

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA**

**GLÁUCIA HELENA BRAZ**

**MEMÓRIA E IDENTIDADE CULTURAL  
NA POÉTICA DO COMPOSITOR SERTANEJO GOIÁ**



**UBERLÂNDIA**

**JUNHO/2020**

**GLÁUCIA HELENA BRAZ**

**MEMÓRIA E IDENTIDADE CULTURAL  
NA POÉTICA DO COMPOSITOR SERTANEJO GOIÁ**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Uberlândia, como parte dos requisitos à obtenção do título de Doutor em Letras.

Área de concentração: Estudos Literários

Linha de pesquisa: Literatura, Outras Artes e Mídias

Orientador: Prof. Dr. Luiz Humberto Martins Arantes

**UBERLÂNDIA**

**JUNHO/2020**

Ficha Catalográfica Online do Sistema de Bibliotecas da UFU  
com dados informados pelo(a) próprio(a) autor(a).

B827 Braz, Gláucia Helena, 1968-  
2020 Memória e Identidade Cultural na Poética do Compostor  
Sertanejo Goiá [recurso eletrônico] : ----- / Gláucia Helena Braz. -  
2020.

Orientador: Luiz Humberto Martins Arantes.  
Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Uberlândia, Pós-  
graduação em Estudos Literários.  
Modo de acesso: Internet.  
Disponível em: <http://doi.org/10.14393/ufu.te.2020.576>  
Inclui bibliografia.

1. Literatura. I. Arantes, Luiz Humberto Martins,1968-, (Orient.).  
II. Universidade Federal de Uberlândia. Pós-graduação em Estudos  
Literários. III. Título.

CDU: 82



### ATA DE DEFESA - PÓS-GRADUAÇÃO

Programa de Pós-Graduação em:	Estudos Literários - PPLET				
Defesa de:	Doutorado em Estudos Literários				
Data:	29 de julho de 2020	Hora de início:	14:00	Hora de encerramento:	17:05
Matrícula do Discente:	11613TLT007				
Nome do Discente:	Gláucia Helena Braz				
Título do Trabalho:	Memória e Identidade Cultural na Poética do Compositor Sertanejo Goiá				
Área de concentração:	Estudos Literários				
Linha de pesquisa:	Linha de Pesquisa 3: Literatura, Outras Artes e Mídias				
Projeto de Pesquisa de vinculação:	Memórias e Histórias Cerradianas: diversas abordagens e dimensões múltiplas das artes cênicas em/de Minas Gerais				

Reuniu-se, por Webconferência (MConf/RNP), a Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários composta pelos professores doutores: Luiz Humberto Martins Arantes da Universidade Federal de Uberlândia / UFU, orientador da candidata (Presidente); Diogo de Souza Brito da Universidade de São Paulo / USP; Saulo Sandro Alves Dias da Universidade de São Paulo / USP; Maria Auxiliadora Cunha Grossi da Universidade Federal de Uberlândia / UFU; Kenia Maria de Almeida Pereira da Universidade Federal de Uberlândia / UFU.

Iniciando os trabalhos o presidente da mesa, Dr. Luiz Humberto Martins Arantes, apresentou a Comissão Examinadora e a candidata, agradeceu a presença do público, e concedeu à discente a palavra para a exposição do seu trabalho. A duração da apresentação da discente e o tempo de arguição e resposta foram conforme as normas do Programa.

A seguir o senhor(a) presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, aos(as) examinadores(as), que passaram a arguir o(a) candidato(a). Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a Banca, em sessão secreta, atribuiu o resultado final, considerando o(a) candidato(a):

Aprovada.

Esta defesa faz parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutora em Estudos Literários.

O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme as normas do Programa, a legislação pertinente e a regulamentação interna da UFU.

Nada mais havendo a tratar foram encerrados os trabalhos. Foi lavrada a presente ata que após lida e achada conforme foi assinada pela Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **Luiz Humberto Martins Arantes, Usuário Externo**, em 29/07/2020, às 17:06, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Kenia Maria de Almeida Pereira, Professor(a) do Magistério Superior**, em 29/07/2020, às 17:14, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Maria Auxiliadora Cunha Grossi, Usuário Externo**, em 29/07/2020, às 17:20, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Saulo Sandro Alves dias, Usuário Externo**, em 29/07/2020, às 17:23, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **GLAUCIA HELENA BRAZ, Usuário Externo**, em 29/07/2020, às 17:46, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Diogo de Souza Brito, Usuário Externo**, em 02/08/2020, às 20:23, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site  
[https://www.sei.ufu.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **2162431** e o código CRC **71B7952E**.

## **DEDICATÓRIA**

À memória saudosa de meu pai, Chiquin, a quem devo o gosto pela música sertaneja, pelo violão e pelas artes. E ao meu irmão, Frank, (também em memória) que compartilhava comigo este gosto tão singular.

## **AGRADECIMENTOS**

**A Deus**, que me iluminou e me deu forças, paciência e perseverança para vencer as dificuldades na jornada desta pesquisa, permitindo-me chegar ao seu final com muitos aprendizados, concretizando este Doutorado;

**Ao professor Dr. Luiz Humberto Arantes**, docente em nosso Curso de Mestrado, que participou de minha banca, em 2012, e que, neste Doutorado, acompanhou-me novamente, desta vez, como meu orientador. Obrigada pela oportunidade ímpar de realizar esta pesquisa, cuja temática leva para o centro da academia o diálogo entre a canção sertaneja de Goiá e a Literatura;

**À professora Dr.<sup>a</sup> Maria Auxiliadora Cunha Grossi**, a querida Dorinha, que representou a fonte de minha inspiração profissional e acadêmica, no Curso de Especialização e no Mestrado, sob a sua orientação, a quem tive o privilégio de tê-la como interlocutora em nosso Exame de Qualificação e, agora, na Banca de Defesa de Doutorado, compartilhando conhecimentos e experiências valiosas para a nossa pesquisa;

**Aos professores doutores, membros da banca, Kênia Maria de Almeida Pereira (UFU), Diogo da Silva Brito, Saulo Sandro Alves Dias (USP), junto à professora Dorinha (UFU)**, por aceitarem fazer parte da constituição desta investigação, avaliando-a sob outros olhares e somando com sugestões e críticas, tanto para o meu aperfeiçoamento acadêmico como para o aprimoramento teórico-reflexivo deste texto.

**À professora Dr.<sup>a</sup> Andréa Cristina de Paula**, uma pessoa de altíssimo nível intelectual e a quem muito admiro a sabedoria e inteligência, mas, acima de tudo, um ser humano incrível, eu agradeço imensamente, não só por ter me contemplado com a obra *O poeta Goiá* e com infináveis diálogos sobre a pesquisa, mas por me presentear sempre, desde quando a conheci, no Mestrado, com sua amizade, seu incentivo, suas ideias, sua paciência, seu apoio, sua parceria musical e seu talento, não permitindo jamais que eu desanimasse diante dos desafios no caminho;

**Ao professor Francisco José dos Reis Braz**, conhecido como Chiquin (em memória), meu querido pai - que além de docente foi comerciante, poeta, compositor e cantor em Monte Carmelo - pela sua humildade, sabedoria e carisma, e, principalmente, pelos exemplos que me deu na vida;

**Ao meu irmão Frank** (em memória), a quem devo as mais doces memórias cancionais, e com quem eu contava estar presente na data de minha defesa, mas que se despediu inesperadamente da vida, deixando-me muitas saudades;

**A toda minha família e, em especial, à minha querida maezinha, Odilia Ana de Jesus,** por sempre apoiar os meus projetos profissionais e pessoais, motivando-me com seu exemplo de força e fé diante da vida;

**Ao meu esposo, o coromandelense Nilton Luiz Boaventura,** por estar sempre ao meu lado, pacientemente, e por desculpar as minhas ausências durante estes quatro anos de curso, agradeço o seu apoio e nossos diálogos vários sobre Goiá e sobre “Coró”, a querida terra natal do artista e dos familiares de Nilton;

**A meus filhos, Jéssica Luiza e João Pedro,** pela paciência e compreensão comigo quando, em casa, prevaleceu a mulher pesquisadora; pelos momentos que a pesquisa roubou-nos (prometo recupera-los!);

**Ao meu sogro Mauzir Boaventura,** um coromandelense muito sábio, que conheceu Goiá em sua juventude, e com quem troquei muitas ideias sobre o compositor e sobre a cultura interiorana;

**Ao irmão de Goiá, o Sr. Nelson Coutinho,** com quem conversei longamente sobre Goiá, e que me recebeu muito bem em Coromandel;

**Ao querido “Grupo da Seresta”**, que compartilhou comigo, em 2019, a alegria de cantar *Saudade da minha terra* e outras canções. Obrigada, Helenice, Darcy, Clélia, Rosa, Cecília, Rita, Lavínia, Cidinha, Heloísa, Angélica, Tânia, Maria Célia, Nirlei e Wellington;

**À querida amiga Clarice,** pelo incentivo e por sua carinhosa torcida;

**A todos aqueles que direta ou indiretamente colaboraram para com esta pesquisa,** meu sincero agradecimento!!

### **Siriema**

Pelos campos do Brasil,  
Siriema vai cantando,  
Sem saber que está matando  
De saudade um trovador;  
Vai também meu pensamento,  
Passeando emocionado,  
Pelos campos do passado,  
Revivendo um velho amor.

