

**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

**“QUANDO A LAMA VIROU PEDRA E MANDACARU SECOU”... “EU  
PERDI O SEU RETRATO”: UM ESTUDO SEMIÓTICO E COMPARATIVO  
DOS CANCIONEIROS DE LUIZ GONZAGA E ADONIRAN BARBOSA**

Por

Lúcia Maria Firmo

**JOÃO PESSOA  
2012**

LÚCIA MARIA FIRMO

“QUANDO A LAMA VIROU PEDRA E MANDACARU SECOU...” “EU  
PERDI O SEU RETRATO”: UM ESTUDO SEMIÓTICO E COMPARATIVO DOS  
CANCIONEIROS DE LUIZ GONZAGA E ADONIRAN BARBOSA

Tese elaborada por **Lúcia Maria Firmo** e  
apresentada ao Programa de Pós-  
Graduação em Letras, área de  
concentração em Linguagens e Cultura,  
linha de pesquisa Semiótica, como  
requisito para o grau de Doutor em Letras.

**Orientadora:** Prof.<sup>a</sup> Dra. Maria de Fátima Barbosa de Mesquita Batista

JOÃO PESSOA

2012

F525q

Firmo, Lúcia Maria.

“Quando a lama virou pedra e mandacaru secou...” “Eu perdi o seu retrato”: um estudo semiótico e comparativo dos cacioneiros de Luiz Gonzaga e Adoniran Barbosa / Lúcia Maria Firmo.-- João Pessoa, 2012.

316f. : il.

Orientador: Maria de Fátima Barbosa de Mesquita Batista  
Tese (Doutorado) – UFPB/CCHLA

1. Nascimento, Luiz Gonzaga, 1912-1989 – crítica e interpretação. 2. Barbosa, Adoniram (João Rubinato), 1920-1982 – crítica e interpretação. 3. Semiótica – música. 4. Percurso da significação. 5. Estudo comparativo.

UFPB/BC

CDU: 801.54:784.4(043)

## TERMO DE APROVAÇÃO

LÚCIA MARIA FIRMO

“QUANDO A LAMA VIROU PEDRA E MANDACARU SECOU...” “EU PERDI  
O SEU RETRATO”: UM ESTUDO SEMIÓTICO E COMPARATIVO DOS  
CANCIONEIROS DE LUIZ GONZAGA E ADONIRAN BARBOSA

Tese aprovada como requisito para obtenção do título de Doutor em Letras, Área  
de Concentração em Linguagens e Culturas, do Centro de Ciências Humanas,  
Letras e Artes da Universidade Federal da Paraíba – UFPB.

Aprovação: João Pessoa, 26 de abril de 2012



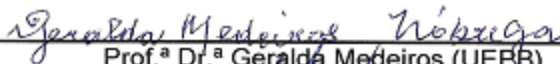
Prof.ª Dr.ª Maria de Fátima Barbosa de Mesquita Batista (UFPB)  
Professora Orientadora



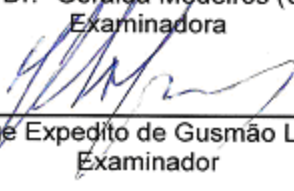
Prof.ª Dr.ª Maria do Socorro Silva de Aragão (UFPB)  
Examinadora



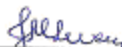
Prof. Dr. Hermano de França Rodrigues (UFPB)  
Examinador



Prof.ª Dr.ª Geralda Medeiros (UEPB)  
Examinadora



Prof. Dr. Jorge Expedito de Gusmão Lopes (UFPE)  
Examinador



Prof.ª Dr.ª Josete Marinho de Lucena (DLCV – UFPB)  
Suplente

À minha filha, Luciana, minha  
grande incentivadora.

Deus a abençoe.

## **AGRADECIMENTO ESPECIAL**

À minha Orientadora

**Prof.<sup>a</sup> Dra. Maria de Fátima Barbosa de Mesquita Batista**

Sobretudo, um coração generoso.

Muito Obrigada, Fátima.

## AGRADECIMENTOS

A Deus. Sem Ele é o nada. Aos Anjos, aos Santos de minha devoção e aos demais Espíritos de luz que sempre me protegem e vêm em meu auxílio.

À minha filha, Luciana. Muito obrigada por você existir.

Em especial à Professora Fátima Batista, orientadora e professora, pelas orientações, ensinamentos e dedicação ao trabalho.

À querida Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Maria do Socorro Silva de Aragão, uma profissional admirável, pela amizade, pelos ensinamentos e dedicação ao trabalho.

Aos Professores componentes da Banca Examinadora, pela disponibilidade para a Avaliação deste trabalho.

À Coordenação do Curso de Pós-Graduação em Letras, da UFPB, na pessoa da Professora Sandra Luna, pela acolhida e amizade.

A Rosilene Marafon (Rose), secretária do Programa de Pós-Graduação em Letras, da UFPB, pela amizade e pelo atendimento sempre cordial.

Ao amigo e colega Luiz Alberto Ribeiro Rodrigues, Diretor da UPE – *Campus Nazaré da Mata*, pelo prestimoso apoio.

À amiga e colega Maria do Rosário Barbosa, Coordenadora do Curso de Letras da UPE – *Campus Nazaré da Mata*, pelo valioso apoio.

Ao meu grande amigo José Antônio Barbosa Ferreira, pai da minha filha, uma presença constante, pelas leituras críticas e pelo incentivo.

À amiga e colega de turma Wilma Ribeiro (minha amiga U), pelo companheirismo, pela solidariedade e pelas dicas.

Ao amigo, ex-aluno e atual colega, Josivaldo Custódio (Jó), pelo carinho e atenção.

Aos demais colegas de turma, pelo companheirismo e, em especial, ao poeta Nélson Barbosa, pela sua prestimosa ajuda.

Ao Professor Miguel Angelo de Azevedo (Nirez), pela gentileza em me presentear com o livro, de sua autoria, que tanto me valeu – Humberto Teixeira: voz e pensamento.

Finalmente, a todos que, de alguma forma, contribuíram para a realização deste trabalho, o meu muito obrigada.



## **HINO AO MÚSICO**

Composição: Chico Anysio,  
Chocolate (Dorival Silva)  
e Nancy Wanderley

Música é alegria,  
Ela vem, lá se vai nostalgia.  
Música nos ajuda a viver, a sorrir,  
Mais amor pela vida sentir.

Nós vivemos com a música,  
Nós amamos com a música,  
Nossa vida é toda música,  
Lá, lá, lá, lá, lá, lá, lá, lá...

Hino à música,  
Nossa amiga, nossa querida.  
Hino ao músico  
Que faz da música a sua vida.

Nesta hora, nesta música,  
Gritamos ao mundo inteiro:  
Viva a música!  
Salve o músico!  
Todo o músico brasileiro!  
Música! Música! Música!

*Minha toada é mensageira da paz e  
minhas músicas sempre foram cristãs...*  
Luiz Gonzaga (1912–1989)

*Repare nas noites de lua. De repente,  
uma estrela cai: é que elas estão  
brigando entre elas, entendeu?*  
Adoniran Barbosa (1910–1982)

## RESUMO

A partir de uma experiência vivenciada com alunos dos cursos de Graduação e Especialização em Letras que se mostraram interessados na semiótica e nos processos desenvolvidos nas análises para a compreensão e produção de textos, buscaram-se, na teoria semiótica, subsídios para o exame da significação dos textos em discurso. Neste trabalho, que tem como *corpus* textos selecionados das obras dos cantores e compositores Luiz Gonzaga e Adoniran Barbosa, foram realizadas análises comparativas, sob uma perspectiva semiótica, nos três segmentos – estruturas narrativas, discursivas e fundamental –, tendo como objetivo geral detectar traços ideológicos semelhantes ou divergentes, subjacentes aos discursos. Justifica a escolha desses autores o fato de que levar um tipo de texto mais próximo do universo do aluno constitui um elemento facilitador na assimilação dos conteúdos de Língua Portuguesa, como também, a prática da análise comparativa pode ser desenvolvida nas atividades de outras disciplinas concernentes ao curso de Letras. A relevância desta pesquisa justifica-se por se trabalhar um *corpus* do repertório da música popular brasileira e pelas análises comparativas que se caracterizam como uma dinâmica de trabalho diferenciada. A metodologia utilizada foi a análise comparativa dos seguintes pares de textos: *Paraíba* (Luiz Gonzaga/Humberto Teixeira)/ *Iracema* (Adoniran Barbosa), *Cidadão*<sup>1</sup> (Lúcio Barbosa)/ *Despejo na Favela* (Adoniran Barbosa), e *O Xote das Meninas* (Zé Dantas/Luiz Gonzaga)/ *Vila Esperança* (Adoniran Barbosa/Marcos César), com base em estudos teóricos feitos sobre Linguística e Semiótica e sobre os autores – vida e obra, com a atenção mais voltada para os temas utilizados na composição dos seus textos.

Palavras-chave: Semiótica; Percurso da Significação; Luiz Gonzaga; Adoniran Barbosa.

---

<sup>1</sup> Música interpretada por Luiz Gonzaga.

## ABSTRACT

From an experience with students of the courses of Graduation and Specialization in Letras, who were interested in Semiotics and in developed processes in analyses for production and comprehension of texts, it was searched, in Semiotic Theory, subsidies for the exam of meaning of texts in discourse. In this work, which has as *corpus* selected texts from works of the singers and composers Luiz Gonzaga and Adoniran Barbosa, It was done comparative analyses, in a semiotic perspective, in three segments – narrative structures, discursive structures and fundamental structure –, having as general objective to find out the ideologic aspects which are similar or different in the discourses. It justifies the choice of these authors the fact of taking a kind of text closer of student's universe constitutes a facilitative element in assimilation of contents of Portuguese Language, as well as the practice of comparative analysis may be developed in the activities of other concerning subjects in the course of Letras. The importance of this research is justified for working a *corpus* of the repertory of popular Brazilian music and for comparative analyses that characterize themselves as a different work. The methodology was the comparative analysis of the following pairs of texts: *Paraíba* (Luiz Gonzaga/Humberto Teixeira)/*Iracema* (Adoniran Barbosa), *Cidadão*<sup>1</sup> (Lúcio Barbosa)/*Despejo na Favela* (Adoniran Barbosa) e *O Xote das Meninas* (Zé Dantas/Luiz Gonzaga)/*Vila Esperança* (Adoniran Barbosa/Marcos César), based on theoric studies which were done in Linguistics and Semiotics and about the authors – life and work, with more attention for the used themes in composition of their texts.

Key-words: Semiotics; Process of Signification; Luiz Gonzaga; Adoniran Barbosa.

---

<sup>1</sup> Music sung by Luiz Gonzaga.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>13</b>
<b>1 A SEMIÓTICA.....</b>	<b>19</b>
1.1 HISTÓRICO.....	19
1.1.2 A CIÊNCIA DA SIGNIFICAÇÃO.....	33
1.1.3 OS NÍVEIS DO PERCURSO GERATIVO DE SENTIDO.....	34
<b>2 APRESENTAÇÃO DO <i>CORPUS</i>.....</b>	<b>57</b>
2.1 A RESPEITO DOS TEXTOS SELECIONADOS PARA AS ANÁLISES.....	57
<b>3 CONSIDERAÇÕES SOBRE A VIDA E A OBRA DOS AUTORES SELECIONADOS.....</b>	<b>60</b>
3.1 LUIZ GONZAGA: SERTANEJO, SIM SENHOR.....	60
3.1 ADONIRAN, EU GUARDEI O SEU RETRATO.....	123
<b>4 ANÁLISE SEMIÓTICA E COMPARATIVA DOS TEXTOS DOS CANTORES LUIZ GONZAGA E ADONIRAN BARBOSA.....</b>	<b>178</b>
4.1 PARAÍBA – LUIZ GONZAGA.....	178
4.1.1 IRACEMA – ADONIRAN BARBOSA.....	192
4.2 CIDADÃO – LUIZ GONZAGA.....	203
4.2.1 DESPEJO NA FAVELA – ADONIRAN BARBOSA.....	220
4.3 O XOTE DAS MENINAS – LUIZ GONZAGA.....	229
4.3.1 VILA ESPERANÇA – ADONIRAN BARBOSA.....	237
4.4 RESULTADOS DAS ANÁLISES COMPARATIVAS DOS TEXTOS.....	245
4.5 QUADRO RESUMO DAS ANÁLISES.....	255
<b>5 CONCLUSÃO.....</b>	<b>259</b>

<b>6 REFERÊNCIAS.....</b>	<b>263</b>
6.1 BIBLIOGRAFIA.....	263
6.2 DISCOGRAFIA.....	270
6.3 FILMOGRAFIA.....	272
6.4 PÁGINAS DA INTERNET.....	273
 <b>7 ANEXOS.....</b>	 <b>275</b>

## INTRODUÇÃO

A Semiótica transpõe os limites do ambiente acadêmico, abrangendo diferentes áreas do conhecimento humano, por se tratar de uma ciência que conduz à reflexão, tendo, portanto, uma função pragmática que proporciona ao indivíduo condições para aplicação dos conhecimentos adquiridos, nas experiências do cotidiano, visto que os signos estão em toda parte, pois o mundo é plenamente semiotizável. A esse respeito, Tatit (2001, p.14) afirma o seguinte:

O olhar semiótico é aquele que detecta, detrás das grandezas expressas no texto, valores de ordem actancial, modal, aspectual, espacial, temporal, numa palavra, valores de ordem tensiva, mantendo – ou esboçando – entre si interações sintáticas.

Entenda-se por texto tudo o que, de forma verbal ou não-verbal, contenha significação. Ainda, esse autor (2001, p. 11) comenta que

apesar de toda a pujança, no terreno científico e epistemológico, a semiótica continua distante da prática descritiva dos estudantes interessados em análise dos textos, sejam estes verbais ou não-verbais. Justamente em razão de sua complexidade teórica, os recursos aplicativos da disciplina são, em geral, substituídos por métodos menos rigorosos que atingem resultados imediatos, de cunho interpretativo ou parafrástico, descuidando-se totalmente da construção global de um modelo que subsista à descrição particular de cada texto.

Nessa perspectiva, a ideia de realizar este trabalho surgiu a partir de experiências vivenciadas em salas de aula, com alunos, da Graduação e da Especialização em Letras, que observaram a eficácia do processo de análises de textos verbais, não-verbais e sincréticos, orais e escritos, através da aplicação da teoria sobre o percurso gerativo da significação. É importante esclarecer que

muitos dos referidos alunos já atuam como professores de Língua Portuguesa, razão pela qual o interesse em buscar novas fontes de conhecimento com a finalidade de utilizá-las em sala de aula, como instrumentos facilitadores da aprendizagem.

Refletindo sobre o que diz o teórico, infere-se que levar um tipo de texto mais perto do universo do aluno conduz à assimilação do conteúdo em tela. Justamente devido à complexidade da teoria semiótica, as letras de canções prestam-se como elementos facilitadores da aprendizagem sobre o percurso gerativo da significação visto que esses textos estão presentes no cotidiano do estudante, acrescentando-se o fato de que são tão ricos em conteúdo quanto os previstos nas grades curriculares, considerados como de ‘melhor qualidade’.

O *corpus* selecionado para este trabalho compõe-se de letras de músicas dos compositores e intérpretes Luiz Gonzaga e Adoniran Barbosa porque suas canções falam de universos que se distanciam e, ao mesmo tempo, se aproximam, nesse imenso mosaico de que se constitui a cultura brasileira.

De origem humilde, Luiz Gonzaga fez do cotidiano rural do Sertão de Pernambuco e da forçosa migração nordestina temas frequentes de suas canções e encontrou parceiros que souberam traduzir as mensagens que ele desejava transmitir através dos textos que trazem uma aparente simplicidade. Suas parcerias mais longevas foram realizadas com Humberto Teixeira, Zé Dantas e João Silva. Além desses, foram seus parceiros Dominginhos, Hervê Cordovil, Onildo Almeida, Rildo Hora, entre outros.

Também de origem humilde, Adoniran Barbosa cantou o dia-a-dia da cidade de São Paulo, em acelerado processo de urbanização, nos anos 1940, 1950 e 1960. À semelhança de Gonzaga, seus textos são aparentemente simples, em geral com fortes marcas da oralidade de uma pessoa que não completou os estudos do então curso primário. Ao mesmo tempo, Adoniran “incluía erros gramaticais em suas composições para imitar o povo e fazer graça” (Mugnaini Jr, 2002, p. 97). O referido músico também teve parceiros como, Oswaldo Moles, o mesmo Hervê Cordovil, Renato Consorte, além de ter musicado um poema de

Vinicius de Moraes e dois, da poetisa Hilda Hilst. Contudo, a maioria de suas composições não tem parceria.

Ainda, fazem parte de ambos os cancioneiros prosopopeias como, *Siri Jogando Bola* (Luiz Gonzaga), e *Mulher, Patrão e Cachaça* (Adoniran Barbosa). Ainda, Luiz Gonzaga deixou, em seu legado, dois primorosos exemplares de *nonsense*, que são *Contrastes de Várzea Alegre* (Zé Clementino e Luiz Gonzaga) e *Liforme Instravagante* (Raimundo Grangeiro).

Dessa forma, o fator determinante para realizar este trabalho constituiu-se na ideia da elaboração de um estudo semiótico e comparativo entre os cancioneiros desses ícones da MPB, cujo *corpus* para as análises consta de três pares de textos, selecionados de acordo com um tema comum a cada um desses pares.

*Paraíba* (Luiz Gonzaga) e *Iracema* (Adoniran Barbosa) têm na saudade o tema comum. Este se refere à Rua São João e fala da noiva que morreu atropelada. Aquele exalta o Estado nordestino através da força e coragem que figurativizam a mulher paraibana e os homens ilustres e corajosos da Paraíba. As relações de poder e o preconceito social revelam-se em *Cidadão* (Luiz Gonzaga) e *Despejo na Favela* (Adoniran Barbosa). Finalmente, *O Xote das Meninas* (Luiz Gonzaga) e *Vila Esperança* (Adoniran Barbosa) falam sobre o despertar do amor na adolescência. A composição de Zé Dantas e Luiz Gonzaga mostra a menina em sua fase de transição, vivenciando o estado de uma primeira paixão. Do mesmo modo, em *Vila Esperança*, o primeiro amor de um rapaz se manifesta em um, também primeiro, baile de carnaval.

Portanto, a relevância deste trabalho consiste em ser uma pesquisa que envolve análises de textos do universo da música popular, como também em realizar o estudo comparativo entre os textos, oferecendo uma dinâmica diferenciada nos processos das referidas análises.

O problema apontou para o fato de que, embora sejam oriundos de regiões diferentes, cujas produções são de estilos diversos, dois cantores e compositores da música popular brasileira apresentam temas semelhantes em suas composições.



Assim sendo, considerando-se ideologia como um sistema de valores de um indivíduo ou de uma cultura, levantaram-se as seguintes hipóteses: é possível detectar, nos cancioneiros de Luiz Gonzaga e Adoniran Barbosa, a partir de uma perspectiva semiótica, traços ideológicos comuns em suas composições; em geral alegres, as canções desses músicos refletem um tanto de melancolia, devido às experiências vivenciadas por ambos nos respectivos universos; o sujeito semiótico em conjunção com seu objeto de valor sempre se encontram definidos nos textos em análise; os valores manifestados nos discursos apontam para a formação moral, como também para a crítica social.

A partir dessas hipóteses, definiu-se como objetivo geral fazer um estudo semiótico e comparativo, em seus três segmentos – estruturas narrativas, discursivas e estrutura fundamental –, entre os cancioneiros dos compositores e intérpretes, da Música Popular Brasileira, Luiz Gonzaga e Adoniran Barbosa, a fim de detectar traços ideológicos semelhantes ou divergentes, subjacentes aos discursos, tendo como objetivos específicos: identificar os valores investidos pelos sujeitos semióticos, através de uma análise das estruturas narrativas; apontar os percursos dos sujeitos em busca do objeto de valor, determinando a natureza junctiva do enunciado (conjunção e disjunção); investigar que valores são mais frequentes nos cancioneiros em estudo e quais os semas e sememas que os figurativizam na discursivização.

Quanto à metodologia, fez-se o levantamento bibliográfico sobre Semiótica e Linguística, especialmente os trabalhos de Greimas, Hjelmslev, Pais, Rastier e Saussure. Em seguida, estudou-se o percurso da significação, o que foi aplicado nas análises, sempre visando estabelecer uma comparação entre ambas as obras musicais.

Realizou-se, também, uma pesquisa de cunho bibliográfico e discográfico e, das quatrocentas e noventa e cinco músicas coletadas, do repertório de Luiz Gonzaga assim como, das cento e seis do repertório de Adoniran Barbosa, foram selecionados os três pares de textos, considerando-se os temas semelhantes entre eles que forneceram subsídios para as análises comparativas.

Foi elaborado o perfil biográfico dos músicos, a fim de investigar, nas análises, como se refletem as suas visões de mundo.

Ainda, realizaram-se a revisão da literatura e leituras de assuntos correlatos, a fim de compor o embasamento teórico da tese e, dessa forma, deu-se procedimento à elaboração do trabalho.

Com essa introdução, o trabalho está organizado em sete partes, sendo as demais: a semiótica, o *corpus*, as considerações sobre a vida e a obra dos autores selecionados, as análises dos textos, os resultados das análises e a conclusão.

A semiótica consta de uma visão geral da história da ciência semiótica e da sua teoria como ciência da significação. A parte histórica abrange desde o primeiro emprego do termo semiótica, passando-se à doutrina dos signos, onde se apontam nomes como Aristóteles, Platão, Santo Agostinho e, na Idade Média, São Tomás de Aquino.

Observam-se, também, os estudos semióticos de Renè Descartes no racionalismo francês, os estudos dos filósofos da abadia de Port-Royal, como também, a teoria nominalista do filósofo John Locke e, finalmente, a classificação dos signos e a pesquisa sobre os sistemas sógnicos do iluminista Lambert.

Na Idade Contemporânea, apresentam-se os trabalhos do europeu Ferdinand de Saussure e do americano Charles Sanders Peirce, cujas contribuições foram de importância cabal para os estudos semióticos. Este, com a visão pansemiótica do mundo, a definição de signo e a definição de semiose. Aquele, com a sua teoria sobre o signo, na qual muitos estudiosos fundamentam as suas próprias teorias.

Finalizando essa primeira parte, apontam-se os estudos do dinamarquês Louis Hjelmslev que viu a função semiótica como o estudo da significação do texto veiculado por códigos lingüísticos e não-lingüísticos, como também identificou, no signo, o plano de conteúdo (o significado) e o plano de expressão (significante), desdobrando esses planos em substância de conteúdo e forma de conteúdo, e substância de expressão e forma de expressão.

A segunda parte fala da semiótica como ciência da significação, destacando a importância da teoria de Greimas que considerou a significação como um

percurso a que denominou percurso gerativo, composto de duas estruturas: as sêmio-narrativas e as discursivas. Por seu turno, os autores mais atuais veem nesse percurso três níveis, distribuindo as estruturas em nível fundamental e narrativo, além de considerarem o nível discursivo, sendo cada um composto de uma sintaxe e uma semântica. Nessa perspectiva, são mostradas as contribuições de Pais que ampliou o modelo constitucional proposto por Greimas e também elaborou um gráfico descritivo do percurso gerativo da enunciação, a partir da proposta de Pottier em *Sémantique générale*.

Ainda, encontram-se referências aos estudos de Fontanille que trabalha com o conceito de presença sensível e os processos de dimensão de extensão e de intensidade, enquanto Rastier propõe as zonas antrópicas, definindo, no discurso, os processos de identidade, aproximação e distanciamento.

O *corpus* constitui a segunda parte do trabalho onde são feitos comentários sobre os textos selecionados para as análises.

A terceira parte consta de uma biobibliografia em que se procurou traçar os perfis dos músicos Luiz Gonzaga e Adoniran Barbosa.

As análises do *corpus* situam-se na quarta parte, onde se pode observar o percurso gerativo da significação, através do desmembramento dos níveis narrativo, discursivo e fundamental dos textos. Também constam dessa parte os resultados das comparações e um quadro síntese das análises.

A quinta parte traz as conclusões, enfocando os aspectos mais relevantes do trabalho, enquanto a bibliografia, a discografia, a filmografia e as páginas consultadas na Internet encontram-se na sexta parte.

Finalmente, na sétima parte do trabalho estão os anexos que trazem os textos selecionados para o *corpus*, textos e documentos citados, como também algumas ilustrações.

## 1 A SEMIÓTICA

### 1.1 HISTÓRICO

A Semiótica é uma ciência relativamente jovem, visto que somente veio a ser reconhecida como ciência em 1969, quando foi criada a *International Association of Semiotics Studies*. Todavia, os estudos sobre o signo linguístico, de que se originou a semiótica da significação, são remotos, vêm lá da Grécia antiga. Segundo Nöth (1995), o termo Semiótica foi empregado pela primeira vez na história da Medicina: Cláudio Galeno, (130-200 d.C.), médico grego nascido em Pérgamo, “referiu-se à diagnóstica como sendo a “parte semiótica” (*semeiotikon méros*) da medicina.” Nöth também comenta que, no século XVIII, ainda no âmbito da medicina, foi empregado o termo “sem(e)iologia” e, naquela época, a semiótica médica abrangeu três áreas específicas das pesquisas médicas: a anamnéstica, a diagnóstica e a prognóstica.

Etimologicamente, o termo semiótica vem do grego *semeiōtiké* (diagnóstico ou observação dos sintomas), cujo radical *semeion* significa sinal, distintivo e se encontra na base do nome semiologia e dos nomes que designam as ciências semióticas. Prates (2001: [http://www.geocities.com/eureka/897/semiotica\\_introducao.htm](http://www.geocities.com/eureka/897/semiotica_introducao.htm)) diz que “tal preocupação etimológica visa, além de elucidar o processo diacrônico sofrido pelo termo, abrir espaço para discutir duas grandes correntes do século XX no campo dos signos: a semiologia e a semiótica.”

Quando se fala em Grécia antiga, torna-se impositivo reportar-se aos pensadores gregos porque foi na Grécia, mais precisamente na região de Atenas, onde se originou toda a cultura ocidental. Sabe-se que os gregos foram o primeiro povo que se interessou pelas questões materiais e imateriais do homem e do mundo. Suas investigações e especulações dos fatos (científicos ou

humanísticos) constituíram o ponto de partida para todas as ciências e humanidades que hoje desfrutamos. Assim, o pensamento ocidental tem suas bases fundadas na cultura da civilização grega. Referindo-se às realizações gregas dentro dos estudos linguísticos, Bloomfield (Robins, 1983, p.8) afirmou que “os gregos antigos possuíam o dom de admirar as coisas que outros povos aceitaram sem discussão.”

Na esfera da filosofia, na Grécia antiga, a Semiótica foi estudada como a doutrina dos signos. Platão observou uma estrutura triádica, no signo linguístico, denominando os elementos dessa estrutura *ónoma* ou *nomos* (o nome), *eîdos*, *logos* ou *dianóema* (a ideia) e *prágma* ou *ousía* (a coisa referida).

Apresentando um modelo de signo triádico – símbolo (*symbolon*), *pathéma* (afecções da alma) e *prágmata* (“retratos” dessas afecções) –, Aristóteles estudou a teoria dos signos dentro da Retórica, a arte da eloquência, e da Lógica, “ciência das leis ideais do pensamento, e a arte de aplicá-las corretamente à procura e à demonstração da verdade” (Jolivet, 1970, p.27). De acordo com Nöth (1995, p.29), o filósofo de Estagira distinguiu entre signo incerto (semeîon) e signo certo (tekmérion), definindo-o como uma relação de implicação, onde (q) implica (p), ou seja, (q) atua como signo de (p), explicando essa definição na sua *Primeira Analítica*, da seguinte maneira: “Pois aquilo que procede ou segue o ser ou o desenvolvimento duma coisa é um signo do ser ou o desenvolvimento dessa coisa.”

Os estóicos também conceberam uma constituição sígnica triádica, mas com outra terminologia: *semaínon* (o significante), *semainómenon* ou *lékton* (o significado) e *tygchánon* (a coisa referida).

Por seu turno, os epicuristas propuseram uma composição diádica do signo, considerando apenas o significante (*semaínon*) e a coisa referida (*tygchánon*), e desconsiderando o *lékton* (significado) como elemento constituinte do signo.

Numa perspectiva teológica, Santo Agostinho (354-430 d.C.) abordou o assunto nos seus livros *Confissões*, *De Magistro* e *A Doutrina Cristã*. Ele refletiu sobre a aquisição da fala, o signo, sua estrutura, seus sentidos e o processo de

assimilação pela mente humana. Ainda, Agostinho discutiu sobre a distinção entre língua e fala, a estrutura frasal, a diversidade da linguagem, a origem da língua escrita, a arbitrariedade dos signos, signos verbais e não-verbais, signos naturais e convencionais, os processos de denotação e conotação, a metáfora, a ambiguidade, a ironia, a polissemia, a retórica e a dialética. Em seus estudos, Santo Agostinho acrescentou mais um elemento à tríade da constituição sógnica definida por Platão, propondo a seguinte estrutura: *verbum* (a palavra), *discibilis* (o exprimível), *dictio* (a expressão) e *res* (a coisa). Quanto à definição signo, o Bispo de Hipona (2002, pp.85-86) diz o seguinte:

O sinal é, portanto, toda coisa que, além da impressão que produz em nossos sentidos, faz com que nos venha ao pensamento outra ideia distinta. Assim, por exemplo, quando vemos uma pegada, pensamos que foi impressa por animal. Ao ver fumaça, percebemos que embaixo deve haver fogo. Ao ouvir a voz de um ser animado, damos-nos conta do estado de seu ânimo. Quando soa a corneta, os soldados sabem se devem avançar, retirar-se ou fazer alguma outra manobra, exigida pelo combate.

A respeito dos sinais naturais, Santo Agostinho explica que são aqueles emitidos “sem nenhuma intenção nem desejo de significação” (2002, p. 86), e, além da fumaça que sinaliza a presença do fogo e a pegada do animal, ele mostra (2002, p. 86) o seguinte exemplo:

O rosto de um homem irritado ou triste traduz o sentimento de sua alma, ainda que ele não tivesse nenhuma intenção de exprimir essa irritação ou tristeza. Da mesma maneira, acontece com qualquer outro movimento da alma que é revelado e traduzido no rosto, sem que nada tenhamos feito para o manifestar.

Quanto aos sinais convencionais, Agostinho postula (2002, pp. 86-87) que

são os que todos os seres vivos mutuamente se trocam para manifestar – o quanto isso lhes é possível – os movimentos de sua alma, tais sejam as sensações e os pensamentos. Não há outra razão para significar, isto é, para dar um sinal, a não ser expor e comunicar ao espírito dos outros o que se tinha em si próprio, ao dar o sinal.

Ao abordar sobre os sinais verbais, o Bispo de Hipona (2002, p. 88) fala sobre o uso dos sentidos da visão e da audição, na comunicação não-verbal – gestos, insígnias e estandartes, sons de trombeta, flauta e cítara –, diz que esses sinais são como “palavras visíveis” e “os sinais que pertencem ao ouvido são em maior número e constituídos de palavras”, e acrescenta:

As palavras, com efeito, obtiveram entre os homens o principal lugar para a expressão de qualquer pensamento, sempre que alguém quer manifestá-los. (...) A inumerável quantidade de sinais com que os homens demonstram seus pensamentos constitui-se pelas palavras. Qualquer desses sinais acima brevemente indicados podem certamente ser dados e conhecidos como palavras, mas as palavras não poderiam ser dadas a entender com aqueles sinais.

Segundo Fidalgo (2001: [http://www.bocc.ubi.pt/pag/fidalgo\\_logica\\_com-pl.html](http://www.bocc.ubi.pt/pag/fidalgo_logica_com-pl.html)), tal foi a contribuição de Santo Agostinho para os estudos semióticos, que ‘Tzevan Todorov chamou-o de o primeiro semiótico [sic], visto que as reflexões agostinianas sobre os signos baseiam-se nos dois critérios que regem a semiótica. Primeiro, trazem uma proposta cognitiva, cujo objetivo é o conhecimento e não a beleza poética ou pura especulação e em segundo lugar, preocupam-se com os signos em geral, não somente com o signo linguístico.’

Durante toda a Idade Média, a doutrina dos signos foi estudada no âmbito da teologia e no *trivium* e no *quadrivium*<sup>1</sup>. Tomando por base a filosofia dos estóicos, cuja teoria sígnica relacionava-se diretamente com a lógica, em que a

---

<sup>1</sup> O *trivium* e o *quadrivium* constituíam dois grupos de disciplinas que compunham as sete artes liberais ministradas nas universidades: gramática, lógica e retórica (o *trivium*), aritmética, astronomia, geometria e música (o *quadrivium*). (Houaiss, 2001, p. 2344)

interpretação do signo ocorria dentro do processo silogístico indutivo, os escolásticos reconheceram três ciências: a filosofia natural (*philosophia naturalis*), a filosofia moral (*philosophia moralis*) e a ciência dos signos (*scientia de signis*) conhecida, também, como a ciência da razão (*scientia rationalis*), visto que era correspondente à lógica.

Nesse âmbito, é importante mencionar o escolástico São Tomás de Aquino (1225–1274) que estudou o signo linguístico, refletindo acerca das oposições som/voz, significado/significante, palavra interior (*conceptus*) e palavra exterior (*oral*), conteúdo/expressão, como também, sobre as diferenças entre o falar de Deus e o do homem, enfoque principal do seu trabalho *De differentia verbi divini et humani*. Nesse trabalho, ele diz que o falar humano é imperfeito porque consiste num processo de realização fragmentado em que o homem cogita, raciocina e se expressa de acordo com sua visão de mundo, sendo esses aspectos – processo, cogitação e raciocínio – sinais de imperfeição que, evidentemente, podem levar ao erro. Ao contrário, o falar Divino prescinde desses elementos, porque é perfeitíssimo. Deus expressa tudo em Seu Verbo, considerando-se a unidade de Sua Essência, onde entender e ser são a mesma coisa, e os atributos que Lhe são predicados: justiça, onipotência, onisciência e onipresença.

Na Idade Moderna, os estudos semióticos foram desenvolvidos dentro do racionalismo francês, do empirismo inglês e do iluminismo alemão.

O racionalismo francês teve como expoente a figura de René Descartes (1596–1650) que sobrepôs o intelecto à experiência sensorial, em sua teoria das ideias inatas. Semioticamente, essa teoria nega o aspecto referencial do signo. No entanto, deve-se considerar que a semiótica recebeu como maior contribuição do racionalismo francês os estudos dos filósofos do mosteiro de Port-Royal que propuseram, numa perspectiva mentalista, um modelo diádico do signo e, com base nessa proposta, foi elaborada, na *Lógica* de Arnauld e Pierre Nicole (Nöth, 1995, p.41), a seguinte definição: “O signo compreende duas ideias – uma é a ideia da coisa que representa, e outra, a ideia da mesma coisa representada – e a natureza do signo consiste em excitar a segunda pela primeira.”



Tal concepção aponta para duas entidades mentais, o conceito e a imagem acústica (ou visual) do signo, sendo que todo o processo semiótico, da recepção à compreensão, ocorre na mente: o signo não constitui a expressão acústica do som, mas a representação desse som na mente do receptor, excitando um significado que também é mental.

O mérito da teoria de Port-Royal reside no fato de que, com esse modelo sígnico, ela antecipa a teoria do signo de Ferdinand de Saussure, a qual se estabeleceu no início do século XX.

O empirismo britânico teve em John Locke (1632–1704) o teórico mais importante da história da semiótica da sua época. Adotando uma posição nominalista, para ele não há universalidade nas coisas e sim individualidade, ou seja, as coisas só possuem existência individual, ficando apenas nas ideias do receptor e nas palavras do emissor. As palavras apenas nomeiam as ideias e não representam nada, constituindo, dessa forma, a realidade das ideias. Desse modo, os signos são definidos como instrumentos do conhecimento, sendo classificados em ideias e palavras.

No iluminismo alemão, Lambert, em suas pesquisas, classificou os signos como naturais, arbitrários, meras imitações e representações icônicas. Ainda, aprofundou suas investigações em dezenove sistemas signos: nas notas musicais, nos gestos, nos símbolos químicos, sociais, dentre outros.

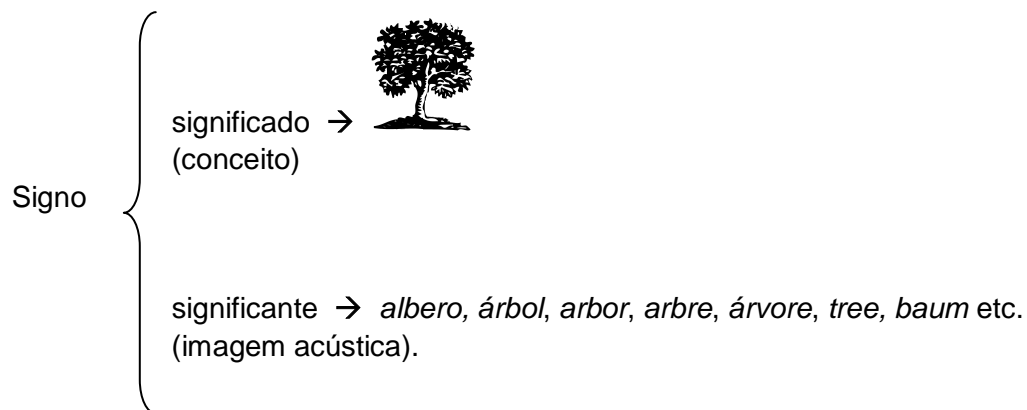
Entre os últimos anos do século XIX e os primeiros anos do século XX, o europeu Ferdinand de Saussure (1857–1913), considerado o pai da Linguística moderna, e o americano Charles Sanders Peirce (1839–1914), em seus estudos filosóficos, trouxeram uma valiosa contribuição para o estudo do signo.

A contribuição de Saussure evidencia-se em sua teoria do signo, na qual muitos estudiosos se fundamentam para elaborarem suas próprias teorias.

Em seu *Curso de Linguística Geral*, considerando a língua como: a) *a parte social da linguagem*, b) *um objeto independente da fala*, c) *homogênea* (um sentido e imagem acústica) e d) *um objeto de natureza concreta, cujos signos são tangíveis* (1993: pp.22-23), esse teórico (1993: p.24) propõe a concepção de *uma ciência que estude a vida dos signos no seio da vida social* e justifica:

(...) Ela constituiria uma parte da Psicologia social e, por conseguinte, da Psicologia geral; chamá-la-emos de Semiologia (do grego sēmēon, “signo”). Ela nos ensinará em que consistem os signos, que leis os regem. Como tal ciência não existe ainda, não se pode dizer o que será; ela tem direito, porém, à existência; seu lugar está determinado de antemão. A Linguística não é senão uma parte dessa ciência geral; as leis que a Semiologia descobrir serão aplicáveis à Linguística e esta se achará dessarte vinculada a um domínio bem definido no conjunto dos fatos humanos.

Na concepção saussuriana (1993, p.80), “o signo é uma entidade psíquica de duas faces, cujos elementos estão intimamente unidos e um reclama o outro.” A esses elementos, Saussure deu o nome de conceito e imagem acústica que correspondem, respectivamente, a *significado* e *significante*, podendo ser representados da seguinte forma:



A respeito da imagem acústica, o referido teórico (1993: p.80) afirma que

esta não é o som material, coisa puramente física, mas a impressão (*empreinte*) psíquica desse som, a representação que dele nos dá o testemunho de nossos sentidos; tal imagem é sensorial e, se chegamos a chamá-la “material”, é somente neste sentido, e por oposição ao outro termo da associação, o conceito, geralmente mais abstrato.

Exemplificando essa explicação, Saussure (1993: p.80) reporta-se às operações mentais como, a reflexão, a recordação, em que se pode ‘visualizar’ as palavras sem pronunciá-las e faz a seguinte advertência:

E porque as palavras da língua são para nós imagens acústicas, cumpre evitar falar dos “fonemas” de que se compõem. Esse termo, que implica uma ideia de ação vocal, não pode convir senão à palavra falada, à realização da imagem interior no discurso.

Em sua explanação sobre a arbitrariedade do signo (sabendo-se que esta é uma das características essenciais, além do *caráter linear do significante*, a *imutabilidade e a mutabilidade do signo*), o Mestre de Genebra (1993, p.p.82-83) faz as seguintes observações:

Quando a Semiologia estiver organizada, deverá averiguar se os modos de expressão que se baseiam em signos inteiramente naturais – como a pantomima – lhe pertencem de direito. Supondo que a Semiologia os acolha, seu principal objetivo não deixará de ser o conjunto de sistemas baseados na arbitrariedade do signo.

A palavra arbitrário requer também uma observação. Não deve dar a ideia de que o significado dependa da livre escolha do que (...); queremos dizer que o significante é *imotivado*, isto é, arbitrário em relação ao significado, com o qual não tem nenhum laço natural na realidade.

Tais observações apontam para o fato de que o significado é de ordem conceptual ou contextual. A palavra *árvore* poderá ter significados diferentes para o agricultor, o botânico, o genealogista, ou para o pneumologista. O agricultor entenderá o termo a partir das espécies de plantas que ele cultiva e os cuidados que ele deve ter para a conservação e produção dessas plantas. O botânico conceberá a imagem acústica entre as várias espécies do vegetal, dentro do seu universo de estudo, lembrando-se, inclusive, dos termos científicos que designam

algumas árvores. O genealogista conceberá as relações de parentesco numa determinada família e o pneumologista buscará referências na anatomia do aparelho respiratório (árvore brônquica). Entretanto, pode ser também que todos concebam a imagem acústica apenas como um vegetal, mas, ainda assim, ocorrerão variações de espécie e forma.

O mérito da colaboração de Peirce encontra-se, principalmente, nos seguintes aspectos: na visão pansemiótica de mundo, na definição de signo e na definição de semiose.

Peirce considerou as cognições, as ideias e os indivíduos entidades semióticas. Para ele, “o mundo inteiro está permeado de signos, se é que ele não se compõe exclusivamente de signos” (apud Nöth, 1995, p.62). A ideia de universalidade contida na sua concepção de semiótica possui tamanha dimensão, que Peirce (Nöth, 1995, p.62) afirmou o seguinte:

Nunca estive em meus poderes estudar qualquer coisa – matemática, ética, metafísica, gravitação, astronomia, psicologia, fonética, economia, a história da ciência, jogo de cartas, homens e mulheres, vinho, metrologia – exceto como um estudo de semiótica.

O signo peirceano tem uma estrutura triádica que se compõe dos seguintes elementos:

- um *objeto* – é a coisa referida, a representação do signo que pode ser concreta (a árvore) ou abstrata (uma sensação). Deve-se entender objeto não como o real e sim, o modelo mental, o que se reconhece como objeto.
- um *representamen* – é o elemento cuja função consiste em representar o objeto (a gravura de uma árvore);
- um *interpretante* – constitui tudo o que é assimilado pela mente e é decodificado pelo indivíduo, através de uma reação. É a própria significação do signo.

A semiose consiste num processo *ad infinitum*, de geração de signos, isto é, considerando que o interpretante constitui todas as coisas assimiladas pela mente do indivíduo, provocando-lhe uma reação (ideia, silêncio, alocação, etc.), ele (o interpretante) irá gerar outros signos continuamente.

Sobre a importância do interpretante, Batista (2001, p.138) afirma que “a consideração do interpretante ressaltou o fazer interpretativo do discurso que caminha ao lado do fazer persuasivo (referente ao enunciador) destacado nos estudos semióticos modernos.”

A semiose de Peirce possui um espaço ilimitado, onde tudo se integra. Em sua teoria, o signo faz parte de uma mediação, resultando numa dimensão de infinitude, “concebido como um significante que remete sempre para outro significante, numa cadeia sígnica interminável” (Fidalgo: Internet, 2001).

Na teoria saussuriana não existe uma preocupação com a semiótica mundo, ou seja, o ‘mundo’ fica restrito ao aspecto linguístico.

O linguista dinamarquês Louis Hjelmslev (1899–1965) compreendeu a função semiótica como o estudo da significação do texto, veiculado por códigos linguísticos e não-linguísticos: o texto oral ou escrito, visual, gestual ou sincrético.

Refletindo sobre a definição tradicional do signo, segundo a qual “o signo é a expressão de um conteúdo” (1975, p. 53), Hjelmslev explica que “um signo funciona, designa, significa” (1975, p. 49) e opõe-se aos não-signos, ou figuras, que são as unidades que compõem o signo. Isto quer dizer que, para ocorrer a significação, é necessário que o signo esteja situado em um contexto, pois, isoladamente, ele não terá sentido algum. Pode-se dizer, então, que a forma nominal *gato* é um signo, porque significa animal, felino, vertebrado, quadrúpede, mamífero, doméstico, peludo etc. As sílabas, ou partes das sílabas, que compõem essa palavra (ga – to ou g – a – t – o) são os não-signos, ou figuras. Ademais, essa forma gera outros signos e novas palavras, servindo como exemplo para a seguinte afirmativa do referido teórico (1975, p.51) a respeito do objetivo da linguagem: “Segundo sua finalidade, uma linguagem é um sistema de signos: a

fim de preencher esta finalidade, ela deve sempre ser capaz de produzir novos signos, novas palavras, novas raízes.”

Hjelmslev interpretou a estrutura s gnica proposta por Saussure, identificando no signo o plano de conteúdo (o significado) e o plano de expressão (o significante), desdobrando-os, respectivamente, em substância de conteúdo e forma de conteúdo, e substância de expressão e forma de expressão. Esses desdobramentos atribuem ao signo a função semiótica, condensada em dois funtivos<sup>2</sup> formais, instaurando uma relação de interdependência entre o plano de conteúdo e o plano de expressão. Sobre esse processo, o Mestre da Escola de Copenhague (1975, p.54) esclarece:

A função semiótica  , em si mesma, uma solidariedade: expressão e conteúdo são solidários e um pressupõe necessariamente o outro. Uma expressão só pode ser uma expressão porque é a expressão de um conteúdo, e o conteúdo s    conteúdo porque é o conteúdo de uma expressão. Do mesmo modo,   impossível existir (a menos que sejam isolados artificialmente) um conteúdo sem expressão e uma expressão sem conteúdo.

O quadro abaixo, elaborado por Pais (apud Batista, 2001, p.143), demonstra claramente essa teoria:

---

<sup>2</sup> “Segundo Hjelmslev (2003, p. 39), *funtivos* de uma função são os termos entre os quais esta existe, entendendo-se por *funtivo* um objeto que tem uma função em relação a outros objetos. Diz-se que um *funtivo* contrai sua função. Das definições resulta que t mb m funções podem ser funtivos, uma vez que pode haver função entre funções. Deste modo, existe uma função entre a função que as partes contraem entre si e a função contraída entre a cadeia e suas partes.”

Função Semiótica	$\varphi\sigma$	Conteúdo	Substância semântica	Sentido	Significado
			Forma semântica		
		Expressão	Forma femêmica <sup>3</sup>	Sentido	Significante
			Substância femêmica		

A respeito desse processo, Hjelmslev (1975, p.54) explica:

Se se pensa sem falar, o pensamento não é um conteúdo linguístico e não é o funtivo de uma função semiótica. Se se fala sem pensar, produzindo séries de sons sem que aquele que os ouve possa atribuir-lhes um conteúdo, isso será um abracadabra e não uma expressão linguística, e tampouco será o funtivo de uma função semiótica. Evidentemente, não se deve confundir ausência de conteúdo com ausência de sentido: o conteúdo de uma expressão pode perfeitamente ser caracterizado como desprovido de sentido de um ponto de vista qualquer (por exemplo, o da lógica normativa ou do fisicalismo) sem com isso deixar de ser um conteúdo.

O seguinte exemplo pode demonstrar o que diz o Mestre de Copenhague: – ‘Armário assoviou um dente de alho da perna do tempo na boca da noite.’ Observa-se que há um conjunto de elementos que, isoladamente, apresentam

<sup>3</sup> Femêmica – referente a *femema*. Conforme Pottier (1978, p.61), fema vem a ser “cada traço reconhecido como *distintivo num conjunto dado*. O conjunto de femas que definem um fonema é o **femema**: o fonema /p/ tem como femema o conjunto dos femas {não-sonoro, labial,} não-nasal, oclusivo}.”

conteúdo e expressão, a sintaxe está correta, porém, considerado sob o ponto de vista semântico, esse conjunto é desprovido de sentido.

Prosseguindo com a sua interpretação da teoria saussuriana, Hjelmslev (2003, p.55) afirma que “Saussure aventurou-se a considerar a expressão e o conteúdo, tomados separadamente, sem se ocupar com a função semiótica.”

Para o criador da glossemática<sup>4</sup>, expressão, conteúdo, forma e substância formam um todo complexo, cujos elementos se relacionam, daí porque existe a interdependência entre expressão e conteúdo.

A substância é o sentido que Hjelmslev observa ser um traço comum em todas as línguas e que deve ser visto de um modo particular, em cada uma delas. Diante disso ele (2003, p.57) diz o seguinte:

São apenas as funções da língua, a função semiótica e aquelas que dela decorrem, que determinam sua forma. O sentido se torna, a cada vez, substância de uma nova forma e não tem outra existência possível além da de ser substância de uma forma qualquer.

Ainda, o teórico postula também que, tanto no conteúdo quanto na expressão, a situação é a mesma: existem uma forma e uma substância. No conteúdo, os semas são as substâncias e os sememas, as formas. Na expressão, a substância são os fonemas (para a língua falada) e os grafemas (para a língua escrita). O quadro seguinte exemplifica toda essa ideia:

---

<sup>4</sup> “A palavra *glossemática* foi criada por LOUIS HJELMSLEV, conforme o grego *glossa*, “língua” para designar a teoria linguística que se daria, conforme o ensino de F. DE SAUSSURE, a língua como um fim em si e não como meio. (...) A ciência da linguagem que pretende ser a glossemática é imanente, concentra-se na língua considerada como uma unidade fechada em si própria, uma estrutura *sui generis*; procura constantes que não sejam extralinguísticas.” Dubois *et al* (1978, pp. 309-311)



CONTEÚDO	EXPRESSÃO
O menino comeu o bolo.	The boy ate the cake. (inglês) Il bambino hamangiato il torta. (italiano) El niño comio la torta. (espanhol) L'enfant a manger le gâteau. (francês)

Não é o mesmo sentido. A essas frases subjaz uma substância comum amorfa e cada língua se encarrega de manifestar essa substância, através de uma forma de expressão própria. Nessa perspectiva, veja-se a explicação dada por Benveniste (1989, p. 233):

Pode-se transpor o semantismo de uma língua para o de outra, “salva veritate”; é a possibilidade da tradução; mas não se pode transpor o semiótico de uma língua para o de outra; é a impossibilidade da tradução. Atinge-se aqui a diferença entre o semiótico e o semântico.

De fato, mesmo dentro da própria língua – como foi visto na definição do signo saussuriano –, o significado (conceito) e o significante (imagem acústica) ficam submetidos ao contexto, logo, à apreensão e à aceitação por parte do falante/ouvinte/leitor. No exemplo – ‘*O menino comeu o bolo.*’ –, *menino*, *bolo* e *comeu* terão para cada indivíduo uma concepção diferenciada. O nome *menino* pode ser uma referência a uma criança, um adolescente e, em situações não raras, a um adulto, a forma nominal *bolo* será concebida nas diversas variações culinárias, e a forma verbal *comeu* estará submetida ao contexto, podendo-se referir a um passado remoto ou recente. Considere-se a intenção do menino em comer o bolo, em que circunstâncias de tempo e espaço o fato ocorreu (numa festa, numa lanchonete, na cantina da escola, próximo à hora do almoço, do jantar, etc.), enfim, é necessário conceber, na aparente singularidade da proposição, toda a carga significativa que ela pode desencadear. Isto porque,

como se sabe, o processo da função semiótica desenvolve-se dentro de uma concepção de mundo a qual, evidentemente, implica as variações culturais. Portanto, as questões semântica e semiótica ficam, assim, bem definidas porque não é apenas a unidade sêmica a ser avaliada, mas toda a significação que ela traz em si.

Conteúdo e expressão constituem, portanto, os funtivos da função semiótica cuja teoria foi ampliada por estudiosos posteriores, sobretudo Greimas.

### 1.1. 2 A CIÊNCIA DA SIGNIFICAÇÃO

Concebida como ciência da significação, a semiótica teve seus limites estabelecidos pela escola francesa, a partir dos estudos de Greimas, Courtés, Pottier, entre outros. Batista (2001, p.144) diz que essa escola

ampliou o campo da semiótica à descrição dos sistemas não linguísticos, reformulou a ideia saussuriana de sincronia/diacronia, criando a pancronia *latu sensu* e ainda apresentou propostas para o estudo dos níveis de estudos semióticos.

Ao estabelecer os limites da semiótica, Greimas considerou a significação como um percurso, denominando-o percurso gerativo que é constituído de duas estruturas: as sêmio-narrativas e as discursivas, como mostra o seguinte esquema de Greimas e Courtès (1979, p.209):

PERCURSO GERATIVO			
	componente sintático		componente semântico
Estruturas sêmio-narrativas	nível profundo	SINTAXE FUNDAMENTAL	SEMÂNTICA FUNDAMENTAL
	nível de superfície	SINTAXE NARRATIVA DE SUPERFÍCIE	SEMÂNTICA NARRATIVA
Estruturas discursivas	SINTAXE DISCURSIVA  Discursivização  actorialização temporalização espacialização		SEMÂNTICA DISCURSIVA  Tematização  Figurativização

Os autores mais atuais consideram três níveis constitutivos do percurso gerativo da significação, uma vez que subdividiram as estruturas sêmio-narrativas em dois níveis distintos, o fundamental e o narrativo, além da considerem o nível discursivo. Cada um desses níveis é composto de uma sintaxe e de uma semântica.

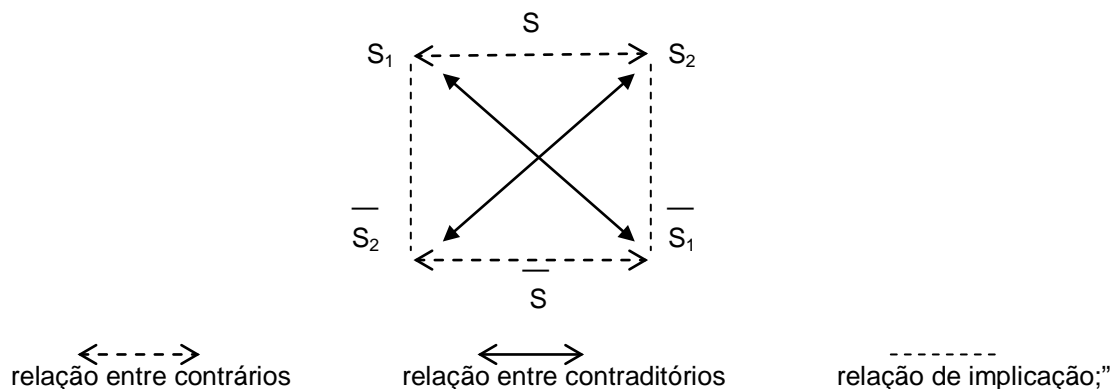
### 1.1.3 OS NÍVEIS DO PERCURSO GERATIVO DE SENTIDO

O **nível fundamental** compreende uma semântica e uma sintaxe as quais, segundo Fiorin (2001, p.20), “representam a instância inicial do percurso gerativo e procuram explicar os níveis mais abstratos da produção, do funcionamento e da interpretação do discurso.”

Na semântica fundamental, encontram-se as categorias que estão na base da construção do texto e se fundamentam num dualismo, numa oposição entre dois termos, o que vai marcar a diferença, por exemplo: dinheiro constitui um traço comum entre riqueza e pobreza. Riqueza pressupõe com dinheiro; pobreza, sem dinheiro, donde rico implica não-pobre e pobre implica não-rico.

Para demonstrar essa relação de contrariedade, que constitui a sintaxe do nível fundamental, Greimas (1975, p.127) apresenta o que ele chamou de *modelo constitucional*, conhecido como quadrado semiótico, dizendo que

se admitimos que o eixo semântico S (substância do conteúdo) articula-se, ao nível da forma do conteúdo, em dois semas contrários, estes dois semas, tomados separadamente, indicam a existência de seus termos contraditórios. Levando em conta o fato de que, uma vez situadas as suas articulações, S pode ser redefinido como um sema complexo que reúne  $S_1$  e  $S_2$  por uma dupla relação de disjunção e de conjunção, a estrutura elementar da significação pode ser representada como:



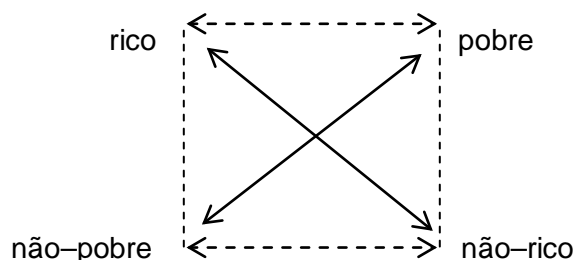
" $S_1 - S_2$  = eixo dos contrários;  $\overline{S_2} - \overline{S_1}$  = eixos dos contraditórios;

$S_1 - \overline{S_1}$  = esquema positivo;  $S_2 - \overline{S_2}$  = esquema negativo;

$S_1 - \overline{S_2}$  = dêixis positiva (euforia);  $S_2 - \overline{S_1}$  = dêixis negativa (disforia).

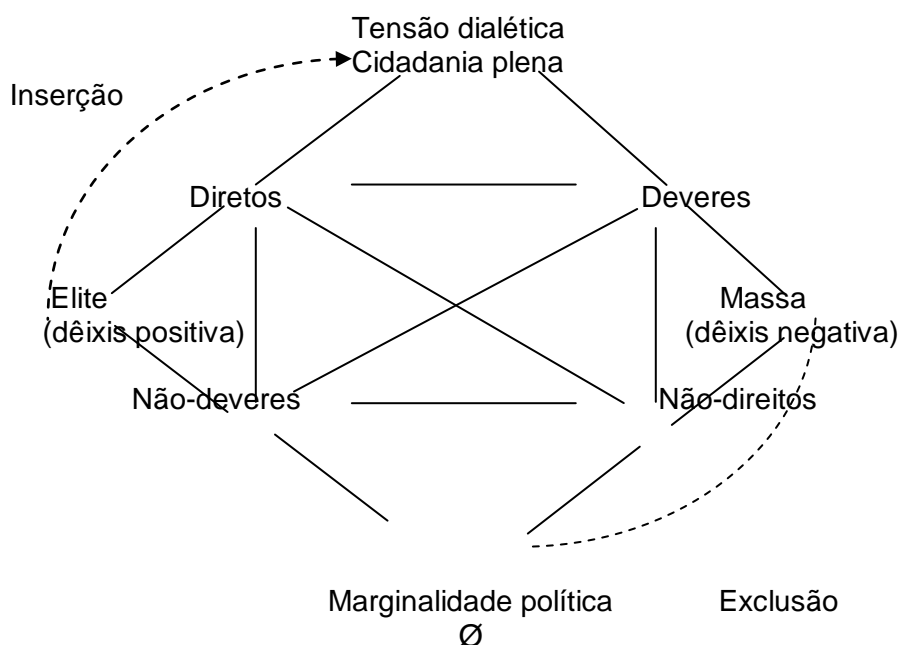
Greimas e Courtés (1979, p. 366)

A oposição mostrada, no exemplo acima, pode ser representada, no *quadrado semiótico*, da seguinte maneira:



Ainda, os elementos da categoria semântica de base de um texto podem ser avaliados, levando-se em consideração a classificação: euforia, valor positivo e disforia, valor negativo. Nesse exemplo, rico é o valor positivo, portanto, eufórico, e pobre, valor negativo, portanto, disfórico.

Concebendo a “significação, enquanto função semiótica, como uma tensão dialética entre os termos conteúdo e expressão”, Pais (1997) desdobrou o modelo constitucional de Greimas, denominando esse novo metamodelo de *octógono semiótico* ou *octógono dialético*, assim compreendido:



Consoante a análise do autor (1991, p.p. 452 a 461), 'a tensão dialética encontra-se entre os termos contrários direitos e deveres. Direitos implica não-deveres e deveres implica não-direitos. A junção de direitos e não-deveres resulta em *elite* onde estão aqueles que detêm o poder. Deveres e não-direitos resultam na massa onde se situa a classe trabalhadora comandada pela elite. Portanto, elite constitui um elemento eufórico e massa é um elemento disfórico. Não-direitos e não-deveres resultam em marginalidade social e política. '

Veja-se outro exemplo, também elaborado por esse mesmo autor (2004, p.121-141):

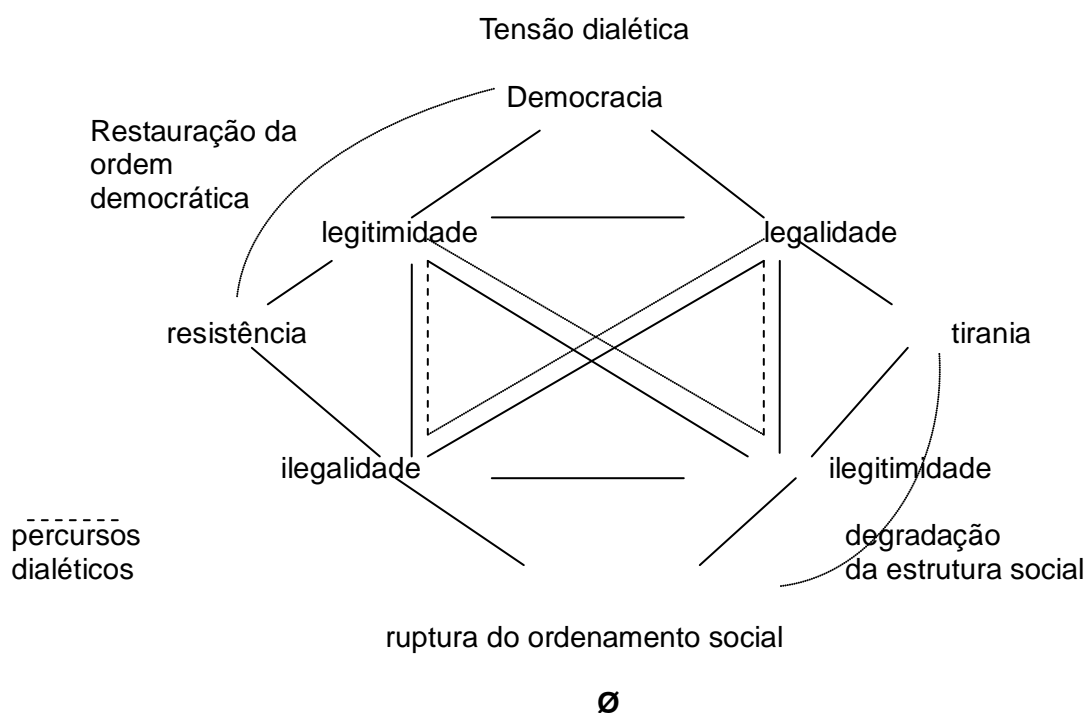


Figura 4: Universo de discurso da Democracia

De acordo com o teórico (2004, p.121-141), nessa análise,

configura-se uma tensão dialética entre dois termos contrários, *legitimidade x legalidade* (...). Ao termo *legalidade* corresponde o

termo contraditório *ilegalidade*, ao termo *legitimidade*, o contraditório *ilegitimidade*, situando-se estes como subcontrários. A combinação *legitimidade x ilegalidade*, a dêixis positiva, define-se como resistência; a dêixis negativa, combinação *legalidade x ilegitimidade*, determina a tirania; *ilegitimidade x ilegalidade*, termo neutro, a *ruptura do tecido social*. (...) Daí decorrem processos de mudança, como opressão – o percurso dialético que parte da *legalidade*, passa pela *ilegalidade* e chega à *ilegitimidade*, lexemizado como *instalação da tirania x insurreição* – o percurso dialético que parte da *legitimidade*, passa pela *ilegalidade* e chega à construção de uma nova *legalidade*, lexemizado, por sua vez, como *libertação*. (...) O dinamismo dessas relações autoriza inscrever dois *ciclos* no modelo: aquele que vai da dêixis negativa ao termo neutro, a *degradação da estrutura social*; aquele que vai da dêixis positiva à tensão dialética, a *restauração da ordem democrática*.

Por seu turno, Fontanille (2007, p.47) faz uma releitura do modelo constitucional greimasiano, a partir das concepções do *sensível* e do *inteligível*, no processo de *apreensão* do sentido que envolve a *presença* e a *visada*. Sua proposta centra-se na semiótica tensiva que pode ser considerada um ramo da semiótica greimasiana. Sobre a semiótica tensiva, ele (2007, p.58) diz o seguinte:

A estrutura tensiva é um modelo que procura responder às questões deixadas em suspenso pelos modelos clássicos. Na verdade, ela situa a representação das estruturas elementares na perspectiva de uma semântica do contínuo. Além disso, articulando um espaço tensivo das *valências* e um espaço categorial dos *valores*, a estrutura tensiva conjuga as duas dimensões da significação: o sensível e o inteligível.

Segundo o autor, ‘a *presença* está ligada à percepção de algo que, mesmo antes de ser identificado ou reconhecido, é sentido por alguém e ocupa uma posição e uma extensão, afetando, de forma intensa, esse indivíduo.’ Essa intensidade relaciona-se com a *visada intencional*, ou seja, com o conhecimento de mundo, que vai depender de uma série de fatores universais e individuais tais como, a cultura, a época, o momento histórico, a idade, o sexo, a predisposição,

entre outros. A *apreensão* tem como propriedades a posição, a extensão e a quantidade que “caracterizam os limites e as propriedades do domínio da pertinência” (Fontanille, 2007, p.47). À semelhança da fonética e da fonologia, a pertinência aponta para os traços que caracterizam o objeto ‘sensível’, tornando-o distinto de outros objetos. ‘O *inteligível* diz respeito às variações de intensidade associadas a uma mudança que instaura uma diferença, podendo-se, então, expressar, em termos concretos, “o que está acontecendo: algo se aproxima ou recua em profundidade (2007, p.47).”

Portanto, embasado nas concepções de *presença*, *visada* e *apreensão*, Fontanille (2007, p.74) compreende que a lógica do modelo constitucional greimasiano, baseada em relações de contrariedade e contradição, afirmação e negação e implicação entre dois termos lhe parece incompleta porque, afirmando um termo e negando o outro, pode levar ao entendimento de que ocorre um processo de exclusão de um desses termos. Nessa perspectiva, a oposição ‘*saúde x doença*’, presente no nível fundamental da narrativa do poema “*Na Minha Rua*”<sup>5</sup>, sendo representada no quadrado semiótico, um dos termos estaria excluído, a saber: *saúde* → *não-doença* → *saúde*. No caso, *doença*, que é o termo negado, desaparece.

O referido autor (2007, p.75) diz que ‘a proposta de um modelo constitucional das estruturas elementares deve ser calcada nestas exigências’:

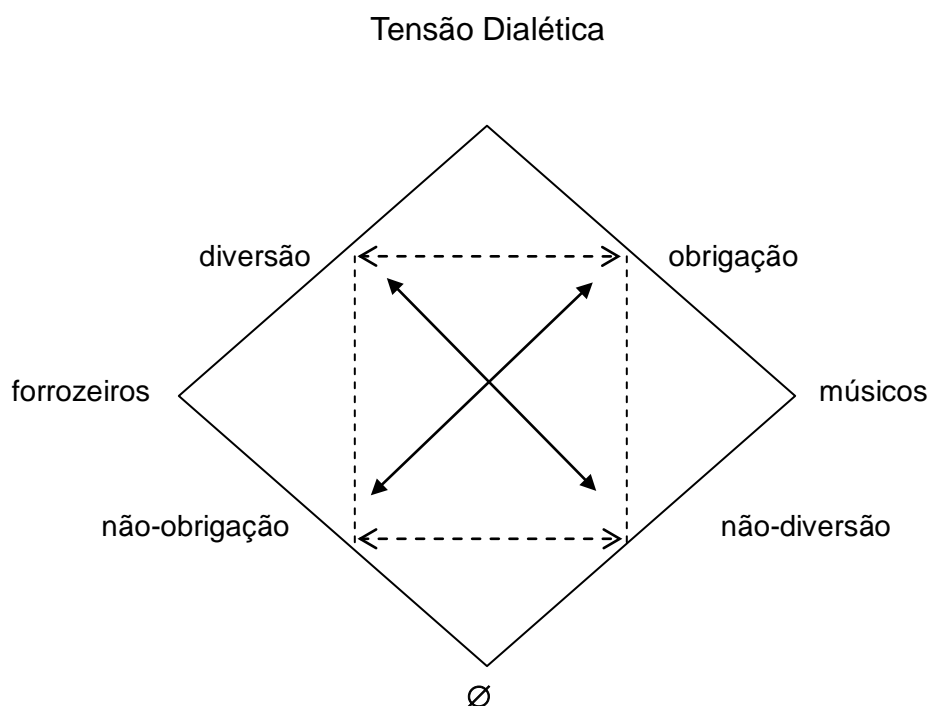
- (1) as ligações entre o sensível e o inteligível, ou seja, as etapas de passagem de um a outro, devem ser definidas, ficando claro que as propriedades semióticas propriamente ditas estarão do lado do “inteligível”;
- (2) o modelo proposto deve, globalmente, resultar na formação de um sistema de valores;
- (3) esse modelo deve também levar em conta a variedade dos “estilos de categorização” (série, família, agregado e fila);
- (4) tal projeto deve respeitar as coisas “como elas se apresentam” no discurso, isto é, partir das formas complexas para chegar à formação de posições simples.

---

<sup>5</sup> QUINTANA, Mario. A rua dos cataventos. In: **Quintanares**. 4 ed. Porto Alegre, RS.: Globo S. A., 1976. p.9



Assim sendo, esse teórico opina sobre a necessidade de considerar que, ao contrário dos processos de afirmação e negação, o sentido possui uma dimensão contínua de intensidade ou extensão, fato que explica o conceito de presença como “algo que se aproxima ou recua em profundidade” (Fontanille, 2007, p.47). Por exemplo, no texto *Danado de bom* (Luiz Gonzaga), a tensão dialética se estabelece entre ‘diversão *versus* obrigação’ que pode ser representada da seguinte forma, no octógono semiótico (desdobramento do quadrado semiótico):



*Diversão* implica *não-obrigação* e *obrigação* implica *não-diversão*. *Diversão* é uma categoria semântica eufórica, apontando para os forrozeiros que podem se distrair, dançar à vontade, beber e não têm compromisso.

*Obrigação* envolve concentração, não dever beber bebida alcoólica, não poder dançar à vontade, compromisso. Portanto, é uma categoria semântica disfórica.

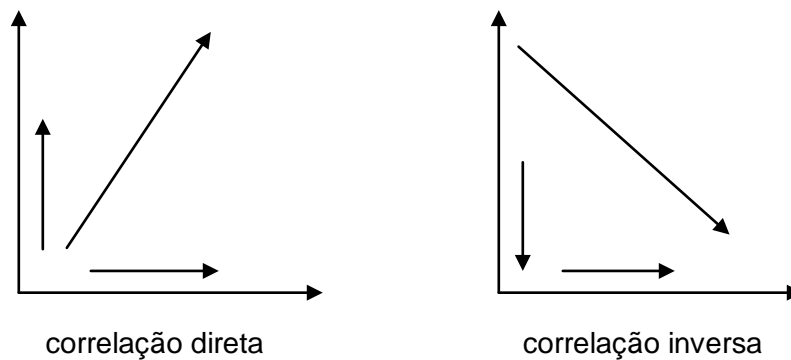
Consoante a proposta de Fontanille, *diversão* e *obrigação* constituem as presenças sensíveis do elemento *forró*, em que *obrigação* é avaliada, segundo a extensão e *diversão*, segundo a intensidade. Isto porque, sendo a *obrigação* algo constante, que está na ordem do dever, a avaliação é feita em termos de limitação de uma só forma e posição (*extensão*), “por meio de uma forte coesão interna” (*intensidade*) (2007, p.76), enquanto que, sendo algo inconstante, a *diversão*, da ordem do querer, é avaliada “como um enfraquecimento da coesão interna (*intensidade*)” (2007, p. 76), podendo ocorrer uma variação das formas e posições no espaço e no tempo (*extensão*). Ainda, o autor (2007, p.76) acrescenta que ‘os efeitos de presença estão associados a um determinado grau de intensidade (*domínio interno ou interoceptivo*) e uma determinada posição ou quantidade na extensão (*domínio externo ou exteroceptivo*).’

Fontanille deu o nome de *correlação* ao processo de articulação entre a dimensão de extensão e a dimensão de intensidade, entre as quais se formam e se estabilizam as figuras semióticas. Representa-se essa correlação “como um conjunto de pontos de um espaço submetido a dois eixos de controle” (2007, p.77). Veja-se o seguinte esquema:



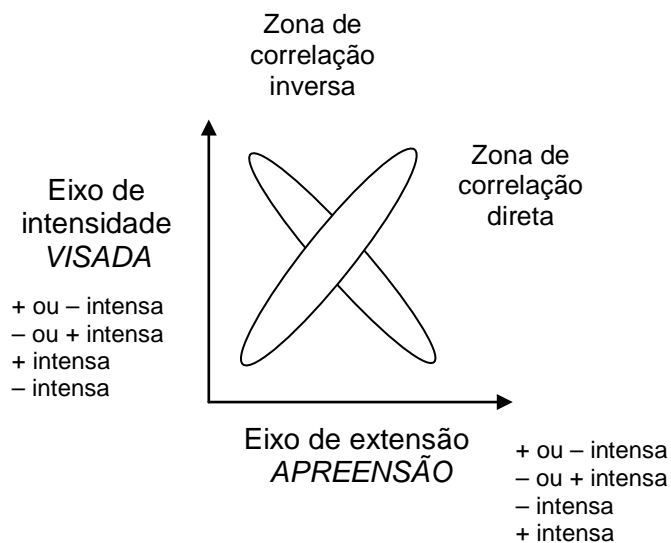
De acordo com os graus da visada (*domínio interno* = intensidade) e da apreensão (*domínio externo* = extensão), têm-se os *eixos de profundidade* “orientados por uma posição de observação” (2007, p.78) e, dependendo das operações da visada e da apreensão, os graus de intensidade e de extensão passam a ser de *profundidade perceptiva*. Todos os pontos do espaço interno

definem as posições do sistema, logo, comparando-se duas posições no espaço interno, observam-se duas evoluções relativas possíveis:

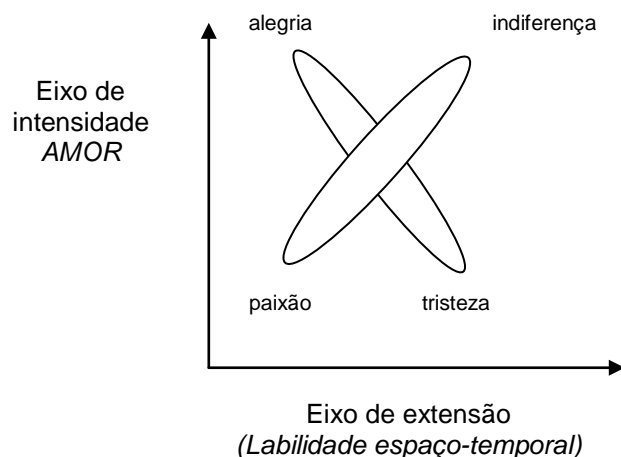


Assim sendo, a intensidade da visada corresponde à extensão da apreensão, podendo ocorrer o inverso e, ainda, uma visada pode ser mais intensa do que a extensão da apreensão (ou vice-versa).

Nessa perspectiva, existem dois tipos de correlação: uma direta e uma inversa.



As valências da categoria examinada definem-se pelos eixos do espaço externo, podendo haver coincidência entre valores da mesma categoria no espaço interno. Desse modo, tem-se o seguinte esquema:



Finalmente, atendendo às exigências citadas, Fontanille (2007, p.82) esclarece que a estrutura tensiva constitui o resultado das seguintes etapas:

a identificação das dimensões da presença do sensível, a correlação entre essas dimensões, a orientação das duas dimensões e a emergência de quatro zonas típicas que caracterizam os valores típicos da categoria.

O **nível narrativo** também comporta uma sintaxe e uma semântica. A sintaxe simula o fazer de um *Sujeito* (S), conforme sua visão de mundo, em busca do seu *Objeto de Valor* (OV), descrevendo-se os elementos que participam do processo narrativo, a saber: o *Destinatário* (Dario) actante que, ao longo da narrativa, deverá adquirir a competência para o fazer; o *Destinador* (Dor) que manipula o sujeito e idealiza a narrativa; o *Adjuvante* (auxilia o sujeito); o *Oponente* (prejudica o sujeito). Ainda podem figurar o *Anti-sujeito* que tenta impedir a ação do sujeito, porque disputa com este o mesmo Objeto de Valor (OV), e o *Anti-destinador* que motiva o anti-sujeito, numa relação semelhante à

estabelecida entre o Destinador (Dor) e o sujeito (S). A semântica narrativa consiste no procedimento de instauração do sujeito semiótico, que pode ser feito por um querer, um dever, um ser, um crer ou fazer.

Na sintaxe narrativa, distinguem-se dois tipos de enunciados: os enunciados de estado e os de fazer. Na semântica narrativa, identificam-se os valores modais investidos pelos sujeitos. Os objetos modais são o dever, o poder, o querer e o saber fazer, elementos necessários para que o sujeito obtenha o seu objeto de valor, visto que constitui o objetivo principal, o bem maior que o sujeito deseja alcançar.

Em sua explanação sobre os enunciados de estado, Barros (2000, p.17) afirma que

a relação define os actantes; a relação transitiva entre sujeito e objeto dá-lhes existência, ou seja, o sujeito é o actante que se relaciona transitivamente com o objeto, o objeto aquele que mantém laços com o sujeito.

A referida autora (2000, p.19) também explica que “a disjunção não é a ausência de relação, mas um modo de ser da relação conjunta.” Com isso, entende-se o porquê de certas narrativas ou mesmo de experiências cotidianas não terem exatamente um final de acordo com a expectativa do leitor (de qualquer gênero) ou do indivíduo que vivenciou determinada experiência<sup>6</sup> (o concorrente num concurso ou num campeonato, o pleiteante numa questão jurídica etc.).

Os enunciados de estado expressam uma relação de junção (conjunção (I) ou disjunção (U)) do sujeito com o objeto de valor. No texto *O Anjo Malaquias*<sup>7</sup> (Mario Quintana), o sujeito passa do estado de presa do Ogre, ao estado de

---

<sup>6</sup> Entende-se como adequada essa última observação visto que, como foi mencionado, o estudo da Semiótica transpõe os limites do ambiente acadêmico, por se tratar de uma ciência que conduz à reflexão, tendo, portanto, uma função pragmática que proporciona ao indivíduo condições de aplicar os conhecimentos adquiridos nas experiências cotidianas, pois os signos estão em toda parte, sendo o mundo plenamente semiotizável.

<sup>7</sup> QUINTANA, Mario. Sapato Florido. In: **Quintanares**. 4 ed. Porto Alegre, RS: Globo S. A., 1976. p.137

liberdade, visto que Nossa Senhora operou o milagre de lhe dar as asinhas, livrando-o do algóz. Os enunciados de fazer marcam as mudanças de um enunciado de estado a outro, implicando as ações realizadas pelo sujeito em busca do seu Objeto de Valor (OV). Nesse mesmo texto, observa-se que, uma vez provido das asas, o anjinho passa do estado de querer-fazer, ou seja, querer livrar-se do Ogre, ao poder-fazer, isto é, poder voar, porque, dessa forma, ele se livrou do monstro.

