

TROVADORES E CANTADORES EM GOIÁS DO SÉCULO XX: A POESIA E A CANÇÃO DE ADOLFO MARIANO¹

Troubadours and Singers in 20th Century Goiás: The Poetry and Songs of Adolfo Mariano

DOI: 10.14393/LL63-v39-2023-37

Wendel de Souza Borges²

RESUMO: É intuito do artigo analisar a poesia e a canção para verificar como a literatura poética produzida nos séculos XII e XIV, na Península Ibérica, persiste na poesia e na música brasileira contemporânea. Essa literatura produzida no ocidente europeu por jograis, menestrelis e trovadores, manteve-se viva por meio da memória dos homens que de lá vieram, dando origem a vertentes literárias e musicais no Brasil. Através da voz de cantadores, migrou, no século XVIII e XIX, do litoral ao interior. Para a observação desse fenômeno, a proposta metodológica é pautada na leitura, na análise e na revisão bibliográfica a fim de investigar e analisar cantigas trovadorescas galego-portuguesas e compará-las à moda de viola *Mês de agosto é tão triste* (1942), do cantador Adolfo Mariano, de modo a abordar as características formais do gênero. Assim pôde-se relacionar a moda de viola ao dinamismo literário e musical das tradições ibérica e brasileira.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura. Trovadorismo. Canção goiana. Adolfo Mariano. Persistência.

ABSTRACT: The aim of this article is to analyze poetry and song to assess how the poetic literature produced in the 12th and 14th centuries in the Iberian Peninsula persists in contemporary Brazilian poetry and music. This literature, produced in Western Europe by minstrels and troubadours, has been kept alive through the memory of the men who came from there, giving rise to literary and musical strands in Brazil. In the 18th and 19th centuries, it migrated from the coast to the interior through the voices of singers. The methodological proposal is based on reading, analysis and bibliographic review with a view to investigating and analyzing Galician-Portuguese troubadour songs and comparing them to the moda de viola *Mês de Agosto é tão triste* (1942), by singer Adolfo Mariano. The aim is to approach the formal characteristics of the genre and eventually relate it to the literary and musical dynamism of the Iberian and Brazilian tradition.

KEYWORDS: Literature. Troubadourism. Song from Goiás. Adolfo Mariano. Persistence.

¹ Artigo retirado parcialmente de tese de doutoramento, intitulada *Literatura, História e Representação: do Trovadorismo galego-português à contemporaneidade em Adolfo Mariano*, defendida em 20 de fevereiro de 2022, na Universidade Federal de Catalão, sob a orientação do Prof. Dr. João Batista Cardoso.

² Doutor em Estudos da Linguagem. Universidade Federal de Catalão. ORCID: 0000-0003-0370-6247. E-mail para contato: wendelsborges709ATgmail.com

1 Introdução

É fato que a relação entre poesia e canção se distancia no tempo, em uma longa tradição, calcada na oralidade e no som das palavras. Segundo Solange Ribeiro Oliveira (2002, p. 22),

No estrato sonoro da literatura, destacam-se imagens acústicas como assonância, consonância, aliteração, onomatopeia, variações tímbricas e distribuições fonemáticas, além de elementos relacionais, essência do ritmo e da métrica, que incluem acentuação tônica, rima, *enjambement* e pausas expressivas.

A linguagem cantada é presente, historicamente, nos salmos da Bíblia, na epopeia homérica, na poesia e na saga cavaleiresca dos trovadores e jograis do medievo. Essa poesia medieval, em franca decadência nos salões da nobreza ibérica desde os finais do século XIV, ainda persistia na memória e nos cantares de mulheres e homens de baixa estratificação social. Eram eles que compunham em quantidade as esquadras que, entre as centúrias XV e XVII, atravessaram o Atlântico e trouxeram consigo, além de objetos para a sua sobrevivência, também a sua cultura. Aqui, esta encontrou ressonância na música indígena e, logo depois, na tradição musical africana, em um processo de hibridismo cultural. Desse amálgama, os cantares foram diversificando-se e encontrando voz nos cantadores populares brasileiros de cordel, lundus e modinhas. Por conseguinte, com o trânsito ampliado entre o litoral e o interior brasileiro, em fins do século XIX e início do XX, a música e a literatura, suscetíveis à língua, adquiriram os contornos e os aspectos geográficos, sociais e culturais próprios das regiões centro-sudeste do Brasil.

Conforme José de Souza Martins (1975, p. 104), nas “regiões de São Paulo, Minas Gerais, Goiás, Mato Grosso e Paraná”, fomentou-se uma cultura¹, no sentido antropológico proposto por Clifford Geertz (1989), que, estabelecida nos meios de produção agrários e nas cidades cuja economia dependia desses meios, gerou uma recíproca influência, no entanto, de acordo com Maria José Carneiro (2001, p. 6-7),

¹ “A cultura não é um poder, algo ao qual podem ser atribuídos casualmente os acontecimentos sociais, os comportamentos, as instituições ou os processos; ela é um contexto, algo dentro do qual eles podem ser descritos de forma inteligível – isto é, descritos com densidade” (Geertz, 1989, p. 24).

Nesse sentido, não caberia investir na busca de uma essência da ruralidade que distinguiria o rural do urbano, mas sim na investigação sobre a dinâmica social, econômica e cultural de determinadas regiões ou localidades levando em conta sua interação com universos culturais distintos [...] Sugerimos, então, orientar o olhar na direção dos atores sociais desse processo [...] Nesse contexto as categorias rural e urbano não designam espaços ou propriedades empiricamente observadas, mas representações sociais.

À vista disso, essa mútua interação possibilitou ao sujeito comum, geralmente de pouca ou nenhuma instrução formal, a expressão de seus sentimentos e também de seu cotidiano. Então, uma cultura poética e musical se instala nesse espaço urbano e rural do Brasil, o *sertão*, que muito além de ser apenas um espaço geográfico, é também uma construção histórica e social.