Goiá e Leonardo Amâncio

## RESUMO

Esta pesquisa objetiva ampliar os estudos literários acerca da obra poético-musical de Gerson Coutinho da Silva (1935-1981), conhecido artisticamente como Goiá. Nesse intuito, tomamos como referência a memória e a identidade cultural presentes nas canções e poemas do artista - produções timidamente contempladas nos estudos acadêmicos contemporâneos, o que justifica a relevância do presente estudo. Ancorados à luz da Teoria Literária em conjunto com os Estudos Musicais e considerando a especificidade do gênero “canção”, recorremos, também, ao conhecimento interdisciplinar de outras áreas, tais como: História, Geografia, Filosofia, Sociologia, Prosódia e Fonética, na busca por explicitar uma gama maior de potencialidades do nosso objeto de pesquisa. O desafio desse estudo consistiu em comprovar que a poética de Goiá se encontra situada no entrecruzamento de Literatura e memória, revelando indícios culturais e peculiares da comunidade interiorana. Ausente das terras mineiras em busca do sonho de se tornar destaque na carreira musical, nas décadas de 1960 e 1970, o compositor produziu diversas canções que resgatam as singularidades do sertão mineiro, em especial, de sua terra natal, Coromandel-MG, retratando suas belezas naturais, seus costumes e credíncies, bem como o linguajar do povo que reflete a hospitalidade, o humor e o carisma do sertanejo. Buscando comprovar essas características, empreendemos a análise de nove canções do artista e de cinco de seus poemas-tributo, registradas no livro *O poeta Goiá*, de Lúcio Flores (2004), pelo viés das manifestações da memória individual do autor, agregada à memória mais abrangente da sociedade: a memória coletiva. Nesse percurso, visitamos a terra natal do artista, conhecendo alguns dos cenários descritos em suas canções e conversamos com alguns moradores da cidade mineira, que conheceram o compositor. Procuramos, na sequência, delinear a trajetória de Goiá rumo ao sucesso, como também a história da música caipira e sertaneja em nosso país, contextualizando o autor e sua poética. Nesse intuito, como pressupostos teóricos, recorremos, especialmente, às seguintes concepções e autores: conceitos de memória e de autobiografia, cunhados por Bosi (1994), Halbwachs (2003), Lejeune (2004) e Brandão (2006); buscamos também estudos sobre a biografia de Goiá, desenvolvidos por Flores (2004), Reis (2009), Brito (2010) e Martins; Hordones (1996); sobre a história da música sertaneja/raiz, utilizamos os conceitos postulados por Romildo Sant’Anna (2009), Paula (2013), Peripato (2008), Sautchuk (2015), Antunes (2013), Reis (2009) e Gutemberg (2011); recorremos, ainda, aos pressupostos teóricos acerca do poema, canção e Literatura, realizados por Tavares (2005), Bosco (2006), Finegan (2008), Solange Ribeiro (2002) e Luiz Tatit (1996); sobre voz, poesia oral, cultura, *performance* e recepção, buscamos amparo bibliográfico desenvolvido por Paul Zumthor (1999). Ao final da pesquisa, ficou-nos evidente a importância da poética de Goiá para a cultura brasileira, assim como a conjugação harmônica entre poesia e música na obra do artista, reveladora da nossa “pluralidade de identidades”.

PALAVRAS-CHAVE: memória; identidade cultural; sertão mineiro; Coromandel; Goiá

## ABSTRACT

This research aims to expand the literary studies about the poetic-musical work of Gerson Coutinho da Silva (1935-1981), known artistically as Goiá. For this purpose, we take as reference the memory and cultural identity present in the artist's songs and poems - productions timidly contemplated in contemporary academic studies, which justifies the relevance of the present study. Anchored in the light of Literary Theory in conjunction with Music Studies and considering the specificity of the genre "song", we also resort to interdisciplinary knowledge from other areas, such as: History, Geography, Philosophy, Sociology, Prosody and Phonetics, in the search to explain a greater range of potentialities of our research object. The challenge of this study was to prove that the poetics of Goiá is located at the intersection of Literature and memory, revealing cultural and peculiar evidence of the interior community. Absent from the lands of Minas Gerais in search of the dream of becoming prominent in his musical career, in the 1960s and 1970s, the composer Goiá produced several songs that rescue the singularities of the Minas Gerais hinterland, in particular, of his native land, Coromandel-MG: its natural beauty, its customs and beliefs, as well as the language of the people that reflects the hospitality, humor and charisma of the sertanejo. Seeking to prove these characteristics, we undertook the analysis of nine songs by the artist and five of his tribute poems, recorded in the book *O poeta Goiá*, by Lúcio Flores (2004), through the bias of the manifestations of the individual memory of the author, added to the more of society: collective memory. Along this path, we seek to outline the artist's trajectory towards success, as well as the history of country and country music in our country, contextualizing the composer and his poetics. Along this route, we visited the artist's homeland, getting to know some of the scenarios described in his songs and talked with some residents of the city of Minas Gerais, who met the composer. Next, we tried to outline the artist's trajectory towards success, as well as the history of country and country music in our country, contextualizing the author and his poetics. In this sense, as theoretical assumptions, we resort, especially, to the following conceptions and authors: concepts of memory and autobiography, coined by Bosi (1994), Halbwachs (2003), Lejeune (2004) and Brandão (2006); we are also looking for studies on the biography of Goiá, developed by Flores (2004), Reis (2009), Brito (2010) and Martins; Hordones (1996); about the history of country music / roots, we use the concepts postulated by and Romildo Sant'Anna (2009), Paula (2013), Peripato (2008), Sautchuk (2015), Antunes (2013), Reis (2009) and Gutemberg (2011); we also resort to the theoretical assumptions about poem, song and literature, made by Tavares (2005), Bosco (2006), Finegan (2008), Solange Ribeiro (2002) and Luiz Tatit (1996); about voice, oral poetry, culture, performance and reception, we seek bibliographic support developed by Paul Zumthor (1999). At the end of the research, the importance of Goiá's poetics for Brazilian culture became evident, as well as the harmonious combination of poetry and music in the artist's work, revealing our "plurality of identities".