Outro aspecto da sintaxe narrativa diz respeito à sequência de enunciados que se estabelece numa organização, dividida em quatro estágios: a manipulação, a competência, o desempenho e a sanção.

No estágio da manipulação, o manipulador lança mão de meios para persuadir o manipulado a querer e/ou dever fazer alguma coisa. A manipulação vai do pedido à súplica, do conselho à imposição. Há quatro tipos de manipulação, a saber: *Tentação* – Se você me fizer este favor, eu lhe dou aquela minha blusa de que você tanto gosta. *Intimidação* – Se você não fizer o que eu lhe pedi, eu vou contar aquele seu segredo à mamãe. *Sedução* – Você é muito prestativa e boazinha e, por isso, vai me fazer este favor. *Provocação* – Eu queria lhe pedir um favor, mas sei que você não saberia como fazer.

É importante lembrar que a manipulação não se opera exatamente nessa ordem. Há de se considerar a relação entre o manipulador e o manipulado e as circunstâncias em que a narrativa se desenrola.

No estágio da competência, o sujeito, dotado de um saber e/ou poder-fazer, modifica o eixo da narrativa. Num antigo seriado de TV, *A Feiticeira*, o poder-fazer concretizava-se através das mágicas da protagonista.

No desempenho, é quando ocorre a mudança da narrativa de um estado para outro. O sujeito transformador e o que entra em disjunção ou em conjunção com o objeto podem ser o mesmo, ou não. No texto *Pafunça* (Adoniran Barbosa), a mulher é o sujeito que realiza a transformação do eu-enunciador, através do rompimento da relação (a amizade). Entretanto, numa história em que um rapaz pobre começa a vender sanduíche na praia, para sobreviver, mas sonha em se

tornar rico e consegue o seu objetivo, ele é o sujeito que realiza a sua própria transformação.

Na sanção, constata-se a realização ou não do desempenho. É o estágio em que acontece o desfecho da narrativa: os bons são premiados e os maus, punidos, os segredos são revelados, os impostores são desmascarados, etc.

Deve-se considerar, ainda, a distinção entre os atuantes (actantes), que fazem parte da sintaxe narrativa – sujeito, objeto, destinador, destinatário, adjuvante e oponente – e os atores que participam dos vários discursos onde são manifestados, ou seja, os atuantes (actantes) são elementos da estrutura narrativa e os atores estão presentes na estrutura discursiva.

A respeito do termo *ator*, Greimas e Courtés (1979, p.34) explicam o seguinte:

Historicamente, o termo ator foi progressivamente substituindo personagem (ou *dramatis persona*) devido a uma maior preocupação com a precisão e a generalização (um tapete voador ou uma sociedade comercial, por exemplo, são atores), de modo a possibilitar o seu emprego fora do domínio exclusivamente literário.

A relação entre ator e atuante é dupla: um atuante se manifesta, no discurso, por diversos atores e um ator pode reunir em si vários atuantes, como mostra a seguinte representação de Greimas (in Bremond, 1979, p.179):



Na semântica narrativa encontram-se os objetos modais e os objetos de valor. Os objetos modais são elementos que contribuem para a instauração do sujeito. Os objetos de valor são objetos com que o sujeito entra em conjunção ou

disjunção, no desempenho. Barros (2001, p 42) afirma que “as relações com os valores podem ser modificadas por determinações modais.” Por exemplo, no texto citado, *Pafunça* (Adoniran Barbosa), a relação de junção entre o sujeito e seu Objeto de Valor (OV) define-se como uma relação de *querer-fazer* (*querer-reatar a amizade*), que instaura o enunciador como sujeito semiótico. Ao mesmo tempo, esse mesmo enunciador é sujeito de um *não-poder-fazer* (*não-poder-reatar*), visto que Pafunça passa a desprezá-lo e sequer pronuncia o nome dele, impedindo-o, portanto, de retomar a relação. Da mesma maneira, a relação dele com o seu fazer se modifica. A partir do rompimento da amizade, o eu-enunciador ficou no estado de abandono porque ele não tinha mais quem lhe fizesse uma sopa ou lavasse as roupas dele. Provavelmente, dali por diante, ele mesmo teria que desempenhar essas tarefas.

A modalização do ser confere existência modal ao sujeito de estado. Fiorin (2001, p.28) observa que

nem sempre o valor do nível narrativo é idêntico ao objeto concreto manifestado no nível mais superficial do percurso gerativo. O valor do nível narrativo é o significado que tem o objeto concreto para o sujeito que entra em conjunção com ele.

A competência está relacionada à modalização dos enunciados de fazer. Nesse estágio, há as modalidades *virtualizantes*, instauradoras do sujeito que são o dever-fazer e o querer-fazer e as *atualizantes* são as que qualificam o sujeito para a ação: o saber-fazer e o poder-fazer. Na narrativa da música *Pra Não Morrer de Tristeza* (João Silva e Luiz Gonzaga), a mulher instaurou o eu-enunciador como sujeito, pela atribuição do querer-fazer. O sujeito mulher faz companhia ao eu-enunciador porque está qualificado por um saber-fazer e um poder-fazer.



No **nível discursivo** ocorre o mecanismo de concretude das formas abstratas da narrativa. Por exemplo, a fama desejada por um artista anônimo poderá ocorrer através de um encontro casual com um caça-talento, com o investimento de um milionário excêntrico, etc. Aqui, são superficializados os conteúdos narrativos, sendo, portanto, o estágio mais aproximado da manifestação textual, da união de um plano de conteúdo com um plano de expressão. Quando se integram o plano de conteúdo a um plano de expressão, produz-se o texto. O texto é, portanto, produto do discurso.

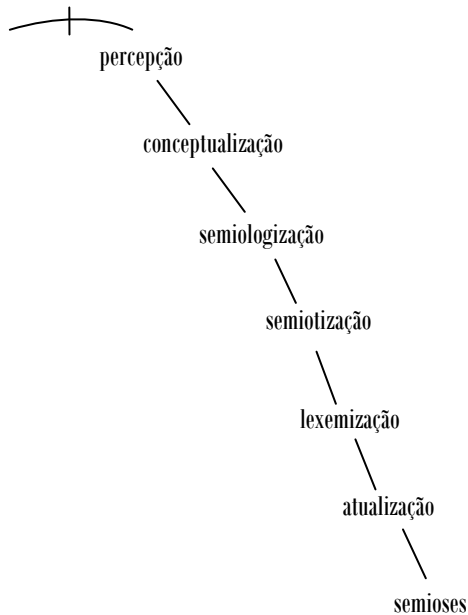
A sintaxe discursiva ocupa-se das marcas discursivas imprimidas pelo enunciador na construção do seu enunciado, conseqüentemente, das relações entre enunciador e enunciatário. São as escolhas que o sujeito discursivo faz para a expressão das estruturas narrativas. O enunciador encarrega-se de operar um fazer persuasivo, munindo-se de argumentos para fazer com que o enunciatário aceite o que ele diz. A enunciação consiste no ato de produção do discurso.

Os processos do percurso gerativo da enunciação são descritos no seguinte esquema elaborado por Pais (1995, p.178), a partir da proposta de Pottier em *Sémantique générale* (1992, pp. 52-53):

## PERCURSO GERATIVO DA ENUNCIACÃO

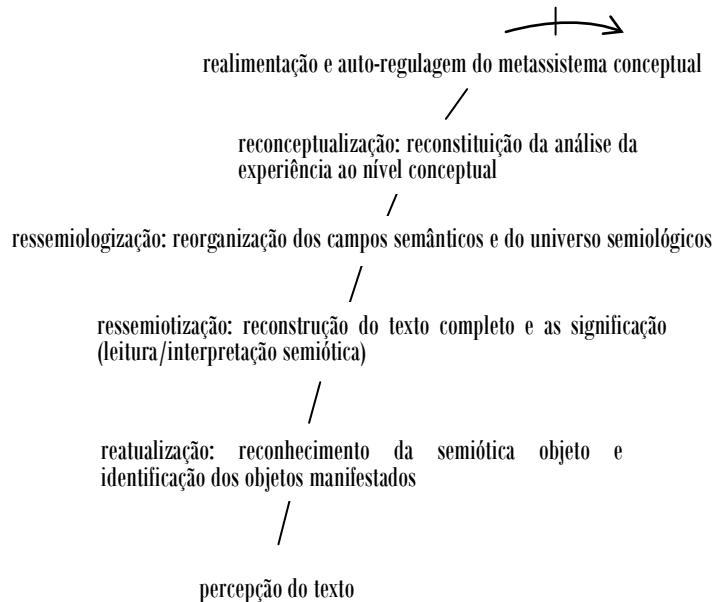
a) Percurso gerativo da enunciação do emissor:

Estado inicial: competência X, saber sobre o mundo Y



b) Percurso gerativo da enunciação do receptor:

Estado final: competência X'', saber sobre o mundo Y''



Estado inicial: competência X', saber sobre o mundo Y'

manifestação concreta = texto

A *percepção* refere-se à soma das experiências do emissor que deverá ser assimilada pelo receptor de acordo com a soma de experiências deste último, ou seja, o emissor elabora o seu discurso de acordo com sua visão de mundo e o receptor deverá interpretar esse discurso também consoante sua própria visão de mundo.

No processo da *conceptualização*, o enunciador coloca suas marcas conceptuais, expondo conceitos, ideias, definições cujo objetivo é imprimir credibilidade ao discurso. Nesse âmbito, Pais (2004, p.121-141) chama a atenção para “os três tipos de atributos dos ‘objetos do mundo’, as *latências*, as *saliências* e as *pregnâncias* (Pottier 1992, p.p.52-78)”.

As *latências* são “os traços semânticos conceptuais potenciais possíveis, na semiótica natural” (Pais 2004, p.121-141), ou seja, o que vem subentendido, suscetível, o não dito. Por exemplo, na narrativa do filme americano *Perfume de*

*Mulher*, enquanto o *Coronel Slade* (Al Pacino) profere um discurso, o diretor do colégio *Baird*, Sr. *Trask* (James Rebhorn) bate com o martelo<sup>8</sup> no atril<sup>9</sup> que lhe serve de apoio a fim de interromper a fala do coronel. Na verdade, essas batidas fazem parte do discurso do diretor, cujos objetivos são demonstrar autoridade, tergiversar e disfarçar tanto o medo de ser denunciado pelo coronel, sobre o suborno que ele (o diretor) propusera ao aluno *Charlie* (Chris O'Donnell), quanto para expressar a ira que sente contra este porque o garoto estava sendo defendido por um militar de alta patente do exército americano.

As *saliências* são os traços que, inevitavelmente, vêm à superfície do texto. Entende-se que podem ser voluntárias ou involuntárias. Voluntárias porque podem ser preconcebidas e involuntárias porque, mesmo adotando determinada postura, no momento do discurso, o enunciador deixa escapar algum sinal (gesto, tom de voz) que levará o enunciatário a entender além do discurso. Por exemplo, dependendo do tom de voz do enunciador, a resposta a um cumprimento, num diálogo cotidiano – *Olá, como vai? Estou bem.* –, poderá suscitar dúvidas no enunciatário.

Constituem *pregnâncias* os ‘traços semânticos-conceptuais’ – as marcas socioculturais – selecionados pelo enunciador de acordo com as circunstâncias do discurso.

Ainda, Pais (2004, p.121-141) acrescenta que

a combinação desses três tipos de traços conduz à construção de um *protótipo* (Dubois, 1990: 29-100), ou seja, um núcleo noêmico, uma espécie de mínimo semântico. Os protótipos autorizam a construção de *conceptus*, um conjunto de traços semântico-conceptuais, ou um conjunto noêmico, um semema conceptual que equivale a um ‘modelo mental’ (Rastier, 1991:73-114; Pais,

---

<sup>8</sup> **martelo** s.m. (...)3. *fig.* espécie de martelete, ger. de osso ou marfim, com que os leiloeiros batem sobre a mesa para anunciar que o objeto foi arrematado. s.m. *fig.* Martelete usado pelos juízes para impor ordem ou abrir, suspender e fechar a sessão num tribunal de justiça. (...) Houaiss, (2001. p.1860)

<sup>9</sup> **Atril**. [Do esp. *atril* < do ant. esp. *latril*, b. –lat. *lectorile*.] S.m. Espécie de estante em plano inclinado, onde se põe papel ou livro aberto para se ler comodamente; *leitoril*. Ferreira (1975. p.159)

1993: 546-553; 562-568). Este ‘modelo mental’ articula-se dialeticamente a um *recorte cultural*, um *designatum*.

A *semiologização* compreende as escolhas dos signos feitas pelo enunciador para se instaurar o processo da comunicação. Um mesmo discurso pode ser dirigido a indivíduos de níveis de instrução ou de profissões diferentes, logo, a seleção dos signos torna-se necessária a fim de que se realize o processo da comunicação. É preciso haver uma adequação do discurso. Por exemplo, em outro filme americano, *O Amor Não Tira Férias*, quando Íris (Kate Winslet) encontra Arthur (Eli Wallach), um idoso que estava perdido na rua, e o leva para a casa dele, ela faz uma rápida “inspeção” no escritório da casa e vê vários troféus, entre os quais uma estatueta do Oscar, o prêmio máximo da Academia de Cinema, em Hollywood-EUA. A moça deixa escapar uma expressão exclamativa – *Nossa! Oh, meu Deus!* – porque ela compreendeu o que significavam todos aqueles troféus. Arthur apenas a informara de que, por muitos anos, ele havia trabalhado como roteirista de filmes. Portanto, Íris entendeu que ele fora um profissional tão brilhante a ponto de ser digno daquelas homenagens e não foi necessário que ele a informasse sobre esse fato, pois, sendo jornalista, uma pessoa instruída, ela era competente para compreender o significado daqueles prêmios. Logo, ao ver aqueles objetos, a leitura do ambiente levou-a a proferir a exclamação. Se Íris não tivesse instrução e/ou informações suficientes sobre aqueles objetos, a sua reação poderia ser até de indiferença. Dessa forma, no contexto do filme, a semiologização foi adequada ao discurso.

A *semiotização* envolve os níveis de lexemização e atualização. A lexemização compreende a seleção das unidades de conteúdo a serem empregadas no discurso e a atualização aponta para o momento em que o lexema é realizado.

A *semiose* é o estágio no qual se processa a produção de sentido, lembrando que apenas no discurso é onde ocorre a função semiótica.

Por fim, chega-se à *manifestação concreta*, ou seja, ao *texto*, que é o objeto semiótico. Nesse ponto, inicia-se o fazer interpretativo que segue, refazendo todas

as etapas correspondentes às do fazer persuasivo – da percepção do texto até a realimentação e autorregulação do metassistema conceptual –, quando o enunciatário realiza o seu discurso.

É importante esclarecer que os processos dos fazeres persuasivo e interpretativo desenvolvem-se concomitantemente, ou seja, no momento da produção do discurso.

Assim sendo, na sintaxe discursiva são analisados os processos da discursivização os quais compreendem a actorialização, a espacialização e a temporalização e correspondem, respectivamente, às constituições de pessoas, do espaço e do tempo, definidas a partir de categorias indicadoras de aproximação e distanciamento, em relação aos sujeitos discursivos. Chama-se *debreagem* o mecanismo referente ao distanciamento do sujeito com a situação espaço-temporal relacionada à enunciação e ao enunciado. Diferentemente, a *embreagem* consiste no mecanismo que diz respeito à proximidade do sujeito com a situação espaço-temporal relacionada à enunciação e ao enunciado. Greimas e Courtés (1979, p.95) definem a *debreagem*

como a operação pela qual a instância da enunciação disjunge e projeta fora de si, no ato de linguagem e com vistas à manifestação, certos termos ligados à sua estrutura de base, para assim constituir os elementos que servem de fundação ao enunciado-discurso. Se se concebe, por exemplo, a instância da enunciação como um sincretismo de “eu-aqui-agora”, a *debreagem*, enquanto um dos aspectos constitutivos do ato de linguagem original, inaugura o enunciado, articulando, ao mesmo tempo, por contrapartida, mas de maneira implícita, a própria instância da enunciação.

Fiorin (2001, p.41) afirma que

a *debreagem* é o mecanismo em que se projeta no enunciado quer a pessoa (eu/tu), o tempo (agora) e o espaço (aqui) da enunciação, quer a pessoa (ele), o tempo (então) e o espaço (lá) do enunciado. Pode ser enunciativa (projeção do eu-aqui-agora) ou enunciva (projeção do ele-então-lá).

A *debreagem* enunciativa (projeção do eu-aqui-agora) e a *debreagem* enunciativa (projeção do ele-alhures-então) podem ser de pessoa (actancial) espaço (espacial) e tempo (temporal).

De acordo com Fontanille (2007, p. 99),

A *debreagem* tem orientação disjuntiva. Graças a ela, o mundo do discurso separa-se do simples “vivido” indizível da presença. Com ela, o discurso certamente perde a intensidade, mas ganha em extensão: novos espaços, novos movimentos podem ser explorados, outros actantes podem ser postos em cena. Logo, a *debreagem* é, por definição, plural e apresenta-se como um desdobramento em extensão. Ela pluraliza a instância do discurso: o novo universo de discurso, que é assim descortinado, comporta, ao menos virtualmente, uma infinidade de espaços, de momentos e de atores.

Ainda, esse teórico (2007, p. 99) elucida o processo de *embreagem*, dizendo o seguinte:

A *embreagem* tem, em contrapartida, orientação conjuntiva. Sob sua ação, a instância do discurso procura reencontrar sua posição original, o que não chega a fazer, pois o retorno à posição original é um retorno indizível do corpo próprio, ao simples pressentimento da presença. Entretanto, a *embreagem* pode, ao menos, construir um simulacro desse retorno. É assim que o discurso chega até a propor uma representação simulada do momento (*agora*), do lugar (*aqui*) e das pessoas da enunciação (*Eu/Tu*). A *embreagem* renuncia à extensão, pois volta ao ponto próximo possível do centro de referência, e dá prioridade à intensidade: ela concentra novamente a instância do discurso.  
(...)

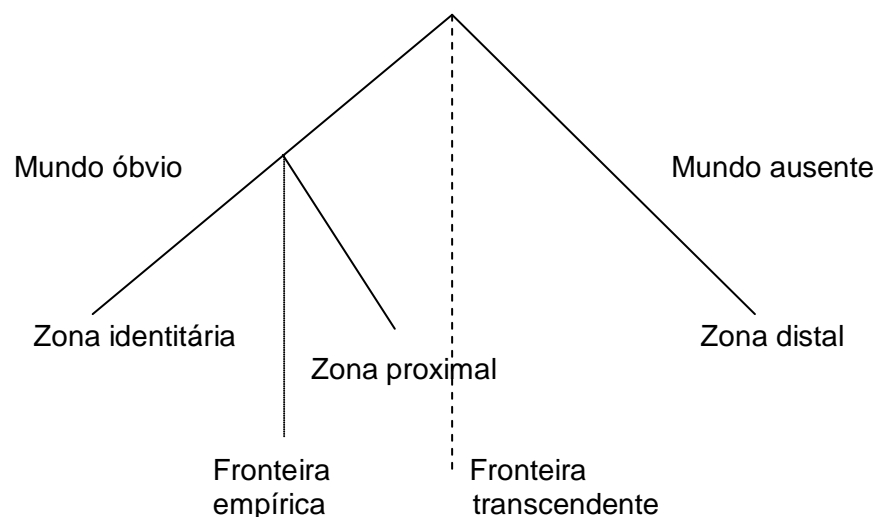
No entanto, como esse retorno é imperfeito, ele é submetido a gradações. Assim, se a *embreagem* é interrompida no meio do caminho, a pessoa permanecerá dissociada, plural ou dual. Nesse caso, o *Tu* poderá, por exemplo, ser uma das figuras do sujeito da enunciação tanto quanto o *Eu*.

Por seu turno, Rastier (2010, p. 21) postula que o nível semiótico se caracteriza por quatro rupturas categoriais, a saber: a ruptura *pessoal* que opõe ao par interlocutivo eu/tu uma terceira pessoa ausente ou não (ele, se, isso); a ruptura *local* que ocorre na oposição aqui/lá a ali/noutro lugar; a ruptura *temporal*, opondo o agora, o recente e o futuro próximo ao passado e ao futuro e a ruptura *modal*, apontando para a oposição certo e o provável ao possível e ao irreal. O autor (2010, p. 23) diz que, dadas as homologias entre essas rupturas, podem-se divisar três zonas antrópicas: a *identitária* ou de coincidência, a *proximal* ou de adjacência e a *distal* ou de distanciamento cujas relações são representadas no seguinte quadro:

	<i>Zona identitária</i>	<i>Zona proximal</i>	<i>Zona distal</i>
<i>Pessoa</i>	eu, nós	tu, vós	ele, se, isso
<i>Tempo</i>	agora	recente, em seguida	passado, futuro
<i>Espaço</i>	aqui	ali	lá, acolá, alhures
<i>Modo</i>	certo	provável	possível, irreal

Rastier (2010, p.23).

Esse mesmo teórico (2010, p. 23) esclarece que “a principal ruptura separa as duas primeiras zonas da terceira”, ou seja, as duas primeiras zonas – *identitária* e *proximal* – opõem-se à terceira – *distal*, distinguindo um mundo óbvio situado nas zonas identitária e proximal e um mundo ausente, na zona distal, como demonstra o seguinte gráfico:



Rastier (2010, p. 24).

A zona distal é específica dos humanos, pelo fato de se poder falar dos seres ausentes, reportar-se ao passado, como também, projetar o futuro. Diferentemente, a zona proximal “também pertence ao entorno dos outros mamíferos por verossimilhança Rastier (2010, p. 24).” O teórico elucida o fato de que a zona identitária não significa exatamente um ego podendo ser representada por um grupo, uma sociedade ou mesmo uma nação.

Ainda, Rastier (2010, p. 24) refere-se a uma zona denominada inalienável “povoada de “objetos” que exigem ou permitem construções reflexivas ou dativos éticos.” De acordo com Dubois (1978, p. 334),

a relação entre um substantivo e seu complemento indica uma *posse inalienável* (não-alienável) quando o complemento ou adjunto adnominal constitui o todo de que o substantivo de base é uma parte. Ex.: *A perna de Pedro, Os pés da mesa, Os ponteiros de um relógio*, etc. assim, as partes do corpo de que são inalienáveis os complementos nominais comportam em seus traços distintivos o traço [–alienável]. Em contraposição, os substantivos que não comportam essa relação gramatical com o possuidor têm o traço distintivo pertinente [+alienável]. Ex.: *A toalha da mesa, A hora do relógio, A gravata de Pedro*.



A semântica discursiva abrange os níveis de tematização e figurativização, os quais se referem à dualidade tema/figura, que correspondem numa sequência gradativa, à dualidade abstrato/concreto. A figura refere-se ao mundo natural, entendendo-se esse mundo como o mundo construído e não apenas como o mundo real existente. A caracterização dos extraterrestres é um exemplo de mundo natural construído. O tema é de natureza conceptual, fazendo parte das abstrações, como qualidades ou defeitos atribuídos a alguém, como também ações abstratas, como raciocinar, pensar, refletir, maquinar, etc.

Nesse âmbito, encontram-se os textos figurativos e os temáticos. Os figurativos representam a realidade, transformando as figuras do plano de conteúdo em figuras de superfície, enquanto que os temáticos classificam e ordenam a realidade, tendo por funções a interpretação e a predicação.

Finalmente, é preciso esclarecer que, para chegar à significação, devem-se compreender os níveis do seu percurso gerativo, os quais formam todo um encadeamento de funções e representações, estabelecendo uma relação de interdependência, só havendo a possibilidade de desmembrá-los no momento de uma análise.

## 2 APRESENTAÇÃO DO CORPUS

### 2. 1 A RESPEITO DOS TEXTOS SELECIONADOS PARA AS ANÁLISES

O *corpus* selecionado para este trabalho compõe-se de letras de músicas dos compositores e intérpretes Luiz Gonzaga e Adoniran Barbosa porque suas canções falam de universos que se distanciam e, ao mesmo tempo, se aproximam, nesse imenso mosaico de que se constitui a cultura brasileira.

Os universos se encontram no momento em que esses músicos trazem elementos do Brasil para os seus textos, como o romantismo, os costumes, as festas, os problemas rurais e urbanos, o espírito sempre alegre do brasileiro e, ao mesmo tempo, sério, tenaz, determinado, solidário, entre outros aspectos, e se distanciam no gênero musical. Luiz Gonzaga volta-se para o Nordeste e para os ritmos musicais que se consagraram como nordestinos – baião, xote, coco, arrasta-pé –, enquanto Adoniran Barbosa desenvolve um samba centrado na urbanidade paulistana.

Nessa perspectiva, das quatrocentas e noventa e cinco músicas coletadas do repertório de Luiz Gonzaga e das cento e seis do repertório de Adoniran Barbosa, foram selecionados três pares de textos, considerando-se os temas iguais ou semelhantes entre eles.

O levantamento de dados para o *corpus* foi realizado durante o período de dois anos, através de audições de CDs, LPs e buscas em sites da Internet.

*Paraíba* (Humberto Teixeira/Luiz Gonzaga, 1952) e *Iracema* (Adoniran Barbosa, 1956) trazem na saudade um tema semelhante e outros temas como, a mulher o amor, e a tristeza permeiam as narrativas, contudo, evidentemente, as abordagens são diversas.

*Paraíba* fala sobre a forçosa migração do nordestino que foge da seca e manda um abraço saudoso a sua terra. Ainda, o eu-enunciador exalta o Estado

nordestino, a mulher paraibana e os paraibanos ilustres e corajosos. Em *Iracema*, a Avenida São João (São Paulo) é o lugar referido pelo eu-enunciador. Também com saudades, ele lamenta a morte da sua noiva que foi atropelada naquela avenida.

Os textos *Cidadão*<sup>10</sup> (Luiz Gonzaga, 1989) e *Despejo na Favela* (Adoniran Barbosa, 1980) falam, respectivamente, do nordestino da zona rural que se vê obrigado a migrar, buscando nas metrópoles melhores condições de vida e da situação dos favelados, e ambos os textos expressam uma crítica social.

Cidadania, poder e o sentimento de solidariedade são temas semelhantes nas letras dessas duas músicas. Outros temas como depressão, solidariedade, arrependimento, humildade, obediência, medo e religiosidade permeiam as duas narrativas.

Em *Cidadão*, o poder vem exposto no discurso do funcionário da escola, quando este se nega a matricular a filha do eu-enunciador o qual também ajudou a construir o prédio daquela instituição.

O título da composição *Despejo na Favela* já sugere a polêmica subjacente ao texto. A questão do poder vem expressa na ordem de despejo emitida pelo juiz, discursivizada em *Assim dizia a petição,/Dentro de dez dias,/Quero a favela vazia/E os barracos todos no chão*.

*O Xote das Meninas* (Luiz Gonzaga/Zé Dantas, 1953) e *Vila Esperança* (Adoniran Barbosa, 1968) trazem como tema a primeira paixão de uma garota e a experiência do primeiro amor de um garoto.

As mudanças na adolescência e as preocupações culturais que delas decorrem apresentam-se discursivizadas na composição de Zé Dantas e Luiz Gonzaga. A menina experimenta a sua primeira paixão e se desinteressa pela realidade – “*Só vive suspirando/Sonhando acordada*.” Preocupado, o pai leva o problema ao médico, o qual explica sobre a inexistência do remédio para o “mal” de que a menina fora acometida, ou seja, a Medicina ainda não dispunha de recursos para curar os “males da alma” que, na verdade, não constitui mal algum, pelo contrário, o amor só faz bem e é parte natural da vida.

---

<sup>10</sup> Compositor: Lúcio Barbosa

Em *Vila Esperança*, o eu-enunciador experimenta a sua primeira paixão durante um carnaval e tem a oportunidade de vivenciar esse amor. Contudo, passado o período de folia, o namoro terminou, causando tristeza no rapaz que não entendeu por que esse tipo de relacionamento parece ter um prazo determinado para durar, ficando-lhe apenas a recordação daqueles bons momentos.

### 3 CONSIDERAÇÕES SOBRE A VIDA E A OBRA DOS AUTORES SELECIONADOS

#### 3.1 LUIZ GONZAGA: SERTANEJO, SIM SENHOR

No clássico *Os Sertões*, Cunha (2001, p. 207) descreve o tipo sertanejo, dizendo o seguinte:

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. (...) 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. (...)

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-la 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.<sup>11</sup>

<sup>11</sup> CUNHA, Euclides da. O sertanejo. In: **Os sertões** (Campanha de Canudos); edição, prefácio, cronologia, notas e índices: Leopoldo Bernucci. 2 ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001. (Clássicos comentados I). pp. 207-208 (Fragmento de texto)

Estabelecendo-se um paralelo entre o texto de Euclides da Cunha e a história de vida de Luiz Gonzaga, identifica-se uma figurativização do percurso realizado pelo Rei do Baião, a fim de alcançar o seu objetivo que era tornar-se um sanfoneiro famoso. Da vida de menino de pés descalços que brincava à beira do rio Brígida, em Exu, na Região do Araripe em Pernambuco, a ícone da música popular brasileira que impôs o Nordeste nesse universo musical, Gonzaga soube vencer os obstáculos que lhe atravessaram o caminho, com obstinação, honestidade e consciência dos seus propósitos, ou seja, qualquer *aparência de cansaço iludia*. Não se feriu nos galhos da caatinga, mas sofreu desilusões na aridez da cidade grande. No entanto, a fala mansa e o jeito bonachão *transfiguravam-se* diante dos problemas – seus e dos outros –, e ele não se poupava para resolvê-los. A cada obstáculo, as suas forças se renovavam e, *da figura do tabaréu canhestro* (que ele não era), *repontava, inesperadamente, o aspecto dominador de um titã acobreado e potente*. Por isso, jamais se sentiu como um pobre coitado porque, com o seu talento e carisma, conquistava todo mundo, afinal, era o filho muito bem educado por Santana e Januário, assim como o foram os seus irmãos.

Gonzaga teve fama internacional, fez fortuna, mas, mesmo assim, não se tornou arrogante. Pelo contrário, como bom cristão que era, ajudou muita gente e, em especial, a cidade de Exu, como ele sempre quis.

Embora nos últimos anos de vida estivesse doente, devido a um câncer cuja metástase lhe atingiu os ossos, impedindo-o de andar, ele continuou a cantar e tocar a sua sanfona, que era a sua profissão. Veja-se um pouco da sua história.

Dreyfus (1996, p. 19) conta que, nos idos do século XIX, um europeu de nome Moreira Franco com seu filho Pedro – ainda criança – chegaram à Fazenda Gameleira, onde foi fundado o povoado de Exu, em Pernambuco. Embora fosse casado na Europa, Moreira Franco casou-se com Inacinha, moradora da Gameleira.

Tornando-se homem feito, Pedro Moreira Franco casou-se com uma Alencar<sup>12</sup>, com quem tiveram dois filhos: Nelson e José Moreira Franco de Alencar.

À mesma época da chegada de Moreira Franco à fazenda Gameleira, para se livrar do cólera que assolou o Nordeste, Dona Januária, trazendo a filha Ifigênia – então criança –, veio de Missão Velha, no Ceará, e se instalou na Fazenda da Caiçara, propriedade de João Moreira de Alencar, onde ficou trabalhando.

Quando se tornou rapaz, José Moreira Franco de Alencar (filho de Pedro) apaixonou-se por Ifigênia que se tornara uma moça bonita. Contrariando as expectativas da família Alencar, eles se casaram e desse casamento nasceram quatro meninas: Maria (Baía), Vicença, Josefa (Nova) e Ana Batista de Jesus (Santana).

Santana era moça feita, quando chegaram à fazenda dois irmãos: Pedro Anselmo (carpinteiro) e Januário (agricultor e sanfoneiro). O primeiro simpatizou com Baía e Januário interessou-se por Santana.

Os dois casamentos foram realizados em setembro de 1909. Algum tempo depois, as outras irmãs também se casaram: Nova com Antônio Jacó (vaqueiro do coronel Aires) e Vicença com José Rufino (agricultor).

Embora fossem exigidos três dias de trabalho dos moradores, os Alencares poupavam Januário, pois sabiam que ele era um sanfoneiro muito requisitado e respeitado na região.

Com o passar do tempo, os filhos das quatro irmãs começaram a nascer e, a 13 de dezembro de 1912, nasceu aquele que mais tarde se tornaria um ícone da música popular brasileira, Luiz Gonzaga do Nascimento, assim batizado, com o sobrenome diferente dos demais da família, por sugestão do Padre José Fernandes de Medeiros, que celebrou o batismo em 05 de janeiro de 1913. ‘Luiz, porque o dia 13 é consagrado a Santa Luzia. Gonzaga completava o nome próprio, em homenagem a São Luiz de Gonzaga. Nascimento, porque dezembro é o mês do nascimento de Jesus Cristo’. A rigor, o nome deveria ser Luiz Gonzaga Januário dos Santos, como os irmãos.

---

<sup>12</sup> Família importante em Exu.

Gonzaga cresceu junto com os irmãos e os primos que formariam, no total, um grupo de trinta e três netos de José Moreira Franco de Alencar e Ifigênia: nove filhos de Santana, nove de Nova, sete de Baía e oito de Vicença.

Os filhos de Santana tiveram uma educação rígida, sob a autoridade dela, que também administrava a casa. A família era unida, bem estruturada e o casal equilibrado. Santana era uma mulher diligente. Além dos afazeres domésticos, costurava para a família, cuidava da roça e fiava varanda de rede<sup>13</sup>, coxim para sela e corda de caroá, produtos que vendia na feira de Exu, como também parte da produção agrícola. Com o lucro das vendas, ela comprava mantimentos para a casa.

Enfim, Santana era a responsável pela casa e Januário ganhava a vida da família, tocando sanfona em festas.

Além de tocador, Januário consertava e afinava instrumentos de fole, sendo famoso também por esse ofício. Para esse fim, nas casas em que a família residiu, havia sempre um quarto onde se montava uma oficina e, embora a entrada nesse recinto fosse “terminantemente proibida” a estranhos, era para lá que a criançada se dirigia, na ausência do sanfoneiro, em especial, o menino Luiz Gonzaga.

Essa “invasão” das crianças causava aborrecimento tanto a Januário quanto a Santana, porém, o gosto pela música e a identificação com os instrumentos eram, de certa forma, incentivados por eles mesmos, afinal, Januário era um músico e Santana, que herdara dos pais uma tendência musical, cantava na igreja. Assim sendo, os meninos iam aprendendo a música, tanto que cinco dos nove filhos tronaram-se sanfoneiros profissionais. Ademais, no Sertão, as datas comemorativas eram lembradas com festa e, evidentemente, com música: reisados, pastoris, os bumba-meu-boi, forrós e bandas de pífanos em procissões compunham o cenário musical que animava eventos e comemorações tradicionais ao longo do ano. Dessa forma, explica-se a importância do sanfoneiro na região.

---

<sup>13</sup> **varanda** s.f. (...) **6** (1889) *B N. B N.E.* guarnição rendada ou franjada que se estende nos dois lados das redes de descansar ou dormir. Houaiss (2001, p.2829)



A música, então, embalou a infância do menino Luiz que ia assimilando até os sons produzidos pela natureza: o canto dos pássaros, o coaxar das jias, o barulho do vento.

Contrariando as expectativas de Santana que não via com bons olhos a profissão de sanfoneiro, pois vislumbrava no filho um lavrador, Luiz Gonzaga ia desenvolvendo o seu talento de músico, fato observado por Januário que o chamava para ajudar a consertar as sanfonas.

A vivacidade do futuro Rei do Baião era notada por todos com quem ele convivia tanto que, aos doze anos, Gonzaga escapou de prestar serviços na roça, duas vezes por semana, prática adotada pelos fazendeiros, em relação aos filhos dos moradores das fazendas.

O fato de Luiz Gonzaga não prestar os referidos serviços deveu-se ao coronel Manuel Aires de Alencar, prefeito de Exu e rábula que precisava de um menino que tomasse conta do cavalo, nas viagens que o coronel empreendia pela região, a fim de resolver problemas jurídicos, e contratou Luiz para desempenhar a tarefa de guardador do cavalo.

Esse trabalho concorreu para o início da alfabetização do pequeno sanfoneiro proporcionada pelas filhas do coronel que, além das primeiras letras, também o ensinaram a ter bons modos à mesa cujo objetivo era o de Luiz Gonzaga saber se comportar perante os amigos e demais familiares do pai delas.

Foi então que, com o lucro obtido desse trabalho e através de uma negociação com o seu patrão, coronel Manuel Aires, contando, também, com uma ajuda financeira de Santana, Luiz Gonzaga adquiriu a sua primeira sanfona. Sentira a necessidade de ter o seu próprio instrumento porque já estava sendo contratado sozinho para tocar nas festas. Assim sendo, aos 14 anos, Gonzaga entrou para a vida artística, que era o seu sonho.

De fato, tornou-se mais solicitado do que o pai, Januário e, com o dinheiro que começou a ganhar, foi melhorando o seu nível de vida, podendo ajudar a família e investir em roupas. Ficando mais elegante, rapidamente o jovem Luiz começou a atrair os olhares das garotas, como diz o comentário de Dreyfus (1996, p. 47):

“Elegante e bonitão, talentoso e famoso nas redondezas, Luiz Gonzaga começou a chamar a atenção das moças dos arredores, o que não desagradava nada ao rapaz, que revelaria ser um grande apreciador do gênero feminino. Os forrós proporcionavam ótimas oportunidades de namoro. (...) No entanto, a maioria das namoradas ficou anônima, e até esquecida. Seja porque a memória do sanfoneiro falhou no assunto, seja, o que parece mais provável, por motivos morais. Luiz Gonzaga sempre fez questão de preservar uma imagem de homem de bem, abstendo-se habilmente em tudo o que dizia respeito à sua vida amorosa, ou melhor, contando apenas o que valorizava. E o tremendo namorador que foi a vida inteira não encaixava bem com a sua ideia de moralidade.

Com a Santana tampouco, que vivia desmanchando os noivados que o filho travava a toda hora.”

Uma das grandes aspirações de Luiz Gonzaga era aprender a ler e escrever, pois a sua alfabetização não estava completa. Então, ainda aos catorze anos, seguindo os conselhos de seu amigo de infância, Gilberto Aires, ele integrou-se a um grupo de escoteiros fundado por Aprígio, um sargento da polícia do Rio de Janeiro, radicado em Exu.

Devido à distância de duas léguas entre Araripe<sup>14</sup> e Exu, mais uma vez, orientado por Gilberto, Gonzaga foi morar na cidade, hospedando-se na casa de Dona Vitalina, uma amiga de Santana. Todavia, o período de estudos durou pouco – três meses – porque, também iniciado na vida sexual, Luiz Gonzaga fora acometido de uma doença sexualmente transmissível, motivo que o obrigou a voltar para casa, onde deveria se tratar. Uma vez curado, retornaria aos estudos, não fosse a morte, por afogamento, do Sargento Aprígio.

De qualquer forma, segundo depoimento de Gilberto Aires, os três meses de estudos serviram para Gonzaga aprender a assinar o nome e com boa letra. Mas o jovem sanfoneiro estava mais interessado nas moças.

---

<sup>14</sup> Em 1924, a família viu-se obrigada a se transferir para a Fazenda Várzea Grande, no povoado de Araripe, por causa da enchente do Rio Brígida que inundou a casa onde eles moravam.

O desinteresse pela leitura e a necessidade dos pais de terem mais um braço para ajudar na roça afastaram Luiz Gonzaga dos estudos, fato que ele comentou como lamentável neste desabafo à biógrafa Dreyfus (1996, p. 51):

Eu queria aprender a ler, mas meus pais precisavam de mim, para ajudar na roça, e aquele vai-e-vem entre Exu e Caiçara não acabava mais. E eu não era um aluno interessado em queimar as pestanas. Isso me faz falta até hoje. Além do mais, eu era muito namorador...

Com a morte do Sargento Aprígio, Luiz Gonzaga retomou o seu cotidiano de sanfoneiro até que conheceu o seu (primeiro) grande amor, Nazarena Saraiva Milfont, moça branca, pertencente a uma família considerada importante em Exu.

O namoro era firme, porém, não tardou a chegarem rumores até Gonzaga acerca da oposição do Seu Raimundo (pai da moça) ao namoro, devido à cor e à condição social do rapaz: preto e pobre.

Luiz Gonzaga, armado com uma faquinha e sob o efeito de umas lapadas de cachaça, resolveu enfrentar Seu Raimundo o qual negou ter feito alguma declaração que depusesse mal do rapaz.

Tal incidente valeu a Gonzaga uma surra que ele apanhou de Santana que, informada do ocorrido pelo mesmo Seu Raimundo, não tardou em aplicar o corretivo no filho, não somente pela ousadia deste, mas também porque ele havia tomado bebida alcoólica. Sobre essa história, veja-se o depoimento de Gonzaga a Oliveira (2000, p.29):

Me disseram que o pai dela tinha me chamado de tocadorzinho de merda. Então eu decidi desafiá-lo. Comprei uma faca, tomei umas e outras e fui conversar com o coronel, que deu o dito pelo não dito. E enquanto eu me gabava com meus colegas, ele, Raimundo Saraiva de Olindo, foi procurar Mãe Santana e disse que só não me matara porque eu era filho dela. O resultado dessa valentia foi a maior surra da minha vida. Com o lombo ardendo do relho, fugi para o mato...

Esse episódio serviu para reforçar em Luiz Gonzaga o propósito que ele tinha de sair de Exu, em busca da realização do seu sonho: ser um sanfoneiro nacionalmente famoso. Envergonhado da memorável surra, ele fugiu de casa, com a sanfona às costas, a qual teve de vender, no Crato, a fim de obter o dinheiro da passagem de trem para Fortaleza.

Na capital cearense, Luiz Gonzaga, ainda aos dezessete anos, conseguiu alistar-se no Exército, no 23º Batalhão de Caçadores. A experiência no quartel foi deslumbrante para ele que conheceu um universo totalmente novo, no qual utilizou os conhecimentos adquiridos na época de escoteiro, além de lhe proporcionar a alegria de ver o mar pela primeira vez.

Cumprido o período regulamentar de um ano, Luiz Gonzaga optou pelo engajamento, indo servir em Belo Horizonte (MG), de onde pediu transferência para Juiz de Fora (MG) e, em 1933, pediu nova transferência, dessa vez, para São João del-Rei (MG), onde os soldados tinham a oportunidade de estudar, especializar-se em uma profissão civil ou concorrer em um concurso.

Gonzaga foi aprovado no concurso para corneteiro, experiência que lhe proporcionou aprender noções de harmonia musical. A corneta não o entusiasmava porque os toques convencionais que deveria emitir para a soldadesca não tinham, para ele, significado musical algum.

Dreyfus (1996, p. 67) conta que, longe da sanfona há quase três anos, logo que chegou a Minas Gerais, Luiz Gonzaga quis fazer parte da banda de músicos do batalhão como sanfoneiro, porém, quando o mestre da banda lhe disse para dar um mi-bemol, as esperanças de Luiz ruíram, pois ele aprendera a tocar “de ouvido”, não sabia teoria musical e, além disso, faltava-lhe um instrumento. Nos momentos de folga, ele adquiriu o hábito de ouvir programas de rádio, ficando inteirado dos sucessos musicais e dos músicos.

Em 1936, Luiz Gonzaga voltaria a tocar o instrumento com o qual se identificava devido à amizade travada com Domingos Ambrósio, um soldado da polícia e sanfoneiro.

Acostumado à sanfona de oito baixos, Gonzaga sentiu a necessidade de aprender a tocar um instrumento maior e foi com esse amigo que ele tomou lições

de sanfona, aprendendo também a tocar as músicas que conheceu, ouvindo o rádio, mas, ao mesmo tempo, sentia a falta de ter o seu próprio instrumento a fim de treinar a aprendizagem. Através do mesmo Domingos Ambrósio, Luiz Gonzaga encomendou uma sanfona a um conhecido fabricante do instrumento e passou a tocar nas festas em Juiz de Fora e, posteriormente, em Ouro Fino (MG).

Em Ouro Fino, ele conheceu Raul Apocalipse, um advogado entusiasta por teatro, que promovia espetáculos no clube da cidade e estava precisando de músicos. Foi uma grande chance para Gonzaga. Com a licença concedida pelo comandante do quartel, a pedido do advogado e, depois, orientado por este sobre a postura de palco, o exuense cantou e tocou, para o público de Ouro Fino, músicas dos seus ídolos Augusto Calheiros e Antenógenes Silva, e um chorinho de Gadé<sup>15</sup>, *Faustina (Encrencas de Família)*<sup>16</sup> cuja letra é a seguinte:

Faustina, corre, aqui, depressa!  
Vem ver quem está no portão.  
É minha sogra com as malas,  
Ela vem resolvida a morar no porão.

Vai ser o diabo!  
Vamos ter sururu com o vizinho.  
Não estou pra isso, eu vou dar o fora,  
Decididamente, eu vou morar sozinho.

É minha sogra, mas tenha paciência.  
Não há quem possa com essa jararaca.  
Meu sogro foi de maca pra assistência,  
Com o corpo todo retalhado à faca.

Mas comigo é diferente,  
Não tenho medo desta cara feia.  
Pego a pistola e desperdiço um pente,  
Ela descansa e eu vou pra cadeia.

---

<sup>15</sup> Osvaldo Chaves Ribeiro – Gadé (23/7/1904 Niterói, RJ – 27/10/1969 Rio de Janeiro, RJ) “Compositor e pianista.” Albin (2006, p. 302)

<sup>16</sup> Arquivo sonoro disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=gJTdR3u0BqY>. Acesso em maio de 2010.

Devido às muitas oportunidades de apresentações que surgiram em seguida, Gonzaga percebeu que precisaria de uma sanfona de melhor qualidade. Um dia, chegou ao quartel um caixeiro-viajante que o ludibriou com a suposta venda, à prestação, de uma *Horner* de 80 baixos cujas mensalidades Luiz Gonzaga pagava pontualmente. Como tivesse pressa em adquirir o instrumento, ele rifou a sanfona de 48 baixos, mas ninguém foi premiado. Mesmo assim, conseguiu vender a sanfona e, juntando o apurado da rifa com o dinheiro da venda do instrumento, daria para saldar o restante da dívida.

Então, ele resolveu viajar a São Paulo, mesmo sem ter obtido licença do quartel. Em São Paulo, hospedou-se no hotel de um italiano que lhe fora recomendado pelo caixeiro-viajante e, no dia seguinte, foi em busca da sanfona. Todavia, foi informado de que, naquele endereço, também indicado pelo caixeiro-viajante, não havia sanfona alguma.

De volta ao hotel, ele relatou o fato ao italiano que, sensibilizado, chamou o filho e o aconselhou a vender a própria sanfona a Gonzaga, por 700 mil réis, também uma *Horner* de 80 baixos, porque o filho já possuía um piano e um órgão.

Quando regressou a Ouro Fino, Luiz Gonzaga foi detido por quatro dias, devido à insubordinação e, um mês depois, foi desligado do quartel, não pela insubordinação, mas por força de um decreto recentemente baixado que proibia um período de engajamento superior a dez anos e ele já estava no exército há nove anos.

Dessa forma, levando um visto de permanência para ficar no quartel, no Rio de Janeiro, enquanto aguardaria a chegada do navio, no qual regressaria para o Nordeste, Luiz Gonzaga partiu para a então Capital Federal, em 27 de março de 1939, portando, evidentemente, a sua sanfona.

No Rio de Janeiro, em ritmo de espera, sem ocupação, sem sair do quartel, visto que a agitação da cidade o assustava, numa ocasião em que ele resolveu limpar o instrumento musical, um soldado o abordou, perguntando-lhe se sabia tocar a sanfona e o informou de que, perto dali, num lugar chamado Mangue, Gonzaga poderia faturar um bom dinheiro, tocando o acordeom.

O Mangue era zona do baixo meretrício, onde frequentava toda sorte de gente, como, mendigos, gatunos, boêmios, músicos, soldados de várias nacionalidades, entre outras pessoas. Os bares tinham os seus conjuntos musicais, porém, o músico desempregado poderia mostrar a sua arte pelas ruas porque sempre poderia ganhar alguns trocados. À noite, junto com o colega, Luiz Gonzaga foi até o referido local, avaliou bem o ambiente e, no dia seguinte, voltou, levando a sanfona. Então, ajeitou-se numa esquina e tocou os chorinhos, foxtotes, tangos e valsas que aprendera com Domingos Ambrósio.

Gonzaga tornou-se frequentador assíduo daquele lugar a ponto de o regresso para o Nordeste cair no esquecimento, e não tardou para que ele fosse descoberto pelo proprietário de um dos bares, que o chamou para tocar no estabelecimento.

Luiz Gonzaga passou a ganhar um dinheiro que dava para ele se sustentar. Ali, ele também fez amizades, dentre elas, com um compositor e guitarrista baiano de nome Xavier Pinheiro que morava com a esposa, Dina, no Morro São Carlos, onde Gonzaga também iria se instalar.

Pinheiro tornou-se uma pessoa importante na vida de Luiz Gonzaga, pois o ensinou a lidar como a vida no Rio de Janeiro, em especial, no Mangue. Foi também o baiano quem levou o filho de Januário para conhecer os pontos frequentados pelos turistas para, durante o dia, ir tocar para eles e, ainda, os dois iam animavam bailes familiares, casamentos e batizados.

Dreyfus (1996, pp. 78-79) narra que, com o tempo, Gonzaga foi se tornando mais seguro, adquirindo certa autonomia, fazia os seus próprios contatos e era requisitado sozinho por cabarés, gafieiras, inclusive na Lapa, e começava a demonstrar desinteresse pelas músicas tocadas junto com Xavier, que era versado em músicas de origem portuguesa. De certa forma, esse novo comportamento do sanfoneiro magoou o baiano, mas não afetou a amizade entre eles.

Luiz Gonzaga apresentava um repertório de recentes sucessos da época, como, tangos de Gardel e valsas de Antenógenes Silva, e já possuía uma sanfona *Scandalli* de 120 baixos, adquirida no contrabando, porém, 'foi despedido com

apenas dois dias de trabalho no *dancing O Tabu* porque a freguesia reclamou da má qualidade dos tangos’.

Através do mesmo Xavier Pinheiro, Gonzaga foi apresentado ao famoso acordeonista Antenógenes Silva, que também era professor de música, a fim de aprender a tocar o gênero musical pelo qual fora criticado.

Para Gonzaga, a próxima etapa a cumprir, no curso da fama, seria a participação em programas de calouros, que ele já conhecia desde os tempos do quartel em Minas Gerais. Começou a frequentar o programa *Calouros em Desfile*, da Rádio Tupi, apresentado por Ary Barroso, e o *Papel Carbone*, da Rádio Clube, comandado por Renato Murce. No programa do Ary Barroso, a maior pontuação era uma nota 5,0 (cinco). Caso o candidato obtivesse essa nota e agradasse ao público, ainda ganharia um prêmio de 150 mil réis, podendo até ter a chance de ser contratado pela emissora.

Embora nunca fosse reprovado, porque conseguia ir até o final das apresentações, Luiz Gonzaga só conseguia obter nota 3,0 (três), pois continuava insistindo em tocar valsinhas e afins que, embora fossem os sucessos do momento, não correspondiam ao gênero que o consagraria anos mais tarde e, apesar de as músicas serem bem executadas, era como se ele estivesse apenas ‘fazendo a lição de casa’.

Na realidade, ele acreditava que para ficar conhecido, deveria ser igual aos nativos do Rio de Janeiro e esforçava-se bastante por “se tornar” carioca, procurando se despir de suas características nordestinas.

Porém, um dia, Luiz Gonzaga “se traiu”. Ele estava tocando no bar *Cidade Nova*, que era frequentado por uns estudantes cearenses, e estes perceberam algumas marcas do falar nordestino no sotaque do sanfoneiro. Os rapazes o abordaram e, então, iniciou-se uma amizade, tanto que Gonzaga adquiriu o hábito de frequentar a pensão onde eles moravam, tocava sanfona e recebia refeições como pagamento.

Em certa ocasião, os estudantes o pressionaram para ele tocar somente músicas nordestinas, em vez de choros, tangos, valsinhas, mas o sanfoneiro argumentou que, além de ter somente tocado coisas do pé de serra, ele não se



lembrava daquelas músicas. Sob a ameaça de não mais receber dinheiro dos rapazes do Ceará, Gonzaga começou a treinar as músicas nordestinas porque, antes, o instrumento era diferente. Ele precisava descobrir como seria tocá-las na sanfona de 120 baixos, como explicou a Dreyfus (1996, p. 82):

Eu passava o dia inteiro, tocando, procurando, ensaiando. Dona Tereza até reclamou: “Ô Gonzaga, toca uns fados, que essa música aí, a gente não entende”. Aí eu esperava ela sair para continuar treinando. E preparei duas músicas. “Vira e Mexe” e “Pé de Serra”, não o meu, que compus mais tarde; um outro, lá da minha terra. Caprichei nas duas composições e esperei os cearenses. Até que uma noite eles apareceram para “trocar o óleo”. Aí eu pensei comigo mesmo: “É hoje!” quando terminou a música que eu estava tocando, dei uma pirada, recolhi as moedas na caixa de charuto, sem dar atenção aos estudantes, ajustei a sanfona no peito... e toquei “Pé de Serra”. Ti-tiriri-tiriri-tiriri.

Não apenas o público presente no bar *Cidade Nova* se entusiasmou com a música, como também as pessoas que passavam na rua se sentiram atraídas por aquele novo som e paravam para ouvi-lo.

Foi então que ele percebeu a importância da música de suas raízes culturais e, também, que estava no caminho certo para a realização do seu sonho de se tornar um sanfoneiro conhecido, mostrando ao público a representação do Nordeste. Entretanto, ainda havia um longo percurso a ser vencido e, enquanto isso, Luiz Gonzaga continuava sua luta pela sobrevivência.

Certo dia, ele foi surpreendido com a chegada de um dos seus irmãos, José Januário, que foi lhe pedir ajuda para a família a qual estava sofrendo com uma seca que já durava quatro anos (1936/1940). Gonzaga acolheu o irmão que passou a ajudá-lo no Mangue, carregando a sanfona e recolhendo as gorjetas que eram dadas nas apresentações do sanfoneiro.

Refletindo sobre a sua situação e a da sua família, Luiz Gonzaga resolveu voltar ao programa *Calouros em Desfile*, de Ary Barroso, a fim de tentar ganhar o prêmio de 150 mil réis, porém, desta vez, ele levou a música *Vira e Mexe* que,

além de ter sido muito aplaudida, valeu a nota máxima e o prêmio em dinheiro, conforme palavras do sanfoneiro em entrevista a *O Pasquim*<sup>17</sup> (1971, p. 06):

(...) Quando eu bati no programa do Ary Barroso eu fui tocar valsa. Nota um, nota dois, nota três. Até que um dia ele me gozou: de novo por aqui? Eu digo: hoje eu vou tocar um negocinho do norte. O que é que vai tocar? Eu digo: “Vira e Mexe” Ele disse: então arrivira e mexe. Eu mandei brasa e fui classificado. Daí pra cá choveu na minha roça e nunca mais faltou feijão.

Para Gonzaga, definia-se o que ele queria e deveria tocar, contudo, ainda lhe faltava trabalhar numa rádio. Tal oportunidade surgiria quando, certa noite, Zé do Norte<sup>18</sup> junto com a dupla Alvarenga e Ranchinho foram ao bar *Municipal*, no Mangue, onde Luiz Gonzaga estava se apresentando.

Desde os tempos do quartel, em Minas Gerais, ele tornou-se fã de Zé do Norte e sabia que este trabalhava na Rádio Tupi porque era ouvinte assíduo do programa *Noite na Roça*, comandado pelo paraibano. Tendo sido apresentado a Zé do Norte, o exuense conteve a emoção de ver o seu ídolo e tocou *Vira e Mexe* e *Saudade de Ouro Preto*. Em seguida, foi perguntar ao autor de *Mulher Rendeira* sobre a possibilidade de este ajudá-lo a tocar em alguma rádio.

Passado algum tempo, Zé do Norte foi trabalhar na Rádio Transmissora (atual Globo), onde comandava os programas *Desligue*, *Faz Favor* e *Hora Sertaneja*. Foi então que ele se lembrou de chamar Luiz Gonzaga para trabalhar no programa *Hora Sertaneja*, no qual o sanfoneiro tocava músicas regionais paulistas, mineiras, nordestinas e gauchas, não por imposição do apresentador ou da emissora, mas porque Gonzaga conhecia muito bem todo esse repertório, portanto, era uma opção do próprio filho de Januário. O dinheiro que recebia era pouco, contudo, naquele momento, o objetivo maior de Luiz Gonzaga era ser

<sup>17</sup> *O Pasquim* foi um periódico semanal que surgiu em 1969, sendo editado até 1991.

<sup>18</sup> Alfredo Ricardo do Nascimento – Zé do Norte (18/12/1908 Cajazeiras, PB – 02/10/1979 Rio de Janeiro, RJ). ‘Cantor. Compositor. Poeta. Escritor. Folclorista. Foi o compositor da música *Mulher Rendeira*, trilha sonora de *Os Cangaceiros*, de Lima Barreto, filme no qual atuou Adoniran Barbosa.’ Albin (2006, p. 800)

conhecido dos profissionais de rádio. A esse respeito, Dreyfus (1996, p. 87) comenta que

a sorte é que ele havia chegado no Rio na hora certa. O desenvolvimento do rádio criava espaço para mais diversidade musical. As emissoras tinham no seu *cast* tanto orquestras sinfônicas quanto conjuntos regionais. E, na praça Tiradentes, onde existiam vários teatros e cinemas, não eram raros os espetáculos com sabor caipira. As gravadoras não relutavam em seguir a moda e também tinham seus artistas caipiras.

Não somente a sorte, mas, a perseverança, o talento e o carisma foram fatores que contribuíram para que Luiz Gonzaga conseguisse atingir a sua meta. Os caminhos estavam se abrindo para o futuro Rei do Baião e ele estava na trilha certa, tornando-se conhecido pela sua habilidade com a sanfona.

Era o ano de 1941, quando Genésio Arruda, cantor e humorista paulista, chegou ao Rio de Janeiro, onde apresentaria um espetáculo junto com Januário França, com quem também estava preparando um disco pela gravadora RCA Victor e precisava de um sanfoneiro para acompanhá-los numa música sertaneja que fazia parte do disco. Lembrando-se de que conhecia Luiz Gonzaga, Januário foi ao Mangue para lhe fazer a proposta.

Na gravadora, além de ter realizado um excelente trabalho, Gonzaga ainda interferiu na composição da música, sugerindo que fosse colocada uma introdução. A sugestão foi acatada e Genésio Arruda ficou plenamente satisfeito com o resultado final.

A música é *A Viagem de Genésio*<sup>19</sup>, composta de duas partes: a primeira parte consiste em um diálogo falado entre os compadres Genésio (Genésio Arruda) e Generoso (Januário França) e a segunda é a música cantada por Genésio Arruda, com os acompanhamentos de Luiz Gonzaga (sanfona) e de um violão.

---

<sup>19</sup> Disponível em <http://www.luizluagonzaga.com.br/>. Acesso em abril de 2010

Embora o nome de Luiz Gonzaga não figure no disco, percebe-se nitidamente que a melodia foi entoada pela sanfona com a marca inconfundível do instrumentista, fato observado pelo chefe de vendas da gravadora, Ernesto Augusto Matos, que se interessou pelo trabalho do sanfoneiro e quis falar com ele. Sendo aprovado, Gonzaga voltou ao estúdio da Victor para gravar o seu primeiro disco, no dia 14 de março de 1941. Em um só dia foram gravados dois discos de 78 rotações: o primeiro trazia as músicas *Véspera de São João* (mazurca) e *Numa Serenata* (valsa), e o outro disco veio com as músicas *Vira e Mexe* (xamego<sup>20</sup>) e *Saudades de São João del-Rei* (valsa). Foram lançados no mercado, respectivamente, em maio e em junho de 1941 tendo grande aceitação do público.

Nesse mesmo ano, Luiz Gonzaga gravou mais dois discos: um, com as seguintes músicas *Nós Queremos Uma Valsa* (valsa) e *Arrancando Caroá* (choro) e o outro com *Farolito*, uma valsa de Agustín Lara, e *Segura a Polca* (polca), de Xavier Pinheiro, marcando o fim da parceria Gonzaga/Xavier porque o sanfoneiro estava trabalhando com outro gênero musical e também deixara de trabalhar no Mangue. Era contratado da gravadora Victor, assumira a cortina<sup>21</sup> do espetáculo encenado por Genésio Arruda e Januário França, tocava nos melhores *dancings*, clubes, cinemas, além de ter sido contratado pela Rádio Clube para tocar no programa *Alma do Sertão* e em outros programas da emissora, o que significava um acréscimo no ordenado. Assim sendo, ele pôde se dar o luxo de descartar uma das fontes de renda.

Com os contratos e os trabalhos paralelos, Luiz Gonzaga começava a ganhar um bom dinheiro e, finalmente, podia ajudar a família, em Exu, no entanto, o que ele mais desejava era levá-la para o Rio de Janeiro. Naquele momento, ele precisava, também, cumprir mais duas metas: organizar a vida do irmão José Januário e se mudar do Morro São Carlos para um bairro mais próximo ao centro

---

<sup>20</sup> O xamego não constitui realmente um gênero musical. É fruto de um comentário do irmão de Gonzaga, José Januário, quando este o ouviu executar a música *Vira e Mexe* – “Oxente, isso é xamego!” (Dreyfus, pp. 1996 - 88). Desde então, Luiz Gonzaga adotou o termo para designar um dos ritmos que ele tocava.

<sup>21</sup> **cortina** s.f. (...) **2.2p.met.** TEAT momento propício para a finalização de um ato ou cena (...) **6** TEAT *B* nos intervalos das revistas teatrais, esquete ou cena rápida desenvolvida por atores. Houaiss (2001, pp. 850 - 851)

da cidade. Resolvida a primeira parte, com o alistamento de José Januário no Exército, restava a mudança de bairro. Gonzaga foi morar em um quarto, na Avenida Mem de Sá, próximo ao centro da cidade.

Em 1943, Luiz Gonzaga deixou de trabalhar na Rádio Clube e foi para a Rádio Mayrink Veiga, indo, posteriormente para a Rádio Tamoio, contratado por Fernando Lobo<sup>22</sup>, por indicação de Almirante<sup>23</sup>.

No entanto, ele ainda não estava de todo satisfeito com o seu trabalho. Faltava-lhe alguma coisa, certa autonomia, um domínio sobre a sua arte, um desejo de mostrar tudo o que ele poderia fazer, algo que não dependesse dos outros artistas: Gonzaga queria cantar, estar à frente, 'chegar primeiro' e não apenas acompanhar algum cantor. Todavia, a sua voz não combinava com os sambas, boleros e valsas entoados pelos cantores da época. Cogitou elaborar letras para as suas músicas, mas não se sentia competente para isso. Era necessário ter alguém que o fizesse para ele. Aconteceu de ele travar amizade com o compositor Miguel Lima com quem formou uma parceria e, em 1958, gravaria um LP com músicas criadas pela dupla.

A carreira como cantor iria ter início, na Rádio Tamoio. Porém, nessa emissora, embora tenha sido elogiado e apoiado por alguns colegas, houve uma forte resistência por parte do diretor, Fernando Lobo, que o proibiu de cantar, sob a alegação de que Gonzaga fora contratado como sanfoneiro e não, como cantor. No futuro, Lobo se arrependeria dessa atitude, segundo suas palavras a Dreyfus (1996, p. 97):

No que diz respeito a Luiz Gonzaga, há um crime imperdoável cometido por mim. Eu soube pelo contra-regra que, quando faltava um artista, Gonzaga cantava no lugar. Eu então chamei Gonzaga e falei que ele não fora contratado para ser

---

<sup>22</sup>Fernando de Castro Lobo – Fernando Lobo (26/7/1915 Recife, PE – 22/12/1996 Rio de Janeiro, RJ). Compositor, jornalista, radialista e pesquisador da música popular brasileira. Albin (2006, p. 411).

<sup>23</sup> Henrique Foréis Domingues – Almirante (19/2/1908, Rio de Janeiro, RJ – 22/12/1980, Rio de Janeiro, RJ). "Cantor. Compositor. Radialista. Musicólogo. Pesquisador. Produtor radiofônico." Albin (2006, p. 20)

cantor. Ele era sanfoneiro e sanfoneiro continuaria a ser. Nada mais. Eu nem procurava saber como ele cantava. Eu era um menino de trinta e poucos anos e já era diretor de rádio. Então eu achava que tudo tinha que encaixar com a disciplina. E lá vinha aquele nordestino querendo quebrar a disciplina. Depois eu fui para os Estados Unidos e só voltei quatro anos mais tarde, quando Gonzaga já se tornara aquela figura.

A gravadora Victor também se opôs ao fato de Luiz Gonzaga querer cantar. Desiludido, mas não conformado, ele continuou a gravar seus discos solos e a acompanhar cantores, como, Ademilde Fonseca, Carmem Costa, Benedito Lacerda e Bob Nelson. A arte e o virtuosismo do sanfoneiro Gonzaga eram elogiados por todos que o conheciam e pela imprensa, contudo, ele não tinha a chance de cantar.

Impedido de levar adiante o seu projeto Gonzaga começou a dar suas músicas para outros cantores – o que seria temporário –, tendo em Carmem Costa a sua primeira intérprete que, em 1944, gravou *Xamego* e *Mulher do Lino* e, em 1945, *Bilu Bilu* e *Sarapaté*, canções que haviam sido gravadas por ele, em versão instrumental.

No entanto, Carmem Costa não correspondia de todo às expectativas do sanfoneiro porque, sendo a cantora natural do Rio de Janeiro, o seu sotaque não combinava com as músicas que eram marcadamente nordestinas. Então, Gonzaga entrou em contato com Manezinho Araújo, um cantor pernambucano, que iniciou a carreira em 1930, cantando emboladas, um gênero de música tipicamente nordestino e, em fevereiro de 1945, ele gravou um disco com as músicas *Xamego da Guiomar* (com letra de Miguel Lima) *Dezessete e Setecentos* (Luiz Gonzaga e Miguel Lima), porém, desentendeu-se com Luiz Gonzaga quando este quis orientá-lo quanto ao ritmo da segunda música. Manezinho sentiu-se insultado, pois, contando quinze anos de carreira, não aceitaria que Gonzaga, um sanfoneiro “iniciante”, lhe desse ordens.

Acreditando cada vez mais no seu potencial de cantor, Luiz Gonzaga, contando com o apoio do diretor artístico da gravadora Odeon, armou um plano a fim de pressionar o diretor da Victor a deixá-lo cantar, sob a ameaça de Gonzaga

se transferir para a Odeon. Dando-se por vencido, porque não queria perder o sanfoneiro, Vitório Lattari cedeu e, em abril de 1945, Luiz Gonzaga gravou seu primeiro disco, como cantor, com as músicas *Dança Mariquinha* (letra de Miguel Lima) e *Impertinente* (instrumental). Em junho do mesmo ano, ele gravou *Penerô Xerém*, composta em parceria com Miguel Lima, e a *Sanfona Dourada* (instrumental) e, em setembro, gravou mais um disco, com as músicas *Cortando o Pano*, com letra de Miguel Lima e *Caxangá* (instrumental), que fez um grande sucesso.

Ainda em setembro de 1945, a Rádio Tamoio não renovou o contrato com Luiz Gonzaga e o sanfoneiro foi para a Rádio Nacional. Também nessa emissora, por ordem do diretor, ele não cantaria, pois sua voz não estava de acordo com os parâmetros de voz dos cantores que faziam sucesso naquela época, como, Chico Alves, Orlando Silva e Nelson Gonçalves. Contudo, devido ao sucesso de *Cortando o Pano*, com a sua voz doce e bem impostada, Luiz Gonzaga modificou os critérios até então aceitos como estéticos para ser um bom cantor e se tornou um dos artistas mais conceituados da Rádio Nacional.

Nesse mesmo tempo, nasceu Luiz Gonzaga do Nascimento Júnior – o Gonzaguinha – filho de Odaléia Guedes, com quem Luiz Gonzaga vivia desde 1944. Trata-se da história de um relacionamento muito conturbado e que deixou dúvidas quanto à paternidade de Gonzaga com relação a Gonzaguinha que morreu sem saber se era mesmo filho do Rei do Baião. A dúvida tem origem no próprio Gonzaga porque ele sempre afirmou que era estéril. O certo é que ele registrou o menino como filho e, mesmo deixando-o aos cuidados dos padrinhos, Xavier Pinheiro e Dina, lhe deu toda assistência. Mais tarde, quando Gonzaga já estava casado com Dona Helena, a esterilidade foi constatada e, em 1950, o casal adotou uma menina à qual deram o nome de Rosa Maria, a *Rosinha*.

Apesar das atribulações em sua vida, a atenção de Luiz Gonzaga estava voltada para as suas metas como profissional, pois, a essa altura, ele desejava levar a música nordestina para o sul do país.

De fato, embora ele tivesse gravado músicas como, por exemplo, *Dezessete e Setecentos* cujo ritmo é o calango<sup>24</sup>, portanto, nordestino, a letra não fala das coisas do Nordeste, como se pode observar:

Eu lhe dei vinte mil réis Pra pagar três e trezentos Você tem que me voltar Coro: Dezesseis e setecentos Dezessete e setecentos	Eu já lhe disse Que essa droga está errada, Vou buscar a tabuada E volto aqui Pra lhe provar. É dezessete e setecentos. Coro: Dezesseis e setecentos.
Sou diplomado, Frequentei a academia Conheço Geografia, Sei até multiplicar	<i>Mas se eu lhe dei vinte mil réis Pra pagar três e trezentos, Você tem que me voltar é...</i>
Dei vinte mango, Pra pagar três e trezentos, Dezessete e setecentos Você tem que me voltar. É dezessete e setecentos. Coro: É dezesseis e setecentos.	Coro: Dezesseis e setecentos. <i>Por que dezesseis e setecentos?</i> (...)
Eu acho bom Você tirar os nove fora Evitar que eu vá embora E deixe a conta sem pagar.	<i>Mas não é dezessete e setecentos?</i> Coro: Dezesseis e setecentos. <i>Então, deixa...</i> <i>Por isso é que eu não gosto de discutir com gente ignorante!...</i> <i>Por isso é que o Brasil não “proguede”, visse?</i>

Esse desejo de Gonzaga de difundir a música nordestina no Sul do país já se manifestara em outros nordestinos como, João Pernambuco – João Teixeira Guimarães – que, conforme Severiano (2008, p. 242), ‘introduziu a música do Nordeste no Rio de Janeiro, no início do século XX’. Em 1922, o conjunto *Turunas Pernambucanos* também levou os ritmos nordestinos para o Sul, encantando a sociedade carioca, indo até Buenos Aires. No ano de 1927, foi a vez de outro

<sup>24</sup> **calango** s.m. (...) **9** ETN DNÇ RJ MG dança popular, próxima do coco nordestino, executada por pares que dão volteios e requebros que lembram o samba urbano original **10** ETN MÚS B N.E. tipo de canto popular responsorial. Houaiss (2001, p. 569)



conjunto pernambucano, *Turunas da Mauricéia*, mostrar a música nordestina nos palcos cariocas, fazendo um sucesso maior do que fez o *Turunas Pernambucanos*, resultando na gravação de dez discos pela gravadora Odeon. É desse conjunto a música *Pinião* (Augusto Calheiros e Luperce Miranda) que foi a preferida no carnaval de 1928.

Todavia, o samba chegou, sobrepondo-se à música nordestina que foi caindo no esquecimento, sendo, então, elaborada de uma forma caricata, da mesma maneira como já havia sido criado o estereótipo nordestino, como sendo um indivíduo extremamente ignorante, sempre retirante da seca e miserável, apesar de se reconhecerem os talentos de outros nordestinos, entre eles, Augusto Calheiros, Manezinho Araújo e a dupla Jararaca<sup>25</sup> e Ratinho<sup>26</sup>. Sobre essa quase extinção da música do Nordeste, Dreyfus (1996, p. 106) comenta que

se havia os nordestinos, não havia realmente a música. Salvo a embolada, que encontrara aceitação do público urbano do Sul, as outras expressões musicais do Nordeste rural – desafios, repentes, banda de pífanos – dificilmente podiam ser difundidas.

Por sua vez, o fole dos sanfoneiros do Sertão, muito rudimentar, não tinha recursos harmônicos suficientes para permitir interpretações vocais. Faltava, portanto, ao povo nordestino uma expressão musical acessível a todos, algo que se pudesse difundir em todo o país. Resumindo, havia um vazio musical no coração dos nordestinos que, em meados dos anos 40, vários artistas procuravam preencher, inventando, criando, lançando novos gêneros.

---

<sup>25</sup> José Luís Rodrigues Calazans – Jararaca. Cantor, compositor, humorista e violonista (29/09/1896, Maceió, AL – 09/10/1977, Rio de Janeiro, RJ). Na década de 1920 integrou o conjunto *Turunas de Pernambuco*. Depois que o grupo se desfez, em 1925, Jararaca formou com Ratinho “uma das mais importantes e duradouras duplas caipira-humorísticas do rádio e do disco brasileiros” (Severiano 2008, p. 245).

<sup>26</sup> Severino Rangel de Carvalho – Ratinho. Cantor, compositor, humorista e saxofonista (13/04/1896, Itabaiana, PB – 08/10/1972, Duque de Caxias, RJ). Também foi integrante do conjunto *Turunas de Pernambuco*, formando a famosa dupla caipira com Jararaca, em 1925, depois da extinção do grupo. (Severiano 2008, p. 245).

Nesse contexto incluíam-se Lauro Maia, o criador dos ritmos “balanceio”, “ligeira” e “remelexo”, e Luiz Gonzaga que “inventou” o “xamego”.

Insatisfeito e inquieto, Gonzaga sabia que precisava de alguém para traduzir com exatidão o que ele queria expressar como produção musical do Nordeste. Foi então que ele entrou em contato com Lauro Maia, a quem relatou suas angústias, propondo-lhe uma parceria que Lauro recusou por não ser dado a compromissos. No entanto, ele indicou o seu cunhado e parceiro de música, o advogado Humberto Teixeira, aconselhando Gonzaga a ir procurá-lo, pois se tratava de um excelente letrista.

Humberto Cavalcanti Teixeira, natural de Iguatu – CE, foi um advogado, musicista e compositor. Ainda criança, iniciou os seus estudos de música, tocando flauta e, posteriormente, bandolim, participando da orquestra do seu professor de música, o maestro Antônio Moreira.

No início dos anos 1930, Humberto Teixeira foi para o Rio de Janeiro para estudar Medicina, mas percebeu que queria fazer Advocacia, em que se formou (Nirez<sup>27</sup>, 1977, p. 20). Ao mesmo tempo em que exercia a profissão de advogado, também trabalhava com música, tendo mais de cem canções editadas. Com a música *Meu Pedacinho*, ele ganhou o primeiro prêmio em um concurso promovido pela extinta revista *O Malho*.

Em entrevista a Nirez (1977, p. 38), o Doutor do Baião fez a seguinte declaração: “minha principal obra [está] toda vinculada a minha parceria com Luiz Gonzaga, pelo menos os meus grandes sucessos foram feitos com Luiz Gonzaga.”

A parceria com Luiz Gonzaga teve início quando, seguindo a recomendação de Lauro Maia, o sanfoneiro foi ao escritório de Humberto Teixeira, e expôs suas ideias, o que entusiasmou o cearense. Veja-se o relato de Teixeira a Nirez (1977, p. 41):

---

<sup>27</sup> Miguel Ângelo de Azevedo – (Nirez) (★15/05/1934, Fortaleza, CE). Jornalista, historiador, desenhista técnico aposentado e pesquisador da música popular do Brasil. Albin (2006, p. 530)

Bem, nós ficamos, Nirez, naquela tarde de quatro e meia até quase meia-noite, nesse nosso primeiro encontro. Eu fechei praticamente o escritório como eu fazia sempre que vinha negócio de música, e começamos relembrando em torno de ritmos nordestinos, do Ceará, Pernambuco, da terra dele, tudo isso e naquele dia nós chegamos a duas conclusões muito interessantes, uma delas: que a música ou ritmo que iria servir de laço para a nossa campanha de lançamento da música do Norte, a música nordestina no Sul, seria o baião.

A primeira música da dupla, que só foi gravada em 1947, é o xote<sup>28</sup> *No Meu Pé de Serra* que tem como base uma música de Januário, o pai de Luiz Gonzaga. Eis a letra da canção:

Lá no meu pé de serra, Deixei ficar meu coração. Ai que saudades tenho, Eu vou voltar pro meu Sertão.	O xote é bom De se dançar A gente gruda na cabocla Sem soltar.
No meu roçado, Eu trabalhava todo dia, Mas no meu rancho, Eu tinha tudo que queria.	Um passo lá, Um outro cá, Enquanto o fole Tá tocando, Tá gemendo, Tá chorando, Tá fungando, Reclamando sem parar.
Lá se dançava Quase toda quinta-feira, Sanfona num faltava, E tome xote a noite inteira.	

Entretanto, a música que marcou a entrada de Luiz Gonzaga para a história da música popular brasileira foi *Baião* (Humberto Teixeira/Luiz Gonzaga):

<sup>28</sup> **xote** s.m. DNÇ MÚS 1 dança de salão prov. de origem alemã, com passos semelhantes aos da polca, difundida na Europa e no Brasil (esp. no Nordeste), onde é executada ao som de sanfonas nos bailes populares 2 música em compasso binário e andamento não muito rápido que a acompanha ○ ETIM al. *Schotisch* 'polca escocesa parecida com a dança de roda', substv. Do adj. *schotisch* 'escocês', donde tb. *xótis*. Houaiss (2001, p. 2808)

Eu vou mostrar pra vocês  
Como se dança o baião,  
E quem quiser aprender  
É favor prestar atenção.

Morena, chega pra cá,  
Bem junto ao meu coração,  
Agora é só me seguir,  
Pois eu vou dançar o baião.

Eu já dancei balanceio,  
Xamego, samba e xerém,  
Mas o baião tem um quê  
Que as outras danças não têm.

Oi quem quiser é só dizer,  
Pois eu, com satisfação,  
Vou dançar, cantando o baião.

Eu já cantei no Pará,  
Toquei sanfona em Belém,  
Cantei lá no Ceará  
E sei o que me convém.

Por isso, eu quero afirmar,  
Com toda convicção,  
Que sou doido pelo baião.

Dreyfus (1996, p. 113) conta que o lançamento do disco ocorreu em outubro de 1946, pela Odeon. Porém, receoso quanto à aceitação do novo ritmo, Luiz Gonzaga preferiu que a música fosse gravada pelo conjunto cearense Quatro Ases e Um Coringa, que ele acompanhou com a sanfona. Tamanho foi o sucesso que, somente em 1949, Gonzaga gravaria a “sua própria versão de “Baião”.

Além dessas canções, as composições de Humberto Teixeira que se tornaram mais conhecidas foram *Asa Branca* (1947), *Juazeiro* (1949), *Lorota Boa* (1949), *Assum Preto* (1950), *Qui Nem Jiló* (1950), *Respeita Januário* (1950), *Xanduzinha* (1950) e *Paraíba* (1950).