A cultura, por conseguinte, passa a ser, assim, reflexo desse próprio espaço, engendrando uma identidade, entendida por Álvaro Catelan (1989, p. 13) como um “conjunto de hábitos, costumes, ideais, padrões de comportamento, criações artísticas, literárias e folclóricas que formam nossa personalidade histórica”. Portanto, algo que nos assinala e qualifica como brasileiros. Sendo assim, foi possível, por meio de uma análise interpretativa, no limiar entre a história cultural e a teoria da literatura, uma percepção do objeto em questão: a canção *Mês de agosto é tão triste*² (1942), do poeta goiandirense Adolfo Mariano.

O historiador Jacques Le Goff (2013, p. 166) informa sobre uma “continuidade [que] é manifesta nos domínios da cultura, da sensibilidade e da moral. É na Idade Média, num contexto de cristandade, que nascem os gêneros literários e os estilos artísticos aos quais continuamos a nos referir”. Assim, a imbricação literário-histórica permite observar a persistência de características, como a economia agrária, a política descentralizada nas mãos dos senhores feudais, as relações de vassalagem, a religiosidade, a musicalidade da poesia e a temática campestre/cavalheiresca, peculiares à Idade Média, presentes, ainda, na literatura, na música e no meio social de muitos brasileiros do início do século XX, sobretudo do interior do país, onde a terra é o bem de maior valia, a política é dominada pelos coronéis, que têm sob seu jugo os que assentam em suas propriedades, a religiosidade mística do camponês e uma poesia musical, como os cordéis e os ABCs.

² Gravada, em 1942, pelo professor e pesquisador Luís Heitor Corrêa de Azevedo, durante os festejos da inauguração de Goiânia. Em 1979, figura no LP *Batismo Cultural de Goiânia*.

Fato é que os enumerados elementos do medievo se contextualizam no tempo e espaço brasileiro, somados à cultura dos povos nativos e da cultura africana, que tanto influenciaram a canção no Brasil, com os reisados e a batida da congada. Em algumas cidades, como Poconé, Guarapuava, Montes Claros, Goiás e Pirenópolis, a cavallhada, que representa as lutas entre cristãos e mouros, durante a Idade Média, é encenada por sertanejos cuja ancestralidade se perde na ampla miscigenação característica do país. Sendo assim, as cantigas produzidas na Península Ibérica medieval eram o reflexo e a representação daquela sociedade. Migradas e hibridizadas culturalmente em território brasileiro, a poesia e a música, cuja forma e temática expressam o imaginário e o ponto de vista do sertanejo, são reflexos e representações do espaço, do contexto histórico e da ideologia corrente nos quais se inserem.

O sertanejo, em algumas regiões de São Paulo, Minas Gerais e Goiás, recebeu a alcunha de *caipira*³, cujo estereótipo, de pronto, se instala no imaginário brasileiro, sendo ele, de acordo com Antonio Candido (1964, p. 170), “andejo, caçador infatigável, perfeito conhecedor do meio físico circundante, familiarizado com os cantos mais recônditos do campo ou da mata” e, ainda, o de uma figura rude, sem instrução escolar, alicerçado ao meio agrário, mas com certa itinerância, ou que oscilava entremeio o campo e a cidade, pois, conforme Raymond Williams (1989, p. 11-12),

A realidade histórica, porém, é surpreendentemente variada. A ‘forma de vida campestre’ engloba as mais diversas práticas – de caçadores, pastores, fazendeiros e empresários agroindustriais (...) Além disso, em nosso próprio mundo, entre os tradicionais extremos campo e cidade existe uma ampla gama de concentrações humanas.

³ O contista goiano Hugo de Carvalho Ramos, autor de *Tropas e boiadas* (1917), estabelece uma diferenciação entre o caipira, o sertanejo, o lavrador, dizendo que “o “caipira”, o “queijeiro”, etc., como é geralmente conhecido, apresenta de facto, muitas vezes, os estigmas physiomicos de depressão organica, oriundos da papeira, malária e outras. [Porém] a par do typo isolado do “caipira” existem as fazendas de plantação, largas culturas, na vizinhança das vilas e cidades, trabalhadas pelos proprios fazendeiros, filhos, camaradas ou aggregados. A todos esses, são nas cidades do interior designados genericamente pelo nome de “roceiros”. Os primeiros constituem o elemento sedentario, preso ao sólo, cujo horizonte visual não vae além do alqueire de terra que lavram; os últimos, se não viajados, têm ao menos, pelo accidentado da vida, um campo de atividade a abranger largas extensões, desde o pastoreio das manadas num ambito de várias leguas ao redor das fazendas [...] e mais além. É esse o elemento que se póde chamar genuinamente sertanejo” (RAMOS *apud* PIMENTEL, 1997, p. 24-25).

Portanto, esse sujeito, morador da cidade ou do campo, utiliza-se de linguagem simples e coloquial, é afeito a crenças e manifestações populares e, ainda, geralmente, é de baixa estratificação social. Esse modelo, muitas vezes parcialmente caricato do caipira, é reforçado, segundo Duarte (2000, p. 137), no decorrer do século XX, pelas obras de pré-modernistas e, mais adiante, pelos próprios modernistas, pelo teatro, televisão e cinema, como as personagens criadas por Amácio Mazzaropi⁴, por exemplo.

Muito embora o caipira tratado por Monteiro Lobato, em seu livro *Urupês*, publicado em 1918, tenha uma condição econômica favorável, sendo agricultores ou pecuaristas, é justamente a emblemática figura da personagem *Jeca Tatu* que passa a ser uma representação social do homem do interior. Sua vida simples, sua relação com o meio, sua expressividade poética e desenvoltura musical com a viola moldaram, à sua maneira, o cantador do gênero que foi denominado de música caipira, em suas diversas vertentes, sendo a moda de viola, consoante Henrique Dourado (2004, p. 209), “a música caipira brasileira por excelência”. Portanto, para esta análise, focamos nossa atenção a essa expressiva variante da música caipira, por acreditar que, em consonância com Rosa Nepomuceno (1999, p. 69), “de toda esta mistura cultural e rítmica, a expressão musical mais típica do caipira, ficou sendo a moda de viola” e que esse gênero musical, tão ou mais que os outros, representa, com densidade, a cultura caipira do sertão goiano.

