.

CD-ROM contendo o arquivo no formato PDF do trabalho acadêmico com 319 folhas, acondicionado em caixa de DVD Slim (19 x 14 cm x 7 mm).

Tese (doutorado) - Universidade Estadual do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Linguística Aplicada, Fortaleza, 2019.

Área de concentração: Linguagem e Interação. .

Orientação: Prof. Dr. João Batista Costa Gonçalves..

1. João do Vale. 2. Análise Dialógica. 3. Esfera artístico-musical.. 4. Heterodiscurso. 5. Popular. I. Título.

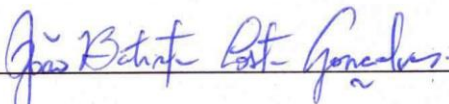
BENEDITA FRANÇA SIPRIANO

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 apresentada ao Curso de Doutorado em
Linguística Aplicada do Programa de Pós-
Graduação em Linguística Aplicada do Centro
de Humanidades da Universidade Estadual do
Ceará, como requisito parcial à obtenção do
título de doutora em Linguística Aplicada. Área
de concentração: Linguagem e Interação.

Aprovada em: 14 de janeiro de 2019.

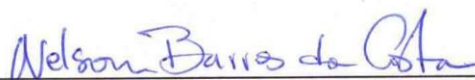
BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. João Batista Costa Gonçalves (Orientador)
Universidade Estadual do Ceará (UECE)



Prof. Dra. Luciane de Paula
Universidade Estadual Paulista (UNESP)



Prof. Dr. Nelson Barros da Costa
Universidade Federal do Ceará (UFC)



Prof. Dra. Claudiana Nogueira de Alencar
Universidade Estadual do Ceará (UECE)



Prof. Dra. Cleudene de Oliveira Aragão
Universidade Estadual do Ceará (UECE)

AGRADECIMENTOS

A gratidão é o sentimento que marca o trajeto e a chegada até este ponto.

Agradeço a proteção de todos os seres divinos, que me guiam e iluminam meu caminho.

Aos meus pais, sertanejos cheios de sabedoria, amor e firmeza.

Às minhas irmãs, que são minhas mães, madrinhas, tutoras e seguraram minha mão me conduzindo até aqui.

Ao meu filho, João Gabriel Krishna, por iluminar minha vida.

Ao Sidarta Guimarães, companheiro generoso, otimista e paciente.

Ao meu orientador, querido professor João Batista Costa Gonçalves, pela sua competência, sabedoria, generosidade e empatia. Agradeço por todo o apoio na minha trajetória acadêmica.

Ao professor Nelson Barros da Costa, pela inspiração e pelas valiosas observações e orientações repassadas ao longo da trajetória desta pesquisa. À professora Luciane de Paula, pesquisadora acolhedora, que tive a sorte de encontrar nas cirandas dialógicas dessa vida acadêmica. À professora Claudiana Alencar, que sempre me inspira e vem acompanhando minha trajetória acadêmica, com seu olhar enriquecedor. À professora Cleudene Aragão, pela leitura atenta do trabalho e pelas sugestões.

Agradecimentos especiais ao meu amigo, pesquisador Henrique Dídimo, pelo diálogo, pelas trocas de informações e pelo acesso ao seu acervo fonográfico, que muito contribuiu para a realização desta pesquisa.

Agradeço, ainda, aos professores da disciplina Seminário de Tese (PosLA/UECE), Pedro Praxedes, Wilson Carvalho e, especialmente, à professora Dilamar Araújo, pelo parecer da tese em andamento. Aos colegas dessa disciplina, que foram fonte de muita positividade e companheirismo, na hora certa: Alana Kercia, Fernanda Ribeiro, José Edelberto, Maria Eduarda Peixoto, Sâmia Araújo, Tatiane de A. Almeida e Ticiane Rodrigues. Aos professores do Curso de Letras da UECE e aos professores do PosLA, em especial às professoras Cibele Gadelha Bernardino e Helenice Costa, por todas as lições e pelo carinho.

Aos funcionários da Secretaria do PosLA, Jamille Azevedo e Ismael Rebouças, pelo apoio e atenção. A todos os amigos do PosLA, especialmente, Janaina Lisboa, Laryssa Queiroz, Elayne Gonçalves, Marcos Roberto, Emanuel Pedro e Marco Antonio Bonfim, pela parceria, alegria e confiança.

À irmandade do Céu da Flor do Cajueiro, pela força nesta jornada e sempre, em especial, Renata Ribeiro, José Erivan e Mônica Silva.

À chefia do Setor de Taquigrafia e Revisão de Anais, da Assembleia Legislativa do Estado do Ceará, por me oferecerem o suporte necessário para a realização do curso de doutorado.

Agradeço, também, ao Centro de Pesquisa e Documentação do Jornal do Brasil (CPDoc/ JB), por disponibilizar material que compõe o *corpus* desta pesquisa.

Agradecimentos à Fundação Cearense de Apoio ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico (FUNCAP), pelo aporte financeiro que possibilitou o desenvolvimento desta tese.

As bibliotecas sempre foram refúgio e oásis nesta longa jornada da minha vida estudantil/acadêmica. Desse modo, agradeço a todos os trabalhadores das bibliotecas as quais me acolheram nessa trajetória: Biblioteca Municipal Dolor Barreira, Biblioteca Romeu Aldigueri (SESC-CE), Biblioteca Rachel de Queiroz (SESC-CE), Biblioteca Pública Governador Menezes Pimentel, Biblioteca do Centro de Humanidades da UFC, Biblioteca do Centro de Humanidades da UECE, Biblioteca Central do Campus do Itaperi (UECE) e Biblioteca César Cals de Oliveira (Assembleia Legislativa do Estado do Ceará).

Minha sincera gratidão, por fim, a todos que emanaram energias positivas e vibrações de luz e amor, contribuindo para que eu pudesse chegar até aqui.

“Aranha tece puxando o fio da teia
A ciência da abeia
Da aranha e a minha
Muita gente desconhece”.

(“Na asa do vento”, João do Vale/ Luiz Vieira)

RESUMO

O cantor e compositor maranhense João do Vale (1934-1996), considerando-se o confronto entre várias *vozes sociais* na esfera artístico-musical, consolidou-se como uma expressão da “tradição” e do “popular” na música brasileira, ao lado de artistas como Luiz Gonzaga e Jackson do Pandeiro. Entre 1964-1965, a participação de João do Vale no espetáculo teatral *Opinião*, que se tornou um marco da arte engajada no período ditatorial militar no país, atrelou a obra desse artista a uma tradição na qual o popular está ligado à resistência e crítica social. Tomando como referencial teórico-metodológico a Análise Dialógica do Discurso, esta pesquisa trabalha com as macrocategorias *heterodiscurso* e *esferas da atividade humana*, articulando-as às concepções de *relações dialógicas, ideologia, responsividade, posicionamento axiológico, entonação, horizonte social de valores, exotopia, excedente de visão e autoria*. Nessa perspectiva, o trabalho apresenta os seguintes objetivos: **a) Geral:** Fazer uma análise dialógica do *heterodiscurso* no processo de produção dos sentidos de “popular” e “tradição” na esfera artístico-musical, a partir da obra de João do Vale e do discurso de mediadores culturais (músicos, jornalistas, críticos, editores), no período de 1964 a 1982. **b) Específicos: 1)** Analisar, a partir da canção de João do Vale, o confronto entre diferentes *vozes sociais* no processo de construção dos sentidos de “popular”, com foco nas categorias *autor-criador/personagem/autor-pessoa* e *responsividade*; **2)** Investigar como se constituíram, discursivamente, os sentidos da obra de João do Vale como “engajada” e “popular”, analisando, a partir do discurso dos mediadores culturais, os posicionamentos expressos e os efeitos de sentido construídos por meio da utilização de elementos linguístico-discursivos, tais como determinadas formas nominais e gramaticais; **3)** Fazer uma análise verbo-visual dos processos de construção de sentidos da obra desse artista, a partir de material produzido por mediadores culturais, considerando os circuitos de produção, circulação e consumo na esfera artístico-musical. O *corpus* é composto por canções de João do Vale, presentes no disco “*O poeta do povo*” (1965) e textos produzidos por mediadores culturais (jornalistas, críticos, especialistas etc.) no período delimitado. Além disso, o *corpus* é analisado considerando-se também as especificidades do material verbo-visual que o compõe. Ancorada na perspectiva epistemológica do Círculo de Bakhtin, esta pesquisa trabalha com procedimentos teórico-metodológicos qualitativo-interpretativos, de natureza analítico-descritiva. Dessa forma, os procedimentos de análise se pautam a partir dos seguintes parâmetros (articulados): a) dimensão histórico/social/ideológica e b) dimensão verbal/verbo-visual. Como resultados, pode-se

destacar que a associação de João do Vale à canção engajada está diretamente relacionada aos valores em confronto na conjuntura socioideológica pós-64. Assim, nos anos 1970 e início dos anos 1980, passaram a circular outros valores na esfera artístico-musical, não mais pautados por uma busca de “autenticidade” das manifestações populares. Nessa conjuntura, o olhar dos mediadores sobre a obra de João do Vale foi redimensionado. A *voz* que associa João do Vale à “canção engajada” é retomada no intuito de ser polemizada.

Palavras-chave: João do Vale. Análise Dialógica. Esfera artístico-musical. Heterodiscurso. Popular.

ABSTRACT

João do Vale (1934-1996), a singer and composer from Maranhão, was consolidated as an expression of "tradition" and "popular" in Brazilian music, alongside artists like Luiz Gonzaga and Jackson do Pandeiro, considering the confrontation between several *social voices* in the artistic-musical sphere. From 1964 to 1965, João do Vale's participation in the theatrical spectacle *Opinião*, which became a landmark of art engaged in the Brazilian dictatorial military period, linked the artistic work to a tradition in which the popular is related to resistance and social criticism. Taking as a theoretical-methodological reference the Dialogical Discourse Analysis, this research works with the *heterodiscourse macro-categories and spheres of human activity, articulating them to the conceptions of dialogical relations, ideology, responsiveness, axiological positioning, intonation, social horizon of values, outside view, excess of vision and authorship*. In this perspective, the work presents the following objectives: **a) General:** To make a dialogical analysis of the heterodiscourse in the production process of the senses of "popular" and "tradition" in the artistic-musical sphere, from the work of João do Vale and discourse of cultural mediators (musicians, journalists, critics, editors) between 1964 and 1982. **b) Specific:** 1) To analyze, from the song of João do Vale, the confrontation between different social voices in the process of constructing the meanings of "popular", focusing on the categories *author-creator/character/author-person and responsiveness*; 2) To investigate how discursively the meanings of João do Vale's work as "engaged" and "popular" have been constituted, analyzing, from the discourse of cultural mediators, the expressed positions and effects of meaning constructed through the use of linguistic-discursive elements, such as certain nominal and grammatical forms; 3) To make a verb-visual analysis of the processes of constructing meanings of the artist's work, based on material produced by cultural mediators, considering production, circulation and consumption in the artistic-musical sphere. The corpus is composed of songs by João do Vale, present on the album "*O Poeta do Povo*" (The People's Poet), João do Vale (1965) and texts produced by cultural mediators (journalists, critics, specialists, etc.) in the defined period. In addition, the *corpus* is analyzed considering also the specificities of the verb-visual material that composes it. Anchored in the epistemological perspective of Bakhtin's Circle, this research works with qualitative-interpretative theoretical-methodological procedures, of analytic-descriptive nature. Thus, the analysis procedures are based on the following (articulated) parameters: a) historical/social/ideological dimension and b) verbal/verb-visual dimension. As results, it can be emphasized that the association of João do Vale with the engaged song is directly related to the confronting values in the post-1964

socio-ideological conjuncture. Thus, in the 1970s and early 1980s, other values in the artistic-musical sphere began to circulate, no longer guided by a search for "authenticity" of popular manifestations. At this juncture, the look of the mediators on the work of João do Vale was resized. The voice that joins João do Vale to the "canção de protesto" (protest song) is taken up in order to be discussed.

Keywords: João do Vale. Dialogical Discourse Analysis. Artistic-musical sphere. Heterodiscourse. Popular.

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

AR	Arte e Responsabilidade
PFA	Para uma filosofia do ato
PPD	<i>Problemas da poética de Dostoiévski</i>
CPIMR	<i>A cultura popular na Idade Média e no Renascimento</i>
QLE	<i>Questões de Literatura e de estética: teoria do romance</i>
PCMF	“O problema do conteúdo, do material e da forma na criação literária”
DR	“O discurso no romance”
DVDA	“Discurso na vida e discurso na arte”
OF	<i>Freudismo: um esboço crítico</i>
MFEL	<i>O método formal nos estudos literários: introdução crítica de uma poética sociológica.</i>
MFL	<i>Marxismo e Filosofia da Linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem.</i>
GD	“Os gêneros do discurso”
ECV	Estética da criação verbal
PHDR	“Da pré-história do discurso romanesco”
MCH	“Metodologia das ciências humanas”

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	14
2	SOBRE A TEORIA BAKHTINIANA	33
2.1	A DIFUSÃO DA TEORIA BAKHTINIANA	38
2.1.1	“Círculo de Bakhtin”	38
2.1.2	“A Bakhtin o que é de Bakhtin”: a questão dos “textos disputados” ..	48
2.1.3	Análise Dialógica do Discurso: contextos de recepção do pensamento bakhtiniano no Brasil.....	54
3	DIALOGANDO COM AS CATEGORIAS	64
3.1	<i>HETERODISCURSO E VOZES SOCIAIS</i> NA TEORIA BAKHTINIANA	64
3.1.1	“O Discurso no Romance”: a estratificação social e ideológica da linguagem	65
3.1.2	Heterodiscurso	71
3.1.2.1	Heteroglossia, poliglossia, polifonia	78
3.1.3	A categoria <i>voz social</i>	83
3.2	ACENTOS APRECIATIVOS/ ENTONAÇÃO.....	89
3.3	EXOTOPIA	96
4	A ESFERA ARTÍSTICO-MUSICAL	110
4.1	OS MEDIADORES CULTURAIS	116
4.1.1	Cultura e ideologia	120
4.2	O GÊNERO CANÇÃO	128
4.3	O “POPULAR” E A “TRADIÇÃO” NA ESFERA ARTÍSTICO-MUSICAL	134
5	ANÁLISE DIALÓGICA DO DISCURSO: QUESTÕES EPISTEMOLÓGICAS E TEÓRICO-METODOLÓGICAS	164
5.1	DELIMITAÇÃO: <i>CORPUS</i> E PERÍODO HISTÓRICO.....	167
5.2	PROCEDIMENTOS DE ANÁLISE	170
6	ANÁLISE DIALÓGICA DOS PROCESSOS DE CONSTRUÇÃO DE SENTIDOS NA ESFERA ARTÍSTICO-MUSICAL	177
6.1	LEITURA DAS CANÇÕES DO DISCO “ <i>O POETA DO POVO</i> ”, JOÃO DO VALE (1965).....	177
6.1.1	Cantos de resistência	184
6.1.2	Cantos de sobrevivência.....	201

6.1.3	Cantos de malícia e da sabedoria popular	215
6.2	CIRCULAÇÃO DOS SENTIDOS NA ESFERA ARTÍSTICO- MUSICAL: OS MEDIADORES CULTURAIS E A OBRA DE JOÃO DO VALE	224
6.2.1	O disco “O poeta do povo” sob o olhar dos mediadores culturais.....	225
6.2.1.1	Considerações sobre a circulação dos sentidos da obra de João do Vale na esfera artístico-musical nos anos 1960.....	246
6.2.2	Uma leitura verbo-visual sobre a construção dos sentidos de “popular” no fascículo <i>João do Vale</i>, na coleção “Nova História da Música Popular Brasileira” (1977)	249
6.2.3	A circulação do disco “João do Vale” (1981)	267
6.2.4	Considerações sobre a circulação dos sentidos da obra de João do Vale na esfera artístico-musical nos anos 1970 e início dos anos 1980..	279
7	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	282
	REFERÊNCIAS	286
	ANEXOS	299
	ANEXO A - FASCÍCULO NOVA HISTÓRIA DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA	300
	ANEXO B - TEXTO JORNAL DO BRASIL (17/6/1965).....	316
	ANEXO C - TEXTO JORNAL DO BRASIL (8/10/1965).....	317
	ANEXO D - TEXTO JORNAL DO BRASIL (16/1/1982)	318

1 INTRODUÇÃO

*“Carcará, pega, mata e come/
Carcará, mais coragem do que homem”*
(João do Vale/ José Cândido)

A força e astúcia da ave de rapina, carcará, ecoou como um grito de resistência e protesto na tensa conjuntura socioideológica do então recém-instaurado regime militar no país, em 1964. A canção “Carcará” integrava o repertório do espetáculo teatral *Opinião*, que é considerado um marco na produção da arte “engajada”, “de resistência”, e teve o compositor maranhense João do Vale (1933-1996) como um dos protagonistas.

Na trajetória artística de João do Vale, a sua produção, que, em um primeiro momento, era caracterizada, sobretudo, como “canção sertaneja”, “música regional”, passa, a partir de meados dos anos 1960 - sobretudo, com sua participação no espetáculo *Opinião* - a construir outros sentidos, associados à conjuntura político-ideológica na qual é produzida, relacionados à ideia de “transformação social” e “resistência”¹. Discutir sobre a heterogeneidade de sentidos construídos em torno da obra de João do Vale é uma das motivações da presente pesquisa.

Considerando-se uma diversidade de sentidos produzidos na esfera da produção musical, a partir do confronto entre várias *vozes sociais*, a obra de João do Vale, ao lado da produção de Luiz Gonzaga e Jackson do Pandeiro, consolidou-se como uma expressão da “tradição” e do “popular” na música brasileira. Entretanto, conforme ressaltamos, o “popular” e o “tradicional” na obra de João do Vale - ao contrário da produção de Jackson do Pandeiro e Luiz Gonzaga - estão, também, associados aos sentidos de resistência e engajamento social.

Esses três artistas foram nomeados, por autores como Santos (2004) e Nêumane (1983), como a “santíssima trindade” e o “triumvirato” da música nordestina. Foram também designados como os três vértices do “triângulo nordestino”, pelo crítico Tárík de Souza (1996), ao escrever sobre a morte de João do Vale (“*Calou-se o último verso do triângulo nordestino*”), demarcando bem o lugar ocupado por esse artista no cenário da música popular brasileira, ao lado de Luiz Gonzaga e Jackson do Pandeiro.

Na esfera artístico-musical, há uma série de forças centrípetas (as quais, historicamente, se tornaram canônicas e contribuem para a centralização de determinados

¹ Esses aspectos da trajetória artística de João do Vale são discutidos por Barreto (2012, 2015).

sentidos), que consolidaram e legitimaram sentidos segundo os quais as produções desses artistas são a “autêntica” e “genuína” expressão da “tradição” e do “popular” na música. Contudo, conforme já ressaltamos, há um diferencial significativo entre os sentidos atribuídos a João do Vale e aos demais vértices desse triângulo: o artista maranhense tem seu nome associado à canção engajada, à resistência artística ao regime autoritário instaurado em 1964. Este é um primeiro ponto que nos interessa investigar: como se constituiu, na esfera artístico-musical, ou seja, discursivamente, o processo de construção de sentidos que levou João do Vale a entrar no rol da canção engajada? Em que medida a obra desse artista construiu sentidos de resistência e protesto naquelas conjunturas socio-históricas, entre 1964 e 1982?

Ao longo de mais de trinta anos de carreira, João do Vale teve suas canções gravadas por importantes intérpretes da música popular, como Luiz Gonzaga, Jackson do Pandeiro, Marinês, Maria Bethânia, Nara Leão, Caetano Veloso e Tim Maia. Em 1981, por iniciativa de Chico Buarque, foi produzido o LP *João do Vale*, no qual João do Vale divide o canto com artistas como Tom Jobim, Clara Nunes, Gonzaguinha, Alceu Valença, Amelinha e Fagner. Dois anos antes de sua morte, ocorrida em 1996, João do Vale receberia outra homenagem com o lançamento do CD *João Batista do Vale*, um projeto cootdenado pelo músico Chico Buarque. O trabalho, que recebeu, em 1995, o Prêmio Sharp de Melhor Disco Regional, reuniu artistas interpretando canções de autoria de João do Vale, entre os quais Alcione, Ednardo, João Bosco, Edu Lobo, Paulinho da Viola, Quinteto Violado, Zé Ramalho e Geraldo Azevedo.

A interpretação de João do Vale nas vozes dessa diversidade de artistas ressalta a heterogeneidade de leituras da sua obra e assinala o lugar ocupado por esse compositor no panteão de nomes consagrados da música popular brasileira. A partir de um processo que envolveu o confronto entre diferentes forças estabilizadoras e desestabilizadoras, João do Vale se firmou como um símbolo da “tradição” e do “popular” na esfera artístico-musical, conforme pode ser observado nos depoimentos de diversos artistas²: “A obra de João do Vale representou um grito de todo um povo contra a injustiça social” (Geraldo Azevedo); “João do Vale, como compositor nordestino, para mim, está em primeiro lugar” (Dona Ivone Lara); “A poesia de João do Vale representa o sertão puro e brincalhão, e definitivamente faz parte da história da MPB. Um dos grandes gênios da música nordestina” (Fagner); “João do Vale foi um dos compositores mais fortes e autênticos que nós já tivemos” (Antonio Carlos Jobim); “Quando

² Depoimentos reunidos na biografia de João do Vale, escrita por Marcos Paschoal (2000, p. 153, 163, 175, 207).

ele cantava, tinha um discurso bem mais forte que muito político. João do Vale era da universidade da vida” (Beth Carvalho).

O maranhense João Batista Vale nasceu em 1933, no município de Pedreiras, mais precisamente em um povoado chamado Lago da Onça, a cerca de 300 quilômetros de São Luís. Chegou ao Rio de Janeiro em 1950, no rastro de tantos outros nordestinos que aportaram na então capital da República, em busca daquilo que não encontraram em sua terra natal. João do Vale era de uma família descendente de escravos, filho de lavradores, teve sete irmãos e frequentou a escola até os nove anos de idade. Ele conta que teve que ceder sua vaga no grupo escolar para o filho de um coletor de impostos recém-chegado à cidade. “A escola tinha uns trezentos alunos, mas escolheram logo eu pra dar lugar ao filho do homem” (ABRIL CULTURAL, 1977, p. 10)³. Nunca mais pôde estudar, portanto era semialfabetizado, mas cedo começou a compor versos e a ter contato com o mundo da música ao participar de grupos de bumba-meu-boi, no Maranhão. Teve vários ofícios, desde criança: vendedor de doces, bolos, frutas; na adolescência, quando resolveu fugir de casa, aos 14 anos, trabalhou como “ajudante de caminhão”, viajando entre as cidades de Teresina e Fortaleza. Quando chegou ao Rio de Janeiro, aos 17 anos, já havia passado pela Bahia e até por Minas Gerais, onde trabalhou no garimpo.

No Rio, o centro da produção musical do país, João do Vale foi trabalhar como ajudante de pedreiro, mas, como já compunha alguns versos, sempre procurava as rádios, em busca de artistas que pudessem se interessar pelo seu trabalho. Depois de muita peregrinação, foi recebido, na Rádio Tupi, por Luiz Vieira, compositor, cantor e radialista pernambucano, e, mais tarde, por Zé Gonzaga, músico, irmão do sanfoneiro Luiz Gonzaga. Começaria assim a carreira de compositor de João do Vale, que, no início dos anos 1950, teve suas primeiras composições registradas em seu nome: “Madalena” e “Cesário Pinto”, gravadas por Zé Gonzaga; e, em parceria com Luiz Vieira, o baião “Estrela Miúda”, gravado por uma “estrela do rádio” na época, a cantora Marlene, que seria intérprete de outras canções do artista maranhense.

Assim, como produtivo compositor, João do Vale passou a se inserir no meio artístico e, até os anos 1960, já havia assinado diversas composições famosas nas vozes de artistas consagrados. Como intérprete, a carreira consolidou-se mais tardiamente; o primeiro

³ As informações biográficas sobre João do Vale aqui apresentadas têm como principais referências Abril Cultural (1977, 1983) e Paschoal (2000).

disco solo foi lançado pela Philips, em 1965, sob o título “*O poeta do povo*”, João do Vale, na esteira do sucesso do show *Opinião*.

Meus estudos acerca desse debate, em especial em torno de questões que envolvem o “popular” e a “tradição”, iniciaram, no ano 2000, na época da minha graduação em jornalismo, no curso de Comunicação Social da UFC (Universidade Federal do Ceará), onde participei do grupo de pesquisa “Comunicação e Culturas Populares”, liderado pelo professor Gilmar Cavalcante de Carvalho, jornalista, estudioso das manifestações da cultura popular cearense. Assim, iniciei um estudo sobre as representações do Caldeirão, do beato José Lourenço⁴, no jornalismo cearense. Posteriormente, fui bolsista do Programa Bolsa-Arte, no MAUC (Museu de Arte da UFC), onde desenvolvi pesquisa sobre a “Xilogravura popular de Juazeiro do Norte no acervo do MAUC”, também sob orientação do professor Gilmar de Carvalho. No percurso dessa pesquisa do MAUC, participei de um trabalho em campo, no Cariri cearense, com a realização de entrevistas e análises dos trabalhos de xilógrafos da Lira Nordestina, antiga Tipografia São Francisco, de Juazeiro do Norte.

A imersão nesse mundo do “popular”, do ponto de vista acadêmico, foi muito enriquecedora e abriu possibilidades de estudos sempre relacionados a essas questões. Em um primeiro momento, meu foco estava mais voltado para as relações entre cultura e imprensa, mas, com meu aprofundamento na área dos estudos da linguagem, passei a me concentrar, em especial, nos processos de construção de sentidos.

As pesquisas sobre o Caldeirão tornaram-se o foco de minha produção acadêmica e resultaram em alguns trabalhos, como o artigo acadêmico apresentado como requisito para conclusão do Curso de Letras da UECE, intitulado “A Irmandade da Santa Cruz do Deserto: o dramático como denúncia do conflito social”, no qual analisei um texto teatral do escritor cearense Oswald Barroso, que trata do movimento liderado pelo beato José Lourenço. Em 2011, concluí o Curso de Especialização em Ensino de Língua Portuguesa, na UECE, com apresentação de monografia na qual estudei a heterogeneidade discursiva em textos jornalísticos sobre o movimento Caldeirão. Em 2014, apresentei, no Programa de Pós-Graduação em Linguística Aplicada da UECE, a dissertação de mestrado intitulada “*Vozes sociais* e produção de sentidos: a representação do beato José Lourenço e do movimento

⁴ O Caldeirão foi uma experiência de organização social, ocorrida na década de 1930 no Cariri cearense. O movimento teve a liderança do beato José Lourenço, agricultor, negro, paraibano, que chegou ao Cariri cearense no auge das romarias a Juazeiro do Norte, no final do século XIX. Sob acusações como heresia, fanatismo e comunismo, o Caldeirão foi reprimido, em 1936 e 1937, pelas forças do Governo, com o apoio da Igreja Católica e das elites da região. Sobre o Caldeirão ver Ramos (1991, 2011) e Sipriano (2014).

Caldeirão na cobertura do jornal *O Povo* (1934-1938)”, tomando como principal referencial teórico a Análise Dialógica do Discurso.

A partir dessa síntese do meu percurso como pesquisadora, ressalto que as vivências e experiências em torno dessas problemáticas que envolvem aspectos relacionados a “cultura”, “popular” e “tradição” me movem, me mobilizam e me dão ânimo e fôlego para propor a problematização e discussão desenvolvidas nesta pesquisa de doutorado. Ressalto que as motivações para o presente estudo estão calcadas, ainda, no meu interesse pelo campo da História, para o olhar lançado para o passado, no intuito de refletir sobre o presente e o futuro. Importante destacar, ainda, que a concepção de História que baliza este trabalho questiona uma visão linear e progressiva dos fatos históricos, conforme discutido por Le Goff (1990). Dessa forma, estudar a produção artística e cultural desenvolvida no contexto repressivo da ditadura militar no Brasil é uma tarefa cada vez mais necessária e relevante, tendo em vista que abre perspectivas para reflexão sobre muitas problemáticas contemporâneas, em especial relacionadas à articulação entre fazer artístico, resistência e engajamento social.

Destaco, entretanto, que os estudos do campo da música são o novo para mim, representam um rico desafio que decidi encarar. Minha experiência com a música se dá, sobretudo, como ouvinte e apreciadora, em especial, desse grande complexo cultural designado MPB. Como jornalista, também me interessa analisar esses fenômenos históricos, sobretudo o olhar dos mediadores culturais, do “outro”, nesse grande campo de produção de sentidos: a esfera artístico-musical. No percurso da pesquisa, venho vivenciando a riqueza de se trabalhar com um objeto multifacetado, sobre o qual converge uma diversidade de aspectos estéticos, éticos e ideológicos.

Estudar o campo artístico-musical implica, ainda, em audição, escuta, da produção fonográfica relacionada ao objeto da pesquisa, o que significa um alento e um privilégio no árduo percurso da investigação acadêmica. Assim, a necessária escuta de materiais fonográficos que compõem o coro de vozes da efervescente produção musical em foco nesta pesquisa permitiu um aprofundamento sobre a diversidade de tendências e estilos musicais daquelas conjunturas socio-históricas. Nesse sentido, tendo em vista os objetivos deste trabalho, pude conhecer grande parte da produção de João do Vale, ao longo de sua carreira, desde as primeiras gravações de suas canções nas vozes de Marlene e Zé Gonzaga, nos anos 1950; até o disco-tributo lançado em 1994, *João Batista do Vale*. Além disso, o exercício de escuta envolveu a audição de expressões musicais diversas - fundamentais para o desenvolvimento de uma reflexão sobre o lugar ocupado pela obra de João do Vale na música brasileira - como obras da bossa nova, em suas duas gerações, intimista e participante (aprofundei-me, sobretudo, na discografia de diversos artistas

ligados à vertente participante/nacionalista da bossa nova, em especial Nara Leão, Sérgio Ricardo, Carlos Lyra e Edu Lobo, cujas obras são basilares para o desenvolvimento da chamada canção engajada) e “sambas de morro” (especialmente, Zé Kéti, que teve relação direta com a carreira artística de João do Vale). Também realizei a escuta de diversos outros artistas que produziram nos anos 1960 e 1970, procurando refletir sobre o lugar ocupado por João do Vale, em meio a essa complexidade de tendências artístico-musicais. Tive acesso à discografia de João do Vale, assim como à obra de outros artistas, por meio de consulta ao acervo do pesquisador cearense Henrique Dídimo. Além disso, muitos desses materiais fonográficos puderam ser consultados por meio de plataformas digitais, como o *Youtube*, e serviços de streaming, especialmente, o *Deezer*. Também pude adquirir parte do material que compõe o *corpus* da pesquisa em sebos virtuais.

Importante ressaltar que o olhar lançado sobre as problematizações e questões em foco nesta pesquisa tem como fio condutor o pensamento bakhtiniano, o que abre a possibilidade de se trabalhar esse objeto a partir de uma multiplicidade de aspectos, os quais não se restringem a questões de ordem estritamente linguística. Dessa forma, como pesquisadora, adoto um ponto de vista segundo o qual os sentidos não são “naturais” ou “atemporais”, pois possuem história e se constituem em distintos contextos, marcados por relações de força e confronto entre os mais diversos agentes sociais. Neste trabalho, portanto, discuto sobre processos de construção dos sentidos das palavras, por isso não tomo os signos “popular” e “tradição” (assim como outros do mesmo campo semântico: “genuíno”, “autêntico”, “raiz”, etc.) como “naturais”, “dados”, destituídos de historicidade. A emergência desses sentidos se dá em diversos contextos históricos, por meio de confrontos entre *vozes sociais*, em diferentes situações de enunciação, conforme discuto ao longo deste trabalho.

Como forma de ilustrar a relevância e atualidade do debate em torno da construção dos sentidos em foco nesta pesquisa, trago à cena a cerimônia de encerramento dos Jogos Olímpicos Rio 2016, que procurou traçar um panorama da história da arte brasileira, em suas múltiplas vertentes, reunindo uma diversidade de manifestações culturais e artísticas do país. O espetáculo teve como um dos destaques uma apresentação musical de personagens caracterizados como bonecos de barro do Mestre Vitalino (PE)⁵, dançando ao som da canção *Asa Branca*, de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira. Além desse número, estiveram presentes outros ícones do “popular” e da “tradição” nordestina, inclusive no artesanato, representado por

⁵ Vitalino Pereira dos Santos (Caruaru/PE: 1909 -1963). Ceramista popular e músico, Mestre Vitalino, “se notabiliza por suas figuras inspiradas nas crenças populares, em cenas do universo rural e urbano, no cotidiano, nos rituais e no imaginário da população do sertão nordestino brasileiro” (MESTRE VITALINO, 2016).

meio de rendas, projetadas como enormes mandalas no centro do estádio Maracanã, ao som de *Mulher rendeira*⁶, e repertório de artistas nordestinos, como o cantor pernambucano Lenine, que apresentou música em homenagem a Jackson do Pandeiro, *Jack soul brasileiro*. Nas redes sociais e na mídia em geral, a resposta veio imediata com elogios à valorização da “identidade nordestina”, da “autêntica cultura popular” e da música “tradicional”, “de raiz”. Por outro lado, houve também quem questionasse se a cultura brasileira se resume a “Rio de Janeiro e Nordeste”.

Importante observar, a partir dessa situação ilustrativa, que o debate sobre aspectos como a “tradição” e “autenticidade” das “manifestações populares”, muitas vezes, envolve confrontos calorosos, nos quais, em geral, são reproduzidos determinados sentidos “cristalizados” e “consagrados” sobre esses conceitos. Entretanto, tendo em vista a articulação teórico-metodológica empreendida neste trabalho, pode-se questionar alguns aspectos desse debate, tais como: por que determinadas manifestações carregam esse sentido de “tradição”, “autenticidade” e “popular” que lhes assegura um certo *status* frente a outras expressões artísticas? Como, discursivamente, foram construídos esses sentidos a partir de diferentes conjunturas sócio-histórico-ideológicas? Ou seja, o debate em torno de problemáticas como essas é atual e relevante, tendo em vista uma diversidade de situações da vida contemporânea nas quais emerge, inclusive no âmbito de políticas públicas voltadas para questões como “patrimônio histórico” e “preservação cultural”.

Vale ressaltar, ainda, que, nessa situação de enunciação (encerramento dos Jogos Olímpicos), a construção de todo o espetáculo marca um posicionamento que demarca a “identidade brasileira” frente ao mundo. E essa identidade, segundo tal posicionamento, é diversa, múltipla, composta por tradições distintas, que se consolidaram, historicamente, como “autênticas” e “populares”. Nessa perspectiva, considerando o caráter dialógico da linguagem, os sentidos de “popular” e “tradição” não podem ser compreendidos como naturais, fixos, nem oriundos de alguma “fonte mítica”. Assim, esta pesquisa pretende contribuir com o debate acerca de processos de produção de sentidos, com foco para uma manifestação da esfera artístico-musical.

Tomando como principal referencial teórico-metodológico a Análise Dialógica do Discurso (ADD) - abordagem de estudos da linguagem fundamentada na teoria bakhtiniana -, este trabalho procura problematizar, a partir da obra de João do Vale e do discurso de

⁶ Canção registrada como de autoria de Alfredo Ricardo do Nascimento (Zé do Norte), entretanto há muitas controvérsias acerca da origem deste xaxado, cuja autoria é atribuída, por alguns estudiosos, a Virgulino Ferreira da Silva, o "Lampião".

mediadores culturais (jornalistas, produtores, críticos, etc.), como se dá o processo de construção dos sentidos de “popular” e “tradição”, no contexto de configuração da chamada Música Popular Brasileira (MPB). Levanto como hipótese central que é nessa conjuntura de desenvolvimento da MPB, a partir do confronto entre uma série de *vozes sociais* e de um horizonte de valores compartilhado, em uma rede discursiva que envolve circulação, produção e consumo na esfera musical, que a obra de João do Vale se consolidou como uma das expressões do “popular” e da “tradição” na música brasileira. Nesse embate, são produzidos, contudo, diferentes sentidos para “popular” e “tradição”, os quais ganham legitimidade a partir de valores construídos socio-historicamente e compartilhados entre os mais diversos grupos sociais, nos contextos em análise.

Nessas conjunturas, havia uma série de regras e valores compartilhados, que legitimavam a produção de determinados sentidos sobre a obra de João do Vale. Essas regras e valores envolvem fatores tais como a consolidação da indústria fonográfica e de um mercado de bens de consumo, em meio à emergência de um período ditatorial no país e ao advento da chamada “canção de protesto” (termo que problematizo neste trabalho), que teve João do Vale como um dos seus nomes, sobretudo após a participação desse artista no show *Opinião* (1964/1965). Nos anos 1960, João do Vale passou, inclusive a ser denominado, no discurso dos mediadores culturais, da intelectualidade, como “o poeta do povo”, epíteto que se tornou título de LP lançado em 1965, o qual faz parte do *corpus* desta pesquisa.

Importante destacar que os mediadores exercem um papel determinante na construção dos sentidos da obra em análise, tendo em vista que fazem parte dessa rede dialógica de produção de sentidos e se situam em um lugar exterior (exotópico), de onde lançam um olhar sobre a produção de João do Vale, a partir de diferentes posicionamentos axiológicos.

Na esfera artístico-musical, os elementos verbo-visuais (como fotografias, imagens de shows, o figurino dos artistas, etc.) também são constitutivos dos sentidos atribuídos à obra desse artista, pois dialogam com uma série de outras *vozes* envolvidas na construção dos sentidos de “popular” e “tradição”. Assim, a pesquisa também se volta para material verbo-visual, com o intuito de analisá-lo como uma das *vozes* que compõe esse coro, esse grande diálogo (não, necessariamente, harmonioso), no processo de construção dos sentidos desses signos ideológicos, tão repetidos, exaustivamente, pela crítica especializada e por estudos das mais diversas áreas.

Nessa perspectiva, a partir da obra de João do Vale e do discurso dos mediadores culturais, emergem diferentes concepções de “popular” e “tradição”, por meio do embate entre diversas *vozes sociais*. Os sentidos de “tradição” e “popular”, são, com frequência, reproduzidos

como “marca de autenticidade”; entretanto, entendendo que os sentidos das palavras não são neutros, nem naturais, pois emergem a partir de diferentes situações de interação, compreende-se que eles possuem história, expressam determinados posicionamentos e são construídos por sujeitos ativos, a partir de uma série de embates e negociações entre os mais diversos grupos sociais.

Em especial a partir do discurso dos mediadores culturais, pode-se observar o período entre 1964 a 1965 foi de fundamental importância para a consolidação de uma *tradição* na qual a obra de João do Vale se insere como um artista engajado, um porta-voz das demandas sociais do “povo”. Entretanto, conforme já ressaltamos, além de estar ligada aos sentidos de “popular” como “resistência” e “conscientização política”, a obra de João do Vale - considerando-se diferentes contextos de produção e recepção - consagrou-se, entre o público em geral e a intelectualidade, como ícone “da simplicidade do homem do campo” e como legítima representante da “autêntica música popular nordestina”, além de estar ligada à tradição da MPB (não exclusivamente em sua vertente “engajada”), graças à leitura de suas composições feitas por intérpretes consagrados. Ou seja, no período em análise, a partir do confronto entre várias *vozes sociais*, emergem diferentes sentidos para os signos “popular” e “tradição”.

Considerando-se a perspectiva teórica adotada nesta pesquisa, é importante ressaltar que as tradições não são estanques, nem naturais, pois são construídas, por meio da linguagem, a partir de processos que envolvem aspectos estéticos, éticos e ideológicos. Interessa a esta pesquisa, portanto, investigar, a partir dessa diversidade de sentidos, o lugar social ocupado pela obra de João do Vale no contexto de configuração da MPB, sobretudo em sua vertente da canção engajada. Como consequência, também desenvolvemos uma discussão sobre a construção dos sentidos desse “complexo cultural” que, nos anos 1960, passou a ser designado Música Popular Brasileira (MPB).

Naquela conjuntura histórica, a produção artística, especialmente a musical, exerceu um papel central nos debates político-ideológicos. Assim, a sigla MPB representava, em determinado momento, “quase uma senha de identificação político-cultural” (SANDRONI, 2001, p. 29). A partir de diferentes conjunturas socioideológicas, esta pesquisa procura problematizar sobre a diversidade de sentidos a obra de João do Vale, tendo em vista aspectos como o advento da canção participante, sua relação com a matriz nacional-popular e a consolidação do mercado de bens culturais de consumo no Brasil.

É sobre essas problemáticas aqui levantadas que este trabalho visa discutir, tomando como perspectiva teórico-metodológica a teoria bakhtiniana, Assim, esta pesquisa apresenta como objetivo geral: fazer uma análise dialógica do *heterodiscurso* no processo de

produção dos sentidos de “popular” e “tradição” na esfera artístico-musical, a partir da obra de João do Vale e do discurso de mediadores culturais (músicos, jornalistas, críticos, editores, etc.), no período de 1964 a 1982; e como objetivos específicos: **1)** Analisar, a partir canção de João do Vale, o confronto entre diferentes *vozes sociais* no processo de construção dos sentidos de “popular”, com foco nas categorias *autor-criador/ personagem/ autor-pessoa e responsividade*; **2)** Investigar como se constituíram, discursivamente, os sentidos da obra de João do Vale como “engajada” e “popular”, analisando, a partir do discurso dos mediadores culturais, os posicionamentos expressos e os efeitos de sentido construídos por meio da utilização de elementos linguístico-discursivos, tais como determinadas formas nominais e gramaticais; **3)** Fazer uma análise verbo-visual dos processos de construção de sentidos da obra desse artista, a partir de textos produzidos por mediadores culturais, considerando os circuitos de produção, circulação e consumo na esfera artístico-musical.

Tomando como referencial teórico-metodológico a Análise Dialógica do Discurso, esta pesquisa trabalha com as macrocategorias *heterodiscurso* e *esferas da atividade humana*, assim como com as concepções de *relações dialógicas, alteridade; ideologia; posicionamento axiológico, entonação, horizonte social de valores; exotopia, excedente de visão e autoria*⁷, as quais amparam e fundamentam nossa leitura.

Dessa forma, os objetivos específicos possuem sempre como norte a análise do confronto entre uma diversidade de *vozes sociais - heterodiscurso* - no processo de construção de sentidos de “popular” e “tradição” naquela situação em foco na esfera artístico-musical.

Tendo em vista que este trabalho tem como cerne o princípio dialógico da linguagem, é importante destacar que a esfera artístico-musical envolve os processos de produção, circulação e consumo/recepção da obra de João do Vale. Assim, conforme discuto detidamente na metodologia, na Seção 5, o *corpus* da pesquisa é composto por canções do disco “*O poeta do povo*”, João do Vale, de 1965, e textos produzidos por mediadores culturais (artigos de opinião, reportagens, resenhas, etc.), entre 1964 e 1982. Além disso, o *corpus* é analisado, considerando-se também as especificidades do material verbo-visual que o compõe (fotografias que ilustraram matérias jornalísticas, fascículos, capas de discos, etc.).

Ressaltamos, ainda, que a análise dialógica aqui trabalhada não se efetiva, exclusivamente, na leitura do *corpus* (propriamente). Adotando uma postura reflexiva e dialógica perante a problematização aqui levantada, procuramos tomar as concepções bakhtinianas como uma lente a partir da qual desenvolvemos uma leitura analítica que perpassa

⁷ Utilizaremos, predominantemente, itálico para destacar as categorias bakhtinianas.

toda a discussão empreendida no decorrer da tese. Assim, sobretudo, ao longo do debate sobre a construção dos sentidos de “popular” e “tradição” na esfera artístico-musical, na Seção 4, em que ainda não nos debruçamos sobre o *corpus* (propriamente), procuramos já desenvolver uma leitura analítica, tendo em vista os objetivos propostos neste trabalho.

Dessa forma, a discussão desenvolvida nesta tese tem como fontes - além do arcabouço teórico-metodológico da teoria bakhtiniana – a literatura especializada no campo da produção artístico-musical, além de estudos dos campos das ciências sociais e da historiografia, especialmente voltados para a conjuntura do período ditatorial militar no país. Importante ressaltar que, neste trabalho, no intuito de fazermos a leitura sobre os processos de construção de sentidos na esfera artístico-musical, tomamos também como fonte documental materiais jornalísticos publicados na imprensa da época, sobretudo no principal polo de produção de bens culturais de consumo do país (Rio de Janeiro), aos quais tivemos acesso por meio do acervo online da Hemeroteca Digital Brasileira, da Fundação Biblioteca Nacional⁸, e pelo Cedntro de Pesquisa e Documentação do Jornal do Brasil (CPDoc/JB). Estes textos materializam, a partir do olhar dos mediadores culturais, os embates entre a diversidade de *vozes sociais* na esfera artístico-musical naquelas conjunturas socio-históricas. Vale destacar, conforme já discuti anteriormente⁹, que a utilização da imprensa como fonte documental exige do pesquisador uma postura questionadora sobre o material utilizado, tendo em vista que os textos jornalísticos, compreendidos como atividade de linguagem, “são construídos a partir de um contexto histórico, permeado por relações de poder, portanto não são registros transparentes e objetivos da realidade” (SIPRIANO, 2013, p. 216). Também tivemos acesso a documentos históricos desse período da história do país, disponíveis online, por meio do Banco de Dados Memórias Reveladas¹⁰, do Arquivo Nacional, órgão ligado ao Ministério da Justiça.

Vale enfatizar, ainda, que a delimitação proposta nesta pesquisa configura-se como um recorte, um olhar lançado a partir do lugar singular que ocupo como pesquisadora, situada socio-historicamente. Segundo Amorim, “todo objeto de pesquisa é um objeto construído e não imediatamente dado” (2003, p. 29), ou seja, o objeto se configura a partir da minha posição “de fora”, da relação de alteridade entre pesquisador e sujeito pesquisado. Amorim ressalta, ainda, que o estranhamento e a não familiaridade são uma condição para a construção de um objeto de pesquisa: “todo trabalho de pesquisa seria uma tradução do que é estranho para algo

⁸ Disponível para consulta em: <<http://memoria.bn.br/hdb/periodico.aspx>>.

⁹ Em Sipriano (2013), desenvolvi uma reflexão sobre o uso de textos jornalísticos como fonte documental para o trabalho historiográfico.

¹⁰ Disponível para consulta em: <http://pesquisa.memoriasreveladas.gov.br/mrex/consulta/login.asp>

de familiar” (AMORIM, 2003, p.26). Na abordagem aqui empreendida, “tornar familiar” diz respeito a estabelecer relações, analisar regularidades, articular e construir conceitos, a partir de procedimentos analítico-interpretativos, portanto, não se reduz a descobrir supostos “sentidos verdadeiros” ou, ainda, a estabelecer padrões estáveis em relação aos fenômenos estudados.

A partir do nosso referencial, a teoria/ análise dialógica do discurso, as macrocategorias trabalhadas nesta tese são *heterodiscurso* e *esferas da atividade humana*, conforme já ressaltado. Considerando que o objetivo maior é analisar o *heterodiscurso* (a inter-relação entre a diversidade de *vozes sociais*, no âmbito das relações dialógicas) no processo de produção de sentidos de “popular” e “tradição” na esfera artístico-musical, tive que encarar o desafio teórico-metodológico de articular um *corpus* heterogêneo, tanto no que diz respeito à diversidade de gêneros e esferas às quais se relaciona, quanto em relação à presença de material verbo-visual, os quais são também determinantes na construção dos sentidos em foco nesta pesquisa. Embora o *corpus* carregue essa marca da heterogeneidade, julgo ser pertinente tal articulação para os propósitos deste trabalho de tese, cujo foco é um processo de produção de sentidos na esfera artístico-musical, a qual envolve, necessariamente, produção, circulação e recepção de diversos gêneros, construídos por sujeitos históricos, em determinadas conjunturas socioideológicas.

Assim, importante destacar que a esfera artístico-musical - como a própria designação sugere - é parte de uma esfera maior, a esfera da produção artística; além disso, constitui-se a partir da interseção com outras esferas; em especial a esfera jornalística. A esfera artístico-musical, portanto, na perspectiva da análise dialógica, não se restringe à produção do gênero “canção”, pois abrange toda uma rede discursiva que envolve também outros sujeitos e outras “formas relativamente estáveis de enunciados”, as quais refletem/refratam condições específicas desse campo de atividade humana. Nesta pesquisa, portanto, a canção é compreendida como gênero (na perspectiva bakhtiniana) e, como tal, produzida a partir de diferentes situações de interação, por sujeitos situados sócio-histórico-ideologicamente. Conforme Napolitano (2007), a música popular é uma espécie de repertório de memória coletiva. Assim, a obra de João do Vale não será vista de maneira isolada, mas inter-relacionada às historicidades nas quais é produzida e às diferentes *vozes* com as quais dialoga e a partir das quais produz sentidos.

Dessa forma, concentro-me nessa esfera ideológica, na qual emerge uma diversidade de gêneros discursivos, lançando um olhar sobre os diferentes sujeitos históricos que dialogam nesse campo de produção de sentidos, assim minhas questões de pesquisa

envolvem o diálogo entre diferentes discursos, diferentes *vozes*, o que justifica a heterogeneidade do *corpus* deste trabalho. No entanto, destaco que os objetivos deste trabalho não se restringem a uma análise das especificidades estilísticas, composicionais ou temáticas dos gêneros que compõem o *corpus*. Nosso foco reside nas relações dialógicas, no confronto entre diferentes *vozes sociais* em cena na esfera musical¹¹. Esses gêneros, portanto, são compreendidos como enunciados concretos a partir dos quais há uma materialização de índices de posicionamentos e valores em cena na luta pela produção dos sentidos nesse campo da atividade humana.

O procedimento metodológico desta pesquisa consiste em tomar esses enunciados como unidades de análise do *heterodiscurso* no processo de construção de sentidos na esfera artístico-musical. Esse diálogo entre *vozes* se dá a partir dos vários posicionamentos em confronto no âmbito da própria esfera artístico-musical - que se constitui a partir da intercessão com outras esferas, como a jornalística e a teatral -, assim como no âmbito do “já-dito”, dos discursos anteriores, produzidos historicamente em diversas conjunturas socioideológicas.

O ponto de partida do percurso metodológico, nessa abordagem de estudos do discurso, deve ser os aspectos sociais e históricos a partir dos quais emergem os “já-dito”, que, historicamente, constroem e legitimam os sentidos de “popular” e “tradição”. Dessa forma, um dos elementos da arquitetura desta tese é a discussão sobre as conjunturas histórico-culturais, a partir das quais foram dialogicamente construídos os sentidos desses signos ideológicos, em especial na esfera artística, conforme discutido na Seção 4. Assim, reiteramos, a discussão e contextualização histórica desenvolvidas nesta pesquisa não são apenas um adendo ou preâmbulo para a análise, tendo em vista que os estudos do discurso na perspectiva da teoria dialógica consideram os aspectos linguísticos tomando como ponto de partida o contexto extraverbal: os elementos sociais, culturais e ideológicos.

Dessa maneira, no que diz respeito aos procedimentos analíticos, essa discussão e contextualização histórica tem um papel primordial e basilar, tendo em vista que os sentidos que emergem no recorte espaço-temporal empreendido nesta pesquisa foram construídos historicamente, são respostas a “já-ditos”, a *vozes* anteriores, que podem ser mobilizadas na análise, a partir da retomada dessa contextualização sócio-histórica. Assim, a pesquisa metalinguística, desenvolvida no conjunto da obra bakhtiniana, propõe o estudo da língua em sua integridade viva e concreta; volta-se para elementos que foram abstraídos de diversas abordagens de estudos linguísticos (em especial, o estruturalismo): o caráter social, histórico e

¹¹ Utilizamos, indistintamente, os termos “esfera artístico-musical” e “esfera musical”.

cultural da linguagem, mas não desconsidera os aspectos linguísticos, pois estes apontam para um “extralinguístico” que reside no linguístico.

A partir dessa abordagem socio-histórica, esta pesquisa está fundamentada em parâmetros teórico-analíticos qualitativos e interpretativos, ou seja, possui uma natureza analítico-descritiva, tendo em vista que os sentidos produzidos em distintos contextos podem ser interpretados analiticamente, mas não podem ser quantificados e padronizados, conforme discuto na metodologia deste trabalho. A relação entre pesquisador e sujeito pesquisado, portanto, é dialógica e implica o confronto entre diferentes posicionamentos axiológicos. Assim, o pesquisador posiciona-se axiologicamente, lança perguntas e dá acabamento ao seu objeto, em um processo de compreensão ativa, no qual o “encontrar-se fora” é fundamental.

Procurando firmar uma postura dialógica nesta pesquisa, mobilizei conceitos basilares do pensamento bakhtiniano, que serão os pilares teóricos e demarcarão o lugar a partir do qual lanço meu olhar sobre a construção de sentidos na esfera artístico-musical. Dessa forma, objetivo analisar as condições históricas em que emergem os sentidos sobre a obra de João do Vale, até mesmo para evitar anacronismos, que consiste na tentativa de explicar fenômenos de um determinado período histórico à luz de valores que não pertencem àquele mesmo tempo histórico. Como observaremos na leitura do discurso dos mediadores, as conjunturas em análise, entre 1964 e 1982, não podem ser investigadas como um bloco coeso e homogêneo, tendo em vista que, nesse período, houve significativas reelaborações e redimensionamentos dos valores em confronto na esfera artístico-musical. Assim, a conjuntura socioideológica de eclosão do show *Opinião* (1964/165) possui especificidades que a distinguem das conjunturas nas quais circulou o fascículo dedicado a João do Vale na coleção *Nova História da Música Popular da Música Popular Brasileira* (1977) e foi lançado o LP *João do Vale* (1981). Desconsiderar essas especificidades poderia implicar em anacronismos.

Este trabalho, inserido em uma linha de estudos críticos da linguagem, intenta, ainda, trazer uma contribuição para as pesquisas na área da Linguística Aplicada (LA) contemporânea, abordagem dos estudos da linguagem que vem passando por um redimensionamento quanto às suas problemáticas e objetos. A LA consolidou-se como um campo voltado, em especial, para o ensino/aprendizagem de línguas estrangeiras, entretanto vem expandido seu campo de atuação para além desse contexto, renovando suas problemáticas e posicionamentos. Emerge, assim, um campo que se configura como uma Linguística Aplicada “Indisciplinar” ou, ainda, “crítica”, “antidisciplinar/ transgressiva” (RAJAGOPALAN, 2003, 2006).

Em suma, essa abordagem contemporânea da LA está voltada para práticas críticas, reflexivas e para a quebra com modos de investigação que desconsiderem os aspectos políticos, sociais e históricos que fundamentam toda prática de de linguagem. Nessa perspectiva, a LA apresenta-se como um campo híbrido, tanto no que diz respeito aos aspectos teóricos quanto metodológicos. Dessa forma, situa-se na fronteira entre várias áreas do conhecimento. Conforme ressaltado, pretomos, portanto, trazer uma contribuição para as pesquisas em LA, tomando como principal referencial teórico-metodológico a Análise Dialógica do Discurso. Pode-se destacar, portanto, como um aspecto relevante desta pesquisa o uso do arcabouço teórico-metodológico da Análise Dialógica no âmbito dos estudos da LA contemporânea.

Vale enfatizar que, na perspectiva aqui trabalhada, “criticar” não está relacionado a possuir uma possível visão privilegiada sobre os fenômenos, mas, sim, a nortear-se por uma postura problematizadora, política, questionadora. Como pesquisadora, estou inscrita sócio-histórico-ideologicamente e adoto um ponto de vista político. Desse modo, a escolha dos referenciais e do próprio objeto de pesquisa demarcam também uma atitude política, um posicionamento. A minha leitura crítica desses processos, portanto, será um “olhar” e não tem a pretensão de apresentar-se como “verdade”. Os referenciais serão o fio condutor, as lentes a partir das quais lançarei meu olhar sobre o objeto de pesquisa, considerando diferentes contextos sócio-histórico-ideológicos.

No que se refere à originalidade desta pesquisa, ressalto que não foi encontrado, no levantamento bibliográfico deste trabalho, grande número de pesquisas acadêmicas sobre a obra de João do Vale, um importante nome da música brasileira que merece ter sua obra estudada. Pode-se destacar a tese intitulada “O Canto do povo de um lugar: uma leitura das canções de João do Vale” (DAMAZO, 2004), produzida na UNESP (Universidade Estadual Paulista). Neste trabalho, da área de Literatura Brasileira, o autor procura fazer uma classificação das canções de João do Vale como “Participantes” ou de “Valorização do patrimônio social e cultural daquele lugar”. O autor salienta que seu trabalho pretende “demonstrar que as canções de João do Vale se constituíram numa forma de expressão artística popular de resistência e combate ao arbítrio e à exploração social e política que sobre essa população se desencadeava como um desígnio” (DAMAZO, 2004, p. 12). Essa pesquisa traz uma relevante contribuição para a temática, porém pode-se ressaltar que, ao longo do debate desenvolvido no trabalho de Damazo, a leitura sobre aspectos como o “engajamento” e o “caráter social” da obra de João do Vale emerge sem uma maior problematização sobre como se dá o processo de construção desses sentidos, que aparecem, na pesquisa, muitas vezes, como naturais e decorrentes de uma sucessão linear de fatos.

Considerando os circuitos de produção, circulação e recepção da obra desse artista, busco lançar um outro olhar sobre a produção de João do Vale, por meio de uma abordagem teórico-metodológica segundo a qual os sentidos se constroem a partir de relações dialógicas, do uso da linguagem em situações de comunicação concretas.

No âmbito das pesquisas no campo das Ciências Sociais, Barreto (2012, 2015) desenvolveu, no Departamento de Sociologia da UFC (Universidade Federal do Ceará), o projeto de pesquisa intitulado “A trajetória de João do Vale como emblema das apropriações do termo ‘popular’ na música brasileira (1950 - 1980)”, que resultou na produção de artigos nos quais a autora discute sobre a “apropriação e reprodução musical no campo da indústria fonográfica brasileira”, com foco para as “distintas apropriações que o termo ‘popular’ recebeu nas classificações da produção musical, no ambiente da música popular brasileira”. Minha pesquisa tem a produção de Barreto com uma das fontes de referência e procurou estabelecer com esta um profícuo diálogo, entretanto destaco que a articulação teórico-metodológica empreendida nesta tese, além da heterogeneidade do *corpus*, ressaltam sua originalidade e relevância.

Além disso, a problematização e as hipóteses levantadas nesta pesquisa a distinguem das demais produzidas, pois nosso foco é problematizar, a partir da obra de João do Vale e do discurso de mediadores culturais, como se dá o processo de construção dos sentidos de “popular” e “tradição” nas conjunturas em análise. A obra desse artista se consolidou como uma das expressões do “popular” e da “tradição” na música brasileira, a partir do confronto entre uma série de *vozes sociais* e de um horizonte de valores compartilhado na conjuntura de desenvolvimento da MPB. Nesse embate, conforme ressaltado, são produzidos diferentes sentidos para os signos “popular” e “tradição”, os quais ganham legitimidade a partir de valores construídos sócio-historicamente e compartilhados entre os mais diversos grupos sociais, no contexto em foco. Reitero, ainda, que o diálogo estabelecido entre os textos que compõem o *corpus* (canções e textos dos mediadores culturais) - que envolve a produção, circulação e consumo da obra desse artista, na esfera artístico-musical, no contexto do mercado de bens culturais brasileiro - ressalta a originalidade da pesquisa no que se refere aos aspectos teórico-metodológicos.

Este trabalho, portanto, se insere no grande coro de vozes de uma série de pesquisas brasileiras que vêm trabalhando a partir da concepção sócio-histórico-ideológica da linguagem desenvolvida por Bakhtin e o Círculo, conforme discuto na Seção 2. Esta pesquisa também pretende contribuir, em especial, com o aprofundamento dos estudos acerca dos conceitos de *heterodiscurso* e *esferas da atividade humana*, na abordagem bakhtiniana. Assim, neste

trabalho, discuti sobre os complexos percursos de configuração dos conceitos e categorias balizares desse arcabouço teórico.

Nesse sentido, a articulação empreendida no referencial teórico deste trabalho (que envolve, ao lado da Linguística, estudos de áreas como Música, História e Sociologia) ressalta a pertinência deste estudo e pode contribuir para a emergência desses novos modos de investigação em LA, tomando como referencial a Análise Dialógica do Discurso. Destaco, por fim, que a Linguística Aplicada “crítica”, “indisciplinar”, está voltada para a relevância social do que se está produzindo. Nessa perspectiva, ao lançar um olhar sobre a História - compreendendo-a não apenas como uma natural sucessão linear de acontecimentos - esta pesquisa pode contribuir com essas novas abordagens da LA, as quais estão voltadas para uma diversidade de problemáticas da vida contemporânea. A discussão desenvolvida nesta pesquisa pode, portanto, contribuir com os estudos de diversas áreas que objetivem voltar-se para o questionamento da “validade” permanente dos sentidos e da “naturalização” de sentidos consagrados. Pode contribuir, dessa forma, com a quebra de determinados sentidos que foram construídos historicamente, mas são tomados como “naturais” e tornam-se, muitas vezes, “estereótipos” em torno da ideia de “tradição” e “popular”.

Advirto que percorreremos uma diversidade de conjunturas espaço-temporais, no percurso da leitura desta tese, que - a partir das lentes da teoria bakhtiniana - trata de um objeto multifacetado sobre o qual convergem aspectos estéticos, políticos e ideológicos. Assim, percorreremos caminhos da Rússia ao Brasil - com foco para o Rio de Janeiro, principal polo de produção cultural do país na efervescente conjuntura histórico-cultural do período em análise - além dos espaços emergentes na canção de João do Vale.

A arquitetura do trabalho está articulada da seguinte forma: na **Seção 2**, desenvolvo uma reflexão sobre o percurso pelo qual o pensamento bakhtiniano se consolidou como paradigma nos estudos da linguagem. Interessa-me discutir, criticamente como se deram os processos de configuração e legitimação desse paradigma. Nesse sentido, procuro adotar uma postura reflexiva e dialógica frente ao arcabouço teórico-metodológico que fundamenta esta tese, compreendendo que as teorias não podem ser tomadas como “naturais” e destituídas de historicidade. Assim, a teoria bakhtiniana não pode ser entendida como um arcabouço teórico-metodológico pronto e passível de ser aplicado às mais diversas abordagens de estudos das ciências humanas e sociais. Esta discussão testemunha um pouco do meu trajeto como pesquisadora dessa perspectiva teórica, que exige uma constante renovação de leituras - das obras do Círculo e de seus comentadores - e uma postura sempre questionadora, crítica e

reflexiva sobre os percursos de configuração dessa abordagem, em especial, na esfera acadêmica no Brasil.

Assim, a partir da minha posição, espaço-temporal, de pesquisadora (em uma linha de estudos críticos da linguagem), brasileira, cearense, procuro lançar um olhar sobre os processos de constituição dessa abordagem teórica, que é o fio condutor, a baliza, deste trabalho de tese. Ressalto, ainda, que a discussão empreendida nesta seção pretende trazer uma contribuição aos leitores da teoria bakhtiniana, pois discute sobre os diferentes contextos de produção e recepção dessa abordagem; além de procurar esclarecer e sintetizar uma série de informações que estão dispersas e, muitas vezes, obscuras, relacionadas à configuração e difusão desse grande arcabouço teórico, oriundo da Rússia e difundido, no Brasil, em especial, a partir dos anos 1980.

Na **Seção 3**, procuro construir uma arquitetura dos conceitos bakhtinianos, estabelecendo um diálogo entre diferentes obras do Círculo Bakhtin/ Medviédev/ Volóchinov e destes com outros pensadores. Assim, apresento uma discussão sobre conceitos que serão a baliza para nosso¹² trabalho de análise: *heterodiscurso* (e a diversidade de categorias/designações a esta associadas: *heteroglossia*, *plurilinguismo*, *pluridiscurso*, *poliglossia*, *polifonia*), *exotopia*, *acentos apreciativos/ entonação*, *horizonte social de valores*, *exotopia e autor-criador/autor-pessoa/ personagem*.

Na **Seção 4**, discuto sobre o conceito de esferas da atividade humana na teoria bakhtiniana e, especificamente, sobre a esfera artístico-musical e os mediadores culturais, além de desenvolver o conceito de gênero canção que fundamenta este trabalho. Amparada no diálogo com pesquisas do campo da História e das Ciências Sociais, apresento um debate sobre a questão do “popular” e da “tradição” na esfera artístico-musical, abordando aspectos como a conjuntura socioideológica de emergência do show *Opinião* e os processos relacionados ao advento da “MPB” e da “canção engajada”.

Na **Seção 5**, abordo os fundamentos epistemológicos que balizam este trabalho de tese e apresento a delimitação e os procedimentos teórico-metodológicos da pesquisa. Na **Seção 6**, desenvolvo a análise dialógica, propriamente, do *corpus*, a partir da leitura das canções do disco “*O poeta do povo*” (1965) e de textos dos mediadores culturais que circularam no período em análise. Nesta seção, procuro sintetizar os resultados da investigação sobre os processos de

¹² Destaco que, ao longo da escrita da tese, fiz uso ora da primeira pessoa do singular, ora da primeira pessoa do plural, tendo em vista que a utilização dessas distintas formas verbais constrói diferentes efeitos de sentido. Compreendo que o uso do plural assinala o caráter responsivo da investigação e da escritura acadêmica, o diálogo com o leitor e a demarcação de outras *vozes* que constituem o meu dizer; já o uso do singular acentua, com ênfase, meu posicionamento autoral.

produção de sentidos da obra de João do Vale, na esfera artístico-musical, no período em foco na pesquisa.

2 SOBRE A TEORIA BAKHTINIANA

As teorias têm história. A legitimação de uma abordagem teórica, no campo da produção do conhecimento acadêmico, não ocorre “naturalmente”, mas a partir de uma série de contingências históricas, culturais e políticas. A consolidação do pensamento do teórico russo Mikhail Bakhtin (1895-1975) como influenciador de diversas áreas das ciências humanas, em especial os estudos da linguagem, também foi construída historicamente, a partir de valores e confrontos em determinadas conjunturas histórico-sociais. Nesta seção, discutimos sobre esse processo, abordando, ainda, o debate sobre a configuração do chamado “Círculo de Bakhtin”, a questão das obras de autoria disputada, e, por fim, os contextos de recepção do pensamento bakhtiniano no Brasil, que hoje representa uma fértil produtividade acadêmica, em uma abordagem que pode ser nomeada como Análise Dialógica do Discurso (ADD). Conforme ressalta Brait, “É inegável que a recepção desse pensamento, ou a transmissão como denominam [...], passou por vicissitudes que implicam cuidados, reflexões gerais e pontuais, ausência de ingenuidade e/ou excesso de pragmatismo” (BRAIT, 2009, p. 17).

Os estudiosos que se aventuram a desbravar esse heterogêneo arcabouço precisam estar constantemente renovando suas leituras, estabelecendo relações entre textos e conceitos, procurando construir um todo, uma arquitetônica desse pensamento. O canadense Anthony Wall (2006), um conceituado e veterano estudioso da abordagem bakhtiniana, ressalta que “ler Bakhtin”, ou seja, debruçar-se sobre essa teoria, pode ser uma tarefa bastante incômoda.

Houve um tempo em que pensávamos que Bakhtin era o autor de todos os livros que ele escreveu, mas aí aparece alguém e nos diz: *errado!* Houve tempo em que pensávamos conhecer sua biografia, mas aparece alguém e nos diz: *errado!* Costumávamos dizer que Bakhtin era um estudioso da literatura, mas aparece alguém e nos diz: *errado!* Costumávamos acreditar que Bakhtin tinha muitas crenças religiosas, mas aparece alguém e nos diz: *errado!* Costumávamos pensar que os textos que líamos eram editorialmente sólidos e de novo aparece alguém que tem a audácia de nos dizer: *errado.* E a lista continua... (WALL, 2006, p. 310).

Esse autor destaca, ainda, que não só “Bakhtin” mudou em função da variedade de perspectivas e áreas de estudos nas quais foi lido, mas também seus leitores mudaram, pois a tarefa do leitor implica em uma participação ativa, articulada a seus horizontes culturais e intelectuais. Essa postura dinâmica e ativa frente ao “pensamento bakhtiniano” por diferentes leitores é o que possibilita a permanência e profusão dos vários “Bakhtins”, em diversos contextos de recepção.

Dessa forma, as reflexões aqui levantadas dizem respeito a questionamentos sobre como se deu a difusão dessa perspectiva teórica no mundo acadêmico e, em especial, entre nós, pesquisadores brasileiros, e sobre a pertinência, relevância e atualidade dessa abordagem, para que esta seja uma lente a partir da qual podemos analisar uma diversidade de questões que emergem nos estudos linguísticos contemporâneos. Mais especificamente, qual a relevância e pertinência dessa abordagem para a análise do objeto em foco neste trabalho de tese?

É incontestável a influência e relevância do pensamento do teórico russo Mikhail Bakhtin (1895-1975) nas mais diversas áreas do conhecimento, como filosofia, história, ciências sociais e, sobretudo, linguística e literatura. Nos estudos linguísticos, a recepção das obras do chamado Círculo de Bakhtin, na Rússia e no mundo ocidental - em especial, a partir da segunda metade do século XX - contribuiu para uma ruptura de paradigmas, trazendo à cena o debate acerca do caráter sócio-histórico-ideológico da linguagem. Conforme ressaltado por Brait (2009, p. 15):

Compreender o que se denomina *pensamento bakhtiniano* significa percorrer um caminho que envolve não apenas o indivíduo Bakhtin, mas um conjunto de intelectuais, cientistas e artistas que, especialmente nas décadas de 1920 e 1930, dialogaram em diferentes espaços políticos e sociais.

Assim, leituras que caracterizam Bakhtin como um pensador totalmente original, um verdadeiro “gênio monumental”, precursor de diversas escolas de pensamento, há muito tempo vêm sendo questionadas por uma série de pesquisas que propõem uma compreensão mais ponderada acerca do legado desse teórico.

Nessa perspectiva, a trajetória que envolve o processo de “redescoberta” do pensamento bakhtiniano, na Rússia, a partir dos anos 1960, e sua posterior recepção no mundo ocidental, sobretudo a partir dos anos 1970, é intricada e envolve percalços (que não podem ser desconsiderados), tais como: a) a polêmica em torno da autoria dos textos “disputados” e, ainda, a pertinência da designação “Círculo de Bakhtin”; b) a falta de ordem cronológica ou unidade temática que caracterizou a publicação e a tradução dos textos de Bakhtin e de seus contemporâneos (tanto na Rússia, quanto no ocidente); c) os desafios da tradução de textos produzidos em contextos histórico-culturais tão díspares dos contextos de recepção do pensamento bakhtiniano no Ocidente.

Assim, o fértil debate acadêmico acerca da influência e importância do pensamento de Mikhail Bakhtin nos estudos das ciências humanas e sociais apresenta, em sua trajetória, posicionamentos bastante antagônicos, como a “mitologia” e “hagiografia” em torno da figura do “gênio russo”, empreendida e difundida a partir de trabalhos como a conceituada biografia

Mikhail Bakhtin, escrita, nos anos 1980, pelos eslavistas norte-americanos Katerina Clark e Michael Holquist (2004 [1984]); e críticas sobre os processos de construção e “celebração” do “mito” Bakhtin, como a desenvolvida no audacioso trabalho dos pesquisadores franceses Jean Paul Bronckart e Cristian Bota¹³, publicado na França, em 2011¹⁴, sob o título *Bakhtine démasqué: histoire d'un menteur, d'une escroquerie et d'un délire collectif*.

Essa polêmica obra dos estudiosos franceses - escrita em um tom e estilo que fogem aos padrões da linguagem acadêmica - tem o mérito de suscitar uma reflexão acerca de questões como os processos de produção de “paradigmas” no campo científico e sobre a importância de uma postura crítica e reflexiva por parte dos pesquisadores, para que não apenas reproduzam “verdades consagradas” e validadas pelo *establishment* acadêmico. Com foco no problema dos “textos disputados”, esses autores têm o objetivo de “desmascarar” M. Bakhtin (e muitos de seus promotores), por meio da análise de elementos da história do “bakhtinismo” (celebração e apogeu de Bakhtin e de sua obra), desenvolvido, sobretudo, a partir da recepção do pensamento bakhtiniano na Europa, nos Estados Unidos e na América Latina. O livro - por meio de uma análise da produção de comentadores da teoria bakhtiniana e de uma leitura comparativa entre textos de M. Bakhtin, V. N. Volóchinov e P. N. Medviédev - defende a autoria dos signatários das obras disputadas e questiona muitas das “certezas” sobre a figura intelectual de Bakhtin, difundidas e reproduzidas por seus comentadores, desde os anos 1970.

Contudo, o tom virulento e sarcástico desse “desmascaramento” e a construção da imagem de M. Bakhtin e seus promotores como personagens “mentirosos”, “desonestos” e “ambiciosos” culmina em uma visão “escatológica” e “apocalíptica”, que desconsidera qualquer relevância do papel de Bakhtin no campo da produção do conhecimento acadêmico, defendendo a tese de que esse pensador não é o autor de diversos textos cuja autoria lhe é atribuída (e nunca havia sido contestada), entre eles, inclusive, *Problemas da Poética de*

¹³ Jean-Paul Bronckart e Cristian Bota são pesquisadores da Universidade de Genebra, da Unidade de Didática de Línguas da Faculdade de Psicologia e Ciências da Educação. J. P. Bronckart é expoente do interacionismo sociodiscursivo, abordagem que tem relevante repercussão em diversas pesquisas em Linguística Aplicada no Brasil. Cf. edição especial sobre essa abordagem na Revista Veredas, V. 21, n. 3, 2017. Disponível em: <<http://www.ufjf.br/revistaveredas/edicoes/2017-2/especial>> Acesso em 12.jan.2018.

¹⁴ A primeira tradução dessa obra foi a publicada no Brasil, em 2012, o que ilustra a popularidade do pensamento bakhtiniano entre o público-leitor brasileiro. Ver: *Bakhtin Desmascarado: história de um mentiroso, de uma fraude, de um delírio coletivo* (BRONCKART; BOTA, 2012). Em 2013, o livro foi traduzido na Espanha. Este trabalho suscitou diversas resenhas e um profícuo debate, conforme pode ser observado em Bronckart e Bota (2014). No âmbito dessa discussão, no Brasil, a *Bakhtiniana: Revista de Estudos do Discurso* publicou uma edição especial, em 2014, que traz a tradução de duas resenhas do livro de Bronckart e Bota, originalmente publicadas em francês (ZENKINE, 2012) e (NOSSIK, 2012), além de artigos que discutem a questão da autoria e os contextos de produção e de recepção das obras de Bakhtin e do Círculo (MEDVIÉDEV; MEDVIÉDEVA, 2012); (ARÁN, 2012); (FRANÇOIS, 2012). Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/bakhtiniana/issue/view/1255/showToc>>. Acesso em 19 jan. 2018.

Dostoiévski (1929) (PPD). Em contraponto à visão de Bakhtin como um “mito”, um “gênio”, a visão desse pensador como um “charlatão”, um mero “plagiador”.

O questionamento acerca da mitologia e da construção do “cânone Bakhtin” é relevante, pois favorece a ruptura com uma visão idealizada desse intelectual e o debate acerca dos limites e contribuições do legado do pensamento de M. Bakhtin. Entretanto, conforme ressalta Brandist (2012, p. 9), “desmistificar não é o mesmo que desmascarar”. Esse processo de desmistificação da figura de Bakhtin, que já vinha sendo empreendido - conforme já destacamos - em especial a partir dos anos 1990, por uma série de pesquisadores que fazem uma leitura mais ponderada sobre o legado bakhtiniano, fez emergir - no lugar de uma “figura mítica”, “extremamente original” - diversos pensadores, em um contexto de produção efervescente na Rússia das primeiras décadas do século XX. “O que vemos é que um grupo de pensadores muito mais interessante estava surgindo, encravados nas condições de seu tempo e época, e não figuras heroicas e excepcionais” (BRANDIST, 2012, p. 9).

Dessa forma, ao contrário de uma visão “apocalíptica” sobre o que hoje podemos chamar de “pensamento bakhtiniano”, temos o posicionamento de diversos estudiosos que desenvolvem uma visão mais reflexiva e ponderada sobre as contribuições da produção teórica de M. Bakhtin e seus contemporâneos (em especial para os estudos da linguagem), em discussões de autores como Medviédev; Medviédva (2014); Medviédev; Medviédva; Shepherd (2016); Sériot (2015), Brandist (2012, 2002), Morson e Emerson (2008) e Emerson (2003). Além, é claro, da contribuição fundamental de pesquisadores brasileiros, que vêm desenvolvendo trabalhos sérios e fundamentados, cujo fio condutor é a concepção dialógica e sócio-histórico-ideológica da linguagem, como Brait (2006, 2008, 2009, 2010); Faraco (2009, 2012), Grillo (2010, 2014, 2017) e Paula e Stafuzza (2010, 2011, 2013), entre outros estudiosos com relevantes contribuições. Essa leitura brasileira do pensamento bakhtiniano é designada por diversos autores como Análise Dialógica do Discurso, conforme discutimos nesta seção. Brait (2012, p.12) ressalta que, atualmente, diversas abordagens, como a “Linguística Aplicada, a Teoria Literária e os estudos da comunicação [...] remetem e/ou referem-se à concepção bakhtiniana de linguagem, dela se utilizando com diferentes objetivos e com importantes consequências para seus horizontes teóricos e metodológicos”.

A produtividade, atualidade e relevância do pensamento bakhtiniano, em âmbito internacional, pode ser ilustrada, com o sucesso e continuidade de eventos, como a *Internacional Bakhtin Conference*, realizada, periodicamente, desde 1983, em diversos países, como Canadá, Finlândia, Itália, Suécia e Brasil (que sediou a 11ª edição da conferência, no ano de 2003, em Curitiba - Paraná). Atualmente, o evento é coordenado pelo Bakhtin Center, da

Universidade de Sheffield (Reino Unido) e reúne centenas de pesquisadores que desenvolvem trabalhos, em diferentes áreas, a partir das contribuições da teoria bakhtiniana. Com o tema "Bakhtin na era pós-revolucionária", a 16ª edição ocorreu em Xangai, China, em setembro de 2017, país em que a teoria bakhtiniana possui um extraordinário impacto e uma fértil produtividade acadêmica. A 17ª conferência será realizada na Universidade Estadual de Mordóvia, em Saransk, Rússia, instituição na qual Bakhtin trabalhou durante diversos anos e onde foi “redescoberto”, no final dos anos 1950. A conferência em Saransk está planejada para ocorrer em 2020, ano do 125º aniversário de M. Bakhtin¹⁵.

No Brasil, os estudos bakhtinianos também têm hoje uma grande produtividade, com a profusão, em vários estados, de grupos de pesquisa pautados nessa abordagem teórica¹⁶, além do desenvolvimento, em diversos programas de pós-graduação em todo o país, de uma série de trabalhos cujo referencial teórico-metodológico é a teoria bakhtiniana¹⁷. Um dos grupos de pesquisa pioneiros é o “Linguagem, Identidade e Memória”, constituído em 2000, no âmbito do Programa de Estudos Pós-Graduados em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (LAEL/PUC-SP). O grupo é responsável pela criação da *Revista Bakhtiniana de Estudos Discursivos*, periódico de expressiva relevância nacional e internacional, no campo dos estudos do Círculo de Bakhtin. Em 2009, foi criado, na Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Linguística (ANPOLL), o GT Estudos Bakhtinianos, o que também atesta a relevância, para os estudos da linguagem no Brasil, das pesquisas pautadas nessa perspectiva teórica.

Em âmbito nacional, também vem sendo realizados diversos eventos que assinalam a diversidade de pesquisas brasileiras cujo referencial é o pensamento bakhtiniano, em suas múltiplas abordagens. Entre esses, podemos citar o CÍRCULO - Rodas de Conversa Bakhtiniana, organizado, desde 2008, por iniciativa do Grupo de Estudos dos Gêneros do Discurso na Universidade Federal de São Carlos (GEGe/UFSCar); o EEBA (Encontro de

¹⁵ Cf. informações disponíveis em: <https://www.mrsu.ru/en/news/index.php?ELEMENT_ID=64960> Acesso em 24.fev.2018.

¹⁶ Como pode ser constatado em consulta ao Diretório dos Grupos de Pesquisa no Brasil, do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). Disponível em <http://dgp.cnpq.br/dgp/faces/consulta/consulta_parametrizada.jsf> Acesso em 13. fev.2018.

¹⁷ O presente trabalho de tese se soma às pesquisas produzidas sob orientação do Prof. Dr. João Batista Costa Gonçalves - na linha Estudos Críticos da Linguagem, do Programa de Pós-Graduação em Linguística Aplicada, da Universidade Estadual do Ceará (PosLA/UECE) - as quais tomam a Análise Dialógica do Discurso como principal referencial teórico-metodológico. No âmbito dessas pesquisas desenvolvidas pelo PosLA/UECE, vem se consolidado, desde 2017, o Grupo de Estudos Bakhtinianos do Ceará (GEBACE). No Ceará, há, também um grupo já consolidado e com significativa produção teórica a partir da abordagem bakhtiniana, o Núcleo de Estudos de Teoria Linguística e Literária (NETLLI/DGP-CNPq), da Universidade Regional do Cariri (URCA). O grupo possui dois periódicos eletrônicos cujo escopo abrange a teoria dialógica do discurso: *Macabéa* (criada em 2011) e *Miguilim* (criada em 2012). Cf <<http://periodicos.urca.br/ojs>>.

Estudos Bakhtinianos), que surgiu a partir do CÍRCULO, em 2011, e, em 2017, chegou à 4ª edição; e o SIED (Simpósio Internacional de Estudos Discursivos), realizado, periodicamente, desde 2011, sob organização do Grupo de Estudos Discursivos (GED/Faculdade de Ciências e Letras/UNESP/Assis). Vale destacar, ainda, que, em 2018, foi realizado, na Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), o I Encontro Nordestino de Estudos Bakhtianos, que reuniu pesquisadores da região e de diversos estados do país, o que atesta a profusão dessa abordagem teórica em âmbito regional e nacional.

Assim, conforme destacado por Brait (2012, p.12), a produtividade e a história do pensamento bakhtiniano, “no ponto em que chegou, não tem possibilidade de ser apagada ou interrompida. A concepção bakhtiniana de linguagem está aí, dada pelo conjunto das obras e suas traduções”. Considerando o lugar hoje ocupado pela teoria bakhtiniana nos estudos da linguagem e o profícuo debate acerca do legado dessa abordagem, cabe, portanto, a nós, pesquisadores, traçarmos os caminhos a serem percorridos por essa abordagem, sem perder de vista uma postura reflexiva e crítica sobre os processos de consagração e legitimação desse arcabouço teórico-metodológico, que é o fio condutor deste trabalho de tese.

2.1 A DIFUSÃO DA TEORIA BAKHTINIANA

2.1.1 “Círculo de Bakhtin”

Neste trabalho, utilizamos, indistintamente, as expressões “Círculo de Bakhtin”, “Círculo” ou, ainda, “Círculo Bakhtin, Medviédev, Volóchinov”, para nos referirmos a esse “coletivo de pensadores”, que, sem prejuízo para a autonomia intelectual de cada um e a despeito de significativas diferenças de perspectiva epistemológica, protagonizou um profícuo diálogo que pode ser reconstituído por nós, pesquisadores, a partir de um olhar sobre a recorrência de temas e categorias presentes na produção teórica desses autores. Contudo, como as formas de nomear assinalam determinados posicionamentos, muitos estudiosos questionam a pertinência da designação “Círculo de Bakhtin”, o que gera um debate que sintetizo a seguir.

O psicolinguista A. A. Leontev, em um artigo publicado em Leningrado, em 1967, menciona a existência de um “círculo de Bakhtin”, expressão até então desconhecida entre os comentadores desse teórico russo. Em 1969, Leontev cita passagens de MFL para indicar as posições do referido “círculo”¹⁸. O termo logo se popularizou e passou a ser difundido entre os estudiosos do pensamento bakhtiniano para, inicialmente, metaforizar a liderança intelectual de

¹⁸ Cf. Clark e Holquist (2004, p. 172); Sériot (2015, p. 29).

Bakhtin sobre um grupo de pensadores com quem convivera na Rússia, entre os anos de 1919 a 1929, nas cidades de Nevel, Vitebsk e São Petersburgo (Leningrado)¹⁹, entre eles Maria V. Iudina (1899-1970), Matvei Isaevich Kagan (1889-1937), Ivan I. Kanaev (1893-1984), Pavel Nikolaevich Medviédev (1891-1938), Lev Vasilievich Pumpianskii (1891-1940), Konstantin K. Vaginov (1899-1934) e Valentin Nikolaevich Volóchinov (1895-1936).

Conforme Brandist (2002), o chamado Círculo de Bakhtin, em alguns aspectos, herdou a tradição dos “círculos de discussão” (*krug*) que tinham sido a principal forma de vida intelectual na Rússia desde a década de 1830. Esse autor ressalta que o atraso econômico e político da Rússia czarista, entre outros aspectos, criou uma *intelligentsia* articulada fora de instituições formais. Diante da censura czarista, era frequente a formação de círculos secretos de discussão em que seus ideais poderiam ser expressos. Segundo Brandist, esses grupos se tornaram a base dos partidos políticos revolucionários que começaram a emergir no final século XIX. Já no período pós-revolução de 1917 e pós-Guerra Civil (1917-1922), eram possíveis formas mais abertas de vida intelectual; para aqueles, é claro, que não fossem hostis aos direcionamentos dos grupos políticos dominantes: é nessas circunstâncias que o Círculo de Bakhtin foi constituindo.

Brandist (2012), em outro estudo, relata que, quando realizou sua pesquisa arquivada na Rússia, no início dos anos 1990, não tinha ainda consciência de como a noção de haver um Círculo de “Bakhtin”, era, na verdade bastante problemática, até porque os membros do chamado Círculo pertenciam a variados grupos intelectuais. Assim, esse autor adverte:

O que hoje, na ausência de expressão melhor, chamamos de Círculo de Bakhtin, é, na verdade, apenas um ponto no qual diferentes pensadores se intersectavam e não é de modo algum certo que, para qualquer dos participantes, esse fosse o mais importante dos agrupamentos a que eles pertenciam (BRANDIST, 2012, p. 8).

Dessa forma, é importante acentuar que essa designação foi construída posteriormente pelos estudiosos do pensamento bakhtiniano, ou seja, não houve, propriamente, um grupo de pesquisadores russos que se autodenominava “Círculo de Bakhtin”. Além disso, os membros do chamado “Círculo”, na verdade, participavam de diversos outros “círculos”.

Nessa perspectiva, autores como Sériot (2015) negam peremptoriamente a existência de um “Círculo de Bakhtin” e questionam a adequação do termo, que centralizaria a

¹⁹ Em função de uma série de questões políticas e ideológicas, ao longo do século XX, a cidade de São Petersburgo, Rússia, recebeu diferentes designações: de 1914 a 1924, teve o nome alterado para Petrogrado; no período de 1924 a 1991, foi renomeada como Leningrado; e, em 1991, voltou à sua designação original: São Petersburgo.

ideia de “círculo” na figura de Bakhtin e desconsideraria a relevância de outros intelectuais que “não tiveram a honra de ser traduzidos”. Sériot (2015, p. 30) destaca, ainda que, “se, de fato, houve um círculo, não é de forma alguma necessário chamá-lo ‘de Bakhtin’”. Assim, esse autor defende que “a expressão Círculo de Bakhtin é uma invenção tardia e apócrifa. [...] Ela contribuiu para a edificação do mito, do Grande Relato em que a encantação e a íntima convicção substituem a prova e o argumento (SÉRIOT, 2015, p. 28).

Em entrevista concedida ao estudioso da literatura Viktor Duvakin, em 1973²⁰, Bakhtin afirma que participou de vários círculos pós-revolucionários, não oficiais, de caráter filosófico, literário e religioso. Bakhtin faz referência, inclusive, a um “círculo de Medviédev”, termo que se refere a reuniões informais para discussões de temas literários que ocorriam em Leningrado, nos anos 1920, animadas pelo intelectual P. N. Medviédev. A cerca de sua própria atuação nessa conjuntura intelectual, Bakhtin ressalta que só teve notoriedade em círculos muito pequenos e sobre o “Círculo de Bakhtin” afirma:

Havia ao meu redor um círculo, que agora é chamado ‘Círculo de Bakhtin’²¹. Incluem nele principalmente Pumpjanskij, Mediédev Pavel Nikolaevic, Volóchinov. A propósito, é preciso dizer que todos estavam em Nevel, menos, é verdade Medvedev [...] Todos os três estavam em Vitebsky e foi lá, de fato, que lançaram os fundamentos desse círculo que em seguida se formou em Leningrado. Lá eu fazia conferências de natureza totalmente privada, em minha casa... dei um curso de filosofia, primeiro sobre Kant (era apaixonado por Kant), depois sobre temas mais gerais” (SÉRIOT, 2015, p. 29).

Certamente, a atuação de estudiosos como M. Medviédev e V. N. Volóchinov - no percurso de configuração daquele coletivo que viria a ser designado como “Círculo de Bakhtin” - não foi secundária. Após a Revolução de 1917 e com o início da guerra civil na Rússia, diversos intelectuais e artistas se refugiaram na cidade de Nevel, a cerca de 800 km de Moscou. Em busca de melhores condições de subsistência, M. Bakhtin e V. N. Volóchinov se conhecem nesta cidade, onde havia uma intensa vida cultural, mesmo naqueles sombrios tempos de guerra.

²⁰ Em fevereiro e março de 1973, o pesquisador da Universidade de Moscou, estudioso da literatura soviética, Victor Duvakin realizou uma rara entrevista com Mikhail Bakhtin, ao longo de seis encontros. A entrevista ocorreu no apartamento de Bakhtin, em Moscou, e fazia parte de um projeto de Duvakin que objetivava registrar, por meio da história oral, os primórdios da cultura soviética. Conforme Emerson (2006), entre 1993 e 1995, a entrevista foi publicada numa série do jornal russo *Chelovek* e, em 1996, foi publicado em formato de livro. No Brasil, em 2008, foi lançada, uma tradução para o português dessa conversa de Bakhtin com Duvakin, organizada pela Pedro e João Editores, a partir da edição italiana, de 2007. Cf. Duvakin; Bakhtin (2008).

²¹ Observemos esse trecho da entrevista com Duvakin, a partir do trabalho de Patrick Sériot (2015, p. 29): “Havia ao meu redor um círculo, que **agora** é chamado ‘Círculo de Bakhtin’”. Na edição brasileira dessa entrevista, feita a partir da tradução italiana, o referido trecho é traduzido com o verbo no pretérito imperfeito: “Ao meu redor tinha um círculo que **era** chamado de ‘o círculo de Bakhtin’” (DUVÁKIN; BAKHTIN, 2008, p. 144), o que produz diferente efeito de sentido, no contexto dessa discussão sobre a pertinência da designação “Círculo de Bakhtin”.

Eles tinham vindo da então Petrogrado, cidade palco dos horrores bélicos, e, em Nevel, participaram ativamente da vida intelectual, tendo contato com pensadores como Lev Pumpianskii, Maria Iudina, Bóris Mikhailovitch Zubákin, Mikhail Tubianski, Ana Sergueiévna e Matvei Kagan. Conforme Sériot (2015, p. 39), M. Kagan, ao retornar da Alemanha, onde tinha estudado filosofia em uma abordagem neokantiana, iniciou “reuniões informais com outros intelectuais que se refugiavam na cidade no período da guerra civil, como Bakhtin e Volóchinov [...] Ali se discutiam os textos dos filósofos da Antiguidade, de Kant e do neokantismo”. Os membros do grupo organizavam conferências e palestras. Tais encontros ficaram conhecidos como “seminário kantiano”. Esse é considerado, por diversos atores, o primeiro núcleo do que viria a ser chamado Círculo de Bakhtin.

Em 1919 e 1920, muitos desses intelectuais migram para a vanguardista Vitebsk, onde puderam contar com o apoio do crítico literário e historiador da literatura, reitor da recém-inaugurada Universidade Proletária, P. N. Medviédev (que também, era articulador de diversas atividades artístico-culturais, inclusive foi editor de uma revista cultural, na qual Volóchinov publicou textos). Brandist (2002) destaca que essa migração para Vitebsk assinala que o “círculo” não se limitou à filosofia acadêmica, mas tornou-se estreitamente envolvido nas atividades culturais da época, naquela cidade que era palco de um verdadeiro “renascimento cultural”, conforme discutido por Medviédev; Medviédeva; Shepherd (2016). Brait (2009, p.21), pondera que “esse cenário inclui também o caos provocado pela guerra civil, pela escassez de suprimentos, pela intervenção de potências estrangeiras e pelas tentativas de criação de associações de proteção aos intelectuais”. Nesse contexto, a posição política estabelecida por Medviédev, que, por um tempo, exerceu, até mesmo, uma função equivalente a prefeito de Vitebsk²², possibilitou que ele contribuísse com uma série de atividades artísticas e acadêmicas, entretanto, mais tarde, nos anos 1930, o tornará um alvo dos expurgos de Stalin²³. Nessa época, Bakhtin produziu os textos “O autor e o personagem na atividade estética”, “Para uma filosofia do ato” e “O problema do conteúdo, do material e da forma na criação literária”.

Em 1922, Medviédev e Volóchinov voltaram a viver em Petrogrado-Leningrado, para onde também seguiu, em 1924, M. Bakhtin. Conforme Brandist (2002), a maior parte do trabalho significativo do grupo foi produzida após a mudança para Leningrado, onde novos membros se juntaram ao Círculo, como o biólogo e historiador da ciência Ivan I. Kanaev e o

²² Cf. Sériot (2015, p. 34) e Brandist (2002, p.6).

²³ O perfil biográfico e acadêmico de Pável Nicoláievitch Medviédev pode ser conferido na nota biográfica (constante na edição brasileira de MFEL) escrita por seu filho, o filólogo, historiador de cultura e crítico russo, Iúri Pávlovitch Medviédev (MEDVIÉDEV, 2012).

especialista em filosofia e religião oriental, Mikhail I. Tubianski. Autores como Medviédev e Medviédva (2014, p.28) defendem, por sua vez, que o "Círculo de Bakhtin", propriamente, formou-se em Vítebsk e em Petrogrado-Leningrado, já que não era mais “‘um círculo’, mas sim o ‘Círculo’, porque nesse caso a comunicação foi incorporada em escritos científicos e filosóficos que se tornaram monumentos da época”.

Nesse período, em Petrogrado-Leningrado, emergem e aprofundam-se as investigações nos campos da filosofia da linguagem, psicologia, filosofia e poética. Essa é a fase em que é produzida grande parte dos textos cuja autoria é disputada (conforme discuto a seguir). É também nesse contexto que Bakhtin publica sua obra sobre a poética de Dostoievski, em 1929.

V. N. Volóchinov, de 1922 a 1924, graduou-se em Etnologia e linguística, na Universidade de Petrogrado²⁴, onde se iniciou na problemática da psicologia, da linguística e do marxismo. Em 1925, ingressou no Instituto da História Comparada das Literaturas e Línguas do Ocidente e Oriente (ILIAZV)²⁵, como monitor de cursos e pesquisador colaborador. Em 1926, tornou-se doutorando dessa instituição, com um trabalho inserido na Subseção de Metodologia da Literatura, sob orientação do marxista literário crítico V.A. Desnitskii e assessoria do linguista e estudioso da temática do “diálogo” Lev Iakubinski. P. N. Medviédev era um pesquisador externo de primeiro grau do ILIAZV, onde organizou e liderou a Seção de Poética Sociológica, na qual estava inserido o trabalho de Volóchinov.

Pesquisas nos arquivos de ILIAZV (onde P. Medviédev e V. Volóchinov trabalharam entre 1925 e 1932), que vêm sendo divulgadas desde os anos 1990, são de fundamental importância para a compreensão do trabalho do chamado Círculo de Bakhtin em seu contexto histórico²⁶. Medviédev, Medviédva e Shepherd (2016) defendem que houve um

²⁴ Em 1917, Volóchinov havia interrompido a graduação na Faculdade de Direito de S. Petersburgo, por problemas financeiros e familiares. Informações sobre o perfil biográfico e acadêmico de V. N. Volóchinov são discutidas em autores como Grillo (2017), Sériot (2015) e Brandist (2002, 2006).

²⁵ “ILJaZV – Instituto de História Comparada das Literaturas e Línguas do Ocidente e do Oriente. Criado pelo governo Bolchevique, em 1921, no terreno da faculdade de Ciências Sociais, em Petrogrado, com o nome de Instituto A. Veselovskij; em 1923, recebeu o nome de ILJaZV. Em 1930, foi transformado em IRK, Instituto da Cultura Verbal. Em 1932, sua seção de Literatura foi fechada e a Seção de Linguística se tornou o Instituto de Linguística, posteriormente anexado à Academia de Ciências. Com orientação antiformalista, uma das seções do ILJaZV, ‘Poética sociológica’, era dirigida por Papel Medviédev e V. Sismarev e teve como doutorando V. Volóchinov” (SÉRIOT, 2015, p. 29). Volóchinov tornou-se professor pesquisador do IRK, em 1930.

²⁶ Em artigo sobre a atuação acadêmica de V. N. Volóchinov no ILIAZV, de 1925 a 1932, Grillo e Américo (2017) constata que *Freudismo e Marxismo e Filosofia da Linguagem* aparecem nos relatórios desse acadêmico ao Instituto. Entre os trabalhos mencionados, consta a produção dos artigos: “Do outro lado do social”, que se transformou no livro *Freudismo: um esboço crítico*, “A palavra na vida e a palavra na poesia”, “As mais novas correntes do pensamento linguístico no Ocidente” (que, em nota de rodapé, informa tratar-se de um resumo expandido de três capítulos do livro MFL), “O problema da transmissão do discurso alheio” (ensaio de pesquisa sociolinguística).

diálogo entre as pesquisas do ILIAZV, uma “concepção compartilhada”, com uma diversidade de temáticas, sem que isso, contudo, pudesse comprometer a autonomia intelectual de Bakhtin, Volóchinov e Medviédev.

E, claro, as categorias com as quais Bakhtin estava trabalhando no período são bastante familiares: “autor e herói”, “palavra bivocal”, “teoria do diálogo”, “polifonia” etc. Esses temas e aspectos da teoria constituem o “núcleo” teórico tanto da “concepção compartilhada” do Círculo quanto dos três principais livros dos anos 1920, e exemplifica a contribuição feita por cada membro do Círculo para sua “teoria da linguagem e criatividade artística verbal compartilhada (MEDVIÉDEV; MEDVIÉDVA; SHEPHERD, 2016, p. 112).

Medviédev, Medviédva e Shepherd (2016) afirmam, até mesmo, que MFEL foi escrito no “ambiente acadêmico do Círculo de Bakhtin e do desenvolvimento das pesquisas do ILIAZV”. Sobre esse ambiente colaborativo da Leningrado dos anos 1920, Grillo e Américo (2017) destacam, a partir da análise dos relatórios de Volóchinov no ILIAZV, de 1925 a 1932, a presença, nesses arquivos, de temas que posteriormente foram trabalhados por Medviédev e Bakhtin, “podendo indicar a estreita colaboração acadêmica dos autores entre 1925 e 1929, quando os três se encontravam em Leningrado” (GRILLO; AMÉRICO, 2017, p. 278). A respeito desse período, Brait ressalta que

A produtividade compreendida entre 1924 e 1929, independentemente das assinaturas, aponta para discussões e concepções do Círculo que dialogam com formalistas, marxistas ortodoxos, ideólogos, psicólogos e psicanalistas, a partir de um lugar em que a polêmica, sem ser destrutiva, constrói novos lugares epistemológicos. A poética sociológica, a resposta a teorias freudianas e o enfrentamento dos formalistas constituem formas de construção de uma filosofia da linguagem e da cultura, inaugurando uma concepção nova ao confrontar os estudos da linguagem, quer literária, cotidiana, visual, musical, corporal, científica. Os textos e fragmentos produzidos posteriormente confirmam essa matriz inovadora dos anos 1920 e a concepção dialógica (ética e estética) da natureza humana que guiará os escritos bakhtinianos (BRAIT, 2009, p.22).

Bakhtin foi preso em 1929, presumivelmente por sua conexão com o grupo religioso-filosófico *Voskresenie* (Resurreição) e acabou sendo condenado ao exílio em Kustanai, Cazaquistão. Com a saúde abalada, Bakhtin chega a essa cidade no ano de 1930, onde passa a viver proibido de lecionar em escolas formais. É nesse período de exílio que Bakhtin escreve o texto “O discurso no romance” (1934-1935), publicado em 1975, a principal referência na discussão sobre o conceito *heterodiscurso*. Conforme Brait (2009), em 1936, Bakhtin volta a Leningrado e consegue uma indicação de Medviédev para atuar como professor no Instituto Pedagógico de Saransk, onde fica somente um ano, em função dos grandes expurgos vividos na Rússia, indo morar em Savelovo, em 1937. Entre este ano e 1945, quando

retorna a Saransk, Bakhtin produziu diversos textos, entre eles: “Da pré-história do discurso romanesco” (1936-1938), “Formas do tempo e do cronotopo no romance: ensaios de poética histórica” (1937-1938), e “Rabelais na história do realismo” (1940), primeira versão da tese²⁷. Após retornar a Saransk, passa a dar aulas no Instituto Pedagógico e torna-se chefe do Departamento de Literatura Geral. Nos anos 1950, época em que esboça o ensaio “Os gêneros do discurso”, torna-se professor de literatura russa e estrangeira na Universidade de Mordóvia (antigo Instituto Pedagógico).

A “redescoberta” do pensamento bakhtiniano ocorreu nesse período, por iniciativa de estudantes de pós-graduação do Instituto Gorki de Literatura Mundial, da Academia de Ciências de Moscou, que fizeram o resgate do autor do livro *Problemas da obra de Dostoievski* (PPD), publicado, em 1929²⁸. Por incentivo desses acadêmicos, Bakhtin preparou uma nova edição da obra sobre Dostoievski - a qual foi publicada, em Moscou, em 1963, com acréscimos e reformulações ao texto original, inclusive no título: *Problemas da Poética de Dostoievski - e do estudo sobre François Rabelais*, que ganhou uma nova edição, em 1965, sob o título *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* (CPIMR).

Durante a década de 1960, o grupo do Instituto Gorki fez numerosas peregrinações a Saransk, pedindo ao afável e sempre fleumático Bakhtin, que fizesse uma revisão do livro sobre Dostoievsky para uma nova edição, ajudando-o a resgatar dos arquivos e publicar sua dissertação sobre Rabelais, apoiando-o em momentos de desânimo e fomentando, por meio de sua dedicação pessoal, a fase inicial do culto a Bakhtin. Para sua surpresa, certamente, Bakhtin testemunhou a transformação de si próprio, de intelectual marginalizado e compulsoriamente aposentado e antigo exilado político, ensinando nas províncias, em esteio de uma vigorosa corrente acadêmica – e mais tarde celebridade de reputação ascendente mundial (EMERSON, 2003, p. 64).

Na época de sua “redescoberta”, quando o pensamento bakhtiniano foi retirado de anos de silêncio, esse teórico, conforme ressaltado, trabalhava discretamente, na escola de professores na província de Saransk, elevada à Universidade Estadual de Mordóvia, em 1957. O septuagenário Mikhail Bakhtin, nascido em Orel, em 1895, testemunha o renovado interesse da academia por sua produção teórica e vê seu nome tornar-se aclamado na vida intelectual russa. Até o ano do falecimento desse teórico, em 1975, em Moscou, foram publicados apenas o seu livro PPD e CPIMR. Os discípulos que o tiraram do ostracismo passaram a ter o controle sobre os arquivos do autor e organizaram várias publicações a partir dessas fontes que, em

²⁷ Em 1946, Mikhail Bakhtin defendeu a tese sobre Rabelais no Instituto Gorki de Literatura, em Moscou. Entretanto, apenas, em 1952, ele recebeu o título de “candidato a doutor”. Cf. Morson e Emerson (2002).

²⁸ Entre esses estudantes, estavam Vadim V. Kojinov e Sergei G. Bocharov, os quais se tornaram os gerenciadores editoriais da produção intelectual de M. Bakhtin, seus testamentários literários.

grande parte, era composta de rascunhos, anotações e manuscritos inacabados. A republicação e o lançamento da obra de Bakhtin, que teve início na Rússia, em 1963, estendeu-se até os anos 1980 e não obedeceu uma ordem cronológica: um dos primeiros textos de Bakhtin, escrito entre 1920 e 1924, *Para uma filosofia ato*, teve a primeira edição em 1986. Entre 1997 e 2012, na Rússia, foram publicados os seis volumes da obra completa e comentada de M. Bakhtin, com organização dos herdeiros do espólio bibliográfico desse autor, Serguei Bocharov e Vadim Kojinov.

No ano de sua morte, foi publicada, na Rússia, a coletânea de manuscritos organizada pelo autor²⁹, *Problemas de literatura e de estética: estudos de vários anos*, que reúne textos escritos entre 1924 e 1941, além de um ensaio de 1973 (Esta obra foi traduzida no Brasil, em 1988, com o título *Questões de Literatura e de Estética: a teoria do romance* (QLE)). Em 1979, foi publicada a coletânea *Estética da Criação Verbal* (ECV). Organizada pelos arquivistas de Bakhtin, S.G. Bocharov e A. A. Avenritsev, possui textos publicados desde o início dos anos 1920, até os anos 1970. Reunindo manuscritos inéditos e republicações, a coletânea traz o famoso texto “Os gêneros do discurso” (GD)³⁰.

A recepção de Bakhtin no ambiente intelectual russo pós-Stálin, nos anos 1960, foi inserida na arena de confrontos entre as abordagens estruturalista/formalista (físicos) e humanista marxista-leninista (líricos), conforme discutido por Morson e Emerson (2008). Esses autores ressaltam que, apesar de Bakhtin nunca ter manifestado interesse pelo marxismo e de se opor ao estruturalismo, acabou por oferecer respostas a muitas das problematizações levantadas por grupos de abordagens tão díspares.

Na União Soviética, a redescoberta de Bakhtin, no começo dos anos 1960, coincidiu com um extenso debate em torno da emergência da semiótica, do estruturalismo e de métodos correlatos de análise literária, linguística e cultural. Fisicistas e lyricistas, semióticos e tradicionalistas assumiram posições variadas e complexas em relação a tais questões [...] compreensivelmente, no contexto soviético, campos antagônicos citaram Marx e Lênin; de forma igualmente compreensível, polemistas antagônicos usaram Bakhtin, cujo prestígio ia no auge, como bordão. (MORSON; EMERSON, 2008, p. 121).