Ainda em 1946, depois de dezesseis anos sem ver a mãe, Luiz Gonzaga recebeu a visita dela e da irmã mais velha, Geni. Em outubro desse mesmo ano, ele voltou a Exu pela primeira vez, mas deixou gravadas as músicas, para o carnaval de 1947, *Toca uma Polquinha*, *Caí no Frevo* e *Feijão cum Côve*. Essa última tinha o título *Olá Seu Generá*, mas foi censurada pelo Departamento de Polícia que a considerou subversiva, então, os autores modificaram o título que ficou *Aí o que será?* Eis as letras das canções:

**Toca Uma Polquinha**

Luiz Gonzaga

Toca, toca uma polquinha,  
 Que eu quero me espalhar,  
 Toca, toca Malaquia,  
 Para o baile melhorar.  
 Para lá com este samba,  
 Sambar não quero mais,  
 Toca, toca uma polquinha,  
 Do tempo do Pai Tomás.  
 Um pulinho pra lá,  
 Um pulinho pra cá,  
 Um passo pra descansar.

**Aí o Que Será?**

Compositores: Luiz Gonzaga e Jeová Portella

Ai seu generá,  
 Feijão cum côve que talento pode dar?  
 Cadê a banha pra panela refogá?  
 Cadê açúcar pro café açucará?  
 Cadê o lombo, cadê a carne de jabá?  
 Que quarqué dia as coisa têm que melhorá  
 Que sem comida ninguém pode trabaiaá.  
 Seu generá  
 Feijão cum côve que talento pode dar?

**Caí no Frevo**

Luiz Gonzaga

Você já leu a circular do presidente?  
 Eu não, eu não.  
 Vamos trabalhar e economizar,  
 Vamos brincar sem gastar.  
 E as despesas?  
 Quem paga é o coronel.  
 E as mulheres?  
 Já temos a granel.  
 Pra nossa alegria,  
 Não falta mais nada,  
 Quero samba, batucada!  
 Caí no frevo, negrada!

Depois de resolvidas as questões com o Departamento de Polícia e gravadas as músicas, Gonzaga viajou para o Sertão onde passou cerca de doze dias, para alegria da família e dos amigos. Nessa viagem, ele fez o seu primeiro show beneficente. Foi para o Hospital São Francisco de Assis, no Crato-CE.

Indo para o Recife a fim de regressar ao Rio de Janeiro, Gonzaga participou de programas de rádio, apresentou-se em clubes da capital pernambucana, gravou comerciais para as *Casas Pernambucanas*, conheceu os músicos Capiba,

Nelson Ferreira e Sivuca<sup>29</sup> e, em uma festa, conheceu José de Souza Dantas Filho – Zé Dantas –, o qual se tornaria seu parceiro.

Zé Dantas era pernambucano do município sertanejo de Carnaíba de Flores, na região do Pajeú. Nos tempos do curso colegial, destacava-se por seus poemas que eram publicados no jornal da escola.

Apesar do seu talento para a poesia e de amar profundamente a cultura popular nordestina, em especial a música da região, Zé Dantas formou-se em Medicina. Contudo, ainda estudante e escondido do pai, que não aprovava a vocação musical do filho, Zé Dantas chegou a comandar um programa na Rádio Jornal do Commercio, em Recife, o que lhe custou a retirada da mesada, fato que não constituiu motivo para dissipar a vocação do jovem Dantas pela arte de compor músicas. Dessa forma, sabendo da presença do seu ídolo em solo recifense, ele foi ter com Luiz Gonzaga,

Em 1950, Zé Dantas foi para o Rio de Janeiro fazer residência médica e, desde então, tornou-se parceiro de Luiz Gonzaga, mas com uma condição: a pedido do próprio Dantas, somente o nome de Gonzaga figuraria quando da publicação das músicas, para que o pai do jovem médico não descobrisse, porém Luiz Gonzaga preferiu colocar o nome do parceiro, mesmo a contragosto deste. Dentre outras, as canções da dupla Zé Dantas e Luiz Gonzaga que fizeram mais sucesso foram as seguintes: *O Forró do Mané Vito* (1949), *Vem Morena* (1949), *A Dança da Moda* (1950), *A Volta da Asa Branca* (1950), *Cintura Fina* (1950), *Qui Nem Jiló* (1950), *Sabiá* (1951), *A Letra I* (1953) *ABC do Sertão* (1953), *Algodão* (1953), *O Xote das Meninas* (1953), *Vozes da Seca* (1953), *Paulo Afonso* (1955) e *Riacho do Navio* (1955).

De volta ao Rio de Janeiro, Luiz Gonzaga gravou a música *Asa Branca*, no ano de 1947, composta em parceria com Humberto Teixeira. Na mesma entrevista

---

<sup>29</sup> Lourenço da Fonseca Barbosa – Capiba (28/10/1904, Surubim, PE – 31/12/1997, Recife – PE). Foi um regente, compositor e instrumentista. Albin (2006, p. 147)

Nelson Heráclito Alves Ferreira – Nelson Ferreira (09/12/1902, Bonito, PE – 21/12/1976, Recife, PE) compositor, instrumentista, pianista e regente. Albin (2006, p. 278).

Severino Dias de Oliveira – Sivuca (26/05/1930, Itabaiana, PB – 14/12/2006, João Pessoa, PB). Arranjador, cantor, instrumentista – tocava acordeom, guitarra, percussão, pianoe violão. Albin (2006, p. 702)

a Nirez (1977, pp. 41-42), Teixeira declarou que, ainda no primeiro contato que teve com Luiz Gonzaga, os dois já haviam discutido sobre a composição dessa música. Vejam-se as palavras do compositor:

(...) Naquele mesmo dia nós fizemos os primeiros versos, discutimos as primeiras ideias em torno de “Asa Branca”, não só a letra como melodicamente, essa coisa formidável que só dois anos depois foi gravada e que no dia em que gravamos, o conjunto de Canhoto, depois de sucessos com Juazeiro, Pé de Serra e Xanduzinha, uma série de outras músicas que eu tenho gravado com Luiz, ele disse assim, “mas, puxa, vocês depois dum negócio desse vem cantar moda de igreja, de cego, aqui!? Que troço horrível!” e então, eles com um pires eles saíram brincando, pedindo uma esmola pro Luiz e pra mim dentro do estúdio. Mal sabiam eles que nós estávamos gravando ali uma das páginas mais maravilhosas!

É interessante observar que muitas das músicas que Luiz Gonzaga compunha em parceria tinham a sua origem no cancioneiro popular sertanejo. Eram canções cujas letras iam se modificando à medida que o povo cantava. Por exemplo, *Asa Branca* era cantada por Seu Januário da seguinte maneira: “*Asa branca foi-se embora/ Bateu asa do Sertão/ Larará não chore não...*” (Dreyfus, 1996, p. 120) e o Rei do Baião sempre admitiu o fato de que lançara mão do folclore porque o seu objetivo era difundir também as origens do gênero musical que ele criou.

Aos 35 anos de idade, Gonzaga sentiu a necessidade de se casar. Foi então que conheceu Helena das Neves Cavalcanti, uma contadora, pernambucana de Gravatá, que morava no Rio de Janeiro há cinco anos. Casaram-se no dia 16 de junho de 1948.

Em junho de 1949, ele gravou um disco com as músicas *Baião* e *Juazeiro* que, assim como *Asa Branca*, também tiveram sua origem no cancioneiro popular do Sertão. Houve, inclusive, um problema de plágio com a música *Juazeiro*, conforme o seguinte relato de Humberto Teixeira (Nirez, 1977, p. 57-58):

Um marinheiro americano pegou o disco do “Juazeiro” no Rio levou pros Estados Unidos e um espertalhão do mundo da música lá gravou com outro nome. Mas o que é incrível é que ele, por um processo que conhecido aí, tecnológico, eles copiaram o disco tirando a letra e botaram em cima a letra de Peggy Lee. Você vê no disco de Peggy Lee os acordes dos Cariocas, isso é que é impressionante! Mudaram o nome, mudaram tudo. Mas o plágio não foi só lá não, o plágio se estendeu à França. Lá na França com um outro nome ela foi gravada com o título *Lé Voyageur*, O Viajante, com esse título. Eu encontrei e tenho esse disco também. Nunca conseguimos nos ressarcir desses direitos autorais injuriados e usurpados, nada disso. E a Peggy Lee, incrível, numa viagem que eu fiz a América depois, tornou-se minha amiga, eu contei o fato pra ela, ela disse “eu sou inocente de tudo isso! Isso é uma pena, você tá me contando isso, isso me traz até remorso!

Da mesma forma como estava conseguindo firmar a música nordestina, Luiz Gonzaga quis imprimir outra marca do Nordeste, através da vestimenta, à maneira de Pedro Raimundo, acordeonista gaúcho que se apresentava com traje típico do Rio Grande do Sul. Gonzaga mandou buscar, em Exu, um chapéu de couro igual ao usado pelos cangaceiros, porém, na Rádio Nacional, foi impedido de se apresentar no auditório, usando o chapéu, conforme ele narra (Dreyfus, 1996, p.136):

Eu pensei que ia fazer surpresa lá na Nacional: Pedro Raimundo tocava vestido de gaúcho, e eu ia me confrontar com ele vestido de nordestino. Quando cheguei no domingo, na hora de entrar no auditório, botei o chapéu, peguei a sanfona... Floriano Faissal, o diretor artístico me olhou, perguntou: “Para onde você vai?”, nem esperou resposta, abanou a cabeça e falou: “Han, han! aqui não. Cangaceiro na Nacional, não! Pode guardar o chapéu”, e me proibiu de cantar de chapéu de couro. Tive que aceitar, disciplinado que era, fui soldado muitos anos...



Todavia, Gonzaga não desistiu. Em toda e qualquer oportunidade de apresentação fora da Rádio Nacional, usou o chapéu, até que a Rádio consentiu que ele passasse a usá-lo em suas apresentações no auditório da emissora.

Em 1950, o Rei do Baião lançaria o xaxado que também teve grande aceitação do público. Ishigami e Moreira (1996, p. 80) dão a seguinte explicação sobre esse ritmo que tem origem numa dança:

O Xaxado é uma dança sertaneja, cuja divulgação em todo o Nordeste se deve ao grupo de Lampião, o Rei do Cangaço. Marca a época em que “os cabras machos” afrontavam a polícia com um canto chamado “parraxaxá.

Bastante peculiar é o modo de dançar o Xaxado. Os “cangaceiros”, fardados a caráter, fazem de seus rifles suas “damas” e, em fila, um atrás do outro, seguem, sem volteios, arrastando suas alpargatas pelo chão. Avançando com o pé direito em três ou quatro movimentos laterais e puxando, em seguida, o pé esquerdo, produzem, com o ruído provocado por esse passo – o “xá, xá, xá” das alpargatas (cuja onomatopeia deu origem ao nome Xaxado) – o acompanhamento perfeito para este ritmo, que, ao que tudo indica, veio do baião de viola. O resultado é um bailado rápido e deslizado, vigoroso e animado.

Retomando a trajetória gonzagueana: consoante Ângelo (2006, p. 101), Teixeira e Gonzaga compuseram “um *jingle* político, por encomenda do paraibano José Pereira Lira, ex-chefe da Casa Civil da Presidência da República no governo Eurico Gaspar Dutra (1946-51),” para a campanha da candidatura de José Américo de Almeida a governador da Paraíba. Tal *jingle* não foi outro senão a música *Paraíba*, gravada pela primeira vez por Emília Borba, em 1950, cujo sucesso dispensa comentários.

Ao mesmo tempo, Humberto Teixeira candidatou-se a deputado federal e Luiz Gonzaga o ajudou na campanha, conforme as palavras do próprio Teixeira (Dreyfus, 1996, p.145):

“Em um concurso organizado pela Revista do Rádio, com Anselmo Domingos, eu tinha sido eleito o melhor compositor

nacional por três anos consecutivos. E, nesse ano de tricampeonato, eu fui escalado como orador, que agradeceria lá no teatro Municipal e o padrinho, porventura, era Ademar de Barros, que já era candidato potencial a presidente da República. Depois do meu discurso, ele veio me cumprimentar; disse que eu era bom orador e que eu deveria me candidatar. E que ia me dar uma legenda... eu acabei com uma suplência e depois me diplomando como deputado federal. Luiz Gonzaga estava na época no Rio Grande do Norte quando soube que eu estava me candidatando, e saiu de lá e veio me prestar uma ajuda maravilhosa, inclusive de transporte, gasolina. Eu não tinha dinheiro nenhum e posso dizer que foi Luiz Gonzaga que me colocou na deputação.”

As atribuições do cargo político não impediriam Teixeira de continuar trabalhando com música, no entanto, a parceria com Luiz Gonzaga se desfez, mas, antes, em outubro de 1952, Gonzaga gravou as últimas músicas que compôs com o parceiro. A justificativa sobre a separação profissional foi esclarecida por Humberto Teixeira a Nirez (1977, pp. 59-60), dizendo o seguinte:

Luiz Gonzaga recebeu uma proposta dos Irmãos Vitale, que eram diretores e praticamente os donos de uma recém Sociedade criada que era a SBACEM<sup>30</sup>, e o Luiz, muito honestamente, estendeu tal como a Vitale a mesma proposta que se refletiu através de um *advanced*, de um dinheiro que ele forneceu e mais uma garantia de uma retirada e coisa, tudo isso, ofereceu pra mim também. E o Luiz insistiu muito para que eu fosse para lá. (...) Eu disse: “Não Luiz, eu fico!” e tal. É uma pena, né? E insisti para que ele ficasse, e ele insistia para que eu fosse! (...) Ele foi, e claro, havia dispositivos de ordem estatutária que não permitiam autores de uma sociedade gravarem ou fazerem parcerias com autores de outra (Teixeira era da UBC<sup>31</sup>). E daí houve uma intersecção na parceria.

Como foi dito, Zé Dantas havia chegado ao Rio de Janeiro em 1950. Conhecedor profundo da vida sertaneja, ele conseguia traduzir, nas músicas,

---

<sup>30</sup> Sociedade Brasileira de Autores Compositores e Escritores de Música

<sup>31</sup> União Brasileira de Compositores

exatamente o que Luiz Gonzaga queria divulgar e imprimir como marca nordestina.

Contudo, mesmo com a parceria de Zé Dantas, além de todo o sucesso, Luiz Gonzaga ainda não estava totalmente satisfeito com a divulgação da música de suas origens. Faltava uma banda tipicamente nordestina porque, antes, ele tocava sozinho. Foi então que, baseado em suas lembranças das bandas musicais com que convivera na infância e, também, em observações do dia a dia, ele formou, com o zabumba e o triângulo, o conjunto que se tornaria mais um símbolo nordestino. A primeira banda trazia João André Gomes (Catamilho) no zabumba, Zequinha com o triângulo e, evidentemente, Luiz Gonzaga com a sanfona.

Todos os anos, as secas no Nordeste impeliam muitos migrantes para a cidade de São Paulo, onde se formou mais um público para Luiz Gonzaga que, então, dividia o seu trabalho entre a Rádio Mayrink Veiga, no Rio de Janeiro e em programas das Rádios Record e Cultura, na capital paulista. Em 1951, além do trabalho nessas rádios, e das turnês que começaram naquela década, ele também participava de *No Mundo do Baião*, um programa de Humberto Teixeira e Zé Dantas. Sobre a formação dessa dupla, Luiz Gonzaga narra o seguinte (Dreyfus, 1996, p. 165):

Eu aproximei Zé Dantas e Humberto, mas eles não se deram muito bem. Consegui que fizessem um programa na rádio juntos, mas mesmo assim não deu. Um, médico, outro bacharel em Direito e eu, semi-analfabeto, tentando harmonizar os dois homens, já imaginou? Eles se intrigaram, e eu entendi que não era fácil ficar com os dois. Eles não dependiam um do outro, mas aquilo me incomodava. Que diabo! Acabei brigando com Humberto.

Contudo, amigos da época, como também Dona Iolanda Dantas, esposa de Zé Dantas, disseram que nunca houve essa briga. O certo é que, entre rusgas e mágoas, houve um afastamento entre Gonzaga e os parceiros, mas nada que impedisse uma reconciliação, o que veio a acontecer mais tarde.

Um encontro importante para Luiz Gonzaga foi com a cantora Carmélia Alves porque ela também foi uma divulgadora das músicas do sanfoneiro de Exu. Como ele não gostasse de tocar para a elite, era ela quem fazia essa parte e o baião tomou vulto em todas as classes sociais. Convidada por Gonzaga, a cantora participou do programa *No Mundo do Baião*, sendo apresentada por ele ‘como A Rainha do Baião’, título do qual a imprensa logo se apropriou. De acordo com as palavras de Carmélia (Dreyfus, 1996, p. 169), ‘ela foi coroada com um chapéu de couro que, evidentemente, não usaria em suas apresentações, pois, trabalhando na boate do Copacabana, local frequentado pela elite carioca, a cantora trajava-se de *soirée*, como se chamava o traje apropriado para a noite onde, naturalmente, não caberia uma indumentária popular. ’ Ademais, segundo ela, seu baião “era com orquestra” e “Luiz, ele, sempre nas origens,” lhe dizia: “Você vai com a elite, no *society*, e eu vou com o povão, pé no chão” (Dreyfus, 1996, p. 169). É interessante observar que, posteriormente, Luiz Gonzaga se apresentou para todas as classes sociais, usando o traje que se tornou também a sua marca: chapéu de couro, gibão e alpercatas.

No segundo semestre de 1951, sob o patrocínio dos *Laboratórios Moura Brasil*, Luiz Gonzaga fez uma temporada de shows, excursionando do Sul ao Norte do país, indo para o Nordeste, região onde ainda não tinha firmado o seu nome e, evidentemente, o sucesso foi estrondoso entre os públicos de todas as camadas sociais. Com a renda dessa excursão, ele pôde instalar toda a família no Rio de Janeiro.

Nos anos seguintes, seguro da repercussão do seu trabalho no Nordeste, Luiz Gonzaga passou a lançar suas músicas para as festas do ciclo junino nessa região.

Em 1952, ele reuniu-se aos irmãos e ao pai, formando o conjunto *Os Sete Gonzaga* para fazerem apresentações em uma temporada na Rádio Tupi-Tamoio Associadas. A formação do conjunto era a seguinte: Seu Januário (no fole de oito baixos), Aloísio, Chiquinha, Luiz, Socorro e Zé Januário que, também músico profissional, ficou conhecido como Zé Gonzaga. *Os Sete Gonzaga* teve sucesso garantido, porém, nas palavras do Rei do Baião (Dreyfus, 1996, p. 175), ‘não havia

interesse profissional e ele somente queria mostrar a família de Seu Januário'. No entanto, as apresentações foram o suficiente para Chiquinha se decidir pela carreira de cantora, mesmo sob os protestos de Santana, adotando o nome Chiquinha Gonzaga<sup>32</sup>, e o grupo chegou a gravar dois discos.

A partir da excursão patrocinada pelo *Moura Brasil*, Luiz Gonzaga, que havia gostado da experiência, decidiu que levaria a sua música a todos os recantos do país. Assim sendo, logo em seguida à primeira temporada de viagens, ele realizou nova turnê de shows por todo o Brasil, dessa vez, patrocinado pela empresa *Alpargatas Roda*, sob licença da Rádio Tupi, onde tinha participação permanente no programa *Vesperal das Moças*, comandado por Chacrinha<sup>33</sup>.

Devido ao alcoolismo do zabumbeiro Catamilho (João André Gomes) que chegou a cair de bêbado, em uma das apresentações, Gonzaga viu-se obrigado a demiti-lo. Em solidariedade ao amigo, Zequinha, o tocador do triângulo, pediu para sair do grupo e Luiz Gonzaga ficou sozinho. Porém, um novo conjunto foi formado pouco tempo depois, com Osvaldo Nunes, um anão que foi apelidado de Salário Mínimo, e Juraci Miranda que ficou conhecido como Cacau. Instruídos pelo sanfoneiro, Salário Mínimo tocava o triângulo e Cacau, o zabumba.

Em 1953, Gonzaga gravou, entre outras parcerias com Zé Dantas, as músicas *Algodão* e *Vozes da Seca* que falam sobre a situação de miséria em que vivem muitos nordestinos e, embora a maioria de suas músicas não seja de protesto, ele retrata as venturas e desventuras desse povo, consoante suas palavras a Dreyfus (1996, p. 190):

Eu ia contando as coisas tristes do meu povo, que demanda do Nordeste pro Sul e pro Centro-Sul em busca de melhores dias, de trabalho. Porque lá chove no período exato, lá se sabe o que

---

<sup>32</sup> Francisca Januária dos Santos – Chiquinha Gonzaga (1927, Exu, PE – 15/03/2011, Santa Cruz da Serra, RJ). “Cantora, sanfoneira e compositora” Albin (2006, p. 326).

<sup>33</sup> José Abelardo Barbosa de Medeiros – Chacrinha (30/9/1917 Surubim, PE – 30/06/1988 Rio de Janeiro, RJ). Foi um radialista e apresentador de programas de televisão onde comandou os programas *Rancho Alegre* (TV Tupi), *Discoteca do Chacrinha*, *Buzina do Chacrinha* e *Cassino do Chacrinha*, na TV Globo. Albin (2006, p. 186)

são as estações. No Nordeste, as intempéries do tempo são todas erradas. Quando é pra chover não chove, então o povo vai procurar trabalho no Sul e o Nordeste vai se despovoando... então, minha música representa a luta, o sofrimento, o sacrifício de meu povo. Eu denuncio, critico os governos, mas com certo cuidado, para não me envolver com aqueles que gostam de incentivar a violência.

É bom esclarecer que a tristeza não é uma constante da obra gonzagueana. Na verdade, a alegria predomina em suas canções.

A música de Luiz Gonzaga tem uma feição miscigenada, brejeira, de uma malícia ingênua, mas também é uma música muitas vezes séria, contestadora, reveladora, instigante e, às vezes, a interpretação do cantor, a melodia ou o ritmo variam de acordo com o tema abordado, sem nisso constituir um parâmetro. Por exemplo, as músicas *Açucena Cheirosa* (Rômulo Paes/Celso Garcia) e *A Triste Partida* (Patativa do Assaré), em suas regravações, têm ritmos diferentes, embora mantenham a essência. De forma geral, as letras das canções falam do cotidiano – em especial do Sertão nordestino –, da migração do sertanejo que, fugindo da seca, busca melhores condições de vida nas metrópoles, de amores – correspondidos ou não –, amores incipientes, viagens, entre outros assuntos.

Para cada tema abordado, não contam somente a letra e a melodia, mas também a criatividade dos arranjos, a voz melodiosa do Rei do Baião, o ritmo exato para determinado assunto, a introdução, que ele não dispensava, além do domínio da sanfona, elementos que compõem a harmonia das músicas, caracterizando a sua obra.

Os acordes introdutórios convidam o ouvinte não só a prestar atenção à evolução das canções como, também, é improvável que alguém permaneça indiferente ao ritmo entoado. Os exemplos são muitos, afinal, contam-se mais de seiscentas músicas e tarefa árdua é encontrar o melhor exemplo porque, na verdade, a maioria das canções é muito boa.

Os acordes que abrem a música *Estrela de Ouro* (Antônio Barros Silva/José Batista) trazem um tom majestoso que intima o ouvinte a conhecer a narrativa sobre a história do baião e da coroação do Rei desse gênero musical. É

importante observar que, apesar de certa vaidade contida na narrativa, os compositores souberam expressar a humildade de Gonzaga, principalmente nos versos *Como um milagre caído do céu,/Fizeram-me Rei do Baião*. É provável que se próprio Luiz Gonzaga tivesse elaborado a letra, ele o faria de modo semelhante.

A ingenuidade se apresenta e permanece ao longo de canções como *Lá Vai Pitomba* (Luiz Gonzaga/Onildo Almeida) e *Perpétua* (Luiz Gonzaga/Miguel Lima), enquanto uma delicada sensualidade vem à superfície nos versos de músicas como *Aí Tem* (João Silva/Zé Mocó), *O Cheiro da Carolina* (Amorim Roxo/Zé Gonzaga) e *Xamego* (Luiz Gonzaga/Miguel Lima). Observe-se, porém, que a sensualidade ou mesmo alguma erotização que transparecem nas composições estão muito longe da vulgaridade.

Simulando o barulho da marcha de um trem, os primeiros acordes de *Arcoverde Meu* (João Silva/Luiz Gonzaga) constituem um convite para, atravessando Pernambuco, percorrer o trajeto descrito ao longo da narrativa. As canções *Derramaro o Gai* (Luiz Gonzaga/Zé Dantas), *Siri Jogando Bola* (Luiz Gonzaga/Zé Dantas), uma ingênua prosopopéia, *Liforme Instravagante* (Raimundo Grangeiro) e *Contrastes de Várzea Alegre* (José Clementino/Luiz Gonzaga), em cujas letras prevalece o *non sense*, revelam o lado humorístico da obra gonzagueana.

Fato do qual Luiz Gonzaga se orgulhava era o surgimento de um crescente número de sanfoneiros influenciados pelo seu gênero musical, os quais ele descobria em suas viagens. Despojado de qualquer preconceito, Gonzaga tomava para si a incumbência de treiná-los e encaminhá-los na profissão de músicos.

Excursionando em 1955, ele conheceu, no Nordeste, um trio musical chamado *Patrulha de Choque de Luiz Gonzaga*, formado por Marinês<sup>34</sup> (vocal e triângulo), Abdias (sanfona) e Chiquinho (zabumba).

Gonzaga tinha curiosidade de conhecer esse grupo e, um dia, quando ele foi a Propriá, em Sergipe, para participar de um evento em sua homenagem, deu-

---

<sup>34</sup> Inês Caetano de Oliveira – Marinês (16/11/1935, São Vicente Ferrer, PE – 14/05/2007, Recife, PE). Cantora e instrumentista. Albin (2006, p. 444)

se o encontro com a *Patrulha*, que se hospedara no mesmo hotel onde ele estava hospedado. A conselho do Gonzagão, o grupo partiu para o Rio de Janeiro em 1956 onde o Rei do Baião não somente os levou para se apresentarem na Rádio Mayrink Veiga, ocasião em que Marinês foi coroada *Rainha do Xaxado*, como também o grupo se apresentou no programa *Kaleidoscópio*, da Rádio Tupi. Em seguida, Gonzaga integrou-os ao seu conjunto que passou a ter o nome de *Luiz Gonzaga e Seus Cabras da Peste*. O grupo foi bem sucedido, mas acabou no final de 1956. Contudo, nada impediu o sucesso de Marinês que, junto com Abdias e Cacau (ex-zabumbeiro de Luiz Gonzaga), formou o trio *Marinês e Sua Gente* e gravaram a música *Peba na Pimenta* cuja repercussão impulsionou a carreira do novo grupo.

No final de 1957, o baião já estava consagrado como expressão musical do Nordeste e, nessa região, crescia o número de seguidores de Luiz Gonzaga, entre sanfoneiros, cantores e compositores de boa estirpe. Porém, o gênero musical estava com os seus dias de glória contados.

Com o advento da televisão, da *Bossa Nova*, da *Jovem Guarda* e do *Rock-and-roll*, a música regional e a rádio estavam perdendo o seu encantamento, enquanto o violão e a guitarra tomavam o lugar da sanfona e, da mesma maneira como a classe média aderiu ao baião, este foi banido, dando lugar aos novos ritmos e movimentos musicais que revolucionaram as décadas seguintes.

Entretanto, Luiz Gonzaga não desistiu. Acompanhado novamente por Osvaldo Nunes (Salário Mínimo) e por um zabumbeiro novato, Azulão, o Rei do Baião continuou viajando, desta vez pelo interior do país, nos redutos onde ele sabia que iria encontrar o público certo para a música nordestina, consoante o seu relato a Dreyfus (1996, p. 209):

Eu, como cantador pobre, sabia que a cidade grande não ia me dar oportunidade, então eu gravava meus discos e ia procurar o meu público lá nos matos. Nos estados longínquos. Esse povo vinha me ouvir e as praças ficavam cheias. Eu arranjava patrocinador no local e, às vezes, levava patrocinador do Sul que tinha pretensões no Nordeste. Me davam cartazes. Eu cantava na



praça pública, nos coretos, nos circos e até nos quartéis. Eu chegava na cidade do interior com meus discos, cantava na praça pública, vendia meu peixe. Foi sempre no Nordeste que eu me arrumei.

Não era o fato de ser “cantador pobre”, mas o gênero musical divulgado que exaltava o campo mais do que a cidade, situando-se na zona distal da identidade cultural dos cariocas.

Gonzaga sempre foi bem recebido nas cidades do interior onde se apresentava em auditórios das rádios, nos cinemas, praças públicas, como também em circos onde ele poderia receber ou não, o cachê, dependendo da situação do circo.

Entenda-se que essa generosidade só podia ser exercida porque os cachês eram pagos pelos patrocinadores que, também, já não eram os mesmos dos tempos em que ele estava no apogeu, mesmo assim, sempre houve patrocínio para Luiz Gonzaga. A diferença é que, em vez de trabalhar somente para as grandes empresas que o patrocinavam, ele agora emprestava a sua imagem e a sua música a empresas de médio e pequeno porte, gravava *jingles* para campanhas eleitorais, independente do partido a que o candidato pertencia, campanhas sociais do governo de Pernambuco, entre outros, muitas vezes em troca de material de promoção, transporte etc.

Gonzaga respeitava os poderosos e acreditava que se alguém chegava ao poder, era porque merecia, inclusive, e talvez mais ainda, no período da ditadura militar. Essa postura devia-se à educação disciplinadora que recebera de Santana, além da experiência que ele tivera no quartel, durante os nove anos de engajamento. Ademais, o Rei do Baião também tinha os seus interesses que, na realidade, não eram somente dele, eram do povo do Sertão e de outras pessoas que precisassem da sua ajuda. Assim sendo, consciente do seu prestígio e visando ao progresso da sua terra, ele procurava prestar auxílio a quem necessitava.

Deve-se esclarecer que, embora estivesse afastado da mídia, de forma alguma, aconteceu um real empobrecimento financeiro do cantor. Ele entendeu

muito bem o que ocorreu com a sua música, que houve uma fase áurea e agora estava numa fase descendente. Então, tratou de reafirmar a importância da música nordestina, buscando outras formas de divulgação e preservação da sua arte e das suas raízes, além de, evidentemente, procurar trabalho para manter a sua família e o seu patrimônio. Por sinal, viajar pelo país era também um dos sonhos que Luiz Gonzaga pôde realizar, portanto, embora o trabalho fosse exaustivo, fazer shows constituía um grande prazer para ele.

Em 1961, Gonzaga gravou o LP *Luiz Lua Gonzaga*, mas não obteve sucesso, embora as canções fossem assinadas por bons compositores. De fato, apesar de o repertório conter, em sua maioria, ritmos típicos do Nordeste, a seleção das músicas não desperta entusiasmo no ouvinte.

Falando-se em bons compositores, vale lembrar que Luiz Gonzaga sempre esteve muito bem acompanhado de muitos deles, parceiros ou não, além dos consagrados Zé Dantas, Humberto Teixeira e João Silva. A respeito deste serão tecidos comentários mais adiante. Somente para citar, aqui vão alguns nomes de cantores e compositores que contribuíram com a obra do Rei do Baião: Caetano Veloso, Cecéu, Dominginhos, Elba Ramalho, Fagner, Gilberto Gil, Guio de Moraes, Hervé Cordovil, Janduhy Finizola, Klécio Caldas, Luiz Queiroga, Luiz Ramalho, Nelson Valença, Onildo Almeida, Rômulo Paes, Rosil Cavalcanti, Rui de Moraes e Silva, entre outros.

Ainda em 1961, Gonzaga conheceu o compositor José Marcolino que lhe mostrou suas produções. O Rei do Baião gostou muito do trabalho de Marcolino e, juntos, selecionaram as músicas do LP *Véio Macho* cujo lançamento somente ocorreu em abril de 1962, devido a um trágico acidente de carro sofrido por Luiz Gonzaga, obrigando-o a ficar um mês hospitalizado. No repertório desse disco, incluem-se as músicas *Balança a Rede*, *Forró de Zé Antão* e *Adeus Iracema*, composições de Zé Dantas que falecera em 11 de março do mesmo ano.

A descensão da música regional, a perda do grande amigo, o acidente e a indiferença das pessoas que outrora o requisitavam constituíram golpes muito duros para Gonzaga, tornando-o amargurado, principalmente com a questão da música, a ponto de ele cogitar o fato de não mais cantar em lugar algum. Foi então

que o radialista Raimundo Nobre, que comandava um programa na Rádio Mayrink Veiga, convidou-o para cantar nesse programa e, devido ao sucesso que fora a apresentação, Luiz Gonzaga foi contratado pela emissora, onde permaneceu por dois anos (1962/1963). Mesmo assim, não foi o momento de o Rei do Baião voltar à mídia.

Em 1966 foi publicado pelas Edições Fortaleza, o livro *O sanfoneiro do riacho da Brígida: vida e andanças de Luiz Gonzaga, rei do baião*, uma autobiografia ditada por Gonzaga ao escritor Sinval Sá. Embora não tenha sido comercializado em larga escala, o livro chegou à quarta edição no mesmo ano, tal foi o sucesso de vendas. Com o lucro dessas vendas, o sanfoneiro mandou construir uma escola no Araripe e, ainda, por um período de quatro anos, pagou o salário da professora. Na entrevista que concedeu a *O Pasquim* (1971, p.06), indagado a respeito da sua situação financeira e dos bens adquiridos, Gonzaga disse o seguinte:

Dinheiro eu não tenho. Quem guarda dinheiro eu acho que é um besta. (...) Quando eu estava no apogeu, o artista não ganhava tanto dinheiro assim. (...) Eu tenho escola no sertão. Eu mantenho uma escola lá até hoje. Ela havia se acabado no passado porque o governo construiu lá um grupo escolar com o meu nome, então a minha escolinha ficou em segundo plano. Mas quando foram conferir os alunos, não cabia no grupo escolar que o governo construiu. Então a minha escolinha se impôs e continua.

[A escola fica] em Exu, na minha terra. Numa fazenda onde eu nasci. Exu é o município e a fazenda chama-se Araripe, onde eu nasci e me criei. Hoje é uma simples fazenda, onde mora só gente pobre, trabalhadores rurais, e nós temos cento e tantos meninos estudando. Isso não é de hoje. Já tem mais de dez anos. Em Miguel Pereira eu também tenho uma escolinha. Eu tenho mania de escola porque eu não tive escola, então eu tenho que dar escola, porque eu sei a falta que me faz.

De fato, mesmo diante das dificuldades que vinha enfrentando, quando o baião foi colocado no 'limbo', Luiz Gonzaga continuou firme em seus propósitos. O

seu espírito generoso aliado ao desejo de sempre ajudar o próximo despertou-lhe o interesse pela maçonaria, instituição da qual se tornou membro, em 03 de abril de 1971, na *Augusta e Respeitável Loja Simbólica Paranapuan nº 1477, Oriente da Ilha do Governador – Rio de Janeiro, do Rito Moderno ou Francês*. Nessa condição, Gonzaga teve a oportunidade de promover benefícios ao município de Miguel Pereira – RJ, como, pavimentação da estrada, criação de uma escola e implantação dos sistemas de energia elétrica e telefonia. Foi também nessa época em que, finalmente, ele realizou o sonho de poder ajudar Exu, sua terra natal.

Para homenagear a maçonaria, O Rei do Baião compôs a música *Acácia Amarela*, em parceria com Orlando Silveira, também maçom. A música está no repertório do LP *Eterno Cantador*. Veja-se a letra da referida canção:

Ela é tão linda é tão bela  
 Aquela acácia amarela  
 Que a minha casa tem.  
 Aquela casa direita  
 Que é tão justa e perfeita,  
 Onde eu me sinto tão bem.

Sou um feliz operário  
 Onde aumento de salário  
 Não tem luta nem discórdia.  
 Ali, o mal é submerso  
 E o Grande Arquiteto do Universo  
 É harmonia, é concórdia.  
 É harmonia, é concórdia.

Em meados dos anos 1960, a Bossa Nova já não mais entusiasmava os ouvintes, em especial a juventude que estava surgindo e, com ela, estavam se formando novos movimentos musicais como a *Jovem Guarda* e o *Tropicalismo* que trouxe Luiz Gonzaga de volta ao cenário urbano.

Tendo à frente os cantores e compositores baianos Caetano Veloso e Gilberto Gil, o *Tropicalismo* foi um movimento de reivindicação do sentimento de brasilidade que atingiu não somente a música, mas também todas as

manifestações estéticas e culturais dos anos 1960/1970. Objetivava-se uma (re)tomada de consciência do povo com relação às riquezas natural e cultural do país. Apontava-se para o colorido da fauna e da flora brasileiras, como também para os tipos humanos brasileiros resultantes da mistura de raças. Observava-se, assim, a questão das raízes brasileiras, com a visão voltada para a música popular. Nessa perspectiva, de acordo com Severiano (2008, p. 383), Veloso e Gil faziam uma mescla da música de vanguarda com a tradicional, ao mesmo tempo em que Gil afirmava a influência de músicos como os *Beatles* (Pop Rock), *João Gilberto* (Bossa Nova) e *Luiz Gonzaga* (Regional), demonstrando, dessa forma, que a música popular constitui também um espaço democrático. Com relação a Luiz Gonzaga, em uma entrevista de Gilberto Gil concedida a Augusto de Campos (1968, p.179), o cantor e compositor baiano fez a seguinte declaração:

O primeiro fenômeno musical que deixou lastro muito grande em mim foi Luís Gonzaga. Em grande parte pela intimidade que a música de LG teve comigo. Eu fui criado no interior do sertão da Bahia, naquele tipo de cultura e ambiente que forneceu todo o material para o trabalho dele em relação à música nordestina. Uma outra coisa bacana no Luís Gonzaga – e a consciência disso realmente só veio depois, quando eu já especulava em torno dos problemas da MPB – foi o reconhecimento de que LG foi também, possivelmente, a primeira grande coisa significativa do ponto de vista da cultura de massa no Brasil.

Em seus repertórios, ecléticos por excelência, Caetano Veloso e Gilberto Gil gravaram as músicas *Asa Branca* (Luiz Gonzaga/Humberto Teixeira) e *Baião da Penha* (David Nasser/Guio de Moraes), sucessos do Rei do Baião. Além dessas, Gilberto Gil gravou *A Volta da Asa Branca*, *Imbalança*, *O Xote das Meninas* e *Vem Morena* (Zé Dantas/Luiz Gonzaga), *Assum Preto*, *Juazeiro*, *Qui Nem Jiló* e *Respeita Januário* (Luiz Gonzaga/Humberto Teixeira), entre outras.

Já em 1965, o compositor e cantor Geraldo Vandré incluiu a música *Asa Branca* no repertório do seu LP *Hora de Lutar*. Sentindo-se lisonjeado, Luiz

Gonzaga gravou, em 1968, um disco compacto duplo, no qual incluiu a música *Pra Não Dizer Que Não Falei de Flores*, composição de Geraldo Vandré.

Em 1971, foi lançado o LP *O Canto Jovem de Luiz Gonzaga*, no qual figuravam somente composições de autores de vanguarda da MPB, que estavam exilados por força do AI-5, do Governo Federal, ou eram perseguidos pela ditadura militar, tendo suas produções musicais censuradas.

Para cantar as músicas do repertório desse disco, Gonzaga precisou fazer um trabalho de imitação de voz, tarefa que coube a Rildo Hora<sup>35</sup>, conforme o Rei do Baião declarou a *O Pasquim* (1971, p. 07):

(...) Eu acho que eu estou cantando melhor. Eu acho que eu consegui aprender a cantar diferente aos 59 anos de idade. Meu professor chama-se Rildo Hora. Foi quem produziu o meu disco. Praticamente me ensinou a cantar novamente. Eu vinha cantando há trinta anos com uma sanfona, com meu próprio acompanhamento, com as minhas mãos, com um domínio todo meu. Agora encostar este instrumento e me sujeitar a cantar com um acompanhamento distante é preciso aprender de novo. O Rildo Hora teve um carinho que eu acho que só o Luizinho<sup>36</sup> poderia ter tido. O Luizinho assistiu à gravação do baião dele e ouviu algumas faixas.

Aproveitando o momento tropicalista e consciente do incontestável valor da obra gonzagueana, o compositor Carlos Imperial<sup>37</sup> divulgou um boato, dizendo que o conjunto inglês *The Beatles* tinha acabado de gravar a música *Asa Branca*. Na verdade, os quatro ingleses de Liverpool gravaram um álbum duplo que ficou conhecido como *White Album* porque a capa é branca, onde apenas se lê o nome do conjunto. De fato, nesse disco há uma música que fala de uma ave, mas trata-se de um pássaro preto como indica o título *Blackbird* e, além disso, a composição

<sup>35</sup> Rildo Alexandre Barretto da Hora – Rildo Hora. (★20/4/1939 Caruaru, PE) “Gaitista, violonista, cantor, compositor, arranjador e produtor.” Albin (2006, p. 353).

<sup>36</sup> Gonzaguinha, que participou da entrevista.

<sup>37</sup> Carlos Imperial – Carlos Eduardo Corte Imperial (24/11/1935 Cachoeiro do Itapemirim, ES – 4/11/1992 Rio de Janeiro, RJ). ‘Foi um ator, cineasta, apresentador de televisão, compositor e produtor musical’. Albin (2006, p. 357)

é uma balada, ou seja, não há identificação alguma com a composição de Humberto Teixeira e Luiz Gonzaga. Sobre esse fato, veja-se o esclarecimento de Gonzaga a *O Pasquim* (1971, p. 05):

Gostem ou não gostem, eu vou explicar aqui o que aconteceu porque é oportuno e O PASQUIM é o mais decantado. Aquilo foi uma brincadeira do Carlos Imperial. Ele tinha um programa no Canal 13 em que ele denunciava a semelhança do movimento jovem com a minha música, com o meu xote. Mas ninguém dava bola, ninguém ouvia. Um dia ele me convidou e fui lá pra ele tirar a prova dos nove. Eu cheguei e tal, até não me entusiasmei muito, mas ele realizou o trabalho dele. Mas ele ficou danado e um dia ele me disse: esses caras vão me ouvir. Ele dizia que a jogada dos Beatles tinha uma semelhança muito grande com a nossa música nordestina. Aí um dia ele chegou no programa e disse: “eu falava, ninguém me ouvia, agora está aí Quem vai me contradizer agora? Os Beatles acabam de gravar “Asa Branca”, do Luiz Gonzaga. Aí todo mundo correu em cima. Os Beatles vão gravar Luiz Gonzaga. Chama pra programa, paga cachê e não sei o quê. Gravei programas, ganhei dinheiro e o Carlos Imperial na maior gozação do mundo. Aí fomos comemorar o negócio em Guarapari.

O apoio recebido dos baianos e de Carlos Imperial não somente trouxe Luiz Gonzaga de volta à mídia, como também o aproximou da juventude que estava fascinada com o sanfoneiro e com a sua música. A viagem a Guarapari (ES) foi uma prova disso. Ele foi para lá assistir a um festival de rock, a convite de Imperial. Ocorreu que, exceto Chacrinha, os demais artistas convidados para o show não compareceram. Foi então que Gonzaga subiu ao palco e fez a plateia dançar o xaxado ao som das suas músicas.

Passada a euforia inicial do Tropicalismo quando, também, Caetano e Gil partiram para o exílio, em Londres, Luiz Gonzaga retomou suas viagens pelo Nordeste, dessa vez, acompanhado por Dominginhos que, além de dirigir o carro, também se apresentava com o Rei do Baião.

Sempre que aparecia uma oportunidade nessas excursões, Gonzaga ia ao Araripe para ver o pai que estava mal de saúde. Januário ficou viúvo<sup>38</sup> em 1960, e tinha voltado para o Sertão onde se casara novamente. Em uma dessas visitas, Luiz Gonzaga conheceu o Padre João Cândia e, junto com este, criaram a Missa do Vaqueiro, um velho projeto do sacerdote. A ideia de Cândia surgiu a partir do conhecimento sobre o assassinato do vaqueiro Raimundo Jacó<sup>39</sup>, ocorrido em 1954, provavelmente devido à rivalidade que existia entre as famílias Alencar e Sampaio, os poderosos em Exu, conforme depoimento do padre a Dreyfus (1996, p. 247):

Tudo deixava pensar que Raimundo Jacó, ligado aos Alencar, tinha sido assassinado por um vaqueiro dos Sampaio. Não se sabe se houve pressão lá de cima, mas acabou que botaram uma pedra em cima do caso, suspenderam o inquérito, não houve processo, o suspeito foi solto e a coisa ficou por isso mesmo. E Gonzaga ficou muito chateado com essa história, desmoralizado, pois ele viu que, apesar do sucesso e da fama dele, quem mandava eram os coronéis.

A liturgia para a missa foi idealizada com base na vida dos vaqueiros cujo cotidiano o Padre Cândia vivenciou, observando-o detalhadamente. A celebração é realizada na laje onde o vaqueiro foi assassinado e o principal cântico desse ritual é a música *A Morte do Vaqueiro*, composição de Luiz Gonzaga e Nelson Barbalho. Veja-se a letra da música:

Ê gado, oi!  
 Numa tarde bem tristonha,  
 Gado muge sem parar,  
 Lamentando o seu vaqueiro  
 Que não vem mais aboiar.  
 Não vem mais aboiar  
 Tão dolente a cantar.  
 Ê gado, oi!

---

<sup>38</sup> Santana morreu em 11 de junho de 1960, vítima da Doença de Chagas.

<sup>39</sup> Raimundo Jacó era primo legítimo de Luiz Gonzaga.



Bom vaqueiro nordestino  
 Morre sem deixar tostão,  
 O seu nome é esquecido  
 Nas quebradas do sertão.  
 Nunca mais ouvirão  
 Seu cantar, meu irmão.  
 Ê gado, oi!

Sacudido numa cova,  
 Desprezado do senhor,  
 Só lembrado do cachorro  
 Que ainda chora a sua dor.  
 É demais, cantador,  
 A chorar com amor.  
 Ê, gado, oi!

Segundo Dreyfus (1996, p. 248), ‘Luiz Gonzaga financiou a Missa do Vaqueiro entre os anos 1970 e 1974, quando a EMPETUR – *Empresa de Turismo de Pernambuco* – assumiu a administração do projeto. Mesmo sem financiar a missa, Gonzaga continuou, por muitos anos, patrocinando a ida de vaqueiros de outros municípios sertanejos a fim de participarem do ritual, em Serrita - PE. ’

Contudo, embora estivesse em evidência e envolvido com o momento da música popular brasileira, tendo lançado o LP *Aquilo Bom* (1972) cuja capa trazia motivos “psicodélicos”, Gonzaga estava novamente sem um parceiro constante para as suas produções. Ele tinha gravado músicas de ótimos compositores (por vezes parceiros), mas faltava-lhe aquele que partilhasse da sua alma sertaneja como acontecera com Humberto Teixeira e Zé Dantas. Consoante Dreyfus (1996, p. 255),

o resultado, paradoxalmente, é que na primeira metade da década, quanto mais se valorizava Luiz Gonzaga, mais a produção musical dele ficava insossa, insípida e sem personalidade alguma.

Na verdade, o que estava acontecendo é que, nesse gaguejo da história, Gonzaga precisava percorrer o mesmo caminho que na primeira fase da carreira: procurar as pessoas certas e se afinar com elas.

Acrescente-se que, devido a um desentendimento com a gravadora RCA, para a qual trabalhava há 32 anos, Luiz Gonzaga deixou essa empresa e passou a trabalhar na gravadora Odeon, onde ficou por dois anos nada representativos quanto à sua produção. Dos cinco elepês gravados, somente um trazia músicas novas, ou seja, treze. Os outros quatro discos traziam as músicas novas misturadas com as antigas que eram tão-somente regravações. Enquanto isso, na RCA, Pedro Cruz, o então produtor dessa gravadora, lançou várias compilações da obra gonzagueana.

Ainda em 1971, o Rei do Baião foi homenageado pela TV Tupi do Rio de Janeiro, com o título de *Imortal da Música Popular Brasileira*. Em 1972 e 1973, recebeu, respectivamente, os títulos de *Cidadão da Cidade de Caruaru-PE* e *Cidadão Paulista-SP*. Em 1975, recebeu o título de *Cidadão Cearense*.

Nessa época, o então governador de Pernambuco, Eraldo Gueiros Leite (1971-1975), solicitou de Luiz Gonzaga que este desempenhasse a função de mediador entre as famílias rivais Sampaio e Alencar, a fim de promover a paz em Exu. Todavia, Gonzaga não obteve êxito nessa função. Acreditando que, para desempenhar tal papel, deveria ser alguém que imprimisse uma autoridade maior, ele resolveu que sairia candidato a deputado federal, pelo então MDB – *Movimento Democrático Brasileiro*. A provável candidatura pôs a família de Gonzaga em polvorosa, pois todos sabiam da sua inabilidade como político e somente o Padre João Câncio conseguiu demovê-lo da ideia.

De fato, embora tivesse cogitado a candidatura pelo partido de oposição, Luiz Gonzaga tecia elogios ao governo militar e à censura o que, além de demonstrar o seu despreparo político, criou arestas entre ele e o filho, como também afastou o público, principalmente os jovens. Assim sendo, a carreira que se reconstruíra, entre 1968 e 1975, novamente estava sofrendo um grande abalo.

De qualquer forma, ainda havia um público que se mantinha fiel ao artista Luiz Gonzaga e não estava preocupado com as ideias políticas do cidadão: eram os nordestinos que, às quartas-feiras, frequentavam o *Forró Asa Branca*, um espaço criado pelo Rei do Baião para as pessoas irem dançar e se divertir e que

também chegou a ser frequentado pela classe média carioca. Entretanto, devido a desentendimentos entre Helena e as irmãs de Gonzaga, o *Forró Asa Branca* teve fim. Ao mesmo tempo, Helena, que sempre administrara a carreira do marido, criou grupos que seguiriam o mesmo estilo gonzagueano como, o *Trio Nordestino nº 2*, *Os Novos Gonzagas* (com Luiz e os sobrinhos) e *As Januárias* (Gonzaga e as sobrinhas). Dos integrantes dos grupos, aquele que fosse mais talentoso iria acompanhar Luiz Gonzaga, como fora o caso de Dominginhos que, a essa altura, já estava independente.

Em 1976, de volta à gravadora RCA, Luiz Gonzaga lançou o LP *Capim Novo*, título da música de trabalho que foi incluída na trilha sonora da novela *Saramandaia* (Dias Gomes), exibida pela Rede Globo. Novamente o Rei do Baião despontava nas paradas de sucessos. Também em 1976, a referida emissora de televisão exibiu o documentário *Especial Luiz Gonzaga*.

A carreira de Gonzaga estava se reabilitando. Em 1977, voltou a fazer apresentações no Rio de Janeiro onde participou, com Carmélia Alves, do projeto *Seis e Meia*, no Teatro João Caetano. Nesse mesmo ano, foram lançados os elepês *Chá Cutuba*, em abril, e *Luiz Gonzaga e Carmélia Alves*, em agosto. Com esse show, os lançamentos dos elepês e mais outros eventos, o Rei do Baião retomava o seu ritmo de trabalho.

É importante destacar que 1977 foi o ano em que Luiz Gonzaga passou a figurar nas páginas da versão brasileira da *Enciclopédia Britânica*.

Na verdade, o ano de 1977 foi um divisor de águas na carreira do filho de Santana e Januário. Ainda nesse mesmo ano, noticiava-se o lançamento de dez discos com músicas nordestinas, gravados por seguidores de Luiz Gonzaga. De acordo com Dreyfus (1996, p. p. 272-273),

Gonzaga já não era mais o único ator da música do Nordeste. Uma música que estava, a essas alturas, evoluindo, transformando-se, enriquecendo-se, diversificando-se. Tanto que em meados da década de 70 os discípulos de Luiz Gonzaga seguiam várias direções, segundo a geração a que pertenciam, a classe social à qual se dirigia, às raízes musicais que reivindicavam... parecia que a música criada por Luiz Gonzaga era uma grande árvore cujos galhos representavam as diferentes

expressões. Uma árvore genealógica da família musical do patriarca, com todos os seus descendentes.

Tais seguidores situam-se em duas fases: na primeira, estão os que se mantiveram fiéis ao estilo gonzagueano, no ritmo, no uso dos instrumentos e trajes típicos, sem ousar em inovações. Pertencem a essa fase os irmãos – do Rei –, Chiquinha, Severino e Zé Gonzaga, o cantor e compositor Genival Lacerda, Marinês, o Trio Nordestino, entre outros. Na segunda fase, encontram-se os artistas que trouxeram novos arranjos para a música nordestina e, também, novos instrumentos, tais como bateria, cavaquinho, ganzá, guitarras elétricas, pandeiro, surdo, saxofone, trombone, violão, entre outros.

Embora se mantenham o mais perto possível das raízes musicais nordestinas, os arranjos apresentam uma nova linguagem, operando uma fusão do rock com o baião, o que demonstra a democracia do espaço musical que não está somente na palavra reivindicada por Veloso e Gil, no início do movimento tropicalista. Como toda arte, a música se deixa imitar, enfeitar, parafrasear e, evidentemente, renovar, sem perder a sua essência. Nessa perspectiva, na segunda fase dos seguidores de Luiz Gonzaga, destacam-se, entre outros, Alceu Valença, Alcymar Monteiro, Dominginhos e Joquinha Gonzaga.

Valença inovou no instrumental e fez novos arranjos para as músicas *A Volta da Asa Branca*, *Cintura Fina* e *Vem Morena* (Zé Dantas/Luiz Gonzaga) e *Respeita Januário* (Humberto Teixeira/Luiz Gonzaga). Sua obra compõe-se basicamente dos ritmos baião, coco, embolada, frevo, maracatu, toada, xaxado, xote, observando-se uma fusão com os ritmos universais e o rock. É importante registrar que o artista já gravou em dueto com Luiz Gonzaga.

Alcymar Monteiro faz questão de demonstrar a influência de Luiz Gonzaga, inclusive na indumentária. O artista é um pesquisador dos ritmos nordestinos – como declarou em uma entrevista exibida pela televisão – e, embora o seu cancionário abrigue outros gêneros, como também ele incluía metais e outros instrumentos em suas gravações, a sua obra é predominantemente composta de músicas do Nordeste, observando-se nuances de aboios em várias delas.

Dominguinhos conserva o estilo gonzagueano, contudo, obviamente, ele tem o seu próprio estilo que pode ser identificado em suas canções como, por exemplo, *De Volta Pro Aconchego* e *Lamento Sertanejo*.

João Januário Maciel, ou somente Joquinha Gonzaga, é sobrinho de Luiz Gonzaga. Segue fielmente a linha gonzagueana, mas, evidentemente, tem o seu próprio estilo. Tem vários discos gravados e participações na obra do Gonzagão. O nome artístico foi dado pelo tio, conforme a seguinte declaração<sup>40</sup> do próprio Luiz Gonzaga que o considerou o seu substituto:

Eh... mas eu 'tô preparando o meu substituto, não como pra ser o Rei do Baião, mas pra ser o seguidor do Filho de Januário: é Joquinha Gonzaga. 'Tô lhe dando o meu nome, ele está indo muito bem, vocês vão ver que quando ele canta, ele tem uma puxada macia igual à do velho Januário e à minha. É filho da minha irmã Muniz, é muito humilde, muito nosso, muito bem, e vai indo muito bem. E eu peço a vocês: – Façam por ele, se ele merecer. Se ele começar a beber cachaça e se perder, dá um chute na bunda dele. Mas até aqui tem sido um rapaz muito decente e muito popular e simpático. Joquinha Gonzaga, meu sobrinho!

Nessa perspectiva, é importante, também, observar duas variantes do forró surgidas nos anos 1980 e início da década de 1990 que são o forró eletrônico e o universitário. O eletrônico, para o qual os mais tradicionalistas torcem o nariz, mas cuja existência não se pode negar, tem em sua base os ritmos nordestinos, sendo mais uma estilização eletrônica, com forte influência do rock, o que o distancia bastante da música de origem.

O forró universitário retomou o forró pé-de-serra, principalmente nos ritmos e no instrumental – sanfona, zabumba e triângulo –, embora também utilize bateria, guitarras elétricas e violão. Sobre o forró universitário, Ângelo (2006, p. 29) diz o seguinte:

---

<sup>40</sup> Transcrição nossa. Arquivo sonoro disponível em <http://www.joquinhagonzaga.mus.br/>. Acesso em setembro de 2009.

Bom que se diga que o forró como tal concebido por Luiz Gonzaga está de volta à cena a partir do Sudeste, grosso modo, por iniciativa do Trio Virgolino, que começou a mostrá-lo nos campi da USP, Unicamp e PUC no final dos anos de 1980. Virgolino foi, como consequência, o trio musical que gerou o movimento “forró universitário”.

Mas forró universitário nunca foi gênero musical.

Foi um modismo que levou à descaracterização do forró como gênero, com a justificativa de “modernização”.

Mesmo assistindo às transformações operadas em sua criação, Luiz Gonzaga conservou o que vinha realizando desde os anos 1940, quando criou o baião, até a década de 1970. Porém, nos anos 1980, reconheceu essas mudanças. Antes, forró<sup>41</sup> era o nome dado ao evento onde se dançavam o arrasta-pé, o baião, o xaxado, o xote, mas, no final dos anos 1970, o significado da palavra estendeu-se a esses ritmos, tornando-se um gênero da música popular e ele percebeu que precisava se adaptar a essa mudança.

Em 1979, Luiz Gonzaga lançou o LP *Eu e Meu Pai*, no qual homenageava Januário que falecera em 1978, e Humberto Teixeira, falecido em 1979. Para este, o Rei do Baião gravou *Orélia*, a última composição da parceria.

Em 1980, ele conseguiu que a paz fosse estabelecida em Exu, através de uma intervenção, na cidade, autorizada pelo então Vice-Presidente da República, Aureliano Chaves (1979-1985). Por isso, em junho desse mesmo ano, o Rei do Baião foi indicado para representar o Nordeste quando o Papa João Paulo II veio em visita oficial ao Brasil. Depois da apresentação, em que ele cantou a clássica *Asa Branca* e a música *Obrigado, João Paulo* (Luiz Gonzaga/Padre Gothardo Lemos), o Papa lhe agradeceu, conforme Gonzaga narrou a Dreyfus (1996, p. 288): “Quando eu acabei de cantar, me aproximei dele e ele disse: “Obrigado,

---

<sup>41</sup> **forró** s. m. (...) ETIM red. de forrobodó. **forrobodó** s. m. (...) ETIM segundo Evanildo Bechara, variante atual do galego *forbodó*, termo privativo da região, mas comum a todo o Portugal, associando-o Joseph Piel a *farbodão*, do fr. *faux-bourdon*, figuradamente ‘sensaboria, desentonação’; a ligação semântica entre *farbodão* e *forrobodó* decorre de que, na região pesquisada, segundo registra Bouza-Brey, a gente “dança com absoluta seriedade a golpe de bombo, los puntos monótonos de esse baile que se llama forbodo” (Houaiss, 2001, p. 1377)

cantador”. Viii? então eu acho que atingi o máximo. Que é que eu posso querer mais depois disso?”

Luiz Gonzaga continuou com suas viagens pelo interior, mas, desta vez, a convite dos produtores dos shows e outros eventos, nos quais o Rei do Baião dividia o palco com nomes consagrados da MPB como, Altamiro Carrilho, Clara Nunes, João Bosco, João Nogueira e Waldir Azevedo. Ainda em 1980 foi lançado o LP *O Homem da Terra* que, embora tivesse boas músicas, não obteve sucesso, porém trouxe, em sua base, os requisitos para as produções que, posteriormente, caracterizariam o novo momento da obra gonzagueana.

Reconciliado com o filho, eles gravaram juntos o álbum duplo *Vida de Viajante*, show que apresentaram em excursões nos anos 1980/1981. Em uma das apresentações, Gonzaguinha chamou a atenção do pai para a expressão *Gonzaguinha e Gonzagão* inscrita em uma das muitas faixas exibidas na plateia. Luiz Gonzaga gostou tanto, que adotou o apelido, passando a colocá-lo nas capas dos discos que gravou posteriormente.

A reconciliação entre eles teve como consequência a retomada da carreira do Rei do Baião e, novamente, a identificação com o público jovem e com o novo contexto político-social. Foi com esse espírito renovado que Luiz Gonzaga, com o apoio da maçonaria, trabalhou arduamente contra a seca que assolou o Sertão no período compreendido entre os anos 1979 e 1984. Foi também com o apoio da maçonaria e de cantores consagrados da MPB – Chico Buarque, Fagner, Gilberto Gil, João Bosco, João do Vale e Sivuca –, na produção de shows beneficentes, que ele pôde angariar fundos para criar a Fundação Vovô Januário, com o objetivo de profissionalizar as mulheres de Exu, conforme seu depoimento a Dreyfus (1996, p. 294):

Eu criei aqui uma fundação porque quero trabalhar pela mãe roceira que vai à roça com os filhos, e precisa então de proteção imediata. Muitas delas trabalham nas minhas roças. Minha ideia é criar uma escola de artesanato, uma creche, uma oficina de costura. Porque o primeiro sonho de uma moça no Sertão é ter uma máquina para costurar.

Todavia, o projeto não foi concluído. Sobre esse assunto, veja-se o depoimento de Helena a Dreyfus (1996, p. 295):

O último show que Gonzaga organizou para a fundação foi o de Brasília em 1985. O dinheiro que rendeu caiu na minha mão. Eu botei no banco e está rendendo. Mas essa fundação não está estruturada... são muitos sonhos não realizados.

No entanto, houve quem levasse o projeto adiante. Por iniciativa de Joquinha Gonzaga e Reginaldo Silva, a Fundação foi reinaugurada em 05 de dezembro de 2009.

Os trabalhos da reconstrução do patrimônio foram realizados com fundos angariados com a colaboração financeira de voluntários que fizeram depósitos numa conta bancária destinada para esse fim.

Lamentavelmente, a fundação ainda não progrediu como se esperava. Através de um contato telefônico, Joquinha Gonzaga informou à autora deste trabalho que a instituição está passando por sérias dificuldades e precisa da ajuda de mais pessoas que se interessem por levar o projeto adiante, no caso, autoridades governamentais, empresários etc. Ele continua com o objetivo de manter a entidade justamente porque foi uma coisa construída pelo tio Gonzaga, fruto de um desejo deste.

O Rei do Baião continuava a denunciar os problemas da seca, com a sua música, como, por exemplo, a composição *Sequei os Olhos* (Luiz Gonzaga/João Silva) que figura no LP *Luiz Gonzaga, 70 Anos de Sanfona e Simpatia* (1983). Veja-se a letra da referida canção:

Sequei os olhos	Fui ao terreiro
De tanto o céu olhar,	Prá dar uma espiada,
Nenhuma lágrima,	Não vi sinal
Não posso nem chorar.	De chuva nem de orvalho



Nenhuma nuvem  
 Bonita prá chover...  
 E desse jeito,  
 Não tem jeito prá viver.

Eu vi a chuva,  
 Zuando no telhado.  
 E as goteiras  
 Zunindo lá no chão,  
 Sartei da rede,  
 Gritando é o inverno!  
 Meu Pai Eterno!  
 Era sonho meu irmão.

Pedi a Deus,  
 Aos homens e a ciência,  
 Uma emergência  
 Uma frente de trabalho.

Eu tenho pena  
 De ver os meus bichinho  
 Cada vez mais,  
 Ficando naniquinho.

Eu tenho gana  
 De desaparecer,  
 Sem ter um jeito  
 De lhes dar o de comer.

Enfim, Gonzaga havia recuperado a sua popularidade, o prestígio e o respeito profissional, tanto que, na *Sociedade Brasileira dos Intérpretes e Produtores Fonográficos* (SOCINPRO), ele integrou a equipe responsável pela elaboração da lei contra a pirataria<sup>42</sup>.

Por estar novamente em evidência e ser novamente muito requisitado, Luiz Gonzaga decidiu submeter-se a uma cirurgia corretiva no rosto, principalmente no olho direito, devido às marcas deixadas quando ele sofreu o acidente de carro em 1961. Vale lembrar que ele era muito vaidoso com a sua aparência. Nos exames pré-operatórios foi detectado um câncer na próstata, fato ocultado por Helena.

Nessa mesma época, a convite da cantora Nazaré Pereira, amazonense radicada em Paris, Gonzaga viajou à capital francesa, onde passou dez dias, a fim de participar de um show organizado pela cantora que os franceses consideram como a “embaixatriz da música nordestina”. Com Nazaré, ele aprendeu a ser disciplinado no palco, aplicando tudo o que se combinou nos ensaios, coisa a que não estava acostumado, pois, normalmente, por mais que se ensaiasse, na apresentação oficial ele fazia tudo a seu modo. Todavia, sob o comando de

<sup>42</sup> **pirataria** s.f. (...) 4 ato de copiar ou reproduzir, sem autorização dos titulares, livros ou impressos em geral, gravações de som e/ou imagens, marcas ou patentes, *software* etc., com deliberada infração à legislação autoral. Houaiss (2001, p. 2223)

Nazaré, além de ter obedecido às determinações, o Rei do Baião gostou de ser dirigido por ela.

O show aconteceu no dia 17 de maio de 1982, no *Teatro Bobino*, deixando o público encantado com o talento, o desempenho e o carisma do sanfoneiro como também, com a alegria da sua música.

Embora reabilitado profissionalmente, Gonzaga ainda estava sem a parceria ideal e mesmo tendo competência para compor a letra e a música de uma canção, ele sentia falta de um parceiro que compusesse a letra, como explicou a Dreyfus (1996, p. 299):

Mas eu não sei escrever como eu gostaria. Eu não sou poeta. Senão em geral eu pego a sanfona, aí vou procurando a melodia e gravo, pra não esquecer, que eu sou péssimo decorador. Depois eu procuro o tema e aí eu posso documentar na fita e quando chega o poeta eu digo a ele o que eu quero. Porque francamente, não é bom o cantor ser também autor e compositor. Se ele não tiver um companheiro pra tapar os buracos, ele decai rapidamente. O Gonzaguinha, o Chico Buarque são muito bons, mas será que eles podem segurar a barra a vida inteira? Para mim, o que eu faço com um poeta merece muito mais respeito.

É importante salientar que, mesmo quando não estava em evidência, Luiz Gonzaga sempre produziu e lançou discos. Porém, apesar das autorias serem de indiscutível qualidade, o sucesso não acontecia porque, além do alto custo das produções para repasse, o repertório estava aquém das expectativas. Nas músicas estavam apenas a voz e a sanfona de Luiz Gonzaga, mas não se identificavam a sua alegria, os temas nordestinos (senão a seca), a variação dos ritmos, enfim, faltava a motivação para conquistar o ouvinte.

Esse poeta reivindicado por Gonzaga estava mais perto do que ele poderia imaginar: era o compositor João Silva, seu conhecido há quase duas décadas.

Na verdade, a parceria já havia começado em 1967, quando o Rei do Baião gravou o LP *Óia Eu Aqui de Novo*, no qual figuram as músicas *Crepúsculo Sertanejo* (João Silva/Rangel) e *Garota Todeschini* (Luiz Gonzaga e João Silva). Embora Gonzaga já tivesse gravado as músicas *Não Foi Surpresa* (1964), e *Piriri*

(1965), composições de Silva com outros parceiros, e também já conhecesse alguns sucessos do compositor, através do trabalho de Marinês, não tinha havido ainda uma real aproximação entre os futuros parceiros.

João Leocádio da Silva é sertanejo de Arcoverde – PE. Sua infância foi igual à de toda criança sertaneja e pobre da época, porém, com a opulência da natureza para descobrir e a riqueza das coisas simples de que se compõe a felicidade. A música também fez parte da vida do menino João, envolvido com sambas, rodas de coco e as músicas instrumentais de Luiz Gonzaga. Aos nove anos aprendeu com um tio a tocar cavaquinho, como também aprendeu a tocar pandeiro.

João viveu sua adolescência entre o sertão paraibano e o pernambucano, em meio a repentes de Milanês, Pinto de Monteiro e Otacílio Batista. Em São José do Egito-PE, ele conheceu a família Borba cujos cinco filhos eram violeiros e repentistas, além de ter tido os seus primeiros contatos com o baião, quando, na feira daquela cidade, ouviu uma música de Zé do Norte tocada num gramofone.

Associando a música de Zé do Norte ao samba, ao coco de roda e aos repentes, João Silva formou a base para a sua própria música. Começou a compor aos treze anos e da primeira vez que ouviu *Asa Branca*, decidiu que viveria da música. Fez sua primeira apresentação como cantor pelas mãos de um comerciante abastado, nas Caraíbas, povoado de Arcoverde, para onde havia regressado com o pai.

Aos 16 anos, João viajou para o Recife onde foi procurar a Rádio Clube de Pernambuco, esperando ter ali a sua primeira oportunidade como profissional. Incentivado e encaminhado por Walter Lins, radialista que trabalhava naquela emissora, João foi para o Rio de Janeiro com uma carta de recomendação de João Calmon, superintendente dessa mesma Rádio, para a Rádio Mayrink Veiga. Admitido nesta emissora, Silva se apresentava nos programas *Pescando Estrelas* e *Esse Norte é de Morte*, até que passou a comandar dois programas: *Ciranda nos Bairros* e *Pê Erre É Neno*.

Em suas composições, João teve muitos parceiros, dentre os quais J. B. de Aquino, Dominginhos, Gerson Filho, João do Vale, K-Boclinho, Pedro Cruz,

Raimundo Evangelista, Severino Januário, Zé Gonzaga, Zé Marcolino e, evidentemente, o Rei do Baião. João Silva compõe não somente baiões, mas também merengues, sambas e boleros.

A parceria com o Rei do Baião rendeu cento e sete composições, seis das quais são inéditas, enquanto que, de acordo com pesquisas realizadas por Marques (2008, p. 136), as composições de Humberto Teixeira e Zé Dantas em parceria ou não, com Gonzaga e gravadas por este, formam um total de oitenta músicas, o que confere a João Silva “o título de **maior parceiro de Luiz Gonzaga** (Marques 2008, p. 136)”.

A música de Silva é alegre, cativante, lírica, romântica, sensual e, sobretudo, genuinamente nordestina.

Na verdade, desde 1967, como foi dito, o Rei do Baião tornara-se parceiro de João Silva, todavia, isso aconteceu na fase em que a produção dos discos esteve um tanto sem expressividade. De 1967 a 1983, Gonzaga gravou doze músicas de Silva, em co-autoria ou não, distribuídas em oito elepês.

Em 1984, foi lançado o LP *Danado de Bom*, no qual se incluem três composições da parceria Gonzaga/Silva, e mais uma de João Silva e Zé Mocó.

O lançamento do disco ocorreu em fevereiro e, em maio do mesmo ano, Luiz Gonzaga recebeu o primeiro *Disco de Ouro*, prêmio outorgado ao artista cuja produção, em sua categoria, tem o maior número de vendas. Posteriormente, o mesmo LP receberia o segundo *Disco de Ouro*.

Além da excelente qualidade do disco, o sucesso se deveu, também, a vários fatores, tais como: a mudança de selo a que o produto pertencia, ao trabalho do novo produtor executivo, Oséas Lopes que, como bom pernambucano, conhecia profundamente a essência da produção gonzagueana, e à alegria contida nas canções, característica que, como foi mencionado, não estava tão evidente nas músicas de Gonzaga, desde o tempo em que ele ficou sem um parceiro constante.

O LP também conta com a participação dos cantores Dominginhos, Elba Ramalho, Fagner e Gonzaguinha. O sucesso da participação do cantor Fagner no

pot-pourri resultou na gravação de dois elepês em que ele formou dupla com o Rei do Baião.

Ainda em 1984, Luiz Gonzaga foi homenageado com o *Prêmio Shell da Música*, instituído por essa empresa, em 1981. Desde então, os primeiros artistas agraciados foram Pixinguinha (1981, homenagem póstuma), Tom Jobim (1982) e Dorival Caymmi (1983). Em 1985, Gonzaga recebeu o *NIPPER de Ouro*, prêmio internacional oferecido pela RCA Victor aos seus melhores artistas.

A parceira com João Silva continuou profícua e muito bem sucedida apesar de, às vezes, Luiz Gonzaga brigar com o parceiro porque João tinha o vício da bebida, fato que resultara em um afastamento entre eles por quatro anos (1974-1978) e, somente em 1979, houve uma reaproximação, quando o Gonzaga encomendou a Silva uma música para o LP *Dengo Maior*.

O certo é que, de 1984 em diante, as músicas de João Silva, em co-autoria ou não, com Luiz Gonzaga, e divulgadas por este, tornaram-se sinônimos de sucesso tanto que, em 1985, o Rei do Baião recebeu dois *Discos de Ouro* pelo LP *Sanfoneiro Macho* no qual, oito<sup>43</sup> das treze músicas, são de João Silva. O LP teve as participações dos cantores Dominginhos, Elba Ramalho, Gal Costa, Glorinha Gadelha e Sivuca.

Em 1986, Luiz Gonzaga voltou a se apresentar em Paris, na abertura do *Programa dos Anos Brasil-França 1986/1988*, dessa vez na *Grande Halle de La Villette*, onde se repetiu o sucesso do show realizado em 1982, no *Teatro Bobino*.

Quando voltou ao Brasil, ele pôde usufruir o sucesso do LP intitulado *Forró de Cabo a Rabo* que gravara antes de viajar. O disco traz cinco músicas de João Silva das quais três são em co-autoria com o Rei do Baião: *Forró de Cabo a Rabo*, *Rodovia Asa Branca* e *Viva Meu Padim*. As outras duas são *Passo Fome, Mas Não Deixo* (João Silva/Zé Mocó) e *Xote Machucador* (Dominginhos/João Silva). Por esse LP, em 1986, Luiz Gonzaga recebeu dois *Discos de Ouro* e um *Disco de*

---

<sup>43</sup> *A Mulher do Sanfoneiro*, *A Puxada*, *Deixa a Tanga Voar*, *Flor do Lírio*, *Forró do Bom e Morena Bela* (Luiz Gonzaga/João Silva); *Amei à Toa* (João Silva/Joquinha Gonzaga) e *Maria Baiana* (João Silva e Zé Mocó).

*Platina*, premiações devidas às parceiras com João Silva e às outras duas composições deste.

Em 1987, Gonzaga gravou o LP *De Fiá a Pavi*<sup>44</sup>, no qual, novamente, oito das treze músicas são de João Silva, em co-autoria ou não com Gonzaga.

Mesmo sentindo dores nas pernas (metástase do câncer), Gonzaga continuava com as excursões e os shows, cumprindo os compromissos agendados. Ainda no final do ano de 1987, o câncer se agravou bastante e, embora a família lhe dissesse que o problema era uma osteoporose, presume-se que ele soubesse do mal que o acometera.

Com a saúde gravemente afetada, ficou difícil para Gonzaga se dividir entre o Rio de Janeiro, onde morava com Dona Helena, Exu, onde construiu o *Parque Aza Branca* que era o seu oásis e no qual ele criou o Museu Luiz Gonzaga, e Recife, onde mantinha um caso de amor com Maria Edelzuita Rabelo (Zuita), desde 1975, fato eticamente omitido pela imprensa.

Edelzuita conheceu Gonzaga em 1968 quando, num casamento de matuto, ela representava o papel da noiva de Otrope (personagem de Irandir Peres Costa), secretário do Coronel Ludugero (personagem de Luiz Jacinto), e Luiz Gonzaga fazia o juiz. Em 1975, durante uma viagem do Rei do Baião a Brasília, eles se reencontraram no avião em que ela viajava. Zuita se deu a conhecer, eles conversaram bastante, durante a escala em Salvador e a paixão nasceu ali mesmo.

O romance se desenrolou entre separações e reconciliações porque havia alguns pontos no relacionamento que, para Gonzaga, pesavam muito. O primeiro era o fato de Zuita (como ele a chamava) ser vinte e oito anos mais nova e o sanfoneiro entendia que ele poderia ser um obstáculo na vida dela. Ademais, ele era casado, embora vivesse um casamento mal sucedido por conta do autoritarismo e dos ciúmes de Dona Helena que, ao seu modo, era uma companheira. Ainda, Gonzaga temia “ser submetido aos mais diversos

---

<sup>44</sup> Na realidade, a expressão é DE FIO A PAVIO e significa de um extremo a outro, de cima a baixo etc. Seria, no caso do título da música, “*De Fi a Pavi*”, porém, Segundo informação de Marques (2008, p. 81), houve um erro gráfico e a expressão foi escrita como está no LP.

julgamentos, principalmente por parte de seu público, por quem tinha o maior respeito” (Oliveira 2000, p. 232). Entretanto, cada vez que se separava de Zuita era um sofrimento intenso para Luiz Gonzaga, até que, também no final de 1987, ele resolveu desmanchar o romance, segundo ela narrou a Dreyfus (1996, p. 309):

Em novembro de 87, ele me disse: “Olha Zuita, eu sou velho e quem vai cuidar de mim é Helena. Você é nova, vai continuar sua vida”. Assim terminava nossa história. Eu só pude aceitar a decisão dele e falei que, nesse caso, eu ia viajar para a Itália, onde tenho amigos. Gonzaguinha veio buscá-lo e o levou para o Rio, mas ele não suportou e voltou para o Exu.

Sobre o relacionamento com o Rei do Baião, Oliveira (2000, pp. 230-231) registra as seguintes declarações de Edelzuita:

(...) Ele era um homem incomum e lindo por dentro, carinhoso, amigo, otimista e espirituoso, que me fazia rir o tempo inteiro com suas colocações jocosas e inteligentes.

Amei Lula sem nada pedir ou esperar, mas sabendo que me bastava estar diante do homem mais extraordinário que já conheci, que me fez renascer e me ensinou grandes lições.

Em Exu, o Rei do Baião se ocupou na criação do Museu Luiz Gonzaga, contudo, a doença se acelerava paulatinamente, as dores nas pernas amiudavam-se e tornavam-se mais intensas, a saudade que sentia de Zuita era insuportável, enquanto Helena parecia não tomar conhecimento de que o marido estava gravemente enfermo e não lhe dispensava os cuidados necessários. Assim sendo, em junho de 1988, ele decidiu terminar de uma vez por todas com o casamento e, não resistindo à saudade, veio para Recife, morar com Edelzuita que fora diagnosticada com leucemia crônica.

Ainda em tempo, mesmo velho e de certa forma antevendo a morte, Luiz Gonzaga entendeu que amava Edelzuita e tinha direito a viver esse amor, superando o conflito que vivera até então.

A reconciliação foi benéfica para ele que retomou a vida profissional, entre shows, viagens e gravações.

Por seu turno, Dona Helena, convencida do rompimento, mas inconformada, voltou para o Rio de Janeiro, levando todo o acervo do Rei do Baião, sem o consentimento dele, fato que o atingiu profundamente, agravando-lhe a enfermidade. O acervo só foi recuperado em 1993, ano da morte dela.

Em 1988, Gonzaga gravou o LP *Aí Tem Gonzagão* e, nesse mesmo ano, a RCA Victor que, em 1987, fora vendida ao grupo alemão *Bertelsmann* (BMG), lançou a compilação *Cinquenta Anos de Chão 1941-1987*, contendo cinco elepês, posteriormente remasterizados em três CDs.

Com a venda da RCA, Luiz Gonzaga foi para a gravadora Copacabana onde, em 1989, fez o LP *Vou Te Matar de Cheiro*. Trata-se de uma deliciosa produção na qual as canções apresentam temas como educação ambiental, questões sociais e políticas, romantismo, acrescentando-se muita alegria e uma mistura bem dosada dos ritmos característicos da obra gonzagueana.

No apagar das luzes do monumental espetáculo que foi a sua vida, ainda em 1989, Luiz Gonzaga gravou os elepês *Forrobodó Cigano* e *Luiz Gonzaga e Sua Sanfona vol. 2* – ambos instrumentais – e *Aquarela Nordestina*, cumprindo a sua palavra dada à Copacabana de que, naquele ano, produziria quatro elepês para essa gravadora. Nessa empreitada, quem mais lhe valeu foi o parceiro e amigo João Silva visto que o Rei do Baião não contava mais apenas com suas próprias forças para trabalhar.