2 A tradição poética e musical: do Trovadorismo a Adolfo Mariano

A origem das modas de viola remonta ao fazer lítero-musical da Idade Média, uma vez que, consoante Nepomuceno (1999, p. 55), as cantigas foram trazidas pelos colonizadores “para divertir os patrícios desembarcados nem sempre por vontade própria nesse paraíso imenso, desprovidos do conforto da corte, e para seduzir o gentio”. A autora (1999, p. 29) afirma também que a moda de viola “é resultado da grande mistura da cultura negra dos escravos que vieram para trabalhar nas minas de ouro com a dos portugueses, dos tropeiros do sul e caboclos da terra”. E ainda guarda relações com o romancelero ibérico e o nordestino,

⁴ Conforme Santos; Carniello (2010), Amácio Mazzaropi (1912-1981) foi ator e diretor cinematográfico. Produziu e dirigiu, entre as décadas de 1950 e 1970, vários filmes que retratam a cultura caipira.

uma vez que, de acordo com Mário de Andrade (1989, p. 342), “a moda entre os caipiras é perfeitamente o que os nordestinos chamam de romance”.

Portanto, segundo Bráulio Tavares (2005, p. 100),

O Romanceiro Popular no Nordeste teve origem ibérica, mas atraiu para si outras tradições, como um largo que por onde passa vai capturando afluentes. O Nordeste brasileiro não apenas passou adiante os romances em versos trazidos de Portugal, mas lhes deu um formato próprio, criou novos temas, personagens, ciclos inteiros de assuntos. No Nordeste também foram inventadas novas formas de estrofe, novas maneiras de organizar as rimas, dando ao nosso romanceiro nordestino um perfil distinto do Romanceiro Ibérico.

Logo, os romances, no espaço europeu entre as centúrias XII e XIV, desenvolveram-se em duas vertentes: a primeira, na prosa das novelas de cavalaria; a outra, em uma poesia oral que, expressa em galego-português, apresentava um viés lírico e outro satírico. Acompanhada por instrumentos musicais, como o alaúde, o cistre, o pandeiro, o tambor, a viola e a lira, essa poesia era cantada por trovadores, jograis e menestréis, que compunham e/ou interpretavam-na, nas festas de caráter profano ou religioso, que, segundo José Aparecido Teixeira (1979, p. 1), “eram outra fonte de inspiração da poesia popular” e local de ruídos, sons vários e musicalidade.

Portanto, a atividade trovadoresca estava associada ao elemento coletivo promovido pela ludicidade da festa, isto é, havia, então, uma circularidade horizontal e vertical das cantigas que possibilitou uma troca cultural entre as categorias sociais, promovendo uma carnavalização da linguagem em que esta fosse comungada sem distinção de hierarquia.

No entanto, no decorrer dos séculos XV e XVI, sobretudo em meio à nobreza ibérica, conforme João Batista Cardoso (2017, p. 20), “a descoberta da versificação e de seus elementos constitutivos”, como a metrificação e a rima, “dispensou o acompanhamento por parte de instrumentistas, durante o momento em que o poeta declamava”, ou seja, a poesia, sem perder sua musicalidade, separa-se da canção, seguindo uma vertente mais academicista e erudita, visando à escrita, à leitura e à visão. Concorda-se com Pedro Marques (2003, p. 44) quando este, ao tratar do binômio música erudita/música popular, afirma que “da mesma maneira que a canção de câmara pode ser permeada por temas populares e folclóricos, a popular, por exemplo, não raro recebe tratamento orquestral tipicamente “erudito”, dando origem à música

de câmara”. A canção, claro, continuou seguindo características ora populares, ora eruditas, muito embora este não seja o foco do artigo, vale aqui observar.

A poesia acompanhada da canção continua a ser uma realidade nos meios populares tal e qual, de acordo com Ivan Cavalcanti Proença (1977, p. 57-58), “uma forma original de ruptura com uma literatura oficial e regular, a que o povo não tem acesso”, de modo que entre essa camada da população, o vínculo entre a poesia e a canção se mantém, e essa arte sobrevive, conforme Romildo Sant’Anna (2000, p. 35), em “uma poética da oralidade, da qual a literatura tipográfica se desviou”, revelando, pois, uma persistência da tradição nos cantares produzidos no Brasil desde os tempos de colônia.

Sendo assim, a moda de viola é fruto da tradição ibérica adaptada ao meio sertanejo, já consolidado em sua miscigenação étnica e cultural, portanto um produto do sujeito denominado de caipira, que, conforme Andrade (1989, p. 342), “distingue com certa firmeza o que seja uma moda”, reconhecendo nela um meio de promover a informação, o entretenimento, a representação de sua subjetividade, outrossim da memória coletiva (Nepomuceno, 1999).

O objeto analisado neste artigo é a moda de viola *Mês de agosto é tão triste*, escolhida por compor o rol de canções do LP já referenciado e por estar presente no cancionário *O poeta nato* (1978), obra que se insere na categoria de literatura popular e regionalista, conforme o próprio autor Adolfo Mariano de Jesus, ou simplesmente, Adolfo Mariano, seu nome de trovador e como se apresentava socialmente (Jesus, 1978, p. 9). Este, nascido a 20 de fevereiro de 1895, em Patrocínio, Minas Gerais, mudou-se com a família aos dois anos de idade para a Fazenda do Chapéu, às margens do Ribeirão do Pari, no município de Goiandira, interior de Goiás, onde viveu de 1897 a 1982, ano de seu falecimento. Adolfo Mariano de Jesus, embora soubesse ler e escrever, era um homem de pouca instrução formal, pois teve a oportunidade de estudar durante apenas 11 meses, com o professor João Barbosa de Melo, hóspede na fazenda em que o poeta morava. No entanto, precocemente instruiu-se na arte da sanfona e da viola e passou a produzir versos de composição própria, que começaram a ser publicados em 1925, no jornal *Novo Horizonte*, do historiador Zoroastro Artiaga, na cidade de Catalão, também em Goiás (Jesus, 1978).