Sobre a esse processo de construção da mitologia em torno de Bakhtin, Emerson (2002) destaca que a geração de estudiosos que fez a redescoberta de M. Bakhtin muito contribuiu para o culto em torno da figura de Bakhtin. Conforme esse autor, os primeiros

²⁹ Esta coletânea e as obras sobre a poética de Dostoiévski e sobre Rabelais foram os únicos livros que o próprio Bakhtin organizou nesse processo de “redescoberta”, iniciado nos anos 1960.

³⁰ Segundos os organizadores da coletânea, o texto “Os gêneros do discurso” trata-se de um esboço prévio de um livro que Bakhtin pretendia escrever sobre essa temática Cf. (BAKHTIN, 2011, p.447).

registros memoriais sobre Bakhtin foram publicados por membros da “velha guarda”, que eram muito jovens no início dos anos 1960: “Na época de suas reminiscências formais, eles lembravam Bakhtin de maneira agradecida como calouros acadêmicos reverenciavam um velho mentor” (EMERSON, 2002, p. 74).

Todavia, a consagração do nome de Bakhtin como um dos principais pensadores do século XX ocorre, de fato, com a difusão da sua produção teórica no mundo ocidental, a partir do final dos anos 1960; especialmente, com a chegada de sua fama e de seus textos na França e nos Estados Unidos. Em 1968, a obra de Bakhtin sobre Rabelais chega à cena intelectual dos Estados Unidos, com a primeira tradução de CPIMR para o inglês, entretanto o interesse por Bakhtin, na América, só aumentaria significativamente na década de 1980, conforme discutido por Hirschkop (1989).

Também em 1968, essas obras foram publicadas em italiano. Em 1970, aparecem as primeiras traduções de textos de Bakhtin no mundo francófono, com a publicação da obra sobre a poética de Dostoiévski, intitulada *Une poétique ruinée*, em tradução de Isabelle Kolitchef, com prefácio de Julia Kristeva³¹. Ainda neste ano, foi apresentado ao público francês o livro sobre Rabelais.

A partir desse processo, a teoria bakhtiniana começa a se expandir para além da Rússia e emerge uma fortuna crítica ocidental dessa abordagem. Nesse contexto, a intelectualidade francesa exerceu importante papel na difusão do pensamento bakhtiniano no Ocidente. Julia Kristeva, antes do prefácio da edição de PPD, já havia publicado, em 1967, na Revista Critique, o artigo “Bakhtine, le mot, le dialog et le roman”³², no qual essa autora apresenta Bakhtin como um continuador dos formalistas: “Bakhtine (sic) aborda problemas fundamentais que o estudo estrutural da narrativa enfrenta hoje e que tornam atual a leitura dos textos que ele esboçou há cerca de quarenta anos” (KRISTEVA, 2005, p. 66). Esses textos de Kristeva são apontados por diversos estudiosos como uma espécie de marco inicial da recepção do pensamento bakhtiniano no Ocidente e ilustram bem a multiplicidade de leituras dessa teoria, a partir de diferentes contextos de recepção. O dialogismo bakhtiniano é, inclusive, o ponto de

³¹ Júlia Kristeva (1941-) é uma semiótica e crítica literária búlgara, radicada na França. É um dos nomes de maior destaque na tradição estruturalista e pós-estruturalista francófona. Cf. Kristeva, Julia - *Une poétique ruinée*. In: **La Poétique de Dostoievski**. BAKHTINE, Mikhail. Trad. Isabelle Kolitcheff. Paris, Seuil, 1970. Na França, foram publicadas no mesmo ano, 1970, duas traduções diferentes de PPD: essa, prefaciada por J. Kristeva e outra traduzida por Guy Verret: BAKHTINE, Mikhail. **La poétique de Dostoievski**. Trad. Guy Verret. Lausanne, Editions l’Age d’Homme, 1970.

³² Este ensaio, produzido a partir da leitura dos originais russos de PPD (1963) e CPIMR (1965), foi publicado, em uma coletânea de textos, na França, em 1969, intitulada *Recherches pour une sémanalyse*, traduzido, no Brasil, em 1974, sob o título *Introdução à Semanálise*. Na edição brasileira, esse artigo é denominado “A palavra, o diálogo e o romance”. Cf. Kristeva (2005).

partida para Kristeva, a seu modo, desenvolver o conceito (tão difundido nos estudos linguísticos) de intertextualidade. O estudioso e tradutor Paulo Bezerra (2013, p. XII), no prefácio à edição brasileira de PPD, ressalta que não se pode negar os méritos de estudiosos como Kristeva e T. Todorov³³ no processo de “redescoberta” desse teórico russo para o público francês. Contudo também “não se pode negar os seus deméritos na deturpação do pensamento e da teoria de Bakhtin”, tendo em vista que, sob as lentes do formalismo, Kristeva (2005) trabalha esse pensador sempre a partir de um enfoque linguístico, caracterizando-o como um dinamizador do estruturalismo por situar o texto na história e na sociedade:

Admitindo o enfoque predominantemente linguístico da teoria bakhtiniana do discurso romanesco (dialogismo) por Kristeva, não estaríamos repetindo a díade saussureana falante-ouvinte, na qual, segundo Bakhtin, o ouvinte nunca é falante, já que no esquema de Kristeva (intertextualidade) quem se apropria do texto do outro ou não dá voz a esse outro ou apenas o usa como autoridade para respaldar um pensamento do apropriador? Em qualquer dos casos, haveria apagamento da voz de uma das partes, restando apenas um falante, e o diálogo ou a “intertextualidade” se evaporaria (BEZERRA, 2013, p. xvii).

Essa leitura de Bakhtin por Kristeva - caracterizada por Sériot (2015) como um grande “catálogo de mal-entendidos” - é bem ilustrativa do processo de recepção dessa teoria na França: a tentativa de encaixá-la na atmosfera intelectual francesa dos anos 1960-1970. Assim, a produtiva fortuna crítica que emerge a partir da “redescoberta” de Bakhtin no Ocidente vai procurar adequá-lo a diferentes perspectivas intelectuais (formalismo, estruturalismo, marxismo, freudismo) e colocar uma “variedade de máscaras” sobre esse pensador, conforme discutido por Dolgorukova³⁴ (2016). A intelectualidade ocidental utiliza as ideias de Bakhtin para fundamentar seus próprios construtos teóricos, em um fenômeno apontado por Sériot (2015) como “efeito de reconhecimento”, que, em linhas gerais, diz respeito a uma estratégia de adaptação e acomodação de conceitos e terminologias de acordo com o contexto de recepção. Julia Kristeva afirma, em entrevista concedida em 1998³⁵, que, na época em que fez a difusão do pensamento bakhtiniano na França seu objetivo era situá-lo e interpretá-lo no contexto francês. Essa autora ressalta, ainda, que tal processo de adaptação foi necessário, pois, do

³³ T. Todorov publicou em 1981 a obra Mikhail Bakhtine *Le principe dialogique suivi de écrits du cercle de Bakhtine*, que se tornou uma importante referência na leitura sobre a obra bakhtiniana. Cf. Todorov (2012).

³⁴ Dolgorukova (2016) investiga a fortuna crítica produzida no contexto de recepção do pensamento bakhtiniano, na França, nos anos 1970. A partir da análise de diversos textos críticos, a autora conclui que, com poucas exceções, nesse período, Bakhtin era visto como um representante do formalismo russo. Essa autora ressalta que a leitura do pensador russo como formalista e estruturalista era uma das “máscaras” atribuídas a Bakhtin, na tentativa de encaixá-lo na atmosfera intelectual francesa dos anos 1960-1970.

³⁵ Conforme Sériot (2015, p. 23) e Bezerra (2013, p. xx).

contrário, Bakhtin poderia ter parecido algo “oriundo do folclore russo” e não teria despertado todo o interesse que despertou.

Na leitura francófona, até anos 1990, Bakhtin assume diversas fases: de estruturalista, estruturalista-semiótico, pós-estruturalista, desconstrutivista a culturalista. Essa diversidade de abordagens suscitou a entrada em cena de uma diversidade de comentadores que procuravam debater as contribuições da teoria bakhtiniana. Contudo, o estudioso Patrick Sériot (2015) pondera que a descoberta de Bakhtin na Europa, em especial na França, foi tratada com certo fascínio, em um contexto no qual a cultura soviética era vista, muitas vezes, como “a grande luz que vem do Leste” - sobretudo pela intelectualidade de esquerda – ou, ainda, como uma oportunidade de recuperar o elo entre a língua e a sociabilidade e superar os impasses do estruturalismo. Esse autor ressalta, entretanto, a importância de uma leitura “em contexto”, para evitar anacronismos e o apagamento do contexto soviético em que a obra de Bakhtin foi produzida e no qual precisa ser ressitado.

Assim como na Rússia, a publicação das obras do chamado Círculo de Bakhtin na Europa não ocorreu na ordem em que os textos foram elaborados. A obra *Marxismo e Filosofia da Linguagem* foi traduzida para o francês em 1977, por Marina Yaguello. A publicação dessa edição francesa - com o nome de Mikhail Bakhtin como autor e, entre parênteses, o nome de V. Volóchinov - acompanhada da apresentação de Yagello e prefácio de Roman Jakobson assinala um posicionamento em prol de Bakhtin acerca da polêmica autoria desse texto, publicado pela primeira vez em Leningrado, em 1929, conforme discuto ao longo desta seção. Em 1978, foi publicada a tradução do livro *Questões de Literatura e de Estética: a teoria do romance*. Nos anos posteriores, foram sendo publicadas outras obras bakhtinianas, a partir das edições russas, e o nome de Bakhtin ganhou cada vez mais um lugar de destaque no campo intelectual francófono. E é, sobretudo, a partir desse olhar francófono que o pensamento bakhtiniano é difundido no Brasil, em especial, a partir dos anos 1980.

2.1.2 “A Bakhtin o que é de Bakhtin”³⁶: a questão dos “textos disputados”

Em meio à recepção calorosa dos escritos do Círculo de Bakhtin no Ocidente, teve início, nos anos 1970, a controversa questão da autoria dos “textos disputados”, quando o linguista e semioticista russo V. Ivanov afirma, em nota de rodapé de um artigo publicado em

³⁶ Expressão utilizada por Bezerra (2013) para discutir a leitura do pensamento bakhtiniano no contexto de recepção francófono.

uma série de semiótica, em Tartu, capital da Estônia, que textos cujos signatários eram P. N. Medviédev e V. N. Volóchinov, na verdade, seriam de autoria de M. Bakhtin. Ivanov, entretanto, não apresenta provas ou maiores esclarecimentos, apenas cita a existência de testemunhas, sem nomeá-las. Esse texto, publicado em inglês em 1975³⁷, é o marco inicial da polêmica em torno da paternidade dos livros *Freudismo* (1927, assinado por V. Volóchinov), *Método Formal nos Estudos Literários* (1928, assinado por M. Medviédev) e *Marxismo e Filosofia da Linguagem* (1929, assinado por V. Volóchinov), além dos artigos assinados por V. Volóchinov “Discurso na vida, discurso na arte” (1926), “A construção do enunciado” (1930) e “Sobre as fronteiras entre a poética e a linguística” (1930). Vale ressaltar que não havia registros de questionamentos da autoria dessas obras, da época da sua publicação, até aquela ocasião, nos anos 1970. No percurso desse debate sobre autoria, foi posta em dúvida também a paternidade de outros textos, que inicialmente não haviam sido apontados por Ivanov: “Salierismo científico” (1925), de M. Medviédev; “Pelo outro lado do social: sobre o freudismo (1925), “Sociologismo sem sociologia” (1926); “Resenha sobre o livro de V. V. Vinogradov: ‘Sobre a prosa artística’” (1930); “Estilística do discurso artístico” (1930), “A construção do enunciado” (1930), “O que é uma língua?”, de V. Volóchinov (1930); e Vitalismo contemporâneo (1926), de Kanaev³⁸. Assim, é importante esclarecer que a disputa de autoria é em relação a esses textos, especificamente; Bakhtin produziu diversos outros textos - alguns dos quais já citados nesta seção – cuja autoria é incontestável. Dentre a produção teórica de autoria de Bakhtin, pode-se destacar como fundamentais para os propósitos deste trabalho de tese os textos nos quais desenvolve sua “teoria do romance”, reunidos, especialmente na coletânea publicada no Brasil, em 1987, sob o título *Questões de Literatura e de Estética*, conforme discutiremos ao longo deste trabalho.

A partir da declaração de V. Ivanov, mesmo sem comprovação indiscutível, tornou-se lugar-comum, em sucessivas edições desses textos, em diferentes línguas, a atribuição da autoria de muitos desses textos exclusivamente a M. Bakhtin. Ou seja, a partir daí instalou-se uma “crença comum” de que Bakhtin é o autor oculto desses textos disputados. Também há

³⁷ Este texto é uma versão de uma fala de V. Ivanov apresentada em Moscou, em 1970, em um evento realizado por ocasião do 75º aniversário de M. Bakhtin. O artigo recebeu, nos anos 1970, pelo menos, três traduções para a língua inglesa. A primeira delas, de 1975, foi publicada, na revista norte-americana *Soviet Studies in Literature*, com o título “The Significance of M. M. Bakhtin's Ideas on Sign, Utterance, and Dialogue for Modern Semiotics” (IVANOV, 1975). Em 1976, o artigo de V. Ivanov foi publicado, em Nova York, no livro *Semiotics and structuralism: readings from the Soviet Union* (IVANOV, 1976). Há ainda registros de uma tradução desse texto para o inglês, publicada em Israel, também no ano de 1976. Sobre essa terceira publicação, conferir Sériot (2015, p. 123).

³⁸ Todos esses textos “contestados” foram publicados, em Moscou, em 2000, em uma coletânea organizada por V.L.Makhlin, intitulada *M. Bakhtin (sob máscara) – (M. M. Bakhtin (pod máskoi))*. Cf. Grillo (2012, p. 37).

edições em que aparece o artifício da utilização do nome dos dois autores, como “gêmeos siameses”: Bakhtin/Volóchinov ou Bakhtin/Medviédev.

Essa problemática gerou debates calorosos e, de acordo com Faraco (2012), tem sido “heurísticamente” produtiva, porque facilita a percepção das semelhanças, mas também das diferenças existentes entre as várias obras desses pensadores. Essa discussão foi, ainda, frutífera para a filologia russa, pois vem estimulando o “desenvolvimento de métodos científicos para determinação de autoria”, conforme destacado por Vasilev (2006). No entanto, por se tratar de uma questão polêmica e espinhosa, muitos pesquisadores da teoria bakhtiniana preferem se resguardar desse debate e evitam discutir essa problemática, muitas vezes, também, por considerarem essa discussão desgastante e/ou irrelevante. Há, ainda, estudiosos que defendem que esse caso “seja esquecido”, sob o argumento de que pouco importam os autores, pois o mais importante seriam os sentidos difundidos, todo o corpo conceitual do pensamento bakhtiniano. Discordo desse ponto de vista. A discussão acerca da autoria não é algo menor, nem irrelevante, pois envolve a memória de estudiosos que vivenciaram um contexto político de muitas adversidades e produziram uma contribuição indiscutível para os estudos da linguagem. Esse debate envolve, ainda, uma série de confrontos e relações de força no processo de consolidação e legitimação da teoria bakhtiniana no campo da produção do conhecimento acadêmico.

Não irei me aprofundar em todo o amplo debate acerca dessa problemática, até porque há autores que já fizeram isso com rigor e seriedade, como Sériot (2015) e Morson e Emerson (2009), que defendem a autoria dos signatários de cada obra. Levantarei aqui apenas alguns pontos dessa discussão, pois considero importante, sim, hoje, refletir sobre esse problema, em especial em uma conjuntura em que emergem uma série de estudos e traduções/retraduções desses textos disputados, em contextos de recepção bem diversos daquele dos anos 1970 e 1980. Além disso, desde os anos 1990, vem ocorrendo uma verdadeira “reabilitação” dos nomes dos pesquisadores V. N. Volóchinov e M. Medviédev, que não podem ser considerados meros alunos ou seguidores de Bakhtin, pois foram intelectuais, com uma renomada e produtiva carreira profissional e acadêmica, a despeito da morte prematura de ambos, na Rússia, no final dos anos 1930³⁹. Daí, inclusive, a utilização, nesta tese - assim como em diversos outros trabalhos - da designação “Círculo Bakhtin, Medviédev, Volóchinov”, o que atesta a relevância e o lugar ocupado por esses teóricos no que hoje chamamos “pensamento bakhtiniano”.

³⁹ Volóchinov faleceu em 1936, vítima de tuberculose e Medviédev, em 1938, vítima dos expurgos empreendidos por Stálin.

Faraco (2009) sintetiza que, nesse debate sobre autoria, a recepção das obras do Círculo dividiu-se em três direções: a) atribuição da autoria aos signatários de cada obra; b) defesa da onipaternidade de Bakhtin, com a consequente atribuição da autoria de todos os textos controversos a esse teórico; c) recurso à coautoria. Acrescento a essas três um quarto posicionamento - que emergiu, em especial no século XXI, fruto dos intensos debates acerca dessa problemática dos textos disputados - em que, ao lado do nome do signatário da obra, aparece a expressão “Círculo de Bakhtin”, como complemento da autoria. Esse é o recurso utilizado, por exemplo, nas traduções brasileiras de MFEL (2012) e MFL (2017), diretas do russo, utilizadas nesta pesquisa (VOLÓCHINOV, 2017); (MEDVIÉDEV, 2012).

A tese da onipaternidade de Bakhtin sobre os textos contestados foi munção para a consagração e mitificação da figura desse teórico russo, a ponto de muitos acreditarem que Medviédev e Volóchinov fossem apenas pseudônimos do pensador russo, ou, conforme a imagem construída em trabalhos com a biografia de Clark e Holquist, discípulos menores, que exerceram somente funções editoriais ou, ainda, que teriam agido por oportunismo ou ambição. Esses autores chegam a afirmar que Medviédev não possuiria o “calibre intelectual” para redigir MFEL (CLARK; HOLQUIST, 2004, p. 183).

Mas por que Bakhtin teria publicado seus livros sob assinatura de outros autores? As justificativas para essa suposta “experiência tão extraordinária e sem precedentes na prática autoral”⁴⁰ são as mais diversas e não se restringem às questões políticas, econômicas e ideológicas do contexto da Rússia dos anos 1920; envolvem também elementos mais anedóticos como a modéstia acadêmica de Bakhtin, sua “marotagem” e gosto pela ambivalência e o disfarce. Contudo, uma das justificativas mais atraentes e difundidas é a de que Bakhtin estaria colocando em prática suas teorias, ou seja, a produção e publicação dos textos contestados, sob as “máscaras” de “Volóchinov” e “Medviédev”, seriam ilustrativas de uma atmosfera carnavalesca, do dialogismo e da complexidade da questão da autoria⁴¹.

O mais problemático nesse debate, no meu ponto de vista, é que M. Bakhtin ainda vivia quando emergiu essa polêmica acerca da autoria, mas seu posicionamento sobre essa questão foi oblíquo e enigmático: publicamente, nem reivindicou, nem negou a autoria dos textos. Há registros, a partir da publicação de cartas e memórias de pesquisadores russos, de que Bakhtin teria confirmado, em conversas privadas, a autoria dessas obras a alguns

⁴⁰ Vasilev (2006, p. 291).

⁴¹ Sobre várias nuances do debate em torno da questão dos textos disputados, ver Sériot (2015).

pesquisadores que lhe questionaram a respeito, principalmente a seus testamenteiros literários, conforme nota publicada por V. Kojinov em uma carta que Bakhtin lhe enviara em 1961:

Pouco antes de morrer, M. Bakhtin indicou que esses livros, publicados entre 1928 e 1930, tinham sido escritos quase que inteiramente por ele, com exceção de alguns ‘acréscimos ideológicos’, mas que não quisera publicá-los em seu próprio nome (particularmente em função desses acréscimos) (SÉRIOT, 2015, p. 48).

Alguns estudiosos, inclusive, conjecturam que os trechos marxistas de MFEL e MFL teriam sido escritos por seus signatários, tendo em vista a recusa de Bakhtin em se submeter às diretrizes marxistas oficiais. Ou, ainda, que o marxismo contido nessas obras era um tipo de “vitrine” para enganar os censores.

Por outro lado, há registros de falas de Bakhtin que contradizem essa afirmação, como a transcrição de sua entrevista ao estudioso russo V. Duvakin, realizada em 1973, na qual Bakhtin afirma: “Eu tinha um amigo íntimo, Volochínov, é autor do livro *Marxismo e Filosofia da Linguagem*, um livro que poderíamos dizer, me é atribuído” (DUVAKIN; BAKHTIN, 2008, p. 53). O ambíguo posicionamento de Bakhtin acerca dessa problemática ainda hoje é debatido pelos estudiosos bakhtinianos⁴², entretanto um fato relevante é que - conforme relatado por Clark e Holquist (2004, p. 172) - em 1975, ano de sua morte, Bakhtin recusou-se a assinar um documento atestando sua autoria dos três livros em disputa e de um artigo de Volóchinov (“O discurso na vida e discurso na arte”), solicitado pela agência soviética de direitos autorais.

Importante destacar também que fatores econômicos e disputas acadêmicas têm grande relevância neste embate. Pode-se afirmar que forças centrípetas, centralizadoras (utilizando uma categoria do pensamento bakhtiniano), atuaram nesse processo que tornou o nome de Bakhtin hegemônico. Este pensador russo tinha saído da obscuridade há apenas uma década, mas já carregava uma reputação intelectual que não poderia ser desconsiderada, ao passo que Medviédev e Volóchinov eram nomes desconhecidos: “É óbvio, os editores tinham claramente a probabilidade de vender mais livros com o nome de Bakhtin na capa (MORSON;

⁴² Há diferentes e contraditórios relatos de pesquisadores (em especial de seus testamenteiros literários) acerca das declarações de Bakhtin a respeito dos textos disputados. Também há de se considerar que, na época em que esse debate emergiu, Bakhtin já estava com uma idade avançada e com a saúde cada vez mais abalada. Também não sabemos se as contradições em suas falas estão relacionadas a uma tentativa de se resguardar, mantendo em incógnita essa questão. Entretanto, a credibilidade de seus depoimentos passou a ser cada vez mais questionada, sobretudo, a partir de pesquisas desenvolvidas na Rússia nos anos 1990, que apontaram uma série de informações inverídicas apresentadas por Bakhtin a respeito de sua própria biografia e trajetória acadêmica. Autores como Vasilev (2006), Sériot (2015) e Bronckart e Bota (2014) abordam esse aspecto da “estranha relação de Bakhtin com a verdade”. O pesquisador russo Vasilev destaca que a confiança nos testemunhos autobiográficos desse pensador foi abalada seriamente devido “à revelada inclinação de Bakhtin para todos os tipos de mistificações” (VASILEV, 2006, p. 297).

EMERSON, 2008, p. 122). Morson e Emerson (2008) ressaltam que os anos 1960 na União Soviética foi um período de grande debate em torno da emergência da semiótica, do estruturalismo e de métodos de análise linguística, literária e cultural. Nessa conjuntura, a atribuição das obras de Volóchinov e Medviédev a Bakhtin oferecia diferentes munições. “Os semióticos se favoreciam, caso Bakhtin fosse considerado autor de obra semioticista; se se enfatizava os ataques de Mediédev ao formalismo, seus oponentes poderiam tirar proveito disso” (MORSON; EMERSON, 2008, p. 122). Morson e Emerson destacam que o resultado desse embate foi um “imperialismo biográfico” e Bakhtin passou a ser o cânone que abarcava as obras desses dois estudiosos. Esses autores ressaltam, ainda, que, também no Ocidente, diferentes correntes irão reivindicar Bakhtin para seu escopo, assim era proveitoso, tanto para marxistas, quanto para semioticistas, ver o já consagrado nome Bakhtin em obras ligadas às suas áreas.

Hoje, o cenário é bem diverso daquele dos anos 1970, a herança bakhtiniana pode ser vislumbrada a partir de uma postura mais ponderada e questionadora. A abertura de arquivos, antes inacessíveis, possibilitou o preenchimento de lacunas e a reconstituição da produção desses intelectuais, tão atuantes na Rússia dos anos 1920 e 1930. Periódicos russos, como a revista *Dialog, Karnaval e Khronotop*⁴³ - lançada no início dos anos 1990, em Vitebsky, atual Belarus, dedicada às ideias linguísticas, literárias e filosóficas de Bakhtin - publicou, durante vários anos, importantes matérias de arquivos, críticas, entrevistas e traduções de materiais. Em 1995, Nikolai A. Pankov publicou nessa revista o dossiê do doutorado de V. N. Volóchinov, realizado no Instituto de História Comparada das Literaturas e Línguas do Ocidente e do Oriente (ILIAZV). A publicação atestava, para surpresa de muitos, que V. N. Volóchinov não era um pseudônimo, nem uma figura carnavalesca, mas um jovem doutorando, com uma intensa produtividade acadêmica no final da década de 1920.

Tendo em vista essa breve síntese acerca do debate sobre as obras disputadas, pode-se destacar que a tese da onipaternidade das obras a Bakhtin vem perdendo cada vez mais força, principalmente em relação aos trabalhos de V. N. Volóchinov. Importante frisar que os “textos contestados” desse teórico, em grande medida, estão registrados como parte de sua produção acadêmica, no período em que fez seus estudos pós-graduados no ILIAZV, ou seja, caso MFL e *Freudismo* não fossem de sua autoria, Volóchinov e/ou M. Bakhtin estariam cometendo uma

⁴³ A revista possuía um conselho editorial como nomes como V. M. Alpatov (Rússia), S. G. Bocharov (Rússia), N. L. Vasiliev (Rússia), Julia Kristeva (França), K. Thomson (Canadá) e C. Emerson (EUA). Algumas edições estão disponíveis online, em russo. Conferir em <<http://nevmenandr.net/dkx/>> Acesso em 15 dez. 2017.

grave fraude, em um contexto político de grande repressão à produção intelectual. Certamente, esse é um argumento de grande peso em favor da autoria de Volóchinov.

Deve-se ressaltar, entretanto, que a atribuição da autoria das obras “contestadas” a Bakhtin ainda possui significativa adesão na Rússia, conforme destacado por Grillo (2012). Com relação à autoria de MFEL, essa autora ressalta que “o posicionamento hegemônico entre os pesquisadores russos com os quais tomamos contato é o da defesa da autoria exclusiva de Bakhtin, seguida, em grau menor, da coautoria” (GRILLO, 2012, p.36). Vale destacar que não podemos desconsiderar, entretanto, uma série de fatores envolvidos nesse processo, tais como questões financeiras do mercado editorial (denunciadas por autores como Medviédev, Medviédeva e Shepherd (2016)), a defesa intransigente pela manutenção de “cânones acadêmicos” e as disputas por espaço e legitimação no campo da produção do conhecimento científico.

Nesse sentido, destaco que aspectos como política acadêmica e mercado editorial possuem grande peso nesse debate, que vem sendo cada vez mais heteroglóssico, graças ao empenho e posicionamento reflexivo de diversos pesquisadores da teoria bakhtiniana.

2.1.3 Análise Dialógica do Discurso: contextos de recepção do pensamento bakhtiniano no Brasil

A publicação, no Brasil, da aguardada tradução da obra *Marxismo e Filosofia da Linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*, direta do russo, em 2017, é um marco para os estudos bakhtinianos brasileiros, tendo em vista que esta foi a primeira obra bakhtiniana traduzida no país, em 1979, e, por meio dela, conceitos como dialogismo, enunciação e interação entraram em cena no debate acadêmico nacional. Além disso, MFL, certamente uma das obras mais lidas do Círculo, é foco do polêmico debate em torno dos “textos disputados”.

A primeira tradução brasileira de MFL, que está na 16ª edição, foi feita por Michel Lahub e Yara Frateschi, a partir da tradução francesa, de 1977, com cotejo à tradução norte-americana, de 1973. A obra traz prefácio de Roman Jakobson e apresentação de Marina Yaguello, dois autores que atribuem a autoria de MFL a M. Bakhtin, assim a edição utiliza o subterfúgio de registrar o nome de V.N.Volóchinov, entre parênteses, ao lado do de Mikhail Bakhtin. Vale ressaltar que uma diversidade de recursos tipográficos (barras, parênteses, dois pontos) foi utilizada em muitas traduções das obras “contestadas” mundo a fora, tendo em vista a polêmica questão da autoria.

Quase 30 anos separam as duas traduções e o fato de a primeira ter sido traduzida a partir da edição francesa e a segunda, a partir da edição russa de 1929 ilustra bem a mudança no contexto de recepção dessa obra. Conforme destaca Sériot (2015, p. 23), “as traduções envelhecem, é preciso atualizá-las regularmente, enquanto o original não se altera. Mas sua interpretação, sua recepção se modificam em função do tempo e do espaço”. Dessa forma, partindo de uma perspectiva da própria abordagem bakhtiniana, as traduções devem ser vistas como enunciados, “como elos na cadeia da comunicação discursiva”, tal como debatido por Grillo (2014, p. 75).

A tradução de MFL a partir do francês é bem representativa da forte influência do olhar francófono sobre os estudos linguísticos no Brasil, ou seja, conforme já afirmamos, o pensamento bakhtiniano foi difundido no país, especialmente, a partir de lentes francófonas. Além disso, o contexto ditatorial vivido no Brasil, sobretudo nos anos 1960 e 1970, dificultava o acesso às obras oriundas diretamente da União Soviética e, muitas vezes, “um autor soviético só poderia ser lido em tradução ocidental” (SCHNAIDERMAN, 1983, p.9). Nesse contexto, conforme discutido por Grillo (2014), também não se formaram muitos tradutores e as leituras das obras oriundas do mundo soviético eram realizadas, sobretudo, através do olhar ocidental, especialmente francês.

A tradução de MFL, direta do russo, foi realizada pela linguista eslavista, de naturalidade brasileira, Sheila Camargo Grillo, professora da área de Filologia e Língua Portuguesa da Universidade de São Paulo, e pela teórica da literatura, de naturalidade russa, Ekaterina Vólkova Américo, professora de Língua e Literatura Russa, da Universidade Federal Fluminense. Sheila Grillo tem uma consistente trajetória de pesquisa sobre Bakhtin e o Círculo, tendo realizado, inclusive, estudos de pós-doutorado no Instituto Górkii da Literatura Mundial, em Moscou. A tradução de MFL é fruto de produtivas pesquisas que resultaram, anteriormente, na primeira tradução da obra - também alvo de disputa acerca da autoria - O método formal nos estudos literários. Introdução crítica de uma poética sociológica (MEDVIÉDEV, 2012), que não possuía, até então, nenhuma tradução para o português; e Questões de estilística no ensino no ensino da língua (BAKHTIN, 2013), também publicada pela primeira vez no Brasil.

A retradução de MFL foi feita a partir da primeira edição russa da obra, de 1929, com consultas à segunda edição, de 1930. Essa nova tradução é de grande relevância não apenas por ser realizada direto do russo, o que já permite uma aproximação maior com “os conceitos, o estilo e o contexto acadêmico da época” (GRILLO, 2014, p. 81), mas também por trazer um aprofundado ensaio, intitulado “Marxismo e Filosofia da Linguagem: uma resposta à ciência da linguagem do século XIX e início do século XX”, de autoria de Sheila Grillo; além de um

glossário de termos centrais em Marxismo e Filosofia da Linguagem e de um plano de trabalho do arquivo pessoal de V. N. Volóchinov, constante no Arquivo Estatal da Federação Russa. O plano faz parte de um dos relatórios apresentados por Volóchinov, na época de seus estudos doutorais no ILIAZV (Instituto de História Comparada das Literaturas e Línguas do Ocidente e do Oriente).

A respeito do glossário, Grillo (2017, p. 81) destaca que este poderá auxiliar “na manutenção de uma coerência na tradução dos conceitos, bem como na compreensão do núcleo conceitual de MFL pelo leitor brasileiro”. O ensaio introdutório, segundo Grillo (2017), objetiva recuperar e compreender parte do contexto intelectual de produção da obra, ou, ainda “reconstruir parte da biblioteca virtual do autor”, com intuito de possibilitar ao leitor brasileiro o acesso novos aspectos daquela conjuntura acadêmica.

Esse empreendimento de aliar a tradução da obra direta do russo à produção de ensaios introdutórios (que também está presente na tradução de *O método formal nos estudos literários*) e de um glossário de termos está ancorado na concepção de tradução como enunciado concreto, cuja compreensão não se restringe “ao domínio do léxico e da sintaxe das línguas de partida e de chegada”, pois “envolve o conhecimento do contexto sócio-histórico e intelectual das obras traduzidas, sobretudo quando se trata de textos temporal e culturalmente distantes do leitor presumido” (GRILLO, 2014, p. 85).

Com relação à controversa questão da autoria de MFL, Sheila Grillo, em seu ensaio introdutório, afirma que não objetiva comprovar a autoria da obra e limita-se a declarar que manterá o nome do autor que figurava na primeira edição. Assim, na capa da tradução de 2017, uma diferença substancial à de 1979, aparece o nome de Valentin Volóchinov e, entre parênteses, a expressão *Círculo de Bakhtin*, que remete à defesa do profícuo diálogo entre os autores desse “coletivo de pensadores”.

Sheila Grillo, todavia, não discute sobre esse posicionamento, apenas ressalta que não objetiva isolar as obras de V.N.Volóchinov das de seus contemporâneos, M. Bakhtin e P. Medviédev e remete à discussão que ela desenvolveu no prefácio de *O método formal nos estudos literários*, no qual a tradutora apresenta diferentes posicionamentos acerca da autoria dessa obra: os que defendem autoria de Bakhtin; os que sustentam a autoria original de Medviédev; e os que advogam a coautoria. A autora ressalta, por fim, nesse prefácio, que “os dados disponíveis até o presente impedem a resolução da questão”, portanto, destaca que, não considera possível, no momento, com relação a *O método formal nos estudos literários*, assumir “uma posição unilateral sobre a autoria: a favor de Bakhtin, em defesa de P. Medviédev, ou mesmo de coautoria” (GRILLO, 2012, p. 36). Assim, a capa da edição da tradução brasileira

desta obra traz, com bastante destaque, o nome do autor da obra, o signatário original, Pável Nikolaievitch Mediédev, e apenas na folha de rosto (opção editorial?), aparece, entre parênteses, em fonte bem menor, a expressão “Círculo de Bakhtin”.

O intelectual russo, radicado nos Estados Unidos, Roman Jakobson foi um dos responsáveis pela difusão do pensamento bakhtiniano no ocidente, com a publicação pioneira da tradução de MFL, em inglês, no ano de 1973. Essa primeira tradução, feita por L. Matejka e I.R. Titunik, apresenta como autor inconteste o nome de V. N. Volóchinov⁴⁴. Aliás, as obras de Volóchinov traduzidas por I.R Titunik não aderiram ao comportamento hegemônico de atribuir a autoria a Bakhtin ou de utilizar o recurso à coautoria. Assim, *Freudismo*, outro texto cuja autoria é “disputada” foi publicado, nos Estados Unidos, em 1976, com assinatura de Volóchinov.

O debate acerca da autoria de MFL ganhou novo fôlego após a publicação, em 2010, na França, de uma edição bilíngue dessa obra, em russo-francês, com tradução de Patrick Sériot e Inna Tunowski-Ageeva. A publicação foi organizada por Patrick Sériot - professor de Linguística eslava na Universidade de Lausanne (Suíça), e especialista em história e epistemologia do discurso sobre a linguagem na Rússia e na União Soviética – que publica, como prefácio dessa publicação, um aprofundado ensaio no qual discute a historicidade e epistemologia do pensamento de Volóchinov, nega a existência de um Círculo de Bakhtin e defende a autoria inconteste de Volóchinov da obra MFL. Esse prefácio foi traduzido para o português, em 2015, pelo linguista Marcos Bagno, e é uma das referências deste trabalho⁴⁵.

Reiterando que as traduções devem ser vistas como enunciados concretos, as diferentes perspectivas dos prefácios das duas traduções francesas de MFL ressaltam a mudança no contexto de recepção da obra de Bakhtin e do chamado “Círculo”. Sériot (2015) defende que a recepção de Bakhtin no mundo francófono é mais uma *doxa* (que na filosofia refere-se a uma crença ingênua, subjetiva, que deve ser superada, pois carece de uma “episteme”, de uma reflexão acerca da construção do conhecimento) do que uma opinião ou, menos ainda, um quadro conceitual. Nessa conjuntura, a publicação da nova edição de MFL na França, em 2010, é bastante significativa, tendo em vista que a edição francesa, publicada em 1977, é a primeira

⁴⁴ Na edição de MFL, em 1986, os tradutores, L. Matejka e I.R. Titunik publicam um prefácio, no qual justificam seu posicionamento, analisando o estado da problemática dos textos disputados, até então, e concluindo que “há motivos sérios para reservas quanto à atribuição a Bakhtin de trabalhos assinados por Volóchinov e Mediédev”. Nesse sentido, enfatizam que, por uma questão de justiça e integridade acadêmica, o autor de MFL continua ser identificado como Valentin Nikolaevic Volóchinov, uma vez que nenhuma postura contrária a isso foi provada conclusivamente. Cf. Matejka; Titunik (1986).

⁴⁵ Cf. Sériot (2015).

a atribuir a M. Bakhtin, apresentando o nome de Volóchinov entre parênteses. É a partir dessa edição francesa que é feita a primeira tradução de MFL, no Brasil, conforme já ressaltado.

Agora, voltemos a um ponto anteriormente destacado: o prefácio de Roman Jakobson e a apresentação de Marina Yaguello. Jakobson aponta que MFL havia sido publicado, em 1929 e 1930, em Leningrado, entretanto, afirma, com um sujeito indeterminado - sem muitos questionamentos ou provas verificáveis - “acabou-se descobrindo que o livro em questão e várias outras obras publicadas no final dos anos vinte e começo dos anos trinta com o nome de Volochinov [...] foram, na verdade, escritos por Bakhtin”. O texto de Yaguello é particularmente significativo nesse debate, pois reproduz bem, naquele contexto de recepção do pensamento bakhtiniano, a mitologia em torno da figura de Bakhtin, que seria admirado e seguido por seus discípulos devotados que compunham um círculo em torno do mestre, o Círculo de Bakhtin. Segundo Yaguello, a devoção e o desejo de ajudar o mestre eram tamanhos que seus discípulos, quando o viram passando por uma situação material difícil, “animados pelo desejo de vir ajudar financeiramente a seu mestre e, ao mesmo tempo, divulgar suas ideias, ofereceram seus nomes a fim de tornar possível a publicação de suas primeiras obras” (YAGUELLO, 2014, p. 11). Essa autora aponta como alguns dos motivos para as supostas obras de Bakhtin terem sido publicadas sob outros nomes: o “gosto pela máscara e pelo desdobramento” e também sua “profunda modéstia científica”. É, em linhas gerais, nesses termos que essa linguista francesa, contribui com a construção da narrativa mítica em torno da figura de Bakhtin e dos textos contestados, asseverando, naquele contexto, que não havia “dúvidas quanto à paternidade de suas obras”. Convém ressaltar que esse texto circula (e continua sendo publicado) na primeira tradução brasileira de MFL, e, por seu clima *doxa*, pode ser tomado como verdade trivial e reproduzido sem questionamentos pelo leitor mais desavisado.

O pensamento bakhtiniano foi difundido no Brasil, inicialmente, no campo dos estudos literários, com destaque para a atuação pioneira do estudioso Boris Schnaiderman, que “publicou artigos e ensaios sobre Dostoievski e Bakhtin, o qual se tornou referência nas suas aulas de literatura da graduação e pós-graduação” (CUNHA, 2012, p. 249). Pode-se destacar

também o pioneirismo do crítico e ensaísta José Guilherme Merquior⁴⁶, na divulgação do pensamento bakhtiniano para os estudos literários e culturais no Brasil⁴⁷.

Faraco (2014) destaca que a tradução de MFL abriu caminhos para estudos linguísticos a partir dessa abordagem, tendo em vista que revelou outra face daqueles pensadores russos, além da perspectiva literária: “a atenção à linguagem verbal, o que atraiu o interesse de vários linguistas, seja por conter uma leitura crítica dos fundamentos de consagradas teorias linguísticas, seja pela proposta de uma linguística que o autor qualificava de sociológica” (FARACO, 2014, p. 11). Nesse percurso, foram entrando em cena, na recepção brasileira, outras obras do Círculo, em geral por tradução indireta, em uma sequência que sintetizamos, parcialmente, a seguir:

LISTA 1 – Cronologia de publicação no Brasil de obras do Círculo Bakhtin, Medviédev, Volóchinov

1979 - *Marxismo e Filosofia da Linguagem: problemas fundamentais do método sociológico para a ciência da linguagem* (Traduzido por Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira, a partir da tradução francesa de 1977).

1981 - *Problemas da Poética de Dostoiévski* (Traduzido do russo por Paulo Bezerra).

1987 - *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento - o contexto de François Rabelais* (Traduzido por Yara Frateschi, a partir da tradução francesa de 1970).

1988 - *Questões de literatura e de estética. A teoria do romance* (Traduzido do russo por equipe coordenada pela professora Aurora Fornoni Barbardini).

1992 - *Estética da Criação Verbal* (Traduzido por Maria Ermantina, Galvão Pererira, a partir da tradução francesa de 1980).

2001 - *Freudismo: um esboço crítico* (Traduzido do russo por Paulo Bezerra).

2003 - *Estética da Criação Verbal* (Traduzido do russo por Paulo Bezerra).

⁴⁶ Membro da Academia Brasileira de Letras, José Guilherme Merquior (1941- 1991) foi diplomata, filósofo, sociólogo, crítico, escritor e bacharel em Direito. Um dos seus títulos de pós-graduação é um doutorado em Letras pela Universidade de Paris (1972). Crítico e ensaísta literário, possui diversas publicações nos estudos de literatura brasileira. Informações disponíveis em <<http://www.academia.org.br/academicos/jose-guilherme-merquior/biografia>>.

⁴⁷ Tomando como referencial as obras de Bakhtin sobre Rabelais e Dostoiévski, Merquior produziu trabalhos como o ensaio, publicado em 1971, “Gênero e estilo das Memórias Póstumas de Brás Cubas”, no qual o autor aplica o conceito bakhtiniano de carnavalização nessa obra do escritor Machado de Assis. Segundo Merquior, a fusão de humorismo filosófico e fantástico permite definir “Memórias Póstumas de Brás Cubas como um representante moderno do gênero cômico-fantástico” (MERQUIOR, 1972, p. 13). Esse ensaio, publicado originalmente, em Lisboa, ganhou o título de “O romance carnavalesco de Machado” e veio a público como ensaio introdutório a uma edição dessa obra machadiana, publicada em São Paulo, em 1975.

2010 - *Para uma Filosofia do Ato Responsável* (Traduzido por Valdemir Miotello e Carlos Alberto Faraco, a partir da edição italiana de 2003).

2012 - *O método formal nos estudos literários*. Introdução crítica de uma poética sociológica (Traduzido do russo por Sheila Camargo Grillo e Ekaterina Vólkova Américo).

2013 - *Questões de estilística no ensino da língua* (Traduzido do russo por Sheila Camargo Grillo e Ekaterina Vólkova Américo).

2015 - *Teoria do romance I: a estilística* (Traduzido do russo por Paulo Bezerra).

2016 - *Os gêneros do discurso* (Traduzido do russo por Paulo Bezerra).

2017 - *Notas sobre Literatura, cultura e ciências humanas* (Traduzido do russo por Paulo Bezerra).

2017 - *Marxismo e Filosofia da Linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem* (Traduzido do russo por Sheila Camargo Grillo e Ekaterina Vólkova Américo).

2018 - *Teoria do romance II: as formas do tempo e do cronotopo* (Traduzido do russo por Paulo Bezerra).

Fonte: Elaborado pela autora

Nessa síntese, parcial, da cronologia das publicações, no Brasil, das obras do Círculo Bakhtin, Medviédev, Volóchinov, pode-se observar que as traduções não seguiram uma ordem cronológica em que os originais (ou as reedições) foram publicados na Rússia, o que assinala os desafios empreendidos pelos estudiosos dessa abordagem, que necessitam estar em constante reavaliação e aprofundamento das leituras das obras do Círculo.

A progressiva entrada em cena de outras obras do Círculo, mesmo que ainda, em geral, por traduções indiretas, foi trazendo para o estudioso brasileiro o amplo escopo de temas que estiveram na pauta daqueles intelectuais, as sofisticadas elaborações teórico-filosóficas que produziram. Foi o tempo da recepção da teoria do romance de Bakhtin nos estudos literários; e de grande repercussão, em especial no discurso pedagógico, de suas reflexões sobre os gêneros do discurso. Mas foi também o tempo do espanto com o tamanho da obra do Círculo que, cada vez mais, passou a exigir de seus estudiosos um contínuo esforço de releituras e interpretações (FARACO, 2014, p. 11).

Vale ressaltar que também circulam entre os estudiosos brasileiros traduções não publicadas, realizadas para fins didáticos, como a do artigo de V. N. Volóchinov “Discurso na vida e discurso na arte: sobre poética sociológica”, realizada por Carlos Alberto Faraco e Cristóvão Tezza, a partir da tradução inglesa de 1976; e o artigo também desse autor, “Estrutura do enunciado”, traduzido por Ana Vaz, a partir da tradução francesa de 1981.

Em 2011, foi publicada, pela Pedro e João Editores, uma tradução que reúne a terceira parte de MFL e o artigo “Discurso na vida e discurso na arte: sobre poética sociológica” (sob o título “A palavra na vida e na poesia: introdução ao problema da poética sociológica”),

a partir de tradução italiana de 2010. A Pedro e João Editores, fundada em 2006, vem trazendo importantes contribuições para os estudos bakhtinianos, com a publicação de pesquisas sobre a teoria bakhtiniana, assim como de textos do Círculo de Bakhtin, em especial a partir de edições italianas. Entre as publicações dessa editora, merece destaque, o livro “A construção da enunciação e outros ensaios”, de 2013, que reúne coletânea de artigos produzidos por V. N. Volóchinov, a partir de tradução italiana. Além de trazer artigos de Volóchinov, inéditos no Brasil, a obra reúne um ensaio introdutório de João W. Geraldi e materiais sobre a produção da obra *Marxismo e Filosofia da Linguagem*.

O livro *Teoria do romance I: a estilística*, publicado em 2015, traz uma versão original do artigo “O discurso no romance”, sem os cortes e adaptações que haviam sido feitos na edição original a partir da qual foi publicado esse texto no Brasil, na coletânea *Questões de literatura e de estética* (1988). Essa nova tradução é o primeiro número da obra *Teoria do Romance*, que a Editora 34 objetiva publicar em três volumes. Esse livro foi publicado na Rússia, em 2012, e faz parte das *Obras Reunidas*, de M. Bakhtin, organizada pelos herdeiros dos seus direitos autorais, S. Bocharov e V. Kojinov. Em 2016, foi publicada, pela mesma editora, a obra *Os gêneros do discurso*, com organização, tradução e posfácio de Paulo Bezerra. Esta obra é uma retradução de “Os gêneros do discurso” e de “O problema do texto na linguística e nas outras ciências humanas: uma experiência de análise filosófica”, já publicados, anteriormente, em *Estética da Criação Verbal*. Apresenta, ainda, os textos inéditos “Diálogo I. A questão do discurso dialógico” e “Diálogo II”. Os textos reunidos neste livro foram traduzidos a partir do tomo 5 das *Obras Reunidas* de M. M. Bakhtin, publicado em Moscou, 1997. Já o livro *Notas sobre literatura, cultura e ciências humanas*, publicado em 2017, também reúne textos que estão nas *Obras Reunidas*, escritos nos anos 1970, anteriormente publicados na coletânea *Estética da Criação Verbal*.

Assim, pode-se pontuar também a mudança no contexto de recepção, assinalada pela profusão de traduções a partir do russo nos últimos anos, que também é índice de uma tendência de se ocupar com as fontes do pensamento do Círculo e o aprofundamento de seu universo conceitual, conforme destaca Faraco (2014). “Desse trabalho emergiu a questão metodológica, ou seja, o desafio de construir uma metodologia para analisar os mais diferentes objetos enunciativos inspirada nas densas reflexões teórico-filosóficas do Círculo” (FARACO, 2014, p. 11).

Dessa forma, a partir do esforço contínuo dos pesquisadores brasileiros, há hoje uma diversidade de abordagens, em especial nos estudos da linguagem, inspiradas no pensamento Bakhtiniano. Cunha (2012) destaca que a recepção dos autores russos no Brasil,

nos últimos 40 anos, tem sido bastante produtiva. Essa autora ressalta que, nos anos 1960, o pensamento bakhtiniano surgiu como uma referência nos estudos de literatura. Já nos anos 1980, a tradução brasileira de MFL influenciou os estudos linguísticos na crítica ao estruturalismo hegemônico. Nos anos 1990, o pensamento bakhtiniano ganhou destaque nos estudos da língua, inclusive, nos documentos oficiais como os Parâmetros Curriculares Nacionais (PCNs), que adotam as concepções de linguagem e gêneros de discurso a partir da teoria bakhtiniana. Cunha (2012) enfatiza, ainda que, nos anos 2000, multiplicaram-se os estudos que fazem uso de conceitos dos autores russos e emerge uma série de pesquisas que têm como norte as propostas teóricas de Bakhtin e do Círculo.

Paula (2013), por sua vez, ressalta que há uma diversidade de leituras dos escritos desses teóricos, nos vários países em que eles foram traduzidos, assim, é possível, segundo essa autora, pensarmos na leitura que o Brasil faz das obras do Círculo de Bakhtin como um tipo de Análise do Discurso, a qual Brait (2006, 2010) denomina Análise Dialógica do Discurso. A ADD “origina-se sem a historicidade consagrada à Análise de Discurso Francesa, por exemplo, instaura-se a partir das obras escritas por Bakhtin e seu Círculo e, mais especificamente, pela maneira como essas obras foram sendo conhecidas, lidas e interpretadas nas últimas décadas” (BRAIT, 2008, p. 117). Nesse sentido, Brait (2006, 2008, 2010) postula que o conjunto da produção teórica do Círculo de Bakhtin motivou o nascimento de uma teoria/análise dialógica do discurso, cujo embasamento constitutivo reside na relação existente entre sujeitos, língua e história.

Em *Problemas da Poética de Dostoiévski*, Bakhtin (2013) propõe a criação da metalinguística, disciplina necessária para que os estudos do discurso se voltem para os aspectos abstraídos pela linguística. Nessa perspectiva, o discurso é compreendido como “a língua em sua integridade concreta e viva, e não a língua como objeto específico da linguística” (BAKHTIN, 2013, p.207), ou seja, a concepção de discurso da teoria bakhtiniana trabalha a língua a partir de seu contexto sócio-histórico-ideológico.

[...] nossas análises subsequentes não são linguísticas no sentido rigoroso do termo. Podem ser situadas na metalinguística, submetendo-a como um estudo – ainda não construído em disciplinas particulares definidas – daqueles aspectos da vida do discurso que ultrapassam – de modo absolutamente legítimo os limites da linguística. As pesquisas metalinguísticas, evidentemente, não podem ignorar a linguística e devem aplicar seus resultados (BAKHTIN, 2013, p.207).

Bakhtin (2013) destaca que os estudos da metalinguística devem ultrapassar os limites da linguística, mas não devem ignorá-la, pois as duas áreas estudam o mesmo fenômeno

concreto, o discurso, sob diferentes ângulos de visão, assim, “devem completar-se mutuamente, e não se fundir. Na prática, os limites entre elas são violados com muita frequência” (BAKHTIN, 2013, p. 207). Esse autor enfatiza, ainda, que o objeto da metalinguística são as relações dialógicas, as quais expressam, por meio da linguagem, as posições de diferentes sujeitos e não se reduzem às relações lógicas ou concreto-semânticas. “Assim as relações dialógicas são extralinguísticas. Ao mesmo tempo, porém, não podem ser separadas do campo do discurso, ou seja, da língua como fenômeno integral concreto. A linguagem só vive na comunicação dialógica daqueles que a usam” (BAKHTIN, 2013, p. 209).

Este trabalho de tese se insere no coro de pesquisas que tomam como referencial o arcabouço da teoria bakhtiniana. No percurso teórico-metodológico, trabalhei a conjuntura socio-histórico-ideológica e os processos de produção, circulação e recepção da obra de João do Vale na esfera artístico-musical no período em análise; em seguida, o foco residiu no levantamento de textos verbais e verbo-visuais (enunciados linguísticos/discursivos), nos quais se materializa o confronto entre diferentes *vozes sociais*, no processo de construção dos sentidos da obra de João do Vale. Nessa abordagem, portanto, linguístico e histórico-social estão imbricados, indissociáveis. Assim, a análise dos problemas linguísticos deve ter como ponto de partida as situações de comunicação concreta, pois os enunciados precisam ser vistos em sua totalidade, no fluxo da comunicação discursiva.

Nessa perspectiva, tomando como baliza a concepção socio-histórico-ideológica da linguagem do Círculo de Bakhtin, lanço um olhar sobre as problematizações em foco nesta pesquisa, apoiada em conceitos basilares dessa abordagem, tais como *posicionamento axiológico, entonação, horizonte social de valores; exotopia, excedente de visão e autoria*. Em função das especificidades do objeto, dos problemas, dos objetivos e questões propostas, foram definidas as macrocategorias de análise deste trabalho: *heterodiscurso* e *esferas da atividade humana*. Dessa forma, na próxima seção, discutimos sobre essas categorias que são o fio condutor para a discussão empreendida neste trabalho de tese.

3 DIALOGANDO COM AS CATEGORIAS

Seguindo o fio condutor desta tese - a teoria bakhtiniana - discutimos, nesta seção, sobre as categorias que fundamentam e norteiam este trabalho, procurando construir uma arquitetura dos conceitos bakhtinianos, a partir do diálogo entre diferentes obras do Círculo Bakhtin, Medviédev, Volóchinov e destes com outros pensadores. Nessa perspectiva, apresentamos uma discussão sobre conceitos que serão a baliza para nossa análise, abordando a macrocategoria *heterodiscurso*, assim como as concepções de *vozes sociais*; *posicionamento axiológico*, *entonação*, *horizonte social de valores*; *exotopia e autoria*.

3.1. HETERODISCURSO E VOZES SOCIAIS NA TEORIA BAKHTINIANA

Tendo em vista a diversidade de traduções da obra bakhtiniana, os seus diferentes contextos de recepção e também a oscilação terminológica de muitos conceitos trabalhados nos escritos do Círculo, o estudo das categorias *heterodiscurso* e *vozes sociais* implica na emergência de uma série de outros termos, tais como, como “heteroglossia”, “plurilinguismo”, “poliglossia” e “polifonia”. Esses termos aparecem, na literatura crítica, com frequência, como equivalentes, o que, muitas vezes, pode gerar impropriedades ou dificuldades de interpretação. Assim, é importante considerar que, entre estas categorias, há especificidades que as distinguem ou que justificam a escolha de uma dessas formas de nomear em detrimento de outra, conforme discutiremos ao longo desta seção.

O conceito de *heterodiscurso* é trabalhado por Bakhtin, sobretudo, no âmbito do desenvolvimento da sua teoria do romance, que está concentrada, em especial, em textos reunidos na coletânea intitulada *Vopróssi literaturi e estétiki (Questões de literatura e de estética: a teoria do romance)*, lançada, na Rússia, em 1975. Esta obra, publicada postumamente, foi organizada pelo próprio autor e reúne textos escritos entre as décadas de 1920 e 1940, além de um texto produzido em 1973 e acrescentado ao ensaio “Formas de tempo e cronotopo no Romance Europeu (ensaios de poética histórica)”. Além deste ensaio, compõem a coletânea os seguintes textos: “O Problema do Conteúdo, do Material e da Forma na Criação Literária”; “O Discurso no Romance”; “Da Pré-História do Discurso Romanesco”; “Epos e Romance (Sobre a metodologia do ensino do romance)” e “Rabelais e Gógol (Arte do discurso e cultura cômica popular)”.

Neste tópico do trabalho, discutimos sobre o conceito de *heterodiscurso* na abordagem bakhtiniana, que envolve o debate sobre a estratificação da linguagem, as forças centralizadoras/descentralizadoras que atuam na formação verboideológica e a concepção de

vozes sociais e entonação, acentos apreciativos para, na seção seguinte, abordarmos o conceito de esferas da atividade humana. Apresentamos, ainda, uma discussão sobre as implicações das diferentes traduções e interpretações acerca da categoria *heterodiscurso*, estabelecendo um diálogo com autores que abordam essa problemática, como Brandist (2012; 2006) e Lahteenmäki (2005).

3.1.1 “O Discurso no Romance”: a estratificação social e ideológica da linguagem

O ensaio “O Discurso no Romance” (DR) foi escrito entre 1930 e 1936⁴⁸, mas foi publicado apenas em 1975, na coletânea *Vopróssi literaturi e estétiki (Questões de literatura e de estética: a teoria do romance)*, em uma edição com adaptações e supressões (o texto foi apresentado como conferência no Instituto de Literatura Universal da Academia de Ciências da URSS, em 1940. A segunda parte do ensaio foi publicada em 1972, em um periódico russo). A primeira tradução brasileira deste ensaio, de 1988, foi realizada a partir desta edição com adaptações do texto original.

Em 2015, foi lançada uma nova edição brasileira de DR, que tem como fonte o terceiro tomo das *Obras Reunidas* de M. Bakhtin, *Teoria do romance*. Publicada na Rússia, em 2012, esta edição crítica, organizada por V. Kojinov e S. Bocharov, trouxe ao público textos bakhtinianos, sem os cortes e supressões de edições anteriores. Uma diferença também deste número das *Obras Reunidas* em relação à *Vopróssi literaturi e estétiki (Questões de literatura e de estética: a teoria do romance)* é a supressão do texto “O problema do conteúdo, do material e da forma na criação literária”, que foi publicado no tomo dedicado aos trabalhos bakhtinianos voltados à filosofia e à estética. Para este número das *Obras Reunidas*, foram recuperados do arquivo de Bakhtin os originais datilografados do ensaio “O Discurso no Romance”. Ao contrário da primeira edição, o ensaio foi publicado na íntegra, com o acréscimo, em notas de rodapé, de anotações manuscritas pelo próprio autor, “foram respeitadas as anotações feitas à mão pelo autor, que haviam sido suprimidas ou incorporadas arbitrariamente ao texto na edição de 1975” (BEZERRA, 2015, p. 16).

A nova tradução brasileira *Teoria do Romance I: A estilística*, feita por Paulo Bezerra, corresponde à primeira parte dessa edição russa de 2012 e traz apenas o texto “O Discurso no Romance”. Conforme já ressaltado no capítulo anterior, o intuito do tradutor e da

⁴⁸ Este período de escrita de DR aparece na nova edição brasileira (BEZERRA, 2015, p. 15), traduzida a partir da mais recente publicação russa deste ensaio. Em edições anteriores desse texto, constavam como data de produção os anos de 1934 e 1935. Possivelmente, a nova data é fruto de informações que emergiram dos arquivos de Bakhtin por ocasião da preparação das *Obras reunidas* desse autor.

editora é publicar, no Brasil, toda a obra *Teoria do romance*, ao longo de três volumes. Esta edição de DR, portanto, constitui o primeiro número da série, que traz, ainda, um prefácio e um glossário de conceitos-chave, ambos de autoria do tradutor Paulo Bezerra.

Teoria do Romance I: A estilística apresenta relevantes diferenças em relação à primeira tradução de DR publicada na coletânea *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*, em especial pela inserção de partes suprimidas na primeira edição, conforme já ressaltado. Como ilustração dessas diferenças, vale citar que a abertura do ensaio, intitulada, na nova edição, “As questões de estilística no romance”, apresenta cinco parágrafos (mais de duas páginas) que não aparecem na edição anterior. Na conclusão, também, há mais cinco parágrafos que haviam sido suprimidos da primeira edição⁴⁹.

Além dessa introdução, o ensaio é composto das seguintes partes: “A estilística atual e o romance”; “O discurso na poesia e o discurso no romance”; “O heterodiscurso no romance”; “O falante no romance” e “As duas linhas estilísticas do romance europeu”. Na edição anterior, as partes do texto são intituladas: “Estilística contemporânea e o romance”; “O discurso na poesia e o discurso no romance”; “O plurilinguismo no romance”; “A pessoa que fala no romance” e “Duas linhas estilísticas do romance europeu”. Observem, a partir desse paralelo entre os sumários das duas edições, as significativas mudanças da segunda tradução em diversos termos e expressões, em especial, em uma categoria central deste trabalho de tese, *heterodiscurso*, anteriormente traduzida como *pluringuismo* (ou em outros textos como *heteroglossia*), conforme discutiremos detidamente a seguir.

Em “O Discurso no Romance”, Bakhtin volta-se para o estudo da estilística da prosa romanesca, tomando como fio condutor uma perspectiva segundo a qual forma e conteúdo não podem ser compreendidos separadamente, tendo em vista que o discurso é um fenômeno social, em todas as esferas da vida ideológica. Esse autor ressalta que, apenas no século XX, o romance passou a ser objeto de análise estilística, entretanto tais estudos se restringiram a descrições de aspectos linguísticos do estilo do romancista ou aos elementos estilísticos da prosa romanesca, “deixando de lado o todo estilístico”, as especificidades e originalidade da prosa literária em contraponto à poesia.

Conforme Bakhtin, a concepção de discurso poético trabalhada nessas abordagens era inadequada e, desse modo, inaplicável ao discurso romanesco. A particularidade do

⁴⁹ Nesses parágrafos da conclusão de DR, a ênfase, um pouco forçosa, ao conceito de “divisão de sociedade em classes” parece uma tentativa de atribuir um caráter marxista à discussão desenvolvida no ensaio, uma maneira de adequar-se aos valores do regime totalitário soviético. Provavelmente, esse tipo de inserção nos textos desse período era uma forma de tentar burlar a fiscalização e censura à produção intelectual da época, que necessitava estar “engajada” aos valores do regime.

romance como um objeto estético reside, em especial, em este ser um “microcosmo” da realidade social. Assim, de acordo com esse autor, o contexto social concreto no qual a prosa romanesca é construída ressoa dentro do próprio discurso do romance, o qual é entendido como uma diversidade social de linguagens orquestradas artisticamente. Aqui, chegamos a um ponto importante para nossa discussão. O romance é palco de um diálogo social de linguagens, do *heterodiscurso*, que diz respeito a uma condição interna da linguagem, a qual é saturada em diferentes perspectivas ideológicas. De acordo com Bakhtin (2015, p. 30), o *heterodiscurso* se introduz no romance por meio de unidades basilares de composição, como o discurso do autor, os discursos dos narradores, o discurso do herói. “Cada uma delas admite uma diversidade de vozes sociais e uma variedade de nexos e correlações entre si (sempre dialogadas em maior ou menor grau”. Ou seja, o *heterodiscurso* se configura a partir da articulação entre vozes alheias, conforme discutimos a seguir. Em contraponto a uma visão homogênea e unitária de linguagem, Bakhtin enfatiza o caráter heterodiscursivo da linguagem, que é internamente saturada em diferentes pontos de vista, posicionamentos, acentos, perspectivas axiológicas, ou seja, em múltiplas refrações do todo social. As *vozes sociais*, na abordagem bakhtiniana, dizem respeito a essa diversidade de posicionamentos axiológicos, de índices sociais de valor que saturam a realidade estratificada da linguagem.

Importante ressaltar que o conceito de *heterodiscurso* não se restringe à esfera literária, pois é, primordialmente, social, histórico, concreto. Bakhtin trabalha o discurso romanesco como um dos estratos dessa realidade saturada, tendo em vista que “a própria linguagem literária é estratificada e heterodiscursiva”. A heterodiscursividade, portanto, é uma propriedade de todo discurso.

Em DR, Bakhtin trabalha os problemas estilísticos no discurso literário a partir de uma abordagem filosófica e sociológica que questiona uma concepção de língua como unidade neutra, monológica e estável. O pensador russo argumenta que, como resultado da relação entre língua, cultura e poder, a palavra (o discurso) se torna uma arena de luta entre a unidade oficial (uma língua nacional) e a diversidade social de linguagens. Cada enunciado concreto é um microcosmo dessa luta entre forças centralizadoras e descentralizadoras, que, simultaneamente, unificam e estratificam a linguagem.

Desse modo, em cada momento de sua existência histórica, a língua é inteiramente heterodiscursiva: é uma coexistência concreta de contradições socioideológicas entre o presente e o passado, entre diferentes épocas do passado, entre diferentes correntes, escolas, círculos, etc. (BAKHTIN, 2015, p. 66).

Nesse sentido, conforme Bakhtin (2015), a língua não deve ser compreendida como um sistema linguístico de categorias gramaticais abstratas, mas como uma realidade, estratificada ideologicamente e socialmente, em que se confrontam diferentes concepções de mundo. Bakhtin ressalta que a filologia e a linguística estavam pautadas em uma diretriz focada na unidade, nos elementos homogêneos, estáveis e unívocos da língua. Essas disciplinas, portanto, nasceram no leito das tendências centralizantes da vida da linguagem.

Importante destacar o contexto em que o ensaio “O Discurso no Romance” foi produzido. Conforme Clark e Holquist (2004, p.287), “termos como ‘linguagem unificada’, ‘centralização’, ‘gêneros oficiais’, ‘canonização do sistema ideológico’ e ‘linguagem correta’ não poderiam ser escolhidos, em 1934, de maneira inocente e fortuita”. O regime político da Rússia nos anos 1930 implementava políticas com vistas a unificação e padronização de vários aspectos da vida social, extensivas, inclusive, à língua e à diversidade étnica, entre elas, a exigência de que a produção literária seguisse um método canônico, que ficou conhecido como “realismo socialista”. Conforme discutido por autores como Lahtenmaki (2005) e Brandist (2002), a teoria do romance de Bakhtin foi gestada em um período de predominância daquela que foi abordagem linguística oficial da União Soviética durante décadas, o “Marrismo”⁵⁰, desenvolvido pelo linguista e arqueólogo Nikolai Iakovlevich Marr. Dessa forma, essa discussão sobre centralização e descentralização é construída a partir dessa conjuntura cultural e política.

Nessa perspectiva, Bakhtin (2015) ressalta que a concepção de linguagem monológica, única e homogênea é construída historicamente e expressa os processos de unificação e centralização das forças históricas, as quais o teórico russo denomina forças centrípetas: “a língua única exprime as forças da unificação verboideológica concreta e da centralização que ocorre numa relação indissolúvel com os processos de centralização sociopolítica e cultural” (BAKHTIN, 2015, p. 40). Em contraponto a esse processo de centralização, existem forças que promovem a descentralização e desunificação: as forças centrífugas. Cada enunciação concreta é uma unidade contraditória dessas duas instâncias opostas da vida verbal: as forças centralizadoras (centrípetas) e as descentralizadoras (centrífugas).

⁵⁰ Lanthemaki (2005, p. 43) destaca que Marr “defendia uma posição reducionista, a partir da qual os espectros estruturais de uma língua particular refletiam diretamente o estágio de desenvolvimento corrente da sociedade. De acordo com a visão fantástica de Marr, em uma sociedade capitalista, caracterizada pela luta de classes, diferentes classes falam diferentes línguas, enquanto em uma sociedade comunista, as línguas de classe eventualmente se fundiriam em uma única língua global”.

A estratificação e o heterodiscurso se ampliam e se aprofundam enquanto a língua está viva e em desenvolvimento; ao lado das forças centrípetas, segue o trabalho incessante das forças centrífugas da língua, ao lado da centralização verboideológica e da unificação desenvolvem-se incessantemente os processos de descentralização e separação (BAKHTIN, 2015, p. 41).

Assim, considerando o caráter dialógico de todo e qualquer discurso, no ensaio “O Discurso no Romance”, Bakhtin volta seu olhar para a estratificação social e ideológica da linguagem⁵¹. Essas forças históricas, criadoras, atuam na formação verboideológica dos mais diversos grupos sociais. A orientação dialógica, heterogênea, do discurso encontrou sua expressão mais plena no romance. É aqui que reside uma grande contribuição dessa discussão de Bakhtin: o romance se desenvolve na dinâmica dessas forças descentralizadoras e refrata a diversidade de linguagens sociais. “O romance é um heterodiscurso social artisticamente organizado, às vezes uma diversidade de linguagens, uma dissonância individual” (BAKHTIN, 2015, p. 29).

Conforme Bakhtin, enquanto o centro da linguagem da vida verboideológica estava voltado para os processos de padronização e centralização cultural, para o ideal de língua unificada; nas situações concretas de uso da linguagem, ecoava um “histriônico heterodiscurso”, uma variedade de dialetos, “de manifestações de diversas tendências ideológicas e manifestações culturais (canções de rua, provérbios, anedotas, etc.)”. Assim, em contraponto aos processos de centralização, emergia um verdadeiro *heterodiscurso dialogizado*, uma diversidade social de linguagens em tenso diálogo e interação. Na reflexão bakhtiniana, o *heterodiscurso dialogizado* emerge, portanto, como uma contraposição consciente às linguagens oficiais, das cúpulas socioideológicas, que tinham uma tarefa de centralização cultural, nacional e política do mundo ideológico verbalizado. O romance e os gêneros literários prosaicos desenvolveram-se historicamente a partir dessas forças descentralizadoras.

Essa ideia de que o *heterodiscurso é dialogizado* diz respeito ao diálogo entre a diversidade de *vozes sociais* (acentos, concepções e avaliações, etc.) que caracterizam a saturação da linguagem. Ou seja, o *heterodiscurso* não é caracterizado por uma linearidade ou “harmoniosa diversidade” de linguagens, há uma dinamicidade, um jogo de forças nesse encontro sociocultural de complexos semióticos axiológicos, que podem “se apoiar

⁵¹ A concepção de linguagem estratificada, heterogênea, já havia sido anteriormente trabalhada pelo professor da Universidade de Petrogrado, Lev Iakubinskii, que foi orientador de N. V. Volóchinov. Sobre as relações entre o pensamento de Iakubinskii e o Círculo de Bakhtin, Medviédev, Volóchinov, ver Lahteenmaki (2005) e Brandist (2012).

mutuamente, se interiluminar, se contrapor parcial ou totalmente, se diluir em outras, seja para parodiar, se arremedar, polemizar velada ou explicitamente” (FARACO, 2009, p. 58).

O *heterodiscurso dialogizado* materializa as forças centrífugas da língua da vida. As *vozes sociais* estão, portanto, em uma cadeia de responsividade, de relação com a palavra alheia, conforme discutimos a seguir. Nesse universo de *vozes* em tensão, com suas contradições socioideológicas, constitui-se o *heterodiscurso dialogizado*, que é “o autêntico meio da enunciação, no qual ela se forma e vive, anônimo e social, como a língua, mas concreto, rico em conteúdo e acentuado como enunciação individual” (BAKHTIN, 2015, p. 42). Ressaltamos que, neste trabalho, utilizamos os termos *heterodiscurso* ou *heterodiscurso dialogizado* como equivalentes, pois, considerando o âmbito das relações dialógicas, compreendemos que a diversidade de *vozes sociais* sempre se constitui a partir de embates com outras *vozes*, nas mais diferentes esferas da vida ideológica.

O romance, assim, é entendido como “um todo verbalizado”, “um fenômeno pluriestilístico, heterodiscursivo, heterovocal”, ou seja, nele dialogam uma diversidade de estilos e de *vozes sociais*. A estratificação interna de cada língua, portanto, é uma premissa indispensável do gênero romanesco. Por meio do conceito de estratificação, Bakhtin questiona a concepção de língua homogênea, coesa e unitária, ressaltando a heterogeneidade, saturação e pluralidade de perspectivas sociais e ideológicas que a constituem. Esse autor distingue, pelo menos, cinco elementos definidores desse processo de estratificação interna: gênero, profissão, estrato social, idade e região.

Em cada momento de sua formação, a língua é estratificada em camadas não só de dialetos no exato sentido do termo (segundo traços formalmente linguísticos, sobretudo fonéticos), mas também – o que é essencial para nós – em linguagens socioideológicas: linguagens de grupos sociais, profissionais, de gêneros, linguagens de gerações, etc. Desse ponto de vista, a própria linguagem literária é apenas uma das linguagens do heterodiscurso e, por sua vez, também está estratificada em linguagens (de gêneros, tendências, etc.). E essa estratificação factual e diversamente discursiva não são apenas a estática da vida da língua, mas também a sua dinâmica (BAKHTIN, 2015, p. 41).

A língua, nessa abordagem, é estratificada em aspectos concreto-semânticos e expressivos, intencionais, e não apenas em diferentes variedades dialetológicas. Bakhtin trabalha o caráter heterogêneo da língua, não apenas do ponto de vista linguístico, restrito a questões dialetológicas, mas em uma abordagem discursiva, segundo a qual, em uma enunciação concreta, confrontam-se diferentes perspectivas socioideológicas.

Por este ângulo, pode-se observar que a estratificação assinala o caráter heterogêneo da linguagem, compreendida como espaço em que se confronta uma multiplicidade de *vozes*. Conforme esse autor, a linguagem literária é também um estrato da língua e o *heterodiscurso* é uma condição para a existência do gênero romance. O prosador romancista introduz na obra diferentes horizontes socioideológicos, da linguagem heterodiscursiva, assim “usa linguagens já povoadas de intenções sociais alheias e as obriga a servir às suas novas intenções, a servir a um segundo senhor. (BAKHTIN, 2015, p. 77).

A estratificação da linguagem, nesse sentido, se constrói a partir de relações dialógicas entre diversas *vozes sociais*, que são empreendidas por sujeitos históricos e expressam diferentes horizontes sociais de valor, os quais estão relacionados a valores compartilhados por determinados grupos sociais, a partir da dinâmica da história. A concepção de *vozes sociais* na abordagem bakhtiniana e sua relação com o caráter valorativo que se constitui por meio da entonação e dos acentos apreciativos será abordada ainda nesta seção.

Antes, consideramos importante apresentar uma breve discussão sobre as especificidades, similaridades e diferentes acepções de diversos termos que emergem no estudo sobre *heterodiscurso*, tais como *plurilinguismo*, *heteroglossia*, *polifonia* e *poliglossia*.

3.1.2 Heterodiscurso

Neste trabalho, utilizamos o termo *heterodiscurso* na acepção de diversidade socioideológica de linguagens. Importante destacar, porém, que a concepção de *heterodiscurso* na teoria bakhtiniana é complexa e gera abordagens diversas entre os comentadores especializados. É possível encontrar essa categoria com diferenciadas designações, em diferentes traduções das obras do Círculo e na literatura crítica da teoria bakhtiniana: *heteroglossia* e *plurilinguismo* são algumas dessas. A complexidade em torno dessa categoria envolve - além dessa questão relacionada a divergências nas traduções - a própria oscilação terminológica empreendida por Bakhtin nos textos em que aborda a problemática da diversidade social e ideológica da linguagem. Como esse pensador mesmo admite, há, em muitos de seus textos, uma certa “paixão pelas variações e pela diversidade de termos aplicados a um fenômeno” (BAKHTIN, 2011, p. 392).

Estudar a teoria bakhtiniana é seguir pistas, estabelecer conexões, construir um todo significativo. Neste tópico do trabalho, procuro explicitar por que optamos, neste trabalho, pela utilização do termo *heterodiscurso*, em detrimento de *heteroglossia* ou *plurilinguismo*, estes últimos já bastante difundidos e consagrados entre os estudiosos do pensamento do Círculo.

Ressaltamos que a discussão aqui empreendida não se restringe a um possível “preciosismo vocabular”, até mesmo porque refletir sobre as formas de nomear não produz um debate estéril, tendo em vista que nomear é demarcar determinados posicionamentos. O debate aqui desenvolvido trata-se, portanto, de uma reflexão acerca das implicações acerca da multiplicidade de leituras mobilizadas em torno da categoria *heterodiscurso* e de termos a ela relacionados (tais como *plurilinguismo*, *pluridiscurso/pluridiscursividade*, *heteroglossia*, *poliglossia* e *polifonia*), em diferentes traduções e na literatura crítica do pensamento bakhtiniano.

Para a discussão desenvolvida neste tópico, tomamos como principais referências, além das traduções brasileiras de DR (BAKHTIN, 2010; BAKHTIN, 2015), as traduções norte-americana (BAKHTIN, 2004) e espanhola (BAKHTIN, 1989), estabelecendo um diálogo com especialistas da teoria bakhtiniana, como Brandist (2002; 2006) e Lahteenmäki (2006). Certamente não esgotamos aqui todas as nuances e possibilidade de leitura desses termos (o que não é nosso propósito), entretanto, como leitores da teoria bakhtiniana, procuramos trazer nosso olhar atento, nossa contribuição para esta discussão.

A principal fonte para o debate sobre *heterodiscurso*, conforme ressaltado, é o ensaio “O Discurso no Romance”, entretanto, para uma reflexão sobre as especificidades desse conceito na teoria bakhtiniana, é necessário fazer uma leitura em diálogo com outro texto da coletânea QLE: “Da Pré-História do Discurso Romanesco”.

Em 1981, foi publicada, nos Estados Unidos, a obra *The Dialogic Imagination: four essays by M.M. Bakhtin*, com tradução de M. Holquist e C. Emerson. A coletânea reúne apenas quatro dos textos presentes na edição russa (não constam “O Problema do Conteúdo, do Material e da Forma na Criação Literária” e “Rabelais e Gógol”, que foram publicados posteriormente). A obra possui, ainda, um ensaio introdutório e um glossário de termos-chave presentes nos textos da coletânea. A tradução espanhola, *Teoría y Estética de la Novela: Trabajos de investigación*, feita por H. S. Krickova e V. Cazcarra, foi publicada em 1989, em Madri, e reúne os seis artigos da edição original russa.

O termo “heterodiscurso” é recente na recepção brasileira da teoria bakhtiniana, ao contrário dos já consagrados *heteroglossia* e *plurilinguismo*. É utilizado na nova edição do ensaio “O discurso no romance”, de 2015 - realizada por Paulo Bezerra - para traduzir a palavra russa *raznoréchie*. O tradutor destaca que considera o termo “heterodiscurso” mais coerente com a reflexão teórica desenvolvida por Bakhtin em torno dessa categoria, em detrimento do termo “pluriguismo” - utilizado na primeira tradução brasileira - ou “heteroglossia”. Este último, oriundo da tradução norte-americana, é bastante utilizado entre os comentadores da obra

do Círculo, inclusive no Brasil, como Faraco (2009). Tomando como referência a tradução norte-americana, muitas obras de estudiosos consagrados da teoria bakhtiniana traduzidas para o português, também utilizam a designação “heteroglossia” para a categoria *heterodiscurso*, tais como Morson e Emerson (2008) e Brandist (2006; 2012).

Paulo Bezerra (2015), no prefácio da nova tradução de DR, justifica a opção pela designação “heterodiscurso”, no lugar de “heteroglossia” ou “plurilinguismo”, tendo em vista que “o termo *raznorétchie*, bastante antigo na língua russa, é formado pelas raízes ‘ráznie’ (diversos) e ‘riétchi’ (discursos, falas). Dessa forma, no termo ‘heteroglossia’, ‘não há nada que lembre ‘discurso’, que é o fio condutor de toda a reflexão bakhtiniana em torno da palavra *raznorétchie*” (BEZERRA, 2015, p. 12). Bezerra ressalta, ainda, que “plurilinguismo” também diferente semanticamente do termo russo e da acepção que Bakhtin lhe empreendeu. Assim, esse estudioso argumenta que o termo “heterodiscurso”, além de ser mais familiar à língua portuguesa, traduz o sentido “original” dessa palavra russa.

Em tradução do texto “O romance de educação e sua importância na história do realismo”, na obra *Estética da Criação Verbal*, Bezerra (2011, p. 440), já ressaltara, em nota, a opção pelo uso de “mundo heterodiscursivo” (*raznorietchívii*), no lugar de “mundo plurilíngue”. Conforme Bezerra (2011, p. 440), o termo *raznorietchívii* é:

Adjetivo derivado do substantivo russo *raznoriétchie*, que significa divergência nas palavras, no sentido, diferença de opiniões, avaliações, juízos de valor, divergência, diversidade de discursos, em suma, dissensões que se dão no plano do uso da linguagem, do discurso. O termo tem sido traduzido com “heteroglossia”, uma notória impropriedade, uma vez que reduz a amplitude discursiva do termo bakhtiniano a mera questão de linguística.

Bezerra toca em um importante ponto nesta questão: o fato de que o termo *heteroglossia* (assim como *plurilinguismo*) pode reduzir a categoria *raznoriétchie*⁵² a uma mera problemática do sistema da língua, a questões dialetais ou restritas à língua vista como sistema abstrato.

Autores como Brandist e Lahteenmäki ampliam esta discussão, ao ressaltarem que essa redução do sentido da categoria ocorre pelo fato de os termos *raznoriétchie* e *raznoiazychie* serem traduzidos como equivalentes (*plurilinguismo/heteroglossia*), quando, na verdade, possuem sentidos bem diversos na obra bakhtiniana.

⁵² Observem que, nos comentadores, a escrita do termo russo *raznoriétchie* aparece com diferentes grafias: *raznorétchie*, *raznorechie*, assim como o termo *raznoiazychie*: *rasnoiazítchie*.

Conforme Lahteenmäki (2005), Bakhtin introduz os conceitos de *raznoiazychie* e *raznorechie* a partir da discussão sobre a dinâmica da linguagem e a estratificação ideológica e social de uma língua nacional. Segundo esse autor, *raznorechie* refere-se à pluralidade discursiva, ou seja, à “coexistência de uma multiplicidade de várias formas linguísticas que competem entre si, por exemplo, registros sociais, profissionais e assim por diante, associados a certos pontos de vista ideológicos” (LAHTEENMÄKI, 2005, p. 43). *Raznoiazychie* refere-se à pluralidade linguística, ou seja, à presença de muitos dialetos e línguas (que se diferenciam por determinados traços lexicais, gramaticais e fonéticos) dentro de uma dada comunidade linguística.

Nesse sentido, Lahteenmäki (2005) enfatiza que a estratificação social, na perspectiva bakhtiniana, é considerada não apenas um fenômeno linguístico, mas, principalmente, um fenômeno socioideológico, que está ligado a uma multiplicidade de visões de mundo dentro de uma mesma comunidade linguística. Nessa abordagem, o linguístico e o social não se excluem, estão inter-relacionados. Dessa maneira, Bakhtin identifica *raznorechie* “como a diversidade de visões de mundo representadas pelas diferentes formas linguísticas e, portanto, a estratificação social de uma língua vem a significar a coexistência de diferentes perspectivas ideológicas dentro de uma única língua nacional” (LAHTEENMÄKI, 2005, p. 49).

Essa distinção entre os termos *raznoiazychie* e *raznorechie* é bastante relevante, tendo em vista que contribui para esclarecer que a concepção de estratificação da realidade trabalhada por Bakhtin não se restringe a questões como marcas dialetais; assim, as formas linguísticas correspondem a diferentes perspectivas ideológicas.

Brandist (2006) ressalta que a discussão sobre a estratificação social da linguagem, desenvolvida por Bakhtin, fica, muitas vezes, obscurecida por questões de tradução, tendo em vista que os termos russos *raznoiazychie* e *raznorechie* foram traduzidos como equivalentes, entretanto possuem uma distinção bem definida no texto original russo. Na tradução norte-americana, por exemplo, “Discourse in the novel”, que faz parte da coletânea *The Dialogic Imagination*, de 1981, os dois termos foram, predominantemente, traduzidos como equivalentes, por meio da designação “heteroglossia”, que se popularizou entre os estudiosos da teoria bakhtiniana. Embora no verbete “heteroglossia”, no glossário presente ao final da obra *The Dialogic Imagination*, conste que “heteroglossia” equivale às palavras russas *raznorecie* e *raznorecivost* - ou seja, não há referência à palavra *raznoiazychie* - pode-se observar que, ao longo da tradução, há a fusão entre esses termos. Além disso, no verbete “National language”, a palavra “heteroglossia” surge com o indicativo entre colchetes de equivalência com os termos *raznoiazychie* e *raznorechie*. Os tradutores, portanto, indicam que traduziram esses termos

como equivalentes, o que assinala que a fusão entre *raznoiazychie* e *raznorechie* não é uniforme.

Já na tradução brasileira de “Discurso no Romance”, publicada em 1988, esses dois termos russos aparecem traduzidos, em geral, como “plurilinguismo”, assim como na tradução espanhola, de 1989, na qual esses termos também aparecem como “plurilinguismo”. Em nota, os tradutores da edição brasileira de QLE ressaltam que o termo russo *rasnoriétchie* e sua forma abstrata *rasnoriétchívo* foram traduzidos por “pluridiscorso” (bem próximo de *heterodiscorso*), “pluridiscursividade”, respectivamente, quando foi necessário destacar a diferença com *rasnoiazítchie* (conjunto de línguas diferentes). Assim, em muitos trabalhos, os termos *heteroglossia*, *plurilinguismo* e *pluridiscorso* são tomados como equivalentes. Na tradução brasileira de QLE, em algumas situações, há uma distinção entre *rasnoiazítchie* e *rasnoriétchie* (traduzida como “pluridiscorso” ou “plurilinguismo”), mas, em grande parte, esses termos são tomados como equivalentes e traduzidos apenas como “plurilinguismo”.

Até aqui, portanto, já pudemos observar que, nas traduções da obra bakhtiniana e na literatura crítica, a categoria *heterodiscorso* aparece como equivalente a termos como *heteroglossia*, *plurilinguismo* e *pluridiscorso*. Agora, trazemos à cena outras categorias que emergem neste debate acerca da diversidade social e ideológica da linguagem: *raznogolosie*, *poliglossia* e, ainda, *polifonia*.

Para além dessa questão em torno das especificidades dos termos russos *rasnoiazítchie* e *rasnoriétchie*, autores como Brandist (2012) e Todorov (1981) ressaltam uma outra categoria no âmbito dessa discussão sobre a estratificação social e ideológica da linguagem: *raznogolosie* (variedade de vozes individuais). A distinção entre os termos russos *raznojazychie* e *raznogolosie* é assinalada por T. Todorov, que, em sua obra *O princípio dialógico*, trabalha o termo russo *raznorechie* em paralelo com outros dois: *raznojazychie* e *raznogolosie*. O termo *heterologie* é utilizado na acepção de diversidade de visões de mundo (*raznorechie*); *heteroglosie* (*raznojazychie*), na acepção de diversidade de linguagens; e *heterofonia* (*raznogolosie*), no sentido de diversidade de vozes individuais. Que dizer, ao contrário da difundida acepção baseada na tradução norte-americana do termo *heteroglossia* utilizada no sentido de diversidade social de perspectivas ideológicas, Todorov emprega este termo para traduzir *raznojazychie* (diversidade de línguas) e reserva o termo *heterologie* para o que comumente é designado como “heteroglossia”

Brandist (2012, p.115), por sua vez, ressalta que, para Bakhtin, “estilisticamente falando, ao contrário da poesia, o romance é feito de uma variedade de discursos sociais ou

‘heteroglossia’ (*raznorechie*), e às vezes inclui uma variedade de línguas [*raznoiazychie*] e de vozes individuais [*raznogolositsa*]; todos estes organizados artisticamente”.

Essa fala de Brandist remete a uma citação de Bakhtin (já destacada nesta seção), no ensaio *O Discurso no Romance*, na qual o pensador russo faz referência a essa visão triádica da diversidade de linguagens. Observemos como os termos aparecem nas duas traduções brasileiras deste ensaio. Na primeira tradução: “O romance é uma **diversidade social de linguagens** organizadas artisticamente, às vezes de **línguas** e de **vozes individuais**” (BAKHTIN, 2010, p. 74. Grifo nosso). E na mais recente tradução: “O romance é um **heterodiscurso social** artisticamente organizado, às vezes uma **diversidade de linguagens**, uma **dissonância individual**” (BAKHTIN, 2015, p. 29. Grifo nosso).

Pode-se pontuar que o heterodiscurso (*raznorechie*), ou diversidade social de linguagens, diz respeito à multiplicidade de perspectivas socioideológicas. Tal diversidade é expressa por vozes individuais (*raznogolosie/ raznogolositsa*), dissonâncias individuais, que são, ao mesmo, tempo, sociais e históricas. A *raznogolosie* está relacionada ao caráter entonativo e apreciativo da linguagem, ou seja, a heterodiscursividade se expressa por diferentes posicionamentos sociais avaliativos dos sujeitos históricos. Consoante ressalta Bakhtin (2015), a língua, “como opinião heterodiscursiva situa-se, para a consciência individual, na fronteira entre o que é seu e o que é do outro”. Trata-se de uma palavra semialheia, que necessita de tons e acentos que a carreguem de intencionalidades, conforme discutiremos a seguir. Já o termo *raznojazychie* diz respeito à diversidade linguística, multiplicidade de dialetos e formas de linguagem em uma dada língua.

No glossário constante ao final de DR (BAKHTIN, 2015), Bezerra ressalta que o termo russo *raznoiazitchie* foi traduzido como “heterolinguagem” ou diversidade de linguagens. Na nova tradução brasileira de DR, destacamos um trecho no qual está bem demarcada essa distinção entre as acepções de *raznorechie* e *raznoiazychie*: “Assim surgem os embriões da prosa romanesca no universo **heterolinguístico** e **heterodiscursivo** da época helenística, na Roma imperial, no processo da desintegração e do fim da centralização eclesiástica verboideológica da Idade Média” (BAKHTIN, 2015, p. 173. Grifo nosso). Já na tradução brasileira de 1988, não há distinção clara entre esses termos: “Assim surgem os embriões da prosa romanesca no **mundo de línguas e linguagens diferentes** da época helenística, da Roma imperial” (BAKHTIN, 2010, P. 147).

Pode-se destacar que o termo *heteroglossia* é trabalhado em sentido amplo e abarca, muitas vezes - em diversas traduções da obra bakhtiniana e na literatura crítica -uma tríade de acepções: *raznorechie* (variedade de discursos sociais), *raznoiazychie* (variedade de línguas) e

raznogolosie (variedade de vozes individuais). Entretanto, compreender as especificidades de cada um desses termos pode evitar determinados equívocos e a restrição do potencial hermenêutico de uma das categorias mais centrais do pensamento bakhtiniano: *heterodiscurso* (do grego *raznorechie*).

Na concepção de *heterodiscurso*, a língua deve ser entendida não apenas como um sistema de diferenciadas formas linguísticas, mas como um conglomerado de perspectivas ideológicas que competem entre si, uma diversidade de posições sociais avaliativas. Neste sentido, o *heterodiscurso* está relacionado à tessitura entre diferentes *vozes sociais* em confronto no processo de enunciação, no horizonte das relações dialógicas.

Assim, consideramos que o termo “plurilinguismo”, utilizado na primeira tradução brasileira de QLE, pode gerar ambiguidades e impropriedades, tendo em vista que pode ser utilizado em uma multiplicidade de acepções, no interior da teoria bakhtiniana e no âmbito de diversas teorias dos estudos da linguagem. Da mesma forma, tais ambiguidades podem ser geradas pela utilização do termo “heteroglossia”, conforme ressaltado por Bezerra (2015), tendo em vista que o termo pode reduzir uma problemática eminentemente discursiva a uma mera questão linguística.

Nesse sentido, é bem-vinda a nova tradução brasileira de DR, que substituiu o termo *plurilinguismo* por *heterodiscurso* e, até onde pudemos constatar, estabelece uma distinção entre as categorias *heterolingagem* (*raznoiazychie*) e *heterodiscurso* (*raznorechie*). Tal distinção já havia sido destacada por Todorov, ao utilizar o termo *heteroglossie* na acepção de diversidade de línguas e reservar a expressão *heterologie* para o sentido de diversidade discursiva.

Vale acrescentar que o termo “plurilinguismo” é já consagrado (com a acepção de diversidade de línguas) nos estudos de Política Linguística, uma área consolidada no campo dos estudos da linguagem. Dessa forma, não nos parece a melhor escolha a utilização do termo “plurilinguismo” na acepção de diversidade de perspectivas socioideológicas. A concepção de “plurilinguismo” trabalhada no campo da Política Linguística está mais próxima do conceito de *poliglossia*, termo que aparece na edição norte-americana de DR.

Podemos reiterar, em vista disso, que a designação “plurilinguismo” aproxima-se bem mais do conceito de *poliglossia* do que da concepção de *heterodiscurso*. Para concluir este debate, distinguiremos, brevemente, a seguir, os conceitos de *heteroglossia*, *poliglossia* e *polifonia* na teoria bakhtiniana.

3.1.2.1 Heteroglossia, poliglossia, polifonia

O ensaio “Da pré-história do discurso romanesco” (PDR) foi escrito em 1940, portanto, alguns anos após a redação de “O Discurso no Romance”. Conforme já ressaltado, estes dois textos estão reunidos na coletânea QLE, publicada em russo em 1975. São dois dos textos que compõem a teoria do romance bakhtiniana e aqui nos interessam particularmente, pois, nestes dois ensaios, Bakhtin aborda a questão do *heterodiscurso* e de diversas problemáticas a ela relacionadas, tais como a *poliglossia (mnogojazycie)*. Este último termo é recente no vocabulário crítico dos estudiosos da teoria bakhtiniana no Brasil, tendo em vista que, na edição brasileira de PDR, a palavra russa *mnogojazycie* é traduzida, basicamente, como “plurilinguismo”, o que contribui para muita imprecisão e impropriedades na compreensão da categoria bakhtiniana *heterodiscurso*.

O termo “poliglossia” aparece na tradução norte-americana, *The Dialogic Imagination*, de 1981, e é um conceito bem debatido entre os estudiosos da teoria bakhtiniana em língua inglesa, entretanto, entre os comentadores brasileiros, não encontramos uma discussão sobre a concepção de *poliglossia*, nem sobre a inapropriada dupla designação do termo “plurilinguismo” (*raznorechie, mnogojazycie*) presente na coletânea QLE. Nesse sentido, é bem-vindo entre os estudiosos brasileiros o trabalho do britânico Alastair Renfrew (2017), que nos dá pistas sobre as especificidades das categorias *poliglossia* e *heterodiscurso*.

Podemos ressaltar que, na tradução brasileira de QLE, o termo “plurilinguismo” recobre uma grande diversidade de categorias: *mnogojazycie, raznoiazycie e raznorechie*, pelo menos. Daí, mais uma vez, lembramos os riscos da utilização desse termo, “plurilinguismo”, no sentido de *heterodiscurso*, tendo em vista a diversidade de acepções que o termo possui nesses dois ensaios de QLE (sem contar as demais acepções em outros campos de estudos da linguagem, conforme já destacado).

No ensaio “Da pré-história do discurso romanesco”, Bakhtin concentra sua leitura em dois fatores fundamentais no processo de surgimento e desenvolvimento da palavra romanesca: o riso e a *poliglossia* (ou multilinguismo). Esse autor frisa que o gênero romanesco não se desenvolveu no interior e num sistema linguístico abstrato, mas a partir de uma série de confrontos e lutas no seio das relações socioideológicas, as quais ressoam no texto literário.

Bakhtin fala sobre o papel das formas paródicas na criação do mundo verbal, tomando como referência, sobretudo, o mundo greco-romano e a Renascença, que foram ponto de intercessão de diversas culturas e línguas. Essas formas - que ele designa como paródico-travestizantes - com toda a riqueza de matizes e variações do discurso cômico, rompem com o

mito da língua única e homogênea: “Este riso teve que penetrar através da massa espessa e escura da seriedade medieval para fecundar as maiores obras da literatura renascentista (BAKHTIN, 2010, p. 377). Assim, formas como as sátiras, os sonetos paródicos, o pastiche e as “mais variadas manifestações da cômica popular de baixo nível”⁵³, caracterizadas pelo escárnio e a zombaria, constituíam um mundo “extragêneros” ou “intergêneros”, “uma outra realidade contraditória que os gêneros diretos não conseguiam captar”. Toda essa riqueza de matizes do discurso cômico questiona a existência de um centro da linguagem, uma forma canônica que perpetuava o mito nacional, a tradição nacional. O discurso paródico-travestizante está orientado no objeto e no discurso de outrem que parodia, ridiculariza, tornando-se, assim, uma representação. Assim, é à luz de outra linguagem, que um determinado estilo é parodiado, ridicularizado.

Conforme o pensador russo, a experiência helênica, de estabilidade e unificação da língua, foi apenas parcial e relativa: “paralelamente, sobretudo nas camadas menos privilegiadas, florescia a arte paródico-travestizante, que conservava a lembrança do antigo conflito linguístico e que era constantemente alimentada pelos processos de estratificação e diferenciação linguística” (BAKHTIN, 2010, p. 383). Dessa forma, as formas paródicas florescem em meio à *poliglossia*, ou seja, em meio à diversidade de línguas que convivem em um mesmo meio cultural. A *poliglossia*, portanto, diz respeito à presença simultânea de dois ou mais idiomas nacionais interagindo dentro de um único sistema cultural.

A consciência literária dos romanos era bilíngue. [...] a consciência criativa e literária dos romanos originou-se, do começo ao fim, no fundo da língua e das formas gregas. Já nos seus primeiros passos, o discurso literário latino olhava-se à luz do discurso grego, com os olhos do discurso grego. [...] A língua literária latina, em todas as suas variedades de gêneros, originou-se à luz da língua literária grega” (BAKHTIN, 2010, p. 379).

Nesse contexto de interligação entre línguas e culturas, ao lado das formas consagradas de centralização da linguagem, surgiam formas paródicas, descentralizadoras, que rompiam com o mito da unicidade do mundo linguístico. Bakhtin ressalta que, nesse ambiente de *poliglossia*, há um aclaramento recíproco das línguas e culturas que se interiluminam. O riso e a *poliglossia*, portanto, preparam caminho para a prosa romanesca moderna, pois “destruíram o aprisionamento opaco da consciência do seu próprio discurso, em sua própria linguagem” (p. 378).

⁵³ (BAKHTIN, 2010, p. 377).

Bakhtin destaca, ainda, que tais mudanças na língua nacional estão relacionadas a conflitos socioideológicos e não simplesmente a questões linguístico-abstratas. Assim, além de estar relacionada com outras línguas (*poliglossia*), cada língua é estratificada e saturada internamente. Há, portanto, um confronto intra e extralinguístico. Aqui reside a importante distinção entre *poliglossia* (*mnogojazycie*) e *heterodiscurso* (*raznorechie*): a primeira está relacionada a relações interlinguísticas e a segunda, a relações intralinguísticas; as duas se complementam. Ou seja, há um duplo movimento dialógico: cada língua se constitui a partir da interiluminação com outras; cada língua é internamente diversificada em estratos socioideológicos. Conforme sintetiza Renfrew (2017):

Poliglossia, literalmente, “multilinguisticidade” – se refere à interanimação mútua de línguas “nacionais” e insiste: língua alguma é ou foi inteiramente autossuficiente, isolada da influência de outras línguas. Heteroglossia - tradução menos feliz -, essencialmente referida à “diversidade de discursos” - é o jeito de Bakhtin descrever a condição interna de toda língua, sua variação e estratificação, produzida na interação entre falantes individuais e grupos sociais com e contra um “padrão” abstrato de língua (RENFREW, 2017, p. 122).

Dessa forma, a língua, necessariamente, se constitui a partir do diálogo com outras línguas (*poliglossia*), assim como é internamente diversificada, ideologicamente saturada, heterogênea (*heterodiscurso*). A *poliglossia* está diretamente relacionada à diversidade social de linguagens, mas não deve ser confundida com esta. O *heterodiscurso*, portanto, pode ser compreendido como uma ampliação da noção de *poliglossia*, tendo em vista que se volta para uma descrição das relações dentro de uma determinada língua. É no âmbito desse confronto entre *poliglossia* e *heterodiscurso* que surge e se desenvolve a prosa romanesca: “a divergência interna da língua tem uma significação primordial no romance. Mas não se pode atingir a plenitude da sua consciência criadora, a não ser nas condições de um **plurilinguismo** ativo. O mito de uma só língua e o mito de uma língua só perecem ao mesmo tempo” (BAKHTIN, 2010, p. 384. Grifo nosso).

Na edição brasileira de PDR, os termos *mnogojazycie* e *raznorechie* são designados por *plurilinguismo* (exceto em pontual ocasião em que *mnogojazycie* é traduzido como multilinguismo); já na tradução norte-americana, *mnogojazycie* aparece como “polyglossia”.

Como forma de ilustrar essas ambiguidades, analisemos um trecho de PDR, nas duas traduções. “Intimamente ligado ao problema da poliglossia e inseparável dele, está o problema da heteroglossia dentro de uma linguagem, isto é, o problema da diferenciação interna, a estratificação característica de qualquer língua nacional” (BAKHTIN, 2004, p. *tradução nossa*). E, na tradução brasileira: “Ao problema do plurilinguismo está

indissoluvelmente ligado aquele da diferenciação interlinguística, isto é, o problema da diferenciação interna, da estratificação de toda língua nacional” (BAKHTIN, 2010, p. 384).

Observemos que a utilização do termo *plurilinguismo* na tradução brasileira é, no mínimo, problemática, pois este é um trecho no qual Bakhtin estabelece uma conexão entre *poliglossia* e *heterodiscurso*, portanto não distinguir as especificidades de cada um desses termos compromete a compreensão das ideias desenvolvidas pelo autor. A ideia central deste fragmento é que o *heterodiscurso* está indissociavelmente ligado à *poliglossia*. Aqui, Bakhtin amplia a noção de *poliglossia*: ou seja, as línguas se interiluminam, se complementam, se contradizem e, além disso, cada uma delas se constitui a partir de uma diversidade de perspectivas ideológicas, visões de mundo, pontos de vista, que caracterizam a realidade da língua como estratificada, saturada. Considerar *plurilinguismo* apenas na acepção de diversidade social de discursos compromete profundamente a construção dos sentidos do fragmento em análise, gera ambiguidades, constrói lacunas. Essas discrepâncias também podem ser observadas na literatura crítica sobre a produção do Círculo de Bakhtin.

Tendo em vista os pontos aqui assinalados, pode-se destacar, portanto, que tratar os termos *poliglossia* (*mnogojazycie*) e *heterodiscurso* (*raznorechie*) como equivalentes gera ambiguidades e limita a produtiva articulação conceitual construída por Bakhtin na sua teoria do romance, sobretudo nos ensaios “O discurso no romance” e “Da Pré-história do discurso romanesco”.

Cabe acrescentar, por fim, que o *heterodiscurso*, muitas vezes, é tomado como equivalente a outra categoria bakhtiniana, *polifonia*, entretanto, no âmbito da teoria do pensamento do Círculo, *heterodiscurso* e *polifonia* possuem especificidades que as distinguem. O termo “polifonia” é utilizado por Bakhtin (2013) para caracterizar o gênero romanesco criado por Dostoiévski: o romance polifônico. Conforme esclarece Tezza (2005), a polifonia é uma “visão de mundo recriada por Bakhtin a partir do universo de Dostoiévski”:

Bakhtin define polifonia como uma estrutura complexa cujos heróis (cada um portador de um ponto de vista definido, enraizado numa situação concreta na vida, autônomo e não finalizado com relação ao olhar do narrador) vivem num perpétuo presente, numa co-existência dramática, inacabada e não inalizável, não redutível à reificação do autor (TEZZA, 2005, p. 113).

Nesse inovador tipo de romance, o autor orchestra as várias vozes que interagem na narrativa (autor, narrador, personagens), mas todas elas estão em igualdade de posição, uma não se submete às outras. Assim, a *polifonia* é caracterizada como espaço de consenso, já que nenhuma voz se impõe à outra. Dessa forma, pode-se observar que a utilização do termo

“polifonia” na abordagem bakhtiniana é bem específica e restrita a essa leitura da obra de Dostoiévski.

Tezza (2005) ressalta, ainda, que a polifonia bakhtiniana deve ser entendida, antes de tudo, como uma categoria filosófica, ou uma categoria ética, atrelada à ideia de valor. Não se trata, portanto, de “um instrumento de teoria literária a se usar aqui e ali sempre que se encontram duas ou três vozes à disposição do analista” (TEZZA, 2005, p. 114). Esse autor esclarece que o conceito de polifonia é desenvolvido por Bakhtin atrelado a seu projeto de “filosofia moral” trabalhado, sobretudo, nos escritos dos anos 1920. Tezza acrescenta que Bakhtin não utilizou esta categoria na sua produção teórica das décadas seguintes, “nas obras dos anos 30 e 40, a ‘polifonia’ desaparece, substituída pelo conceito muito mais amplo e funcional de ‘plurilinguismo’” (TEZZA, 2005, p. 312).

Faraco (2009, p.78), por sua vez, adverte que é inadequado não distinguir *polifonia* e *heterodiscurso*, pois “polifonia não é, para Bakhtin, um universo de muitas vozes, mas um universo em que todas as vozes são equipolentes”. A multiplicidade de *vozes sociais* que caracterizam a estratificação da língua não gera, necessariamente, uma realidade polifônica (em que todas as vozes seriam equivalentes).

Assim confundir esses termos limita, por exemplo, a percepção de que os discursos que circulam socialmente têm peso político diferenciado; e de que, no jogo dos poderes sociais, há [...] um contínuo esforço centrípeto (monologizante) dos discursos que ambicionam se impor como um centro, buscando reduzir e impor a heteroglossia (FARACO, 2009, p. 78).

Consideramos relevante entender as especificidades da categoria *polifonia*, no âmbito da teoria bakhtiniana. Este termo foi muito popularizado, em especial a partir dos anos 1980, mas, muitas vezes, é apenas utilizado como uma moldura a ser encaixada em qualquer exercício analítico. O termo “polifonia” é muito atraente, versátil e palatável; pode ser bem mais simpático que *heteroglossia*, *plurilinguismo* ou, ainda, *heterodiscurso*. Cabe destacar que, certamente, esse termo pode ser (e é) utilizado em diferentes abordagens de estudos do discurso, com as mais diversas acepções, a exemplo da teorização desenvolvida por O. Ducrot (1987). É importante, porém, que os estudiosos que se apoiam nesse termo para suas reflexões teóricas especifiquem em que acepção essa categoria estará sendo utilizada. Decerto, é produtivo e pertinente ressignificar, ampliar e reatualizar esta categoria. Entretanto, não se pode perder de vista que, nos escritos de Bakhtin, o termo *polifonia* não possui a acepção de diversidade ou multiplicidade de *vozes* em confronto. Ou seja, trata-se de um equívoco considerar que o conceito de “polifonia” é trabalhado com este sentido na teoria bakhtiniana. Tal acepção, na

produção do Círculo, é reservada à concepção de *heterodiscurso*, categoria em foco neste trabalho de tese.