Finalmente, Luiz Gonzaga estava na companhia do amor de sua vida, Edelzuita, que cuidou dele até o último momento sem que ele soubesse – mas tinha o pressentimento – do mal que sofria.

Gonzaga jamais poderia imaginar que ficaria com a sua amada por tão pouco tempo, como se aquele amor estivesse fadado à efemeridade, porém, de acordo com Oliveira (2000, p. 231),



embora o período de convivência mais constante entre os dois tenha sido de apenas um ano, assegura Edelzúita que foi o suficiente para deixar grandes recordações em sua vida, até mesmo nas paredes de seu apartamento, marcadas pela cadeira de rodas usada por ele, e que só mandou rebocar tempos depois. A única herança deixada pelo *Rei* foi a saudade “de um amor inesquecível, a marca de seus passos pela casa e o eco de sua voz dizendo ‘oi’ que só ele sabia dizer”. Todas essas lembranças e muitas outras dos 14 anos de convívio.

Apesar de Gonzaga ter dado entrada ao pedido de divórcio litigioso, a separação não pôde ser oficializada. Segundo Oliveira (2000, 231), o Rei do Baião faleceu antes da homologação do processo.

No dia 06 de junho de 1989, no Teatro Guararapes do Centro de Convenções, em Recife, Luiz Gonzaga realizou aquele que seria o seu último show, durante o qual foi homenageado por artistas de todo o Brasil. Vestido a caráter, o Rei do Baião chegou ao teatro numa cadeira de rodas, acompanhado de Edelzuita e do médico particular. Bastante debilitado, ele estava ali à força de remédios contra as dores, medicação que provavelmente tenha concorrido para que ele não conseguisse terminar de cantar nenhuma música, esquecendo-se, inclusive, da própria canção *Asa Branca*. Porém, era imediatamente auxiliado por João Silva ou Dominginhos.

Mesmo assim, terminado o show, o Rei do Baião proferiu o seguinte discurso (Oliveira, 2000, p. 252):

Meus amigos, terminou, mas eu quero dizer algumas palavras. Mas não sei se vou aguentar. Agradeço ao meu querido professor Aldemar Paiva<sup>45</sup>. Tem outro nome que eu não vou esquecer nunca: Dominginhos. Valdones, sanfoneiro da nova geração. Pinto do Acordeom e toda essa turma boa do Nordeste. Ninguém vai acabar com o forró. Não vai porque essa é a música do povo. Como é que ainda têm coragem de perguntar se o forró

---

<sup>45</sup> Aldemar Paiva\* foi o apresentador desse show.

\*Jornalista, radialista, compositor, poeta e publicitário.

vai acabar? Forró não foi importado não, minha gente. Forró nasceu ali no pé-de-serra, na minha querida Exu.

O fato de não ter podido cantar ou tocar foi tão constrangedor para Gonzaga que, à saída do teatro, uma repórter lhe perguntou se ele sentia muita emoção por voltar a cantar. Segundo Oliveira (2000, p. 252), a resposta do Gonzagão foi esta: “Sim, muita emoção. Mas eu não vou deixar ainda não, tenho certeza. Eu tenho tristeza é quando dou a minha palavra e não posso cumprir. Assim como fiz com vocês hoje aqui.”

Em julho de 1989, acometido de uma pneumonia, Gonzagão deu entrada no Hospital Santa Joana, onde ficou internado por quarenta e dois dias, vindo a falecer no dia 02 de agosto. O seu corpo foi velado na Assembleia Legislativa de Pernambuco e o então governador, Miguel Arraes de Alencar, decretou luto oficial por três dias. O sepultamento ocorreu no dia 04 de agosto, em Exu.

Em 2005, a partir do projeto apresentado pela Deputada Luiza Erundina (PSB-SP), o Governo Federal sancionou a Lei que instituiu o dia 13 de dezembro como o *Dia Nacional do Forró*, em reconhecimento aos méritos de Luiz Gonzaga pela sua contribuição à música popular brasileira. A data, evidentemente, é em homenagem ao dia do nascimento do Rei do Baião.

Atendendo ao projeto apresentado em 2011, pelo Deputado Antônio Moraes, o atual governador de Pernambuco, Eduardo Campos, sancionou a Lei Nº 14.291, DE 03 DE MAIO DE 2011 que institui o ano de 2012, no Calendário Cultural do Estado, consagrado ao Centenário de Nascimento de Luiz Gonzaga. As homenagens foram iniciadas no mês de dezembro de 2011, tanto em Recife quanto em Exu.

Também em 2012, o cineasta Breno Silveira deverá concluir a produção do filme *Gonzaga: de pai para filho*, cujas filmagens tiveram início em dezembro de 2011.

Ainda, no carnaval de 2012, em Recife, o famoso bloco *Galo da Madrugada* reverenciou Luiz Gonzaga com o tema “*Galo, Frevo e Folião: Homenagem ao Rei do Baião*” (anexos). No Rio de Janeiro, o *Grêmio Recreativo Escola de Samba*

*Unidos da Tijuca* levou para o sambódromo uma homenagem ao Rei do Baião com o tema “*O dia em que toda a realeza desembarcou na Avenida para coroar o Rei Luiz do Sertão*”, conquistando o 1º lugar.

Como se vê, de maneira incontestável, por todas as suas realizações e pelo legado que deixou para a cultura brasileira, em especial para a música popular, Luiz Gonzaga foi, “antes de tudo, um forte” <sup>46</sup>.

---

<sup>46</sup> CUNHA, Euclides da. Op. cit.

### 3. 2 ADONIRAN BARBOSA, EU GUARDEI O SEU RETRATO

O século XIX, no Brasil, caracterizou-se por fatos que implicaram mudanças sociopolíticas e econômicas significativas para a formação e o desenvolvimento do país, tais como: a proclamação da independência, deixando o Brasil de ser colônia portuguesa e tornando-se império, questões e lutas pela abolição da escravidão, a imigração de mão-de-obra europeia, para o cultivo de terras, povoamento do território e branqueamento da raça, e a proclamação da república, entre outras. Sobre esses fatos, Lopez e Mota (2008, p.306) afirmam o seguinte:

Nesse longo processo, articulou-se o complexo sistema oligárquico-imperial escravista (1822-1889), cristalizando-se num modelo político e burocrático, já nacionalizado, de grande poder e complexidade administrativa asfixiante. Sob a estabilidade aparente do Império brasileiro (“uno e indivisível”), assistiu-se a uma longa sucessão de lutas e conflitos. Ao final, sob forte pressão da Inglaterra, deu-se a abolição da escravidão (1888) logo seguida da proclamação da República (1889), acontecimentos decisivos para o início de uma ordem capitalista moderna. Concomitantemente, a imigração europeia e a introdução do trabalho assalariado, em substituição ao trabalho escravo, acabariam por mudar bastante a fisionomia do novo Estado-nação.

O pensamento abolicionista desenvolveu-se na Europa e nos Estados Unidos, desde o século XVII, com base em argumentos religiosos e filosóficos, estes fundamentados no Iluminismo francês, enquanto que, no Brasil, a causa abolicionista envolvia pessoas mais ligadas à política (Carvalho 1998, p.35), tendo à frente nomes como José Bonifácio de Andrada e Silva, Eusébio de Queirós, José Antonio Saraiva, João Maurício Wanderley, José Maria da Silva Paranhos Jr. e Isabel de Bragança.

Segundo Lopez e Mota (2008, p.400), mesmo sendo pressionado pelo Governo Inglês (de quem o Brasil se tornara o maior comprador de produtos

manufaturados), somente em 1850 o governo brasileiro aprovou a lei que proibia o tráfico de escravos – a Lei Eusébio de Queirós –, embora que, desde o Primeiro Reinado, tal compromisso tenha sido firmado com a Inglaterra, através de dois tratados, respectivamente, nos anos 1810 e 1827.

Enquanto o Brasil vivia os seus conflitos (a abolição da escravatura, a administração da economia do império e a luta por uma identidade nacional, através de uma provável mudança da forma de governo – de império para república), na Europa, a Itália vivia as guerras e lutas pela Unificação do país consolidada em 1870.

Com o processo gradativo da abolição até o fim da escravidão negra, no Brasil, os fazendeiros e senhores de engenho tiveram de recorrer à mão de obra remunerada, apesar de muita resistência, e viram na imigração europeia um meio de solucionar a escassez de braços para a lavoura do café e da cana-de-açúcar.

É bom esclarecer que a imigração não foi uma consequência direta da abolição dos escravos, levando-se em consideração que os próprios colonizadores eram imigrantes. A esse respeito, Cenni (2003, p. 35) diz o seguinte:

Quando Portugal, que se debruçava sobre o oceano aberto, o chamado “mar tenebroso”, estava no século XVI em seu apogeu, cada vez mais numerosos eram os italianos, agentes comerciais, sábios, simples mercadores e navegantes, entre os quais os genoveses Marchioni e Vivaldi, o veneziano Cà Messer, Battista Ghirardi e Benedetto Moralli, que viviam em Lisboa. Havia ainda homens de nobre estirpe, emigrados por razões políticas, como os irmãos Adorno, os Acciaiuoli (nome florentino que deveria contrair-se em Accioly ou Accioli, para pertencer, no Brasil, a homens de grande fama na política, nas ciências, nas letras e nas finanças); e finalmente descendentes dos Doria e aquele Filippo Cavalcanti que viria a ser o chefe de grande família que se espalharia não só no Nordeste mas também em quase todos os estados do Brasil, constituindo-se em tronco de numerosas famílias que hoje pertencem à mais legítima aristocracia brasileira.

Consoante Bertonha (2004, p.9), na mesma proporção que significou progresso, a Revolução Industrial no norte da Europa prejudicou milhões de pequenos agricultores e artesãos, dada a substituição da força de trabalho humano pelas máquinas, além de o crescimento da população ter se tornado um obstáculo para o mercado de trabalho. Dessa forma, esses trabalhadores sentiram-se impelidos a emigrar tanto para outros países da Europa, como para os Estados Unidos e o Brasil, a fim de refazerem suas vidas.

Na Itália, embora a industrialização tenha chegado mais tarde e lentamente do que no restante da Europa, proporcionando o aproveitamento de toda a mão de obra disponível, a emigração foi uma ocorrência constante, fundamentalmente devido à Unificação do país, “pois foi com a unificação que a Itália se formou como mercado capitalista unificado” (Bertonha, 2004, p.09).

Ao mesmo tempo, o governo brasileiro, preocupado com a necessidade de mão de obra e do povoamento do território, montou um esquema de incentivo à imigração (lucrativo para os fazendeiros de café), enviando agentes de propaganda à Europa cuja tarefa consistia em convencer as pessoas a emigrarem para o Brasil, com promessas de posses de terras, vida farta, boa moradia e enriquecimento rápido. Também se oferecia a passagem de navio – na 2ª ou 3ª classe, evidentemente – àqueles que não tivessem condições de custear a viagem, a qual seria paga pelos governos brasileiro e paulistano. No caso dos italianos, eles deveriam viajar até o porto de Gênova para então pegarem o ‘vapor’ que partiria rumo ao Brasil.

Porém, tão logo chegavam a Gênova, os emigrantes já podiam sentir o grande engano que provavelmente estivessem cometendo. O embarque “imediato” poderia somente acontecer dali a dois dias. No entanto, a esperança de uma vida sem sacrifícios, como dizia a propaganda, levava-os a continuar a sua empreitada. Mais um sinal de engodo encontrava-se nos navios, pois, normalmente, cerca de duas mil e quinhentas pessoas (adultos, mulheres grávidas, crianças e idosos) viajavam praticamente amontoadas, em condições miseráveis tanto de alimentação que também era paga, além da passagem, quanto de acomodações. Segundo Moura e Nigri (2002, p. 19), a viagem durava

de vinte a trinta dias, dependendo das escalas que normalmente aconteciam em Barcelona, na Espanha, e na Ilha da Madeira, em Portugal. Ainda, os viajantes eram obrigados pelo capitão do navio a assinarem um documento, no qual dizia que o serviço de bordo era de muito boa qualidade.

As “surpresas” não ficariam por aí. À chegada a Santos seguia-se uma viagem de trem para a hospedaria dos imigrantes, em São Paulo, onde as acomodações e a alimentação também eram da pior qualidade, fato que provocou revoltas dos imigrantes, ocorridas em 1888 e 1890. As decepções continuavam até os recentes colonos chegarem às fazendas. Mais uma vez os imigrantes deparavam-se com outra realidade porque as condições de moradia e alimentação eram desalentadoras: apesar de limpas, as casas nada mais eram do que casebres de madeira ou senzalas adaptadas, com o chão de terra batido, pequenas, sem janelas, sem privacidade entre os cômodos, e a louça era de barro cozido. Ao longo do tempo, não foram raras as fugas de colonos, nas caladas das noites, para outras fazendas, para a cidade de São Paulo ou, até mesmo, de volta à Itália (os que haviam conseguido juntar algum dinheiro), em busca de uma realidade mais amena.

Nesse contexto, em 1895, o casal Fernando Rubinato e Emma Ricchini Rubinato (grávida do primeiro filho) emigrou de Treviso<sup>47</sup> e quando o navio *Espagne*, no qual viajaram, ancorou no porto de Santos, eles não sabiam exatamente onde iriam morar. No começo ficaram em Tietê e, no ano seguinte (1896), foram morar em Valinhos.

O casal Rubinato também não poderia imaginar que a sua forçosa vinda para o Brasil de certa forma contribuiria com a música popular brasileira visto que, anos mais tarde, o seu filho caçula viria a ser reconhecido como o criador do samba paulista.

Fala-se, aqui, de João Rubinato, ou Adoniran Barbosa, o sétimo filho do casal, nascido a 06 de agosto de 1912, porém no seu registro de nascimento

---

<sup>47</sup> Há uma divergência entre os autores sobre a cidade de origem dos Rubinato. Campos Jr. (2009, p.38) e Moura e Nigri (2002, p.17) registram Cavarzere. Krausche (1985, p.18) e Mugnaini Jr. (2002, p.16) registram Treviso.

consta o ano de 1910, conforme ele declarou, em entrevista concedida ao jornalista Fernando Faro, em 1972, no programa Ensaio<sup>48</sup>, exibido pela TV Cultura. Entre uma declaração e outra, Adoniran Barbosa cantou seus sucessos, como também outras composições de sua autoria não tão conhecidas que foram gravadas por outros cantores e por ele mesmo.

Eu nasci em Valinhos, nasci em mil e novecentos... Não, quer ver como é o negócio? Eu nasci, eu nasci em 12, né? Mas pra mim trabalhar, depois foi que me arranjaram um batistério. Sabe o que é batistério? Antigamente era batistério, hoje é atestado de nascimento, antigamente era batistério. Como eu tinha nascido em 10, pra ter dois anos a mais, pra poder trabalhar, compreende filho? Porque na fábrica não aceitavam com dez [anos de idade], só com doze. Então *transformaram um bidé pra mim pegar no basquete* logo cedo, entendeu? Aí é que é o inclusive, entendeu?

Ainda sobre o seu nascimento, veja-se o relato do cantor citado por Mugnaini Jr. (2002, p.14):

Nóis fumo nascendo, fumo nascendo, fumo nascendo, fumo nascendo, fumo nascendo, fumo nascendo, e eu também fui nascendo; o sétimo, contou?

Instalados em Valinhos, Fernando e Emma Rubinato ali permaneceram por treze anos (1895-1918), quando resolveram se transferir para Jundiaí, já uma cidade próspera, onde o Sr. Fernando poderia encontrar melhores possibilidades de trabalho.

O pequeno João contava oito anos de idade quando iniciou os estudos, no então Grupo Escolar Coronel Siqueira de Moraes. Sua alfabetização foi auxiliada

---

<sup>48</sup> Os depoimentos do ator, cantor e compositor Adoniran Barbosa foram transcritos do DVD (2007) – Biscoito Fino – Programa Ensaio/1972, produzido pela TV Cultura – Fundação Padre Anchieta. Direção: Fernando Faro. Também são transcritos depoimentos contidos nas biografias.



por Antonia Helena, a irmã mais velha, que também ajudava no sustento da família. Adoniran continua:

Em Valinhos? Em Valinhos eu não trabalhei nada, só nasci lá. Depois vim pra Jundiaí. Em Jundiaí, fui pro grupo escolar – Grupo Escolar Coronel Siqueira Moraes. O meu número era 245, elefante [no Jogo do Bicho]. Nunca deu esse número no bicho. Joguei... Até hoje eu jogo, não dá nunca!

A passagem sobre a alfabetização com Helena foi assim descrita por Adoniran (citado por Mugnaini Jr., 2002, p. 18):

Ela acendia a lâmpada de querosene, cedinho, pegava a cartilha e me ensinava, antes dela ir pra fábrica. Aí ela me dava a lição antes de eu ir pra escola, que era de noite, né! Quer dizer que foi minha irmã que me ensinou as primeiras letras na cartilha. Ela entrava na fábrica às 7 da manhã. Acordava antes das 6 pra me dar a lição na cartilha João Copic<sup>49</sup>. (...) Num tem mais essa cartilha, linda, linda. Tinha as letras ‘in colour’, coloridas, a, e, i, o, u. Contava historinhas bonitinhas!

Todavia, estudar nunca foi o forte do futuro sambista. Ficou na escola “a muque”, como diria mais tarde. Como fosse mau aluno porque gazeava as aulas e estragava o material escolar, para não fazer os deveres e poder voltar mais cedo para casa, o menino João foi expulso da escola, fato que não conseguiu esconder por muito tempo da família, o que lhe valeu uma memorável surra, consoante sua declaração (Mugnaini Jr., 2002, pp. 18-19):

---

<sup>49</sup> João Kopke (1852-1926). “Foi advogado e promotor público, mas trocou a magistratura pelo magistério, lecionando em Campinas, e em São Paulo. Escrevia livros para crianças e adolescentes. Kopke escreveu os livros Leituras Práticas (rudimentos de ciência), História de Crianças e Animais (1º. Livro de Leitura), História de Meninos na Rua e na Escola (2º. Livro de Leitura), Histórias que a Mamãe Contava (3º. Livro de Leitura), entre outros.” Disponível em: <http://www.unicamp.br/iel/memoria/Ensaio/LiteraturaInfantil/joao.htm> - Acesso em setembro de 2009

Não gostava de estudar. Um dia comi os lápis que tinha – minha família não tinha dinheiro pra comprar lápis assim, a três por dois – e resolvi não aparecer mais no grupo escolar. Só que não adiantava nada tentar esconder. Quando minha irmã descobriu, levei uma surra que não foi fácil.

Constatada a sua completa falta de interesse pelos estudos, foi necessário que João Rubinato começasse a trabalhar – usando as palavras dele, “pegar no basquete” –, colaborando com o sustento da família. Iniciou-se, então, uma série de atividades desempenhadas pelo futuro ator, compositor e cantor, encabeçada pelo emprego de entregador de marmitas do Hotel Central (Jundiaí), do qual em pouco tempo foi demitido porque descobriram que ele surrupiava pastéis e empadas que acompanhavam as marmitas. Veja-se o relato do cantor:

Dali do grupo fui trabalhar no hotel, entregar marmita. Eu entregava marmita, aí, no caminho eu tinha fome, sabe? No caminho eu abria a marmita e contava os bolinhos, compreendeu? Fazia assim: se na família tinha duas pessoas, tinha seis bolinhos, eu afanava dois, no caminho, compreende? Eu comia dois. Se na família tinha quatro pessoas e vinha oito pasteizinhos, vinha dez, eu comia no caminho dois. Era malandrinho já, sabe? Não era malandro, era espertinho, tinha fome. Não era malandro. Era fome, não era malandragem. Sabe o que é malandragem? Malandragem é fome! Pra que malandragem? Compreende, meu amigo?

Nessa observação final do artista, nota-se uma consciência do problema social no que diz respeito às necessidades básicas do ser humano.

Apesar das peraltices realizadas e de, no futuro, vir a gostar da boêmia, Adoniran Barbosa sempre rejeitou ser apontado como um “símbolo da malandragem” cantada nos seus sambas. Inclusive, no carnaval de 1982, recusou-se a desfilar vestido com um terno branco, traje que caracterizava o malandro, escolhendo um terno bege.

Outra proeza da sua diversificada experiência profissional foi como varredor numa tecelagem – a extinta *Fábrica Japy* –, conforme o artista narra:

Aí trabalhei em metalúrgica, trabalhei em fábrica de tecidos, era tecelão, tecelão não, fiação. Trabalhava das quatro da tarde até as onze da noite, ganhava 400 réis por hora. Era um dinheirão! Às vezes eu não queria trabalhar, sabe? E eu não ia trabalhar. Então eu pulava o muro de uma cocheira, eu dormia nas baias, os cavalos comendo capim, eu dormia até as onze. Aí o pessoal passava pra lá, pra cá, era aquela conversa, aí eu acordava, pulava o muro e ia pra minha casa. Malandro, eu, sabe?... Vivinho!...

Observador e perspicaz, o cantor esclarece sobre a sua função na tecelagem:

Eu era *barredor*. Sabe o que é *barredor*? Eu varria o salão, era o varredor. Então, quando eu não varria bem o corredor, ele fazia assim, pra mim:

– Joaquim, vem aqui, *barrer* aqui... *Barre!*

Em vez de varrer, dizia *barre*. Em vez de varreu, dizia assim:

– Ele não *barreu* aqui. Em vez de varrer, dizia: – Ele não *barreu*... *Barre!*

Joaquim *barredor*... E eu deixava... Para mim estava tudo bom, né?

Futuramente, tais observações o ajudariam tanto na composição dos personagens que ele viria a encarnar quanto nas produções musicais.

João Rubinato estava com catorze anos de idade quando sua família resolveu se mudar mais uma vez. Foram morar em Santo André – cidade que começava a se industrializar –, onde o então adolescente acostumou-se a ouvir serestas, bandas de música e orquestras de carnaval. Frustrava-o não poder participar dos bailes carnavalescos e das fanfarras, privilégio da elite. Porém, mais tarde, ele chegou a tocar flautim numa banda de músicos, junto com Ângelo, seu irmão. Mugnaini Jr. (2002, p.22) conta que foi de uma conversa entre Adoniran e Ângelo que ‘saiu o primeiro verso do refrão de um dos futuros sucessos do sambista’, *Tocar na Banda: Tocar na banda pra ganhar o quê?*

Mergulhado em suas recordações, o cantor lembra-se de alguns outros ofícios que desempenhou:

Pintor de parede... Santo André. É... Quer ver... Santo André... Gozado, a minha vida... Rapaz, fica quieto... Em Santo André eu fui encanador – de água e esgoto, hein!... Eu abria valeta, cobria eu e você junto, na picareta. Eu e um garotinho me ajudando. Abria valeta, rapaz, cobria eu e você junto, assim, no encanamento.

No entanto, conforme ele revela, o seu sonho era compor sambas:

Depois fui mascate. Vendia retalhos na rua – retalhos de tecido. Eu vendia meia... Sabe? Tanta coisa que eu fui, rapaz, mas não deu, só deu pra fazer samba. Eu fazia samba no caminho, andando, viu? Eu já queria fazer samba.

A respeito desse hábito de Adoniran elaborar suas composições, enquanto andava pelas ruas, Kraushe (1985, pp. 13-14) diz o seguinte:

A rua tornou-se a casa de sua música, síntese de sotaques, de entonações próprias das migrações que povoaram a cidade de São Paulo. Daí nasce o seu músico. Por essas ruas ele anda: música e letra surgem desse andar.

Contudo, cabe aqui lembrar ao leitor que o *andar-compor* a que nos referimos não se reduz ao ato literal das pernas, mas implica uma atitude de quem retira das suas andanças a matéria modelar de suas canções. No caso de Adoniran, é da captação dessa linguagem das ruas, de uma identificação com ela, mas que a supera pela musicalidade, que surge a marca “ítilo-paulistano-caipira” dos seus sambas, que não pode ser percebida através dos seus textos, mas também pelo sotaque da melodia e pelo modo de cantar que sugerem.

Por seu turno, Cuíca e Domingues (2009, p. 123-124) opinam que Adoniran

radicalizou a pronúncia caipira-italianada da capital paulista em suas composições e representou a cidade, seu dia-a-dia e seus habitantes com muita sutileza, explorando até a sua singular maneira de encadear palavras na fala. Com enorme sensibilidade, conseguiu fazer (e encarnar, quando cantava) o retrato mais perfeito de São Paulo de que se tem notícia na música brasileira.

Porém, tais composições não lhe agradavam e Adoniran (ainda João Rubinato) tratava de esquecê-las. Mas outras viriam e o sambista não parava de compor, cantarolar e batucar, conforme declarou:

Eu já nasci querendo fazer samba, não tem conversa: já nasci querendo fazer samba. Eu não parava em emprego, não parava em emprego. Eu fui balconista. Vinha uma freguesa, queria comprar um negócio. Vivia batucando. Pois não, o que a senhora quer? Como é que é? Vivia batucando, e aí me mandavam logo embora, mandavam logo embora.

Em 1926, ainda em Santo André, João Rubinato conseguiu o primeiro emprego, onde não batucava e nem fazia molecagens: foi garçom na casa do ministro Pandiá Calógeras. Embora só tivesse durado um ano, o emprego rendeu uma boa experiência a Adoniran, além de ele ter convivido com pessoas da alta sociedade. Mugnaini Jr. (2002, p. 25) registra o seguinte relato do cantor sobre esse emprego:

A filha dele me ensinou: pela esquerda, sabe, tudo direitinho. No começo eu errava tudo. Aí ela me ensinava, ‘pela esquerda, pela esquerda’. [...] Minha mãe dizia: ‘Cuidado que a casa lá é do home, cuidado!’. E eu trabalhava direito. De manhã eu ia pra estação buscar um táxi pra ele. Eu era educado. Abria a porta pra ele subir, quando ele entrava eu fechava a porta e ia levar ele na estação. Era um bom sujeito, eu.

No ano de 1932, a família Rubinato mudou-se definitivamente para a capital, São Paulo e, em 1934, João Rubinato descobriu o estúdio da Rádio Cruzeiro do Sul que apresentava um programa de calouros – *Os Calouros do Rádio* – do qual o futuro sambista participou várias vezes, porém, era sempre gongado.

Foi quando “nasceu” Adoniran Barbosa, o mais famoso personagem de João Rubinato. Projetando no seu nome de batismo os contínuos fracassos de suas apresentações no programa de calouros – nome italiano, segundo ele, não era adequado para um cantor de sambas –, ele queixava-se aos amigos, entre os quais Adoniran Alves, um funcionário dos correios e telégrafos e seu amigo de boêmia, que lhe sugeriu adotar o seu próprio nome (Adoniran). O sobrenome foi uma homenagem prestada ao sambista Luís Barbosa, por quem o cantor nutria uma grande admiração. Adoniran comenta sobre a sua peleja para ingressar no rádio:

No rádio eu entrei porque eu quis entrar. Eu quis entrar no rádio, ninguém quis. E até hoje ninguém quer. Até hoje batem na minha cara, a porta. Pra mim, foi duro entrar no rádio. Entrei porque eu quis entrar no rádio. Foi duro, viu? Entrei como calouro, na Rádio Cruzeiro do Sul, no Largo da Misericórdia. Ali eu cantava um samba do Noel Rosa. Bonito! Chama-se *Filosofia*. É em ré menor, né? Jorge Amaral era o locutor. Eu fui aprovado, aí, né? Com Paraguassu [sic] e tudo. Como sambista.

Os biógrafos narram que o cantor fez o seguinte comentário a respeito da aprovação: “O homem do gongo devia estar dormindo...”

No início do ano de 1935, convidado pelo cantor Paraguassu, Adoniran Barbosa foi trabalhar na Rádio São Paulo, cantando em um programa semanal com duração de quinze minutos. Contudo, sua admissão dependeu de um teste sobre o qual ele narra da seguinte forma:

É... O Jorge Amaral... Quer ver um negócio? Aí fui pra Rádio São Paulo, ali na Rua 7 de Abril. Fui lá fazer um teste, no outro sábado à noite, com ele, com outro samba. Ele<sup>50</sup> na técnica, aquela banca!... Com o fone aqui... Naquela banca de técnica!... Aí, acabei de cantar e ele disse: “Tua voz é boa, mas pra acompanhar defunto.” Na minha cara, ele falou na minha cara pra eu desistir. Pensa que eu desisti? Não desisti, não. Ele tava mentindo pra ele mesmo, coitado...

Mesmo assim, Adoniran foi admitido no rádio. Porém, foi demitido um mês depois, sob a alegação de que, passada a época de carnaval, a emissora não mais precisaria de cantor de samba. Uma vez demitido, viu-se obrigado a encontrar outro meio para sobreviver. Foi trabalhar como despachante informal da prefeitura, o que lhe rendeu um bom dinheiro, tanto que ele pôde se mudar para o quarto de uma pensão, no centro de São Paulo.

Mas a sorte estaria do seu lado. Em um concurso de músicas para carnaval, promovido pela Prefeitura de São Paulo, Adoniran Barbosa ganhou o 1º prêmio, com uma marchinha defendida por Raul Torres. Eis o relato do compositor:

Depois eu fiz uma marcha pro carnaval, em 35. *Dona Boa* foi em 34, já fiz a marcha pro carnaval de 35, com J. Aimberê<sup>51</sup> do Rio. Fiz uma marcha pro carnaval da Prefeitura, o carnaval oficial da Prefeitura (de São Paulo). Ganhei o 1º prêmio. Deram 500 cruzeiros.<sup>52</sup> O que é que é hoje 500 cruzeiros? 5 centavos, 50 centavos? Deram em cheque, deram em cheque, no Teatro Boa Vista. Deram em cheque... Eu tinha dois amigos, naquela noite, eu tinha dois amigos naquela noite. Quando eu venho pelo corredor que recebi o cheque, lá vêm vinte amigos, rápido, tudo atrás de

---

<sup>50</sup> Entende-se que foi o locutor Jorge Amaral. De acordo com Mugnaini Jr. (2002, p.34), foi o próprio cantor Paraguassu, mas, ao mesmo tempo, o biógrafo esclarece que, “segundo algumas fontes, o autor desse veredito [sic] teria sido Jorge Amaral, e não Paraguassu.”

<sup>51</sup> José Aimberê de Almeida – J. Aimberê (09/4/1904 Anápolis, SP – 24/11/1944 Rio de Janeiro, RJ). “Compositor e pianista.” Albin (2006, p. 09)

<sup>52</sup> Foram 500 mil-réis. Em 1936, a moeda corrente ainda era o antigo real.

mim. – É o maior, é o maior! Alô, Adoniran você é o maior! Salve ele! E troca o cheque! Troca o cheque!

Eu troquei o cheque. Eu troquei o cheque. E tome bila!... Bila, bila, bila!...

Eu tinha mandado fazer um paletó... Escute essa aqui. Eu mandei fazer o paletó pra ir buscar no outro dia, né? Não fui buscar o paletó porque o dinheiro que tinha acabou na mesma noite, rapaz. Bebemos tudo, fui a pé pra casa, na Rua Vergueiros, fui a pé pra casa. Eu tinha dois amigos, arranjei vinte naquela noite. Eh! Você é o maior, você é o grandão! Você é o campeão do carnaval! Torramos o cheque de 500 cruzeiros.

Embora tenha sido premiado, o cantor foi crítico rigoroso da sua própria criação:

Como é que era a marcha? Era uma porcaria de marcha, uma porcaria de marcha. (Começa a cantar a marcha e interrompe.) Mas ganhou o 1º prêmio. Uma porcaria de marcha. Na época era um espetáculo, mas hoje é uma por-ca-ria.

No entanto, para o fim a que se propôs, ou seja, para ser cantada durante o carnaval, a composição atendia a tal exigência. Veja-se a letra da canção:

### **Dona Boa**

#### *Refrão*

Dona boa,  
Dona boa,  
Vem pro cordão  
E não fique assim à toa.

Quando você aparece  
Na Avenida São João,  
Até o sol enlouquece  
Se esquece da obrigação.  
(Refrão)

Vejo você em toda a parte,  
Quero você no meu cordão,  
Pra ser a porta-estandarte,  
Carregar o meu coração.  
(Refrão)



Em tom de crítica, ele comenta: “Foi essa marcha aí. 1º lugar!... Foi no carnaval oficial da Prefeitura (de São Paulo), carnaval oficial.”

Devido à repercussão do sucesso com a marchinha *Dona Boa*, Adoniran voltou a trabalhar no rádio. De 1935 a 1940, trabalhou na Rádio Cruzeiro do Sul, como discotecário e cantando sambas, mas de outros compositores. Aqui e ali, ele incluía uma música de sua autoria. Nesse período, ainda chegou a gravar três músicas pela gravadora Columbia (somente um lado de cada disco) – *Agora Podes Chorar* (samba), *Se Meu Balão Não Se Queimar* (marchinha) e *Não Me Deu Satisfações* (samba) –, mas sem êxito algum. Somente as produções lançadas a partir de 1951 viriam a fazer sucesso e, embora Adoniran tivesse sempre continuado a compor, as músicas foram gravadas por outros cantores.

A década de 1940 trouxe o ator Adoniran Barbosa que, segundo Gomes (1997, p.9), era a primeira e grande aspiração do sambista:

De início, [Adoniran] não nasceu com o ideal de ser compositor, como é comum aos que se dedicam a fazer melodias ou letras e que desde cedo só pensam na composição. Ele mesmo confessou essa sua indiferença em várias entrevistas.

Já na adolescência, o teatro o seduzia fortemente. Naturalmente que gostava de música, mas compor para ele vinha em segundo plano, pois o seu principal objetivo era o teatro. Alguns atores gostam de compor, têm algumas composições musicais, mas jamais se desviam da arte de representar. Adoniran desejava ser assim, pois só queria representar.

Era um inveterado admirador do palco. Sonhava ser um grande ator, e até o fim de sua vida ele reclamava ter sido rejeitado nos meios teatrais. Carregou essa mágoa para o túmulo, pois pouco tempo antes de morrer ainda se lamentava dos ‘foras’ que levou nesse setor.

Entretanto, o desejo do talentoso artista se realizou. Em 1941, pelas mãos de Octávio Gabus Mendes e do escritor e radialista Oswaldo Moles, ele foi para a Rádio Record onde trabalhou como comediante, nos seguintes programas: *A Casa da Sogra*, *Serões Domingueiros*, *Palmolive no Palco*, *Universidade Record*,

*Escola Risonha e Franca* (redigido por Randal Juliano), *São Paulo, Nossa Cidade*, *O Crime não Compensa*, *Conversa no Ponto* e *Histórias das Malocas*. Ele representava personagens criados por Oswaldo Moles, também criador e redator do programa *História das Malocas* que foi escrito a partir da música *Saudosa Maloca*. Além desses, o sambista trabalhou, também, nos programas *Solteiro é Melhor*, *Convite ao Samba*, *Show Castelo*, *Vale Quanto Pesa*, *A Presença do Trio*, *Sítio do Bicho de Pé*, *A Grande Filmagem*, *Charuto e Fumaça* e *Sítio dos Tangarás*. Alguns personagens<sup>53</sup>, criados ou não por Moles, representados por Adoniran Barbosa foram estes:

*Charutinho*, malandro desocupado do *Morro do Piolho*, cujo bordão era o seguinte:

– *O que é que nós faz?... Nós num faz nada, porque dispois que nós vai, dispois nós vorta!*

*Zé Cunversa*, o malandrão que odiava trabalho, queixava-se do preconceito racial da seguinte maneira:

– *Neca, seu branco, né tristeza não; eu tô é ofendido. Num posso cum esses pestes desses brancos... Achá que nós os preto devia de arranjá um otro lugá para passeá nos domingo... Eles vão querê me enganá que a Rua Direita é deles! Né não! A rua é livre! Eu sô preto, sô brasileiro e passeio na Rua Direita quando quisé, me batê ninguém vai!*

*Mata-Ratos*, mais malandro do que o *Zé Cunversa*, justificava a sua aversão ao trabalho que era quase uma norma:

– *Nóis não temos pirconceito nenhum. Nem de cor, nem de roupa, nem de nada. Só temos um pirconceito, é contra o trabalho. Aqui dentro é assim: trabalhou, tá sujo!*

---

<sup>53</sup> Falas dos personagens: Gomes (1997, pp. 74 e 75), Krausche (1985, pp. 34-36), Mugnaini Jr. (2002, pp. 54 e 56) e Moura e Nigri (2002, pp. 80 e 81).

*Moisés Rabinovitch*, o comerciante judeu que tentava vender a sua mercadoria, oferecendo facilidades de pagamento:

– *Eu vende barrato parra senhórr... Eu vende à vista e a prestaçon...*

*Dr. Sinésio Trombone*, o gostosão da Vila Matilde, falava com uma “erudição” bem peculiar:

– *Sua incelença chegou num momento intramuscular propedêutico impróprio, porque, dentro das congeminências hiperbólicas, posso afirmar que ele não se encontra neste ambiente filarmônico e holocáustico. Tenho dito!*

*Giuseppe Pernafina*, o taxista do Largo do Paiçandu, com sotaque ítalo-caipira, reclamava da vida com o seguinte discurso:

– *Eh, vae mar! Vae mar a vida, vai mar... te digo que a vida vae mar, porque vae mar mêmo. Porque quando vai mar, vai mar porque vae mar mesmo... Estou aqui no ponto desde cinco de la matina, e ainda num virei a chava – e tenho uma dor no amolar esquerdo, que não sei se abestraio ele ou se faço anistia gerar... por isso te digo que vae mar...*

*Richard Morris*, professor de inglês, fazia a sua exposição aos alunos:

– *Chesterfield Sereneide chata nooga, chu chu – end may reveri six Chevrolet laite and pauver. Oh yes – a traduçon deste frase que eu disse é a seguinte: Tromba de elefante não serve para regar as flores do jardim.*

*Barbosinha Mal-Educado da Silva*, aluno da *Escola Risonha e Franca*, tinha o seguinte bordão:

– *Tô inocente, não fiz nada...*

Contam-se, também, *Oswaldo Luiz das Gardêneas Lilases*, o cronista *delicheuse* do Jardim América e *Jean Rubinet*, ator do cinema francês, e *Don Segundo Sombra*, *el mayor rádio-teatrólogo del mundo*, *del teatro Pisca-Pisca*, *rápido como un rayo de luna*.

Ainda é interessante citar algumas frases e textos criados nos programas, como:

- O diabo só dá cachimbo pra quem sofre de asma.
- Trabaio é boca? Trabaio num é boca. É sepultura e tumor.
- É como dizia a nedota: muita gente trabaia... e os outros véve...
- Resedença!... Uma maloca que se entrar um burro fica com o rabo de fora...
- Esta é a minha maloca, manja? Mais esburacada do que tamborim de escola de samba em quarta-feira de cinza. Onde a gente enfia a mão no armário e encontra o céu. Onde o chuveiro é o buraco da goteira. Não tem água no zinco. As veis a gente toma banho em bacia e se enxuga com a toalha do vento. E quando não tem água a gente se enxuga antes de tomá banho.

Barbosa e Moles tornaram-se parceiros na criação de tipos e de músicas. Quanto aos tipos, Adoniran trazia a ideia e Moles estruturava a personagem e quanto às músicas, foram estas as composições da dupla: *Chora na Rampa*, *Conselho de Mulher* (também com João Belarmino dos Santos), *Pafunça*, *O Casamento do Moacir*, *Sai Água da Minha Boca*, *Segura o Apito*, *Tiro ao Álvaro e Mulher*, *Patrão e Cachaça*.

Segundo a cronologia organizada por Krausche (1985, p. 96), em 1951, Adoniran Barbosa ganhou o Troféu Roquette Pinto pela sua atuação como intérprete cômico, enquanto na cronologia elaborada por Mugnaini Jr. (2002, p. 188), consta o ano de 1952. Ele ainda recebeu esse mesmo prêmio nos anos 1953, 1958, 1959 e 1965.

Adoniran expressa o carinho e a gratidão que sente pelo amigo:

Quem? O Moles? Conheci o Moles no *Correio Paulistano*, na Rua Líbero Badaró, no *Correio Paulistano*. Esse foi meu grande amigo! Morreu, coitado!... Desse cara não existe mais, rapaz. Nunca mais vai existir outro Oswaldo Moles!... O cara era cem por cento! Criou tipos para mim. Ele via em mim uma coisa pra ele, viu? Era recípruco. Como é que é? Como é que é? Recípruco. Toda vez que eu dizia uma coisa, ele achava graça. Então ele fez pra mim Moisés, o judeu da Rua José Pazuinho... Rua José Pazuinho... Ele falava assim: *A senhora compra agora, a senhora compra agora... Custa 100 mil réis. A senhora dá 100 agora, e o resto paga um pouco por mês...* Compreende? O professor de inglês *Charles Morris*, de tradução. Aí veio o *Charutinho*, que foi o famoso das malocas, né? *Charutinho* criou muita coisa engraçada... Também do Oswaldo Moles. *Charutinho* dizia: *Depois que nós vai, depois nós volta! Chora na rampa, negrão... “É aqui, Geralda! Chora na rampa, negrão! Vem aqui, como é que é? Negrão, negrão mesmo! Negrão bão, sabe? Ele criou muita coisa para mim. Tudo era do Oswaldo Moles.*

Reafirmando as palavras do Poeta do Bixiga, Gomes (1997, pp. 25 e 39)  
opina que

Moles tinha uma capacidade de produzir que só se via similar em raros produtores de rádio. Era capaz de escrever vários programas por dia, e muita gente afirma que chegou a produzir quarenta deles por semana!... pode ser difícil de acreditar, mas apenas para os que não conviveram com ele, e não trabalharam na Rádio Record. Há quem afirme também que o espírito jocoso e crítico de Adoniran foi muito influenciado por Moles. Eles fizeram várias músicas juntos e o interessante é que o estilo que tornou Adoniran famoso agradava muito a Moles. Os dois juntos se completavam e pareciam feitos um para o outro...

O fato é que Oswaldo Moles foi um evento importante na vida de Adoniran Barbosa. Foi uma forma de chegar ao teatro ainda que através das ondas hertzianas. Não conseguiu a ribalta, mas deu para apresentá-lo ao país inteiro como artista, especialmente aos paulistanos que parece já se tinham esquecido, ou mesmo não sabiam que ele era também compositor. E dos bons!

(...)

Ele gostava dos fraseados errados de Adoniran, e sabia-os autênticos, pois, como ninguém, conhecia São Paulo. Via também e reconhecia em Adoniran o verdadeiro menestrel de seu povo.

Como se vê, a amizade com Moles valeu aos dois um enriquecimento interpessoal. Sob a sua orientação, o sambista descobriu o seu estilo como compositor e ator, através da observação do cotidiano, fato que se constata nas seguintes palavras de Kraushe (1985, p. 18):

Adoniran foi aquele que trouxe para os seus programas humorísticos personagens e falas do burburinho da cidade em mudança, que ele mesmo devolveu ao público interpretando. Foi dessa experiência que também sedimentou seu samba, toda uma sonoridade, frases, provérbios que lhe garantiram um estilo. Dessa experiência do “osservatore dos tipos de rua”, como o próprio Adoniran chegou a se definir, os escritores de rádio escreveram seus programas. Tudo isso porque o nosso cantor andou demais pelas ruas da cidade em transformação, por endereços e profissões. Além de ter sido um de seus boêmios mais líricos.

E dessa *osservazione* do dia a dia, em 1955, Adoniran compôs o samba *As Mariposas* gravado pelos Demônios da Garoa e por ele mesmo. Veja-se o que diz o cantor:

É... Eu fiz a música. Aquelas mariposas fedorentas! Se lembra com era? Caíam na calçada, de noite, de madrugada?... Então eu fiz um samba assim. Elas viviam em volta da lâmpada, na luz da lua... Da Light. As mariposa amarela, muito feia!...

– *Boa noite, lâmpada.*  
 – *Boa noite, mariposa.*  
 – *Permita-me oscular a sua face?*  
 – *Pois não, mas rápido, hein,*  
*que daqui a pouco eles me apagam.*  
 As mariposa,  
 Quando chega o frio,

Fica dando vorta,  
 Em vorta da lâmpada,  
 Pra se esquentar.  
 Elas roda, roda, roda,  
 E adispois se senta  
 Em cima do prato da lâmpada,  
 Pra descansar.

Eu sou a lâmpada  
 E as mulher é as mariposa,  
 Que fica dando vorta,  
 Em vorta de mim,  
 Todas noite,  
 Só pra me beijar.  
*Tá muito bom,  
 mas não vá se acostumar mal,  
 viu, mariposinha?*

Mugnaini Jr. (2002, p. 89) comenta que a metáfora empregada pelo compositor, na segunda estrofe dessa música, levou muita gente a supor que ele se referia a prostitutas, porque são chamadas, também, de mariposas, fato negado por Adoniran que deu a seguinte resposta: “Sabe como o povo é, tem uma língua...” Realmente, basta conhecer a sua obra para constatar o respeito que ele tinha pelas mulheres, assunto que será comentado mais adiante. A título de complemento, pode-se dizer que, em seu imaginário, o enunciador se compara à luz, ou seja, ao que atrai porque brilha e, da mesma maneira como ocorre com as mariposas que são atraídas pela luz e disputam um lugar para se aquecer, ele também atrai as mulheres que esperam uma oportunidade para se aproximar dele e lhe dar um beijo.

A versatilidade do artista chega às telas do cinema onde sua atuação foi intensa. No período compreendido entre os anos 1945 e 1977, Adoniran trabalhou em filmes, ao lado de atores consagrados como, *Ankito, Anselmo Duarte, Antônio Fagundes, Dercy Gonçalves, Grande Otelo, Mazzaropi, Nicete Bruno, Ronald Golias, Ruth de Souza, Walter D’Ávila*, ente outros.

Seu primeiro filme foi a comédia musical carnavalesca *Pif-Paf*, em 1945. Seguiram-se *Caídos do Céu* (1946), *A Vida é uma Gargalhada* (1950), *Nadando*

em *Dinheiro* (1952), *Os Três Cangaceiros* e *O Cangaceiro* (1953), *Candinho e Esquina da Ilusão* (1954), *A Carrocinha*, *Os Três Garimpeiros*, *Mulher de Verdade* e *Carnaval em Lá Maior* (1955), *A Pensão de Dona Estela* e *A Estrada* (1956), *Bruma Seca* (1961), *A Super-Fêmea* (1973) e *Elas São do Baralho* (1977). Em 1955, Adoniran Barbosa participaria do filme *O Sertanejo*, representando o papel de *Antônio Conselheiro*, porém, o filme não chegou a se realizar.

É interessante registrar que o drama *O Cangaceiro*, com direção de Lima Barreto e textos de Raquel de Queiroz, foi exibido no exterior, sob o título *The Bandit* e ganhou o prêmio de melhor filme de aventura, no Festival Internacional de Cannes. A trilha sonora foi a música *Mulher Rendeira*, interpretada por Vanja Orico. Adoniran orgulhava-se de ter trabalhado nesse filme, fato sobre o qual, conforme os biógrafos, ele fez o seguinte comentário: “Fiquei tão contente que se encontrasse Lampião na rua eu me acendia com ele!” Em 1958, ele compôs a música *Nóis Não Usa as Bleque Tais*<sup>54</sup> para a trilha sonora da peça *Eles não Usam Black-Tie* (de Gianfrancesco Guarnieri) trabalho pelo qual, em 1981, recebeu o troféu da Associação Paulista de Críticos de Arte – APCA –, quando a peça foi adaptada para o cinema.

Entre os anos 1965 e 1976, ao lado de ícones da dramaturgia brasileira, Barbosa atuou nas seguintes novelas da TV Record e da extinta TV Tupi: *Quatro Homens Juntos* (Record, 1965 – *Galinha Morta*), *Ceará Contra 007* (Record, 1965 – *Giácomo*), *Seu Único Pecado* (Record, 1969), *Tilim* (Record, 1970/1971 – *Esguicho*), *O Príncipe e o Mendigo* (Record, 1972), *Mulheres de Areia* (Tupi, 1973/1974 – *Chico Belo*), *Os Inocentes* (Tupi, 1974 – *Dominguinho*), *Ovelha Negra* (Tupi, 1975 – *Tio Quim*) e *Xeque Mate* (Tupi, 1976 – *Firmino*). É oportuno lembrar que Adoniran também gravou anúncios publicitários de televisão, para a cerveja *Antarctica* – *Nóis viemos aqui pra beber ou pra conversar?* – e para a caderneta de poupança *Unibanco*.

Sobre a versatilidade do sambista, é interessante registrar o seguinte comentário de Mugnaini Jr. (2002, p. 43):

---

<sup>54</sup> CD *Adonirando*, Movieplay, BS-290, 1997.



Adoniran Barbosa era tão talentoso e versátil que, para começar, era duas pessoas em uma: o ator e o cantor-compositor. Primeiro surgiu o cantor-compositor, que fez pouco sucesso; depois revelou-se o ator, fazendo um sucesso tão grande que, nos anos 1960, muita gente se surpreenderia ao descobrir que Adoniran era também cantor-compositor. Vejam só o título que a revista *Intervalo* deu a uma nota de junho de 1964 em que comentava o lançamento do “Samba Italiano”: “ADONIRAN FAZ SAMBA”.

Em 1951 o cantor inscreveu o samba *Malvina*, em um concurso de músicas carnavalescas, cantado pelo grupo *Demônios da Garoa*. A música conquistou o 1º lugar e, da mesma forma como aconteceu quando foi premiado com a marchinha *Dona Boa*, o prêmio acabou-se na mesma noite, com uma diferença: o local e os amigos (dessa vez, verdadeiros) foram escolhidos por Adoniran, conforme ele narra:

É o primeiro samba deles. Eu dei pro “Demônios da Garoa”. Ganhou o 1º prêmio, na rádio: 10 contos<sup>55</sup>.

Outra historinha engraçada. Gastei os 10 contos numa cantina: eu, minha mulher, eles, a(s) senhora(s) deles, a família toda numa cantina. O Egas Muniz, que já morreu, estava comigo e falou assim: “Segura a gaita<sup>56</sup> do automóvel, segura a gaita do carro, senão vai a pé pra casa.”

Então eu segurei [reservei] o dinheiro do carro, senão ia a pé pra casa. Mas só tinha pizza e vinho, pizza e vinho... Sabe o que era 10 contos em 1950? Era tutu<sup>57</sup>!

Eis a letra da canção:

Malvina,  
Você não vai me abandonar.

<sup>55</sup> Na época, a moeda nacional já era o cruzeiro, portanto, foram 10 mil cruzeiros.

<sup>56</sup> **Gaita**. S. f. (...) 7. Bras. *Gír. V. dinheiro*. FERREIRA (1975, p. 668)

<sup>57</sup> **Tutu**<sup>3</sup>. S. m. Bras. *Gír. V. dinheiro*. FERREIRA (1975, p. 1422)

Não pode...  
Sem você,  
Como é que eu vou ficar?

Tá fazendo  
Mais de dez anos  
Que nós temos juntos  
E, daqui, você não sai...  
Minha vida sem você não vai.

A respeito da amizade com o grupo *Demônios da Garoa*, Adoniran Barbosa comenta o seguinte:

Eles foram pra Record trabalhar lá. Eles foram pra Record em 44. Não, foi mais tarde, né? Eles foram em 44, 45, uma coisa assim. Nós ficamos amigos em 45 e ficamos até hoje amigos, sempre. Brigamos pra burro, mas somos amigos.

Corroborando as palavras do compositor, Cuíca e Domingues (2009, p.128) afirmam o seguinte:

Entre xingos e afagos, Adoniran e os Demônios criaram uma relação de simbiose musical perfeita a partir do início dos anos 50, quando reinaram no carnaval paulista por dois anos seguidos com os sambas “Malvina” (de 1951) e “Joga a Chave” (de 1952, parceria com Osvaldo França). O Demônios era a voz de que Adoniran tanto precisava, enquanto ele era o compositor que podia fazê-los ultrapassar o “arroz-com-feijão” dos muitos conjuntos vocais da época. Em 1955 esse casamento se consumaria definitivamente com as gravações de “Saudosa Maloca” e “Samba do Arnesto”. Nestas, o grupo mostrou compreender perfeitamente a intenção do linguajar popular de Adoniran, que, com seus erros gramaticais, trazia verossimilhança e comicidade às músicas.

Nessa perspectiva, Gomes (1997, pp. 35-36) postula que

já houve quem dissesse que Adoniran Barbosa é mais Adoniran quando interpretado pelos Demônios da Garoa, o que é uma grande verdade.

Esse conjunto vocal, através de Adoniran, deixará vivo e brilhando seu nome na nossa música popular. Vocalizam maravilhosamente bem, sem a detestável 'voz de mascarado' tão comum em outros conjuntos, exceção honrosa feita aos Quatro Ases e um Coringa. (...)

Mas os Demônios eram perfeitos e ainda se faziam acompanhar por instrumentos impecavelmente tocados, inclusive um violão que só faltava falar e dizia tanto quanto a 'cuíca do Laurindo' que Noel e Hervê tão bem cantaram. Os Demônios, portanto, foram decisivos no lançamento definitivo de Adoniran Barbosa.

O sucesso seguinte foi, pois, o samba *Joga a Chave*, também premiado em um concurso de músicas carnavalescas, em 1952, defendido e gravado pelos Demônios da Garoa. Essa música também foi gravada pelo próprio Adoniran. A letra é baseada em um fato acontecido com o Poeta do Bixiga, conforme ele comenta:

E o que mais, rapaz? *Joga a Chave*... Isso acontece pra muita gente. Esqueci a chave em casa e... Aí já morava em apartamento, já era bacana. Esqueci a chave em casa e...

Joga a chave, meu bem,  
Aqui fora tá ruim demais,  
Cheguei tarde, perturbei teu sono,  
Amanhã eu não perturbo mais.

Faça um furo na porta,  
Amarre um cordão no trinco,  
Pra abrir pro lado de fora.  
Não perturbo mais teu sono,  
Chego à meia-noite sim,  
Ou então a qualquer hora.

É evidente que o cotidiano o inspirava. Depois da briga com a mulher por conta do esquecimento da chave e da gritaria na madrugada, a ponto de acordar os vizinhos, a canção desabrochou.

A mulher de que se fala, aqui, era Dona Mathilde de Luttis, a segunda esposa do sambista, com quem ele conviveu até a morte. A primeira mulher chamava-se Olga Krum. Desse casamento, oficializado em 08 de dezembro de 1936 (Campos Jr., 2009, p. 92)<sup>58</sup>, mas que não chegou a completar dois anos, nasceu Maria Helena Rubinato Rodrigues de Souza. Sobre o nascimento da criança, Campos Jr. (2009, p. 95) revela que

a menina foi recebida com festa pelo casal – com festa, sim, *pero no mucho*. Se Adoniran não estava preparado para assumir a responsabilidade de pai, Olga também acabou se saindo pior do que a encomenda. Na verdade, a história era velha, e todos já sabiam onde iria terminar. De um lado, o marido boêmio que não voltava nunca para casa, e gastava boa parte do salário em *jeribita*<sup>59</sup>; do outro, a mulher que buscava compensar a ausência do chefe da casa nos braços de outro homem. De novidade, nessa história, havia apenas a pequena Maria Helena. Mas tanto Adoniran como Olga esqueceram-se – literalmente – desse detalhe.

Ainda, esse mesmo autor narra que, no início do ano de 1938, através do telefonema de uma vizinha de Adoniran, Ainez, irmã do sambista, ficou sabendo que a garotinha passara a noite chorando, sem que os pais tomassem conhecimento, pois não estavam em casa. Tal notícia motivou-a a mandar buscar a menina. Depois de uma conversa séria com o cunhado boêmio, Eurico Corrêa Salgado, marido de Ainez, concordou com a esposa em ficar a guarda de Maria Helena, fato ao qual nem Adoniran, nem Olga puseram objeção.

Mugnaini (2002, p. 69) registra que, embora se orgulhasse de Adoniran, Maria Helena reconhecia nos tios os seus “verdadeiros pais”. Moura e Nigri (2002,

<sup>58</sup> Krausche (1985, p. 95) registra 1941 o primeiro casamento e 1949, o segundo.

<sup>59</sup> **jeribita** s. f. *B infirm.* aguardente de cana; cachaça © ETIM segundo Nascentes e JM, prov. de orig. afr.; Nei Lopes identifica como voc. Banto; cp. *piribita*. Houaiss (2001, p. 1681)

p. 57) afirmam que o sambista visitava a filha regularmente e somente “nas últimas décadas de sua vida a relação com Maria Helena se tornou mais distante, pelo menos até o nascimento do neto.” Segundo Gomes (1997, p. 26), Adoniran amava o neto, cujo nome é Alfredo, dizia que o menino era lindo e gostava de música. Alfredo Rubinato Rodrigues de Sousa está com quarenta anos de idade e é jornalista. Vejam-se algumas declarações de Maria Helena, em uma entrevista publicada em seu *blog*<sup>60</sup>, no dia 07 de fevereiro de 2010:

**As biografias de Adoniran contam que a senhora não foi criada pelo pai biológico. Quando foi que descobriu que seu pai tratava-se de um grande compositor? (Pergunto até porque esse reconhecimento por parte da sociedade foi tardio).**

Eu sempre soube quem era meu pai. Não houve uma revelação. Eu sempre soube que não era filha dos tios que me criavam e que acabaram sendo “papai” e “mamãe” para mim. Moro no Rio desde os dois anos de idade, mas ir a São Paulo era coisa frequente, até porque a mamãe (Ainez, irmã mais velha do Adoniran) era uma paulista apaixonada e tinha família e muitos amigos em São Paulo. Assisti a programas dele no auditório da Record. Mas atinar que era filha de um grande compositor, o que hoje me é bastante claro, veio com a idade.

**Alguns textos dizem que, talvez pelo trauma de um casamento que não deu certo, Adoniran costumava dizer que não tinha filhos. Vocês chegaram a se relacionar?**

Isso não é uma verdade completa. Ele não “costumava dizer isso”. Numa entrevista, das muitas que deu criando um personagem para si mesmo, ele disse que não tinha filhos. Mas ele nunca negou a paternidade e não abriu mão do pátrio poder. E eu, nos meus documentos, **sou filha de João Rubinato, conforme certidão de nascimento registrada por ele e certidão de batismo** (Grifo nosso). Ele também, já mais velho, falou no netinho. Como poderia ter um neto se não tivesse filhos? Nosso relacionamento não foi pai/filha, evidentemente. E se ele tivesse talento para esse “papel”, não me teria entregue à irmã. Digamos que foi um tio alegre e brincalhão, que eu, depois de adulta, via de vez em quando. Tinha a minha vida para viver.

<sup>60</sup> Disponível em: <http://oglobo.globo.com/pais/noblat/mariahelena/posts/2010/02/07/saudoso-adoniran-barbosa-262290.asp>. Acesso em setembro de 2010.

O certo é que, em 1941<sup>61</sup>, já separado de Olga, o artista conheceu Dona Mathilde (ou Matilde) a quem dedicou a composição *Prova de Carinho*. Veja-se a letra da música:

Com a corda mi,  
Do meu cavaquinho,  
Fiz uma aliança pra ela,  
Prova de carinho.

Quanta serenata  
Eu tenho que perder?  
Pois, meu cavaquinho  
Já não pode mais gemer.

Quanto sacrifício eu tive que fazer,  
Para dar a prova pra ela  
Do meu bem querer.

A história narrada no texto aconteceu, realmente, com a diferença de que foi a corda de um banjo, mas Dona Mathilde usou a aliança. Ao longo dos anos, ela colecionou todo o acervo de Adoniran Barbosa, entre brinquedinhos construídos por ele, discos, fotografias, objetos pessoais, partituras, rascunhos de composições, revistas, scripts e troféus e, junto com Sérgio Rubinato, sobrinho do cantor, organizou o Museu Adoniran Barbosa, localizado na Praça Quinze de Novembro, no edifício do Banco do Estado de São Paulo.

Dona Mathilde e Adoniran amaram-se por todo o tempo de convivência e, para ela, ele foi o seu grande amor, a quem se dedicava, além de se agradar de tudo o que ele fazia, suportava-lhe a vida boêmia e, enquanto Adoniran demonstrava o seu amor através de um ciúme quase doentio, ela não se enciumava quando as fãs se aproximavam dele e lhe davam um beijinho. Pelo

---

<sup>61</sup> Krausche (1985, p. 95) registra os anos 1941 e 1949 como datas dos casamentos de Adoniran Barbosa.

contrário, dona Mathilde entendia no gesto uma “prova de carinho”, de reconhecimento e se orgulhava de saber que o marido era amado.

O amor que sentia pelo marido tinha tal dimensão que Dona Mathilde adquiriu o vício de fumar e, vindo a sofrer do mesmo mal que acometeu Adoniran, por causa do cigarro, ela faleceu em 13 de junho de 1989.

Em 1951, Adoniran gravou o samba *Saudosa Maloca*, pela gravadora *Continental*, mas não obteve sucesso. Somente em 1955, os Demônios da Garoa gravaram o mesmo samba, pela gravadora *Odeon*, quando a música veio a ter o devido reconhecimento. No outro lado do disco foi gravada a música *Samba do Arnesto*. Vale destacar que foi a partir da composição *Saudosa Maloca* que a obra adonirânica<sup>62</sup> começou a falar sobre a cidade de São Paulo e o seu desenvolvimento. Outras canções viriam com o mesmo tema, isto é, falando de ruas, bairros, praças, subúrbios e distritos<sup>63</sup> como, *Abrigo de Vagabundos*, *Iracema*, *Mulher*, *Patrão e Cachaça*, *Morro do Piolho*, *No Morro da Casa Verde*, *O Casamento do Moacir*, *Praça da Sé*, *Rua dos Gusmões*, *Samba do Arnesto*, *Trem das Onze*, *Triste Margarida*, *Um Samba no Bixiga*, *Viaduto Santa Ifigênia*, *Vide Verso Meu Endereço*, *Vila Esperança*. Note-se que ele cantava o seu ambiente, o seu mundo.

A letra de *Saudosa Maloca* surgiu quando Adoniran soube que o prédio abandonado de um velho hotel, o Odeon<sup>64</sup>, seria demolido, informação dada Mato Grosso, um sem-teto que se abrigava naquele prédio. Então, o sambista compôs a canção que se tornou um clássico da música popular brasileira. Gomes (1997, p. 28) narra que o edifício se tornou “um antro de marginais, “mas marginais na boa

---

<sup>62</sup> Termo adotado por Mugnaini Jr. (2002, p. 35) para se referir à obra de Adoniran Barbosa e que também será utilizado neste trabalho.

<sup>63</sup> *Abrigo de Vagabundos* (Alto da Mooca), *Iracema* (Avenida São João), *Mulher*, *Patrão e Cachaça* (Favela do Vergueiro, atual Chácara Klabin), *No Morro da Casa Verde* (Casa Verde), *O Casamento do Moacir* (Vila Ré), *Praça da Sé*, *Rua dos Gusmões*, *Samba do Arnesto* (Brás), *Trem das Onze* (Jaçanã), *Triste Margarida* (Avenida 23 de Maio), *Um Samba no Bixiga*, *Viaduto Santa Ifigênia*, *Vide Verso Meu Endereço* (Praça da Bandeira e Ermelino Matarazzo), *Vila Esperança*.

<sup>64</sup> Gomes (1997, p. 28) registra o nome Odeon. Mugnaini Jr. (2002, p. 79) e Moura e Nigri (2002, p. 83) afirmam que era o Hotel Albion.

expressão da palavra”, segundo Adoniran, que fazia questão de dizer que, naquele tempo, os marginais eram boa gente e não os frios assaltantes da atualidade.” A notícia da demolição afetou profundamente o compositor que, consoante as palavras dele, “fez o samba de uma vez só naquela noite, e andando com o seu cachorro, o *Peteleco*. Quando deu pela coisa, o samba estava pronto, letra e música.”

Além dos Demônios da Garoa, ainda em 1955, *Saudosa Maloca*<sup>65</sup> foi gravada por vários cantores e Adoniran recebeu um bom dinheiro pelos direitos autorais da música, mas, dessa vez, ele aplicou o referido lucro na compra de uma chácara.

Se o senhor não tá lembrado, Dá licença de contar Que, aqui, onde agora está Esse adifício arto, Era uma casa véia, Um palacete abandonado <sup>66</sup> . Foi aqui, seu moço, Que eu, Mato Grosso e o Joca Construímos nossa maloca. Mas, um dia, Nóis nem pode se alembra, Veio os home Com as ferramentas, O dono mandou derrubar. Peguemo todas nossas coisa, E fumo pro meio da rua, Apreciar a demolição. Que tristeza que nós sentia,	Cada tauba qui caía, Doía no coração. Mato Grosso quis gritar, Mas em cima eu falei Os home tá com a razão, Nóis arranja outro lugar Só se conformemo Quando o Joca falou: "Deus dá o frio, Conforme o cobertô" E hoje nós pega a paia, Nas grama dos jardim E, pra esquecer, Nós cantemos assim: Saudosa maloca, Maloca querida, Din din donde nós passemos Dias feliz de nossas vidas.
---	---

<sup>65</sup> Quando Adoniran Barbosa gravou *Saudosa Maloca*, ela foi publicada como *Saudade da Maloca* porque foi assim entendido pelo diretor da gravadora, quando Adoniran lhe falou o título por telefone. (Mugnaini, 2002, p. 80)

<sup>66</sup> A gravação feita por Adoniran traz a palavra abandonado. Nas gravações feitas por outros cantores consta o termo assobradado.



O estilo do compositor estava definido. O poeta transpunha para as composições tudo o que captava do cotidiano. Na verdade, ele se transportava para as composições, imprimindo nelas a sua personalidade.

Nessa perspectiva, Adoniran Barbosa nos oferece uma música que apresenta a hibridação da verve italiana com o ‘tempero’ paulistano, mostrando o cotidiano da cidade de São Paulo (em franco desenvolvimento), da gente que habita malocas, cortiços e bairros onde se concentram comunidades ítalo-brasileiras, em especial o Brás, o Bixiga (nome popular do bairro Bela Vista), e a Mooca.

É bom lembrar que a obra adonirânica estende-se por todo a São Paulo, abrangendo bairros e distritos como, Casa Verde, Cambuci, o Ermelino Matarazzo, o Jaçanã, a Lapa, a Vila Esperança, a Vila Mariana, a Vila Ré, o cento da cidade, indo até o Guarujá, com a sua *piccina*<sup>67</sup> *Gioconda*. O samba é o ritmo predominante e a melodia junto com a interpretação do cantor aliam-se aos temas abordados, tais como: amor, saudade, indignação, alegria, sensualidade, entre outros.

A linguagem é leve, mesmo quando uma crítica social permeia as narrativas, como se observa nas canções *Aguenta a Mão João*, (Adoniran Barbosa/Hervê Cordovil), *Despejo na Favela* (Adoniran Barbosa), *Jabá Sintético* (Adoniran Barbosa) e *Torresmo à Milanese* (Adoniran Barbosa/Carlinhos Vergueiro).

Em 1958, Adoniran compôs *Abrigo de Vagabundos*, em que o enunciador oferece um lugar seguro aos seus amigos desafortunados e se reporta aos sem-teto, Joca e Mato Grosso, conhecidos do compositor. Vale esclarecer que Joca foi criação do compositor, segundo declarações dele, mas Mato Grosso existiu, como foi mencionado. Os biógrafos referem-se a essa música como uma continuação de *Saudosa Maloca*. Veja-se a letra da canção:

---

<sup>67</sup> *piccina* – feminino de **piccino** *sm* = menino. *adj* baixo, novo, pequeno. Michaelis (1993, p. 230)

Eu arranjei o meu dinheiro, Trabalhando o ano inteiro, Numa cerâmica, Fabricando pote.	Por onde andarás Joca e Mato Grosso, Aqueles dois amigos Que não quis me acompanhar?
E, lá no Alto da Mooca, Eu comprei um lindo lote, Dez de frente e dez de fundos, Construí minha maloca.	Andarão jogados Na Avenida São João, Ou vendo o sol quadrado Na detenção?
Me disseram que, sem planta, Não se pode construir, Mas quem trabalha Tudo pode conseguir.	Minha maloca, a mais linda que eu já vi, Hoje está legalizada, Ninguém pode demolir.
João Saracura Que é fiscal da prefeitura, Foi um grande amigo sim, Arranjou tudo pra mim.	Minha maloca, A mais linda deste mundo, Ofereço aos vagabundos Que não têm onde dormir.

Ainda na entrevista a Fernando Faro, no programa Ensaio, infere-se que o compositor foi indagado sobre o fato de morar em maloca. Adoniran dá a seguinte resposta e aproveita para fazer uma crítica à prefeitura de São Paulo, constatando-se que não foi à toa que ele se tornou um compositor de músicas com temas sociais:

Eu não... Eu moro perto de malocas. Moro assim, encostado, vizinho de maloca. Minha casa é aqui, e ali... Aqui, assim, tem uma porção de maloquinha. Bonito!...

Eu moro na José do Amaral, na Vila São Paulo... Eu sou corintiano... Eu moro na Vila São Paulo. E lá também tem maloquinha. Na minha rua não tem luz, na minha rua não tem água... Não é, Mariano? É poço, se quiser e fossa, se quiser. Fala pra o Seu Ferraz<sup>68</sup> pra ele ir dar um jeito lá, viu? Fala pra ele, viu? Não tem luz na rua... Eu tenho que ir pra casa cedo por causa dos assaltantes (...).

<sup>68</sup> José Carlos de Figueiredo Ferraz, o então prefeito da cidade de São Paulo.

As mulheres são tema constante na obra de Adoniran Barbosa e têm dele um tratamento muito especial. São mulheres que existem, ou seja, não há uma idealização do feminino, afinal, o dia-a-dia é a base da obra adonirânica. Por exemplo, *Malvina* é uma mulher decidida que fará o homem sofrer, assim ele o mereça. Inês, em *Apaga o Fogo Mané*, Pafunça, na canção cujo título tem esse mesmo nome, *Maria*, da música *Por Onde Andará Maria?* e a amada de *Uma Triste Margarida* agem da mesma maneira e, até mesmo, na prosopopéia *Mulher, Patrão e Cachaça*, a cuíca abandona o violão para se casar com o cavaquinho. Porém, na canção *Não Quero Entrar*, o homem reconhece a sua culpa quando diz *O desgosto que lhe causei foi grande demais*.

Enquanto *Maria Rosa* estava apenas a fim de se divertir no carnaval de *Vila Esperança*, *Gabriela* quase se casou com o noivo polígamo, caso ele não tivesse sido desmascarado, em *O Casamento do Moacir*. Na canção *Asa Negra*, o homem se sente bem apesar de ter sido abandonado, pois ele diz o seguinte: *Depois que aquela mulher me deixou/Minha vida melhorou*. *Eugênia*, que foi nascida e criada no *Viaduto Santa Ifigênia*, antes da reforma, é uma grande amiga, enquanto a *Gioconda*, do *Samba Italiano*, parece ser a única dependente porque precisa da ajuda do *Marcelo* para se livrar da onda que lhe causa medo. *Carolina* tornou-se famosa com a sua obra-prima, deixou a favela, foi morar num arranha-céu, mas os compromissos sociais tomavam todo o seu tempo e, com isso, ela não pôde mais escrever. Sem fama e sem dinheiro, ela voltou para a favela. Decididamente, em momento algum, as mulheres são minimizadas. Pelo contrário, todas são tratadas com muita delicadeza.

Veja-se, pois, o lirismo contido na letra da seguinte canção que, segundo Adoniran Barbosa, ele deu para a cantora Neide Fraga:

**Mãe eu juro**<sup>69</sup>Compositores: Peteleco<sup>70</sup>/Marques Filho

Mãe, eu estou aqui, a fim de lhe avisar  
 Que minha vida com ele  
 Não tem mais jeito não.  
 Oh mãe,  
 Ele não trabalha, não faz nada,  
 Só aparece de madrugada,  
 Todo alcoolatrado e o corpo fechado.  
 E, por isso, dorme até as três,  
 Levanta, lava a cara, toma café,  
 Sai pra rua outra vez.  
 Acha que é uma beleza  
 Chegar em casa destruindo tudo.  
 Outro dia rasgou  
 A minha blusa de veludo  
 E as duas combinação  
 Que eu ganhei da mulher do João.  
 Mãe, eu juro, pela luz que me alumia,  
 Se eu continuar com ele,  
 Não me chamo mais Maria.

O Poeta do Bixiga faz o seguinte comentário a respeito da música *Mãe Eu Juro*: “É bonito!... Eu gosto... Samba assim de favela, de pobre. Coitada da mulher, né? Ele era um valente... Ele era um mau caráter!... Era um sem-vergonha, viu?!” Aqui, observa-se um homem sério, crítico, cuja formação foi calcada nos bons valores educacionais, além de comprovar o respeito e a consideração que ele tinha para com as mulheres.

Ainda nessa mesma composição, é importante notar o fato de que o enunciador assume a identidade de uma mulher, característica que remonta às *Cantigas de Amigo*, da época do Trovadorismo (1198). De acordo com Moisés (2004, p.25),

<sup>69</sup> Essa música é interpretada pelas cantoras Célia e Márcia Castro. Disponível no site youtube, respectivamente, em: <http://www.youtube.com/watch?v=rVUYGL9sDxQ> e [http://www.youtube.com/watch?v=iAHwhls\\_r94](http://www.youtube.com/watch?v=iAHwhls_r94). Acesso em setembro de 2010.

<sup>70</sup> Pseudônimo adotado por Adoniran Barbosa em homenagem ao seu cachorro de estimação.

a cantiga de amigo contém a confissão amorosa da mulher, geralmente do povo (pastora, camponesa, etc.). Sua *coita* nasce de entreter amores com um trovador que a abandonou, demora para chegar, ou está no serviço militar (*fossado*). A moça dirige-se à mãe, às amigas, aos pássaros, às fontes, às flores, etc., mas quem compõe ainda é o trovador. Ao invés do idealismo da cantiga de amor, a de amigo respira realismo em toda a sua extensão; daí o vocábulo *amigo* significar *namorado* e *amante*.

O sexismo não é constante da obra adonirânica e, quando ocorre, é de uma forma sutil, delicada além de, evidentemente, cômica, como figura nas letras das canções *A Luz da Light* e *Vai da Valsa*:

#### **A Luz da Light (1964)**

Compositor: Adoniran Barbosa

Lá no morro  
quando a luz da light pifa  
A gente apela pra vela,  
que alumeia também  
quando tem  
Se não tem, não faz mal  
A gente samba no escuro  
Que é muito mais legal  
e é natural

Quando isso acontece  
Há um grito de alegria  
A torcida é grande pra luz voltar  
Só no outro dia  
Mas o dono da casa  
Estranhando a demora  
e achando impossível  
Desconfia logo que alguém  
passou a mão no fusível  
No relógio da luz

#### **Vai da Valsa**

Compositor: Adoniran Barbosa

##### *Refrão*

Vai da valsa,  
Vai da valsa,  
Eu gosto de mulher bonita,  
Mas quando ela está sem calça...  
Comprida.

A mulher quando é bonita,  
Moda elegante e moderna,  
Gosta de calça comprida,  
Só pra não mostrar a perna  
Oi que vai, vai...  
(Refrão)

No andar e no cabelo,  
Na pintura a toda prova,  
Fica sempre bem mais jovem,  
Cada dia está mais nova.  
Oi que vai, vai...  
(Refrão)

Desse jeito quase logo  
Seguindo na mesma trilha,

Em vez de ser esposa,  
Vai parecer ser a filha.  
Oi que vai, vai...  
(Refrão)

De acordo com os biógrafos, Adoniran Barbosa era bem-humorado e jamais contava uma mesma história sobre algum fato. Não que fosse mentiroso, mas, como não era dado a falar muito sobre a sua vida, não gostava se expor. Dessa forma, criava versões para as suas experiências.

Uma das várias histórias controvertidas na vida do cantor é a famosa do *Samba do Ernesto*. A curiosidade surgiu a partir do nome Ernesto, levantando hipóteses sobre a homenagem ou não, a alguém com o esse nome. Eis um dos seus depoimentos sobre o Ernesto (ou Ernesto):

Ele existiu. O Ernesto existiu. Mora no Brás, o malandro. É irmão do Nicola Caporrino. Ernesto Caporrino. Eu fui lá, com meus maloqueiros. O homem disse que tinha comida, não tinha nada, sabe? Cheguei lá... Marcaram meio-dia... Cheguei à uma. Cheguei lá, abri a panela de arroz só tinha a casca do arroz embaixo. Eu raspei, porque eu cheguei com fome lá, só tinha a panela, eu raspei... E o feijão, que não tinha mais nada. Eu raspei o caldeirão de feijão... Porque eu tava com fome. Muita pinga no caminho, muita cana no caminho, ia chegar lá com fome, claro.

O Ernesto existe, sim, a música foi composta em homenagem a ele, mas a história é bem diferente. Em entrevista ao Vereador Floriano Pesaro (SP), no programa *Sala de Visitas*, da TV Câmara/SP<sup>71</sup>, o violonista e advogado Ernesto Paulelli explicou que, em 1938, Nhá Zefa, cantora com quem ele trabalhava aos domingos, na Rádio Record, apresentou-o a Adoniran Barbosa. Passados uns domingos, travou-se o seguinte diálogo entre eles:

<sup>71</sup> Disponível em:

[http://www.youtube.com/watch?v=bZZKjg61jew&feature=plcp&context=C4b9c8b6VDvjVQa1PpcFMQhNVEIHX\\_zqIblbaS6cx\\_wl8HOCbj\\_90=](http://www.youtube.com/watch?v=bZZKjg61jew&feature=plcp&context=C4b9c8b6VDvjVQa1PpcFMQhNVEIHX_zqIblbaS6cx_wl8HOCbj_90=) .

Acesso em dezembro de 2010.

Adoniran: – Você tem um cartão pra me dar?

Ernesto: – Eu tenho. (Tirou um cartão de visitas do bolso e o entregou ao cantor.)

Adoniran: – Eu não tenho o meu pra te dar.

Ernesto (pensando): – Esse cara tem o pavio curto, esse cara tem o pavio curto...

Adoniran (lendo): – Arnesto Paulelli.

Ernesto: – Adoniran, eu não sou Arnesto, eu sou Ernesto, rapaz...

Adoniran: – Você é Ar-nes-to.

Ernesto (pensando): – Esse cara é maluco, meu Deus do céu!...

Adoniran: Teu nome dá samba, rapaz! Eu vou te fazer um samba, você aduvida? Pode me cobrar que eu vou te fazer um samba.

O Sr. Ernesto jamais cobrou. Em 1955, portanto, dezessete anos depois, ele ouviu o samba no rádio e disse à sua esposa que aquela música era uma homenagem a ele, com o que ficou muito feliz.

Indagado sobre a veracidade da narrativa do samba, o Sr. Ernesto disse que era balela do compositor e explicou que, dois anos mais tarde, encontrou-se casualmente com Adoniran quando foi entabulado o seguinte diálogo:

Ernesto: – Adoniran, você me indispôs com o povo aí fora, nas plataformas de trem e de ônibus.

Adoniran: – O que é que é, Arnesto?

Ernesto: – Adoniran, você me aprontou uma treta, rapaz... Você no teu samba maravilhoso que você me dedicou tem “nós fumo e não encontremos ninguém...” Você me está atingindo com uma pecha de um camarada que convida e dá no pé...