É importante frisar que a obra de Mariano, compilada sob o título de *O poeta nato*, apresenta um sintoma típico da elitização da escrita. Primeiramente, por não perceberem que a poesia de Adolfo Mariano estava voltada para a palavra falada, e não para a escrita, os poemas presentes na antologia foram transcritos, parcialmente, da grafia próxima à oralidade utilizada pelo autor para a língua portuguesa corrente e escrita, atribuindo uma valoração e um *status* a essa em detrimento daquela, ou seja, foi realizada – não se sabe se a pedido do autor, da família ou da editora, uma vez que não há fontes confiáveis – uma correção de seu texto⁵, o que implica, muitas vezes, a perda da espontaneidade e originalidade de seu versejar. Outro ponto que merece destaque é não haverem se preocupado em elaborar e transcrever também as notações musicais, uma vez que os poemas presentes na obra são modas de viola, ABCs e recortados, isto é, letras para as cantigas do trovador goiano, entretanto deve-se deixar claro que, da década de 1920 a 1978, em Goiás, fazer um registro musical, com o aparato tecnológico da época, era algo raro e esporádico, como veremos adiante.

Vale observar que a relação poema/canção em Adolfo Mariano é bem estreita, visto que há elementos poéticos estruturais ali presentes, como a estrofação, a rima e a métrica. Isso pode ser percebido na *Moda dos meses*, presente em Jesus (1978, 98):

Esta moda foi inventada
Por Adolfo Mariano
Por isto vai assinada
Para não fazer engano
Com palavras bem rimada
Que é praxe dos goianos
Quero formar umas quadras
Sobre os doze meses do ano.

Percebe-se a organização do poema em versos heptassilábicos e a rima – quebrada apenas na concordância correta em *goianos*, ao invés de manter a corruptela do verso *Com palavras bem rimada*. Todavia, alguns poucos resquícios da oralidade das canções de Adolfo Mariano foram coligidos por José Aparecido Teixeira, em seu livro *Folclore goiano* (1979),

⁵ Pode-se pontuar aqui que o mesmo aconteceu com a escritora Carolina Maria de Jesus, uma vez que, segundo Letícia Andrade (2008, p. 16), “vale lembrar que o livro “Quarto de despejo”, tal como o público conheceu, é resultado impresso de um trabalho de cortes e pequenos acertos feitos pelo jornalista Audálio Dantas sobre os originais cadernos manuscritos de Carolina”.

quando este, ao buscar material para a confecção de seu compêndio, passou por Catalão, Goiandira e Ipameri, local em que presenciou uma acirrada disputa de viola entre um soldado do 6º Batalhão de Caçadores e o poeta Adolfo Mariano, por ocasião de festejos na cidade. E os versos foram assim transcritos, conforme Teixeira (1979, p. 160):

Adolfo:

Eu quero mi expandí
Premêru peçu licença,
Pra cantá em Ipameri
Me achu sem competência.

Soldado:

Arriei u meu cavalu
A rédia caiu nu chão,
Eu cantu nu Pameri
I tamém nu Catalão
[...]

Segundo o citado pesquisador (1979, p. 4), a peleja prolongou-se por quase toda a madrugada, sendo interrompida porque havia outras apresentações. Maria Alice Amorim (2002, p. 108) ressalta que “vem de longe o cantar poético ao desafio: do canto amebou da Antiguidade grega, das disputas dos jograis da Idade Média, das diversas culturas espalhadas pelo mundo em todas as épocas”. Portanto, um desafio no cerrado goiano, pois, de acordo com a autora (2002, p. 108), “nos sertões, despontaram poetas cuja tradição os mandava pegar o pandeiro, a rabeça ou a viola e sair de fazenda em fazenda pelejando com os colegas, em disputa versificada inteligente”, à moda da *tensó* ou *tenção*⁶ praticada pelos trovadores e jograis ibéricos da Idade Média, conforme retromencionado, como esta *disputatio* verbal entre Abril Peres⁷ e o segrel Dom Bernaldo, presente em Lopes (2002, p. 24-25),

⁶ Cantiga em que intervêm dois trovadores, que discutem, em estrofes alternadas, um tema ou uma questão entre si. O primeiro a intervir é considerado, nos manuscritos, o autor da cantiga. O seu interlocutor tem de manter, na sua resposta, o esquema formal proposto na 1ª estrofe (métrico, rimático, etc.); a cada interveniente cabe o mesmo número de estrofes (ou ainda de findas, se a composição as tiver) (LOPES e FERREIRA *et al.*, 2011).

⁷ Biografia disponível em: <https://cantigas.fcsh.unl.pt/autor.asp?cdaut=2&pv=sim>

— Abril Peres, muit'hei eu gram pesar⁸
da gram coita que vos vejo sofrer,
ca vos vejo come mi lazerar
e nom poss'a mi nem a vós valer,
ca vós morredes come eu d'amor;
e pero x'est a mia coita maior,
dereito faç'em me de vós doer.

— Dom Bernaldo, quero-vos preguntar
com'ousastes tal cousa cometer
qual cometestes em vosso trobar:
que vossa coita quisestes pøer
com a minha; que, quant'è mia senhor,
Dom Bernaldo, que a vossa melhor,
tanto me faz maior coita sofrer.