3.1.3 A categoria *voz social*

Na abordagem bakhtiniana, *voz social* está relacionada a diferentes posicionamentos, concepções de mundo, perspectivas ideológico-axiológicas. Nesta seção, discutimos sobre essa categoria, que é muito fluida e não aparece sistematizada (como tantas outras) na produção do Círculo. Um ponto importante é que as *vozes sociais* devem ser compreendidas como constituintes do processo de estratificação social e ideológica da linguagem, portanto precisam ser estudadas atreladas às concepções de *heterodiscurso* e *entonação/posicionamentos axiológicos/acentos apreciativos*. Vale enfatizar, inicialmente, que, da estratificação da linguagem, provém o *heterodiscurso*, que diz respeito ao tenso diálogo entre diversas *vozes sociais*, as quais são expressas por diferentes entonações, posicionamentos semânticos e axiologias.

Conforme ressalta Bubnova, na teoria bakhtiniana, os sentidos são “gerados e transmitidos pelas vozes personalizadas, que representam posições éticas e ideológicas diferenciadas em uma união e intercâmbio contínuo com as demais vozes” (BUBNOVA, 2011, p. 270). Essa autora destaca que Bakhtin não faz uma distinção estanque entre oralidade e escrita, tendo em vista que o oral não é visto como um setor à parte da escrita. Voz e letra aparecem unificadas “pela produção dinâmica dos sentidos, gerados e transmitidos pelas vozes personalizadas, que representam posições éticas e ideológicas diferenciadas em uma união e intercâmbio contínuo com as demais vozes”. Dahlet (1997) esclarece que o termo “voz”, em Bakhtin, tem um sentido metafórico, pois não se trata de uma emissão vocal, mas da “maneira semântico-social depositada na palavra”⁵⁴.

Melo (2017) desenvolve uma aprofundada problematização e reflexão acerca da categoria *voz social* na abordagem bakhtiniana e destaca que o termo “voz” (ou elementos a ele correlacionados, como tom, entonação, tonalidade) perpassa a vasta produção do Círculo de Bakhtin, desde os primeiros escritos dos anos 1920, passando pela teoria do romance, dos anos 1930 e 1940, além de escritos posteriores, das décadas de 1950 e 1960. Com base na discussão empreendida no texto “O discurso no romance” - a principal referência para o estudo da

⁵⁴ Em sua discussão sobre as “vozes da sociedade” - em uma abordagem da Pragmática, inspirada na discussão bakhtiniana sobre a orquestração de *vozes sociais* - Jacob Mey (2001) destaca que o termo “voz” é uma metáfora para a atividade social e que essas “vozes” são utilizadas pelas pessoas em interação: “as vozes dos humanos são os instrumentos constitutivos sobre os quais se funda, em última instância, a orquestração da sociedade” (MEY, 2001, p. 27).

categoria *voz social* na teoria do Círculo - Melo ressalta que o conceito de *vozes sociais* aparece, neste ensaio, também como equivalente a “línguas socioideológicas”, “falares” ou “linguagens”, elementos constituintes do processo de estratificação social e histórica da linguagem, o que auxilia na compreensão de *voz social* como fenômeno marcadamente “verbo-axiológico, dotado de acentos apreciativos, entoações, índices de valor” (MELO, 2017, p.62).

De fato, ao longo do ensaio DR, é reforçado o caráter eminentemente valorativo e axiológico da concepção de *voz social*, que é trabalhada no debate sobre estratificação e heterodiscursividade. Dessa forma, esses termos podem, efetivamente, ser tomados como correspondentes, na teorização empreendida por Bakhtin neste ensaio, no qual o pensador russo desenvolve a categoria *voz social* ao discutir sobre a orquestração artística no *heterodiscurso social* no romance.

As *vozes sociais* não devem, entretanto, ser compreendidas como mero produto de abstrações no processo de criação da prosa romanesca, mas sim como manifestações socioideológicas da atividade humana, resultantes da estratificação social, histórica e ideológica da linguagem. Conforme ressalta Bakhtin (2015. p. 43) “a dialogicidade da linguagem é condicionada pela luta entre pontos de vista sociolinguísticos, e não pela luta intralinguística de vontades individuais ou por contradições lógicas”. Esses diferentes pontos de vista, posicionamentos, sistemas de valores, são as vozes sociais e históricas que dialogam, polemizam e se interiluminam nas mais diversas esferas da atividade humana.

Conforme destaca Bakhtin, em DR, “todo discurso da prosa extraliterária – discurso do dia a dia, o retórico, o científico – não pode deixar de orientar-se de ‘dentro do que já foi dito’, ‘do conhecido’, ‘da opinião geral’, etc. (BAKHTIN, 2015, p.51). Lembremos, portanto, que as *vozes sociais* - as quais são construídas no ambiente heterodiscursivo - tratam-se de “palavras semialheias” e se delimitam por meio de acentos e tons que assinalam determinados posicionamentos. Conforme discutido por Bakhtin (2013, p. 232), nunca encontramos “previamente a palavra⁵⁵ como palavra neutra da língua, isenta de aspirações e avaliações de outros ou despovoada das vozes dos outros. Assim, a palavra provém da voz do outro e está ‘repleta de voz de outro’”. Neste trecho de PPD, já se pode observar a presença da categoria *voz social*, compreendida como posicionamento axiológico, que se constitui a partir do diálogo com *vozes* alheias, *vozes* outras, que se confrontam e se interiluminam no horizonte das relações

⁵⁵ Importante ressaltar que “palavra” aqui é a tradução para o termo russo *slovo*, que, conforme Grillo (2017, p.64), “tem um significado amplo, que corresponde desde a unidade lexical até a ‘linguagem verbal em uso’ ou o enunciado e o discurso”. Em PPD, observamos que há uma oscilação na tradução desse termo, que, em algumas circunstâncias, aparece como “discurso” e, em outras, como “palavra”.

dialógicas. Conforme ressaltado por Bakhtin (2015, p. 70), “a língua é povoada e repovoada por intenções alheias”, assim entre o discurso e o falante não há uma relação direta e objetiva, mas um meio saturado de discursos alheios, com diferentes posicionamentos valorativos.

Ora, todo discurso concreto (enunciado) encontra o objeto para o qual se volta sempre, por assim dizer, já difamado, contestado, avaliado, envolvido ou por uma fumaça que o obscurece ou, ao contrário, pela luz de discursos alheios já externados a seu respeito. Ele está envolvido e penetrado por opiniões comuns, pontos de vista, avaliações alheias, acentos (BAKHTIN, 2015, p. 48).

Dessa forma, na relação entre o discurso e seu objeto (ou seja, o tema, assunto) não se dá como simples reflexo de uma realidade objetiva, mas sim como uma refração em torno das diversas “palavras alheias”, avaliações e acentos que já o envolvem.

Na teoria bakhtiniana, são discutidos diversos procedimentos de orquestração da palavra do outro, em especial na criação literária, mas que também podem ser compreendidos como inerentes aos processos de comunicação cotidiana. Nesse debate, emerge a concepção de *bivocalidade*, ou *discurso/palavra bivocal*, categoria importante para esclarecermos alguns dos procedimentos metodológicos desta pesquisa. Bakhtin aborda a bivocalidade, sobretudo, ao discutir as formas de retomada da palavra do outro, conforme desenvolvido em *Problemas da Poética de Dostoiévski* e, posteriormente, em “O Discurso no Romance”.

Ao debater sobre as formas de introdução e organização da diversidade de *vozes sociais* no romance, Bakhtin (2015, p.113) ressalta que o heterodiscurso no romance é “o discurso de outro na linguagem do outro”, é uma palavra bivocal, internamente dialogizada, ou seja, expressa as intenções do personagem e a intenção refratada do autor. Nessa palavra, portanto, “há duas vozes, dois sentidos e duas expressões”. Essa bivocalidade é corriqueira no discurso humorístico, prosaico e paródico. Essas *vozes* se inter-relacionam, como réplicas de um diálogo, como resposta, assim representam, pelo menos, “duas visões de mundo”, “duas linguagens”. Por conseguinte, o romance é o discurso bivocal, por excelência, tendo em vista que nele estão em confronto, pelo menos, a voz do autor (refratada) e a voz do “personagem”.

Entretanto, observemos que a voz do autor refrata a diversidade social de linguagens construída historicamente e o mundo da prosa romanesca, por sua vez, é refração do heterodiscurso social. “A construção do romance não se assenta em divergências abstrato-semânticas, nem em colisões de puro enredo, mas numa heterodiscursividade social e concreta” (BAKHTIN, 2015, p. 225), ou seja, na criação romanesca há o confronto não apenas entre duas perspectivas sócio-históricas, mas entre múltiplas *vozes sociais* que compõem os contraditórios processos de formação social da linguagem.

Bakhtin (2015, p. 225), destaca que “no romance, cada linguagem é um ponto de vista, um horizonte socioideológico original”. Desse modo, um primeiro ponto a destacar: a bivocalidade não se restringe a “duas vozes”, pois, conforme esclarece Paulo Bezerra (2015, p. 243), o termo diz respeito “à potencialidade da palavra ou do discurso para abrigar mais”. Dessa forma, pode-se destacar também, ainda apoiados nas reflexões de Bezerra, que “toda palavra ou discurso é bivocal”, “contém mais de uma voz”, “mais de uma apreciação do mundo”, não apenas a palavra literária. Conforme ressaltado por Bakhtin (2015, p. 58) “o fenômeno da dialogicidade interna [...] está presente em diferentes graus em todos os campos da vida da palavra”. Ou, ainda, conforme destacado por este autor em PPD: “As palavras do outro introduzidas na nossa fala, são revestidas inevitavelmente de algo novo, da nossa compreensão e da nossa avaliação, isto é, se tornam bivocais” (BAKHTIN, 2015, p. 223).

Em PPD, ao discutir os fundamentos da metalinguística - abordagem de estudos da linguagem que tem como foco as relações dialógicas e não os elementos abstratos e formais da língua - Bakhtin ressalta que até mesmo a palavra isolada é fonte de um “microdiálogo”, ou seja, nela se confrontam, pelo menos, duas vozes. Desta maneira, conforme Bakhtin, a partir das condições da comunicação dialógica, emerge o discurso bivocal, que deve ser o foco de estudos da metalinguística.

Bakhtin (2013) elabora uma exaustiva classificação sobre os modos de orientação da palavra do outro e especifica, entre estes⁵⁶, três tipos ou tendências de orientação do discurso bivocal, que pode ser compreendido, essencialmente, como um “discurso orientado para o discurso do outro”. Aqui trazemos ao debate alguns aspectos dessa classificação que interessam aos objetivos do nosso trabalho.

As três tendências apontadas por Bakhtin (2013) são: a) discurso bivocal de orientação única; b) discurso bivocal de orientação vária e c) discurso refletido do outro (ativo). As duas primeiras são consideradas passivas, tendo em vista que a “palavra do outro” permanece passiva, sob controle do autor ou falante, como exemplo da estilização e da paródia, em que as vozes são retomadas com o intuito de atender aos propósitos do autor (ou falante); a terceira é ativa, pois a voz do outro resiste e demarca seus posicionamentos, seja de forma indireta ou aberta, a exemplo da polêmica velada ou aberta, conforme especificaremos a seguir.

Na primeira orientação, o “discurso bivocal de orientação única”, existe uma tendência à fusão de vozes, como ocorre, por exemplo, na estilização, que pode ser

⁵⁶ Além do discurso bivocal, Bakhtin (2013) também aponta uma orientação designada como monovocal, a qual ele classifica em dois tipos: a) “discurso direto imediatamente orientado para o seu referente”; e b) “discurso representado ou objetificado”.

compreendida com o um tipo de paráfrase, tendo em vista que há uma relação de concordância, a voz do outro é retomada com a mesma orientação semântica, não há fronteiras nítidas entre as vozes, que possuem uma mesma orientação valorativa. Já o “discurso bivocal de orientação vária” tem sua realização predominante na paródia, em que a voz do outro é introduzida com o intuito de ser questionada, repelida, muitas vezes, ridicularizada.

No terceiro tipo de palavra bivocalizada, o “discurso refletido do outro” - a que mais se vincula aos propósitos deste trabalho -, Bakhtin (2013) ressalta que “a palavra do outro permanece fora dos limites do autor, mas esse discurso a leva em conta e a ela se refere” (p. 223). Nesse tipo de discurso bivocal, interessa-nos, em especial, a polêmica aberta e a polêmica velada. Nesta última, não há claramente uma negação ou apoio à voz do outro, que aparece subtendida. Esse tipo de palavra possui uma dupla orientação, pois está voltada para o objeto, mas repele o discurso do outro de forma sutil, sorrateira, tangencial. Na polêmica velada, o autor (falante) posiciona-se de forma oblíqua em relação a apreciações, objeções e pontos de vista com os quais dialoga tangencialmente. Bakhtin destaca, ainda, que esse “colorido polêmico” pode ser observado a partir da entonação e de diversas construções sintáticas, assim, “o discurso sente tensamente ao seu lado o discurso do outro falando do mesmo objeto, e a sensação da presença desse discurso lhe determina a estrutura” (BAKHTIN, 2015, p. 225).

A linha divisória entre polêmica velada e polêmica aberta pode parecer tênue, mas Bakhtin (2013, p. 224) esclarece que “a polêmica aberta está simplesmente orientada para o discurso refutável do outro, que é seu objeto”. Por outro lado, “a polêmica velada está orientada para um objeto habitual, nomeando-o, representando-o, enunciando-o, e só indiretamente ataca o discurso do outro, entrando em conflito com ele como que no próprio objeto”. Bakhtin desenvolve pouco a discussão sobre polêmica aberta, entretanto, podemos concluir que esse tipo de bivocalidade ocorre quando há uma retomada direta da fala do outro, a exemplo da utilização do discurso direto, discurso indireto, de determinadas formas sintáticas e de recursos tipográficos que demarquem claramente a remissão à fala do outro. Volóchinov (2017), em MFL, desenvolve o estudo sobre os esquemas de apreensão do discurso citado (discurso direto, discurso indireto e discurso indireto livre) e das variantes desses esquemas.

Importante ressaltar que, nos tipos de bivocalidade discutidas por Bakhtin (2013), as vozes são compreendidas como primordialmente ambivalentes, portanto possuem diferentes tons e acentos. Em suma, nesta pesquisa, consideramos os seguintes aspectos: a) a bivocalidade é uma característica constituinte do discurso literário e dos discursos produzidos nas mais diversas esferas da atividade humana; b) toda palavra, compreendida no âmbito das relações dialógicas, é internamente dialogizada, portanto, é possível, a partir de um trabalho analítico,

mobilizar as múltiplas *vozes sociais* em confronto no processo de enunciação; c) a concepção bakhtiniana de discurso bivocal polêmico (velado e aberto) nos leva a afirmar que as *vozes sociais* estão diretamente relacionadas com a entonação e os acentos apreciativos, que demarcam diferentes posicionamentos dos mais diversos sujeitos históricos.

Na problematização em foco nesta pesquisa, objetivamos discutir sobre os sentidos construídos a partir do confronto entre diversas *vozes sociais* - ou seja, diferentes posicionamentos semântico-axiológicos - em cena na esfera artístico-musical. Assim, as *vozes sociais*, em confronto no horizonte dialógico, se configuram a partir da relação com *vozes* anteriores e, por sua vez, dirigem-se a outras *vozes*, ou seja, suscitam uma resposta. Conforme ressalta Melo (2017, p. 85), “ao perguntarmos: que *voz* fala nesse enunciado? Estamos interessados num já dito ainda desconhecido, mas que, por trabalho da análise desse enunciado, pode ser conhecido”.⁵⁷

Dessa forma, nesta pesquisa, a partir do levantamento das condições sócio-histórico-ideológicas em que se dá a produção da obra de João do Vale, mobilizamos, para nossa leitura, diferentes *vozes sociais* em confronto na esfera musical, tais como *vozes* (ou seja, posicionamentos, pontos de vista, opiniões) segundo as quais os sentidos de “popular” são atrelados a “simplicidade” e “ingenuidade”, em embate com *vozes* que remetem a sentidos diversos, tais como “luta” e “resistência”.

Importante destacar, ainda, que o termo “voz”, nesta pesquisa, não remete meramente à fala de algum sujeito individual, nem simplesmente às formas de remissão à fala de outro, entendidas como a expressão individual da posição de um sujeito no processo de comunicação verbal. “Voz” expressa um posicionamento individual, mas, sobretudo, é uma construção histórico-social dos mais diversos grupos socioideológicos. Volóchinov (2017, p. 37) ajuda-nos a compreender melhor essa relação entre individual e social, quando, em sua crítica ao objetivismo abstrato e ao subjetivismo idealista, ressalta que as motivações subjetivas do falante, suas intenções individuais, “seus desígnios conscientemente estilísticos, não existem fora de sua materialização objetiva da língua”, de sua efetivação em práticas sociais concretas. De acordo com Volóchinov (2017, p. 37): “o indivíduo como proprietário dos conteúdos da sua consciência, como autor das suas ideias e desejos, é um fenômeno puramente socioideológico”. Entretanto, é importante destacar que isso não significa uma espécie de determinismo social

⁵⁷ Melo (2017, p. 85) traz essa reflexão ao discutir as similaridades e especificidades das concepções de *voz social* e *enunciado*. Esse autor adverte que “a pergunta ‘que enunciados outros falam nesse enunciado?’ também seria igualmente justa e coerente. Isso nos faz pensar que, embora ‘enunciado’ e ‘voz social’ não designem o mesmo fenômeno, o primeiro, ao confundir-se com o já dito, aparece empregado como equivalente do segundo. Entretanto, seu status é o de *voz social*, é o de um centro de valor dialogicamente constituído”.

sobre o indivíduo. Conforme destaca o autor de *Marxismo e Filosofia da Linguagem*: “cada produto ideológico carrega consigo a marca da individualidade do seu criador ou de seus criadores, mas essa marca é tão social quanto todas as demais particularidades a características dos fenômenos ideológicos” (VOLÓCHINOV, 2017, p. 37). Nessa perspectiva, a individualidade é, primordialmente, social.

Dessa forma, essas categorias nos auxiliam nos procedimentos metodológicos do nosso trabalho, tendo em vista que, por meio da entonação, dos acentos apreciativos, analisamos os confrontos entre *vozes sociais* na esfera artístico-musical. Nesse sentido, vamos discutir, a seguir, sobre *entonação* e acentos *apreciativos*. Conforme já ressaltado, as *vozes sociais* se configuram como resposta a outras *vozes*, assim as diferentes *entonações* expressam uma postura ativa dos interlocutores, a partir de determinado horizonte social de valor, na corrente da comunicação verbal. Nesse sentido, esses diversos horizontes de valores, axiologias, resultam em inúmeros discursos, atravessados por *vozes sociais*.

3.2 ACENTOS APRECIATIVOS/ ENTONAÇÃO

Na dinâmica das relações dialógicas, as *vozes sociais* expressam sempre uma postura axiológica, remetendo a um horizonte social de valor; portanto, são marcadas por apreciações/entonações que manifestam diferentes posicionamentos. As *vozes sociais*, portanto, constituem-se a partir do diálogo com outras *vozes*: questionando-as, apoiando-as, reacentuando-as, assumindo uma posição valorativa. Essas *vozes*, que caracterizam a realidade heterodiscursiva, manifestam-se na materialidade linguística, por meio dos acentos, das entonações, das orientações apreciativas.

A este respeito, conforme destacam Morson e Emerson (2005, p. 56):

A ideia de “voz” é importante porque sugere imediatamente o “tom”, outro conceito-chave de Bakhtin. Mesmo antes de Bakhtin haver voltado sua atenção para a linguagem, o tom era uma categoria fundamental de seu pensamento. Em seus primeiros escritos, onde a categoria central é o “ato” (postúpok) e não a “palavra” (slovo), Bakhtin sustenta que uma característica constitutiva de todo ato é o seu tom. Em todo ato eu lhe confiro algo novo, algo que me é particular. O tom testemunha a singularidade e sua relação singular com o ato.

Essa ideia de tom como elemento determinante da singularidade e unicidade do ato ético é discutida no texto dos anos 1920, *Para uma Filosofia do Ato*, no qual Bakhtin ressalta que “nenhum conteúdo seria realizado, nenhum pensamento seria realmente pensado se não se estabelecesse uma interconexão essencial entre um conteúdo e seu tom emocional-volitivo, isto é, seu valor realmente afirmado para aquele que pensa” (BAKHTIN, 2010, p. 51). Assim, o tom

emocional-volitivo diz respeito à função, ao valor que se atribui ao objeto em determinado evento em processo.

Ao logo das obras do Círculo de Bakhtin, o debate sobre a dimensão apreciativa da enunciação emerge a partir de diferentes conceitos como *índice social de valor*, *entonação expressiva*, *tom*, *estilo*, *tonalidade*, *entonação*, *apreciação*, *acento apreciativo*, *acento avaliativo*, *posicionamento valorativo*, *juízo de valor*, *avaliação*. Aqui trataremos a questão do acento apreciativo, sobretudo, a partir dos conceitos de *entonação/entonação expressiva* e *estilo*, trabalhados, em especial, em *Marxismo e Filosofia da Linguagem* (VOLÓCHINOV, 2017), *Gêneros do Discurso* (BAKHTIN, 2011), “O discurso no romance” (BAKHTIN, 2015) e em escritos de Volóchinov, reunidos na obra *A construção da enunciação e outros ensaios* (2013).

Volóchinov (2013, p.82) trata a entonação como um aspecto que estabelece um vínculo entre a palavra e o contexto extraverbal: “mediante a entonação, a palavra se relaciona diretamente com a vida. E, antes de tudo, justamente na entonação o falante se relaciona com os ouvintes: a entonação é social por excelência”. Esse autor destaca, ainda, que esse contexto extraverbal é composto por, pelo menos três dimensões: o horizonte de valores compartilhados pelos falantes no meio social; o conhecimento e a compreensão comum da situação; a valoração compartilhada pelos participantes em dada situação. Assim, a entonação é uma expressão das valorações sociais, portanto se apoia em valores compartilhados por determinados grupos sociais: há uma comunidade de valorações, que diz respeito ao “pertencimento dos falantes a uma mesma família, profissão ou classe social, a algum grupo social e, finalmente, a uma mesma época” (p. 80).

Essa valoração social não costuma se enunciar, em geral, mantém-se subtendida. Conforme Volóchinov (2013), a enunciação é composta de duas partes: a) uma realizada verbalmente e b) uma subtendida. A entonação, nesse sentido, surge como um elo entre o dito e o não dito. Os diferentes tons podem fazer a palavra soar como ameaça, ironia, indignação, etc. A expressão dessas valorações, por meio da entonação, não deve ser compreendida apenas como um ato da individualidade do falante, pois se configura a partir de um horizonte social compartilhado, “o ‘eu’ somente pode realizar-se na palavra se se apoia nos ‘outros’” (VOLÓCHINOV, 2013, p. 80). O horizonte social pode ampliar-se tanto no espaço quanto no tempo: “existe o ‘subtendido’ da família, da tribo, da nação, da classe social, dos dias, dos anos inteiros e inclusive de épocas totais”.

Em outro texto, “Que é a linguagem”, Volóchinov (VOLÓCHINOV, 2013, p. 147) destaca que “a mais simples expressão de fome: ‘quero comer’ pode ser pronunciada com

determinada entonação, com uma gesticulação determinada”. Esse autor atrela essa diversidade de tons ao horizonte social de valores, que diz respeito a “uma coloração sociológica e histórica: da época, do ambiente social, da classe social do falante e da situação real e concreta em que a enunciação ocorreu” (VOLOCHÍNOV, 2013, p. 148).

De acordo com Volóchinov (2013), a entonação - que se constrói a partir da enunciação concreta - pressupõe um suposto “coral de apoio”, pois as avaliações são realizadas e compartilhadas a partir de um “chão comum”. “Onde não existe este apoio, a voz se corta como em alguém que ri e logo se perde por ser um riso solitário: o riso se cala ou degenera, volta afetado, perde a segurança e definição e já não é capaz de gerar palavras alegres e burlescas” (VOLÓCHINOV, 2013, 83).

Esse autor ressalta que a enunciação é uma espécie de palavra-chave, que só decifra quem pertence a um determinado horizonte social. Nesse sentido, Volóchinov (2011) destaca que a entonação é vista como um produto da interação social do falante, do ouvinte e daquele de quem ou do que se fala, que pode expressar acordos/consensos ou desacordos/dissensos. Sobre esse aspecto, Amorim (2001, p. 123) destaca que o tom de um enunciado “pode ser identificável, por exemplo, pelo contraste de ideias heterogêneas no interior de um mesmo texto – tom irônico, tom polêmico, etc. E o tom de um enunciado escrito, do mesmo modo que a entonação oral, define-se precisamente pela relação locutor/interlocutor”.

Em “Sobre as fronteiras entre a poética e a linguística”, Volóchinov (2013, p. 237) ressalta que toda forma de expressão verbal tem uma orientação social: “qualquer avaliação exprime uma dada situação social, um discurso privado de avaliação é uma abstração: a mais simples entonação da voz humana é a expressão mais pura e imediata da avaliação”. Nesse processo valorativo, a entonação se manifesta, por exemplo, na escolha do material verbal e na sua ordem de disposição.

Já no texto “A construção da enunciação”, Volóchinov (2013, p. 194) ressalta que “a situação e o auditório correspondentes determinam precisamente a entonação e, através dela, realizam a seleção das palavras e sua disposição dando um sentido à enunciação toda”. Nessa perspectiva, não se pode perder de vista que toda expressão verbal é ideologicamente refratada. Assim, os discursos, permeados por uma multiplicidade de *vozes sociais*, estão carregados de intencionalidades. Essa postura apreciativa dos enunciadores também é trabalhada na teoria bakhtiniana a partir da discussão sobre estilo, definido a partir de “uma relação criativa e substancial do discurso com o seu objeto, com o próprio falante e com o discurso de outrem” (BAKHTIN, 2010, p. 173). O estilo, no horizonte das relações dialógicas, marca uma tomada de posição frente aos muitos recursos que a língua possui. No texto *Os gêneros do Discurso*,

Bakhtin (2011) enfatiza que as escolhas e o caráter responsivo do enunciado são aspectos constitutivos do *estilo*, umas das dimensões dos gêneros discursivos: “tipos relativamente estáveis de enunciados”, ligados aos mais diversos campos da comunicação humana, conforme discuto mais detidamente na Seção 4.

Esses enunciados se efetivam nas práticas sociais concretas, a partir da interação verbal, e possuem três dimensões interligadas: *conteúdo temático*, *estilo* e *construção composicional*. O estilo, “seleção dos recursos lexicais, fraseológicos e gramaticais da língua”, portanto, está ligado aos aspectos textuais e discursivos que caracterizam os diversos gêneros que circulam nas esferas da comunicação humana. Assim, o estilo depende do tipo de relação existente entre o locutor e os outros parceiros da comunicação verbal, portanto não se restringe à individualidade do falante. Segundo Bakhtin (2011), alguns desses enunciados podem expressar a individualidade de quem fala (ou escreve), mas nem todos são propícios ao estilo individual. Os gêneros mais favoráveis ao estilo individual seriam os literários e os menos favoráveis, “os gêneros do discurso que requerem uma forma padronizada, por exemplo, em muitas modalidades de documentos oficiais, de ordens militares, nos sinais verbalizados da produção, etc.” (BAKHTIN, 2011, p. 265).

O estilo, portanto, pode expressar uma individualidade, mas esse estilo individual estará indissociavelmente ligado às outras dimensões que constituem os gêneros: a estrutura temática e o conteúdo composicional. Então, o estilo vai depender da relação entre os sujeitos da comunicação verbal, das múltiplas vozes que circulam no horizonte dialógico, conforme já preconizado por Volóchinov, em texto escrito em 1926, *A palavra na vida e na poesia*.

“O estilo é o homem” e nós podemos dizer: o estilo são pelo menos dois homens, ou mais exatamente, é o homem e seu grupo social na pessoa de seu representante ativo - o ouvinte, que é o participante permanente do discurso interno e externo do homem (VOLÓCHINOV, 2011, p. 178).

Em *Marxismo e Filosofia da Linguagem*, Volóchinov (2017), em sua crítica ao objetivismo abstrato e ao subjetivismo idealista, destaca que as motivações subjetivas do falante, suas intenções individuais, não existem fora de sua realização concreta nas práticas sociais concretas. Nessa abordagem, o estilo não deve ser compreendido, simplesmente, como uma expressão do psiquismo individual (subjetivismo individualista), nem como a expressão de elementos linguísticos, estruturados em um sistema fechado e distante da realização concreta em práticas sociais (objetivismo abstrato). No âmbito da discussão sobre as diversas formas de transmissão do discurso alheio, Volóchinov (2017) destaca que uma das formas de expressão

dos acentos valorativos é a entonação expressiva (entoação), que pode revelar diferentes tons (amistoso, cômico, irônico, autoritário).

Nesse sentido, os sujeitos têm um papel ativo nesse jogo dialógico de posicionamentos valorativos. Assim, a retomada da palavra do outro não é desprovida de intencionalidades, pois expressa uma atitude valorativa, demarcada pelos acentos apreciativos. Esses acentos revelam um estilo, aqui compreendido não apenas como expressão individual do enunciador, mas como uma réplica a outros enunciados, uma expressão dos embates que se efetivam no horizonte das relações dialógicas. Os cento apreciativos, portanto, são constitutivos do enunciado.

Conforme Volóchinov (2017), somente os elementos abstratos considerados no sistema da língua e não na estrutura da enunciação se apresentam destituídos de qualquer valor apreciativo. A estratificação social e ideológica da linguagem é, nesse sentido, penetrada por intenções, acentuada pelas diferentes *vozes sociais* que compõem o universo do heterodiscurso.

Como resultado do trabalho de todas essas forças estratificadoras, não permanecem na língua quaisquer palavras e formas neutras, “de ninguém”: a língua, para a consciência que nela vive, não é um sistema abstrato de formas normativas, mas uma opinião concreta e heterodiscursiva sobre o mundo. Todas as palavras exalam uma profissão, um gênero, uma corrente, um partido, uma determinada obra, uma determinada pessoa, uma geração, uma idade, um dia e uma hora. Cada palavra exala um contexto e os contextos em que leva sua vida socialmente tensa; todas as palavras e formas são povoadas de intenções (BAKHTN, 2015, p.69).

Nessa articulação, vemos a constitutiva relação entre *vozes sociais*, entonação e horizonte social de valores: “a língua é saturada por diferentes intenções e acentos”. No debate sobre a remissão à palavra do outro, Volóchinov (2017) enfatiza que toda enunciação tem uma orientação apreciativa.

Ao tratar do problema da construção dos sentidos, Volóchinov (2017) distingue tema e significação, duas partes constitutivas dos sentidos dos enunciados. O tema está relacionado aos elementos históricos, concretos, individuais e não reiteráveis; é determinado não apenas pelos elementos linguísticos, mas também pelos não verbais. A significação está relacionada aos elementos linguísticos, idênticos, abstratos e reiteráveis; não possui uma existência histórica. Pode-se entender que é a palavra em seu sentido estável, “dicionarizada”. Volóchinov (2017) enfatiza a inter-relação entre esses dois aspectos, “não há tema sem significação e vice-versa”.

Os processos de construção de sentidos envolvem a dinâmica do *tema* e a estabilidade da *significação*, “o tema deve apoiar-se sobre uma certa estabilidade da

significação, caso contrário ele perderia seu elo com o que precede e o que segue, ou seja, ele perderia, em suma, seu sentido (VOLÓCHINOV, 2017, p. 129). No âmbito dessa discussão, Volóchinov ressalta que, além de *tema* e *significação*, toda palavra possui um acento de *valor* ou *apreciativo*, “sem acento apreciativo não há palavra”. Esses acentos também se expressam, na materialidade linguística, por meio da *entoação*. “A mesma palavra proferida é pronunciada com uma enorme variedade de entonações a depender das diferentes situações e emoções cotidianas” (VOLÓCHINOV, 2017, p. 236).

O estilo e os acentos apreciativos demarcam uma tomada de postura em relação à multiplicidade de *vozes sociais* que caracterizam a realidade heterodiscursiva da língua. Nesse sentido, a escolha de determinados recursos linguístico-discursivos (tais como o uso de certas formas verbais e nominais) não é desprovida de intencionalidades, pois exprime um posicionamento avaliativo e situa a enunciação axiologicamente, conforme observaremos, mais detidamente, na nossa análise na Seção 6.

Considerando a diversidade de *vozes* em cena na esfera musical, surgem alguns questionamentos que mobilizam a leitura do *corpus* desta pesquisa: por que, em uma dada situação de comunicação, o enunciador faz determinadas escolhas (lexicais, gramaticais, composicionais, etc.)? Quais efeitos de sentido são construídos a partir dessas escolhas, desses acentos apreciativos?

A questão do posicionamento valorativo também aparece em PPD, em que Bakhtin (2013 p.211) destaca que as relações dialógicas também são possíveis entre “estilos de linguagem, os dialetos sociais, etc., desde que eles sejam entendidos como certas posições semânticas”. Segundo Bakhtin (2013), caberia à metalinguística trabalhar o estilo em uma perspectiva que vá além dos elementos linguísticos.

O posicionamento axiológico, portanto, está relacionado às escolhas e posturas avaliativas, em relação à multiplicidade de *vozes sociais* que caracterizam o heterodiscurso. Há uma diversidade de *vozes sociais* e a forma como escolhemos as *vozes*, as estruturas sintáticas, morfológicas, evidenciam um tom que situa a enunciação axiologicamente. Nesse sentido, a escolha dos recursos linguístico-discursivos exprime um posicionamento, uma orientação social.

No *corpus* da nossa pesquisa, por exemplo, a escolha de termos como “popular” e “autêntico” expressa um posicionamento e ecoa *vozes* que emergem, a partir de diferentes situações de enunciação. Assim, podem ser produzidos diferentes sentidos desses signos, os quais ganham legitimidade porque há um “coral de apoio”, há um horizonte de valores compartilhado, naquele contexto histórico, naquela situação de comunicação específica. Nesta

tese, ressaltamos que a esfera artístico-musical envolve processos de produção, circulação e recepção da obra de João do Vale. Desse modo, os sentidos se constroem a partir do diálogo entre uma série de sujeitos/*vozes* que compõem este coro.

Na abordagem bakhtiniana, os sujeitos são situados responsivamente e se definem em uma relação ativa com o “outro”, na sociedade e na história. Nessa perspectiva, o sujeito não existe fora das relações dialógicas, alteritárias, assim “só podemos ser completados de fora” (BAKHTIN, 2011, p.22). Esse posicionamento exterior, esse excedente de visão, é gerado, portanto, porque o sujeito ocupa uma posição singular e privilegiada em relação ao outro.

Conforme Bakhtin (2011, p.45), “o excedente de minha visão, com relação ao outro, instaura uma esfera particular da minha atividade, isto é, um conjunto de atos internos ou externos que só eu posso pré-formar a respeito desse outro e que o completam justamente onde ele não pode completar-se”. Os mediadores culturais, portanto, estão em uma posição exterior em relação à obra de João do Vale, ocupam um espaço singular na esfera de produção musical, lançam o seu olhar de um ponto de vista *exotópico*. Assim, a construção dos sentidos se dá a partir da relação de alteridade entre “mediadores” e “obra”, envolvendo um confronto entre diferentes centros de valor, axiologias, visões de mundo, que interagem responsivamente. É esse olhar do outro, exterior, exotópico, que possibilita ao mediador ver a obra como um “todo” e dar-lhe “acabamento”, “moldura”, construindo um todo significativo e - a partir de horizontes de valores - legitimando a produção de determinados sentidos. Conforme ressalta Bakhtin:

Para obter esse excedente de valores em minha visão, tenho de ocupar uma posição exterior relativamente à existência que recebe assim sua forma estética. [...] Em todas as formas estéticas, a força organizadora é a categoria de valores do *outro*, uma relação com o outro enriquecida do excedente de valores inerente à visão exotópica que tenho do outro e que permite assegurar-lhe o acabamento. A produtividade do acontecimento não consiste na fusão de todos em um, mas na exploração da exotopia que permite à pessoa situar-se num lugar que é a única a poder ocupar fora dos outros (BAKHTIN, 2011, p.103).

Esse debate acerca da categoria *exotopia*⁵⁸ emerge na teoria bakhtiniana no âmbito da questão da criação verbal no texto literário, em especial, no que diz respeito à relação autor/personagem, entretanto, conforme ressaltado por Amorim (2006, p. 95), essa reflexão sobre uma posição de distanciamento, *exotópica*, “refere-se à atividade criadora em geral”.

⁵⁸ Na tradução de “Estética da Criação Verbal” (1997), feita a partir do francês por Maria Ermantina Galvão, o termo russo *vniénakhodímost* é traduzido como *exotopia*. Já na tradução dessa obra realizada por Paulo Bezerra, em 2011, direto do russo, esse mesmo termo é traduzido como “distância”, “distanciamento”. Bezerra justifica seu posicionamento: “o próprio Bakhtin define essa categoria como distância: transcreve em russo a palavra latina *distantsia* e ao lado, entre parênteses, escreve *vniénakhodímost*. Toda a argumentação de Bakhtin nos leva à compreensão dessa categoria como distância ou distanciamento [...] E foi assim que traduzi; algumas vezes, como ‘distância’, o mais das vezes como ‘distanciamento’” (BEZERRA, 2011, p. x).

Considerando os pilares da teoria bakhtiniana, a criação literária, como já destacado, pode ser compreendida como um microcosmo da realidade social. Essa relação *exotópica* - que marca uma tensão entre, pelo menos dois pontos de vista - será o fio condutor da discussão deste trabalho sobre o papel dos mediadores culturais no amplo espaço dialógico da esfera musical. Passemos, então, a uma discussão mais detida sobre a concepção de *exotopia* e autoria na teoria bakhtiniana.

3.3 EXOTOPIA

As práticas sociais, que se efetivam por meio da linguagem, são permeadas por ideologias, pelos confrontos de força em jogo na sociedade; assim, as formas linguísticas não são desprovidas de intencionalidades, neutras, pois correspondem a diferentes perspectivas ideológicas, diferentes posicionamentos. “Um enunciado absolutamente neutro é impossível. A relação valorativa do falante com o objeto do seu discurso (seja qual for esse objeto) também determina a escolha dos recursos lexicais, gramaticais e composicionais do enunciado” (BAKHTIN, 2013, p.309). Não há neutralidade nas práticas discursivas, inclusive na relação do pesquisador com seu objeto de investigação.

A discussão sobre alteridade, a relação “eu-outro”, é um dos fundamentos da concepção dialógica da linguagem. As relações dialógicas se manifestam por meio do confronto entre diferentes excedentes de visão, que se dão em uma esfera permeada por uma multiplicidade de *vozes sociais*, estão carregados de intencionalidades, ou seja, expressam diferentes axiologias, diferentes “centros de valor”.

Vivo no universo das palavras do outro. E toda a minha vida consiste em conduzir-me nesse universo, em reagir às palavras do outro (as reações podem variar infinitamente), a começar pela minha assimilação delas (durante o andamento do processo do domínio original da fala), para terminar pela assimilação das riquezas da cultura humana (verbal ou outra) (BAKHTIN, 2013, p. 384).

Nessa perspectiva, os indivíduos se constituem a partir da relação com o “outro”. Assim, a alteridade está relacionada também com o *heterodiscurso* (a inter-relação entre a diversidade de *vozes sociais*, no âmbito das relações dialógicas) e os posicionamentos axiológicos dos sujeitos, questões sobre as quais discutimos mais adiante.

Abordemos, então, mais detidamente, a categoria *exotopia*. “Quando nos olhamos, dois diferentes mundos se refletem na pupila de nossos olhos” (BAKHTIN, 2011, p. 355). Essa é uma das imagens que Bakhtin mobiliza para ilustrar o princípio ético e estético segundo o

qual, nas relações de interação, cada sujeito demarca um posicionamento, um horizonte de valores (carregado por tons volitivo-emocionais), que apenas o “outro” é capaz de apreender em sua totalidade. Nessa perspectiva, não posso ter uma visão completa de mim mesmo, não posso me contemplar em totalidade, pois somente um outro, a partir de sua posição exterior em relação a mim, pode me dar acabamento. Eu preciso da visão, do olhar do “outro”, para me constituir como sujeito, pois ele sempre verá e saberá algo, que eu, na posição que ocupo, não poderei ver, já que está inacessível ao meu próprio olhar: “eu estou na fronteira do horizonte da minha visão”.

Tudo o que me diz respeito, a começar pelo meu nome, chega do mundo exterior à minha consciência pela boca dos outros (da minha mãe, etc.), com a sua entonação, em sua tonalidade valorativa-emocional. A princípio eu tomo consciência de mim através dos outros: deles eu recebo as palavras, as formas e a tonalidade para a formação da primeira noção de mim mesmo (BAKHTIN, 2011, p.373).

Ao discutir o processo de criação verbal, no artigo “O autor e o personagem na atividade estética” (APAE), produzido no início dos anos 1920, Bakhtin (2011) destaca que, na interação autor/personagem, há dois mundos, dois centros de valor que dialogam; assim, o acontecimento estético pressupõe, para realizar-se, a existência de, pelo menos, dois participantes, duas consciências que não coincidem. Conforme Bakhtin (2011), o enunciado literário é a representação de uma consciência, a consciência do autor, que é a consciência da consciência do personagem/herói. O autor, dessa forma, sabe mais que o herói, em função da sua posição exterior, do seu excedente de visão, que lhe permite dar acabamento à obra literária. A relação criadora, portanto, é marcada pelo princípio de que uma consciência está fora da outra e cada uma vê a outra como um todo acabado, o que ela é incapaz de fazer consigo mesma.

O autor não só vê e sabe tudo quanto vê e sabe o herói em particular e todos os heróis em conjunto, mas também vê e sabe mais do que eles, vendo e sabendo até o que é por princípio inacessível aos heróis; é precisamente esse excedente, sempre determinado e constante de que se beneficia a visão e o saber do autor, em comparação com cada um dos heróis, que fornece o princípio de acabamento de um todo — o dos heróis e o do acontecimento da existência deles, isto é, o todo da obra (BAKHTIN, 2011, p. 33).

No âmbito dessa discussão, é trabalhada a concepção de *exotopia*, que diz respeito ao movimento de identificação e acabamento, construído a partir da posição de um sujeito, situado axiologicamente, que procura mostrar o que vê de outro sujeito, também imerso em um universo de valores. Esse conceito é desenvolvido, sobremaneira, no referido texto “O autor e

o personagem na atividade estética” (APAE)⁵⁹, um manuscrito inacabado, porém bem desenvolvido e aprofundado, escrito no início dos anos 1920 e publicado, pela primeira vez, na Rússia, em 1979, na coletânea ECV⁶⁰. Conforme o editor desse artigo, S. Bocharov, o texto APAE foi escrito no contexto de elaboração de outro manuscrito de Bakhtin, um verdadeiro tratado sobre filosofia moral, produzido em 1919 e publicado, na Rússia, em 1986, sob o título “Para uma Filosofia do Ato”.

Assim, conforme, S. Bocharov, APAE, escrito um pouco mais tarde, foi aparentemente uma ramificação do tratado de Bakhtin sobre filosofia moral, o que pode ser observado nas formulações empreendidas em ambos, além da análise de um mesmo poema do escritor Pushkin presente nos dois textos. No prefácio de PFA, esse estudioso ressalta que tanto o conteúdo de PFA, quanto o plano previsto de todo o tratado provam que a estética filosófica característica apresentada em APAE “era apenas uma parte de um projeto filosófico maior que ia muito além dos limites da estética. Esse projeto diz respeito a questões mais gerais que estão na fronteira da estética com a filosofia moral” (BOCHAROV, 1993, p. 16). Esses dois textos (APAE e PCMF), junto com os artigos “Arte e Responsabilidade” (AR), de 1919, é o primeiro escrito de Bakhtin de que se tem registro), e “O problema do conteúdo, do material e da forma na arte verbal” (PCMF) - escrito em 1924, publicado, na Rússia, em 1975, na coletânea *Questões de Literatura e de Estética* - constituem a produção de Bakhtin voltada para a filosofia estética, atrelada a aspectos éticos e cognitivos, empreendida nos seus primeiros textos do início dos anos 1920. A respeito da relação entre esses textos, Faraco (2012) destaca que APAE e PCMF parecem compor uma única obra, tendo em vista a continuidade temática desses artigos.

Bakhtin (2011), nesse debate acerca do processo de criação verbal, distingue “autor-criador” e “autor-pessoa”. Esse pensador questiona os métodos biográficos e sociológicos, que, segundo ele, não dão conta da compreensão do princípio criador existente na relação autor/personagem. Tal relação é vista, nessas abordagens, como um elemento transliterário, constituído pela vida psicológica e social. Bakhtin ressalta que há uma “confusão do autor-criador, elemento da obra, com o autor-pessoa, elemento do acontecimento ético e social da vida” (2011, p. 9). O autor-criador é intrínseco à obra, assim a voz do autor-criador é uma voz refratada esteticamente, não é a voz direta do escritor.

⁵⁹ Este é o título da tradução, a partir do russo, utilizada neste trabalho. Cf. Bakhtin (2011). Na primeira edição desse texto no Brasil, a partir da tradução francesa, o título é “O autor e o herói na atividade estética” (BAKHTIN, 1992).

⁶⁰ Na primeira edição de ECV, de 1979, foi omitido um fragmento de APAE, que, posteriormente, em 1986, foi publicado e constitui o primeiro capítulo desse artigo. Na edição brasileira, intitula-se “O autor e a personagem”.

O autor-criador é, assim, uma posição refratada e refratante. Refratada porque se trata de uma posição axiológica conforme recortada pelo viés valorativo do autor-pessoa; e refratante porque é a partir dela que se recorta e se reordena esteticamente os eventos da vida (FARACO, 2012, p. 39).

Assim, o “autor-criador” é um componente da obra, não diz respeito ao “autor-biográfico”, autor-pessoa, o sujeito histórico produtor de determinada obra, portanto não é possível uma identificação mecânica entre o mundo teórico do autor e o mundo teórico do personagem. Entretanto, conforme adverte Tezza (2005), o autor-criador não deve ser confundido com o “clássico narrador”, pois este é apenas um ponto de vista gramatical, neutro e reiterável. O autor-criador é uma posição estético-formal que materializa uma relação axiológica com o personagem e seu mundo.

Em PCMF, conforme observado por Faraco (2009, p.38), Bakhtin amplia a abrangência da posição axiológica do autor-criador, incluindo, além do personagem e seu mundo, a forma composicional e o material, ou seja, “o objeto estético materializa escolhas composicionais e de linguagem que resultam também de um posicionamento axiológico”. Neste texto, Bakhtin aprofunda o conceito de “arquitetônica”, já prenunciado em *Arte e Responsabilidade*, artigo no qual há uma crítica à constituição de uma unidade mecânica, nos campos da arte, ciência e vida, cujos elementos, embora possam estar lado a lado, são estranhos uns aos outros, por estarem unificados apenas por uma relação externa, no espaço e no tempo, sem uma unidade interna de sentido. Ou seja, apresenta-se aí o germe da discussão sobre a importância de se construir, no campo ético, estético e cognitivo, uma unidade de sentido, um todo significativo, uma “arquitetônica”, a partir de elementos articulados (formais/valorativos), em função de um “projeto de dizer”, de uma posição axiológica/autorial, que dá acabamento e finalização a esses elementos.

A relação entre personagem e autor-criador, na abordagem bakhtiniana, é “impregnada de tensão valorativa”, que se materializa a partir de determinados elementos formais e materiais: “o estético nasce de uma relação viva de consciências sociais, não de uma relação reiterável de sinais axiologicamente neutros” (TEZZA, 2005, p.130). Esse autor ressalta que, na relação autor-criador/personagem, aspectos como filosofia, religião, sociologia, política, não são estranhos à natureza literária do texto, pois os elementos constitutivos da obra de arte são “manifestações axiológicas da consciência do herói refratada pela consciência do autor-criador e atualizadas em determinados material e forma”.

Nesse sentido, o autor-criador é primordialmente um posicionamento valorativo, axiológico; e, desse posicionamento, dá acabamento e finalização aos personagens e à obra, a partir de seu excedente de visão. Conforme Bakhtin, o autor-criador corresponde a uma segunda voz, uma voz indireta do autor-pessoa.

Conforme esclarece Faraco (2012), o autor-criador é sempre uma posição axiológica, entretanto, a partir do desenvolvimento da concepção de linguagem como um conglomerado de *vozes sociais* - empreendida por Bakhtin, em especial, a partir do desenvolvimento da teoria do romance, nos anos 1930 - o autor-criador passa a ser entendido também como uma posição verbo-axiológica, como uma *voz social* no plano estético. O autor-criador, portanto, cria narrativa a partir de determinado horizonte axiológico, manipulando um feixe de *vozes*, de relações valorativas.

Assim, no texto “Problema do texto na linguística, na filosofia e nas ciências humanas” (TLFCH), produzido entre 1959-1961, a distinção entre autor-criador e autor-pessoa passa a ser caracterizada pelo deslocamento na linguagem, entendida como *heterodiscurso*, como conjunto múltiplo e heterogêneo de *vozes sociais*, de formações verbo-axiológicas. Nessa perspectiva, as várias *vozes sociais* se inter-relacionam no todo artístico, a partir dos posicionamentos e refrações do autor-criador. Na criação estética, há uma orquestração, uma refração, de diferentes *vozes sociais*. O excedente do autor-criador se dá em relação ao heterodiscurso, aos múltiplos e heterogêneos dizeres sociais orquestrados no romance.

Neste sentido, o processo de criação estética ocorre no universo do *heterodiscurso*. A própria constituição do autor-criador demarca um posicionamento valorativo do autor-pessoa; o autor-criador, por sua vez, inerente ao objeto artístico, é uma posição axiológica, uma *voz social*, que reflete e refrata as diversas *vozes sociais* em cena na obra. Reiterando: o autor-criador demarca uma posição estético-formal, um modo de ver o mundo, uma posição axiológica que dá acabamento à obra artística e materializa uma relação valorativa com a personagem e seu mundo.

Em PCMF, Bakhtin desenvolve o conceito de “arquitetônica”, que diz respeito a ideia de “formação de totalidade” e “todo harmônico”, em oposição à abordagem materialista, empreendida pelos formalistas, que privilegia a pura análise de aspectos linguísticos, desconsiderando os posicionamentos valorativos em cena no processo de construção de sentidos. Bakhtin trabalha o objeto estético a partir das dimensões arquitetônica (conteúdos, valores éticos e cognitivos) e composicional (organização do material verbal). Desse modo, a forma composicional é determinada pela forma arquitetônica. Bakhtin exemplifica o “humor” a “heroificação”, o “lírico”, o “trágico”, o “cômico” como formas puramente arquitetônicas que

se realizam por métodos composicionais diversos: poema, conto, novela, etc. No âmbito da criação estética, conteúdo e forma - sistemas de valores em interação - se interpenetram, portanto, o foco não reside em uma análise puramente material, como trabalham as abordagens formalistas. É o posicionamento valorativo do autor-criador que demarca a construção do herói e seu mundo, isto é, o conteúdo do objeto estético. Nessa perspectiva, o autor-criador é um dos elementos do objeto estético e, axiologicamente, dá acabamento e finalização, construindo um todo arquitetônico, o qual se vincula ao excedente de visão, à exotopia, elementos fundamentais nesse processo de construção da arquitetura.

Ao discutir a relação autor-pessoa/ autor-criador, Bakhtin (2011, p. 13) ressalta que “até mesmo na autobiografia, o autor deve tornar-se outro em relação a si mesmo, olhar para si mesmo com os olhos do outro”. Dessa forma, ainda que a voz do autor-criador seja a voz do escritor propriamente, ela só será esteticamente criativa se o escritor permanecer deslocado, ou seja, se trabalhar a linguagem permanecendo fora dela. Dessa forma, o deslocamento é imprescindível à atividade do autor-criador.

Mesmo que o escritor coloque suas ideias na boca do herói, não são suas ideias, porque estão na boca do herói e se conformam ao todo. Se eu narrar (escrever) um fato que acaba de acontecer comigo, já me encontro *como narrador* (ou escritor), fora do tempo-espaço onde o evento se realizou. É tão impossível a identificação absoluta do meu “eu” como “eu” de que falo, como suspender a si mesmo pelos cabelos (BAKHTIN, 2010, p. 360).

O autor precisa auto-objetivar-se, olhar-se de fora, distanciando-se, posicionando-se axiologicamente em relação a sua própria vida, para, assim, dar-lhe acabamento. Muitas das canções em análise nesta pesquisa possuem caráter autobiográfico, assim essa discussão sobre autor-pessoa será tomada como referência para nossa leitura desse material.

A utilização do termo *exotopia* é tributária da tradução feita por T.Todorov, que, em sua obra *O princípio dialógico*, de 1981 utilizou a designação *exotopie* como tradução para a categoria bakhtiniana *vnienukhodimot*. Clark e Holquist (2004) traduziram-na como *extralocality, outsideness*. A primeira edição brasileira de ECV, de 1992, feita a partir da tradução francesa de Todorov, utiliza a designação “exotopia”; já na tradução realizada por Paulo Bezerra, a partir do russo, em 2003, essa categoria é traduzida como “distância” ou “distanciamento”, tendo em vista que essa é a definição apresentada por Bakhtin, no original russo, conforme ressaltado por Bezerra (2011). Consideramos, portanto, equivalentes os termos exotopia, distanciamento, distância, extralocalidade. É importante destacar, conforme assinalado por Machado (2010, p. 230), que a palavra “exotopia” tornou-se uma matriz

terminológica e conceitual “das formulações da arquitetura que procura abarcar a importância do olhar contido num campo de visão e também daquele que se revela excedente”.

Dessa forma, muitas vezes, na obra bakhtiniana, exotopia aparece como equivalente a excedente de visão, entretanto, destaco que, em APAE, Bakhtin delimita especificidades em relação a esses conceitos, conforme discutido a seguir. O princípio básico do conceito de exotopia é a ideia de “acabamento”, “estar do lado de fora”, que está relacionada ao aspecto espaço/temporal da relação autor/personagem, ou seja, “estar distante” e em outra temporalidade; e, ainda, à posição exterior, valorativa, ocupada pelo autor e a partir da qual este possui uma visão privilegiada daquilo que é inacessível ao personagem. Dessa forma, a consciência do autor dá acabamento à consciência do personagem, em função do excedente de visão estética que escapa à personagem. Importante ressaltar que esse acabamento é sempre provisório, em função da “inconclusibilidade” humana: “No mundo ainda não ocorreu nada definitivo, a última palavra do mundo e sobre o mundo ainda não foi pronunciada, o mundo é aberto e livre, tudo ainda está por vir e sempre estará por vir” (BAKHTIN, 2003, p.167).

Assim, a noção de acabamento, *exotopia*, fundamenta-se no excedente de visão constitutivo de toda e qualquer relação de alteridade. Conforme se depreende de Bakhtin (2011), o excedente de visão diz respeito ao lugar que eu ocupo e a partir do qual posso ter uma visão privilegiada daqueles situados à minha frente; da mesma forma que o outro possui uma visão privilegiada sobre mim.

O que vejo do outro é o que só o outro vê quando se trata de mim (...) o excedente de minha visão em relação a outro indivíduo condiciona certa esfera do meu ativismo exclusivo, isto é, um conjunto daquelas ações internas ou externas que só eu posso praticar em relação ao outro, a quem elas são inacessíveis no lugar que ele ocupa fora de mim” (BAKHTIN, 2011, p.23).

O excedente de visão está relacionado, portanto, a uma certa carência, pois há aspectos do indivíduo que só o outro é capaz de ver e compreender. Entretanto o acabamento não pode ser visto como aprisionamento, mas sim como identificação, completude, diálogo. A partir do confronto entre o excedente e a carência, dá-se a construção alteritária dos sujeitos: o “eu-para-mim”, o “eu-para-os-outros”.

Em “O autor e o personagem na atividade estética”, Bakhtin (2011) utiliza como metáfora para o conceito de excedente de visão a imagem de um broto, a partir do qual desabrocha uma flor, que é o olhar exotópico, o acabamento, a finalização, a forma que atribuo ao outro. Contudo, esse desabrochar implica que eu complete o horizonte do outro indivíduo, sem lhe tirar a originalidade. Nessa metáfora, o excedente de visão é o broto; enquanto a exotopia diz respeito ao movimento que envolve, a partir de meu lugar exterior, colocar-me no

lugar do outro, e, depois de retornar ao meu lugar, completar o horizonte dele por meio desse meu excedente, dando-lhe acabamento, atribuindo-lhe uma imagem externa, fazendo esse excedente “desabrochar em flor” (retomando a metáfora bakhtiniana). O excedente de visão possibilita que eu dê um acabamento, emoldure o outro. A *exotopia*, portanto, envolve, a compenetração, a identificação com o universo do outro; para, assim, completar-lhe o horizonte e imprimir-lhe acabamento.

Devo entrar em empatia com esse outro indivíduo, ver axiologicamente o mundo de dentro dele tal qual ele o vê, colocar-me no lugar dele e, depois de ter retornado ao meu lugar, completar o horizonte dele com o excedente de visão que desse meu lugar se descortina fora dele, convertê-lo, criar para ele um ambiente concludente a partir desse excedente da minha visão, do meu conhecimento, da minha vontade e do meu sentimento (BAKHTIN, 2011, p. 23).

Nessa perspectiva, é a partir da contemplação do outro que se constroem esses momentos da atividade estética (que caracterizam a *exotopia*), os quais Bakhtin (2011) sintetiza em dois movimentos básicos: a compenetração e o acabamento. É importante ressaltar que esses elementos estão entrelaçados, se fundem e não ocorrem cronologicamente. Bakhtin apresenta esses momentos a partir da ilustração da imagem de um “indivíduo que sofre”. O primeiro momento da atividade estética é a compenetração/empatia/identificação, ou seja, o autor deve colocar-se no lugar da personagem; olhar, a partir do que ele vê; vivenciar o horizonte concreto desse indivíduo (no qual não é visível uma série de elementos acessíveis a partir do ponto de vista do autor). Os tons volitivo-emocionais que abarcam o horizonte da consciência desse personagem são tons do sofrimento, o personagem não vê, por exemplo; “a tensão sofrida dos seus músculos, toda a pose plasticamente acabada do seu corpo, a expressão de sofrimento do seu rosto, não vê o céu azul contra o qual se destaca para mim sua sofrida imagem externa” (BAKHTIN, 2011, p. 24).

Essa empatia com o sofredor pode mobilizar um ato ético de ajuda, de consolo, mas a atividade estética propriamente consiste em o autor voltar ao seu lugar, fora da pessoa que sofre, e - a partir de seu excedente de visão e do seu posicionamento axiológico - dar finalização e acabamento ao material da compenetração. Esse constitui o segundo momento desse movimento exotópico: o acabamento/finalização. A ausência desse retorno constituiria, segundo Bakhtin, um fenômeno patológico: o vivenciamento do sofrimento alheio como se fosse meu próprio sofrimento. Assim, os vários elementos físicos característicos do indivíduo sofredor tornam-se um valor plástico, uma expressão que lhe dá acabamento; o céu azul que o emoldura torna-se um elemento pictural que dá enquadramento a seu sofrimento. “Nossa tarefa imediata é examinar aqueles valores plástico-picturais espaciais que são transgredientes à

consciência e ao mundo da personagem, à sua diretriz ético-cognitiva no mundo e o concluem de fora, a partir da consciência do outro sobre ele (BAKHTIN, 2011, p. 25). É importante destacar que é o excedente de visão, essa posição privilegiada em relação ao outro, que possibilita que eu dê acabamento ao outro, delimitando-lhe, construindo um todo significativo; empreendendo, portanto, um movimento exotópico.

Cumpre ressaltar que, no estudo sobre Dostoiévski (BAKHTIN, 2013), há uma certa ruptura com essa concepção de autor-criador (segundo a qual este ocupa uma posição privilegiada em relação ao personagem), tendo em vista que o autor-criador, em Dostoiévski, está no mesmo patamar dos personagens, em um universo no qual as consciências são equipolentes, o que caracterizaria um novo gênero literário, que Bakhtin designa romance polifônico. “O herói de Dostoiévski resiste de modo empenhado ao ativismo conclusivo do autor, e o autor renuncia ao seu privilégio estético, ao ‘excedente’ autoral de princípio” (KOJÍNOV, 2011, p. 425)

Vale destacar que a criação estética é trabalhada, nessa perspectiva, como similar às relações humanas. Em Bakhtin, o estético está absolutamente atrelado ao histórico, social e cultural. Assim, para além do campo estético, a *exotopia* está relacionada ao campo ético, tendo em vista que, do meu lugar, minha visão possui limitações que só o outro pode preencher. É nesse sentido que Bakhtin afirma que “não sou o herói da minha própria vida”, pois preciso sempre do outro para completar-me e dotar-me de sentido. Dessa forma, “a contemplação estética e o ato ético não podem abstrair a singularidade concreta do lugar que o sujeito desse ato e da contemplação artística ocupa na existência” (BAKHTIN, 2011, p. 22). Essa ideia de um excedente de visão como elemento fundante ao trabalho de criação e de objetivação, já aparece no primeiro grande texto de Bakhtin, *Para uma filosofia do ato*.

Um momento essencial (ainda que não o único) da contemplação estética é a identificação (empatia) com um objeto individual da visão - vê-lo de dentro de sua própria essência. (BAKHTIN, 1926, p. 32)

Essa dimensão ética está relacionada ao lugar único e irredutível ocupado por cada indivíduo. Cada um de nós ocupa um lugar exclusivo num determinado momento da existência, o que, segundo Bakhtin, nos confere uma singularidade intransferível. Dessa posição, somos insubstituíveis (não há álibis para a existência). “Eu ocupo um lugar no Ser único e irrepitível, um lugar que não pode ser tomado por ninguém mais e que é impenetrável a qualquer outra pessoa. No dado ponto único onde eu agora estou, ninguém jamais esteve no tempo único e no espaço único do Ser único (BAKHTIN, 1993, p. 58).

Podemos destacar que as concepções de excedente de visão, exotopia, são constitutivas de princípios como alteridade, interação e responsividade. Oriundo da criação estética, essa ideia de estar do “lado de fora”, ocupando um lugar único e irrepitível, permite a interseção entre história e cultura, ético e estético, pois diz respeito a posicionamentos valorativos em tensão, que são fundantes das mais diversas práticas de interação social.

Assim, o conceito de *exotopia* também é relevante para se pensar fundamentos epistemológicos e teórico-metodológicos das pesquisas em Ciências Humanas. Conforme discutido por Amorim (2001), a pesquisa nessa área caracteriza-se por uma interação entre dois posicionamentos, dois pontos de vistas: do pesquisador e do pesquisado. Ambos são produtores de texto, assim devem estar em um diálogo que permita reconstituir as condições de produção e circulação nas quais foi construído o texto do pesquisado. Entretanto, o texto do pesquisador nem pode silenciar esses elementos do texto do pesquisado, nem pode emudecer frente a este, mantendo o diálogo e revelando as diferenças e tensões entre esses distintos posicionamentos. O pesquisador, de seu lugar exterior, deve posicionar-se axiologicamente, demarcando sua problemática, seus referenciais, seu contexto sócio-histórico, lançando um olhar sobre o sujeito pesquisado e construindo sentidos para além daqueles que este pode ver. “A palavra do outro deve transformar-se em palavra minha-alheia (ou alheia-minha). Distância (exotopia) e respeito. O objeto, durante o processo da comunicação dialógica que ele enseja se transforma em sujeito (em outro eu)” (BAKHTIN, 2011, p. 286).

Como exercício acerca do potencial teórico-analítico da categoria *exotopia*, apresento uma breve leitura a respeito da relação autor-criador/personagem, - com foco para a construção dos sentidos de “sertanejo” - construída a partir da obra *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, publicada em 1902⁶¹.

O sertanejo é, antes de tudo, um forte. Não tem o raquitismo exaustivo dos mestiços neurastênicos do litoral. A sua aparência, entretanto, ao primeiro lance de vista, revela o contrário. Falta-lhe a plástica impecável, o desempenho, a estrutura corretíssima das organizações atléticas. É desgracioso, desengonçado, torto. Hércules-Quasímodo, reflete no aspecto a fealdade típica dos fracos. O andar sem firmeza, sem aprumo, quase gigante e sinuoso, aparenta a translação de membros desarticulados. Agrava a postura normalmente abatida, num manifestar de displicência que lhe dá um caráter de humildade deprimente. A pé, quando parado, recosta-se invariavelmente ao primeiro umbral ou parede que encontra; a cavalo, se sofreia o animal para trocar duas palavras com um conhecido, cai logo sobre um dos estribos, descansando sobre a espenda da sela. Caminhando, mesmo a passo rápido, não traça trajetória retilínea e firme. Avança celeremente, num bambolear característico, de que parecem ser o traço

⁶¹ Em 1897, na época da 4ª expedição militar contra o arraial de Canudos, na Bahia, o engenheiro e tenente reformado do Exército, Euclides Rodrigues da Cunha, foi enviado a essa região como correspondente do jornal *O Estado de São Paulo* e testemunhou os sangrentos conflitos que culminaram com a destruição da comunidade religiosa liderada pelo beato Antonio Conselheiro. A partir dessa viagem a Canudos, Euclides da Cunha publicou, em 1902, o livro *Os Sertões*.

geométrico os meandros das trilhas sertanejas. E se na marcha estaca pelo motivo mais vulgar, para enrolar um cigarro, bater o isqueiro, ou travar ligeiramente conversa com um amigo, cai logo — cai é o termo — de cócoras, atravessando largo tempo numa posição de equilíbrio instável, em que todo o seu corpo fica suspenso pelos dedos grandes dos pés, sentado sobre os calcanhares, com uma simplicidade a um tempo ridícula e adorável.

É o homem permanentemente fatigado.

Reflete a preguiça invencível, a atonia muscular perene, em tudo: na palavra remorada, no gesto contrafeito, no andar desaprumado, na cadência langorosa das modinhas, na tendência constante à imobilidade e à quietude.

Entretanto, toda esta aparência de cansaço ilude.

Nada é mais surpreendedor do que vê-lo desaparecer de improviso. Naquela organização combalida operam-se, em segundos, transmutações completas. Basta o aparecimento de qualquer incidente exigindo-lhe o desencadear das energias adormecidas. O homem transfigura-se. Empertiga-se, estadeando novos relevos, novas linhas na estatura e no gesto; e a cabeça firma-se-lhe, alta, sobre os ombros possantes, aclarada pelo olhar desassombrado e forte; e corrigem-se-lhe, prestes, numa descarga nervosa instantânea, todos os efeitos do relaxamento habitual dos órgãos; e da figura vulgar do tabaréu canhestro, reponta, inesperadamente, o aspecto dominador de um titã acobreado e potente, num desdobramento surpreendente de força e agilidade extraordinárias (CUNHA, 2000, p.49).

Tomando como ponto de partida o trecho em destaque da obra *Os Sertões*, passemos a ilustrar a relação autor-criador/personagem, no processo de criação dos sentidos de sertanejo. Conforme ressaltado, o autor-criador assinala um posicionamento axiológico, um centro de valor, construído, neste caso, em uma conjuntura na qual, no final do século XIX e início do século XX, o olhar lançado pelas camadas letradas da sociedade sobre as manifestações da religiosidade popular estava pautado, sobretudo, por correntes de pensamento europeias científicas, em especial o evolucionismo e o determinismo.

Nesse contexto, havia um esforço das camadas letradas em voltar-se para os estudos da “realidade brasileira”, em busca da construção de uma “identidade nacional”, mas ainda muito pautada pelo cientificismo, em busca de explicação para as razões da causa do “atraso brasileiro”. Assim, o autor-criador lança seu olhar sobre o personagem, o sertanejo, a partir desse horizonte axiológico, que materializa o ponto de vista da intelectualidade urbana.

Há, no texto em análise, a partir do olhar exotópico, dessa posição estético-formal, a construção de uma moldura, um quadro, que delimita a imagem de “sertanejo”. Na descrição inicial, há um movimento de empatia/ identificação, com a famosa qualificação atribuída ao “sertanejo”, descrito como, “antes de tudo, um forte”; em oposição ao “raquitismo exaustivo dos mestiços neurastênicos do litoral”. Entretanto, a delimitação acerca da imagem do “sertanejo” passa a ser construída a partir do distanciamento - do voltar a si - empreendido pelo autor-criador, que retorna a seu “lugar de fora” e nos apresenta um quadro do “sertanejo” que polemiza com os sentidos de “forte”, os quais são retomados ao final desse trecho. “A sua aparência, entretanto, ao primeiro lance de vista, revela o contrário”. Os sentidos de “sertanejo”,

portanto, passam a ser construídos a partir de um posicionamento axiológico pautado em dicotomias litoral/sertão, moderno/arcaico, barbárie/civilização. A partir desse excedente de visão do autor, a figura do “sertanejo” é construída a partir de tons valorativos expressos na materialidade linguística pela escolha de termos como “desgracioso, desengonçado, torto”; em oposição à “plástica impecável, o desempenho, a estrutura corretíssima das organizações atléticas”.

Além das características físicas emolduradas a partir dessa visão de mundo segundo a qual o sertanejo é retrógrado e primitivo (“Hércules-Quasímodo, reflete no aspecto a fealdade típica dos fracos”), a descrição de hábitos e modos do sertanejo completa o quadro, emoldurando-o como um indolente. “O andar sem firmeza, sem aprumo, quase gigante e sinuoso”; “a postura normalmente abatida”; “um caráter de humildade deprimente”; “a pé, quando parado, recosta-se invariavelmente ao primeiro umbral ou parede que encontra”.

São descritas, também, diversas ações que caracterizam a preguiça e falta de altivez do sertanejo: “Se sofria o animal para trocar duas palavras com um conhecido, cai logo sobre um dos estribos, descansando sobre a espenda da sela”. “Caminhando [...] não traça trajetória retilínea e firme”. Se está caminhado e encontra um amigo ou outro motivo para parar, “cai logo - cai é o termo - de cócoras, atravessando largo tempo numa posição de equilíbrio instável, em que todo o seu corpo fica suspenso pelos dedos grandes dos pés, sentado sobre os calcanhares, com uma simplicidade a um tempo ridícula e adorável. É o homem permanentemente fatigado”.

Todas essas características, observem, são construídas não a partir do olhar do sertanejo, mas do ponto de vista do autor-criador, que, a partir de sua posição estético-formal, do seu excedente de visão, constrói uma arquitetônica, um todo significativo e articulado, por meio da escolha de determinados elementos linguísticos e composicionais. Desse modo, aquilo que está inacessível ao personagem compõe os elementos transgredientes à sua consciência e ao seu mundo, à sua diretriz ético-cognitiva, os quais são apreendidos pelo autor, a partir de seu posicionamento axiológico.

Nesse contexto, o horizonte valores é pautado pelas teorias evolucionistas/deterministas, conforme já ressaltado. Pompa (2004, p. 97) destaca que a obra *Os Sertões* inaugura uma tradição histórico-literária que identifica o sertanejo no seu “fanatismo”. “De fato, *Os Sertões* (2002) constitui o protótipo da atitude contraditória com que a consciência urbana e civilizada se debruça sobre o homem do sertão a fim de estudá-lo”. Nesse processo de construção de sentidos, o sertanejo, portanto, “reflete a preguiça invencível, a atonia muscular perene, em tudo: na palavra remorada, no gesto contrafeito, no andar

desaprumado, na cadência langorosa das modinhas, na tendência constante à imobilidade e à quietude”. Por fim, o quadro do “sertanejo” é finalizado com um contraponto à imagem indolente, tendo em vista que, quando surge algum chamado à ação: “da figura vulgar do tabaréu canhestro, reponta, inesperadamente, o aspecto dominador de um titã acobreado e potente, num desdobramento surpreendente de força e agilidade extraordinárias”.

A relação autor/personagem, entendida como uma articulação a partir de determinados posicionamentos axiológicos, dá-se no âmbito dos confrontos entre diferentes tendências, posicionamentos socioideológicos, no processo de produção dos sentidos. No texto em análise, temos o enquadramento da figura do “sertanejo”, a partir de um horizonte valorativo que toma como principal referência as noções de “raça” e “meio” para a compreensão da realidade brasileira, no contexto do final do século XIX, início do século XX. Nesse contexto, o “fanático” é o “outro”, “exótico”, “retrógrado”, “primitivo”, a expressão de atraso. Ou seja, construir uma representação desse outro como “indolente”, “desengonçado”, “fraco”, “retrógrado” é projetar a própria representação da intelectualidade urbana como “civilizada”, “racional”, “evoluída”.

Para os propósitos desta tese, importante destacar a especificidade da canção como objeto estético, construído no âmbito da esfera artístico-musical por sujeitos históricos, a partir de diferentes horizontes valorativos. Segundo a abordagem bakhtiniana, várias *vozes sociais* se inter-relacionam no todo artístico, portanto a canção é entendida, neste trabalho como um “microcosmo da realidade saturada da língua”. Neste gênero, portanto, são orquestradas, artisticamente, diferentes *vozes sociais*, posicionamentos axiológicos. A concepção bakhtiniana de autor-pessoa/autor-criador, possibilita-nos refletir sobre como se dá, a partir de determinados posicionamentos valorativos e de um excedente de visão, a orquestração entre os múltiplos e heterogêneos dizeres sociais, na construção de uma arquitetura da canção. Nessa perspectiva, neste trabalho, analisamos, nas canções, a partir do embate entre diferentes *vozes sociais*, o processo de construção dos sentidos de “popular”, com foco para as categorias *autor-criador/autor-pessoa, exotopia, alteridade e responsividade*.

Por fim, pode-se destacar que a concepção de *exotopia* apoia-nos, nesta pesquisa, pelo menos, em quatro perspectivas: a) na nossa fundamentação teórico-metodológica, no que se refere à relação ativa pesquisador/sujeito pesquisado, em uma abordagem dialógica de estudos da linguagem; b) na análise do discurso dos mediadores culturais, que, a partir de seu lugar exotópico, em diferentes conjunturas socioideológicas, constroem sentidos sobre a obra de João do Vale; c) na leitura acerca das relações entre autor-criador/autor-pessoa/personagem nas canções que compõem o *corpus* da pesquisa; d) na leitura do diálogo

entre culturas, permeada por diferentes horizontes axiológicos, em cena na esfera artístico-musical (conforme explicitaremos na próxima seção).

Neste trabalho de tese, focamos nosso olhar sobre material verbal e verbo-visual que circulou na esfera/campo artístico-musical. Ressalto que, na abordagem bakhtiniana, a concepção de esfera/campo envolve aos processos de produção, circulação e recepção dos enunciados. Assim, nesta pesquisa, não consideramos que a esfera artístico-musical se restrinja ao gênero canção, pois envolve também os contextos nos quais circula e são produzidos os sentidos das obras. Os mediadores possuem papel fundamental neste processo, pois são o “outro”, que, exotopicamente, posicionam-se frente às várias *vozes* em confronto na esfera artístico-musical, produzindo sentidos, a partir de determinados horizontes axiológicos.

Abrimos a próxima seção com uma discussão sobre as especificidades da esfera artístico-musical e o papel dos mediadores culturais nesse campo da atividade humana.

4 A ESFERA ARTÍSTICO-MUSICAL

Ao longo dos escritos do Círculo de Bakhtin, a concepção de esfera (da comunicação discursiva, da criatividade ideológica, da atividade humana, da comunicação social, da utilização da língua, etc.) também aparece como “campo” e, conforme destaca Grillo (2010, p. 152) remete sempre “a uma realidade social plural, isto é, à diversidade de manifestações da atividade discursiva humana e de seus modos de organização em uma dada formação social”. A noção de esfera é trabalhada em escritos do Círculo desde os anos 1920, como “Discurso na vida, discurso na arte” (DVDA), *O Método Formal nos Estudos Literários* (MFEL), *Marxismo e Filosofia da Linguagem* (MFL); assim como em textos posteriores, como “O discurso no romance”, produzido nos anos 1930 e publicado nos anos 1970, e “Os gêneros do discurso”, escrito nos anos 1950 e publicado também nos anos 1970.

No texto “Discurso na vida, discurso na arte” (2011)⁶², a noção de esfera surge para se discutir as relações e as especificidades do campo da arte em paralelo com os demais “domínios de intercâmbio social”, ou seja, com os demais campos da atividade humana. A criação artística, desse modo, é entendida como possuidora de uma estrutura intrinsecamente social e é, conseqüentemente, aberta à influência de diversas esferas ideológicas, principalmente a ordem sócio-política e a economia, assim como também pode exercer sua influência em outras esferas.

A comunicação artística cresce sobre a base comum para todas as formas sociais, mas conserva, sem esforço, igual às demais formas sociais, sua singularidade: trata-se de um tipo especial de comunicação que possui uma forma própria, característica somente deste tipo. A tarefa da poética sociológica é compreender esta forma específica de comunicação social, realizada e fixada o material de uma obra artística (VOLÓCHINOV, 2011, p. 153).

Volóchinov, portanto, discute sobre o enunciado poético como uma forma de comunicação estética especial, “verbalmente implementada” e analisa enunciados verbais fora do campo da arte: enunciados da vida e do cotidiano, tendo em vista que nestes estão presentes as bases da forma artística.

Em *O Método Formal nos Estudos Literários* (1928), Medviédev desenvolve a proposta de uma poética sociológica, de um estudo das ciências das ideologias alicerçado no marxismo, em oposição ao formalismo hegemônico nesse campo de produção do conhecimento. Conforme destaca Medviédev, no final do século XIX, na Rússia, o formalismo

⁶² Utilizamos a tradução para o português a partir da edição italiana, intitulada “Palavra própria e palavra outra” (VOLÓCHINOV, 2011).

emergiu como contraponto ao positivismo e à estética filosófica idealista. Esse autor ressalta que o pensamento científico europeu vivia, ainda nos anos 1920, uma crise do idealismo e do positivismo no pensamento científico. Assim, Medviédev propõe que uma síntese de uma visão de mundo filosófica com o estudo histórico concreto dos fenômenos ligados aos diversos campos ideológicos (arte, ciência, moral, religião, etc.) deve ser fundamentada no materialismo dialético.

O estudo da literatura é trabalhado, dessa forma, como um dos ramos do vasto campo das ciências das ideologias e abarca diversos campos da criação ideológica do homem. No âmbito dessa discussão, emerge a noção de esfera/campo e esse autor destaca que “cada um desses campos tem sua linguagem, com suas formas e métodos, suas leis específicas de refração ideológica da existência comum”. Ou seja, cada campo possui especificidades e regularidades construídas a partir de um horizonte valorativo em comum. Medviédev (2012, p. 43) ressalta, porém, que “o estudo detalhado das particularidades específicas, da peculiaridade qualitativa de cada campo da criação ideológica - ciência, arte, moral, religião, encontra-se ainda em estado embrionário”.

Medviédev compreende os estudos literários como um dos ramos de uma ciência marxista das ideologias, assim a diferenciação entre as diversas ideologias “deve ser feita a partir do ponto de vista da sua realidade material concreta e das suas significações sociais, que se realizam nas formas da comunicação concreta”. Todos os produtos da criação ideológica possuem materialidade e são partes da realidade que circundam o homem. “A literatura, em seu ‘conteúdo’ reflete e refrata as reflexões e as refrações de outras esferas ideológicas (ética, cognitiva, doutrinas políticas, religião e assim por diante), a literatura reflete a totalidade desse horizonte ideológico do qual ela é uma parte” (MEDVIÉDEV, 2012, p. 50). O enunciado é entendido como um fenômeno histórico, pois é construído a partir do horizonte concreto dos falantes, determinado pelas condições histórico-culturais e pela situação concreta desse enunciado individual.

O homem e a totalidade de suas ações, acontecimentos e vivências é refletido e refratado, pela literatura, a partir do prisma de determinado horizonte ideológico: “qualquer enredo é uma fórmula de vida refratada ideologicamente” (MEDVIÉDEV, 2012, p. 51). Entretanto, Medviédev ressalta que o horizonte ideológico está em constante formação, “considerando que o homem não estacou em um atoleiro da vida. Tal é a dialética da vida viva”, portanto a obra literária não pode ser estudada exclusivamente como elemento do meio ideológico, “como se ela fosse um exemplar único da literatura, e não um elemento direto do mundo literário em sua peculiaridade. Sem haver concebido o lugar de uma obra na literatura e

a sua dependência direta dela, não se pode compreender seu lugar no meio ideológico” (MEDVIÉDEV, 2012, p. 72).

Assim, os formalistas trabalham a obra artística como uma totalidade integral, fechada em si, autossuficiente, destituída de relação com a exterioridade. Medviédev, ao contrário, propõe um estudo da literatura, calcado nas relações entre interioridade e exterioridade, a partir da totalidade do enunciado, o que envolve uma dupla orientação: a primeira diz respeito à interação com os ouvintes, leitores, o espaço e o tempo em que foi produzida na esfera ideológica a que o gênero se filia; a segunda orientação está relacionada a aspectos linguísticos, forma, conteúdo temático do enunciado, o que o aproxima de determinadas esferas ideológicas. No âmbito desse debate, Medviédev desenvolve uma concepção de gêneros do discurso que não se restringe ao campo dos estudos literários. Conforme destacam Brait e Pistori (2012, p. 385), Medviédev considera que gênero é o conjunto dos modos de orientação coletiva dentro da realidade, assim “por meio do gênero, é possível compreender novos aspectos da realidade, ou, em outras palavras, a realidade do gênero é a realidade social de sua realização no processo da comunicação, ligados de forma estreita ao pensar”.

Cabe destacar que, na perspectiva bakhtiniana, o ideológico não é visto apenas como simples “inversão da realidade”, conforme explicitaremos ainda nesta seção. Medviédev (2012, p. 50) trabalha a noção de esfera a partir da tensão entre os campos ideológicos estabilizados e as manifestações não sistematizadas das ideologias, pois esse autor ressalta que as diversas manifestações da chamada “psicologia social”, que ainda não se constituíram como saberes formalizados, “todo esse reflexo ainda não articulado da ideologia em formação reflete-se e refrata-se no conteúdo das obras literárias”.

No texto “Os gêneros do discurso”, Bakhtin (2011) destaca que há uma variedade de esferas da atividade humana, cada uma com suas especificidades, mas com elemento em comum o fato de estarem ligadas ao uso da linguagem. Desse modo, as esferas, por um lado, estão relacionadas à pluralidade das atividades humanas; por outro, estão assentadas em uma constituição semiótica, sobretudo o material verbal. Bakhtin ressalta que as esferas da atividade humana são multiformes, dinâmicas e complexas, o que possibilita a emergência de uma diversidade de gêneros, os quais crescem e se diferenciam “à medida que se desenvolve e se complexifica determinado campo”. Ou seja, a relativa estabilidade dos gêneros está relacionada a essa dinamicidade que caracteriza as esferas discursivas. É no âmbito dessa discussão que é desenvolvido o difundido conceito de gêneros do discurso como “tipos relativamente estáveis de enunciados”, cujos elementos - conteúdo temático, estilo e construção composicional - estão

ligados ao todo do enunciado e são determinados pelas características de um determinado campo da comunicação discursiva.

Uma determinada função (científica, técnica, publicística, oficial, cotidiana) e determinadas condições de comunicação discursiva, específicas de cada campo, geram determinados gêneros, isto é, determinados tipos de enunciados estilísticos, temáticos e composicionais relativamente estáveis de enunciados (BAKHTIN, 2011, p. 266).

Bakhtin ressalta que as dimensões constitutivas dos gêneros – unidade temática, estilo e estrutura composicional - são complementares e se constroem a partir das especificidades de cada esfera na qual emergem. Daí também decorre o caráter relativamente estável dos gêneros discursivos, pois possuem elementos estabilizados, mas passíveis de mudanças, de acordo com as esferas ideológicas. Assim, os gêneros do discurso são enunciados com características relativamente estabilizadas, a partir de diversas situações de interação verbal. As esferas sociais, por sua vez, surgem como princípio organizador dos gêneros, ou seja, as especificidades das esferas tipificam e estabilizam, relativamente, os enunciados, o que possibilita a emergência de gêneros próprios a determinados campos discursivos. Esse pensador destaca, ainda nesse texto, que toda investigação das mais diversas áreas, como linguística e filologia, trabalha com material linguístico concreto, ou melhor, enunciados concretos (anais, textos legislativos, crônicas, cartas, réplicas do diálogo cotidiano, etc.), relacionados a diferentes campos da atividade humana, assim desconsiderar o estudo da diversidade de gêneros e da natureza dos enunciados nas diferentes esferas discursivas “redunda em formalismo, em uma abstração exagerada, deforma a historicidade da investigação, debilita as relações da língua com a vida (BAKHTIN, 2011, p. 265).

Bakhtin (2011) desenvolve essa discussão sobre esferas e gêneros apresentando um contraponto entre os conceitos de enunciado e oração. Um dos fatores que distingue o enunciado da oração, conforme esse autor, é a capacidade de suscitar uma resposta. A oração é definida como unidade da língua, já o enunciado como unidade da comunicação discursiva. O enunciado é delimitado pela alternância entre os sujeitos discursivos, o que marca a interação e a atitude responsiva dos falantes. Bakhtin aponta como características constitutivas do enunciado, além da alternância dos sujeitos falantes; o acabamento; e o seu endereçamento a alguém, tendo em vista que o enunciado necessariamente possui um destinatário. O autor destaca, ainda, que a oração, ao contrário do enunciado, não dispõe de plenitude semântica, não estabelece contato com a situação extraverbal e não possui relação com outros enunciados.

“Cada enunciado é pleno de ecos e ressonâncias de outros enunciados com os quais está ligado pela identidade da esfera de comunicação discursiva” (BAKHTIN, 2011, p.297).

Nesse debate sobre esferas ideológicas e gêneros discursivos, Bakhtin destaca o enunciado concreto como elemento fundante da cadeia da comunicação discursiva, como elo na corrente da comunicação verbal. Os enunciados são compreendidos como uma resposta aos enunciados precedentes e subseqüentes de uma determinada esfera, gerando atitudes responsivas e ressonâncias dialógicas.

Todas essas modalidades e concepções de enunciado são determinadas pelo campo da atividade humana e da vida a que tal enunciado se refere. A quem se destina o enunciado, como o falante (ou o que escreve) percebe e representa para si os seus destinatários, qual é a força e a influência deles no enunciado – disto dependem tanto a composição quanto, particularmente, o estilo do enunciado. Cada gênero do discurso em cada campo da comunicação discursiva tem a sua concepção típica de destinatário que o determina como gênero (BAKHTIN, 2011, p. 301).

Há, portanto, nas mais diversas esferas o confronto entre diferentes enunciados, que são atravessados por diversos posicionamentos, diversas *vozes sociais*, as quais se rejeitam, se confirmam, se questionam. Desse modo, os enunciados são permeados por “tonalidades dialógicas,” ou seja, são marcados pela relação valorativa do falante com o objeto do discurso e são elos da cadeia da comunicação verbal, em um dado campo da comunicação discursiva.

Segundo Bakhtin (2011), o discurso se realiza por meio de enunciados (orais ou escritos) produzidos nas mais diversas esferas de atividade social humana. Assim, os discursos são produzidos a partir do posicionamento valorativo dos sujeitos históricos, configuram-se por meio de sua realização efetiva nas práticas sociais e são atravessados e constituídos por diferentes *vozes sociais*. Conforme destaca Grillo (2010, p. 158), os conceitos de esfera e de campo estão relacionados à diversidade das manifestações culturais humanas, assim “eles proporcionam uma compreensão mais ampla das produções ideológicas, que sofrem as coerções e adquirem um valor relativo no domínio em que são produzidas (literatura, ciência, religião, mídia, educação, etc.)”.

Tendo em vista o que foi discutido, podemos destacar que o discurso produzido no âmbito da esfera musical (que envolve processos de produção, circulação e recepção) é, primordialmente, construído a partir do confronto entre diversas *vozes sociais*, diferentes posicionamentos axiológicos que se manifestam por meio dos enunciados concretos em cena nesse campo.

Nessa perspectiva, é importante ressaltar, para os objetivos deste trabalho de tese, que a esfera artístico-musical faz parte de uma esfera maior - o campo das artes (a esfera

artística) - e se constitui, na conjuntura em foco nesta tese, a partir da intercessão, especialmente, com a esfera jornalística, conforme ilustramos a seguir.

Figura 1 - Esfera artística/ Esfera artístico-musical



Fonte: Elaborado pela autora

Neste trabalho, acrescentamos à discussão desenvolvida na teoria bakhtiniana a compreensão de que as esferas ideológicas se constituem não apenas a partir do diálogo com outras esferas, mas, sobretudo, a partir da intercessão entre estas.

Figura 2 - Esfera Artístico-musical



Fonte: Elaborado pela autora

Não há fronteiras delimitadas entre as esferas ideológicas. Assim, a esfera artístico-musical não envolve apenas o eixo da produção musical, tendo em vista, que, considerando o princípio dialógico da linguagem, os sentidos se constroem a partir do olhar do outro, dos posicionamentos e posturas responsivas dos sujeitos históricos. Na esfera artístico-musical, os processos de construção de sentidos se dão a partir do confronto entre diversas *vozes sociais*,

diferentes posicionamentos axiológicos, que se manifestam por meio dos enunciados concretos em cena nesse campo.

Nessa perspectiva, o discurso produzido no âmbito da esfera musical envolve processos de produção, circulação e recepção, portanto não se restringe à produção do gênero canção, pois envolve diversos circuitos de circulação dos bens culturais produzidos nesse campo. Nesse processo, emerge a importância dos mediadores culturais (intelectuais, jornalistas, produtores, músicos, etc.), que, a partir de seu posicionamento exterior, se somam às fontes fonográficas, no processo construção de significados nesse campo ideológico. Nesta tese, consideramos, portanto, que a esfera artístico-musical se configura, necessariamente, a partir da intercessão com outras esferas e não somente a partir do diálogo entre estas, conforme já ressaltado.

Como não há delimitações precisas entre os diversos campos da atividade humana, os pontos de intercessão entre essas esferas não são estanques e podem variar de acordo com diferentes conjunturas socioideológicas e, no âmbito dos estudos do discurso, de acordo com objetivos e delimitações propostos nas pesquisas que tomam como fundamento este construto teórico. Entretanto, podemos afirmar que a esfera musical se configura, sobretudo, a partir da intercessão com a esfera jornalística.

A seguir, desenvolvemos esta concepção de esfera ideológica aqui proposta, com uma discussão com foco para o papel dos mediadores culturais nesse processo, articulada a uma reflexão sobre os conceitos de ideologia e cultura que fundamentam este trabalho de tese.

4.1 OS MEDIADORES CULTURAIIS

Neste trabalho de tese, focamos nosso olhar sobre material verbal e verbo-visual que circulou na esfera/campo artístico-musical. Conforme já ressaltado, na abordagem bakhtiniana, a concepção de esfera/campo envolve a “produção, circulação e recepção de um gênero, pontuando sua relação com a vida, no sentido cultural, social, etc.” (BRAIT; PISTORI, 2012, p.383).

Neste sentido, nosso olhar sobre a esfera artístico-musical volta-se, além do gênero canção, para os circuitos de circulação, de intermediação entre artistas e público, empreendida pelos mediadores culturais. Há, na conjuntura em análise, um *horizonte social de valores* em comum que possibilita a construção de sentidos sobre a obra de João do Vale. Daí a importância de analisarmos as narrativas produzidas pelos mediadores culturais, tendo em vista que elas compõem o grande coro de vozes que, a partir de uma série de processos que envolvem consensos e dissensos, constroem os sentidos na esfera artístico-musical.

A investigação aqui empreendida, portanto, está calcada nas concepções de linguagem, ideologia e cultura desenvolvidas pelo Círculo de Bakhtin, conceitos que discutimos a seguir.

O gênero canção deve ser vislumbrado a partir de sua realização concreta nas práticas sociais, pois a linguagem se efetiva por meio da interação entre falantes. “O discurso só pode existir na forma de enunciações concretas de determinados falantes, sujeitos do discurso” (BAKHTIN, 2011, p. 274). Tendo em vista o princípio dialógico da linguagem, importante destacar que os sentidos são sempre construídos a partir da relação com o “outro”, nunca de maneira isolada, autóctone.

Assim, uma leitura bakhtiniana do campo artístico-musical não deve desconsiderar os processos de circulação dos sentidos produzidos nessa esfera ideológica. Neste processo, entra em cena o fundamental papel dos mediadores culturais, que, em um sentido lato, podem ser compreendidos como sujeitos históricos que atuam no âmbito da circulação da produção artística, na intermediação entre público e obra.

Consideramos que, no âmbito da esfera artístico-musical, esses processos de mediação podem ser compreendidos, pelo menos, em três instâncias (as quais se interseccionam): a) na atuação da intelectualidade, de jornalistas e críticos, que produziram enunciados que materializam os embates e impasses nos processos de construção de sentidos na esfera artístico-musical. Nos anos 1960 e 1970, podemos citar a atuação de diversos mediadores que se inserem nesse coro de vozes do campo artístico-musical, como José Ramos Tinhorão, Sérgio Cabral e Augusto de Campos. Na década de 1950, podemos fazer referência a Henrique Foreis Domingos (Almirante) e Lúcio Rangel que tiveram importante atuação nos processos de construção de sentidos de uma tradição que remete a uma “época de ouro”, à “velha guarda” da música brasileira; b) na ação de agentes, “mecenass”, que articularam encontros socioculturais entre “popular” e “erudito”, “morro” e “asfalto”. Na conjuntura em análise, podemos citar o papel do jornalista Sérgio Cabral (que também teve uma importante atuação na imprensa), como um importante mediador entre as expressões culturais populares e a moderna música brasileira, entre o “morro” e o “asfalto”; c) no papel exercido por músicos, produtores musicais, editores, que, por meio de seu trabalho artístico, suas pesquisas e seus posicionamentos atuaram como mediadores entre “tradição” e “vanguarda”. Podemos destacar o papel de intérpretes como Nara Leão, cuja atuação musical, sobretudo nos anos 1960, deu voz a artistas como Cartola, Zé Kéti e João do Vale.

Estudando o processo de construção da tradição do samba, Vianna (2002) ressalta a importância da atuação de músicos populares como mediadores entre mundos artísticos e

culturais distintos. Podemos destacar, ainda, que a ação de projetos editoriais com foco para a produção musical brasileira também teve significativa relevância na circulação dos sentidos na esfera artístico-musical, a exemplo da coleção sobre música popular brasileira lançada pela Abril Cultural entre os anos 1970 e 1980; e a série de publicações *Songbook*, produzidas e editadas pelo músico Amir Chediack, a partir dos anos 80. Este tipo de publicação é suporte para a materialização das múltiplas vozes que emergem na esfera musical, por meio da articulação de elementos verbo-visuais (textos críticos, ilustrações, fotografias, letras das canções, etc.).

Neste trabalho de tese - ainda que façamos algumas reflexões sobre o papel dos artistas como mediadores - nosso foco reside em textos produzidos sobre a obra de João do Vale pelos “homens das letras”, a intelectualidade, jornalistas, críticos, publicados em jornais da época e no fascículo dedicado ao compositor maranhense na coleção lançada pela Abril Cultural, *Nova História da Música Popular Brasileira* (1977).

O importante papel dos intelectuais e críticos no processo de construção de sentidos da música popular brasileira pode ser observado até mesmo nas formas de nomear movimentos e expressões artísticas, como a “Tropicália” ou “Tropicalismo”, designação atribuída pelo “outro”, pela crítica, à produção musical capitaneada por Caetano Veloso e Gilberto Gil. Os sentidos sobre esse movimento se legitimaram a partir da intermediação, do olhar da intelectualidade, cujas vozes estavam presentes, especialmente, na grande imprensa da época⁶³. Conforme ressaltado por Braga (2002, p. 178), “a mediação é um vetor fulcral, está no cerne da ‘invenção’ da moderna música popular urbana brasileira”.

Em uma leitura de perspectiva bakhtiniana, podemos compreender os mediadores como sujeitos históricos, que, responsiva e exotopicamente, posicionam-se na rede discursiva da esfera artístico-musical construindo sentidos sobre obras e artistas. Assim - considerando o foco desta pesquisa - os mediadores culturais estão em uma posição exterior em relação à obra de João do Vale, ocupam um espaço singular na esfera de produção musical e lançam o seu olhar de um ponto de vista exotópico. A construção dos sentidos se dá a partir da relação de alteridade entre “mediadores” e “obra”, envolvendo, portanto, um confronto entre diferentes centros de valor, axiologias, visões de mundo, que interagem responsivamente. É esse olhar do outro, exterior, exotópico, que possibilita ao mediador ver a obra como um “todo” e dar-lhe

⁶³ Uma forma de observar a relevância dos mediadores culturais e sua atuação na construção de sentidos sobre a produção musical do período, o livro *Balanço da Bossa e outras bossas*, de Augusto de Campos, um dos primeiros voltados para uma reflexão sobre a “moderna música brasileira” (publicado, “no calor da hora”, em 1968) é composto, basicamente, de artigos de diferentes autores, publicados na imprensa da época. Cf. Campos (1974).

“acabamento”, “moldura”, construindo um todo significativo e - a partir de horizontes de valores - legitimando a produção de determinados sentidos. Conforme ressalta Bakhtin:

Para obter esse excedente de valores em minha visão, tenho de ocupar uma posição exterior relativamente à existência que recebe assim sua forma estética. [...] Em todas as formas estéticas, a força organizadora é a categoria de valores do outro, uma relação com o outro enriquecida do excedente de valores inerente à visão exotópica que tenho do outro e que permite assegurar-lhe o acabamento. A produtividade do acontecimento não consiste na fusão de todos em um, mas na exploração da exotopia que permite à pessoa situar-se num lugar que é a única a poder ocupar fora dos outros (BAKHTIN, 2011, p.103).

Nesta perspectiva, as relações dialógicas se manifestam por meio do confronto entre diferentes excedentes de visão, que se dão em uma esfera permeada por uma multiplicidade de *vozes sociais*, estão carregados de intencionalidades, ou seja, expressam diferentes axiologias, diferentes “centros de valor”. Importante destacar, portanto, que os mediadores exercem um papel fundamental na construção e legitimação dos sentidos da obra de João do Vale, tendo em vista que fazem parte dessa rede dialógica e se situam em um lugar exterior (exotópico), de onde lançam um olhar sobre a produção desse artista, a partir de diferentes posicionamentos valorativos.

Voltar o olhar para as mediações no processo de construção de sentidos na esfera musical promove uma ruptura com uma visão instrumental e linear de linguagem. Esse processo de mediação envolve os valores em confronto no horizonte axiológico, relacionados a aspectos com o advento da indústria fonográfica e o desenvolvimento de um mercado musical regido por determinadas regras.

Os caminhos percorridos no processo de construção de sentidos, nessa perspectiva, passam por instâncias de mediação, as quais não devem ser entendidas como espaços de consenso, mas como *locus* de embates e negociação entre diferentes perspectivas socioideológicas. Trazemos, a seguir, a uma reflexão sobre as esferas da atividade humana, em sua articulação com os conceitos de ideologia e cultura que norteiam a discussão desenvolvida nesta tese.

4.1.1 Cultura e ideologia

Em *Marxismo e Filosofia da Linguagem*, Volóchinov trabalha a concepção de esfera, em especial ao desenvolver um questionamento acerca da relação de causalidade

mecanicista entre a infraestrutura e a superestrutura e no debate sobre a interação discursiva entre a ideologia do cotidiano e os sistemas ideológicos formalizados. Conforme Volóchinov:

No interior do próprio campo do discurso, isto é, no interior da esfera ideológica, há profundas diferenças, pois fazem parte dela a imagem artística, o símbolo religioso, a norma jurídica e assim por diante. Cada campo da criação ideológica possui seu próprio modo de se orientar na realidade, e a refrata a seu modo. Cada campo possui sua função específica na unidade da vida social. Entretanto, o caráter sógnico é um traço comum a todos os fenômenos ideológicos (VOLÓCHINOV, 2017, p.94).

A linguagem, portanto, é o elemento em comum ao qual se ligam todos os campos/esferas da atividade humana, as quais possuem especificidades construídas no processo de interação verbal. Assim, as esferas ideológicas possuem valores e formas de organização construídos na dinâmica das interações socio-históricas e não se restringem aos sistemas de ideologia oficial (ciência, arte, religião, etc.), pois entre a base material e esses sistemas constituídos há uma diversidade de valores que emergem do cotidiano, da psicologia social, conforme explicitamos a seguir. Essa comunicação na vida cotidiana é o elo entre infraestrutura e superestrutura, pois está ligada à base material, assim como às esferas das diversas ideologias formalizadas. Ou seja, é na interação verbal que se materializam as modificações que podem se constituir como sistemas ideológicos organizados.

Nesse sentido, conforme Volóchinov (2017), ao lado dos sistemas ideológicos constituídos (ligados a ciência, arte, moral, direito, religião, etc.), existe a ideologia do cotidiano (ligada à comunicação na vida cotidiana e diretamente vinculada às condições de produção). As esferas ideológicas constituídas tendem à estabilidade (mas podem sofrer alterações) e são legitimadas pela ordem político-econômica. Por outro lado, a ideologia do cotidiano está relacionada a atos e expressões não sistematizados e ligados dialeticamente com as ideologias sistematizadas e aos processos de produção social.

Volóchinov destaca, também, que as complexas relações entre base e superestrutura devem ser analisadas considerando a onipresença social do material verbal. “Na palavra se realizam os inúmeros fios ideológicos que penetram todas as áreas da comunicação social. [...] A palavra é capaz de fixar todas as fases transitórias das mudanças sociais, por mais delicadas e passageiras que elas sejam. (VOLÓCHINOV, 2017, p. 106).

As ideologias, portanto, se materializam na linguagem. Conforme destacamos, nos escritos do Círculo, os fenômenos ideológicos não são compreendidos como “ocultamento do real” ou “falsa consciência”. Nesse sentido, tais fenômenos não podem ser vistos isolados, mas como um processo dialético, em diálogo com diversas esferas e no contexto de seu campo correspondente.

Volóchinov trabalha, neste debate, o conceito de gêneros discursivos ao ressaltar que a ideologia do cotidiano deve ser estudada sob dois ângulos: do tema e das formas e tipos de comunicação discursiva. Ou seja, além de se discutir os conteúdos das manifestações da ideologia do cotidiano, é necessário estudá-las a partir das suas formas de realização concreta na comunicação cotidiana, por meio da vida material verbal, *sígnica*. Os signos emergem a partir da interação entre indivíduos socialmente organizados, assim as formas do signo são determinadas pela situação imediata de interação e pela organização social desse indivíduos. “Cada época e cada grupo social possui seu próprio repertório de formas discursivas da comunicação ideológica cotidiana. Cada grupo de formas homogêneas, ou seja, cada gênero discursivo cotidiano, possui seu próprio conjunto de temas (VOLÓCHINOV, 2017, p. 109).

Nessa perspectiva, Volóchinov destaca que as condições produtivas e o regime sociopolítico determinam as formas e os meios de comunicação verbal nas mais diferentes esferas ideológicas; por outro lado, essas formas e condições da comunicação discursiva determinam tanto as formas quanto os temas dos discursos verbais. Essas formas de interação discursiva estão diretamente ligadas às condições concretas de uso da língua e reagem às oscilações do meio social.

Em diversos escritos do Círculo a concepção de ideologia é trabalhada com foco para sua materialidade *sígnica*, verbal. Medviédev (2012, p. 48) resalta que “as ideologias não existem na ‘cabeça’, na ‘alma’ das pessoas. Elas tornam-se realidade ideológica somente quando realizadas nas palavras, nas ações, na roupa, nas maneiras, nas organizações das pessoas e objetos, em uma palavra, em algum material em forma de um signo determinado”. Desse modo, esse autor destaca que os produtos da criação ideológica, “obras de arte, trabalhos científicos, símbolos e cerimônias religiosas etc.”, se constroem a partir do processo da comunicação social.

Essa ruptura com uma visão de ideologia como “falsa consciência”, “inversão da realidade” e o questionamento acerca da causalidade mecânica entre superestrutura e infraestrutura vinham sendo desenvolvidos no ambiente intelectual da Rússia por alguns dos principais teóricos marxistas do período, como G. V. Plekhánov e N. Bukhárin.

Plekhánov (1970), em texto escrito na primeira década do século XX, questiona abordagens que limitam a compreensão do materialismo histórico a um processo automático de determinação da base econômica sobre as superestruturas. Ele resalta que este processo é complexo, tendo em vista que, entre as superestruturas (campo das ideologias) e as forças produtivas, há diversas instâncias, como as relações econômicas (condicionadas por estas forças), o regime sociopolítico, e a psicologia do homem social. Conforme Plekhánov (1970,

p, 77), a transformação das relações de produção “não pode se efetuar ‘automaticamente’, quer dizer, independentemente da atividade humana, porque elas são relações que estabelecem os homens no processo de sua atividade”. Segundo esse autor, as ideologias têm sua origem na psicologia social, a qual está relacionada às condições de produção e ao regime sociopolítico. Volóchinov (2017), em MFL, faz referência ao pensamento desse teórico marxista e ressalta o caráter material dos fenômenos ideológicos⁶⁴:

A chamada psicologia social que, de acordo com a teoria de Plekhánov e da maioria dos marxistas, é um elo transitório entre o regime sociopolítico e a ideologia em sentido estrito (ciência, arte etc.) materializa-se na realidade como uma interação verbal. Fora desse processo real da comunicação e interação verbal (sínica em sentido amplo), a psicologia social se transformaria em um conceito metafísico ou mítico (“alma coletiva” ou “psiquismo coletivo interior”, “espírito do povo”, etc.) (VOLÓCHINOV, 2017, p. 106).

Os teóricos marxistas Plekhánov e Bukhárin questionam uma concepção idealista de ideologia, acentuando o caráter material e social dos fenômenos ideológicos. Bukhárin (1978, p. 243) considera a superestrutura como um “fenômeno social que se eleva acima da base econômica”, uma unidade complexa constituída pela ideologia e pela psicologia social. O ideológico é compreendido como um campo heterogêneo que abarca arte, ciência, religião, moral, normas de costumes, sistemas de crenças, etc. Ou seja, a ideologia está relacionada a uma dimensão cultural. Já a psicologia social é entendida por Bukhárin como valores “não refletidos”, “não sistematizados ou pouco sistematizados na alma social”, “ideias sem ordem e dispersas”, “noções fragmentárias”, “hábitos e opiniões correntes”, “sentimentos” e “pensamentos” que fazem o “espírito de uma época”. Conforme esse pensador, “o que difere a psicologia social da ideologia é o seu grau de sistematização [...] A psicologia social é de certa forma um reservatório para a ideologia” (BUKHÁRIN, 1978, p. 245). As ideologias são sistematizações e cristalizações desses valores dispersos, ou seja, da psicologia social, a qual é compreendida não como uma dimensão “mental” ou “espiritual”, mas material e histórica.

Em Volóchinov (2017), essas duas dimensões da superestrutura aparecem designados como “sistemas ideológicos constituídos” e “ideologia do cotidiano”, conforme esclarece o autor de *Marxismo e Filosofia da Linguagem*: “Podemos dizer que a ideologia do cotidiano corresponde, no essencial, àquilo que se designa, na literatura marxista, sob o nome de ‘psicologia social’” (VOLÓCHINOV, 2017, p. 123).