KEYWORDS: memory; cultural identity; sertão mineiro; Coromandel; Goiá

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Capa do CD <i>Consciência</i> – Chiquin e Bruno Dias .....	14
Figura 2: Capa do CD <i>Banana</i> - Gláucia e Andréa .....	14
Figura 3: A pesquisadora Andréa Cristina, ao violão, e eu, Gláucia, tocando viola. <i>I Festival de Viola de Cruzeiro dos Peixotos</i> . Uberlândia-MG .....	16
Figura 4: A recepção calorosa do público durante a apresentação, no <i>I Festival Nacional de Viola de Cruzeiro dos Peixotos</i> . Uberlândia-MG .....	16
Figura 5: Andréa e eu, quando decidimos formar a dupla <i>As moreninhas</i> , em 2011. Depois, em 2013, adotamos o nome <i>Gláucia e Andréa</i> .....	16
Figura 6: Andréa e eu (com o codinome <i>As moreninhas</i> ) junto a meu pai, o prof. Chiquin, em Monte Carmelo, no <i>VI Encontro de Violeiros</i> , em Monte Carmelo, 2012.....	16
Figura 7: A dupla Lucas Reis e Thácio, adeptos da música raiz, que eu e Andréa conhecemos nos festivais.....	17
Figura 8: <i>As moreninhas</i> , no Festival Circuito Integraçao de Viola, em Patos de Minas-MG, 2012. ....	17
Figura 9: <i>Gláucia e Andréa</i> no <i>Festival Patos e Viola</i> , em 2013. Patos de Minas-MG .....	17
Figura 10: <i>Festival Patos e Viola</i> , em 2015, quando ficamos em sexto lugar dentre os finalistas. Andréa está à esquerda e eu, direita. Patos de Minas - MG .....	17
Figura 11: Pedro das Gerais, eu e Andréa, no dia da defesa da tese de minha parceira, na UFU. Überlândia-MG, 2012.....	18
Figura 12: <i>Gláucia e Andréa</i> , no <i>Festival Mais Sertanejo</i> , em Goiânia-GO, em 2017.....	18
Figura 13: Sala em homenagem a Goiá. Casa da Cultura de Coromandel- MG.. .....	22
Figura 14: Busto de Goiá. Coromandel-MG. ....	23
Figura 15: Goiá, na chácara em Uberaba- MG .....	37
Figura 16: <i>Trio da Amizade</i> : Zé Micuim, Goiazinho e Goiá. Disco gravado em Goiânia, pela Gravadora Colúmbia, hoje CBS.....	40
Figura 17: <i>Trio Mineiro</i> : Mineinho, Hernandes e Goiá - <i>Os épicos da música sertaneja</i> . ....	46
Figura 18: Disco Vinil LP - <i>Biá e Goiá, Uai e seus grandes sucessos</i> .....	52
Figura 19: Capa do LP <i>Goiá em duas vozes</i> .....	52
Figura 20: Filme: <i>A vingança de Chico Mineiro</i> . ....	68
Figura 21: No programa <i>Viola minha viola</i> , Goiá foi entrevistado por Nonô Basílio .....	69
Figura 22: Túmulo de Goiá, no Cemitério Municipal de Coromandel-MG, em 2019. ....	71
Figura 23: Capa da primeira gravação de <i>Saudade da minha terra</i> , lançado em 1966, por Belmonte e Amarai.....	115
Figura 24: Mapa de Coromandel e suas cidades limítrofes.....	145
Figura 25: Igreja de Sant'Ana, Coromandel-MG.. .....	146
Figura 26: <i>Poço Verde</i> , o lago que inspirou a composição de várias canções de Goiá. Coromandel-MG152	
Figura 27: <i>Casa do Perique</i> , onde nasceu Goiá. Coromandel-MG .....	183

## SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO .....	12
As razões da pesquisa.....	12
INTRODUÇÃO.....	20
CAPÍTULO 1 .....	32
DO SERTÃO PARA O BRASIL: A TRAJETÓRIA ARTÍSTICA DE GOIÁ .....	32
1.1 O trabalho de composição de Goiá: a arte poética que se faz canção .....	33
1.2 A história de Gerson Coutinho da Silva, o poeta coromandelense .....	37
1.3 Considerações sobre a gênese da canção caipira e da música sertaneja no Brasil .....	47
1.4 A autobiografia lírica de Goiá eternizada em suas canções: uma poética de si.....	72
1.5 As concepções de autor, nome e pseudônimo na poética do artista mineiro.....	77
CAPÍTULO 2 .....	81
OS TONS DA POÉTICA SAUDOSISTA DE GOIÁ E SUA REPRESENTAÇÃO .....	81
2.1 Traços subjetivos, culturais e sociais: as várias dimensões da poética sertaneja de Goiá .....	82
2.2 Memória, intuição sensível e espaço nas composições de Goiá.....	84
2.3 A concepção de sertão em Goiá: um <i>lócus</i> sóciocultural afetivo .....	86
2.4 Voz poética e movência nas canções de Goiá.....	89
2.5 Melancolia, solidão e saudosismo na voz de Goiá: os conflitos de um sertanejo no meio urbano ..	93
2.6 Considerações sobre ecos da tradição literária nas canções de Goiá.....	96
2.7 Catullo da Paixão Cearense e Goiá: da linguagem culta à fala regional .....	107
CAPÍTULO 3 .....	114
AS PAISAGENS ESPACIAIS E SONORAS DO INTERIOR SERTANEJO NAS CANÇÕES DE GOIÁ .....	114
3.1 O clássico <i>Saudade da minha terra</i> : obra prima do cantor sertanejo .....	115
3.2. <i>Jardineira do adeus ou Adeus mæzinha</i> : a despedida de Gerson Coutinho de Coromandel .....	124
3.3 Canção do meu adeus: o lamento saudoso do poeta.....	130
3.4 <i>Canção do meu regresso</i> : “o bom filho a casa torna”.....	137
3.5 As belezas de <i>Coromandel</i> - um local mítico em meio ao sertão mineiro .....	142
3.6 Uma saudade amarga e cruel de Coromandel em Minas Gerais: a canção <i>Saudades de Coromandel</i> .....	149
3.7 Goiá e o seu “significante”: ponderações sobre as análises realizadas .....	154
CAPÍTULO 4 .....	158
REPRESENTAÇÕES CULTURAIS NA POÉTICA DE GOIÁ: A LINGUAGEM, AS CRENÇAS E OS COSTUMES DA COMUNIDADE INTERIORANA.....	158
4.1 O jogo da oralidade na produção poética de Goiá.....	159
4.2 Tipos populares de <i>minha terra</i> : fala e canto em prol da poética do sertão.....	166

4.4 A faceta humorística de Goiá na canção <i>Piadas de minha terra</i> .....	185
4.4 <i>Despedida de um poeta</i> : A fala que é canto .....	194
4.5 Goiá e seus poemas-tributo: homenageando o sertão e seus moradores .....	200
4.5 Representações culturais e recepção das canções de Goiá: um legado que se expande .....	211
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	217
REFERÊNCIAS .....	226
ANEXOS.....	246

## APRESENTAÇÃO

### As razões da pesquisa

Revisitando meu percurso pessoal, reconheço que a tradicional música caipira sempre me fascinou: nasci em Uberlândia, Minas Gerais, mas morei, no tempo da minha infância, em Araguari e em Monte Carmelo, onde cresci ouvindo meu pai cantar, ao som de um violão, clássicas modas de raiz, que remetiam ao ambiente rural, exaltando a natureza, o amor e os costumes antigos dos sertanejos interioranos. O tempo passou, aprendi a tocar violão informalmente, na adolescência, o tradicional “tocar de ouvido”, inspirada por meu pai, e fui aperfeiçoando meus conhecimentos, intuitivamente, em rodas de amigos, participando do coral da igreja católica e de apresentações artísticas da escola, de certa forma perpetuando essa cultura musical com a qual eu me identifiquei, desde criança. Cheguei a estudar no Conservatório Estadual de Uberlândia, há alguns anos, mas não me adaptei a esta linha formal de estudos, ainda preferindo os saberes prático-informais de música.

Formei-me em Letras, tornando-me professora de Língua Portuguesa, e busquei aprimorar minha prática docente por meio do diálogo entre as disciplinas. Mesmo sem formação, ministrei aulas de Artes e de Música, em Monte Carmelo, onde residia nos anos de 1990, bem no início da minha carreira, sentindo prazer em conciliar estes conteúdos com Literatura e a Língua Portuguesa. Talvez, por isso, tenha passado a desenvolver projetos artísticos-literários, recitais de poesia, festivais de paródias e saraus, sempre envolvendo música, poesia e teatro, dentro dessas disciplinas. Fora do horário das aulas, coordenei um coral infantil, de 2000 a 2006, na escola pública<sup>1</sup> em que desenvolvi um projeto voluntário extraclasse, junto a um grupo de professores simpatizantes desse tipo de trabalho, o qual envolveu cerca de 60 crianças e jovens. E, nos intervalos das reuniões escolares, eu não perdia a oportunidade de levar música para os momentos de confraternização, é claro. Há dois anos aposentada, curiosamente, reúno com frequência um grupo de colegas desta época (e mais alguns apreciadores de cantorias), para celebrarmos a arte de cantar e de cultivar amizades.