Nessa tenção, os dois poetas louvam as características de suas damas, seguindo os critérios da modalidade poética, em que um dita os versos e o outro segue o mesmo esquema. Tal e qual os cantadores ibéricos, os dois contendores de Goiás mostram habilidade e desenvoltura na arte de versejar, em uma linguagem caracteristicamente oral, ora um ditando os versos, ora o outro. Sendo assim, por meio da conduta de Teixeira frente à fidelidade na transcrição da oralidade, pôde-se registrar um fragmento poético espontâneo de Adolfo Mariano, fragmento este capaz de representar aquele período histórico e a arte de trovar utilizada pelos cantadores da música caipira em Goiás.

Por sua vez, se há um parco registro dessa oralidade caipira, o registro das canções é ainda mais vago e esparso, devido, segundo Cecília de Mendonça (2007, p. 58-59), à inexistência, ou ainda, à precariedade de equipamentos de gravação em localidades do interior do estado e o pouco apelo comercial desse gênero em função de outros ritmos musicais emergentes, de acordo com Pedro de Aragão (2005, p. 20), “tipicamente urbanos como o samba e o choro”, que chegaram a Goiás embalados pela implementação de estações radiofônicas sob o governo federal de Getúlio Vargas. No entanto, em 1979, a gravadora paulista *Marcus Pereira* lançou o long play *Batismo Cultural de Goiânia*, a partir da seleção e

⁸ Abril Peres, tenho muito pesar/pelo grande sofrimento que vos vejo sofrer/Pois o vejo como a mim sofrer/E não possa nem a mim nem a vós valer/Porque vós morredes de amor como eu/Ainda que meu sofrimento seja maior/Faz bem a mim de vós ter piedade/Dom Bernaldo, que lhe perguntar/Como ousaste tal coisa empreender/Qual cometeste em vosso trovar/Que vosso sofrimento quis confrontar/Com o meu, que quanto é minha dama/Dom Bernaldo, que a vossa melhor/Tanto me faz um sofrimento maior.

recolha feita pelo professor Luiz Heitor Corrêa de Azevedo⁹, para seu trabalho com a música folclórica.

Esse álbum consiste em uma coletânea das canções apresentadas durante os festejos referentes à inauguração da nova capital de Goiás em 1942. Nele, foram registradas duas apresentações de congado, uma entrevista com o rei do congo da cidade de Goiás Silvério da Costa Santos e ainda 13 canções de compositores e intérpretes vários, como José Turuna, Chico Onça, Micuim e Adolfo Mariano.

Deste último poeta, foram selecionadas duas canções: *Beija-flor* e *Mês de agosto é tão triste*. A primeira, marcada nos créditos do disco como sendo uma marcha, com a interpretação do próprio compositor. Já a segunda, uma moda de viola, a interpretação ficou a cargo dos cantadores Clemente Vieira e João Henrique, com Domingos Diniz na sanfona e Adolfo Mariano na viola. Segue, pois, o poema da moda de viola, *Mês de agosto é tão triste*, conforme Jesus (1978, p. 133), cuja análise é proposta deste artigo realizar.

Mês de agosto é tão triste
Quando vai chegando a tarde
Meu peito até não resiste
O rigor de uma saudade
Meu coração tu partiste
E ficou com a metade
Mesmo assim ainda persiste
O usar tanta falsidade.

II
Essas tardes enfumaçadas
É custosa de aguentar
Depois vem a passarada
Por todo lado piar
A perdiz lá na queimada
Faz meu corpo arrepiar
É triste é de madrugada
O choro de um sabiá.

III
Coitadinho do jaó
Lá no mato sorrateiro

⁹ Sobre o trabalho de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, verificar a tese de doutorado de Henrique Drach, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense, no ano de 2010, sob o título de “A Rabeca de José Gerônimo: Luiz Heitor Corrêa de Azevedo – Música, Folclore e Academia na Primeira Metade do Século XX”. Disponível em: https://www.historia.uff.br/stricto/teses/Tese-2011_Henrique_Drach.pdf

Dá piados que faz dó
Chamando seu companheiro
Pra mim eu acho pior
Sinto até um desespero
O coitadinho vive só
Lastimando o dia inteiro.

IV
É triste viver sozinho
Sem ter um pra consolar
Neste mundo sem carinho
É custoso de passar
Eu aqui nestes cantinhos
Passo a vida a emplanar
Sou igual aos passarinhos
Canto pra me aliviar.

Formalmente, o poema é composto de quatro estrofes demarcadas por algarismos romanos e cada uma delas apresenta oito versos heptassilábicos, confirmando o que afirma Teixeira (1979, p. 19): “a medieval redondilha maior é o verso preferido pelo caboclo”, devido a sua sonoridade próxima à fala, possibilitando o canto e/ou a declamação. Dessa forma, a música é cantada de maneira muito mais rítmica do que melódica, sendo, de acordo com Dourado (2004, p. 209), “a cantoria¹⁰ feita em duas vozes em terças paralelas”, quando a voz principal se eleva mais do que a segunda, algo comum na música caipira.

Portanto, essa forma de cantar liga-se a uma tradição literária popular comumente associada a uma literatura e a uma música de fazer espontâneo, não oficial, por isso com uma abrangência temática que circunscrevia o contexto e o imaginário caipira. Em conformidade com Teixeira (1979, p. 19), “quer em suas expansões amorosas, quer nas narrativas de façanhas, de pequenos romances da sua vida pastoril, celebrando bravuras de bois e de cavalos ou fatos sociais e políticos do meio rural”. Dessa maneira, segundo Osvaldo Luís Barison (1999, s/p.),

Uma obra funciona em uma frequência dupla, pois ao mesmo tempo em que revela a cultura e o produtor, também serve para formatar a cultura e o receptor. Porém, esta função de dupla mão não se dá apenas no nível manifesto da estética da obra. Também ocorre uma comunicação latente, subliminar e que, mediada pela cultura e pela obra, coloca o artista e o

¹⁰ Por extensão, segundo Paul Zumthor (1997, p. 156), “a mesma palavra, *cantoria*, designa a atividade poética em geral, as regras que ela se impõe e a *performance*”.

receptor em um nível de sintonia inconsciente. A comunicação realizada transcende o nível formal.