⁶⁴ Volóchinov (2017) faz referência direta a Plekhánov, mas não a Bukhárin. Entretanto, pode-se perceber, claramente, em MFL, o diálogo com a teorização desenvolvida por este pensador marxista, que era um dos mais proeminentes naquela conjuntura intelectual na Rússia.

Volóchinov (2017) esclarece que a opção pelo termo “ideologia do cotidiano”, no lugar de “psicologia social”, teve o intuito de acentuar o caráter sociológico desse fenômeno e evitar interpretações relacionadas a concepções idealistas e psicologistas. Esse autor enfatiza o papel da ideologia do cotidiano na cristalização e sistematização dos sistemas ideológicos (moral, ciência, arte, religião, etc.). Nessa perspectiva, esses fenômenos ideológicos constituídos só se realizam, se tornam plenos de significação, a partir do diálogo com a ideologia do cotidiano. É um processo de influência mútua. Há uma relação dialética entre essas instâncias de ideologia: “esses produtos ideológicos formados preservam constantemente a mais viva ligação orgânica com a ideologia do cotidiano, nutrem-se da sua seiva e fora dela estão mortos, assim como estão mortas uma obra literária finalizada ou uma ideia cognitiva fora da sua percepção avaliativa (VOLÓCHINOV, 2017, p. 213).

Essa concepção de ideologia a partir da dinâmica entre sistemas constituídos e ideologia do cotidiano é importante para os objetivos deste trabalho, tendo em vista que o confronto entre a multiplicidade de *vozes sociais* na esfera artístico-musical deve ser analisado considerando estes embates que se materializam no discurso dos mediadores culturais e na produção musical de João do Vale.

Podemos ilustrar essa relação entre ideologia do cotidiano⁶⁵ e sistemas ideológicos constituídos, na conjuntura em análise neste trabalho, considerando os embates estético-ideológicos que culminaram com a emergência da MPB, consagrada como um complexo cultural que abrange diferentes estilos e tendências. No início da década de 1960, na esfera artístico-musical, o desenvolvimento de ideias, pensamentos e iniciativas individuais em busca de um processo de renovação da música brasileira pode ser entendido como um fenômeno da “ideologia do cotidiano”, o qual, socio-historicamente, a partir de toda uma rede discursiva na esfera artístico-musical, foi se consolidando como uma instituição sociocultural, MPB, que, após esse processo (marcado por embates e contradições), pode ser compreendida com um sistema ideológico constituído (com determinados padrões estéticos e ideológicos)⁶⁶. Esses sistemas não são estanques e perenes. A sua permanência como “ideologia constituída” depende de valores em confronto na dinâmica histórico-social. Nessa perspectiva, o ideológico não é um

⁶⁵ Volóchinov esclarece que a psicologia social (ideologia do cotidiano) “abarca todas as formas e todos os tipos de reuniões públicas, as conversas informais e eventuais, o modo de reagir verbalmente aos acontecimentos da vida e do dia a dia, a maneira verbal interna de estar consciente de si mesmo e sobre sua posição social, etc”. (VOLOCHÍNOV, 2017, p. 107).

⁶⁶ Bukhárin (1973, p. 253) apresenta como exemplo de psicologia social, no contexto da Rússia pré-revolucionária, o sentimento de descontentamento da classe operária com as injustiças do regime capitalista, “o desejo vago de substituí-lo por alguma coisa diferente, mas tudo isso era confuso, sem nexos”. Quando esse sentimento se estrutura em um sistema de reivindicações, com “fórmulas nítidas”, “coerentes”, etc. é que passa a se configurar como ideologia. “As ideologias são cristalizações da psicologia social”.

campo monolítico, coeso e fechado, mas heterogêneo, dinâmico e relacionado à dimensão axiológica da linguagem. Assim, podemos compreender que as tradições são continuamente “criadas”, “inventadas” e podem ser, também, a partir de diversos aspectos socioideológicos, reelaboradas, “desinventadas” e destituídas.

Plekhánov e Bukhárin contribuem para essa concepção de ideologia, associando os fenômenos ideológicos ao universo da cultura: artes, ciência, religião, moral, valores, crenças, etc. A cultura, portanto, é compreendida como produto ideológico, que se realiza na materialidade das relações sociais. O Círculo amplia essa noção, ao trazer a linguagem para o foco do estudo das ideologias: “*A palavra é o fenômeno ideológico par excellence*” (VOLÓCHINOV, 2017, p. 98). Ideológico e cultural, reiteramos, são trabalhados a partir de sua materialidade e realização concreta nas práticas sociais e não como atividade “mental” ou “espiritual”.

Bakhtin não desenvolve uma discussão específica sobre a concepção de ideologia, entretanto seu debate sobre cultura está calcado nessa visão materialista dos fenômenos ideológicos. Conforme esse autor ressalta, no texto “O problema do conteúdo, do material e da forma na criação literária”: “Cada fenômeno da cultura é concreto e sistemático, ou seja, ocupa uma posição substancial qualquer em relação à realidade preexistente de outras atitudes culturais e por isso mesmo participa da unidade cultural prescrita” (BAKHTIN, 2010, p. 31).

Assim, pode-se observar que a cultura se constitui a partir do diálogo com outros sistemas culturais, portanto deve ser compreendida como responsiva e dialógica. Bakhtin também trabalha o diálogo entre culturas, a partir da concepção de *exotopia*, no texto *Os estudos literários hoje*, um dos seus últimos escritos, produzido em 1970 e publicado na coletânea *Estética da Criação Verbal*, em 1979⁶⁷.

Na cultura, a exotopia é o instrumento mais poderoso da compreensão. A cultura alheia só se revela em sua completitude e em sua profundidade aos olhos de outra cultura (e não se entrega em toda a sua plenitude, pois virão outras culturas que verão e compreenderão ainda mais). Um sentido revela-se em sua profundidade ao encontrar e tocar outro sentido, um sentido alheio; estabelece-se entre eles como que um diálogo que supera o caráter fechado e unívoco, inerente ao sentido e à cultura considerada isoladamente. Formulamos a uma cultura alheia novas perguntas que ela mesma não se formulava. Buscamos nela uma resposta a perguntas nossas, e a cultura alheia nos responde, revelando-nos seus aspectos novos, suas profundidades novas de sentido. Se não formulamos nossas próprias perguntas, não participamos de uma compreensão ativa de tudo quanto é outro e alheio (trata-se, claro, de perguntas sérias, autênticas). O encontro dialógico de duas culturas não lhes acarreta a fusão, a confusão; cada uma delas conserva sua própria unidade e sua totalidade aberta, mas se enriquecem mutuamente (BAKHTIN, 2011, p. 369).

⁶⁷ Em sua mais recente tradução para o português esse texto é intitulado “A ciência da literatura hoje”. Cf. Bakhtin (2017).

Essa concepção de diálogo e “enriquecimento mútuo entre culturas” possibilita, no âmbito da discussão desta tese, um questionamento a vozes que defendem haver uma mera “apropriação cultural” das “expressões populares”, por exemplo, nos processos de retomada das vozes do “morro” e do “sertão”, especialmente na primeira metade dos anos 1960. Entretanto, esse fenômeno ideológico não devem ser entendidos como mera dominação de um grupo privilegiado sobre um grupo desfavorecido, tendo em vista que envolve contradições, negociações e embates, conforme discutiremos na próxima seção.

Sobre os fenômenos culturais, Bakhtin (2011) defende, ainda, que é na produção de linguagem, no processo de interação verbal, que a cultura se materializa e se multiplica, portanto, podemos ressaltar que a cultura é uma atividade de linguagem.

Considerando que a linguagem é acentuada, marcada por diferentes posicionamentos que demarcam a diversidade de vozes sociais em confronto na dinâmica social, pode-se destacar que “nenhum ato cultural criador tem relação com uma matéria indiferente a valores (..) ele se relaciona com algo já apreciado e de certa forma ordenado, perante o qual agora ele deve ocupar, sua posição axiológica” (BAKHTIN, 2010, p. 30). Assim, as práticas culturais não se efetivam em um “vazio”, mas em uma “atmosfera de valores”, portanto demarcam posicionamentos valorativos e confrontos na luta pela produção de sentidos.

Não há como delimitar limites precisos do domínio da cultura, “ele está inteiramente situado nas fronteiras, fronteiras que passam por todo lugar, através de cada momento seu, e a unidade sistemática da cultura se estende aos átomos da vida cultural, como o sol se reflete em cada gota” (BAKHTIN, 2010, p. 29). Nessa perspectiva, os fenômenos culturais abrangem diferentes esferas ideológicas (arte, religião, moral, ciência, etc.), situando-se nas fronteiras entre estas.

Bakhtin desenvolveu diversos trabalhos concentrados na esfera das expressões artísticas, especialmente com a sua teoria do romance - já explicitada em seções anteriores desta tese - e com os estudos sobre a cultura popular na Idade Média e no Renascimento, a partir do trabalho de Francois Rabelais, que é, segundo Bakhtin, um porta-voz da cultura cômico-popular. Mikhail Bakhtin (2008) estuda essa expressão cultural a partir de três instâncias: as formas dos ritos e espetáculos; as obras cômicas verbais e as diversas formas e gêneros do vocabulário “familiar e grosseiro”. Com foco no carnaval, nos ritos populares da praça pública, Bakhtin faz uma leitura de práticas culturais populares que se configuravam, na sua leitura, como uma contraposição à cultura dominante. No processo de carnavalesco, caracterizado como espaço de “destronamento” dos valores oficiais, o tom cômico e humorístico surge com

uma oposição à seriedade da cultura medieval, instaurando um “mundo ao revés”, uma ruptura com as hierarquias instituídas.

Assim, a partir das visões de mundo da cultura cômico-popular construídas na obra da Rabelais, Bakhtin entende a cultura como um campo de trocas, embates e confrontos entre as práticas culturais “do povo” e os poderes instituídos. O campo cultural, nessa perspectiva, é lugar de tensão entre popular x erudito; cultura não oficial x cultura oficial; cultura subalterna x cultura dominante. Importante destacar que essas dicotomias revelam as tensas relações de poder no campo da cultura. Termos como “subalterno” e “não oficial” são construídos a partir de um olhar que considera como “populares” manifestações que ocupam um determinado lugar, desprivilegiado, periférico, nas hierarquias culturais. Esses sentidos se constroem no constante diálogo e confronto entre diferentes perspectivas e posicionamentos socioideológicos.

A ideia de “popular”, em Bakhtin (2008), configura-se em oposição aos poderes instituídos, como uma inversão aos valores e hierarquias hegemônicos. Os ritos populares, assim, rompem barreiras sociais, “destronam” as ideologias oficiais. Há, portanto, uma tensa relação dialógica e responsiva entre culturas populares e culturas oficiais. Não há uma mera dominação ou imposição dos valores dos grupos sociais dominantes sobre as manifestações populares. Há um processo recíproco de trocas e embates entre esses heterogêneos campos culturais, ou seja, é um processo caracterizado pela circularidade cultural⁶⁸: “Temos, por um lado, dicotomia cultural, mas, por outro, circularidade, influxo recíproco entre cultura subalterna e cultura hegemônica” (GINZBURG, 2006, p. 15). Nessa perspectiva, ocorrem “influências recíprocas” entre classes dominantes e classes subalternas, em um processo de trocas que se move “de baixo para cima, bem como de cima para baixo”, conforme destacado por Ginzburg (2006).

Interessante observarmos o aspecto da mediação cultural que está no cerne do empreendimento teórico-metodológico desenvolvido por Bakhtin em sua leitura da obra de Rabelais. Este autor pode ser entendido como um mediador cultural entre a cultura subalterna e a cultura letrada, oficial. Assim, o mundo da cultura popular é investigado por Bakhtin, por meio da intermediação, do filtro, de Rabelais.

Rabelais não inventou Gargântua, um gigante que já existia nos folhetos e tradições orais franceses. O estilo de Rabelais também deve muito à cultura popular, como destacou o talentoso crítico russo Mikhail Bakhtin, chamando a atenção para “a linguagem da praça de mercado em Rabelais” e o uso que faz das “formas de festas populares”, principalmente as carnavalescas. Bakhtin estava absolutamente correto, mas não se deve esquecer que Rabelais também era um erudito, formado em teologia

⁶⁸ O conceito de “circularidade” é desenvolvido por Ginzburg (2006), a partir da discussão trabalhada Bakhtin na obra sobre Rabelais.

e medicina, bom conhecedor dos clássicos e bem informado das leis. O uso que faz da cultura popular era deliberado, e não espontâneo; Rabelais tinha consciência (como um crítico francês sugeriu recentemente) das "potencialidades subversivas" do folheto popular, que imitou a fim de minar a hierarquia tradicional dos gêneros literários. (BURKE, 2009, p. 76).

M. Bakhtin, portanto, discute sobre a construção de um universo de valores, de visões de mundo e de perspectivas socioideológicas do campo do popular - na Renascença e no Período Medieval - tomando como ponto de partida o olhar de Rabelais, que atua como um porta-voz, um mediador da cultura cômica popular e possui importante papel nesse processo de construção de sentidos sobre o popular.

Feitas estas considerações acerca das relações entre esferas da atividade humana, ideologia e cultura na abordagem bakhtiniana, pode-se destacar que o ideológico não é um campo homogêneo e é construído a partir das relações de confronto entre os sistemas instituídos e a ideologia do cotidiano. Os fenômenos ideológicos, nesta abordagem, conforme ressaltamos, não são compreendidos como "falsa consciência" ou "ocultamento do real".

Em suma, na teoria bakhtiniana, a cultura é entendida como fenômeno concreto e calcado no campo das ideologias, é, portanto, socioideológico. Assim, as expressões culturais se realizam a partir de sua materialização e realização concreta nas práticas sociais. Nessa perspectiva, conforme discutimos, a cultura é responsiva e dialógica; demarca posicionamentos valorativos e confrontos na luta pela produção de sentidos; é uma atividade de linguagem e situa-se nas fronteiras entre diversas esferas ideológicas.

Bakhtin (2008) desenvolve, ainda, uma discussão mais específica sobre cultura, na qual trabalha a concepção de cultura popular como inversão e oposição aos valores dominantes, às ideologias oficiais. Nessa perspectiva, cultura popular e cultura hegemônica se influenciam mutuamente, em um processo que envolve trocas, confrontos e negociações.

Pode-se destacar que os fenômenos ideológicos e culturais não podem ser vistos como processos isolados e homogêneos, mas dialéticos, tendo em vista que qualquer mudança ideológica deve ser compreendida, em sua totalidade, em diálogo com diversos campos discursivos e no contexto da sua esfera correspondente. Nesse sentido, as esferas ideológicas se configuram como espaço de confronto entre diferentes perspectivas socioideológicas e envolvem, além da produção e recepção, os diversos circuitos de circulação dos objetos culturais. Neste processo, a mediação cultural tem papel fundamental na legitimação e construção de significados nesse campo ideológico. A seguir, discutimos sobre as características e especificidades do gênero canção, que se encontra no eixo da produção na esfera musical, cujos sentidos se constroem a partir da interação com os mediadores culturais.

Pode-se destacar, por fim, que as concepções de ideologia e cultura desenvolvidas na teoria bakhtiniana fundamentam a discussão empreendida nesta tese, tendo em vista que a construção de sentidos na esfera artístico-musical é compreendida como um fenômeno socioideológico, quer dizer, produzida a partir de valores e perspectivas sociais que se materializam por meio da linguagem. Dessa forma, os sentidos nesse campo são construídos a partir de acirrados conflitos, marcados por negociações, resistências e consentimentos; não são compreendidos como uma mera dominação e imposição dos valores de determinados grupos sociais.

4.2 O GÊNERO CANÇÃO

A imagem de um malabarista como metáfora para a atividade do cancionista⁶⁹ ilustra bem a relação de tenso equilíbrio entre os elementos melódicos e linguísticos, que, imbricados, caracterizam o gênero canção. Conforme Tatit (2002), por meio de uma gestualidade oral, de recursos próprios da fala cotidiana - e sem quebrar uma aparente naturalidade - o cancionista consegue articular unidades linguísticas e sequências melódicas, criando uma obra perene que supera a efemeridade da fala. Na atividade do cancionista, portanto, há uma ruptura das fronteiras entre falar e cantar; assim, segundo Tatit, os cancionistas criam uma dicção: uma maneira de dizer, de compor, de camuflar a fala, por meio da articulação entre elementos melódico-discursivos⁷⁰. Dessa forma, a fala é, habilmente, transformada em canto; ou melhor, constrói-se uma tensa harmonia entre falar e cantar.

Essas considerações de Tatit assinalam bem a posição ocupada pela canção na instável fronteira entre as materialidades oral e escrita: o canto tem origem na fala. Sobre esse

⁶⁹ Metáfora desenvolvida por Luiz Tatit, em especial em sua obra *O cancionista* (2002). A respeito da concepção de “cancionista”, Tatit ressalta que “o compositor traz sempre um projeto geral de dicção que será aprimorado ou modificado pelo cantor e, normalmente, modalizado e explicitado pelo arranjador. Todos são, nesse sentido, cancionistas” (2002. p. 11).

⁷⁰ Luiz Tatit, músico, compositor e professor do Departamento de Linguística da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, desenvolve uma consistente e aprofundada teorização sobre a canção, sob a perspectiva da semiótica greimasiana, em obras como Tatit (1986, 2002, 2004). Na nossa pesquisa, Tatit é uma importante referência para a discussão sobre as especificidades do gênero canção e sobre o desenvolvimento desse gênero ao longo do século XX (TATIT, 2004). Não desenvolvemos, entretanto, em nossas reflexões e análises, os princípios da semiótica greimasiana, tendo em vista que fugiriam aos propósitos desta pesquisa. Além disso, é importante ressaltar que, se, por um lado, esse método greimasiano de análise do gênero canção tem o mérito de esmiuçar a tensa relação entre o verbal e o melódico, com foco para a performance, dicção, do cancionista; por outro, não se volta para os aspectos históricos, culturais e ideológicos envolvidos no processo de constituição da canção. Tais fatores de ordem socio-histórico-ideológica não norteiam essa abordagem teórica. Nesse sentido, as pesquisas em análise do discurso (em suas diversas vertentes) que recorrem ao instrumental greimasiano para estudo da canção procuram ampliar esse horizonte, atrelando esse método a uma perspectiva que considera a relação indissociável entre linguagem e sociedade.

aspecto, Tatit (1986, p. 6) destaca que "quem ouve uma canção ouve alguém dizendo alguma coisa de uma certa maneira". É estabelecido, portanto, neste processo de enunciação, uma cumplicidade entre os interlocutores, que simula uma situação de conversa cotidiana. Conforme Tatit, "por mais que a canção receba tratamento rítmico, harmônico e instrumental", ela instaura uma ação simulada (um simulacro), em que "alguém (intérprete vocal) diz (canta) alguma coisa (texto) de uma certa maneira (melodia)" (TATIT, 1986, p. 6).

Esse autor destaca, ainda, que essa simulação produz, entre os interlocutores, um sentimento de proximidade e reconhecimento com as situações retratadas na canção. Esse processo Tatit designa como "figuração persuasiva" ou figurativização", que diz respeito a essa característica da canção que a faz instaurar uma relação de verossimilhança com as situações de comunicação do dia-a-dia. Do ponto de vista da abordagem bakhtiniana, podemos afirmar que esse caráter de verossimilhança com o cotidiano - característico da canção - exerce um valor persuasivo sobre o *outro* (o interlocutor), que, responsivamente, pode apoiar, reproduzir, reafirmar, os valores vivenciados e construídos na/ por meio da canção, mas também pode refutá-los, questioná-los, rebatê-los; ou seja, posicionar-se ativamente frente a esses valores.

A canção, portanto, é trabalhada, nesta pesquisa, como gênero discursivo que circula na esfera artístico-musical, ou seja, como enunciado concreto, com certa regularidade, que se efetiva em diferentes situações de enunciação. Considerando os pressupostos da teoria bakhtiniana, compreendemos o gênero *canção* a partir da articulação entre três dimensões: conteúdo temático; estilo e construção composicional. Acrescido a essas dimensões, a canção possui a especificidade de articular linguagem verbal e musical. Assim, consideramos que esse caráter híbrido da canção (verbo-melódico) perpassa as três dimensões desse gênero (conteúdo temático; estilo e construção composicional), tendo em vista a imbricação verbo-melódica da canção. Entretanto, pode-se observar que essa relação é melhor evidenciada na estrutura composicional da canção, que é caracterizada pela relação intrínseca e indissociável entre texto e música. Dessa forma, trabalhar a "letra" apartada da música resulta em desconsiderar um aspecto constitutivo deste gênero, embora, conforme ressaltado por Perrone (1988, p. 14), a leitura da letra pode ser válida se for claramente definida como leitura: "O que deve ser evitado é reduzir a canção a um texto impresso".

Neste trabalho, conforme discutimos na metodologia, trabalhamos a canção, com ênfase para os aspectos verbais, mas sem desconsiderar sua dupla natureza: verbal e musical. Apesar de não nos aprofundarmos em aspectos referentes à teoria musical, por não sermos especialistas da área, consideramos indispensável estabelecer um diálogo entre essas duas instâncias do gênero canção: letra e melodia estão em relação dialógica e formam um todo

significativo. Assim, ainda que de forma incipiente, procuramos observar, em interação com os aspectos verbais, alguns parâmetros musicais, tais como arranjo, melodia, gênero musical e vocalização, conforme proposto por Napolitano (2016).

Reiteramos que a canção é aqui entendida como gênero, que emerge em situações de comunicação específicas, construídas por sujeitos históricos, a partir de diferentes horizontes sociais de valor. Assim, estudar a canção envolve analisar os processos de produção, circulação e recepção do gênero; os confrontos políticos, estético-ideológicos em cena nas conjunturas em foco. Este estudo implica, dessa forma, em observar a situação imediata de enunciação: o auditório social, a relação entre canção/intérprete e público, os fatores estéticos, econômicos e ideológicos envolvidos na produção do fonograma em análise⁷¹; assim como discutir sobre a conjuntura social mais ampla na qual se insere a produção deste produto artístico, no âmbito no mercado de bens culturais de consumo.

Esse gênero se constitui, em sua construção composicional, a partir de duas instâncias articuladas: letra e música. Importante ressaltar que a construção e legitimação desse “formato padrão” da canção está relacionado a aspectos sociais, culturais e estéticos, conforme pode-se depreender a partir da definição desse gênero apresentada por Costa (2002, p. 108)⁷²:

A canção é uma peça verbo-melódica breve, de veiculação vocal. Essa veiculação deve se enquadrar nos cânones estabelecidos pela linguagem musical de determinada sociedade, isto é, deve obedecer a uma escala entoacional e a padrões rítmicos prévia e condicionalmente fixados.

Pode-se pontuar que a estrutura padronizada da canção foi construída historicamente e está diretamente relacionada ao horizonte de valores de determinados grupos sociais. Atrelado a essa estrutura e ao conteúdo temático, o estilo da canção pode ser observado a partir dessas duas instâncias integradas: musical (gênero, arranjos, acompanhamento, etc.) e verbal (seleção dos recursos lexicais, fraseológicos e gramaticais da língua).

Os conteúdos temáticos, por sua vez, estão relacionados a aspectos como os conflitos, temáticas, personagens (tipos) recorrentes na canção. Dessa forma, o conteúdo temático de muitas canções, sobretudo a designada canção popular, está relacionado à narratividade, ao desenrolar de ações em torno de um conflito, uma característica bastante

⁷¹ Conforme explicitamos na metodologia deste trabalho, fonograma diz respeito ao registro sonoro/gravação de uma canção.

⁷² Costa possui uma consistente produção teórica sobre canção, tomando como referencial teórico-metodológico a Análise do discurso francesa, em uma abordagem desenvolvida pelo pesquisador Dominique Maingueneau. Ver Costa (2002, 2007, 2011).

presente nesse gênero e que o aproxima da “figurativização”, descrita por Tatit, ou seja, à similaridade com situações da comunicação cotidiana.

Tais aspectos devem ser observados, conforme já destacamos, considerando os contextos de produção, circulação e recepção desse gênero. Nas conjunturas em foco desta pesquisa, a canção estava no centro do debate estético, político e ideológico, sobretudo, no contexto de emergência da canção engajada, nos anos 1960, que teve João do Vale como um de seus nomes.

Vale ressaltar que o processo de configuração da canção como expressão da brasilidade e como foco da atividade política e cultural brasileira se configurou ao longo do século XX. Conforme ressalta Napolitano (2016, p. 11).

Aquilo que hoje chamamos de música popular, em seu sentido amplo, e, particularmente, o que chamamos ‘canção’ é um produto do século XX. Ao menos em sua forma “fonográfica”, com seu padrão de 32 compassos, adaptada a um mercado urbano e intimamente ligada à busca de excitação corporal (música para dançar) e emocional (música para chorar, de dor ou alegria...). A música popular urbana reuniu uma série de elementos musicais, poéticos e performáticos da música erudita (o lied, a chançon, árias de ópera, bel canto, corais etc.), da música “folclórica” (danças dramáticas camponesas, narrativas orais, cantos de trabalho, jogos de linguagem e quadrinhas cognitivas e morais e do cancionero “interessado” do século XVIII e XIX (músicas religiosas ou revolucionárias, por exemplo). Sua gênese, no final do século XIX e início do século XX, está intimamente ligada à urbanização e ao surgimento das classes populares e médias urbanas.

Nesse processo de urbanização - e a partir do confronto entre diferentes sonoridades - vão se configurar as características formais e estéticas da canção brasileira. Pode-se observar a íntima relação entre “canção” e “música popular urbana”, que, durante muito tempo (até o início do século XX), foi vista, pela intelectualidade, como uma expressão “menor” em relação à música erudita, conforme discutido por autores como Mário de Andrade (1972). Mais à frente, “canção” e “música popular” tornam-se, muitas vezes, termos sinônimos, a ponto de, nos anos 1930, a canção tornar-se o principal ícone da musicalidade brasileira⁷³.

Ao discutir sobre os processos de configuração da sonoridade brasileira, Tatit (2004) aponta os antecedentes históricos da canção no Brasil e reflete sobre os processos por meio dos quais a oralidade foi se transformando em canção, a partir da estabilização de determinadas formas musicais. Esse autor destaca a importância da percussão e da oralidade no tenso encontro entre indígenas e missionários religiosos (a música de encantação, percussiva, mais rítmica que melódica e os hinos religiosos de catequese; além de cantos coletivos de lazer,

⁷³ Desenvolvemos uma reflexão sobre essa associação entre canção e música popular ainda nesta seção, quando discutimos sobre os sentidos de “popular” e “tradição” na esfera musical.

oriundos da metrópole). A partir do século XVII, cresce a presença negra nesse heterogêneo campo cultural. Já no século XVIII, emerge um processo de “cancionalização” dos batuques negros, a partir do diálogo com manifestações culturais ibéricas, que culminou em um gênero famoso na época, o *lundu*, uma das bases para o desenvolvimento da música popular urbana no Brasil. “Sem perder o fundo rítmico dos batuques, agora havia também a melodia do canto para descrever o sentimento amoroso, muitas vezes convertida em refrão, e a presença mais destacada da oralidade para o diálogo de personagens e os ‘recitativos’ cômicos” (TATIT, 2004, p. 26)⁷⁴. Ou seja, nessa conjuntura, já se configuram as especificidades da canção brasileira, gênero constituído a partir de diferentes matrizes culturais e que se estrutura por meio da articulação de elementos verbo-melódicos.

Neste caldeirão cultural, a partir de diversos encontros e confrontos estéticos e ideológicos, surgiram os “gêneros modernos de música brasileira: a polca-lundu, o tango brasileiro, o choro e o maxixe, base da vida musical popular do século XX (NAPOLITANO, 2016, p. 30)”, que irão culminar na emergência do samba. Entretanto, as especificidades da canção brasileira se consolidariam, de fato, com o advento da gravação mecânica nos anos 1900. Tatit (2004, p.35) destaca que o encontro dos “sambistas com o gramofone mudou a história da música brasileira e deu início ao que conhecemos hoje como canção popular”. Acerca da configuração do gênero canção no Brasil, ao longo do século XX, Tatit ressalta que

Os cem anos foram suficientes para a criação, consolidação e disseminação de uma prática artística que, além de construir a identidade sonora do país, se pôs em sintonia com a tendência mundial de traduzir os conteúdos humanos relevantes em pequenas peças formadas de melodia e letra (TATIT, 2004, p. 11).

Com o advento da incipiente indústria fonográfica brasileira, essas pequenas peças musicais que articulam letra e melodia se consolidaram com a principal representante da sonoridade brasileira, sobretudo a partir dos anos 1930. No artigo “Getúlio da paixão cearense”, Wisnik (2004a) faz reflexão sobre o “jogo social” que envolveu o processo de constituição da música urbana brasileira nas primeiras décadas de século XX. Wisnik não se concentra no problema das “origens” da tradição musical brasileira, pois se volta para a discussão sobre o nacionalismo musical, a partir da oposição entre “nacional-popular” e “vanguarda-mercado”.

⁷⁴ Lundu e a modinha, outro gênero disseminado nessa conjuntura, são apontados, por diversos estudiosos, como as bases da sonoridade de diversas práticas musicais no Brasil. Ver Tinhorão (1974) e Sandroni (2001). Esses gêneros tiveram um intérprete famoso no século XVII, Domingos Caldas Barbosa, que pode ser considerado um precursor do cancionista brasileiro: “Suas peças baseavam-se num aparato rítmico oriundo dos batuques, suas melodias deixavam entrever gestos e meneios da fala cotidiana, o que lhe permitia ‘dizer’ o texto com graça e com força persuasiva, e, finalmente, suas inflexões românticas, expandindo o campo de tessitura das canções, introduziam um certo grau de abstração sublime (distante do chão), mas, mesmo assim, não se desprendiam do corpo do intérprete (considerado como sujeito que sente)” (TATIT, 2004, p. 27).

O autor discute sobre a relação entre a canção popular e os embates político-culturais em cena naquele conjuntura socioideológica.

Durante o Estado Novo, o samba, que tradicionalmente sustentava a apologia da boemia e do ócio malandro, dialoga ambigualmente com o poder, aquiescendo muitas vezes no elogio da ordem e do trabalho. Ganhando nessa época o tom eloquente do samba-exaltação, ele proclama o Brasil como usina do mundo, faiscante forja de aço do futuro, segundo um *ethos* heróico pouco comum em sua história (WISNIK, 2004a, p.190).

Assim, os sentidos da música popular e do gênero canção são construídos a partir de uma série de contingências socio-histórico-ideológicas. Napolitano (2016) propõe uma periodização no processo de formação da tradição musical popular brasileira⁷⁵: 1) Os anos 1920 e 1930, em que ocorre a consolidação do “samba” como *mainstream*, como gênero nacional por excelência; 2) Os anos 1940 e 1950, responsáveis pela invenção do conceito de “velha guarda” e “era de ouro do rádio”. É também nesse período que emerge o baião, capitaneado pela figura de Luiz Gonzaga. Nesta fase, nos anos 1950, João do Vale desponta como produtivo compositor, principalmente de vertente “regionalista”, “sertaneja”; 3) Os anos 1959-1968, em que ocorre a consolidação da canção como centro do debate estético-ideológico, a partir do engajamento social, com base em uma cultura política “nacional-popular”. É nessa conjuntura que João do Vale estreia como intérprete e passa a se inserir no rol de nomes da nascente MPB, em especial como um artista engajado; 4) Os anos 1970 - ampliação do conceito de MPB, incorporação de “tradições que estavam fora do ‘nacional-popular’ (por exemplo, a vertente pop)” (NAPOLITANO, 2016, p. 47).

Acerca dos rumos da canção popular brasileira nas últimas décadas, Wisnik (2004b, p. 215), destaca que, neste gênero, “encontram-se bases portuguesas e africanas, com elementos do jazz e da música de concerto, do rock, da música pop internacional, da vanguarda experimental, travando, por vezes, um diálogo intenso com a cultura literária, plástica, cinematográfica e teatral”.

Pode-se destacar que, no percurso de constituição da música popular brasileira - a partir de tensões sociais e lutas culturais - ocorrem constantes mudanças nos valores estéticos, culturais e ideológicos que servem como baliza de avaliação acerca dessa prática cultural. Dessa forma, ao longo do século XX, a canção brasileira se consolidou - a partir de diferentes matrizes culturais e estéticas - como gênero que ocupa, em diversos momentos da história nacional, o centro dos embates entre os mais diversos grupos sociais.

⁷⁵ Fizemos adaptações e acréscimos à periodização proposta por Napolitano (2016).

Dessa forma, considerando a perspectiva teórico-metodológica aqui adotada, a canção deve ser trabalhada a partir de suas especificidades composicionais, estilísticas e temáticas, atreladas às conjunturas histórico-ideológicas nas quais se deu a produção, circulação e recepção desse enunciado concreto.

4.3 O “POPULAR” E A “TRADIÇÃO” NA ESFERA ARTÍSTICO-MUSICAL

É fértil o debate sobre a questão do “popular” e da “tradição” na esfera da música brasileira. Napolitano (2007) discute sobre a construção do samba como sinônimo de tradição e sobre a própria construção da ideia de “tradição” no campo da música popular no Brasil. Esse autor ressalta que essa tradição tem muito de “inventada” - ou seja, não é um processo natural, é uma construção - mas “nem por isso é menos enraizada nos corações e nas mentes dos brasileiros” (p. 6). Há, dessa forma, uma reformulação e redefinição do termo “tradição”, a partir de distintas historicidades, conforme discutido por autores como Hobsbawm (1997). Segundo Hobsbawm, a invenção das tradições seria um fator importante na formação das identidades nacionais na modernidade. Hobsbawm (1997, p. 9) chama de "tradições inventadas":

Um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácita e abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado (HOBSBAWM, 1997, p. 9).

Desse modo, a invenção da “tradição” na música popular não se trata, meramente, de um “falseamento”, não deve ser compreendida apenas como uma imposição de valores de determinados grupos sociais sobre outros, pois envolve, também, muitas contradições, permeadas por aspectos estéticos, éticos e ideológicos. Conforme ressalta Napolitano (2007, p.32), “o conceito de autenticidade existe enquanto reconstituição social, uma convenção historicamente datada e que deforma de maneira parcial o passado, mas nem por isso deve ser pensada sob o signo da falsidade”. Ou seja, as tradições são, constantemente, construídas e reinventadas, em um processo que envolve confrontos e contradições em cena no processo de interação verbal. Napolitano (2007) discute sobre como se constituiu uma tradição cultural no campo da música popular brasileira; a configuração da MPB como “instituição sociocultural” e também sobre o papel central dos mediadores culturais no processo de “invenção” da “tradição” na música popular brasileira. A questão da “tradição” e “autenticidade” desenvolvida por Napolitano (2007) considera que os sentidos do passado são frutos de projetos culturais e ideológicos em jogo, mas não devem ser compreendidos como “falseamento” ou “simulacro” de uma realidade.

Essa problemática da “invenção das tradições” também é discutida, conforme já destacamos, por Vianna (2002), que, em sua obra “O mistério do samba”, faz uma análise sobre o processo de transformação do samba em música nacional e defende que esse não foi um acontecimento repentino, uma simples transição de uma expressão que era marginalizada e passou a ocupar o lugar de símbolo nacional. De acordo com Vianna, tal processo envolveu vários grupos sociais mobilizados em torno da tentativa de “inventar” a “identidade” e a “cultura nacional”.

No âmbito desse debate, Ortiz (2001), na obra “A moderna tradição brasileira” discute, entre outros aspectos, a relação entre cultura popular e identidade, a partir da emergência da indústria cultural no país. Acerca da ideia de tradição este autor destaca:

Normalmente, quando falamos de tradição nos referimos às coisas passadas, preservadas ao longo da memória e na prática das pessoas. Imediatamente nos vêm ao pensamento palavras como folclore, patrimônio, como se essas expressões conservassem os marcos de um tempo antigo quem se estende até o presente. Tradição e passado se identificam e parecem excluir radicalmente o novo. Poucas vezes pensamos como tradicional um conjunto de instituições e de valores que, mesmo sendo produtos de uma história recente, se impõem a nós como uma moderna tradição, um modo de ser. Tradição enquanto norma, embora temperada pela imagem de movimento e de rapidez (ORTIZ, 2001, p. 208).

Ortiz aborda a intrínseca relação entre tradição e passado. Pode-se ressaltar que forças centrípetas, historicamente, convergiram para esse processo de construção de sentido de tradição atrelado a passado. Articulado esse conceito aos sentidos de popular, a tradição, portanto, estaria relacionada ao folclore, ao patrimônio, a expressões residuais que, em determinadas conjunturas socioideológicas, viram alvo do interesse de “folcloristas”, “intelectuais”, preocupados com a preservação dessas manifestações. Podemos destacar que essa perspectiva, muitas vezes, é calcada em uma visão romântica e idealizada das manifestações populares. Ortiz questiona os estreitos limites desta concepção, tendo em vista que a tradição está ligada a normas e valores construídos e legitimados no âmbito das mais diversas conjunturas temporais e histórico-sociais, portanto não se restringe ao passado. Assim, segundo a reflexão de Ortiz, tradição não, necessariamente, se opõe a modernidade.

Esse caráter de “tradição” é atribuído à música produzida por João do Vale, a qual também é vista, pelo público em geral e por interlocutores especializados - conforme ressaltado - como legítima expressão do “popular” na música brasileira. Importante enfatizar a relação indissociável entre música e mercado de consumo e o papel dos mediadores da cultura (jornalistas, críticos de música, produtores musicais, etc.), cujas vozes, a partir da sua posição

exotópica, constroem sentidos acerca do lugar social ocupado pela obra desse artista no contexto de desenvolvimento da música popular brasileira.

Assim, quando a obra de João do Vale é designada como “popular”, “tradicional”, produzem-se diferentes sentidos para esses termos, a depender de uma série de fatores envolvidos no processo de construção desses signos ideológicos. Importante destacar que, na abordagem bakhtiniana, os sentidos não são um mero reflexo da realidade, nem emanam de um sistema linguístico abstrato, pois são construídos em um jogo dialógico de intenções verbais, em diferentes contextos culturais.

A chamada “música nordestina” ganhou espaço no mercado fonográfico, a partir dos anos 1940, em um contexto no qual a música regional emergiu na esfera da produção musical como marca da heterogeneidade da cultura brasileira. Os chamados “gêneros convencionais de raiz” ocuparam um significativo espaço no mercado nacional da música popular, sendo apresentados pelos mediadores culturais, como o “tradicional”, o “autêntico”, como parte do patrimônio e da tradição musical nacional, já que, segundo diversos interlocutores especializados, “formavam a memória musical de uma região e seu povo, numa tentativa de integração nacional que refletisse a ‘riqueza da nacionalidade brasileira’” (BARRETO, 2012, p.5). Nesse cenário, entrou em cena a figura de Luiz Gonzaga, que obteve grande sucesso, sobretudo, com a difusão do gênero baião.

Nessa conjuntura, desde os anos 1930, o samba havia se consolidado como a legítima expressão da musicalidade, como a própria “brasilidade”. O samba foi alçado à categoria de “expressão tradicional” a partir de uma série de fatores histórico-culturais, entre os quais a busca pela construção de uma identidade nacional. “A partir dos anos 1930, o samba deixou de ser apenas um evento da cultura popular afro-brasileira ou um gênero musical entre outros e passou a significar a própria ideia de brasilidade” (NAPOLITANO, 2007, p.23).

A busca do nacional recaía sobre o urbano, que se associava à região Sudeste, assim a própria ideia de “regional” é produzida a partir de uma perspectiva do “sul”: o regional é o “outro”. Nesse contexto, a construção das identidades regionais fazia parte de um projeto maior de construção de uma identidade nacional. Os gêneros musicais nordestinos, portanto, conquistaram espaço nacional a partir de uma perspectiva regional, assim o lugar ocupado por essa música atrela-se à própria ideia de “Nordeste”. Nesse contexto, há uma defesa do “popular”, entendido como “autêntico”, “tradicional”, assim as manifestações populares são vistas como “fonte da nacionalidade”.

Esta pesquisa, portanto, propõe uma crítica à “naturalização” dos sentidos de “popular” e “tradição”, tendo em vista que esses sentidos são construídos a partir de uma

diversidade de fatores sociais, econômicos, políticos, estéticos e ideológicos. Conforme ressaltado, o debate sobre a questão da “tradição” e do “popular” na música brasileira envolve uma diversidade de aspectos como o crescimento dos centros urbanos, o advento do mercado fonográfico e a constituição de um gênero que se tornou símbolo de nacionalidade: o samba.

Assim, quando o lundu “Isto é bom”, de autoria de Xisto Bahia, foi gravado na voz do cantor Bahiano, em 1902, no Rio de Janeiro, a cidade vivenciava um cenário marcado por crescimento urbano e pela chegada de novas tecnologias que trouxeram profundas mudanças nas formas de produção e consumo de música no país. A gravação desta canção é considerada um marco inicial do incipiente mercado fonográfico brasileiro, que teve como pioneira a Casa Edison, fundada na então capital federal, no início do século XX, por Frederico Figner.

Ao longo das primeiras décadas do século, surgiram outras casas de gravação, que consolidaram um novo espaço de expressão da diversidade de experiências da musicalidade brasileira urbana e estabeleceram novos padrões na produção musical. Franceschi (2010) ressalta que o aparecimento da gravação mecânica mudou o conceito e o modo de ouvir música. As músicas do final do século XIX e do início do século XX “eram geralmente composições instrumentais em três partes, com arranjos muito trabalhados, exigindo apuro de interpretação e algumas com letras elaboradas e longas. Duravam em torno de quatro minutos quando gravadas” (FRANCESCHI, 2010, p. 117). Essa citação assinala que a estrutura composicional do gênero canção, como peça verbo-musical de curta duração, estava ainda se consolidando convivia, portanto, com outros formatos dessa expressão musical.

Antes da chegada da gravação mecânica, o Rio de Janeiro já vivenciava uma diversidade de espaços de socialização da produção musical: teatro de revista, saraus domésticos; ou, ainda, entre as camadas mais populares, festas nas ruas e nas senzalas. O incipiente mercado musical era alimentado, em especial, pela edição de partituras de diferentes gêneros. As origens da música urbana brasileira remontam o fim do século XVIII e início do século XIX, a partir de duas formas musicais básicas: a modinha e o lundu, conforme discutido por autores como Tinhorão (1974) e Sandroni (2001).

Nessa conjuntura, o maxixe e o choro foram bases para a emergência do gênero que, mais tarde, se tornaria símbolo de nacionalidade: o samba. Uma das acepções mais corriqueiras da palavra “samba”, no início do século XX, era a de festa, baile popular⁷⁶.

⁷⁶ A princípio a palavra “samba” está muito ligada ao mundo rural e a uma forma de expressão dos negros, entretanto, “a partir da década de 1870, a palavra ‘samba’ começa a ser registrada na cidade do Rio de Janeiro. Assim fazendo, ela começa a diluir as fronteiras que se mostravam tão nítidas até aqui; e assim, pouco a pouco, o samba já não será mais só da Bahia, nem só da roça, nem só dos negros” (SANDRONI, 2001, p. 79).

As narrativas em torno do processo de formação do samba urbano carioca apresentam como elemento fundante a imigração da Bahia para o Rio de Janeiro, que possibilitou a formação de espaços de sociabilidade e fusões musicais. Nesse processo, vários grupos se reuniam para se socializar e realizar rodas de música em locais que se tornaram símbolos de resistência e trocas culturais, com destaque para a casa de Hilária Batista de Almeida, a “Tia Ciata”, que aglutinava nomes da chamada primeira geração do samba, como Donga (Ernesto dos Santos), João da Bahiana (João Machado Guedes), Pixinguinha (Alfredo da Rocha Vianna Filho) e Sinhô (José Barbosa da Silva). Na famosa “Casa da Tia Ciata”, que foi denominada por estudiosos como a “Pequena África” (MOURA, 1995), teria sido criado, coletivamente, a partir de improvisações, o samba *Pelo Telefone*, registrado na Biblioteca Nacional, em 1916, com autoria de Donga, e consagrado, não sem controvérsias⁷⁷, como o primeiro samba gravado: o marco inicial do gênero no mercado fonográfico.

Nesse primeiro momento de configuração, já havia confrontos e disputas acerca do que seria o “samba”, tendo em vista que as definições dos gêneros e estilos musicais eram bastante fluidas e imprecisas. Conforme ressalta Haroldo Costa (2016), ao registrar a música *Pelo Telefone* como “samba”, Donga “firma ponto no assunto” e assegura que aquele “ritmo” passasse a ter uma definição específica. Com a chegada da gravação mecânica, o samba ultrapassa os limites locais, comunitários - marcados pela coletividade, memória e oralidade - e passa a um público mais amplo, estabelecendo novas formas de sociabilidade, mediadas pela fonografia. As mudanças surgidas com o advento da gravação mecânica não foram apenas nos aspectos formais da música, foram, sobretudo, de ordem sociocultural, em especial com a consolidação do rádio como principal meio de comunicação e difusão cultural, nos anos 1930.

O gênero samba ainda passou por uma série de mudanças, em especial até a década de 1930, quando se consolida um outro modelo de samba, o chamado “Samba do Estácio”. Esse novo tipo de samba, apesar de ser bem diverso daquele produzido pela primeira geração de sambistas (que estava mais próximo do maxixe) consolidou-se como o “samba de raiz”, “autêntico”. Napolitano (2007, 2016) destaca que aquilo que ficou conhecido como samba “autêntico” nasceu de uma ruptura com o conceito anterior de samba e que essa ruptura instituiu uma tradição, um conjunto de características estéticas definidoras da autenticidade dessa manifestação cultural.

⁷⁷ Há diversas polêmicas acerca do samba *Pelo Telefone*, tanto em relação à autoria, quanto em relação ao seu pioneirismo (outros sambas já teriam sido gravados antes deste). Ver essa discussão, por exemplo, em Sandroni (2001) e Moura (1995).

Chegamos ao cerne do que nos interessa nessa discussão: o debate acerca da “tradição” e da “autenticidade” das manifestações culturais. O samba convivia com uma diversidade de outros gêneros e estilos nas primeiras décadas do século XX, mas, por uma série de contingências históricas e confrontos socioideológicos, consagrou-se como o símbolo de nacionalidade, expressão da autenticidade da cultura nacional. A posição política, econômica e cultural do Rio de Janeiro explica em parte a centralidade da discussão sobre o desenvolvimento da música popular urbana brasileira, a partir desse centro do país. O poder político, a indústria fonográfica, as principais emissoras de rádio e produtoras de cinema situavam-se na então capital federal. Mas, sobretudo, havia, de fato, uma grande efervescência cultural na capital carioca, que tinha a diversidade do samba como um artifício, inclusive com a criação das escolas de samba no final dos anos 1920, o que consolida a cidade como o principal centro de produção musical popular do país. As outras áreas geográficas do país aparecem como periféricas, regionais, nesse mercado da cultura.

Na perspectiva adotada neste trabalho, entendemos que as “tradições” são construções socioculturais, portanto não são fatos objetivos, prontos, a serem revelados. Conforme ressalta Hermano Vianna (2002, p. 151), “nunca existiu um samba pronto, autêntico, depois transformado em música nacional. O samba, como estilo musical, vai sendo criado concomitantemente à sua nacionalização”. Vianna ressalta, ainda, que a invenção do samba como “música nacional” não foi ação apenas dos grupos negros, pois envolveu muitos grupos e indivíduos: “(negros, ciganos, baianos, cariocas, intelectuais, políticos, folcloristas, compositores eruditos, franceses, milionários, poetas [...]) participaram, com maior ou menor tenacidade, de sua ‘fixação’ como gênero musical, de sua nacionalização” (VIANNA, 2002, p.151).

Assim, o samba não nasceu “autêntico”, portanto a tradição do samba foi construída em um processo que envolve uma série de práticas sociais e mediações sociais, as quais levaram o samba a deixar o lugar de música “marginal” e ocupar o lugar de música “nacional”.

Uma importante referência sobre os sentidos de popular e tradição na esfera artístico-musical é o escritor Mário de Andrade. No *Ensaio sobre a Música brasileira* (ANDRADE, 1972), publicado em 1928, o pesquisador desenvolve uma discussão sobre o nacionalismo musical modernista, na qual defende que o material folclórico, rural, produzido pelo povo é a fonte da “tradição”, da cultura autêntica e primitiva da nação⁷⁸. Importante salientar que “povo” aqui é entendido como “ingênuo”, “puro”, “rústico”, ou seja, essa

⁷⁸ Esta obra é apontada por Travassos (2000, p. 34) como um “verdadeiro manifesto do modernismo nacionalista”.

concepção de “povo” como fonte da cultura nacional não incluía as camadas populares urbanas “cuja presença no espaço da cidade (nos carnavais, nas greves, no todo-dia das ruas) espalhada nos gramofones e rádios, através do índice do samba, provocava estranheza e desconforto” (WISNIK, 2004a, p. 131).

Nesse projeto estético-ideológico, há uma conjunção entre o nacional e o popular, assim o popular seria a matéria-prima para se esboçar os traços gerais da identidade brasileira. O folclore contribuiria para a manutenção da identidade brasileira na medida em que nele residiriam as bases da nossa tradição cultural. Nesse contexto, emerge um projeto nacional-popular, que toma a cultura popular como fonte do nacional e adota uma postura defensiva em relação ao avanço da modernidade capitalista, representada pelas vanguardas estéticas e pelo mercado cultural, conforme discutido por Wisnik (2004a). É a partir do diálogo com esse horizonte de valores que a obra de João do Vale emerge como uma expressão das matrizes da arte engajada brasileira, com sua participação no show *Opinião*. Em diferentes conjunturas históricas no Brasil, a questão do nacional-popular foi reatualizada sob distintos ângulos e esteve no centro do debate estético-ideológico e nos processos de configuração da música popular brasileira, em especial nos 1960 e 1970. Nessa conjuntura, diversos fatores socioculturais concorreram para a construção de diversos sentidos de popular e tradição, conforme discutiremos ao longo deste trabalho. O ideário nacional-popular, portanto, será ressignificado, redimensionado, a partir do confronto entre uma diversidade de posicionamentos axiológicos, em diferentes conjunturas socioideológicas.

Conforme discutimos, a abordagem desenvolvida por autores como Mário de Andrade desconsidera a cultura popular emergente, a música urbana, pois a criação musical nacional deveria ter no folclore, na suposta pureza das manifestações rurais, a fonte da autenticidade da cultura brasileira. Nesse sentido, há um “um processo de estilização das fontes da cultura popular rural, idealizada como a detentora pura da fisionomia oculta da nação” (WISNIK, 2004a, p.133). Mário de Andrade, entretanto, não renegava toda a produção cultural urbana, conforme ressalta, em seu artigo “A música e a canção populares no Brasil”, escrito em 1936: “Será preciso apenas ao estudioso discernir no folclore urbano o que é virtualmente autóctone, o que é tradicionalmente nacional, enfim do que é popularesco, feito à feição do popular, ou influenciado pelas modas internacionais (ANDRADE, 1972, p. 162). Ou seja, o autor abre a possibilidade de se considerar relevância à música urbana, desde que esta tenha como fonte as matrizes culturais nacionais.

Nessa perspectiva, a música urbana não seria uma base adequada para o nacional, pois estaria impregnada de elementos estrangeiros e modernos, que fugiam aos valores de

autenticidade e pureza que só poderiam ser encontrados nas manifestações populares, aqui entendidas como sinônimo de folclóricas.

Sintomática e sistematicamente o discurso nacionalista do Modernismo musical bateu nessa tecla: re/negar a cultura popular emergente, a dos negros da cidade, por exemplo, e todo um gestuário que projetava as contradições sociais no espaço urbano, em nome da estilização das fontes da cultura popular rural, idealizada como a detentora pura da fisionomia oculta da nação (WISNIK, 2004a, p.133).

Em um primeiro momento, portanto, a emergente música urbana não é caracterizada como “popular”, tendo em vista que o popular estava ligado ao material “folclórico”. Em função do seu caráter heterogêneo e híbrido, a música urbana seria entendida como uma deturpação das origens da musicalidade brasileira e, muitas vezes, é designada como “popularesca”.

Um ponto importante a ressaltar, nesse processo, é a mudança de visão, no pensamento intelectual brasileiro, acerca do papel da miscigenação na constituição da identidade nacional. Conforme Ortiz (1986, p.14), no final do século XIX e nas primeiras décadas do século XX, o pensamento brasileiro tomou como principal referência para a compreensão da realidade brasileira as noções de “raça” e “meio”. Nesse contexto, na busca pela construção da identidade nacional, qualidades como “indolência” e “preguiça” eram apontadas como inerentes à mestiçagem e causas do “atraso” brasileiro. Entretanto, nos anos 1930, essa ideia de mestiçagem é ressignificada, em especial a partir da difusão do pensamento de Gilberto Freyre, e manifestações que eram consideradas inferiores, marginais, passam a ocupar o centro do debate acerca da construção da identidade nacional. Surgem, assim, novos parâmetros para se discutir a questão da identidade nacional e a noção de cultura passa a ser o cerne desse debate, em detrimento da noção de raça. É nesse contexto que o samba foi alçado à categoria de símbolo de brasilidade, sobretudo com o Governo Vargas, que procurou exercer controle sobre o samba e difundir, por meio dessa prática cultural, os ideais do nacionalismo, ufanismo e trabalhismo, que culminou em uma vertente cívico-nacionalista do samba.

No entanto, todo esse processo não pode ser visto apenas como uma cooptação do samba pelas elites, mas sim, como algo que envolve negociações, concessões e resistências. Conforme discutido por Napolitano (2007, p. 27), “por um lado, as elites e as camadas médias escolarizadas, em processo de afirmação de valores nacionalistas, em busca das “forças primitivas” da nação; por outro lado, as classes populares, em busca de reconhecimento cultural e ascensão social”.

O samba ocupava, então, uma posição de pilar da “tradição” musical brasileira, no final dos anos 1950, quando ocorreu o advento da Bossa Nova. Esse movimento musical abriu

caminho para a constituição de outra manifestação que se tornou sinônimo de “tradição” na música, a chamada Música Popular Brasileira (MPB). Discutiremos a seguir sobre a constituição da MPB como complexo cultural, nos anos 1960 e 1970, e, em especial, sobre a vertente da canção engajada

4.4.1 A “MPB” e a “canção engajada”

A MPB, designação que emerge nos anos 1960, estava voltada para uma reelaboração do passado, assim como para a emergência de novas tendências e não pode ser compreendida como um gênero específico. Corroboramos as reflexões desenvolvidas por Napolitano (em uma diversidade de publicações)⁷⁹ no que diz respeito à compreensão da sigla MPB como uma “instituição sociocultural” e não como um gênero musical específico, tendo em vista que - especialmente, ao longo dos anos 1960 e 1970 - além de incorporar uma diversidade de tendências e estilos musicais, a própria MPB fornecia as diretrizes (sociológicas, estéticas e ideológicas) e determinados critérios e julgamentos de valor, que foram consolidando o seu lugar como centro do debate estético-ideológico daquela conjuntura. Conforme destaca Napolitano (2010):

A MPB se destaca como o epicentro de um amplo debate estético-ideológico ocorrido nos anos 60, que acabou por afirmá-la como uma instituição cultural, mais do que como um gênero musical ou movimento artístico. Seria temerário tentar delimitar as características da MPB a partir de regras estético-musicais estritas, pois sua instituição se deu muito mais em nível sociológico e ideológico. Estes dois planos foram articulados pela mudança no sistema de consumo cultural do país, transformando as canções no centro mais dinâmico do mercado de bens culturais. A sigla MPB se tornou sinônimo que vai além do que um gênero musical determinado, transformando-se numa verdadeira instituição, fonte de legitimação na hierarquia sócio-cultural brasileira, com capacidade própria de absorver elementos que lhe são originalmente estranhos, como o rock e o jazz. (NAPOLITANO, 2010, p. 7).

A partir de processos permeados de contradições e tensões, a MPB, com toda sua heterogeneidade, foi se legitimando como expressão de brasilidade e constituído um panteão de nomes consagrados que passaram a figurar como uma “tradição” da música popular brasileira. A configuração desse complexo sociocultural se dá, especialmente, a partir de valores compartilhados por uma classe média politizada, opositora do regime militar,

⁷⁹ Marcos Napolitano é professor do Departamento de História e do Programa de Pós-Graduação em História Social da USP. Possui uma consistente e produtiva atuação como pesquisador na área de história da cultura, com ênfase para as relações entre política e música popular. Seu trabalho de doutorado foi publicado com o título: *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB, 1959-1969* (NAPOLITANO, 2001). Ver, entre outras publicações, Napolitano (1999, 2001, 2007, 2016).

(intelectuais, artistas, estudantes, etc.), a qual reconhecia naquele tipo de produção uma resposta aos impasses estéticos e políticos daquela conjuntura histórica.

Importante ressaltar que essa manifestação cultural e artística passou a ser nomeada “MPB”, a partir de meados anos 1960, em especial, na esteira da efervescência dos festivais de música popular que foram um dos elementos fundantes para a difusão do trabalho de artistas que passarão a configurar esse *archeion* da MPB, tais como Elis Regina, Chico Buarque de Hollanda, Edu Lobo, Caetano Veloso e Gilberto Gil, entre outros importantes nomes. Conforme também é destacado por Naves (2000, p. 41), “a ideia de MPB (Música Popular Brasileira) foi surgindo aos poucos, ao longo dos anos 60, acompanhando as transformações ocorridas na perspectiva política e na sensibilidade estética da geração que sucedeu à bossa nova”. A MPB vai abarcar diferentes estilos e tendências musicais nas décadas posteriores, e, até os dias atuais, abrange a produção de uma diversidade de artistas.

Assim, a sigla MPB surge em meados dos anos 1960, a partir do discurso dos mediadores culturais, ou seja, essa designação evidencia visões de mundo, posicionamentos e posturas apreciativas em confronto na esfera musical. Na verdade, a imprensa e a intelectualidade da época denominam, a princípio, esse complexo cultural como “moderna música popular brasileira” ou, ainda, como “música popular moderna”, e utilizam a sigla “MMPB”. Em uma aprofundada e instigante reportagem publicada em 1966, na *Revista Realidade*, o jornalista Narciso Kalili faz uma análise acerca da produção de jovens artistas que estariam fazendo uma renovação na música popular brasileira, empreendida na esteira da revolução estético-cultural capitaneada pela bossa nova.

A revolução que João Gilberto, Antonio Carlos Jobim (Tom Jobim) e Vinícius de Moraes iniciaram na música popular brasileira continua, mas mudou muito. Nos objetivos, forma e conteúdo. A bossa nova não fala mais só de barquinho-sorriso-amor-flor. Nem apenas de terra-fome-seca-miséria. Não se discute mais se ela é samba-jazzificado ou jazz-sambificado. [...] Nesses oito anos de vida, a bossa-nova mudou até de nome. Agora é moderna música popular brasileira -MMPB. E não pertence mais, como em 1958, quando surgiu, a uma igreja local. Hoje ela é a própria música popular, influenciando e recebendo influências das manifestações musicais de todas as regiões do Brasil (KALINI, 1966, p. 116).

Observemos que, naquela conjuntura, o jornalista faz uma leitura da “moderna música popular brasileira”, como um processo de continuidade e ruptura com a bossa nova; assim a “MMPB” (sigla que perderá o primeiro “M” e passará a ser designada como MPB) não se restringe a estética e temática próprias da bossa nova, nem aos limites de um primeiro momento da canção engajada, que, segundo o autor, estandardizava as problemáticas sociais (“terra-fome-seca-miséria”). Assim, a “MMPB” teria uma abrangência maior que a bossa nova,

confundindo-se com a própria “música popular”, já que não estaria restrita ao Rio de Janeiro, recebendo parâmetros de manifestações artísticas de todo o país⁸⁰.

A reportagem de Narciso Kalini é um registro de como, naquela conjuntura, a partir do confronto entre diferentes *vozes sociais*, os mediadores culturais, construíram os sentidos da MPB, no âmbito da esfera musical. Vale ressaltar, ainda, que o texto foi escrito em 1966, ou seja, ainda ocorreriam muitos processos que contribuiriam para os rumos da MPB, tanto no plano artístico, quanto político, como o advento da Tropicália e, ainda, o recrudescimento da censura no país. Entretanto, pode-se observar que já estavam bem abertos e consolidados os caminhos de renovação da música popular brasileira. Acerca do papel da Tropicália nos rumos da MPB, José Miguel Wisnik ressalta, em texto escrito em 1979:

O tropicalismo promove um abalo sísmico no chão que parecia sustentar o terraço da MPB, com vista para o pacto populista e para as harmonias sofisticadas, arrancando-a do ciclo do bom-gosto que a fazia recusar como inferiores ou equivocadas as demais manifestações da música comercial e filtrar a cultura brasileira através de um halo estético-político idealizante, falsamente ‘acima’ do mercado e das condições de classe. No fermento da crise que espalha ao vento, o tropicalismo capta a vertiginosa espiral descendente do impasse institucional que levaria ao AI-5 (WISNIK, 1980, p. 16).

Importante destacar que, em um primeiro momento de desenvolvimento da MPB, a produção musical estava calcada, sobretudo, no ideário nacional-popular, que implicava na busca das “raízes populares” e “tradicionalis” da música brasileira, na tentativa de se produzir uma arte nacional e comprometida socialmente. Entretanto, ao longo das décadas de 1960 e 1970, naquela conjuntura repressiva e a partir de fortes impasses e dilemas estéticos e políticos, esses valores foram se reconfigurando, especialmente com a ruptura empreendida pela Tropicália, com a inserção de sonoridades e temáticas até então estranhas ao que se esperava de uma canção nacionalista e engajada politicamente. Esses aspectos são de fundamental relevância para a análise dos processos de produção de sentidos em foco nesta tese, tendo em vista que os sentidos de engajamento da obra de João do Vale estão diretamente atrelados aos valores do nacional-popular, hegemônicos em uma conjuntura bem específica, sobretudo nos anos 1964 e 1965. Esses valores foram redimensionados e passaram por mudanças que não podem ser desconsideradas na nossa análise.

⁸⁰ Este trecho também assinala um aspecto importante: a oscilação das nomenclaturas MPB e “música popular brasileira”. Em função da instável delimitação dessa sigla, ainda hoje, a MPB (*strictu sensu*), muitas vezes, é tomada como equivalente a “música popular brasileira” (em sentido lato). Entretanto, consideramos importante destacar as especificidades desses termos, conforme procuramos esclarecer ao longo desta seção.

Kalini (1966) apresenta o percurso de constituição da “MMPB”, em um processo que envolve aspectos como as rupturas empreendidas pela “bossa nova nacionalista”, capitaneada por músicos que se atrelaram aos movimentos estudantis e culturais da época, na busca por uma produção artística voltada para a realidade nacional, entre esses Carlos Lyra, Sérgio Ricardo e Nara Leão.

Nesta perspectiva, conforme Kalini (1966, p. 121), naquela conjuntura, a “MMPB” procurava abrir e consolidar os seus caminhos, “aceitando as contribuições da bossa nova (riqueza harmônica, polirritmia, tratamento intelectualizado dos temas poéticos e preocupação de sólidos conhecimentos musicais) e da música popular participante (procura constante de temas folclóricos, integração na vida nacional, interligação entre o morro e a cidade, o proletariado e a classe média)”. Kalini destaca, ainda, que a MMPB disputava comercialmente espaço com o “iê-iê-iê” (movimento que ficou conhecido como “jovem guarda”) e aponta uma série de fatores que atestam o crescente prestígio da MMPB, entre eles: o sucesso dos festivais da canção; a gravação de quase 600 novas músicas por mês (ou seja, a forte inserção desse tipo de canção no mercado do disco); os shows musicais e espetáculos teatrais construídos com base na “MMPB” (entre estes, o pioneiro, o show *Opinião*); o debate constante sobre a moderna música popular brasileira em diferentes meios de divulgação; e a crescente popularidade de seus intérpretes e compositores, como Edu Lobo, Chico Buarque, Vinícius de Moraes, Nara Leão, Elis Regina e Jair Rodrigues.

O autor ressalta, ainda, as especificidades do público e da estética daquela música renovada, em detrimento do “iê-iê-iê”: “As composições da MMPB são mais ricas musicalmente, complexas, refinadas. Elas representam uma classe média intelectualizada, quem ouve muitos discos, lê bastante, tem tempo para estudar e dinheiro para contratar professores ou frequentar escolas” (KALINI, 1966, p. 119). Esse trecho assinala bem, naquela conjuntura, que a legitimação dos sentidos de MPB está diretamente ligada a uma hierarquia de valores sociais, ao filtro do “bom gosto” de determinados grupos sociais, assim a MPB vai se consolidando como uma expressão musical de “prestígio”, ou, ainda, “inteligente”, “cult” e “refinada”. Assim, o que se entende por MPB envolve uma postura apreciativa do público, o “gosto musical” de determinados estratos sociais.

Em artigo publicado no *Jornal do Brasil*, em janeiro de 1970, o crítico de música Júlio Hungria discute sobre os rumos da música popular brasileira e as novas possibilidades de mercado para a MPB (já designada com esta sigla) e ressalta que essa tendência de “vanguarda” reúne a maior parte dos autores e intérpretes de “primeira linha” e “já deve estar ciente do que

representa inclusive em termos de mercado, no âmbito do mercado de compradores de discos essencialmente jovem como o nosso (HUNGRIA, 1970).

Pode-se observar que a MPB está muito ligada a uma determinada faixa de público, sobretudo, a classe média intelectualizada, que, a partir de uma série de valores construídos historicamente, é considerada “cultura”, “refinada”. Com a inserção dessa tendência musical no mercado fonográfico e no mundo da televisão, essa faixa se alargou, entretanto ainda continuou abrangendo, sobretudo, diferentes estratos da classe média consumidora dessa música considerada de “bom gosto”. Assim, a delimitação de MPB passa por uma hierarquia de valor e apreciação construída sócio-historicamente, em um processo no qual o mercado de bens de consumo teve papel fundamental. Dessa forma, tendo em vista sua instável delimitação, a MPB se constituiu, sobretudo, a partir de valores sociais e ideológicos, o que permite agregar a seu escopo uma variedade de perspectivas musicais e estéticas.

Nessa conjuntura, o desenvolvimento da MPB está diretamente atrelado à formação de um público consumidor de discos (e com poder aquisitivo para tal). Conforme dados publicados no *Jornal do Brasil*, em 24/9/1969: “Em 1958/59, consumia-se de 30% a 35% de música brasileira, e de 65% e 70% de música estrangeira. Hoje em dia, vende-se de 60% a 65% de música brasileira, e de 35% a 40% de música estrangeira”. De acordo com Morelli (2000), a MPB sempre teve uma importância primordial para a indústria fonográfica

não apenas como meio para a conquista de um segmento de consumidores capaz de igualar a longo prazo o mercado brasileiro de discos aos grandes mercados mundiais, trazendo-lhe imediata elasticidade, mas também devido à formação de um *cast* nacional não apenas capaz, mas também disposto a atender à demanda desse segmento de consumidores (MORELLI, 2000, p. 88).

Conforme é discutido por Napolitano⁸¹, a canção ocupou o centro do debate estético-ideológico nos anos 1960 e 1970. Nessa conjuntura, a MPB se desenvolveu a partir do impasse entre resistência política e consumo cultural. Assim, constituiu-se a partir do dilema entre a produção de uma arte voltada para as problemáticas sociais e políticas do país e a sua inserção no crescente mercado de bens de consumo (tendo em vista que a televisão e a indústria fonográfica foram grandes articuladoras na configuração do conceito de MPB). Dessa forma, havia uma constante tensão entre música, mercado e Estado, visto que, ao passo que a MPB foi se consolidando como um produto altamente valorizado na indústria fonográfica, havia a censura às produções artísticas e o constante dilema estético-ideológico: seria possível agir politicamente submetido ao crivo das grandes gravadoras e das limitações impostas pela

⁸¹ Ver, especialmente, Napolitano (2001, 2016).

produção televisiva da época? Seria possível produzir uma arte engajada, mas ao mesmo tempo atuante no mercado? Essa discussão não pode se restringir a uma visão simplista de que arte engajada foi cooptada ou deturpada pelo mercado, tendo em vista que esse processo envolve muitas nuances. Podemos apontar que havia, naquela conjuntura, ainda, uma reconfiguração e ampliação do público.

Cabe destacar que, nesta pesquisa, quando nos referimos à “música popular brasileira” (com letra minúscula), estamos remetendo à música brasileira cujo advento se deu no final do século XVIII, como “música urbana”, em oposição à música erudita: “A música popular é fruto de um cruzamento da música ligeira com as músicas tradicionais, das danças de salão com as danças folclóricas [...] A rigor, a forma privilegiada da música popular é a canção, tal como consagrada pela indústria do disco” (NAPOLITANO, 2007, p.155). A música popular brasileira se desenvolveu ao longo dos séculos XIX e XX, abarcando diferentes gêneros musicais. Sandroni (2001) ressalta que até os anos 1940, o termo “música popular” estava muito ligado ao universo folclórico, rural. Tal associação remonta os primeiros folcloristas, tais como Sílvio Romero e Mário de Andrade, cuja caracterização do popular está diretamente relacionada ao rural. Assim, a música urbana, do ponto de vista de intelectuais como Mário de Andrade, era caracterizada, em geral, como “popularesca” (com todo o tom valorativo que essa palavra carrega). Já o termo “popular” era reservado às manifestações folclóricas, onde residiriam as bases da cultura nacional.

Sandroni (2001) ressalta, ainda, que apenas, nas décadas de 1940 e 1950, ficam mais delimitadas as fronteiras entre “popular” e “folclórico” e a “música urbana” consolidou-se como sinônimo de “música popular”, em especial a partir do trabalho de estudiosos que se voltaram para essa musicalidade, tais como Francisco Guimarães e Henrique Foreis Domingues, o Almirante (músico, radialista, pesquisador, um dos criadores da *Revista da Música Popular*, publicação de crítica musical que circulou de 1954 a 1956). Assim, o termo “música popular brasileira” foi se consolidando e, nos anos 1960 e 1970, foram publicados importantes estudos voltados ao tema, tais como *Música popular, um tema em debate* (TINHORÃO, 1997).

Segundo Sandroni (2001, p.29), nos anos 1960, as palavras “música popular brasileira”, “usadas sempre juntas, como se fossem escritas com traços de união, passam a designar inequivocadamente as músicas urbanas veiculadas pelo rádio e pelos discos”. Assim a expressão “música popular brasileira” aparece como equivalente à música comercial urbana. Nessa conjuntura, a partir dos embates estético-ideológicos em cena nesse período, emerge uma designação específica - no interior desse campo maior da música popular brasileira - que será

transformada numa sigla: MPB (Música Popular Brasileira). Assim, ainda que alguns pesquisadores, jornalistas e críticos utilizem, muitas vezes, a sigla MPB como sinônimo de “música popular urbana” ou “música comercial urbana”, consideramos fundamental destacar a especificidade do termo MPB (Música Popular Brasileira), tendo em vista que essa sigla designa uma manifestação estético-ideológica que se configurou, em especial, nos anos 1960 e 1970, e constitui apenas uma parte do grande campo da chamada música popular brasileira.

Essa especificidade da sigla MPB é assinalada por diversos autores, além dos já citados. Travassos (2000, p. 62) apresenta essa acepção do termo MPB, ao discutir a respeito da atuação de sambistas no percurso de configuração da música popular brasileira: “Donga e Pixinguinha ainda viveram bastante - o suficiente para atravessar a chamada era do rádio, nos anos 40, e para ver surgirem a televisão, a bossa-nova, o ié-ié-ié e o complexo de repertórios denominado MPB, gestado nos festivais da canção nos anos 60”. Santuza Cambraia Naves (2010, p. 41) destaca, em seu livro *Canção popular no Brasil*, que “a ideia de MPB (Música Popular Brasileira) foi surgindo aos poucos, ao longo dos anos 60, acompanhando as transformações ocorridas na perspectiva política e na sensibilidade estética da geração que sucedeu à bossa nova”. Tinhorão (1991, p. 236) apresenta esta sigla como sinônimo de “música popular moderna”, a qual seria uma manifestação musical própria de uma esfera de “nível universitário” e “posterior à bossa nova”. Já em *História Social da Música Popular Brasileira* (1998, p. 313) esse autor destaca que a bossa nova, nos anos 1960, passou a ser identificada ao “conceito mais amplo de MPB, a música popular moderna que viria sob sua influência”.

Conforme ressaltamos, a chamada “MPB” se consolida, em especial, a partir da matriz nacional-popular, mas se abre a outras matrizes, principalmente com a emergência da Tropicália. Assim, o termo “Música Popular Brasileira” (com letra maiúscula), cuja sigla é “MPB”, conforme explicitamos, não remete a um gênero definido, mas a um complexo de expressões estéticas.

Nessa perspectiva, os processos de construção de sentidos em foco nesta pesquisa estão relacionados ao desenvolvimento dos meios massivos de comunicação e à recepção e apropriação dos bens simbólicos, que envolvem fatores como o desenvolvimento do mercado fonográfico, do rádio, da televisão e a formação de um público consumidor desses bens culturais. Assim, a produção dos discursos na esfera musical se dá a partir de relações que envolvem cultura e poder. Entretanto, não se trata apenas da dominação de determinados grupos sobre outros, mas sim de processos de negociação e apropriação de diferentes bens simbólicos.

Importante ressaltar que esses valores, construídos a partir do universo estético da esfera musical, não são apenas um simulacro, não são meramente impostos pelas elites e

recebidos passivamente pelo público. Tais valores são construídos a partir da confluência de uma série de forças, mas não são uma simples imposição; há uma relação dialógica e responsiva entre os sujeitos em interação no âmbito da produção, difusão e consumo desses bens culturais.

Na conjuntura da primeira metade dos anos 1960, a busca pela criação de uma musicalidade de bases nacionais, articulada à realidade nacional, gerou uma fértil produção musical que culminou com o advento do que veio a ser designado como “canção engajada”, ou “canção de protesto”, que tem como um marco inicial o espetáculo *Opinião*, protagonizado por Nara Leão, Zé Kéti e João do Vale, conforme discutiremos mais detidamente ao longo desta seção.

Em texto publicado em 1968⁸², a pesquisadora Walnice Nogueira Galvão discute sobre a emergência daquilo que se designava como Moderna Música Popular Brasileira (MMPB), manifestação musical que apresentava uma “proposta nova, dentro da tradição”. Neste artigo, intitulado “MMPB: uma análise ideológica”, Galvão desenvolve uma leitura (a partir de canções de Caetano Veloso, Gilberto Gil, Geraldo Vandré, Chico Buarque e Edu Lobo) segundo a qual a MMPB, compreendida como canção participante (engajada) propiciaria apenas um escapismo, ou evasão, criando uma mitificação em torno das problemáticas sociais. A partir desse ponto de vista, essa autora desenvolve a conhecida metáfora do “Dia que virá”, que, na sua leitura, seria um dos seres imaginários que compõem a mitologia da MMPB. Segundo essa autora, a canção engajada nega o papel histórico dos sujeitos nos processos históricos. Nesse entendimento, essas canções não instaurariam, de fato, uma possibilidade de mudança e resistência, apenas uma evasão da realidade, por meio de imobilismo.

Importante ressaltar, entretanto, o contexto de emergência desse texto escrito por Galvão, que se insere no coro de vozes que, naquela conjuntura, produziam uma autocrítica acerca dos alcances e limites da canção de crítica social no país e da ação política dos grupos de esquerda. Esse texto foi citado pelo estudioso José Ramos Tinhorão, em seu livro, escrito na década de 1970, “Pequena História da Música Popular: Da modinha à canção de protesto” (1991), para fundamentar sua crítica à “canção de protesto” e é utilizado, frequentemente, pelos estudiosos da música popular, como uma leitura de referência acerca da “canção participante” no país. Entretanto, conforme ressaltamos, não podemos desconsiderar as condições de produção desse texto. Trata-se de um artigo escrito em 1968, portanto analisa a produção da canção engajada até aquele momento; além disso, emerge em meio a um processo de autocrítica

⁸² O artigo publicado, originalmente, na Revista *Aparte*, do Grupo de Teatro da USP, também foi publicado, na íntegra, em 1975, na coletânea intitulada “Saco de Gatos”. É esta a edição utilizada neste trabalho.

que vinha sendo empreendido pela esquerda, em busca de novas formas de resistência àquele contexto cada vez mais repressivo.

Esse processo de autocrítica pode ser observado na leitura feita por Galvão, que, em síntese, questiona, nas canções, a falta de “sinais de uma avançada consciência” e de uma “proposta de ação que não seja cantar”. Essa posição defendida por Galvão clamava por uma canção mais exortativa, que fizesse um chamado direto à ação, tomando como parâmetro de canção revolucionária o hino francês “A Marselhesa”, que é um verdadeiro chamado à luta e ao confronto direto (“Avante, filhos da Pátria/ O dia da Glória chegou! [...] Às armas, cidadãos/ Formai vossos batalhões” (...)). O chamado ao confronto direto era um dos embates da esquerda naquele momento, que, em parte, defendia a luta armada como única forma forma de resistência⁸³. A autora fecha o o texto fazendo referência à canção “Carcará”, de João do Vale: “Todavia, era uma vez uma canção chamada Carcará” (GALVÃO, 1975, p. 129), o que pode ser compreendido como uma leitura que atribui à “Carcará” sentidos de chamado direto à luta (“*Carcará, não vai morrer de fome/ Carcará, mais coragem do que homem*”), ao contrário de um mero escapismo ou mitificação das problemáticas sociais.

No entanto, Walnice Galvão desenvolve uma leitura bem mais matizada da canção engajada brasileira, em texto escrito em 1998, intitulado “Nas asas de 1968: rumos, ritmos e rimas” - publicado na coletânea “Rebeldes e contestadores: 1968. Brasil, França, e Alemanha”. No artigo, a autora apresenta um panorama da canção participante, abordando desde produções pré-64, como a premonitória “Marcha da Quarta-Feira de Cinzas”, de Carlos Lyra e Vinícius de Moraes; até canções do período da abertura política. A autora reafirma os sentidos de “Carcará” como um “brado de rebeldia” atrelado à “propaganda da luta armada” e faz uma leitura de sentidos engajados metafóricos em canções do tropicalismo, afirmando que a Tropicália operou uma “dinamitação dos clichês nacionalistas” (GALVÃO, 2008, p. 153).

É importante destacar que não houve, no Brasil, um movimento deliberado e organizado de produção musical engajada, como ocorreu em outros países, como Chile e Argentina. A conjuntura histórica dos anos 1960 e 1970, no Brasil, fez emergir uma produção artística, não apenas no campo da música, atrelada às problemáticas político-sociais e preocupada, inicialmente, em buscar suas referências nas “raízes populares”. Pode-se destacar que os sentidos de “canção de protesto” emergem, na esfera artístico-musical, a partir do olhar

⁸³ Napolitano (2007, p. 127) ressalta que “a opção pela guerrilha, em meados de 1968, já era uma realidade política. A canção, como principal veículo cultural e ideológico da esquerda, passou a sofrer duras críticas de ativistas que militavam sobretudo no movimento estudantil”. Segundo esse autor, um exemplo dessa crítica foi o referido artigo publicado por Walnice Galvão.

do “outro”, dos mediadores, do público, dos outros artistas. Nessa perspectiva, o que ficou designado como “canção de protesto”, “canção engajada” ou “canção participativa” não é um bloco coeso e passou por muitos redimensionamentos. Entretanto, em suas diversas formas de expressão, não predominou uma canção engajada de cunho exortativo e panfletário, salvo algumas experiências mais específicas, como experiências pontuais diretamente atreladas ao Centro Popular de Cultura, nas quais predominava o caráter didático e “conscientizador” da canção. Assim, neste trabalho, optamos pela utilização do termo “canção engajada”, tendo em vista que julgamos abarcar a diversidade de expressões musicais voltadas para a realidade social, sem, necessariamente, estarem comprometidas com uma ação exortativa ou panfletária.

Conforme ressalta Napolitano (2007, p. 126):

A vertente de uma ‘canção de protesto’ stricto sensu não chegou a se confirmar como parte do setor mais dinâmico do mercado fonográfico. [...] A MPB dos anos 1970 mesclava tradição lírica com protesto sutil, o que a afastava da tradição dos hinos revolucionários mais explícitos, marca mais forte da nueva canción latino-americana.

Ressaltamos que os sentidos de engajamento social da música de João do Vale se constroem, especialmente entre 1964 e 1965, a partir de sua atuação nos circuitos culturais envolvidos com a produção de uma arte engajada a partir de matrizes populares, que culminou com sua participação no show *Opinião*, conforme discutiremos a seguir.

4.5 JOÃO DO VALE E O SHOW *OPINIÃO*

“Podem me prender/podem me bater/ Podem até deixar-me sem comer/ Que eu não mudo de opinião/ Daqui do morro/ Eu não saio, não” (Zé Kéti)

A canção do sambista Zé Kéti, que intitula o espetáculo *Opinião*, ecoou como um grito de resistência e rebeldia, na tensa conjuntura do recém-instaurado regime militar no país. Esse samba foi composto em 1962, no contexto do processo de desocupação dos morros cariocas empreendido pelo Estado nos idos de 1960. No horizonte social de valores da conjuntura pós-64, “Opinião” reverberou como um brado contra a opressão e a ordem vigente.

Apenas oito meses após o golpe militar de 1964, estreava, no teatro do *Super Shopping Center*⁸⁴, em Copacabana, o espetáculo musical *Opinião*, com elenco composto pela

⁸⁴ Apesar de localizar-se em área nobre do Rio de Janeiro, o local que recebeu o espetáculo possuía uma instalação precária, improvisada, até porque não era um teatro propriamente, mas um espaço que fora alugado para tal fim. Alguns anos antes, o Grupo de Teatro Arena havia ficado em cartaz neste mesmo local com a peça *Eles não usam Black Tie*, de Gianfrancesco Guarnieri. Assim, este espaço também era conhecido como Teatro de Arena

já famosa cantora Nara Leão; o sambista carioca Zé Kéti e o quase anônimo compositor maranhense João do Vale. O show *Opinião* foi realizado em uma parceria entre artistas e intelectuais oriundos do CPC (Centro Popular de Cultura) da UNE (União Nacional dos Estudantes) e o Grupo Teatro de Arena de São Paulo. Essa parceria, em verdade, foi uma estratégia para burlar possíveis repressões, tendo em vista que o CPC havia sido extinto, recentemente, junto com a UNE, após a derrubada do governo de João Goulart e tomada do poder pelos militares. A peça foi construída de forma coletiva (conforme explicitaremos a seguir) e escrita por Oduvaldo Vianna Filho, Paulo Pontes e Armando Costa. A direção coube a Augusto Boal, do Teatro de Arena, um dos principais diretores e teóricos da dramaturgia nacional. A direção musical foi de Dorival Caymmi Filho.

Opinião é considerado, por diversos estudiosos, como um evento paradigmático, um “divisor de águas”, um primeiro grito de protesto contra a ditadura militar, ainda que de forma velada. Outros pesquisadores consideram que o show foi uma verdadeira catarse naqueles tempos sombrios que se instalavam⁸⁵. A estreia do espetáculo marca também o início das atividades do Grupo Opinião que, ao lado de outros coletivos de arte dramática, como o Teatro de Arena de São Paulo, teve decisiva atuação no processo de renovação estético-ideológica do teatro brasileiro, em especial no que diz respeito ao engajamento social das artes naquela conjuntura de cerceamento de direitos vivenciada no país. O Grupo Opinião, que nasceu “das cinzas” do CPC da UNE⁸⁶, teve como fundadores Oduvaldo Vianna Filho (Vianinha), Paulo Pontes, Armando Costa, Ferreira Gullar, Thereza Aragão, João das Neves, Denoy de Oliveira e Pichin Plá⁸⁷, reunidos com o objetivo de constituir um “teatro de protesto e de resistência, núcleo de estudos e difusão da dramaturgia nacional e popular” (GRUPO OPINIÃO, 2016).

do Rio, conforme pode-se observar em diversas matérias jornalísticas publicadas na época em que o *Opinião* esteve em cartaz. Após a temporada do show *Opinião*, esse espaço passou a sediar o Grupo Opinião.

⁸⁵ Ver, por exemplo, Hollanda (1979) e Schwarz (1978).

⁸⁶ Surgiu das cinzas, metaforicamente e, de fato, tendo em vista que o prédio da UNE, em que estava localizado o principal núcleo do CPC (e onde havia sido construído recentemente um teatro), no Rio de Janeiro, foi destruído e incendiado no fatídico 1º de abril de 1964, data de eclosão do golpe militar. Moraes (1991, p. 129) relata o clima que culminou com o incêndio da UNE: “carros e mais carros, com bandeirinhas do Brasil, buzonavam sem parar, festejando o golpe, os mais atrevidos gritavam slogans anticomunistas e atiravam pedras na fachada da UNE”. Esse autor relata, ainda, que grupos apoiadores do golpe militar se concentravam no portão da UNE vaiando e hostilizando quem tentasse passar por ali. Conforme registrado por De Moraes (1991), Oduvaldo Vianna e Armando Costa (dois dos autores do show *Opinião*) foram alguns dos cepecistas que protagonizaram este confronto e testemunharam o incêndio que transformou em cinzas o projeto político e estético-ideológico de uma geração.

⁸⁷ O Grupo Opinião durou oficialmente até 1980, mas, em 1967, já ocorreu a saída de Vianinha e Paulo Pontes. Sobre a trajetória do Grupo Opinião, ver Kuhner e Rocha (2001).

A recepção da crítica e do público ao show *Opinião* foi calorosa. Cerca de 130 mil pessoas assistiram ao espetáculo que ficou em cartaz durante sete meses (além do Rio de Janeiro, houve apresentações em São Paulo e Porto Alegre). O show *Opinião* teve grande repercussão na imprensa da época. O jornal *Diário Carioca*, de 16 de novembro de 1964, já anunciava o lançamento do “show-verdade”, sem história, mas com sequência, ao lado da “antiga musa da bossa Nova, do sambista de Escola de samba, Zé Ketí, o especialista em folclore nordestino, João do Vale”. O jornal *Tribuna da Imprensa*, em janeiro de 1965, publicou texto entusiasmado: “O melhor espetáculo da cidade está no Teatro de Arena (Rua Siqueira Campos) e se chama: “Opinião”. É impossível classificá-lo. Não é teatro, não é “show”, não é drama, não é comédia, não é farsa, nem pantomina, não se filia a nenhum dos gêneros convencionais. Mas é ao mesmo tempo tudo isso, numa explosão de brasilidade incontida, com muita ingenuidade, um lirismo enorme que extravasa por todos os lados, um “show” de protesto, um conjunto de revoltas impossíveis de serem reprimidas”. O principal crítico de teatro da época, Yan Michalski, publicou no *Jornal do Brasil*, em 15 de dezembro de 1964, “*Opinião* se coloca, resolutamente, sob o signo da vibração, da comunicação direta: o que pode haver, na verdade, de mais vibrante no Brasil que a música do povo, quando saída de fontes autênticas e não deformada pelo fantasma do dinheiro e da comercialização?”. No *Gazeta de Notícias*, de 28 de janeiro de 1965, Almir Azevedo destacava: “Opinião é um espetáculo alegre, movimentado, buliçoso, onde algo de novo tenta insinuar-se”. Na imprensa paulista o *Opinião* também repercutiu. No jornal *Diário da Noite*, de 28 de abril de 1965, Hilton Viana registrava “‘Opinião’ não representa somente a completa modificação no campo do teatro brasileiro. Marca também a fase de criação de ídolos. E isso tem explicação. Porque em espetáculos como ‘Opinião’, o artista não fica limitado ao texto. O estilo proporciona aos artistas possibilidades de compartilhar do espetáculo com o público. Em “Opinião” não há a tradicional parede de concentração. Os artistas não são personagens. São atores dialogando entre si e principalmente com o público, através da música e do texto”. Jô Soares escreveu na *Última Hora*, dos Diários Associados, em 28 de dezembro de 1964: “O público está lotando diariamente a sala de espetáculos. Isto porque a ‘Opinião’ de Nara é o grito do povo. [...] As letras (isto sim são letras) são o verdadeiro protesto do povo. Nara e Zé Kéti estão muito bem, mas quem está bom mesmo é o João do Vale”.

Resguardada a euforia da recepção inicial do show, também houve posicionamentos que questionam o caráter constestatório do espetáculo. Em texto publicado nos anos 1970, Tinhorão (2001, p. 86) caracteriza o *Opinião* como um grande “equivoco”, que ilustra bem a relação de apropriação da cultura popular pela classe média, para o “consumo das próprias

elites”. Importante destacar, entretanto, que essas manifestações culturais não são compreendidas - na abordagem aqui trabalhada - como uma mera apropriação das culturas populares, pois esses processos envolvem uma série de antagonismos e negociações que permeiam e constituem os fenômenos ideológicos.

Schwarz (1978) ressalta a relevância do *Opinião* como uma primeira resposta ao golpe, entretanto pondera que a peça revelava os conflitos e contradições da esquerda nacionalista naquela conjuntura de derrocada pós-golpe militar.

Era inevitável um certo mal-estar estético e político diante do total acordo que se produzia entre palco e plateia. A cena não estava adiante do público. Nenhum elemento da crítica ao populismo fora absorvido. A confirmação recíproca e o entusiasmo podiam ser importantes e oportunos então, entretanto era verdade também que a esquerda vinha de uma derrota, o que dava um traço indevido de complacência ao delírio do aplauso. Se o povo é corajoso e inteligente, por que saiu batido? E se foi batido, por que tanta congratulação? (SCHWARZ, 1978, p. 80).

Apenas oito meses após o golpe, o futuro do país ainda era uma incógnita. Conforme discutido por Napolitano (2000), a tomada do poder pelos militares causara perplexidade em diversos setores da sociedade que acreditavam que o país caminhava rumo a avanços no campo social e político e que as reformas de base (administrativa, financeira, agrária, tributária) proposta pelo governo de João Goulart consolidariam uma nova etapa na história do Brasil. Entretanto, “a queda rápida e sem resistência do governo eleito passou a ser um grande enigma político a ser decifrado. Um novo impasse se colocou para os criadores culturais, identificados com a esquerda nacionalista, acompanhado por uma profunda crise de consciência” (NAPOLITANO, 2000, p. 39). Em meio a essa problemática, acentuou-se a preocupação sobre qual seria o papel dos artistas e da intelectualidade no processo de conscientização do “povo” e resistência ao regime. Decorre dessa conjuntura, a leitura que considera o *Opinião* com um momento de catarse para aqueles grupos, ainda atônitos com a tomada do poder pelos militares.

O trecho da canção *Marcha da quarta-feira de cinzas*, de Carlos Lyra e Vinicius de Moraes, que compõe a trilha do *Opinião*, ilustra bem aquele momento histórico: “*E no entanto, é preciso cantar. Mais que nunca é preciso cantar. É preciso cantar e alegrar a cidade*”⁸⁸. A música e as demais expressões artísticas tornavam-se, cada vez mais, um caminho por meio do qual seria possível construir uma reação àqueles sombrios tempos que se instauravam.

⁸⁸ Vale enfatizar que esta canção foi lançada em 1963, no LP *Depois Do Carnaval - O Sambalço*, de Carlos Lyra. Foi composta, portanto, antes do golpe militar, mas, considerando-se que os sentidos se constroem a partir de diferentes situações de comunicação; no contexto pós-64, essa canção ganhou entonação de resistência e transformação, via fazer artístico.

Importante destacar que, nos primeiros anos do regime, as manifestações intelectuais e artísticas não foram o principal alvo da repressão estatal, que recaiu, a princípio sobre parlamentares, militantes e diversas organizações sociais e políticas que pudessem ser consideradas uma ameaça à ordem estabelecida. Paulatinamente, o cerceamento às manifestações políticas, artísticas e culturais se enrijeceria, até sua culminância com a promulgação do AI-5, em 1968.

Conforme destaca Mostaço (1982, p. 76), “dentre todos, o teatro foi o primeiro setor a se reorganizar e propiciar uma espécie de ‘modelo’ para a arte de resistência. [...] *Opinião* é o melhor exemplo da corrente de resistência que se formou, espetáculo-chave dentro da conjuntura de produção cultural da época”. Entretanto, considerando o caráter dialógico da linguagem, não podemos ter a ingênua crença de que o *Opinião* pode ser considerado o “discurso inicial”, “mítico”, “fundador” da arte engajada no país, tendo em vista que o espetáculo se constrói a partir de toda a efervescência estética, política e cultural pré-64, ou seja, responde a diversas *vozes* que o antecedem; assim como recebe a resposta de diversas manifestações artísticas que o sucedem. O *Opinião* entra como um elo nesse processo da comunicação verbal, tornando-se uma importante referência naquela conjuntura sócio-histórico-ideológica.

Pode-se destacar, portanto, que *Opinião* foi um marco e tornou-se baliza para uma série de manifestações culturais que emergiriam no período pós-64, em diversas expressões artísticas, não apenas no teatro, mas também na música, nas artes plásticas e no cinema. Cacá Diegues, um dos mais produtivos nomes do Cinema Novo, também foi membro do CPC e ressalta que o *Opinião* tornou-se um “totem”, “um símbolo de resistência”⁸⁹. Conforme relatado por Heloísa Buarque de Hollanda, o *Opinião* foi um show “mitológico”.

Lembro-me de ter assistido várias vezes ao show, de pé, arrepiada de emoção cívica. Era um rito coletivo, um programa festivo, uma ação entre amigos. A plateia fechava com o palco. Um encontro ritual, todos em "casa", sintonizados secretamente no fracasso de 64, vivido como um incidente passageiro, um erro informulado e corrigível, uma falência ocasional cuja consciência o rito superava (HOLLANDA, 1979, p. 40).

Nas artes dramáticas, diversos espetáculos teatrais ícones desse período se configuraram na esteira do show *Opinião*, como o *Liberdade, liberdade*, do Grupo Opinião, de autoria de Millor Fernandes e Flávio Rangel, e ainda os espetáculos do Teatro de Arena: *Arena conta Zumbi* e *Arena conta Tiradentes*.

⁸⁹ Conforme depoimento concedido a Ridente (2001, p.243).

Em 1959, no mesmo espaço no qual esteve em cartza o show *Opinião*, o Grupo Arena havia encenado, o espetáculo *Eles não usam black-tie*, de Guanfrancesco Guarnierri (parceiro de Oduvaldo Vianna em diversas produções), grande sucesso que contribuiu para redefinir os rumos do teatro nacional, que passou a focar as problemáticas sociais: “Era a estreia do proletariado brasileiro como protagonista de uma peça teatral” (MOSTAÇO, 1982, p. 35). Na conjuntura de eclosão desse espetáculo, o cenário teatral brasileiro via emergir produções voltadas para a realidade nacional, que não tivera espaço nas décadas anteriores.

Nos anos 1940 e 1950, consolida-se o processo de profissionalização do teatro brasileiro, em especial com a criação, em 1948, do TBC (Teatro Brasileiro de Comédia); e do Teatro de Arena, em 1953, ambos sediados em São Paulo. Mais tarde, o Arena se une com o TPE (Teatro Paulista do Estudante), de onde eram integrantes Oduvaldo Vianna Filho e Guanfrancesco Guarnierri. O TBC emergiu a partir de diversos grupos de teatro amadores e foi capitaneado pelo mecena italiano Franco Zampari, atingindo um alto nível de profissionalização, com a montagem de grandes produções de clássicos da dramaturgia mundial. Realizavam um trabalho bem ao gosto das classes privilegiadas, que tinham como referência os padrões europeus de produção teatral. O teatro moderno brasileiro, portanto, surge como produto de entretenimento desses grupos sociais.

O Grupo Teatro de Arena, dirigido pelo dramaturgo José Renato, surge com uma proposta de fazer teatral bem diferenciada, em especial pelo tom minimalista de suas produções: poucos cenários e iluminação, palco em estilo “arena”, o que expandia as possibilidades de disseminação da arte dramática, em especial pelo baixo custo de manutenção econômica. Nessa proposta cênica, qualquer lugar poderia se transformar em sala de espetáculos. O Teatro de Arena, portanto, destaca-se no processo de transição desse fazer teatral centrado em autores estrangeiros para uma produção nacional, reunindo artistas que procuraram abordar em seu trabalho questões políticas e sociais, com expressivas renovações estéticas e temáticas. O Arena passa de “uma espécie de TBC pobre, ou econômico, o grupo evoluiu, para converter-se em porta-voz das aspirações vanguardistas de fins dos anos cinquenta (MAGALDI, 1984, p.7).

Assim, desde o final dos anos 1950, o teatro passa a ser cada vez mais voltado para as problemáticas sociais, acentuando a estreita relação entre arte e política, que vai se desenvolver, ao longo das décadas seguintes, com a atuação de diversos grupos teatrais focados em uma arte engajada. Oduvaldo Vianna Filho, um dos autores do *Opinião*, era oriundo do TPE (Teatro Paulista do Estudante) e foi “o nome fundamental para ligar a sucessão de empreitadas do teatro engajado: TPE, Arena, CPC, Opinião”, conforme discutido por Rindeti (2014, p. 104). Consoante ressaltado, Oduvaldo Vianna Filho foi um dos fundadores do Centro Popular de

Cultura da UNE (CPC-UNE), criado no início dos anos 1960, a partir do diálogo entre estudantes, intelectuais, militantes e artistas que objetivavam difundir ações artísticas voltadas para a conscientização política do “povo”.

Nessa conjuntura, o *Opinião* é ponto de convergência dos anseios de grupos sociais (estudantes, artistas, intelectuais e diferentes profissionais) que representavam os valores “progressistas”, a frente nacionalista apoiadora das reformas de base pré-64. Um espaço de efervescência artístico-cultural desses grupos foi a casa de samba Zicartola, que funcionou no Rio de Janeiro, entre 1964 e 1965, sob a direção do veterano sambista Agenor de Oliveira, Cartola, e sua esposa, Eusébia da Silva, D. Zica. O restaurante tornou-se *locus* de sociabilidade e encontros entre a juventude ligada às artes e à política e ávida pelo contato com artistas considerados ‘tradicionalistas’, ‘populares’⁹⁰, que já eram vistos como uma fonte na qual deveria se pautar toda ação política e cultural, conforme discutiremos na análise do discurso dos mediadores culturais.

Os autores de *Opinião* (VIANNA FILHO, et.al, 1965) esclarecem que o processo de criação do show se deu a partir de entrevistas realizadas com os artistas, reunião de material biográfico e registros da carreira profissional (fotografias, cartas, álbuns, etc.). Selecionado o material, foi feito um primeiro roteiro inicial que foi trabalhado com cada um dos atores e, posteriormente, cada trecho foi apresentado de improviso por cada um. Tudo foi gravado e o texto final incorporou frases e expressões acrescentadas pelos cantores protagonistas. O texto da peça teve, ainda, a colaboração de diversos intelectuais e artistas, entre estes, Heitor dos Prazeres, Cartola, Dona Zica, Elton Medeiros e Sérgio Cabral, que contribuíram com a seleção de sambas de partido alto; e Cavalcanti Proença, pesquisador das manifestações populares nordestinas, que contribuiu com a indicação da célebre peleja de Cego Aderaldo e Zé Pretinho. Nos ensaios, com a colaboração de Augusto Boal e dos músicos que acompanhavam o espetáculo, ainda houve modificações no texto, na sequência das canções. Após todo esse processo criativo, os três autores, então, finalizaram o roteiro. Pode-se observar, portanto, que a própria construção do show *Opinião*, foi um trabalho coletivo, assinalada, inclusive, com a parceria com o Teatro de Arena, que fez a direção do espetáculo com Augusto Boal. O texto final, conforme ressaltado, tem autoria de por Oduvaldo Vianna Filho, Paulo Pontes e Armando Costa.

Em 6 de abril de 1965, o *Jornal do Brasil* anunciou o lançamento do show *Opinião* em livro, publicado pelas Edições do Val, uma pequena editora carioca criada no ano anterior

⁹⁰ A respeito da relação entre samba e política no Zicartola, ver Castro (2013).

por iniciativa de Valdir Rodrigues do Val. Este livro, ilustrado com fotografias de Fernando Amaral, apresenta o texto completo do show e uma introdução na qual os autores defendem quais ‘as intenções do *Opinião*’. O roteiro da peça é apresentado em sua primeira versão, com a participação de Nara Leão, mas traz, ainda, ao final, o novo texto apresentado por Maria Bethânia. Em setembro de 1965, a Philips lançou um long play com a gravação do show *Opinião* ao vivo, em um registro antológico da atuação de Nara Leão, Zé Keti e João do Vale no espetáculo⁹¹. Tanto o livro quanto o LP são hoje considerados preciosidades, objetos de grande valor para pesquisadores e colecionadores, o que atesta a grande influência e relevância do show *Opinião* como representativo do debate estético-ideológico daquela conjuntura histórica.

Naquela conjuntura repressora, o espetáculo foi alvo da censura estatal. Thereza Aragão, um das integrantes do Grupo Opinião, denunciou na imprensa censura sofrida pelo *Opinião*, quando esteve em cartaz em São Paulo, em 1965⁹².

A censura, que já havia liberado o espetáculo, exigiu do diretor Augusto Boal os seguintes cortes: retirar dados estatísticos sobre emigração nordestina que acompanha a música Carcará; excluir totalmente o samba Noticiário de jornal, de Zé Ketti; cortar a tradução dum verso de José Martí que diz: Gualija Guatanamera quer dizer camponesa de Guantânomo"; excluir na canção Tiradentes a expressão "militar, do verso "era um alferes, era um militar", e também a expressão milico, de outro trecho da mesma canção: excluir do fecho do espetáculo em que os três intérpretes repetem juntos pedaços de canções cantadas anteriormente, especialmente o que diz: "mas plantar pra dividir, não faço mais isso não" (CORREIO DA MANHÃ, 29/5/1965).

Este registro de censura ao *Opinião* é bem alegórico acerca da obscuridade dos critérios utilizados pelos censores neste período. Além disso, assinala uma conjuntura em que ainda era possível a classe artística denunciar esse cerceamento da liberdade de expressão e demarca um momento de fortalecimento da repressão às mais diferentes formas de produção artística, a partir do qual, além de ser exigido o corte de trechos considerados “contra a ordem”, intensifica-se a proibição da exibição das mais diversas expressões, sobretudo musicais, teatrais e cinematográficas. Importante ressaltar que ações censórias às artes e entretenimento são anteriores à ditadura militar, assim, após 64, a princípio, continuaram vigorando mecanismos

⁹¹ Conforme ressalta Cabral (2001), este LP possui grande valor documental, mas, em seu texto da contracapa, apresenta algumas informações equivocadas, como a data da gravação ao vivo. “A data registrada no disco, 23 de agosto de 1965, foi um dos erros. Já fazia quase oito meses que Nara se afastara do show, e, no dia registrado como da gravação, ela estava em estúdio fazendo seu próximo disco e o elenco de Opinião viajava pelo Brasil tendo Maria Bethânia como cantora”. Em nossa pesquisa, não encontramos registros que confirmem a data, de fato, da gravação desse LP ao vivo, mas, certamente, ocorreu entre dezembro de 1964 e janeiro de 1965, período em que Nara Leão esteve em cartaz no espetáculo.

⁹² O registro desse corte em trechos do *Opinião* também aparece em outros veículo de comunicação, como *Folha de São Paulo*, de 16 de maio de 1965: “Censurados desde sexta, os espetáculos ‘Opinião’ e ‘Zumbi’”.

de cerceamento já existentes nos estados, amparados, sobretudo, na defesa dos “bons costumes e da moral”. Até 1965, ou seja, mesmo após o golpe militar, não havia uma regulamentação centralizadora da censura em âmbito nacional, assim, frequentemente, poderia ocorrer de uma expressão artística sofrer sanções em um estado ou município e, em outro, ser totalmente isenta de qualquer restrição⁹³.

Com a promulgação do Decreto-lei nº 56.510/1965⁹⁴ foi criada a Secretaria do Serviço de Censura de Diversões Públicas, o que, na prática, significou a centralização da censura em um órgão federal, cujo foco era o controle de qualquer manifestação que pudesse representar uma ameaça à “ordem pública”. Entretanto, com a Constituição de 1967 é que ficaram determinados, de fato, os critérios a serem seguidos pela censura em âmbito nacional, transferindo, definitivamente, o controle das diversões públicas para a esfera federal, “delegando-lhe o poder de proibir a exibição de produções cinematográficas, teatrais e musicais, de inibir a apresentação de programas de rádio e televisão, e, ainda, de coibir publicações periódicas como jornais e revistas” (PELEGRINI, 2015, p. 76).

Assim, durante os primeiros anos de ditadura, foram sendo criados diversos mecanismos legais de recrudescimento da censura no país, entretanto a repressão do regime teve seu auge com a promulgação do Ato Institucional nº 5, em dezembro de 1968, o qual dava plenos poderes ao executivo nacional, que poderia tomar ações como decretar a intervenção nos estados e municípios, “sem as limitações previstas na Constituição”; decretar estado de sítio; suspender os direitos políticos de quaisquer cidadãos pelo prazo de dez anos e cassar mandatos eletivos federais, estaduais e municipais, entre outras medidas repressivas, sob a justificativa de combater “atos subversivos” que ameaçavam a “ordem” e “segurança interna” do país⁹⁵.

Conforme já ressaltado, em meio a essa conjuntura, o *Opinião* foi um sucesso de crítica e público e tornou-se paradigmático na arte engajada no país. Nara Leão ficou em cartaz menos de dois meses. Em fevereiro de 1965, a cantora baiana Maria Bethania assumiu o papel, por indicação de Nara Leão⁹⁶.

O diretor Augusto Boal ressaltou, em entrevista ao *Jornal do Brasil*, em 8 de dezembro de 1964, que o espetáculo era uma experiência de “show-verdade”. ‘Não possui uma

⁹³ A respeito dos mecanismos de censura neste período ditatorial no Brasil, ver Pelegrini (2015).

⁹⁴ Disponível em: <<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1960-1969/decreto-56510-28-junho-1965-396733-publicacaooriginal-1-pe.html>>.

⁹⁵ Disponível em: <<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/atoinst/1960-1969/atoinstitucional-5-13-dezembro-1968-363600-publicacaooriginal-1-pe.html>>.

⁹⁶ No final de janeiro de 1965, Nara Leão foi substituída temporariamente por Suzane de Moraes (filha do compositor Vinicius de Moraes), enquanto Maria Bethânia se preparava para assumir o papel no espetáculo.

estrutura básica de conflito. Toda a parte do texto resume-se a informações prestadas diretamente pelos cantores”. O dramaturgo João das Neves, um dos fundadores do Grupo Opinião, também ressalta esse aspecto; ‘Não era exatamente um show. Era show, era teatro, era teatro, era show. Ninguém sabia definir exatamente o que era aquilo. Era um show em cima da vida das pessoas, teatralizava essa vida (KUNHER; ROCHA, 2001, p. 58).