---

<sup>1</sup>Trata-se da Escola Estadual Frei Egídio Parisi, localizada no bairro Segismundo Pereira, em Uberlândia-MG.

No âmbito das pesquisas acadêmicas, o trabalho com a poética oral, vivenciado na prática em sala de aula - norteou as minhas investigações. Nesta perspectiva, a primeira delas foi uma Pós-Graduação, desenvolvida na Universidade Federal de Uberlândia - UFU, intitulada *Poesia, um leque de possibilidades culturais* (2002), em que eu descrevo oficinas de poesia, aplicadas durante um de meus projetos em sala de aula, inspirado pelo trabalho exemplarmente realizado pela professora Dr<sup>a</sup> Maria Auxiliara Cunha Grossi, a qual chamo carinhosamente de Prof.<sup>a</sup> Dorinha. Esta era, na ocasião, docente do curso e tornou-se minha orientadora. Dez anos mais tarde, sob a coordenação dela, desenvolvi a segunda pesquisa acadêmica, a tese de Mestrado *A performance do leitor diante da oralidade poética* (2012), cujos estudos destacaram a poesia oral e sua *performance*, tanto no ambiente formal como nos meios informais de educação e cultura.

Junto à poética oral, a música também esteve presente em minha vivência acadêmica e pessoal, especialmente no período do Mestrado, quando conheci a patense Andréa Cristina de Paula, que, na ocasião, pesquisava *A religiosidade na voz da dupla Pena Branca e Xavantinho* (2012) e nos tornamos grandes amigas. Descobrimos afinidades na profissão e na arte, e passamos a cantar em dupla (Andréa fazendo a primeira voz e eu fazendo a segunda e terça vozes). Aliás, não perdíamos a oportunidade de cantar, nas escolas onde trabalhávamos ou no curso na UFU, em que sempre encaixávamos uma música em meio às teorias da Pós-Graduação.

Nesse período, passei a apreciar ainda mais as canções de autoria própria de meu pai, o professor de Química, Francisco José, conhecido em Monte Carmelo como Chiquin, que participava, às vezes, de festivais de música raiz na cidade e região. Meu pai chegou a gravar um CD, em 2008, com algumas de suas composições, em parceria com seu ex-aluno, Bruno Dias, que executava a primeira voz com ele.

Inspirando-me nele, eu e Andréa gravamos um CD com músicas sertanejas, a maioria compostas pela minha parceira, em 2012 (lembro-me que meu pai chorou de emoção ao receber este CD de minhas mãos) e decidimos participar de alguns festivais, para sentir, na prática, como é o contexto dos artistas. Infelizmente não houve tempo para que meu pai divulgassem o trabalho musical realizado por ele, devido ao seu falecimento, em 2013. Na sequência, imagem dos CDs:

Figura 1: Capa do CD *Consciência* - Chiquin e Bruno Dias.



Fonte: arquivo pessoal da pesquisadora, 2008.

Figura 2: Capa do CD *Banana* - Gláucia e Andréa.



Fonte: arquivo pessoal da pesquisadora, 2013.

O primeiro evento que participei com Andréa, em 2012, foi 1º *Festival Nacional de Viola de Cruzeiro dos Peixotos*<sup>2</sup> - FENACRUPE - que tinha por intuito homenagear a dupla Pena Branca e Xavantinho, que a minha amiga pesquisava, e nos rendeu vários aprendizados. Dentre eles, ficou evidente para nós que existe uma vertente tradicional da música caipira, caracterizada por toques de viola e por cantores em dupla, realizando duetos e terças. Neste evento, aliás, eu mesma me aventurei a tocar viola fazendo a terça voz para minha amiga, ao executar a canção *Tributo a Pena Branca e Xavantinho*<sup>3</sup>, já que uma das exigências para a participação no festival era justamente que se utilizasse a viola.

Vale dizer que a maioria dos violeiros participantes possuía outra profissão além de se dedicarem à música, assim como eu e minha amiga, que éramos professoras e cantávamos ali, pelo simples prazer de soltar a voz e de obter novas experiências junto aos apreciadores daquele gênero musical. Evidentemente, os primeiros colocados recebiam um prêmio em dinheiro, mas este não era o nosso objetivo, pois sabíamos que nosso canto era informal. Naquela ocasião, vislumbramos a música caipira como uma prática social, carregada de significado, tanto para nós, participantes do evento, como

<sup>2</sup> Cruzeiro dos Peixotos trata-se de um distrito de Uberlândia-MG.

<sup>3</sup> Disponível em:<[https://www.youtube.com/watch?v=ProvR\\_R8cxw](https://www.youtube.com/watch?v=ProvR_R8cxw)>. Acesso em: 10/05/2020.

para os expectadores - um público bastante fiel, que reconhecia o estilo caipira não apenas como mera distração, mas como parte integrante de suas experiências de vida.

Foi assim que conhecemos, naquele mesmo evento, Pedro das Gerais, Tarcísio Manuvei, Lucas Reis e Thácio, Gilmar Viola e outros artistas locais. “Outros”, vale esclarecer, porque éramos a única dupla feminina do festival, o que demonstrava um espaço ainda limitado ocupado por nós, mulheres, no segmento da canção caipira tradicional naquela época. Este quadro está se modificando aos poucos, felizmente, já que, de dez anos para cá, surgiram figuras femininas de destaque na música sertaneja moderna, tais como Marília Mendonça, Maiara e Maraísa, Simone e Simária etc. Apesar disso, artistas que mantêm o estilo raiz encontram dificuldades para obter o merecido reconhecimento e mesmo para gravar suas canções, como alega Pedro Das Gerais e a dupla überlandense Priscilla e Geisa Helena, adeptas do estilo raiz.

Convém destacar que o regulamento dos festivais que participei com minha amiga especificava, geralmente, o segmento musical que o artista deveria se pautar: apenas música raiz ou canção sertaneja; ou os dois segmentos avaliados separadamente, como o *Festival Patos e Viola*, realizado em Patos de Minas, em 2015, em que eu e Andréa participamos e optamos pelo estilo sertanejo. Enquanto no segmento raiz os participantes utilizavam viola e violão, limitando-se a temas bucólicos e tradicionais, no sertanejo, eles podiam valer-se de mais instrumentos na execução das canções, explorando assuntos urbanos e/ou passionais. Curiosamente, a temática da canção que apresentamos neste festival, a música *Não é normal*<sup>4</sup>, foi o saudosismo materno, pois, nesta composição, Andréa lamenta a perda de sua querida mãe. O tema, aliás, emocionou a todos, levando-nos ao sexto lugar dentre os classificados.

A seguir apresento fotos de minha participação, junto com Andréa, em alguns festivais e eventos, quando pudemos experimentar um pouco do universo sertanejo e caipira:

---

<sup>4</sup> Disponível em vídeo: <<https://www.youtube.com/watch?v=MK-vq3ReFtU>>. Esta canção e demais músicas do CD *Banana*, constam no Site *Palco Mp3*, no link a seguir: <<https://www.palcomp3.com.br/glauciaeandrea/fotos.htm>>. Acesso em: 03/02/2020.

Figura 3: A pesquisadora Andréa Cristina, ao violão, e eu, Gláucia, tocando viola. *I Festival de Viola de Cruzeiro dos Peixotos*. Uberlândia-MG.



Fonte: arquivo pessoal da pesquisadora, 2011.

Figura 4: A recepção calorosa do público durante a apresentação no *I Festival Nacional de Viola de Cruzeiro dos Peixotos*. Uberlândia-MG.



Fonte: arquivo pessoal da pesquisadora, 2011.

Figura 5: Andréa e eu, quando decidimos formar a dupla *As morenínhas*, em 2011. Depois, em 2013, adotamos o nome *Gláucia e Andréa*.



Fonte: arquivo pessoal da pesquisadora, 2011.

Figura 6: Andréa e eu (com o codinome *As morenínhas*) junto a meu pai, o prof. Chiquin, no *VI Encontro de Violeiros*, em Monte Carmelo, 2012



Fonte: Print do YouTube. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=\\_wxfxKUcSB01](https://www.youtube.com/watch?v=_wxfxKUcSB01)>. Acesso em: 10/05/2020.