Adoniran: – **Arnesto, segura essa. Se não tivesse mancada, não tinha samba, meu.**(Grifo nosso)

O Sr. Ernesto conta que, certo dia, quando ele se preparava para fazer uma apresentação em um programa na Rádio Record, chegou Adoniran Barbosa e o encontro se deu da seguinte forma:

Estava ali, num dado momento, afinando o violão, quando eu levanto o pescoço e vejo Adoniran Barbosa. Ele parou como está aquele moço agora e eu aqui, com o violão, ele falou assim:

Adoniran: – Arnesto, te fiz um samba. Você gostou?

Ernesto: – Adoniran, você me abriu, me abriu no meio, rapaz! Adorei o teu samba! A coisa mais linda que aconteceu na minha vida! Você me pergunta se eu gostei do samba?!... Maravilhoso!

Adoniran: – Então dá cá um abraço, Arnesto, que agora nós somos compadres. Você batizou minha última filha.

Ernesto (pensando): – Eu não batizei filha nenhuma dele...

Adoniran: – Arnesto, você tá estranhando, né? Mas é que eu considero minhas composições minhas filhas e você é o padrinho do *Samba do Arnesto* que é a minha última composição.

O Sr. Ernesto narra que eles se abraçaram e o sambista chorou em seu ombro, fato sobre o qual o entrevistado comentou: “De emoção, ele. Coisa linda!”

Naquele momento, Adoniran o presenteou com a partitura nº. 001, dos Irmãos Vitale do *Samba do Arnesto* (Adoniram Barbosa/ Alocin), com a seguinte dedicatória: *Para o acadêmico Ernesto Paulelli*. Sentindo-se honrado, o Sr. Ernesto fez a seguinte observação: “Rapaz, você ainda põe acadêmico aí!... Rapaz, eu não sou coisa nenhuma nisso. Tô fazendo o Curso Madureza.”

Vale ainda salientar que o Sr. Ernesto sempre morou no bairro da Mooca, também na cidade de São Paulo, ou seja, nunca morou no Brás. Eis a letra da música:



O Arnesto nos convidou Prum samba, Ele mora no Brás. Nóis fumos, Num encontremos ninguém. Nóis vortemos Cum uma baita de uma reiva, Da outra vez, Nóis num vai mais. <i>Nóis não semos tatu...</i>	Que pediu disculpas, Mas nóis não aceitamos.  Isso num se faz Arnesto, Nóis não se importa, Mas você devia Ter ponhado um recado na porta.  <i>Um recado assim, ói: Ói, turma, num deu prá esperá Aduvido que isso num faz mar, Num tem importância. Assinado em cruz, Porque não sei escrever, Arnesto.</i>
Noutro dia encontremo Com o Arnesto	

Observe-se o paradoxo criado pelo compositor, no texto em prosa, o que comprova a sua genialidade em lidar com as palavras como também, a comicidade referida por Cuíca e Domingues, citados neste trabalho.

O *Samba do Arnesto* tem outra história bem curiosa. Conforme os biógrafos, o samba foi lançado quando o cantor Raul Moreno junto com o jornalista Bento Gonçalves Ferreira Gomes, eram os encarregados do setor de divulgação na gravadora Continental. Considerando esquisito o título da música, ninguém sequer se interessou em ouvi-la. E quando algum cronista de música popular ia à gravadora em busca de notícias sobre lançamentos, em vez de lhe darem um disco dos artistas consagrados da gravadora – Adelino Moreira, Carlos Galhardo, Emilinha, Jorge Goulart, Nora Ney, entre outros –, entregavam-lhe o *Samba do Arnesto*, com o que o cronista saía frustrado. Certo dia, Moreno e Gonçalves resolveram ouvir a música e perceberam que ali estava um sucesso. Decidiram fazer a divulgação e, evidentemente, o sucesso foi inevitável.

Uma crítica que sempre se fez a Adoniran Barbosa foi sobre a variação linguística oral que ele empregava em suas composições, divergindo da norma culta. Em 1973, ele teve algumas de suas músicas vetadas pela censura federal, fato já ocorrido, em 1950, quando foi proibida a música *Vai da Valsa*. Nesse caso, a questão deve ter sido porque o refrão traz uma ambiguidade que não condizia

bem com a moral da época: *Vai da valsa,/Vai da valsa,/ Eu gosto de mulher bonita,/ Mas quando ela está sem calça,/ Comprida...*

Nos anos 1970, até mesmo as músicas que foram lançadas antes do regime militar sofreram o veto, como foram os casos do *Samba do Arnesto* (gravada em 1953, por Adoniran e, em 1955, pelos Demônios da Garoa) e *Tiro ao Álvaro*, lançada em 1960. Inclusive, levantou-se a suspeita de que o *Arnesto* do samba seria uma referência ao então presidente Ernesto Geisel cujo mandato foi cumprido na década de 1970, porém não foi essa a causa da proibição. A censura também não viu com bons olhos a letra da música *Despejo na Favela* por causa do último verso – *Mas essa gente aí, como é que faz?*. Segundo uma matéria publicada na Revista *Veja* assinada por Marcelo Bortoleti (02/04/2008, pp. 112-113), as demais composições foram *Já Fui Uma Brasa* (1966) e *O Casamento do Moacir* (1967). Diz a matéria:

Os pareceres são assinados pela censora Eugênia Costa Rodrigues. Na letra da música *Tiro ao Álvaro*, ela circula as palavras “tauba”, “artomove” e “revorve”. E conclui: “A falta de gosto impede a liberação da letra.”

É interessante notar que as palavras *Álvaro* e *istriquinina*, legítimas representações da variante oral, não foram circuladas. A palavra *Álvaro*, evidentemente, é empregada no lugar de *alvo* e *istriquinina* /*istrikinina*/ é a forma como muitos falantes pronunciam o nome *estricnina*. Comentando a respeito dessa composição e da linguagem coloquial utilizada por Adoniran, Gomes (1997, pp. 40-41) atesta o seguinte:

É um belo samba gostosamente ritmado e com um andamento contagiante. A interpretação que lhe deu Elis Regina foi primorosa, ainda que esses cantores não gostem de estropiar as letras, ou melhor, reproduzi-las fielmente como foram criadas. Intellectualizando a pronúncia, o texto perde muito de sua importância, ainda que a melodia e o ritmo cresçam com a

interpretação de um grande cantor ou cantora. O mesmo sucedeu com Clara Nunes interpretando *Iracema* e fazendo a concordância das palavras certas, o que no final desacerta um pouco, pois Adoniran rimava “os sapato” com “eu perdi o teu retrato”.

A graça e mesmo a grandiosidade da composição de Adoniran, além da melodia e do ritmo, reside no português pobre, mas rico de ingenuidade, ou melhor, de sinceridade.

Nesse sentido, é importante conhecer o seguinte fragmento do texto que o crítico literário, professor e escritor Antônio Cândido escreveu para a contracapa do segundo elepê (1975) de Adoniran Barbosa:

A fidelidade à música e à fala do povo permitiu a Adoniran exprimir a sua cidade de modo completo e perfeito. São Paulo muda muito, e ninguém é capaz de dizer aonde irá. Mas a cidade que nossa geração conheceu (Adoniran é de 1910) foi a que se sobrepôs à velha cidadezinha caipira, entre 1900 e 1950; e que desde então vem cedendo lugar a uma outra, transformada em vasta aglomeração de gente vinda de toda a parte. A nossa cidade, que substituiu a São Paulo estudantil e provinciana, foi a dos mestres-de-obra italianos e portugueses, dos arquitetos de inspiração neoclássica, floral e neocolonial, em camadas sucessivas. São Paulo dos palacetes franco-libaneses do Ipiranga, das vilas uniformes do Brás, das casas meio francesas do Higienópolis, da salada da Avenida Paulista. São Paulo da 25 de Março, dos sinos, da Caetano Pinto dos espanhóis, das Rapaziadas do Brás, – na qual se apurou um novo modo cantante de falar português, como língua geral na convergência dos dialetos peninsulares e do baixo-contínuo vernáculo. Esta cidade que está acabando, que já acabou com a garoa, os bondes, o trem da Cantareira, o Triângulo, as cantinas do Bixiga, Adoniran não a deixará acabar, porque graças a ele ela ficará misturada vivamente com a nova, mas, como o quarto do poeta, também, “intacta, boiando no ar”.

Moura e Nigri (2002, p. 25) registram que “em várias entrevistas e depoimentos, [Adoniran] gostava de enfatizar a importância de falar errado. “Falo errado porque quero e gosto. Todo mundo fala assim e eu uso no samba sem

forçar. Quando eu faço a letra, olho bem e me pergunto: Dá pra entender? Dá. Então vai. ””

Consoante, Mugnaini Jr. (2002, pp. 100 e 102), “Adoniran chegava a se orgulhar de ser citado nas escolas como exemplo de como *não* se devia escrever”. Esse mesmo autor registra as seguintes justificativas do sambista, em defesa da sua opção pela linguagem coloquial:

Sou o único compositor que cria polêmica nas escolas; os professores ficam discutindo com os alunos as minhas letras e ensinando que é assim que se fala mas não é assim que se escreve.

Não é fácil escrever errado como eu escrevo, pois tem que parecer bem real. Se não souber dizer as coisas, não diz nada...”

Pode vir vinte Mobral<sup>72</sup>, todos continuarão a falar errado. O povo fala assim. A maioria fala errado. De vez em quando, ao falar com um doutor, eu posso até falar ‘nós devíamos...’ Mas é raro, é esquisito.

Pra escrevê uma boa letra de samba, sentida, humana, a gente tem que sê, em primeiro lugá, narfabeto.

Em Gomes (1997, p. 36) consta a seguinte afirmativa do cantor: “Falar errado é uma arte, senão vira deboche.”

Durante a entrevista a Fernando Faro, no final da apresentação da música *Conselho de Mulher*, o poeta manifesta a sua preferência pela variante oral, dizendo o seguinte:

Não quer, eu durmo. Entendeu? Ele não quer, *nóis drome*. Não é dorme, é *drome*. O certo é *drome*. E também não é degrau, é *dregau*. Mas se quiser falar *degrau*, também pode. Mas o certo é *dregau*.

---

<sup>72</sup> MOBREAL – Movimento Brasileiro de Alfabetização.

Entretanto, em fevereiro de 1969, a revista *Realidade* publicou a crônica *Um Senhor Piquenique*, de autoria de Adoniran Barbosa, e um fato curioso é que ele tinha uma boa letra. Como se pode ver, o Poeta do Bixiga conhecia a norma culta, mas acreditava que a sua música comunicaria melhor através da linguagem coloquial, o que não deixa de ser uma verdade.

Interrogado sobre o como fazer samba, Adoniran diz da dificuldade de falar sobre o assunto porque, de fato, é difícil para um poeta expressar como ocorreu a sua criação. Ele tão e simplesmente cria. Veja-se a sua resposta:

Como é que eu faço samba? Não sei como é que eu faço samba. Até hoje não sei como é que eu faço samba. É uma pergunta que não tem resposta. Como é que eu faço samba? Eu não entendo e nem sei responder, eu faço. Por exemplo, eu faço... Nunca morei na Vila Esperança, fiz *Vila Esperança*. Nunca morei em Jaçanã, fiz *Trem das Onze*. Nunca morei no Bixiga, fiz *Um Samba no Bixiga*... Só frequentei o Bixiga, muito, né? No *Nick Bar*...

É importante salientar que, embora a maioria das composições de Adoniran Barbosa seja samba, em suas produções incluem-se, também, músicas de outros gêneros como, as marchinhas *Aqui Gerarda*, *Segura o Apito*, *Senta, Senta, Vila Esperança*, o cateretê *Tô Com a Cara Torta*, o samba-canção *Mãe, Eu Juro*, o xote *Óia a Polícia* e os maxixes *Sai Água da Minha Boca* e *Tocar na Banda*, entre outras. Ainda nessa perspectiva, o Poeta do Bixiga musicou duas composições da poetisa Hilda Hilst, *Só tenho a ti* e *Quando te achei*, e o samba-canção *Bom Dia Tristeza*, com letra de Vinicius de Moraes. Além de ter sido gravada pelo próprio Adoniran, essa música fez sucesso nas vozes dos cantores Altemar Dutra, Elis Regina, Elizeth Cardoso, Elymar Santos, Helena de Lima, Isaura Garcia, Maria Bethânia, Maysa, Sylvia Telles e Zezé Gonzaga com Jane Duboc. A respeito

dessa mesma composição, veja-se o relato do cantor, em uma entrevista<sup>73</sup> concedida à cantora Elis Regina, no programa *O Fino da Bossa*, no dia 12 de julho de 1965:

E.R. – Adoniran, eu sei, mas, muita gente não sabe, você foi parceiro por correspondência de um dos maiores nomes da música brasileira, não só da música, não só da música moderna, mas da música brasileira mesmo, de todos os tempos. Agora eu quero saber como foi que aconteceu isso, como foi que você se tornou parceiro de Vinicius de Moraes, sem sequer conhecê-lo?

A.B. – É fácil.

E.R. – É fácil, mas como?

A.B. – Fácil. A Araci de Almeida, que é muito amiga dele, né? Recebeu...

E.R. – Certo...

A.B. – Ele tava em Paris, nessa ocasião, na UNESCO. E ela recebeu uma carta dele e, dentro da carta, veio assim essa letra, dois versinhos. E dizia embaixo: “*Araci, faça o que você quiser com esses versos.*”

E.R. – Então a Araci pegou e deu pra você...

A.B. – Eu tava pertinho dela, ela é ligação minha, né?

E.R. – Certo.

A.B. – Ela disse: “Pra adiantar, tu bota a música aí.”

E.R. – Quer dizer, a letra é de Vinicius de Moraes e a melodia é que é sua.

A.B. – É. A letra é de Vinicius e a musiquinha é minha.

E.R. – Você pode mostrar pra gente?

A.B. – Você conhece?

E.R. – Eu conheço.

A.B. – Eu dou a saída e você embala.

E.R. – Tá bom (risos).

---

<sup>73</sup> Transcrição nossa. Arquivo sonoro disponível em <http://blogln.ning.com/profiles/blogs/adoniran-barbosa-100-anos>. Acesso em setembro de 2010.

Adoniran inicia a música e Elis Regina continua até o fim.

**Bom Dia, Tristeza (1957)**

Compositores: Vinicius de Moraes/Adoniran Barbosa

Bom dia, tristeza,  
Que tarde, tristeza,  
Você veio hoje me ver!  
Já estava ficando  
Até meio triste  
De estar tanto tempo  
Longe de você.

Se chegue, tristeza  
Se sente comigo,  
Aqui, nesta mesa de bar.  
Beba do meu copo,  
Me dê o seu ombr  
Que é para eu chorar.  
Chorar de tristeza,  
Tristeza de amar.

Em 1971, Adoniran Barbosa concorreu na I Bienal do Samba com a música *Mulher, Patrão e Cachaça* (Adoniran Barbosa/Oswaldo Moles, 1968), mas, segundo os biógrafos, não obteve classificação. No entanto, veja-se o que ele narra:

É... Foi da Tupi. **Ganhei o 2º lugar** (Grifo nosso). Ganhei uma notinha boa lá... Festival de Flávio Cavalcanti, que era o representante... O apresentador, como é? Era o animador. Foi na Bienal, então... Esse samba agradou paca, rapaz, na Bienal! Foi o mais aplaudido. Então, (...) falou assim pra mim: – Adoniran, fala para arranjarem o 2º lugar porque o 1º já é teu. Não é? Foi demais! Todo mundo porque bis, porque bis, bis, bis... Eu falei: – Já ganhei o 1º lugar! Quando chego, quem ganhou foi Passarinho, né? Passarinho. Ótimo! Aí, eu cantei no saguão do Teatro Paramount. Ninguém saiu do teatro, ninguém saiu do teatro. Ficou todo mundo na porta, vendo eu acabar, eu cantar o samba. Ah! Sucesso!

Aí, quando eu cheguei em casa, quando eu cheguei em casa (... ficava até as duas da madrugada na rua). Cheguei em casa, minha mulher tava chorando, viu? Coitada!... Porque ela viu a televisão, né? Ela tava chorando, minha mulher...

Eu falei: – O que é que você tem? [Foi] porque eu perdi? Não tem nada, a gente vai pra outra, outro festival eu ganho.

Ela falou: – Não é isso que eu tô chorando, não é isso. Eu tô chorando é que a nossa cachorrinha fugiu e até agora não apareceu.

Eu falei assim: – Ótis! Eu pensei que era por causa do meu samba, era por causa da minha loirinha que tinha fugido, né? E ela chorava!...

Veja-se a letra da música:

Num barracão  
Da Favela do Vergueiro,  
Onde se guarda instrumento,  
Ali, nós morava em três.  
Eu, Violão da Silveira, seu criado,  
Ela, Cuíca de Souza  
E o Cavaquinho de Oliveira Penteado.

Quando o cavaco centrava,  
E a cuíca soluçava,  
Eu entrava de baixaria.  
E a ximangada sambava,  
Bebia, sacolejava,  
Dia e noite, noite e dia.

No barracão,  
Quando a gente batucava,  
Essa cuíca marvada  
Chorava como ela só,  
Pois ela gostava demais do meu hit  
E bem baixinho gemia,  
Gemia assim,  
Como quem tem algum dodói.

Tudo aquilo era pra mim,  
Gemia e me olhava assim,  
Como quem diz  
*Alô, my boy!*  
E eu como bom violão,  
Carregava no bordão,  
Caprichava o sol maior.

Mas um dia patrão, que horror,  
Foi o rádio que anunciou,  
Com um fundo musical.  
Dona Cuíca de Souza  
Com Cavaco de Oliveira Penteado  
Se casou.

Me deu uma coisa na claquete,  
Eu ia pegar o cavaco,  
E o pandeiro me falou:  
Não seja bobo,  
Não se escacha.  
Mulher, patrão e cachaça  
Em qualquer canto se acha.



Como foi mencionado, definitivamente, o casal Fernando e Emma Rubinato jamais poderia supor que, emigrando para o Brasil, um dia esse acontecimento daria bons frutos para a música popular brasileira. Infelizmente, eles não tiveram a oportunidade de ver o sucesso do filho caçula. Dona Emma faleceu em 1939 e o Sr. Fernando em 1943.

Muito reservado quanto à sua vida pessoal e visivelmente emocionado, Adoniran Barbosa dá a seguinte resposta quando lhe perguntam sobre os seus pais:

Você não vai fazer eu chorar, é? Eu perdi meu pai, minha mãe... Você vai fazer eu chorar, eu não quero chorar. Já morreram os dois. Morreram em 1939, já faz lá um tempo. Eu não quero lembrar, pra num... Sabe? Se eu falar, vou chorar, chorar muito. Eu não quero lembrar. Eu não posso chorar muito, sabe? Porque eu sou muito 'Cuidado! Frágil!'

O carinho e o respeito pelos genitores, em especial pela mãe, manifestam-se na composição *Deus te abençoe* (1957). Eis a letra da canção:

Compositor: Peteleco

*Refrão*

Vai, meu filho,  
Deus te abençoe,  
Segue o teu trilho.

É o que a minha mãe sempre diz,  
Todas as manhãs  
Quando eu vou pra trabalhar.  
Eu saio de manhãzinha,  
Volto à noitinha,  
Pro aconchego do meu lar.

Eu trabalho de pedreiro,  
Ganho por milheiro,  
Sou meia colher.  
Faço todo sacrifício,

Mas minha mãe tem que ter  
 Tudo o que quiser.  
 (Refrão)  
*A bença, mãe.*  
*Deus te abençoe, meu filho.*  
*Não esquece a marmita, viu!*

Conforme foi mencionado, com o advento da televisão, da *Bossa Nova*, da *Jovem Guarda* e do *Rock-and-roll*, a música regional e o rádio estavam perdendo o seu espaço, atingindo sensivelmente o trabalho dos músicos que, até então, faziam sucesso. Nessa perspectiva, Krausche (1985, pp. 80-81) comenta que

dos anos 30 aos 50, sob a égide do rádio, a música urbana foi perdendo o seu poder de reforçar as relações de solidariedade e de vizinhança. Quando esse processo atinge o seu ponto crítico, nos anos 60, os valores comunitários foram expulsos de vez da canção – definitivamente não se fazia mais música para vizinhos, para o bairro, para os rituais e festas do lugar. O músico popular não era mais expressão direta de uma coletividade, mas fruto da estratégia traçada pelos meios de comunicação de massa. Ele não era mais “descoberto” nas ruas e depois propagado pela mídia; ele é porque resulta e uma “programação”. (...)

No começo foi a rua. Mas na década de 60, um dos espaços mais criativos foi o “cantinho”. A expulsão do artista das ruas (ou a sua retirada estratégica?) transportou-o para o cantinho dos apartamentos. Era a *bossa-nova* com sua canção elaborada e intimista, com seu tom coloquial.

Todavia, como foi visto, a *Bossa-Nova* também não sobreviveu por muito tempo, dado o monopólio do *Rock-and-roll* e vários cantores que tentaram seguir aquele gênero optaram pela música importada dos Estados Unidos e da Inglaterra. Outros artistas que não seguiram nem uma nem outra dessas vertentes musicais tiveram problemas, inclusive de sobrevivência, consoante a seguinte informação de Gomes (1997, p. 62):

Os nossos cantores tradicionais, a grande maioria, aproveitou para tratar da aposentadoria, pois não havia mais trabalho. Uns se afastaram, uns se aposentaram e outros se escafederam... Sem contar que alguns morreram, mas não foi de vergonha... os músicos também pararam, maestros de nome passaram até a vender vassouras, tudo porque os 'cabeludos' trabalhavam de graça...

É evidente que, nesse contexto, Adoniran Barbosa também ficou um tanto esquecido, pois sua obra sempre abordou temas sociais que falam sobre malocas, favelas, desafortunados, o que, além do gênero samba, não estava mais interessando ao público.

No entanto, paradoxalmente, foi nessa época em que o sambista se reergueu, ao lançar a deliciosa e antológica *Trem das Onze* (1964) que não fez muito sucesso de imediato, em São Paulo, mas, outro paradoxo, foi altamente recepcionada no carnaval de 1965, no Rio de Janeiro. Porém, não foi com a intenção de fazer algo para o carnaval que Adoniran compôs essa música, conforme ele esclareceu:

Eu? Para o carnaval não fiz músicas. Fiz pouca coisa. Carnaval eu não faço. Só fiz música para o meio de ano. Carnaval eu fiz pouquinha coisa.

*Trem das Onze* não é carnaval. *Trem das Onze* eu gravei em agosto de 1965<sup>74</sup> e pegou porque, eu vou lhe dizer por que é: o povo não escuta música. Eu não conheço o Rio de Janeiro. Do Rio de Janeiro eu conheço o aeroporto – como chama o aeroporto lá? Eu conheço o aeroporto, a Rádio Nacional... Por causa da minha irmã que mora lá... E a TV Rio, agora... Fica lá em Ipanema... Eu não sei, não sei onde é o Rio de Janeiro, não conheço nada. O meu samba pegou lá sozinho. Ninguém foi lá perpetuar meu disco. O Chacrinha tocou na (...) na Rádio Globo, na Rádio Clube (...) na Rádio Tamoio. Ele tocou pra mim, o samba. Quer dizer, o Chacrinha ajudou um pouquinho, lá no Rio. Sinceramente, o Chacrinha deu uma mãozinha, mas também assim, sem eu pedir, espontâneo.

O povo pegou o samba no Rio porque o povo quis o samba. Fazia tempo que não aparecia um samba, sabe? Um samba legal.

---

<sup>74</sup> Os biógrafos registram o ano de 1964.

Então quando apareceu o *Trem das Onze*, aquele delírio! Aquele sucesso! Fiquei louco! Ganhei o 1º prêmio, no Rio de Janeiro, do carnaval. Dr. Carlos Lacerda, que era o governador, me deu dois milhão de cruzeiro, pra mim, de dinheiro, me deu dois milhão de prêmio, inclusive em dinheiro.

Mugnaini Jr. (2002, p. 91) conta que a composição de *Trem das Onze* foi motivo de várias brigas entre Adoniran e os componentes do grupo Demônios da Garoa. A letra foi escrita em 1961 e, desde então, o sambista não conseguia transmiti-la ao grupo, tornando-se necessário que, na edição da música, fosse retirada quase a metade da letra e os rapazes acrescentaram os *faz carigunduns*, o que deixou Adoniran muito aborrecido, afinal, a sua produção tinha sido desvirtuada. Porém, com o sucesso alcançado, ele se acalmou. É fator impositivo (re)ver a letra da canção:

Não posso ficar  
Nem mais um minuto  
Com você.  
Sinto muito, amor,  
Mas não pode ser.

Moro em Jaçanã.  
Se eu perder esse trem  
Que sai agora, às onze horas,  
Só amanhã de manhã.

E, além disso, mulher,  
Tem outra coisa,  
Minha mãe não dorme  
Enquanto eu não chegar.  
Sou filho único,  
Tenho minha casa para olhar.  
Não posso ficar.

É provável que o público, agora renovado, tenha sentido uma identificação também com o tema da narrativa porque, com as metrópoles progredindo a olhos

vistos, os problemas sociais também “se renovavam”, acrescentando-se àqueles cantados, até então, na obra adonirânica. Conforme Krausche (1985, pp. 76-77),

O herói deveria voltar cedo para casa. A noite terminava para ele: era difícil caminhar/permanecer na cidade, afinal, o seu local de moradia, Jaçanã, ficava longe. O samba manifestava uma ruptura: o *andar* separado do morar, não identificado mais com o maloqueiro, aquele que é obrigado a ficar pelas ruas ou porque foi expulso, ou porque mora tão mal que andar e morar são para ele um único ato. Tampouco revela o boêmio, outro personagem das andanças urbanas. A identidade boêmio-maloqueiro cedia o seu lugar ao moço com responsabilidades, filho único, casa para olhar.

A cidade escapava-lhe do andar. Os automóveis corriam pelas pistas elevadas que destruíam bairros, avenidas... O neon eliminava velhas buscas e mistérios. Tudo ficava muito insignificamente claro. A TV fazia a colagem definitiva entre voz e imagem, instantaneamente absorvida pelo público. A imaginação deixava de ser o esforço final para dar vida às máscaras promovidas pela voz.

*Trem das Onze* foi sucesso internacional, sendo lançada na Itália com o título *Figlio Único*, cantada pela cantora Mina e por Riccardo del Turco, o autor da versão. A versão castelhana foi gravada pelos cantores Erasmo, um espanhol, e pela argentina Ceumar Rios. Houve, também, uma versão iugoslava.

O lucro obtido com *Trem das Onze* proporcionou a Adoniran fazer uma reforma na sua chácara.

Embora tenha ganhado algum dinheiro que lhe proporcionou certo conforto, o Poeta do Bixiga sempre foi humilde, nunca aspirou a uma vida milionária, até porque teve de trabalhar duro para sobreviver, inclusive, na época em que ele trabalhava no programa *História das Malocas*, fez muitos shows em circos. Segundo depoimento de Dona Mathilde (Mugnaini Jr. 2002, p. 116), naquela época, eles eram muito pobres, Adoniran só cantava em circo e, às vezes, “no Cine-Teatro Colombo, no Brás, ou no Coliseu, no Largo do Arouche”, lembrando que a sua atividade principal era a de rádioator. Gomes (1997, p. 80) comenta

que, quando perguntavam a Adoniran se ele fizera fortuna, ele dava a seguinte resposta:

Não. Comprei uma casa, uma bomba pro meu poço, um Ford 36 que me deu um trabalho louco... Esse carro era um 'quebragelo'... Era um carro inteligente! Saía de casa todo bem arrumadinho. Perto da minha casa tinha um cara que regulava carburador. Pois ele ia direto para lá, a fim de ser regulado... No outro dia ele ia para o borracheiro. Ia sozinho... O que eu ganhava nos circos de cachês, ia tudo com os mecânicos no outro dia, pois o carro gostava de ser consertado... Ele tinha paixão por mecânicos e borracheiros... Foi com muita pena, pois gostava dele, que tive de mandá-lo embora...

Na verdade, a vida de Adoniran Barbosa foi pontuada de altos e baixos. Depois do suicídio de Oswaldo Moles, ocorrido em 1967, ficou difícil para o Poeta do Bixiga trabalhar no rádio, pois, em 1968, o programa *História das Malocas*, sem muita audiência, foi tirado do ar. Os biógrafos contam que o sambista ia todos os dias à Record, olhava a escala de trabalho, mas não via o seu nome. Foi a época em que ele trabalhou nas novelas e, em 1972, veio a aposentadoria de dois mil cruzeiros mensais. Daí em diante, sua atividade como compositor tornou-se mais profícua e, como sempre, ele compunha, evidentemente, sobre as coisas e lugares com que se identificava e dos quais gostava. Conforme Gomes (1997, p. 76),

em sua mente pulsavam dois bairros que muito o impressionavam. O Bexiga [ou Bixiga], quase todo de imigrantes italianos, como seus pais, e quase todos operários, pois foi assim que ele conheceu esse local. (...) E o Brás daquela época que, também, era um bairro de cortiços, com quatro ou cinco pessoas morando em um quarto e cozinhando em fogões de querosene. As casas eram velhas, algumas seculares e caindo aos pedaços. (...) No final, ou melhor, quando ele apenas estava se dedicando com afinco à composição musical, declarou que só ia mesmo ao Bexiga por causa das cantinas. Mas lembrava daqueles locais pela parte que sentia vontade de divulgá-las.

Adoniran Barbosa já havia gravado vinte e dois discos, contando-se entre os de 78 rotações, compactos simples e compactos duplos e, em 1973, finalmente ele gravou o seu primeiro elepê – com o título *Adoniran Barbosa* –, pela EMI-Odeon, produzido por João Carlos Botezelli conhecido como Pelão. Duas músicas não puderam ser gravadas nesse primeiro disco, pois foram vetadas pela censura federal: o *Samba do Arnesto*, devido aos erros de gramática e *Um Samba no Bixiga* porque no texto figuram as palavras *patrulha* e *sargento*. Curiosamente, o compositor não era contra a censura, conforme sua declaração citada em Gomes (1997, p. 80) e Mugnaini Jr. (2002, p. 125), revelando o seu senso de justiça:

Tem que existir sim, senão abusam muito... Tem gente que faz cada uma que não dá pra encarar... É pornografia pura... Eu acho que a censura é boa para frear um pouco, senão é fogo! Censura tem que ter, mas com inteligência. Por exemplo, as minhas músicas não dão problemas. Todavia, o samba que fiz *Despejo na Favela* foi censurado porque dizia ‘e essa gente aí?’, se referindo aos favelados. Acharam isso subversivo. Ora, aí a censura não foi inteligente. Tratava-se de um fato comum e que acontecia todos os dias...

Em 1975, também pela EMI-ODEON, trazendo o mesmo título do primeiro e, também, com produção de Pelão, foi lançado o segundo elepê. Dessa vez, respaldado por um advogado, o produtor conseguiu incluir *Samba do Arnesto* no repertório do disco, conforme o seu relato: “Eu fui lá com meu advogado, e ele viu que o delegado tinha sido companheiro dele, colega de estudos, e liberou [a música], embora falando mal do advogado” (Mugnaini Jr. 2002, p. 132).

Conforme mencionado, a contracapa desse segundo disco traz um texto do Professor Antonio Candido, com o que Adoniran ficou muito feliz. Em reconhecimento, deu uma das miniaturas, que ele construía, ao literato: uma bicicletinha. Na capa do disco com que também o presenteou, o compositor fez a

seguinte dedicatória: “Ao Tonho, um abraço com muito afeto, Adoniran Barbosa” (Moura e Nigri, 2002, p. 129).

É interessante esclarecer sobre essa outra habilidade do sambista. Com material de sucata, ele construía brinquedos em miniatura como, bicicletas, trenzinhos elétricos (com motor), chaleiras, chegando a construir um parquinho de diversões. Consoante os biógrafos, quando se fazia um elogio a esse trabalho, Adoniran respondia o seguinte: “Alguns chamam isso de higiene mental, mas eu acho que não passa de higiene de débil mental.”

O terceiro elepê – *Adoniran e Convidados* – data de 1980 e o seguinte, *Adoniran Barbosa Documento Inédito* – foi lançado depois da sua morte, em 1984. Ele deixou diversas composições inéditas e, em 2000, algumas dessas composições foram gravadas por Passoca<sup>75</sup>, no CD *Passoca Canta Inéditos de Adoniran*, incluindo a música *Vai da Valsa* que fora proibida em 1955.

A partir de 1975, a vida começou a melhorar para Adoniran Barbosa. Enfim, o Poeta do Bixiga foi reconhecido como compositor, porém entristecia-o o fato de que suas canções não eram divulgadas nas rádios, nem na televisão, embora fossem tocadas em locais de diversão onde havia música. Essa falta de divulgação o prejudicava com relação aos direitos autorais. Contudo, os percalços da vida não o tornaram amargurado visto que ele se considerava um homem feliz. Lamentava que o progresso tivesse transformado a cidade de São Paulo que, para ele, estava desfigurada, fato que demonstra o seu lado conservador, saudosista e, evidentemente, melancólico.

Em consequência do tabagismo, ele contraiu um enfisema que se agravou bastante porque não deixou de fumar. Também continuou com a bebida o que piorava o seu estado de saúde. Devido à doença, só saía à noite se fosse por obrigação. Nos últimos tempos, teve de recorrer à bala de oxigênio e ao nebulizador, que mantinha em casa, a fim de poder respirar.

Por várias vezes, em 1982, ele deu entrada no hospital, até que foi obrigado a se internar, tendo, inclusive, de ficar na UTI e, depois de ser submetido a uma junta médica, foi desenganado. Os médicos avisaram a Dona Mathilde que, dali

---

<sup>75</sup> Marco Antonio Vilalba – compositor, cantor e instrumentista (Albin, 2006, p. 565).



em diante, era somente uma questão de tempo. Mesmo assim, depois de oito dias de internamento, Adoniran teve uma melhora e pôde voltar para casa, contudo, sentia-se desconfortável, inseguro e o seu estado de saúde agravou-se a ponto de os médicos insistirem numa nova internação, o que seria melhor, pois a morte por enfisema se dá por asfixia e, obviamente, no caso de uma crise mais intensa, no hospital havia melhores condições para socorrê-lo. Dona Mathilde determinou a internação do marido e, uma vez internado, Adoniran teve momentos passageiros de melhora, demonstrando lucidez e bom humor. Inclusive, no dia 15 de novembro foram realizadas as primeiras eleições depois da ditadura militar, e ele manifestou a vontade de ir votar, porém, é óbvio, foi terminantemente proibido pelos médicos. Mesmo assim, o sambista preocupou-se com a esposa, procurando saber sobre o candidato em quem ela votaria, se ela estava levando o título, a carteira de identidade, enfim, detalhes de que ele sempre cuidou.

No dia anterior ao seu falecimento, ele pareceu bem disposto, estava alegre, fez planos de viajar junto com a esposa para conhecer o Nordeste e até compôs um samba para o hospital, mas não o escreveu. Nesse estado de espírito, sempre segurando a mão de Dona Mathilde, Adoniran Barbosa entrou em estado de coma, às cinco horas da manhã, do dia 23 de novembro de 1982, vindo a falecer às dezessete horas e quinze minutos, sem crise de asfixia, tanto que, no atestado de óbito, a *causa mortis* consta como insuficiência cardíaca.

De acordo com o seu desejo e compromisso da esposa, ele foi sepultado no Cemitério da Paz. Sobre o seu peito, Dona Mathilde colocou o inseparável chapéu e envolveu-lhe o pescoço como o também inseparável cachecol.

*O Jornal da Tarde* do dia 24 de novembro de 1982 (apud Krausche, 1985, p. 86) noticiou que o enterro

“tinha, no máximo quinhentas pessoas (...). Mas só gente respeitável. Compositores, cantores, músicos, velhos companheiros de boêmia, pessoal de escola de samba, sua mulher, seus amigos, populares. Nenhuma autoridade, como disse o maestro Júlio Medaglia, ‘graças a Deus (...)’. Adoniran devia estar feliz. Pois foi uma festa bem ao seu estilo”.

Além do legado deixado à música popular brasileira, o nome de Adoniran Barbosa perpetua-se através das homenagens prestadas *in memoriam*. Existe a *Rua Adoniran Barbosa* nas seguintes localidades de São Paulo: bairro da Bela Vista e nas cidades de Barueri, Diadema e Guarulhos como também, há outras ruas com o nome do sambista em Cascavel (PR), Foz do Iguaçu (PR), Blumenau (PR), Caxias do Sul (PR) e Recife (PE). Na Praça Don Orione, no bairro do Bixiga, há um busto do cantor. Em Itaquera (SP) e em Valinhos (SP), existe uma escola com o nome dele, assim como, em Jundiaí (SP), a sala da escola onde ele estudou tem o seu nome.

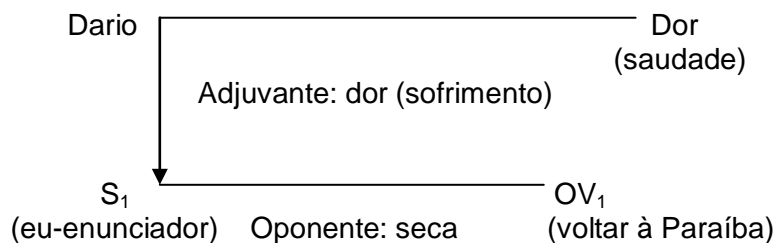
Em 1985, o ator, diretor e dramaturgo Carlinhos Lira montou a peça *O Último Trem das Onze* que narra a vida de Adoniran Barbosa, e o sambista foi interpretado pelo próprio Carlinhos. Em 2010, ano do centenário de nascimento de Adoniran, a Rede Globo de Televisão prestou-lhe uma homenagem, exibindo a sua biografia no documentário *Por Toda a Minha Vida* e, também da TV Globo, o programa *Altas Horas*, comandado por Serginho Groisman, homenageou o Poeta do Bixiga, apresentando cantores que interpretaram músicas do seu repertório. No carnaval de 2011, a Escola de Samba Flor de Liz, de São Paulo, levou para a avenida o enredo *A Voz da Cidade... 100 anos de Adoniran*.

Conta-se que, certa vez, Vinicius de Moraes disse que “São Paulo era o túmulo do samba”. Grande engano cometeu o poeta, pois, segundo Adoniran Barbosa, “todo samba é igual” e ele assim o comprovou com a sua obra.

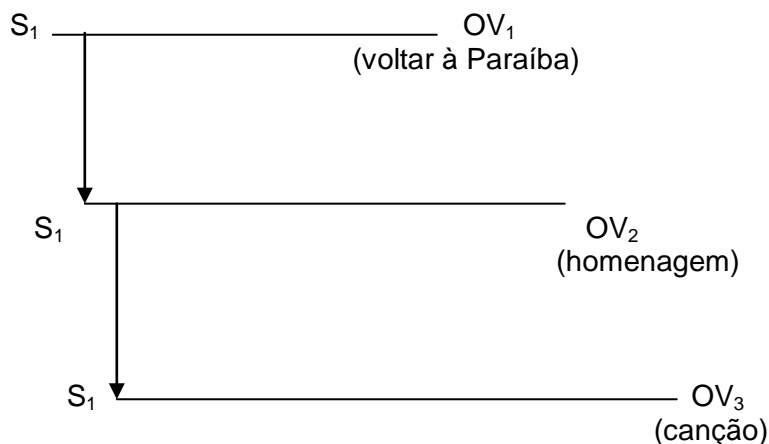
#### 4 ANÁLISE SEMIÓTICA E COMPARATIVA DOS TEXTOS DOS CANTORES E COMPOSITORES “LUIZ GONZAGA” E “ADONIRAN BARBOSA”

##### 4.1 PARAÍBA – LUIZ GONZAGA (Anexo – 7.1)

No **nível narrativo**, o texto mostra que o Sujeito Semiótico 1 ( $S_1$ ) é representado pelo *eu-enunciador*. Impulsionado pela saudade, que é o Destinator (Dor), o  $S_1$  tem como Objeto de Valor ( $OV_1$ ) voltar à Paraíba, de onde ele foi embora porque a seca, que é o Oponente, o impediu de ficar. Ele tem como Adjuvante a *dor* (sofrimento) que o torna forte e esperançoso por dias melhores. O Programa Narrativo do  $S_1$  é demonstrado no seguinte diagrama:



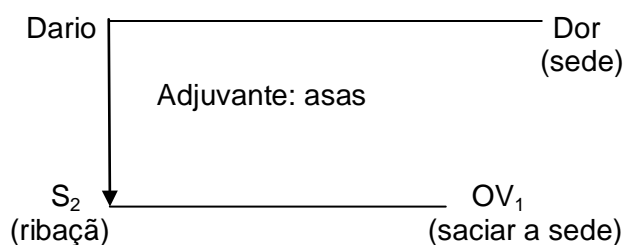
Como a seca o impede de voltar à Paraíba, o  $S_1$  quer prestar uma homenagem à terra natal ( $OV_2$ ), enviando um abraço ao estado nordestino, mas, para isso, é preciso que ele componha uma canção ( $OV_3$ ), conforme demonstra o seu percurso assim representado:



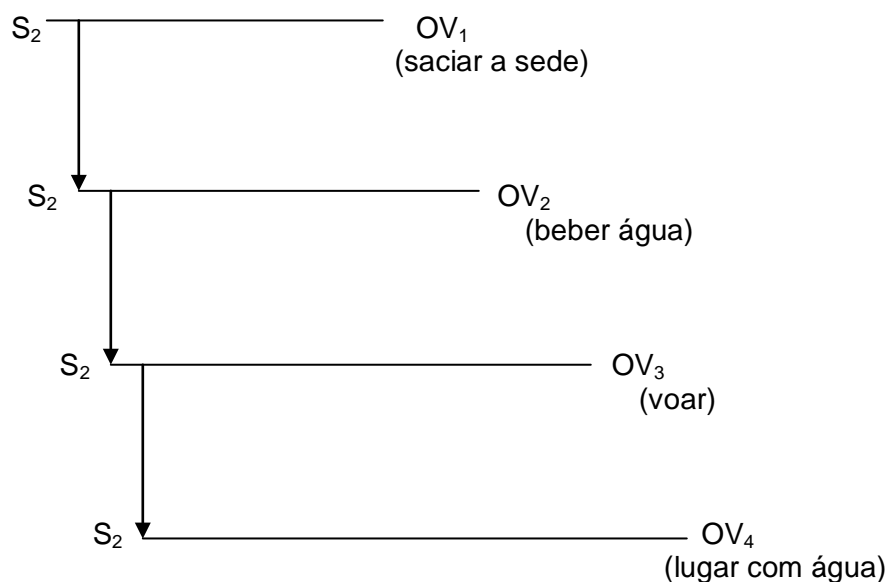
O  $S_1$  é sujeito de um querer-fazer, ou seja, querer voltar à terra natal, o que o instaura como sujeito semiótico, mas como a seca o impede de voltar, ele apenas envia um abraço a sua terra, através da música. Dessa forma, o estado inicial de disjunção do  $S_1$  com o seu Objeto de Valor ( $OV_1$ ) permanece até o fim da narrativa, ou seja, não ocorre alteração no fazer transformador ( $F_t$ ), como se pode ver neste esquema:

$$F_t \rightarrow S_1 \cup OV_1 \rightarrow S_1 \cup OV_1.$$

A ribaça é o Sujeito Semiótico 2 ( $S_2$ ). Motivado pelo Destinador (Dor) sede, o  $S_2$  tem como Objeto de Valor ( $OV_1$ ) saciar a sede e como Adjuvante, as asas. Veja-se o seu Programa Narrativo:



Para saciar a sede ( $OV_1$ ), o Sujeito Semiótico 2 ( $S_2$ ) precisa beber água ( $OV_2$ ) e, para isso, é necessário que ele voe ( $OV_3$ ) a fim de encontrar um lugar onde tenha água ( $OV_4$ ). O percurso completo do  $S_2$  é demonstrado no seguinte diagrama:



O  $S_2$  (ribaçã) é sujeito de um querer-fazer, ou seja, de um querer beber água, que o instaura como sujeito semiótico, tornando-se sujeito de um poder-fazer, isto, é, poder ir à busca de água porque ele pode voar para qualquer lugar. Assim sendo, o  $S_2$  passa do seu estado inicial de disjunção com o Objeto de Valor ( $OV_1$ ) para o estado de conjunção com esse objeto, alterando o seu fazer transformador ( $F_t$ ), o que se demonstra neste esquema:

$$F_t \rightarrow S_2 \cup OV_1 \rightarrow S_2 \cap OV_1.$$

No **nível discursivo**, a narrativa do texto *Paraíba* (Luiz Gonzaga) é, em sua maior parte, estruturada em 3ª pessoa (*virou, secou, voou, roncou, quebrou*).

Observa-se, também, a *dêixis* enunciador como ator presente no texto, marcada pelos pronomes *eu*, *meu* e *minha*, e pelas formas verbais *vim* e *mando*, caracterizando, respectivamente, uma debreagem espácio-temporal (eu-então-lá), e uma embreagem temporal em relação ao momento da enunciação. Em *Hoje eu mando um abraço pra ti* verifica-se uma debreagem espacial, denotando a distância entre o espaço do enunciador (lá) e do enunciatário que é o estado nordestino – *pequenina Paraíba*. Verifica-se, então, que os atores se distribuem nas três zonas antrópicas: a identitária, representada pelo enunciador (*eu*, *meu* e *minha*), a proximal, representada por *ti* e *pequenina Paraíba*, e a distal, representada por *lama*, *pedra*, *mandacaru* e *ribeirão*.

O tempo se alterna entre passado e presente, marcado nas formas verbais do pretérito perfeito – *virou*, *secou*, *bateu*, *voou*, *vim*, *roncou* e *quebrou* –, caracterizando uma debreagem do enunciador quanto ao momento da enunciação. A forma verbal no presente do indicativo – *mando* –, como também, o advérbio *hoje* caracterizam uma embreagem do enunciador com o momento da enunciação. Como o enunciador participa da narrativa, ocorre uma embreagem, porém, quando ele diz *virou*, *secou*, *voou* e *vim*, há uma debreagem com relação ao momento da enunciação (eu-então-lá). Entretanto, há uma embreagem quanto ao momento da enunciação, contida no verso *Hoje eu mando um abraço pra ti*, ou seja, no presente, ele está mandando um abraço.

O espaço define-se em *Paraíba* e *Princesa*, mas é indefinido quanto ao eu-enunciador, inferindo-se que se trata de algum lugar distante do estado da Paraíba, onde ele provavelmente se encontrava no momento de compor o texto. *Paraíba* constitui um espaço eufórico porque representa a terra natal do enunciador, o lugar que ele ama, para onde gostaria de voltar e rever os conterrâneos que são uma gente forte, brilhante e sabe lutar pelos seus objetivos. *Princesa* é um espaço onde se briga, portanto, o espaço é disfórico. Ao mesmo tempo, é um espaço eufórico porque é um lugar de homens lutadores que defendem a sua terra e a sua gente, a exemplo do Coronel José Pereira.

Sabe-se que a seca é um fenômeno natural que atinge periodicamente as zonas rurais de estados do Nordeste brasileiro, mas que também pode ocorrer em outros estados brasileiros, como também em outros países. É causada por vários fatores, dentre os quais a irregularidade na distribuição e na quantidade das chuvas, a temperatura da região e a interferência do homem na natureza, como o desflorestamento. A seca prejudica a lavoura e a pecuária e, evidentemente, afeta o cotidiano dos pequenos agricultores e/ou criadores, tornando-lhes as condições de sobrevivência inviáveis e obrigando-os a deixar as suas terras de origem em busca de uma vida melhor nos centros urbanos. É o conhecido êxodo rural.

O eu-enunciador diz que foi forçado a sair da Paraíba, por causa da seca, motivo figurativizado nos versos *Quando a lama virou pedra/e o mandacaru secou/quando ribaçã, de sede,/bateu asa e voou*, significando que a seca fora implacável, transformando a água do açude, ou do rio, em lama que se tornou pedra, causando, também, a migração das aves em busca de água para saciar a sede. O verso *Carregando a minha dor* figurativiza a tristeza decorrente da saudade profunda que ele sente, por ter sido obrigado a se afastar de sua gente e da sua terra de onde ele não gostaria de ter saído. Ao mesmo tempo, paradoxalmente, a dor da saudade lhe serve de consolo, pois é uma forma de guardar as boas lembranças do lugar que ele ama.

Diferentemente da ribaçã que voa para onde quiser e, da mesma forma, pode voltar, é impossível para o ser humano ter essa mobilidade que, ao mesmo tempo, significa liberdade. Para o homem, é necessário que suas condições financeiras lhe permitam, periodicamente, ir para bem longe e voltar para onde quiser porque ele depende de um meio de transporte. *Hoje eu mando um abraço pra ti, pequenina* discursiviza o amor do eu-enunciador pelo estado nordestino, o que, provavelmente, ameniza a saudade. Uma vez que ele está distante, manda um abraço para os que lhe são caros, ou mesmo para o próprio estado, provavelmente por lugares que têm um significado especial, pela beleza ou por alguma experiência agradável vivenciada por ele. De qualquer forma, o amor pela terra natal é incontestável.

No verso *Eita pau pereira, que em Princesa já roncou*, o eu-enunciador faz um jogo de palavras, figurativizando a atuação do coronel José Pereira que encabeçou a Revolta de Princesa<sup>76</sup>, movimento que teve como precedentes questões políticas que desencadearam uma luta armada contra o governo de João Pessoa, no período compreendido entre os meses de fevereiro e julho de 1930, no município de Princesa Isabel, Sertão da Paraíba. *Roncou* figurativiza a utilização de armas fabricadas artesanalmente com a madeira extraída do pau pereira, recurso empregado pelos homens comandados pelo chefe político de Princesa.

Rodrigues<sup>77</sup> narra que, em sua administração, João Pessoa, visando “combater o mandonismo e a corrupção” (Rodrigues, 1978, p. 37) no Estado, adotou severas medidas socioeconômicas e políticas, atingindo sensivelmente “chefes locais e municipais” (Rodrigues, 1978, p. 63). A postura radical do governante, principalmente no setor econômico, provocou animosidades entre famílias e abalou o prestígio dos coronéis.

Embora sendo advertido pelo seu tio, Epitácio Pessoa, para que fosse cauteloso em suas decisões administrativas, João Pessoa deu continuidade a sua proposta de governo, concorrendo para a dissidência do coronel José Pereira Lima que, evidentemente, aderiu ao partido da oposição. Acostumado que era a influenciar nas decisões do governo, ele fora excluído de todas as realizações do Presidente do Estado.

Rodrigues (1978, pp. 92-93) informa que Francisco Pessoa de Queiroz e João Pessoa de Queiroz, primos de João Pessoa, instigaram José Pereira a se rebelar contra esse último porque os primos também estavam inconformados principalmente com a reforma tributária, pois tal medida atingia interesses deles. O rompimento definitivo entre José Pereira e João Pessoa aconteceu devido ao fato de João Pessoa ter excluído o nome de João Suassuna da chapa da Aliança

---

<sup>76</sup> Conforme Rodrigues (1978, p. 15), “a “revolta de Princesa” foi um movimento sedicioso que, iniciando-se em fevereiro de 1930 com o rompimento político-partidário entre o “coronel” José Pereira e o presidente da Paraíba, João Pessoa, terminou por se constituir em confronto armado envolvendo de um lado os comandados do coronel e do outro as forças da polícia militar paraibana, prolongando-se até 26 de julho do mesmo ano.”

<sup>77</sup> RODRIGUES, Inês Caminha Lopes. **A revolta de Princesa: uma contribuição ao estudo do mandonismo local** (Paraíba, 1930). João Pessoa/PB: A UNIÃO, 1978.



Liberal, para a Presidência da República, pois Suassuna era o candidato indicado por Pereira.

Enfim, a Revolta de Princesa teve início com a invasão do município de Teixeira (reduto da família Dantas) pelas tropas da polícia paraibana a fim de alcançar Princesa.

O conflito, como foi mencionado, durou quatro meses e terminou com o assassinato de João Pessoa. A mando deste, que também queria atingir a família Dantas, a polícia invadiu o apartamento do João Dantas – adversário político de Pessoa e aliado de José Pereira –, e apreendeu documentos, entre os quais cartas íntimas, que foram divulgados pelo jornal *A União*. (Rodrigues 1978, p. 161) Sentindo-se profundamente atingido em sua honra, Dantas localizou João Pessoa em Recife, na Confeitaria Glória, para onde se dirigiu e, dentro daquele estabelecimento, desferiu tiros contra o adversário. Embora inimigo de João Pessoa, José Pereira desaprovou a atitude de João Dantas.

O refrão *Paraíba masculina, mulher macho sim, sinhô* figurativiza uma homenagem aos paraibanos em geral, em especial à mulher paraibana, pela sua tenacidade e pela capacidade de lutar a fim de cumprir as suas metas, em quaisquer setores da vida como também, aos filhos ilustres como, Augusto dos Anjos, Epitácio Pessoa, João Pessoa, José Pereira, José Lins do Rego, José Américo de Almeida, entre outros.

A mulher forte, lutadora tem como referência as mulheres que reagiram, a bala, à invasão de Patos de Ilerê pelas tropas que estavam sob o comando do tenente Raimundo Nonato e do Sargento Clementino Quelé e se dirigiram ao casarão de Marcolino Diniz. Araújo (2010, p. 177) diz que, sendo rendidas por Quelé, essas mulheres resistiram ao confinamento a que foram submetidas no casarão dos Patos, onde quase foram mortas por uma bomba que teria explodido, não fosse a intervenção de um soldado amigo. Entre essas mulheres, estava Dona Alexandrina Diniz, conhecida como Dona Xandu, ou Xanduzinha que, antes da rendição, desafiou o sargento, dizendo-lhe que ele mandava no quartel e não, na casa dela. Ela era esposa de Marcolino Diniz, cujo amor que os unia foi

eternizado em *Xanduzinha*, outra canção dos parceiros Humberto Teixeira e Luiz Gonzaga.

A figurativização também se refere a Anayde Beiriz, filha de um tipógrafo do jornal *A União*, professora e poetisa, intelectual, romântica, jovial, ousada e talentosa, mulher muito à frente do seu tempo, que lutava pela emancipação feminina e, em sua poesia, era influenciada pelas ideias do Movimento Modernista de 1922.

Jofilly (1980, p. 19) narra que Anayde não tinha sonhos de se casar, queria ser médica. Formando-se aos dezessete anos, pela Escola Normal, como 1ª da turma, a moça preferiu ser alfabetizadora dos pescadores, em Cabedelo, e foi uma das primeiras pessoas a se matricular na primeira escola de datilografia – *Escola Remington* – surgida na Paraíba. Apesar de suas qualidades, a sociedade paraibana da época, puritana e preconceituosa, nas palavras de Jofilly (1980), não via com bons olhos a conduta de Anayde que adotava um comportamento fora dos padrões estabelecidos para as moças. Segundo Jofilly (1980, p. 24), as amigas comentavam que “ela não gostava de namorados, mas de admiradores”.

Anayde era fumante, saía desacompanhada à noite, usava rouge e batom vermelhos, suas saias eram mais curtas do que ditava o costume, assim como usava os cabelos *à la garçonne* (curtinhos), não condizentes com a moral das moças, e frequentava reuniões de caráter lítero-musical onde predominava a presença masculina. Nessas reuniões, ela costumava declamar, tendo sido elogiada, entre outras declamadoras, pelo literato Amarylio Albuquerque.

Contudo, apesar de ser discriminada pelos puritanos e moralistas, a professora e poetisa era uma pessoa de temperamento moderado e gozava da simpatia de jornalistas do *Correio da Manhã*, d’*O Norte* e do *Diário da Paraíba*. Em 1925, ganhou o 1º lugar em um concurso de beleza promovido pelo *Correio da Manhã* e foi essa a única vez em que os paraibanos a olharam com certa simpatia (Jofilly, 1980, p. 27).

Mesmo sendo uma rebelde, Anayde não participou de movimento revolucionário algum, só se manifestando uma vez, contra um movimento surgido

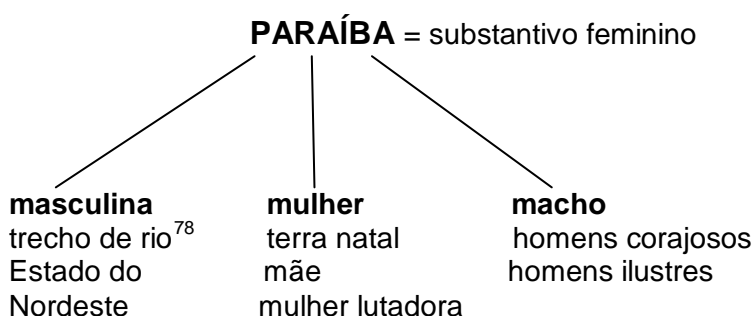
na Europa – *volta da mulher ao lar* –, expressando o seu apoio ao escritor francês, Marcel Prévost, que liderou uma campanha contra o tal movimento, como também contestou Humberto de Campos que defendia o voto feminino, mas somente para as mulheres que pagassem o imposto de renda (Jofilly, 1980, p. 43). Ela era a favor do voto feminino, evidentemente, sem vínculos.

Anayde era noiva do advogado João Dantas, dezessete anos mais velho do que ela, com quem fez um pacto de se manterem solteiros e cultivar o amor livre. O namoro era considerado indecoroso pela sociedade paraibana.

Quando ocorreu a prisão de Dantas, devido ao assassinato de João Pessoa, Beiriz viu-se obrigada a se refugiar em Recife, pois ela não suportaria as ofensas e prováveis agressões a que teria de se submeter, na Paraíba. Mesmo assim, na capital pernambucana, era “apontada como a prostituta do bandido que matou o Presidente” (Jofilly, 1980, p. 46).

Tanto João Dantas quanto Anayde suicidaram-se. Jofilly (1980, p. 53) afirma que bilhetes trocados ente os dois, enquanto Dantas estava na penitenciária, provam o duplo suicídio. Devido a questões políticas, ele matou-se usando, como instrumento, um bisturi e foi encontrado morto, na cela da prisão, fato que causou polêmicas surgidas de pessoas ligadas ao partido político a que ele era filiado e, segundo Jofilly (1980, p. 53), levantou-se a suspeita de que Dantas teria sido assassinado. Sabendo que, dali por diante, não suportaria as discriminações que iria sofrer em decorrência da morte do noivo, Anayde suicidou-se, ingerindo uma dose excessiva de comprimidos. Quando foi acolhida na Colônia Penal Feminina do Bom Pastor, em Recife, ela já estava com crises de vômito, vindo a falecer horas depois.

Uma vez que o enunciador vincula o feminino do nome Paraíba com a tenacidade de suas mulheres e, ao mesmo tempo, homenageia os homens corajosos e ilustres, os sentidos contidos na expressão são representados da seguinte forma:



O eu-enunciador compara o chefe político de Princesa, José Pereira, com a árvore pau pereira, dado o fato de que o Coronel não se rendeu às forças da capital. Por isso, o verso *Eita pau pereira, meu bodoque não quebrou* figurativiza essa resistência, devido às propriedades da árvore pau-pereira cuja madeira, por ser forte e resistente, é utilizada na construção civil, servindo também para a fabricação de cabos de ferramentas, entre outros empregos.

No final da narrativa, o eu-enunciador repete o refrão, reafirmando o carinho, a saudade e a admiração que ele sente pela Paraíba.

É importante lembrar que, além da composição de Teixeira e Gonzaga, o Cancioneiro da Paraíba<sup>79</sup> (1993, pp. 333-337) registra músicas que homenageiam o referido Estado e seus filhos ilustres e, por vezes, apresenta o mesmo tema do famoso baião. Vejam-se algumas das canções:

<sup>78</sup> **paraíba** s.f. trecho de rio impróprio para navegação (...) Houaiss (2001, p. 2128)

<sup>79</sup> Cancioneiro da Paraíba – “Resultado de uma pesquisa realizada pelos [então] alunos do Curso de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba, sob a orientação e coordenação da Professora Idelette Muzart Fonseca dos Santos, o trabalho revela um interesse especial pela cultura popular, que desejaríamos ver irradiar-se cada vez mais nas universidades brasileiras.” NASCIMENTO, Bráulio do. Apresentação. In: SANTOS, Idelette Fonseca dos; BATISTA, Maria de Fátima Barbosa de Mesquita. **Cancioneiro da Paraíba**. Registros musicais de Maria Alix Nóbrega Ferreira de Melo; prefácio de Bráulio do Nascimento; comentário de Luiz de Oliveira Maia. João Pessoa: GRAFSET, 1993. p. 23.

### O Bailado das Praias da Paraíba (243)<sup>80</sup>

- |  |  |
|--|--|
| <p>1. Somos as praias da Paraíba<br/>Todas unidas como elas são,<br/>Cada uma tem mais doce encanto,<br/>Mais atrativo, mais sedução,</p> <p>2. Eu sou <b>Penha</b> garbosa e altiva<br/>De areias alvas ao pé do mar<br/>Meu peito airoso todos cativa,<br/>Na branca espuma do meu penhar</p> <p>3. Eu sou a glória das praias belas,<br/>Sou também régio de lindas vagas<br/>Minhas paisagens são aquarelas<br/>Primores raios de minhas plagas,</p> <p>4. Surjo bailado, cantando agora<br/>Sou sempre <b>Bessa</b> formoso, assim<br/>Tenho a fulgência da eterna aurora<br/>Os pescadores morrem por mim.</p> | <p>5. Tenho os encantos d'alva sereia<br/>Nos mares verdes, eu tenho fé,<br/>Eu sou do <b>Poço</b>, que à lua cheia<br/>Conta os segredos de Nazaré</p> <p>6. <b>Ponta de Mato</b> praia tão linda,<br/>Sublime guarda do litoral,<br/>Porto reinado de glórias infindas,<br/>Cheias de sombras e coqueirais</p> <p>7. Praia <b>Formosa</b> de antigas lendas,<br/>Aqui me vedes, sempre a bailar<br/>Faço na praia formosas rendas,<br/>De espumas alvas à beira-mar.</p> |
|--|--|

Nesta canção, o enunciador fala do orgulho de ser paraibano:

### Eu Sou Filho do Brejo de Areia (245)<sup>81</sup>

- |   |  |
|---|--|
| <p>1. Eu só quero que a sorte me proteja<br/>Nem que seja uma vez na vida<br/>Deixei pai, deixei mãe, deixei tudo<br/>Dá-me um adeus minha noiva querida</p> <p>2. Eu sou filho das margens do rio<br/>São Francisco ele é meu padrinho<br/>Eu sou filho das margens do rio<br/>São Francisco ele é meu padrinho.</p> | <p>3. Eu sou filho do Brejo de Areia<br/>Paraíba onde me criei<br/>Eu sou filho do Brejo de Areia<br/>Paraíba onde me criei.</p> |
|---|--|

<sup>80</sup> Cantado por Josefa Araújo da Silva, 54 anos, Mamanguape. Gravado em 26/08/84 por Fátima Almeida.

<sup>81</sup> Cantado por Manuel Inácio da Silva, 67 anos, Areia. Gravado em 11/05/84 por Anna Cecília Perazzo.

Na seguinte canção, o enunciador exalta a pessoa do então Presidente do Estado da Paraíba fala sobre suas realizações como gestor e faz uma síntese da história de vida do homenageado:

**O Presidente João Pessoa**  
(245)<sup>82</sup>

1. O presidente João Pessoa  
Sua vida sacrificou  
Por Paraíba seu lar querido  
Foi um homem destemido  
E assim provou
2. Não trabalhava só por sua terra  
Queria ele salvar o país  
Covardemente foi assassinado  
Os seus planos invejados  
Por Washington Luís  
(refrão)

*Refrão:*

Paraíba, Paraíba  
Do Brasil és a coroa  
Tens o nome imortal  
De teu filho João Pessoa

3. O presidente Dr. João Pessoa  
Está gravado em toda memória  
É no Brasil, é no estrangeiro  
E no mundo inteiro  
Ficou na história  
(refrão)

A próxima canção também se refere ao então Presidente do Estado, João Pessoa. O enunciador fala sobre a formação da Aliança Liberal composta pelos representantes dos estados de Minas Gerais, Rio Grande do Sul e Paraíba. A Aliança Liberal apoiava a candidatura de Getúlio Vargas à Presidência da República, tendo como candidato a Vice-Presidente João Pessoa, em oposição à chapa de Júlio Prestes.

**Reaja (246)<sup>83</sup>**

1. Heróico povo do Brasil amado  
Contra o Catete fique preparado  
Se for preciso fazer reação,

<sup>82</sup> Cantado por Alaíde Cordeiro Barbosa, 66 anos, Cabaceiras. Gravado em 16/06/84 por M. de Fátima Batista.

<sup>83</sup> Cantado por Alaíde Cordeiro Barbosa, 66 anos, Cabaceiras. Gravado em 16/06/84 por M. de Fátima Batista.

É confiar em Juarez e na Revolução

*Refrão*

Reaja, reaja  
Não se deixe vencer  
Que o povo do Catete  
Tem a pulso que perder

2. Getúlio Vargas, oh! que gaúcho forte!  
E João Pessoa, o herói do Norte  
Hão de mostrar ao Macaé de Fraque (\*)  
Que aquele Cavanhaque nunca teve sorte  
(refrão)

(\*) Washington Luís.

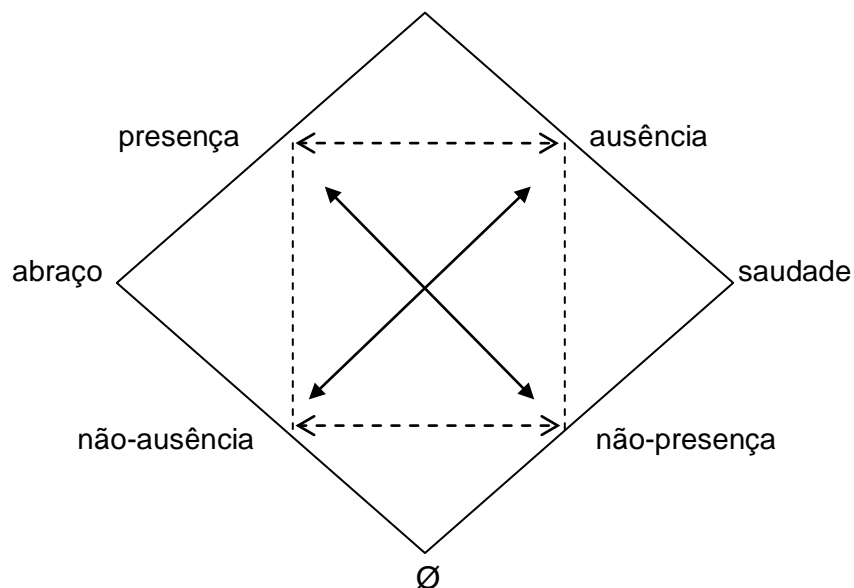
É oportuno observar a exatidão da estrutura dos versos, como também os discursos que emanam dos textos e a forma como esses discursos são condensados, verificando-se, ainda, a criatividade e o lirismo das composições.

Nas **estruturas do nível fundamental**, encontra-se a oposição semântica binária básica *presença* X *ausência*. O percurso que se estabelece entre os termos ocorre da seguinte forma:

não-presença → não-ausência → presença  
(disforia)                      (não-disforia)                      (euforia)

A representação desse percurso é demonstrada da seguinte forma, no octógono semiótico:

## Tensão Dialética



Presença implica não-ausência e ausência implica não-presença. Presença e não-ausência apontam para o fato de, através de uma canção, o eu-enunciador poder mandar um abraço para a Paraíba e, nessa mesma canção, exaltar a sua terra e os seus conterrâneos. Presença é uma categoria semântica eufórica.

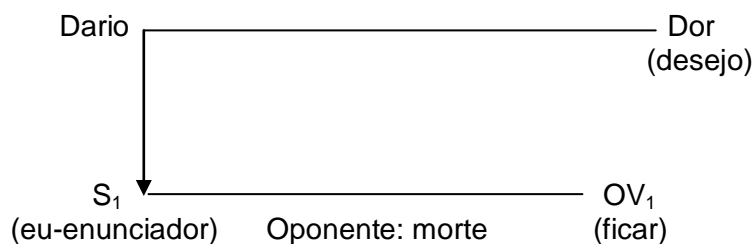
Ausência e não-presença significam a saudade que o eu-enunciador sente da Paraíba porque teve de fugir da seca e ir embora, à busca de uma vida melhor. A ausência é uma categoria semântica disfórica.



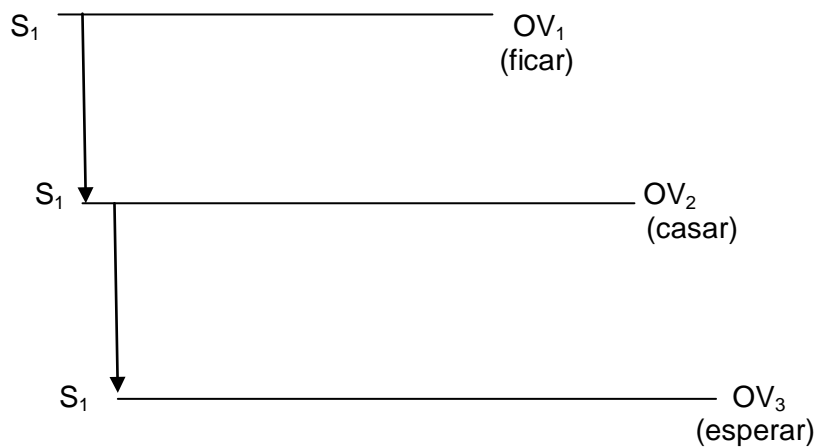
## 4.1.1 IRACEMA – ADONIRAN BARBOSA (Anexo 7.1.1)

No **nível narrativo**, são observados dois momentos do Sujeito Semiótico 1 ( $S_1$ ). No primeiro momento, o  $S_1$  (eu-enunciador) tem como Objeto de Valor ( $OV_1$ ) ficar com Iracema. Impulsionado pelo desejo, que funciona como Destinador (Dor), o  $S_1$  aguarda ansioso pelo dia do casamento, tendo como Oponente a morte.

O Programa Narrativo do primeiro momento do  $S_1$  é representado neste diagrama:



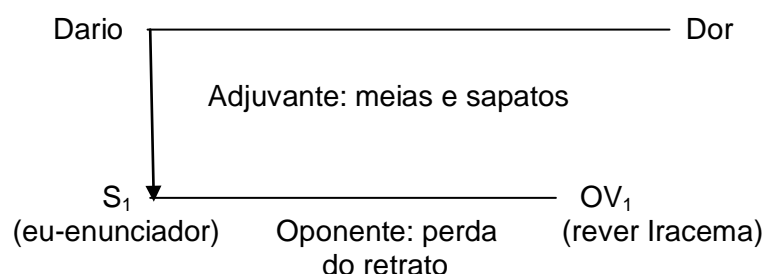
Para alcançar o seu Objeto de Valor ( $OV_1$ ), ficar com a noiva, o  $S_1$  precisa casar com ela ( $OV_2$ ), mas, para isso é necessário esperar pelo dia do casamento ( $OV_3$ ). Veja-se o percurso completo do  $S_1$  nesse momento:



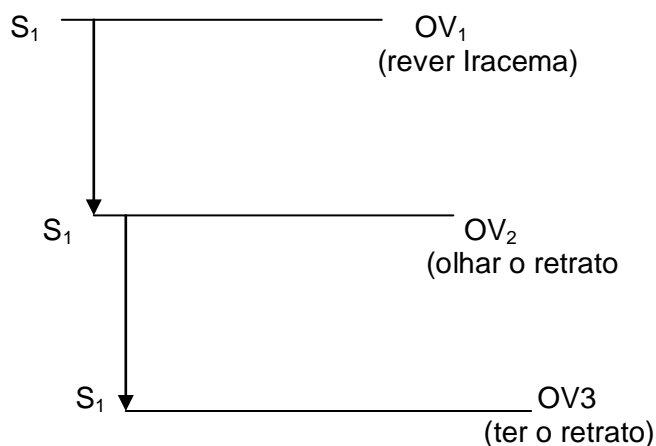
Nesse primeiro momento, o  $S_1$  é sujeito de um querer-ficar com a noiva, o que o instaura como sujeito semiótico. Para ficar com ela, é preciso que eles se casem. Porém, a morte (Oponente) leva sua amada para o plano espiritual, ficando o  $S_1$ , disjunto do seu Objeto de Valor ( $OV_1$ ), como se encontra no seguinte esquema:

$$F_t \rightarrow S_1 \text{ U } \rightarrow OV_1 \rightarrow S_1 \text{ U } \rightarrow OV_1.$$

No segundo momento, o sujeito semiótico 1 ( $S_1$ ) tem como Objeto de Valor ( $OV_1$ ) rever o rosto da noiva, Iracema. Ele é motivado pela saudade que é o Destinador (Dor). Tem como Adjuvante as meias e os sapatos dela e, como Oponente, a perda do retrato. O Programa Narrativo do segundo momento do  $S_1$  é demonstrado no seguinte diagrama:



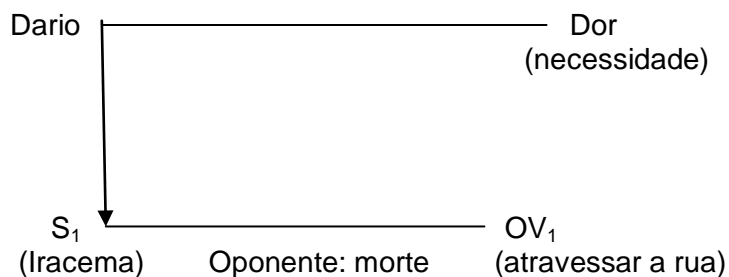
Para rever a noiva, é preciso que o Sujeito Semiótico 1 ( $S_1$ ) olhe o retrato de Iracema ( $OV_2$ ) e, para tanto, é necessário que ele esteja com o retrato em mãos ( $OV_3$ ). Veja-se o percurso completo do  $S_1$ , no seu segundo momento:



O  $S_1$  é sujeito de um querer-fazer, ou seja, querer rever a noiva, o que o instaura como sujeito semiótico. Contudo, a perda do retrato dela (Oponente) o impede de atingir o seu Objeto de Valor ( $OV_1$ ), deixando-o em estado de disjunção com esse objeto, o que se pode representar no seguinte esquema:

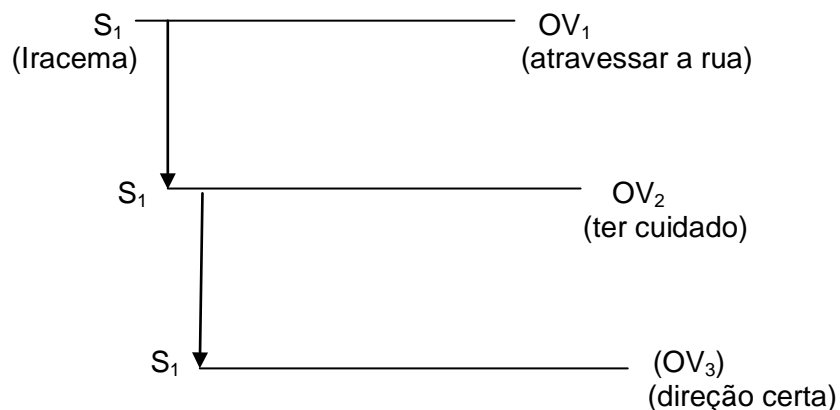
$$F_t \rightarrow S_1 \text{ U } \rightarrow OV_1 \rightarrow S_1 \text{ U } \rightarrow OV_1.$$

O Sujeito Semiótico 2 ( $S_2$ ) é representado por Iracema. Movido pela necessidade (Destinador), o seu Objeto de Valor ( $OV_1$ ) é atravessar a rua. O  $S_2$  tem como Oponente a morte. Eis o seu Programa Narrativo:



Para alcançar o seu Objeto de Valor ( $OV_1$ ), o  $S_2$  deve ter cuidado ( $OV_2$ ) e, para tanto, é necessário que ele tome a direção certa ( $OV_3$ ), assegurando-se de

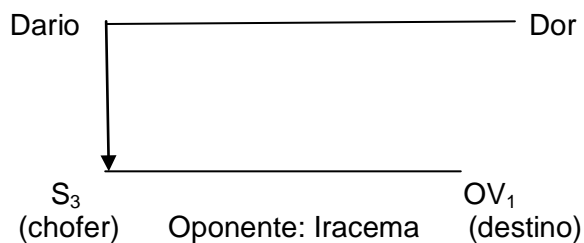
que não há carros que lhe impeçam a travessia, como se pode ver neste diagrama:



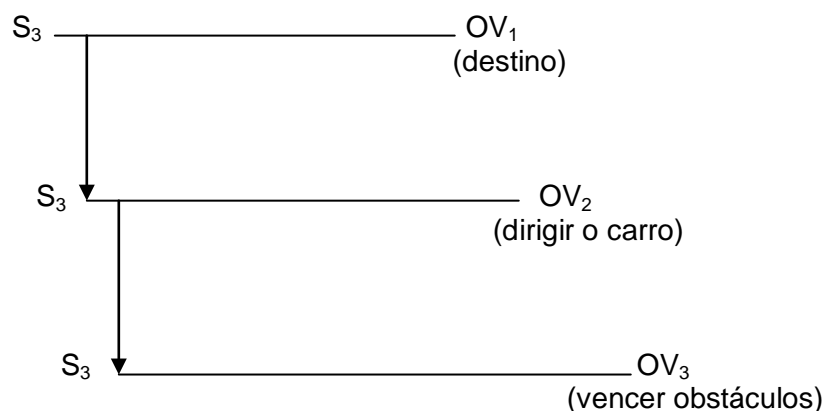
Instaurado como sujeito semiótico por um dever-fazer e um querer-fazer, o  $S_2$  inicia e finda a narrativa disjunto do seu Objeto de Valor ( $OV_1$ ), porque morreu atropelado e não completou a travessia, não alterando o seu fazer transformador ( $F_t$ ), como demonstra esquema:

$$F_t \rightarrow S_2 \text{ U } \rightarrow OV_1 \rightarrow S_2 \text{ U } \rightarrow OV_1.$$

Impulsionado pelo Destinador (Dor) necessidade, o Sujeito Semiótico 3 ( $S_3$ ), representado pelo chofer, tem como Objeto de Valor ( $OV_1$ ) chegar a um destino. Ele tem como Oponente, Iracema. O Programa Narrativo do  $S_3$  é o seguinte:



Para chegar a esse destino, o  $S_3$  precisa dirigir o carro ( $OV_2$ ) e a fim de dirigir o carro, é preciso que o  $S_3$  vença os obstáculos ( $OV_3$ ). O seu percurso completo é este:



O  $S_3$  detém um dever-fazer e um querer-fazer seu destino que o instauram como sujeito semiótico. Ele inicia a narrativa disjunto do seu Objeto de Valor ( $OV_1$ ) e assim permanece até o final porque foi impedido pelo Oponente (Iracema) o que resultou em atropelamento, como demonstrado no esquema:

$$F_t \rightarrow S_3 \text{ U } \rightarrow OV_1 \rightarrow S_3 \text{ U } \rightarrow OV_1.$$

No **nível discursivo**, a narrativa do texto *Iracema* estrutura-se na 1ª pessoa marcada pelos pronomes *eu*, *meu*, *me* e *nóis* (nós) que indicam a presença do eu-enunciador, caracterizando uma embreagem espaço-temporal sincrética. Verifica-se a 2ª pessoa no pronome *te* e, também, no pronome *você*, assim como no nome *Iracema* que é o interlocutário do eu-enunciador. A 3ª pessoa vem marcada nos nomes *Nosso Senhor*, *chofer*, na expressão *meu grande amor* e nos pronomes *ela*, *suas* e *seus*. Os atores situam-se nas três zonas antrópicas: o eu-enunciador

na zona identitária, o interlocutário (*Iracema*) na zona proximal e, na zona distal, o *chofer*, *Nosso Senhor*, *ela*, *suas* e *seus*.