O roteiro de *Opinião*, de fato, não se trata de um texto padrão da arte dramática. Não há um conflito central, mas uma heterogeneidade de vozes e posicionamentos que convergem para uma reflexão acerca de problemáticas do campo social e artístico-cultural do país. O texto, dessa forma, estabelece um diálogo entre a linguagem musical e dramática, a partir de testemunhos depoimento dos protagonistas sobre suas histórias de vida, seus posicionamentos como artistas, seu olhar sobre a realidade. O espetáculo é costurado pelas narrativas autobiográficas, sintetizadas por meio da música, que é o fio condutor do *Opinião*.

Na peça, os três intérpretes se vestiam com roupas usuais, sem adereços, e eram os próprios personagens. Cada um marca o seu posicionamento, a sua ‘opinião’ naquele debate estético-ideológico. Amparados na teoria bakhtiniana, que considera a dimensão axiológica da linguagem, podemos refletir sobre a relevância, naquela conjuntura, de se “ter uma opinião”, tendo em vista tomar a palavra é sempre posicionar-se, expressar uma dimensão valorativa.

Na esteira da proposta estética do Grupo de Teatro Arena, o *Opinião* foi encenado no improvisado teatro em formato de arena, ou seja, o palco era um tablado ao centro, sem cenários e uma iluminação sóbria. Nessa estrutura, o público fica ao redor do palco, fechando um círculo, o que permite uma visão diferenciada do palco tipo italiano. Esse formato permite uma maior interação e diálogo entre ator-plateia. O espetáculo tinha acompanhado de violão, flauta e bateria. A trilha era composta das seguintes canções:

- *Peba na Pimenta* (João do Vale e Zé Batista)
- *Pisa na Fulô* (João do Vale)
- *Samba, samba, samba* (trecho) (Zé Kéti)
- *Tome morcego* (João do Vale)
- *Borandá* (Edu Lobo)
- *Noticiário de Jornal* (Zé Kéti)
- *Missa Agrária* (trecho da peça musical de Gianfrancesco Guarnieri e Carlos Lira)
- *Carcará* (João do Vale e Zé Candido)
- *Tubinho* (Zé Kéti)
- *Nega Dina* (Zé Kéti)

- *Trecho de “Deus e o Diabo na Terra do Sol”* (Sérgio Ricardo e Glauber Rocha)
- *Segredo de Sertanejo (Ouricuri)* (João do Vale e Zé Candido)
- *Matuto transviado* (João do Vale)
- *Voz do Morro* (Zé Kéti)
- *If I had a hammer* (Peter Seeger)
- *I ain't scared of your jail* (Peter Seeger)
- *Guantanamera* (Peter Seeger)
- *Canção do homem só* (Carlos Lira e Vinicius de Moares)
- *Sina de caboclo* (João do Vale e João Batista Aquino)
- *Opinião* (Zé Kéti)
- *Mal-me-quer* (Cristovam de Alencar e Newton teixeira)
- *Insensatez* (Tom Jobim e Vinicius de Moraes)
- *Marcha do Rio 40 graus* (trecho) (Zé Kéti)
- *Malvadeza Durão* (Zé Kéti)
- *Gimba* (Gianfrancesco Guarnieri e Carlos Lira)
- *Tristeza não tem fim* (trecho) (Tom Jobim e Vinicius de Moraes)
- *Esse mundo é meu* (trecho) (Sérgio Ricardo e Rui Guerra)
- *Deus e o diabo na terra do sol* (trecho) (Sérgio Ricardo e Glauber Rocha)
- *Maria Moita* (Carlos Lira e Vinicius de Moares)
- *Minha História* (João do Vale)
- *Marcha da quarta-feira de cinzas* (Carlos Lira e Vinicius de Moares)
- *Tiradentes* (Francisco de Assis e Ari Toledo)
- *Cicatriz* (Zé Kéti e Hermínio Carvalho)

Esta heterogeneidade da trilha sonora assinala como o *Opinião* é um espaço de confronto das diversas linguagens artísticas que protagonizavam o debate estético-ideológico daquela conjuntura histórica, tais como a bossa nova, o samba, o baião e, ainda, o Cinema Novo. Assim, articulando o drama à música, o *Opinião* torna-se arena para o debate acerca de diversas problemáticas sociais, culturais e políticas, tais como a questão agrária, a seca no Nordeste e o problema da migração, o colonialismo cultural na música, as relações de mercado no campo da produção artística. Observemos também o espetáculo reúne a produção musical que despontava como engajada, nacionalista, como a obra de Carlos Lyra, Sérgio Ricardo e Rui Guerra. A canção de João do Vale, nesse horizonte valorativo, passará a se inserir nesse coro de vozes, configurando-se como engajada.

No início de novembro de 1964, a gravadora Philips lançara o disco *Opinião*, de Nara Leão (o segundo de sua carreira), que reunia dois sambas de Zé Kéti (*Opinião e Acender as Velas*); o baião *Sina de Caboclo*, de João do Vale, além de canções de compositores consagrados, como Edu lobo, Baden Powell e Sérgio Ricardo. Estas canções de Zé Kéti e João do Vale fazem parte da trilha do show *Opinião*. Conforme Cabral (2001), 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*.

Na introdução do livro *Opinião*, Vianna filho. et.al (1965) destaca quais seriam as duas intenções principais da peça; a primeira seria o espetáculo propriamente, com três diferentes nomes da música popular; a segunda seria uma contribuição à renovação de temáticas e linguagens do teatro brasileiro, que ainda estava muito preso à importação mecânica de modelos internacionais. Os autores ressaltam que já vinham ocorrendo no país experiências exitosas nesse sentido, destacam, porém, que “é preciso restabelecer o teatro de autoria brasileira. É preciso que finalmente e definitivamente nos curvemos a nossa força e a nossa originalidade’ (VIANNA FILHO, et.al, 1965, p. 9).

Com relação à primeira intenção apontada pelos autores do *Opinião*, observa-se a presença da *voz social* do ideário nacional-popular, segundo o qual as transformações sociais e culturais se dariam pela valorização do “popular”, entendido como fonte determinante para a consolidação do ideal de nação.

Nara, Zé Kéti e João do Vale tem a mesma opinião - a música popular é tanto mais expressiva quanto mais tem uma opinião, quando se alia ao povo na captação de novos sentimentos e valores necessários para a evolução social; quando mantém vivas as tradições de unidade e integração nacionais (VIANNA FILHO, et.al, 1965).

Observemos, portanto, essa *voz social* presente naquele debate político e estético-ideológico, segundo a qual seria necessário formar uma frente ampla, capitaneada pela intelectualidade e classe artística, aliada ao ‘povo’, para que se tornasse possível o processo de transformação social. Por este ângulo, é bem significativa a escolha dos três tipos de personagens do espetáculo, que - nos termos das correntes políticas de esquerda da época – representavam a frente progressista; burguesia urbana, proletariado urbano e trabalhador rural. A peça, então, reverbera uma *voz social* que defende uma aliança entre as classes, entre os diferentes grupos de diferentes origens econômicas e sociais.

Dessa forma, João do Vale se insere nesse campo *heterodiscursivo* a partir de vozes que assinalam posicionamentos como “a força do homem do campo”, a “consciência e lucidez do artista popular”, “a alegria e força de vontade da gente sertaneja’. Nesta conjuntura, “o sertão

nordestino e morro/subúrbio carioca simbolizavam não só como territórios culturais, mas espaços imaginários de resistência “popular” ao novo contexto autoritário, em meio ao qual a juventude estudantil engajada deveria buscar suas referências (NAPOLITANO, 2007, p. 35).

Vários artistas tiveram atuante militância política. A relação entre arte e política era muito estreita, tanto é que grande parte dos artistas e da intelectualidade era filiada, ou ao menos simpatizante, do PCB (Partido Comunista Brasileiro), a exemplo do músico Carlos Lyra, que é considerado um dos responsáveis pela guinada nacionalista empreendida pela bossa nova. A relação entre música e teatro foi muito forte naquela conjuntura e teve parcerias como a de Carlos Lyra, que trabalhou com Teatro de Arena de São Paulo e, posteriormente, foi diretor da seção de música do CPC, sendo um dos principais articuladores da busca por inovações estéticas atreladas ao caráter social da música, no início dos anos 1960, ao lado de importantes nomes como Sérgio Ricardo, Vinicius de Moraes e Nara Leão.

Nesse debate estético-ideológico, o ideário que fundamenta o *Opinião* e diversas outras ações artístico-culturais no período teve grande influência entre a intelectualidade, tendo em vista que se tratava de um projeto político pautado na articulação entre fazer cultura x fazer política, em que o “popular” tem um papel de relevância, pois era a fonte para o nacional e para a arte de resistência. Nessa abordagem, trabalhada por grupos como o CPC, a cultura popular está diretamente relacionada à ideia de conscientização política, “tomada de consciência da realidade brasileira”, um processo no qual os intelectuais têm um papel fundamental. Nessa conjuntura, os intelectuais possuem um papel importante nesse processo de conscientização. “O que se buscava, pois, através da cultura popular, era levar às classes populares uma consciência crítica dos problemas sociais” (ORTIZ, 2001, p.62). Nesse ideário de esquerda, pautado no nacional-popular, a música aparece como veículo ideológico de mobilização do “povo”, portanto existe a preocupação em produzir uma arte “desalienada”, “engajada”.

Feitas estas considerações acerca do popular e da tradição na esfera artístico-musical, passemos à discussão acerca dos aspectos epistemológicos e teórico-metodológicos desta pesquisa, para, na seção seguinte, realizarmos a leitura analítica do corpus delimitado.

5 ANÁLISE DIALÓGICA DO DISCURSO: QUESTÕES EPISTEMOLÓGICAS E TEÓRICO-METODOLÓGICAS

O fio condutor desta pesquisa é a teoria bakhtiniana, o que representa um grande desafio para os pesquisadores que se aventuram a trabalhar com essa abordagem, tendo em vista que Bakhtin e o Círculo não elaboraram formalmente uma proposta de teoria e/ou análise do discurso. Entretanto, conforme ressalta Brait (2012), ao longo de suas obras, são desenvolvidas concepções fundamentais para uma abordagem da linguagem a partir das relações dialógicas.

No texto *Problema da Poética de Dostoievksi*, conforme já ressaltado, Bakhtin (2013) propõe o desenvolvimento dos estudos da linguagem pautados em uma abordagem metalinguística (ou translinguística), ou seja, situado nas fronteiras de diversas disciplinas, em seus entrecruzamentos e junções. As pesquisas metalinguísticas têm como foco as relações dialógicas, ou seja, “relações (semânticas) entre toda espécie de enunciados na comunicação discursiva”. Bakhtin, a este respeito, esclarece que dois enunciados, quando confrontados em um plano de sentido (não apenas como elemento linguístico) estão sempre em relação dialógica. “As relações dialógicas são de índole específica: não podem ser reduzidas a relações meramente lógicas (ainda que dialéticas) nem meramente linguísticas (sintático-composicionais). Elas só são possíveis entre enunciados integrais de diferentes sujeitos do discurso (BAKHTIN, 2013, p. 323).

No âmbito do debate acerca da metodologia das ciências humanas, em contraponto às ciências naturais, Bakhtin⁹⁷ destaca que as ciências humanas são as ciências do texto, pois estudam o homem em sua especificidade: a de produtor de textos, dialógico e responsivo.

As ciências exatas são uma forma monológica de saber: o intelecto contempla uma coisa e emite um enunciado sobre ela. Aí só há um sujeito: o cognoscente (contemplador) e falante (enunciador). A ele só se contrapõe a coisa muda. Qualquer objeto do saber (incluindo o homem) pode ser percebido e conhecido como coisa. Mas o sujeito como tal não pode ser percebido e estudado como coisa porque, como sujeito e permanecendo sujeito, não pode tornar-se mudo; consequentemente, o conhecimento que se tem dele só pode ser dialógico (BAKHTIN, 2011, p.400).

Bakhtin ressalta que, embora não haja fronteiras impenetráveis entre ciências naturais e ciências humanas, estas não se voltam para um objeto mudo, inerte, pois o seu

⁹⁷ Esta discussão é desenvolvida, em especial, nos textos “O problema do texto na linguística, na filologia e em outras ciências humanas”, “Os estudos literários hoje”, “Apontamentos de 1970-1971” e “Para uma Metodologia das Ciências Humanas”, todos reunidos na coletânea *Estética da Criação Verbal*, (BAKHTIN, 2011).

trabalho dialógico implica na construção de palavras sobre palavras, textos sobre textos, pensamentos sobre pensamentos, ou, ainda, vivências sobre vivências. Podemos destacar que, entre pesquisador e seu “objeto de estudos”, há uma relação dialógica, tendo em vista que o objeto também se torna sujeito.

O pesquisador, portanto, a partir de seu horizonte axiológico, de seu posicionamento exotópico, cria um texto emoldurador que dialoga com o sujeito pesquisado. O texto é a realidade imediata de estudos, assim, independentemente de quais sejam os objetivos de uma pesquisa, só o texto pode ser o ponto de partida: “onde não há texto, não há objeto de pesquisa e pensamento” (BAKHTIN, 2011, p. 307).

Na abordagem bakhtiniana, texto é compreendido como enunciado, ou seja, não se restringe aos limites de estudos estritamente filológicos ou linguísticos (em sentido estrito). O texto, portanto, situa-se no entremeio entre linguístico e extralinguístico. Ou melhor, os elementos da situação imediata de comunicação, assim como da conjuntura mais ampla (cultural, histórica, política) são constitutivos do linguístico. Bakhtin (2013) ressalta que não há relações dialógicas sem relações lógicas e concreto-semânticas, mas aquelas possuem especificidades e não se reduzem a estas. O texto, verbal ou não verbal, portanto, é a materialidade do discurso, a unidade concreta da comunicação discursiva; é um evento singular de materialização estilística/composicional/temática, produzida por sujeitos discursivos em diferentes campos da atividade humana.

Para se tornarem dialógicas, as relações lógicas e concreto-semânticas devem, como já dissemos, materializar-se, ou seja, devem passar a outro campo da existência, devem tornar-se discurso, ou seja, enunciado, e ganhar autor, criador de dado enunciado cuja posição ele expressa (BAKHTIN, 2010, p. 184).

Conforme Bakhtin (2010) discute no artigo “O problema do texto na linguística, na filologia e em outras ciências humanas”, o texto se desenvolve na fronteira de duas consciências, de dois sujeitos. Desse modo, todo texto possui um autor, um sujeito - situado espaço-temporalmente - e demarca valores e posicionamentos. O texto, portanto, como enunciado, deve ser incluído na cadeia da comunicação discursiva de determinada esfera da atividade humana na qual se realiza. Ainda nesse artigo, Bakhtin ressalta que dois elementos determinam o texto como enunciado: seu projeto/ sua ideia (intenção) e a execução desse projeto. Podemos afirmar que esses elementos dizem respeito à atitude valorativa e responsiva entre os sujeitos em interação e à sua expressividade e conclusividade. Conforme destaca Bakhtin, não há compreensão sem avaliação; ambas são indissociáveis e simultâneas, constituindo um ato único integral.

Dessa forma, o pesquisador enfoca o objeto (sujeito pesquisado), a partir do seu ponto de vista, de suas posições, que balizam sua avaliação. Entretanto, essas posições não são inflexíveis, “não continuam imutáveis: sujeitam-se à ação da obra que sempre traz algo novo”. Assim, o pesquisador não pode cair em uma “inércia dogmática” da sua posição e se fechar para novas descobertas que emergem na relação com o sujeito pesquisado. Conforme ressaltado por Bakhtin: “O sujeito da compreensão não pode excluir a possibilidade da mudança e até da renúncia aos seus pontos de vista e posições já prontos. No ato da compreensão, desenvolve-se uma luta cujo resultado é a mudança mútua e o enriquecimento” (2010, p. 378). A pesquisa em ciências humanas implica em responsividade, negociação e confronto entre pesquisador e sujeitos da pesquisa, no âmbito das relações dialógicas. Conforme Bakhtin (2017, p.19), neste processo, a distância, a exotopia, a posição exterior, é e alavanca mais poderosa de interpretação.

A cultura do outro só se revela com plenitude e profundidade [...] aos olhos de outra cultura. [...] Colocamos para a cultura do outro novas questões que ela mesma não se colocava; nela procuramos resposta a essas questões, e a cultura do outro nos responde, revelando-nos seus novos aspectos, novas profundezas do sentido” BAKHTIN, 2017, p. 19).

Essa abordagem considera, portanto, que os sentidos são construídos a partir da interação de sujeitos históricos, em diferentes contextos culturais. Os estudos do discurso, na perspectiva da teoria dialógica, consideram os aspectos linguísticos, tomando como ponto de partida a situação da interação verbal. Conforme destaca Brait (2006), um dos traços fundantes dessa abordagem é o fato de ela não poder ser trabalhada apenas de um ponto de vista interno ou, ao contrário, externo à linguagem, pois é a partir da relação indissociável entre o linguístico e o extralinguístico que se constituem as relações dialógicas. Esse ponto traz implicações teórico-metodológicas importantes para as pesquisas que trabalham nessa abordagem.

O trabalho metodológico, analítico e interpretativo com textos/discursos se dá [...] herdando da linguística a possibilidade de esmiuçar campos semânticos, descrever e analisar micro e macro organizações sintáticas, reconhecer, recuperar e interpretar marcas e articulações enunciativas que caracterizam o(s) discurso(s) e indiciam sua heterogeneidade constitutiva assim como a dos sujeitos aí instalados. (BRAIT, 2006, p. 60).

Nessa perspectiva, os estudos da linguagem a partir das relações dialógicas não excluem os elementos linguísticos, tendo em vista que é na interação verbal que se materializa a historicidade dos discursos. Conforme ressaltado, no caminho metodológico bakhtiniano, não há categorias de análise prontas para serem aplicadas a distintos *corpora*. É a partir da análise

de um *corpus* discursivo, considerando suas historicidades, que se pode chegar a uma categoria ou conceito.

A partir do meu lugar (inscrita sócio-historicamente), procuro estabelecer uma postura dialógica frente às problematizações aqui levantadas e, articulando os referenciais teórico-metodológicos, desenvolvo a leitura do *corpus*, tendo em vista os objetivos delimitados nesta pesquisa.

5.1 DELIMITAÇÃO: *CORPUS* E PERÍODO HISTÓRICO

A tarefa de delimitação do *corpus* e do período histórico nos impôs alguns desafios. Cheguei à obra de João do Vale por meio da produção de Luiz Gonzaga e Jackson do Pandeiro. Em um primeiro momento, esta pesquisa pretendia estabelecer um diálogo entre a obra desses três “vértices do triângulo nordestino”, porém constatamos que esta seria uma proposta “homérica”, e talvez equivocada para um trabalho de tese, tendo em vista vários aspectos, como a diversidade de trajetórias desses artistas. Luiz Gonzaga e Jackson do Pandeiro possuem uma discografia consideravelmente maior que João do Vale, que, apesar do vasto repertório como compositor, gravou apenas dois discos (um deles, compacto) como intérprete solo: “*O poeta do povo*”, *João do Vale* (1965) e *João do Vale* (compacto duplo/ 1967). Conforme já destacamos, há outros discos de João do Vale, em parceria ou na voz de outros intérpretes: *Opinião, ao vivo* (1965); *Nova História da Música Popular Brasileira* (1977); *História da Música Popular Brasileira: série grandes compositores* (1983); *João do Vale* (1981) e o último gravado antes da morte do artista, o tributo *João Batista do Vale* (1994).

Além disso, a produção desses três artistas atravessa décadas, portanto ficaria difícil justificar uma determinada delimitação de período histórico que não implicasse em um montante excessivo de material para compor o *corpus*. Por tratar-se de uma pesquisa em análise do discurso (ou seja, uma abordagem que não pode desconsiderar as conjunturas socioideológicas de produção dos enunciados), a definição sobre o *corpus* e a delimitação do período histórico é fundamental para que possamos dar conta dos objetivos do trabalho, ainda que de forma parcial, mas procurando não deixar muitas lacunas e arestas. Assim, no levantamento bibliográfico, procurei me aprofundar na produção musical de João do Vale e me deparei com as múltiplas problematizações que emergem a partir das conjunturas nas quais essa obra foi produzida. Dessa forma, delimitamos como foco desta pesquisa uma análise sobre processos de construção de sentidos que emergem a partir da produção, circulação e recepção da obra de João do Vale, no período de 1964 a 1982. Em 1964, ocorreu a estreia do espetáculo

Opinião e, em 1982⁹⁸, ocorreu o lançamento do disco *João do Vale* (CBS Discos), que foi produzido por Chico Buarque, Fagner e Fernando Faro e reuniu diversos artistas consagrados interpretando canções de João do Vale.

Tomando como referência a produção de João do Vale e sua inserção no mercado fonográfico, delimitamos este período para nossa leitura, pois consideramos que estes são dois marcos temporais no processo de consolidação do nome de João do Vale no rol da nascente MPB, sobretudo, em sua vertente da canção engajada.

Tal delimitação não significa que não consideraremos a produção de João do Vale na década de 1950 e, nas posteriores, décadas de 1980 e 1990, no entanto, para procurar dar conta dos objetivos deste trabalho, vamos focar nosso olhar no recorte temporal delimitado (1964-1982), procurando estabelecer um diálogo com a produção do artista em outros períodos.

Com relação às canções, delimitamos a análise do disco “*O poeta do povo*” *João do Vale* (1965), tendo em vista que este LP (*long play*) é um marco na carreira do artista, que, até então, já possuía diversas composições gravadas por artistas consagrados, mas não tinha estreado como intérprete no mercado fonográfico. O lançamento desse LP ocorre no rastro do sucesso do espetáculo *Opinião* e no processo de legitimação de sua obra como atrelada à canção de vertente de crítica social. Consideramos, portanto, que este LP - de importante valor histórico para a música popular brasileira - contém uma relevante amostragem da produção de João do Vale e possui, ainda, a peculiaridade de ser todo interpretado pelo artista. Todas as canções do disco são de autoria de João do Vale (em parceria) e, além disso, pode-se destacar que, nos outros discos do período em análise, muitas das canções presentes em “*O poeta do povo*” *João do Vale* (1965) se repetem, especialmente, na voz de outros intérpretes. Procuramos estabelecer um diálogo entre as gravações do LP em análise, com outros fonogramas, especialmente com o LP *João do Vale* (1981) destacando as especificidades e características de cada um.

Importante ressaltar que fonograma diz respeito ao registro sonoro/gravação de uma canção. Assim, uma mesma canção pode ter diversos fonogramas, tendo em vista que pode ser gravada por diferentes intérpretes (ou ainda pelo mesmo intérprete, mas em diferentes ocasiões). Cada fonograma deve ser registrado no órgão competente, tendo em vista que envolve questões de direitos autorais. Consideramos que uma leitura do gênero canção, de um ponto de vista discursivo, deve considerar as especificidades da produção, circulação e difusão

⁹⁸ O LP *João do Vale* é registrado como produção de 1981. Na verdade, o LP foi produzido ao longo de 1981 e, pelo que pudemos constatar na pesquisa, a prensagem do disco deve ter sido realizada em dezembro de 1981, mas a distribuição no mercado só ocorreu em janeiro de 1982. Assim, sua circulação ocorreu, de fato, neste ano.

de cada fonograma, tendo em vista que um fonograma é produzido em uma conjuntura específica que não pode ser desconsiderada. João do Vale se consagrou, sobretudo como compositor e teve suas canções gravadas por diversos intérpretes da música brasileira.

Tendo em vista esses aspectos, o *corpus* da pesquisa, portanto, é composto por canções de João do Vale, presentes no disco “*O poeta do povo*” *João do Vale* (1965) e textos produzidos por mediadores culturais (jornalistas, críticos, especialistas, etc.). Além disso, conforme ressaltado, o *corpus* é analisado, considerando também as especificidades do material verbo-visual que o compõe (fotografias que ilustraram matérias jornalísticas, fascículos, material gráfico do disco, etc.)

Assim, compõem o *corpus* deste trabalho:

- **Canções de autoria de João do Vale**, reunidas no disco “*O poeta do povo*”, *João do Vale* (1965). Os títulos das canções são os seguintes:

- *A voz do povo* (João do Vale/ Luiz Vieira)
- *Carcará* (João do Vale/ José Cândido)
- *Pra mim, não* (João do Vale/ Marília Bernardes)
- *Peça na pimenta* (João do Vale/ José Batista/ Adelino Rivera)
- *Minha história* (João do Vale/ Raymundo Evangelista)
- *A lavadeira e o lavrador* (João do Vale/ Ary Monteiro)
- *Pisa na fulô* (João do Vale/ Ernesto Pires/ Silveira Júnior)
- *O jangadeiro* (João do Vale/ José Cândido)
- *Fogo no Paraná* (João do Vale/ Helena Gonzaga)
- *Uricuri* (João do Vale/ José Cândido)
- *O bom filho à casa torna* (João do Vale/ Eraldo Monteiro)
- *Sina de caboclo* (João do Vale/ Jocastro Bezerra de Aquino).

- **Textos produzidos por mediadores culturais** (músicos, jornalistas, críticos, intelectuais, etc.), que circularam no período em análise por meio da imprensa especializada e lançam um olhar sobre João do Vale e sua obra.

- “*Poesia de João nasce do canto*”, *Jornal do Brasil*, de autoria do escritor João Antônio,

publicado no *Caderno B*, do *Jornal do Brasil*, em 16/7/1965⁹⁹.

- “*O poeta do povo*” *João do Vale* (1965), publicada no *Caderno B*, do *Jornal do Brasil*, em 8/10/1965, com assinatura dos críticos musicais Juvenal Portela e Mauro Ivan¹⁰⁰.

- Encarte Coleção *Nova História da Música Popular Brasileira* (Fascículos - Abril Cultural/1977).

- “*A volta de um poeta do povo num disco milionário*”, Tárík de Souza, publicado *Caderno B*, do *Jornal do Brasil*, em 16/1/1982¹⁰¹.

Tivemos acesso aos jornais desse período por meio da Hemeroteca Digital Brasileira, da Fundação Biblioteca Nacional. Além disso, obtivemos, junto ao Centro de Documentação e Pesquisa do *Jornal do Brasil* (CPDoc/JB), autorização para a reprodução dos textos do JB que compõem o *corpus* desta tese, os quais encontram-se em anexo. O fascículo da coleção *Nova História da Música Popular Brasileira* pudemos adquirir em um sebo virtual. A reprodução deste material também encontra-se em anexo.

Importante ressaltar que o *Jornal do Brasil* teve um importante papel como espaço de mediação na esfera artístico-musical, especialmente por meio do *Caderno B*, destinado ao debate sobre arte e cultura, conforme discutiremos ao longe da análise.

5.2 PROCEDIMENTOS DE ANÁLISE

Ancorada na perspectiva epistemológica do Círculo de Bakhtin (calcada em uma visão socio-histórica de construção do conhecimento), esta pesquisa trabalha com procedimentos teórico-metodológicos qualitativo-interpretativos, de natureza analítico-descritiva. O paradigma qualitativo, ao contrário do positivista (fundamentando em padrões de objetividade), remete ao campo da hermenêutica, no qual a questão da intersubjetividade é bastante forte, particularmente quando de natureza interpretativista, conforme ressalta Celani

⁹⁹ Disponível em:

<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015_08&pasta=ano%20196&pesq=%22Poesia%20de%20Jo%C3%A3o%20nasce%20o%20canto%22>.

¹⁰⁰ Disponível em:

<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015_08&pasta=ano%20196&pesq=%22Poesia%20de%20Jo%C3%A3o%20nasce%20o%20canto%22>.

¹⁰¹ Disponível em:

<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015_10&pasta=ano%20198&pesq=%22A%20volta%20do%20poeta%20do%20povo%22>.

(2005). Na abordagem qualitativa, portanto, não há neutralidade do pesquisador e os objetos são também sujeitos históricos e não “seres mudos”, reduzidos a meros dados verificáveis e quantificáveis.

Em *Marxismo e Filosofia da Linguagem*, Volóchinov (2017), ao desenvolver sua proposta de construção de um método sociológico para as ciências da linguagem, enfatiza algumas regras fundamentais: não separar a ideologia da realidade material do signo; não dissociar o signo das formas concretas da comunicação social; não dissociar a comunicação e suas formas de sua base material. Esse autor ressalta, ainda, que, a língua vive e evolui historicamente “na comunicação discursiva concreta, e não no sistema abstrato das formas da língua nem no psiquismo individual dos falantes” (VOLÓCHINOV, 2011, p. 220). Nesse debate, esse autor apresenta uma proposta de ordem metodológica para o estudo dos fenômenos da língua: a) formas e tipos de interação e sua relação com a comunicação concreta; b) formas dos enunciados ou discursos verbais singulares em relação estreita com a interação da qual são parte, isto é, os gêneros dos discursos verbais determinados pela interação discursiva na vida e na criação ideológica, ou seja, nas diferentes esferas da atividade humana; c: a partir daí, exame das formas da língua na sua interpretação linguística habitual.

Nessa abordagem, portanto, linguístico e histórico-social estão imbricados, indissociáveis. Assim, a análise dos problemas linguísticos deve ter como ponto de partida as situações de comunicação concreta, pois os enunciados precisam ser vistos em sua totalidade, no fluxo da comunicação discursiva. Conforme já ressaltado, no percurso teórico-metodológico desta pesquisa, trabalhamos as conjunturas socioideológicas e os processos de produção, circulação e recepção da obra de João do Vale na esfera artístico-musical no período em análise; em seguida, o foco residiu no levantamento de textos verbais e verbo-visuais (enunciados linguísticos/discursivos), nos quais se materializa o confronto entre diferentes *vozes sociais*, no processo de construção dos sentidos da obra de João do Vale.

Retomemos, então, os objetivos propostos neste trabalho para, em seguida, apresentarmos os procedimentos metodológicos adotados com vistas a alcançar tais objetivos: **a) Geral:** Fazer uma análise dialógica do *heterodiscurso* no processo de produção dos sentidos de “popular” e “tradição” na esfera artístico-musical, a partir da obra de João do Vale e do discurso de mediadores culturais (músicos, jornalistas, críticos, editores), no período de 1964 a 1982. **b) Específicos:** **1)** Analisar, a partir canção de João do Vale, o confronto entre diferentes *vozes sociais* no processo de construção dos sentidos de “popular”, com foco nas categorias *autor-criador/ autor-pessoa,/ personagem e responsividade*; **2)** Investigar como se constituíram, discursivamente, os sentidos da obra de João do Vale como “engajada” e

“popular”, analisando, a partir do discurso dos mediadores culturais, os posicionamentos expressos e os efeitos de sentido construídos por meio da utilização de elementos linguístico-discursivos, tais como determinadas formas nominais e gramaticais; **3)** Fazer uma análise verbo-visual dos processos de construção de sentidos da obra desse artista, a partir de material produzido por mediadores culturais, considerando os circuitos de produção, circulação e consumo na esfera artístico-musical.

Tomando como baliza a concepção sócio-histórico-ideológica da linguagem do Círculo de Bakhtin, neste trabalho, lanço um olhar sobre o *corpus*, apoiada em conceitos basilares dessa abordagem, tais como *relações dialógicas, ideologia, alteridade e responsividade*. Em função das especificidades do objeto, dos problemas, dos objetivos e questões propostas, foram definidas as macrocategorias de análise deste trabalho: *heterodiscurso e esferas da atividade humana*. Importante destacar que, conforme ressalta Brait (2006), “o corpus fala”, portanto é no percurso da pesquisa que vai se apresentando a necessidade de mobilização e articulação entre determinadas categorias. Nesse trajeto, com o levantamento do *corpus*, foram emergindo as categorias mais específicas de análise: *exotopia, entonação, horizonte social de valores e posicionamento axiológico, autor-criador/personagem*. Desse modo, a partir desse referencial teórico, selecionei essas categorias, que serão ferramentas para a análise dos enunciados concretos que compõem o *corpus* da pesquisa. Essa seleção e acabamento do conjunto teórico que subsidia minha análise assinalam meu posicionamento, minha assinatura como pesquisadora.

Os sentidos construídos a partir do pensamento especializado sobre a música popular emergem permeados de tensões sociais e lutas culturais, que envolvem aspectos como crescimento do mercado fonográfico, mobilização político-cultural e consolidação de um público consumidor da chamada MPB. Qual seria, então, o papel dos mediadores culturais nesse jogo? Assim, tomando como *categorias* como *alteridade, responsividade e exotopia*, analisamos, a partir do discurso dos mediadores culturais, os sentidos construídos sobre a obra de João do Vale e, conseqüentemente, o lugar social ocupado pela obra desse artista, no contexto de configuração da MPB, em especial em sua vertente da canção engajada.

Também compõem esse coro elementos não-verbais, que, atrelados, aos elementos verbais serão determinantes na construção dos sentidos dos signos em foco na pesquisa. Considerando os circuitos de produção e consumo da cultura musical, fizemos uma análise de material verbo-visual que permeia o material do *corpus* para investigarmos como, a partir da obra desse artista, se dão esses processos de construção de sentidos.

Considerando a abordagem metodológica depreendida a partir dos escritos do Círculo e com o intuito de alcançar os objetivos propostos nesta pesquisa, os procedimentos metodológicos/analíticos adotados, ao longo dessa investigação, para lidar com o *corpus* foram os seguintes: a) discussão sobre a conjuntura sócio-histórico-ideológica e os processos de produção, circulação e recepção da obra de João do Vale na esfera artístico-musical, entre 1964 a 1982; b) estudo sobre as especificidades da esfera artístico-musical e dos gêneros que nela circulam, no recorte espaço-temporal empreendido na pesquisa; análise dos enunciados concretos que compõem o corpus da pesquisa, a partir dos seguintes parâmetros (articulados): c) **dimensão histórico/social/ideológica**: contexto de produção e circulação; lugar ocupado na esfera artístico-musical; diálogo com outras esferas, com “já-ditos”, etc.; **dimensão verbal/verbo-visual**: recursos linguístico-discursivos que geram determinados efeitos de sentido; entonações e posicionamentos axiológicos; articulação das diversas categorias analíticas.

Conforme já discutimos, é importante lembrar que, no âmbito das relações dialógicas, toda palavra é internamente dialogizada (é arena de um microdiálogo), portanto, é possível, a partir de um trabalho analítico, mobilizar as múltiplas *vozes sociais* em confronto no processo de enunciação. Essas *vozes* estão diretamente relacionadas com a entonação e os acentos apreciativos, que demarcam diferentes posicionamentos dos mais diversos sujeitos históricos.

Tendo em vista este percurso teórico-metodológico, importante reiterar que as reflexões e os resultados advindos deste trabalho não têm como referência apenas os enunciados que compõem o *corpus* da pesquisa. O debate sobre a conjuntura sócio-histórico-ideológico desenvolvido ao longo da pesquisa fundamenta e norteia a leitura aqui desenvolvida. Além disso, conforme pôde ser observado ao longo da escrita dessa tese, para fazermos a leitura sobre os processos de construção de sentidos na esfera artístico-musical, tomamos também como fontes para esta pesquisa material jornalístico dos vários períodos de produção artística de João do Vale, em especial do principal polo de produção de bens culturais de consumo do país (Rio de Janeiro), ao qual tivemos acesso por meio do acervo da Hemeroteca Digital Brasileira, da Fundação Biblioteca Nacional. Na análise do *corpus*, propriamente, também procuramos estabelecer um diálogo com outros discursos dos mediadores culturais, produzidos naquela conjuntura socioideológica, no intuito de investigar a heterodiscursividade na esfera artístico-musical. Conforme ressaltado, também tivemos acesso a documentos históricos do período ditatorial-militar do país, por meio do Banco de Dados Memórias Reveladas, do Sistema de Informações do Arquivo Nacional.

Considerando-se esses aspectos teórico-metodológicos, a análise dos enunciados concretos constitutivos do *corpus* desta pesquisa foi realizada a partir dessas dimensões: histórico/social/ideológica e verbal/verbo-visual, articuladas com as especificidades da esfera artístico-musical. Dessa forma, na análise da dimensão verbal/verbo-visual, no discurso dos mediadores culturais, nos detivemos nos elementos linguístico-discursivos como índices de materialização do confronto entre diferentes *vozes sociais* na esfera artístico-musical; assim analisamos os confrontos entre diferentes *vozes*, que podem ser observados por meio da escolha de determinados recursos linguístico-discursivos. Nessa perspectiva, analisamos a utilização de recursos como o uso de marcas tipográficas, como a aspas, além de formas linguísticas, como adjetivos, advérbios e verbos, discutindo sobre essas escolhas e os efeitos de sentidos construídos. A partir desses recursos linguístico-discursivos, procuramos analisar, também, que posicionamentos axiológicos são expressos nos enunciados em estudo, os quais, muitas vezes, se configuram como polêmica, ironia, consenso/ dissenso em relação a outros posicionamentos em confronto na esfera artístico-musical.

Esses foram os procedimentos adotados para leitura de todo o *corpus* da pesquisa, que envolve o discurso dos mediadores culturais e as canções produzidas por João do Vale. Entretanto, ao nos depararmos com a análise do *corpus*, ficou claro que a canção exigia procedimentos mais específicos, tendo em vista o seu caráter de objeto artístico. Desse modo, além desses procedimentos gerais de análise do *corpus*, desenvolvemos procedimentos específicos para a leitura das canções.

Importante destacar, portanto, a especificidade da canção como objeto estético, construído no âmbito da esfera artístico-musical por sujeitos históricos, a partir de diferentes horizontes valorativos. Segundo a abordagem bakhtiniana, várias *vozes sociais* se inter-relacionam no todo artístico, portanto a canção é aqui entendida como um “microcosmo da realidade saturada da língua”. Neste gênero, são orquestradas, artisticamente, diferentes *vozes sociais*, posicionamentos axiológicos. A concepção bakhtiniana de autor-pessoa/autor-criador/personagem, conforme discutimos na Seção 3, possibilita-nos refletir sobre como se dá, a partir de determinados posicionamentos valorativos e de um excedente de visão, a orquestração entre os múltiplos e heterogêneos dizeres sociais, na construção de uma arquitetura da canção. Nessa perspectiva, analisamos, nas canções, a partir do embate entre diferentes *vozes sociais*, o processo de construção dos sentidos de “popular”, com foco para as categorias *autor-criador/autor-pessoa/personagem, exotopia, responsividade e alteridade*.

Desta maneira, considerando as idiosincrasias desse gênero da esfera artístico-musical, a canção é analisada, nesta pesquisa, a partir de um olhar sobre suas três dimensões

constitutivas: conteúdo temático; estilo e construção composicional. O caráter híbrido da canção (a indissociável articulação entre letra e melodia) está diretamente relacionado à sua estrutura composicional, entretanto perpassa essas três dimensões do gênero, também se evidenciando no estilo e no conteúdo temático. Neste trabalho, conforme já ressaltado, a canção é analisada com foco para os aspectos verbais, mas sem desconsiderar sua dupla natureza verbo-melódica. Destarte, ainda que de forma incipiente, procuramos considerar - em diálogo com o verbal - alguns aspectos da dimensão musical das canções, como gênero, arranjo e melodia.

Vale lembrar que os parâmetros composicionais, estilísticos e temáticos da canção são aqui analisados como constitutivos de uma arquitetura (que articula aspectos formais e valorativos), construída a partir do confronto entre diferentes *vozes sociais* na esfera artístico-musical. Nessa perspectiva, para a análise das canções que compõem o *corpus* deste trabalho, procuramos articular os seguintes parâmetros:

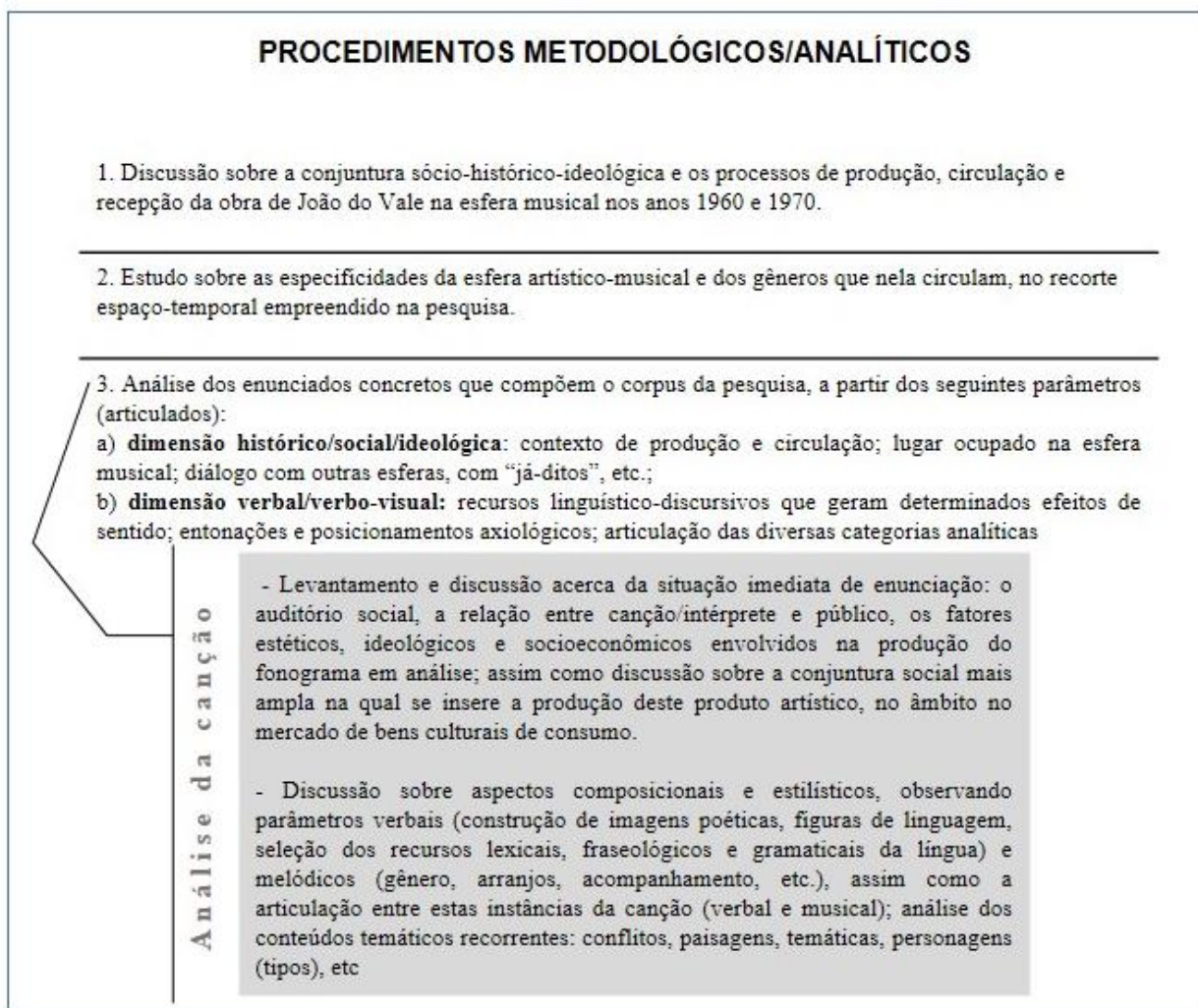
- Levantamento e discussão da situação imediata de enunciação: o auditório social, a relação entre canção/intérprete e público, os fatores estéticos, ideológicos e socioeconômicos envolvidos na produção do fonograma em análise; diálogo com outros fonogramas da canção; discussão sobre a conjuntura social mais ampla na qual se insere a produção deste produto artístico, no âmbito do mercado de bens culturais de consumo.

- Discussão sobre aspectos composicionais e estilísticos, observando parâmetros verbais (construção de imagens poéticas, figuras de linguagem, seleção dos recursos lexicais, fraseológicos e gramaticais da língua) e melódicos (gênero, arranjos, acompanhamento, etc.), assim como a articulação entre estas instâncias da canção (verbal e musical); análise dos conteúdos temáticos recorrentes: conflitos, paisagens, temáticas, personagens (tipos), etc.

Tendo em vista que a esfera artístico-musical envolve processos de produção, circulação e recepção, os sentidos da canção são construídos a partir do confronto com outras *vozes*, tais como a dos mediadores culturais, que, responsivamente, são o “outro” que lançam um olhar sobre a obra de João do Vale e produzem narrativas que contribuem para a legitimação de determinados sentidos dessa obra. Decorre daí a heterogeneidade do *corpus*, pois procuramos discutir sobre como esses sentidos circularam e ganharam legitimidade a partir dessa esfera da atividade humana. Assim, os sentidos de “popular”, e “tradição” são produzidos a partir de uma série de valores culturais, estéticos e ideológicos, construídos sócio-historicamente e compartilhados por determinados grupos sociais.

Nessa perspectiva, procuramos estabelecer um diálogo entre os documentos que compõem o *corpus*, com vistas a alcançar os objetivos da pesquisa. Dessa forma, a partir das canções, do material verbo-visual e dos textos críticos, produzimos uma análise dialógica do *heterodiscurso* nos processos de construção dos sentidos de “popular” e “tradição”, sempre considerando a articulação entre o linguístico e o social/histórico/ideológico.

Quadro 1 – Síntese procedimentos metodológicos/ analíticos



Fonte: Elaborado pela autora

6 ANÁLISE DIALÓGICA DOS PROCESSOS DE CONSTRUÇÃO DE SENTIDOS NA ESFERA ARTÍSTICO-MUSICAL

6.1 LEITURA DAS CANÇÕES DO DISCO “O POETA DO POVO”, JOÃO DO VALE (1965)

Com o intuito de investigar, a partir canção de João do Vale, o confronto entre diferentes *vozes sociais* no processo de construção dos sentidos de “popular”, daremos foco às categorias *autor-criador/ autor-pessoa/ personagem, responsividade e alteridade*. Ressaltamos que faremos a análise das canções delimitadas nesta pesquisa, estabelecendo um diálogo com outros fonogramas desta canção¹⁰².

O disco “*O poeta do povo*”, *João do Vale* foi lançado pela Philips, em 1965, época em que João do Vale estava em cartaz com o show *Opinião*. É o único LP solo desse artista, que já possuía, nesta época, pelo menos, mais de uma centena de canções gravadas na voz de diferentes intérpretes. Em 1967, foi lançado, também pela Philips, um compacto duplo de João do Vale, que reunia quatro canções: “Eu chego lá” (João do Vale e Abel Silva); “Sanharó” (João do Vale e Luís Guimarães); “Eu vim praí” (João do Vale e Manoel Euzébio); e “Viva meu Baião” (João do Vale e Vezo Filho).

A multinacional holandesa Philips iniciou sua atuação no mercado fonográfico brasileiro em 1958, ao comprar a maior fabricante de discos de vinil do país, a Companhia Brasileira de Discos (CBD). A CBD, inicialmente designada Sinter (Sociedade Interamericana de Representações), foi criada em 1945 e tornou-se responsável pela gravação de grandes nomes da música popular brasileira, como Pixinguinha. A Philips lançou seus primeiros discos no final dos anos 1950, com destaque para artistas da nascente bossa nova, como Vinicius de Moraes, Baden Powell e Carlos Lyra. Já nos anos 1960, também gravaram pela Philips artistas como Nara Leão, Tom Jobim e João Gilberto. Também pela Philips foi lançando, em 1967, o disco-manifesto *Tropicália ou Panis et Circensis*, marco inicial do movimento da Tropicália, que rompeu muitos dos paradigmas da música brasileira produzida até então. Até o final dos anos 1970, a Philips manteve o selo CBD-Phonogran, que mudou para Polygram, em 1978. Em

¹⁰² Ressaltamos que não temos o intuito de fazer o levantamento de todas as gravações dessas canções, entretanto procuramos estabelecer um diálogo com outras leituras dessas composições de João do Vale, especialmente com o disco *João do Vale* (CBS, 1981). Tivemos acesso a esses outros fonogramas, conforme ressaltamos na introdução do trabalho, por meio do acervo do pesquisador Henrique Dídimo, da plataforma *Youtube* e do serviço de streaming *Deezer*.

Pode-se ressaltar que, naquela conjuntura, João do Vale passa a figurar neste panteão de nomes da “moderna música popular” muito em função dos sentidos de engajamento e crítica social construídos sobre sua obra, em especial a partir da sua participação no espetáculo *Opinião*. Importante destacar, inclusive, que dois dos discos deste catálogo trazem composições de João do Vale, na voz de Nara Leão (*O canto Livre de Nara* e *5 na Bossa*), conforme explicitaremos ao longo da análise.

Nessa perspectiva, deve-se observar que diversos valores entram em confronto no processo de produção de sentidos na esfera artístico-musical. Assim, as grandes gravadoras pautam suas produções em uma série de aspectos envolvidos no mercado fonográfico, em especial a existência de significativo público-consumidor. Dessa forma, na esteira do sucesso e da repercussão do show *Opinião*, a Philips lançou, em 1965, os discos *Opinião, ao vivo* (Com Nara Leão, Zé Kéti e João do Vale) e *“O poeta do povo”, João do Vale*.

Figura 4 - Capa disco “O poeta do povo”, João do Vale (1965)



Fonte: Abril Cultural (1977)

Figura 5 - Contracapa disco “O poeta do povo”, João do Vale (1965)



Fonte: Abril Cultural (1977)

Vale ressaltar que o disco não apresenta ficha técnica, com informações sobre arranjos e acompanhamentos musicais. Também não traz as letras das canções. Na Figura 5, da contracapa do LP “O poeta do povo”, João do Vale, há um trecho do início do show *Opinião*, no qual João do Vale se apresenta, seguido das apresentações de Zé Kéti e Nara Leão.

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-se rua João do Vale. Quer dizer, eu, assim com essa cara, já sou rua. Moro na Fundação da Casa Popular de Deodoro, rua 17, quadra 44, casa 5. Duas horas, sem encontrar ladrão, chega lá. Tenho duzentas e trinta músicas gravadas, fora as que vendi. De quinhentos mil 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.

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. Conforme já ressaltado, na peça, João do Vale encarna o

artista, trabalhador nordestino, enquanto Zé Kéti, o sambista urbano e Nara Leão, a artista da classe média carioca. A presença desse trecho da peça na contracapa do disco assinala a repercussão desse show no mercado de bens culturais de consumo, tendo em vista que o lançamento deste disco está diretamente atrelado ao sucesso desse espetáculo teatral, à presença de um público-consumidor da obra desse artista na esfera musical, sobretudo a classe média e a intelectualidade urbana.

A participação de João do Vale no show *Opinião*, no qual ele dramatiza sua própria história de vida como nordestino, retirante, trabalhador, artista, rendeu-lhe, ainda, o epíteto de “poeta do povo”, que se tornou título de seu LP lançado em 1965. Na Figura 4, na capa do disco, podemos observar a imagem de João do Vale, artista negro, de braços erguidos, em uma postura de alguém que fala para o outro: para o “povo”, pelo “povo”. O título “O poeta do povo” aparece entre aspas, o que remete ao fato de essa voz ter sido produzida em outra situação e trazida para esse contexto, ou seja, há uma retomada e reafirmação dos sentidos desse enunciado, a remissão a um já-dito acerca desse artista. Não se trata, portanto, de uma designação “inédita” atribuída a João do Vale. Naquela conjuntura, este título circulava na esfera artístico-musical como designativo de João do Vale, conforme na seção anterior.

Nesse contexto, a contração “do” constrói tanto o sentido de que este artista “faz parte”, “provém” do povo, quanto o sentido de que esse artista fala, escreve, canta, “para” o povo. Essa forma de nomear emerge nessa conjuntura de consolidação da figura de João do Vale como um representante de uma música que retrata as necessidades e os anseios do povo.

Também se acentua, neste título do LP, “*O poeta do povo*” (e epíteto do artista), o embate entre as *vozes* da esfera artístico-musical e da esfera literária. É fértil e, muitas vezes, polêmico o debate acerca da relação entre música e literatura ou, mais especificamente, entre letra de canção e poema. Quando João do Vale é designado como “poeta”, naquela conjuntura, demarca-se um posicionamento axiológico segundo o qual fazer canção é fazer poesia. Entretanto, há determinados padrões estéticos e avaliativos, construídos socioideologicamente, que legitimam a atribuição desse termo qualificativo, tendo em vista que nem todos os compositores recebem esse atributo.

“O poeta do povo”, portanto, remete a um já-dito, a *vozes* que circulam nesse campo ideológico e que demarcam determinados tons valorativos. Importante ressaltar que essa forma de nomear, na esfera artístico-musical, configura-se, sobretudo, a partir do olhar dos mediadores culturais. No contexto da música popular brasileira, pode-se assinalar, a título de ilustração, que a designação “poeta da Vila”, atribuída a Noel Rosa, se configurou e se consolidou, sobretudo, a partir da postura apreciativa de mediadores, como Henrique F. Domingues, o

Almirante, que, nos anos 1940 e 1950, teve forte atuação no rádio, no processo de legitimação da obra de Noel Rosa, com produções como a série de programas "No Tempo de Noel Rosa", apresentado na Rádio Tupi em 1951. Em nossa pesquisa, pudemos observar, ainda, em jornais dos anos 1950 e 1960, que Noel Rosa também é designado como “poeta do povo”. Assim, a designação atribuída a João do Vale dialoga com essas *vozes* anteriores que assinalam uma posição privilegiada de certos compositores que podem ser nomeados “poetas”. Conforme ressaltado por Wisnik (2004b, p. 215), ao discutir sobre as relações entre a música popular brasileira e o campo da literatura:

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, Manuel Bandeira, Mário de Andrade ou Cecília Meireles.

Entretanto, 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 do 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 escrever¹⁰⁶. 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.

Em 1966, João do Vale, inclusive, estreou um espetáculo intitulado *A voz do povo* (título de uma canção de sua autoria, presente no disco que compõe o *corpus* desta pesquisa), ao lado de Nelson Cavaquinho e Moreira da Silva.

É, portanto, nessa conjuntura que ocorre o lançamento do LP “*O poeta do povo*”, João do Vale, no ano de 1965. O disco reúne as seguintes canções:

¹⁰⁶ Conforme depoimento de João do Vale a *O Globo* (30/1/82).

- *A voz do povo* (João do Vale/ Luiz Vieira)
- *Carcará* (João do Vale/ José Cândido)
- *Pra mim, não* (João do Vale/ Marília Bernardes)
- *Peba na pimenta* (João do Vale/ José Batista/ Adelino Rivera)
- *Minha história* (João do Vale/ Raymundo Evangelista)
- *A lavadeira e o lavrador* (João do Vale/ Ary Monteiro)
- *Pisa na fulô* (João do Vale/ Ernesto Pires/ Silveira Júnior)
- *O jangadeiro* (João do Vale/ José Cândido)
- *Fogo no Paraná* (João do Vale/ Helena Gonzaga)
- *Uricuri* (João do Vale/ José Cândido)
- *O bom filho à casa torna* (João do Vale/ Eraldo Monteiro)
- *Sina de caboclo* (João do Vale/ Jocastro Bezerra de Aquino).

Essas doze canções compõem o *corpus* deste trabalho e, conforme discutido na metodologia desta pesquisa, concentrei-me em analisar, a partir destas canções, o confronto entre diferentes *vozes sociais* no processo de construção dos sentidos de “popular”, com foco nas categorias *autor-criador/ autor-pessoa/personagem, responsividade e alteridade*.

Para uma melhor organização da escrita da tese, agrupamos as canções a partir da recorrência de determinados aspectos temáticos. Entretanto, ressaltamos que os critérios para a formulação destes agrupamentos possuem um caráter deliberativo e didático, pois muitas das canções possuem características que lhes possibilitariam estar em outro agrupamento.

Importante destacar, ainda, que a organização desses grupos tem como referência o meu olhar, minha observação como pesquisadora, considerando, sobretudo, os sentidos que circulavam na esfera artístico-musical acerca dessas canções, na conjuntura em análise. Dessa forma, esses agrupamentos devem ser pensados a partir das conjunturas nas quais as canções foram produzidas e circularam.

Assim, organizamos as canções do LP “*O poeta do povo*” em três agrupamentos:

- **Cantos de resistência:** “Carcará”; “Sina de Caboclo”; “A voz do povo”; “Pra mim, não”.
- **Cantos de sobrevivência:** “O jangadeiro”; “A lavadeira e o lavrador”; “Minha História”; “Fogo no Paraná”; “O bom filho à casa torna”,
- **Cantos de malícia e da sabedoria sertaneja:** “Peba na pimenta”; “Pisa na fulô”; “Uricuri” (Segredo do Sertanejo).

Ressaltamos, ainda, que, na análise, procuramos estabelecer um diálogo com outras canções de autoria de João do Vale que apresentem características afins com esses agrupamentos.

6.1.1 Cantos de resistência

Neste agrupamento, encontram-se canções em que emergem sentidos ligados à crítica social, à conscientização política. Não podemos perder de vista que esses sentidos são contextuais, emergem a partir das conjunturas de produção, circulação e recepção das canções em análise.

Podemos reunir neste grupo as seguintes canções: “Carcará”, “Sina de Caboclo”, “A voz do povo” e “Pra mim, não”. Passemos a análise da antológica canção “Carcará”

CARCARÁ (João do Vale/ José Cândido)¹⁰⁷

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 internada
No sertão não tem mais roça queimada
Carcará mesmo assim num 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

¹⁰⁷ Optamos por organizar a análise com apresentação, de início, de toda a letra da canção. Como encontramos muitas variações nos registros escritos das letras das canções do LP, a escrita, nesta tese, foi feita a partir da transcrição dos áudios do disco, com cotejo a fontes gráficas, como o folheto do LP *João do Vale* (CBS, 1981).

Carcará mais coragem do que homem
 Carcará pega, mata e come.

A canção *Carcará* é de autoria de João do Vale e José Cândido, alagoano que foi parceiro de João do Vale em outras composições, desde os anos 1950, como “Pé do lajeiro” (“Aonde a onça mora”), “As morenas do grotão” e “Uricuri” (Segredos do sertanejo), esta última consta no disco “*O poeta do povo*”, *João do Vale*, as duas primeiras foram gravadas no disco *João do Vale* (CBS,1981).

A canção foi composta ainda nos anos 1950, segundo depoimento de José Cândido¹⁰⁸, mas nenhum intérprete teve interesse de gravá-la. O sucesso de “Carcará” viria com sua inserção no show *Opinião*. No processo de criação coletiva do espetáculo, João do Vale apresentou ao grupo a canção, que entrou no roteiro de peça e se tornaria, a partir dali, um emblemático símbolo de resistência naquela conjuntura socioideológica.

“Carcará” é apontada por Jairo Severiano e Zuza H. de Mello (1998) como uma das canções de maior destaque de 1965. A canção recebeu, nas décadas seguintes, diversas releituras, na voz de artistas como Caetano Veloso (*Maria Bethânia e Caetano Veloso ao vivo*, Phonogram / Philips, 1978), Edu Lobo (No CD *João Batista do Vale*, BMG – Ariola, 1995), Chico Buarque (em dueto com João do Vale, no LP *João do Vale*, CBS, 1981), entre outros¹⁰⁹. Em 2010, “Carcará” fez parte da trilha sonora do filme *O Bem Amado*, em interpretação de Zé Ramalho, e, no ano seguinte, integrou a trilha da novela *Cordel Encantado* (Rede Globo), interpretada pelo cantor pernambucano Otto.

Importante destacar que 1965 - ano em que o espetáculo *Opinião* esteve em cartaz e no qual ocorreu o lançamento do LP “*O poeta do povo*”, *João do Vale* - foi realmente o ano de “Carcará”¹¹⁰. A primeira gravação da carreira da cantora Maria Bethânia foi um compacto simples, lançado pela RCA Victor, com duas faixas: “Carcará”, ao lado da canção de estreia de Caetano Veloso, “De manhã”¹¹¹. Ainda em 1965, essa artista lançaria, pela mesma gravadora, um compacto duplo, no qual destaca-se, entre as quatro canções selecionadas, a emblemática

¹⁰⁸ Damazo (2004, p. 185).

¹⁰⁹ Em 1972, a cantora argentina, Norma Peralta, gravou *Carcará*, no LP *La Fuerza Del Dialogo*, que reúne canções “populares”, “folclóricas” de diferentes países da América Latina.

¹¹⁰ Em artigo no *Correio da Manhã*, em 1966, o crítico Mário Pedrosa ressaltou que 1965 foi “um ano formidável que nos deu - deu para o Brasil - o signo de uma espécie de criatividade coletiva com *Carcará* e *Deus e o Diabo na Terra do Sol*” (CORREIO DA MANHÃ, 21/9/1966, p. 3). Esse autor resalta que o pensador francês Edgar Morin, que esteve no Brasil nesse período, enfatizou: “‘Está-se passando qualquer coisa de novo no seu país, Mário Pedrosa’. E logo me apresentava como amostragens desse novo *Carcará* e o *Deus e o Diabo*”.

¹¹¹ Com a chegada de Maria Bethânia, a canção “De manhã” (que, posteriormente, mudou o título para “É de manhã”) foi inserida no roteiro do *Opinião*. Na contracapa do compacto, constam as letras das duas canções, abaixo do título “Maria Bethânia, a maior revelação de 1965 - Intérprete de *Opinião*”.

“Carcará”. O primeiro LP da carreira de Maria Bethânia¹¹² também foi lançado em 1965, reunindo, entre canções de Caetano Veloso, Dorival Caymmi, Benedito Lacerda e Noel Rosa, a vibrante “Carcará”.

Neste mesmo ano, foi lançado, pela Philips, o LP do show *Opinião* ao vivo, no qual “Carcará” é interpretada por Nara Leão. Além disso, ainda no primeiro semestre deste ano, Nara Leão lançou seu terceiro disco, *O canto livre de Nara* (Philips), que trazia duas composições de João do Vale (em parceria com José Cândido): “Carcará” e “Uricuri”, ao lado de sambas de Zé Kéti e de canções que representavam as novas tendências da música brasileira, como “Aleluia”, de Carlos Lyra e Vinícius de Moraes; e “Corisco”, de Sérgio Ricardo e Glauber Rocha¹¹³.

Os três primeiros discos de Nara Leão - *Nara* (Elenco, 1964), *Opinião de Nara* (Philips, 1964) e *O canto livre de Nara* (Philips, 1965) - são ponto de confluência entre as diferentes tendências que irão compor a nascente MPB, a partir do diálogo entre vozes do “morro” e do “sertão”, com a bossa nova e os estilos musicais que emergiam naquela conjuntura estético-ideológica. Conforme Sérgio Cabral (2001, p. 63), o disco de Nara Leão, na gravadora Elenco, “foi o primeiro da linha musical que passaria a ser identificada como MPB”. Além disso, anunciava as tendências da música brasileira dos anos 1960.

É importante ressaltar o papel de Nara Leão como mediadora entre “artistas do povo” (como João do Vale, Zé Kéti e Cartola) e o mercado fonográfico. Em dois desses discos (*Opinião de Nara* traz a canção *Sina de Caboclo*, de João do Vale), Nara Leão interpretou composições de João do Vale, o que podemos considerar como um fator que contribuiu para alçá-lo ao panteão de nomes da nascente MPB. Em 1965, Nara Leão, Edu Lobo, e o “Tamba Trio” lançaram o LP *5 na Bossa* (Philips, 1965), gravado ao vivo no Teatro Paramount, em São Paulo. Com sofisticados arranjos que mesclam as tendências mais vanguardistas às inovações estéticas da bossa nova, o LP traz duas composições de João do Vale: “Carcará” e “Minha História”, na voz de Nara Leão.

Pode-se ressaltar, ainda, que, em 1965, “Carcará” também foi gravada pelo “Trio Mossoró”, com vocal de Hermelinda Batista, no LP *Quem foi vaqueiro*¹¹⁴, lançado pela

¹¹² Maria Bethânia havia ficado tão marcada com sua interpretação de “Carcará” que, após o lançamento de seu primeiro LP, ao ser convidada para realizar um espetáculo musical, respondeu aos produtores: “Com uma condição: não canto *Carcará*, só quero cantar músicas de amor”. Cf. <https://cultura.estadao.com.br/noticias/musica,maria-bethania-comemora-50-anos-de-carreira,1633557>

¹¹³ *Corisco* fez parte da trilha sonora do filme “Deus e o Diabo na Terra do Sol”, de Glauber Rocha.

¹¹⁴ A canção que intitula o LP desse grupo potiguar é de autoria de João do Vale e Luiz Guimarães.

gravadora Copacabana¹¹⁵. O “Trio Mossoró” fez sucesso entre os anos 1950 e 1970, como “representantes da música regional”, na esteira do caminho aberto por Luiz Gonzaga e seus herdeiros, como “Marinês e sua gente” e “Trio Nordestino”. Em texto na contracapa do disco do grupo potiguar, o radialista cearense Francisco José Lopes (1965), da Rádio Educadora de Crateús (CE), ressalta que o “Trio Mossoró representa o Nordeste em toda a plenitude do seu vasto repertório que é, sem dúvida, um acervo inigualável de riqueza folclórica”, e destaca, ainda, que o grupo expressa “a alma dos sertões nordestinos no que ela teme mais elevado e puro: a sua grandeza artística”. Ou seja, a interpretação de “Carcará” por este grupo representante do “regionalismo” assinala a multiplicidade de leituras e de sentidos construídos por meio dessa canção, os quais não se restringem aos sentidos ligados à canção de protesto.

Desse modo, nos anos 1960 e nas décadas seguintes, “Carcará” recebeu diferentes leituras e arranjos, na voz de diversos intérpretes, mas apenas no disco de estreia de João do Vale, “*O poeta do povo*” (1965), o compositor maranhense é o intérprete solo. É este fonograma que focamos na nossa análise.

Essa diversidade de registros fonográficos de “Carcará”, certamente, assinala o caráter emblemático e mitológico em torno dessa canção, construído a partir da performance dos artistas em cena do show *Opinião*. “Carcará” tornou-se o clímax do espetáculo, ao ser executada em um dos trechos mais emotivos da peça, quando João do Vale lê uma carta endereçada a seu pai, pedindo perdão por ter fugido de casa e explicando que iria para o “Sul” à procura de “melhora”: “Juntei setenta mil reis, pai. Vou arriscar minha sorte. Quem sabe dou certo. Sei fazer verso. [...] Peço ao senhor que me abençoe. Peça a mamãe pra rezar por mim. Não sei quando vejo o senhor de novo, mas um dia, se Deus ajudar, a gente se vê” (VIANNA FILHO, et.al, 1965, p. 39).

Neste momento em que se aborda a emigração nordestina para o sul, Nara Leão cantava a canção “Carcará”, introduzida pela louvação: “Glória a Deus, Senhor das alturas/ E viva eu de amarguras, nas terras do meu senhor”. Essa introdução é um trecho da canção “*Glória in Excelsis*”, que Carlos Lyra e Gianfrancesco Guarnieri compuseram para a peça *Missa Agrária*¹¹⁶. Além desse trecho, o *Opinião* inseriu, ainda, dados estatísticos da Sudene

¹¹⁵ Este disco ganhou o “Troféu Euterpe” (na categoria “Melhor LP de música regional”). Esta premiação era concedida, anualmente, desde os anos 1950, pelo jornal *Correio da Manhã*, em parceria com a gestão municipal do Rio de Janeiro, a artistas selecionados como destaques do mundo do disco, em diferentes categorias.

¹¹⁶ A *Missa Agrária* não chegou a ser encenada, conforme Cabral (2001). O único registro fonográfico de *Glória in Excelsis* era este trecho que aparece no *Opinião*. Em 2008, Carlos Lyra lançou o projeto *Eu e a Bossa*, que traz a primeira gravação completa dessa canção, até então registrada apenas como música incidental de *Carcará*.

(Superintendência de Desenvolvimento do Nordeste) sobre a emigração nordestina: “Em 1950, havia dois milhões de nordestinos vivendo fora de seus estados natais, 10% da população do Ceará emigrou, 13% do Piauí, mais de 15% da Bahia, 17% de Alagoas”, apresentados no meio da canção, enquanto o coro ecoava o refrão: “*Carcará, pega, mata e come/ Carcará, não vai morrer de fome*”¹¹⁷. O trecho de Missa agrária e os dados sobre a emigração foram incorporados à canção *Carcará*, em diversas gravações, mas não fazem parte da composição de João do Vale e José Cândido. Esses dados estatísticos chegaram a ser censurados quando o *Opinião* estava em cartaz em São Paulo, em 1965.

Importante destacar que essa *heterodiscursividade*, caracterizada pela presença de diversas *vozes* que compõem a canção (música incidental, dados estatísticos), é determinante para a construção de sentidos ligados a protesto e crítica social, naquela conjuntura socioideológica. O enunciado em análise, portanto, não se trata apenas do texto de autoria de João do Vale e José Cândido, pois são inseridas à composição original outros enunciados que irão compor um novo texto. Assim, os sentidos de *Carcará*, em *Opinião*, constroem-se a partir da performance dos artistas em cena e do diálogo com os enunciados que passam a compor a estrutura composicional da canção, com as outras *vozes* em confronto no espetáculo e com os valores em embate naquela conjuntura socioideológicas. É nessa conjuntura que emergem sentidos que atrelam “*Carcará*” e João do Vale à crítica social, à vertente de protesto.

A interpretação de Nara Leão, com a intensidade e frequência de seu agudo, que remetia ao voo do pássaro - no trecho “Sai cantando e voando, Carcaraaaaa” - foi substituída, em fevereiro de 1965, pela estrepante cantora baiana Maria Bethânia, que, com toda sua carga dramática, a voz firme e áspera, seu timbre de contralto, empreendeu a dramaticidade que alçaria “*Carcará*” à condição de pungente grito de protesto.

O jornalista Sérgio Bittencourt, no jornal *Correio da Manhã* de 21/2/65, descreve a interpretação de “*Carcará*” na performance de Bethânia, como “um grito de revolta que lhe sai das fibras e lhe escapa pela boca fina e nervosa” e ressalta, com certo tom de ironia: “O dia em que o povo vier às ruas, Maria Bethânia precisará estar entre bumbos, violões e cavaquinhos, entoando o hino da libertação final. Fica a sugestão” (CORREIO DA MANHÃ, 21/2/ 1965, p. 3).

Caetano Veloso (2010, p. 49), em suas memórias sobre esse período, destaca que a canção “*Carcará*” se tornou um “culto de plateias politizadas” e, após sair em um compacto (1965), transformou-se em um “sucesso de massas”. Esse artista ressalta, ainda, que, em função

¹¹⁷ Quando fizermos a retomada de trechos das canções no corpo do texto, utilizaremos aspas e itálico, com o intuito de dar o destaque necessário.

do êxito da interpretação de *Carcará*, Bethânia teve certa dificuldade de se desvincular da imagem de “cantora de protesto nordestina”¹¹⁸

Mário Pedrosa, um dos mais conceituados críticos de arte do país, escreveu, em setembro de 1966, no *Correio da Manhã*, que, em meio ao clima de terror e opressão cultural instaurado com o regime militar, “surgiu uma formidável criação revolucionária e simbólica que foi *Carcará*, de João do Vale. (...) Desde então, *Carcará* é um hino da revolução camponesa nordestina como a *Carmagnole* o foi da plebe urbana e dos *sans culottes* da Revolução Francesa, durante o Terror” (CORREIO DA MANHÃ, 21/9/1966).

Observemos, a partir desses posicionamentos que circulavam naquela conjuntura sociopolítica, que “*Carcará*” foi alçada a símbolo de resistência e protesto. Conforme destaca Mostaçó (1982, p. 80), ao analisar essa conjuntura, “a música *carcará*, por exemplo, quando cantada, em qualquer hora e lugar, tornava-se a senha de reconhecimento da tribo ideológica”. Assim, João do Vale ficou celebrado e, muitas vezes, rotulado, como o compositor de “*Carcará*”¹¹⁹. Conforme destacado por Jairo Severiano e Zuza H. de Mello (1998, p. 81), “*Carcará* é a mais conhecida composição da obra impregnada de realismo do rude maranhense João do Vale, um observador profundo da paisagem e da vida nordestina”. Importante destacar a utilização do termo “rude” como qualificador do artista. Considerando as *vozes* em confronto naquele período de consolidação de João do Vale como um dos nomes da canção engajada, o adjetivo “rude” adquire um sentido ligado a “simplicidade”, “rusticidade” e “autenticidade”, características valorizadas na busca das matrizes da música nacional. O “rude” remete, ainda, à ideia de “caboco”, “povo”, conforme discutimos ao longo da análise das canções.

Nesse contexto, é no rastro do sucesso do show *Opinião* - e em meio a uma diversidade de registros fonográficos de sua canção mais famosa, “*Carcará*” - que João do Vale grava, pela multinacional Philips, em 1965, seu único LP solo, “*O poeta do povo - João do Vale*”.

No fonograma em análise, não consta a música incidental “*Glória in Excelsis*” (Carlos Lyra e Gianfrancesco Guarnieri), introduzida em “*Carcará*” a partir do roteiro do *Opinião*, entretanto aparecem os dados estatísticos sobre a emigração nordestina, os quais, conforme ressaltamos, não fazem parte da composição original da canção.

¹¹⁸ Caetano Veloso relata, ainda, suas impressões sobre quando conheceu “*Carcará*” no show *Opinião*: “Até hoje considero essa uma lindíssima canção, composta num modo menor muito frequente na música nordestina – a primitiva Banda de “Pífanos” de Caruaru, mesmo nas versões que faz de canções tonais conhecidas, atua sempre dentro desse modo - que parece transmitir a paisagem da região tanto quanto o sentimento básico dos seus habitantes: um misto de melancolia e firmeza” (VELOSO, 2010, p. 47).

¹¹⁹ Na cidade natal de João do Vale, Pedreiras (MA) foi até mesmo construída uma estátua de bronze do artista com a ave de rapina imortalizada em sua canção.

O fonograma inicia com o coro, à capela, cantando o verso “*Carcará*”, seguido por João do Vale, que canta toda a primeira estrofe, ainda sem o acompanhamento de instrumentos. Os primeiros versos têm um tom declamatório. A partir da segunda estrofe, entra o instrumental, composto basicamente por bateria e violão, bem diferente de outros registros dessa canção, em que há uma diversidade de instrumentos. O disco tem arranjos sóbrios, sem acompanhamento de muita instrumentação. Infelizmente, o LP não traz informações sobre músicos e arranjadores da gravação. Dessa forma, o samba-batuque¹²⁰ *Carcará* se constrói basicamente pela voz forte e áspera de João do Vale, entreamado pelo coro, que vai cantando o estribilho “*Carcará, pega, mata e come*”, com uma intensidade crescente, que culmina com o refrão sendo pronunciado com um grito de revolta.

Os dados estatísticos são apresentados em meio ao coro que repete o verso “*Carcará*”. Um ponto a observar é que as informações apresentadas não são os dados exatos que constam no roteiro original da peça *Opinião*, nem em outras gravações de *Carcará*. João do Vale, no fonograma em análise, faz uma adaptação dos dados, apresentando-os da seguinte forma: “Em 1950, 10% da população do Piauí vivia fora de sua terra natal. 13% do Ceará; 15% da Bahia; 17% de Alagoas”¹²¹. Essa falta de exatidão das informações estatísticas possivelmente está relacionada a improvisação e espontaneidade que caracterizavam a atuação desse artista. Entretanto, nessa ausência de precisão dos números, podemos observar também uma certa subversão (não, necessariamente, deliberada) a essa voz oficial, oriunda de um órgão estatal (Sudene). Dessa maneira, mais relevante que a exatidão de dados oficiais (que, muitas vezes, só transformam as pessoas em números) é o caráter de denúncia da realidade de milhares de nordestinos tangidos de sua terra natal.

A inserção desses dados é uma marca clara do *heterodiscurso*, da retomada de uma voz *social* oficial, que, em confronto com outras vozes que emergem na canção, ressaltam os sentidos de protesto e também um certo didatismo que orientava uma abordagem da arte engajada naquela conjuntura, em especial de inspiração cepecista (CPC-UNE). A relação com o público é didática, na medida em que, naquele horizonte social de valores, há um posicionamento axiológico segundo o qual cabia ao artista o papel de conscientização e

¹²⁰ A designação dos gêneros das canções baseou-se em pesquisa nas fontes bibliográficas e fonográficas deste trabalho. Muitas das definições têm como referência a classificação apresentada por Paschoal (2000), biógrafo de João do Vale.

¹²¹ Os dados oficiais são os seguintes: “Em 1950, mais de dois milhões de nordestinos viviam fora de seus estados natais. 10% da população do Ceará emigrou. 13% do Piauí; mais de 15% da Bahia; 17% de Alagoas” (VIANNA, et.al., 1965, p. 41).

mobilização social. Desse modo, naquela conjuntura socioideológica, a figura do carcará e sua luta pela vida são metaforizadas como um símbolo de resistência.

O *Caracara plancus* (da ordem dos Falconiformes), conhecido por nomes como *carcará*, *carancho*, *gavião-de-queimada*, *caracaraí*, é uma das aves de rapina mais comuns do Brasil, podendo ser encontrado em diversas paisagens, não apenas na caatinga. É descrito na literatura especializada como uma ave oportunista, que está sempre a postos na luta pela sobrevivência, conforme discutido por Menq (2018).

Acerca do processo de composição da canção “Carcará”, José Cândido relata que, em uma de suas idas ao sertão nordestino, vivenciara a luta de um carcará para sobreviver.

Meu pai acabara de queimar uma roça, o fogo ainda estava vivo por todos os cantos. O carcará enfrentou o braseiro, tirou de dentro dele uma cobra enorme, com suas garras afiadas e foi comer cobra assada no galho de uma baraúna. Aproveitei a bravura do bicho e compus “Carcará” (DAMAZO, 2008, p.137)¹²².

João do Vale relata, por sua vez, que carcará é um tipo de gavião muito comum na sua região e que “borrego é filho do carneiro. Quando ele nasce, então, fica com o umbigo arrastando, e ele (*o carcará*) vem, pega no umbigo e mata” (PASCHOAL, 2000, p. 97).

Os primeiros versos, “*Carcará/ Lá no sertão*”, com um tom épico, instauram a paisagem sertaneja como cenário para a atuação dessa ave, em sua luta pela sobrevivência nos sertões. Demarcam, ainda, um distanciamento espaço-temporal do autor-criador em relação ao que será narrado, o que pode ser observado pelo uso do dêitico “*lá*”, ou seja, exotopicamente, é lançado um olhar sobre esse outro espaço, outro tempo. Sobre esse aspecto das temporalidades instauradas em *Carcará*, o crítico de arte Mário Pedrosa, em artigo no *Correio da Manhã* (21/9/1966), ressalta que a canção remete a algo “atrasado, arcaico, e trezentos anos de nós, daqui da cidade, mas como é nosso contemporâneo, como é atual!!! Em contraste, nem tudo que se faz hoje em matéria de arte é contemporâneo”. Essa contemporaneidade da canção se constrói, em grande medida, a partir daquele horizonte axiológico, segundo o qual as fontes para a produção de uma arte brasileira e engajada estariam no “povo”, nas “tradições populares”. Em “Carcará”, esse “povo”, então, ao mesmo tempo em que é “arcaico”,

¹²² Nos depoimentos dos compositores de “Carcará” que encontramos, há raras referências à composição como uma parceria. João do Vale destacou, em entrevista ao Pasquim, em 1973: “Eu fiz Carcará em 63. Nunca foi gravada antes do Opinião, porque o pessoal falava: Que negócio é esse de Carcará? Até o próprio Gonzaga não gravou Carcará” (PASCHOAL, 2000, p. 96). Já na Coleção *Nova História da Música Popular Brasileira*, João do Vale afirmou: “Zé Cândido foi outro parceiro meu. Com ele, fiz, por exemplo, ‘Carcará/ pega, mata e come/ Carcará/ num vai morrer de fome/ Carcará/ mais coragem do que home’” (ABRIL CULTURAL, 1977, p. 7).

“ancestral”, responde aos dilemas e impasses daquela conjuntura socioideológica, transmutando-se em símbolo de luta contra a opressão.

No percurso da canção, já prenunciando um possível questionamento do interlocutor - ou seja, respondendo a uma voz que diz: “que negócio é esse de carcará?” - o autor-criador, responsivamente, vai construindo a descrição da ave: “*É um bicho que avoa que nem avião/ É um pássaro malvado/ Tem o bico volteado que nem gavião*”. Na sequência, são apresentadas cenas do carcará em ação no seu meio. Por seu oportunismo, a ave é designada como *pássaro malvado*, “*valentão*”, o que poderia, a princípio, levar a crer que o animal poderia ser compreendido como uma metáfora da opressão e do poder. Entretanto, no decorrer da nossa leitura, observaremos que esta hipótese não se confirma.

Nos versos “*Sai voando e cantando carcará*”, há uma perfeita fusão entre letra e melodia na construção da imagem da ave em sua peleja pela sobrevivência. Ao longo da canção, a repetição do termo *carcará*, com certo tom exortativo ou, ainda, de celebração, vai contribuindo para a construção da imagem metafórica do animal, que é astuto, resistente, resiliente e capaz de vencer adversidades. O pássaro “*Come inté cobra queimada*” e, mesmo no inverno, quando não há roça queimada, “*num passa fome*”. Instaurava-se, aqui, a violenta cena do pássaro que puxa o umbigo dos “burrego” (filhotes de carneiro) até matar. Entretanto, em contraponto a uma voz que questione a violência da cena, emerge o posicionamento: “*Carcará/ num vai morrer de fome. Carcará/ mais coragem do que homem*”. Essa voz justifica e exalta o comportamento da ave que “*pega, mata e come*”, transmutando-a em uma metáfora de força e resistência frente à opressão. No âmbito verbo-musical, o trecho “*Carcará, pega, mata e come*” vai costurando a canção, em uma intensidade crescente, até o desfecho, quando é pronunciado como um grito de protesto, em contraponto a voz oficial que traz os dados estatísticos sobre a emigração nordestina.

Desse modo, considerando as diversas vozes em confronto na esfera artístico-musical, podemos observar que a luta do carcará é transmutada em uma metáfora de resistência contra aquele sistema repressivo que se consolidava no país. Esses sentidos são construídos, na canção, como vimos, por meio da articulação verbo-melódica e de recursos temáticos, estilísticos e composicionais. Importante salientar, ainda, que, em outro contexto socioideológico, os sentidos da canção poderiam ser totalmente diversos dessa perspectiva de engajamento e resistência, o que assinala que os processos de construção de sentidos estão diretamente associados às conjunturas sócio-histórico-ideológicas.

Passemos à leitura da canção “A voz do povo”, de autoria de João do Vale e Luiz Vieira, uma das mais engajadas composições desse artista marenhense.

A VOZ DO POVO (João do Vale/ Luiz Vieira)

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

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

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

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

Em 1965, “A voz do povo” também foi gravada pela cantora Alaíde Costa (*Alaíde Costa*, Som Maior). Em 1979, Ivan Lins gravou essa canção, no LP *A noite* (Odeon). A interpretação de Alaíde Costa¹²³, no samba “A voz do povo”, acompanhada da orquestração do Jongo Trio, imprime uma leitura “bossanovista”¹²⁴ à composição de João do Vale. Neste LP, além desta canção de João do Vale, há também “O jangadeiro” (que compõe o *corpus* da pesquisa), ao lado de obras de compositores como Vinícius de Moraes, Chico Buarque, Marcos Valle e Johnny Alf.

A associação de João do Vale ao mundo do samba é muito recorrente, conforme explicitaremos na análise dos textos dos mediadores culturais. Sobre a composição de sambas, muitos críticos afirmam que o compositor maranhense fez uma síntese entre baião e samba. O próprio João do Vale ressalta, em depoimento no programa MPB Especial (1974): “Eu faço de vez em quando uns sambinhas, mas meu samba é estilizado do Norte, samba meio baião”.

¹²³ Alaíde Costa é uma das primeiras vozes femininas a registrar canções dos compositores da bossa nova. Entre 1959 e 1961, ele gravou composições de nomes como João Gilberto, Tom Jobim, Vinícius de Moraes, Carlos Lyra, João Donato, Ronaldo Bôscoli e Sérgio Ricardo.

¹²⁴ Nessa conjuntura, “bossanovista” diz respeito a uma leitura que parte das conquistas estéticas e formais da primeira geração da bossa nova, sem no entanto restringir-se às temáticas e dilemas característicos desta fase.

De acordo com depoimento de João do Vale, o samba “A voz do povo” foi composto, em 1964, em homenagem ao jornalista e deputado maranhense Neiva Moreira, que teve seu mandato cassado com a ascensão dos militares ao poder. Moreira foi preso e depois teve que partir para o exílio. João do Vale relata que a indignação com o exílio do amigo foi o mote para a composição de “A voz do povo”¹²⁵. Essa canção, desse modo, pode ser considerada uma das composições de João do Vale em que é mais forte o caráter de engajamento e denúncia social. “A voz do povo”, conforme ressaltado, também é o nome de um espetáculo musical que João do Vale estreou, em 1965, ao lado de Moreira da Silva e Nelson do Cavaquinho. O show teve a estreia censurada¹²⁶, entretanto, posteriormente, foi liberado e ficou em cartaz durante alguns meses, no Teatro Jovem do Rio de Janeiro.

Importante observar que predomina, nas canções do LP, uma paisagem rural, sertaneja, entretanto, em “A voz do povo” essa paisagem não se evidencia no tipo de relação de trabalho retratada, mais próxima da realidade do operariado urbano (“*Eu fui pedir aumento ao patrão/ Fui piorar minha situação/ O meu nome foi pra lista/ Na mesma hora/ Dos que iam ser mandado embora*”).

Pode-se destacar que o autor-criador se posiciona como “sambista” e porta-voz do “povo”, bem diferente de suas composições dos anos 1950. Qual posicionamento emerge com essa expressão “*Meu samba é a voz do povo*”? Lembremos que as *vozes sociais* são construídas no ambiente *heterodiscursivo*, delimitam-se por meio de acentos e assinalam determinados posicionamentos.

Observemos, primeiro, que o autor-criador se posiciona *responsivamente* em relação ao seu público, ou seja, demarca um lugar como porta-voz de uma determinada classe social, no intuito de receber adesão, apoio, do seu auditório social. Ocorre, assim, a tentativa de um processo de reconhecimento do público (“povo”) com o artista. “O povo” aqui está diretamente relacionado ao trabalhador que quer ter voz, espaço para reivindicar melhores condições de vida. Assim, o autor-criador estabelece um diálogo com o público e conclama: “*Se alguém gostou/ eu posso cantar de novo*”, refrão que é cantado pelo coro. Aqui emerge, ainda, uma característica recorrente nas canções engajadas, o ato de cantar como uma forma de expressão, luta e resistência, um meio de dar “voz ao povo”.

No percurso da canção, emerge a *voz* de denúncia das difíceis relações de trabalho, já que, ao trabalhador, não é permitido reivindicar melhorias. Cabe, em contraponto, uma punição corretiva e exemplar: “*Eu fui pedir aumento ao patrão/ Fui piorar minha situação/ O*

¹²⁵ Cf. Paschoal (2000, p. 72).

¹²⁶ Cf. “Depende ainda da censura a estreia do show musical “A voz do povo”” (*JORNAL DO BRASIL*, 14/9/1965).

meu nome foi pra lista/ Na mesma hora/ Dos que iam ser mandado embora". Emerge, portanto, uma *voz social*, que questiona essas relações de trabalho, que reprime as reivindicações dos trabalhadores.

Naquela conjuntura socioideológica, a repressão às formas de protesto do trabalhador ganham um tom metafórico da repressão como um todo, vivenciada no país: protestar pode trazer punição. Na última estrofe da canção, constrói-se uma imagem metafórica da resistência ao autoritarismo e silenciamento, empreendido contra quem questionasse a ordem vigente.

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

Assim, o autor-criador utiliza a “flor” como metáfora para a crítica sobre a tentativa de silenciamento de *vozes* divergentes ao regime ou, ainda, como uma referência ao exílio do amigo. A articulação dos elementos verbais cria sentidos que remetem a movimento, transformação, devir, construído pela confluência entre as expressões: “*jogou no chão*”, “*ficou um galho*”, “*outra flor brotar*”, com o posicionamento final: “*A minha flor o vento pode levar/ Mas o meu perfume/ Fica boiando no ar*”. Pode-se inferir, portanto, que o autor-enunciador se posiciona em consonância com uma *voz* segundo a qual, por mais que tentem “derrubar” e “reprimir” as “opiniões” contrárias à ordem estabelecida, estas não podem ser, de todo, silenciadas, o que pode ser sintetizado pela metáfora: “*O meu perfume fica boiando no ar*”.

Passemos à leitura da canção “Pra mim, não”, de João do Vale e Marília Bernardes.

PRA MIM NÃO (João do Vale/ Marília Bernardes)

Dizem que acabou a escravidão
Mas pra mim, não
Mas pra mim, não
Mas pra mim, não
Mas pra mim, não

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

Mas pra mim, não
 Mas pra mim, não

Lá vai eu de sol a sol
 Os meus calos é só na mão
 Só um cego é que não vê
 Que eu dou lucro a meu irmão
 Pra mim, não, pra mim não
 Mas pra mim, não
 Mas pra mim, não
 Mas pra mim, não
 Mas pra mim, não

O único registro que encontramos da composição “*Pra mim não*” é o fonograma em análise, de 1965. A canção tem ritmo de batuque e traz *vozes* que apontam para a cultura negra, uma forte influência de João do Vale, a partir de manifestações culturais do Maranhão. João do Vale gravou, no compacto *Eu Chego lá*, de 1967, a canção “Sanharó”, em ritmo de tambor de crioula. Há, inclusive, nos arranjos de “Pra mim, não” a inserção de um trecho instrumental de um tema de roda de capoeira.

Ressaltamos que, na abordagem bakhtiniana, *várias vozes* sociais se inter-relacionam no todo artístico, a partir dos posicionamentos e refrações do autor-criador; há, portanto, uma orquestração de diferentes *vozes sociais*. Logo no início da canção, o autor-criador traz uma *voz* anônima, impessoal, assinalada pela forma verbal “dizem”: “*Dizem que acabou a escravidão*”. Este trecho instaura uma *voz social* que polemiza com a *voz* da “história oficial” e será o mote para desenvolver o canto de lamento, a partir da repetição, insistente, “*Mas pra mim não*”. Assim, a estrutura da canção é construída em torno da retomada de uma *voz*, que imediatamente é contraposta com a expressão “*Mas pra mim não*”, o que instaura um tom de polêmica entre as *vozes* em confronto na canção.

Ao longo da canção, é retomado um “já-dito”, uma *voz*, segundo a qual “*Todos nós somos irmãos/ E o sol nasceu pra todos*”. A presença desse dito popular, que constrói sentidos de esperança e igualdade, marca, na materialidade do enunciado, a presença das *vozes sociais* com as quais o autor-enunciador se contrapõe. Dessa forma, em oposição a esse já-dito, opõe-se o intermitente posicionamento demarcado pela reiteração da expressão “*Mas pra mim não*”. É apresentada, ainda, a labuta diária do trabalhador, “*Lá vai eu de sol a sol*”, “*os meus calos é só nas mãos*”, submetido a injustas relações de trabalho. Nesta construção, o autor-criador se posiciona exotopicamente em relação a si. Procura olhar-se “de fora”, como alguém que vê, de longe, aquele trabalhador passar; daí a construção: “*Lá vai eu*”.

Um ponto a ressaltar é que a utilização da adversativa “mas”, no início da repetição assinala o sentido de oposição aos já-dito pronunciados. *“Dizem que a escravidão acabou/ Mas pra mim não”*. Ou seja, o “mas” indica a oposição entre o posicionamento do autor-criador e as vozes retomadas. Na construção *“Que eu dou lucro a meu irmão/ Mas pra mim não”* o “mas” adquire um sentido de oposição, entretanto uma oposição a uma ação realizada pelo próprio autor-criador. Nas outras situações, o “mas” denuncia a oposição a um “já dito”, retomado na canção.

No percorrer da canção, os sentidos de “povo” estão relacionados a “trabalhador braçal”, como pode ser observado no seguinte trecho: *“Só um cego é que não vê/ Que eu dou lucro a meu irmão/ Mas pra mim não/ Lá vai eu de sol a sol/ Os meus calos é só na mão/ Só um cego é que não vê/ Que eu dou lucro a meu irmão”*.

A relação entre os termos “sol a sol”, “calos”, “cego” e “lucro” constrói sentidos bem demarcados de crítica social, remetendo, a uma chamada à conscientização da classe trabalhadora, especialmente, pela utilização dos termos “cego” e “lucro”, que, naquela conjuntura, remetem a um sentido de alienação em relação à exploração da força de trabalho. Naquele contexto, o tom de crítica social reside, em especial, na tomada de consciência dessa condição de “escravo” das relações de trabalho.

Há, portanto, uma relação direta entre povo-trabalho-conscientização política. Observemos que a relação entre os grupos aqui propostos é de intercessão, principalmente no que diz respeito aos “Cantos de resistência” e Cantos de sobrevivência”, que não possuem fronteiras delimitadas. Essa inter-relação fica bem acentuada na canção “Sina de Caboclo”, parceria de João do Vale com Jocastro Bezerra de Aquino.

SINA DO CABOCLO (João do Vale/ Jocastro Bezerra de Aquino)

Eu sou um pobe caboco,
 Ganho a vida na enxada.
 O que eu colho é dividido
 Com quem não prantou nada.
 Se assim continuar,
 Vou deixar o meu sertão,
 Mesmo os oio cheios d'água
 E com dor no coração
 Vou pro Rio carregar massa
 pros pedreiros em construção.
 Deus até tá ajudando
 Tá chovendo no sertão
 Mas prantar pra dividir
 Num faço mais isso, não.

Quer ver eu bater enxada no chão,
 com força, coragem, com satisfação?
 E só me dar terra pra ver como é:
 Eu planto feijão, arroz e café;
 Vai ser bom pra mim e bom pro doutor.
 Eu mando feijão, ele manda trator
 Vocês vão ver o que é produção
 Modéstia à parte, eu bato no peito:
 u sou bom lavrador!
 Mas prantar pra dividir
 Num faço mais isso, não.

Sina de caboclo (João do Vale/ Jocastro Bezerra de Aquino) foi gravada no LP *Opinião de Nara*, lançado em 1964, ao lado de sambas de Zé Kéti e de músicas de Baden Powell, Edu Lobo, Tom Jobim, Vinicius de Moraes e Sérgio Ricardo. Este disco é considerado um dos marcos da nascente MPB, conforme já ressaltado, e ilustra bem os valores estéticos e ideológicos daquela conjuntura sócio-histórica. Na contracapa do disco, há um texto assinado por Nara Leão, no qual ela destaca que “compositores, como Zé Kéti e João do Vale e Sérgio Ricardo, entre outros (...) revelam que, além do amor e da saudade, pode o samba cantar a solidariedade, a vontade de uma vida nova, a paz e a liberdade” (LEÃO, 1964).

No fonograma em análise, o timbre grave e forte de João do Vale enuncia os primeiros versos da canção, com o violão acompanhando apenas com dedilhado, o que instaura um tom declamatório e emotivo em toda a primeira estrofe. Utilizando a primeira pessoa, o autor-enunciador se apresenta como um “*pobe caboco*”, um trabalhador da roça, que “*ganha a vida na enxada*”. Na grafia das letras da canção, às quais tivemos acesso, consta “caboclo”, mas, na escuta do fonograma, pode-se observar que o intérprete pronuncia “caboco”, o que demarca bem a origem social e econômica do enunciador.

Historicamente, a palavra “caboco” (para além de indicar uma mistura de raças) remete aos sentidos de rústico, rude, ignorante, em oposição à ideia de urbanidade e desenvolvimento. Conforme ressalta Lima (1999, p. 10), a utilização do “termo caboclo é caracterizada por uma referência similar ao outro e à exclusão. Em apenas algumas instâncias caboclo é usado como termo de auto-atribuição”. Assim, a designação “caboclo”, em muitos contextos, carrega um tom pejorativo, já que é utilizada para nomear o “outro”, aquele que se contrapõe a uma determinada posição social e econômica privilegiada. Dessa forma, nomear o “outro” de “caboclo” significa afirmar-se como superior e privilegiado. Conforme discutido por Lima (1999), em função do caráter depreciativo que o termo carrega, poucos grupos e indivíduos se autodenominam “caboclos”.

Entretanto, na canção em análise, o autor-enunciador se autodesigna pelo termo “caboco”, que vem precedido do qualificativo “pobre”. Ao longo da canção, pode-se observar que “caboco” está relacionado aos sentidos de trabalhador braçal, lavrador, “gente do povo”, caracterizados como “fortes e resistentes”. Caso o termo “pobre” aparecesse após “caboco”, os sentidos produzidos estariam relacionados, mais diretamente, à escassez de recursos materiais. Contudo, a posição do termo “pobre”, antes de “caboco”, permite a construção de sentidos relacionados a ideia de “simples”, “humilde”, “desfavorecido”, o que corrobora o sentido de “pobre caboco” como um “humilde trabalhador”, “resistente” e capaz de mudar sua “sina”, ou seja, mudar um destino que poderia parecer irremediável. Vamos acompanhar, no percurso da leitura, como emergem posicionamentos que possibilitam a ruptura com essa “sina do caboco”.

Logo nos primeiros versos, emerge a voz de denúncia: *“O que eu colho é dividido/ Com quem não prantou nada”*. Assim, de princípio, os interlocutores já são impelidos a esperar que não encontrarão nessa canção um mero canto de lamento ou de conformação com a situação do homem do campo. A canção, portanto, instaura esse conflito em torno das relações de trabalho às quais o homem do campo precisa se submeter. Muitas vezes, são relações semiservis, tendo em vista que o trabalhador precisa dividir sua produção com o proprietário das terras.

Na canção, instaura-se um posicionamento que questiona esta situação e traz o lamento pela possibilidade de o sertanejo ter que deixar sua terra: *“Se assim continuar/ Vou deixar o meu sertão/ mesmo os oio cheios d’água e com dor no coração”*. Esse lamento encontra coro na voz que apresenta a migração para o grande centro urbano, Rio de Janeiro, como uma saída para aquela situação do trabalhador rural. Pode-se observar, entretanto, que não há uma visão romantizada do “sul maravilha”, mas a ideia de que lá é local em constante crescimento urbano, portanto, um “canteiro de obras”, um lugar com oportunidades para um trabalhador braçal: *“Vou pro Rio carregar massa/ pros pedreiros em construção”*. Aqui ressalta-se o caráter autobiográfico da composição, tendo em vista que João do Vale, quando chegou ao Rio de Janeiro, no início da década de 1950, foi trabalhar como ajudante de obras, função que exerceu durante vários anos.

Na canção, emerge, ainda, a resposta a uma voz que atribui a problemática da seca a questões naturais ou divinas: *“Deus até tá ajudando: tá chovendo no sertão”*. Em contraponto a essa voz que atesta a “providência divina” (“Deus está fazendo a sua parte”), o autor-enunciador se posiciona, enfaticamente, pronunciando com maior intensidade o trecho: *“Mas prantar pra dividir/ Num faço mais isso não”*. Nesse embate entre vozes, demarca-se um

posicionamento axiológico segundo o qual a problemática do homem do campo não se restringe a fenômenos meteorológicos, pois está relacionada, primordialmente, à questão agrária do país.

A partir desse trecho da canção, entram os demais instrumentos e a construção rítmico-melódica remete ao movimento de trabalhadores em ação, assim, “Sina de caboclo”, como outras do disco em análise (conforme discutiremos), pode ser compreendida como um canto de trabalho - expressão cultural presente, especialmente, em ambientes rurais - que agrega o canto coletivo às mais diferentes práticas laborais do dia-a-dia: plantar e colher, lavar roupa, varrer, pescar, cuidar de animais, etc.¹²⁷

Os cantos de trabalho podem cumprir funções diferenciadas, de acordo com as características do trabalho ao qual estão relacionados e com os determinantes culturais e sociais de cada região ou localidade. Normalmente entende-se que o papel de aliviar o desgaste físico e aumentar a produtividade é preponderante, mas também pode servir como modo de externar o lamento e a crítica (SONOROS OFÍCIOS, 2015, p. 8).

Em “Sina de caboclo”, a articulação verbo-melódica constrói o movimento e a sonoridade que contribui para assinalar o caráter questionador do canto de trabalho. Podemos afirmar que o ritmo e a melodia remetem, até mesmo, ao som e movimento da enxada batendo no chão. Assim, o autor-enunciador se dirige ao interlocutor e estabelece como condição para realizar o trabalho com *“força, coragem, com satisfação”*, o acesso à terra, o que traz uma voz, um posicionamento, em defesa da reforma agrária: *“E só me dar terra pra ver como é/ Eu planto feijão, arroz e café”*. Ou seja, não há identificação com uma voz que defende uma postura conformista e fatalista da condição social do homem do campo. Entretanto, ocorre uma tentativa de persuadir o outro da necessidade de uma parceria mais justa: *“Vai ser bom pra mim e bom pro doutô/ Eu mando feijão, ele manda trator”*.

A utilização do termo “dotô” em contraponto ao pronome pessoal “mim” estabelece um paralelo entre “dotô”, “caboco” e “trator”, “feijão”. Assim, a designação “dotô” é atribuída pelo “caboco” àquele que detém os meios de produção, portanto ocupa uma posição social e econômica privilegiada, em contraponto ao “pobre caboco”. Entretanto, o autor-enunciador assume um posicionamento que exalta o papel do trabalhador braçal nessa relação de produção, já que, sem a mão-de-obra do lavrador, não há produção: apenas com “trator”, não há “feijão”: *“Vocês vão ver o que é produção/ Modéstia à parte, eu bato no peito: Eu sou bom lavrador!”*. Aqui, acentua-se o sentido de orgulho e consciência da força e do papel do trabalhador braçal nesse ciclo produtivo, ou seja, questiona-se uma voz que produz sentidos

¹²⁷ No Maranhão, há, atualmente, cantos de trabalho das quebradeiras de coco babaçu.

de conformismo e justificam a subserviência do caboco/ lavrador ao dotô/patrão. Nesse entendimento, o “dotô” não é o “povo”, portanto, podemos destacar que a noção de “povo” se distancia do sentido de nação, que abrangeria o coletivo.

“Sina de caboclo” carrega o tom de crítica e lamento contra as injustas relações de trabalho a que são submetidos os trabalhadores rurais no país. Ficar subjugado por essas relações seria a “sina” dos trabalhadores, ou seja, o destino e caminho inevitável. Entretanto, em oposição a essa voz de “conformismo” e “derrota”, instaura-se o grito de resistência do “caboco”, o qual, ao fim da canção, é pronunciado com intensidade como um grito de protesto, especialmente em “*num faço mais isso não*”, do trecho: “*mas prantar pra dividir/ num faço mais isso não*”.

Conforme ressaltamos, esta canção assinala bem os frágeis limites entre as formas de agrupamento aqui propostas para as canções em análise. “Sina de caboclo” é representativa da intercessão entre esses grupos, tendo em vista que é uma canção muito associada à crítica social, considerada por muitos críticos como “um grito pela reforma agrária” e também é um emblemático canto de sobrevivência, conforme discutimos nesta seção. Passemos, assim, à leitura das demais canções cujas temáticas estão centradas no trabalho e na luta pela sobrevivência.

6.1.2 Cantos de sobrevivência

Como já destacamos, esse agrupamento reúne canções que estão centradas nos vários ofícios do homem do povo, em registros da labuta diária dos trabalhadores. O enquadramento se dá a partir da relação entre autor-enunciador e esses tipos de personagens. Estão reunidas neste agrupamento as seguintes canções: “O jangadeiro”; “A lavadeira e o lavrador”; “Minha História”; “Fogo no Paraná” e “O bom filho à casa torna”.

A LAVADEIRA E O LAVRADOR (João do Vale/ Ari Monteiro)

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

Eu vi o lavrador com o joelho no chão
O pranto banhando o rosto
Seus filho pedindo pão
O gado todo morrendo

(?)... no torrão¹²⁸

Dizendo: “Ó Deus, poderoso,
Faça chover no sertão”

Nessa hora eu queria ter força e ter poder
Pra acabar com a miséria
Fazer no sertão chover
Sei que vão me censurar
Mas veio na imaginação
Nem todos são filhos de Deus
Ou Deus não tem coração

Depois, vi a lavadeira
Soluçando a reclamar:
“Dez dias que não faz sol
Pra minha roupa secar
Se eu não entrego a roupa toda
Dotô não vai me pagar
Se amanhã não fizer sol
Ai, meu Deus, o que será?”.

Aí, eu vi que Deus é toda a perfeição
O que eu pensei ainda há pouco
Agora peço perdão
Só uma força divina
Contorna a situação
Um povo querendo inverno
Outro querendo verão

A voz áspera de João do Vale, introduzida pelos acordes do violão, prenuncia a dicotomia que será o foco da canção: “*Eu vi a lavadeira pedindo sol/ E o lavrador pra chover*”. A gravação da toada-baião “A lavadeira e o lavrador”, no disco “*O poeta do povo*” é o primeiro registro desta canção, que, posteriormente, foi gravada pelo Trio Mossoró, em 1968. A canção é construída a partir da contraposição entre duas *vozes*, materializadas pelas súplicas de dois tipos de artífices: a lavadeira e o lavrador.

Lembremos que o autor-criador é uma posição estético-formal que materializa uma relação axiológica com o personagem e seu mundo. Na canção, o em análise autor-criador, a partir de uma posição exotópica, observa as súplicas feitas a Deus por esses dois tipos de trabalhadores e, a partir dos seus diferentes posicionamentos, constrói-se o conflito da narrativa. Cada um desses trabalhadores fala a partir de um determinado centro de valores, cujo confronto pode ser sintetizado por meio da dicotomia: **sol** (lavadeira) x **chuva** (lavrador). Os pedidos de

¹²⁸ Há, na gravação desta canção, um trecho inaudível. Não encontramos nenhuma transcrição do referido trecho nas fontes consultadas.

cada um desses artífices a Deus se chocam, criam uma incompatibilidade: um clama por sol; o outro clama por chuva. O conflito instaurado na canção instaura, portanto, um paradoxo: se um for atendido, o outro ficará sem assistência. A partir da contraposição entre estas *vozes*, o autor-criador desenvolve uma reflexão sobre a existência de Deus e sua ação na vida das pessoas. O autor-criador estabelece, portanto, um movimento de empatia/ identificação com os conflitos do lavrador e da lavadeira (“*Os dois com a mesma razão/ Todos precisam viver*”) e questiona a legitimidade da *voz* religiosa, da “justiça divina”, entretanto, nesse movimento exotópico, retorna a seu “lugar de fora” e nos apresenta, a partir do seu olhar, uma síntese do confronto entre essas *vozes sociais*.