Figura 7: A dupla Lucas Reis e Thácio, adeptos da música raiz, que eu e Andréa conhecemos nos festivais.



Fonte: arquivo pessoal da pesquisadora.

Figura 8: As moreninhas, no Festival Circuito Integração de Viola, em Patos de Minas-MG, 2012.



Fonte: Print do YouTube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=nns6GBqL1yg>>. Acesso em: 10/05/2020.

Figura 9: Gláucia e Andréa no Festival Patos e Viola, em 2013. Patos de Minas-MG.



Fotos: arquivo pessoal da pesquisadora.

Figura 10: Festival Patos e Viola, em 2015, quando ficamos em sexto lugar dentre os finalistas. Andréa à esquerda e eu, à direita. Patos de Minas – MG.



Fotos: arquivo pessoal da pesquisadora.

Figura 11: Pedro das Gerais, eu e Andréa, no dia da defesa da tese de minha parceira, na UFU. Uberlândia-MG, 2012.



Fonte: Jornal Correio de Uberlândia, 16/03/2012.

Figura 12: Gláucia e Andréa, no Festival Mais Sertanejo, em Goiânia-GO, em 2017.



Fonte: Print da Live Mais Sertanejo Festival. Arquivo pessoal da pesquisadora

Assim prossegui minha jornada: trabalhando na docência, executando projetos, cantando, nas horas de folga, e participando, eventualmente, de festivais. Três anos após o término do Mestrado, apresentei o projeto *Artes cênicas e a interdisciplinaridade no Ensino Médio: o letramento literário a partir da recepção teatral*, visando ingressar no Doutorado, no intuito de prosseguir a mesma linha de estudos envolvendo Artes e Literatura. Mas, durante o curso, em 2016, na disciplina *Seminários em Literatura e Outras Mídias*, ministrada pelo professor Dr. Ivan Marcos Ribeiro, acabei me encantando pelas leituras teóricas cujo foco era a relação entre Literatura e Música. E me interessei, de forma especial, pelas modas caipiras, reveladoras da cultura regionalista interiorana, com a qual eu sempre me identifiquei.

Esse interesse cresceu claramente, após a apresentação de um seminário, intitulado *Performance e moda caipira: o jogo da oralidade poética na música sertaneja de raiz*, quando convidei o violeiro Pedro das Gerais para executar na viola as canções que eu analisava nesse trabalho. Do seminário, produzi um artigo com o mesmo título e, a partir daquele estudo, senti-me motivada a aprofundar as investigações acerca dessa temática.

E foi a partir da leitura deste artigo que o meu orientador, o prof. Dr. Luiz Humberto Arantes, sugeriu-me que eu modificasse o foco de minha pesquisa e que trabalhasse com as composições de Goiá, já que eu havia demonstrado uma grande motivação por esta linha de estudos, até então pouco explorada na academia.

Apreciei de imediato a idéia sugerida pelo professor, aceitando-a prontamente; afinal, estudar as composições de Goiá representaria uma oportunidade ímpar de compreender uma cultura que há muito tempo me fascinava, de refletir sobre ela, de revivê-la, dando-lhe novos sentidos. Significaria compreender um acervo musical, apreciado não apenas por meu querido pai, que amava as canções desse artista, mas por tantos que admiram a obra do compositor coromandelense.

Por coincidência, minha amiga Andréa, parceira das cantorias sertanejas, apresentou uma proposta parecida como esta, em 2010, já que seu projeto inicial, no Mestrado, seria estudar as produções de Goiá. Todavia, devido à morte de Pena Branca naquele ano, a orientadora dela mudou o rumo de sua pesquisa, que se voltou para a dupla Pena Branca e Xavantinho. Assim, a possibilidade de estudar Goiá surgiu para mim durante o Doutorado, e sinto-me imensamente grata: a esta grande amiga, que me incentivou sempre, desde a idéia inicial até a fase final da presente pesquisa, e ao meu orientador, pela oportunidade e privilégio de realizá-la.

Por fim, espero que a presente investigação sirva de incentivo a outros pesquisadores acerca da poética fascinante de Goiá, que oferece inúmeras perspectivas de análises, sob vários aspectos. Longe de esgotar as possibilidades de estudo sobre o autor e suas composições, acredito que esta tese represente uma significativa contribuição àqueles que apreciam o diálogo entre poesia e música, ao levar para o centro dos estudos do Curso de Doutorado o nosso olhar sobre a obra desse grande artista sertanejo. Um olhar que vislumbrou e se encantou, na jornada desta pesquisa, com uma obra recheada de musicalidade, de cultura, de memórias, de histórias e estórias do interior das Minas Gerais, que esbanja poesia e que, indubitavelmente, merece destaque (além do cenário artístico) no meio acadêmico brasileiro.

## INTRODUÇÃO

O coromandelense Gerson Coutinho da Silva, conhecido como Goiá, foi um artista de singular relevância, no Brasil, nas décadas de cinquenta, sessenta e setenta. Embora tenha exercido, nesta época, a função de comunicador em emissoras de rádio da cidade de São Paulo e Goiânia e de intérprete em duplas, trios e carreira solo, o maior reconhecimento que o artista obteve, de fato, no cenário artístico, foi como compositor, pois artistas da crítica e do público o consideraram como ícone da autoria sertaneja, em nosso país.

Apesar dessa condecoração, até o momento, o percurso de Goiá e, especialmente, seu acervo musical foi timidamente explorado na academia, pois constatamos a realização de apenas três pesquisas acerca do compositor e de sua obra, sendo duas monografias de Pós-Graduação: uma concluída em 1996, executada por Ana Cremilda Martins e Rosângela Brasiliente Porfilho Hordones<sup>5</sup>, na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Patos de Minas; a outra feita por Zilda Maria Rabelo<sup>6</sup>, em 2002, na Universidade Federal de Uberlândia, UFU-MG. A terceira investigação sobre o artista, também realizada na UFU, consiste na tese de Mestrado, desenvolvida por Diogo de Souza Brito<sup>7</sup>, sendo concluída em 1999.

Enquanto a pesquisa de Ana Cremilda e de Rosângela Hordones (1996), realizada em um Curso de Especialização em História, relata a vivência de vida de Goiá desde sua infância humilde no interior mineiro, bem como a sua ida para Goiânia e São Paulo, quando se torna um compositor de destaque, traçando assim, o itinerário vivenciado em sua carreira artística, Zilda Rabelo (2002) ressalta, em sua monografia, durante o Curso de Especialização em Literatura Comparada, a presença de elementos literários ao analisar quatro canções de Goiá: *Saudade da minha terra*, *Poente da vida*, *Nossa Mensagem* e *O Astronauta*. Rabelo conclui, neste estudo, que os recursos da linguagem poética constituem o diferencial do estilo “moderno” nas letras de Goiá, em relação aos compositores sertanejos de épocas anteriores.

<sup>5</sup>MARTINS, Ana Cremilda; HORDONES, Rosângela B. P. **Goiá – Poeta Telúrico**. 1996. Especialização. Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Patos de Minas. Coromandel. 1996.

<sup>6</sup>RABELO, Zilda Maria. **A poética nas composições de Gerson Coutinho da Silva**. 2002. Especialização – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2002.

<sup>7</sup>BRITO, Diogo de Souza. **Negociações de um sedutor**: trajetória e obra do compositor Goiá no meio artístico sertanejo. 1999. Tese (Mestrado) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 1999.

Já na investigação de Brito (1999), o pesquisador analisa a carreira do artista sob um olhar crítico-reflexivo e demonstra que Goiá revela uma boa dose de negociação em sua trajetória rumo ao sucesso, não só devido a sua capacidade de compor belas canções com as quais o público se identificava, mas também pela utilização de táticas de sedução difundidas em uma vasta teia de amizades, englobando pessoas de poder que caracterizavam com ele relação de patronato. A fim de comprovar esta tese, destaca Nascimento (2010)<sup>8</sup> que Brito analisa a correspondência mantida pelo compositor com os seus conterrâneos coromandelenses, demonstrando que, por meio dessas cartas, Goiá investia de forma consistente na concepção de uma representação de si mesmo como homem ligado às origens - embora migrante - às tradições e à simplicidade do interior, imagem esta que se disseminou por meio de suas canções, e que contribuiu para legitimar seu nome artístico no cenário nacional. A tese de Brito, premiada pela FUNARTE – Fundação Nacional de Artes, foi publicada pela Editora da Universidade Federal de Uberlândia, no livro *Negociações de um sedutor: trajetória e obra do compositor Goiá no meio artístico sertanejo*, em 2010.