O tempo se alterna entre passado, presente e futuro, marcado nas formas verbais do pretérito perfeito e imperfeito – *vi*, *foi* (ir), *chorei*, *foi* (ser), *dizia*, *falava*, *escuitava* (escutava), *travessou* (atravessou), *perdi*, *fartava* (faltava), *ia* (íamos), *vem* (presente histórico $\Rightarrow$  veio), *pincha*<sup>84</sup> (presente histórico $\Rightarrow$ pinchou). no advérbio *nunca*, reforçando o sentido do verbo *ver*, em *Eu nunca mais eu te vi*, isto é, faz muito tempo, caracterizando uma debreagem espaço-temporal do enunciador em relação ao momento da enunciação. Observe-se, também, que os verbos empregados no pretérito imperfeito – *dizia*, *falava*, *escuitava* –, demonstrando a propriedade aspectual de continuidade da ação, exprimem a constante preocupação do enunciador em alertar a noiva sobre as consequências de um descuido ao transitar pelas ruas. O presente está no advérbio *hoje* e nas formas verbais *vive* e *guardo*, apontando para uma embreagem temporal do enunciador com a enunciação. O futuro está na forma subjuntiva em *ao travessar* que equivale a *quando for atravessar*, como também na expressão *vinte dias*, na frase *Fartava vinte dias pro nosso casamento*.

O espaço é definido em *rua*, *céu*, *juntinho de Nosso Senhor*, *Rua São João* e *no chão*, com relação a *Iracema*, e é indefinido quanto ao eu-enunciador, entendendo-se como um espaço qualquer onde ele estava no momento em que compôs o texto.

*Rua* e *chão* são espaços disfóricos, pois representam perigo, desastre e morte. *Céu* e *juntinho de Nosso Senhor* são espaços eufóricos que significam o consolo e a esperança de reencontrar o ser amado na eternidade.

---

<sup>84</sup> **Pinchar.** [Do esp. *pinchar*.] V. t. d. e i. – 1. Impelir fazendo saltar; empurrar, derrubar. Ferreira (1975, p. 1086)

O progresso significa mudanças às quais o ser humano deve se adaptar. No entanto, essa adaptação precisa acompanhar o ritmo do progresso, que quase sempre é rápido e, de modo geral, embora ocorra para proporcionar benefícios, a inobservância a esse ritmo, bem como ao que se preconiza quanto às limitações das invenções concebidas em favor do progresso, podem gerar consequências trágicas – sem exagero – em poucos segundos.

É o caso dos acidentes de trânsito que, infelizmente, passaram a fazer parte do cotidiano, principalmente das grandes cidades, apesar das advertências e campanhas dirigidas tanto aos motoristas quanto aos pedestres. Quando transitam nas ruas, os pedestres, por ingenuidade ou ousadia, cometem certas imprudências que, muitas vezes, resultam em um acidente fatal, ou seja, interrompe-se uma vida, um futuro, devido a uma falta de atenção, ou a uma pressa desnecessária. Foi esse o motivo que desencadeou o sofrimento do eu-enunciador na narrativa do texto *Iracema*.

Os versos que abrem a primeira estrofe – *Iracema, eu nunca mais eu ti vi/Iracema, meu grande amor, foi embora* – figurativizam os sentimentos de saudade e abandono do eu-enunciador pela ausência de Iracema enquanto os versos seguintes – *Eu chorei,/Eu chorei de dor porque/Iracema, meu grande amor foi você* – discursivizam a intensidade desses sentimentos, ao mesmo tempo em que justificam o estado emocional dele.

A segunda estrofe discursiviza o motivo pelo qual o eu-enunciador se sente abandonado por Iracema. Foi justamente de que se falou no início desta análise: a imprudência ao transitar pelas ruas. Ele a advertia – *Iracema, eu sempre dizia/Cuidado ao ‘travessar essas rua*, mas Iracema não dava importância aos conselhos dele, como se vê na discursivização em *Eu falava,/ Mas você não me escuitava não*, e continuou a atravessar as ruas sem o devido cuidado – *Iracema, você travessou contramão* –, teimosia que lhe custou a vida. Ocorre que, àquela época, início da década de 1950, o povo ainda não era educado para o trânsito e os conselhos eram muito frágeis. Frases como *Olhe para os dois lados! Veja se vem carro! Tenha cuidado!* eram proferidas sem mostrar uma verdadeira dimensão de perigo. De fato, em 1951, mesmo já tendo um fluxo razoável de

veículos, onde conviviam bondes, ônibus e automóveis, na cidade de São Paulo, é provável que os pedestres não tomassem certas precauções na travessia de ruas. Dessa forma, ocorreu a morte de Iracema.

De início, tem-se a impressão de que o rompimento fora causado por motivos que comumente põem termo a uma relação e Iracema teria abandonado o eu-enunciador. Contudo, a morte não deixa de ser uma espécie de abandono, pois, quando se perde um ente querido, as pessoas se sentem de certa forma abandonadas porque, citando um lugar-comum, o indivíduo nasce e morre sozinho.

Os três primeiros versos da terceira e última estrofe – *E hoje,/ Ela vive lá no céu/ E ela vive bem juntinho de Nosso Senhor* – figurativizam o sentimento de conformação fundamentado em uma formação religiosa, onde se encontra o conforto para a aceitação da morte porque se acredita na eternidade da alma. Contudo, a dor de ter perdido Iracema torna-se mais intensa, pois o desejo de revê-la não poderá ser realizado pelo eu-enunciador, nem mesmo através de uma fotografia porque ele perdeu o único retrato dela, restando-lhe como recordação somente as meias e os sapatos, provavelmente os que ela usava no momento em que morreu, fatos que vêm discursivizados nos versos *De lembrança guardo somente/ Suas meias e seus sapatos,/ Iracema, eu perdi o seu retrato*. Iracema era uma mulher que se vestia bem, pois usava meias, e era também voluntariosa. Devia ser bonita porque o enunciador sente a falta de olhá-la, mesmo que seja através de um retrato. Observe-se, ainda, que o enunciador profere oito vezes, o vocativo *Iracema*, figurativizando o desejo que ele sente de trazê-la para junto de si.

A discursivização no texto em prosa que vem depois da última estrofe esclarece e reforça a queixa do eu-enunciador sobre a morte da mulher amada. Eles estavam noivos e o casamento seria realizado dali a vinte dias, mas a teimosia da noiva resultara em sua morte, impedindo-os de desfrutar a oportunidade de viverem juntos para constituir uma família, selando o amor que os unia, como se vê nas frases *Iracema, fartava vinte dias pro nosso casamento,/ Que nós ia se casar... Você atravessou a Rua São João,/ Vem um carro, te pega*



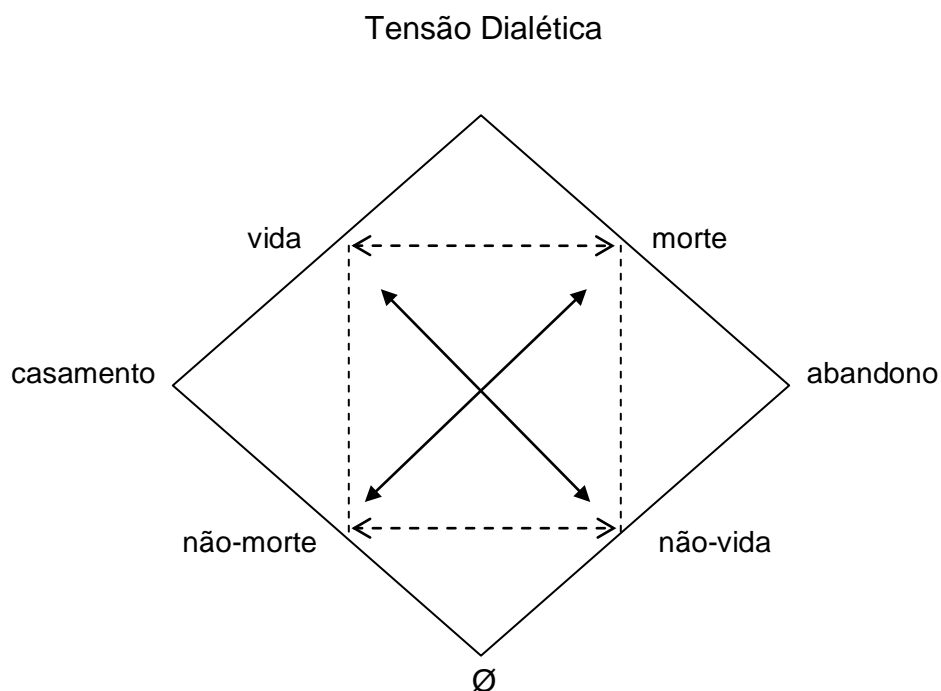
*e te pincha no chão.* Por fim, o eu-enunciador atribui a maior parte da culpa a Iracema, pela sua morte, o que vem discursivizado nas frases *O chofer não teve culpa, Iracema,/ Você 'travessou contramão...*

No **nível fundamental**, foram identificadas as seguintes oposições semânticas binárias básicas: *vida X morte* e *presença X ausência*.

Em *vida X morte*, o percurso que se estabelece entre esses termos ocorre da seguinte maneira:

vida → não-morte → não-vida  
(euforia) (não-disforia) (disforia)

Esse percurso é representado da seguinte forma, no octógono semiótico:

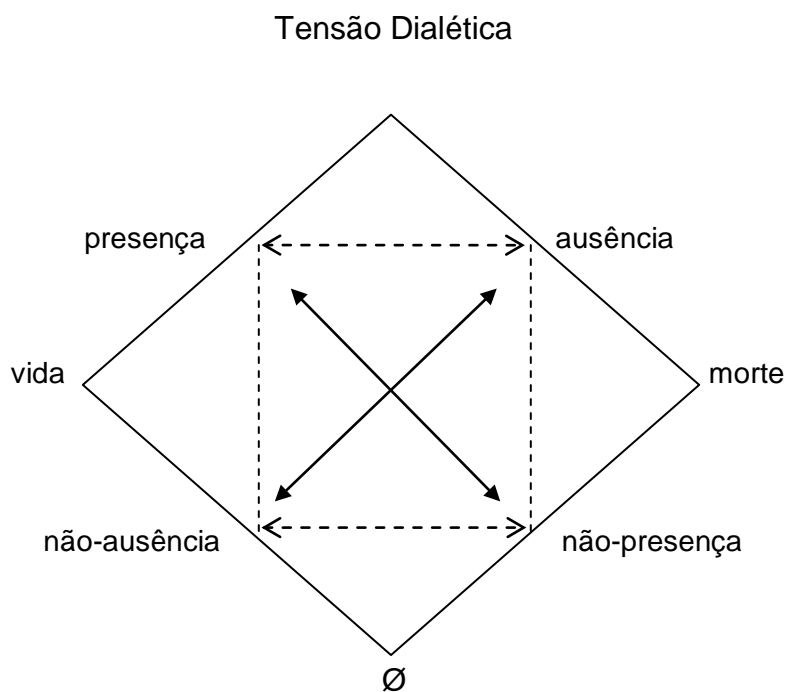


Vida implica não-morte e morte implica não-vida. Vida e não-morte apontam para poder ver o rosto da mulher amada, casar-se com ela e formar uma família. Vida é uma categoria eufórica. Morte e não-vida significam a tristeza, a dor, o pranto, o desamparo, a separação eterna e não poder ver mais a noiva, nem mesmo através de uma fotografia, tendo somente as meias e os sapatos como recordações dela. A morte é uma categoria disfórica.

Na oposição *presença X ausência*, o percurso estabelecido entre os termos ocorre da seguinte maneira:

presença → não-ausência → não-presença  
(euforia)      (não-disforia)      (disforia)

Esse percurso tem a seguinte representação no octógono semiótico:



Presença implica não-ausência e ausência implica não-presença. A junção de presença e não-ausência resulta em vida, significando poder ver a noiva, ficar com ela, realizar o casamento e constituir um lar. A presença é uma categoria semântica eufórica.

Ausência e não-presença resultam em morte, desamparo, tristeza, não poder ficar com a noiva e não realizar o casamento. Ausência é uma categoria semântica disfórica.

## 4.2 CIDADÃO – LUIZ GONZAGA (Anexo 7.2)

O **nível narrativo** tem como Sujeito Semiótico 1 ( $S_1$ ) o eu-enunciador, representado pelo pedreiro, do qual se verificam três momentos, a saber: no primeiro momento, impulsionado pela obrigação do seu trabalho, que é o Destinador (Dor), o  $S_1$  tem por Objeto de Valor ( $OV_1$ ) construir três prédios: um edifício ( $OV_1$ ), uma escola ( $OV_7$ ) e uma igreja ( $OV_{11}$ ). O Programa Narrativo desse primeiro momento é o seguinte:



A fim de ajudar a construir o primeiro prédio (edifício) ( $OV_1$ ), o  $S_1$  precisa sair de casa ( $OV_2$ ), pegar duas conduções ( $OV_3$ ), trabalhar ( $OV_4$ ), pegar duas conduções novamente ( $OV_5$ ) e voltar para casa ( $OV_6$ ).

Para trabalhar na construção de uma escola ( $OV_7$ ), é necessário que o  $S_1$  ponha a massa ( $OV_8$ ), o cimento ( $OV_9$ ) e o reboco desse prédio ( $OV_{10}$ ).

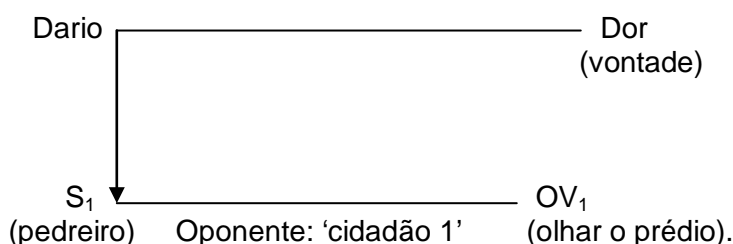
A fim de trabalhar na construção da igreja ( $OV_{11}$ ), é necessário que o  $S_1$  coloque o sino ( $OV_{12}$ ) e o badalo do sino ( $OV_{13}$ ), no campanário, mesmo que, para isso, ele fira as mãos.

O Sujeito Semiótico 1 ( $S_1$ ) é sujeito de um dever-fazer, ou seja, dever construir os três prédios, o que o instaura como sujeito semiótico. Assim sendo, nesse primeiro momento, o seu estado inicial de disjunção do seu Objeto de Valor

(OV<sub>1</sub>) modifica-se e ele finda a narrativa em conjunção com o esse objeto, como se vê no esquema:

$$F_t \rightarrow S_1 \cup OV_1 \rightarrow S_1 \cap OV_1.$$

No segundo momento, movido pela vontade, que é o Destinador (Dor), o S<sub>1</sub> tem por Objeto de Valor (OV<sub>1</sub>) olhar o prédio que ele ajudou a construir. Em seu Programa Narrativo, o S<sub>1</sub> tem um Oponente que é o 'cidadão 1':

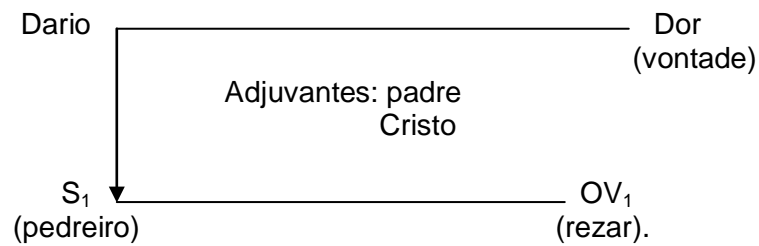


Para o S<sub>1</sub> olhar o prédio (OV<sub>1</sub>), ele precisa sair de casa (OV<sub>2</sub>), pegar duas conduções (OV<sub>3</sub>), ir até o prédio (OV<sub>4</sub>), pegar duas conduções novamente (OV<sub>5</sub>) e voltar para casa (OV<sub>6</sub>).

O S<sub>1</sub> é instaurado como sujeito semiótico por um querer-fazer, isto é, querer olhar o prédio, mas é impedido pelo Oponente 'cidadão 1', que o humilha, e volta para casa. Portanto, nesse segundo momento, seu estado inicial do fazer transformador (F<sub>t</sub>) não sofre alteração e ele termina a narrativa disjunto do seu Objeto de Valor (OV<sub>1</sub>), conforme demonstra o esquema:

$$F_t \rightarrow S_1 \cup OV_1 \rightarrow S_1 \cup OV_1.$$

No terceiro momento, motivado pelo Destinador (Dor) vontade, o S<sub>1</sub> tem como Objeto de Valor (OV<sub>1</sub>) rezar. Ele tem como Adjuvantes o padre e o Cristo. Veja-se o seu Programa Narrativo, no diagrama abaixo:

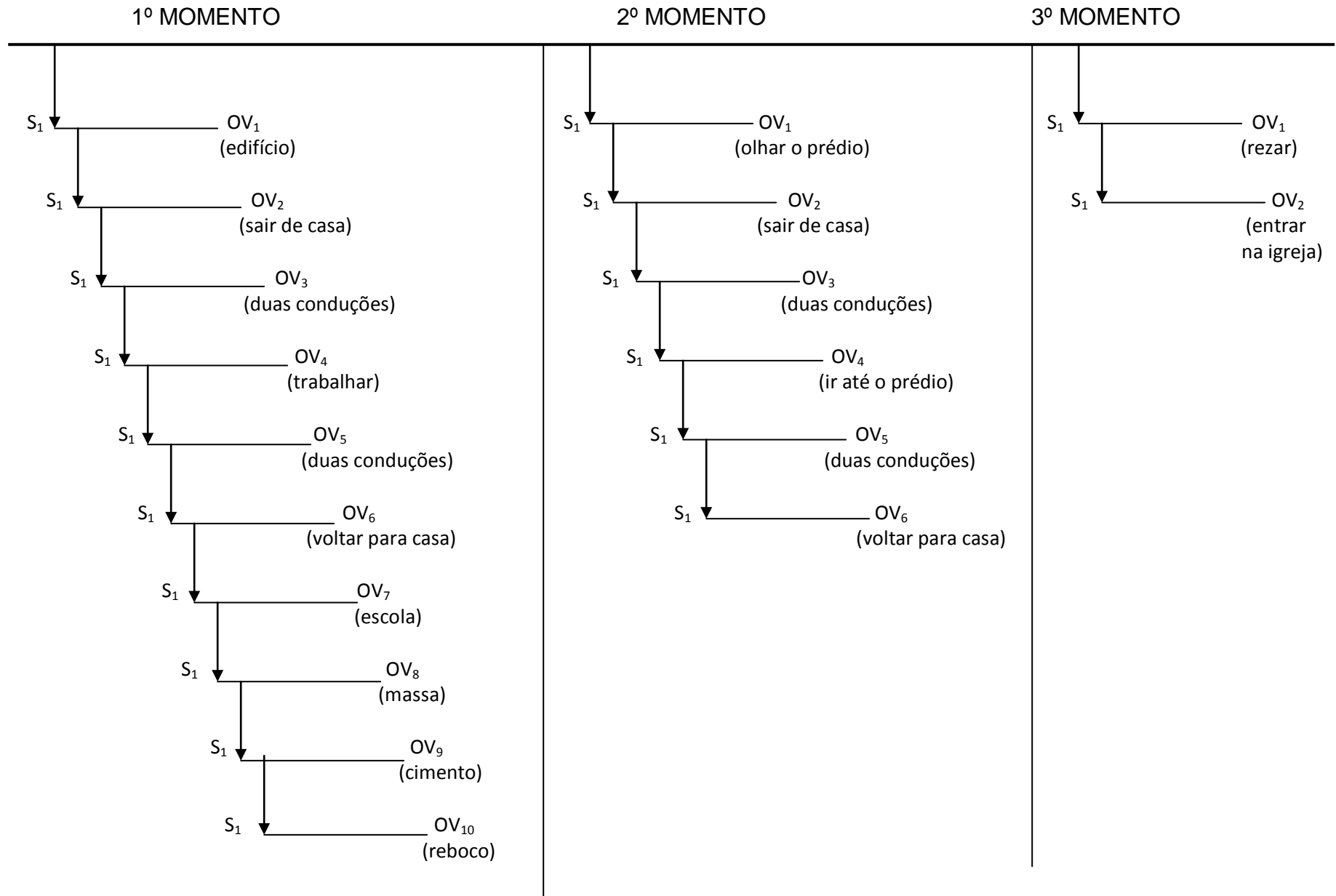


Para rezar, ele precisa entrar na igreja ( $OV_2$ ).

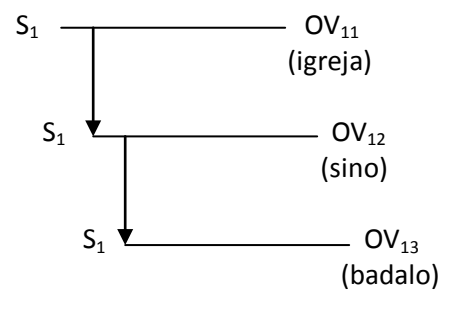
O  $S_1$  é sujeito de um querer-fazer e se torna sujeito de um poder-fazer porque ele pôde rezar na igreja. Logo, o seu estado de disjunção do Objeto de Valor ( $OV_1$ ) modificou-se e ele entrou em conjunção com o mesmo, conforme mostra o esquema:

$$F_t \rightarrow S_1 \cup OV_1 \rightarrow S_1 \cap OV_1.$$

## PERCURSOS DO S<sub>1</sub> (pedreiro)

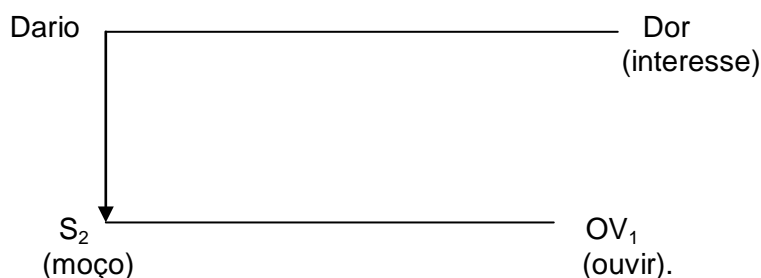


Continuação (1º momento)

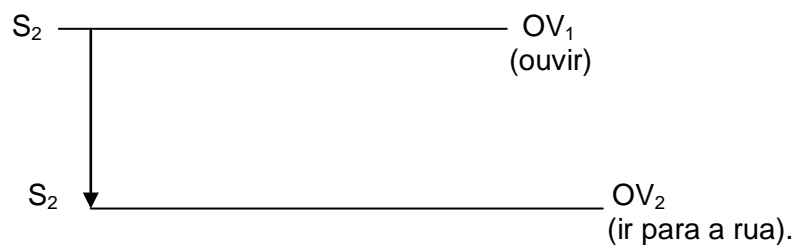




O sujeito semiótico 2 ( $S_2$ ) é representado pelo moço. Impulsionado pelo Destinator (Dor) interesse, o  $S_2$  tem por Objeto de Valor ( $OV_1$ ) ouvir o eu-enunciador. Veja-se o seu Programa Narrativo:



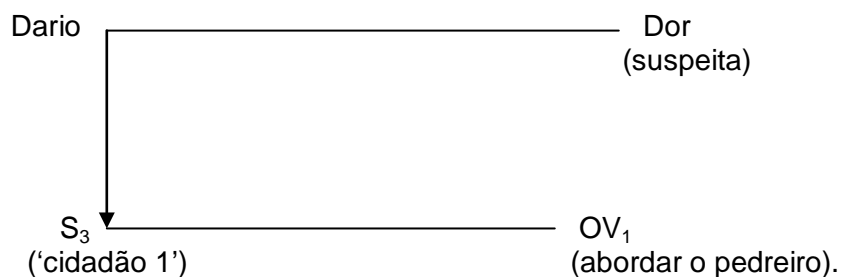
Para ouvir o eu-enunciador, o  $S_2$  precisa ir para a rua ( $OV_2$ ). O seu percurso é demonstrado no seguinte diagrama:



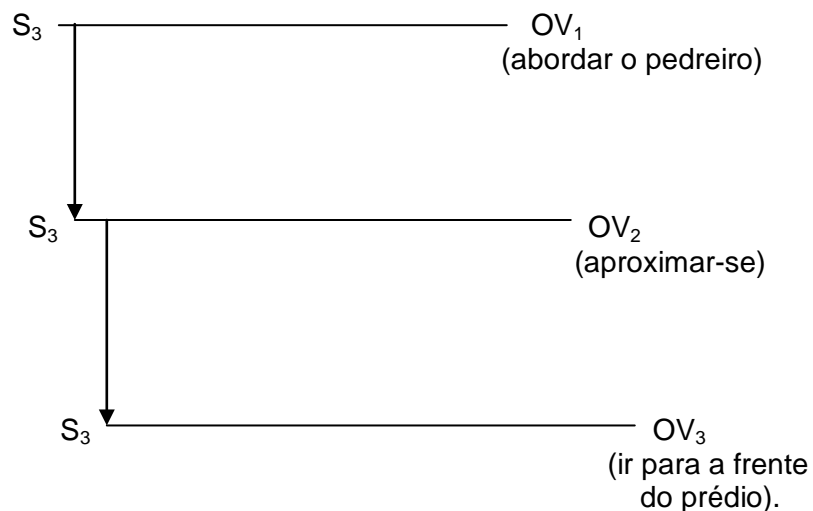
O  $S_2$  (moço) é sujeito de um querer-fazer, que o instaura como sujeito semiótico, e ele se torna sujeito de um poder-fazer, ou seja, poder ouvir o eu-enunciador. Assim sendo, o seu estado de disjunção do Objeto de Valor se altera e ele termina a narrativa em conjunção com esse objeto, como demonstra o esquema abaixo:

$$F_t \rightarrow S_2 \cup OV_1 \rightarrow S_2 \cap OV_1.$$

O 'cidadão 1' representa o sujeito semiótico 3 ( $S_3$ ). Movido pela suspeita, que é o Destinador (Dor), o  $S_3$  tem por Objeto de Valor ( $OV_1$ ) abordar o pedreiro.



A fim de abordar o pedreiro ( $OV_1$ ), o  $S_3$  ('cidadão 1') precisa aproximar-se do  $S_1$  ( $OV_2$ ) e, para isso, é necessário que o  $S_3$  vá para a frente do prédio ( $OV_3$ ). O seu percurso completo é representado desta forma:

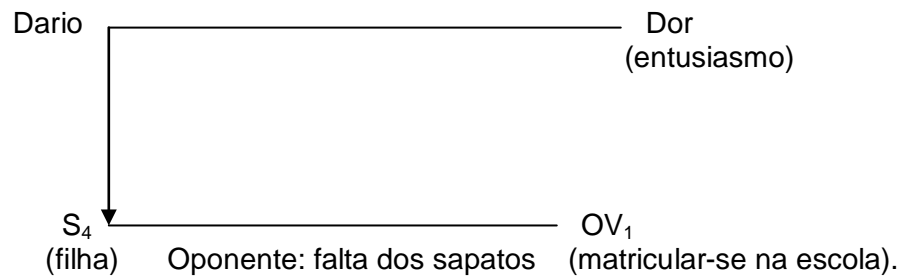


O  $S_3$  é sujeito de um querer-fazer, que o instaura como sujeito semiótico e se torna sujeito de um poder-fazer porque ele abordou o eu-enunciador, o qual se sentiu humilhado. O estado inicial de disjunção do  $S_3$  com o seu Objeto de Valor se modifica e ele finda a narrativa em conjunção com este objeto, conforme o seguinte esquema:

$$F_t \rightarrow S_1 \cup OV_1 \rightarrow S_1 \cap OV_1.$$

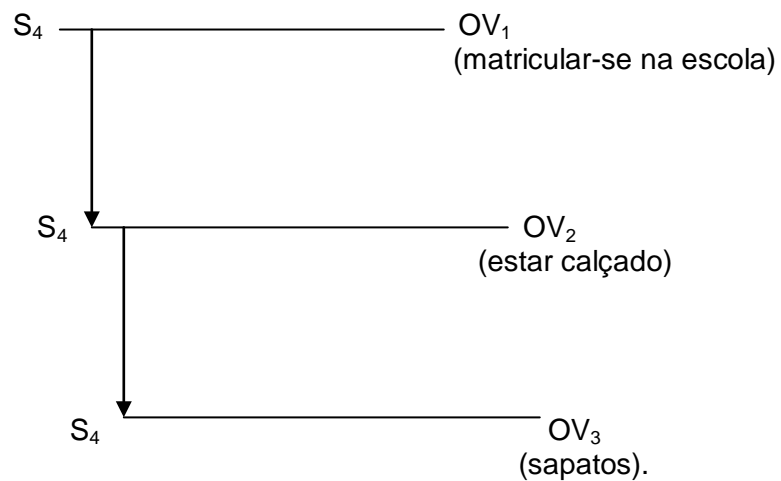
O sujeito semiótico 4 ( $S_4$ ) é representado pela filha. Motivado pelo Destinador (Dor) entusiasmo, o  $S_4$  tem por Objeto de Valor ( $OV_1$ ) matricular-se na escola. Ele tem como Oponente a falta dos sapatos.

O diagrama abaixo mostra o Programa Narrativo do  $S_4$ :



Para se matricular na escola, o  $S_4$  precisa estar calçado ( $OV_2$ ) e, para isso, é necessário que lhe comprem os sapatos ( $OV_3$ ).

O percurso completo do  $S_4$  tem o seguinte esquema:

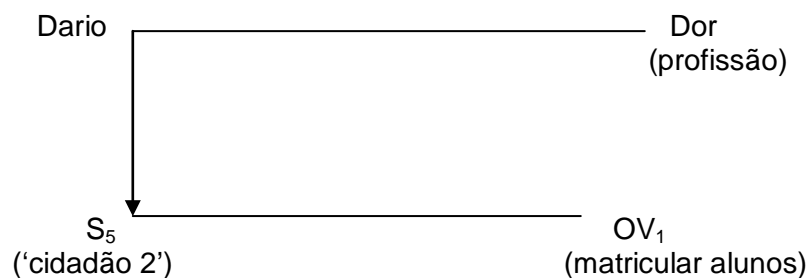


O  $S_4$  é sujeito de um querer-fazer, ou seja, querer-ir se matricular na escola, que o instaura como sujeito semiótico, mas também é sujeito de um não-poder-fazer porque o Oponente, que é a falta dos sapatos, impede a sua matrícula. Assim sendo, o estado inicial de disjunção do  $S_4$  com o Objeto de Valor ( $OV_1$ ) permanece o mesmo até o final da narrativa, conforme o esquema abaixo:

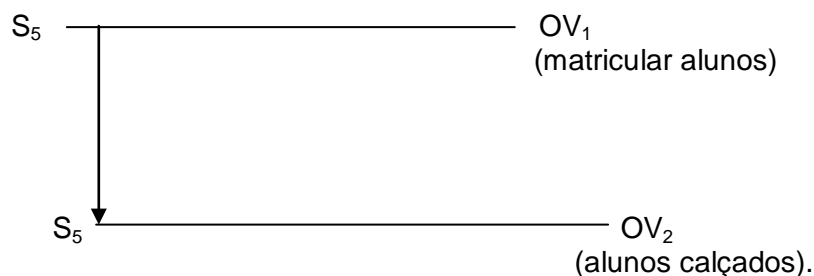
$$F_t \rightarrow S_4 \cup OV_1 \rightarrow S_4 \cup OV_1.$$

O sujeito semiótico 5 ( $S_5$ ) é representado pelo 'cidadão 2'. Impelido pelo Destinador (Dor) profissão, o  $S_5$  tem como Objeto de Valor ( $OV_1$ ) matricular os alunos na escola.

O diagrama abaixo mostra o Programa Narrativo do  $S_5$ :



Para o  $S_5$  matricular os alunos, é necessário que eles estejam calçados ( $OV_2$ ). O percurso completo do  $S_5$  é demonstrado no seguinte diagrama:



O  $S_5$  é sujeito de um dever-fazer que o instaura como sujeito semiótico e se torna sujeito de um poder-fazer porque ele pode matricular os alunos que têm sapatos. Assim, o seu estado inicial de disjunção do Objeto de Valor ( $OV_1$ ) se modifica e ele termina a narrativa em conjunção com o  $OV_1$ , o que se demonstra no seguinte esquema:

$$F_t \rightarrow S_5 \cup OV_1 \rightarrow S_5 \cap OV_1.$$

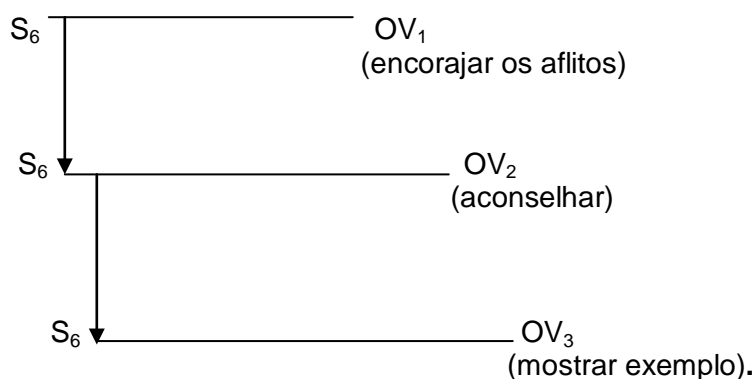
O Cristo é o sujeito semiótico 6 ( $S_6$ ). Movido pelo Destinador (Dor) que é a infinita bondade, o  $S_6$  tem por Objeto de Valor ( $OV_1$ ) encorajar os aflitos.

O diagrama abaixo mostra o Programa Narrativo do  $S_6$ :



A fim de encorajar os aflitos ( $OV_1$ ), o  $S_7$  precisa dar conselhos ( $OV_2$ ) e, para tanto, é necessário ele mostrar o seu próprio exemplo ( $OV_3$ ).

O diagrama seguinte descreve o percurso completo do  $S_6$ :



O  $S_6$  é sujeito de um querer-fazer, de um saber-fazer e de um poder-fazer que o instaura como sujeito semiótico, ou seja, Ele quer, sabe e pode encorajar os aflitos. Ele inicia e finda a narrativa em conjunção com o seu Objeto de Valor ( $OV_1$ ), o que pode ser esquematizado da forma seguinte:

$$F_t \rightarrow S_6 \cap OV_1 \rightarrow S_6 \cap OV_1.$$

No **nível discursivo**, observa-se a presença do eu-enunciador nos pronomes *me*, *meu*, *minha*, como também no pronome *eu* que se encontra nos versos *Eu não posso olhar o prédio*, *Eu ajudei a fazer*, *Eu também trabalhei lá*, *Lá eu quase me arrebento*, *Eu deixei o Norte*, *Eu me pus*, *Eu enchi minhas mão de calo*, caracterizando os processos de embreagem com o enunciado e de debreagem com o tempo.

A segunda pessoa está no substantivo *moço* e na forma verbal *tá*  $\Leftrightarrow$  *você está* (ou *o senhor*), dos versos que abrem a primeira, a quarta e a sétima estrofes. Embora a flexão do verbo estar seja de 3ª pessoa, observa-se que, nesse contexto, ela tem o valor semântico da 2ª pessoa porque se trata do interlocutário do eu-enunciador. O mesmo processo ocorre com o vocativo *rapaz*, dirigido ao eu-enunciador, no contexto em que ele atua como 2ª pessoa. Também se encontra a 2ª pessoa, evidentemente, no pronome *tu* que aparece na segunda estrofe.

*Aquele*, *dele*, *cidadão*, *filha*, *criança*, *dor*, *seca*, *aquela*, *padre*, *Cristo* e *homem* são marcas da 3ª pessoa. Desse modo, observa-se que os atores se distribuem nas três zonas antrópicas: identitária, representada pelo enunciador – *me*, *meu*, *eu*, *minha* – proximal, representada pelos enunciatários – *tu*, *moço*, *rapaz* – e distal, representada pelos pronomes *aquele*, *aquela*, *dele*, *cidadão* e pelos substantivos *filha*, *criança*, *dor*, *seca*, *padre*, *Cristo* e *homem*.

O tempo alterna-se entre presente, passado e futuro, nas formas verbais do presente, dos pretéritos perfeito e imperfeito e do futuro do presente. As formas do presente *tá, olho, fico, pode, diz* (O padre diz), *tem, deixa* e o advérbio *hoje* configuram uma embreagem do enunciador com o momento da enunciação, pois apontam para o eu-aqui-agora. As formas verbais *ajudei, foi* (ser), *eram, chega* (histórico  $\langle \Rightarrow \rangle$  chegou), *diz* (histórico  $\langle \Rightarrow \rangle$  disse), *vou* (histórico  $\langle \Rightarrow \rangle$  fui), *tá* (histórico  $\langle \Rightarrow \rangle$  estava), *dá* (histórico  $\langle \Rightarrow \rangle$  deu), *posso* (histórico  $\langle \Rightarrow \rangle$  pude), *trabalhei, fiz, doeu, deixei, pus, castigava, plantava, tinha, enchi, valeu, disse, criou* e *vem* (histórico  $\langle \Rightarrow \rangle$  veio) caracterizam uma debreagem do enunciador com o momento da enunciação, ou seja, o eu-então-lá. A forma verbal *vou* (= irei, em *Vou me matricular*), que indica uma ação futura, também caracteriza uma debreagem do enunciador com a enunciação. Ainda, o substantivo *domingo* marca o tempo e aponta para uma debreagem do enunciador porque se refere a um domingo no passado, no verso *Meu domingo tá perdido*, ou seja, aquele domingo estava perdido.

O espaço define-se em *edifício, casa, colégio, Norte, igreja*, nos advérbios *lá* e *aqui*, e em *rua*, espaço do eu-enunciador no momento da enunciação. O *edifício* significa um tempo de aflição para poder trabalhar e ganhar o dinheiro honestamente, como também representa a humilhação que o enunciador sofreu quando foi chamado de ladrão pelo ‘cidadão 1’ (S<sub>3</sub>). O advérbio *lá* refere-se a três espaços: o *colégio*, o *Norte* e a *igreja*. O *colégio* significa um trabalho árduo no qual o eu-enunciador despendeu muito esforço, figurativizado em *Lá, eu quase me arrebento*. Ainda, o *colégio*, referido pelo advérbio *aqui*, representa o espaço onde ele sofreu mais uma humilhação porque, em sendo pobre, não pôde matricular a filha, mesmo tendo ajudado a construir a escola. Portanto, trata-se de um espaço disfórico. O *Norte* é o espaço a que ele estava afetivamente ligado porque era onde ele vivia feliz, convivia com as pessoas queridas e, apesar da seca, havia justiça e não havia discriminação. O advérbio *lá* também se refere à *igreja*, espaço no qual o eu-enunciador foi acolhido e sentiu conforto espiritual figurativizado no

verso *lá, sim, valeu a pena*. A *casa* é o seu abrigo, onde há aconchego para onde ele volta depois do trabalho e é recebido pela filha toda contente. A *rua* representa o espaço onde ele encontrou o moço que ouviu o seu desabafo. Dessa forma, *Norte, igreja, casa e rua* (subtendido) constituem espaços eufóricos, sendo que *rua* também é um espaço disfórico porque aponta para a agressão verbal sofrida pelo pedreiro.

O eu-enunciador (sujeito discursivo) fala ao moço sobre as discriminações que tem sofrido na cidade grande, por ser pedreiro e pobre, apesar de exercer um trabalho tão útil quanto necessário e, com isso, trazer benefícios para a sociedade, cumprindo o seu dever de cidadão.

Na primeira estrofe, o pedreiro chama a atenção do seu interlocutário – ‘*Tá vendo aquele edifício, moço?* –, a fim de lhe dizer que ele havia trabalhado na obra do prédio, como se vê na figurativização contida no verso *Ajudei a levantar*. Os versos seguintes *Foi um tempo de aflição,/ Eram quatro condução,/ Duas pra ir,/ Duas pra voltar* figurativizam o esforço despendido por ele a fim de ganhar o seu dinheiro com honestidade e sustentar a família, como acontece a milhares de operários comumente chamados de bóias frias. Eles se acordam bem cedo, muitos deles, ainda de madrugada e, levando a marmita, enfrentam as filas de duas conduções quando, com muita sorte, podem viajar sentados, a fim de chegarem ao local de trabalho no horário exigido. Trabalham duramente, pondo suas vidas em risco, parando apenas o tempo necessário para o almoço – a bóia fria –, quando podem relaxar um pouco. Retomam o serviço até o fim da tarde e enfrentam o mesmo trajeto de volta para casa.

Os dois versos que introduzem a segunda estrofe – *Hoje, depois dele pronto,/ Olho pra cima e fico tonto* – figurativizam a admiração e a satisfação do pedreiro de ver aquele prédio cuja construção foi feita também por ele. Porém, o seu contentamento é duramente atingido por um homem (o ‘cidadão 1’) preconceituoso que o julga pela aparência e, de forma arrogante, chama-o de ladrão, o que vem discursivizado nos versos *Tu tá aí admirado,/ Ou tá querendo*



*roubar?* O eu-enunciador não esboça reação alguma contra o homem porque não se sente “à altura”, afinal, ele é “tão-somente” um pedreiro e o outro, um “cidadão” porque, na verdade, o pedreiro não se sente um cidadão, embora tenha consciência do dever cumprido que é colaborar com o seu trabalho para o bem estar social. Mesmo assim, ele não reage, deprime-se com a ofensa, volta para casa e pensa em beber para esquecer a tristeza que o abate, questionando-se por que ele *não tem o direito de olhar o prédio* no qual despendeu suas energias e o conhecimento do seu ofício.

Na quarta estrofe, o eu-enunciador mostra ao moço o prédio de uma escola em cuja construção ele também trabalhou exaustivamente, o que vem figurativizado no verso *Lá eu quase me arrebento* seguido da enumeração das tarefas que ele realizou. Contudo, o contentamento de ver o resultado da sua contribuição, em benefício da sociedade, transformou-se em mais uma decepção porque a filha quis se matricular, mas descobriu que, naquela escola, só se matriculavam alunos de famílias ricas, conforme a figurativização nos versos *Criança de pé no chão/ Aqui não pode estudar*. Dessa vez, a mágoa foi mais profunda – figurativizada no verso *Essa dor doeu mais forte* – do que quando o outro cidadão o ofendeu, visto que ele sentiu a tristeza pela filha que estava ansiosa para frequentar aquela escola, contudo, pelo fato de ser pobre – *pé no chão* – não pôde se matricular. Em sua inocência, a menina queria ter a satisfação de frequentar a escola em cuja construção seu pai trabalhara.

O eu-enunciador não conseguia atinar o motivo pelo qual ele não podia usufruir dos bens que ajudou a construir e, em suas reflexões, ele chega a se arrepender de ter saído da sua terra, na ilusão de que encontraria uma vida melhor em outra região do país – discursivizado no verso *Por que eu deixei o Norte?* . Ele então comenta que, apesar dos sofrimentos causados pela seca, no Norte havia justiça, igualdade, pois ele tinha o direito de consumir os produtos colhidos da roça que ele cultivava, e a hostilidade se encontrava não nas pessoas, mas, no meio ambiente, devido ao fenômeno natural da seca. No Norte, ele tinha o prazer de estar junto dos parentes e de outras pessoas queridas para os quais

não importavam se a sua aparência tinha cor e suas roupas eram simples. Lá no Norte ele era um cidadão e se reconhecia como tal.

Carvalho (1998, p. 276) postula que, no Brasil, considera-se como cidadão o indivíduo abastado ou que tem um ótimo salário, supostamente educado e de boa aparência. Entenda-se por boa aparência a cor branca e roupas de boa qualidade, ou de grife. Enquadram-se nesse parâmetro os profissionais liberais, professores de nível superior, latifundiários, empresários, artistas famosos, políticos, gerentes de grandes empresas, entre outros. Esses indivíduos conhecem ou procuram conhecer os seus direitos e lançam mão de quaisquer meios para defendê-los.

O pedreiro pertence à classe dos brasileiros que esse mesmo autor (1998, p. 277) define como o pobre honesto, ou seja, os indivíduos assalariados que desempenham ofícios ou funções vistas como pequenas ou de menos importância, como, contínuo, costureira, encanador, ferreiro, pedreiro, pintor de paredes, porteiro, manicure, marceneiro, motorista, vigia, zelador, enfim, aqueles que compõem a grande massa da população. São pessoas que, de forma geral, desconhecem os seus direitos e, mesmo que os conheçam ou tenham uma noção deles, muitas delas preferem não fazê-los valer, temendo uma represália.

Portanto, embora seja “assegurado o direito de resposta, proporcional ao agravo, além da indenização por dano material, moral ou à imagem”, como reza o item V, do artigo 5º da Constituição<sup>1</sup> vigente, jamais o enunciador reagiria contra o ‘cidadão 1’ e o ‘cidadão 2’, como também, não procuraria saber dos seus direitos, a menos que fosse orientado por alguém esclarecido ou por um ótimo advogado.

Por fim, o pedreiro mostra ao moço a igreja e lhe diz que, apesar de ter ferido as mãos quando foi colocar o sino no campanário, ali, na igreja, foi o único lugar onde ele se sentiu acolhido e não sofreu discriminação, o que vem discursivizado nos versos *Lá, sim, valeu a pena, (...) E o padre me deixa entrar.*

Na igreja, ele compreendeu que o ser humano foi criado à imagem e semelhança de Deus, possuindo uma inteligência privilegiada que o torna competente para administrar as riquezas naturais com que foi presenteado. No

---

<sup>1</sup> VADE MECUM, 2011: p. 10

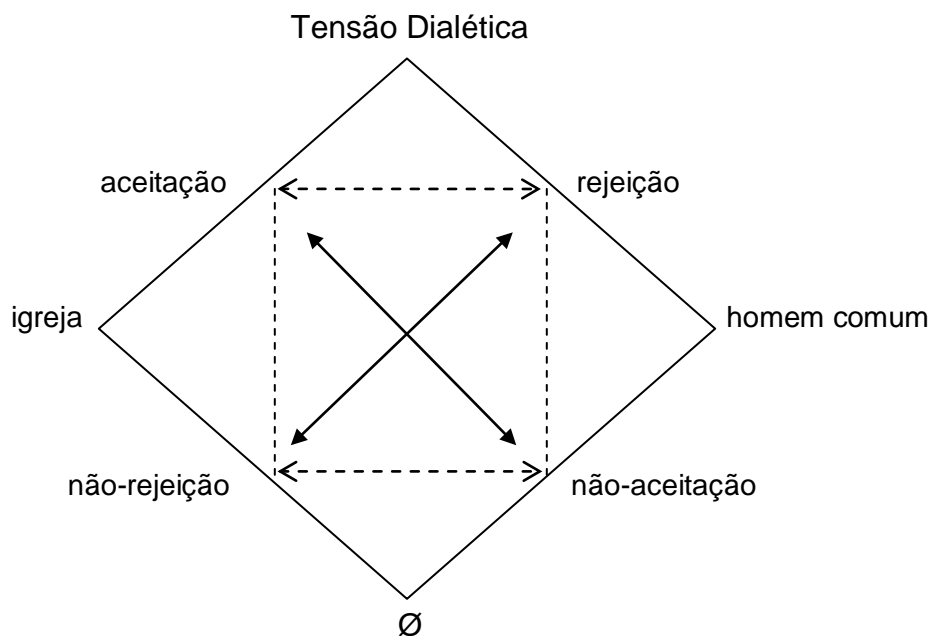
entanto, apesar desses privilégios e de ter conseguido promover avanços para o seu bem estar, o que vem figurativizado no verso *Hoje, o homem criou asa*, o homem é ser mesquinho que tampouco se lembra de agradecer pelos dons e dádivas recebidas. Na verdade, o Cristo compara o trabalho do pedreiro com o seu próprio trabalho, ou seja, o pedreiro construiu um prédio, mas não teve sequer o direito de olhar para o resultado do seu esforço e a filha não pode frequentar a escola que o pai ajudou a também construir, enquanto Cristo construiu o mundo, padeceu e morreu pela humanidade, mas muitos homens não lhe dão o devido reconhecimento.

No **nível fundamental**, encontra-se a seguinte oposição semântica binária básica: aceitação X rejeição.

O percurso estabelecido entre esses termos processa-se da seguinte maneira:

não-aceitação → não-rejeição → aceitação  
 (disforia)                      (não-disforia)                      (euforia)

Esse percurso é demonstrado da seguinte forma, no octógono semiótico:



Aceitação implica não-rejeição e rejeição implica não-aceitação. Aceitação e não-rejeição apontam para a Igreja que acolhe os seus filhos encorajando-os e dando-lhes esperanças. Aceitação é uma categoria semântica eufórica. Rejeição e não-aceitação resultam em cidadão que não exerce a cidadania, é arrogante, preconceituoso e humilha o seu semelhante. Rejeição é uma categoria semântica disfórica.

#### 4.2.1 DESPEJO NA FAVELA – ADONIRAN BARBOSA (Anexo 7.2.1)

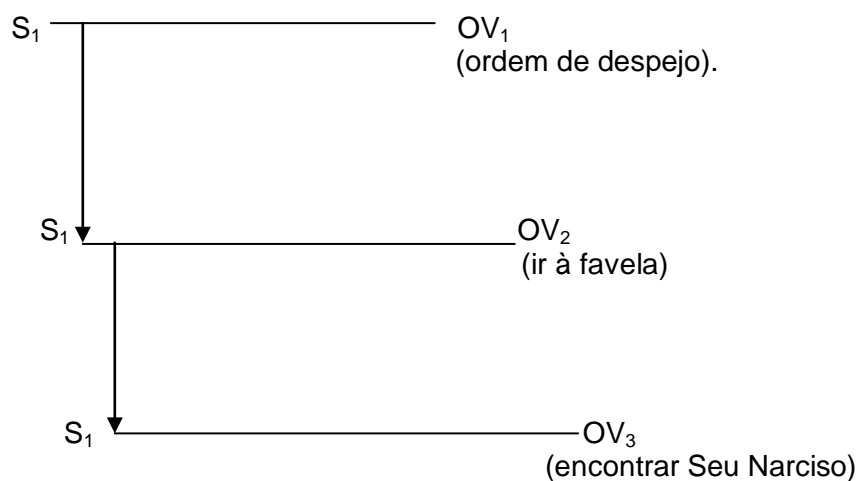
No **nível narrativo**, o Sujeito Semiótico 1 ( $S_1$ ) está representado pelo oficial de justiça. Ele tem como Objeto de Valor ( $OV_1$ ) entregar uma ordem de despejo e, como Destinador (Dor), a obrigação.

O Programa Narrativo do  $S_1$  é este:



Para entregar a ordem de despejo, o  $S_1$  precisa ir à favela ( $OV_2$ ) e encontrar seu Narciso ( $OV_3$ ).

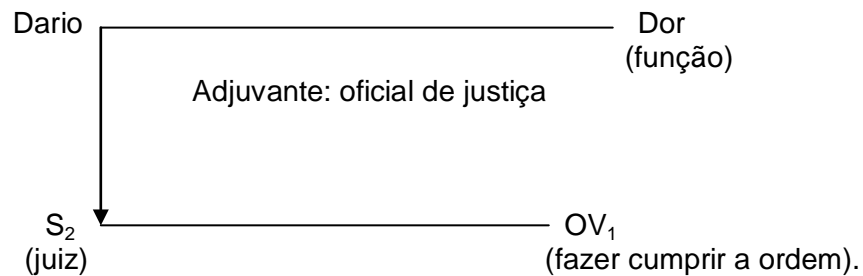
O seguinte esquema configura o percurso narrativo do  $S_1$ :



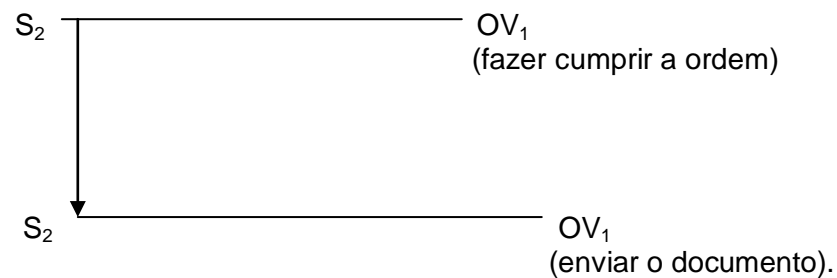
O  $S_1$  é sujeito de um dever-fazer que o instaura como sujeito semiótico e se torna sujeito de um poder-fazer porque ele pôde entregar a ordem de despejo a Seu Narciso. Assim sendo, ele inicia seu percurso disjunto do seu objeto de valor, ficando conjunto no final desse percurso, consoante a representação no seguinte esquema:

$$F_t \rightarrow S_1 \cup OV_1 \rightarrow S_1 \cap OV_1$$

O juiz (Seu Doutor) representa o Sujeito Semiótico 2 ( $S_2$ ). Impulsionado pelo Destinador (Dor) função, o  $S_2$  tem por Objeto de Valor ( $OV_1$ ) fazer cumprir a ordem de despejo emitida por ele. No seu Programa Narrativo, o  $S_2$  tem como Adjuvante o Oficial de Justiça.



A fim de fazer cumprir a ordem de despejo, o  $S_2$  precisa enviar o documento ( $OV_2$ ) à favela.

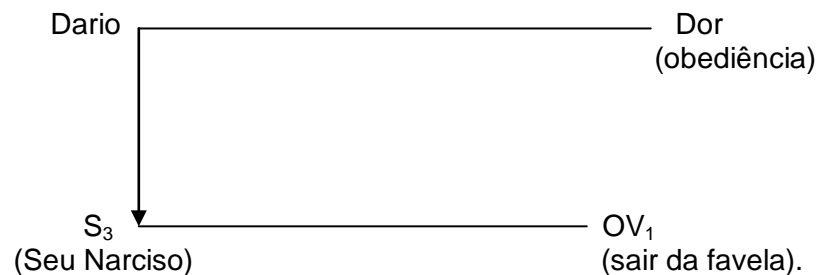


O  $S_2$  é sujeito de um dever-fazer e um poder-fazer que o instauram como sujeito semiótico porque ele deve e pode fazer cumprir uma ordem. O seu estado inicial de disjunção com o Objeto de Valor ( $OV_1$ ) se altera e ele termina a narrativa em conjunção com esse objeto, conforme se vê no esquema abaixo:

$$F_t \rightarrow S_1 \cup OV_1 \rightarrow S_1 \cap OV_1.$$

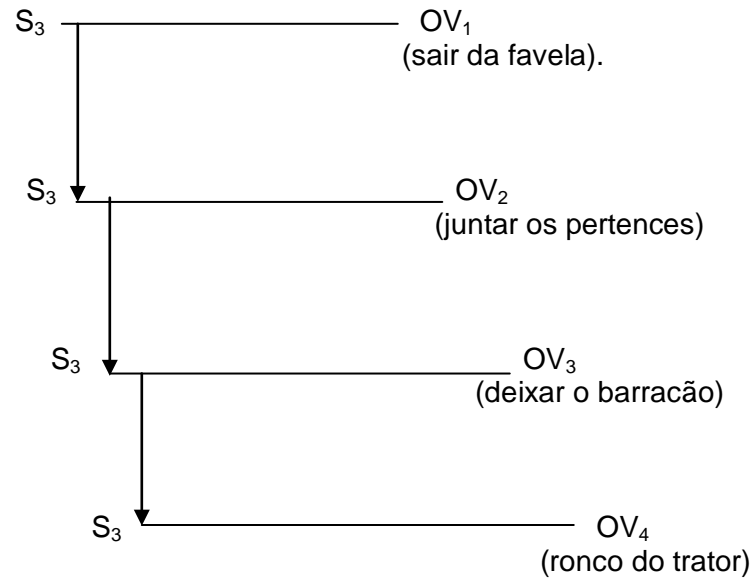
O Sujeito Semiótico 3 ( $S_3$ ) é representado por Seu Narciso que tem como Objeto de Valor ( $OV_1$ ) sair da favela e como Destinador (Dor), a obediência. Ele tem como Oponente a ordem de despejo.

O Programa Narrativo do  $S_3$  é este:



Para sair da favela ( $OV_1$ ), o  $S_3$  tem que juntar seus pertences ( $OV_2$ ), deixar o barracão ( $OV_3$ ) e não ouvir o ronco do trator ( $OV_4$ ).

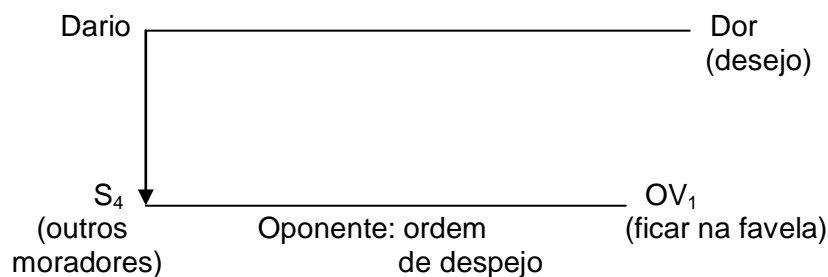
O esquema abaixo demonstra o percurso completo do  $S_3$



O S<sub>3</sub> é sujeito de um dever-fazer, isto é, um dever sair da favela, o que o instaura como Sujeito Semiótico. Inicia seu percurso disjunto do seu Objeto de Valor (OV<sub>1</sub>), entrando em conjunção com esse objeto no final da narrativa, como demonstra o seguinte esquema:

$$F_t \rightarrow S_3 \cup OV_1 \rightarrow S_3 \cap OV_1$$

Os outros moradores da favela representam o Sujeito Semiótico 4 (S<sub>4</sub>). Impulsionado por um desejo, que é o Destinador (Dor), o S<sub>4</sub> tem por Objeto de Valor (OV<sub>1</sub>) ficar na favela e como Oponente a ordem de despejo. O diagrama abaixo descreve o Programa Narrativo do S<sub>4</sub>:





Para os outros moradores ficarem na favela, é necessário que os barracos permaneçam intactos. O percurso completo do  $S_4$  é este:



O  $S_4$  (outros moradores) é sujeito de um querer-fazer, ou seja, querer ficar na favela, o que o instaura como sujeito semiótico. Porém, ele se torna sujeito de um não-poder-fazer porque o Oponente (ordem de despejo) o impede de alcançar o seu Objeto de Valor ( $OV_1$ ). Assim sendo, o  $S_4$  inicia e termina a narrativa sem que o seu estado se altere, ou seja, ele permanece disjuncto deste objeto, como demonstra o seguinte esquema:

$$F_t \rightarrow S_4 \cup OV_1 \rightarrow S_4 \cup OV_1.$$

No **nível discursivo**, a narrativa estrutura-se na 3ª pessoa marcada nos nomes *oficial de justiça*, *Seu Doutor*, nos pronomes *seu* (em seu desejo), *senhor* e na expressão *essa gente*, logo, são atores situados na zona distal. Há uma debreagem espácio-temporal do enunciador, que desempenha o papel de narrador, portanto, ele se encontra na zona distal. O  $S_3$ , *Seu Narciso*, situa-se na zona distal, em relação ao momento da enunciação, no entanto, os pronomes *meu*, *eu* (eu me arrumo, eu me ajito, eu tenho), *me* e *minha* fazem parte do seu discurso. Ocorre, então, uma sobreposição desse discurso ao discurso do enunciador, caracterizando uma embreagem espácio-temporal do Sujeito

Semiótico 3, Seu Narciso. Portanto, embora, no início da narrativa, seja referido como terceira pessoa, ele passa a se situar na zona identitária.

O tempo se alterna entre presente, passado e futuro. A forma verbal *quero* aponta para uma embreagem do enunciador, no caso, o juiz, com o momento da enunciação, no verso *Dentro de dez dias, quero a favela vazia*. É como se o enunciador dissesse: *Eu, aqui e agora, faço tal exigência*. O passado vem marcado nas formas verbais do pretérito perfeito e do imperfeito – *chegou, entregou, dizia* –, caracterizando uma debreagem do enunciador com o momento da enunciação. A expressão *dentro de dez dias*, o advérbio *amanhã* e a forma verbal *vou* em *Vou deixar meu barracão* também configuram uma debreagem do enunciador em relação ao momento da enunciação porque exprimem uma ação futura, portanto, ainda não realizada.

O espaço define-se em *favela, chão, meu barracão* e *canto* significando lugar, no verso *Em qualquer canto eu me arrumo*. Os espaços *favela, barracão* e *canto* são espaços eufóricos porque significam ter um lugar onde morar. *Chão* é um espaço disfórico porque representa demolição e não ter um abrigo.

Pessoa alguma quer vivenciar a dolorosa experiência de um despejo porque se trata de uma expulsão da sua própria casa. É uma ação constrangedora para quem sofre e, algumas vezes, para o intermediário dessa ação, como acontece nessa narrativa. A expressão *contra o seu desejo* discursiviza o constrangimento do oficial de justiça (ou oficial de diligências) visto que, embora fosse consciente da sua incumbência, sentiu-se constrangido ao cumprir a sua obrigação, pois, ele o fez a contragosto. É provável que se sentisse dessa forma todas as vezes em que ele tivesse de dar cumprimento a esse dever. Porém, tratava-se de uma *ordem superior* determinada pelo juiz, discursivizado em *Seu Doutor*, ou seja, o sujeito que detém o poder, e as famílias deveriam desocupar a favela no prazo de dez dias, assim como os barracos deveriam ser derrubados, não restando mais nada, o que vem discursivizado nos versos *Dentro de dez dias,/ Quero a favela vazia/ E os barracos todos no chão*.

Os versos *Não tem nada não, seu doutor/ Não tem nada não,/ Amanhã mesmo vou deixar meu barracão* figurativizam a resignação e a humildade de Seu Narciso porque ele se reconhecia impotente para contestar a *ordem superior*, mesmo sabendo que seria prejudicado. Os versos *Não tem nada não, seu doutor,/ Vou sair daqui,/ Pra não ouvir o ronco do trator* figurativizam o sofrimento de seu Narciso, como também de todos os moradores da favela. Ele tinha de sair talvez do único local no qual pudesse morar e onde provavelmente já estivesse estabelecido, conhecido por seu ofício (encanador, eletricitista, pedreiro, pintor de paredes), então, apesar de ter o prazo de dez dias, ele queria ir embora logo, no dia seguinte – *Amanhã mesmo* – para não ver o seu lar e os dos demais se desmoronando, o que lhe causaria mais sofrimento. Portanto, o ronco do trator pressupõe uma saída para um lugar onde ele não pudesse ouvir o ruído que o angustiaría. O tratamento *seu doutor* dado ao oficial de justiça figurativiza o respeito dispensado por Seu Narciso àquele e a humildade deste diante do representante do juiz.

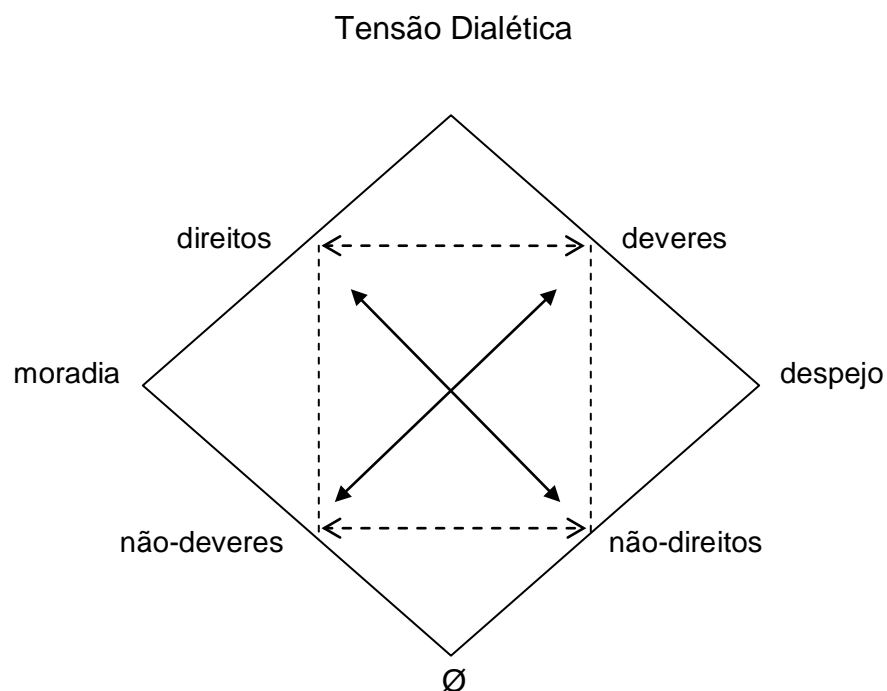
Por seu turno, mesmo não sabendo para onde ir, Seu Narciso manifesta a sua resignação discursivizada em *Pra mim, não tem problema,/ Em qualquer canto eu me arrumo,/De qualquer jeito eu me ajeito*. Isto significa que ele se adaptaria a quaisquer circunstâncias, prescindindo, inclusive, de uma moradia, até poder se restabelecer, o que vem figurativizado nos versos *Depois, o que eu tenho é tão pouco,/ Minha mudança é tão pequena que cabe no bolso de trás*. Ao mesmo tempo, ele demonstra um senso de liderança, coletividade, como também, de compreensão e solidariedade com a dor alheia, sentimentos discursivizados em *E essa gente aí,/Como é que faz?* porque, mesmo obedecendo, mas inconformado, ele compara a sua situação com a dos outros moradores, em cujas famílias deveria haver crianças, idosos, mulheres grávidas, deficientes, enfim, pessoas necessitadas de um cuidado especial e que estavam perdendo o direito a uma moradia, ou seja, o mínimo direito que o ser humano deve ter. Tal comparação está nos versos *Minha mudança é tão pequena/ Que cabe no bolso de trás*, significando que ele precisaria menos de uma moradia do que os demais.

Enfim, uma mudança, por mais necessária ou prazerosa que seja, significa romper laços, deixar para trás as coisas ou pessoas com quem ou com o que se conviveu, mesmo que a moradia tenha sido um barracão de madeira reaproveitada, mas sempre é um local para ser chamado de lar.

Nas **estruturas do nível fundamental**, a oposição binária básica se estabelece entre direitos X deveres cujo percurso ocorre da seguinte forma:

não-direitos → não-deveres → direitos  
(disforia)      (não-disforia)      (euforia).

Esse percurso é demonstrado, da seguinte maneira, no octógono semiótico:

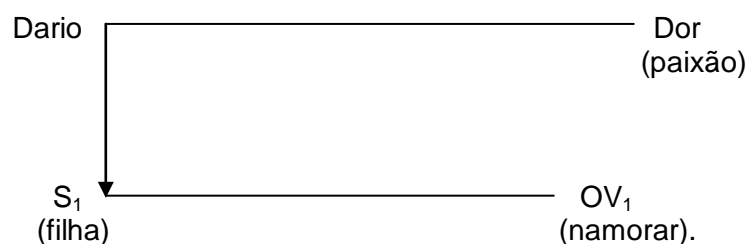


Direitos implica não-deveres e deveres implica não-direitos. Direitos e não-deveres significam ter uma moradia, mesmo que seja um barraco numa favela, mas é sempre um local onde a pessoa, sozinha ou junto com a sua família, pode se abrigar. Direitos é uma categoria semântica eufórica.

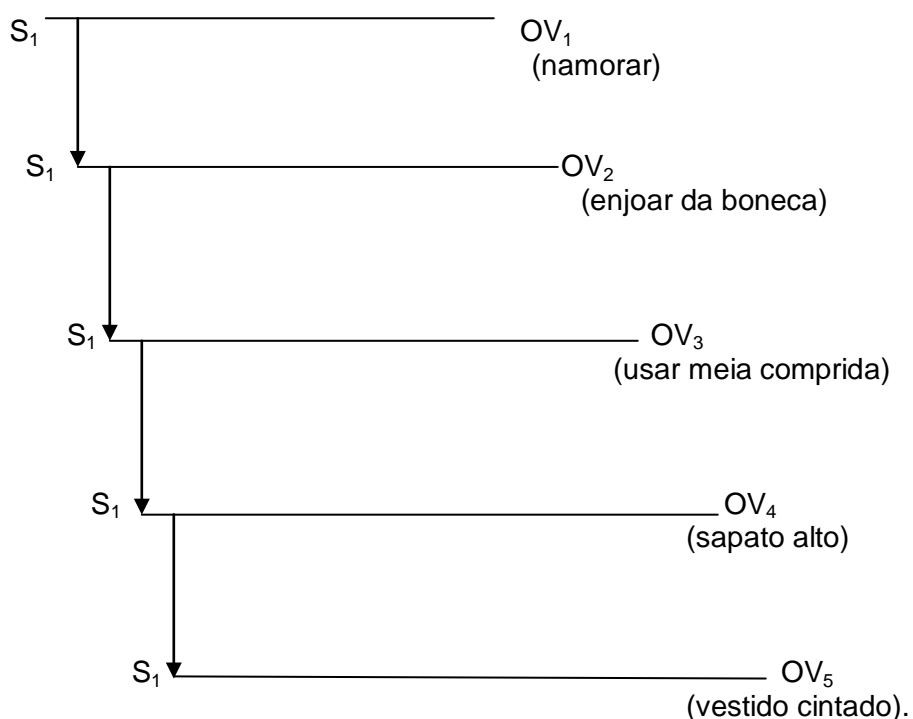
Deveres e não-direitos significa ser despejado em obediência à ordem superior, sem direito a fazer contestações, mesmo que não tenha onde possa se abrigar. Deveres é uma categoria semântica disfórica.

### 4.3 O XOTE DAS MENINAS – LUIZ GONZAGA (Anexo 7.3)

O nível narrativo mostra que o  $S_1$  (filha) detém um querer-fazer, ou seja, um querer namorar, o que o instaura como sujeito semiótico. O Programa Narrativo constitui-se dos seguintes elementos: o Destinatário (Dario) representado pela filha, a paixão, que é o Destinador (Dor), e o Objeto de Valor ( $OV_1$ ) namorar, como demonstra o seguinte diagrama:



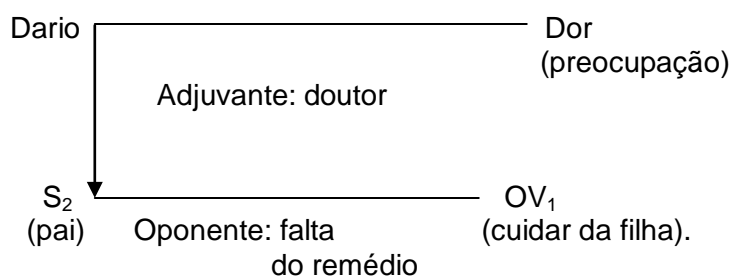
Para que o  $S_1$  possa namorar, é preciso que ele deixe de ser criança, sendo necessário que enjoe de brincar com bonecas e passe a usar meia comprida, sapato alto e vestido cintado, como mostra o seu percurso narrativo:



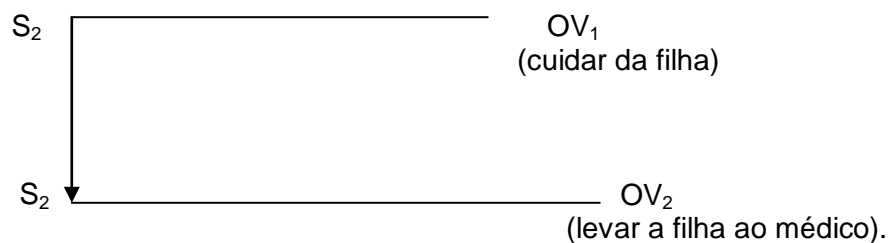
O estado inicial do percurso do  $S_1$  caracteriza-se pela disjunção com o seu Objeto de Valor principal (namorar), permanecendo dessa forma até o final da narrativa, como se pode ver no esquema:

$$F_t \rightarrow S_1 \cup OV_1 \rightarrow S_1 \cup OV_1.$$

O querer-fazer e o dever-fazer são as modalidades que instauram o pai como Sujeito Semiótico ( $S_2$ ). Impulsionado pelo Destinador (Dor) preocupação, o  $S_2$  tem como Objeto de Valor ( $OV_1$ ) cuidar da filha. Ele tem como Adjuvante o doutor e, como Oponente, a falta do “remédio em toda a medicina”. O seu Programa Narrativo é demonstrado no seguinte diagrama:



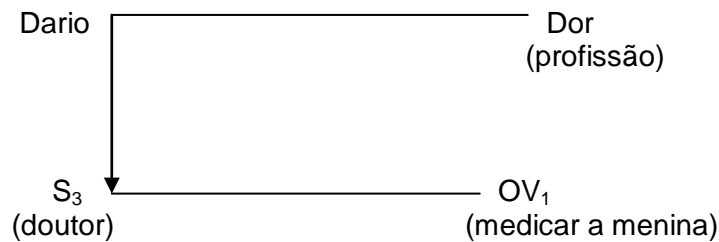
Para que o  $S_2$  atinja o seu Objeto de Valor ( $OV_1$ ), ele precisa levar a filha ( $S_1$ ) ao médico, conforme o seu percurso representado neste diagrama:



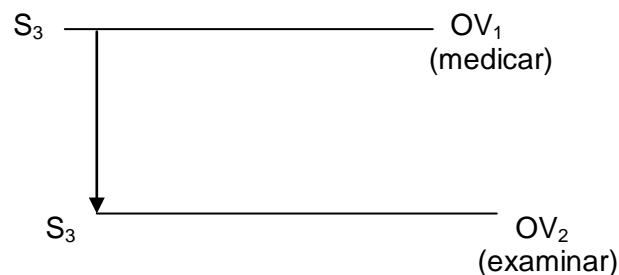
Devido ao Oponente (a falta do remédio), não ocorre transformação do estado do  $S_2$  no final da narrativa. Assim sendo, ele termina o seu percurso em estado de disjunção do seu Objeto de Valor, o que se pode demonstrar da seguinte forma:

$$F_t \rightarrow S_2 \cup OV_1 \rightarrow S_2 \cup OV_1.$$

O doutor ( $S_3$ ) é sujeito de um dever-fazer, ou seja, dever medicar a filha ( $OV_1$ ), modalidade que o instaura como sujeito semiótico, sendo a profissão o seu Destinador (Dor), segundo mostra o seu Programa Narrativo:



A fim de medicar a menina, o  $S_3$  deve examiná-la, de acordo com o percurso demonstrado neste diagrama:





O S<sub>3</sub> finda o percurso disjunto do seu Objeto de Valor (medicar a paciente), pois verifica não haver necessidade de examinar a garota, visto que o “mal” de que ela “sofre” resulta do período de transição da infância para a idade adulta. Logo, é necessário esperar que a nova fase se defina. Desse modo, o estado final do S<sub>3</sub> fica assim esquematizado:

$$F_t \rightarrow S_3 \cup OV_1 \rightarrow S_3 \cup OV_1.$$

No **nível discursivo**, a narrativa é estruturada em 3ª pessoa (*toda menina, o pai, o doutor*). Nesse caso, tanto o enunciador quanto os atores (3ª pessoa) situam-se na zona distal em relação à enunciação.

O tempo é marcado pelas formas verbais no presente do indicativo – *fulora (flora), é, chega enjoa, quer, pensa, está, leva, come, estuda, dorme, examina, tem* –, caracterizando uma embreagem do enunciador com relação à enunciação, enquanto que a forma do pretérito perfeito – *chegou* – indica uma debreagem do enunciador com o momento da enunciação.

O texto nos remete ao universo feminino, enfocando a transição da infância para a adolescência, em especial o despertar do amor no coração da menina.

O enunciador compara esse despertar com o florescer do mandacaru, fato que, segundo o texto, sinaliza a proximidade do tempo da chuva e desperta, no coração do sertanejo, a esperança de um tempo bom porque os longos períodos de estiagem tornam a terra árida para o plantio, o que, de certa forma, dificulta a vida no Sertão.

O espaço em que a narrativa se desenvolve é indefinido, podendo ser o espaço onde se encontrava o enunciador. Em princípio, pode parecer sertão, contudo, é necessário observar que esse nome (*sertão*) é empregado a partir da visão de mundo do enunciador e apenas faz parte da comparação entre o sinal de chuva e a transformação da menina em mulher, apontando para a universalidade desse processo psicobiológico. Essa universalidade vem marcada no emprego do

pronome *toda* em *toda menina que enjoa da boneca*, demonstrando que o fato ocorre, evidentemente, com todas as meninas.

Sabendo-se que a feminilidade é um traço mais adquirido do que herdado, dependendo da cultura – época, meio social – da qual a adolescente faz parte, entende-se que, no caso, a menina busca tornar-se mais atraente aos olhos do sexo oposto, lançando mão de artifícios os quais poderão torná-la sedutora. Esses artifícios estão figurativizados nos versos *Meia comprida,/Não quer mais sapato baixo,/Vestido cintado/ e De manhã cedo já tá pintada*.

Sendo a fase em que aflora o instinto sexual, a adolescência reveste-se de sensualidade, ocorrendo uma intensificação de prazeres sensoriais, quase sempre ligados à sexualidade. De maneira geral, desenvolve-se o interesse do adolescente em chamar a atenção sobre si, investindo em roupas, perfumes ou maquiagem. No caso das meninas, roupas que realçam a silhueta começam a ser as preferidas no momento de escolher o que vestir, como também a maquiagem deve destacar principalmente os lábios e os olhos, e os cabelos devem estar bem penteados, com vistas a oportunidades de retoques a fim de se certificar de que a aparência está perfeita, lembrando ainda o perfume que, preferencialmente, deve ser ativo. É oportuno acrescentar que, nas informações através de leituras, programas de televisão, confidências, enfim, há uma busca afetiva por sensações que, mais ou menos, despertem algumas impressões sensuais.

Nessa esteira, o refrão – *Ela só quer, ó pensa em namorar*. – é bem incisivo, não deixando dúvidas sobre as inferências do enunciador de que as transformações são consequências naturais da transição pela qual a menina está passando.

Como ocorre com toda adolescente, as descobertas fascinam a garota e, pela própria condição de incipiente, ela vivencia a nova experiência de uma forma intensa, o que vem figurativizado em *só vive suspirando, sonhando acordada*. Esse estado de paixão leva-a a perder o interesse pelos estudos, ela já não consegue mais se alimentar e chega a não poder conciliar o sono, situações discursivizadas em *A filha adoentada não come, não estuda, não dorme e não quer nada*.

A adolescência traz também o aumento e a predominância dos sentimentos, em consequência de uma forte carga emotiva e imaginativa. O adolescente torna-se mais sensível e tudo o afeta de forma exagerada e bastante complexa, tanto que ele pode se alegrar ou se entristecer por coisas mínimas e, ao mesmo tempo, não dar importância a algo que de fato seja importante como, por exemplo, uma nota baixa que lhe foi atribuída nos exames escolares.

Daí porque se verifica na primeira metade dessa fase, em especial nas meninas, além da intensificação dos sentimentos, uma também intensa oscilação de humor, em virtude do surgimento do impulso sexual e das relações sociais mais numerosas. As emoções mesclam-se de alegria e tristeza, podendo a adolescente tornar-se melancólica, langorosa, percebendo-se uma tristeza sem motivo aparente, permeada de certa agitação e ansiedade.

Portanto, nesse contexto, insere-se perfeitamente uma paixão.

O novo comportamento da filha torna-se alvo de preocupação do pai que não hesita em levá-la para uma consulta médica.