O conflito vai sendo construído a partir do confronto entre as falas do lavrador: “*Ó Deus, poderoso, Faça chover no sertão*”, pronunciada por uma cena de clamor do trabalhador, frente à difícil situação de miséria a que está submetido: “*Eu vi o lavrador com o joelho no chão/ O pranto banhando o rosto/ Seu filho pedindo pão/ O gado todo morrendo*”. A temática da canção poderia, a princípio, indicar que estaria voltada apenas para a questão da fé e do rogativo pela providência divina, entretanto o autor-criador assume um posicionamento que expressa um tom de revolta com o “divino”, afirmando que “*queria ter força e poder*” “*pra acabar com a miséria/ E fazer no sertão chover*”.

Responsivamente, o autor-criador se dirige aos interlocutores, “*Vocês vão me censurar*”, já antecipando uma possível reação à reflexão crítica que ele fará sobre Deus: “*Mas veio na imaginação/ Nem tudo é santo de Deus/ Pois Deus não tem coração*”. Assim, a utilização do “Mas” indica que, mesmo com a possível censura, ele não pôde deixar de levantar o questionamento: veio-lhe na imaginação que “*Deus não tem coração*” e “*nem tudo é santo de Deus*”. Observemos que a escolha do termo “imaginação” indica que não há uma certeza, um posicionamento demarcado quanto a isso, apenas um “pensamento”, conforme ficará esclarecido no decorrer da canção.

A marca de continuidade temporal “*Depois*” prenuncia a observação, pelo autor-criador, da súplica de outro trabalhador: “*A lavadeira/ soluçando a reclamar*”. A lavadeira implora a Deus por sol, pois, se não fizer sol, a roupa não vai secar e o “*Dotô*” não irá pagá-la. Observemos que a designação “*Dotô*” aparece de forma recorrente nas canções de João do Vale. O “*Dotô*” não está relacionado à titulação acadêmica, mas a uma posição social e econômica privilegiada, que instaura uma relação de poder. O “*Dotô*” possui o poder econômico e político, em detrimento do trabalhador (o lavrador, a lavadeira, o jangadeiro...), que é o “povo”.

Na canção, a lavadeira se dirige a Deus, preocupada com o futuro: “*Se amanhã não fizer sol/ Ai, meu Deus, o que será*”. A utilização dos dêiticos “*Depois*” e “*aí*”, que introduzem

as últimas estrofes, indicam que o autor-criador, a partir da observação sobre o lamento da lavadeira, em contraponto à súplica do lavrador, retoma sua fala anterior para refutá-la: *“O que eu pensei ainda há pouco/ Agora peço perdão”*.

O autor-criador, a partir de sua posição estético-formal, do seu excedente de visão, constrói uma arquitetônica, um todo significativo e articulado, a partir da dicotomia entre os centros axiológicos da lavadeira e do lavrador. A partir do confronto entre esses diferentes horizontes axiológicos, a reflexão do autor-criador culmina com a defesa de um posicionamento segundo o qual *“Deus é toda perfeição”*, pois só um *“poder superior”* pode equilibrar esses pontos de vista tão antagônicos: *“Um povo querendo inverno/ Outro querendo verão”* e *“cada um com sua razão”*.

Passemos à leitura da canção “O jangadeiro”, de João do Vale e Dulce Nunes.

O JANGADEIRO (João do Vale/ Dulce Nunes)

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

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

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

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

Além da gravação do LP “*O poeta do povo*”, “O jangadeiro” foi gravada por pela cantora Alaíde Costa, em 1965, no mesmo disco em que gravou “A voz do povo” (Alaíde Costa, Som Maior, 1965).

Esta toada, com interpretação do cantor cearense Catulo de Paula, concorreu no I Festival Nacional da Música Brasileira, da TV Excelsior, em 1965, que consagrou a cantora Elis Regina, com a interpretação da canção “*Arrastão*”, de Edu Lobo e Vinicius de Moraes¹²⁹. Este paradigmático festival marcou o início da chamada “era de ouro dos festivais”, que teve um papel fundamental na consolidação da MPB, consagrando nomes como Edu Lobo, Chico Buarque, Gilberto Gil e Caetano Veloso, conforme já destacamos. “O jangadeiro” não ficou entre os cinco primeiros lugares no festival, porém, conforme publicado, à época, no jornal *Folha de São Paulo* (8/4/1965), “causou estranheza não entrar (*entre as finalistas*) ‘O jangadeiro’, de João do Vale, cantada por Catulo de Paula. É curioso, pois ela era, juntamente com “*Arrastão*”, uma das favoritas ao primeiro lugar”.

A canção constrói-se a partir da narrativa do duro trabalho dos jangadeiros, que para “*ganhar a vida*”, precisam enfrentar muitos riscos em “*alto mar*”. Assim, o autor-criador lança seu olhar sobre esse personagem, emoldurando-o como “forte” e “destemido”, “honrado”: “*vai sem saber se volta*”, “*sem temor, mas com muito respeito à força do mar*”.

A paisagem da canção (em relação às demais do LP) muda do interior para o litoral, onde também prevalecem difíceis relações de trabalho: “*Todos quer peixe bonito*”, mas ninguém quer pagar o valor pedido. Há, ainda, nesse contexto, a regulamentação dos preços por fiscais “*que nunca enfrentaram temporal*”. Essas vozes ressaltam um questionamento às relações de exploração às quais estão submetidos os trabalhadores. As ações do jangadeiro, portanto, são vislumbradas nesse horizonte valorativo caracterizado por assimétricas relações econômicas e sociais, portanto acentua-se, na canção, um tom de crítica social.

A escolha pelo termo “*Zezinho*”, no diminutivo, ressalta a afetividade com o filho “*de estimação*”. Assim, o jangadeiro enfrenta os perigos do alto mar para que o filho não precise tornar-se um pescador: “*Ver o filho estudando é seu maior prazer*”. Nessa direção, seria possível chegar à conclusão que o personagem não gosta de ser jangadeiro, mas uma voz ressalta que ele “*Tem orgulho do que é*”, “*mas não quer que seu filho siga seu caminho*”. Pode-se ressaltar, portanto, que há uma ruptura com uma voz que reproduz uma visão romantizada do

¹²⁹ “Arrastão” determina o nascimento do gênero música de festival, que tinha por modelo a temática com uma mensagem, como na letra de Vinicius; a melodia contagiante, como na música de Edu Lobo; o arranjo peculiar, que levantava a plateia, e a interpretação épica de Elis (SEVERIANO; MELO, 1998, p. 68). “Arrastão” deu um novo rumo para a música popular brasileira (mais tarde alcunhada MPB) e foi o ponto de partida da música na televisão, um espaço que não existia antes.

ofício do jangadeiro, já que este tem orgulho do seu ofício, mas “*enfrenta tudo*”, para que seu “*filho de estimação*” não tenha que “*enfrentar o mar*”, “*tenha que vim ser pescador...*”.

Passemos à leitura da canção “Minha História”, que trata da trajetória de vida de João do Vale, enfocando os muito ofícios que exerceu até tornar-se um trabalhador da esfera artístico-musical.

MINHA HISTÓRIA (João do Vale/ Raimundo Evangelista)

Seu moço, quer saber

Eu vou contar num baião

Minha história pra o senhor

Seu moço, preste atenção

Eu vendia pirulito

Arroz-doce, mungunzá

Enquanto eu ia vender doce

Meus colegas iam estudar

A minha mãe tão pobrezinha

Não podia me educar

E quando era de noitinha

A meninada ia brincar

Vige, como eu tinha inveja

De ver o Zezinho contar:

“O professor ralhou comigo

Porque eu não quis estudar”

Hoje todos são dotô

E eu continuo um João-ninguém

Pois quem nasce pra pataca

Nunca pode ser vintém

Ver meus amigos dotô

Basta pra me sentir bem

Mas todos eles quando ouvem

Um baiãozinho que eu fiz
 Ficam tudo satisfeitos
 Batem palma, pedem bis
 E diz: “João foi meu colega
 Como eu me sinto feliz”

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

A interpretação desta canção por João do Vale é um dos pontos altos do show *Opinião*, por seu pungente caráter autobiográfico. Além do disco “*O poeta do povo*”, João do Vale, “*Minha História*” aparece em outras gravações como *Opinião, ao vivo* (1965), *5 na bossa* (1965 – gravada por Nara Leão, Edu Lobo e Tamba Trio), *João do Vale* (1981) e *João Batista do Vale* (1994), no qual essa canção é interpretada por Chico Buarque.

No fonograma em análise, a toada-baião *Minha História* é interpretada pela voz forte e estridente de João do Vale, em um ritmo bem próximo à declamação, com acompanhamento, sutil, de violão e alguns instrumentos percussivos. Em alguns trechos da canção, entram acompanhamentos vocais, nos estribilhos: *A minha mãe tão pobrezinha/ Não podia me educar; “O professor ralhou comigo/ Porque eu não quis estudar”; Ver meus amigos dotô/ Basta pra me sentir bem; E diz: João foi meu colega/ Como eu me sinto feliz; Não puderam estudar/ E nem sabem fazer baião.*

O título da canção já prenuncia o caráter de testemunho autobiográfico e narrativo. No início da canção, o autor-criador dialoga com um interlocutor, “seu moço”, convidando-o a prestar atenção na sua história de vida que será narrada.

Importante ressaltar que os fatos narrados na canção são reafirmados por João do Vale em diversas entrevistas nas quais relata sua trajetória biográfica. João do Vale era semialfabetizado, frequentou a escola por pouco tempo, pois, segundo contava, teve que ceder sua vaga escolar ao filho de uma pessoa influente na cidade, o que o deixou amargurado por muitos anos, conforme relatado em entrevista para a *Coleção Nova História da Música Popular Brasileira* (1977).

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 [...] 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 coma 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! (ABRIL CULTURAL, 1977, p. 10).

“Minha História” é, portanto, um texto autobiográfico, que aborda, em especial, momentos da infância de João do Vale longe da escola. Entretanto, importante destacar que, conforme ressalta Bakhtin (2011), até mesmo na narrativa autobiográfica, o autor deve olhar para si mesmo com os olhos do outro, tornar-se outro em relação a si mesmo. Assim, mesmo quando escritor e autor-criador se confundem, a voz do autor-criador só será esteticamente criativa se o escritor permanecer deslocado, ou seja, se trabalhar a linguagem permanecendo fora dela. Dessa forma, o autor precisa olhar-se de fora, com distanciamento, para, a partir desse posicionamento axiológico, dar-lhe acabamento. “O mundo representado, mesmo que seja realista e verídico, nunca pode ser cronotopicamente identificado com o mundo real representante, onde se encontra o autor-criador” (BAKHTIN, 2010, p. 360).

Essa narrativa autobiográfica, portanto, é construída a partir do distanciamento do escritor/ autor-pessoa, em relação a sua própria vida; trata-se de uma criação estética que expressa um determinado posicionamento valorativo, por meio do confronto entre diferentes *vozes sociais*. O autor-criador, conforme ressaltado por Bakhtin, corresponde a uma segunda voz, uma voz indireta do autor-pessoa: “o escritor é aquele que sabe trabalhar a língua situando-se fora da língua, é aquele que possui o dom do dizer indireto” (BAKHTIN, 2011, p.337).

Temos, assim, a voz do autor-criador, menino sertanejo, trabalhador, que não pôde estudar (*Enquanto eu ia vender doce/ Meus colegas iam estudar A minha mãe tão pobrezinha/ Não podia me educar*), ainda que este fosse o seu desejo: *Vige, como eu tinha inveja/ De ver o Zezinho contar/ “O professor ralhou comigo/ Porque eu não quis estudar”*. O diálogo com o interlocutor, “seu moço” instaura uma cena que remete a uma conversa informal, uma relação de *responsividade*, uma marca da oralidade presente na canção. Nesse tom de diálogo, constrói-se o embate entre *vozes* segundo as quais a falta de acesso à educação é fruto de um fatalismo ou “falta de sorte”, conforme pode ser observado pela presença do adágio popular “*Quem nasce pra pataca nunca pode ser vintém*”; e com *vozes* segundo as quais a educação é meio de se

alcançar prestígio social, tornar-se “dotô”, “ser alguém na vida”, poder exercer as mais variadas profissões: “*Hoje todos são dotô/ E eu continuo um João-ninguém*”.

Entretanto, o autor-criador constrói sua imagem como alguém que passou por muitas adversidades, mas as superou graças ao reconhecimento do seu fazer artístico: *Ver meus amigos dotô/ Basta pra me sentir bem. Mas todos eles quando ouvem/ Um baiãozinho que eu fiz/ Ficam tudo satisfeitos/ Batem palma, pedem bis/ E diz: João foi meu colega/ Como eu me sinto feliz*. Ressaltamos, mais uma vez, a recorrência do termo “dotô” nas canções em análise. Em “Minha História”, “dotô” está diretamente relacionado ao saber escolarizado, que se opõe a “João-ninguém”, aquele que não teve acesso à educação escolar. Ou seja, o ingresso no mundo artístico não é suficiente para que alguém possa ser designado “dotô”, entretanto, mesmo sem ser “dotô”, o personagem alcançou uma posição privilegiada, graças a seu fazer artístico. Assim, 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*”.

A construção dos sentidos de popular, ao longo da canção, também se dá a partir do uso de variedades, que assinalam um registro coloquial, próprio dos usos não padrão da língua, o que é uma constante na obra de João do Vale: “Vige”, “dotô”, “O negócio não é bem eu”. Esses elementos, atrelados ao tom dialogal que perpassa toda a narrativa; à forma escolhida para construir essa história, a toada-baião, ritmo que remete às manifestações que carregam os sentidos de popular; à presença de adágio, assinalam marcas da dimensão axiológica da linguagem e constroem sentidos de “popular” como aquilo que remete ao trabalhador, ao artista de origem humilde, com pouca ou nenhuma escolaridade, que, a despeito de muitas adversidades, produz versos, canções, e vive de sua arte.

A narrativa autobiográfica de João do Vale poderia ficar por aí, com a construção dessa imagem de artista popular. Entretanto, de modo surpreendente, instaura um tom de polêmica, ao enfatizar a posição privilegiada que ocupa, o autor-enunciador ressalta que “*O negócio não é bem eu*”, nos versos finais da canção, dando voz a tantos “*Mané, Pedro e João*”, que continuam no sertão, *Não puderam estudar/ E nem sabem fazer baião*. Desse modo, ecoa, no desfecho da narrativa, em detrimento a uma história de “superação individual”, uma *voz* de denúncia social, a qual questiona o que será de tantos “Joões” que não tiveram acesso ao ensino e nem produzem arte.

A seguir, faremos a leitura de duas canções cuja temática recorrente é ligada à questão do êxodo rural, à realidade dos nordestinos que precisam deixar seu lugar de origem em busca de melhores condições de subsistência: “Fogo no Paraná” e “O bom filho à casa torna”.

FOGO NO PARANÁ (João do Vale/Helena Gonzaga)

Seu Zé Paraíba
 Seu Zé das crianças
 Foi pro Paraná
 Cheio de esperança
 Levou a muié
 E seis barrigudinhos
 Pedro, Joca e Mané
 Severina, Zefa e Toim
 No Norte do Paraná
 Todo serviço enfrentou
 Batendo enxada no chão
 Mostrou que tinha valor
 Dois anos de bom trabalho
 Até cavalo comprou
 A meninada crescia
 Robusta e muito animada
 A muié sempre dizia:
 “Ninguém tá cum pança inchada
 Tudo igualzinho a sulista
 De bochechinha rosada”
 Se nordestino é pesado
 É do ofício cavar
 É como diz o ditado
 “Corda só quebra no fraco
 Deus quando dá a farinha
 O diabo vem, rasga o saco”
 Aquele fogo maldito
 Que o Paraná quase engole
 E Zé brigava com ele
 Acompanhado da prole
 Vosmecê fique sabendo
 Que José nunca foi mole
 Depois de tudo perdido
 O Zé voltou pro ranchinho
 Foi conferir os meninos
 Tava faltando Toim
 Voltou em cima do rastro
 Gritando pelo caminho:
 Cadê Toim?
 Cadê Toim?
 Responde, Toim

O baião “Fogo no Paraná” havia sido gravado por Luiz Gonzaga em 1964, no LP *Sanfona do povo* (RCA – Victor) e também foi registrado em um dueto entre João do Vale e Gonzaguinha, no LP *João do Vale*, de 1981. A canção foi composta em parceria com Luiz Gonzaga, entretanto, pelo fato de eles serem contratados por sociedades editoriais diferentes, não era permitido que assinassem composições em parceria. Assim, quem assina a autoria de “Fogo no Paraná”, junto com João do Vale, é a esposa do “Rei do Baião”, Helena Gonzaga¹³⁰.

O Paraná foi um dos lugares que recebeu milhares de trabalhadores nordestinos, principalmente nos anos 1950 e 1960. A canção narra a trágica trajetória de uma família de retirantes nordestinos que ruma, “cheio de esperança”, para o Paraná para trabalhar nas lavouras do norte do estado: “Seu Zé Paraíba”, a “muié” e “seis barrigudinho” (Pedro, Joca, Mané, Severina, Zefa e Toinho). Importante ressaltar o fato de as crianças serem nomeadas e de o pai da família também ser designado como “Seu Zé das crianças”, o que acentua sentidos de afetividade em relação aos filhos. Os “seis” “*barrigudinho*” não eram apenas um número, como ficará claro no desfecho da canção.

No início da canção, a voz do intérprete, em tom declamatório, sem acompanhamento de instrumentos, o autor-enunciador apresenta Seu Zé Paraíba e sua família que rumavam para o Paraná. Os instrumentos só entram quando iniciam as cenas no “*Norte do Paraná, mostrou que tinha valor*”, acentuando o ritmo de trabalho e as melhorias na vida da família. A canção vai sendo construída a partir de *vozes* que assinalam os sinais da prosperidade alcançada pela família ao longo de dois anos de trabalho: “*Batendo enxada no chão/ mostrou que tinha valor*”. Lembremos que o autor-criador, portanto, cria a narrativa a partir de determinado horizonte axiológico, manipulando um feixe de *vozes*, de relações valorativas. Assim, a disposição e força para o trabalho é vista como algo de muito valor, o que caracteriza o “povo” como equivalente a trabalhador, disposto, produtivo.

Aparecem vários elementos que indicam a prosperidade da família, “*até cavalo comprou*”, “*a meninada crescia robusta e muito animada*”, ilustrada pela presença da fala da “muié”, em discurso direto: “*Ninguém tá cum pança inchada/ Tudo igualzinho a sulista/ De bochechinha rosada*”. Nessa *voz*, a expressão “pança inchada” remete às crianças sertanejas que vivem em precárias condições de subsistência, em contraponto à expressão “*bochechinha rosada*”, que remete, naquela conjuntura, às crianças sulistas, saudáveis e bem alimentadas.

¹³⁰ Conforme Dreyfus (2012); Paschoal (2000); ABRIL CULTURAL (1977).

Assim, vão sendo construídos sentidos que atestam a prosperidade da família nas novas terras. Entretanto, o autor-criador prenuncia que haverá uma quebra nessa “feliz narrativa”, ao trazer a voz de um adágio popular: “*É como diz o ditado: ‘Corda só quebra no fraco/ Deus quando dá a farinha/ O diabo vem, rasga o saco’*”. A presença dessa voz instaura uma tensão com esse processo de prosperidade, indicando que haverá uma ruptura, que se confirma com um incêndio que “quase engole” o “Paraná”. Na descrição da luta para tentar debelar o incêndio, o autor-criador dirige-se aos interlocutores: “*Vosmecê fique sabendo/ Que José nunca foi mole*”. O uso do arcaísmo “*Vosmecê*” acentua essa marca dialetal popular, que é uma característica da canção de João do Vale. Após o incêndio, o pai percebe a falta de um dos filhos, Toinho. A narrativa termina com o dramático grito do pai pelo menino: “*Cadê Toinho? Cadê Toinho? Responde, Toinho*”. Acentuando-se o caráter de oralidade da canção, o advérbio “*cadê*” é pronunciado, pelo intérprete, com bastante ênfase e prolongação da última sílaba, acentuando um tom dramático. A expressão “*Responde, Toim*” é enunciada com prolongamento de sílabas (*pon – im*) e sem acompanhamento de instrumentos. Assim, em contraponto a voz da esperança e da prosperidade, apresenta-se uma voz de tristeza e lamento, com o desfecho trágico da narrativa construída na canção.

Passemos à leitura do baião “O bom filho à casa torna”, de João do Vale e Eraldo Monteiro.

O BOM FILHO À CASA TORNA (João do Vale/ Eraldo Monteiro)

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

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

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

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

Ai meu Deus, quanta saudade
 Do Lachinha e do Sané
 Do De Ouro, do Leipinha
 João Piston, de Rafaé
 Esmagado, Garrinchinha
 São meus amigos de fé

Essa água dos meus óio
 Algum dia vai parar
 O bom filho volta à casa
 Por isto eu vou voltar
 Eu já vi ditado certo
 Pr'aprender tem que apanhar

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

O xote “O bom filho à casa torna” é uma das canções do LP que possui arranjo mais elaborado, também possui maior variedade de instrumentais: flauta, agogô. O título da canção retoma um já-dito, em uma relação interdiscursiva com o texto bíblico “A parábola do Filho pródigo”, cuja lição central é: “o bom filho à casa torna”. A canção foi gravada, em 1968, pelo Trio Mossoró, no LP *Rua do Namoro*. Neste disco, a canção aparece com o título “Porque deixei meu sertão”. Foi gravada também pelo cantor cearense Ednardo, no disco tributo *João Batista do Vale*, de 1994. Esta canção, assim como grande parte das canções do disco “O poeta do povo”, possui um tom dialogal, com o interlocutor, “seu moço” ou “dotô”. A canção remete a um canto da saudade, temática predominante na música nordestina, principalmente na produção de Luiz Gonzaga¹³¹. Assim, a voz da saudade aparece, de forma marcada, no lamento: “O bom filho volta à casa/ Por isto eu vou voltar”/“Ai meu Deus, quanta saudade/ Do

¹³¹ Conforme discutido por Vieira (2000).

Lachinha e do Sané/ Do De Ouro, do Leipinha/ João Piston, do Rafaé/ Esmagado, Garrinchinha/ São meus amigos de fé”.

Neste trecho, assinala-se o caráter autobiográfico da canção. Estes são nomes de amigos de João do Vale (os quais ele cita em diversas entrevistas). Vale ressaltar que, articulando o verbal e o musical, neste trecho da canção, entram metais, em uma possível referência ao amigo “Piston”.

A canção traz uma voz que constrói os sentidos de povo sertanejo como “aventureiro”, em oposição a posicionamentos que aparecem em outras canções, como “Fogo no Paraná”, em que a saída do sertão ocorre pela falta de chuva, ou em “Minha História”, quando João do Vale sai para tentar a vida como compositor: *Não foi pru falta de inverno/ Não foi pra fazer baião*. Predomina, na canção, uma voz que ressalta o espírito aventureiro do sertanejo, que tem a “*ilusão*” de conhecer a cidade grande. A utilização do termo “*ilusão*” indica que as expectativas criadas pelo sertanejo não serão alcançadas. Podemos fazer o contraponto com a palavra “*exploração*”, que remete, mais uma vez, às relações de trabalho na cidade. Há, na canção, a retomada de uma voz, materializada por meio do ditado que assevera; “*Eu já vi ditado certo/ Pr’aprender tem que apanhar*”, o que acentua as adversidades pelas quais o sertanejo terá que passar na aventura de sair do sertão.

O autor-criador constrói um cenário a partir da oposição entre o progresso, a urbanidade e o ambiente rural: “*Acontece é que vi tudo/ Arranha-céu muita grandeza/ Móio de ferro voando/ Remexendo a natureza*”; em contraponto, o “*cheirim do mato verde*” “*tem mais beleza*”. O autor-criador se dirige ao interlocutor com o termo “*Óia*” para chamar atenção sobre os bens deixados para trás: “*Um roçado de algodão/ bem cheinho de mandioca/ De arroz e de feijão*”. Entretanto, fica clara a relação de exploração no campo: “*Mas também só na mulher/ É que não tinha sócio não*”, que denuncia o problema da questão fundiária, já destacado em “*mas plantar pra dividir, não faço mais isso, não*” (“Sina de caboclo”).

No desfecho da canção, a voz da fé sertaneja aparece como conforto e proteção para as adversidades da vida, trazendo à cena dois santos muito cultuados no Maranhão: São José de Ribamar (o padroeiro do estado) e São Raimundo Nonato dos Mulundus, o santo vaqueiro¹³²:

¹³² A devoção a São Raimundo Nonato de Mulundus, uma das maiores festas religiosas do Nordeste, remonta o final do século XIX, no município de Vargem Grande (MA). Segundo as narrativas em torno dessa devoção, Raimundo teria sido um vaqueiro, a quem são atribuídos diversos milagres. Trata-se de um culto às “almas santas”, “almas benditas”, costume muito presente na cultura sertaneja. A Igreja Católica não reconhece, oficialmente, a santidade de Raimundo de Mulundus, assim - a partir desse embate de forças entre a fé popular e a hierarquia eclesial - a devoção a este santo, no Maranhão, envolve um sincretismo entre o Raimundo, vaqueiro, e o São Raimundo Nonato (o santo espanhol).

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

A seguir, faremos a leitura de uma temática bem característica da obra de João do Vale, a malícia e o humor, além da relação de observação da natureza.

6.1.3 Cantos de malícia e da sabedoria sertaneja

Em 1957, o grupo “Marinês e sua gente”¹³³ gravou seu disco de estreia, “*Quero ver xaxar*” (Sinter, 1957), composto, essencialmente, por composições de João do Vale. Neste primeiro LP do grupo, há quatro canções de João do Vale, inclusive a faixa-título. Destas, três estão no roteiro do show *Opinião* e também constam no LP solo de João do Vale, “*O poeta do povo*”: *Peba na Pimenta*, *Pisa na Fulô* e *Uricuri* (*Segredo do sertanejo*).

A cantora pernambucana Marinês (Inês Caetano de Oliveira), possuidora de vasta produção fonográfica, foi a principal intérprete de João do Vale, tendo gravado dezenas de canções do compositor maranhense, desde o final dos anos 1950, até os anos 1990. O trio liderado por Marinês- em geral, caracterizada com figurino de cangaceiro - era composto pela estrutura consolidada por Luiz Gonzaga: zabumba, sanfona e triângulo. O grupo possui uma considerável discografia, o que atesta o sucesso alcançado, que consolidou Marinês como uma intérprete pioneira da música nordestina na indústria fonográfica¹³⁴. As gravações de João do Vale na interpretação de “Marinês e sua gente” contribuíram para a consolidação do nome desse compositor entre os representantes da “tradicional música nordestina”; já a sua participação *no Opinião* e a interpretação de suas composições por nomes consagrados da MPB ampliará os sentidos da obra de João do Vale para além da “música regional”.

As composições “*Pisa na Fulô*” e “*Peba na Pimenta*” instauram um tom jocoso, lúdico, em um ambiente de festa e celebração. *O xote Peba na Pimenta*, de autoria de João do Vale, José Batista e Adelino Rivera, fez grande sucesso a partir da gravação de “Marinês e sua gente”, de 1957. A canção fez parte da trilha sonora do filme “Rico ri à toa”, de Roberto Faria¹³⁵,

¹³³ O trio “Marinês e sua gente” era composto por músicos oriundos de um conjunto que acompanhava Luiz Gonzaga em suas apresentações, nos anos de 1955 e 1956. O grupo foi apadrinhado pelo “Rei do baião”, sobretudo a cantora pernambucana Marinês, a quem Gonzaga “coroou” como “rainha do xaxado”. Ver Dreyfus (2012, p. 194-205).

¹³⁴ Conforme depoimento concedido a Dreyfus (2012, p. 198), Marinês afirma que foi a primeira mulher a cantar forró. “Não havia nenhuma tradição de mulher cantando xaxado, xote, baião, xote. Também não era coisa de mulher essa roupa de couro que eu usava”.

¹³⁵ Cf. em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ILrMexXofNM&t=75s>>. Acesso em 12. fev. 2017.

no qual João do Vale trabalhou como assistente de direção. No mesmo período, a canção também teve grande sucesso na voz de Ivon Curi. Vejamos a letra de “Peba na Pimenta”.

PEBA NA PIMENTA (João do Vale/ José Batista/ Adelino Rivera)

Seu Malaquia preparou
 Cinco peba na pimenta
 Só do povo de Campina
 Seu Malaquia convidou mais de quarenta
 Entre todos os convidados
 Pra comer peba foi também Maria Benta
 Benta foi logo dizendo
 Se ardê, num quero, não
 Seu Malaquia então lhe disse:
 “Pode comê sem susto
 Pimentão não arde, não”
 Benta começou a comê
 A pimenta era da braba
 Danou-se pra ardê
 Ela chorava, se maldizia
 Se eu soubesse, desse peba, não comia
 Ai, ai, ai, seu Malaquia
 Ai, ai, você disse que não ardia
 Ai, ai, tá ardendo pra daná
 Ai, ai, tá me dando uma agonia
 Ai, ai, que tá bom eu sei que tá
 Ai, ai, mas tá fazendo uma arrelia
 Depois, houve arrasta-pé
 O forró tava esquentando
 O sanfoneiro então me disse
 Tem gente aí que tá dançando soluçando
 Procurei pra ver quem era
 Pois não era Benta
 Que inda estava reclamando?
 Ai, ai, ai, seu Malaquia
 Ai, ai, você disse que não ardia
 Ai, ai, tá ardendo pra daná
 Ai, ai, tá me dando uma agonia
 Ai, ai, que tá bom eu sei que tá
 Ai, ai, mas tá fazendo uma arrelia

A canção, no fonograma em análise, é acompanhada por sanfona, triângulo, agogô. A canção se estrutura a partir do diálogo entre o “Seu Malaquia” e “Maria Benta” e há um enunciador que apenas observa e narra os acontecimentos. A temática aborda o preparo de uma “peba” (espécie de tatu) extremamente apimentada, o que gera o conflito da estória. A canção instaura essa relação com o interlocutor, a simulação de um diálogo, o simulacro de uma

“contação de estória”. O ambiente é de festa, “*Só o povo de Campina, Seu Malaquia convidou mais de quarenta*”. “*Depois houve arrasta-pé/ O forró tava esquentando*”. Assim, o verbal e o musical se imbricam construindo um ambiente de festividade. Lembremos que o baião e gêneros correlatos são gêneros para dançar, então o ambiente de festa é corriqueiro nesse tipo de canção.

O conflito se constrói a partir do confronto entre as falas de Maria Benta e Seu Malaquia, o dono da festa. Com a utilização de discurso direto, aparecem as falas de Benta: “*Se arder, não quero não*”, e Seu Malaquia: “*Pode comê sem susto/ Pimentão não arde, não*”. Após Benta comer a peba, extremamente apimentada, ela chora e se maldiz: “*Se eu soubesse, desse peba não comia*”, por meio da repetição da interjeição, “*ai, ai, ai*”, que, em confluência à melodia, vai criando um tom de lamúria e queixume. Essa entonação traz uma voz que remete ao campo da sexualidade, erotismo, o que confere certo tom malicioso e ambíguo presente na canção. Essa entonação “erótica” vai sendo construída na repetição da fala de Benta, criando uma sonoridade de gemido, o que dá um tom de ambiguidade e humor:

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

A ambiguidade entre os sentidos de “dor” e “prazer” vai sendo construída, estilisticamente, a partir da utilização da forma verbal “arder”, associada à formas nominais “agonia”, “arrelia”. Após a repetição do refrão, o autor-criador, que, até então, não se dirigia ao interlocutor, assume um posicionamento, com certo tom de sarcasmo, e fala em primeira pessoa: “*Procurei pra ver quem era/ Pois não era Benta/ Que inda estava reclamando?*”, seguida pela repetição do lamúrio de Benta: “*Ai, ai, ai, seu Malaquia/ Ai, ai, você disse que não ardia/ Ai, ai, tá ardendo pra daná*”. Na conjuntura do final dos anos 1950, “*Peba na pimenta*” foi considerada indecorosa. Marinês relata que, na Bahia, “os padres, chocados pela ‘pornografia’ da letra, chegaram até a organizar uma quebra de discos. E foi aí que a música explodiu mesmo (DREYFUS, 2012, p. 202). Há outras canções de João do Vale com esse tom anedótico e malicioso, como o “*Forró do beliscão*” (sucesso no final dos anos 1950 na voz de Ivon Curi); o “*Xote da Pipira*” (Ou “*Pipira*”, gravado por Marinês e sua gente, por Miucha e também por Nara Leão (em dueto com João do Vale, no LP *João do Vale*, 1981); e o “*Xote do mela o bico*” (ou “*Xote do melabico*”), gravado por Marinês e sua gente, em 1957. Trocadilhos, ambiguidades e duplo sentido são corriqueiros na poesia de tradição oral nordestina. Essa sutil

malícia está presente em composições de diversos compositores, como Jackson do Pandeiro e Rosil Cavalcante, “*Na base da chinela*” e “*Quadro Negro*”, sucessos no final dos anos 1950.

“*Peba na pimenta*”, interpretada por João do Vale, é a canção de abertura do show *Opinião* e é um dos elementos que assegura o tom humorístico do espetáculo, provocando muitos risos na plateia (como pode ser observado no LP do show *Opinião ao vivo*). Alguns críticos à época chegam a se referir ao *Opinião* como uma espécie de “chanchada”, tendo em vista a presença dessa musicalidade humorística e jocosa.

Assim, o “povo”, na canção, está relacionado aos sentidos de burlesco e galhofa. Essa alegria e espontaneidade característica do “povo” também dão o tom do baião “*Pisa na Fulô*” (João do Vale/ José Batista/ Adelino Rivera), uma das composições mais conhecidas de João do Vale. A canção fez grande sucesso, em 1957, quando recebeu gravações de Ivon Curi (na época, um dos cantores mais populares do país), Zé Gonzaga e Marinês e sua gente. Posteriormente, foi gravada por diferentes intérpretes como Nara Leão, Amelinha, Tânia Alves, Ivan Lins, Tom Zé, Zé Ramalho e Alceu Valença (em dueto com João do Vale, no LP *João do Vale Convida* - 1981). A interpretação de Nara Leão, no LP *Coisas do Mundo* (1969), com arranjos de Sidney Miller, traz uma leitura bem peculiar, dentro da proposta estética que, naquela conjuntura seria designada como MPB.

Vejamos a letra da canção “*Pisa na Fulô*”.

PISA NA FULÔ (João do Vale/ Silveira Jr./ Ernesto Pires)

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

Eu vi menina que nem tinha doze anos
 Agarrar seu par
 E também sair dançando
 Satisfeita, dizendo
 "Meu amor, ai como
 É gostoso pisa na fulô"
 Pisa na fulô, pisa na fulô
 Pisa na fulô, não maltrata o meu amor
 De magrugada Zeca Cachangá

Disse ao dono da casa:
 "Não precisa me pagar
 Mas por favor
 Arranje outro tocador
 Que eu também quero
 Pisa na fulô"
 Pisa na fulô, pisa na fulô,
 Pisa na fulô, não maltrata o meu amor
 Mas o gozado é que as meninas que dançaram
 Quando chegaram em casa todas elas apanharam
 A mais novinha foi perguntar pra vovô se é pecado pisa na fulô
 Pisa na fulô, pisa na fulô
 Pisa na fulô, não maltrata o meu amor

O título da canção "*Pisa na fulô*" já demarca a presença de uma voz que assinala essa variedade não-padrão, típica dos usuários da língua menos escolarizados: "fulô", em detrimento de "flor". Trata-se da demarcação de uma voz do "povo", um falar típico das camadas mais populares, com o intuito de falar, especialmente, a esse público que se identifica com esse linguajar. Lembremos que esta canção foi gravada, inicialmente por nomes consagrados da "música regional", que tinham um grande público principalmente no Nordeste do país e entre os migrantes nordestinos dos grandes centros urbanos: Zé Gonzaga e Marinês e sua gente, além de ter sido grande sucesso na voz de Ivon Curi, um dos cantores mais populares do país, na década de 1950: "sobretudo suas gravações de xotes tinham enorme aceitação popular. Para a crítica, parte do prestígio deste cantor devia-se justamente à força dessas músicas" (ABRIL CULTURAL, 1983, p. 2). Nos anos 1960, a retomada desse tipo de manifestação artística assinala o interesse da intelectualidade e classe artística em voltar-se para as fontes populares, entendidas como manancial da produção cultural do país.

No fonograma em análise, sanfona, triângulo e zabumba dão o ritmo do arrasta-pé na voz de João do Vale. A canção instaura o cenário de uma festa, um forró, típico das populações rurais do interior do país, como a terra natal do compositor, Pedreiras, no Maranhão. A rua da Golada, referida na canção, é uma rua de boemia em Pedreiras e, posteriormente, passou a ser designada rua Compositor João do Vale, conforme ele testemunhou em diferentes ocasiões. Assim, o texto tem esse caráter de testemunho autobiográfico, no qual autor-enunciador, em primeira pessoa, relata a ida a uma festa: "*Um dia desses/ Fui dançar lá em Pedreiras*".

A repetição do refrão "*Pisa na fulô, pisa na fulô/ Pisa na fulô/ Não maltrata o meu amor*" vai instaurando o tom lúdico da canção e acentuando a reiteração desse mote no repertório da festa retratada. Na articulação entre elementos verbais e musicais, cria-se um

ambiente que remete a movimentos e sonoridades de um arrasta-pé, assim a expressão “pisa na fulô” aponta, em uma primeira leitura, para o próprio ato de dançar, uma metáfora para a ação de arrastar o pé ao ritmo do baião, o que é corroborado pela utilização do verbo “dançar” logo nos primeiros versos. A prosódia de “fulô”, em detrimento de “flor” torna-se um importante recurso rítmico-melódico que contribui para a construção dessas sonoridades.

Emergem nesse ambiente vários tipos: o tocador (Zé Caxangá) e até mesmo “meninas de doze anos”, que “agarravam seu par” e saíam dançando. A fala das “meninas”, em discurso direto, é prenunciada pelo adjetivo “satisfeita”: *“Meu amor, ai como é gostoso pisa na fulô”*. Desse modo, a retomada dessa voz instaura um tom de lascívia e sensualidade, o que - associado a outros elementos da canção e à articulação das dimensões verbo-melódica - abre para as possibilidades de construção de sentidos da expressão “pisa na fulô” relacionados a uma conotação erótica, sexual, ou seja, em confronto como vozes que remetem apenas ao ato de dançar, ao próprio arrasta-pé.

Um aspecto da estrutura composicional do fonograma em análise é a ausência de um trecho da canção que aparece em outras gravações (dos anos 1950 e das décadas seguintes): *“Seu Serafim cochichava mais Dió/ Sou capaz de jurar que nunca vi forró mió/ Inté vovó garrou na mão do vovô/ “Vamos embora meu vinho, pisa na fulô”*. Esse trecho ressalta bem esse tom de malícia na expressão “pisa na fulô”. Há, entretanto, um trecho que não consta na maior parte das gravações dessa canção às quais tivemos acesso.

Mas o gozado é que as meninas que dançaram
Quando chegaram em casa todas elas apanharam
A mais novinha foi perguntar pra vovô se é pecado pisa na fulô

Identificamos esta estrutura da canção “Pisa na fulô” (com ausência do primeiro trecho, *“Seu Serafim cochichava mais Dió (...)”*, e presença dessa última estrofe: *“Mas o gozado é que as meninas que dançaram (...)”* apenas no fonograma em análise). Este último trecho não aparece nas gravações de 1957 (Ivon Curi, Zé Gonzaga e Marinês e sua gente), nem em diversos registros das décadas posteriores; não aparece nem mesmo na gravação do dueto entre João do Vale e Alceu Valença, no LP *João do Vale Convida*, de 1981. Já no registro de Nara Leão, no LP *“Coisa do mundo”* (1969), ao contrário das demais gravações consultadas, aparecem os dois trechos: *“Seu Serafim cochichava a Marvió (...)”* e *“Mas o gozado é que as meninas que dançaram/ Quando chegaram em casa todas elas apanharam (...)”*.

No percurso da pesquisa, não encontramos informações que justifiquem a ausência dessa estrofe na gravação do LP solo de João do Vale e a inclusão de um novo trecho, diferente

dos primeiros registros da canção. Entretanto, podemos afirmar que esta última estrofe instaura uma *voz*, que, responsivamente, posiciona-se frente a *vozes* que questionam a presença de “meninas de doze anos”, cujas falas, enunciadas a partir da expressão adverbial “satisfeita”, constroem um tom de lascívia e sensualidade. Assim, mesmo considerando que os valores e costumes do final dos anos 1950 eram bem díspares da contemporaneidade, essa última estrofe parece responder a uma *voz* questionadora da presença das “meninas”, pois apresenta uma punição para as “meninas que dançaram”: “*Mas o gozado é que as meninas que dançaram/ Quando chegaram em casa todas elas apanharam*”. Entretanto, a utilização da forma “gozado” instaura certo tom de ironia, o qual é referendado com o desfecho: “*A mais novinha foi perguntar pra vovô se é pecado pisa na fulô*”. Assim, pode-se perceber o confronto entre diferentes posicionamentos axiológicos e a construção de um tom de ironia, ou seja, a *voz* que questiona a “presença das meninas” é retomada com o intuito de ser refutada, questionada.

A próxima canção é emblemática da temática ligada à observação da natureza e sabedoria sertaneja.

OURICURI (Segredos do sertanejo) (João do Vale/José Cândido)

Ouricuri madurou ô é sinal
Que arapuá já fez mel
Catingueira fulorô lá no sertão
Vai cair chuva a granel

Arapuá esperando
Ouricuri maduricer
Catingueira fulorando
Sertanejo esperando chover

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

Catingueira fulora, vai chover
Andorinha voou, vai ter verão
Gavião se cantar é estiada
Vai haver boa safra no sertão

Se o galo cantar fora de hora
É mulher dando fora pode crer
Acauã, se cantar perto de casa,
É agouro é alguém que vai morrer

São segredos que o sertanejo sabe
 E não teve o prazer de aprender ler
 Ouricuri madurou ô é sinal
 Que arapuá já fez mel

“*Uricuri*” teve o primeiro registro na voz de Marinês, no LP de estreia de seu grupo, pela gravadora Sinter, em 1957. Faz parte do roteiro do espetáculo *Opinião*, portanto consta no LP do show ao vivo, lançado pela Philips em 1965. Neste mesmo ano, foi gravada por Nara Leão, no LP *O canto livre de Nara*. Em 1979, a canção foi gravada por Clara Nunes (que também a gravou em 1981, no LP *João do Vale*. Em 1994, recebeu uma leitura do *Quinteto Violado*, para o CD de homenagem *João Batista do Vale*.

Na primeira gravação desta canção, em 1957, o título aparece apenas como “*Segredos do sertanejo*”, em ritmo de baião-martelo, na voz de Marinês. Já em outros registros, o título da canção oscila entre “Uricuri”, “Ouricuri” e “Segredo do sertanejo”. No LP em análise, o título aparece como “*Ouricuri (Segredos do Sertanejo)*”.

Ouricuri é uma palmeira típica da caatinga e recebe diferentes designações: uricuri, licuri, aricuí, adicuri, coqueiro-aracuri, entre outras. É conhecida como uma palmeira sertaneja. A canção é toda construída a partir *vozes* que remetem a fauna e flora sertaneja, construindo um modo de falar que pode ser irreconhecível para o interlocutor distante daquele campo cultural.

Ouricuri madurou ô é sinal
 Que arapuá já fez mel
 Catingueira fulôro lá no sertão
 Vai cair chuva a granel

Essa sequência de palavras instaura uma sonoridade e sentidos que podem se configurar como um código acessível apenas para quem conhece aquele campo sociocultural, trata-se, portanto, de uma variedade linguística bem específica. As primeiras estrofes são declamadas por João do Vale, com leves acompanhamentos dos instrumentos (de início, sutil rufar de tambores, seguido, de dedilhado no violão), o que dá um tom solene à apresentação dos elementos da caatinga, que se configuram como índices, por meio dos quais o homem sertanejo lê a natureza. Instaura-se, dessa forma, uma cena descritiva desses vários elementos.

Neste trecho, já aparecem vários índices: a catingueira, uma árvore muito comum na caatinga, tem sua floração na estação chuvosa; no período de seca, fica totalmente sem flores e folhas. Assim, a flor da catingueira é sinal de bom inverno. Já o coco da palmeira do Ouricuri maduro indica que já é possível encontrar mel de arapuá, pois essa abelha selvagem utiliza esse

fruto maduro para produzir mel. A canção, portanto, se constrói a partir de uma *voz* que evoca o conhecimento e a sabedoria do povo sertanejo, em contraponto a uma *voz* que ressalta a importância do saber escolarizado.

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

Nesta estrofe, instaura-se um diálogo entre o autor-enunciador e o “dotô”, interlocutor sempre recorrente nas canções de João do Vale. Ressaltamos também a presença do dêitico “lá”, que acentua o sertão como “o outro lugar”. Há, dessa forma, o confronto entre uma *voz* que remete à valorização do saber letrado e de posições de prestígio social (“estudo”, “ler”, “dotô”), e a uma *voz* que assevera o valor do conhecimento do homem iletrado.

A utilização da adversativa “mas” (“*Mas tem homem capaz de fazer tudo, dotô/ Que antecipa o que vai acontecer*”) estabelece oposição, quebrando uma expectativa criada nos versos anteriores (“não há muito o que se esperar de quem não tem estudo, nem saber letrado”). Entretanto, ainda que, no sertão, “quase ninguém tenha estudo” e que apenas “um ou outro” tenha aprendido a ler, lá, “*tem homem capaz de fazer tudo, dotô/ Que antecipa o que vai acontecer*”. Essa possibilidade de fazer previsões a partir da observação da natureza é muito presente na cultura sertaneja. No Sertão Central cearense, existem pessoas dedicadas a fazerem previsões sobre as chuvas na região, a partir da interpretação dos sinais na natureza. Essa tradição vem sendo reinventada e reatualizada, com a realização, desde a década de 1990, do Encontro dos Profetas da Chuva, em Quixadá - CE¹³⁶.

Nesta parte da estrutura da canção, entram os demais instrumentos para acompanhar o relato dos “segredos do sertanejo”, ou seja, as formas de ler o mundo a partir de sinais que a vivência com a natureza possibilita reconhecer. Assim, instaura-se uma *voz* calcada no conhecimento popular, na capacidade de interpretar os sinais da natureza.

Destas interpretações, destacamos o canto da ave acauã, entendido como sinal de agouro e má sorte. Há uma canção de autoria de Zé Dantas, interpretada por Luiz Gonzaga (“Acauã”), em que se diz que o canto da acauã chama a seca, assim o autor-enunciador se dirige a acauã em tom de súplica: *Acauã, Acauã/ Teu canto é penoso e faz medo/ Te cala, acauã/ Que é pra chuva voltar cedo.*

¹³⁶ Ver Pennesi e Souza (2012).

Importante destacar que, de um ponto de vista das camadas mais letradas da sociedade, estas interpretações podem ser designadas como “crendice” e “superstição”. Entretanto, na canção, esse conhecimento é enunciado como uma “sabedoria”, “capacidade”, como uma habilidade própria do homem sertanejo: os sinais da natureza são segredos que o sertanejo sabe desvendar. Contudo, na canção, não é instaurado um posicionamento que nega a importância do saber letrado, como pode ser observado no trecho: “*São segredos que o sertanejo sabe/ E não teve o prazer de aprender ler*”. Esta conjunção “E” exerce um valor adversativo ou, ainda, um valor concessivo. A utilização do termo “prazer” indica que ter acesso ao conhecimento letrado seria algo bom, importante. Retomemos o posicionamento do autor-criador de “Minha História”, que demonstra grande tristeza e desapontamento por não ter tido a oportunidade de estudar. Assim, ainda que o sertanejo saiba decifrar segredos da natureza, ele não teve, “infelizmente”, acesso à alfabetização, ao saber letrado.

Pode-se destacar, por fim, a partir da análise do disco “*O poeta do povo*”, embora boa parte das composições selecionadas para ao disco estejam relacionadas a questões sociais, como a problemática da emigração nordestina, as relações de trabalho e a luta por liberdade, as canções não se restringem, diretamente, a “engajamento político”, pois se voltam, também, para aspectos como humor, malícia e observação da natureza. Tomando como norte as concepções de *exotopia, autor-criador/personagem e responsividade*, analisamos as canções a partir de três agrupamentos temáticos, que se interseccionam: Cantos de resistência; Cantos de sobrevivência; Cantos de humor e da sabedoria sertaneja (o que ressalta a heterogeneidade de posicionamentos axiológicos que emergem a partir das canções de João do Vale, não apenas ligados a crítica social). Assim, nessa diversidade de canções o “povo”, sobremaneira, aos sentidos de trabalho/ força e resistência, ou, ainda, está relacionado aos sentidos de burlesco e galhofa. A construção dos sentidos de popular, ao longo das canções, se dá, ainda, a partir do uso de variedades não padrão da língua, que é também uma marca do *heterodiscurso*.

Feitas as leituras das canções, passaremos à análise do olhar dos mediadores culturais sobre a obra de João do Vale.

6.2 CIRCULAÇÃO DOS SENTIDOS NA ESFERA ARTÍSTICO-MUSICAL: OS MEDIADORES CULTURAIS E A OBRA DE JOÃO DO VALE

Importante lembrar que o objetivo maior deste trabalho é fazer uma análise do *heterodiscurso* no processo de produção dos sentidos de “popular” e “tradição” na esfera artístico-musical, a partir da obra de João do Vale e do discurso de mediadores culturais

(músicos, jornalistas, críticos, produtores, editores), no contexto de configuração da chamada Música Popular Brasileira (MPB).

Nesta seção, analisaremos, por meio da leitura de dois textos publicados no *Caderno B do Jornal do Brasil*, no ano de 1965, como circularam e foram construídos sentidos sobre a obra de João do Vale, naquela conjuntura socioideológica; em seguida, fazemos uma leitura verbo-visual do fascículo sobre João do Vale, publicado na coleção *Nova História da Música Popular Brasileira* (1977) e, por fim, o texto de autoria do crítico Tárík de Souza, publicado no *Jornal do Brasil*, em 1982.

6.2.1 O Disco “O poeta do povo” sob o olhar dos mediadores culturais

O *Jornal do Brasil* (JB), nos anos 1960, era o periódico de maior circulação na imprensa carioca. Foi fundado em 1891 e passou por diversas reformulações técnicas e mudanças editoriais, ao longo de sua trajetória. O *Jornal do Brasil* está em atividade até hoje, mas, em 2010, passou a circular apenas em versão digital. Em 2018, contudo, o JB voltou a ser publicado em versão impressa.

Não pretendemos traçar todo o panorama da atuação do *Jornal do Brasil* nos anos de regime ditatorial militar no país, entretanto consideramos importante assinalar alguns aspectos dessa conjuntura. No que diz respeito à relação do *Jornal do Brasil* com o regime militar, Chammas (2017) destaca que o jornal, assim como grande parte da imprensa¹³⁷, adotou, entre 1964 e 1968, uma postura, muitas vezes, ambígua e instável, entretanto predominava uma linha editorial que não questionava a legitimidade do regime.

Na sua perspectiva conservadora, o JB representa os interesses da burguesia liberal, descontente com os rumos do governo e incomodada com o avanço do capital monopolista. A oposição burguesa tem um projeto próprio de redemocratização, mas é incapaz de mobilizar outros setores sociais na luta contra o Estado militar (CHAMMAS, 2012, p. 107)

Entretanto, essa cordialidade com o regime seria abalada com a promulgação do AI-5, que instituiu, entre outras arbitrariedades, a censura prévia à imprensa. Ficou famosa a capa da edição do *Jornal do Brasil*, de 14 de dezembro de 1968, que noticiava a instituição do AI-5, com a manchete: “Governo baixa Ato Institucional e coloca Congresso em recesso por tempo ilimitado” e, logo acima, à esquerda do nome do jornal, uma inusitada, mas coerente,

¹³⁷ Em abril de 1964, a grande imprensa, hegemonicamente, apoiou e saudou a tomada do poder pelos militares. Entretanto, ao longo da ditadura, principalmente em função do recrudescimento da censura e da repressão, muitos veículos mudariam esse posicionamento.

previsão do tempo: “Tempo negro. Temperatura sufocante. O ar está irrespirável. O país está sendo varrido por fortes ventos. Máx: 38°, em Brasília. Mín: 5°, nas Laranjeiras”. A mensagem prenunciava a tensa relação entre imprensa e governo militar, que se intensificaria a partir dali¹³⁸.

Ferreira e Montalvão (2018) ressaltam outros aspectos dessa relação do *Jornal do Brasil* com o regime militar, que foi bastante heterogênea e marcada por embates e contradições: apoiou o golpe militar de 1964 e a indicação do general Humberto de Alencar Castelo Branco para a presidência. Entretanto, o JB mostrou-se contrário à candidatura de Artur da Costa e Silva, em cujo governo foi decretado o AI- 5, que recrudescer a repressão no país. No entanto, esses autores ressaltam que as críticas do JB eram contra o governo, mas não contra o regime militar. Assim, na gestão de Emílio Garrastazu Médici, o jornal adotou uma postura mais favorável ao governo. Nesse período, mesmo com a pressão e censura constante à imprensa, foram mantidas certas brechas por onde poderiam ser veiculadas críticas ao regime, “ainda que a linha editorial do jornal fosse de apoio”, como as colunas de Alceu do Amoroso Lima (Tristão de Ataíde) e Carlos Castelo Branco. As divergências com o executivo se acentuaram no governo de Ernesto Geisel (1974-79). Conforme Ferreira e Montalvão (2018, p. 235): “Uma das principais críticas do jornal referia-se ao estilo de governo do presidente, que concentrava em suas mãos o processo decisório, reduzindo sensivelmente a capacidade de pressão do empresariado. Além disso, Geisel estava tradicionalmente comprometido com a estatização e era considerado um inimigo potencial do regime de mercado”.

Um fato que ilustra a tensão entre imprensa e governo militar nesse período é um documento¹³⁹ produzido pelo chefe de Gabinete Militar, General Hugo Abreu, e dirigido ao presidente da República, propondo medidas contra o *Jornal do Brasil*, tendo em vista sua ação “contestadora e subversiva permanentes”, que, segundo o General, exigia “medidas repressivas do governo”. Entre as medidas a serem adotadas, constavam suspensão de crédito e publicidade oficiais, pressão contra os anunciantes do jornal e investigação do periódico, com base na Lei de Segurança Nacional. Já nos anos 1970, o JB perdeu sua hegemonia para o jornal *O Globo*, que se tornou o de maior circulação da imprensa carioca. No final dos anos 1970 e início dos anos 1980,

¹³⁸ Sobre as relações entre imprensa e o governo militar, ver Kushnir (2004).

¹³⁹ Não encontramos, porém, registros que indiquem se estas medidas foram, de fato, colocadas em prática. O documento faz parte do “Arquivo Privado de Golbery do Couto e Silva/ Heitor Ferreira” (APGCS/HF), organizado pelo jornalista Elio Gaspari, e utilizado por esse autor como uma das fontes primárias para a construção da série “As ilusões armadas”, publicada em quatro volumes, entre 2002 e 2004 (“A Ditadura Envergonhada”, “A Ditadura Escancarada”, “A Ditadura Derrotada” e a “A Ditadura Encurralada”). O documento com informações sobre o *Jornal do Brasil* encontra-se disponível em: <<http://arquivosdaditadura.com.br/documento/galeria/pacote-medidas-contrajornal-brasil#pagina-1>>. Acesso em: 23 jun. 2018.

no processo de abertura democrática, o JB posicionou-se em defesa da campanha pela Anistia e das “Diretas Já”.

Retomando a conjuntura em foco nesta pesquisa, pode-se destacar que o JB chegou à década de 1960 com um consolidado projeto gráfico e jornalístico, pautado por uma linha editorial “liberal-conservadora” (conforme se autointitulava). No final dos anos 1950, o JB havia iniciado uma reforma editorial e gráfica que se tornou referência para os processos de modernização e profissionalização da atividade jornalística, por meio de alguns procedimentos como a divisão do jornal em editorias, elaboração de projetos de diagramação e a defesa dos princípios da “objetividade” e “imparcialidade” na atividade jornalística. Entretanto, conforme discutimos em Sipriano (2016, p. 142), importante destacar que esses princípios no jornalismo “são construções históricas atreladas à adequação da linguagem jornalística a novos padrões industriais e às necessidades da sociedade de consumo”¹⁴⁰.

Nesse processo, foi criado, em 1960, o suplemento cultural *Caderno B*, que teve um relevante papel como mediador nos processos de construção de sentidos das manifestações da esfera artístico-musical. Entre 1961 e 1962, José Ramos Tinhorão publicou, em parceria com o jornalista Sérgio Cabral, a série de matérias “Primeiras lições de samba”, que são uma importante referência para os estudiosos da música popular. Ao longo dos anos 1960, Sérgio Cabral manteve, no *Caderno B*, uma coluna sobre música popular, “Música naquela base”, por meio da qual foi realizado o Seminário de Música Popular, na Faculdade de Filosofia do Rio de Janeiro, em 1962, conforme explicitaremos ao longo desta seção. Entre 1974 e 1982, Tinhorão manteve, ainda, no JB, a coluna “Música Popular”. A presença das vozes desses importantes mediadores da música popular nas páginas do *Jornal do Brasil* assinala a relevância desse veículo no processo de construção de sentidos na esfera artístico-musical, em diferentes períodos da história do país.

Os dois textos que analisaremos a seguir foram publicados no *Caderno B* do *Jornal do Brasil*, em 1965, período em que estava no auge a repercussão do espetáculo *Opinião*, considerado, naquela conjuntura, como uma primeira reação da esfera artística ao recém-instaurado regime ditatorial militar.

¹⁴⁰ Em uma reportagem que apresentava as mudanças as quais o jornal vinha implantando, destaca-se a seguinte manchete: “O *Jornal do Brasil* deve manter sempre a linguagem elevada, desapaixonada, sem ataques” (JORNAL DO BRASIL, 9/4/1961), o que ressalta a adoção de uma postura “isenta”, “imparcial”, em oposição aos padrões, então, ainda, vigentes de um jornalismo panfletário e passional. Goulart (2002) destaca que o ideal de objetividade se desenvolveu no jornalismo brasileiro como uma estratégia de legitimação da prática profissional jornalística, em busca por maior autonomia do jornalismo frente à literatura e à política.

O primeiro texto, intitulado “O povo de João do Vale e o violão de Dilermando”, é uma resenha do disco *O poeta do povo*, de João do Vale, escrita pelos críticos Juvenal Portela e Mauro Ivan, que, nos anos 1960, mantiveram, no *Caderno B* uma página sobre música popular, na qual publicavam análises sobre a produção fonográfica daquele período. O segundo texto, intitulado “A poesia de João nasce do canto”, foi produzido pelo escritor João Antônio, que estreava no jornalismo cultural no *Caderno B do Jornal do Brasil*.

No intuito de ressaltar “onde queremos chegar” com a discussão aqui desenvolvida, reiteramos que o objetivo maior deste trabalho é fazer uma análise do confronto entre diferentes *vozes sociais* no processo de produção dos sentidos de “popular” e “tradição” na esfera artístico-musical, portanto este objetivo permeia toda a análise aqui empreendida. Mais especificamente, com relação aos textos dos mediadores culturais, objetivamos investigar como se constituíram, discursivamente, os sentidos da obra de João do Vale como “engajada” e “popular”, analisando, os posicionamentos expressos e os efeitos construídos por meio da utilização de elementos linguístico-discursivos, tais como determinadas formas nominais e gramaticais. Passemos, portanto, à análise dos dois textos.

TEXTO I

O povo de João do Vale e o violão de Dilermando

Juvenal Portela e Mauro Ivan

João do Vale inegavelmente tem hoje seu lugar de destaque garantido no panorama atual da música popular brasileira com sua música rude, agressiva, mas principalmente muito vivida e sofrida. Sua consciência da realidade brasileira e do mundo em que vive pode ser resumida numa frase de uma das suas composições: "Dizem que a escravidão acabou, mas pra mim, não, mas pra mim não".

Esta frase de uma composição em que tem como parceira Marília Bernardes, define toda a revolta contida em sua música. 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 quem viu e sofreu.

A música popular é eminentemente um espelho da realidade social em que foi criada, daí a trilogia mar-amor-flor criada à beira da praia em que nasceu. Desta maneira, a música deste homem sofrido não poderia ser diferente, pois perderia toda a autenticidade se se separasse da rudeza que João do Vale traz consigo.

Mesmo quando toma um tom mais alegre, a linguagem de João do Vale é áspera. Arredio e à vezes expansivo, João do Vale carrega consigo uma vida interior muito intensa, pela desconfiança que aprendeu a ter dos homens que sempre o cercaram.

Na música, encontra uma forma de conversar com o mundo e levar a todos a verdade que precisa gritar e reclamar na esperança de que alguém mude alguma coisa.

Pinta assim em linhas simples e fortes o mundo que cerca um sem-número de brasileiros que como ele mesmo diz: "Não podem aprender a ler, nem sabem fazer baião".

João do Vale passa do pescador ao lavrador e chega à lavadeira, cantando seus dramas e seus problemas, sus coragem e suas vidas, sua esperança e seus preconceitos. Melodicamente sua música corre sempre dentro de um mesmo padrão, também áspero como o sertão que canta.

Na cidade, com sua música e suas perspectivas, João do Vale sofreu fortes influências que só fizeram fixar ainda mais as suas composições dentro do diapasão das reivindicações sociais. O disco é bom e muito próximo do povo,

mas não sabemos se conseguira vender bem porque não há muita gente disposta a pagar para ouvir verdades duras como as que ele canta (*CADERNO B, JORNAL DO BRASIL*, 8/8/1965).

O texto I é uma resenha sobre o disco “*O poeta do povo*” publicada no *Caderno B do Jornal do Brasil*, em 8 de agosto de 1965, na coluna “Discos populares”, assinada pelos jornalistas e críticos Juvenal Portela e Mauro Ivan, os quais mantinham uma página dedicada à música popular, que publicou diversas análises sobre o cenário musical do período. Os dois eram renomados jornalistas cariocas da área de cultura; Juvenal Portela, inclusive, participou como jurado de diversas edições dos festivais da canção que iniciaram naquele ano com o I Festival da Música Brasileira, na TV Excelsior. O texto vem seguido de uma análise do LP “Meu amigo violão”, de Dilermando Reis, um dos violinistas mais consagrados do país. Assim, a coluna é intitulada: “O povo de João do Vale e o violão de Dilermando”. O texto é ilustrado com uma foto de João do Vale em cena no show *Opinião*, o que assinala a estreita relação entre a participação desse artista nesse espetáculo e os sentidos que passaram a ser atribuídos a sua obra.

É sempre importante destacarmos o papel dos mediadores culturais nesse processo de construção de sentidos da obra de João do Vale. Como já ressaltamos, o LP “O poeta do povo” foi lançado no rastro do sucesso do show *Opinião*, assim, na resenha em análise, podemos observar como circulavam na esfera-artístico musical, naquela conjuntura, os sentidos que associam João do Vale à canção de vertente de crítica social. Os mediadores são o “outro”, que, exotopicamente, a partir de determinado horizonte axiológico, dão acabamento e constroem sentidos sobre a obra desse artista maranhense. Os autores destacam, de início, que “*João do Vale inegavelmente tem hoje seu lugar de destaque garantido no panorama atual da música popular brasileira*”¹⁴¹, o que assevera a posição de prestígio ocupada por esse artista naquela complexa conjuntura de desenvolvimento da música brasileira.

Na resenha, podemos observar o confronto entre *voces* que marcam os posicionamentos em embate no debate estético-ideológico no campo da música naquele contexto pós-64: o lirismo e as temáticas da zona sul carioca, característicos das primeiras produções da Bossa Nova; em contraponto à dureza da realidade do sertão e do morro, cujo ambiente sonoro será tomado como umas das matrizes da nascente MPB.

Assim, podemos observar, na materialidade linguística, os termos “*mar-amor-flor*”, em contraponto a “*rudeza*” e “*autenticidade*”, apontados como característicos da produção musical de João do Vale, que é entendida como um “*espelho da realidade social em*

¹⁴¹ Optamos por utilizar aspas e itálico quando transcrevemos trechos dos textos em análise.

que foi criada”. Conforme os autores destacam, o compositor traz a *“força das lembranças que vieram com ele do sertão e também das injustiças que viu e sofreu”*. Ou seja, a obra desse artista, a partir de suas experiências pessoais, retoma as memórias do cotidiano da gente sertaneja e suas lutas e adversidades.

Ao longo do texto, são utilizadas diversas palavras para caracterizar a canção de João do Vale:

“rude”,

“agressiva”

“vivida”

“sofrida”

Tais designações acentuam os sentidos de “protesto” e “autenticidade” da obra desse artista, tendo em vista que, nesse contexto, a agressividade e rudeza da canção de João do Vale são compreendidas como “reflexo” da realidade sofrida vivenciada por ele, conforme destacado no texto: *“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”*. Importante ressaltar que o termo “rude”, nesse contexto, não carrega um tom pejorativo, pois remete aos sentidos de “primitivo”, “autêntico”, “forte”, que carregavam uma carga valorativa positiva naquela conjuntura.

Nesse sentido, o próprio artista é caracterizado como um *“homem sofrido”*, *“desconfiado”* e *“arredio”*, que canta a *“verdade”* do homem sertanejo, portanto um artista que possui *“consciência da realidade brasileira e do mundo em que vive”*.

Observemos que a escolha de termos como *“reivindicações sociais”*, *“consciência”*, *“realidade brasileira”* demarcam uma voz social que atrela os sentidos da canção engajada ao papel de conscientização do público. Em especial a utilização do signo *“consciência”* carrega uma forte entonação de engajamento da produção artística, tão disseminada naquele horizonte axiológico, no qual cabia ao artista ter *“consciência”* do potencial transformador do seu fazer artístico, assim como *“conscientizar”* o público, o *“povo”*.

Os autores ressaltam que, no disco, emergem diversos tipos de trabalhadores, como o pescador, o lavrador e a lavadeira, assim João do Vale canta *“seus dramas e seus problemas, sua coragem e suas vidas, sua esperança e seus preconceitos”*. A canção desse artista, portanto, é compreendida como um *“grito de revolta”* e, ao longo da resenha, acentua-se esse tom de protesto da obra desse artista, o que pode ser observado no seguinte trecho: *“Na música, encontra uma forma de conversar com o mundo e levar a todos a verdade que precisa gritar e reclamar na esperança de que alguém mude alguma coisa”* (grifo nosso). Dessa forma, a

associação dos termos: “*conversar*”, “*levar a todos*”, “*verdade*” e “*gritar*” assinala posicionamentos segundo os quais a canção de João do Vale é “porta-voz” de reivindicações contra as injustiças sociais.

Ao longo da resenha, são trazidos trechos das canções do LP “O poeta do povo” no intuito de asseverar o tom de “revolta” presente na obra do artista: “*Dizem que a escravidão acabou, mas pra mim, não, mas pra mim não*”, que já analisamos neste trabalho. A retomada, na resenha, desse trecho da canção de João do Vale, em parceria com Marília Bernardes, tem o intuito de sintetizar, ilustrar e confirmar o caráter de crítica social da obra desse artista. Nesta canção, o autor-criador assume o posicionamento de um grupo social que ainda é “cativo” e subjugado pelas relações de dominação da sociedade. Tal posicionamento questiona uma *voz social* segundo a qual não existe mais escravidão no país. Conforme pode-se depreender a partir da leitura da resenha, a música de João do Vale emerge, naquele horizonte axiológico, como uma reação e uma denúncia a esse tipo de relação.

A linguagem das canções é designada, na resenha, como “*simples*”, “*forte*” e “*áspera*”, “*como o sertão que canta*”. Dessa forma, João do Vale era um artista do “povo” (oriundo das classes trabalhadoras) que fala “*sobre o mundo que cerca um sem-número de brasileiros que como ele mesmo diz: Não podem aprender a ler, nem sabem fazer baião*”. Aqui na resenha, é parafraseado um trecho da canção “Minha História” (João do Vale/Raymundo Evangelista), na qual são construídos sentidos que questionam a falta de acesso à educação escolar.

Por fim, como parte do movimento retórico do gênero resenha, os autores se posicionam criticamente sobre a obra, avaliando-a como um disco “*bom e muito próximo do povo*”. Entretanto, fazem a seguinte ressalva: “*não sabemos se conseguirá vender bem, porque não há muita gente disposta a pagar para ouvir verdades duras como as que ele canta*”.

Esta ressalva remete ao impasse que caracterizou a produção artística do período: como atrelar engajamento social, “autenticidade” da produção artística, ao mercado fonográfico? Naquela conjuntura, havia um horizonte valores que exaltava as “vozes” do “morro” e do “sertão” como matrizes para a produção de uma arte nacional e engajada socialmente. É nesse horizonte axiológico que se constroem sentidos da obra de João do Vale atrelados à vertente da “canção engajada”. 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.

Na resenha em análise, do ponto de vista do *heterodiscurso*, pode-se destacar que os sentidos da obra de João do Vale emergem em contraponto à *voz* social que remete à temática “mar-amor-flor” (ou seja, uma produção musical restrita ao ambiente da juventude classe média urbana carioca). É importante destacar que, no texto, não há um engajamento com uma *voz* que denuncia o caráter “alienante” da Bossa ova intimista (mar-amor-flor), tendo em vista que os autores adotam um posicionamento segundo o qual “*a música popular é eminentemente um espelho da realidade social em que foi criada, daí a trilogia mar-amor-flor criada à beira da praia em que nasceu*”. Dessa forma, a emergência da bossa nova está ligada a uma conjuntura específica, caracterizada por uma ideologia desenvolvimentista no país.

Acerca dos sentidos que circulavam na esfera artístico-musical naquele período, importante destacar, ainda, que, em reportagem à *Revista Realidade*, em 1968, o jornalista Narciso Narlin, conforme já ressaltamos, defende que a “Moderna Música Popular Brasileira” é continuidade e ruptura com a revolução musical empreendida por João Gilberto, Tom Jobim e Vinícius de Moraes. Esse crítico aponta que, no período pós-64, para além da temática do “barquinho-sorriso-amor-flor”, a canção brasileira, a partir da integração entre literatura-música-teatro, passou a voltar-se para as problemáticas da “Terra-fome-seca-miséria”.

Pode-se assinalar que essa vertente teve como um grande nome o maranhense João do Vale, cuja música foi tomada 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. Narlini defende que a perspectiva estético-ideológica da “trilogia fome-seca-Nordeste” se esgotou e que a moderna música popular nasceu exatamente da superação desses modelos estritos: da bossa nova jazzística ou das “fórmulas de cantar a miséria”.

Nessa perspectiva, na resenha em análise, a partir de um horizonte axiológico no qual emergia a nascente MPB, os autores lançam um olhar sobre a obra de João do Vale, dando-lhe um acabamento, construindo um todo significativo. Dessa forma, em contraponto a uma *voz* que remete a uma temática lírica e intimista produzida pela primeira geração da Bossa Nova,

os sentidos da obra de João do Vale são relacionados a “engajamento social”, “conscientização”, “denúncia”, “revolta”. Entretanto, importante destacar que o sentido de engajamento atribuído à obra de João do Vale se constrói a partir de um horizonte valorativo, sobretudo, atrelado a essas questões da “terra-fome-seca-miséria”, que se evidenciaram nos primeiros momentos de busca de superação do impasse estético-ideológico empreendido pela Bossa Nova nacionalista.

Passemos à análise do texto sobre João do Vale, produzido pelo escritor João Antônio, publicado no *Jornal do Brasil*, em agosto de 1965.

TEXTO II

A POESIA DE JOÃO NASCE DO CANTO

João Antônio

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.

Esse Carcará que "pega mata e come" e vem se transformando em espécie de hino-símbolo particular e geral de estudantes de várias capitais por onde seu criador passa - São Paulo, Porto Alegre, Belo Horizonte, Salvador - representa realmente apenas uma das 230 músicas gravadas que João do Vale criou. E naturalmente, como assegura o compositor de *Segredos do Sertanejo*:

- Fora as que vendi. De quinhentos mil reis pra cima, já vendi muita música.

ANTES E DEPOIS DO ZICARTOLA

O frequentador da casa de samba de Zica e Cartola, Rua da Carioca, pode de repente, em meio a um pleno samba de Néelson Cavaquinho ou do próprio Agenor de Oliveira, o Cartola, ser interrompido pela entrada triunfal de um homem de não mais de um metro de setenta, num rebolado ágil de menino e que fatalmente mobiliza a atenção e os cumprimentos. É o João do Vale que chega "mamando e querendo bem" em visita a um dos ninhos antigos.

Esse João do Vale que jamais recusa um copo de batidinha amiga, nem se nega à apresentação de dois ou três números lá em cima do tablado de madeira do Templo do Samba, talvez um dos mais abertos valores da nossa música popular, é uma expressão do povo-povo. E ali mesmo no Zicartola pela primeira vez cantou "acabou com a timidez" e partiu, levado por Nara Leão para o convívio com Armando Pontes, Dorival Caimi Filho, Augusto 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.

Entretanto, antes de sua fase Zicartola, João do Vale teve muito chão que caminhar como ajudante de pedreiro, que à noite buscava nas estações de rádio agasalho e atenção para as suas composições, pegou, entre outras coisas, escola noturna para adultos e, quando chegou ao Zicartola, vinha com 230 produções suas gravadas por outros elementos vocais de nossa música popular.

JOÃO DO VALE AGORA

Chegando de Porto Alegre, onde "estranhei muito o frio" mas por outro lado "se come muito bem, sim senhor", esse leitor de Jorge Amado de Capitães de Areia, entendido torcedor de futebol ("A gente vai buscar o tricampeonato mundial se não houver política"), jogador de damas nas horas papo-pro-ar, é adepto inequívoco de um muito nordestino jabá com feijão preto, volta ao Rio com um saldo positivo dos mais alentados.

A Rua da Golada, em Pedreiras, onde nasceu, hoje tem nome novo e lá está a placa - Rua João do Vale. As arcadas de São Paulo já deram um sucessor ao poeta gondoneiro de Navio Negreiro - João do Vale recebeu o

diploma de Poeta do Povo em plena festa paulistana que os estudantes de Direito lhe deram no Teatro Leopoldo Fróes. Em Belo Horizonte foi fundado o Clube Carcará João do Vale.

No entanto, esse homem na casa dos 30 anos, prossegue com uma humildade condizente com o artista que é, legítima voz do povo-povo, que bem deveria servir como exemplo a certos empolamentos e poses da jovial e muito cabeluda ala em que forma os cabeludos de Copacabana com extensão também a certa faixa de Ipanema e que pode, sem muito favor, levar a denominação de esquerda-festiva-perfumada-lítero-etílica-musical

Ressalte-se também o tipo de consciência com que é marcado esse João do Vale:

- Só gosto da minha música enquanto componho. Depois. Bem, depois já começo a pensar noutra letra e noutra melodia.

Ou o equilíbrio com que estabelece as diferenciações entre suas intérpretes, por exemplo, Nara Leão e Maria Betânia:

- Nara canta, Betânia briga.

João do Vale tem feito muito de bastante coisa além de música popular. Empresou, fez shows, foi assistente cinematográfico, assessorando Roberto Frias e intenciona preparar uma antologia impressa que reúna todas as letras de suas músicas. Sebretudo é um homem que tem muito o que dizer.

E como em *Opinião*:

- “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”.

E sobre Carcará, essa ave tão boa de cantar, João do Vale acentua apenas:

- Ele não arreda do sertão porque prefere lutar pela sobrevivência ali mesmo. E que diferença lhe pode fazer morrer de fome ou morrer lutando? (CADERNO B, JORNAL DO BRASIL, 17/6/1965).

Em 1965, o escritor e jornalista João Antônio estreou como crítico de cultura no *Caderno B* do *Jornal do Brasil*, posição considerada de grande prestígio no jornalismo daquele período. Em correspondência constante no Acervo João Antônio¹⁴², o escritor destaca a relevância da posição que ele ocupava no jornal e os desafios daí advindos:

O Caderno B do Jornal do Brasil, onde trabalho, é tido por todos aqui como a melhor coisa da imprensa carioca. Nele colaboram José Carlos Oliveira, Ely Azevedo, Ziraldo, Fausto Wolff, Rubem Braga. Se, por um lado, é bom aparecer ao lado de todos esses nomes, por outro, há o meu nome a cuidar (MORAES, 2017, p. 290).

Pode-se observar, assim, o lugar social ocupado por este veículo e a sua relevância como agente sociocultural e seu papel no processo de circulação e legitimação de sentidos das produções da esfera artístico-musical.

Importante destacar, também, que, neste período de estreia no jornalismo, João Antônio já havia publicado seu primeiro livro, o premiado “Malagueta, Perus e Bacanaço”, coletânea de contos lançada em 1963, pela Editora Civilização Brasileira. Assim, esse escritor ocupava uma posição de prestígio e credibilidade entre a intelectualidade da época.

¹⁴² O Acervo encontra-se no Centro de Documentação e Apoio à Pesquisa (CEDAP) da Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista Júlio Mesquita Filho (UNESP), Assis, São Paulo.

João Antônio publicava, periodicamente, no JB, crônicas e reportagens especiais sobre temas diversos, como teatro, música e filosofia. Em dia 17 de julho de 1965, publicou, no *Caderno B*, a crônica em análise, com o título: “Poesia de João nasce do canto”.

No texto, João Antônio apresenta um panorama da trajetória artística de João do Vale, estabelecendo como marco temporal a atuação de desse compositor no Zicartola, casa de samba liderada pelo compositor da Mangueira Agenor de Oliveira, Cartola, e sua esposa, Eusébia da Silva, D. Zica. Conforme já ressaltamos, esse “restaurante musical” funcionou, no Rio de Janeiro, entre os anos de 1964 e 1965, e é apontado pelos cronistas da época como um importante espaço de sociabilidade entre a juventude classe média, a intelectualidade e os artistas do morro, os representantes do “samba tradicional”. As aspas, aqui, são utilizadas para ressaltar que os sentidos de tradição não são estanques, pois são construídos a partir de diferentes conjunturas históricas e horizontes socioideológicos. Dessa forma, o próprio conceito de “samba tradicional” varia muito, em função desses diferentes aspectos conjunturais, conforme discutimos na Seção 4.

Vamos abordar, aqui, brevemente, em diálogo com *vozes* emergentes na esfera artístico-musical, alguns aspectos da conjuntura socioideológica na qual a obra de João do Vale passa a ser associada à vertente de crítica social. O Zicartola, inaugurado, em fevereiro de 1964¹⁴³, dois meses antes do golpe militar, funcionou durante um período de tensões e incertezas sobre os rumos a serem tomados pela política e a arte no Brasil. A casa de samba foi tema de diversos cronistas e estudiosos da música popular, sendo retratada como um espaço de convergência entre o “morro” e o “asfalto”, pois possibilitou o encontro entre intelectuais, a juventude politizada e artistas da “bossa nova” e da “bossa velha”¹⁴⁴. Compositores “tradicionais”, como Zé Kéti, Néelson Cavaquinho, Ismael Silva e o próprio João do Vale, diariamente, se apresentavam na casa de samba. O Zicartola emerge como um dos vários espaços de interação entre sujeitos que faziam parte dos circuitos intelectuais e artísticos engajados politicamente, especialmente ligados ao PCB (naquela época grande parte da intelectualidade e da classe artística era ligada ao Partido) e ao CPC (Centro Popular de Cultura/UNE). É interessante, portanto, observarmos o Zicartola como um dos espaços de mediação entre a intelectualidade interessada nas “raízes musicais brasileiras” e os artistas das classes populares. Esse espaço de sociabilidade não se configura de forma isolada, está inserido

¹⁴³ O Zicartola ficou sob administração de Cartola e Zilda até agosto de 1965, quando foi repassado para outro grupo de sócios, representados pelo cantor Jackson do Pandeiro.

¹⁴⁴ Esta designação era utilizada na imprensa da época para estabelecer um paralelo entre os artistas da classe média (o samba “bossa nova”) e os artistas do “povo, “do morro” (bossa velha”).

em uma rede discursiva que envolve os impasses estéticos e ideológicos emergentes na esfera artístico-musical no período.

Este encontro entre o “morro” e o “asfalto”, que redefiniria os rumos da música popular brasileira, já vinha sendo gestado naquele horizonte axiológico, especialmente por organizações estudantis e por grupos de intelectuais e artistas politicamente engajados. Essa articulação com os “artistas do povo” fazia parte das políticas culturais do CPC-UNE, que promoveu festivais de cultura popular com a presença desses artistas do morro. Em dezembro de 1962, o Centro Popular de Cultura, promoveu, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro¹⁴⁵, a I Noite da Música Popular, que reuniu os “bacharéis” e os “bambas” do samba. O evento possibilitou o encontro, no palco, entre Vinicius de Moraes e Pixinguinha, e reuniu artistas como Baden Powell, Menescal e seu conjunto, Tamba Trio, ao lado de Donga, João da Baiana, Moreira da Silva, Cartola, Zé Kéti, Heitor dos Prazeres e Néelson Cavaquinho¹⁴⁶.

Anteriormente, no mês de agosto de 1962, organizações estudantis da Faculdade Nacional de Filosofia do Rio de Janeiro, em parceria com a Seção “Música naquela Base”, assinada pelo jornalista Sérgio Cabral, no *Caderno B* do *Jornal do Brasil*, promoveram o Seminário da Música Popular Brasileira, que reuniu diversos especialistas para discutir a trajetória da música brasileira, desde as modinhas, o choro, as escolas de samba, até a bossa nova.

No evento, José Ramos Tinhorão apresentou uma conferência sobre a fundamentação sociológica da música popular brasileira¹⁴⁷, que foi ilustrada com a apresentação do veterano sambista Heitor dos Prazeres, acompanhado de instrumentistas e coro de pastoras. Já a fala do jornalista Sérgio Cabral sobre escolas de samba teve o acompanhamento dos sambistas Cartola, Néelson Cavaquinho, Ismael Silva e Zé Kéti¹⁴⁸. O Seminário foi encerrado com uma palestra de Carlos Lyra e Vinicius de Moraes sobre a Bossa Nova, na qual Carlos Lyra defendeu que a saída para os impasses estéticos e ideológicos daquele movimento musical seria “recorrer ao que existe de mais brasileiro da nossa música. Eu mesmo estou, no momento, fazendo samba ao lado de compositores como Zé Kéti, Néelson

¹⁴⁵ Este evento se insere em uma série de ações culturais que vinham sendo desenvolvidas pelo CPC, em áreas como teatro, cinema e música. Importante ressaltar, ainda, que o CPC realizava intervenções artísticas, sobretudo, em fábricas, praças, ou seja, em contato direto com o “povo”, com vistas a seu projeto de conscientização política. A realização desse evento no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, um reduto da “burguesia” carioca, pode ser vista, naquele horizonte ideológico, como a demarcação de um posicionamento em defesa da aliança entre as classes e da busca da fonte do fazer artístico nas “raízes populares”.

¹⁴⁶ Cf. *Jornal do Brasil* (16/12/1962 e 19/12/1962).

¹⁴⁷ Esta conferência foi publicada no *Caderno B* do *Jornal do Brasil* ao longo de duas edições (31/8/1962 e 6/9/1962).

¹⁴⁸ Cf. *Jornal do Brasil* (29/8/1962).

Cavaquinho, Cartola e outros” (*JORNAL DO BRASIL*, 6/9/1962). Neste debate, Vinícius de Moraes corroborou esse posicionamento de Lyra, ressaltando que já vinha buscando essas referências para suas composições, como na canção “Água de beber” (parceria com Tom Jobim), que possui trecho de um ponto de candomblé recolhido na Bahia.

Nesse contexto do Seminário, ocorreu o significativo ato de Vinicius de Moraes pedir a bênção ao sambista Cartola, após destacar que, na canção “Samba da Bênção” (Vinicius de Moraes/ Baden Powell), pede a bênção aos grandes sambistas: “Agora, quero tomar a bênção a Cartola, pessoalmente. A bênção, Cartola. - Deus te abençoe - gritou Cartola, sorridente, lá da plateia” (*JORNAL DO BRASIL*, 6/9/1962). Esse ato ilustra os impasses estéticos e ideológicos na esfera artístico-musical e a busca de uma saída para esses impasses por meio do diálogo com as matrizes da cultura nacional, que caracterizou a segunda geração da bossa nova. De inspiração participante, engajada e nacionalista, essa segunda fase da bossa nova – que teve como alguns de seus principais nomes Carlos Lyra, Vinícius de Moraes e Sérgio Ricardo - se configura como as primeiras manifestações da nascente canção engajada, vertente na qual João do Vale será inserido a partir de sua participação no show *Opinião*.

Nessa perspectiva, o Zicartola emerge, nessa rede discursiva, como um *locus* de socialização e audição daquelas sonoridades que seriam matrizes musicais da nascente MPB. Cartola era um sambista que teve expressivo destaque como compositor nos anos 1930, mas passou por um período de ostracismo e foi redescoberto, no final da década de 1950, pelo jornalista Stanislaw Ponte Preta, Sérgio Porto¹⁴⁹.

O Zicartola, portanto, era espaço de conexões entre diferentes classes sociais. O local virou um famoso ponto de encontros, tornou-se, durante algum tempo, uma referência “cult”: “frequentadores do Top Clube iam esnobar lá, assim como as garotas e os rapazes da PUC, da Maison de France. É que ir ao Zicartola e ser cumprimentado pelo Agenor no salão era podre de chique [...] Lá a zona sul prestava vassalagem aos crioulos, de cujo meio saíram Zé Ketí e João do Vale para um show de grande sucesso: *Opinião*” (*JORNAL DO BRASIL*, 2/12/1965). Pode-se observar neste trecho da matéria uma *voz* que carrega forte tom de ironia com relação ao interesse das elites sobre as manifestações populares, visto como mero “olhar folclorista” ou “modismo”. Assim, naquele horizonte axiológico, havia um confronto entre posicionamentos que compreendiam esse encontro entre diferentes classes e tendências

¹⁴⁹ Em 2 de dezembro de 1957, Stanislaw Ponte Preta assina matéria, na *Última Hora*, em que denuncia o ostracismo ao qual estava relegado o veterano sambista Cartola, que, desempregado, sobrevivia como lavador de carros em Copacabana. A partir daí, seriam reabertos os caminhos que possibilitariam a reinserção de Cartola no mundo artístico.

musicais como uma indevida apropriação das elites ou como um necessário diálogo no intuito de promover uma síntese que pudesse dar conta dos impasses em cena no campo artístico-musical, naquela conjuntura sócio-histórica.

No Zicartola, João do Vale pôde estreitar laços e fazer contatos com personalidades que tiveram papel fundamental na sua trajetória artística, como os artistas Ferreira Gullar, Oduvaldo Vianna Filho e a cantora Nara Leão. Conforme destacado por Jairo e Severiano (1998, p. 83), no Zicartola, João do Vale teve a oportunidade de mostrar seu repertório, “pois lá os compositores podiam cantar à vontade. E foi naquele ambiente que surgiu a ideia do ‘Opinião’, um musical de protesto contra a ditadura recém-instalada”¹⁵⁰. Conforme pode-se observar no texto, em análise, escrito por João Antônio, em 1965.

E ali mesmo no Zicartola pela primeira vez cantou "acabou com a timidez" e partiu, levado por Nara Leão para o convívio com Armando Pontes, Dorival Caymi Filho, Augusto 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.

Na casa de samba, João do Vale começou a apresentar suas composições, muitas inéditas, que mais tarde, entrariam no roteiro de *Opinião* ou como repertório de seu LP “*O poeta do povo*”. De acordo com o jornalista Sérgio Cabral - um dos coordenadores da programação do Zicartola e um importante mediador da música popular brasileira - a canção *Sina de Caboclo* (já analisada neste trabalho) era “um dos grandes sucessos das noites do Zicartola” (CABRAL, 2001, p. 84). Conforme ressaltamos, esta canção entrou no roteiro de *Opinião* e foi gravada por Nara Leão, em 1965, no LP *Canto Livre de Nara*. Cabral destaca, ainda, em depoimento ao biógrafo Márcio Paschoal, que “as letras políticas” de João do Vale “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). Naquela conjuntura, João do Vale era visto como o “autêntico” representante das “raízes nordestinas”, como o camponês, referência de ação revolucionária. A produção artística daquele “rude” compositor maranhense respondia aos anseios do público naquele horizonte de valores.

¹⁵⁰ Em 1964, ainda antes da estreia do espetáculo *Opinião*, a cantora Nara Leão foi homenageada, na casa de samba, pelo lançamento de seu último long-play, *Opinião*, título de uma composição de Zé Kéti, que era um dos sucessos das noites do Zicartola e inspirou a concepção do espetáculo. A ala do teatro do CPC também era presença constante no local. Pode-se afirmar, portanto, que o espetáculo *Opinião* foi, em grande medida, gestado neste espaço de sociabilidade.

Voltemos agora nosso foco ao texto em análise. O escritor João Antônio era frequentador do Zicartola e escreveu, ainda, outras crônicas sobre essa casa de samba no *Caderno B do Jornal do Brasil*. O escritor, portanto, atua, na esfera artístico-musical, como um mediador, que, a partir de seu posicionamento axiológico, dialoga com a diversidade de *vozes sociais* em confronto naquela conjuntura e constrói narrativas que atribuem sentidos sobre a obra de João do Vale. Os mediadores são o “outro”, que, no campo musical, constroem sentidos, os quais, a partir do confronto entre forças centralizadoras e descentralizadoras, podem se legitimar como a memória dos acontecimentos de determinadas conjunturas históricas. João Antônio lança um olhar sobre a obra de João do Vale, nesse heterogêneo campo de *vozes*, a partir de seu lugar social de intelectual, escritor consagrado e apreciador crítico das manifestações artísticas daquela conjuntura socioideológica.

O texto sobre João do Vale, portanto, se insere nesse coro de *vozes* que construíram sentidos sobre esses confrontos e embates entre “bossa velha” e a “bossa nova” e sobre a produção desse artista.

O Zicartola é considerado um marco na trajetória de João do Vale, conforme já ressaltamos, pois lá ele se consolidou como intérprete e travou contato com a classe artística e intelectual que gestaria o espetáculo *Opinião*. Dessa forma, o texto de João Antônio é organizado em partes intituladas “*Antes e Depois do Zicartola*” e “*João do Vale agora*”, o que ressalta esse caráter de marco temporal dessa casa de samba na carreira de João do Vale.

O texto é ilustrado com uma imagem do artista maranhense, irreverente, expressivo e comunicativo, apresentando-se em um palco, em um contato direto com uma plateia atenta. A fotografia não é legendada, mas, articulando-a ao texto, pode-se inferir que se trata de um registro de uma apresentação de João do Vale no tablado do Zicartola. No texto - produzido quando o show *Opinião* estava em cartaz, durante o ano de 1965 - o escritor constrói um perfil desse artista maranhense, a partir do olhar atento do repórter, interessado em fazer um registro cotidiano, com um tom de lirismo. O texto foi escrito a partir de uma entrevista realizada com João do Vale, assim é perpassado por falas do compositor.

Tomando o Zicartola como foco para a construção da narrativa, o texto se configura a partir do diálogo com diversas *vozes sociais*: desde *vozes* mais relacionadas àquela conjuntura imediata da esfera artístico-musical (como os sentidos emergentes no rastro da repercussão show *Opinião*), até *vozes* anteriores, já-ditos, que atribuem um status privilegiado ao campo literário. Ressaltamos que, na abordagem bakhtiniana, *voz social* está relacionada a diferentes posicionamentos, concepções de mundo e perspectivas ideológico-axiológicas. Na construção heterodiscursiva desta crônica, pode-se destacar três *vozes* que perpassam e são o fio condutor

do texto: uma *voz* que remete aos sentidos da obra de João do Vale, atrelados à sua participação no show *Opinião*; uma *voz* que atesta a legitimidade do saber literário; uma *voz* que associa “povo” a trabalhador, à origem social humilde.

A narrativa se constrói a partir de uma descrição da presença de João do Vale naquele espaço boêmio, que é caracterizado com um dos seus “*ninhos antigos*”. A escolha dessa forma de nomear o Zicartola acentua que aquele local é um dos berços, uma das origens de João do Vale. “*Antigos*” assinala que João do Vale, **antes** - no passado - era presença constante do Zicartola, fazia parte da programação; **agora**, com sua atuação no *Opinião*, sua presença ali tornara-se ilustre e ocasional. Assim, a casa de samba é um marco temporal na carreira do compositor maranhense. Dessa forma, a trajetória do João do Vale é construída tomando como referência sua “*fase Zicartola*”. O autor destaca que “*João do Vale teve muito chão que caminhar*” antes de chegar ao que ele denomina como “*fase Zicartola*”.

Ajudante de pedreiro, que à noite buscava nas estações de rádio agasalho e atenção para as suas composições, pegou, entre outras coisas, escola noturna para adultos e, quando chegou ao Zicartola, vinha com 230 produções suas gravadas por outros elementos vocais de nossa música popular.

Assim, acentuam-se os sentidos de João do Vale como trabalhador, “*ajudante de pedreiro*”, batalhador, que, quando chegou à “*fase Zicartola*”, já era um compositor com vasta produção fonográfica. Esta associação de João do Vale a “trabalho” está relacionada aos sentidos de povo como trabalhador, conforme observaremos ao longo desta análise.

É a partir do olhar sobre uma dessas ocasionais visitas de João do Vale àquele reduto do samba que João Antônio constrói o perfil do compositor maranhense, conforme pode ser observado no trecho a seguir:

O frequentador da casa de samba de Zica e Cartola, Rua da Carioca, pode de repente, em meio a um pleno samba de Néelson Cavaquinho ou do próprio Agenor de Oliveira, o Cartola, ser interrompido pela entrada triunfal de um homem de não mais de um metro e setenta, num rebolado ágil de menino e que fatalmente mobiliza a atenção e os cumprimentos. É o João do Vale que chega “mamando e querendo bem” em visita a um dos ninhos antigos.

Esse João do Vale que jamais recusa um copo de batidinha amiga, nem se nega à apresentação de dois ou três números lá em cima do tablado de madeira do Templo do Samba, talvez um dos mais abertos valores da nossa música popular, é uma expressão do povo-povo (JORNAL DO BRASIL, 22/7/1965).

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”. Assim, importante destacar que a presença de João do Vale em meio a este mundo do samba se insere entre uma diversidade de *vozes* que o levariam a ser associado à moderna música popular ou, ainda, à sua vertente da canção de protesto. Até o início dos anos 1960, este artista era consagrado, sobretudo, como compositor de gêneros como baião, xote e xaxado, em especial por ter suas canções gravadas por intérpretes de cunho “regionalista”, como “Marinês e sua gente” e Zé Gonzaga.

Naquela conjuntura de valorização das *vozes* do “morro e do sertão”, de busca pelas raízes de uma música de caráter nacional e atrelada às problemáticas sociais, ocorria, muitas vezes, uma simbiose entre essas diversas sonoridades, oriundas das camadas populares. Desse modo, encontramos em alguns materiais jornalísticos da época a designação “sambista autêntico” atribuída a João do Vale, o que entendemos não se tratar, simplesmente, de um mero equívoco dos jornalistas. Tal associação de João do Vale ao “samba” pode estar relacionada ao tom de crítica social presente em muitas de suas canções que tiveram repercussão nesse período, que poderiam ser facilmente associadas ao que muitos mediadores à época chamavam de “samba ideológico”, “samba político” ou, ainda, “samba consciente”, “samba de protesto”, “samba de opinião”, que podem ser exemplificados com a produção de Zé Kéti e Nelson Cavaquinho e, posteriormente, as produções de artistas como Carlos Lyra - em diversas composições, como o *Samba da Legalidade*¹⁵¹, em parceria com Zé Kéti - e Sérgio Ricardo, por exemplo com o samba *Zelão*. Esse tipo de composição é uma das bases do que viria a se configurar como canção de protesto, no decorrer dos anos 1960 e 1970.

João do Vale compôs alguns sambas, como “Eu chego lá”, em parceria com Abel Silva, que faz parte do compacto duplo desse artista, lançado em 1967. Este pode ser considerado “samba engajado”, tendo em vista que possui um tom exortativo de luta e esperança em dias melhores¹⁵². Em 1967, João do Vale estreou um espetáculo musical com o

¹⁵¹ **Samba da Legalidade (Carlos Lyra e Zé Kéti)** Dentro da legalidade/ Dentro da honestidade/ Ninguém tira meu direito/ Quando querem anarquia/ Elimino a teimosia/ Mostrando todo o defeito/ Se o samba está errado/ Não posso ficar calado/ Consertando a melodia/ Se a letra o tratamento/ Não estiver no português/ Com toda diplomacia/ Peço desculpas ao freguês/ Conserto tudo outra vez/ Eu não sou politiquês/ Meu negócio é um pandeiro/ Dentro da legalidade/ Sou poeta popular/ Dentro da honestidade/ Ninguém pode me calar. Primeira gravação no LP *O canto livre de Nara* (PHILIPS, 1965).

¹⁵² “É, meu irmão/ Eu vim aqui só pra lembrar/ Que ninguém vai poder nesta vida Vencer sem lutar! Pois, a vitória/ É uma semente semeada no chão! / É uma semente semeada no chão/ É uma semente semeada no chão/ A semente espera a chuva pra ela poder nascer/ E a vitória e a coragem de esquecer de morrer!/ Eu chego lá, queira ou não queira, eu chego lá!/ Eu chego lá, queira ou não, queira eu chego lá!/ Se eu não chegar a ver, vai nascer de mim quem vem pra ver!/ Se eu não chegar a ver, vai nascer de mim quem vem pra ver!/ Plantei uma árvore que dá fruto/ Fiz uma canção pra se cantar/ Eu vou caminhando dizendo/ Queira ou não queira, eu chego lá! (...)” (João do Vale/ Abel Silva).

mesmo título desta canção, “Eu chego lá”, com uma metafórica abordagem de protesto e crítica social. Consideramos que este espetáculo ainda rebervera os sentidos de sua obra relacionados a engajamento e crítica social. O mais famoso samba de João do Vale, “A voz do povo”, foi, inclusive, o título de um espetáculo musical que o artista maranhense protagonizou, em 1965, ao lado de Moreira da Silva e Néelson Cavaquinho, conforme já ressaltamos.

Samba, baião e ritmos correlatos faziam parte das sonoridades que, naquela conjuntura, eram buscadas como fontes para a construção de uma arte nacional e de caráter participante. Nesse empreendimento, as vozes do morro e do sertão eram fonte para os novos rumos a serem tomados pela música popular brasileira. Dessa forma, João do Vale é inserido naquele coro de *vozes* do samba, em um encontro que revela o diálogo entre as diversas tendências musicais em cena naquela conjuntura, consideradas as matrizes para a expressão da musicalidade brasileira

Neste processo de tensões e confrontos entre diversas sonoridades, emerge, na crônica de João Antônio, a figura de João do Vale como “*sambista*”, boêmio, cantador de baião. Assim, o escritor, a partir de seu posicionamento como intelectual, naquele horizonte axiológico, lança um olhar sobre o artista maranhense traçando-lhe um perfil que dialoga com diversos valores em confronto naquela conjuntura socioideológica.

Nessa conjuntura, João do Vale é caracterizado, no texto, como “*poeta do povo*”, “*homem de Carcará*”, “*expressão do povo-povo*”. Dessa forma, no texto em análise, o perfil de João do Vale é construído, sobretudo, a partir de uma *voz* segundo a qual esse artista maranhense é uma “*expressão do povo*”. Esses sentidos são construídos a partir do de valores em cena naquela conjuntura. Nesse contexto, João Antônio traça um panorama da trajetória de João do Vale, tomando como mote designação “*poeta do povo*”, passando pela atuação do artista no espetáculo *Opinião* e antes e depois do Zicartola (conforme já explicitamos). Em outro trecho, é utilizado o referente “*compositor de Segredo do Sertanejo*” para retomar o nome de João do Vale, o que estabelece um pressuposto de que esta seria uma canção conhecida do público-leitor. Esta canção faz parte do roteiro do show *Opinião* e havia sido gravada por Nara Leão, em seu disco lançado em maio de 1965, *Canto Livre de Nara*, conforme já explicitamos.

Assim, de início, é retomada uma *voz social* ligada à valoração da esfera literária, por meio do tom laudatório do título “*Poeta do povo*”, historicamente, atribuído ao escritor baiano Castro Alves. Em contraponto, João do Vale é equiparado a ele, tendo em vista que teria sido o “*único*” cidadão brasileiro a receber tal título, após o poeta romântico baiano.

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.

O autor traz essa designação “*poeta do povo*”, um já-dito que circula na corrente da comunicação verbal e é retomado, naquela conjuntura sócio-histórica, como forma de atribuir sentidos à obra de João do Vale. Interessante observar que essa designação é atribuída a artistas de origens sóciohistóricas bem diversas, como o compositor carioca Noel Rosa (1902-1934) e o poeta cearense Patativa do Assaré (1985-2003). Noel Rosa era um intelectual da classe média que foi buscar nas matrizes populares a fonte para sua produção artística; já Patativa do Assaré era um agricultor semianalfabeto que possui uma vasta obra poética calcada nas vivências do homem sertanejo. Assim, a designação “poeta do povo”, para Noel, coaduna-se mais com o sentido de alguém que fala pelo povo, canta a realidade do povo, ou, ainda aquele que o povo reconhece como “seu” poeta. Já na designação atribuída a Patativa, além desse sentido de reconhecimento do “povo”, a contração “da” está diretamente relacionada a origem, procedência, ou seja, o poeta é oriundo das classes populares, dos grupos mais desfavorecidos economicamente.

Entretanto, no texto de João Antônio, a utilização do adjetivo “*único*”, associado a “*depois de Castro Alves*”, estabelece um paralelo entre João do Vale e o poeta baiano, alçando o compositor maranhense a uma posição privilegiada no campo das letras. João do Vale recebeu o título de “Poeta do povo” de uma organização estudantil paulista, em 1965. Em nossa pesquisa, não foi possível confirmar quem, de fato, atribuiu este título ao compositor maranhense. No texto de João Antônio e em outros materiais da época, encontramos referências a Academia de Letras da Faculdade de Direito do Largo do São Francisco e ao Centro Acadêmico XII de Agosto, ligado à referida faculdade. João do Vale afirmou, em algumas entrevistas, que recebera o título das “meninas da PUC”. Assim, tudo indica que, naquele horizonte axiológico, com o sucesso do show *Opinião*, uma organização estudantil outorgou, simbolicamente, o título de “poeta do povo” a João do Vale. Importante observarmos que, naquele horizonte de valores, a existência de um “poeta do povo” atendia aos anseios da juventude engajada, que buscava nas classes populares seus referenciais de resistência, reforçando a busca pelo diálogo entre as elites e os artistas de origem popular.

Naquela conjuntura socioideológica, essa designação passou a circular na esfera artístico-musical e teve uma boa aceitação dos mediadores culturais, o que pode ser constatado pelo fato de o epíteto ter se tornado título de seu LP de estreia, *O poeta do povo*. No texto de

João Antônio, para acentuar o caráter de “popular”, João do Vale é apontado como uma expressão do “povo-povo”.

Esse João do Vale que jamais recusa um copo de batidinha amiga, nem se nega à apresentação de dois ou três números lá em cima do tablado de madeira do Templo do Samba, talvez um dos mais abertos valores da nossa música popular, é “uma expressão do povo-povo”.

Este termo “povo-povo” é utilizado por João Antônio em outros textos do período, publicados no *Jornal do Brasil*. Podemos concluir que, naquele contexto, o segundo “povo” carrega o sentido de ênfase e restrição, assim como de qualificação, ou seja: é o “povo (de fato, mesmo)”, ou, ainda, é o “povo autêntico”, “verdadeiro”. Em texto publicado, no JB, em 28 de janeiro de 1965, encontramos a expressão em outra crônica sobre o restaurante de Cartola: “*O Zicartola volta a abrigar o povo-povo*”, em oposição a “*grã-finagem da zona Sul*”. Ou seja, o “povo” aqui está diretamente relacionado à posição social e econômica, assim a segunda palavra “povo”, na expressão “povo-povo”, enfatiza a “autenticidade” do “povo”.

Para esclarecer melhor esses sentidos da expressão, vejamos como ela aparece em outros textos de autoria de João Antônio, publicados no JB. Ao escrever sobre um local de encontro da juventude carioca, a gafieira Elite, o autor ressalta: “*A presença dos cantos autênticos do povo-povo, no Elite, carioca ou nortista, reconduziu a gafieira ao seu lugar fundamental*” (*Jornal do Brasil*, 26/10/1965); em outro texto, João Antônio faz referência a uma “*linguagem típica carioca do povo-povo da Zona Norte*” (*Jornal do Brasil*, 22/7/1965). Pode-se observar, nessas construções, que a expressão “povo-povo” carrega um tom de ênfase e demarcação relacionada à origem “realmente” “popular” de determinadas manifestações. Dessa forma, a escolha da expressão “povo-povo” assinala uma voz que circula naquele horizonte axiológico e questiona a pertinência e “autenticidade” de determinadas manifestações designadas como oriundas do “povo” e como “populares”. Assim, quando João Antônio qualifica a obra de João do Vale como uma “expressão do povo-povo”, acentua-se a origem social, econômica e cultural desse artista maranhense.

No texto, portanto, o sentido de “povo” está diretamente associado a aspectos socioeconômicos. Há uma relação direta entre povo e trabalhador, de origem humilde, como pode ser observada do seguinte trecho:

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.

João do Vale é um trabalhador braçal, “do povo” e “fazedor de versos”. Ao longo do texto, são acentuados sentidos que emergem a partir da participação de João do Vale no show *Opinião*, em especial na designação de João do Vale como “*homem de Carcará*” e com a retomada do trecho “*pega, mata e come*”, que pode ser considerado uma síntese dessa canção, a qual, segundo João Antônio, vinha sendo transformada em “*espécie de hino-símbolo particular e geral de estudantes de várias capitais por onde seu criador passa*”. Pode-se, portanto, ver acentuado o caráter emblemático desta canção naquela conjuntura, especialmente entre a juventude, que a alçou a “hino-símbolo” de resistência.

A utilização das falas de João do Vale, em discurso direto, acentuam o tom de veracidade e credibilidade às informações, além de assinalar certa isenção e distanciamento do escritor. Esse processo pode ser assinalado em trechos como a retomada da fala do compositor maranhense revelando já ter vendido diversas composições: “*De quinhentos mil reis pra cima, já vendi muita música*”.¹⁵³

João Antônio destaca os “empolamentos” e “poses” de grupos da juventude classe média que ele designa como “esquerda-festiva-perfumada-lítero-etílica-musical”, em contraponto à postura de humildade de João do Vale. Essa postura é marcada pelo uso da locução adversativa “*no entanto*”, iniciando o parágrafo que dá sequência a informações relativas ao prestígio e sucesso de João do Vale.