Então, para além da estrutura formal heptassilábica e a temática pastoril, o poema herda residualmente também do medievo ibérico a saudade e o lamento, uma vez que, de acordo com João Geraldi (1988, p. 108), “como o leitor, também o autor opera com os textos lidos anteriormente no seu trabalho de elaboração. O novo texto surge num universo já povoado por outros textos, com os quais dialoga”. Portanto, são recorrentes as temáticas usuais nas cantigas de amor e nas cantigas de amigo e, assim como a redondilha maior, são correntes e habituais nas literaturas de língua portuguesa. Sendo assim, o poeta popular desempenha também a função de perpetuar, por meio de seus versos, uma memória musical e literária, uma vez que esse fazer artístico é inspirado nas relações intersociais da comunidade, o que leva o autor/compositor a reproduzir concepções coletivas em sua obra.

No primeiro verso do poema *Mês de agosto é tão triste* – alçado à condição de título, também uma reminiscência medieval perpetuada na poesia lírica de Camões e de Gregório de Matos – o cantador de Goiás constrói uma ambiguidade de sentidos: por um lado uma prosopopeia em que se lê que a tristeza é um sentimento do próprio mês, por outro, é o mês em si que provoca no eu-lírico a comiseração. O qualificativo *triste* para o mês de agosto corrobora o imaginário do homem do campo sobre este período do ano, que coincide com o inverno e a época da seca no cerrado goiano, em que as “tardes enfumaçadas” e cinzas denunciam a prática da coivara, que antecedia o período do plantio, conforme o verso “a perdiz lá na queimada”.

Esse tipo de representação é significativo para compreender outros aspectos além dos interessantes às áreas da música e da literatura, quiçá para a história e a sociologia em entender, por exemplo, os modelos agrícolas adotados, durante o século XX, em Goiás, e seus impactos na vida da população rural, na qual o ser humano era a principal ferramenta do meio de produção, habitando em seu próprio espaço profissional.

Aliás, o espaço ressaltado pelo eu-lírico é o lugar de fala do caipira. Este, influenciado e agente transformador do cerrado, sujeito às intempéries do clima árido dessa época do ano, vê-se incapaz de transformar sua condição e resigna-se ante ao seu fado. No cenário pastoril e melancólico transmutado no entardecer, um indistinto sujeito poético, provavelmente, no ócio

que se sucede ao intenso labor cotidiano, põe-se a lembrar alguém que já não está mais presente, porém cujo vazio é preenchido pelo “rigor de uma saudade”. O uso do termo *rigor*, assim como o *tão*, intensifica a dor e a tristeza do caipira, tornando o que deveria ser um bucólico *locus amoenus* em um espaço de crescente saudade e, decorrente desta, angústia e desespero, refletindo a subjetividade do próprio sertanejo.

A representação bucólica do ambiente restrito do cantador universaliza-se na canção, de modo que pessoas, leitores/ouvintes de outros lugares possam se reconhecer como pertencentes deste lugar que perpassa o imaginário pastoril brasileiro calcado na ruralidade e, conforme Roberto Monte-Mór (2006, p.6),

Os adjetivos urbano e rural, todavia, referentes à cidade e ao campo, ganharam autonomia apenas recentemente, e dizem respeito a uma gama de relações culturais, sócio econômicas e espaciais entre formas e processos derivados da cidade e do campo, sem, no entanto, permitirem a clareza dicotômica que os caracterizava até o século passado.

Este lugar, portanto, é ambíguo e extremamente fértil em *causos* e histórias, compondo a imaginação com elementos carregados de simbologia que refletem a visão de mundo tanto quanto a representação do que é familiar não só ao homem do campo, mas também àquele que se exilou dali para o meio urbano.

Pode-se destacar, na composição, como um dos elementos centrais do poema e intermediário entre o sujeito poético e os seus sentimentos, a presença da fauna ornitológica. As aves que acompanham o entardecer no campo, “Depois vem a passarada/Por todo lado piar”, estabelecem uma relação canora com a musicalidade campestre e acentuam ainda mais o sofrimento do eu-lírico, como fica evidente tanto nos versos “A perdiz lá na queimada/Faz meu corpo arrepiar/É triste de madrugada/O choro de um sabiá” quanto na terceira estrofe. Sendo assim, por estarem associadas a metáforas que representam a condição e os sentimentos humanos, como o desejo de voar, a liberdade, a melancolia e a saudade, a avifauna, como elemento de composição espacial ou como tema, inscreve-se em uma tradição literária que perpassa as *Metamorfoses*¹¹ do poeta latino Ovídio, os cantares dos trovadores provençais e ibéricos, a dramaturgia de Shakespeare na famosa cena da sacada em *Romeu e Julieta* (1597).

¹¹ Considerada a obra-prima do poeta Ovídio, supostamente escrita no ano 8 d.C.

Outrossim, há exemplos em toda a literatura brasileira, segundo Moraes Canto (2015), em Santa Rita Durão, nos versos “Negou às aves do ar da natureza/Na maior parte a música harmonia”; nos poetas do Romantismo ao Modernismo, com a *Canção do exílio* (1846), de Gonçalves Dias, e suas incontáveis paráfrases e paródias e, ainda, em canções da música popular brasileira, como *Sabiá* (1968), de Chico Buarque e Tom Jobim e *O carcará e a rosa* (1999), da banda de *reggae* Natiruts.

O canto dos pássaros, retomado nas estrofes, confunde-se com o canto do próprio caipira, cujo sofrimento prolonga-se na narrativa em uma dinâmica que acompanha a ação cronológica do tempo. É no entardecer até a madrugada, que a solidão se torna uma companheira indelével, e o único recurso do qual o sujeito poético dispõe é cantar, mimetizando, pois, os pássaros, em lamento e alívio.