Embora apenas os estudos de Brito tenham sido publicados<sup>9</sup>, sendo bastante acessíveis ao público leitor, as demais investigações acadêmicas aqui citadas representam uma importante contribuição ao público e, especialmente, aos pesquisadores para que se compreenda o percurso artístico de Gerson Coutinho da Silva; e configuraram, na presente pesquisa, leituras fundamentais para nortear o nosso trabalho.

Fora do âmbito da academia, algumas importantes iniciativas têm sido feitas pela comunidade brasileira, objetivando preservar a memória do coromandelense. Vale ressaltar que Gerson Coutinho da Silva teve parte de sua obra organizada e compilada pelo conterrâneo, Lúcio Rodrigues Flores, no livro *O Poeta Goiá* (2004), com o intuito de levar às escolas mineiras e, em especial, à terra do compositor sua trajetória artística e suas produções. Assim, Flores reuniu, nesta obra, cerca de 250 letras de Goiá, alguns de seus poemas, depoimentos de amigos, imagens da carreira do músico e, ainda, a sua biografia.

---

<sup>8</sup> Esta informação consta na “orelha” do livro **Negociações de um sedutor:** trajetória e obra do compositor Goiá no meio artístico sertanejo (BRITO, 2010).

<sup>9</sup> Tivemos acesso às monografias de Martins e Hordones na Casa da Cultura, em Coromandel; e ao estudo de Zilda Rabelo por meio da própria pesquisadora, que gentilmente nos emprestou sua pesquisa.

Outra iniciativa exemplar foi o desenvolvimento do *Projeto Memorial Goiá*<sup>10</sup>(2009), coordenado pelo cantor e compositor Alexandre Saad, com o apoio do deputado Narcio Rodrigues<sup>11</sup>, com três vertentes: a publicação de um livro com a biografia do compositor, incluindo um acervo de suas fotos familiares e 33 de suas letras; o lançamento de um Cd com 14 músicas do artista, interpretadas pela dupla Leonel e Goiá Filho e de um DVD com depoimentos de pessoas que conviveram com Goiá, desde a sua juventude.

Uma mostra desse Projeto, aliás, encontra-se na Casa da Cultura de Coromandel, em uma sala dedicada ao compositor e a outro conterrâneo, o artista Abel Ferreira, também homenageado. Além desse material, neste ambiente encontram-se fotos e discos de Goiá, a obra de Flores e o livro de Brito, resultado de sua tese, bem como a monografia de Ana Cremilda e de Rosângela Hordones, e ainda, cartilhas musicais registrando as composições do poeta apresentadas no *Festival Canta Goiá*, evento realizado há onze anos pela Prefeitura Municipal de Coromandel, em que os artistas e cantores da região interpretam as suas canções.

Figura 13: Sala em homenagem a Goiá. Casa da Cultura de Coromandel- MG.



Fonte: arquivo pessoal da pesquisadora. Foto registrada em 10/01/2019.

<sup>10</sup> Projeto Memorial Goiá - *O poeta ainda vive*. Songbook, Uberaba - MG, 2009.

<sup>11</sup> O apoio ao qual nos referimos relaciona-se à viabilização do *Projeto Memorial Goiá* através da ação parlamentar do deputado em questão.

Em memória ao compositor, encontra-se, também, em Coromandel, um busto e uma placa em sua homenagem, mas os escritos da condecoração contêm um erro de acentuação no nome do artista. Além disso, adverte-nos Ana Maciel, na plataforma *online Medium* (2017), que a imagem não condiz com a fisionomia de Goiá. A seguir, apresentamos a foto da estatueta:

Figura 14: Busto de Goiá. Coromandel-MG, 2020.



Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora. Foto registrada em 10/04/2020.

Nesse sentido, ainda que a iniciativa da prefeitura local seja válida ao expor o acervo do compositor na Casa da Cultura e ao realizar festivais em sua homenagem, percebe-se que os registros e a divulgação da obra do poeta, em sua cidade natal, são ainda restritos, uma vez que não há um espaço multimídia adequado para que se possa acessar os vídeos expostos ou para a audição dos discos do artista, sendo esses materiais bibliográficos relativamente limitados ao acesso do público. Consideramos, pela

relevância de produção artística do compositor, que este merecia um espaço amplo e equipado em prol da preservação e divulgação de sua obra e de sua memória. Todavia, sabemos das limitações a que se sujeitam as políticas de valorização da cultura em nosso país, e reconhecemos o empenho da cidade natal de Goiá para preservar, mesmo que sem os recursos necessários, o legado do artista.

Por outro lado, observamos que, nos meios virtuais, as composições de Goiá têm se evidenciado, especialmente devido à dedicação de alguns segmentos da sociedade brasileira, que reconhecem a importância do compositor coromandelense e de sua obra. Nesse viés, é possível acessar com facilidade várias letras de Goiá, em *sites* e *blogs* da Internet, divulgados por instituições culturais de algumas cidades e, também, por fãs e admiradores da música de raiz<sup>12</sup> e/ou sertaneja no Brasil.

Alguns desses sites<sup>13</sup> trazem a público, inclusive, dados da biografia de Goiá e sua discografia como, por exemplo: o *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira*<sup>14</sup> (1995), criado pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC - Rio); o *site Xapuri Socioambiental*<sup>15</sup> (2015) que publica, de forma alternativa, temas socioambientais, históricos e culturais, que também dedica suas páginas virtuais à biografia do autor em estudo e, ainda, o *site Recanto Caipira*<sup>16</sup> (2008), idealizado pela jornalista Sandra Cristina Peripato, que registra, além desses dados, fotos do artista e vídeos de suas apresentações.

Além dos *sites* e *blogs* que se encontram à disposição do público pela Internet, há também alguns documentários que, possivelmente, contribuem para a valorização e divulgação da obra do artista e de sua história, a saber: o documentário *Dez anos sem Goiá*<sup>17</sup> (1991) realizado pela Fundação Cultural de Coromandel; a Série *Especial Goiá*<sup>18</sup> (2011) apresentada pela TV Integração, afiliada da Rede Globo; o Programa de TV *Linha Dura*<sup>19</sup> (2011), que rememora os 30 anos da morte do artista e o Especial

<sup>12</sup> No primeiro capítulo dessa pesquisa, esclarecemos os conceitos de música raiz/caipira e de música sertaneja, seus pontos comuns e divergentes. Vale destacar que consideramos Goiá, neste estudo, como compositor de **transição** dos dois estilos, pois suas composições transitam entre o estilo caipira e o moderno, agradando a um amplo público, de ambas as tendências

<sup>13</sup> A lista desses *sites*, muito úteis à presente pesquisa, consta na nossa referência bibliográfica.

<sup>14</sup> Disponível em : <<http://dicionariompb.com.br/goia/dados-artisticos>>. Acesso em: 5/01/2018

<sup>15</sup> Disponível em: <<https://www.xapuri.info/gente/goia-o-poeta-caipira/>>. Acesso em: 12/09/2018

<sup>16</sup> Disponível em: <<https://www.recantocaipira.com.br/duplas/goia/goia.html>>. Acesso em: 10/01/2019.

<sup>17</sup> Disponível em:<<https://www.youtube.com/watch?v=eGQByiRUaCI>

(Parte 1). Acesso em: 10/01/2019.

<sup>18</sup>Disponível em:<<https://www.youtube.com/watch?v=fYsMnpze-JA&t=5s>

. (Parte 1). Acesso em: 10/01/2019.

<sup>19</sup> Disponível em:<[https://www.youtube.com/watch?v=Cg2C\\_44yDAQ](https://www.youtube.com/watch?v=Cg2C_44yDAQ)> Acesso em 10/01/2019

*Compositor Goiá*<sup>20</sup> (2015), realizado no Programa *Moda de Viola*, com roteiro e apresentação de José Ângelo, ocorrido em São Carlos, pela TV Cultura.