Aqui cabe uma discussão. Considerando-se que o texto foi elaborado no início da década de 1950, esse tipo de atitude assumida pela figura paterna leva a inferir que o pai era um homem esclarecido porque, àquela época, de forma geral, cabia à mãe a tarefa de conduzir uma filha ao médico. Ao pai, cabia trabalhar para prover a família e ser uma figura de comportamento exemplar para os filhos. Ao mesmo tempo, ele detinha o poder e imprimia a autoridade que incluía a onisciência sobre os fatos ocorrentes à sua mulher e à sua prole, não lhe cabendo o papel de cuidar dos filhos mais amiúde, o que, por outro lado, não o eximia de preocupações.

Por seu turno, o médico – discursivizado por *doutor* –, dada a sua experiência profissional, não viu necessidade em examinar a garota, uma vez que logo deduziu o tipo do “mal” de que ela fora acometida.

Dessa forma, o médico explica ao pai que tão-somente a filha está apaixonada, tornando-se mulher. É necessário esperar que novas experiências nesse aspecto a façam amadurecer, tratando-se, portanto, de uma questão de tempo. A Medicina ainda não dispunha de recursos para curar os “males da alma”.

Atualizando a narrativa, podemos dizer que nada ou pouca coisa mudou nas reações das meninas quanto à transição da infância para a adolescência. O que tem acontecido, evidentemente, são as mudanças nos costumes, dada a evolução dos tempos.

No aspecto linguístico, as meninas já foram *pitéus*, *bonecas*, *chuchus*, e agora são *gatas*. Os *galãs* e os *bonitões* também já foram *pães* e ainda são *gatos*.

Não mais *se flerta*, nem *se tira linha* e sim, *azara-se*, *paquera-se*, *xaveca-se* e, se o namoro for coisa sem compromisso, então, é apenas *uma ficada*. Rapazes e moças vão “ficando”, até que alguma das partes se interesse por, ou se comprometa com uma terceira pessoa.

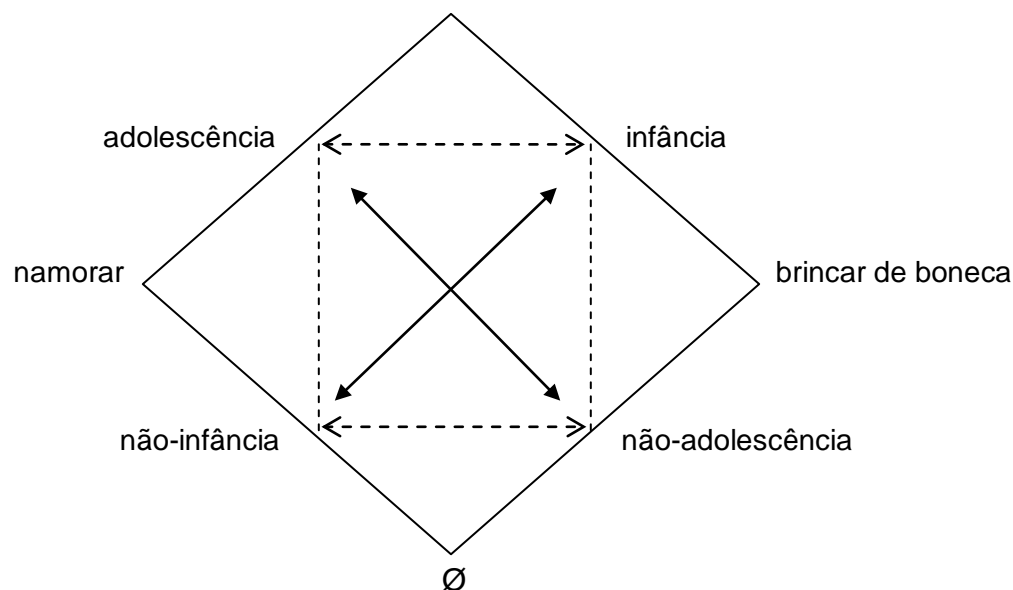
Finalmente, não há mais necessidade de o pai se preocupar tanto. A mãe (da adolescente), a escola, os livros e os meios eletrônicos de comunicação encarregam-se de ajudá-lo a orientar a sua menina, quando ela começar a tornar-se mulher.

No **nível fundamental**, foi identificada a seguinte oposição semântica binária básica: *adolescência* X *infância*. O percurso estabelecido entre os termos é o seguinte:

adolescência	→	não-infância	→	não-adolescência
(euforia)		(não-disforia)		(disforia)

Esquematizando-se, no octógono semiótico, tem-se a seguinte representação:

## Tensão Dialética



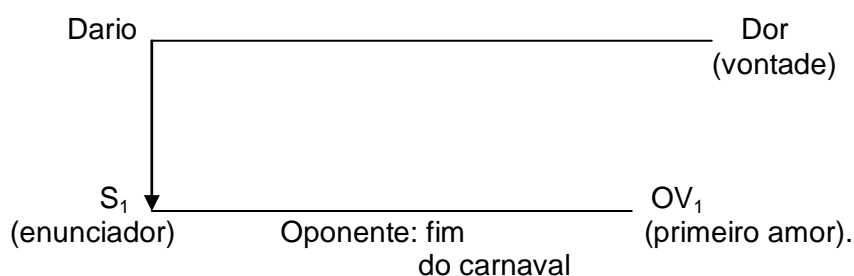
*Adolescência* e *infância* representam a tensão dialética da narrativa: *adolescência* implica *não-infância* e *infância* implica *não-adolescência*. *Adolescência* é uma categoria semântica eufórica, visto que é um momento de transição da fase infantil para a fase adulta, despertando sentimentos de paixão e a vontade de vivenciar esse novo período da vida.

*Infância* é uma categoria semântica disfórica porque a menina se encontra num momento de mudança dessa fase, perdendo o interesse por brinquedos e demais referências infantis.

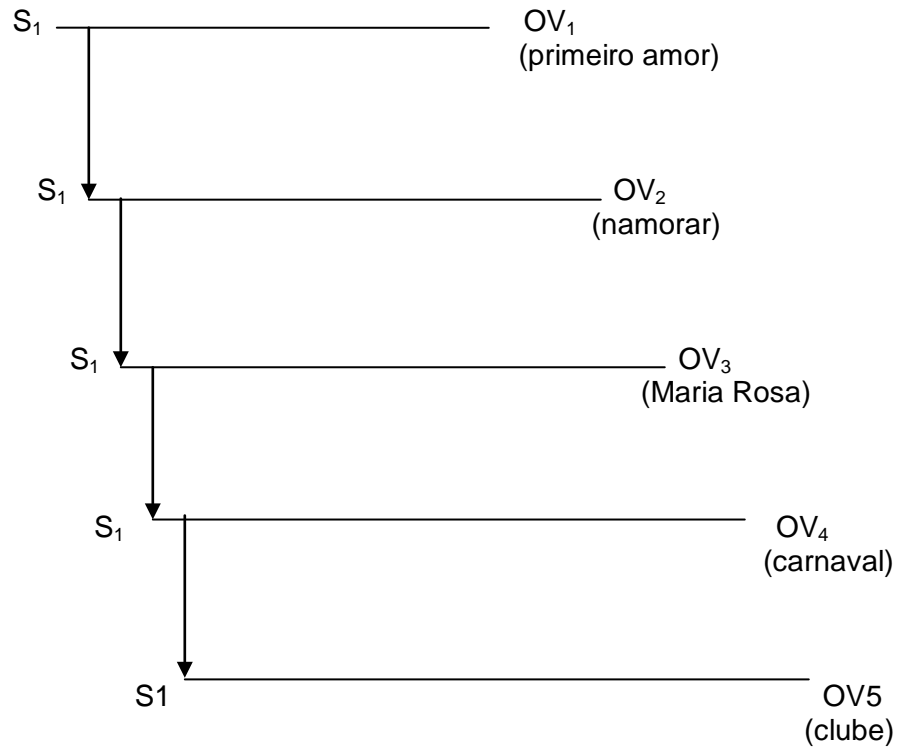
Vale salientar que a dêixis positiva (euforia), para a adolescência, refere-se à adolescente porque, para o pai, a adolescência da filha representa preocupações com a saúde dela, portanto, tem valor negativo, ou disfórico.

#### 4.3.1 VILA ESPERANÇA – ADONIRAN BARBOSA (Anexo 7.3.1)

No **nível narrativo** do texto *Vila Esperança*, o Sujeito Semiótico 1 ( $S_1$ ) é representado pelo enunciador. Ele tem como Objeto de Valor ( $OV_1$ ) encontrar o primeiro amor. É impulsionado pela vontade (Destinador) e tem como Oponente o fim do carnaval. O diagrama abaixo mostra o seu Programa Narrativo:



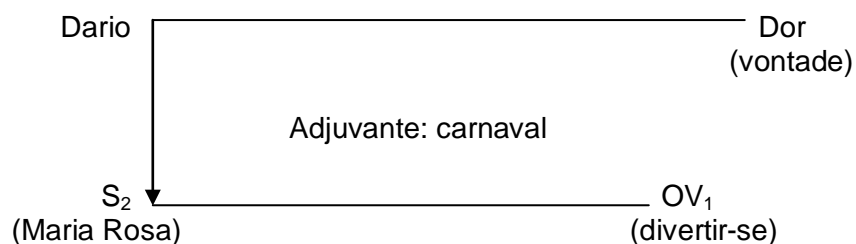
Para encontrar o primeiro amor ( $OV_1$ ), o  $S_1$  precisa namorar ( $OV_2$ ) e, para namorar, é necessário que ele conheça *Maria Rosa* ( $OV_3$ ). A fim de conhecer *Maria Rosa*, o  $S_1$  precisa brincar o carnaval ( $S_4$ ) e, para tanto, ele deve ir ao clube da Vila Esperança ( $S_5$ ). O percurso completo do  $S_1$  é representado no seguinte diagrama:



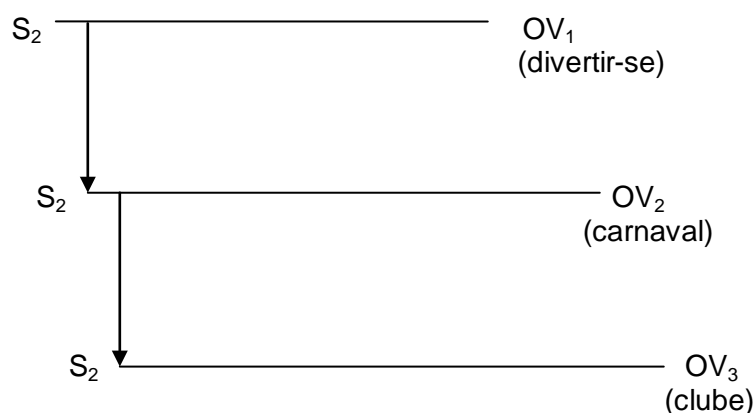
O  $S_1$  é sujeito de um querer-conquistar a amada, o que o instaura como sujeito semiótico. Em seu percurso, o  $S_1$  entra em conjunção com o Objeto de Valor ( $OV_1$ ), mas esse estado se modifica e ele termina a narrativa em disjunção com esse objeto, como se pode ver, neste diagrama:

$$F_t S_1 \cup OV_1 \rightarrow S_1 \cap OV_1 \rightarrow S_1 \cup OV_1.$$

O Sujeito Semiótico 2( $S_2$ ), representado por *Maria Rosa*, tem como Objeto de Valor ( $OV_1$ ) divertir-se. É impulsionado pelo Destinador (Dor) vontade e tem como Adjuvante o carnaval. Veja-se o seu Programa Narrativo:



Para se divertir ( $OV_1$ ), o  $S_2$  também precisa brincar o carnaval ( $OV_2$ ) e, a fim de brincar o carnaval ( $OV_2$ ), é necessário que o  $S_2$  vá ao clube da Vila Esperança ( $OV_3$ ).



O  $S_2$  é sujeito de um querer-divertir-se nessa época do ano, o que o instaura como sujeito semiótico. Visto que o  $S_2$  diverte-se brincando o carnaval, o seu estado inicial de disjunção com o Objeto de Valor ( $OV_1$ ) transforma-se no desenrolar da narrativa, e ele termina seu percurso conjunto com esse Objeto, sendo o processo representado da seguinte forma:

$$F_t \rightarrow S_2 \cup OV_1 \rightarrow S_2 \cap OV_1.$$

Nas estruturas do nível discursivo, os pronomes *eu*, *meu*, *mim*, *me* e *minha* marcam a presença do eu-enunciador da narrativa, caracterizando uma embreagem espaço-temporal sincrética (eu-então-lá) e mostram a zona identitária



em relação com a distal. Os pronomes *tudo, ela, seu, todo, sua* e o antropônimo *Maria Rosa* indicam, evidentemente, a 3ª pessoa, ou seja, encontram-se na zona distal.

O tempo vem marcado no substantivo *fevereiro*, como também nas formas verbais do pretérito perfeito e do pretérito imperfeito do indicativo – *passei, conheci, fui, era, olhou, envolvi, tive, passou, levou* –, configurando uma debréagem do enunciador em relação ao momento da enunciação (eu-então-lá). O espaço é definido em *Vila Esperança* e *salão* que discursivizam um lugar (bairro<sup>2</sup>) e um local (salão de um clube social). É um espaço eufórico porque significa alegria, o encontro do primeiro amor e boas recordações.

O eu-enunciador recorda-se, melancolicamente, da sua primeira experiência amorosa, que lhe proporcionou uma intensa alegria discursivizada nos versos *Como fui feliz naquele fevereiro,/pois tudo para mim era primeiro*, seguidos da enumeração dos elementos componentes dessa alegria: *primeira rosa, primeira esperança, primeiro carnaval e primeiro amor*. *Primeira rosa* figurativiza a primeira paixão pela mulher conquistada cujos perfume, maciez e delicadeza geralmente são comparados às mesmas qualidades da flor que tem esse nome. Ao mesmo tempo, pode ser a primeira rosa oferecida a uma mulher, significando o amor que o homem sente ou que pode existir entre eles. *Primeira esperança* significa os primeiros sonhos que povoam a mente do adolescente, no caso, o sonho de usufruir um relacionamento satisfatório e duradouro. *Primeiro carnaval* figurativiza a própria vida livre e plena de expectativas felizes, onde também cabem ilusões e desilusões. *Primeiro amor criança* remete à ingenuidade e à pureza que envolvem o primeiro amor.

É na adolescência em que ocorre o surgimento do amor espiritual, puro, no qual existem totais compreensão e identificação mútuas, cuja realização acontece com a complementação das almas e onde, de forma geral, não há lugar para a

---

<sup>2</sup> Vila Esperança é um bairro da cidade de São Paulo, onde se localiza o clube social que leva o mesmo nome. Disponível em <http://sampa.biz/vila-esperanca> e <http://www.ruve.com.br/>. Acesso em setembro de 2009.

sexualidade. É esse tipo de amor que o adolescente quer vivenciar porque, na verdade, ele ama mais a experiência desse amor do que o ser amado.

Dessa forma, sendo a adolescência uma fase em que se busca a própria identidade, o adolescente busca se reconhecer no outro, também nas relações afetivas.

Diferentemente da narrativa de *O Xote das Meninas*, em que a garota fica num estado contemplativo, no texto *Vila Esperança* o amor se concretiza no processo da relação travada entre o eu-enunciador e *Maria Rosa*. Há uma troca de olhares donde surgem o interesse e a atração mútua, ensejando a aproximação do casal figurativizada no verso *Eu envolvi seu corpo em serpentina*, ou seja, ocorre uma interação. É interessante lembrar que, assim como a feminilidade, a masculinidade também é uma característica mais adquirida do que herdada, atribuindo-se a homens e mulheres determinados comportamentos e atitudes específicas. Portanto, entende-se que a iniciativa de se aproximar foi tomada pelo eu-enunciador, se bem que encorajado pelo olhar convidativo da parceira, isto porque, em geral, cabem ao homem os papéis de cortejar e conquistar a sua pretendida. À mulher, cabe o papel de seduzir (ou de corresponder à sedução) de uma maneira discreta (um sorriso, um olhar demorado, um meneio de cabeça), uma vez que, de forma geral, ainda se considera deselegante – e até vulgar – que a mulher tome a iniciativa no jogo da sedução.

O verso *Eu envolvi seu corpo em serpentina* figurativiza a sensualidade e o grau de intimidade já instaurado entre os enamorados, além do sentimento de posse do macho pela fêmea, mas com a anuência desta. Todavia, devido à fragilidade do material de que se constitui a serpentina, mesmo se sentindo “presa”, a moça pode se desvencilhar facilmente de tal amarra. Portanto, a *serpentina* figurativiza a fragilidade da relação.

Deve-se considerar o ambiente propício a esse tipo de relacionamento. É evidente que a alegria, a sensualidade e o desejo de se divertir, junto com a intenção de encontrar uma pessoa do sexo oposto para namorar fazem parte dos espaços festivos, principalmente durante o carnaval em que, de certa forma, as

peessoas ficam mais disponíveis para tal experiência. No entanto, vale lembrar que o compromisso de uma relação duradoura geralmente está fora de cogitação, pois o carnaval traz em si as características da irreverência, da descontração, da não responsabilidade e, até mesmo, a eternidade expressa nas juras de amor, trocadas pelos enamorados torna-se, paradoxalmente, limitada aos três (ou quatro) dias de folia.

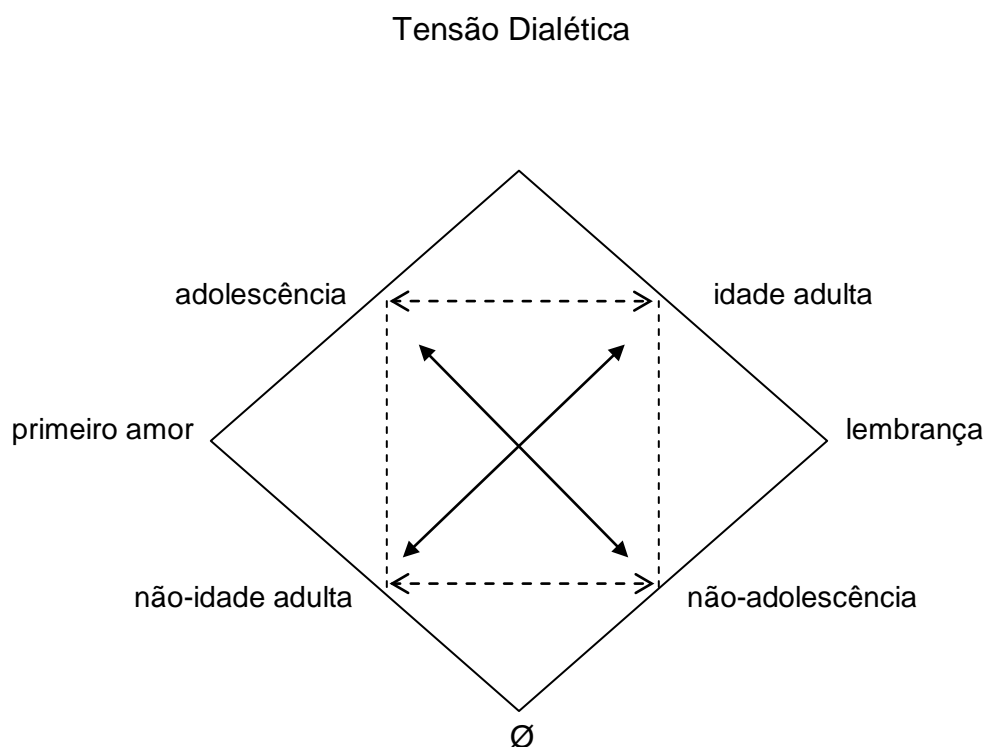
Nos versos *E tive a alegria que tem todo Pierrô,/ Ao ver que descobriu sua Colombina*, a intertextualidade com a história do amor do Pierrô pela Colombina figurativiza a consciência do eu-enunciador quanto à efemeridade do romance, como também reflete o comportamento de *Maria Rosa* para quem o namoro significou apenas um componente do divertimento. Da mesma maneira em que, na *commedia dell'arte*, o Pierrô se apaixona pela Colombina e esta não valoriza o amor que lhe é oferecido, porque se sente apaixonada pelo Arlequim, o eu-enunciador apaixonou-se por *Maria Rosa* a qual, por sua vez, somente queria se divertir, aproveitando a oportunidade para, também, namorar. Portanto, o namoro que, para ela, constituiu uma diversão significou para o eu-enunciador uma experiência importante – a do primeiro amor –, tanto que ele a reteve na memória como parte da história de sua vida.

Porém, esse carnaval ficou lá no passado remoto do eu-enunciador, onde também ficaram *a rosa, a esperança, o amor criança, a Maria, a alegria, e a fantasia*. O eu-enunciador tornou-se um homem maduro e muitas rosas ele deve ter ofertado a tantas outras 'Marias' que devem ter surgido ao longo de sua vida. A *esperança* transformou-se em outras perspectivas mais substanciais. O *amor criança* tornou-se um amor adulto, maduro, portanto, menos ingênuo. Aquela *Maria* passou a significar um marco da primeira experiência amorosa. A intensidade *alegria* foi arrefecida pelos percalços da vida, muitas vezes transformando-se em tristeza, a realidade se sobrepôs à *fantasia*, tornando-se prioritária devido às responsabilidades assumidas, de forma que, agora, inevitavelmente só resta a recordação daquele amor quase infantil.

No **nível fundamental**, a oposição binária básica encontra-se em *adolescência X idade adulta*. O percurso que se estabelece entre os termos é este:

adolescência → não idade-adulta → não-adolescência  
(euforia) (não-disforia) (disforia)

A esquematização no octógono semiótico é a seguinte:



*Adolescência* implica *não-idade adulta* e *idade adulta* implica *não-adolescência*. *Adolescência* e *não-idade adulta* resultam em brincar carnaval, encontrar o primeiro amor, namorar, ter alegria e esperança. Portanto,

*adolescência* é uma categoria semântica eufórica. Idade adulta e não-adolescência resultam em lembranças das experiências felizes da adolescência, onde não há lugar para muitas alegrias, nem esperanças, somente restando responsabilidades e sempre uma postura adulta. A categoria semântica *idade adulta* é disfórica.

#### 4.4 RESULTADOS OBTIDOS COM AS ANÁLISES COMPARATIVAS DOS TEXTOS

Os textos *Paraíba* e *Iracema* têm na saudade o tema comum, mas, evidentemente, por motivos diversos.

Na instauração dos sujeitos semióticos, observou-se uma predominância de um querer-fazer. Em *Paraíba*, o sujeito semiótico 1 ( $S_1$ ), representado pelo enunciador, é instaurado por um querer-fazer e permanece disjuncto do seu Objeto de Valor ( $OV_1$ ). No texto *Iracema*, o sujeito semiótico 1 ( $S_1$ ), representado pelo enunciador, também é movido por um querer-fazer e permanece disjuncto do seu Objeto de Valor ( $OV_1$ ). No texto *Paraíba*, o poder-fazer é a modalidade que instaura o sujeito semiótico 2 (ribeira) e ele finda a narrativa em conjunção com o seu Objeto de Valor ( $OV_1$ ). Em *Iracema*, os demais sujeitos semióticos ( $S_2$  e  $S_3$ ) são instaurados por um dever e um querer-fazer e terminam a narrativa disjunctos dos seus Objetos de Valor ( $OV_1$ ). Observe-se o quadro a seguir:

Paraíba	enunciador ( $S_1$ )	querer-fazer	disjunção
	ribeira ( $S_2$ )	poder-fazer	conjunção
Iracema	enunciador 1º momento ( $S_1$ )	querer-fazer	disjunção
	enunciador 2º momento ( $S_1$ )	querer-fazer	disjunção
	Iracema ( $S_2$ )	dever-fazer querer-fazer	disjunção
	chofer ( $S_3$ )	dever-fazer querer-fazer	disjunção

Em ambas as narrativas há dois espaços. No texto *Paraíba*, o estado paraibano constitui um espaço eufórico e *Princesa* é um espaço, ao mesmo tempo, disfórico e eufórico. *Iracema* mostra a *rua* como um espaço disfórico, enquanto *céu* e *juntinho de Nosso Senhor* são espaços eufóricos.

Em *Paraíba*, o motivo pelo qual o eu-enunciador sente saudades evidencia-se logo na primeira estrofe: a seca o afugentou da sua terra, isto é, o conhecido drama rural que se repete há mais de um século. Porém, é importante esclarecer que não é, em toda a região, do Sertão, ou do Agreste, que ocorre a seca e, embora os períodos de estiagem sejam longos, não são perenes.

Dessa forma, entende-se que, dentro de suas possibilidades, o eu-enunciador, em *Paraíba*, pode voltar para matar a saudade que sente da sua terra para rever a sua gente, sobretudo, a mulher paraibana a quem admira. Ao mesmo tempo, como se observou na análise, através da canção, ele envia um abraço ao lugar que tanto ama e isso lhe ameniza o sentimento provocado pela sua ausência e pela distância que o separam do Estado paraibano. Em suma, não havendo a seca, ele poderá rever o seu torrão natal em tantas quantas forem as oportunidades que tiver, ou seja, existe esperança.

Nesse texto, o espaço é o da gente, o coletivo, tornando o autor um digno representante do povo uma vez que o sentimento manifestado é *intersubjetivo*, ou seja, estende-se a todos os indivíduos que se veem obrigados a deixar as suas terras de origem para encontrar melhores meios de sobrevivência em outros lugares.

No texto *Iracema*, a saudade centra-se em um indivíduo, a mulher amada, sendo um conflito *intrassubjetivo* visto que, obviamente, ocorre apenas no espírito do enunciador. A narrativa mostra um problema urbano que, lamentavelmente, passou a fazer parte do dia-a-dia, não só das metrópoles, mas também das pequenas cidades: os acidentes de trânsito. Como diz o texto, a noiva não seguia os conselhos e advertências dados pelo noivo e, assim, não tinha o devido cuidado quando atravessava as ruas. De fato, em 1951, mesmo já tendo um fluxo razoável de veículos, na cidade de São Paulo, onde se localiza a referida *Avenida*

São João, é provável que os pedestres não tomassem certas precauções na travessia de ruas. Dessa forma, ocorreu a morte de Iracema.

Assim sendo, diferentemente do texto *Paraíba*, em *Iracema*, o eu-enunciador não tem meios para atenuar a saudade que ele sente da sua noiva porque ela morreu atropelada por um carro e ele não possui sequer uma fotografia para rever o rosto dela que se perdeu na imaginação dele. Portanto, é uma situação irreversível. Contudo, ele encontra o conforto em sua religiosidade, pois acredita que ela está no céu, junto de Nosso Senhor.

O tema amor, evidentemente, também se encontra em ambas as narrativas, sendo que, no texto *Paraíba*, ele se manifesta em relação à terra natal e à gente paraibana. Em *Iracema*, o amor se projeta apenas na noiva cujo rosto o enunciador não poderá mais ver e não há meios para ser lembrado.

Nas narrativas dos textos *Cidadão* (Luiz Gonzaga) e *Despejo na Favela* (Adoniran Barbosa), verifica-se, nas relações de junção, uma predominância da conjunção dos sujeitos semióticos com os respectivos Objetos de Valor, como demonstrado no quadro abaixo:

Cidadão	enunciador (S <sub>1</sub> ) 1º momento	conjunção
	enunciador (S <sub>1</sub> ) 2º momento	disjunção
	enunciador (S <sub>1</sub> ) 3º momento	conjunção
	moço (S <sub>2</sub> )	conjunção
	‘cidadão 1’ (S <sub>3</sub> )	conjunção
	filha (S <sub>4</sub> )	disjunção
	‘cidadão 2’ (S <sub>5</sub> )	conjunção



Cidadão	padre (S <sub>6</sub> )	conjunção
	Cristo (S <sub>7</sub> )	conjunção
Despejo na Favela	oficial de justiça (S <sub>1</sub> )	conjunção
	juiz (S <sub>2</sub> )	conjunção
	Seu Narciso (S <sub>3</sub> )	conjunção
	os outros moradores (S <sub>4</sub> )	disjunção

Enquanto os textos *Paraíba* e *Iracema* apresentam, respectivamente, um drama rural e um drama urbano, a narrativa do texto *Cidadão* mostra as consequências do problema rural e *Despejo na Favela* narra um problema urbano que também se relaciona com a questão rural. Essas duas últimas narrativas dialogam entre si, pois as favelas abrigam migrantes de várias regiões do país que, em geral, são oriundos de zonas rurais. Mesmo que o *pedreiro* (o Sujeito Semiótico 1 (S<sub>1</sub>) e enunciador, na narrativa de *Cidadão*) não more exatamente numa favela e a sua casa deva ser bem estruturada (pela sua competência, geralmente esse tipo de profissional constrói a sua própria moradia), ele reside em um bairro de periferia, discursivizado nos versos *Eram quatro condução/ Duas pra ir, duas pra voltar*, onde, em geral, moram as pessoas de baixo poder aquisitivo.

Os textos *Cidadão* e *Despejo na Favela* têm em comum os temas cidadania, o poder e o sentimento de solidariedade. Depressão, arrependimento, humildade, indignação, preconceito, medo e religiosidade são outros temas que permeiam as narrativas.

Verifica-se, na letra da canção de Luiz Gonzaga, que o pedreiro, intimidado, sente-se inferior aos “cidadãos”. Por isso, não reage às humilhações, tampouco busca seus direitos. Da mesma forma, em *Despejo na Favela*, Seu Narciso reconhece no oficial de justiça uma autoridade e, embora não tenha sido destrutado por este, também se intimida, pois compreende que tem de obedecer à ordem enviada pelo juiz e que o oficial de justiça é competente para fazer cumprir esse mandado. Nem o pedreiro, nem Seu Narciso se reconhecem como cidadãos e, embora ambos exerçam a cidadania, não reivindicam os seus direitos.

É importante lembrar que as favelas são habitadas por famílias decentes que conhecem e imprimem os bons valores educacionais. Por vezes, a favela constitui o único meio de moradia para muitas pessoas que, se tivessem condições, não residiriam nesses locais, principalmente em favor dos filhos, visto que os pais almejam uma vida melhor para os seus descendentes. É relevante notar, também, que a ordem de despejo foi entregue a Seu Narciso, isto é, uma pessoa que sabia ler, pois ele entendeu que o documento era uma determinação judicial a que ele e os demais deveriam obedecer.

A questão do poder revela-se na forma do comportamento do 'cidadão 2', no texto *Cidadão* e na ordem de despejo do texto *Despejo na Favela*. Em ambas as narrativas, o poder é delegado a subalternos que, por sua vez, devem cumprir uma *ordem superior*.

É provável que a intimidação tenha vindo daí, no reconhecimento ou na obediência à autoridade, resultado talvez do aprendizado religioso.

No texto *Cidadão*, o sentimento de solidariedade é demonstrado pelo moço, Sujeito Semiótico 2 (S<sub>2</sub>) que, pacientemente, ouve o desabafo do pedreiro e, evidentemente, pelo Cristo que, em sua infinita bondade, penetra no coração do verdadeiro cidadão da narrativa, dando-lhe forças para suportar as decepções e continuar a sua lida – *Lá, sim, valeu a pena!* –, fato que o pedreiro, conformado, relata ao moço, denotando a fé do brasileiro humilde e a crença na Igreja.

Em *Despejo na Favela*, mesmo se reconhecendo impotente diante da determinação irrevogável do juiz, Seu Narciso exprime a sua indignação quanto à ação de despejo, que considera uma estupidez, e demonstra a sua solidariedade com os demais moradores quando, em seu discurso, profere a frase *E essa gente aí, como é que faz?* Ao mesmo tempo, essa frase figurativiza uma crítica ao sistema social. Na canção de Luiz Gonzaga, o verso *Por que eu deixei o Norte?* encontra a resposta no verso seguinte *Lá, a seca castigava*, ou seja, ele deixou a sua terra porque não tinha condições de viver naquele lugar. Tanto o questionamento quanto a resposta encerram uma crítica aos projetos sociais que visam à erradicação da seca, porém, as realizações desses ainda não aconteceram de todo. Como consequência, as pessoas se iludem, indo buscar

nas metrópoles uma melhor condição de vida e acabam sofrendo talvez até mais do que se estivessem em suas terras de origem.

No texto *Cidadão*, o preconceito se manifesta na ofensa que o ‘cidadão 1’ lança contra o pedreiro, provavelmente devido à aparência deste. Também é preconceituosa a atitude do funcionário da escola (‘cidadão 2’) que nega a matrícula da filha do pedreiro pelo fato de ela ser pobre, o que vem discursivizado no verso *Criança de pé no chão,/Aqui, não pode estudar*.

Observa-se, ainda, um conflito *intersubjetivo* em ambas as narrativas. Em *Cidadão*, o problema estende-se a todos os migrantes e, em *Despejo na Favela*, o problema é extensivo, abrangendo todos os favelados que sofrem uma ação de despejo.

Na análise das estruturas profundas, observaram-se as seguintes tensões dialéticas: aceitação *versus* rejeição, na composição de Luiz Gonzaga, onde aceitação aponta para a *dêixis* positiva (euforia) e rejeição aponta para a *dêixis* negativa (disforia). Na composição de Adoniran Barbosa, ressalta-se a tensão dialética entre direitos *versus* deveres, em que direito também tem valor positivo (euforia) e deveres, valor negativo, portanto, disfórico.

Nas análises dos textos *O Xote das Meninas* (Luiz Gonzaga) e *Vila Esperança* (Adoniran Barbosa), verificou-se que, em ambas as narrativas, os  $S_1$  (sujeitos semióticos 1) terminam disjuntos dos seus Objetos de Valor ( $OV_1$ ). No texto *O Xote das Meninas*, entende-se que a garota não realiza o desejo de namorar e, em *Vila Esperança*, embora o rapaz tenha realizado a sua vontade de namorar *Maria Rosa*, o namoro termina com o fim do carnaval.

Ainda no texto *O Xote das Meninas*, os demais sujeitos semióticos ( $S_2$  e  $S_3$ ) também terminam disjuntos dos seus Objetos de Valor. O pai não pôde ver a filha “curada” e o médico não examinou a paciente.

Em *Vila Esperança*, o  $S_2$  (Maria Rosa) finda a narrativa em conjunção com o seu Objeto de Valor, que era divertir-se, brincando o carnaval, onde poderia

também ocorrer um namoro como, de fato, aconteceu, porém, não era o seu principal objeto de valor. Veja-se o seguinte quadro:

O Xote das Meninas	menina (S <sub>1</sub> )	disjunção
	pai (S <sub>2</sub> )	disjunção
	doutor (S <sub>3</sub> )	disjunção
Vila Esperança	enunciador (S <sub>1</sub> )	disjunção
	Maria Rosa (S <sub>2</sub> )	conjunção

Estabelecendo um cotejo entre as narrativas, observa-se que adolescência é o tema comum entre os textos, dado que ambos falam da experiência do primeiro amor – ou primeira paixão –, fato que, geralmente, ocorre nesse período da vida do indivíduo. A diferença está em que se trata de duas experiências distintas porque uma narrativa mostra como se dá o despertar do amor numa garota e a outra mostra como esse processo ocorre com um garoto.

Em *O Xote das Meninas*, a narrativa se desenvolve em terceira pessoa e no tempo presente, à maneira de crônica, em que o enunciador tece considerações sobre o comportamento da adolescente diante da experiência do primeiro amor. A narrativa em *Vila Esperança* é estruturada em primeira pessoa e no tempo passado, porque se trata do relato de uma experiência que foi vivenciada pelo enunciador.

No texto *O Xote das Meninas*, a atitude da menina é inteiramente passiva, caracterizada por um estado contemplativo em relação à vontade de namorar e a

paixão não se concretiza porque, para ela, não havia o objeto de desejo real, era apenas o sonhado, não estava definido. Ela estava mais apaixonada pela sensação da paixão que povoava o seu imaginário do que por alguém do mundo real. Na narrativa do texto *Vila Esperança*, o garoto realizou o desejo de namorar, pois teve um amor definido, *Maria Rosa*, de cuja companhia ele desfrutou, embora tenha acontecido somente no período em que durou o carnaval (três ou quatro dias).

É interessante notar que tais comportamentos correspondem ao que se estabeleceu como características da natureza do macho (ativo) e da fêmea (passiva), de acordo com os valores socioculturais que fomentam tais peculiaridades. No texto cantado por Luiz Gonzaga, há o envolvimento de uma terceira pessoa, o pai que se preocupa com o estado de desinteresse da filha por outras coisas devido à paixão que a envolve, situação que vem discursivizada num processo contínuo, já mencionado, no refrão – *Ela só quer, só pensa em namorar* – e no próprio desenrolar da narrativa. A atitude do pai demonstra certa insegurança dele, pela inexperiência diante do fato, para ele, inusitado, tanto que, pensando em se tratar de uma doença, levou a garota ao médico.

No texto *Vila Esperança*, observa-se que o comportamento da *Maria Rosa* é diverso do comportamento da outra menina. Na canção de Adoniran, a moça provoca o rapaz, brinca o carnaval e namora. Entende-se que se trata de uma garota mais experiente (ou talvez nem tanto), e o próprio contexto contribuiu para o desenrolar dos acontecimentos.

É bom lembrar as épocas em que as canções foram compostas: *O Xote das Meninas*, em 1953, e *Vila Esperança*, em 1968. Historicamente, esses quinze anos de diferença significam profundas mudanças socioculturais que afetaram, sensivelmente, os valores referentes ao relacionamento homem/mulher.

Na década de 1950, exigia-se da mulher um comportamento mais recatado, se bem que as moças conseguiam burlar a vigilância dos pais, para desfrutar dos seus romances com certa tranquilidade. No entanto, a mulher ainda era educada, principalmente, para o casamento e os papéis masculino e feminino estavam assim definidos: cabia ao homem a provisão do lar, o que lhe facultava o direito de

conhecer as diversidades do mundo, além de usufruir de uma liberdade que foi vedada à mulher. A esta, ficaram as incumbências de administrar a casa, cuidar dos filhos e dos afazeres domésticos. A esposa era, então, considerada a “rainha do lar”. Portanto, naquela época, o namoro significava, especialmente, a perspectiva de um casamento, de preferência com “um bom partido”, como se dizia em relação ao rapaz.

Entretanto, mesmo atualmente, apesar de todas as conquistas da mulher nos campos profissional e pessoal, quando se trata do jogo da sedução, espera-se que a iniciativa venha do homem, ou seja, ainda são aceitas as definições dos papéis de macho (ativo) e fêmea (passivo).

Logo, o comportamento e as atitudes de ambas as garotas, nos textos ora analisados, são retratados de acordo com as épocas das respectivas criações musicais, se bem que não se pode concluir que a garota, em *O Xote das Meninas*, teria um determinado tipo de comportamento porque ela não realiza o desejo de namorar. Entretanto, note-se que *Maria Rosa* correspondeu ao olhar do garoto, ou seja, ela não tomou a iniciativa, mas também não ficou inteiramente passiva, ou seja, ela alimentou as expectativas dele.

No que concerne ao homem, na composição de Adoniran Barbosa, observa-se uma plena independência do eu-enunciador visto que foi ele quem tomou a iniciativa de conquistar a namorada, atitude própria do indivíduo do sexo masculino incentivada pelo contexto cultural.

Verifica-se, também, que o conflito na narrativa de *O Xote das Meninas* é *intersubjetivo* porque envolve todos os sujeitos semióticos – *a filha, o pai e o doutor* –, isto é, há uma preocupação do coletivo, enquanto o conflito no texto *Vila Esperança* é *intrassubjetivo* porque ocorre apenas com o enunciador, ou seja, é fruto de suas lembranças e reflexões.

Nas análises das estruturas profundas, observaram-se as seguintes tensões dialéticas: adolescência *versus* infância, na composição de Luiz Gonzaga, onde adolescência aponta para a *dêixis* positiva (euforia) e infância aponta para a *dêixis* negativa (disforia). Como foi observado na análise da narrativa *O Xote das Meninas*, a *dêixis* positiva (euforia) com relação à adolescência remete à jovem

enquanto que, para o pai, a adolescência representa preocupações com a saúde dela, portanto, nesse caso, tem valor negativo, ou disfórico. Na composição de Adoniran Barbosa, a oposição adolescência *versus* idade adulta mostra que adolescência também tem valor positivo, ou eufórico, e idade adulta com valor negativo, portanto, disfórico.

#### 4.5 QUADRO RESUMO DAS ANÁLISES

Textos	Sujeitos semióticos	Destinador	Objeto de Valor (OV <sub>1</sub> )	Adjuvante	Oponente	Modalização Instauração do sujeito semiótico	Relação de Junção	Tempo	Espaço	Tensão dialética	Categorias semânticas
<b>Paraíba</b>	enunciador (S <sub>1</sub> )	saudade	Voltar para a Paraíba	dor	seca	querer-fazer	disjunção	passado e presente (momento da enunciação)	Paraíba e Princesa Distante da Paraíba Espaço do enunciador no momento da enunciação	presença X ausência	presença = euforia ausência = disforia
	ribeirão (S <sub>2</sub> )	sede	saciar a sede	asas	—	poder-fazer	conjunção				
<b>Iracema</b>	enunciador 1º momento (S <sub>1</sub> )	desejo	ficar com a noiva	—	morte	querer-fazer	disjunção	passado, presente (momento da enunciação) e futuro	rua, céu, juntinho de Nosso Senhor, rua São João, em relação a Iracema.  Espaço do enunciador no momento da enunciação	presença X ausência	presença = euforia ausência = disforia
	enunciador 2º momento (S <sub>1</sub> )	saudade	rever o rosto da noiva	meias e sapatos	perda do retrato	querer-fazer	disjunção				
	Iracema (S <sub>2</sub> )	necessidade	atravessar a rua	—	morte	dever-fazer querer-fazer	disjunção			vida X morte	vida = euforia morte = disforia
	chofer (S <sub>3</sub> )	necessidade	chegar a um destino	—	Iracema	dever-fazer querer-fazer	disjunção				



Textos	Sujeitos semióticos	Destinador	Objeto de Valor (OV <sub>1</sub> )	Adjuvante	Oponente	Modalização Instauração do sujeito semiótico	Relação de Junção	Tempo	Espaço	Tensão dialética	Categorias semânticas
Cidadão	enunciador (S <sub>1</sub> ) 1º momento	obrigação	construir três prédios: um edifício, uma escola e uma igreja	—	—	dever-fazer	conjunção	presente, passado e futuro	edifício, casa, colégio, Norte, igreja, lá, aqui, rua = espaço do enunciador no momento da enunciação	aceitação X rejeição	aceitação = euforia rejeição = disforia
	enunciador (S <sub>1</sub> ) 2º momento	vontade	olhar o prédio	—	‘cidadão 1’	querer-fazer	disjunção				
	enunciador (S <sub>1</sub> ) 3º momento	vontade	rezar	padre Cristo	—	querer-fazer poder-fazer	conjunção				
	moço (S <sub>2</sub> )	interesse	ouvir o enunciado	—	—	querer-fazer poder-fazer	conjunção				
	‘cidadão 1’ (S <sub>3</sub> )	suspeita	abordar o enunciador	—	—	querer-fazer poder-fazer	conjunção				
	filha (S <sub>4</sub> )	entusiasmo	matricular-se na escola	—	falta dos sapatos	querer-fazer	disjunção				
	‘cidadão 2’ (S <sub>5</sub> )	profissão	matricular alunos	—	—	dever-fazer poder-fazer	conjunção				
	padre (S <sub>6</sub> )	função	evangelizar	—	—	dever-fazer poder-fazer	conjunção				
	Cristo (S <sub>7</sub> )	infinita bondade	encorajar os aflitos	—	—	querer-saber-poder-fazer	conjunção				

Textos	Sujeitos semióticos	Destinador	Objeto de Valor (OV <sub>1</sub> )	Adjuvante	Oponente	Modalização Instauração do sujeito semiótico	Relação de Junção	Tempo	Espaço	Tensão dialética	Categorias semânticas
Despejo na Favela	oficial de justiça (S <sub>1</sub> )	obrigação	entregar uma ordem de despejo	—	—	dever-fazer poder-fazer	conjunção	passado = formas verbais no pretérito perfeito e imperfeito futuro = advérbio amanhã e a expressão dentro de dez dias	Favela, chão, meu barracão canto (figurativizado no verso <i>Em qualquer canto eu me arrumo</i> )	direitos X deveres	direitos = euforia deveres = disforia
	juiz (S <sub>2</sub> )	função	fazer cumprir a ordem de despejo	oficial de justiça	—	dever-fazer poder-fazer	conjunção				
	Seu Narciso (S <sub>3</sub> )	obediência	sair da favela	—	—	dever-fazer	conjunção				
	os outros moradores (S <sub>4</sub> )	desejo	ficar na favela	—	ordem de despejo	querer-fazer	disjunção				

Textos	Sujeitos semióticos	Destinador	Objeto de Valor (OV <sub>1</sub> )	Adjuvante	Oponente	Modalização Instauração do sujeito semiótico	Relação de Junção	Tempo	Espaço	Tensão dialética	Categorias semânticas
<b>O Xote das Meninas</b>	filha (S <sub>1</sub> )	paixão	namorar	—	—	querer-fazer	disjunção	presente = formas verbais no presente; passado = forma verbal no pretérito perfeito	Espaço do enunciador no momento da enunciação	adolescência X infância	Adolescência = euforia infância = disforia
	pai (S <sub>2</sub> )	preocupação	cuidar da filha	doutor	falta do remédio	querer-fazer dever-fazer	disjunção				
	doutor (S <sub>3</sub> )	profissão	medicar a paciente	—	—	dever-fazer	disjunção				
<b>Vila Esperança</b>	enunciador (S <sub>1</sub> )	vontade	encontrar o primeiro amor	carnaval	fim do carnaval	querer-fazer	disjunção	fevereiro e formas verbais do pretérito perfeito e imperfeito do indicativo	Vila Esperança e salão	adolescência X idade adulta	adolescência = euforia idade adulta = disforia
	Maria Rosa (S <sub>2</sub> )	vontade	divertir-se	carnaval	—	querer-fazer	conjunção				

## 5 CONCLUSÃO

Ao longo das análises, foi possível detectar a ideologia subjacente aos textos das músicas de Luiz Gonzaga e Adoniran Barbosa, como se pode observar nos comentários a seguir.

Os temas levantados apontam para a universalidade do ser humano enquanto que, evidentemente, a forma de expressão remete à diversidade de um grupo ou de um indivíduo, sendo, portanto, cultural. São temas que se manifestam, de forma geral, na oposição presente *versus* passado e se diversificam em presença *versus* ausência, vida *versus* morte, aceitação *versus* rejeição, direitos *versus* deveres, adolescência *versus* infância e adolescência *versus* idade adulta.

Os textos *Paraíba*, *Cidadão* e *O Xote das Meninas* trazem a característica peculiar do nativo da zona rural no tocante à valorização do homem na terra de origem, tanto que, embora o espaço não seja definido em *O Xote das Meninas*, o enunciador refere-se ao Sertão quando compara os sinais de chuva com o despertar do amor na menina, ou seja, ele se reporta à terra, não somente pela visão de mundo, mas porque existe essa ligação do sertanejo com o seu lugar de origem. Nesse texto, o senso de comunidade se manifesta através da preocupação do pai e do doutor com a saúde da menina. De acordo como o que foi visto, em *Paraíba*, a saudade da sua terra é a causa do sofrimento do enunciador e ele espera um dia voltar, porém, como no momento não há condições, ele aproveita a oportunidade da canção para enviar um abraço aos conterrâneos.

Nos textos *Cidadão* e *Paraíba*, o enunciador mostra o problema do êxodo rural, a forçosa migração para fugir do sofrimento causado pela seca, no entanto, ocorre que, na cidade grande, como é o caso em *Cidadão*, ele vai sofrer por causas que lhe são inteiramente estranhas. Em sua terra, todos são tratados

como iguais, são os seus pares que ele tem lá e acredita que, em todo lugar, as pessoas agem da mesma forma porque, obviamente, a sua opinião é formada a partir de suas experiências, da sua visão de mundo. Ele está acostumado com a partilha, com o coletivo, e se decepçiona com o individualismo da metrópole onde há perseguição e preconceito contra ele e sua família.

Assim sendo, como foi mencionado, nos textos de Luiz Gonzaga, o sentimento é manifestado de forma intersubjetiva ou extensiva.

Enquanto nos textos *Paraíba* e *Cidadão*, o deslocamento do enunciador ocorre da zona rural para a metrópole, em busca de uma vida melhor, mas com a probabilidade de ele voltar e reencontrar as suas raízes, em *Despejo na Favela*, o deslocamento se dá não por uma causa natural, embora cruel, como a seca, mas pelo egoísmo do ser humano e pela falta de consideração com o seu semelhante.

O despejo torna-se mais cruel do que a seca porque, quando ocorre o êxodo, as famílias continuam agregadas e procuram, em conjunto, um lugar para se estabelecer. No caso do despejo, o deslocamento acontece da cidade para dentro da própria cidade e, muitas vezes, isto significa a desagregação familiar, pois, não tendo para onde ir, ocorre uma dispersão dos membros das famílias, sendo remota a possibilidade de uma reintegração. Como foi analisado, nesse texto, o sentimento se manifesta de forma intersubjetiva, portanto, extensiva, pois o sujeito semiótico Seu Narciso pensa no coletivo.

A saudade discursivizada no texto *Iracema* e as reflexões, também saudosistas, do enunciador, em *Vila Esperança*, são de ordem intrassubjetiva. Em ambos os textos, o sentimento é individual porque, em *Iracema*, ele sente saudade da pessoa amada e no texto *Vila Esperança*, a saudade é da sua própria experiência do primeiro amor vivido com *Maria Rosa*.

Os destinadores foram a saudade, a sede, o desejo, a necessidade, a obrigação, a vontade, o interesse, a suspeita, o entusiasmo, a profissão, a função, a obediência, a paixão e a preocupação, ou seja, elementos que fazem parte da natureza humana e motivam o indivíduo na realização de suas ações, positivas ou negativas, dada a imperfeição do homem, enquanto que a infinita bondade

constitui o motivador de um único Ser, Deus, figurativizado em o *Cristo*, porque é Perfeito.

Os adjuvantes são figurativizados pela dor, pelas asas, pelas meias e sapatos, pelo padre e o Cristo, pelo oficial de justiça, pelo doutor e pelo carnaval e remetem a papéis temáticos nos quais se infundem as realizações humanas, enquanto os oponentes apresentam-se revestidos de circunstâncias, como, a seca, a morte, a perda de um retrato, a perda da moradia, a efemeridade do tempo e nas atitudes negativas de determinadas pessoas.

Os espaços são, em sua maioria, eufóricos, figurativizados em Paraíba, céu, juntinho de Nosso Senhor, casa, Norte, favela, barracão, igreja, rua, Vila Esperança e salão porque significam aceitação, alegria, amor, família, união. Entretanto, há aqueles que são, simultaneamente, eufóricos e disfóricos como, *Princesa*, pois significa força, coragem e, ao mesmo tempo, revolta e edifício e colégio que apontam para trabalho, honestidade, mas, também, significam preconceito, sofrimento e humilhação. Os espaços disfóricos são *rua* (Rua São João) que remete a atropelamento e morte e *chão* que está ligado a destruição e concomitante perda de uma moradia.

O tempo vem marcado pelas formas verbais empregadas no presente, no passado (pretérito perfeito e imperfeito) e no futuro, como também, no advérbio amanhã e na expressão dentro de dez dias que também indica uma ação futura. O tempo aponta, evidentemente, para as transformações dos sujeitos.

De acordo com o perfil biográfico dos autores, verifica-se que, em seus textos, ambos falam dos respectivos espaços, ou seja, do que realmente conhecem, o que os torna verdadeiros porta-vozes desses mundos.

No que se refere aos temas que permeiam seus textos, eles se encontram na zona proximal embora que a expressão seja de ordem cultural. A mesma situação ocorre quanto à música visto que, embora os estilos sejam diferentes, a arte musical torna-os próximos. Nesse aspecto, também pode ocorrer de eles se situarem na zona identitária porque seus cancioneiros também abrangem estilos iguais como marchinhas, maxixes e sambas. Estão, evidentemente, na zona distal, quanto aos respectivos ambientes: um canta o rural e o outro, o urbano.

Finalmente, espera-se que este trabalho suscite novas investigações sobre as obras adonirânica e gonzagueana como, também, ofereça subsídios aos estudantes de Letras e professores de Língua Portuguesa que lhes sirvam como respaldo, para uma análise semiótica e em outros trabalhos que envolvam a leitura e a produção de textos.

## 6 REFERÊNCIAS

### 6.1 BIBLIOGRAFIA

AGOSTINHO, Santo. **A doutrina cristã**: manual de exegese e formação cristã. Tradução de Ir. Nair de Assis Oliveira, csa. São Paulo: Paulus, 2002. – (Patrística; 17)

\_\_\_\_\_. **Confissões e De Magistro**. Tradução de Alex Marins. São Paulo: Martin Claret, 2002. (Série Ouro)

ALBIN, Ricardo Cravo. **Dicionário Houaiss ilustrado da música popular brasileira**. Instituto Antônio Houaiss, Instituto Cravo Albin. Criação e supervisão geral: Ricardo Cravo Albin. Coordenação das Ilustrações: Loredano. Rio de Janeiro: Paracatu, 2006.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do nordeste e outras artes**. Prefácio de Margareth Rago. 4. ed. rev. São Paulo: Cortez, 2009.

ÂNGELO, Assis. **Dicionário gonzagueano, de A a Z**. São Paulo: Parma, 2006.

ARAÚJO, Nélon Barbosa de. **A guerra de Princesa na literatura popular: memória e produção cultural**. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa, 2010.

AZEVEDO, Miguel Angelo de (Nirez). **Humberto Teixeira: voz e pensamento**. Transcrição de Myreika Falcão. Fortaleza: Banco do Nordeste do Brasil S. A., 2006.

BATISTA, Maria de Fátima Barbosa de Mesquita. O Discurso Semiótico. In: ALVES, Eliane Ferraz, BATISTA, Maria de Fátima B. de M., CHRISTIANO, Maria Elizabeth Affonso (org.). **Linguagem em foco**. João Pessoa: Universitária Idéia, 2001, p. 133 – 154.



BENVENISTE, Émile. **Problemas de linguística geral I**. Tradução de Maria da Gloria Novak e Maria Luiza Neri. Revisão do Prof. Isaac Nicolau Salum. 3. ed. Campinas, SP: Pontes: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1991.

\_\_\_\_\_. **Problemas de linguística geral II**. Tradução de Eduardo Guimarães *et al.* Revisão técnica da tradução de Eduardo Guimarães. Campinas, SP: Pontes, 1989.

BERTONHA, João Fábio. **Imigração italiana no Brasil**. São Paulo: Saraiva, 2004.  
– (Que História é Esta?)

CAMARA JÚNIOR, J. Matoso. **Dicionário de linguística e gramática**: referente à língua portuguesa. 21. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

CAMPOS, Augusto de. **Balanço da bossa**: antologia crítica da moderna música popular brasileira. São Paulo: Perspectiva S.A., 1968. Coleção Debates

CAMPOS JUNIOR, Celso de. **Adoniran**: uma biografia. Prefácio Alberto Helena Jr. 2. ed. São Paulo: Globo, 2009.

CARVALHO, José Murilo de. **Pontos e bordados**: escritos de história e política. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

CENNI, Franco. **Italianos no Brasil**. 3 ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003.

Constituição da República Federativa do Brasil. In: **VADE MECUM**/obra coletiva de autoria da Editora Saraiva com a colaboração de Antonio Luiz de Toledo, Márcia Cristina Vaz dos Santos Windt e Livia Céspedes. 11 ed. atual. e ampl. São Paulo: Saraiva, 2011.

COURTÉS, J. **Introdução à Semiótica Narrativa e Discursiva**. Tradução de Norma Backes Tasca. Coimbra: Livraria Almedina, 1979.

CUÍCA, Osvaldinho da; DOMINGUES, André. **Batuqueiros da Paulicéia**: enredo do samba de São Paulo. São Paulo: Bracarolla, 2009.

CUNHA, Euclides da. O Sertanejo. In: **Os sertões** (Campanha de Canudos); edição, prefácio, cronologia, notas e índices: Leopoldo Bernucci. 2 ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001. (Clássicos comentados I). pp. 207-208

DEBESSE, Maurice. **A adolescência**. Tradução de Natanael Costa. 3. ed. Lisboa, PT: Europa-América, 1965. (Coleção Saber)

DREYFUS, Dominique. **Vida de viajante**: a saga de Luiz Gonzaga. São Paulo: Ed. 34, 1996.

DUBOIS, Jean *et al.* **Dicionário de linguística**. São Paulo: Cultrix, 1978.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo dicionário da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1975.

FIDALGO, António. **Semiótica da Comunicação**. Universidade da Beira Interior. Disponível em [http://www.bocc.ubi.pt/pag/fidalgo\\_logica\\_com-pl.html](http://www.bocc.ubi.pt/pag/fidalgo_logica_com-pl.html). Acesso em outubro de 2001.

FIORIN, José Luiz. **As astúcias da enunciação**: as categorias de pessoa, espaço e tempo. 2. ed. São Paulo: Ática, 2005.

\_\_\_\_\_. **Elementos de Análise do Discurso**. 14 ed. São Paulo: Contexto, 2006.

FONTANILLE, Jacques. **Semiótica do discurso**. Tradução de Jean Cristtus Portela. São Paulo: Contexto, 2007.

GEERTZ, Clifford. A transição para a humanidade. In: TAX, Sol et all. **Panorama da antropologia**. Tradução de Vanda Vasconcelos. Rio de Janeiro, São Paulo e Lisboa: Fundo de Cultura Brasil-Portugal, 1966. Coleção Panorama do Conhecimento. pp. 31-40

GOMES, Bruno. **Adoniran, um sambista diferente**. 2. ed. Rio de Janeiro: Funarte, 1977.

GONÇALVES, Paulo César. **Migração e mão-de-obra**: retirantes cearenses na economia cafeeira do centro-sul (1817-1901). São Paulo: Humanitas, 2006.

GREIMAS, Algirdas Julien. Os atuantes, os atores e as figuras. In: BREMOND, Claude e outros. **Semiótica narrativa e textual**. Tradução de Jesus Antônio Durigan e Edward Lopes. São Paulo: Cultrix, 1977, p.p.179 – 195.

\_\_\_\_\_. **Sobre o sentido II**: ensaios semióticos. Tradução de Ana Cristina Cruz Cezar e outros. Petrópolis: Vozes, 1975.

\_\_\_\_\_ & COUTÉS, J. **Dicionário de semiótica**. São Paulo: Cultrix, 1979.

HJELMSLEV, L. **Prolegômenos a uma teoria da linguagem**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

HOUAISS, Antônio. **Dicionário HOUAISS da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

JOFFILY, José. **Anayde Beiriz, Paixão e Morte na Revolução de 30**. Rio de Janeiro: Companhia Brasileira de Artes Gráficas (CBAG), 1980.

JOLIVET, Régis. **Curso de filosofia**. Tradução de Eduardo Prado de Mendonça. 10. ed. Rio de Janeiro: Agir, 1970.

KOSHIBA, Luiz; PEREIRA, Denise Manzi Frayze. **História do Brasil**. 5. ed. rev. e ampl. São Paulo: Atual, 1987.

KRAUSCHE, Valter. **Adoniran Barbosa**: pelas ruas da cidade. São Paulo: Brasiliense, 1985.

LAUAND, Jean. Santo Tomás de Aquino – Sobre a Diferença entre a Palavra Divina e a Humana. Estudo introdutório, tradução e notas. “Revista da Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo”, vol. XIX, nº 1, jan.–jun. 1993. Disponível em [http://www.hottopos.com/mp3/de\\_differentia.htm](http://www.hottopos.com/mp3/de_differentia.htm). Acesso em outubro - 2003.

LIRA, Carlinhos. **O último trem das onze**. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1985.

LOPES, Edward. **Discurso, texto e significação**: uma teoria do interpretante. São Paulo: Cultrix, 1978.

LOPES, Ivã Carlos e HERNANDES, Nilton (Orgs.). **Semiótica**: objetos e práticas. São Paulo: Contexto, 2005.

LOPEZ, Adriana e MOTA, Carlos Guilherme. **História do Brasil**: uma interpretação. 2 ed. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.

MARQUES, José Maria Almeida. **Mestre João Silva**: pra não morrer de tristeza: o maior parceiro de Luiz Gonzaga. Recife: Funcultura, 2008.

MOISÉS, Massaud. **A literatura portuguesa através de textos**. 29 ed. São Paulo: Cultrix, 2004.

MOURA, Flávio; NIGRI, André. **Adoniran**: se o senhor não tá lembrado. 2. ed. São Paulo: Boitempo Editorial, 2002.

MUGNAINI Jr., Ayrton. **Adoniran**: dá licença de contar... São Paulo: Ed. 34, 2002.

NÖTH, Winfried. **Panorama da semiótica**: de Platão a Peirce. São Paulo: Annablume, 1995.

\_\_\_\_\_. **A semiótica no século XX**. São Paulo: Annablume, 1996.

**O PASQUIM**. Nº 111 – Rio, de 17 a 23/8/71. Empresa Jornalística S.A. DIJOLIR: Rio-GB, 1971. pp. 5-9

OLIVEIRA, Gildson. **Luiz Gonzaga**: o matuto que conquistou o mundo. 7. ed. Brasília: Letraviva, 2000.

PAIS, Cidmar Teodoro. Texto, discurso e universo de discurso: aspectos das relações entre enunciação e enunciado. In: **Revista Brasileira de Linguística** –

Vol. 14, (2006, ano 32), – São Paulo: Universidade Braz Cubas: Terceira Margem, 2007.

\_\_\_\_\_. Elementos para uma tipologia dos sistemas semióticos. In: **Revista Brasileira de Linguística**, vol. 6, nº 1. São Paulo: SBPL, 1992, p.p.45 – 60.

\_\_\_\_\_. O percurso gerativo da enunciação: produtividade léxica e discursiva. In: **Confluência, Revista do Departamento de Linguística da UNESP – Assis**, UNESP v. 3, p. p.162-181, 1995.

\_\_\_\_\_. Conceptualização, denominação, designação: relações. In: **Revista Brasileira de Linguística**, vol. 9. São Paulo: Plêiade, 1997, pp. 221-240.

\_\_\_\_\_. Campos conceptuais, campos lexicais, campos semânticos - da cognição à semiose. In: **Léxico, semântica e lexicologia**. Cadernos do CNLF, ano VI, n.º 7. Rio de Janeiro, CIEFIL/UERJ, p. 72-85, 2003.

\_\_\_\_\_. Relações dialéticas subjacentes à significação. In: **Revista Philologus**, UERJ, v. 10, n. 28, p.121-141, 2004.

POTTIER, Bernard. **Linguística geral**: teoria e descrição. Tradução e adaptação portuguesa de Walmírio Macedo. Rio de Janeiro: Presença, 1978.

QUINTANA, Mario. Sapato Florido. In: **Quintanares**. 4 ed. Porto Alegre, RS.: Globo S. A., 1976. p.137

RASTIER, François. **Ação e sentido por uma semiótica das culturas**. Tradução: Maria de Fátima Barbosa de Mesquita Batista. João Pessoa: Ideia/Editora Universitária, 2010.

RODRIGUES, Inês Caminha Lopes. **A revolta de Princesa**: uma contribuição ao estudo do mandonismo local (Paraíba, 1930). João Pessoa/PB: A UNIÃO, 1978.

SANTOS, Idelette Fonseca dos; BATISTA, Maria de Fátima Barbosa de Mesquita. **Cancioneiro da Paraíba**. Registros musicais de Maria Alix Nóbrega Ferreira de

Melo; prefácio de Braulio do Nascimento; comentário de Luiz de Oliveira Maia. João Pessoa: GRAFSET, 1993.

SANTOS, José Faria dos. **Luiz Gonzaga**: a música como expressão do Nordeste. São Paulo: IBRASA, 2004.

SANTOS, Theobaldo Miranda. **Noções de psicologia do adolescente**. 3. ed. São Paulo: Editora Nacional, 1966.

SAUSSURE, Ferdinand. **Curso de linguística geral**. Tradução de Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. 20. ed. São Paulo: Cultrix, 1993.

SETTLAGE, C. F. et al. **Dinâmica da adolescência**: aspectos biológicos, culturais e psicológicos. Elaborado pelo Comitê Sobre Adolescência do Grupo para o a Adiantamento da Psiquiatria (E.U.A.). Tradução de Octavio Mendes Cajado. 14. ed. São Paulo: Cultrix, 1994.

SEVERIANO, Jairo. **Uma história da música popular brasileira**: das origens à modernidade. São Paulo: Ed. 34, 2008.

SILVA, Turian da. **Dos cortiços à neofavela**: uma evolução literária em Cidade de Deus. Impressão e encadernação: Books on Demand GmbH, Norderstedt Germany. Copyright © 2007 GRIN Verlag. ISBN 978-3-640-44499-1. (Seminar paper)

TATI, Luiz. **Análise semiótica através das letras**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

TEIXEIRA COELHO NETTO, J. **Semiótica, informação e comunicação**: diagrama da teoria do signo. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

TRENTO, Ângelo. **Do outro lado do Atlântico**: um século de imigração italiana. São Paulo: Studio Nobel, 1989.

WEBBER, Max. **Metodologia das ciências sociais**. Parte 2. 2. ed. São Paulo: Cortez, 1995.

## 6.2 DISCOGRAFIA

ADONIRAN BARBOSA – Clássicos Odeon. Rio de Janeiro: EMI Music Brasil. 1 CD. Coordenação do projeto: Luiz Garcia e Marcos Klizer Filho. Remasterizado. Faixa: 05.

ADONIRAN BARBOSA – Documento Inédito. Rio de Janeiro: Estúdio Eldorado, 1984. 1 CD. Projeto e Coordenação Artística: Aluizio Falcão. Gravações realizadas em sistema analógico AAD.

ADONIRAN BARBOSA – DOIS LP's EM UM CD – 2 EM UM – ADONIRAN BARBOSA/1975 ADONIRAN BARBOSA/1980. Rio de Janeiro: EMI – ODEON. 1 CD. Direção de Produção: Mariozinho Rocha. Remasterizado em digital. Faixas: 3, 9, 22 e 25.

AQUARELA BRASILEIRA – 3. Emílio Santiago. 1990. São Paulo: Som Livre. Distribuição: BMG/Ariola. 1 CD. Direção Musical: Roberto Menescal. Gravado e Mixado por Márcio Menescal. Faixa: 04.

CHICO BUARQUE. Produzido e Dirigido por Sérgio de Carvalho. 1978. 1 LP. São Paulo: PHILIPS. Lado B. Faixa: 2

DEMÔNIOS DA GAROA – DOIS CDs BIS. São Paulo: VIDEOLAR/EMI MUSIC BRASIL LTDA. 2 CDs. s/d. Coordenação do Projeto: Sonia Antunes e Maurício Dias. Masterização: Digital Mastering Solution. Disco: 1 – Faixa: 14

GONZAGÃO – SANFONEIRO MACHO. São Paulo: RCA/Camden. 1 LP. 1985. Direção Artística: Miguel Plopschi. Produção Executiva: Oséas Lopes. Arranjo e Regência: Chiquinho do Acordeon.

GONZAGÃO & FAGNER – Luiz Gonzaga e Fagner. Produzido por Raimundo Fagner. São Paulo: RCA. 1 CD. 1991. Direção Artística: Miguel Plopschi. Co-Produção: Gonzaguinha. Engenheiro de som: Mário Jorge.

LUIZ GONZAGA CANTA SEUS SUCESSOS COM ZÉDANTAS. São Paulo: BMG. 1 CD. Direção de Arte: André Teixeira e Cláudia Bandeira. Remasterizado em digital. Faixa: 02.

LUIZ GONZAGA – CAPIM NOVO. Produzido por Rildo Hora. Rio de Janeiro: RCA/BMG. 1 CD. 1976 © 2001. Direção Artística: Carlos Guarany. Reedição produzida por Assis Ângelo. Coordenação Geral: Adriana Ramos. Remasterizado a partir do tape original por Carlos Freitas e Jade Pereira, Classic Master/SP.

LUIZ GONZAGA – DANADO DE BOM. São Paulo: RCA/Camden. 1 LP. 1984. Direção Artística: Miguel Plopschi. Produção Executiva: Oséas Lopes. Arranjos e Regências: Chiquinho do Acordeon.

LUIZ GONZAGA – FORRÓ DE CABO A RABO. São Paulo: RCA/Camden. 1 LP. 1986. Direção Artística: Miguel Plopschi. Produção Executiva: Oséas Lopes.

LUIZ GONZAGA – DO JEITO QUE O POVO GOSTA – FORRÓ DO GONZAGÃO. Manaus: SONOPRESS@INDÚSTRIA BRASILEIRA. 1 CD. 1993. Matrizes e Marcas Registradas autorizadas por RCA Corporation.

LUIZ GONZAGA – DOIS LP's EM UM CD – 2 EM UM – VOU TE MATAR DE CHEIRO 1989/ AQUARELA NORDESTINA 1989. Manaus: EMI Music Brasil Ltda. 1 CD. Direção de Produção: Talmo Sacaranari. Remasterizado em digital. Faixa: 20.

LUIZ GONZAGA – MAXXIMUM – Uma seleção histórica com grandes sucessos. Manaus: SONY/BMG Music Intertainment. 1 CD. Direção de Arte: Daniela Conolly. Masterização: Jorge Brum. Faixas: 08 e 17.

LUIZ GONZAGA – MEUS MOMENTOS – Manaus: Videolar/EMI Music Ltda. 1 CD. 1996. Direção Artística: João Augusto. Coordenação do Projeto: Sonia Antunes.

LUIZ GONZAGA – PISA NO PILÃO – Manaus: Marketing Estratégico BMG/RCA. 1 CD. Remasterização Digital: CIA de Áudio/SP. Supervisão Técnica: José Roberto Cruz.



LUIZ GONZAGA – QUADRILHAS E MARCHINHAS JUNINAS – Manaus: SONOPRESS – RIMO DA AMAZÔNIA – INDÚSTRIA E COMÉRCIO FONOGRÁFICA LTDA. 1 CD. 1994.

LUIZ GONZAGA – SÃO JOÃO NA ROÇA. Manaus: Marketing Estratégico BMG. 1 CD. 1 CD. Remasterização Digital: Carlos Freitas – Classic Master.

LUIZ GONZAGA – XAMEGO – Manaus: Marketing Estratégico BMG. 1 CD. Remasterização Digital: CIA de Áudio/SP. Supervisão Técnica: José Roberto Cruz.

MARCO ZERO AO VIVO – 2006. Alceu Valença. Rio de Janeiro: Indie Records e Tropicana Produções. 1 CD. Produção Musical: Paulo Rafael. Produção Executiva: Márcia Bruno. Mixagem: Estúdios Mega – RJ. Masterização: Estúdios Mega – SP. Faixa: 01.

PASSOCA – PASSOCA CANTA INÉDITAS DE ADONIRAN. São Paulo: Art Solução Brasil LTDA. Produção Fonográfica: ATRAÇÃO FONOGRÁFICA LTDA. Direção Geral: WILSON SOUTO JR. Produção: PASSOCA (MARCO ANTONIO VILALBA). Estúdio de Gravação: DIGITAL. Técnicos de Gravação, Mixagem e Masterização: WAGNER AMOROSINO/SÉRGIO AUGUSTO RIBEIRO. 1 CD. Abril/Maio, 2000. Faixa: 4

### 6.3 FILMOGRAFIA

ADONIRAN BARBOSA – BISCOITO FINO – 1 DVD. 2007. Direção Geral: Kati Almeida Braga. Direção Artística: Olívia Hime. Produção: Pedro Seiler. Assistente de Produção: Renata Mader. PROGRAMA ENSAIO/1972, produzido pela TV CULTURA – FUNDAÇÃO PADRE ANCHIETA. Direção: Fernando Faro.

LUIZ GONZAGA – A LUZ DOS SERTÕES – 1 DVD. 1999. Direção: Rose Maria Tipo. Tipo: Documentário. Origem: Pernambuco – BR. Duração: 37 min. Produzido pela Realiza Birô de Comunicação.

O AMOR não tira férias. Título original: **The Holiday**. Direção: Nancy Meyers. Produção: Bruce A. Block e Nancy Meyers. Roteiro: Nancy Meyers. Intérpretes: Cameron Diaz, Edward Burns, Eli Wallach, Kate Winslet, Jack Black, Jude Law, Rufus Sewell e outros. Música: Hans Zimmer. EUA: Columbia Pictures Corporation/Universal Pictures/Waverly Films/Relativity Media, 2006. 1 DVD (138

min), widescreen color, NTSC. Idioma original: Inglês – Dolby digital 2.0. Legenda: Espanhol, Inglês, Português. Distribuição: Sony Pictures Entertainment/Columbia Pictures/Universal Studios Inc./UIP

PERFUME de mulher. Título original: **Scent of a Woman**. Direção: Martin Brest. Produção: Martin Brest. Intérpretes: Al Pacino, Chris O'Donnell, James Rebhorn, Gabrielle Anwar, Phillip Seymour Hoffman, Richard Venture, Bradley Whitford, Rochelle Oliver, Margaret Eginton, Tom Riis Farrell, Nicholas Sadler, Todd Louiso, Matt Smith e outros. Roteiro: Bo Goldman, baseado em roteiro do filme “Perfume de Mulher” (Profumo di Donna, 1974), escrito por Giovanni Arpino. Música: Thomas Newman. EUA: Universal Pictures/City Light Films, 1992. 1 DVD (156 min), widescreen color, NTSC. Idioma original: Inglês – Dolby digital 2.0. Legenda: Espanhol, Inglês, Português, Chinês, Coreano, Tailandês. Distribuição: Universal Pictures/UIP.

## 7.4 PÁGINAS DA INTERNET

ADONIRAN BARBOSA E ELIS REGINA

Elis Regina recebe Adoniran Barbosa no programa *O Fino da Bossa*, 12/07/1965  
<http://blogln.ning.com/profiles/blogs/adoniran-barbosa-100-anos>

ANO CONSAGRADO AO CENTENÁRIO DE LUIZ GONZAGA

<http://www.alepe.pe.gov.br/paginas/>

CARNAVAL 2012 – GALO DA MADRUGADA

<http://www.galodamadrugada.org.br/carnavalAtual.php?ano=2012&cod=34>

DIÁRIO OFICIAL DE PERNAMBUCO

<http://www.cepe.com.br/diario/>

ENTREVISTA COM ERNESTO PAULELLI – Programa Sala de Visitas – TV Câmara – Vereador Floriano Pesaro

[http://www.youtube.com/watch?v=bZZKjg61jew&feature=plcp&context=C4b9c8b6VDvjVQa1PpcFMQhNVEIHx\\_zqIblbaS6cx\\_wl8HOCbj\\_90=](http://www.youtube.com/watch?v=bZZKjg61jew&feature=plcp&context=C4b9c8b6VDvjVQa1PpcFMQhNVEIHx_zqIblbaS6cx_wl8HOCbj_90=)

ESCOLA DE SAMBA FLOR DE LIZ (SP)  
<http://escoladesambaflordeliz.blogspot.com.br/>

FAUSTINA (*Encrencas de Família*) – ALTAMIRO CARRILHO  
<http://www.youtube.com/watch?v=gJTdR3u0BqY>

IMAGENS  
<http://www.google.com.br/imghp?hl=pt-BR&tab=wi>

JOQUINHA GONZAGA  
<http://www.joquinhagonzaga.mus.br>

LEI DIA DO FORRÓ  
[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_Ato2004-2006/2005/Lei/L11176.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2004-2006/2005/Lei/L11176.htm).

LETRAS DE MÚSICAS  
<http://letras.terra.com.br/>  
<http://www.vagalume.com.br/>  
<http://www.luizluagonzaga.mus.br/>  
<http://www.forroemvinil.com>

MÃE, EU JURO  
Cantora Célia – <http://www.youtube.com/watch?v=rVUYGL9sDxQ>  
Cantora Márcia Castro – [http://www.youtube.com/watch?v=iAHwhls\\_r94](http://www.youtube.com/watch?v=iAHwhls_r94)

MARIA HELENA RODRIGUES RUBINATO  
<http://oglobo.globo.com/pais/noblat/mariahelena/posts/2010/02/07/saudoso-adoniran-barbosa-262290.asp>.

MATOS, Maria Izilda Santos. **A cidade que mais cresce no mundo:** São Paulo território de Adoniran Barbosa. Disponível em <http://www.scielo.br>. Acesso em Janeiro de 2008.

## CORPUS

### 7.1 Paraíba – Luiz Gonzaga (1952)

Compositores: Luiz Gonzaga/Humberto Teixeira

Quando a lama virou pedra,  
E o mandacaru secou,  
Quando ribaça, de sede,  
Bateu asa e voou,  
Foi aí que eu vim me embora,  
Carregando a minha dor.  
Hoje eu mando um abraço  
Pra ti, pequenina  
Paraíba masculina,  
Muié macho, sim, sinhô.  
Paraíba masculina,  
Muié macho,  
Sim, sinhô.

Eita, pau pereira!  
Que em Princesa já roncou!  
Eita, Paraíba!  
Muié macho, sim sinhô!  
Eita, pau pereira!  
Meu bodoque não quebrou.  
Hoje eu mando um abraço  
Pra ti, pequenina  
Paraíba masculina, muié macho,  
Sim, sinhô.

Eita, eita!  
Muié macho, sim, sinhô!  
Eita, eita!  
Muié macho, sim, sinhô!  
Muié macho, sim, sinhô!  
Muié macho...  
*Sai pra lá, peste!...*  
Sim, sinhô!

### 7.1.1 Iracema – Adoniran Barbosa (1956)

Compositor: Adoniran Barbosa

Iracema,  
Eu nunca mais eu te vi.  
Iracema, meu grande amor,  
Foi embora.  
Chorei,  
Eu chorei de dor, porque  
Iracema,  
Meu grande amor foi você.

Iracema,  
Eu sempre dizia  
Cuidado ao travessar essas ruas...  
Eu falava,  
Mas você não me escutava, não.  
Iracema,  
Você travessou contramão.

E hoje, ela vive lá no céu,  
E ela vive  
Bem juntinho de Nosso Senhor.  
De lembrança guardo somente  
Suas meias e seus sapato,  
Iracema, eu perdi o seu retrato.

*Iracema, fartava vinte dias  
Pro nosso casamento,  
Que nós ia se casá...  
Você atravessou a Rua São João,  
Veio um carro, te pega  
E te pincha no chão.  
O chofer não teve culpa, Iracema...  
Você travessou contramão...  
Lá, lá, lá, lá, lá, lá, lá, lá, lá, lá, lá,  
Iracema, meu grande amor foi você.*

## 7.2 Cidadão (1989)

Compositor: Lúcio Barbosa

Tá vendo aquele edifício, moço?  
Ajudei a levantar.  
Foi um tempo de aflição,  
Eram quatro condução,  
Duas pra ir, duas pra voltar.

Hoje, depois dele pronto,  
Olho pra cima e fico tonto,  
Mas me vem um cidadão,  
E me diz desconfiado  
"Tu tá aí admirado?  
Ou tá querendo roubar?"

Meu domingo tá perdido,  
Vou pra casa entristecido,  
Dá vontade de beber.  
E, pra aumentar o meu tédio,  
Eu nem posso olhar pro prédio,  
Que eu ajudei a fazer.

Refrão

Ai, ai, ai, ai, ai, meu Deus!  
Ai, ai, ai, ai, ai, ai, ai

Tá vendo aquele colégio, moço?  
Eu também trabalhei lá.  
Lá eu quase me arrebento,  
Fiz a massa, pus cimento,  
Ajudei a rebocar.