Seja pelo canto, seja pela plasticidade, os pássaros dos mais variados gêneros frequentam a literatura: como o abutre a consumir diariamente o fígado de Prometeu; como memória para poetas e músicos no exílio; como nos altos voos da romântica poesia condoreira; como o ambíguo albatroz baudelairiano e a graça e a leveza do cisne negro, epíteto do simbolista Cruz e Sousa. E, geralmente, simbolizam o próprio cantador que associa o seu canto ao cantar e lamento das aves, como na canção *Assum-preto*, de Luiz Gonzaga; ou ainda, alguns poetas, devido à desenvoltura e à sonoridade de seus poemas, recebem como alcunha o nome de pássaros, como o cantador cearense Patativa do Assaré.

Sendo assim, tem a natureza como espaço, isto é, “a observação da natureza [...] serve como subsídio para o poeta que, cantando pelo mundo, cultiva a nostalgia da vida no campo”, corrobora Amorim (2002, p. 119). O poeta/cantador faz dela sua ouvinte e confidente, como o faziam a seu modo os trovadores e jograis, nas cantigas de amigo galego-portuguesas, como neste exemplo de Pero Meogo¹², presente em Lopes e Ferreira (2011)¹³, em que os cervos e as cervas do monte *escutam* o eu-lírico,

¹² Biografia disponível em: <https://cantigas.fcsh.unl.pt/autor.asp?cdaut=134&pv=sim>

¹³ Disponível em: <https://cantigas.fcsh.unl.pt/cantiga.asp?cdcant=1216&tr=4&pv=sim>

Ai cervos do monte, vim-vos perguntar:¹⁴
foi-s'o meu amig', e, se alá tardar,
que farei, velida?

Ai cervas do monte, vim-vo-lo dizer:
foi-s'o meu amig', e querria saber
que farei, velida?

Esse distanciamento da pessoa amada, tema da cantiga acima, é outro aspecto que pode ser aventado em *Mês de agosto é tão triste*, estabelecendo laços com o passado literário, com a presença, na canção, da *coita* amorosa. Muito embora não no sentido restrito que Spina (1997, p. 49) expõe, “como tentativa de união entre o homem que solicita e a mulher que nega”, todavia em um sentido mais amplo, ligado ao sentimento de amor perdido. Na canção, aparentemente, parece mais doloroso ao eu-lírico perder algo, ou melhor, alguém com quem já desfrutou a companhia e a cumplicidade do que acaso nunca tivesse conhecido o amor.

3 Considerações finais

Pode-se, portanto, entender a literatura e a música como dinâmicas que se sujeitam ao tempo e como elementos da cultura que são passíveis de transformações formais e temáticas, certo de que, de acordo com Oliveira (2002, p. 43), “poderíamos considerar ainda, entre várias estratégias partilhadas pelas duas artes, processos como o da reescrita e o da colagem. Tal como na literatura, a música recorre frequentemente a citações, alusões intertextuais a outras composições”. Por isso, há, como foi analisado, elementos da moda de viola *Mês de agosto é tão triste*, que mantêm relações de persistência com o passado histórico e com a tradição literária do Trovadorismo ibérico.

É relevante também acrescentar a existência de trabalhos dentro dessa mesma perspectiva teórica, no entanto isso não é premissa apenas da literatura, a música popular brasileira dos séculos XIX e XX mantém, seja na forma, seja nos temas, reminiscências das trovas medievais, como atesta Merçon (2014), dentre outras em algumas canções de Chico Buarque e Caetano Veloso.

¹⁴ Ai cervos do monte, vim a vós perguntar/Foi-se o meu amigo, e se lá tardar/O que farei, formosa?/Ai cervas do monte, vim a vós dizer/Foi-se o meu amigo, e quereria saber/O que farei, formosa?

Logo, este trabalho não tem intenção de exaurir a investigação e a análise acerca da obra de Adolfo Mariano nem do cancionero goiano. Ao contrário, espera-se que outras pesquisas possam ser desenvolvidas no intuito de compreender as relações que se estabelecem na história da literatura e da música, de modo que essas possam ser vistas não de maneira estanque, como costuma ser a abordagem tradicional, mas como um fluxo de características que se somam ou se subtraem na construção do fazer poético e musical.

Referências

AMORIM, Maria Alice. Improviso: tradição poética da oralidade. *In*: CAMARGO, Luís (org). **Literatura e Música**. São Paulo: Senac, 2002. p. 97-135.

ANDRADE, Mário de. **Dicionário Musical Brasileiro**. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1989.

ANDRADE, Letícia Pereira. **O diário como utopia**: quarto de despejo, de Carolina Maria de Jesus. 100f. 2008 Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Mato Grosso do Sul, Três Lagoas, 2008. Disponível em: <https://repositorio.ufms.br/jspui/bitstream/123456789/1145/1/Leticia%20Pereira%20de%20Andrade.pdf> Acesso em: 23 dez. 2021.

ARAGÃO, Pedro de M. **Luiz Heitor Corrêa de Azevedo e os Estudos de Folclore no Brasil**: uma análise de sua trajetória na Escola Nacional de Música (1932-1947). 2005. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Rio de Janeiro Rio de Janeiro, 2005.

BARISON, Osvaldo Luís. O inconsciente da moda: psicanálise e cultura caipira. **Psicol. USP** [online], v. 10, n. 1, 1999. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0103-65641999000100014>

BATISMO Cultural de Goiânia. Produção DISCOS MARCUS PEREIRA em convênio com a Secretaria da Educação e Cultura do Estado de Goiás. Direção Artística: Marcus Vinícius; Pesquisa, Coordenação e Produção Executiva: Yara Moreira. Edição e re-mixagem: Spalla Gravações (SP). Técnicos: Dyonisio Moreno e Sérgio S. Jovine. Capa: Aníbal Monteiro. Foto de Contracapa: Luiz Heitor C. Azevedo. Corte: Jorge Emílio Isaac. MPL 9402. 1979. Disponível em: <https://immub.org/album/batismo-cultural-de-goiania>. Acesso em: 30 out. 2020.