A Rua da Golada, em Pedreiras, onde nasceu, hoje tem nome novo e lá está a placa - Rua João do Vale. As arcadas de São Paulo já deram um sucessor ao poeta gondoreiro de Navio Negreiro - João do Vale recebeu o diploma de Poeta do Povo em plena festa paulistana que os estudantes de Direito lhe deram no Teatro Leopoldo Fróes. Em Belo Horizonte foi fundado o Clube Carcará João do Vale.

Em contraponto a essa voz que assinala uma posição de prestígio ocupada por João do Vale, a expressão adversativa “*No entanto*” que abre o parágrafo: “*No entanto esse homem na casa dos 30 anos, prossegue com uma humildade condizente com o artista que é, legítima voz do povo-povo*”, ressalta que a humildade de João do Vale, em contraponto às posturas da “esquerda-festiva-perfumada-lítero-etílica-musical”. Pode-se observar os valores em confronto naquela conjuntura, quando grupos que julgavam ter uma postura engajada,

¹⁵³ Há vários depoimentos de João do Vale nos quais ele afirma ter vendido composições (o que era uma prática, relativamente, comum no mundo da música) em função de necessidades financeiras. Uma dessas canções é “Carolina”, que ficou conhecida na voz de Luiz Gonzaga. Conforme depoimento do próprio Gonzaga: “João do Vale é quem criou o personagem de Carolina. Ele fez ‘O cheiro da Carolina’ com meu irmão Zé Gonzaga (...)” (DREYFUS, 2012, p. 119). A biógrafa de Luiz Gonzaga ressalta que, quando a composição ficou pronta, “João do Vale, que estava precisando de dinheiro, vendeu sua parceria a Amorim Roxo, de modo que ‘O cheiro da Carolina’ está registrada como parceria de Zé Gonzaga (pseudônimo de José Januário) e Amorim Roxo” (DREYFUS, 2012, p. 202).

vanguardista, foram designados na época como “esquerda festiva” (um termo recorrente na imprensa da época), o que assinalava um posicionamento que acentua a falta de consistência e legitimidade das ações desses grupos.

Entretanto, importante destacar que o sentido de engajamento atribuído à obra de João do Vale se constrói a partir de um horizonte valorativo, sobretudo, atrelado a essas questões da “terra-fome-seca-miséria”, que se evidenciaram nos primeiros momentos de busca de superação do impasse estético-ideológico empreendido pela bossa nova nacionalista. No entanto, esse olhar voltado para a realidade e os dramas do homem do campo configurou-se como um primeiro momento desse debate.

6.2.1.1 Considerações sobre a circulação dos sentidos da obra de João do Vale na esfera artístico-musical nos anos 1960

Tomando como fio condutor a teoria bakhtiniana, desenvolvemos a discussão que tem como norte uma investigação sobre o confronto entre diferentes *vozes sociais* no processo de produção dos sentidos de “popular” e “tradição” na esfera artístico-musical, a partir da obra de João do Vale e do discurso de mediadores, no período de 1964 a 1982.

Feitas as análises das canções do disco “O poeta do povo” e de textos de mediadores culturais que circularam em 1965, podemos fazer as seguintes considerações:

A obra de João do Vale, no período pré-64 (sua carreira como compositor iniciou em 1952), esteve diretamente atrelada aos “gêneros regionais”, na esteira do caminho aberto por Luiz Gonzaga. As canções João do Vale nas vozes de artistas como Marinês e sua gente, Trio Mossoró, Zé Gonzaga e Luiz Gonzaga foram sucesso, através do rádio, no Nordeste e também nos grandes centros urbanos sulistas, principalmente entre o público de imigrantes nordestinos. No decorrer da década de 1950 e até meados dos anos 1960, a cantora pernambucana Marinês teve um importante papel na difusão das canções de João do Vale, com sua interpretação carregada de sonoridades e timbres regionais.

Nos anos 1960, o engajamento de João do Vale com os artistas do morro, com a rede de trocas vivenciada em espaços como na casa de samba Zicartola e seu envolvimento com a intelectualidade engajada que culminou com sua participação do show *Opinião*, em plena eclosão do regime militar no país, irão possibilitar a construção de novos sentidos sobre sua obra.

A voz de João do Vale emerge no espetáculo, em meio às *vozes* que representavam, naquela conjuntura, os esforços para a superação de uma arte desvinculada da realidade social,

por meios de manifestações como o Cinema Novo e a Bossa Nova nacionalista. Em meio àquele coro de vozes, cristalizam-se, na esfera artístico-musical, os sentidos de crítica social da obra de João do Vale, a sua vinculação a essa tradição da canção engajada. O sucesso do show *Opinião* como evento paradigmático da arte engajada no período ditatorial militar no país e, especialmente, a consagração de “Carcará” como hino-símbolo de resistência naquele contexto socioideológico, foram determinantes para a construção dos sentidos de engajamento e crítica social da obra de João do Vale.

Dessa forma, pode-se destacar que, naquela conjuntura, especialmente entre 1964 e 1965, foram se configurando forças centrípetas as quais consolidaram *vozes* que atrelam fazer artístico a engajamento político. A produção de João do Vale, então, emergiu, nesse embate de forças, como uma “voz do sertão”, uma das matrizes populares da música nacional. Conforme pudemos observar na análise, suas canções - apreciadas pelos mediadores, a partir de expressões como “*reivindicações sociais*”, “*consciência*”, “*realidade brasileira*” - aparecem como um contraponto à temática “*mar-amor-flor*” na música brasileira

Além disso, ressaltamos que a interpretação de João do Vale no disco “O poeta do povo” (1965), com sua voz forte, “rude”, “áspera”, assinalam o tom de “grito de protesto” em muitas das canções. Naquele horizonte de valores, a produção artística daquele “rude” compositor maranhense (como era designado no discurso dos mediadores culturais) respondia aos anseios do ideário de esquerda nacionalista.

Portanto, como pudemos observar no discurso no discurso dos mediadores culturais, em textos produzidos em 1965, o “popular”, em João do Vale, naquele contexto, está relacionado à sua origem socioeconômica, à sua “consciência”, “simplicidade” e “autenticidade”. Naquela conjuntura socioideológica, a partir de um horizonte axiológico calcado nos valores do nacional-popular, João do Vale é colocado no rol de uma tradição que remete às raízes populares, ao lado do samba de morro. Naquela conjuntura socioideológica, considera-se que é nessa tradição reside a fonte para uma arte engajada e nacional. João do Vale é tradição, portanto, porque representa uma “autêntica” expressão do homem do campo, que pôde dar “voz nacional” ao sertão.

Entretanto, importante destacarmos o questionamento levantado por Mauro Ivan e Juvenal Portela, na resenha do LP *O poeta do povo* (aqui analisada): “*não sabemos se conseguirá vender bem, porque não há muita gente disposta a pagar para ouvir verdades duras como as que ele canta*” (*JORNAL DO BRASIL*, 13/2/65).

Esta ressalva remete ao impasse que caracterizou a produção artística do período: como atrelar engajamento social, “autenticidade” da produção artística, ao mercado fonográfico?

O debate estético e ideológico na esfera artístico musical passou por muitos confrontos e impasses e muitos dos valores da esquerda nacionalista – que alicerçam essa conjuntura de 64 e 65 – serão reformulados, redimensionados, tendo em vista que esse horizonte axiológico, no qual emerge a figura de João do Vale, também era caracterizado por uma visão romantizada e idealizada do “povo” (que seria problematizada pela própria esquerda). Além disso, os festivais da canção, cujo auge ocorreu entre 1965 e a 1968, passariam a dar a tônica do modelo de canção que faria sucesso junto ao público. Com o advento da TV, aqueles modelos que emergiram nos festivais ampliaram seu público para além dos circuitos universitários. O “popular”, então, passa a ser diretamente atrelado a alcance do público, vendas de discos, sucesso na tevê e nos meios de comunicação em geral. Após 1965, João do Vale ficou à margem desse processo dos festivais e, conseqüentemente, da tevê e da indústria fonográfica¹⁵⁴. Entretanto, seguiu sua carreira nos circuitos mais restritos, com apresentação de shows como “A voz do povo”, em 1966, ao lado de Moreira da Silva e Néelson Cavaquinho. Em 1967, lançou um compacto duplo pela Philips, que traz a canção “Eu chego lá”, de João do Vale, em parceria com Abel Silva. Esta canção, conforme afirmamos, pode ser considerada uma das mais engajadas desse compositor maranhense, pois ressalta os sentidos de chamado para a ação e crença na esperança de um futuro libertador. Além dessa canção, o compacto traz o tambor de crioula, “Sanharó” (parceria com Luís Guimarães); e os baiões “Em vim praí” (João do Vale/ Manuel Euzébio) e “Viva meu baião” (João do Vale/ Vezo Filho). Neste mesmo ano, apresentou o espetáculo musical “Eu chego lá”, no Teatro Arena da Guanabara, Grupo Levante.

Nessa perspectiva, é importante destacar que o sentido de engajamento atribuído à obra de João do Vale se constrói a partir de um horizonte valorativo que exaltava as “vozes” do “morro” e do “sertão como matrizes para a produção de uma arte nacional e participativa. Respondendo ao questionamento de Mauro Ivan e Juvenal Portela: nos anos posteriores a 1965, ficará claro que o tipo de produção de João do Vale não se adequava aos novos padrões de consumo em larga escala da indústria fonográfica. Assim, a obra de João do Vale, atrelada a um processo de renovação artística iniciado, sobretudo, no teatro, pode ser compreendida como

¹⁵⁴ Conforme já ressaltamos, o artista maranhense participou do I Festival de Música Popular (1965), com a composição “O jangadeiro” (parceria com Dulce Nunes), interpretada por Catulo de Paula, mas não ficou entre os finalistas.

umas matrizes que contribuíram para o processo de renovação estética e ideológica da música brasileira, empreendido, especialmente, em 1964 e 1965. Portanto os sentidos de engajamento de sua obra se configuram nessa conjuntura específica, assim João do Vale não se insere no heterogêneo panteão de nomes da canção engajada, que se configurou e legitimou, sobretudo, nos festivais da canção entre 1965 e 1968, como a consagração de nomes como Chico Buarque, Edu Lobo e Geraldo Vandré.

Abordaremos mais alguns aspectos desse processo de construção de sentidos da obra de João do Vale nos anos 1960 e 1970, a partir da análise do fascículo da coleção *Nova História da Música Popular Brasileira* (1977) dedicada a este artista.

6.2.2 Uma leitura verbo-visual sobre a construção dos sentidos de “popular” no fascículo João do Vale, na coleção Nova História da Música Popular Brasileira (1977)

Para a leitura aqui desenvolvida, inicialmente, trazemos considerações acerca do discurso verbo-visual na abordagem bakhtiniana. Considerando que os estudos desenvolvidos pelo Círculo de Bakhtin podem contribuir para uma teoria da linguagem em geral, não apenas para a análise da linguagem verbal, Brait (2009, 2011, 2013) discute sobre uma série de enunciados nos quais as dimensões verbal e visual estão indissociavelmente atreladas, desempenhando um papel constitutivo na produção de sentidos, “não podendo ser separadas, sob pena de amputarmos uma parte do plano de expressão e, conseqüentemente, a compreensão das formas de produção de sentido desse enunciado, uma vez que ele se dá a ver/ler, simultaneamente” (BRAIT, 2013, p. 44).

Há, desse modo, uma série de especificidades dessa dimensão verbo-visual, que emerge a partir das diferentes esferas da atividade humana. A noção de esfera fundamenta-se no caráter dialógico das práticas de linguagem, tendo em vista que o enunciado é produzido a partir de determinado campo, o que envolve a interação entre diferentes sujeitos históricos. Conforme Bakhtin (2011):

O enunciado ocupa uma posição definida em uma dada esfera da comunicação, em uma dada questão, em um dado assunto, etc. é impossível alguém definir sua posição sem correlacioná-la com outras posições. Por isso, cada enunciado é pleno de variadas atitudes responsivas a outros enunciados de uma esfera da comunicação discursiva (BAKHTIN, 2011, p. 316).

A relação entre texto e imagens, presentes, por exemplo, nas capas e encartes de discos, marca um projeto discursivo construído a partir do confronto entre várias vozes em embate naquele contexto de produção da música brasileira. No contexto em análise nesta tese - no qual João do Vale passa a ocupar um determinado lugar no rol de artistas da MPB - a

produção do discurso verbo-visual se insere em uma situação de comunicação que envolve aspectos como a consolidação de um mercado de bens culturais de consumo. Nesta situação de comunicação, há uma série de regularidades e especificidades a partir das quais ocorre a produção de determinados efeitos de sentido. A articulação entre imagens e textos, no nosso *corpus*, é fundante para a construção dos sentidos dos sentidos de “popular” e para inserção do nome deste artista no panteão de nomes da MPB.

Conforme destaca Brait (2009), há determinados textos em que a relação entre o verbal e o visual é indissociável, impossibilitando a exclusão de uma dessas dimensões. Brait ressalta, ainda, que a dimensão verbo-visual participa ativamente da vida em sociedade e da constituição dos sujeitos e identidades.

A linguagem verbo-visual será aqui considerada como um enunciado concreto articulado por um projeto discursivo do qual participam, com a mesma força e importância, o verbal e o visual. Essa unidade de sentido, esse enunciado concreto, por sua vez, será constituído a partir de determinada esfera estético-ideológica, a qual possibilita e dinamiza sua existência, interferindo diretamente em suas formas de produção, circulação e recepção. (BRAIT, 2009, p. 37)

Entre os anos de 1976 e 1978, a Abril Cultural, ramo de publicações da Editora Abril, lançou a série de fascículos intitulada *Nova História da Música Popular Brasileira*. Cada número da série, publicado quinzenalmente, era composto por um fascículo com textos críticos e biográficos sobre o artista abordado (com 15 páginas), ilustrações e farto material fotográfico, além de um disco de 10 polegadas com uma seleção de 8 músicas, vendidos a preços bem mais acessíveis que os LPs lançados pelas grandes gravadoras.

O fascículo em foco nesta análise compõe a segunda edição da coleção sobre música brasileira, publicada pela Abril Cultural, inicialmente, em 1970/1971, com o título *História da Música Popular Brasileira*. Posteriormente, foi lançada uma terceira edição, em 1982/1983, com o título *História da Música Popular Brasileira - Grandes Compositores* (na qual também foi publicado um fascículo dedicado a João do Vale. Consideramos que, nesse material, o verbal e o visual formam um todo significado, portanto, neste trabalho, são analisados como dimensões indissociáveis. Mobilizando, em especial, as categorias *heterodiscurso*, *horizonte social de valores*, *posicionamento axiológico* e *exotopia*, lanço meu olhar sobre esse *corpus* com o intuito de analisar, a partir do material verbo-visual (produzido por mediadores culturais), os processos de construção dos sentidos de “popular”, observando o lugar social ocupado por João do Vale nesse contexto de configuração da música popular brasileira.

A coleção objetivava traçar um panorama da música popular brasileira e, para isso, contava com a presença de consultores renomados na área de crítica musical e na historiografia da música popular, tais como José Ramos Tinhorão, Almirante, Augusto de Campos, José Carlos Capinam, entre outros.

Para a elaboração da coleção, houve um rigoroso trabalho de pesquisa, inclusive com a recuperação de arquivos sonoros raros e até mesmo gravações feitas, especialmente, para os LPs que acompanham os fascículos, o que destaca o papel dos mediadores culturais (jornalistas, editores e intelectuais participantes dos fascículos), a partir de seu olhar exotópico, no processo de legitimação e construção dos sentidos da música popular brasileira.

Entre 1976 e 1979, a coleção *Nova História da Música Popular Brasileira* publicou 75 fascículos. Em 1977, além do número dedicado a João do Vale, foram lançados fascículos com a obra de artistas como Ernesto Nazareth, Chiquinha Gonzaga, Herivelto Martins, Edu Lobo, Noel Rosa e Lamartine Babo; Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira; Assis Valente; Gilberto Gil; Ary Barroso; Ismael Silva; Evaldo Gouveia, Jair Amorim, Adelino; Cartola, Vinicius de Moraes, o que atesta a heterogeneidade e o amplo escopo da coleção.

O crescimento desse tipo de publicação (editorial e fonográfica) está diretamente relacionado ao desenvolvimento industrial e ao processo de urbanização do país, com a formação de um público consumidor de bens culturais. A produção musical estava no centro desse processo. A Abril Cultural teve, portanto, um importante papel como mediadora nesse processo de produção e consumo de bens culturais, em especial a partir da publicação de uma série de fascículos de diversas temáticas. Na década de 1970, a “Abril Cultural vendeu 18 milhões de livros em bancas, através de oito coleções de livros, num total de 465 títulos” (PAIXÃO; MIRA, 1998, p.164). Esses autores destacam, ainda, que, no decorrer da década de 70, o Brasil tornou-se o sexto do mundo no mercado fonográfico e o sétimo em publicidade. Além disso, a indústria de publicações, abrangendo revistas e fascículos, teve sua produção quadruplicada. Houve, portanto, grandes avanços tecnológicos e a expansão do público consumidor, o que tornou o Brasil um dos dez maiores produtores de livros do mundo: “Vivíamos efetivamente um paradoxo: nunca se proibiu e nunca se produziu tanta cultura como nos anos do regime militar” (PAIXÃO, 1998, p.143).

A indústria fonográfica, nas mãos de multinacionais, crescia vertiginosamente. Segundo Márcia Dias (2000, p. 74), a “Phonogram, Odeon, CBS, RCA, Continental, Sigla e Copacabana eram as maiores empresas entre os anos de 1974 e 1975, e seus faturamentos se dividiam em 25% para a Som Livre, 16% para a CBS, 13% da PolyGram, 12% com a RCA, entre outras”.

Nesse contexto, o lançamento da coleção *História da Música Popular Brasileira* fazia parte de um projeto maior de produção e consumo de bens culturais destinados a um público amplo (em especial a classe média urbana), entretanto considerado “seleto”, de “prestígio”. Podemos considerar, a partir dos aspectos conjunturais levantados, que a publicação dessa coleção faz parte de um situação de comunicação que emerge no campo artístico-musical e é regido por regras específicas e regularidades. Essa situação - em que há um confronto entre diferentes *vozes sociais* - envolve a interação entre mediadores culturais e público, em um contexto histórico-social marcado por tensões no âmbito da política e produção cultural. Nessa conjuntura, há uma série de valores compartilhados que garantem a existência de regras e a legitimidade de determinados sentidos. Entre essas regras, está o papel exercido pelos mediadores culturais na formação do público-consumidor.

É nessa arena que João do Vale, que havia sido consagrado com sua participação no show *Opinião*, emerge nesse rol de nomes da história da música brasileira. O fascículo *João do Vale*, publicado na coleção *Nova História da Música Popular Brasileira*, em 1977, apresenta textos analíticos e biográficos sobre o artista, entrevistas, ilustrações e registros fotográficos. O encarte é acompanhado, ainda, por um LP de 10 polegadas com o registro de oito fonogramas, gravados nos anos anteriores, com composições de João do Vale nas vozes de intérpretes consagrados (apenas uma das canções é interpretada por João do Vale, “Peba na pimenta”, em uma gravação do LP “*O poeta do povo*”, de 1965). As demais composições presentes no fascículo são: “Pisa na fulô” (com Ivon Curi e orquestra RCA, gravado em 1957) / “Sina de Caboclo” (com Nara Leão, LP *Opinião de Nara*, de 1964) / “Carcará” (com Maria Bethânia, gravação do compacto lançado em 1965) / “A voz do povo” (com Alaíde Costa e Jongo Trio, em gravação de 1965) / “Coroné Antonio Bento” (ou Matuto transviado) (com Tim Maia, gravação de 1970) / “O canto da ema” (com Gilberto Gil, LP *Expresso 222*, de 1974); “Na asa do vento” (com Caetano Veloso, LP *Jóia*, de 1975).

Esta coletânea de registros fonográficos reunida na coleção *Nova História da Música Popular Brasileira* apresenta um panorama da trajetória musical de João do Vale, com gravações desde os anos 1950, como a de Ivon Curi, um dos primeiros fonogramas do xote “Pisa na Fulô”. Na escolha dos fonogramas que compõem o LP, pode-se observar um olhar voltado para a heterogeneidade de sua produção. Assim, a diversidade de interpretações e suas composições, especialmente dos anos 1960 e 1970, colocam-no em meios a nomes da MPB, em suas múltiplas vertentes.

A partir da releitura que esses intérpretes fazem das composições do artista maranhense, muitas vezes, com arranjos inovadores, esses intérpretes também atuam como

mediadores entre a obra de João do Vale e o grande público consumidor da MPB, conforme também fica bastante evidenciado no disco *João do Vale*, de 1981, que reuniu intérpretes como Tom Jobim, Nara Leão e Clara Nunes. Nessa perspectiva, é por meio desses intérpretes, como mediadores, que João do Vale se reinsere no disputado mundo da indústria fonográfica.

Nesta perspectiva, a escolha dos fonogramas que compõem o fascículo acentuam múltiplos tons empreendidos às suas composições, no heterogêneo campo artístico-musical. Pode-se destacar a canção “Coroné Antonio Bento” (ou Matuto transviado), composição de João do Vale, em parceria com Luiz

Wanderley¹⁵⁵, apontado por críticos como um “rock rural”, graças aos arranjos elaborados por Tim Maia, com acompanhamento de piano, órgão, guitarra, baixo elétrico e percussão. Esta gravação, de 1970, fez grande sucesso na voz de Tim Maia¹⁵⁶.

“O canto da ema”, de João do Vale, em parceria com dois consagrados compositores de coco, Aires Viana e Alventino Cavalcante, já havia alcançado enorme sucesso na voz de Jackson do Pandeiro, que, até os anos 1970, a gravou, pelo menos, quatro vezes; a primeira, em 1956, no compacto simples *Coco social*, lançado pela Copacabana. O lançamento dessa canção no LP *Expresso 222*, de Gilberto Gil, em 1972 - em sua volta do exílio na Europa - demarca um posicionamento que reverencia a obra de Jackson do Pandeiro e as sonoridades da música do Nordeste. Este LP é bem representativo do diálogo entre “raízes” e “antenas”, ou seja, da articulação entre sonoridades regionais e internacionais, cosmopolitas. A composição “Chiclete com banana” (Gordurinha/ Altamira Castilho), sucesso na voz de Jackson do Pandeiro¹⁵⁷, desde 1959, era uma boa síntese dos confrontos e fusões entre música brasileira e estrangeira. No disco de Gilberto Gil, o rock dialoga com sonoridades tradicionais como o instrumental da Banda de Pífanos de Caruaru (“Pipoca Moderna”) e o ritmo gingado de Jackson do Pandeiro. Assim, a canção “O canto da Ema” nesse processo de retomada das vozes da musicalidade nordestina, acentuada como uma referência da tradição popular, em meio à diversidade de sonoridades “modernas”, “vanguardistas”, presentes no LP.

Conforme destacam Moura e Vicente (2001, p. 316) neste disco de Gilberto Gil “estava Jackson, pairando nas injunções rítmicas e vigorosamente presentes, ainda em ‘O canto da ema’, através do assimilado e lapidado suingue baiano. Lá estavam implícitos o baião de

¹⁵⁵ O nome original da composição é apenas “Matuto transviado”. A canção foi gravada pelo compositor alagoano Luiz Wanderley, em 1960, no LP *Baiano burro nasce morto* (pela gravadora Chantecler).

¹⁵⁶ Esta canção também ficou marcada pela interpretação de Cássia Eller, em LP lançado pela Polygram, em 1994.

¹⁵⁷ Sobre a trajetória do paraibano Jackson do Pandeiro, ver a biografia *Jackson do Pandeiro: o rei do ritmo* (MOURA; VICENTE, 2001).

Luiz Gonzaga, o xaxado de Marinês, a poesia de João do Vale e Gordurinha”. Assim, o LP acentua uma *voz social*, desenvolvida pelo Tropicalismo, que propunha uma fusão, um confronto entre universalismo e vanguarda, a partir de um olhar aberto às contribuições estrangeiras, mas voltado para as origens, as “raízes”, as “manifestações populares”. Emergem, portanto, nesse embate, axiologias que redefinem o olhar sobre o “popular”, que não é avaliado sob o signo da “autenticidade”, e o nacionalismo, que pode se constituir a partir do diálogo com outras culturas.

Desse modo, naquele horizonte axiológico, artistas como João do Vale, Luiz Gonzaga e Jackson do Pandeiro - que empreenderam uma estilização das sonoridades regionais, como o coco, o xaxado e o baião - ocupavam, na esfera artístico-musical, aos olhos dos mediadores, o lugar de “raiz”, “fonte”, “referência”, da música popular no Brasil. Entretanto, importante ressaltar que, naquela conjuntura, a retomada das vozes desses artistas não deve ser compreendida como mera busca por “autenticidade” e “originalidade” das “manifestações populares”, mas como a possibilidade do estabelecimento de diálogos e fusões com diferentes sonoridades e propostas estéticas.

Nos anos 1970, artistas como Caetano Veloso e Gilberto Gil, foram fundamentais para dar visibilidade a Luiz Gonzaga e Jackson do Pandeiro¹⁵⁸. Sobre a influência de Luiz Gonzaga, Gilberto Gil afirmou a Augusto de Campos, em entrevista em 1968: “O primeiro fenômeno musical que deixou um lastro muito grande em mim foi Luiz Gonzaga [...] (Ele) foi também, possivelmente, a primeira grande coisa significativa do ponto de vista da cultura de massa no Brasil” (CAMPOS, 1972, p. 191).

Naquela conjuntura, o olhar daqueles artistas e de seu público legitimava a retomada a essas “vozes do sertão”. Em 1965, Geraldo Vandré gravou a canção “Asa Branca”, de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira (*Hora de lutar/ Continental*); em 1969, no LP *Cérebro Eletrônico*, Gilberto Gil fez uma interpretação bem peculiar do baião *17 légua e meia* (Humberto Teixeira/ Carlos Barroso). Uma significativa repercussão da produção de Luiz Gonzaga em meio à moderna música popular brasileira ocorreu com a gravação de “Asa Branca”, feita por Caetano Veloso, em 1971, em disco produzido no exílio, em Londres. “Asa Branca”, naquela conjuntura, passou a circular como uma “canção do exílio”, um lamento pela distância da terra natal: “Hoje longe muitas léguas/ numa triste solidão/ Espero a chuva cair de novo/pra eu voltar/ pro meu sertão”. Importante observarmos como os sentidos são construídos

¹⁵⁸ Conforme ressalta a biógrafa de Luiz Gonzaga: “Encabeçando desde 1967, o futuro da MPB, através de uma explosão chamada Tropicália, os dois baianos misturavam vanguarda e tradição, e reivindicavam a influência dos Beatles, de João Gilberto e de... Luiz Gonzaga” (DREYFUS, 2012, p. 244).

a partir de diferentes fatores sócio-histórico-ideológicos. Na situação de enunciação dessa canção nos anos 1950, seus sentidos estavam diretamente atrelados à questão da emigração de nordestinos para o sul do país. Nesse outro contexto de enunciação, que envolve a situação política do Brasil nos anos de ditadura militar, a produção do LP na Inglaterra, na interpretação do artista forçado a viver longe do país, a existência de um público consumidor dessa produção, levam “Asa Branca” a tornar-se, naquele horizonte axiológico, um simbólico canto de exílio. Nesse processo de retomada das “vozes do sertão”, João do Vale e Jackson do Pandeiro estrearam, em 1972, o show musical “Chiclete com banana”, ao lado de Carmem Costa e Conjunto Borborema. Pode observar, tendo em vista o que foi discutido, que, nos anos 1970, o artista maranhense já não aparece tão vinculado à vertente de crítica social de sua canção.

No LP que acompanha o fascículo em análise, a interpretação de Gilberto Gil em “O Canto da ema”, com acompanhamento de piano, guitarra e bateria, imprime à canção um arranjo bem estilizado. Assim, conforme ressaltamos, a gravação dessas composições de João do Vale por artistas consagrados assinala um determinado posicionamento que, na esfera artístico-musical, legitima o seu lugar no rol de grandes compositores da música popular brasileira.

O xote “Asa do vento”, de João do Vale e Luiz Vieira, foi um dos primeiros sucessos da carreira do artista maranhense, gravado por Dolores Duran, em 1956. A gravação que aparece no fascículo é na voz de Caetano Veloso, no disco *Jóia*, de 1975, em uma interpretação intimista com voz e violão¹⁵⁹, que lhe possibilita características próprias do complexo de estilos designado MPB. Uma leitura bem diferente desta canção foi feita pelo cantor cearense Ednardo, no LP *Imã*, de 1980.

O encarte do fascículo também traz as letras, um histórico e a ficha técnica das gravações de cada canção do LP¹⁶⁰. Na coleção, a presença das letras impressas, além de possibilitar o acompanhamento na escuta das canções - o que favorece a consolidação e cristalização destas no repertório do cancioneiro nacional - assinala o papel cultural exercido pela música popular naquela conjuntura socioideológica. Pode-se destacar que essa materialidade gráfica da dimensão verbal da canção aproxima-a do campo literário, favorecendo a sua leitura como poesia para ser cantada.

¹⁵⁹ Esta gravação fez parte da trilha sonora do longametrage brasileiro *Entre nós*, lançado em 2013, com direção de Paulo Morelli.

¹⁶⁰ Imagens de todas as páginas deste fascículo da Coleção *Nova História da Música Popular Brasileira* encontram-se em anexo neste trabalho.

Grande parte dos textos do encarte é uma entrevista realizada com João do Vale para a coleção da Abril Cultural¹⁶¹. Os textos críticos, em sua maioria, não estão assinados, mas, nos créditos do encarte, nomes, como o de Tárík de Souza, aparecem como colaboradores na consultoria de texto, e Elifas Andreato, na consultoria de arte.

Figura 6 - Capa Fascículo *João do Vale*



Fonte: Fascículo *João do Vale* (ABRIL CULTURAL, 1977).

A partir da imagem que ilustra a capa do fascículo, fazemos o exercício analítico de trazer à tona uma *voz social* que possui certa legitimidade - em relação à chamada “música nordestina” - e a partir da qual emergem imagens relacionadas a “sertanejo”, “lavrador”, “vaqueiro”, como é o caso, por exemplo, da caracterização emblemática de Luiz Gonzaga, com seu chapéu de gibão de couro. Entretanto, na imagem em foco, pode-se observar certa quebra com essa *voz* consagrada, tendo em vista que nela aparece um artista negro, com um figurino que remete mais à figura dos sambistas, bem ilustrativo de uma canção que compõe do LP do fascículo, intitulada “A voz do povo” (“*Meu samba é a voz do povo/ Se alguém gostou eu posso cantar de novo...*”). Desse modo, pode-se pontuar, de início, que a construção da ideia de

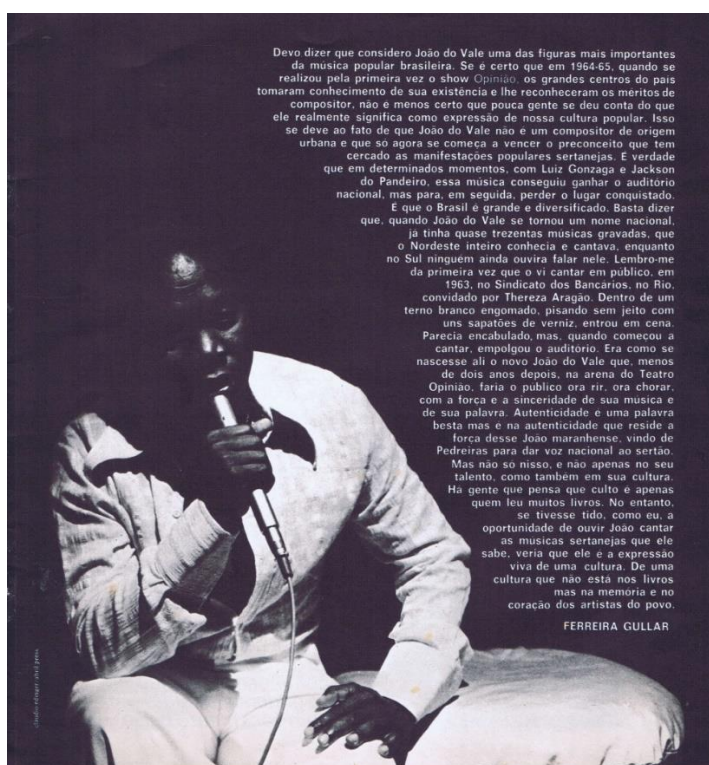
¹⁶¹ Esta entrevista, concedida ao pesquisador Natalie Vieira Dannele, é - para os estudiosos da obra de João do Vale - uma importante referência sobre a biografia do compositor.

“artista popular nordestino” não se restringe aos sentidos consagrados de “sertão”, “vaqueiro” e “seca”, tampouco a obra de João do Vale é caracterizada como de “protesto”. Nessa perspectiva, os sentidos de “popular”, que emergem nessa situação de enunciação, variam, dependendo de uma série de contingências sócio-históricas, conforme discutiremos a seguir.

No período do Zircartola, João do Vale esteve diretamente associado a esse mundo do samba, conforme discutimos. Ao longo da década de 1970, o artista participou de excursões, shows universitários e se apresentou em diversas “noitadas de samba”, ao lado de nomes como Clementina de Jesus, Cartola e Nelson Cavaquinho.

No texto assinado por Ferreira Gullar (Figura 7), o autor apresenta um depoimento pessoal sobre João do Vale e, discutindo a respeito da projeção nacional desse artista a partir do Show *Opinião*, afirma que considera o compositor maranhense uma das “*figuras mais importantes da música popular brasileira*”¹⁶².

Figura 7 - Fascículo João do Vale



Fonte: Abril Cultural (1977).

TEXTO III

¹⁶² Utilizarei aspas e itálico para destacar trechos de textos retirados do *corpus*.

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 ir, 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.

Fonte: Abril Cultural (1977)

Podemos observar, no texto, a partir de uma série de recursos linguístico-discursivos, os processos dos sentidos de João do Vale, como o “artista do povo”, “autêntico”, “culto”. Esses sentidos são construídos, na materialidade linguística, a partir do confronto entre diversas *vozes* e marcam um posicionamento valorativo do enunciador, que lança seu olhar sobre a obra de João do Vale, dialogando com diferentes *vozes*, como uma *voz* que remete às dificuldades de inserção das expressões musicais da “*cultura popular*”, rural, nos grandes centros urbanos.

O autor designa a produção de João do Vale como uma “*manifestação popular sertaneja*”, colocando-o ao lado de Luiz Gonzaga e Jackson do Pandeiro. Adota um posicionamento que polemiza com *vozes* que desconsideram a importância de tais manifestações: “*pouca gente se deu conta do que ele realmente significa*”; “*vencer o preconceito*”; “*É verdade que, em determinados momentos, com Luiz Gonzaga e Jackson do Pandeiro, essa música conseguiu ganhar o auditório nacional, mas para, em seguida, perder o lugar conquistado*”. Assim, pode-se ressaltar a meteórica projeção nacional que o baião teve nos anos 1950, com a atuação de Luiz Gonzaga, e sua saída de cena, no final da década, especialmente, no rastro do processo de desenvolvimento do país e advento da bossa nova.

Importante destacar que o baião e os gêneros correlatos saíram dos holofotes do auditório nacional, mas continuaram uma fértil produção e difusão no Nordeste e em diversas cidades do interior do país, onde continuou tendo um público consolidado, principalmente, por meio do rádio.

Esse aspecto da heterogeneidade de públicos também é ressaltado por Gullar, ao destacar que o *“Brasil é grande e diversificado”*. Desse modo, se em 1964, João do Vale ainda não era conhecido no Sul, já possuía *“quase trezentas músicas gravadas que o Nordeste inteiro conhecia e cantava, enquanto no Sul, ninguém nunca ouvira falar dele”*. *Lembro-me da primeira vez que o vi cantar em público, em 1963, no Sindicato dos Bancários, no Rio, convidado por Thereza Aragão.*

O autor constrói um perfil de João do Vale, no qual se acentuam sentidos de “simplicidade”, “humildade” e “talento”: *“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”*.

Utilizando uma estratégia metalinguística, o autor reflete sobre o uso da palavra “autenticidade”: *“Autenticidade é uma palavra besta”*, o que demarca a responsividade em relação a uma *voz social* que questiona a busca por um caráter autêntico das expressões culturais. Entretanto, Gullar reitera que é *“na autenticidade que reside a força desse João maranhense, vindo de Pedreiras para dar voz nacional ao sertão”*. A autenticidade está na *“força e na sinceridade de sua música e de sua palavra”*. Os sentidos de “popular”, portanto, vão se constituindo a partir da relação sertão/simplicidade/autenticidade.

Importante ressaltar o lugar social ocupado por Ferreira Gullar nessa conjuntura histórica. Gullar era um intelectual ligado a movimentos artísticos que defendiam a inter-relação entre cultura e política. Foi um dos fundadores do Centro Popular de Cultura da UNE, e, entre outras atividades ligadas à arte engajada, fez parte do Grupo Opinião, que montou o emblemático espetáculo que alçou João do Vale à projeção nacional como um artista “engajado”. Lembremos que, nesse estético-ideológico, nos anos 1960, o “popular” está diretamente atrelado à “conscientização política”, à resistência por meio da arte e a intelectualidade exercia um papel fundamental nesse processo.

No ensaio *Cultura Posta em Questão*, escrito em 1963, Gullar (2004), ao desenvolver a concepção de cultura popular do CPC, ressalta que a cultura pode ser vista como instrumento de conservação ou transformação social. Cabia, assim, aos intelectuais conscientizar-se acerca do caráter histórico de sua atividade, portanto sua ação deveria voltar-se para a cultura popular, entendida como tomada de consciência da realidade brasileira ou,

ainda, como consciência revolucionária. O “popular”, nessa perspectiva, remete, sobretudo, à ideia de ação política do povo e “tomada de consciência da realidade brasileira” (protagonizada pelos intelectuais).

Produzido a partir de outro horizonte axiológico, em 1977, o texto de Ferreira Gullar, publicado no fascículo em análise, apresenta outra visão de “cultura popular”, o que acentua as reformulações e embates pelos quais os valores hegemônicos no período do sucesso do show *Opinião* passaram ao longo dos anos 1960 e 1970.

Quando João do Vale é designado como uma “*expressão da nossa cultura popular*”, acentuam-se sentidos atrelados a talento, sinceridade, força, autenticidade; expressões que constroem uma dimensão valorativa protagonizada pelo próprio povo. Não se constroem, portanto, sentidos diretamente ligados à conscientização política. Pode-se observar, ainda, uma *voz* que polemiza com posicionamentos segundo os quais a intelectualidade ocupa um papel privilegiado, protagonista, no processo de conscientização do “povo”.

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 o povo.

Essa *voz* pode ser posta em diálogo com a letra de uma composição de João do Vale e Luiz Vieira que coaduna com esse posicionamento axiológico: “Aranha tece puxando o fio da teia/ A ciência da abeia/ Da aranha e a minha/ Muita gente desconhece” (“Na asa do vento”).

Todos os recursos utilizados ao longo do texto, vão construindo, a partir do olhar do autor sobre a obra do artista, sentidos de “povo” como protagonista dos processos histórico-culturais. Assim, o autor assume o posicionamento que define João do Vale como a “*expressão viva de uma cultura*”, polemizando com uma *voz* hegemônica que valoriza o saber letrado, escolar.

No texto de abertura do fascículo, João do Vale é apresentado como “um poeta popular lírico e crítico”, autor de canções “maliciosas”, como “Pebe na Pimenta” e de denúncias, do porte de “Sina de Caboclo”. Dessa forma, acentuam-se algumas das vertentes da produção musical do artista maranhense e questiona-se uma *voz* que limita a produção de João do Vale à vertente de crítica social. A inserção de João do Vale no heterogêneo campo da produção cultural voltada para as problemáticas políticas e sociais, ocorreu, conforme já ressaltado, a partir de sua participação no espetáculo musical *Opinião*, considerado um marco na produção da arte “engajada”, “de resistência”.

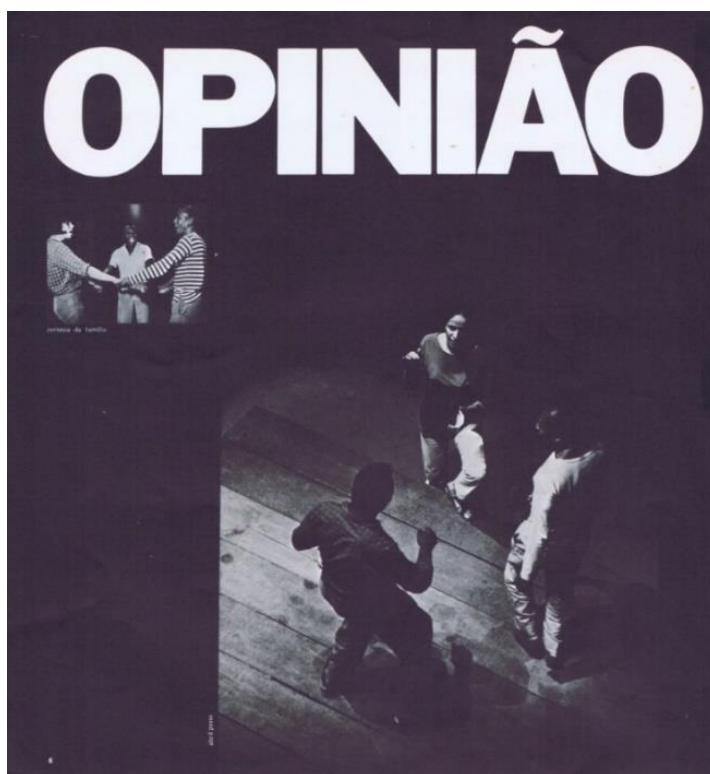
Assim, a voz que remete ao show *Opinião* é retomada como um marco na trajetória deste artista. A presença dessa voz é assinalada, na materialidade do texto, por meio de citações dos autores do roteiro da peça e de fotografias do espetáculo.

No programa do *Opinião*, os autores afirmavam que a “*música popular não pode ver o público como simples consumidor de música; ele é fonte e razão de música*”. A respeito de João do Vale, afirmam:

- “*João do Vale descreve sempre uma contradição: a vontade e a força de sua gente, o amor que dedicam à terra e a impossibilidade de usá-la em proveito próprio. O lamento antigo permanece acrescentado de uma extraordinária lucidez*”.

Esse texto é acompanhado da seguinte imagem que mostra João do Vale em cena no show *Opinião*.

Figura 8 - Fascículo João do Vale



Fonte: Abril Cultural (1977).

A imagem mostra João do Vale em cena em dois momentos do espetáculo *Opinião*: um com a presença de Maria Bethânia e outro com Nara Leão. Na outra página, acompanhando o texto, aparece uma imagem de João do Vale, Zé Kéti e Marília Medalha, em cena, na remontagem do espetáculo *Opinião*, realizada em 1975. Na entrevista, João do Vale afirma: “*Voltar ao Teatro Opinião [para o Opinião 75, estrelado também por Zé Kéti e Marília*

Medalha, sob a direção de Bibi Ferreira] foi muito importante para mim. Foi de lá que o Carcará voou até o 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”.

João do Vale esteve duas vezes nos Estados Unidos (1967 e 1972), a convite de professor da Universidade Vanderbilt, em Nashville, estudioso das manifestações da cultura popular brasileira. Nas duas ocasiões ele fez apresentações musicais e palestrou para professores de língua portuguesa, interessados em pesquisar sobre suas composições. A fala de João do Vale acentua os sentidos segundo os quais sua projeção artística - o voo do Carcará - está diretamente atrelada à sua participação no show *Opinião*.

Pode-se ressaltar que, antes de 1964, a produção de João do Vale carregava sentidos que a associavam apenas a “canções sertanejas”, “música de raiz”; a partir de sua inserção nesse campo de produção da “arte engajada”, emergem outros sentidos a partir de sua obra: o “popular” e o “sertão” não expressam apenas “pureza” e “singeleza”, mas, sobretudo, “transformação” e resistência.

No texto em análise, produzido nos anos 1970, a participação de João do Vale no show *Opinião* é retomada, já com certo distanciamento temporal, para demarcar a importância desse espetáculo na sua carreira artística. Não aparecem, entretanto, na materialidade linguística, elementos que estabeleçam relação entre a obra João do Vale e a canção engajada do país. Ao longo dos textos dos textos do fascículo, são ressaltados aspectos como a trajetória artística de João do Vale e sua história de vida, portanto, é acentuado o caráter autobiográfico de sua obra: “*Eu podia até ter sido marginal, minha sorte é que minha revolta virou música e poesia*”.

Assim como no textos dos anos 1960 aqui analisados; no fascículo, são ressaltados aspectos como a “força”, “simplicidade” e “autenticidade” desse artista, ou seja, essas características o legitimavam como um “autêntico artista popular”, o que é construído a partir da *heterodiscursividade* entre textos e imagens. Dessa forma, acentuam-se sentidos segundo os quais seu caráter de resistência e crítica social está diretamente relacionado a sua história de vida, a sua “simplicidade e a sua performance artística.

Sobre esses aspectos, analisemos a relação texto e imagem que compõem a página 2 do fascículo

Figura 9 - João do Vale



Minha história

*Seu moço qué sabê
Eu vou cantá num baião
Minha história pra o senhô
Seu moço, preste atenção
Eu vendia pirolito
Arroz-doce e mungunzá
Enquanto eu ia vendê doce
Meus colegas iam estudá
A minha mãe, tão pobrezinha
Não podia me educá
Quando era de noitinha
A meninada ia brincá
Virge, como eu tinha inveja
De vê o Zezinho contá:
O professô ralhou comigo
Porque eu não quis estudá
Hoje todos são doutô
Eu continuo João-ninguém
Mas quem nasce pra pataca
Nunca pode sê vintém
Vê meus amigos doutô
Basta pra me sentir bem
Mas todos eles quando ouve
Um baiãozinho que eu fiz
Ficam tudo satisfeito
Batem palmas e pedem bis
E diz: João, meu colega!
Como eu me sinto feliz
Mas o negócio não é bem eu
É Mané, Zeca e Romão
Que também foi meus colegas
E continuam no sertão
Não puderam estudá
E nem sabem fazê baião*

cortesia da família

Fonte: Abril Cultural (1977)

Podemos traçar um paralelo com a imagem que ilustra esta página e a anterior que ilustra o texto de Ferreira Gullar (Figura 7). Importante considerar que, nesta situação de enunciação, a produção de João do Vale já possuía legitimidade para figurar neste panteão de nomes da música popular brasileira. A foto que ilustra o texto de Ferreira Gullar (em relação indissociável com o verbal) remete a esse sentido do “artista” já consagrado (“*umas das figuras mais importantes da música popular brasileira*”), ou seja, é o “povo”, mas é um “artista”, aquele que tem o poder da palavra (inclusive, pela postura com um microfone na mão), que

pode expressar a voz do “sertão”. Pode-se observar, inclusive, que a página 11 do fascículo é toda ilustrada com imagens de João do Vale em cena cantando.

Na Figura 9, temos a imagem de João do Vale vestido com simplicidade (se considerarmos que se trata de um artista consagrado da música brasileira), cantando, descalço, ao lado da letra da canção “Minha História”, composição autobiográfica que trata da sua trajetória. Essa canção, que não está no LP que acompanha o fascículo, fez parte do *Show Opinião* e foi gravada no LP *João do Vale, o Poeta do Povo* (1965), conforme já ressaltamos na análise desse disco. Trata-se de uma canção emblemática na construção dos sentidos de “povo” associado a “trabalho”, como pôde ser observado na análise de outras canções que compõem o LP “*O Poeta do povo*”, *João do Vale*¹⁶³. Em canções como “Minha História”, “O jangadeiro”, “A lavadeira e o lavrador”, “Fogo no Paraná” e “Sina de caboclo”, pode-se observar que a ideia de “povo” se constrói diretamente atrelada a “trabalho”.

A imagem é um registro do show “Se eu tivesse o meu mundo”, que João do Vale estreou ao lado do músico Paulo Guimarães, em 1973, no Teatro Opinião, com direção de João das Neves. Em 1975, houve uma turnê com esse espetáculo em várias cidades do país, inclusive do Nordeste.

A imagem austera, associada ao texto autobiográfico, constrói os sentidos do artista popular como um “trabalhador”, portanto os sentidos de “povo” estão fortemente associados a “trabalho”. Assim, esses sentidos polemizam com outras *vozes* que constroem uma imagem mítica de “povo nordestino”, como, por exemplo, a construção imagética empreendida por Luiz Gonzaga na bem-sucedida composição de seu personagem “rei do baião”, no intuito de difundir uma forma estilizada de música nordestina¹⁶⁴, adaptada à atmosfera dos grandes centros urbanos, conforme discutido por Vieira (2000) e Drefyus (2012). A socióloga Sulamita Vieira destaca que

Luiz Gonzaga, uma vez inserido no campo artístico-musical, precisava se diferenciar, construir o seu próprio gênero. Isso se constituiu como que uma exigência para ele: “Eu não podia falar do sertão vestindo black-tie”. Assim, mandou pedir à sua mãe, no Norte, o chapéu de couro, peça tradicional da indumentária de vaqueiros e cangaceiros, adaptando-o, porém, ao outro contexto, estilizando-o, atualizando-o. Criou, assim, a sua fantasia (VIEIRA, 2000, p. 99).

¹⁶³ Fizemos a leitura da canção “Minha História” nesta Seção.

¹⁶⁴ A emblemática canção “Baião”, composição de Luiz Gonzaga, em parceria com Humberto Teixeira, síntese desse projeto, foi lançada, em 1946, pelo grupo cearense “Quatro Ases e Um Coringa”, alcançando grande sucesso nacional. Em 1949, a canção foi gravada na voz de Luiz Gonzaga.

Esse processo de construção do “rei do baião” assevera que as tradições não são estanques, pois se constroem e reconstroem a partir de processos histórico-sociais. A inauguração dessa tradição do baião como um “arquigênero” da música nordestina e o coroamento da figura de seu porta-voz, Luiz Gonzaga, abriu caminhos para diversos artistas que emergiram no rastro da estrada aberta pelo sanfoneiro pernambucano. Muitos destes discípulos diretos de Gonzaga, como “Marinês e sua gente”, Trio Nordestino e Dominginhos, incorporaram, inclusive, a indumentária do “rei do baião”. Considerando o princípio dialógico da linguagem, podemos compreender esse processo de construção das tradições como parte da rede de comunicação discursiva no qual se configura. Nessa perspectiva, os sentidos de “tradicional”, “original”, “autêntico”, são construídos historicamente a partir do diálogo com diferentes *vozes sociais*.

Artistas como Jackson do Pandeiro e João do Vale emergem na esfera artístico-musical, no início dos anos 1950, no rastro do caminho aberto pelo “rei do baião”. Entretanto, cada um desses artistas que, mais tarde, serão considerados pilares da música nordestina possui suas especificidades. Podemos destacar que, destes, João do Vale não incorporou alguma figura típica regional, folclórica. Esse processo não ocorreu por falta de referenciais nas suas origens, que eram diversas, como o bumba-meu-boi e o tambor-de-crioula do Maranhão. A carreira de intérprete de João do Vale iniciou nos circuitos estudantis e boêmios, onde se apresentava “de cara limpa”, como o trabalhador braçal, “nortista”, retirante, artista, compositor. Até mesmo no *Opinião*, João do Vale interpreta sua própria história de vida: o personagem é o próprio artista. Conforme depoimento de Chico Buarque, por ocasião do lançamento do disco *João do Vale*, em 1981: “João do Vale é natural, parece que está sempre pelado. E a música dele é a cara dele (...)” (O GLOBO, 30/1/1982). Esses aspectos também são ressaltados em depoimento do cantor Ivan Lins sobre João do Vale:

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

Observem, no trecho acima, uma *voz* que questiona a necessidade de se usar toda uma “parafernália” para ter a imagem “atrelada à alma popular de sua gente”. Assim, João do Vale - cuja imagem recorrente é “descalço, calça de tergal usada, camisa arregaçada nas mangas” - é designado como “nordestino puro”, “nordestino de rua”, “autêntico e fiel

representante do homem do Norte". Desse modo, a simplicidade do artista está associada a autenticidade e verdade de sua obra.

Esses aspectos aqui discutidos são importantes para nossa leitura, pois os sentidos construídos sobre a obra de João do Vale estão muito relacionados a "simplicidade", "verdade", "autenticidade" e, até mesmo, "ingenuidade", os quais são corroborados pela sua performance, sua forma de se comunicar e se apresentar em público. Esse posicionamento pode ser observado na crítica de Yan Michalski à performance de João do Vale no show *Opinião*, publicada no *Jornal do Brasil*, em 1965: "Dos três, João do Vale é o que tem menos bossa, mas a sua extrema simplicidade, autenticidade, simpatia e sinceridade lhe permitem contracenar com os dois companheiros em igualdade de condições, em que pese a sua dicção deficiente, que faz com que o seu texto se torne várias vezes incompreensível" (*JORNAL DO BRASIL*, 17/12/1964).

Essa crítica assinala um posicionamento segundo o qual João do Vale é um artista "rude", muitas vezes, limitado tecnicamente, mas "simples" e "verdadeiro". A associação da imagem ao texto biográfico (canção "Minha História"), na Figura 9, remete à construção da imagem de um artista "do povo", "trabalhador", "pé no chão", que, conforme ressaltado, tem o "poder da palavra", é, portanto, a "voz do povo". Observemos que não há uma construção imagética que remeta a consagrados ícones do folclore ou da cultura regional.

Vale ressaltar que a própria publicação do fascículo *Nova História da Música Popular Brasileira* faz parte de uma situação de comunicação da esfera musical, a qual envolve a relação entre mediadores e público, além de uma série de regularidades, construídas a partir dos valores compartilhados naquela conjuntura sócio-histórico-ideológica. Cumpre destacar o papel dos mediadores culturais na esfera artístico-musical, tendo em vista que os sentidos, nessa situação de enunciação, ganham legitimidade (e, muitas vezes, acabam tornando-se hegemônicos), em função do olhar lançado, *exotopicamente*, por esse "outro", que, responsivamente, dá "acabamento", ou seja, constrói um "todo significativo" a partir da produção artística de João do Vale. Destaco, ainda que, nesta situação de comunicação, o verbo-visual constrói um "projeto de dizer", uma arquitetônica que expressa determinados posicionamentos e produz sentidos nessa situação de enunciação.

Assim, a partir da interação entre a voz dos mediadores e diversas outras vozes mobilizadas na construção desse "projeto de dizer", o "popular" constrói sentidos diversos daqueles estritamente relacionados à "sacralização" das manifestações populares, à ideia de "folclore". Além disso, os sentidos construídos sobre a obra de João do Vale a partir do show *Opinião* são ressitoados, nessa nova conjuntura socioideológica. Podemos afirmar que esses diversos sentidos produzidos ao longo da trajetória do artista maranhense não são totalmente

negados, mas sim ressignificados, o que nos remete a um aspecto da abordagem bakhtiniana segundo o qual os sentidos se constroem a partir de processos que envolvem *estabilidade e instabilidade* (significação/tema). Ou seja, apoiando-se nos sentidos mais estáveis, cristalizados (os quais também são construídos sócio-historicamente) dos signos, são construídos sentidos múltiplos, irrepetíveis.

Nessa perspectiva, nessa situação de comunicação em foco, que envolve produção editorial e o papel dos mediadores culturais no processo de construção de sentidos na esfera musical, a partir do confronto entre distintas *vozes sociais*, constroem-se diferentes sentidos de popular e tradição, tendo em vista uma série de contingências sócio-histórico-ideológicas. Importante destacar que esses sentidos são legitimados, pois são produzidos a partir de determinado horizonte social de valores em comum, há, portanto, um “coral de apoio”, um “chão comum” que possibilita a produção de determinados sentidos. Desse modo, há uma série de valores que possibilitam a legitimação de desses sentidos no embate dialógico em cena na artístico-musical.

6.2.3 A circulação do disco “João do Vale” (1981)

O LP *João do Vale* foi lançado pela CBS Discos, em 1981, com participações especiais de Tom Jobim, Fagner, Chico Buarque, Zé Ramalho, Gonzaguinha, Amelinha, Jackson do Pandeiro, Clara Nunes, Nara Leão e Alceu Valença. João do Vale faz interpretação solo apenas em três faixas: “Na Asa do Vento”, “Morena do Grotão” e “Minha História”. As canções que compõem o disco são as seguintes: “Na asa do vento” (Luiz Vieira/ João do Vale) - com João do Vale; “Pé do lajeiro” (“Aonde a onça mora”) (João do Vale/ José Cândido) - com Tom Jobim; “Estrela miúda” (Luiz Vieira/ João do Vale) - com Amelinha; “Bom Vaqueiro” (João do Vale/ Luiz Guimarães) - com Raimundo Fagner; “Canto da ema” (João do Vale/ Alventino Cavalvante/ Ayres Vianna) - com Jackson do Pandeiro; “Carcará” (João do Vale/ José Cândido) - com Chico Buarque; “Morceguinho” (“O rei da natureza”) (José Cândido/ João do Vale) - com Zé Ramalho; “As morenas do grotão” (João do Vale/ José Cândido) - com João do Vale; “Uricuri” – “Segredos do sertanejo” (João do Vale/ José Cândido) - com Clara Nunes; “Pipira” (João do Vale/ José Batista - com Nara Leão; “Pisa na fulô” (João do Vale/ Ernesto Pires/ Silveira Jr) - com Alceu Valença; “Minha história” (João do Vale/ Raimundo Evangelista) - com João do Vale.

A iniciativa de realização do LP foi do artista Chico Buarque, que dividiu a produção com Raimundo Fagner e Fernando Faro. O disco é acompanhado por um folheto com

fotografias de momentos das gravações, ficha técnica, além das letras das canções, contendo informações sobre arranjos e instrumentistas. Em 2001, foi lançado em CD pelo selo Columbia Raridades.

Considerando o conjunto de valores em confronto na esfera artístico-musical, pode-se destacar que as canções de João do Vale nas vozes de intérpretes consagrados fazem parte do processo de legitimação da obra desse artista no panteão de nomes da MPB. A partir da releitura que fazem das composições do artista maranhense, muitas vezes, com arranjos diferenciados, esses intérpretes também atuam como mediadores entre a obra de João do Vale e o grande público desse complexo cultural.

A seguir, faremos uma leitura de texto sobre o lançamento do LP *João do Vale*, escrito pelo crítico musical Tárík de Souza, publicado no *Caderno B do Jornal do Brasil*, em 16 de janeiro de 1982. Conforme ressaltamos, o *Jornal do Brasil* teve um importante papel nos processos de circulação de sentidos na esfera artístico-musical, em diferentes contextos de produção da música brasileira.

Tárík de Souza, que escreveu no *Jornal do Brasil* de 1974 a 2010, é um conceituado crítico e curador de projetos musicais, com vasta produção editorial nesse campo¹⁶⁵. Foi consultor e redator do projeto editorial da Abril Cultural, que publicou três séries de fascículos sobre música popular brasileira, entre 1970 e 1983. Analisamos, nesta tese, o número dedicado a João do Vale, publicado em 1977.

TEXTO IV

A volta de um poeta do povo num disco milionário

TÁRIK DE SOUZA

Dezesseis anos depois de seu primeiro LP (O poeta do povo, PHILIPS, 65), o maranhense João do Vale, aos 48 anos, mais de 400 composições, uma centena delas gravadas, mais de uma dúzia de sucessos (ver boxe) ressurge numa superprodução paradoxal. Um elenco milionário fez questão de trabalhar de graça, cedendo seus cachês ao pobre astro principal, sete filhos morador do longínquo distrito de Rosa dos Ventos, Nova Iguaçu, mantido à custa de direitos autorais e um show semanal numa gafieira do Catete.

Tom Jobim, Chico Buarque, Nara Leão, Clara Nunes, Fagner, Gonzaguinha, Jackson do Pandeiro, Zé Ramalho, Alceu Valença, Amelinha e o arranjador João Donato participaram da gravação que durou de maio a dezembro do ano passado. Tanto tempo, dividido desigualmente entre os três produtores do disco, Fernando Faro, Chico Buarque e Fagner, deveu-se às agendas lotadas das estrelas envolvidas. Com isso, a primeira tiragem de 50 mil cópias distribuídas às lojas no próximo dia 25 só começa a dar lucro a partir de vendas que cubram os 5 milhões da produção. Com esse dinheiro pagaram-se estúdio, fitas (24 canais), instrumentos alugados, mpusicos, passagem e hospedagem para os convivas forasteiros.

Tantos esram os voluntários, que João do Vale, orgulhoso e irônico, sugeriu ao produtor Chico Buarque: "Se precisar, eu fico fora do disco". Encerrado o trabalho, confessa, embaraçado: "Muita gente ficou chateada comigo porque não deu ora entrar".

¹⁶⁵ Conferir verbete "Tárík de Souza", no Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Disponível em: <http://dicionariompb.com.br/tarik-de-souza/dados-artisticos>.

O resultado dessa populosa convivência sonora, de artistas até divergentes, em momento algum descambou para a algazarra. Em equilíbrio artístico e pujança musical, equipara-se às melhores passagens de outras esplêndidas "ações musiciais entre amigo", organizadas pelo mesmo Fernando Faro, em torno de Clementina de Jesus, Marçal e Adoniran Barbosa.

Dono de voz espessa e pouco maleável, prodígio de intuição musical, João Batista Vale ("No Marenhão, ou o cara é Batista ou Ribamar" (não é propriamente um cantor, na acepção do termo. Ele nem sempre entra no tom, acompanha o balanço rítmico com dificuldade, mas confere tal expressividade poética ao seu desempenho que Chico Buarque preferiu não adjetivá-lo na apresentação: "Adjetivo não cola, porque João parece estar sempre pelado. E a música dele é a cara dele, não tem muito o que explicar, não. No nosso último show, em Havana, ele parou de cantar e falou, falou. Ninguém entendeu uma só palavra, mas ficou todo mundo comovidp").

Semi-alfabetizado ("ler eu leio, mas escrever tem sempre uns pingozinhos que me atrapalham") esse nativo de Pedreiras, MA, tirado da escola para dar vaga ao filho de um coletor, filho de um roceiro descendente de escravos, imprime uma poesia telúrica a tudo o que escreve. Imaginem-no em fulgurante contraste com o bem-nascido Tom Jobim, criado em Ipanema, estudioso dos esruditos, na faixa Pé do Jageiro (Aonde a onça mora). Engano. A poesia naturalmente ecológica de João combina com as preocupações conservacionistas de Jobim e o baiozinho que rastreia o caminho do bicho - ocom intervenções faladas do compositor - resulta delicioso. Surpresa maior é constatar que não se trata de um encontro de primeiras palavras.

- Quando eu cheguei João do Vale, em 61, conta Tom, ele estava chegando do Nordeste, de cidade em cidade, cumprindo as etapas da viagem aos poucos, trabalhando em construção civil. Ei trabalhava na noite como pianista dos inferninhos. Bebíamos muito, sofríamos e sonhávamos com uma vida melhor.

Vendedor de laranjas e doces que a mãe fazia, ajudante de caminhão, pedreiro e jogador de futebol ("Chico Anísio me apresetou como médio-volante no Bangu, em 56"), João do Vale não passou da vida modesta, ao contrário do ex-parceiro "de cana e cerveja". Na década de 50, colocou na voz de cantores do rádio os primeiros e discretos sucessos como Estrela Miúda (Marlene), que Amelinha regravou neste disco. Foi apresentado à cantora, rainha dos auditórios, num corredor da Rádio Nacional pelo parceiro Kuíz Vieira. O direito autoral rendia pouco, mas a mpusica tocava no rádio. Os colegas, pedreiros de construção, não acreditavam que era ele o autor cantado pela estrelíssima Marlene:

- Cê tá maluco - retrucavam. E dizizm que continuasse misturando a massa, sua especialidade de pedreiro.

O que distancia a figura de João do Vale do folclorista ("viajei o Nordeste todo ouvindo mpusica, mas nunca me preocupei em pesquisar nada") é seu impressionante sentido de originalidade. Convidado por Cartola, no início dos 60, para cantar de própria voz suas mpusicas no Zicartola ("Lá não tem cantor, só vão os compositores mesmo").

João já levava uma bagagem considerável de histórias nordestinas. Uma delas, a do pássaro Cara Cará, "que o povo chama carcará, seria o tema básico do show Opinião, de 64, destinado a projetá-lo, enfim, nacionalmente, através de seu próprio nome. Nessa obra-prima, que també projetaria a voz áspera da cantora Maria Bethânia, João descreve a atividade predatória do gavião preto e branco, "maior um pouco, do tamanho de um gallo", que atende por esse nome cortante.

"Os burrego novinho não pode abdar", diz a letra, referindo-se aos filhos recém-nascidos dos carneiros, "ele puxa no imbigio inté matá". Um bicho selvagem, acostumado ao agrstem que come inté cobra queimada". Ou mesmo cobra viva, como João descreve, comentando a letra: "O carcará pega no rabo da cobra e voa com ela, chega lá em cima e larga. Ela se esborracha cá embaixo. Pega de novo e larga de novo lá de cima. Até não dar mais". Na gravação original, sua música era iniciada com um trecho da Missa Agrária, de Crlos Lyra e Gianfrancesco Guarnieri ("Glória a Deus Senhor nas alturas/ e viva eu de amarguras/ nas terras do meu Senhor") e encerrada numa espiral estatística: "1950: mais de 2 milhões de nordestinos viviam fora de seus estados natais. 10% da população do Ceará imigrou. 13% do Piauí. 15% da Bahia; 17% de Alagoas". Na regravação, só a mpusica central é cantada, a princípio pela voz dura de João do Vale e daí em diante por um Chico Buarque menos contundente, mas igualmente adequado à verticalidade do protesto.

Protesto? O autor de Sina de Caboclo ("Mas plantar pra dividir, não faço mais isso não") discorda do rótulo por dois motivos bastante convincentes. Elogiado por um insuspeito Carlos Lacerda como o mais autçentico do gênero, veredicto referendado pelo Político eleito Governador (em seu Governo tiraria o show do compositor de cartaz). João do Vale é anterior ao selo, criado a partir da tradução da protest song, instaurada por Bob Dylan e Joan Baez, nos EUA, em 60. Além disso, a crítica social, como demonstra o novo LP, é uma face minoritária e absolutamente natural na obra de João. Ouyra vertente sólida e até mais desenvolvida é a das canções maliciosas, como Pipira (na voz de Nara Leão) e Pisa na Fulô, sucesso de Ivon Cúri, magnificamente recriado pelo histriônico Alceu Valença. Umerotismo ingênuo, apenas sugerido, como p da excluída Peba na Pimenta ("Ela chorava, se maldizia/ se eu soubesse desse peba não comia/ ai, seu Malaquia/ ai, ai, você disse que não ardia"). Observador da natureza

Ouricuru, outro ponto alto, na voz de Clara Nunes), João constata os contrastes sociais com a agudeza de repórter: "Ouricuri madirou/ é sinal que arapuá já fez mel/ catingueira fulorou lá no sertão/ vai cair chuva a granel/ lá no sertão quase ninguém tem estudo/ um ou outro que lá aprendeu lê/ mas tem homem capaz de fazer tudo, doutor/ e entecipa o que vai acontecer".

Em 68, perseguido como todos os oponentes do regime, enquanto seus colegas exilaram-se na Europa, ele voltou para Pedreiras, mais longe ainda. Lá foi, com surpresa, a rua da Golada onde nasceu (e onde decorre a ação de Pisa na Fulô), transformada em Rua João do Vale. Naquele longes, embrenhado no mato, uma missaõ do Projeto Rondon o encontrou e custou a cerditar: "O João do Vale em pessoa? E vivo."

Na verdade, menos por sua culpa, João continua vivendo os confrontos dialéticos do personagem encarnado no show Opinião, ao lado da moça da Zona Sul (Nara Leão) e do compositor de morro (Zé Kéti). Ele é o nordestino emigrado representante de um país tão longínquo quanto apartado do Brasil desenvolvido. Alguém que, entretanto, escapou à miséria graças ao talento genial e inato, biografado na sucinta

Minha História: Seu moço, quer saber/ Eu vou contar num baião/ Minha história pro senhor/ Seu moço preste atenção/ Eu vendia pirulito/ Arroz-doce, mungunzá/ Enquanto eu ia vender doce/ Meus colegas iam estudar/ A minha mãe tão pobrezinha/ Não podia me educar/ E quando era de noitinha/ A meninada ia brincar/ Vige, como eu tinha inveja/ De ver o Zezinho contar:/ "O professor ralhou comigo/ Porque eu não quis estudar"/ Hoje todos são dotô/ E eu continuo um João-ninguém/ Pois quem nasce pra pataca/ Nunca pode ser vintém/ Ver meus amigos dotô/ Basta pra me sentir bem/ Mas todos eles quando ouvem/ Um baiãozinho que eu fiz/ Ficam tudo satisfeitos/ Batem palma, pedem bis/ E diz: João foi meu colega/ Como eu me sinto feliz/ Mas o negócio não é bem eu/ É Mané, Pedro e Romão/ Que também foi meus colegas/ E continuam no sertão/ Não puderam estudar/ E nem sabe fazer baião". (CADERNO B, JORNAL DO BRASIL, 16/1/82).

Pode-se destacar que o título da resenha já assinala uma antítese entre "poeta do povo" e "disco milionário": "*João do Vale: A volta de um poeta do povo num disco milionário*". Assim, já se acentua a relação heterodiscursiva entre duas perspectivas socioideológicas que permeiam o texto: o antagonismo entre a presença de um artista iletrado, de origem socioeconômica desprivilegiada, na complexa estrutura do mercado fonográfico. Instaure-se, então, uma contradição que pode indicar, a princípio, que vai predominar no texto um posicionamento que questiona o alto investimento em uma "*produção milionária*" para a volta de "*um poeta do povo*". Vejamos se esta previsão se confirma.

Um ponto interessante a destacar é a utilização do artigo indefinido "*um*", que situa João do Vale como "um dos" poetas do povo, entre tantos outros; em contraste com a forma definida "o" utilizada no texto de 1965, escrito por João Antônio, no *Jornal do Brasil*, no qual se acentuava o caráter de "originalidade", "exclusividade" e "raridade" daquela atribuição.

O marco temporal "*Dezesseis anos depois de seu primeiro LP*", em associação com a "*volta de um poeta do povo*", instaura uma lacuna na carreira de João do Vale entre os anos de 1965 e 1981, tomando como referência o lançamento de discos no mercado. Entretanto, vale destacar, conforme já afirmamos, a carreira de João do Vale, apesar da lacuna em que esteve "exilado" em Pedreiras, teve continuidade ao longo dos anos 1970, com a realização de apresentações nos circuitos de consumo musical no Rio de Janeiro e em excursões pelo país. No começo dos anos 1980, a convite de Chico Buarque, esteve em comitiva de ações de intercâmbio cultural, em Angola e em Cuba, com grupos de artistas para divulgar a música brasileira. Nestas ocasiões, pôde estreitar laços com diversos artistas como Clara Nunes, João

Bosco e Geraldo Azevedo. A partir dessas viagens, Chico Buarque teve a iniciativa de produzir um disco do compositor maranhense, o que resultou no LP *João do Vale*, lançado em 1981.

Ao longo da resenha, o crítico traça um panorama da trajetória artística de João do Vale, situando-o no *heterodiscursivo* campo artístico-musical, caracterizado por muitas contradições e embates. Observemos como emergem essas contradições já na introdução da resenha.

Dezesseis anos depois de seu primeiro LP (*O Poeta do Povo*, PHILIPS, 65), o maranhense João do Vale, aos 48 anos, mais de 400 composições, uma centena delas gravadas, mais de uma dúzia de sucessos (ver box) ressurgiu numa superprodução paradoxal. Um elenco milionário fez questão de trabalhar de graça, cedendo seus cachês ao pobre astro principal, sete filhos morador do longínquo distrito de Rosa dos Ventos, Nova Iguaçu, mantido à custa de direitos autorais e um show semanal numa gafeira do Catete.

Nesse embate de *vozes*, o disco é apontado como uma “*superprodução*”. João do Vale é designado como “*pobre astro principal*”, a quem o elenco “*milionário*” cederia seus cachês. Ao longo do texto, são apresentados elementos que caracterizam esse empreendimento milionário: a participação de artistas de grande valor no mercado do disco, o que implicou em meses de trabalho em estúdio, em uma produção que custou “*5 milhões*”: “*Com esse dinheiro pagaram-se estúdio, fitas (24 canais), instrumentos alugados, músicos, passagem e hospedagem para os convivas forasteiros*”. Assim, acentuam-se os aspectos econômicos e estruturais envolvidos no processo de produção desse produto cultural de consumo, que podem ser observados a partir de termos como “*vendagens*”, “*lucro*”, “*dinheiro*”, os quais podemos opor a “*voluntários*”, “*trabalhar de graça, cedendo seus cachês*”. Nessa perspectiva, a *superprodução milionária* é vista como uma “*ação musical entre amigos*”, a exemplo de outras em torno de artistas como Adoniran Barbosa e Clementina de Jesus.

Podemos afirmar que a presença dessa *voz* que acentua os aspectos econômicos envolvidos na produção desse produto cultural assinala o caráter de ruptura com a lógica da indústria fonográfica, norteadas pelo lucro (até mesmo porque há diversos custos envolvidos nesse tipo de produção). Além disso, ao longo do texto, quebra-se a expectativa criada pelo título, pois o “*milionário*” assinala um posicionamento que enaltece o trabalho de João do Vale e destaca o bom convívio, as relações afetivas, desse compositor com a classe artística, o que é ressaltado pela presença da fala de João do Vale, em discurso direto: “*Muita gente ficou chateada comigo porque não deu pra entrar (no disco)*”, precedida da forma verbal “*confessa*” e do qualificador “*embaraçado*”.

Desse modo, a partir da reunião entre essa diversidade de artistas, o próprio LP é palco do embates entre diferentes *vozes sociais*, que resulta em uma “*populosa convivência sonora*”, a qual vai desde a sofisticada leitura da canção *Pé do Lajeiro*, interpretada por Tom Jobim, com acompanhamento de João do Vale, com arranjos e regência de João Donato, que inclui acompanhamento de violão, flauta, além de coro; a antológica *Canto da ema*, um dos maiores sucessos do repertório de Jackson do Pandeiro, em um dueto histórico entre o “rei do ritmo” e o compositor maranhense.

Ao longo da resenha, os sentidos de “povo” estão diretamente atrelados às condições socioeconômicas. Assim, o caráter “popular” da obra de João do Vale está diretamente relacionado às suas condições materiais de vida e à origem socioeconômica, aspectos que são acentuadas ao longo do texto:

- “*pobre astro principal, sete filhos morador do longínquo distrito de Rosa dos Ventos, Nova Iguaçu, mantido à custa de direitos autorais e um show semanal numa gafeira do Catete*”.
- “*Semi-alfabetizado (‘ler eu leio, mas escrever tem sempre uns pingozinhos que me atrapalham’)*”.
- “*filho de um roceiro descendente de escravos*”.
- *Nativo de Pedreiras - MA.*

Em contraponto às entonações que caracterizam a origem socioeconômica de João do Vale, emergem, em “*fulgurante contraste*”, com os tons atribuídos ao compositor Tom Jobim: “*bem-nascido*”; “*criado em Ipanema*”, “*estudioso dos eruditos*”. Nesse embate, a fala de Tom Jobim corrobora que as redes de sociabilidade de João vinham sendo construídas na trajetória de sua carreira: “- *Quando eu conheci João do Vale, em 51, conta Tom, ele estava chegando do Nordeste, de cidade em cidade, cumprindo as etapas da viagem aos poucos, trabalhando em construção civil. Eu trabalhava na noite como pianista dos inferninhos. Bebíamos muito, sofriamos e sonhávamos com uma vida melhor*”.

A figura de João do Vale é retomada a partir da sua caracterização como um “prodígio de intuição musical”, em oposição a limitações como intérprete: “*Dono de voz espessa e pouco maleável, João Batista Vale (...) não é propriamente um cantor, na acepção do termo. Ele nem sempre entra no tom, acompanha o balanço rítmico com dificuldade, mas confere tal expressividade poética ao seu desempenho que Chico Buarque preferiu não adjetivá-lo na apresentação*”. A utilização da adversativa, “mas”, ressalta que as limitações técnicas do artista como intérprete não prejudicam sua “*expressividade poética*” e

“desempenho”. Começara sua carreira como intérprete no restaurante Zicartola: *“lá não tem (tinha) cantor, só vão os compositores mesmo”*.

Esses aspectos, a voz “dura” de João do Vale ressaltam o caráter de “espontaneidade”, “simplicidade” e “originalidade” do artista. Naquela rede discursiva da esfera artístico-musical, esses sentidos são construídos a partir de seus pares, do olhar de outros artistas sobre João do Vale. O texto traz, ainda, o posicionamento de Chico Buarque, em discurso direto: *“Adjetivo não cola, porque João parece estar sempre pelado. E a música dele é a cara dele, não tem muito o que explicar, não. No nosso último show, em Havana, ele parou de cantar e falou, falou. Ninguém entendeu uma só palavra, mas ficou todo mundo comovido”*.

Assim, João do Vale é um artista semianalfabeto, nativo de um lugar recôndito do Maranhão, morador da periferia carioca, um trabalhador da arte, um “poeta do povo”: *“Ele é o nordestino emigrado representante de um país tão longínquo quanto apartado do Brasil desenvolvido. Alguém que, entretanto, escapou à miséria graças ao talento genial e inato, biografado na sucinta Minha História”*. Tárík de Souza corrobora essa imagem de João do Vale, trazendo a voz do artista com a canção autobiográfica “Minha História”, já analisada neste trabalho.

Tárík de Souza esclarece que João do Vale não é um simples “folclorista”, apresentando a fala do próprio João: *“Viajei o Nordeste todo ouvindo música, mas nunca me preocupei e pesquisar nada”*. Aqui é retomada a voz social dos “folcloristas”, que, deliberadamente, pesquisam temas e sonoridades das manifestações populares como base para sua produção artística, empreendimento tão almejado no percurso da construção de cultura nacional-popular e mesmo no advento da canção de vertente social, que buscava no morro e o sertão os temas para sua produção artística.

A obra de João do Vale é caracterizada como carregada com profundo “sentido de originalidade”. Entretanto, importante ressaltar que esse caráter de originalidade não reside em uma suposta “pureza”, ou “origem autêntica” da música nordestina, está mais relacionado a uma dimensão ética, na acepção desenvolvida na teoria bakhtiniana. João do Vale ocupa um lugar exclusivo, singular, numa determinada conjuntura histórica. A partir desse lugar único e do embate entre diferentes perspectivas socioideológicas, constrói sua produção musical, calcada nas suas reminiscências, memórias e experiências como trabalhador migrante.

Desse modo, a obra desse artista maranhense é carregada pelos conflitos e embates dessa trajetória do trabalhador que vai para os grandes centros urbanos em busca de melhores condições de vida. O seu lugar espaço-temporal é o Rio de Janeiro, naquela conjuntura de consolidação da indústria fonográfica e de advento da canção engajada. Sua “originalidade”,

portanto, reside nesse olhar lançado por João do Vale sobre as experiências e sonoridades vivenciadas ao longo de sua trajetória e no diálogo com as muitas *vozes* em confronto na esfera artístico-musical. Originalidade, portanto, não está relacionada a sentidos “verdadeiros”, “únicos” ou “primeiros”, que estariam isolados de outros que poderiam “denegrir” essa originalidade. Na abordagem aqui empreendida, os fenômenos ideológicos (portanto, culturais), são compreendidos, necessariamente, a partir de sua relação dialógica e responsiva.

No texto, a *heterodiscursividade* é marcada pela retomada de letras das canções da trajetória artística de João do Vale para demarcar os sentidos atribuídos à obra desse artista. Assim, há uma retomada da canção “Carcará”, apontada como uma das “histórias nordestinas” que João do Vale trouxera na bagagem. A partir do diálogo entre trechos da letra da canção e comentários e descrições feitos por João do Vale (que aparecem entre aspas, empreendendo um tom de credibilidade à informação, tendo em vista que é apresentada por um dos compositores da canção, o “homem-carcará”, como chegou a ser designado na imprensa), o crítico apresenta a canção como uma “*obra-prima*”, que projetou o nome de João do Vale nacionalmente, a partir do show *Opinião*.

O texto traz, ainda, de forma demarcada na resenha, o trecho de *Missa Agrária* e os dados estatísticos que faziam parte da versão de “Carcará” no *Opinião* - conforme já destacamos na análise do disco “O poeta do povo” - e não aparecem na gravação desta canção no disco *João do Vale* (1981), interpretada em dueto com Chico Buarque. Conforme ressaltamos, a presença dessas várias *vozes* compondo a canção no espetáculo *Opinião* - em confronto com os valores em embate naquela conjuntura socioideológica - empreende o tom de protesto a esta canção, que, em outras situações de enunciação, poderiam ter uma leitura bem diversa de uma metáfora de luta e resistência.

A *voz* que associa João do Vale à “canção de protesto” é retomada no texto no intuito de ser polemizada. A partir da citação de trecho da canção “Sina de Caboclo”: “*Mas plantar pra dividir, não faço mais isso não*” (que pode ser considerada uma das mais engajadas de João do Vale) e a partir da interrogação: “*Protesto?*”, demarca-se, na materialidade do texto, uma *voz* que questiona a pertinência de esse artista ser classificado sob o “*rótulo*” de protesto. O autor aponta alguns aspectos que demarcam um posicionamento contrário a esse rótulo.

- “*Elogiado por um insuspeito Carlos Lacerda como o mais autêntico do gênero, veredito referendado pelo político eleito Governador (em seu Governo tiraria o show do compositor de cartaz)*”.

- “*João do Vale é anterior ao selo, criado a partir da tradução da protest song, instaurada por Bob Dylan e Joan Baez, nos EUA, em 60*”.

- “*Além disso, a crítica social, como demonstra o novo LP, é uma face minoritária e absolutamente natural na obra de João. Outra vertente sólida e até mais desenvolvida é a das canções maliciosas, como “Pipira” (na voz de Nara Leão) e “Pisa na Fulô”, sucesso de Ivon Curi, magnificamente recriado pelo histriônico Alceu Valença*”.

Em 1965, quando Carlos Lacerda era governador do Estado da Guanabara, o espetáculo “A voz do Povo” protagonizado por João do Vale sofreu censura, tendo sua estreia proibida, embora tenha sido liberado após alguns dias. O governador escreveu na imprensa da época uma crítica às pretensões de engajamento político de muitos artistas da classe média. Ressaltou, entretanto, que João do Vale seria um exemplo de uma expressão “autêntica de protesto”. Lacerda era político de direita, foi apoiador do golpe militar, assim, pode-se destacar o tom de ironia presente no trecho: “*Elogiado por um **insuspeito** Carlos Lacerda como o mais autêntico do gênero*” (grifo nosso). A ironia instaura um confronto entre dois posicionamentos axiológicos; assim, em contraponto a essa voz que acentua como “insuspeita” a ação de Carlos Lacerda, emerge uma outra voz, segundo a qual Lacerda era muito, naquela conjuntura, muito “suspeito” para emitir opiniões sobre a vertente de protesto na música. Assim, se Lacerda afirmou que João do Vale era um autêntico cantor de protesto, logo, pode-se concluir que, de fato, ele não era.

Outra justificativa para corroborar que João do Vale não pode ser considerado como representante da “canção de protesto” é que ele seria “*anterior ao selo, criado a partir da tradução da protest song, instaurada por Bob Dylan e Joan Baez, nos EUA, em 60*”. Entretanto, importante destacar que apesar das similaridades entre as várias vertentes de canção de protesto no mundo, o contexto de advento do que veio a ter essa, fluida e indefinida, designação no Brasil teve condições bem específicas que o distinguem de outras expressões desse tipo de produção musical.

No show *Opinião*, um marco da canção de vertente social no país, em meio às várias vozes que acentuam um posicionamento de crítica social da música brasileira, emergem as vozes da *protest song* norte-americano do veterano Peter Seeger, um artista engajado com diversas lutas sociais em seu país e cuja produção musical tinha como fontes as *folksongs*, as “raízes populares” da música norte-americana. Esse movimento teve continuidade e grande difusão, nos anos 1960 e 1970, sobretudo, com a atuação artística e o ativismo político da cantora Joan

Baez (que teve como parceiro, na década de 1960, o músico Bob Dylan, no início de sua carreira). A canção de vertente social desenvolvida no Brasil a partir dos anos 1960, se insere nesse coro de *vozes* da produção musical socialmente engajada, mas possui especificidades que a tornam independente dessas.

No contexto brasileiro, o rótulo “protesto” é, comumente, rejeitado pelos artistas que são agrupados nessa categoria, em função, muitas vezes, do tom negativo que o termo carrega, como bem esclareceu Chico Buarque, em entrevista, no final dos anos 1970.

É bom explicar esta história de "canção de protesto", que ficou mal colocada. Esse termo é pejorativo, foi criado pela indústria e sempre que me vejo chamado de músico de protesto é por gente da direita e por pessoas ligadas a repressão. Não considero a minha música de protesto. Acho que a única que pode ser considerada assim é *Apesar de você*, talvez a canção mais alegre que já fiz. Aliás isto tem a ver com o que seria, entre aspas, a “música brasileira de protesto”, música de carnaval, como “Lata d’água na cabeça”, coisas assim. Como vem sendo empregado agora me parece um carimbo fácil, usado no sentido pejorativo (JORNAL DO BRASIL, 15/10/77).

Não podemos desconsiderar que, na conjuntura em que Chico Buarque fez essa declaração - apesar de já haver iniciado o lento processo de abertura política - ainda havia cerrada censura, portanto ser rotulado como “cantor de protesto” significava maior cerceamento da produção artística. Entretanto, no depoimento do artista, fica evidenciado que esses sentidos da “canção de protesto” são construídos pelo “outro” (“pela indústria”, “por gente de direita”, “pela repressão”) e não pelos próprios sujeitos produtores. Além disso, delimitar a canção de protesto como aquela produzida no contexto do período ditatorial-militar do país é também um recorte e um olhar construídos pelo “outro”, pelos jornalistas, intelectuais, historiadores, tendo em vista que, em outras conjunturas da história do país, também temos a produção de músicas que poderiam ser caracterizadas como “de protesto”, a exemplo de diversos sambas da década de 1950, como a citada marcha de carnaval, “Lata d’água na cabeça”, de Luís Antônio e Jota Júnior, entre outras, como “Chora Doutor”¹⁶⁶, de J. Piedade, Orlando Gazzaneo e J. Campos; e “Barracão”¹⁶⁷, de Oldemar Magalhães e Luiz Antonio.

João do Vale, então, emergiu, nesse embate de forças, sobretudo no período 1964-1965, como uma “voz do sertão”, uma das matrizes populares da música nacional. O processo de busca pelas raízes da música nacional culminou com posturas extremas, que, muitas vezes, renegavam qualquer influência estrangeira na produção musical do período e cobravam um engajamento direto da canção, que se tornou, muitas vezes, fórmula de sucesso para agradar ao público. O “protesto” acabou, muita vezes, tornando-se mais um rótulo, atribuído pelos “outros”

¹⁶⁶ “Chora doutor, chora/ Eu sei que o medo de ficar pobre/ Lhe apavora (...)”.

¹⁶⁷ “Ai, barracão, pendurado no morro e pedindo socorro a seus pés (...)”

à arte engajada. Os festivais foram palco de situações emblemáticas desse embate como a vaia recebida por Chico Buarque e Tom Jobim, na final do Festival Internacional da Canção, em 1968, por terem vencido com sua lírica e metafórica ‘Sabiá’, a explícita, exortativa e demarcada marcha de protesto “Pra não dizer que não falei das flores”, de Geraldo Vandré; ou, ainda, o confronto entre Caetano Veloso e público, em uma eliminatória desse mesmo festival, na apresentação da canção “É proibido proibir”. Naquela conjuntura, a Tropicália vinha à frente consolidando forças centrífugas, descentralizadoras, que questionaram esses limites impostos à produção artística.

Desse modo, a questão do “popular” e da “tradição” emerge no âmbito das relações de força na esfera artístico-musical. Nesse processo, a *voz social* que associa a obra de João do Vale à canção de protesto é retomada para ser contraposta. Apresenta-se também como argumento para questionar essa associação de João do Vale à canção de protesto: “*Além disso, a crítica social, como demonstra o novo LP, é uma face minoritária e absolutamente natural na obra de João. Outra vertente sólida e até mais desenvolvida é a das canções maliciosas, como “Pipira” (na voz de Nara Leão) e “Pisa na Fulô”, sucesso de Ivon Curi, magnificamente recriado pelo histriônico Alceu Valença*”.

Importante observar também que João do Vale ressaltou, que, durante os anos 1970, teve diversas canções de sua autoria vetadas (total ou parcialmente) pela censura; “Em quinze músicas minhas, cortam sete. Não é problema meu. Eu é que dou trabalho pra censura. Agora, tem uma coisa: de falar eu deixo de falar, só não deixo de pensar” (PASCHOAL, 2000, p. 119)¹⁶⁸. Encontramos em arquivos do Serviço de Controle de Diversões Públicas (RJ), de 1973, registro de veto ao “*Xote mela o bico*”, de João do Vale, sob a justificativa de apresentar “imagens chulas” e de teor “pornográfico”.

Em documentos da Divisão de Censura de Diversões Públicas (Departamento de Polícia Federal), de 1981, identificamos um importante registro do processo de aprovação das canções que iriam compor o LP *João do Vale*. Nos documentos, contata-se que a canção “*Pipira*” havia sido vetada pela censura e a CBS Discos solicitava, ao Conselho Superior de Censura (a última instância dos órgãos censórios), um reexame da decisão, a fim possibilitar sua liberação. “*Pipira*”¹⁶⁹, cujo título designa uma espécie de passarinho, é uma das canções de

¹⁶⁸ Entrevista concedida ao jornal *Movimento*, de São Paulo, em 1978.

¹⁶⁹ Ver em < <https://www.youtube.com/watch?v=Hu5rD3Lk6MQ>>. **Pipira** (João do Vale/ José Bonifácio). *Mané tem um viveiro/ Tem passarinho de toda qualidade/ Sabelê, canário, currupião/ Pipira, sabiá, tem azulão/ Rosinha por lá brincando/ Pipira lhe beliscou/ O dedo inchava/ Ela chorava/ Ai, ai/ Ai, dor/ O que é menina?/ Foi a pipira de Mané/ Me beliscou/ Já vi menina/ Da carne reímosa/ Pipira do bico venenoso/ Deixou todo mundo em alvoroço/ A menina tá inchando/ Do dedo até o pé do pescoço/ Se ouvia disso lá no Barcabal/*

João do Vale em que predomina o tom de malícia e ambiguidade, gerado, em especial por construções como: “*Foi a pipira de Mané me beliscou*”, dita pela menina Rosinha, que começa a inchar depois de ser bicada pelo pássaro (pipira). A proibição era relativa à gravação de “Pipira”, em um dueto entre Nara Leão e João do Vale, no LP *João do Vale*.

No parecer do veto à canção, aparece como justificativa a “conotação maliciosa que apresenta na atividade de um passarinho, com versos de duplo sentido concludentes de um entendimento diverso da realidade que canta”, recomendando-se a proibição de “*Pipira*” em qualquer meio de divulgação. Vale ressaltar que esta canção já havia sido gravada, em 1963, por *Marinês e sua gente*, com o título “*Xote da pipira*”.

O relator do processo no Conselho Superior de Censura, Geraldo Sobral Rocha, destacou que o duplo sentido e a malícia são algumas das “características mais importantes de nossa música mais popular e tradicional. E eis, também, uma das linhas mestras dos xotes e baiões da tradição nordestina, herdada certamente dos desafios dos violeiros e cantadores das feiras populares daquela Região. E eis, também, uma das vertentes mais importantes da música deste singular compositor que é João do Vale” (ROCHA, 1981, p. 15). Por fim da contenda entre a CBS Discos e a censura, foi publicada, em setembro de 1981, a decisão que liberava a música “Pipira”. Pode-se observar que, entre os arbitrários critérios dos órgãos censores à produção artística, havia, também, grande relevância para aspectos relacionados a “moral e bons costumes”.

Desse modo, acentuam-se *vozes* que polemizam com aqueles sentidos consagrados que atrelam João do Vale à canção de vertente social. No texto, Tárík de Souza ressalta, ainda, o exílio de João do Vale, em Pedreiras, em 1968; em contraponto a artistas que se exilaram em cidades europeias.

Assim, a partir do confronto entre diferentes *vozes* mobilizadas na construção de sentidos no enunciado em foco, João do Vale é acentuado como um artista semianalfabeto, nativo de um lugar recôndito do Maranhão, morador da periferia carioca, um trabalhador da arte, um “poeta do povo”, que vive os mesmos confrontos dialéticos do personagem que protagonizou no show Opinião. “*Ele é o nordestino emigrado representante de um país tão longínquo quanto apartado do Brasil desenvolvido. Alguém que, entretanto, escapou à miséria graças ao talento genial e inato, biografado na sucinta Minha História*”. Tárík de Souza acentua este posicionamento, trazendo a voz do artista com a canção autobiográfica “*Minha História*”, já analisada neste trabalho. A ideia de “popular” está, portanto, associada à questão

Ninguém pode ver outra engordando/ Censura, ai meu Deus que é um horror/ E fica o povo comentando/ Mais uma que a pipira beliscou/ E tu também tá engordando/ Mais uma que a pipira beliscou.

socioeconômica, à escolaridade e a aspectos socioculturais como a simplicidade, espontaneidade, originalidade.

6.2.4 Considerações sobre a circulação dos sentidos da obra de João do Vale na esfera artístico-musical nos anos 1970 e início dos anos 1980

A partir da análise do discurso dos mediadores culturais, pudemos investigar como se constituíram discursivamente os sentidos da obra de João do Vale como “engajada” e “popular” e os sentidos de tradição, no período em análise. Nesta leitura, também voltamos nosso olhar para o material verbo-visual, como uma das *vozes* que compõe esse os processos de produção de sentidos na esfera artístico-musical.

Nos textos produzidos nos anos 1970 e início dos anos 1980, já havia um distanciamento temporal em relação a ao primeiro momento do debate estético-ideológico em torno da relação entre arte e política, que consagrou João do Vale como um nome da canção engajada. Entretanto, os processos de produção de sentidos na esfera artístico-musical, permeados por uma multiplicidade de *vozes sociais*, não são lineares, nem estanques, mas múltiplos e, muitas vezes, contraditórios. Assim, a tradição na qual a obra de João do Vale se insere como uma *voz* de resistência e protesto foi sendo ressituada e polemizada partir de diferentes horizontes socioideológicos.

Ao longo da trajetória de João do Vale, portanto, os diversos sentidos atribuídos a sua produção artística foram sendo reelaborados, em um processo que teve o papel fundamental dos mediadores culturais na esfera artístico-musical.

Nesta perspectiva, considerando a delimitação deste trabalho, podemos apontar, pelo menos, quatro “momentos” característicos da produção musical de João do Vale, em diferentes contextos socioideológicos:

- **Período pré-1964:** caracterizado pela interpretação das canções João do Vale interpretadas por artistas como Marinês, Zé Gonzaga, Luiz Gonzaga e Dolores Duran; associação de sua produção à “música regional”, “sertaneja”. Nas vozes desses intérpretes, suas composições fizeram sucesso, especialmente, no Nordeste, através do rádio e nas grandes capitais do país, sobretudo, entre os migrantes nordestinos.

- **Período 1964 -1965:** caracterizado pela rede de trocas vivenciada na casa de samba Zicartola, contato com “sambistas de morro” e com a intelectualidade de esquerda. Participação de João do Vale no show *Opinião* (forte relação entre teatro e música). João do Vale foi incorporado

como parte de uma tradição em que residem as raízes populares, as quais seriam as fontes para a produção de uma arte engajada e nacional. Consagração da canção “Carcará” como símbolo de luta e resistência. Configuração de forças centrípetas que associam João do Vale à “canção de protesto”. Projeção nacional do nome de João do Vale, especialmente, com a gravação do LP “O poeta do povo” pela multinacional Philips.

- **Período 1965 - 1969:** ocorreu o ponto alto da “Era dos festivais”, que deram o tom da produção artística do período, no processo de consolidação da indústria fonográfica. Conforme já destacamos, João do Vale ficou à margem desse processo dos festivais e, conseqüentemente, da tevê e da indústria fonográfica. Entretanto, seguiu sua carreira nos circuitos mais restritos, com apresentação de shows como “A voz do povo”, em 1965, ao lado de Moreira da Silva e Néelson Cavaquinho. Em 1967, lançou um compacto duplo pela Philips. Neste mesmo ano, apresentou o espetáculo musical “Eu chego lá”, no Teatro Arena da Guanabara, com o Grupo Levante, que trazia no repertório “canções de protesto” de autores como Geraldo Vandré e Sérgio Ricardo. Entre 1968 e 1969, ocorreu seu “exílio”, em sua terra natal, Pedreiras - MA.

- **Período anos 1970:** caracterizado pela revisão/ ruptura com o ideário nacional-popular. O popular e a tradição da obra de João do Vale não estão diretamente relacionados ao “potencial de protesto”, mas, especialmente, às sonoridades de matriz popular que são postas em diálogo com as vanguardas estéticas, assim temos a releitura de canções como “O canto da Ema” (Gilberto Gil), “Na Asa do Vento” (Caetano Veloso) e “Coroné Antonio Bento” (Tim Maia), em um ambiente aberto pela ruptura estética empreendida pela Tropicália.

- **Período anos 1980 (início):** caracterizado pela consagração de João do Vale como um compositor de prestígio entre os intérpretes da MPB. Fortalecimento de redes de sociabilidade com artistas consagrados, principalmente por meio da sua participação em caravanas musicais para Angola e Cuba. Esse processo culmina com a gravação do LP *João do Vale* (1981), por iniciativa de Chico Buarque e com a participação de artistas como Tom Jobim, Clara Nunes e Zé Ramalho.

Na análise empreendida nesta tese, “as redes de sociabilidade” emergiram como fundamentais na trajetória artística de João do Vale, e, conseqüentemente, nos processos de construção de sentidos de sua obra. Pudemos observar que as redes de trocas construídas “no tempo do Zicartola” foram determinantes para a consagração de João do Vale como umas das matrizes do processo de renovação da arte brasileira empreendido naquela conjuntura

socioideológica. Sua obra, assim, emerge como a “voz do sertão”, no mesmo patamar que as “vozes do morro”. Nesse processo, ocorreu sua participação no *Opinião*, que foi uma grande arena para as várias vozes em confronto naqueles tensos anos de 1964-1965. Nesse contexto, a inserção de João do Vale na tradição de engajamento social e “protesto” se efetivou com o sucesso da estridente “Carcará”, que se tornou hino daquele primeiro momento de reação das artes ao regime. Essa tradição e esses sentidos seriam redimensionados nos anos seguintes, conforme discutimos. Essas redes de sociabilidade, portanto, tiveram um papel fundamental na carreira de João do Vale, o que fica também latente na gravação do LP *João do Vale*, um projeto milionário, conforme ressaltado por Tárík de Souza, uma “ação entre amigos”, que trabalharam de forma voluntária em prol da volta da volta do “artista do povo”. A gravação desse disco teve grande importância para a incorporação de João do Vale na tradição do heterogêneo campo da MPB.

Podemos destacar, por fim, que as diferentes leituras que diversos intérpretes fizeram das canções de do Vale, ao longo da sua trajetória, são determinantes para a consolidação da obra desse artista como uma das expressões do “popular” e da “tradição” na música brasileira.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

No percurso desta pesquisa, tomando como norte a abordagem bakhtiniana, objetivamos fazer uma análise dialógica do confronto entre a diversidade de *vozes sociais* no processo de produção dos sentidos de “popular” e “tradição” na esfera artístico-musical, a partir da obra de João do Vale e do discurso de mediadores culturais. Na âmbito das relações dialógicas, as *vozes sociais* expressam posicionamentos axiológicos e remetem a horizontes valorativos, portanto, são marcadas tons e acentos que manifestam diferentes perspectivas socioideológicas. Nessa perspectiva, desenvolvemos uma discussão sobre as conjunturas sócio-histórico-ideológicas, no período em análise, considerando as especificidades da esfera artístico-musical. Tomamos como unidades de análise canções de autoria de João do Vale e textos de mediadores culturais que circularam na esfera artístico-musical, nas conjunturas delimitadas nesta pesquisa. Enfocamos, ainda, a dimensão verbo-visual constituinte dos processos de construção de sentidos da obra desse artista. A análise dos enunciados concretos que compõem o *corpus* da pesquisa foi pautada pelos seguintes parâmetros: dimensão histórico/social/ideológica e dimensão verbal/verbo-visual. Desse modo, a partir da leitura das canções, objetivamos analisar o confronto entre diferentes *vozes sociais* na produção dos sentidos de “popular”, e - estabelecendo um diálogo com o discurso dos mediadores culturais - investigar como se constituíram, discursivamente, os sentidos de “engajamento” e de “tradição” associados à obra de João do Vale, nos circuitos de produção, circulação e consumo na esfera artístico-musical.

A partir da análise aqui desenvolvida, pode-se ressaltar que a obra desse artista, antes de 1964, era inserida no rol dos “gêneros regionalistas”, “música sertaneja”, sentidos que são acentuados pela interpretação de suas canções por artistas como “Marinês e sua gente”, Trio Mossoró e Zé Gonzaga. Conforme pudemos observar por meio da análise do disco “O poeta do povo”, embora boa parte das composições selecionadas para ao disco estejam relacionadas a questões sociais, como a problemática da emigração nordestina, as injustas relações de trabalho e a luta por liberdade, as canções não se restringem, diretamente, aos sentidos de “crítica social”, pois se voltam, também, para aspectos como humor, malícia e observação da natureza. Tomando como norte as concepções de *exotopia*, *autor-criador/personagem e responsividade*, analisamos as canções a partir de três agrupamentos temáticos, que se interseccionam: Cantos de resistência; Cantos de sobrevivência; Cantos de humor e da sabedoria sertaneja (o que ressalta a heterogeneidade de posicionamentos axiológicos que emergem a partir das canções,

não apenas ligados à crítica social). Nessa diversidade de canções, o “povo”, muitas vezes, está relacionado aos sentidos de burlesco e galhofa; ou, ainda, a trabalho/ força e resistência. Além disso, muitas de suas composições quebram com uma visão idealizada de “sertão” e de “homem do campo”, que, frequentemente, é retratado como consciente de seu papel social, de seu lugar de transformação.

A partir do discurso dos mediadores culturais, em diálogo com várias *vozes* em confronto na esfera artístico-musical mobilizadas nesta pesquisa, importante destacar que a construção de sentidos da obra de João do Vale como “engajada” e “popular” passou por muitas reformulações e redimensionamentos ao longo do período em análise. Assim, os valores em confronto na conjuntura socioideológica dos anos de 1964 e 1965 foram determinantes para a obra de João do Vale se inserir no rol da “canção participante”. Entretanto, muitos desses valores seriam “superados”, postos em tensão; dessa forma, nos anos seguintes, os sentidos de popular e tradição, a partir da obra de João do Vale, passaram por muitos redimensionamentos.

Entre 1964 e 1965, conforme pudemos observar a partir da análise do discurso dos mediadores, o envolvimento de João do Vale com os artistas do morro e a rede de trocas empreendida em espaços de sociabilidade ligados à intelectualidade e à classe artística culminou com sua participação no show *Opinião*, em plena eclosão do regime militar no país, possibilitaram a circulação de novos sentidos sobre sua obra, na esfera artístico-musical. Naquela conjuntura socioideológica, a partir de um horizonte axiológico calcado nos valores do nacional-popular, João do Vale foi incorporado como parte de uma tradição na qual residem as raízes populares, as quais seriam as fontes para uma arte engajada e nacional.

O sucesso do show *Opinião* como ícone da arte engajada no período ditatorial militar no país e, especialmente, a consagração de “Carcará” como símbolo de resistência e protesto foram fundamentais para a construção dos sentidos de engajamento e crítica social da obra de João do Vale. Dessa forma, vale ressaltar que, naquela conjuntura, especialmente entre 1964 e 1965, foram se configurando forças centrípetas as quais consolidaram *vozes* que atrelam fazer artístico a engajamento. O popular, nessa conjuntura, está diretamente relacionado ao caráter de resistência e protesto, assim como a “autenticidade” e “força”.

Entretanto, importante ressaltar que as conjunturas sócio-históricas não são lineares e homogêneas, pelo contrário, são permeadas de contradições, impasses e confrontos de forças. Assim, no período pós-65, os sentidos de “engajamento social” da obra de João do Vale não se cristalizaram, nem se tornaram hegemônicos, pois outras axiologias, outros valores, foram entrando em cena no debate estético-ideológico do campo artístico-musical. Muitos dos valores da esquerda nacionalista, no período 64-65, que legitimaram os sentidos de “engajamento” da

obra de João do Vale, foram sendo redimensionados, por uma série de embates políticos, estéticos e ideológicos, entre estes a ruptura de padrões de produção musical empreendida pela Tropicália.

Assim, nos anos 1970 e início dos anos 1980, passaram a circular outros valores na esfera artístico-musical, não mais pautada por uma busca de “autenticidade” das manifestações populares. Nessa conjuntura, o olhar sobre a obra de João do Vale foi redimensionado. O “povo”, no discurso dos mediadores, emerge como protagonista dos processos culturais. A voz que associa João do Vale “canção de protesto” é retomada no intuito de ser polemizada.

Nesse debate, podemos destacar que João do Vale pode ser considerado uma das matrizes da canção engajada; assim o lançamento de seu LP “O poeta do povo”, naquela conjuntura, representava a inserção dessas matrizes culturais no processo de renovação estético-ideológica da música brasileira. João do Vale não se insere no panteão de nomes do que viria a ser designado como “canção de protesto” nos período pós-65, como Geraldo Vandré, Edu Lobo e Chico Buarque, entre outros artistas. Na conjuntura socioideológica anterior ao sucesso dos festivais da canção, João do Vale emerge em um processo de retomada das matrizes culturais da arte brasileira, entendidas como expressão da tradição: no movimento de ida ao “morro” e ao “sertão”.