De fato, os registros da trajetória de Goiá e todo esse trabalho de divulgação pela mídia são válidos, uma vez que destacam a importância desse compositor, símbolo da música sertaneja<sup>21</sup>. Todavia, a poética das letras sertanejas desse artista - incluídas no universo da Música Popular Brasileira - foi pouco aprofundada nos estudos acadêmicos atuais, já que, conforme vimos, há duas pesquisas acadêmicas sobre o compositor sob o viés da História e, apenas o trabalho monográfico de Rabelo (2002) que abarca a análise de algumas de suas canções. Assim, há uma carência de pesquisas pontuais, que focalizem, de forma mais reflexiva, o cantor de Goiá, no intuito de “mapear, sistematizar, discutir e ler criticamente o seu vasto universo” (DICIONÁRIO CRAVO ALBIN)<sup>22</sup>, já que este acervo merece um exame mais aprofundado, na academia, visto que

[...] além de sua relevância como manifestação estética tradutora de nossas múltiplas identidades culturais, apresenta-se como uma das mais poderosas formas de preservação da memória coletiva e como um espaço social privilegiado para as leituras e interpretações do Brasil (DICIONÁRIO CRAVO ALBIN).

Neste sentido, a análise do acervo de Goiá possibilitaria pesquisas em diversas disciplinas, tais como: Música, Artes, Letras, Literatura, História, Antropologia, Sociologia, Filosofia, dentre outras.

Exatamente por essa justificativa é que desponta a presente investigação, intitulada *Memória e identidade cultural na poética do compositor sertanejo Goiá*, inserida na linha de pesquisa “Literatura, Outras Artes e Mídias”, que objetiva ampliar o leque de estudos sobre a poética de Gerson Coutinho da Silva, minimizando a escassez de pesquisas acadêmicas sobre o autor e, especialmente, sobre a poética de suas canções.

Neste intuito, utilizando-se dos aportes teóricos colhidos pelo campo dos estudos literários e também musicais, e contando com a contribuição interdisciplinar de outras

<sup>20</sup> Disponível em:< <https://www.youtube.com/watch?v=27vP1njqy6M>>. Acesso em: 10/01/2019,

<sup>21</sup> Vale esclarecer que utilizamos, nesta pesquisa, o adjetivo “sertaneja” para designar o segmento de música advindo da canção caipira e que mantém, portanto, algumas características da tradicional música de raiz.

<sup>22</sup> DICIONÁRIO CRAVO ALBIN DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. Disponível em:

<<http://dicionariompb.com.br/apresentacao>>. Acesso em: 02/ 12/2018.

áreas (como História, Filosofia, Sociologia, Prosódia e Fonética), a presente pesquisa buscará realizar análises acerca da memória e da identidade cultural do sertão mineiro, representadas nas composições sertanejas do artista, apontando aspectos que demonstrem indícios da presença e da conservação da cultura regional nestas produções.

Além disso, nossa intenção será verificar a relação entre a poética de Goiá e sua terra de origem, Coromandel-MG, a natureza do seu pertencimento, considerando a cidade natal do autor e seus arredores como comunidades imaginadas, onde o povo e a cultura são também produzidos e representados por um “sujeito imaginado” (HALL, 2003, p. 26), mas que reflete, como espelho, fortes vínculos com a realidade do artista. Nesta perspectiva, convém esclarecer que o termo “cultura”, utilizado nesta pesquisa, equivale a

[...] um conjunto – complexo e mais ou menos heterogêneo, ligado a uma certa civilização material – de representações, comportamentos e discursos comuns a um grupo humano, em um dado tempo e espaço. Do ponto de vista do uso, uma cultura surge como a faculdade, entre todos os membros do grupo, de produzir signos, de identificá-los e interpretá-los da mesma maneira; ela constitui, assim, o fator de unificação das atividades sociais e individuais, o lugar possível para que os interessados tomem as rédeas do seu destino coletivo (ZUMTHOR, 1997, p. 65).

Conforme o conceito zumthoriano de cultura, buscaremos comprovar, nesta pesquisa, que a poética de Goiá abarca, de fato, o conjunto de representações, comportamentos e discursos em comum à comunidade interiorana, ou seja, a sua cultura, simbolizando, assim, o fator de unidade das atividades tanto coletivas como individuais desse grupo.

Ademais, sabendo que as letras de Goiá configuram-se em textos literários que se manifestam por meio da “palavra cantada”, expressão utilizada por Tavares (2005) para designar a canção carregada de poesia, o desafio primordial dessa pesquisa será atribuir sentidos às composições do artista, considerando simultaneamente tanto o elemento verbal como o musical (TATIT, 1996), articulados no gênero “canção”. Nesse sentido, além de observar o uso literário das palavras e a estrutura das letras em foco, buscaremos identificar os elementos musicais presentes nelas, tais como: o ritmo, a parte instrumental, as pausas e recorrências melódicas, a presença ou não de refrão etc, buscando melhor compreender a relação entre esses elementos.

Vale ressaltar que as análises realizadas na pesquisa serão pautadas pelo viés das manifestações memorialistas do compositor, ponderando-se as inter-relações que envolvem o fenômeno reminiscente, já que “a memória de uma pessoa está enlaçada à memória do grupo, integrada à memória mais ampla da sociedade - a memória coletiva” (MALUF, 1995, p. 36). Sendo assim, não se considerou, neste estudo, a rememoração como um ato fechado, isolado em si mesmo, pois a sua fonte de reconstituição ancora-se no grupo, o qual também precisou ser analisado.

Buscamos, por este viés, compreender a história de vida de Goiá e, também, o contexto social em que o compositor inseriu a sua trajetória, refletindo, ainda, sobre a influência de outras vozes na sua poética, visto que o ato da leitura e análise de canções, tal como quando se trata de textos literários, constitui um fenômeno altamente complexo e de caráter “eminente dialogal”, em que

[...] interagem não apenas o leitor com o texto, mas, através do texto, o leitor entabula uma conversação com o autor, com o contexto histórico e social plasmado no texto, com uma cultura, com uma tradição literária, uma visão de mundo, um acervo linguístico (REIS, 1992, p. 76).

Nesse sentido, interessa-nos compreender os aspectos afetivos, religiosos e sócio-culturais que a obra de Goiá carrega, bem como a aproximação entre fala e canto em suas canções, ponderando que de um a outro se passa da “substância fonética” à forma “fonológica” (TATIT, 1997, p. 15), sendo o canto também uma fala, cristalizada na canção. Trabalhamos, nesta pesquisa, segundo a hipótese de que as vozes - falada e cantada - são de igual importância para efeitos da recepção, e que, quando usadas em conjunto, potencializam ainda mais a *performance* da composição, traduzindo a mensagem com maior autenticidade.

Vale ressaltar que a definição de *performance*, que utilizaremos nesta investigação, nos é dada pelo estudioso da voz, Paul Zumthor (2007, p. 18), e designa “o conjunto de fatos que compreendem a palavra recepção relacionada ao momento em que todos os elementos cristalizam em uma e para uma percepção sensorial, um engajamento do corpo”, cuja presença é fundamental para que o texto gere seus efeitos.

Nesse sentido, interessa-nos, comprovar que **o que** se diz é tão importante como **a maneira** como se diz (TATIT, 1996, grifos nossos), especialmente nas composições caracterizadas pela oralidade poética, que representa o conjunto de manifestações comunicativas que se utilizam da voz para a sua transmissão, em que se investem

elementos não textuais no instante da *performance*, tais como “a pessoa e o jogo do intérprete, o auditório, as circunstâncias, o ambiente cultural, as relações intersubjetivas entre o representado e o vivido” (ZUMTHOR, 2007).

Para atingir os objetivos expostos, em relação ao compositor Goiá e a suas composições, elaboramos alguns questionamentos a fim de nortear nossa caminhada de estudos: Quem foi o compositor Goiá? Como se caracteriza sua produção musical – caipira ou sertaneja? Suas letras são, de fato, poesia? De que forma a memória, a saudade, a melancolia, bem como a cultura e a identidade se manifestam nas composições do artista e se relacionam com o espaço sertanejo? Como Goiá representa a linguagem oral, as crenças e os costumes interioranos em suas produções? Qual é a importância da poética oral e da *performance* em suas composições? Qual é a função sociocultural e identitária da obra desse artista e de seu legado para a cultura regional mineira?