CANDIDO, Antonio. **Os Parceiros do Rio Bonito**: estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida. São Paulo: Trinta e Quatro, 1997.

CANTO, João B. de Moraes. Aves inspiradoras de manifestações artísticas. **Atualidades Ornitológicas**, v. 183, jan./fev. 2015. Disponível em: http://www.ao.com.br/download/AO183_61.pdf. Acesso em: 18 nov. 2020.

CARDOSO, João Batista. **Noções de literatura portuguesa**: do Trovadorismo ao limiar do Modernismo. 2. ed. rev. atual. Goiânia: Editora Espaço Acadêmico, 2017.

CARNEIRO, Maria José. **Do rural e do urbano**: uma nova terminologia para uma velha dicotomia ou a reemergência da ruralidade. Campinas: NEA – Instituto de Economia UNICAMP, 2001. Disponível em: <http://www.eco.unicamp.br/nea/rurbano/textos/congrsem/iisemina/mjose.htm>. Acesso em: 18 jul. 2020.

CATELAN, Álvaro. **Viola Caipira Viola Quebrada**: a cultura popular em debate. Goiânia: Editora Kelps, 1989.

DOURADO, Henrique Autran. **Dicionário de termos e expressões da música**. São Paulo: Ed. 34, 2004.

DUARTE, Geni Rosa. **Múltiplas vozes no ar**: o rádio em São Paulo nos 30 e 40. São Paulo: Puc-SP, 2000.

DURÃO, Santa Rita. **Poema épico do descobrimento da Bahia – 1781**. São Paulo: Cultura, 1945.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. São Paulo: LTC, 1989.

GERALDI, João Wanderley. A leitura e suas múltiplas faces. **Revista Ideias**, v. 5, São Paulo: FDE, p. 103-111, 1988.

JESUS, Adolfo Mariano. **O poeta nato**. Goiânia: Oriente, 1978.

LE GOFF, Jacques. **Uma longa Idade Média**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

LOPES, Graça Videira; FERREIRA, Manuel Pedro *et al.* **Cantigas Medievais Galego Portuguesas [base de dados online]**. Lisboa: Instituto de Estudos Medievais, FCSH/NOVA, 2011. Disponível em: <http://cantigas.fcsh.unl.pt>. Acesso em: 27 nov. 2020.

MARQUES, Pedro. **Musicalidades na poesia de Manuel Bandeira**. 163f. 2003. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003. Disponível em: <https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/280439>. Acesso em: 18 nov. 2020.

MARTINS, José de Souza. **Capitalismo e tradicionalismo**: estudos sobre as contradições da sociedade agrária no Brasil. São Paulo: Ed. Pioneira, 1975.

MENDONÇA, Cecília de. **A Coleção Luiz Heitor Corrêa de Azevedo**: música, memória e patrimônio. 134f. 2007. Dissertação (Mestrado em Memória Social) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO, Rio de Janeiro, 2007. Disponível em:

<http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/A%20cole%C3%A7%C3%A3o%20Luiz%20Heitor%20Corr%C3%AAa%20de%20Azevedo.pdf>. Acesso em 12 nov. 2020.

MERÇON, Marineis. A residualidade literária das cantigas trovadorescas na música popular brasileira: uma análise das músicas de Chico Buarque e Caetano Veloso. **Cadernos UNDB**, São Luís, v. 4, jan./dez. 2014. [http://www.undb.edu.br/publicacoes/arquivos/14 - a residualidade literaria das cantigas trovadorescas na musica popular brasileira.pdf](http://www.undb.edu.br/publicacoes/arquivos/14_-_a_residualidade_literaria_das_cantigas_trovadorescas_na_musica_popular_brasileira.pdf) – Acesso em: 03 nov. 2020.

MONTE-MÓR, Roberto Luís de Melo. **O que é o urbano, no mundo contemporâneo**. Belo Horizonte: UFMG/Cedeplar, 2006. Disponível em: <http://www.cedeplar.ufmg.br/pesquisas/td/TD%20281.pdf>. Acesso em: 20 dez. 2021.

NEPOMUCENO, Rosa. **Da roça ao rodeio**. São Paulo. Editora 34, 1999.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro. Introdução à melopoética: a música na literatura brasileira. *In*: CAMARGO, Luís (org.). **Literatura e Música**. São Paulo: Editora Senac, 2002. p. 17-48.

PIMENTEL, Sidney Valadares. **O chão é o limite**: a festa do peão de boiadeiro e a domesticação do sertão. Goiânia: UFG, 1997.

PROENÇA, Ivan Cavalcanti. **A ideologia do cordel**. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Brasília, 1977.

SANT'ANNA, Romildo. **A moda é viola**: ensaio do cantar caipira. Marília: Ed. Unimar, 2000

SANTOS, Moacir José; CARNIELLO, Mônica Franchi. A urbanização e a construção do rural no cinema de Mazzaropi. **Revista Internacional de Folkcomunicação**, v. 1, 2010. Disponível em: <https://revistas.uepg.br/index.php/folkcom/article/view/18796/209209214711>. Acesso em: 02 jan. 2022.

SPINA, Segismundo. **A cultura literária medieval**. São Caetano do Sul: Ateliê Editorial, 1997.

TAVARES, Bráulio. **Contando histórias em versos**: poesia e romanceiro popular no Brasil. São Paulo: Editora 34, 2005.

TEIXEIRA, José Aparecido. **Folclore goiano**: cancionero, lendas, superstições. 3. ed. São Paulo: Ed. Nacional; Brasília, INL, 1979.

WILLIAMS, Raymond. **O campo e a cidade**: na história e na literatura. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira *et al.* São Paulo: Hucitec, 1997.

Recebido em: 19.09.2023

Aprovado em: 29.02.2024