Minha filha, inocente,  
Vem pra mim toda contente,  
"Pai, vou me matricular".  
Mas me diz um cidadão:  
"Criança de pé no chão  
Aqui não pode estudar".

Essa dor doeu mais forte.  
Por que eu deixei o Norte?  
Eu me pus a me dizer,  
Lá, a seca castigava,

### 7.2.1 Despejo na favela (1968)

Compositor: Adoniran Barbosa

Quando o oficial de justiça chegou,  
Lá na favela,  
E, contra o seu desejo,  
Entregou pra seu Narciso  
Um aviso, uma ordem de despejo,  
Assinada "Seu Doutor",  
Assim dizia a petição:  
"Dentro de dez dias quero a favela vazia,  
E os barracos todos no chão".  
É uma ordem superior.  
Oh, oh, oh, oh, meu senhor,  
É uma ordem superior.  
Não tem nada não, seu doutor.  
Não tem nada não...  
Amanhã mesmo vou deixar meu barracão.  
Não tem nada não,  
Vou sair daqui,  
Pra não ouvir o ronco do trator.  
Pra mim não tem problema...  
Em qualquer canto eu me arrumo,  
De qualquer jeito eu me ajeto.  
Depois, o que eu tenho é tão pouco,  
Minha mudança é tão pequena,  
Que cabe no bolso de trás,  
Mas essa gente aí,  
Como é que faz?  
Oh, oh, oh, oh, oh, meu senhor,  
Essa gente aí,  
Como é que faz?

Mas o pouco que eu plantava  
Tinha direito a comer.  
(Refrão)

Tá vendo aquela igreja moço,  
Onde o padre diz amém?  
Pus o sino e o badalo,  
Eu enchi minha mão de calo,  
Lá eu trabalhei também.

Lá, sim, valeu a pena!  
Tem quermesse, tem novena,  
E o padre me deixa entrar.  
Foi lá que Cristo me disse:  
"Rapaz, deixe de tolice,  
Não se deixe amedrontar.  
Fui eu quem criou a terra,  
Enchi o rio, fiz a serra,  
Não deixei nada faltar.  
Hoje, o homem criou asa,  
E, na maioria das casas,  
Eu também não posso entrar."  
(Refrão)

**7.3 O Xote das Meninas (1953)**

Compositores: Luiz Gonzaga/Zédantas

Mandacaru quando fulóra na seca  
 É o sinal que a chuva chega no Sertão,  
 Toda menina que enjoa da boneca,  
 É sinal que o amor já chegou no coração.  
 Meia comprida, não quer mais sapato  
 baixo,  
 Vestido bem cintado, não quer mais vestir  
 timão.

*Refrão*

Ela só quer, só pensa em namorar,  
 Ela só quer, só pensa em namorar,  
 Ela só quer, só pensa em namorar.

De manhã cedo, já está pintada,  
 Só vive suspirando, sonhando acordada,  
 O pai leva ao doutor a filha, adoentada,  
 Não come, e nem estuda,  
 E nem quer nada.  
 (Refrão)

Mas o doutor nem examina,  
 Chamando o pai, de lado,  
 Lhe diz logo, em surdina,  
 Que o mal é da idade,  
 E que, pra tal menina,  
 Não há um só remédio  
 Em toda a Medicina.  
 (Refrão)  
 Mandacaru, mandacaru...

**7.3.1 Vila Esperança (1968)**

Compositores: Adoniran Barbosa/Marcos César

Vila Esperança,  
 Foi lá que eu passei  
 O meu primeiro carnaval.  
 Vila Esperança,  
 Foi lá que eu conheci  
 Maria Rosa, meu primeiro amor.  
 Como fui feliz  
 Naquele fevereiro,  
 Pois tudo para mim era primeiro:  
 Primeira Rosa, primeira esperança,  
 Primeiro carnaval,  
 Primeiro amor, criança.  
 Numa volta no salão,  
 Ela me olhou,  
 Eu envolvi seu corpo  
 Em serpentina,  
 E tive a alegria  
 Que tem todo Pierrô,  
 Ao ver que descobriu  
 Sua Colombina.  
 O carnaval passou,  
 Levou a minha rosa,  
 Levou minha esperança,  
 Levou o amor criança,  
 Levou minha Maria,  
 Levou minha alegria,  
 Levou a fantasia,  
 Só deixou uma lembrança.

## TEXTOS CITADOS

**Siri Jogando Bola (1956)**

Compositores: Zé Dantas/Luiz Gonzaga

*Refrão*

Lá no mar...

Vi dois siri jogando bola,

Lá no mar,

Vi dois siri bola jogar,

Lá no mar.

Fui passear

No país do tatu-bola,

Onde o bicho tem cachola

E até sabe falar,

Eu vi um porco

Passeando de cartola,

Um macaco na escola

Ensinando o bê-a-bá.

Lá no mar...

(Refrão)

Eu vi um peba

De batina e de estola,

Vi um bode de pistola,

Numa farda militar.

Vi um mosquito

Ser pegado pela gola

E ser preso na gaiola,

Por ser bebo e imorá.

Lá no mar...

(Refrão)

Eu vi um sapo

Balançando uma sacola,

Num salão, pedindo esmola

Pro enterro dum preá.

Vi uma porca

Com dois brinco de argola

De batom, mas que graçola!

Dando beijo num gambá.

Lá no mar...

(Refrão)

**Lifome Instravagante (1963)**

Compositor: Raimundo Grangeiro

Mande fazer um liforme,

Como toda a preparação,

Para botar no arraiá,

Na noite de São João.

Chapéu de arroz doce

Forrado com tapioca

As fitas de alfinim

E as fivelas de paçoca

A camisa de nata

E os botões de pipoca.

A ceroula de soro

E as calças de coalhada

O cinturão de manteiga

E o buquê de carne assada

Sapato de pirão

E ezertilhão de escada.

As meias de angu

Presilhas de amendoim

Charuto de biscoito

E os anelões de bolinho

Os óculos de ovos fritos

E as luvas de toucinho.

O colete de banana

E a gravata de tripa

O paletó de ensopado

E o lenço de canjica

Carteira de pamonha

E a bengala de linguiça.

Vai ser um grande sucesso

No baile da Prefeitura

A pulseira de queijo

E o relógio de rapadura

Quem tem um linforme deste

Pode contar em fartura.



Numa oficina,  
 Vi um rato bater sola.  
 Repicando na viola  
 Eu vi um tamanduá.  
 Vi um veado  
 Com dois par de castanhola,  
 Vestidinho de espanhola,  
 Requebrando pra daná.  
 Lá no mar...  
 (Refrão)

Vi um elefante  
 Cozinhar na caçarola,  
 Armoçar todo frajola  
 E a dentuça palitar.  
 Vi um jumento  
 Beber vinte coca-cola,  
 Ficar cheio que nem bola  
 E dar um arrote de lascar.  
 Lá no mar...  
 (Refrão)

### **Xamego (1958)**

Compositores: Luiz Gonzaga/Miguel Lima

O xamego dá prazer  
 O xamego faz sofrer  
 O xamego às vezes dói  
 Às vezes não  
 O xamego às vezes rói  
 O coração.

Todo mundo quer saber  
 O que é o xamego  
 Ninguém sabe se ele é branco  
 Se é mulato ou negro.

Quem não sabe o que é xamego  
 Pede pra vovó  
 Que já tem setenta anos  
 E ainda quer xodó  
 E reclama noite e dia  
 Por viver tão só

### **Estrela de Ouro (1959)**

Compositores: José Batista/Antônio Barros

*Refrão*  
 Reinado, coroa,  
 Tudo isso o baião me deu.  
 Estrelas de ouro  
 Do meu chapéu,  
 Roupa de couro e gibão,  
 Como um milagre caído do céu,  
 Fizeram-me o rei do baião.

Ainda me lembro do tempo  
 Que a gente dançava  
 No meio do salão,  
 Mas, hoje, tá tudo mudado,  
 Devido ao reinado do meu baião.

Percorri o mundo inteiro,  
 Pra ver se encontrava  
 Um estilo melhor,

E reclama noite e dia  
Por viver tão só.

Ai que xodó, que xamego  
Que chorinho bom  
Toca mais um bocadinho  
Sem sair do tom.

Meu compadre chegadinho  
Ai que xamego bom  
Ai que xamego bom  
Ai que xamego bom

Mas, até no estrangeiro,  
Este bom brasileiro  
É também o maior.  
(Refrão)

### **Danado de Bom (1984)**

Compositores: João Silva/Luiz Gonzaga  
Participação de Elba Ramalho

– *Tá danado!...*  
– *Danado o quê, Elba? Isso é Dominginhos...*  
– *Danado de bom, Seu Lula!...*  
– *Ra, ra...*

#### **Refrão**

Tá é danado de bom!  
Tá danado de bom, meu compadre!  
Tá é danado de bom,  
Forrozinho bonitinho,  
Gostosinho, safadinho,  
Danado de bom!

Olha o Macambira na zabumba,  
O Zé Cupido no triângulo,  
E Mariano no gonguê.

Olha o meu compadre na viola,  
Meu sobrinho na manola,  
E Cipriano no melê.

Olha a meninada nas cuié,  
‘Tá sobrando capilé  
E já tem bebo pra daná.

### **Pra Não Morrer de Tristeza (1989)**

Compositores: João Silva/K. Boclinho

Mulher,  
Deixaste a moradia,  
Pra viver na boêmia,  
E viver nos cabaré.  
E eu,  
Para não morrer de tristeza,  
Me sento na mesma mesa,  
Mesmo sabendo quem és.  
E hoje,  
Nós vivemos de bebida,  
Sem consolo e sem guarida,  
Oh mundo enganador!...  
Quem era eu?  
Quem eras tu?  
Quem somos agora?  
Companheiros de outrora,  
Inimigos do amor.  
– *Oh João Silva...*  
– *Eu.*  
– *Você que inventou esse tipo de samba, que samba é esse, hein?*  
– *É samba brega, samba da raça, samba de cabaré, de cotovelo, apracatado...*  
– *Ah! Samba apracatado?*  
– *É...*  
– *Ah, rapaz, então é samba de cachaça!...*  
– *Isso mesmo...*

Tem nego grudado que nem piolho,  
 Tem nega piscando o olho,  
 Me chamando pra dançar.  
 – *E eu vou lá...*  
 (Refrão)

Tá, que forrozinho de primeira!  
 Já não cabe forrozeiro,  
 E cada vez chegando mais.  
 Tá da cozinha pro terreiro,  
 Sanfoneiro, zabumbeiro,  
 Pra frente e pra trás.

Olha, meu compadre Damião,  
 Pode apagar o lampião,  
 Que tá querendo clarear.  
 Aguenta o fole, meu compadre Bororó,  
 Que esse é o tipo do forró,

Que não tem hora pra parar.  
 (...)  
 – *E eu vou lá...*  
 – *Ora se vou!...*  
 – *Vou demais!*  
 – *Tá doido se eu perder um forró desse!...*  
 – *Óia eu chegando...*

### **Lá Vai Pitomba (1980)**

Compositores: (Luiz Gonzaga/Onildo Almeida)

*Hoje tem futebol,  
 O clássico das multidões.  
 É o clássico da pitomba,  
 E viva Jaboatão!*

De pé em pé,  
 A bola no gramado,  
 Vai de lado a lado,  
 E lá vai pitomba.  
 Do meio do campo,  
 Vai para o ataque,  
 Que não é de araque,  
 E lá vai pitomba.

### **Perpétua (1945)**

Compositores: Luiz Gonzaga/Miguel Lima

Se a perpétua cheirasse,  
 Seria a rainha das flores,  
 Mas como a perpétua não cheira, meu bem  
 Não é a rainha das flores.

Eu conheço uma donzela  
 Que é mais bela que as flores,  
 Ninguém quer casar com ela,  
 Não dá sorte nos amores.  
 Será por causa do cheiro  
 Que a rosa  
 Tem mais admiradores?

O goleiro sai,  
 Consegue espalmar,  
 Meu time de novo vai lá.  
 No pé, na cabeça,  
 No corpo, no chão,  
 Meu time jogando um bolão  
 E é gooooooooool...

Bota a bola no meio do campo  
 Bota a bola no meio do campo  
 Meu time vai fazer mais um gooooooooool  
 Goooooooool...

### **O Cheiro da Carolina (1956)**

Compositores: Amorim Roxo/Zé Gonzaga

Carolina foi pro samba,  
 Pra dançá o xenhenhém,  
 Todo mundo é caidinho  
 Pelo cheiro que ela tem.

Hum, hum, hum, Carolina,  
 Pelo cheiro que ela tem.

Gente que nunca dançou  
 Nesse dia quis dançá,  
 Só por causa do cheirinho,  
 Todo mundo tava lá.

Hum, hum, hum, Carolina,  
 Todo mundo tava lá.

Foi chegando o delegado,  
 Pra oiá os que dançava,  
 O xerife entrou na dança,  
 E, no fim, também cheirava.  
 Carolina

Hum, hum, hum Carolina,  
 E no fim também cheirava

*Aí chegou dono da casa...*

### **Aí Tem (1988)**

Compositores: João Silva/Zé Mocó

Eita! Que nega pra vadiar,  
 Nega pra rebolar,  
 Nega pra remexer,  
 De tanto retrocer,  
 Nesse burugundum,  
 Ela ainda mata um,  
 Aqui nesse forró.  
 Aí tem,  
 Aí tem borogodó.

Quando eu pegar pela cintura,  
 Dessa nega tanajura,  
 Com toda essa quentura,  
 Pega fogo no paiol.

Todo mundo vai ver só,  
 Como é que um homem faz,  
 Com tudo que ele traz,  
 Com tudo quer que ela tem,  
 Não vai ter pra ninguém,  
 Aqui vai ser bom demais.

Vai, vai,  
 Aqui vai ser bom demais,  
 Onde essa nega chega  
 O forró é bom demais.

*O dono da casa chegou com a mulesta!*

*Chamou atenção de D. Carolina e:*

*- D. Carolina, venha cá! O povo anda falando aí que a senhora tem um cheiro diferente, é verdade?*

*- Moço, sei disso não, é invenção do povo.*

*- Ah, é invenção do povo, não é?*

*- É sim senhor.*

*- Então dá licença...*

*Hum, hum, hum, Carolina,*

*Hum, hum, hum, Carolina.*

Eu quisera estar por lá,  
Pra dançar contigo o xote,  
Pra também dá um cheirinho  
E fungar no teu cangote.

Hum, hum, hum, Carolina,  
E fungá no teu cangote.  
Lá, lá, lá, lá, lá, lá, lá...

### **Arcoverde Meu (1989)**

Compositores: João Silva/Luiz Gonzaga

Eita!

Olha aí, meu contrerrâneo,  
O trem da serra 'tá chamando,  
Eu também tô nessa aí.

Alô, Vitória,  
Terra da caninha boa,  
Serra das Russas,  
Mas que doce abacaxi!

Já vou Bezerras,  
Adeus, Gravatá,  
Em Arcoverde  
Tem alguém a me esperar.

### **Xanduzinha (1950)**

Compositores: Humberto Teixeira/Luiz Gonzaga

O caboclo Marcolino  
Tinha oito boi zebu,  
Uma casa com varanda,  
Dando pro norte e pro sul,  
Seu paiol tava cheio,  
De feijão e de andu,  
Sem, contar com mais uns cobres  
Lá no fundo do baú.  
Marcolino dava tudo  
Por um cheiro de Xandu.

Ai, Xanduzinha,  
Xanduzinha, minha flor  
Como foi que você deixou  
Tanta riqueza pelo meu amor?

Ai! Ai!  
 Caruaru, capital do forró,  
 Tô com pressa, tô vexado  
 Deixo um beijo pra Filó.

Diabo de trem  
 De Caetano demorou-se,  
 Tô com sede, quero um doce,  
 De Pesqueira, saboroso.

Eita, Mimoso!  
 Vai, abre a porteira  
 Que Arcoverde me espera  
 Hoje é feira.

Cidade linda  
 Coisa minha, meu amor  
 Arcoverde,  
 Gente boa, aqui estou.

Belo Jardim!  
 Ai, quanta saudade!  
 Aquele abraço  
 E muita felicidade.

Ai, Xanduzinha,  
 Xanduzinha meu xodó  
 Eu sou pobre, mas você sabe  
 Que o meu amor  
 Vale mais que ouro em pó.

### **DERRAMARO O GÁI (1956)**

Compositores: Luiz Gonzaga/Zé Dantas

#### **Refrão**

*Eu nesse coco num vadeio mais  
 Apagaro o candeeiro, derramaro o gai*

Apagaro o candeeiro,  
 Derramaro o gai,  
 Coisa boa, nesse escuro,  
 Já sei que num sai,  
 Já não tão mais respeitando  
 Nem eu, que sou pai,  
 Pois me deram um beliscão  
 Que quase a carça cai,  
 Começando desse jeito,  
 Num sei pronde vai,

### **Contrastes de Várzea Alegre (1967)**

Compositores: José Clementino/Luiz Gonzaga

#### **Refrão**

Mas diga moço, de onde você é?  
 Eu sou da terra  
 Que de mastruz se faz café.

Meu amigo, eu sou da terra  
 De Zé Felipe afamado,  
 Onde um bode era marchante  
 E Jesus foi intimado.  
 Sou da terra do arroz  
 Do sabido acabrunhado,  
 Do calango carcereiro,  
 Meu amigo eu sou da terra

Por isso, nesse coco,  
Eu num vadeio mais.

No escuro, desse jeito,  
Ninguém se distrai  
Pai de moça, nessa festa,  
Só vai ter trabáí  
Seu Zé Chico, nesse coco,  
Isabé num cai,  
O seu noivo 'tá querendo,  
Mas eu sou o pai.

Ou acende um candeeiro  
Bem cheim de gáí,  
Ou ela, nesse coco  
Num vadeia mais.  
(Refrão)

Sinhá Zefinha entrou no coco,  
Quase que num sai,  
Pois ficou que nem badalo  
Dentro do chocai,  
Levou tanta imbigada  
Que caiu pra trai,  
Saiu andando manca  
Que nem papagai,  
Seu marido foi falar,  
Mas levou cinco talhos.  
Por isso, nesse coco,  
Eu num vadeio mais,  
(Refrão)

**Mulher Rendeira (1953)**  
Compositor: Zé do Norte  
Cantora: Vanja Orico

*Refrão*

Olê, mulé rendeira,  
Olê, mulé rendá,  
Tu me ensina a fazer renda,  
Que eu te ensino a namorar.

Que o peru foi delegado.  
(Refrão)

Meu amigo eu sou da terra,  
Que o sobrado é nos oitão,  
Que houve três anos de guerra,  
Não morreu um só cristão.  
Onde o eleitor amigo  
Pra votar não faz questão,  
Elegeram pra prefeito,  
Numa só semana,  
Quatro nobres cidadãos.  
(Refrão)

Meu amigo em minha terra,  
Já pegou fogo no gelo,  
Apagaram com carbureto,  
Foi o maior dismantelo.  
São Brás lá é São Raimundo,  
Se festeja com muito zelo,  
O prefeito completava idade,  
Era de quatro em quatro anos  
E nunca penteou o cabelo.  
(Refrão)

Meu amigo eu sou da terra,  
Que o padre era casado,  
Enviuvou duas vezes,  
E depois foi ordenado.  
Ainda hoje reza missa  
E os filhos já estão criados  
O juiz é uma mulher  
Finalmente, eu sou da terra  
Em que o cruzeiro é isolado.

As moças de Petrolina  
Já não vão à procissão,  
Põem cadeiras na calçada,  
Pra esperar por Lampião.

Olê, mulé rendeira,  
Olê, mulé rendá,  
Tu me ensina a fazer renda,  
Que eu te ensino a namorar.

Mulher de cangaceiro  
 Não tem medo de careta,  
 Quando vê a coisa preta,  
 Sai rolando pelo chão.

Põe o dedo no gatilho,  
 Bota fogo no sertão,  
 Tenente perde a patente,  
 Coronel perde o galão.

É lampa, é lampa, é lampa,  
 É Virgulino, é Lampião,  
 É o rei do cangaço  
 Interventor lá no sertão.

É lampa, é lampa é lampa,  
 É lampa, é Lampião,  
 Seu nome é Virgulino,  
 Apelido é lampião.

(Refrão)  
 Andei pela guerra inteira,  
 Levando minha canção,  
 Cantando Mulher Rendeira,  
 Fiz da renda uma oração.

Eu canto essa cantiga,  
 Com um pulso e devoção,  
 Sou uma mulher de briga,  
 Não há quem não diga não.

As moças de Mossoró  
 São pobres, mas têm ação,  
 Botam queijo e rapadura  
 No borná de Lampião.

Essas moças da Bahia  
 Não penteiam mais o cabelo,  
 Passam as tardes na janela,  
 Namorando os cangaceiros.

Moças do Rio de Janeiro  
 Mandam cartas de avião,  
 Deus te guarde noite e dia,  
 Meu querido Lampião.

Olé, mulé rendeira,  
 Olé, mulé rendá,  
 A pequena vai no bolso,  
 A maior vai no borná,  
 Se chorar por mim não fica,  
 Só se eu não puder levar.

Acorda, Maria Bonita,  
 Levanta vai fazer o café,  
 Que o dia já vem raiando  
 E a polícia já está de pé.

Teus olhos, Maria Bonita,  
 São pedacinhos de carvão,  
 Que acendem-se de noite os fita,  
 O olho cego de Lampião.

Dorme, meu filhinho,  
 Mamãe vem balançar,  
 O meu filho dorme  
 E mamãe vai te ninar.

### **Agora Podes Chorar (1936)**

Compositores: Adoniran Barbosa/José Nicolini

Chora, chora,  
 Quem te ensinou a sofrer não fui eu.  
 Chora, chora

### **Não Me Deu Satisfações (1936)**

Compositor: Adoniran Barbosa

Tenho vontade de chorar,  
 Sei que tenho minhas razões,  
 A mulher que eu amava  
 Resolveu me abandonar,



Porque o nosso amor morreu.  
Andas por aí,  
Dizendo que a culpa é minha,  
Nada disso é verdade,  
Pois fizeste a tua vontade,  
Perdeste a linha.  
Com tanta desconfiança,  
Hoje está arrependida,  
Lamentando a própria vida.

**Se Meu Balão Não Se Queimar (1936)**  
Compositor: Adoniran Barbosa

[...] Vai subindo meu balão,  
Vai subindo meu balão,  
Suavizando a minha dor.

Se o meu balão  
Na imensidão não se queimar,  
A dor que eu estou sentindo agora  
Irá se embora para nunca mais voltar.

Não me deu satisfações,  
Retirou-se à francesa,  
Para mais me castigar.  
Ela pensa que é uma beleza  
E tem a certeza  
De que eu vou me humilhar,  
Tenho vontade de chorar.  
Sei que tenho minhas razões,  
A mulher que eu amava,  
Resolveu me abandonar,  
Não me deu satisfações.  
Pode ser que eu a procure,  
Pode ser também que não,  
Pode ser que esta dor não perdure,  
Por mais que ela jure,  
Não terá perdão.

**Carolina (1967)**

Compositores: Adoniran Barbosa/Marcos  
César

Lá vai ela  
Carolina vai embora da favela  
Lá vai ela  
Carolina vai embora da favela

Ela escreveu um livro  
Sobre a vida de um cortiço,  
O que ela escreveu  
Tá causando reboliço.

Carolina é um sucesso,  
Vão levá-la pra cidade,  
Até querem que ela faça  
Conferência na Argentina,  
Ela agora é importante,  
Vai virar celebridade.

Carolina não escreve,  
Não tem mais tempo pra isso,  
E nem lembra mais do tempo  
Que vivia no cortiço.

Carolina foi morar  
Num importante arranha-céu,  
Mil visitas todo dia,  
Está sempre em coquetel.

Até que, de repente,  
Deixa de ser novidade,  
Sai da moda e é somente  
Carolina novamente.

Carolina não tem mais dinheiro,  
Carolina não sai no jornal,  
Carolina não vai mais a festa,  
Carolina não interessa mais,

Todo mundo na cidade  
Quer saber da Carolina.  
Carolina autografando livro,  
Carolina em tudo que é jornal,  
Carolina conhecendo gente,  
Carolina em crônica social.

Carolina na televisão,  
Carolina de vestido novo,  
Carolina com o governador,  
Carolina não é mais do povo.

Só dá ela,  
Carolina nem se lembra da favela.  
Só dá ela,  
Carolina nem se lembra da favela.

Carolina não paga aluguel,  
Carolina sai do arranha-céu.  
Carolina vai fazer o quê?  
Carolina vai catar papel

Lá vem ela,  
Carolina está de volta pra favela.  
Lá vem ela,  
Carolina está de volta pra favela.

### **Tô Com a Cara Torta (1949)**

Compositores: Adoniran Barbosa/Ivo de Freitas

Eu mamei a noite inteira,  
Na venda do Seu Mané,  
Bebi pinga com limão,  
E dispois com capilé,  
Quando eu cheguei em casa,  
Apanhei da minha muié.

#### *Refrão*

Tô com a cara torta  
De tanto apanhar.  
Tô com a cara torta  
De tanto apanhar.

Esta noite eu fui dançar  
Na casa do Vianer,  
Requebrei a noite inteira,  
Fiquei verde e amarelo,  
Chego em casa e a muié  
Me esperava com o chinelo  
(Refrão)

No meu tempo de solteiro  
Eu vivia muito bem

### **É da Banda de Lá (1958)**

Compositores: Peteleco/Irvando Luiz

É da banda de lá!  
É da banda de cá!  
Houve retreta domingo  
E a banda de lá  
Veio tocar na banda de cá.

Durante a retreta  
Com a banda da banda de lá  
E a banda da banda de cá,  
Alguém desafinou:  
Trocaram o dó pelo fá  
E todo mundo protestou!  
É da banda da banda de lá!  
É da banda da banda de cá!

Não tinha muier ranzinza  
 Não divia pra ninguém  
 Agora que eu sou casado  
 Ando sempre sem vintém (Refrão)

### **Já Fui Uma Brasa (1966)**

Compositores: Adoniran Barbosa/Marcos César

Eu também,  
 Um dia, fui uma brasa  
 E acendi  
 Muita lenha no fogão.  
 E hoje, o que é que eu sou?  
 Quem sabe de mim  
 É o meu violão,  
 Mas lembro  
 Que o rádio que hoje toca  
 Iê, iê, iê, o dia inteiro  
 Tocava Saudosa Maloca.

Eu gosto dos meninos  
 Desses tal de iê, iê, iê  
 Porque, com eles,  
 Canta a voz do povo.  
 E eu, que já fui uma brasa,  
 Se assoprar,  
 Eu posso acender de novo.

### **Senta, Senta (1972)**

Compositores: Adoniran Barbosa/Pingüim/Cachimbinho

#### *Refrão*

Senta, senta, senta,  
 Senta porque em pé  
 Não dá pra ver, laiá.  
 Senta, senta, senta,  
 Senta que eu paguei,  
 Quero sentar.  
 (Refrão)

Senta, senta, senta,  
 Senta o home e a mulher,  
 Senta todo mundo,  
 Só criança fica em pé.  
 Vamos acabar com a confusão,  
 Quem não pagou  
 Fica lá fora, ou senta chão,  
 Chão, chão, chão.  
 (Refrão)

### **Conselho de Mulher (1953)**

Compositores: Adoniran Barbosa/Oswaldo Moles

*Quando Deus fez o homem,  
 Quis fazer um vargulino que nunca tinha fome  
 E que tinha no destino  
 Nunca pegar no batente e viver folgadoamente.  
 O homem era feliz enquanto Deus assim quis.  
 Mas depois pegou Adão, tirou uma costela*

### **Tocar na banda (1971)**

Compositor: Adoniran Barbosa

#### *Refrão*

Tocar na banda,  
 Pra ganhar o quê?  
 Duas mariola  
 E um cigarro Yolanda.

Num relógio é quatro e vinte,  
 No outro é quatro e meia.  
 É que de um relógio pra outro,  
 As hora vareia.

*e fez a mulher.*

*Desde então, o homem trabalha pra ela.*

*Vai daí, o homem reza todo dia uma oração:*

*Se quiser tirar de mim*

*Alguma coisa de bão,*

*Que me tire o trabaio,*

*A muié, não!*

*Refrão*

*Pogréssio, pogréssio!*

*Eu sempre iscuitei falar*

*Que o pogréssio vem do trabalho,*

*Então, amanhã cedo, nós vai trabalhar.*

*Quanto tempo nós perdeu na boêmia,*

*Sambando noite e dia,*

*Cortando uma rama sem parar.*

*Agora iscuitando os conselho das mulhé,*

*Amanhã vou trabalhar, se Deus quiser.*

*Mas Deus não quer.*

*(Refrão)*

*(Refrão)*

*Marquei com a minha nega às cinco,*

*Cheguei às cinco e quarenta,*

*Esperar mais de vinte minutos,*

*Quem é que aguenta? (Refrão)*

### **No Morro da Casa Verde (1959)**

Compositor: Adoniran Barbosa

*Silêncio, é madrugada,*

*No Morro da Casa Verde*

*A raça dorme em paz,*

*E lá embaixo,*

*Meus colegas de maloca*

*Quando começa a sambar,*

*Não para mais.*

*Silêncio.*

*Valdir, vai buscar o tambor,*

*Laércio, traz o agogô,*

*Que o samba*

*Na Casa Verde enfezou! Silêncio.*

### **Óia a Polícia (1958)**

Compositores: Peteleco/Arlindo Pinto

### **Vide verso meu endereço (1974)**

Compositor: Adoniran Barbosa

*Seu Gervásio, se o Dr. José aparecer por aqui, o senhor dá esse bilhete a ele, viu?*

*Pode ler, não tem segredo nenhum.*

*Pode ler, seu Gervásio.*

*Venho por meio*

*Destas mal traçadas linhas*

*Comunicar-lhe que fiz um samba pra você,*

*No qual quero expressar*

*Toda minha gratidão,*

*E agradecer, de coração,*

*Tudo o que você me fez.*

*Com o dinheiro que um dia você me deu*

*Comprei uma cadeira,*

*Lá na Praça da Bandeira.*

*Ali, vou me defendendo,*

*Pegando firme,*

Fico contente  
quando à noite eu agarro  
Um casal dentro do carro,  
que parou já de malícia  
Falo comigo: isto aqui está pra mim  
Chego perto e grito assim:  
Ue, ou, óia a polícia!

E quando encontro  
Um casal de namorados  
No cinema agarrados,  
Numa troca de carícias,  
Dou um jeitinho,  
Vou chegando de fininho,  
Vou dizendo bem baixinho:  
Ue, ou, óia a polícia!

E quando vejo  
Um bicheiro desses mixo,  
A fazer jogo do bicho,  
Na surdina e com perícia  
Daí então, só pra ver nego correr,  
Grito mesmo pra valer:  
Ue, ou, óia a polícia!

Dá pra tirar mais de mil por mês.

Casei e comprei uma casinha  
Lá no Ermelino.  
Tenho três filhos lindos,  
Dois são meus, um de criação.  
Eu tinha mais coisas pra te contar,  
Mas vou deixar pra uma outra ocasião.  
Não repare a letra,  
A letra é da minha mulher.  
Vide verso meu endereço,  
Apareça quando quiser.

### **No Morro do Piolho**

Compositores: Carlos Silva, Jacob de Brito e Peteleco (Adoniran Barbosa)

*No Morro do Piolho. Do Programa História da Malocas, uma homenagem a Oswaldo Moles.*

Quando eu chego  
Lá no Morro do Piolho,  
As vizinha fica louca,  
Os vizinho fica de olho.

Charutinho pra cá,  
Charutinho pra lá,  
Vem aqui, eu vou lá,  
Só dá eu,  
Nunca vi coisa igual.

### **Rua dos Gusmões (1978)**

Compositor: Adoniran Barbosa

O meu violão ficou  
Como refém nas mãos do meu amor  
E agora como é que eu vou  
Fazer pra resgatar?  
Sem ela eu não posso ficar  
Sem meu violão,  
Como é que eu vou fazer?  
A malvada quer  
Que eu troque o samba  
Pelo iê-iê-iê.

Essa mulher sabe que, por ela,  
Sou capaz de tudo,  
Sou capaz até  
De atravessar a Rua dos Gusmões  
Lendo Ali Babá e os quarenta ladrões,

Me elegeram para ser governador,  
Lá do Morro do Piolho,  
Onde eu sou fundador.

Com muitos votos,  
Eu ganhei a eleição,  
Para vice foi eleito  
O Panela de Pressão.

A Pafucinha foi quem se admirou,  
Como é que esse malandro  
Teve a consagração?  
A Terezoca foi chamar o Trabucão,  
Que, com sua ducidade,  
Descobriu a tapeação.

Eu, como sempre,  
Acabei entrando bem,  
Êta nego sem vergonha  
O Panela de Pressão!  
Esse negrão,  
Quando vê a coisa preta,  
Vai dizendo tô inocente,  
Não conhece mais ninguém.  
*Bãosis, a conversa está muito  
desanimadas, mas eu vou dar uma de  
Pirandello.*  
*- Tá em cana, Charutinho!*  
*É como diz o deitado:*  
*Pobre quando come galinha, ou ele tá  
doente ou a galinha.*

Mas, trocar meu samba  
Pelo iê-iê-iê  
Isso não pode ser.

**Um Samba no Bixiga (1956)**  
Compositor: Adoniran Barbosa

*Teve um pau no Bixiga!*  
Domingo nós fumos  
Num samba no Bixiga,  
Na Rua Major,  
Na casa do Nicola,  
*À mezza notte o'clock,*  
Saiu uma baita de uma briga,  
Era só pizza que avoava,  
Junto com as brachola.

**Praça da Sé**

Compositor: Adoniran Barbosa  
Coro Cênico Bossa Nova

*Refrão*  
Praça da Sé,  
Praça da Sé,  
Hoje você é  
Madame Estação Sé.

Quem te conheceu  
Há alguns anos atrás,

Nóis era estranho no lugar  
E não quisemo se meter.  
Não fumos lá pra brigar,  
Nós fumos lá pra comer.

Na hora H se enfiemos  
Debaixo da mesa,  
Fiquemo ali de beleza,  
Vendo o Nicola brigar.

Dali a pouco,  
Escuitemo a patrulha chegar  
E o sargento Oliveira falar  
Não tem importância,  
Foi chamada as ambulância.  
*Carma pessoá!*  
*A situação aqui tá muito cínica.*  
*Os mais pior vai pras Crínica.*

Como eu te conheci,  
Não te conhece mais,  
Nem vai conseguir  
Te reconhecer.

Se hoje passa por aqui  
Alguém que já faz  
Algum tempo que não te vê,  
Pouca coisa tem que contar,  
Pouca coisa tem que dizer.  
Vai pensar que está sonhando,  
É natural,  
Nunca viu coisa igual.

Da nossa Praça da Sé de outrora,  
Quase que não tem mais nada,  
Nem o relógio que marcava as horas  
Pros namorados  
Encontrar com as namoradas,  
Nem o velho bonde,  
Din, din, din, din, din, din,  
Nem o condutor  
Dois pra Light e um pra mim,  
Nem o jornaleiro,  
Provocando o motorneiro,  
Nem os engraxate,  
Jogando caixeta o dia inteiro.

Era uma gostosura  
Ver os camelô  
Correr do fiscal da prefeitura.

É o progresso, é o progresso,  
Mudou tudo,  
Mudou até o clima.

Você está bonita por cima,  
Bonita lá por baixo,  
Só indo lá pra ver,  
Mas não vá sozinho, meu senhor,  
Que o senhor vai se perder.  
(Refrão)

**Jabá Sintético (1965)**

Compositor: Adoniran Barbosa

*Vou falar com meu irmão,  
 Vou falar com meu irmão  
 Pra me levar pro Bartolomeu Guimarães  
 Pro Bartolomeu me arranjar  
 Um pedaço de jabá sintético pra minha  
 nega.*

*Minha nega é teimosa,  
 Quando quer quer,  
 Bate o pé e diz que quer  
 E vai buscar, Zé,  
 Que ela quer jabá.*

Foi minha nega que ouviu  
 Falá na televisão  
 Que agora nós vai ter  
 Jabá sintético  
 Vai ser bão  
 Ora se vai,  
 Vai ser muito bão,  
 Nós não vai precisá  
 Mais de sal pra comer no feijão.

Já procurei esse jabá,  
 Em tudo os butequim,  
 Eles ri na minha cara,  
 Zombando de mim.

Procurei no armazém  
 Lá também não tem,  
 Tem de todas marca,  
 Só sintético não tem.

Pela minha nega  
 Eu tudo faço,  
 Vou falar com o Bartolomeu Guimarães,  
 Pra ele me arranjar  
 Pelo menos um pedaço  
 Porque minha nega vai ser mãe.

*Minha nega é teimosa,  
 Quando quer, quer,  
 Diz que quer e bate o pé Zé,  
 Vai buscar Zé, eu quero jabá, Zé.*

**Torresmo à milanesa (1979)**

Compositores: Adoniran Barbosa/Carlinhos Vergueiro

*Refrão*  
 O esquadrão da obra  
 Bateu onze hora,  
 Vam s'embora, João!  
 Vam s'mbora, João!

Que é que você trouxe na marmita, Dito?  
 Trouxe ovo frito trouxe ovo frito.  
 E você, Beleza, o que é que você trouxe?  
 Arroz com feijão e um torresmo à milanesa  
 Da minha Tereza!  
 (Refrão)

Vamos almoçar  
 Sentados na calçada,  
 Conversar sobre isso e aquilo,  
 Coisas que nós não entende nada  
 Depois puxar uma paia  
 Andar um pouco  
 Pra fazer o quimo.  
 É dureza, João! (4 vezes)

O mestre falou  
 Que hoje não tem vale, não,  
 Ele se esqueceu  
 Que lá em casa não só sou eu.



**Nóis Não Usa Os Bleque Tais (1958)**

Compositores: Peteleco/Tião

O nosso amor é mais gostoso,  
 Nossa saudade dura mais,  
 O nosso abraço mais apertado,  
 Nóis não usa as bleque tais.

Minhas juras são mais juras,  
 Meus carinho mais carinhoso,  
 Suas mãos são mãos mais puras,  
 Seu jeito é mais jeitoso.  
 Nóis se gosta muito mais  
 Nóis não usa as bleque tais.

**Pafunça – Adoniran Barbosa (1958)**

Compositores: Oswaldo Moles e Adoniran Barbosa

Pafunça, Pafunça,  
 Pafunça, que pena, Pafunça  
 Que a nossa amizade  
 Virou bagunça...

Pafunça, acabou-se a sopa  
 Que tu dava pra eu morfar,  
 Pafunça, acabou-se a roupa  
 Que eu te dava pra lavar,  
 Hoje eu vivo num abandono,  
 Um vira-lata sem dono,  
 E pra me judiar, Pafunça,  
 Nem meu nome tu pronunça...

O teu coração sem amor  
 Se esfriou, se desligou,  
 Inté parece Pafunça  
 Aqueles alivadô  
 Que ta escrito 'não fununça'  
 E pra me judiar, Pafunça,  
 Nem meu nome tu pronunça...

**Chora Na Rampa (1960)**

Compositores: Adoniran Barbosa/ Oswaldo Moles

Chora na rampa, negão,  
 Chora na rampa,  
 Chora que  
 Teus olhos se destampa,  
 Ó Florisvarda,  
 Eu chorei na tua campã.

Chora, negão, na rampa,  
 Ó Esmerarda,  
 A chaleira está sem tampa,  
 Chora, negão, na rampa.

**O Casamento do Moacir (1968)**

Compositores: Adoniran Barbosa/Oswaldo Moles

A turma da favela convidaram-nos  
 Para irmos assistir  
 O casamento da Gabriela  
 Com o Moacir.  
 Arranjemos uma beca preta,  
 E um sapato branco, bem apertado  
 no pé  
 E se apreparemos para ir  
 Na catedral, lá da Vila Ré.  
 Quando os noivos estavam no

Ó Ermengarda,  
Tás bebendo minha uca às pampa,  
Chora negão, na rampa,  
Tô sem bufunfa,  
Pra pagar a luz da lampa,  
Chora negão na rampa.

altar,  
O padre começou a perguntar  
Umas coisas, assim em Latim:

– *Qualquer um de vódes, aqui  
presentes, tem alguma coisa de  
falá, contra esses bódes ?*"

– *Seu padre, apara o casamento.  
O noivo é casado, pai de sete  
rebento,  
Fora o que está pra vir,  
O pai é esse aí, o Moacir.*

Que vexame!  
A noiva começou a soluçar  
Porque o noivo  
Não passou, no exame nupciar.  
E acabou-se a festa,  
Porque nós descobriu  
Que o Moacir, era casado  
Cinco vez,  
Lá no Estado do Rio.

### **Por Onde Andará Maria? (1956)**

Adoniran Barbosa/Antônio Rago

Tá clareando o dia,  
E ela que não vem.  
Na rua já não tem mais ninguém  
São cinco da manhã,  
Por onde andará Maria?  
O que será que aconteceu,  
Que Maria não voltou,  
Será que se perdeu  
Ou arranhou um novo amor?  
Ô,ô...

### **Tiro ao Álvaro (1960)**

Compositores: Adoniran Barbosa/Oswaldo Moles

De tanto levar  
Frechada do teu olhar  
Meu peito até parece, sabe o quê?  
Tauba de tiro ao Álvaro,  
Não tem mais onde furar.

Teu olhar mata mais  
Do que bala de carabina  
Que veneno estricnina  
Que peixeira de baiano  
Teu olhar mata mais  
Que atropelamento de artomórve.  
Mata mais que bala de revórve.

**Aqui Gerarda (1959)**

Compositores: Adoniran Barbosa/Ivan  
Moreno/Joca

Gerarda saiu de casa  
Onde será que Gerarda foi parar?  
Aqui Gerarda, aqui, Gerarda,  
O Charutinho está cansado de chorar.  
Chora negão na rampa,  
Chora que eu também já chorei,  
De noite todas as gatas são parda,  
Aqui Gerarda, aqui Gerarda.  
Chora negão na rampa  
Chora que eu também já chorei  
Você gosta de salsicha com mostarda  
Aqui Gerarda, aqui Gerarda.

**Viaduto Santa Ifigênia (1979)**

Adoniran Barbosa

*Refrão*

Venha ver,  
Venha ver, Eugênia,  
Como ficou bonito  
O viaduto Santa Ifigênia.  
Venha ver!

Foi aqui,  
Que você nasceu.  
Foi aqui,  
Que você cresceu.  
Foi aqui que você conheceu  
O seu primeiro amor.

Eu me lembro  
Que, uma vez, você me disse  
Que um dia  
Que demolissem o viaduto,  
Que tristeza, você usava luto  
Arrumava sua mudança  
E ia embora pro interior

Quero ficar ausente,  
O que os olhos não vê,  
O coração não sente.

**Samba Italiano (1965)**

Compositor: Adoniran Barbosa

*Gioconda, piccina mia,  
Va brincare nel mare nel fondo,  
Ma attenzione co el tubarone, ouvisto?  
Ai capito meu San Benedito.*

Piove, piove,  
Fa tempo che piove qua, Gigi,  
E io, sempre io,  
Sotto la tua finestra  
E voi senza me sentire  
Ridere, ridere, ridere  
Di questo infelice qui

Ti ricordi, Gioconda,  
Di quella sera in Guarujá,

**Aguenta a mão, João (1971)**

Compositores: Adoniran Barbosa/Hervê  
Cordovil

Não reclama,  
Contra o temporal  
Que derrubou teu barracão  
Não reclama,  
Aguenta a mão João  
Com o Cibide  
Aconteceu coisa pior  
Não reclama  
Pois a chuva  
Só levou a tua cama  
Não reclama  
Aguenta a mão, João  
Que amanhã tu levanta  
Um barracão muito melhor

Quando il mare ti portava via  
 E me chiamaste,  
 Aiuto, Marcello!  
 La tua Gioconda  
 A paura di quest'onda.

Com Cibide coitado  
 Não te contei  
 Tinha muita coisa  
 mais no barracão  
 A enxurrada levou  
 Seus tamancos e um lampião  
 E um par de meias  
 Que era de muita estimação  
 O Cibide tá que tá  
 Dando dó na gente  
 Anda por aí  
 Com uma mão atrás  
 E outra na frente

**Quando Te Achei (1956)**

Adoniran Barbosa

Composição: Hilda Hilst

Quando eu te achei  
 Só eu poderia te amar  
 Como te amei  
 Quando te achei  
 Havia tanta coisa pra te dar  
 Havia lua cheia sobre o mar  
 Havia espanto e amor no meu olhar  
 Havia a minha vida vazia  
 Meus vinte anos de espera  
 E de grande melancolia  
 Quando te achei  
 Só eu poderia te amar  
 Como te amei

**Só Tenho a Ti**

Adoniran Barbosa

Composição: Hilda Hilst

Só tenho a ti  
 Mas tão distante  
 Que não me ouves  
 Chamo e pergunto  
 Se ainda me queres  
 Mas o teu grito  
 De assentimento  
 Chega cansado  
 A meu ouvido  
 E assim cansado  
 Desaparece  
 Como um lamento  
 Ó minha amada  
 Bem eu quisera  
 Que esta vontade  
 Que se avoluma  
 No meu pensamento  
 Se fosse embora  
 Se fosse embora

**Asa Negra (1945)**

Compositores: Adoniran Barbosa/Hélio Sindô

Depois que aquela mulher me deixou  
Minha vida melhorou  
Depois que aquela mulher me deixou  
Minha vida melhorou

Se eu soubesse disso  
Teria deixado aquela mulher  
Há mais tempo  
Há mais tempo

Hoje vieram me dizer  
Que ela vive a sofrer  
E a razão eu sei por que  
Vou lhe dizer

Era ela a minha asa negra  
Era ela a minha asa

**Apaga o Fogo, Mané (1956)**

Adoniran Barbosa

Inez saiu, dizendo que ia  
Comprar um pavio pro lampião  
Pode me esperar Mané  
Que eu já volto já  
Acendi o fogão,  
botei a água pra esquentar  
E fui pro portão  
Só pra ver Inez chegar  
Anoiteceu e ela não voltou  
Fui pra rua feito louco  
Pra saber o que aconteceu  
Procurei na Central  
Procurei no Hospital e no xadrez  
Andei a cidade inteira  
E não encontrei Inez  
Voltei pra casa triste demais  
O que Inez me fez não se faz  
E no chão bem perto do fogão  
Encontrei um papel  
Escrito assim:  
Pode apagar o fogo Mané  
que eu não volto mais

**Não Quero Entrar (1969)**

Compositor: Adoniran Barbosa

Não, não quero entrar.  
Eu sei que mesmo  
Que eu quisesse,  
Sei que mesmo  
Que eu pedisse,  
Você não ia deixar.  
O desgosto que lhe causei  
Foi grande demais,  
Você não vai me perdoar.

Pode ficar com tudo o que lhe dei,  
Pode ficar até como meu colchão.  
Eu voltei somente pra buscar  
Meu cachorrinho,  
Meu cobertor e meu violão.

**Triste Margarida (1976)**

(O Samba do Metrô)

Compositor: Adoniran Barbosa

Você está vendo aquela mulher  
Que vai indo ali?  
Ela não quer saber de mim.  
Sabem por quê?  
Eu menti  
Pra conquistar seu bem querer.

Eu disse a ela,  
Que eu trabalhava de engenheiro,  
Que o metrô de São Paulo  
Estava em minhas mãos,  
E que se desse tudo certo,  
Ela seria a primeira passageira,  
Na inauguração

Tudo ia indo muito bem,  
Até que um dia,  
Até que um dia,  
Ela passou de ônibus,  
Pela Via 23 de maio,  
E da janela do coletivo me viu  
Plantando grama  
No barranco da avenida.  
Hoje fiquei sabendo  
Que ela é orgulhosa, convencida,  
Não passa de uma triste Margarida.

## PROJETO DE LEI DA DEPUTADA LUIZA ERUNDINA PARA INSTITUIÇÃO DO DIA DO FORRÓ

### PL 4265/2001

Projeto de Lei

**Situação:**

Transformado na Lei Ordinária 11176/2005

### **Identificação da Proposição**

---

**Autor**

Luiza Erundina - PSB/SP

**Apresentação**

14/03/2001

**Ementa**

Institui o dia 13 de dezembro como o "Dia Nacional do Forró".

**Indexação**

Criação, dia nacional, forró, homenagem póstuma, músico, mês, dezembro.

Disponível em: <http://www.camara.gov.br/proposicoesWeb/?wicket:interface=:5>. Acesso em setembro de 2009.

## LEI QUE INSTITUI O DIA DO FORRÓ



**Presidência da República**  
**Casa Civil**  
**Subchefia para Assuntos Jurídicos**

**LEI Nº 11.176, DE 6 DE SETEMBRO DE 2005.**

Institui o dia 13 de dezembro como o "Dia Nacional do Forró".

**O PRESIDENTE DA REPÚBLICA** Faço saber que o Congresso Nacional decreta e eu sanciono a seguinte Lei:

Art. 1º Fica instituído o dia 13 de dezembro como o "Dia Nacional do Forró", em homenagem à data natalícia do músico Luiz Gonzaga do Nascimento, o "Rei do Baião".

Art. 2º Esta lei entra em vigor na data de sua publicação.

Brasília, 6 de setembro de 2005; 184º da Independência e 117º da República.

LUIZ INÁCIO LULA DA SILVA  
*João Luiz Silva Ferreira*

Este texto não substitui o publicado no D.O.U. de 8.9.2005.



PROJETO DA LEI ESTADUAL QUE DETERMINA O ANO DE 2012  
CONSAGRADO AO CENTENÁRIO DE NASCIMENTO DO CANTOR E  
COMPOSITOR LUIZ GONZAGA



**ESTADO DE PERNAMBUCO**  
**ASSEMBLEIA LEGISLATIVA**  
**Legislatura 17º Ano 2011**

Projeto de Lei Ordinária Nº 35/2011 (Enviada p/Redação Final)

**Ementa:** Institui no âmbito do Calendário Cultural do Estado de Pernambuco, o ano de 2012, consagrado ao centenário de nascimento de Luiz Gonzaga, O Rei do Baião e dá outras providências.

**ASSEMBLEIA LEGISLATIVA DO ESTADO DE PERNAMBUCO**

Art. 1º- Fica determinado no âmbito do Calendário Cultural do Estado de Pernambuco, o ano 2012, consagrado ao Centenário de nascimento de Luiz Gonzaga, O Rei do Baião, em parceria com o Governo do Estado, Assembleia Legislativa de Pernambuco (Alepe), Secretaria de Turismo de Pernambuco, Secretaria de Cultura de Pernambuco, Conselho Estadual de Cultura, Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco (Fundarpe), Empresa de Turismo de Pernambuco (Empetur) e dá outras providências.

Art. 2º - Revogam-se as disposições em contrário.

Art. 3º - Esta lei entra em vigor na data de sua publicação.

**Justificativa**

Mais uma vez, cumpre-me o dever de homenagear o pernambucano que apresentou e eternizou o ritmo do forró pelo Brasil e o mundo. Estamos falando de Luiz Gonzaga, o ilustre Pernambucano do século XX, que no dia 13 de dezembro de 2012, se estivesse vivo completaria 100 anos de vida. Portanto, entendemos ser mais um ato de justiça, esta Casa Legislativa perpetuar a lembrança viva do estimado Rei, que nascido nas caatingas do Exu, saiu pelo mundo a fora, carregando a bandeira de Pernambuco, isto através de suas músicas, as quais até hoje simbolizam as tradições culturais do nosso povo. Solicito de meus ilustres pares, aprovação para este projeto, como forma de manter sempre em evidência o ícone do forró brasileiro, principalmente em 2012, data do centenário do nascimento do inesquecível Rei do Baião.

**Sala das Reuniões, em 8 de fevereiro de 2011.**

**Antônio Moraes**  
**Deputado**

Disponível em

<http://www.alepe.pe.gov.br/paginas/?id=3598&grupo=6&paginapai=3599/3596&dep=11&numero=35/2011&docid=9BAA8DE4A9E9B37F832578310044D95A> Acesso em dezembro de 2011.

ALEPE – Rua da União, 439, Boa Vista, Recife, Pernambuco, Brasil, CEP: 50050-010

PABX:(081) 3183-2211 - Fax:(081) 3423-4881 Fala-Cidadão: 0800 281 2244

E-mail: [relacoespublicas@alepe.pe.gov.br](mailto:relacoespublicas@alepe.pe.gov.br) CNPJ: 11.426.103/0001-34 - Inscrição Estadual: Isenta

# LEI QUE INSTITUI O ANO CULTURAL EM HOMENAGEM A LUIZ GONZAGA

**Governo do Estado**

Governador: **Eduardo Henrique Accioly Campos**

**LEI Nº 14.291, DE 03 DE MAIO DE 2011.**

*Institui no âmbito do Calendário Cultural do Estado de Pernambuco, o ano de 2012, consagrado ao centenário de nascimento de Luiz Gonzaga, o Rei do Balão, e dá outras providências.*

**O GOVERNADOR DO ESTADO DE PERNAMBUCO:**

Faço saber que a Assembleia Legislativa decretou e eu sanciono a seguinte Lei:

Art. 1º Fica determinado o ano de 2012, no âmbito do Calendário Cultural do Estado de Pernambuco, de consagração ao centenário de nascimento de Luiz Gonzaga, o Rei do Balão.

§ 1º Para comemorar o ano de consagração do centenário de nascimento de Luiz Gonzaga, o Governo do Estado, através das Secretarias, conjuntamente com instituições e/ou entidades ligadas à cultura, poderá organizar eventos especiais.

§ 2º Os eventos especiais citados no parágrafo anterior deverão ter como objetivo:

- I - homenagear a produção musical do compositor;
- II - reavivar, valorizar, incentivar, fomentar e divulgar a memória do Rei do Balão.

Art. 2º Esta Lei entra em vigor na data de sua publicação.

Art. 3º Revogam-se as disposições em contrário.

PALÁCIO DO CAMPO DAS PRINCESAS, em 03 de maio de 2011.

**EDUARDO HENRIQUE ACCIOLY CAMPOS**  
Governador do Estado

**FRANCISCO TADEU BARBOSA DE ALENCAR**  
**THIAGO ARRAES DE ALENCAR NOROES**

O projeto que originou esta Lei é de autoria do Deputado Antônio Moraes

**LEI Nº 14.292, DE 03 DE MAIO DE 2011.**

*Acrescenta artigo à Lei nº 14.293, de 3 de janeiro de 2011, que disciplina a exposição pública de material erótico e pornográfico, de conteúdo impróprio para menores de 18 anos no Estado de Pernambuco, a fim de prever a sua regulamentação pelo Poder Executivo.*

**O GOVERNADOR DO ESTADO DE PERNAMBUCO:**

Faço saber que a Assembleia Legislativa decretou e eu sanciono a seguinte Lei:

Art. 1º A Lei nº 14.293, de 03 de janeiro de 2011, passa a vigorar acrescida do art. 2º-A, com a seguinte redação:

"Art. 2º-A. Caberá ao Poder Executivo regulamentar a presente Lei em todos os aspectos necessários para a sua efetiva aplicação."

Art. 2º Esta Lei entra em vigor na data de sua publicação.

Art. 3º Revogam-se as disposições em contrário.

PALÁCIO DO CAMPO DAS PRINCESAS, em 03 de maio de 2011.

**EDUARDO HENRIQUE ACCIOLY CAMPOS**  
Governador do Estado

**FRANCISCO TADEU BARBOSA DE ALENCAR**  
**THIAGO ARRAES DE ALENCAR NOROES**

O projeto que originou esta Lei é de autoria do Deputado Edson Vieira.

**LEI Nº 14.293, DE 03 DE MAIO DE 2011.**

*Prorroga, excepcionalmente, a validade de contratos temporários firmados com servidores da Agência de Regulação dos Serviços Públicos Delegados do Estado de Pernambuco – ARPE e do Hospital dos Servidores do Estado – HSE, e dá outras providências.*

**O GOVERNADOR DO ESTADO DE PERNAMBUCO:**

Faço saber que a Assembleia Legislativa decretou e eu sanciono a seguinte Lei:

Art. 1º Ficam prorrogados por 12 (doze) meses, em caráter excepcional, os contratos temporários dos servidores que atuam na atividade-fim da Agência de Regulação dos Serviços Públicos Delegados do Estado de Pernambuco – ARPE, selecionados por meio

do conteúdo homologado pela Portaria ARPE nº 02, de 15 de fevereiro de 2005, assim como os servidores do Hospital dos Servidores do Estado – HSE, das suas Unidades Regionais e dos Ambulatórios de Saúde Mental e Bucal do Instituto de Recursos Humanos do Estado de Pernambuco – IRRH, regidos pelas Portarias Conjuntas SARE/IRH nº 006, de 09 de novembro de 2005, e nº 003, de 16 de junho de 2006.

Art. 2º Esta Lei entra em vigor na data de sua publicação, retroagindo seus efeitos a 1º de março de 2011.

Art. 3º Revogam-se as disposições em contrário, em especial o artigo 3º da Lei nº 13.938, de 04 de dezembro de 2009, em relação aos contratos temporários de pessoal firmados no âmbito da ARPE.

PALÁCIO DO CAMPO DAS PRINCESAS, em 03 de maio de 2011.

**EDUARDO HENRIQUE ACCIOLY CAMPOS**  
Governador do Estado

**FRANCISCO TADEU BARBOSA DE ALENCAR**  
**JOSÉ RICARDO WANDERLEY DANTAS DE OLIVEIRA**  
**PAULO HENRIQUE SARAIVA CÂMARA**  
**ALEXANDRE REBELO TÁVORA**  
**THIAGO ARRAES DE ALENCAR NOROES**

**LEI Nº 14.294, DE 03 DE MAIO DE 2011.**

*Introduz modificações na Lei nº 11.408, de 20 de dezembro de 1996, que estabelece normas referentes ao imposto sobre Operações relativas à Circulação de Mercadorias e sobre Prestações de Serviços de Transporte Interestadual e Intermunicipal e de Comunicação – ICMS.*

**O GOVERNADOR DO ESTADO DE PERNAMBUCO:**

Faço saber que a Assembleia Legislativa decretou e eu sanciono a seguinte Lei:

Art. 1º A Lei nº 11.408, de 20 de dezembro de 1996, que estabelece normas referentes ao imposto sobre Operações relativas à Circulação de Mercadorias e sobre Prestações de Serviços de Transporte Interestadual e Intermunicipal e de Comunicação – ICMS, passa a vigorar com as seguintes modificações:

"Art. 12. Para a compensação a que se refere o art. 1º, é assegurado ao sujeito passivo o direito de creditar-se do imposto anteriormente cobrado em operações de que tenha resultado a entrada de mercadoria, real ou simbólica, no estabelecimento, inclusive a destinação ao seu uso ou consumo ou ao ativo permanente, ou o recebimento de serviços de transporte interestadual e intermunicipal ou de comunicação, observado-se:

- I - relativamente a energia elétrica:
  - a) no período de 1º de agosto de 2000 a 31 de dezembro de 2019, a respectiva entrada no estabelecimento somente dará direito a crédito: (NR)
  - b) no período de 1º de novembro de 1996 a 31 de julho de 2000 e a partir de 1º de janeiro de 2020, o direito ao crédito referido na alínea "a" ocorrerá sem as restrições ali previstas; (NR)
- II - relativamente a serviço de comunicação:
  - a) no período de 1º de agosto de 2000 a 31 de dezembro de 2019, a respectiva utilização pelo estabelecimento somente dará direito a crédito: (NR)
  - b) no período de 1º de março de 1989 a 31 de julho de 2000 e a partir de 1º de janeiro de 2020, o direito ao crédito referido na alínea "a" ocorrerá sem as restrições ali previstas, observado o disposto em decreto do Poder Executivo; (NR)

Art. 21. Esta Lei entra em vigor na data de sua publicação, produzindo seus efeitos a partir de 01 de novembro de 1996, e, com referência aos dispositivos seguintes, apenas nas datas respectivamente indicadas:

- IV - a partir de 1º de janeiro de 2020, relativamente ao direito de crédito correspondente à entrada de mercadoria, a partir da mencionada data, destinada ao uso ou consumo de estabelecimento aderente; (NR)
- V - quanto à extensão do uso do crédito relativo a energia elétrica e serviço de comunicação:
  - a) no período de 1º de novembro de 1996 a 31 de julho de 2000 e a partir de 1º de janeiro de 2020, sem as restrições previstas no art. 12, I, "a", e II, "a"; (NR)
  - b) no período de 01 de agosto de 2000 a 31 de dezembro de 2019, com as restrições previstas no art. 12, I, "a", e II, "a"; (NR)

**ESTADO DE PERNAMBUCO**  
**DIÁRIO OFICIAL - PODER EXECUTIVO**

**GOVERNADOR**  
Eduardo Henrique Accioly Campos

**VICE-GOVERNADOR**  
João Ivo Neto

**SECRETÁRIOS DE ESTADO**

**SECRETÁRIO DE ADMINISTRAÇÃO**  
José Ricardo Wanderley Dantas de Oliveira

**SECRETÁRIO DE AGRICULTURA E REFORMA AGRÁRIA**  
Ramilton Brandão Ramos

**SECRETÁRIO DE ARTICULAÇÃO SOCIAL E REGIONAL**  
Sílano Souza Guedes

**SECRETÁRIO DE APOIO AO GOVERNADOR**  
Alvaro Vitor Siqueira

**SECRETÁRIO DA CASA CIVIL**  
Francisco Tadeu Barbosa de Alencar

**SECRETÁRIO DA CASA MULAR**  
Mário Cavalcanti de Albuquerque

**SECRETÁRIO DAS CIDADES**  
Danilo Jorge de Barros Cabral

**SECRETÁRIO DE CIÊNCIA E TECNOLOGIA**  
Marcelino Grijalva de Menezes

**SECRETÁRIO DA CONTABILIDADE GERAL DO ESTADO**  
Ojane de Oliveira Lobo

**SECRETÁRIA DA CRIANÇA E DA JUVENTUDE**  
Raquel Teles de Lira

**SECRETÁRIO DE CULTURA**  
Fernando Duarte da Fonseca

**SECRETÁRIO DE DEFESA SOCIAL**  
Wilson Sales Damasceno

**SECRETÁRIO DE DESENVOLVIMENTO ECONÔMICO**  
Gerardo Júlio de Melo Filho

**SECRETARIA DE DESENVOLVIMENTO SOCIAL E DIREITOS HUMANOS**  
Laura Mota Gomes

**SECRETÁRIO DE EDUCAÇÃO**  
Anderson Stevens Leônidas Gomes

**SECRETARIA DOS ESPORTES**  
Ana Cristina Valadão Cavalcanti Fereira

**SECRETÁRIO EXTRAORDINÁRIO DA COPA 2014**  
Luiz Ricardo Leite de Castro Leão

**SECRETÁRIO DA FAZENDA**  
Paulo Henrique Sampaio Câmara

**SECRETÁRIO DO GOVERNO**  
Maurício Romão Coelho Barros

**SECRETÁRIO DE IMPRENSA**  
José Iratado Costa

**SECRETÁRIO DE MEIO AMBIENTE E SUSTENTABILIDADE**  
Sérgio Luis de Carvalho Xavier

**SECRETARIA DA MULHER**  
Christine Maria Buarque

**SECRETÁRIO DE PLANEJAMENTO E GESTÃO**  
Alexandre Rebelo Távora

**SECRETÁRIO DE RECURSOS HÍDRICOS E ENERGÉTICOS**  
João Bosco de Almeida

**SECRETÁRIO DE SAÚDE**  
Antônio Carlos dos Santos Figueira

**SECRETÁRIO DE TRABALHO, QUALIFICAÇÃO E EMPREENDEDORISMO**  
Antônio Carlos Maranhão de Aguiar

**SECRETÁRIO DE TRANSPORTES**  
Isidoro José do Nascimento Filho

**SECRETÁRIO DE TURISMO**  
Alberto Jorge do Nascimento Felfelo

**PROCURADOR-GERAL DO ESTADO**  
Thiago Amos de Alencar Norões

**CEPE**  
**COMPANHIA EDITORA DE PERNAMBUCO**

**DIRETORA PRESIDENTE**  
Leocádia Alves da Silva

**DIRETOR ADMINISTRATIVO E FINANCEIRO**  
Bráulio Mendonça Menezes

**DIRETOR DE PRODUÇÃO E EDIÇÃO**  
Edson Ricardo Teixeira de Melo

**TEXTO E EDIÇÃO**  
Secretaria Especial de Imprensa

**GERENTE DE PRODUÇÃO DE CONTEÚDO**  
Iza Dias

**DIAGRAMAÇÃO**  
Ináclio Souza

**EDIÇÃO DE IMAGEM**  
Nigro Vidal

**PUBLICAÇÕES:**

Coluna de 6,2 cm ..... R\$ 94,00

Quaisquer reclamações sobre matérias publicadas deverão ser efetuadas no prazo máximo de 10 dias.

**ASSINATURAS:**

Anual/Edição ..... R\$ 548,00

Anual/Domicílio ..... R\$ 828,00

Semestral/Edição ..... R\$ 272,00

Semestral/Domicílio ..... R\$ 414,00

Exemplar do Dia ..... R\$ 2,00

Exemplar Alasado ..... R\$ 3,00

**COMPANHIA EDITORA DE PERNAMBUCO**  
CNPJ 10.921.252/0001-07 - Insc. Est. 18.1.001.022408-7  
Rua Coelho Leite, 530 - Santo Amaro - Recife-PE - CEP 50.100-900  
Telefone: (81) 3183-2700 (Rua Automóveis) Fax: (81) 3183-2747 - cepecom@cepe.com.br  
Quilômetro - Fone: 3183-2736 - ouvidor@cepe.com.br

## TRANSCRIÇÃO DO TEXTO DA LEI QUE INSTITUI O ANO CULTURAL EM HOMENAGEM A LUIZ GONZAGA

LEI Nº 14.291, DE 03 DE MAIO DE 2011.

Institui no âmbito do Calendário Cultural do Estado de Pernambuco, o ano de 2012, consagrado ao centenário de nascimento de Luiz Gonzaga, o Rei do Baião, e dá outras providências.

O GOVERNADOR DO ESTADO DE PERNAMBUCO:

Faço saber que a Assembleia Legislativa decretou e eu sanciono a seguinte Lei:

Art. 1º Fica determinado o ano de 2012, no âmbito do Calendário Cultural do Estado de Pernambuco, de consagração ao centenário de nascimento de Luiz Gonzaga, o Rei do Baião.

§ 1º Para comemorar o ano de consagração do centenário de nascimento de Luiz Gonzaga, o Governo do Estado, através das Secretarias, conjuntamente com instituições e/ou entidades ligadas à cultura, poderá organizar eventos especiais.

§ 2º Os eventos especiais citados no parágrafo anterior deverão ter como objetivo:

- I - homenagear a produção musical do compositor;
- II- reavivar, valorizar, incentivar, fomentar e divulgar a memória do Rei do Baião.

Art. 2º Esta Lei entra em vigor na data de sua publicação.

Art. 3º Revogam-se as disposições em contrário.

PALÁCIO DO CAMPO DAS PRINCESAS, em 03 de maio de 2011.

EDUARDO HENRIQUE ACCIOLY CAMPOS

Governador do Estado

FRANCISCO TADEU BARBOSA DE ALENCAR

THIAGO ARRAES DE ALENCAR NORÕES

O projeto que originou esta Lei é de autoria do Deputado Antônio Moraes

## LOGOTIPO DA COMEMORAÇÃO DOS 100 ANOS DO NASCIMENTO DE LUIZ GONZAGA



**E**m 2012 se comemora o centenário de nascimento de Luiz Gonzaga, e para homenagear O Rei do Baião por sua fundamental contribuição a música popular e a construção do imaginário e identidade do povo brasileiro, lançamos a iniciativa do **ANO LUIZ GONZAGA**.

A iniciativa é concebida pelos admiradores gonzagueanos, para inspirar os artistas, poetas, cineastas, jornalistas, os espaços culturais que cultuam sua memória e as instituições culturais que queiram homenageá-lo em CDs, DVDs, filmes e livros ou eventos como shows, peças teatrais, exposições e outras linguagens artísticas durante todo este ano.

Para tudo isso, sugerimos o uso do logotipo do **ANO LUIZ GONZAGA** liberado para peças gráficas aos que, sinceramente e éticamente, queiram se juntar a dezenas de iniciativas já programadas ou a serem programadas para o decorrer de 2012.

Os contatos para obter permissão de uso de imagem devem ser feitos com Daniel Gonzaga, neto de Luiz Gonzaga e detentor do espólio do artista: [contato@danielgonzaga.com.br](mailto:contato@danielgonzaga.com.br); para uso do logotipo e para se informar sobre outras articulações culturais, divulgação e adesões ao **ANO LUIZ GONZAGA**: [benefonteles@terra.com.br](mailto:benefonteles@terra.com.br) e [paulovanderley@luizluagonzaga.com.br](mailto:paulovanderley@luizluagonzaga.com.br) e maiores informações no site [www.luizluagonzaga.com.br](http://www.luizluagonzaga.com.br)

### **Convidamos a apoiar nossa iniciativa promovendo, divulgando e criando peças culturais alusivas ao universo Gonzagueano os artistas:**

Dominguinhos, Gilberto Gil, Elba Ramalho, Fagner, Alceu Valença, Zé Ramalho, Chico César, Zeca Baleiro, Rita Ribeiro, Geraldo Azevedo, Anastácia, Fausto Nilo, Marcos Farias, Oswaldinho do Acordeon, Camarão, Lenine, Egberto Gismonti, Hermeto Pascoal, Naná Vasconcelos, Caetano Veloso, Gal Costa, Maria Bethânia, Djavan, Nação Zumbi, Mundo Livre s/a, Joquinha do Acordeon, Pinto do Acordeon, Siba, Lirinha...

**As instituições culturais:** Memorial Luiz Gonzaga em Recife, Museu do Baião em Exu, Museu Fonográfico Luiz Gonzaga em Campina Grande, Museu Luiz Gonzaga em Caruaru, Memorial da Cultura Cearense – Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura em Fortaleza, Estação Ciência, Arte e Cultura em João Pessoa, Palacete das Artes Rodin Bahia em Salvador;

**As secretarias de Estado da Cultura do Nordeste:** Bahia, Pernambuco, Ceará, Rio Grande do Norte, Piauí, Alagoas e Paraíba; a Secretaria de Cultura do Distrito Federal, a Funarte e o Ministério da Cultura.



GALO DA MADRUGADA – CARNAVAL 2012

RECIFE – PE

ESTAMPA IMPRESSA EM CAMISETAS

Galo, Frevo e Folião:



Homenagem ao  
Rei do Baião



CAPA DO JORNAL DIARIO DE PERNAMBUCO, DO DIA 19 DE  
FEVEREIRO DE 2012 – DOMINGO DE CARNAVAL.

DIÁRIO de PERNAMBUCO

DOMINGO Recife, 19 de fevereiro de 2012. R\$ 3,00

**especiais de carnaval**

Leve para casa dois cadernos especiais. Um no formato tradicional, com oito páginas e a cobertura completa do melhor do carnaval no Recife, Olinda e interior do estado, e o outro no tamanho ideal para o folião: o Guia de Botsa, com o melhor de toda a programação.



## Parecia até um frevo naquele vai e não vai

A chuva não deu tréguas, mas o folião não quis nem saber. Numa prova de resistência e amor, se esbaldou no frevo e no baão de Luiz Gonzaga, naquele vai e não vai, e fez tremer as ruas do Recife. No 35º desfile do maior bloco do mundo, anônimos, celebridades e autoridades presenciaram um momento histórico e inesquecível: o encontro do principal símbolo do Galo da Madrugada com o Homem da Meia-Noite, testemunhado pela alegoria do Rei do Baão e pelo boneco de Enéas Freire.



**AOS LEITORES** Nas edições até a próxima 1ª hora, as notícias de Política, Economia, Superevents, Planos, Brasil e Mundo, além das páginas de Esportes, serão publicadas nos primeiros cadernos. O Autor não recebe frete.

classi/der 3419 9000  
assinaturas: 3320.2020 (capital)  
0800 2838822 (interior)

recicle o seu

TEXTO ESCRITO PELO PROFESSOR ANTONIO CANDIDO PARA A  
CONTRACAPA DO SEGUNDO LP DE ADONIRAN BARBOSA

Adoniran Barbosa é um grande compositor e poeta popular, expressivo como poucos; mas não é Adoniran, nem Barbosa, e sim João Rubinato, que adotou o nome de um amigo funcionário do Correio e a soberania de um compositor admirado. A idéia é excelente, porque um artista inventa antes de mais nada a sua própria personalidade; e porque, ao fazer isto, ele exprimiu a realidade tão paulista do italiano recoberto pela terra e do brasileiro de raízes europeias. Adoniran Barbosa é um paulista de cerne que exprime a sua terra com a força da imaginação alimentada pelas heranças necessárias de fora.

Já tenho lido que ele usa uma língua misturada de italiano e português. Não concordo. Da mistura, que é o sal da terra, Adoniran colheu a flor e produziu uma obra radicalmente brasileira, em que as melhores cadências do samba e da canção, alimentadas inclusive pelo terreno fértil das Escolas, se aliaram com naturalidade às deformações normais do português brasileiro, onde Ernesto vira Arnesto, em cuja casa *nós fumo e não encontremo ninguém*, exatamente como por todo esse país. Em São Paulo, hoje, o italiano está na filigrana.

A fidelidade à música e à fala do povo permitiu a Adoniran exprimir a sua cidade de modo completo e perfeito. São Paulo muda muito, e ninguém é capaz de dizer aonde irá. Mas a cidade que nossa geração conheceu (Adoniran é de 1910) foi a que se sobrepôs à velha cidadezinha caipira, entre 1900 e 1950; e que desde então vem cedendo lugar a uma outra, transformada em vasta aglomeração de gente vinda de toda a parte. A nossa cidade, que substituiu a São Paulo estudantil e provinciana, foi a dos mestres-de-obra italianos e portugueses, dos arquitetos de inspiração neoclássica, floral e neocolonial, em camadas sucessivas. São Paulo dos palacetes franco-libaneses do Ipiranga, das vilas uniformes do Brás, das casas meio francesas do Higienópolis, da salada da Avenida Paulista. São Paulo da 25 de Março, dos sinos, da Caetano Pinto dos espanhóis, das Rapaziadas do Brás, – na qual se apurou um novo modo cantante de falar português, como língua geral na convergência dos dialetos peninsulares e do baixo-contínuo vernáculo. Esta cidade que está acabando, que já acabou com a garoa, os bondes, o trem da Cantareira, o Triângulo, as cantinas do Bixiga, Adoniran não a deixará acabar, porque graças a ele ela ficará misturada vivamente com a nova, mas, como o quarto do poeta, também, “intacta, boiando no ar”.

A sua poesia e a sua música são ao mesmo tempo brasileiras em geral e paulistanas em particular. Sobretudo quando entram (quase sempre discretamente) as indicações de lugar, para nos porem no Alto da Mooca, na Casa Verde, na Avenida São João, na 23 de Maio, no Brás genérico, no recente metrô, no antes remoto Jaçanã. Quando não há esta indicação, a lembrança de outras composições, a atmosfera lírica cheia de espaço é a de Adoniran, nos fazem sentir por onde se perdeu Inês ou onde o desastrado Papai Noel da chaminé estreita foi comprar Bala Mistura: nalgum lugar de São Paulo. Sem falar que o único poema em italiano deste disco nos põe no seu âmago, sem necessidade de localização.

Com os seus firmes 65 anos de magro, Adoniran é o homem da São Paulo de entre as duas guerras, se prolongando na que surgiu como jibóia fuliginosa dos vales e morros, para devorá-la. Lírico e sarcástico, malicioso e logo emocionado, com o encanto insinuante de sua voz anti-rouca, o chapeuzinho de aba quebrada sobre a permanência do laço de borboleta dos outros tempos, ele é a voz da Cidade. Talvez a borboleta seja mágica; talvez seja a mariposa que senta no prato da lâmpada e se transforma na carne noturna das mulheres perdidas. Talvez João Rubinato não exista, porque quem existe é o mágico Adoniran Barbosa, vindo dos carregadores de café para inventar no plano da arte a permanência de sua cidade e depois fugir, com ela e conosco, para a terra da poesia, ao apito fantasmal do trenzinho perdido da cantareira.



PAINEL NA ESCOLA DE SAMBA FLOR DE LIZ, COM O TEMA DO  
CARNAVAL 2011 – SÃO PAULO.



A ALIANÇA QUE ADONIRAN BARBOSA FEZ PARA DONA MATHILDE.



UM DOS BRINQUEDOS QUE ADONIRAN BARBOSA CONSTRUÍA.



ERNESTO PAULELLI EXIBE A PARTITURA Nº 001,  
DOS IRMÃOS VITALE, DO SAMBA DO ARNESTO,  
PRESENTEADA POR ADONIRAN BARBOSA.



## NA MINHA RUA

Na minha rua há um menininho doente.  
Enquanto os outros partem para a escola,  
Junto à janela, sonhadoramente,  
Ele ouve o sapateiro bater sola.

Ouve também o carpinteiro, em frente,  
Que uma canção napolitana engrola.  
E pouco a pouco, gradativamente,  
O sofrimento que ele tem se evola...

Mas nesta rua há um operário triste:  
Não canta nada na manhã sonora  
E o menininho nem sonha que ele existe.

Ele trabalha silenciosamente...  
E está compondo este soneto agora,  
Pra alminha boa do menino doente...

QUINTANA, Mario. A rua dos cataventos. In: **Quintanares**. 4 ed.  
Porto Alegre, RS.: Globo S. A., 1976. p.9

## O ANJO MALAQUIAS

O Ogre rilhava os dentes agudos e lambia os beijos grossos, com esse exagerado ar de ferocidade que os monstros gostam de aparentar, por esporte.

Diante dele, sobre a mesa posta, o Inocentinho balava, imbele. Chamava-se Malaquias – tão piquinininho e rechonchudo, pelado, a barriguinha pra baixo, na tocante posição de certos retratos da primeira infância...

O Ogre atou o guardanapo ao pescoço. Já ia o miserável devorar o Inocentinho, quando Nossa Senhora interferiu com um milagre. Malaquias criou asas e saiu voando, voando, pelo ar atônito... saiu voando janela em fora...

Dada, porém, a urgência da operação, as asinhas brotaram-lhe apressadamente na bunda, em vez de ser um pouco mais acima, atrás dos ombros. Pois quem nasceu para mártir, nem mesmo a Mãe de Deus lhe vale!

Que o digam as nuvens, esses lerdos e desmesurados cágados das alturas, quando, pela noite morta, o Inocentinho passa por entre elas, voando em esquadro, o pobre, de cabeça pra baixo.

E o homem que, no dia do ordenado, está jogando os sapatos dos filhos, o vestido da mulher e a conta do vendeiro, esse ouve, no entrechocar das fichas, o desatado pranto do Anjo Malaquias!

E a mundana que pinta seu rosto de ídolo... E o empregadinho em falta que sente as palavras de emergência fugirem-lhe como cabelos de afogado... E o orador que pára em meio de uma frase... E o tenor que dá, de súbito, uma nota em falso... Todos escutam, no seu imenso desamparo, o choro agudo do Anjo Malaquias!

E quantas vezes um de nós, ao levar o copo ao lábio, interrompe o gesto e empalidece... – O Anjo! O Anjo Malaquias! –... E então, pra disfarçar, a gente faz literatura... e diz aos amigos que foi apenas uma folha morta que se desprendeu... ou que um pneu estourou, longe... na estrela de Aldebaran...

QUINTANA, Mario. Sapato Florido. In: **Quintanares**. 4 ed. Porto Alegre, RS.: Globo S. A., 1976. p.137