Importante destacar que, no percurso da nossa investigação, emergiu um outro aspecto muito relevante nesta discussão: a legitimidade dos sentidos da obra de João do Vale está diretamente relacionada aos intérpretes de suas canções, que atuam como mediadores entre a obra desse artista e o público consumidor. Nos anos 1960, a interpretação das canções de João do Vale por Nara Leão exerceu o determinante papel de mediação entre a obra do compositor maranhense e o público da nascente MPB. Ao longo dos anos 1970, as diversas leituras que sua obra recebeu de artistas como Tim Maia, Caetano Veloso e Gilberto Gil, acentuam a marca dessa “referência popular”, não por meio da busca por um suposto caráter de autenticidade, mas sobretudo a partir do diálogo com diversas sonoridades, como o rock. Desse modo, nos anos 1970 e início da década de 1980, as leituras de suas canções feitas por diversos intérpretes consagrados da música brasileira (a exemplo do LP *João do Vale*, 1981) consolidaram seu nome como parte da tradição do heterogêneo campo da MPB. Entretanto, a obra de João do Vale não deixou de ser “regional”, “sertaneja”. Em diferentes conjunturas, mudou a visão que se tem sobre esses gêneros, essas axiologias. Nos anos 1970 e início de 1980, a partir da interação entre a voz dos mediadores e diversas outras vozes na esfera artístico-musical, podemos observar que o caráter “popular” da obra de João do Vale está diretamente atrelado às suas condições materiais de vida, à origem socioeconômica.

Tendo em vista o que foi discutido ao longo desta tese, podemos apontar alguns caminhos de pesquisa no heterogêneo campo da produção artística de João do Vale. A cantora pernambucana Marinês e o grupo potiguar Trio Mossoró são os maiores intérpretes da obra de João do Vale. Ao longo dos anos 1950 e 1960, gravaram diversas composições desse artista maranhense, em interpretações carregadas por timbres instrumentais regionais, com destaque também para a performance desses artistas, herdeiros da tradição gonzagueana. Assim, os sentidos de “música regional” e “sertaneja” atribuídos à obra de João do Vale se constituíram, na esfera artístico-musical, especialmente, a partir da leitura feita por esses artistas.

Além disso, os diferentes fonogramas de uma mesma composição podem produzir sentidos bem diversos, conforme, apenas, sinalizamos na nossa discussão, especialmente, na análise do disco “*O poeta do povo*”. Esse é um debate que pode ser aprofundado, tendo em vista que muitas canções de João do Vale receberam leituras por intérpretes de estilos bem díspares, a exemplo de “Carcará”, que foi gravada por artistas como Edu Lobo e Ermelinda (Trio Mossoró); ou “Pisa na Fulô”, que recebeu interpretação de artistas como Marinês e Nara Leão.

Nessa perspectiva, o lugar social ocupado por João do Vale, no percurso da música brasileira, não se restringe à categoria “música regional” ou “música do sertão”, embora não deixe de estar sempre a ela relacionado. Predominante na carreira desse artista, em especial, nos anos 1950, esses sentidos não são “apagados”, mas redimensionados nas décadas seguintes: nos anos 1964/1965, a obra do compositor maranhense se legitima como parte de uma tradição na qual residem as fontes para a arte de resistência (morro/sertão). Nos anos seguintes, os sentidos de tradição, popular e engajamento na obra de João do Vale foram reelaborados. Nos anos 1970 e início dos anos 1980, os mediadores lançam seu olhar, a partir de um distanciamento espaço-temporal, sobre a produção de João do Vale dos anos 1960, no intuito de refletir sobre os sentidos atribuídos a esse período. Assim, a partir de outro contexto socioideológico, emergem *vozes* que polemizam com os sentidos que rotulam a obra de João do Vale como “canção de protesto”.

Podemos destacar, por fim, que a resistência e o protesto da obra desse artista maranhense não se enquadram em padrões do mercado de bens de consumo. Desse modo, a própria origem socioeconômica desse compositor, sua performance artística, sua postura frente à realidade são um ato de protesto. Caracterizado no discurso dos mediadores culturais como “original”, “verdadeiro”, “autêntico”, “talentoso”, João do Vale se insere em diferentes tradições, resultado de sua criação artística, assim como das leituras empreendidas por diferentes intérpretes da sua obra, na esfera artístico-musical.

REFERÊNCIAS

- ABRIL CULTURAL. **Nova história da música popular brasileira**: João do Vale. 2.ed. São Paulo: Abril Cultural, 1977.
- _____. **História da música popular brasileira**: grandes compositores, João do Vale. São Paulo: Abril Cultural, 1983.
- AMORIM, M. Cronotopo e exotopia. In: BRAIT, B. (Org.). **Bakhtin**: outros conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2006. p. 95-114.
- _____. A contribuição de Mikhail Bakhtin: a tripla articulação ética, estética e epistemológica. In: FREITAS, M. T. et. al. (Orgs.). **Ciências Humanas e pesquisa**: leituras de Mikhail Bakhtin. São Paulo: Cortez, 2003. p.11-25.
- _____. **O pesquisador e seu outro**: Bakhtin nas Ciências Humanas. São Paulo: Musa, 2001.
- ANDRADE, M. de. **Ensaio sobre a música brasileira**. São Paulo: Martins Fontes, 1972.
- ANTONIO, J. Poesia de João nasce do canto. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 16 jul. 1965. Caderno B. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015_08&pasta=ano%20196&pesq=%22Poesia%20de%20Jo%C3%A3o%20nasce%20o%20canto%22>. Acesso em: 12 fev. 2017.
- BAKHTIN, M. **The Dialogic Imagination**: Four Essays. Edited by Michael Holquist; translated by Caryl Emerson and Michael Holquist. Series: University of Texas Press Slavic Series, n. 1, 1982.
- _____. **Para uma filosofia do ato**. Texto completo da edição Americana “Toward a philosophy of the Act”. Austin: University of Texas Press. Tradução de Carlos Alberto Faraco e Cristóvão Tezza [para fins didáticos], 1993. No prelo.
- _____. **Estética da criação verbal**. Tradução de Maria Ermantina Galvão. São Paulo, Martins Fontes, 1997.
- _____. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. Tradução de Yara Frateschi Vieira. Brasília: UNB, 2008.
- _____. **Para uma filosofia do ato responsável**. Tradução aos cuidados de Valdemir Miotello e Carlos Alberto Faraco. São Carlos, SP: Pedro e João Editores, 2010.
- _____. **Questões de literatura e de estética**: a teoria do romance. 6. ed. Tradução de Aurora F. Bernardini et. al. São Paulo: Hucitec, 2010.
- _____. **Estética da criação verbal**. 6. ed. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo, Martins Fontes, 2011.

_____. **O freudismo: um esboço crítico.** 2. ed. Tradução do russo de Paulo Bezerra. São Paulo: Perspectiva, 2012.

_____. **Problemas da poética de Dostoiévski.** 4. ed. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.

_____. **Questões de estilística no ensino da língua.** Tradução do russo de Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. São Paulo: Editora 34, 2013.

_____. **Teoria do romance I: a estilística.** Tradução do russo, notas e glossário de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2015.

_____. **Os gêneros do discurso.** Organização, tradução, posfácio, notas e glossário de Paulo Bezerra; notas da edição russa de Serguei Bocharov. São Paulo: Editora 34, 2016.

_____. **Notas sobre literatura, cultura e ciências humanas.** Organização, tradução, posfácio e notas de Paulo Bezerra; notas da edição russa de Serguei Bocharov. São Paulo: Editora 34, 2017.

_____. **Palavra própria e palavra outra na sintaxe da enunciação: a palavra na vida e na poesia, introdução ao problema da poética sociológica.** Organização e equipe de tradução V. Miotello. São Carlos, SP: Pedro & João Editores, 2011.

BAKHTIN, M (VOLÓCHINOV). **Marxismo e Filosofia da Linguagem: Problemas fundamentais do método sociológico na Ciência da Linguagem.** 5. ed. Tradução Michel Lahub e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2014.

BARRETO, M. M. “A trajetória de João do Vale e os lugares de sua produção musical no mercado fonográfico brasileiro”. **Revista ArtCultura**, Uberlândia, v. 14, n. 24, p. 47-60, jan./jun., 2012. Disponível em: <<http://www.seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/22118>>. Acesso em: 12 fev. 2018.

_____. João do Vale e a formação de um artista popular no Brasil, nos anos de 1950. **Revista de Ciências Sociais**, Fortaleza, v. 46, n. 2, p. 201-224, jul./dez., 2015. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufc.br/revcienso/article/viewFile/2924/2283>>. Acesso em 22 jun. 2015.

BEZERRA, P. Prefácio. In: BAKHTIN, M. **Problemas da poética de Dostoiévski.** 4 ed. ampliada. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013. p. v-xxii.

BOCHAROV, S. G. Introdução à edição russa. In: BAKHTIN, M. **Para uma filosofia do ato.** Texto completo da edição americana “Toward a philosophy of the Act”. Austin: University of Texas Press. Tradução de Carlos Alberto Faraco e Cristóvão Tezza [para fins didáticos], 1993. No prelo. p. 15-18.

BRAGA, L. O. **A invenção da Música Popular Brasileira: de 1930 ao final do Estado Novo.** 2002. 411 f. Tese (Doutorado em História) - Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2002.

BRAIT, B. Uma perspectiva dialógica de teoria, método e análise. **Gragoatá**, Niterói, n. 20, p. 47-62, 1. sem., 2006.

_____. Memória, linguagens, construção de sentidos. In: LARA, G. M. P.; MACHADO, I. L.; EMEDIATO, W. (Org.) **Análises do discurso hoje**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008. p. 115-132.

_____. CAMPOS, M. I. B. Da Rússia czarista à web. In: BRAIT, B. (Org.) **Bakhtin e o Círculo**. São Paulo: Contexto, 2009. p. 15-30.

_____. Análise e teoria do discurso. In: BRAIT, B. **Bakhtin**: outros conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2010. p. 9-31.

_____. A importância e necessidade da obra *O método formal nos estudos literários: introdução a uma poética sociológica*. In: MEDVIÉDEV, P. N. **O método formal nos estudos literários**: introdução crítica a uma poética sociológica. Tradução de Ekaterina Vólkova Américo e Sheila Camargo Grillo. São Paulo: Contexto, 2012.

BRAIT, B.; PISTORI, M. H. A produtividade do conceito gênero em Bakhtin e o círculo. **Alfa**: Revista de Linguística, São Paulo, v. 56, n. 2, p. 371-401, 2012. Disponível em: <<http://seer.fclar.unesp.br/alfa/article/view/5531/4343>>. Acesso em: 11 ag. 2016.

BRAIT, B. Dialogismo e polifonia em Mikhail Bakhtin e o Círculo (Dez obras fundamentais). In: FARIA, J. R. G. de. (Org.) **Guia bibliográfico da FFLCH**, São Paulo, Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas/FFLCH, p. 1-22, 2016. Disponível em: <<http://fflch.usp.br/sites/fflch.usp.br/files/2017-11/Bakhtin.pdf>>. Acesso em: 20 fev. 2018.

_____. Olhar e ler: verbo-visualidade em perspectiva dialógica. **Bakhtiniana Revista de Estudos do Discurso**, São Paulo, v. 8, n. 2, p. 43-66, 2013. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/bakhtiniana/article/view/16568>>. Acesso em: 20 fev. 2016.

BRANDIST, C. **The Bakhtin Circle**. Philosophy, Culture and Politics. London/Sterling, Virginia: Pluto Press, 2002.

_____. Mikhail Bakhtin e os primórdios da sociolinguística soviética. In: FARACO, C.; TEZZA, C.; CASTRO, G. **Vinte ensaios sobre Mikhail Bakhtin**. Rio de Janeiro: Vozes, 2006. p. 67-88.

_____. **Repensando o Círculo de Bakhtin**: novas perspectivas na história intelectual. Tradução de Rosemary Schettini e Nathalia S. Polachini. São Paulo: Contexto, 2012.

BRONCKART, J.P.; BOTA, C. **Bakhtin desmascarado**: História de um mentiroso, de uma fraude, de um delírio coletivo. São Paulo: Parábola Editorial, 2012.

_____. **Bakhtin desmascarado**: reação às críticas à obra. Tradução de Marcos Bagno, 2014. Disponível em: <<https://parabolablog.com.br/index.php/ar/blogs/bakhtin-desmascarado-reacao-as-criticas-a-obra>>. Acesso em: 27 jul. 2017.

BUBNOVA, T. Voz, sentido e diálogo em Bakhtin. **Bakhtiniana Revista de Estudos do Discurso**, São Paulo, v. 6, p. 268-280, ago./dez. 2011.

BUKHARIN, N. **Tratado de materialismo histórico**. Tradução revista por Edgard Carone. Rio de Janeiro: Laemmert, 1970.

BURKE, P. Abertura: a nova história, seu passado e seu futuro. In: _____. **A escrita da história: novas perspectivas**. São Paulo: UNESP, 1992.

_____. **Cultura popular na Idade Moderna: Europa 1500-1800**. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

CABRAL, S. **Nara Leão**, uma biografia. 2.ed. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 2001.

CAMPOS, A. **Balanço da bossa e outras bossas**. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1974.

CASTRO, M. B. **Zicartola: política e samba na casa de Cartola e Dona Zica**. 2. ed. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2013.

CELANI, M. A. A. Questões de ética na pesquisa em Linguística Aplicada. **Linguagem e Ensino**. Pelotas, Rio Grande do Sul, v. 8, n. 1, p. 101-122, 2005. Disponível em: <<http://www.rle.ucpel.tche.br/index.php/rle/article/view/198>>. Acesso em: 23. jun. 2017.

CHAMMAS, E. Z. **A ditadura militar e a grande imprensa: os editoriais do Jornal do Brasil e do Correio da Manhã entre 1964 e 1968**. 2012. 112 f. Dissertação (Mestrado em História) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

CLARK, K.; HOLQUIST, M. **Mikhail Bakhtin**. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2004.

CONTIER, A. D. Edu Lobo e Carlos Lyra. O nacional e o popular na canção de protesto. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v.18, n.35, p. 13-52, 1998. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01881998000100002>. Acesso em 13 fev. 2018.

_____. O nacional na música erudita brasileira: Mário de Andrade e a questão da identidade cultural. **Artcultura**, Uberlândia, Minas Gerais, n.9, p. 66-79, jul./ dez. 2004.

COSTA, A.; PONTES, P.; VIANNA FILHO, O. **Opinião: texto completo do show**. Rio de Janeiro: Edições do Val, 1965.

COSTA, H. **Entrevista concedida ao Canal Futura: Origem do samba, música “Pelo telefone” completa 100 anos**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=q0vla9YtZrk>>. Acesso em: 20 set. 2016.

COSTA, N. B. da. As letras e a letra: o gênero canção na mídia literária. In: BEZERRA, M. A.; DIONISIO, A. P.; MACHADO, A. R. (Orgs.). **Gêneros textuais & ensino**. Rio de Janeiro: Lucerna, 2002. p. 32-50.

_____. (Org.). **O charme dessa nação: Música Popular, Discurso e sociedade brasileira.** Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2007.

_____. **Música popular, linguagem e sociedade: analisando o discurso literomusical brasileiro.** Curitiba: Appris, 2011.

CUNHA, D. A. C. Dialogismo e pontos de vista: um estudo da charge. **Eutomia: Revista de Literatura e Linguística**, Recife, Pernambuco, v. 9, ano 5, p. 244-263, jul. 2012. Disponível em: <<https://periodicos.ufpe.br/revistas/EUTOMIA/article/view/947>>. Acesso em: 23 mar. 2017.

CUNHA, E. **Os Sertões.** São Paulo: Abril, 2000.

DAHLET, V. A entonação no dialogismo bakhtiniano. In: BRAIT, B. (Org.) **Bakhtin, dialogismo e construção do sentido.** Campinas, SP: Unicamp, 1997. p. 263-279.

DAMAZO, F. A. F. T. **O Canto do povo de um lugar: uma leitura das canções de João do Vale.** 2004. 183f. Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Estadual Paulista, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, São José do Rio Preto, São Paulo, 2004.

DIAS, M. T. **Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura.** São Paulo: Boitempo Editorial, 2000.

DOLGORUKOVA, N. M. Bakhtin in France: A Critical Look at the First French Reviews Appeared in the 1970s. **HSE Working papers**, National Research University Higher School of Economics, 2016. Disponível em: <<https://wp.hse.ru/data/2016/10/18/1107783832/17LS2016.pdf>>. Acesso em: 10 jan. 2018.

DREYFUS, D. **Vida de viajante: a saga de Luiz Gonzaga.** 3.ed. São Paulo: Editora 34, 2012.

DUCROT, Oswald. **O dizer e o dito.** Campinas, SP: Pontes, 1987.

DUVÁKIN, V; BAKHTIN, M. **Mikhail Bakhtin em diálogo: Conversas em 1973 com Viktor Duvakin.** Tradução Daniela Miotello Mondardo, a partir da edição italiana. São Carlos, SP: Pedro & João Editores, 2008.

EMERSON, C. **Os cem primeiros anos de Mikhail Bakhtin.** Tradução Pedro Jorgensen Jr. Rio de Janeiro: DIFEL, 2003.

FARACO, C. A. **Linguagem & Diálogo: as ideias linguísticas do Círculo de Bakhtin.** Curitiba: Criar Edições, 2009.

_____. O problema do conteúdo, do material e da forma na arte verbal. In: BRAIT, B. (Org.). **Bakhtin: dialogismo e polifonia.** São Paulo: Contexto, 2009. p. 95-111.

_____. Autor e Autoria. In: BRAIT, B. (Org.). **Bakhtin: conceitos-chave.** São Paulo: Contexto, 2012. p. 37- 60.

_____. Introdução. In: BRAIT, B.; MAGALHÃES, A. S. **Dialogismo - teoria e(m) prática.** São Paulo: Terracota, 2014. p. 7-12.

_____. Aspectos do pensamento estético de Bakhtin e seus pares. **Letras de Hoje**, Porto Alegre, v. 46, n. 1, p. 21-26, jan./mar. 2011. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/viewFile/9217/6367.pdf>>. Acesso em: 26 fev. 2017.

FARACO, C.; TEZZA, C.; CASTRO, G. **Vinte ensaios sobre Mikhail Bakhtin**. Rio de Janeiro: Vozes, 2006.

FERREIRA, M. F; MOLTALVÃO, S. **Verbetes**: Jornal do Brasil. Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil - Fundação Getúlio Vargas (CPDOC/FGV). Disponível em: <<http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/jornal-do-brasil>>. Acesso em: 2 abr. 2018.

FRANCESCHI, H. M. **Samba de sambar do Estácio**: 1928 a 1931. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2010.

GALVÃO, W. N. MMPB, uma análise ideológica. In: _____. **Saco de gatos**: ensaios críticos. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1976. p.93-119.

_____. Nas asas de 1968: rumos, ritmos e rimas. In: GARCIA, M. A.; VIEIRA, M. A. (Orgs.). **Rebeldes e contestadores**: 1968, Brasil/França/Alemanha. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 1999. p. 143-158.

GINZBURG, C. **O queijo e os vermes**: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela inquisição. Tradução de Maria E. Amoroso. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

GRILLO, S.V.C.; AMÉRICO, E. V. Valentín Nikoláievitch Volóchinov: detalhes da vida e da obra encontrados em arquivos. **Alfa**: Rev. Linguíst., São José Rio Preto, São Paulo, v. 61, n. 2, p. 255-281, ago. 2017. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/1981-5794-1709-1>>. Acesso em: 23 mar. 2018.

GRILLO, S. V. de C. Esfera e campo. In: BRAIT, B. (Org.) **Bakhtin**: outros conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2010. p. 133-160.

_____. A obra em contexto: tradução, história e autoria. In: MEDVIÉDEV, P. N. **O método formal nos estudos literários**: introdução crítica a uma poética sociológica. Tradução de Ekaterina Vólkova Américo e Sheila Camargo Grillo. São Paulo: Contexto, 2012. p. 19-38.

_____. As traduções brasileiras de Bakhtin, Medviédev e Volóchinov. In: BRAIT, B.; MAGALHÃES, A. S. **Dialogismo**: teoria e(m) prática. São Paulo: Terracota, 2014. p.75-90.

_____. Marxismo e Filosofia da Linguagem: uma resposta à ciência da linguagem do século XIX e início do século XX. Ensaio Introdutório. In: VOLÓCHINOV, V.N. **Marxismo e filosofia da linguagem**: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. Tradução de Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. São Paulo: Editora 34, 2017. p. 7-79.

GRUPO OPINIÃO. In: **ENCICLOPÉDIA** Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo399366/grupo-opiniao>>. Acesso em: 15 mar. 2016.

GULLAR, F. **Cultura posta em questão**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

HIRSCHKOP, K. Bibliographical essay. In: HIRSCHKOP, K.; SHEPHERD, D. (Orgs.). **Bakhtin and Cultural Theory**. Manchester: Manchester University Press, 1989.

HOBBSAWM, E.; RANGER, T.R. (Org). **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

HOLLANDA, H. B. de. **Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde, 1960/1970**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

HUNGRIA, J. O mercado do disco. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 30 jan.1970. Caderno B.

KALILI. A nova escola do samba. **Revista Realidade**. Ano I, novembro de 1966.

KOJINOV, V.V. **Notas**. In: BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. 6.ed. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2011. p. 423-468.

KRISTEVA, J. **Introdução à semanálise**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

KUNHER, M.H.; ROCHA, H. **Opinião: para ter opinião**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

KUSHNIR, B. **Cães de guarda: jornalistas e censores, do AI-5 à Constituição de 1988**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004.

LAHTEENMAKI, M. Estratificação Social da Linguagem no “Discurso sobre o Romance”: o contexto soviético. In: ZANDWAIS, A. (Org.) **Mikhail Bakhtin: Contribuições para a Filosofia da Linguagem e Estudos Discursivos**. Porto Alegre: Sagra Luzzato, 2005. p. 41-57.

LEÃO, N. **Opinião de Nara**. Rio de Janeiro: Philips,1964.

LE GOFF, J. **História e memória**. Campinas: Unicamp, 1990.

LIMA, D.M. A construção histórica do termo caboclo: sobre estruturas e representações sociais no meio rural amazônico. **Novos Cadernos**, NAEA, Belém, Pará, v. 2, n.2, p. 5-32, dez. 1999.

LOPES, J. L. **Quem foi vaqueiro: Trio Mossoró**. Rio de Janeiro: Copacabana,1965.

MACHADO, I. A questão espaço-temporal em Bakhtin: cronotopia e exotopia. In: PAULA, L.; STAFUZZA, G. (Org.). **O círculo de Bakhtin: teoria inclassificável**. Campinas: Mercado das letras, 2010. p. 203-234.

MAGALDI, S. **Um palco brasileiro: o Arena de São Paulo**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

MEDVIÉDEV, P. N. **O método formal nos estudos literários: introdução crítica a uma poética sociológica**. Tradução de Ekaterina Vólkova Américo e Sheila Camargo Grillo. São Paulo: Contexto, 2012.

MEDVIÉDEV, I.P.; MEDVIÉDEVA, D. A.; SHEPHERD, D. A polifonia do Círculo. **Bakhtiniana Revista de Estudos do Discurso**, São Paulo, v. 11, n. 1, p. 99-144, nov. 2016. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/bakhtiniana/article/view/24397/18211>>. Acesso em: 23 jan. 2018.

_____. O Círculo de M. M. Bakhtin: sobre a fundamentação de um fenômeno. **Bakhtiniana Revista de Estudos do Discurso**, São Paulo, v. 9, p. 6-46, jun. 2014. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/bakhtiniana/article/view/11535>>. Acesso em: 23 abr. 2017.

MELO, J.R.B. **Vozes sociais em construção: dialogismo, bivocalidade polêmica e autoria no diálogo entre Diário do hospício, O cemitério dos vivos, de Lima Barreto, outros enunciados e outras vozes sociais**. 2017. 447 f. Tese (Doutorado em Linguística e Língua Portuguesa) - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara, São Paulo, 2017.

MESTRE Vitalino. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2016. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa9523/mestre-vitalino>>. Acesso em: 15 de nov. 2016.

MEY, J.L. **As vozes da sociedade: seminários de pragmática**. Tradução de Ana Cristina de Aguiar. Campinas: Mercado de Letras, 2001.

MOITA LOPES, L. P. A transdisciplinaridade é possível e Linguística Aplicada? In: SIGNORINI, I.; CAVALCANTI, M. C. (Orgs.) **Linguística Aplicada e Transdisciplinaridade: questões e perspectivas**. Campinas: Mercado de Letras, 1998. p. 113-128.

MORAES, D. **Vianinha: cúmplice da paixão**. Rio de Janeiro: Editorial Nórdica, 1991.

MORELLI, R.C.L. **Indústria fonográfica: um estudo antropológico**. Campinas, SP: Unicamp, 2009.

MORSON, G.S.; EMERSON, C. **Mikhail Bakhtin: criação de uma prosaística**. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Edusp, 2008.

MOSTAÇO, E. **Teatro e política: Arena, Oficina e Opinião, uma interpretação da cultura de esquerda**. São Paulo: Proposta Editorial, 1980.

MOURA, R. **Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro**. 2. ed. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1995.

NAPOLITANO, M. O conceito de MPB nos anos 60. **História: questões & debates**, Curitiba, Paraná, v. 16, n. 31, julho/dezembro 1999.

_____. **Seguindo a canção**: engajamento político e indústria cultural na MPB, 1959-1969. São Paulo: Annablume, 2001.

_____. **A síncope das ideias**: a questão da tradição na música popular brasileira. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2007.

_____. **História & música**: história cultural da música popular. 3. ed.rev. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

NAVES, S. C. **Canção popular no Brasil**: a canção crítica. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

NÊUMANE, J. **História da música popular brasileira**: Grandes Compositores. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

ORTIZ, R. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

_____. **A moderna tradição brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 2001.

PAIXÃO, F.; MIRA, M. C. (Orgs.). **Momentos do livro no Brasil**. São Paulo: Ática, 1998.

PASCHOAL, M. **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.

PAULA, L. de. Círculo de Bakhtin: uma Análise Dialógica de Discurso. **Revista de Estudos da Linguagem**, Belo Horizonte, v. 21, n. 1, p. 239-258, jan./jun. 2013. Disponível em: <<http://periodicos.letras.ufmg.br/index.php/relin/article/view/5099>>. Acesso em: 17 jul. 2017.

PAULA, L. de; STAFUZZA, G. (Orgs.). **Círculo de Bakhtin**: teoria inclassificável. Série Bakhtin Inclassificável. Campinas: Mercado de Letras, 2010. v.1.

_____. **Círculo de Bakhtin**: diálogos (in)possíveis. Série Bakhtin Inclassificável. Campinas: Mercado de Letras, 2011. v.2.

_____. **Círculo de Bakhtin**: pensamento interacional. Série Bakhtin Inclassificável. Campinas: Mercado de Letras, 2013. v.3.

PELEGRINI, S.C.A. Autoritarismo versus liberdade de expressão: o teatro brasileiro dribla a censura com perspicácia. **Revista Antíteses**, Londrina, Paraná, v. 8, n. 15, p. 67- 90, jan./jun. 2015.

PERRONE, C. A. **Letras e letras da música popular brasileira**. Rio de Janeiro: Elo, 1988.

PLEKHÁNOV, G. **Os princípios fundamentais do marxismo**. Tradução de Sônia Rangel. São Paulo: Hucitec, 1978.

POMPA, M.C. Leituras do “fanatismo religioso” no sertão brasileiro. **Revista Novos Estudos**, São Paulo, n. 69, p. 71-88, 2004.

PORTELA, J.; IVAN, M. O poeta do povo João do Vale (1965). **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 8 jun. 1965. Caderno B. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015_08&pasta=ano%20196&pesq=%22Poesia%20de%20Jo%C3%A3o%20nasce%20o%20canto%22>. Acesso em: 15 jul. 2017.

RAJAGOPALAN, K. **Por uma linguística crítica**: linguagem, identidade e a questão ética. São Paulo: Parábola editorial, 2003.

_____. Repensar o papel da Linguística Aplicada. In: MOITA LOPES, L. P. (Org.) **Por uma Linguística Aplicada Indisciplinar**. 2. ed. São Paulo: Parábola Editorial, 2006. p. 149-168.

RAMOS, F. R. Lopes. **Caldeirão**: um estudo histórico sobre o Beato José Lourenço e suas comunidades. Fortaleza: Eduece, 1991.

_____. **Caldeirão**: estudo histórico sobre o Beato José Lourenço e suas comunidades. 2. ed. rev. e ampl. Fortaleza: Instituto Frei Tito de Alencar / NUDOC - Núcleo de Documentação Cultural da UFC, 2011.

RENFREW, A. **Mikhail Bakhtin**. Tradução Marcos Marcionillo. São Paulo: Parábola, 2018.

RINDETI, M. **Em Busca do Povo Brasileiro**: Artistas da Revolução, do CPC à Era da TV. 2. ed. rev. e ampl. São Paulo: Unesp, 2014.

SANDRONI, C. **Feitiço decente**: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

_____. Adeus à MPB. In: CAVALCANTE, B.; EISENBERG, J.; STARLING, H. (Orgs.). **Decantando a República**: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004. v.2.

SCHNAIDERMAN, B. **Turbilhão e semente**: ensaios sobre Dostoiévski e Bakhtin. São Paulo: Duas Cidades, 1983.

SCHWARZ, R. Cultura e política no Brasil: 1964-1969. In: _____. **O pai de família e outros estudos**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

SÉRIOT, P. **Voloshinov e a filosofia da linguagem**. Tradução de Marcos Bagno. São Paulo: Parábola Editorial, 2015.

SEVERIANO, J.; HOMEM DE MELLO, Z. **A canção no tempo**: 85 anos de músicas brasileiras (1958-1985). São Paulo: Editora 34, 1998. v.2.

SIPRIANO, B. F. **Vozes sociais e produção de sentidos**: a representação do beato José Lourenço e do movimento Caldeirão na cobertura do jornal *O Povo* (1934-1938). 2014. 196f.

Dissertação (Mestrado em Linguística Aplicada), Centro de Humanidades, Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza, 2014.

_____. “História e Imprensa: reflexões sobre o uso de textos jornalísticos como fonte documental para a História”. In: ZAVAM, A.; ARAÚJO, N. (Org.). COLÓQUIO NACIONAL DE LÍNGUA, DOCUMENTOS E HISTÓRIA, 1., 2013, Fortaleza. **Anais...** Fortaleza: EDUECE, 2013. p. 206-217.

_____. “O jornalismo cearense nas décadas de 1920 e 1930: as relações entre ‘informativo’ e ‘opinativo’”. **Revista de História Bilros**, Fortaleza, v. 4, n. 7, p. 138-154, jul./dez. 2016. Disponível em: <<http://seer.uece.br/?journal=bilros&page=article&op=view&path%5B%5D=2317>>. Acesso em: 13 jun. 2017.

SONOROS Ofícios: cantos de trabalho, circuito 2015/2016. Rio de Janeiro: Sesc, Departamento Nacional, 2015.

SOUZA, T. A volta de um poeta do povo num disco milionário. *Jornal do Brasil*, 16 jan. 1982. Caderno B. Disponível em: Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015_10&pasta=ano%20198&pesq=%22A%20volta%20do%20poeta%20do%20povo%22>. Acesso em: 25 fev. 2018

TATIT, L. **A canção: eficácia e encanto**. São Paulo: Atual, 1986.

_____. **O cancionista**. São Paulo: EDUSP, 2002.

_____. **O século da canção**. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

TEZZA, C. **Entre a prosa e a poesia: Bakhtin e o formalismo russo**. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

TINHORÃO, J. R. **Pequena história da música popular: Da modinha à canção de protesto**. Petrópolis: Vozes, 1991.

_____. **Música Popular: um tema em debate**. São Paulo: Editora 34, 1997.

_____. **História social da música popular brasileira**. São Paulo: Editora 34, 1998.

TITUNIK, I. R. “The Baxtin Problem: Concerning Katerina Clark and Michael Holquist's Mikhail Bakhtin”. **The Slavic and East European Journal**, v. 30, n.1, 1986, p. 91-95. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/307282?seq=1#page_scan_tab_contents>. Acesso em: 12 fev. 2018.

TODOROV, T. **Mikhaïl Bakhtine: le principe dialogique**. Paris: Éditions du Seuil, 1981.

_____. **Mijaíl Bajtín: el principio dialógico**. Traducción de Mateo Cardona Vallejo. Bogotá: Imprenta Patriótica, 2012.

TRAVASSOS, E. **Modernismo e música brasileira**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

VASILEV, N. L. A história da questão sobre a autoria dos “textos disputados” em estudos russos de Bakhtin (M.M. Bakhtin e seus co-autores). In: FARACO, C.; TEZZA, C.; CASTRO, G. **Vinte ensaios sobre Mikhail Bakhtin**. Rio de Janeiro: Vozes, 2006. p. 35-49.

VELOSO, C. **Verdade Tropical**. São Paulo: Companhia das letras, 1997.

VIANNA, H. **O mistério do samba**. 4. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2002.

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

VOLOCHINOV, V.N. **Discurso na vida e discurso na arte: (sobre poética sociológica)**. Tradução de Carlos Alberto Faraco e Cristóvão Tezza [para fins didáticos], 1926. Versão da língua inglesa de I. R. Titunik a partir do original russo. No prelo.

_____. **A construção da enunciação e outros ensaios**. Organização, tradução e notas de João Wanderley Geraldi. São Carlos, SP: Pedro & João Editores, 2013.

_____. **Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem**. Tradução de Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. São Paulo: Editora 34, 2017.

WALL, A. Por uma estética da recepção bakhtiniana ou O valor da mudança de expectativas. In: FARACO, C.; TEZZA, C.; CASTRO, G. **Vinte ensaios sobre Mikhail Bakhtin**. Rio de Janeiro: Vozes, 2006. p. 305-318.

WISNIK, J. M. Getúlio da paixão cearense (Villa-Lobos e o Estado Novo). In: SQUEFF, E.; WISNIK, J.M. **O nacional e o popular na cultura brasileira**. 2.ed. São Paulo: Brasiliense, 2004a.

_____. A gaia da ciência: literatura e música popular no Brasil. In: WISNIK, J. M. **Sem receita**. São Paulo: Publifolha, 2004b.

_____. O minuto e o milênio, ou, por favor, professor, uma década de cada vez. In: BAIANA, A.M.; WISNIK, J.M.; J. AUTRAN, N. **Anos 70: Música Popular**. Rio de Janeiro, Europa Empresa Gráfica e Editora, 1980.

YAGUELLO, M. Introdução. In: BAKHTIN, M. (V.N. VOLOCHÍNOV). **Marxismo e Filosofia da Linguagem: Problemas fundamentais do método sociológico na Ciência da Linguagem**. 5. ed. Tradução de Michel Lahub e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2014. p. 11-24.

ANEXOS

ANEXO A - *Fascículo Nova História da Música Popular Brasileira - João do Vale* (Abril Cultural – 1977)



Devo dizer que considero João do Vale uma das figuras mais importantes da música popular brasileira. Se é certo que em 1964-65, quando se realizou pela primeira vez o show Opinião, os grandes centros do país tomaram conhecimento de sua existência e lhe reconheceram os méritos de compositor, não é menos certo que pouca gente se deu conta do que ele realmente significa como expressão de nossa cultura popular. Isso se deve ao fato de que João do Vale não é um compositor de origem urbana e que só agora se começa a vencer o preconceito que tem cercado as manifestações populares sertanejas. É verdade que em determinados momentos, com Luiz Gonzaga e Jackson do Pandeiro, essa música conseguiu ganhar o auditório nacional, mas para, em seguida, perder o lugar conquistado.

É que o Brasil é grande e diversificado. Basta dizer que, quando João do Vale se tornou um nome nacional,

já tinha quase trezentas músicas gravadas, que o Nordeste inteiro conhecia e cantava, enquanto no Sul ninguém ainda ouvira falar nele. Lembro-me da primeira vez que o vi cantar em público, em

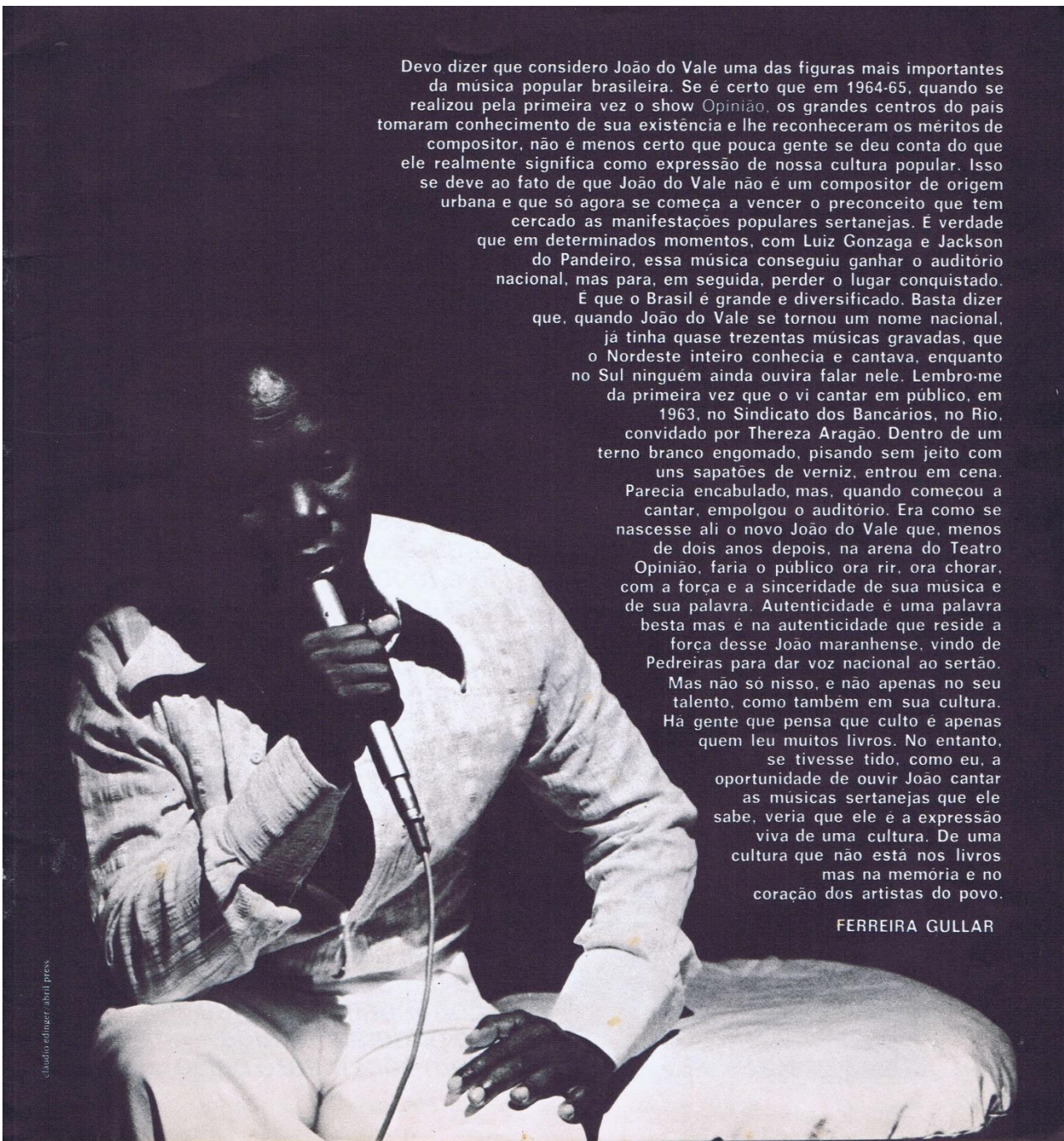
1963, no Sindicato dos Bancários, no Rio, convidado por Thereza Aragão. Dentro de um terno branco engomado, pisando sem jeito com uns sapatos de verniz, entrou em cena.

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 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.

FERREIRA GULLAR





contraste da família

Minha história

*Seu moço qué sabê
 Eu vou cantá num baião
 Minha história pra o senhô
 Seu moço, preste atenção
 Eu vendia pirolito
 Arroz-doce e mungunzá
 Enquanto eu ia vendê doce
 Meus colegas iam estudá
 A minha mãe, tão pobrezinha
 Não podia me educá
 Quando era de noitinha
 A meninada ia brincá
 Virge, como eu tinha inveja
 De vê o Zezinho contá:
 O professô ralhou comigo
 Porque eu não quis estudá
 Hoje todos são doutô
 Eu continuo João-ninguém
 Mas quem nasce pra pataca
 Nunca pode sê vintém
 Vê meus amigos doutô
 Basta pra me sentir bem
 Mas todos eles quando ouve
 Um baiãozinho que eu fiz
 Ficam tudo satisfeito
 Batem palmas e pedem bis
 E diz: João, meu colega!
 Como eu me sinto feliz
 Mas o negócio não é bem eu
 É Mané, Zeca e Romão
 Que também foi meus colegas
 E continuam no sertão
 Não puderam estudá
 E nem sabem fazê baião*

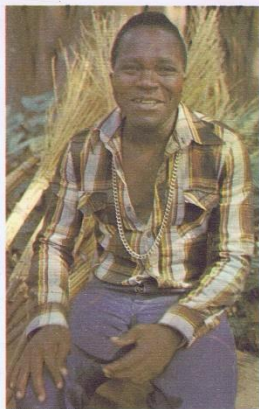
— Pega, mata e come!

Quando Maria Bethânia cantou Carcará, no show Opinião, em 1963, o Sul do país finalmente ficou conhecendo um maranhense compositor de mais de duzentas músicas (na época), gravadas por intérpretes dos mais variados estilos: de Marlene a Zé Gonzaga, de Maria Inês a Dolores Duran, de Ivom Curi a Luiz Gonzaga. Um poeta popular, lírico e crítico, autor de canções maliciosas como a ambígua Peba na pimenta ("Ai, ai, ai, Seu Malaquias./ Ai, ai, ai, tá ardendo pra daná./ Ai, ai, você disse que não ardia./ (...) / Ai, ai, que tá bom eu sei que tá") e de denúncias do porte de Sina de caboclo ("Eu sou um pobre caboclo./ Ganho a vida na enxada./ O que eu colho é dividido/ Com quem não plantou nada./ Se assim continuar./ Vou deixar o meu sertão./ Mesmo os olhos cheios d'água/ E com dor no coração./ Vou pro Rio carregar massa/ Pros pedreiros em construção./ Deus até tá ajudando./ Tá chovendo no sertão./ Mas plantar pra dividir./ Não faço mais isso não./ Quer ver eu bater/ Enxada no chão/ Com força e coragem./ Com satisfação?/ E só me dar terra/ Pra ver como é./ (...) / Modéstia à parte./ Eu bato no peito./ Eu sou bom lavrador./ Mas plantar pra dividir./ Não faço mais isso, não").

Chama-se João Batista do Vale esse negro nascido em Pedreiras — "A vida é isso, bicho, é pedreira, e eu me habituei com ela desde cedo" —, em 11 de outubro de 1933. Hoje, um homem cujo riso, brilhante e barulhento no contato com amigos, se choca com a revolta latente em cada "causo" contado, se choca com a dramaticidade de suas canções que sabem a canto de cego de feira que reivindica também para terceiros.

Ou não. Seu riso é também uma rima agreste e branca para versos cheios de esperança como "Eu sou a fô que o vento jogou no chão./ Mas ficou um galho pra outra fô brotá./ A minha fô o vento pode levá./ Mas o meu perfume/ fica boiando no á" (A voz do povo).

E ninguém melhor que o próprio João do Vale — o Poeta do Povo — para narrar sua história de privações e injustiças transformadas em beleza, como mostra este depoimento prestado a Natália Vieira Danelli, pesquisadora da Nova História da Música Popular Brasileira.



Filó/abril press

EU VOU CONTAR NUM BAIÃO MINHA HISTÓRIA PRO SENHOR

Me criei lá em Pedreiras; era o quinto de oito irmãos. Só sobraram três. Eu ajudava em casa vendendo balas, doces, bolos que minha mãe fazia. Vivi assim até os doze anos de idade, mais ou menos; daí minha família mudou-se pra São Luís. Lá eu comprava laranjas e outras frutas da feira da Praia Grande e ia vender na cidade. Quando eu tinha catorze pra quinze anos, resolvi vir pro Sul e tentar a vida. Não ia pedir permissão aos meus pais, porque eles não iam deixar eu vir sozinho mesmo. Então fugi; fui até Teresina de trem e arranjei emprego de ajudante de caminhão. Fazia viagens entre Fortaleza e Teresina. Mas um dia nós fomos pra Salvador e quando chegamos lá eu disse:

— Já estou mais perto do Rio, vou ficar por aqui mesmo.

Eu ainda era muito moleque, e o dono do caminhão ficou assustado:

— Não, neguinho, você não vai ficar aqui, não. Eu não vou deixar você ficar aqui sozinho.

Mas eu tinha decidido, pedi as contas e me virei uns seis meses lá na Bahia. Na verdade, Salvador foi a primeira cidade grande que enfrentei. Depois comecei a descer pro Sul.

Em Minas Gerais, perto de Teófilo Otoni, fui trabalhar como garimpeiro, e consegui uns trocadinhos pra finalmente ir pro Rio. Agora, deixar o garimpo é que foi difícil, pois tinha o problema de sair sem ser atacado no meio do caminho pelos caras que achavam que você estava recheado de grana. Mas eu dei um jeito, saí de madrugada, quase escondido.

Vim pro Rio de Janeiro em cima de um caminhão, e me empreguei como ajudante de pedreiro numa obra, na Barão de Ipanema. Eu estava já com uns dezessete anos, trabalhava e dormia na obra. E de noite sempre dava um pulo nas rádios, procurando artistas.

Um dia eu estava trabalhando na obra e no rádio de uma casa vizinha comecei a tocar *Estrela miúda*, com Marlene: "Estrela miúda que alumeia o mar./ Alumeia a terra e o mar./ Pra meu bem vir me buscar./ Há mais de um mês que ele não/ Que ele não me vem olhar". Daí eu disse pro pedreiro:

— Tá ouvindo essa música?

— Tô. É Marlene que tá cantando.

— E sabe quem é o autor? Sou eu. Eu tinha feito em parceria com o Luís Vieira, em 1952. Mas o pedreiro nem piscou:

— Conversa, neguinho. Você tá é delirando. Faz mais massa aí.

Até que ele estava certo, né? Onde se viu compositor tocado no rádio ser ajudante de pedreiro?! Mas é que sempre de noite eu dava um pulo nas rádios, procurando artistas. O primeiro que eu procurei no Rio de Janeiro foi Zé Gonzaga. Eu quis mostrar minhas músicas pra ele, mas ele disse que já tinha duas pra disco que estava fazendo, uma de Zé Dantas e outra de Humberto Teixeira. Um médico e outro advogado; tudo doutor, famoso. Mas parece que Zé Gonzaga se arrependeu — quando acabei de descer a escada ele já estava lá embaixo:

— Que que tu queria me mostrar?

Eu cantei *Madalena* pra ele: "Vem cá, meu anjo, minha Madalena./ Vem me deixar um beijo./ Pela vossa luz./ Ai, meus carinhos que não voltam mais./ E meu dinheiro que não tem mais fim". Ele gostou e gravou, foi sucesso no Nordeste.

Depois disso ficou mais fácil um pouco pedir pras pessoas ouvir minhas coisas, mas ainda precisava ter nome famoso junto. Como o de Luís Vieira, por exemplo. Foi engraçado o jeito que eu conheci o Luís. Eu estava um dia na Rádio Tupi e alguém me perguntou:

— Por que você não mostra suas músicas pro Luiz?

Mas eu pensei: "Não, Luiz Gonzaga é Luís Gonzaga, muito famoso — nem vai me atender". Aí eu procurei outro Luís, o Luís Vieira. Ele ouviu minhas coisas e gostou. Eu era garotão ainda, não sabia desenvolver as músicas que fazia. Mas Luís gostou dos meus versos, pegava as músicas e desenvolvia. Passou um tempo e fui até morar com ele. E foi o Luís que ajudou a convencer a Marlene a gravar a nossa *Estrela miúda*.

Quer dizer, o começo da minha carreira como compositor foi bem difícil, mas até que foi rápido. Eu cheguei ao Rio no fim de 50 e em 51 já começaram a gravar músicas minhas.

Aí um dia, em 1952, eu fui à gravadora ver quanto é que tinha. Não me lembro direito, mas dava bem uns 200

Carcará pega, mata e come! Carcará, num vai morrê de fome! Carcará, mais coragem do que home! Carcará pega, mata e come! Carcará... É a águia de lá do meu sertão. Carcará! Carcará!

mil-réis. Era um dinheirão: como ser-
vente de pedreiro eu estava ganhando 5
mil-réis. Fui na sociedade da editora e
tinha mais uns trocados. "Agora vai!",
eu pensei. Larguei o emprego na cons-
trução e virei compositor. Marlene gra-
vou mais músicas minhas, Luís Vieira,
Dolores Duran, Luiz Gonzaga, Maria
Inês, um montão de gente.

Pouco tempo depois fui ser figurante
no filme *Mão sangrenta* (de 1954, diri-
gido por Carlos Hugo Christensen). Eu
fazia o papel de um dos presos. Mas o
ator que devia representar uma fuga que-
brou o pé quando pulou. Então o diretor
pediu um substituto. Eu fui de voluntá-
rio, pulei, repeti o salto mais umas três
vezes e virei ator de cinema. Foi aí que
fiz amizade com Roberto Farias, que na
época era só assistente. Depois, quando
começou a dirigir, musiquei alguns filmes
dele, como o *Mundo da lua*, de 1958.

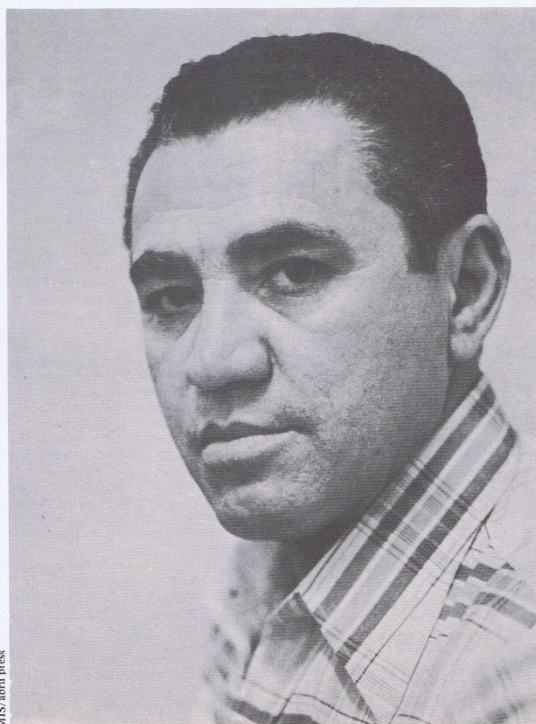
URICURI MADUROU, OI, É SINAL QUE ARAPUÁ JÁ FEZ MEL

Um dia encontrei Zé Kéti, que eu já
conhecia, e ele me disse:

— João, tem um negócio bom acon-
tecendo aí, o Zicartola. Vai lá, os com-
positores se reúnem lá, só cantam os
compositores.

Era aquele restaurante do Cartola e
da Dona Zica. Cheguei lá, me apresentei,
fiz um baita sucesso. E encontrei Sérgio
Cabral, que era assim um relações-públi-
cas de lá, e ele me convidou pra cantar
toda sexta-feira no Zicartola.

Foi nessa época que começou a sur-
gir a idéia de se fazer o show *Opinião*.
Vianinha [*Oduvaldo Viana Filho* (1936-
1974)] me convidou pra fazer a parte nor-
destina e eu topei. Fizemos uma reunião
na casa de Ferreira Gullar, eu mais Nara
Leão, Paulo Pontes (1940-1976), Via-
ninha, Armando Costa. Me fizeram um
montão de perguntas, pediram pra eu



contar minha vida e cantar as minhas
músicas. Depois selecionaram. Eles que-
riam fazer um show de samba com um
compositor urbano, o Zé Kéti; um nor-
destino, que era eu; e uma moça da socie-
dade, a Nara. Gente diferente mas com
a mesma opinião. Aí montaram o espe-
táculo, em 1964, e foi aquele sucesso.

Quando Nara adoeceu, Susana de Mo-
raes ficou em seu lugar, mas só num fim
de semana, porque ela já tinha compro-
misso com outra peça. Então um pes-
soal lembrou que tinha uma menina na
Bahia que cantava que era um espetá-
culo. O Vianinha telefonou pra ela, man-
dou passagem e ela veio. Aí teve um tro-
ço que foi interessante: o Zé Kéti ficava
imaginando como seria a baiana:

— Ô, rapaz, ela é morena, da terra
de Marta Rocha, deve ser um pedaço!

Quando ela chegou, ele me disse, bem
decepcionado:

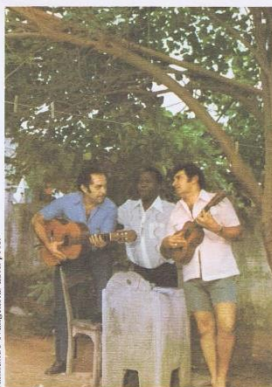
— Olha, essa mulher tem que cantar
e é muito.

Era a Maria Bethânia. Mas ninguém
ali tinha ouvido ela cantar, ainda. Então
a gente fez um coquetel, ela pegou o
violão e cantou uma música do Caetano,
o irmão que tinha vindo pra pajar. Co-
meçou bem devagarinho: "É de manhã,/ É
de madrugada,/ É de manhã,/ Vou
ver minha amada,/ É de manhã,/ Vou
ver minha flor,/ Vou pela estrada..."

— e quando chegou nesse pedaço ela
abriu o vozeirão e foi aquele sucesso. E
quando ela cantou *Carcará*, então?...
Foi de arrepiar!

Outros shows que fiz foram *A voz do
povo* (1966), com Néilson Cavaquinho e
Moreira da Silva; *Eu chego lá* (1967);
Chiclete com banana (1972); *Se eu ti-
vesse meu mundo e Opinião* (1975); e *E
agora, João?* (1976).

Voltar ao Teatro Opinião [para o *Opinião*
75, estrelado também por Zé Kéti
e Marília Medalha, sob a direção de Bibi



raimundo evangelista / abril press

O vaqueiro

Quem foi vaqueiro
Que vê
Outro vaqueiro aboiar
Fica lembrando dos tempos
Que viveu a vaquejar
Sofre igual
A quem ama alguém
E vê-a com outro passar
Ô ô, ô, ô, ô,

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

Hoje veio de peitoral
— Tem no peito uma paixão
De não poder vaquejar
Não vestiu o seu jibão
Passa boi, passa boiada
Pisa no seu coração
Ô, ô, ô, ô, ô,

Mestre Costa, o bom vaqueiro
No sertão do Maranhão
Montando no seu cavalo
Nunca achou um barbatão
Que com carreira e maia
Não jogasse ele no chão
Ô, ô, ô, ô, ô,



abril press

Zé Cândido (página ao lado) foi parceiro de João do Vale em Carcará. Com Luís Vieira, João fez, entre outras, *Estrela miúda*, um de seus primeiros sucessos no Sul. Com Luiz Gonzaga (de sanfona) ele não teve nenhuma co-autoria "oficial". No alto, com os parceiros Raimundo Evangelista e Antônio Euzébio.



arquivo pedro cruz

OPINIÃO



cortesia da família



abraji press

Ferreira] foi muito importante pra mim. Foi de lá que o *Carcará* vouou até pro exterior. E é de lá que eu guardei 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.

Em 1963, a Philips, aproveitando o sucesso do show Opinião, lançou o LP O poeta do povo (P6327731L), com João do Vale cantando composições suas. O disco trazia uma boa amostragem da obra de João: A voz do povo (parceria com Luís Vieira), Carcará (com Zé Cândido), Pra mim, não (com Marília Bernardes), Peba na pimenta (com José Batista e Rivera), Minha história (com Raimundo Evangelista), A lavadeira e o lavrador (com Ari Monteiro), Pisa na fulô (com Ernesto Pires e Silveira Jr.), O jangadeiro (com Dulce Nunes), Fogo no Paraná (com Helena Gonzaga), Urucuri (com Zé Cândido), O bom filho a casa torna (com Eraldo Monteiro) e Sina de caboclo (com J. B. de Aquino).

Dois anos depois, a mesma Philips lançaria um compacto duplo (número 441412PT) com João cantando Eu chego lá (dele com Abel Silva), Sanharô (com Luís Guimarães), Eu vim praí (com Manuel Euzébio) e Viva meu Baião (com Vezo Filho).

Até 64 quase ninguém sabia que as minhas músicas eram minhas. E que o locutor anunciava, por exemplo, "Estrada miúda, de Luís Vieira e João do Vale" e o pessoal só ouvia "de Luís Vieira". E assim, parceria com gente que já tem nome não é muito bom, não. Com o Luís eu fiz também *Na asa do vento*, que a Dolores Duran gravou em 1956 e o Caetano regravou depois, no LP *Jóia* (1975): "Deu meia-noite, / A Lua faz o claro / Eu assubo nos aro, / Vou brincar no vento leste, / Aranha tece, / Puxando o fio da teia, / A ciência da abeia / (...) / Muita gente desconhece, / (...) / O amor é bandedeiro / Pode até eustar dinheiro / É fulô que não tem cheiro / E todo mundo quer cheirar".

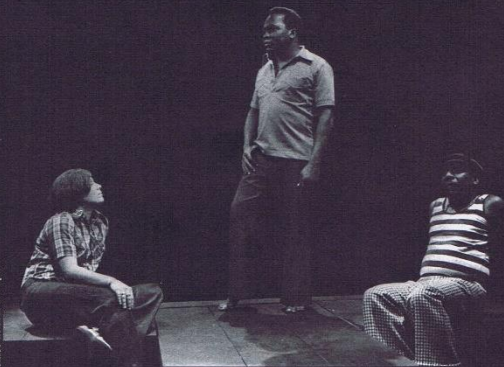
Do outro Luiz, o Gonzaga, eu fui parceiro lá por 1957-58.

"Oficialmente", João nunca teve parceria com Luiz Gonzaga, pois este pertencia à SBACEM e não podia editar junto com João, que era filiado a outra editora. Assim, todas as músicas da dupla — como *Sertanejo do norte* (1959), De Teresina a São Luís (1962), Pra onde tu vai, baião? (1963), Fogo no Paraná (1964) — foram gravadas por Luiz mas editadas em nome de sua esposa, Dona Helena Gonzaga.

Zé Cândido foi outro parceiro meu. Com ele fiz, por exemplo, "Carcará, / Pega, mata e come! / Carcará, / Num vai morrer de fome! / Carcará, / Mais coragem do que home" e "Urucuri maduro, oi, é sinal / Que arapua já fez mel / Catingueira fulorô lá no sertão, / Vai cair chuva a granel". Eu conheci Zé Cândido lá na Praça Tiradentes, no Rio de Janeiro. Depois que ficamos parceiros e

Segundo seus autores, o Opinião (que estreou no dia 10 de dezembro de 1964) tinha "duas intenções principais. Uma é a do espetáculo propriamente dito; Nara (e depois Maria Bethânia), Zé Kéti e João do Vale têm a mesma opinião — a música popular é tanto mais expressiva quanto mais tem uma opinião. A música popular não pode ver o público como simples consumidor de música; ele é fonte e razão de música. A música de Zé Kéti tem uma nova riqueza de variação, representa o novo sambista que anda por Copacabana, canta em facultades, participa de filmes, ouve rádio e disco.

(...) João do Vale descreve sempre uma contradição: a vontade e a força de sua gente, o amor que dedicam à terra e a impossibilidade de usá-la em proveito próprio. O lamento antigo permanece, acrescido de uma extraordinária lucidez. (...) A segunda intenção do espetáculo é colaborar na busca de saídas para o problema do repertório do teatro brasileiro, que está entalado — atravessando a crise geral que sofre o país e uma crise particular que, embora agravada pela situação geral, tem, é claro, seus aspectos específicos".



OPINIÃO 75

amigos, fomos morar na Praça Onze, colegas de quarto. Com ele compus também *Aruera*, em 1972 ("Pau lá na mata, aruera, / É bom de se embolar, aruera, / Embola na ladeira, aruera, / Pro carreiro levar"), e uma porção de outras, muitas inéditas. Tive parceria também com caras menos famosos, como Raimundo Evangelista, que eu conheci num restaurante do Rio. Ele era garçom lá. Com ele fiz *Minha história*, em 1965. Outro cara que foi meu parceiro é Antônio Euzébio, garçom também. Com ele eu fiz *Assim não dá*. Mas eles não continuaram com música, não. Raimundo hoje é fotógrafo e Euzébio ainda trabalha em restaurante.

UM DIA DESSES EU FUI DANÇAR LÁ EM PEDREIRAS

Desde 1954, quando comecei a trabalhar como figurante em *Mão sangrenta*, conheci muita gente importante, muito artista. Comecei a transar com os caras. So que não ficou mais fácil, não. As dificuldades sempre foram muitas. Mas eu sempre enfrentei. Só não cutoquei o diabo — quer dizer, a censura — com var curta. Tem muitos outros caras que a censura vive de olho neles. A diferença é que, quando baixaram o AI-5, em dezembro de 68, Chico foi pra Itália, Gil pra Inglaterra e eu pra Pedreiras.

Mas eu curti muito, acho o Maranhão um lugar maravilhoso. Lá tem um cara ótimo, que é meu companheiro e meu empresário quando eu vou pra lá: o Esmagado (*Osmiário de Ribamar Raposo*). Tem uma história do Esmagado que eu não esqueço. Ele jogava no time local e Pelé foi pra lá, jogar pelo Santos. Indicaram o Esmagado pra marcar o crioulo. Aí ele encostou no camisa 10 e disse:

— Olha, negão, você já tem um baita nome, não vai querer me avacalhar aqui. Todo o mundo já sabe quem é o Pelé; deixa eu fazer o meu nome.

E Pelé nem deu bola. O Esmagado insistiu:

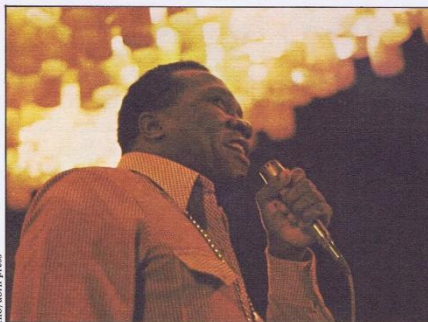
— Olha, Pelé, sua perna vale muito, a minha não vale nada...

Pelé fez de conta que nem tinha ouvido. Mas na primeira bola dividida, o Esmagado entrou de tesoura, por trás. Aí Pelé pediu pra sair, porque tinha "um diabo dum nego atarantando".

Pois é, gosto muito do Maranhão. Sempre que posso dou um pulo até Pedreiras. Lembro direitinho o dia que eu fui lá, e estava aquele montão de gente, aquele ambiente de festa. Tinha até foguete. Daí eu puxei o pano da placa e estava lá: "Rua Compositor João do Vale", que era o nome que deram à antiga Rua da Golada.

A MINHA MÃE TÃO POBREZINHA NÃO PODIA ME EDUCAR

Só estudei até o terceiro ano primário. Aprendi a ler; escrever é que eu sempre 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.

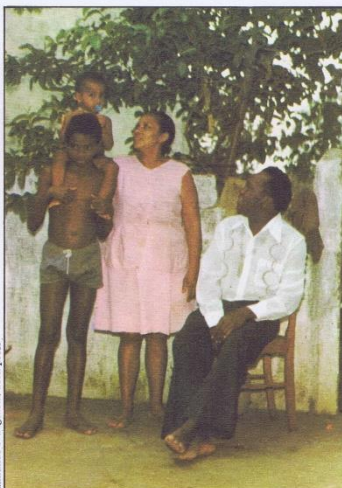


cló/abril press



cortesia da família

Quando não está com alguns de seus muitos amigos, o maranhense João do Vale curte a família, que envelhece junto com ele: no alto, à direita, o compositor, sua esposa, Domingas, e companheiros; aqui ao lado, Luiz Neiva carrega nos ombros João Aurélio, outra das sete crianças de João e Domingas



ramundo evangelista/ abril press



cortesia da família

**Sou a flô que o vento jogou
no chão, mas ficou um galho
pra outra flô brotá. A minha flô
o vento pode levá, mas o
meu perfume fica boiando no á**



Meu samba é a voz do povo. Se alguém gostou, eu posso cantá de novo

E tem outros jeitos da gente aprender, né? Vi muita coisa no Maranhão, e ficou tudo dentro de mim. Você já pensou o que é ver o povo trocando pílula de Aralen [remédio contra a malária] por um saco de arroz? Onde nasci não tem seca, mas passei um ano no Nordeste, na minha caminhada pro Sul. Sofri influência de vários caras do Nordeste, principalmente de Luiz Gonzaga. Eu não tinha intenção de pesquisar, mas vi e guardei um monte de coisas: ajudante de caminhão vai pra tudo quanto é buraco. Lá na Bahia cruzei com levas de retirantes nordestinos e vi na primeira página de um jornal uma fotografia do Assis Chateaubriand (1891-1968) dando um colar de quarenta águas-marinhas pra rainha Elizabeth.

Eu me rebeli com isso, como qualquer outro teria se rebelado. E poderia até ter sido um marginal; minha sorte foi que a revolta virou música e poesia.

NHMPB — Mas por que tiraram você da escola, se não foi pra trabalhar?

Não gosto de contar isso, já te disse. Tem coisa que é íntima demais, né? Garçon!, me traz mais uma caipirinha sem limão nem açúcar.

Vamos falar das minhas músicas. Eu acho todas elas muito importantes. Mas eu só gosto mesmo delas enquanto estou fazendo. Depois não ligo muito mais, não. O principal pra fazer a música é um tema, mas a gente nunca sabe quando a inspiração vai chegar. Tem vezes que estou deitado, a mulher cutucando pra pisá na fulô, mas eu tenho de levantar pra fazer a música que está na minha cabeça.

Minha primeira música eu fiz muito cedo, com uns oito ou nove anos. Fazia os versos pras brincadeiras de bumba-meu-boi lá do Maranhão. Sempre gostei de fazer música, e por isso eu era o amo no bumba-meu-boi. Não sabe o que é "amo"? Amo é quem sabe os versos. Isso no bumba-meu-boi, né?

EU FIZ UM SAMBA, A CIDADE CANTOU

Fui duas vezes aos Estados Unidos, me apresentar na Universidade de Nashville, no Tennessee. O professor Earl W. Thomas viajou uma vez pro Brasil e me viu trabalhando no *Opinião*. Daí, quando saiu um disco meu, ele comprou e levou pros Estados Unidos. Depois ele me telegrafou, fazendo o convite. Eu respondi que tudo bem, e ele mandou uma carta dizendo que queria que eu expli-

casse aos professores de Português lá da Universidade algumas expressões sertanejas que eu usava nas músicas.

Mandaram a passagem e eu fui. Em Nova York, uma moça muito bonita estava me esperando e me deu outra passagem, pra Nashville. Enquanto esperava o avião, eu fui até o bar do aeroporto e pedi um uísque. Só que eu não falo nada em inglês, por isso pedi baixinho, meio encabulado. O garçon perguntou:

— Scotch?

E eu só balancei a cabeça que sim. Paguei com uma nota de um dólar e recebi umas moedinhas de troco. Mas como eu não sabia mexer com elas, cada vez que eu ia ao bar pagava de novo com uma nota de um dólar. No fim eu estava com uma montanha de moedinhas no bolso. Mas o pior é que, enquanto isso, o alto-falante estava me chamando em inglês pra tomar o avião e eu não entendia nada. Perdi o voo. E só peguei o outro porque mandaram um funcionário que falava português me procurar e me orientar.

Ah, eu gosto muito de uma pinguinha, sim. Cheguei até a tomar álcool. Não puro-puro, é claro. É que em 1959, eu ganhei um dinheirinho extra e resolvi comprar um caminhão. Eu tinha gostado muito de trabalhar como ajudante, e achei que ser dono de caminhão devia ser bem melhor. Um amigo meu disse que eu devia ir pra Brasília, carregar material de construção, que em dois meses dava pra pagar o caminhão e em mais dois dava até pra comprar outro. Claro que eu me mandei pra lá, né?

Aí, uma noite, o caminhão — cheio que não era brincadeira — quebrou. Fiquei sozinho no meio da escuridão. Mas tinha uma casinha um pouco pra frente; fui até lá e contei o que tinha acontecido. Então o dono da casa falou:

— Olha, comida num tem, mas tem uma galinha aí e a gente pode matá.

— E pra beber?

— Ah, bebida num tem, não.

Mas quando ele foi acender o fogo eu vi a garrafa de álcool. Quer dizer, bebida já tinha... Botei açúcar, espirei um limão — e até que ficou bom...

Mas o caminhão dava muito trabalho; então eu cheguei aqui no Rio, na companhia que tinha me vendido o caminhão, e falei que queria desmanchar o negócio. Os caras aceitaram, só disseram que eu devia 250 contos. Perguntei se eles queriam o caminhão pelos 250 e eles

toparam. Deixei o bicho lá e fui pro Maranhão. E cheguei lá pra casar — quer dizer, larguei o caminhão e peguei uma mulher.

NHMPB — E o negócio da escola, João?

Mas que negócio de escola? Tô falando de mulher! Casei com Dona Domingas Rodrigues em 1959. Ela era viúva e tinha três filhos. [Raimundo Nonato (nascido em 1954), Fernando Castelo (em 1956) e Lara Alexandrina (em 1958)]. Depois tivemos mais quatro [Paulo Roberto Riva (em 1962), Luis Neiva (em 1965), Lúcia Cleide (em 1968) e João Aurélio (em 1975)]. Mas pra mim eles são todos filhos meus. Dona Domingas é ótima, minha amiga e minha companheira mesmo. Um dia eu cheguei meio alto em casa e comeci a reclamar de brincadeira que eu não tinha nada de casar, sou poeta, boêmio, devia ter ficado solteiro, solto por aí...

— Tem até um ditado que diz que as pessoas que fazem as coisas e se arrependem vão pro céu...

E ela nem hesitou:

— O azar é que a gente vai se encontrar lá!

Mas isso tudo é brincadeira, e já teve até ocasiões de eu promover a Dona Domingas pra Dona Segunda e até Dona Terça-feira.

VIRGE, COMO EU TINHA INVEJA

Se eu pudesse, voltava pro Maranhão. Ia viver em Pedreiras, porque lá eu posso ficar o dia inteiro de bermuda e chinelo. Lá tem rio e tudo, e não tem gravadora, compromissos — a gente pode até viver.

Gastei quase todo o dinheiro que ganhei, não pensei em juntar. E não me arrependo. Comprei uma casinha lá em Rosa dos Ventos [no município carioca de Nova Iguaçu] e não saio de lá nem amarrado. Só se for pra mais longe: pra ficar apertado num apartamento de Copacabana, não. Em Rosa dos Ventos, quando estou sem dinheiro, o dono da padaria me conhece, vende fiado, o dono do açougue também, todo o mundo. E tenho sossego pra continuar fazendo minhas músicas. Eu faço o que sempre fiz e como sei fazer. Desde que me entendo por gente faço versos e sou assim. Falto 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: "Assim não dá./ Eu vou mudar./ Eu vou pensar/ Noutra maneira de viver./ Vem carnaval./ Eu a sambar./ Vem futebol./ Eu a vibrar./ Gol do meu time./ Esqueço tudo./ Até o meu sofrer./ Que assim não dá./ Não dá, não dá, não dá". Mas é que nem naquela história que a gente estava comentando antes... Tinha um velho de uns cem anos plantando uma jaqueira. Daí passou uma rapaziada e começaram a mexer com ele:

— Você está plantando pra quê?

— Quando começar a dar jaca você já morreu...

E o velho:

— Eu sei. Mas quando cheguei aqui, bem mocinho, comi muita jaca que os outros tinham plantado.

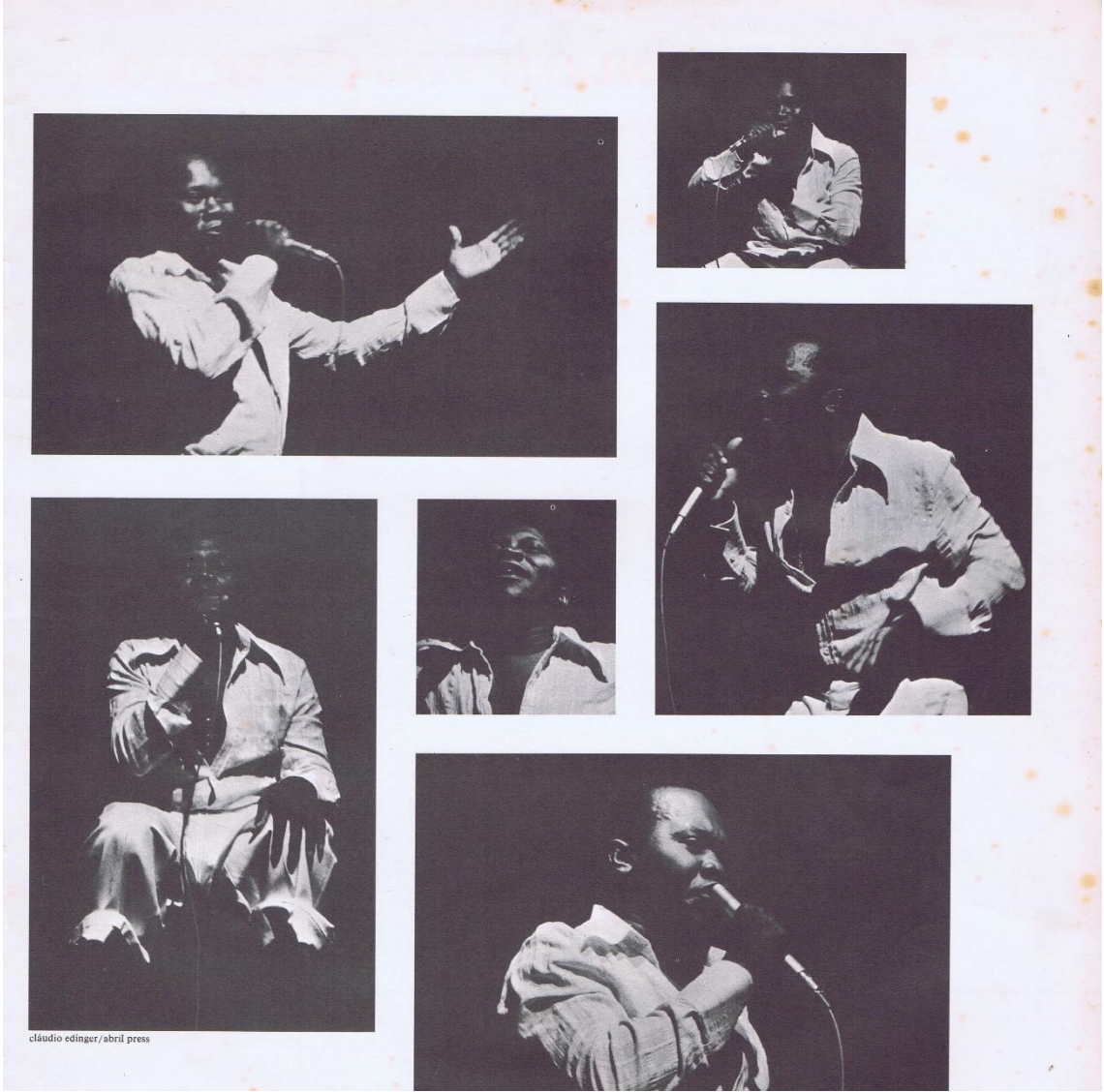
NHMPB — E o negócio da escola?

Você já perguntou isso, esqueceu? Mas não tem nada, não, eu vou te contar. Teve uma época que foi designado um coletor novo lá pra Pedreiras. Coisa da política. E ele levou um filho em idade escolar. Na escola tinha uns trezentos alunos, mas escolheram logo eu pra dar lugar ao filho do homem. E eu senti, é claro. Resolvi nunca mais ir estudar. Não tinha por quê. 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 aquela injustiça. Tinha dia que botavam inspetor lá, mas eu dava a volta e na hora do recreio mandava pedra. Daí todo mundo comentava: "Esse menino não vai dar pra nada na vida".

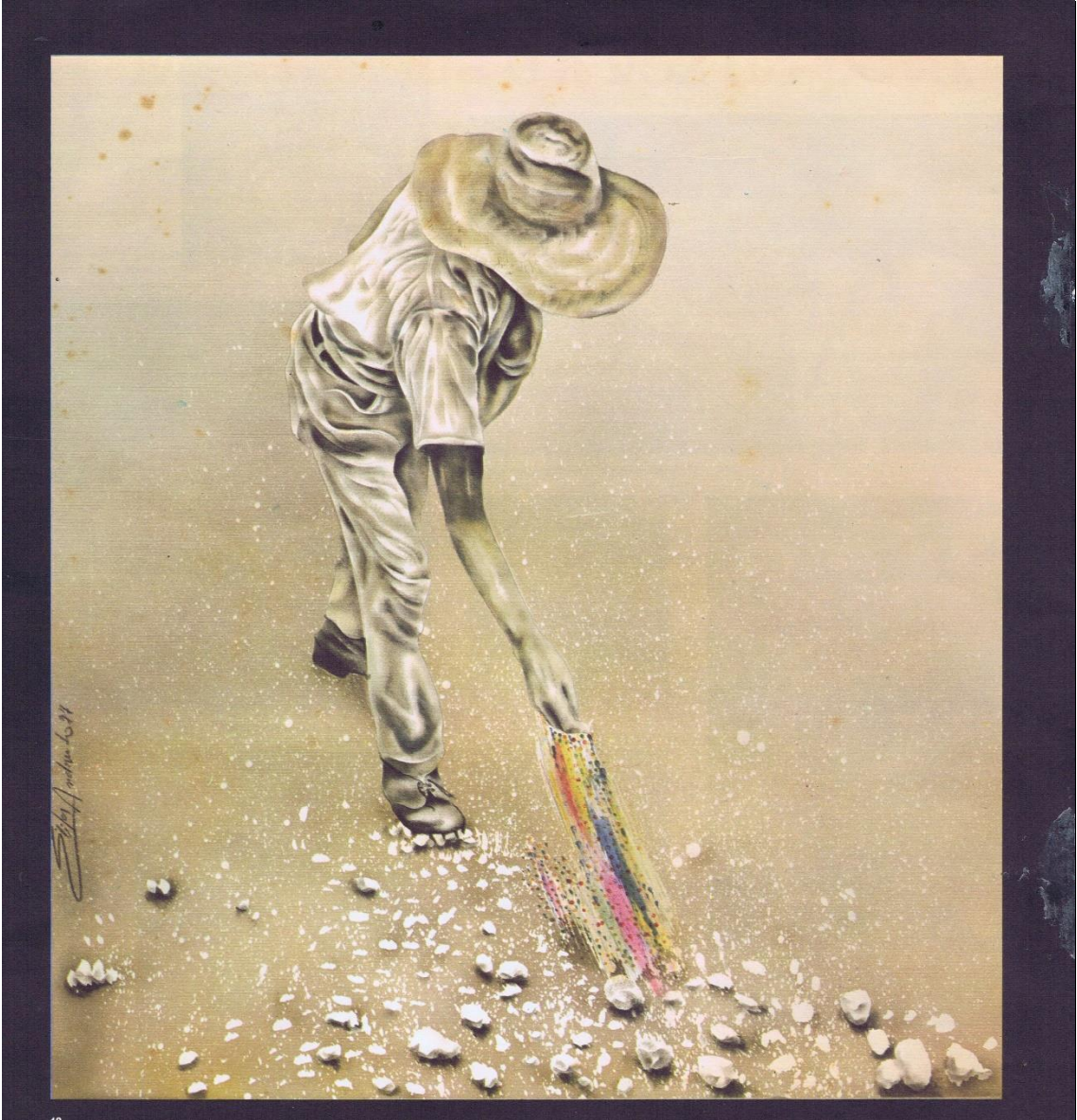
Hoje eles botaram rua com meu nome, me homenageiam, só pra desmanchar o que fizeram... Mas nem Deus querendo eu esqueço!

(Não vai contar que eu chorei, heim?!)

Bom, eu pelo menos me tornei um compositor popular; uma comissão de alunos da USP [Universidade de São Paulo] me deu o título de Poeta do Povo, do qual me orgulho muito. "Mas o negócio não é bem eu./ E Mané, Zeca e Romão./ Que também foi meus colegas/ E continuam no sertão./ Não puderam estudar/ e nem sabem fazê baiano" (Minha história).



cláudio edinger/abril press



PISA NA FULÔ

Pisa na fulô, pisa na fulô
Pisa na fulô,
não maltrata meu amô

Um dia desse fui dançá lá em

Na rua da Golada e gostei da [Pedreira

[brincadeira

Zé Caxangá era o tocadô

Mas só tocava pisa na fulô

Sô Serafim cuchichava a Marviô

Sô capaz de jurá que eu nunca vi

[forró miô!

Inté vovô garrô na mão de vovô

Vão bora, meu veinho, pisa na fulô

Eu vi menina qui nem tinha doze ano

Agarrá seu par, também sair [dançando

Satisfeita e dizendo

Meu amô, ai como é gostoso pisa [na fulô

De madrugada Zeca Caxangá

Disse ao dono da casa

Num precisa me pagá

Mas por favô, arranje outro tocadô

Que eu também quero pisa na fulô

Vem cá, menina, que eu também quero

Que eu também vou pisa na fulô

Pisa na fulô, não maltrata meu amô

SINA DE CABOCLO

Eu sou um pobre caboclo

Ganho a vida na enxada

O que eu colho é dividido

Com quem não plantô nada

Se assim continuá

Vou deixá o meu sertão

Mesmo os olhos cheio d'água

E com dor no coração

Vou pro Rio carregá massa

Pros pedreiro em construção

Deus até tá ajudando

Tá choveno no sertão

Mas plantá pra dividi

Não faço mais isso não

CARCARÁ

(Glória a Deus Senhor nas altura
E viva eu de amargura
Nas terra do meu senhor)

Carcará

Pega, mata e come

Carcará

Num vai morrer de fome

Carcará

Mais coragem do que home

Carcará

Pega, mata e come

Carcará

Lá no sertão

É um bicho que avoa que nem avião

É um pássaro malvado

Tem o bico volteado que nem gavião

Carcará

Quando vê roça queimada

Sai voando, cantando,

Carcará

Vai fazer sua caçada

Carcará come inté cobra queimada

Quando chega o tempo da invernada

O sertão não tem mais roça queimada

Carcará mesmo assim num passa fome

Os burrego que nasce na baixada

Carcará é malvado, é valentão

É a água de lá do meu sertão

Os burrego novinho num pode andá

Ele puxa no bico inté matá

1950. Mais de dois milhões de nor-

destinos viviam fora de seus Estados

natais. 10% da população do Ceará

emigrou. 13% do Piauí; 15% da Ba-

hia; 17% de Alagoas. Pega, mata e

come!

PEBA NA PIMENTA

Seu Malaquia preparou

Cinco peba na pimenta

Só do povo de Campinas

Seu Malaquia convidou mais de

[quarenta

Entre todos os convidados

Pra comer peba foi também Maria

[Benta

Benta foi logo dizendo

Se ardê, num quero não...

Seu Malaquia então lhe disse

Pode comê sem susto

Pimentão não arde não

Benta começou a comê

A pimenta era da braba

Danou-se a ardê

Ela chorava, se maldizia

Se eu soubesse, desse peba não comia

Ai, ai, ai seu Malaquia

Ai, ai, você disse que não ardia

Ai, ai, tá ardendo pra daná

Ai, ai, tá me dando uma agonia

Ai, ai, que tá bom eu sei que tá

Ai, ai, mas tá fazendo uma arrelia

Depois houve arrasta-pé

O forró tava esquentando

O sanfoneiro então me disse

Tem gente aí que tá dançando

[soluçando

Procurei pra ver quem era

Pois não era Benta

Que inda estava reclamando?

A VOZ DO POVO

Meu samba é a voz do povo

Se alguém gostou

Eu posso cantar de novo

Eu fui pedir aumento ao patrão

Fui piorar minha situação

O meu nome foi pra lista

Na mesma hora

Dos que iam ser mandados embora

Eu sou a flô que o vento jogou no

[chão

Mas ficou um galho

Pra outra flô brotar

A minha flô o vento pode levar

Mas o meu perfume fica boiando no ar

CORONÉ ANTÔNIO BENTO

Coroné Antônio Bento

No dia do casamento

Da sua filha Juliana

Ele não quis sanfoneiro

Foi pro Rio de Janeiro

Convidou Benê Nunes

Pra tocar, olê, lê, olá, lá

Este dia Bodocô

Faltou pouco pra virá

Todo mundo que mora por ali
Esse dia num pôde arresisti
Quando ouvia o toque do piano
Rebolava, saía arrequibrando
Até Zé Macaxera que era o noivo
Dançou a noite inteira sem pará
Que é costume de todos que se casa
Ficá doido pra festa se acabá

O CANTO DA EMA

A ema gemeu no tronco do juremal

Foi um sinal bem triste, morena

Fiquei a imaginar

Será que é o nosso amor, morena

Que vai se acabar?

Você bem sabe

Que a ema quando canta

Traz no meio do seu canto

Um bocado de azar

Eu tenho medo, morena

Eu tenho medo

Pois acho que é muito cedo

Pra esse amor acabar

Vem, morena, vem, vem, vem

Me beijar

Dá um beijo

Pra esse medo se acabar

NA ASA DO VENTO

Deu meia-noite

A Lua faz o claro

Assubo nos aro

Vou brincar no vento leste

Aranha tece puxando o fio da teia

A ciência da abeia

Da aranha e a minha

Muita gente desconhece

Muita gente desconhece, olá, rá, viu

A Lua clara

O sol tem rastro vermelho

E o mar um grande espelho

Onde os dois vão se mirar

Rosa amarela, quando murcha perde

[o cheiro

O amor é bandoleiro

Pode até custar dinheiro

É fulô que não tem cheiro

E que todo mundo quer cheirar,

[olá, rá, viu

Todo mundo quer cheirar



ANEXO B – Texto *Jornal do Brasil* (17/6/1965)

POESIA DE JOÃO NASCE DO CANTO

JOÃO ANTÔNIO

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 São Francisco, foi um ex-vendedor de pirulito 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 Vale. Ou João do Vale, o homem de Carcará.

Esse Carcará que "pega, mata e come" e vem se transformando em espécie de hino-símbolo particular e geral dos estudantes de várias Capitais por onde seu criador passa — São Paulo, Porto Alegre, Belo Horizonte, Salvador — representa realmente a pena a uma das 230 músicas gravadas que João do Vale criou. E naturalmente, como assegura o compositor de *Segredos do Sertanejo*:

— Fora as que vendi. De quinhentos mil réis pra cima já vendi muita música.

ANTES E DEPOIS DO ZICARTOLA

O frequentador da casa de samba de Zica e Cartola, Rua da Carioca, pode de repente, em meio a um pleno samba de Nelson Cavaquinho ou do próprio Agenor de Oliveira, o Cartola, ser interrompido pela netrada triunfal, no recinto, de um homem de não mais de um metro e setenta, num rebolado ágil de menino e que fatalmente mobiliza a atenção e os cumprimentos. É o João do Vale que chega "amando e querendo bem" em visita a um dos ninhos antigos.

Esse João do Vale que jamais recusa um copo de baladinha amiga, nem se nega à apresentação de dois ou três números lá em cima do tablado de ma-

deira do *Templo do Samba*, talvez um dos mais abertos valores de nossa atual música popular, é uma expressão do povo-povo. E 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 Caiubi Filho, Augusto Boal para outras dimensões de responsabilidade artística num show que estreou no finalzinho do ano passado e desde então vem marcando uma carreira incomum no gênero — *Opinião*.

Entretanto, antes de sua fase Zicartola, João do Vale teve muito chão que caminhar como ajudante de pedreiro, que à noite buscava nas estações de rádio agasalho e atenção para as suas composições, pegou, entre outras coisas, escola noturna para adultos e quando chegou ao Zicartola vinha com 230 produções suas gravadas por outros elementos vocais de nossa música popular.

JOÃO DO VALE AGORA

Chegado de Porto Alegre, onde "estranhei muito o frio" mas por outro lado "se come muito bem, sim senhor", esse leitor do Jorge Amado de *Capitães da Areia*, entendido torcedor de futebol ("a gente vai buscar o tricampeonato mundial se não houver política"), jogador de damas nas horas de papo-pro-ar e adepto inequívoco de um muito nordestino jabá com feijão preto, volta ao Rio com um saldo positivo dos mais alentados.

A Rua da Golada, em Pedreiras, onde nasceu, hoje tem nome novo e lá está a placa — Rua João do Vale. As Arcadas de São Paulo já deram um sucessor ao poeta gondreiro de *Navio Negroiro* — João do Vale recebeu o diploma de Poeta do Povo em plena festa paulistana que os estudantes de Direito lhe deram no Teatro Leopoldo Frêes. Em Belo Horizonte foi fundado o Clube Carcará João do Vale.

No entanto, esse homem na casa dos 30 anos, prossegue com uma humildade condizente com o artista que é, legítima voz do povo-povo, que bem deveria servir como exemplo a certos empolamentos e poses da *fofoca* e muito cabeluda ala em que formam os cab-

ludos de Copacabana com extensão também a certa faixa de Ipanema e que pode, sem muito favor, levar a denominação de esquerda-festiva-perfumada-litero-estilica-musical.

Resalte-se também o tipo de consciência com que é marcado esse João do Vale:

— Só gosto da minha música enquanto a componho. Depois. Bem, depois já começo a pensar noutra letra e noutra melodia.

Ou o equilíbrio com que estabelece as diferenciações entre suas interpretações, por exemplo, Nara Leão e Maria Betânia:

— Nara canta, Betânia briga.

João do Vale tem feito muito de bastante coisa além de música popular para viver. Empresou, fez shows, foi assistente cinematográfico assessorando Roberto Frias e intenciona preparar uma antologia impressa que reúna todas as letras de suas músicas. Sobre tudo é um homem que tem muito o que dizer. E como em *Opinião*:

— Meu nome é João Batista Vale. Pobre, no Maranhão, ou é Batista ou é Ribamar. Eu sei 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.

E sobre o Carcará, essa ave tão boa de cantar, João do Vale acentua apenas:

— Ele não arreda do sertão porque prefere lutar pela sobrevivência ali mesmo. E que diferença lhe pode fazer morrer de fome ou morrer lutando?

ANEXO C – Texto *Jornal do Brasil* (8/10/1965)

2 — *Cad. B. Jornal do Brasil*, Sexta-Feira, 8-10-65

MUSICA
RENZO MASSARANI

BUCHBINDER

GUARNIERI

No recital de segunda-feira, o jovem pianista vienense Rudolf Buchbinder tocou a Sonata n.º 11 de Haydn, as 12 Variações em Ré de Mozart, a Sonata n.º 5, de Beethoven, a Fantasia Op. 17, de Schubert, e o Seherze n.º 2 de Chopin. Suas mãos acartelam o teclado, quase sem deixar ver o movimento dos dedos; entre tanto, os resultados sonoros são bem felizes, incriminadamente seguros e brilhantes, musicalmente cheios de calor e uma comunicabilidade controlados, mas vivos e presentes. O valor do pianista pareceu particularmente evidente nas três obras da primeira parte, de estilo um pouco monocorde, realçadas com um sereno romantismo que pareceu caracterizar Buchbinder também em Schubert; pelo menos, até quando um aplauso inopinado de alguns jornalistas do público, pareceu que



João do Vale



Uma Certa Casa Suspeita: Shelley Winters e Mickey Shaghter

CINEMA | UMA CERTA CASA SUSPEITA

ELY AZEREDO

Camargo Guarnieri, regendo a O. S. N. da Rádio MEC, terça-feira apresentou um grupo de suas obras sinfônicas: Brasileira, Concertino para Piano, Toccata à Meda Paulista e Sinfonia n.º 4. Na maioria destas, é fácil reconhecer, mais uma vez, as características da Musa desse compositor: certa monotonia no abuso folclórico e uma sensibilidade que atenua esse lado negativo. Ou, até, o faz esquecer, como na romântica Toccata e no lindo Concertino que encontramos na pianista Laila

Polly Adler, imigrante polonesa que entrou para a história marginal dos Estados Unidos como a mais famosa cafetina, contou em livro sua vida — *A House is not a Home* — inevitável best-seller, incontornável filme. O produtor Joseph E. Levine não pôde perder a oportunidade de reunir em único espetáculo vários ingredientes de seu recurso favorito, o escândalo: sexo clandestino, vícios, corrupção política. Polly Adler lhe ofereceu tudo isso numa bandeja, pois a casa que explorava ficou célebre como ponto de encontro de políticos, homens de negócios, racketeers etc. Inteligentemente, o prisma de Levine é todo menos de partida para a venda dos direitos de filmagem, a autora deve ter exigido o respeito a uma série de alibi destinados a proteger sua imagem moral aos olhos do público. O cerco da miséria, o trauma de um assalto sexual, as

em Nova Iorque. Não foram felizes no roteiro — e certamente sabiam que não poderiam sentir-se em casa com as Polly's Girls — o Diretor Russell Rouse e o produtor (por procuração) Clarence Greene. Reduzida aos aspectos mais admissíveis às principais partes do negócio, Levine e Polly, a história desta se apresenta em suas linhas dorsais como um melodrama banal. Resta, para salvação do pequeno investimento do espectador, o aspecto *confidencial* do texto de Polly, testemunha ocular e privilegiada de inúmeros momentos importantes da crônica da Metrópole.

Mas a coragem do filme se limita a referências de caráter geral à culpabilidade de políticos e gangsters e à vanidade da polícia. Pode ser fácil ao espectador americano, bem informado, identificar certas situações e personagens que surgem no filme sob nomes fictícios, como, por exemplo,

tes dois: "Charlie Lucky Luciano (...)" que, na realidade, foi o homem que teve a fabulosa ideia de organizar o monopólio dos bordéis, o que lhe valeu processo, prisão e, mais tarde, expulsão dos Estados Unidos; Frank Costello, outro imperador do submundo, e que, no relato de Polly Adler, não passa de simples cafajeste de bom coração caracterizado perfeitamente aceitável, nem as meretrizes que House & Greene pretendem retratar de forma realista, torturando-se com sua solidão interior e procurando remédio para a angústia nos tóxicos ou no salto do terrazzo de um arranha-céu. O mais falso: o rapaz direito apaixonado por Polly (Ralph Tesser).

Shelley Winters não poderia superar as contradições do papel e as fugas da direção ao terreno do senti-

DISCOS POPULARES |
JUVENAL PORTIELLA — MAURO IVAN

O POVO DE JOÃO
E O VIOLÃO
DE DILERMANDO

O POETA DO POVO JOÃO DO VALE
PHILIPS — P 532 773 L

João do Vale inegavelmente tem hoje seu lugar de destaque garantido no panorama atual da música popular brasileira, com sua música rude, agressiva, mas principalmente muito vivida e sofrida. Sua consciência da realidade brasileira do mundo em que vive pode ser resumida numa frase de uma de suas boas composições:

"Dizem que acabou a escravidão, mas pra mim não, mas pra mim não."

Esta frase, de uma composição em que tem como parceira Marília Bernardes, define toda a revolta contida em sua música. 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 todas as injustiças que vive e sofre.

A música popular é eminentemente um espelho da realidade social em que foi criada, daí a trilogia mar-amor-flor criada à beira da fiação em que nasceu. Desta maneira, a música, deste homem sofrido não poderia ser diferente, pois perderia toda a autenticidade se se separasse da realidade que João do Vale traz consigo.

Mesmo quando toma um tom mais alegre, a linguagem de João do Vale é áspera. Arreio e, às vezes, expansivo, João do Vale carrega consigo uma vida interior muito intensa, pela desconfiança que aprendeu a ter dos homens que sempre o cercaram. Na música, encontra uma forma de conversar com o mundo e levar a todos a verdade que precisa gritar e reclamar na esperança de que alguém mude alguma coisa.

Pinta assim em linhas simples e fortes o mundo que cerca um sem-número de brasileiros, que como ele mesmo diz:

"Não podem aprender a ler, nem sabem fazer bôio."

João do Vale passa do pescador ao lavrador e chega à lavadeira, cantando seus dramas e seus problemas, sua coragem e suas vitórias, suas esperanças e seus preconceitos. Melodicamente sua música corre sempre dentro de um mesmo padrão, também áspero como o sertão que canta.

Na Cidade, com sua música e suas perspectivas, João do Vale sofreu fortes influências, que se fizeram fixar ainda mais as suas composições dentro do dispasseio das reivindicações sociais. O disco é bom e muito próximo do povo, mas não sabemos se conseguirá vender bem porque não há muita gente disposta a pagar para ouvir verdades duras como as que ele canta.

As músicas são as seguintes:

Lado A — *A Voz do Povo*, de João do Vale e Luis Vieira; *Minha*, de João do Vale e José Cândido; *Para Mim Não*, de João do Vale e Marília Bernardes; *Fôbe na Pimenta*, de João do Vale, José Batista e Rivera; *Minha História*, de João do Vale e Ramundo Evangelista; *A Lavadeira* e *O Lavrador*, de João do Vale e Ari Monteiro.

Lado B — *Pisa na Fita*, de João do Vale, Ernesto Pires e Silveira Júnior; *O Jangadeiro*, de João do Vale e Dulce Nunes; *Fogo no Paraná*, de João do Vale e Helena Gonzaga; *Ouriçuri*, de João do Vale e José Cândido; *O Bom Filho à Casa Torna*, de João do Vale e Ernado Monteiro; *Sina de Cadeio*, de João do Vale e J. B. de Aquino.

ANEXO D – Texto *Jornal do Brasil* (16/1/1982)

JOÃO DO VALE

A VOLTA DE UM POETA DO POVO NUM DISCO MILIONÁRIO

Tárik de Souza

DEZESSEIS anos depois de seu primeiro e único LP (*O Poeta do Povo*, Philips, 65), o maranhense João do Vale, aos 48 anos, mais de 400 composições, uma centena delas gravadas, mais de uma dúzia de sucessos (ver box), ressurgiu numa superprodução paradoxal. Um elenco milionário fez questão de trabalhar de graça, cedendo seus cachês ao pobre astro principal, sete filhos, morador do longínquo Distrito de Rosa dos Ventos, Nova Iguaçu, mantido à custa de direitos autorais e um show semanal numa gaiteira do Catete.

Tom Jobim, Chico Buarque, Nara Leão, Clara Nunes, Fagner, Gonzaguinha, Jackson do Pandeiro, Zé Ramalho, Alceu Valença, Amelinha e o arranjador João Donato participaram da gravação que durou de maio a dezembro do ano passado. Tanto tempo, dividido desigualmente entre os três produtores do disco, Fernando Faro, Chico Buarque e Fagner, deveu-se às agendas lotadas das estrelas envolvidas. Com isso, a primeira tiragem de 50 mil cópias distribuída às lojas no próximo dia 25 só começa a dar lucro a partir de vendas que cubram os 5 milhões da produção. Com esse dinheiro pagaram-se estúdio, fitas (24 canais), instrumentos alugados, músicos, passagem e hospedagem para os convivas forasteiros.

Tantos eram os voluntários que João do Vale, orgulhoso e irônico, sugeriu ao produtor Chico Buarque: "Se precisar, eu fico fora do disco." Encerrado o trabalho, confessa, embaraçado: "Muita gente ficou chateada comigo porque não deu pra entrar."

O resultado dessa populosa convivência sonora, de artistas até divergentes, em momento algum descambou para a algazarra. Em equilíbrio artístico e pujança musical equiparada às melhores passagens de outras esplêndidas "ações musicais entre amigos", organizadas pelo mesmo Fernando Faro em torno de Clementina de Jesus, Marçal e Adoniram Barbosa.

Dono de voz espessa e pouco maleável, prodígio de intuição musical, João Batista Vale ("No Maranhão, ou o cara é Batista ou Ribamar") não é propriamente um cantor, na acepção do termo. Ele nem sempre entra no tom, acompanha o balanço rítmico com dificuldade, mas confere tal expressividade poética ao seu desempenho que Chico Buarque preferiu não adjectivá-lo na apresentação: "Adjetivo não cola, porque João é natural, parece que está sempre pelado. E a música dele é a cara dele, não tem muito que explicar, não. No nosso último show, em Havana, ele parou de cantar e falou, falou. Ninguém entendeu uma só palavra, mas ficou todo mundo comovido."

Semi-alfabetizado ("ler eu leio, mas escrever tem sempre uns pingozinhos que me atrapalham") esse nativo de Pedreiras, MA, tirado da escada para dar vaga ao filho de um coletor, filho de um roceiro descendente de escravos, imprime uma poesia telúrica a tudo o que escreve. Imaginem-no em fulgurante contraste com o bem-nascido Tom Jobim, criado em Ipanema, estudioso dos eruditos, na faixa *Pé do Lageiro* (Aonde a Onça Mora). Engano. A poesia naturalmente ecológica de João combina com as preocupações conservacionistas de Jobim e o balãozinho que rastreia o caminho do bicho — com intervenções faladas de compositor — resulta delicioso. Surpresa maior é constatar que não se trata de um encontro de primeiras palavras:

— Quando eu conheci João do Vale, em 61 — conta Tom — ele estava chegando do Nordeste, de cidade em cidade, cumprindo as etapas da viagem aos poucos, trabalhando em construção civil. Eu trabalhava na noite como pianista dos inferninhos. Bebíamos muito, sofriamos e sonhávamos com uma vida melhor, um dia.

Vendedor de laranjas e doces que a mãe fazia, ajudante de caminhão, pedreiro e jogador de futebol ("Chico Anísio me apresentou como médio-volante no Bangu, em 56"), João do Vale não passou da vida modesta, ao contrário do ex-parceiro "de cana e cerveja". Na década de 50 colocou na voz de cantores do rádio os primeiros e discretos sucessos como *Estrela Miúda* (Marlene), que Amelinha regravou neste disco. Foi apresentado à cantora, rainha dos auditórios, num corredor da Rádio Nacional pelo parceiro Luis Vieira. O direito autoral rendia pouco, mas a música tocava no rádio. Os colegas, pedreiros de construção, não acreditavam que era ele o autor cantado pela estrelinha Marlene:

— Cê tá maluco — retrucavam. E diziam que continuavam misturando a massa, sua especialidade de pedreiro.

O que distancia João do Vale da figura do folclorista ("viagem do Nordeste ouviu música, mas nunca me preocupei em pesquisar nada") é seu impressionante sentido de originalidade. Convidado por Cartola, no início dos 60, para cantar de própria voz suas músicas no Zicartola ("Lá não tem cantor, só vão os compositores mesmo"), João já levava uma bagagem considerável de histórias nordestinas. Uma delas, a do pássaro Cara Cará, "que o povo chama car-

bastante convincentes. Elogiado por um insuspeito Carlos Lacerda como o mais autêntico do gênero, veredicto referendado pelo político eleito Governador (em seu Governo tiraria o show do compositor de cartaz) João do Vale é anterior ao selo, criado a partir da tradução da *protest song*, instaurada por Bob Dylan e Joan Baez, nos EUA, em 60. Além disso, a crítica social, como demonstra o novo LP, é uma face minoritária e absolutamente natural na obra de João. Outra vertente sólida e até mais desenvolvida é a das canções maliciosas, como *Pipira* (na voz de Nara Leão) e *Pisa na Fulô*, sucesso de Ivon Curi, magnificamente recriado pelo histriônico Alceu Valença. Um erotismo ingênuo, apenas sugerido, como o da excluída *Peça na Pimenta* ("Ela chorava, se maldizia / se eu soubesse desse peba não comia / ai seu Malaquia / ai, ai, você disse que não ardia"). Observador da natureza *Oricuri*, outro ponto alto, na voz de Clara Nunes). João constata os contrastes sociais com a agudeza de repórter: "Oricuri maduro / é sinal que arapá já fez mel / catingueira filou lá no sertão / vai cair chuva a granel / lá no sertão quase ninguém tem estudo / um ou outro que lá aprendeu le / mas tem homem capaz de fazer tudo, doutor / e antecipa o que vai acontecer".



ará", seria o tema básico do show *Opinião*, de 64, destinado a projetá-lo, enfim, nacionalmente, através de seu próprio nome. Nessa obra-prima, que também projetaria a voz áspere da cantora Maria Bethânia, João descreve a atividade predatória do gavião preto e branco, "maior um pouco, do tamanho de um galo", que atende por esse nome cortante.

"Os burrego novinho não pode andar", diz a letra, referindo-se aos filhos recém-nascidos dos carneiros, "ele puxa no imbigio inté mata". Um bicho selvagem, acostumado ao agreste, que "come inté cobra queimada". Ou mesmo cobra viva, como João descreve, comentando a letra: "O carcará pega no rabo da cobra e voa com ela, chega lá em cima e larga. Ela se esborraça cá embaixo. Fega de novo e larga de novo lá de cima. Até não dar mais". Na gravação original, sua música era iniciada por um trecho da *Missa Agrária*, de Carlos Lyra e Gianfrancesco Guarnieri ("Glória a Deus Senhor nas alturas / e viva eu de amargura / nas terras do meu Senhor") e encerrada numa espiral estatística: "1950: mais de 2 milhões de nordestinos viviam fora de seus Estados natais. 10% da população do Ceará imigrou, 13% do Piauí, 15% da Bahia, 17% de Alagoas". Na regravação, só a música central é cantada, a princípio pela voz dura de João do Vale e daí em diante por Chico Buarque menos contundente, mas igualmente adequado à verticalidade do protesto.

Protesto? O autor de *Sina de Caboclo* ("Mas, plantar pra dividir / não faço mais isso não") discorda do rótulo, por dois motivos

Em 68, perseguido como todos os oponentes do regime, enquanto seus colegas exilaram-se na Europa, ele voltou para Pedreiras, mais longe ainda. Lá viu, com surpresa, a rua da Golada onde nasceu (e onde decorre a ação de *Pisa na Fulô*), transformada em Rua João do Vale. Naqueles longes, embrenhado no mato, uma missão do Projeto Rondon o encontrou e custou a acreditar: "O João do Vale em pessoa? E Vivo."

Na verdade, menos por sua culpa, João continua vivendo os confrontos dialéticos do personagem encarnado no show *Opinião*, ao lado da moça da Zona Sul (Nara Leão) e do compositor de morro (Zé Ketti). Ele é o nordestino emigrado representante de um país tão longínquo quanto apartado do Brasil desenvolvido. Alguém que, entretanto, escapou à miséria graças ao talento genial e inato, biografado na sucinta *Minha História*, com que encerra o disco: "Eu vendia pirólio / arroz doce e munguzá / enquanto eu ia vendê doce / meu colega iam estudá / a minha mãe, tão pobrezinha / não podia me educá / quando era de noitinha / a meninada ia brincá / virge, como eu tinha inveja de vé / o Zezinho contá / o professô ralhou comigo / porque eu não quis estudá / hoje todos são doutô / eu continuo joão-ninguém / pois quem nasce pra pataca / nunca pode sé vintém / vé meus amigos doutô / basta pra me sentir bem / mas todos eles quando ouve / um balãozinho que eu fiz / ficam tudo satisfeito / batem palma e pede bis / e diz: João foi meu colega / como eu me sinto feliz / mas o negócio não é bem eu / é Mané, Zeca e Romão / que também foi meus colegas / e continuam no sertão / não puderam estudar / nem sabem fazê baiao".