Nossa pretensão foi buscar respostas para estas indagações, sem perder de vista as particularidades da obra e o contexto histórico em que ela está inserida, pois em se tratando de Estudos Literários, “não há uma única interpretação de qualquer objeto. O que existem são perspectivas da realidade, e nenhuma delas esgota completa e definitivamente quer a análise, quer a descrição” (MALUF, 1995, p. 28). Em outras palavras, as letras de Goiá foram aqui analisadas pelo enfoque de sua “literaturide”, termo utilizado por Terry Eagleton (1977, p. 7) no que se refere aos “usos especiais da linguagem”, que não apenas podem ser descobertos “em textos ‘literários’, mas também em muitas outras circunstâncias exteriores a eles”.

Ademais, é necessário esclarecer de que lugar retiramos o *corpus* literário da pesquisa e, também, o caminho metodológico que trilhamos no seu desenvolvimento. Pela abrangência do trabalho de Lúcio Rodrigues Flores, que contém um número significativo de produções de Gerson Coutinho da Silva, utilizamos o livro *O poeta Goiá* (2004) como fonte principal neste estudo. Assim, pretendemos empreender uma análise reflexiva de algumas letras do artista em sua íntegra, bem como de trechos de canções e poemas, para exemplificar as acepções desse estudo.

Para isso, fizemos uma seleção prévia das músicas e dos textos líricos do compositor, norteando-nos pela temática principal da investigação, quer seja, a presença de indícios de memória, identidade cultural e de oralidade nas suas letras, escolhendo canções e poemas que apresentassem um diálogo com a vida do autor, com o espaço do

sertão mineiro e com a linguagem oral dos sertanejos. Realizaremos, então, estudos sobre a biografia de Goiá e sobre a história da música de raiz e sertaneja no Brasil, a fim de situar e contextualizar a produção do compositor.

Na sequência, efetivamos leituras das teorias de base, que viriam a auxiliar no desenvolvimento da pesquisa, sob o enfoque da representação literária, aprofundando-nos sobre temas referentes à autobiografia, à memória individual e coletiva, à cultura e identidade, à voz poética, ao tempo e espaço, à oralidade, à *performance* e recepção, dentre outros. Junto às reflexões, mergulhamos na obra de Goiá para realizar a análise das canções e dos textos selecionados, buscando conciliar teoria e prática, segundo os elementos propostos por este projeto de pesquisa.

Vale destacar que, utilizando-se especialmente da obra de Flores, “O poeta Goiá”, como referência para o *corpus* desse estudo, o embasamento teórico dessa pesquisa ancora-se, principalmente, nas seguintes concepções e autores: conceitos de memória e autobiografia, cunhados por Bosi (1994), Halbwachs (2003), Lejeune (2004) e Brandão (2006), dentre outros; buscamos também estudos sobre a biografia de Goiá, desenvolvidos por Flores (2004), Reis (2009), Brito (2010) e Martins; Hordones (1996); sobre a história da música sertaneja/raiz, utilizamos os conceitos postulados por e Romildo Sant’Anna (2009); Paula (2013), Peripato (2008), Sautchuk (2015), Antunes(2013), Reis (2009) e Gutemberg (2011) recorremos, ainda, aos pressupostos teóricos acerca do poema, canção e Literatura, realizados por Tavares (2005), Bosco (2006), Finegan (2008), Solange Ribeiro (2002) e Luiz Tatit (1996); sobre voz, poesia oral, cultura, *performance* e recepção, buscamos amparo bibliográfico desenvolvido por Paul Zumthor (1999).

À luz das teorias supracitadas, buscamos analisar e compreender a produção musical de Goiá, valorizando-a como objeto artístico-literário expresso por meio da “palavra cantada”, que muito traduz da identidade e da cultura mineira interiorana, por meio da memória.

Para este fim, resta-nos esclarecer que foram utilizadas, nos capítulos iniciais dessa pesquisa, e em nosso capítulo final, excertos das canções e de poemas do artista, selecionados segundo os objetivos aqui delineados, para análise e/ou exemplificação das teorias. Nos demais capítulos, focalizamos nove canções em sua íntegra, a fim de realizarmos um exame mais detalhado das composições. Sugerimos aos leitores a audição

das canções<sup>23</sup> elencadas nesse estudo, pois o acesso à *performance* vocal, à melodia e ao ritmo delas contribuirão, certamente, na análise mais apurada das peças musicais, esclarecendo possíveis dúvidas que possam surgir no percurso dessa investigação.

Ressaltamos, ainda, a limitação das reflexões aqui realizadas, visto que nossas leituras não esgotaram o leque de possibilidades de estudo da poética do artista, como nos adverte Tatit (1996, p. 26): “a extensão do sentido produzido por uma canção é certamente inatingível pela análise. O que se tenta, no fundo, é explicar alguns aspectos de produção desse sentido geral, a partir do reconhecimento dos traços comuns a todas as canções”.

Tendo em vista os aspectos observados, estruturamos esta pesquisa em quatro capítulos, além desta **Introdução** e das **Considerações Finais**.

No primeiro deles, intitulado **Do sertão para o Brasil: a trajetória artística de Goiá**, discorremos sobre o percurso de Gerson Coutinho da Silva como poeta e compositor, situando-o em relação ao contexto musical caipira-sertanejo. Nesse sentido, refletimos sobre os conceitos de música raiz/caipira e de música sertaneja, traçamos considerações sobre a história desses gêneros em nosso país e, além disso, explicamos algumas ponderações conceituais envolvendo a concepção de autobiografia.

No segundo capítulo, denominado **Os tons da poética saudosista de Goiá e sua representação**, tecemos reflexões acerca das características da poética de Goiá, explicando conceitos fundamentais para a análise das suas canções, dentre eles: as concepções de memória, de sertão, de *performance*, de voz poética e de Ro . Discorremos também sobre os ecos da tradição literária, como, por exemplo, a influência dos poetas românticos brasileiros e de outras vozes, na obra do artista.

No terceiro capítulo, intitulado **Paisagens espaciais e sonoras do interior mineiro: análise de canções**, analisamos seis composições do poeta, a saber: *Saudade da minha terra*, *Jardineira do adeus*, *Canção do meu adeus*, *Canção do meu regresso*, *Coromandel* e *Saudades de Coromandel*, ancorados pelos conceitos elencados e relacionados à concepção do sertão mineiro.

No quarto capítulo, **Representações culturais na poética de Goiá: a linguagem, as crenças e os costumes interioranos**, tratamos das concepções socioculturais e religiosas que se manifestam na música regionalista do compositor, especialmente

<sup>23</sup> Todas essas canções estão disponíveis na internet, e indicamos, nesta pesquisa, o *hiperlink* para o seu acesso.

interligadas à oralidade. Nesse viés, analisamos três canções do artista: *Tipos populares de minha terra*, *Piadas de minha terra* e *Despedida de um poeta* e cinco poemas-tributo, que motivaram nossas reflexões finais sobre o legado deixado pelo autor em relação à identidade e à cultura do homem sertanejo e, ainda, sobre a sua recepção.

Por último, apresentamos as **Considerações Finais**, em que ponderamos os resultados da pesquisa, seguida das referências utilizadas na investigação e dos anexos.

## CAPÍTULO 1

### **DO SERTÃO PARA O BRASIL: A TRAJETÓRIA ARTÍSTICA DE GOIÁ**

## 1.1 O trabalho de composição de Goiá: a arte poética que se faz canção

De que me adianta viver na cidade,  
Se a felicidade não me acompanhar?  
Adeus paulistinha do meu coração,  
Lá pro meu sertão eu quero voltar.  
Ver a madrugada, quando a passarada,  
Fazendo alvorada, começa a cantar,  
Com satisfação, arreio o burrão,  
Cortando estradão, saio a galopar;  
E vou escutando o gado berrando,  
Sabiá cantando no jequitibá.  
(*Saudade da minha terra - Goiá*)

Neste mundo cada vez mais globalizado, cujos valores ideológicos, muitas vezes, originam-se da cultura popular, as chamadas músicas “sertanejas de raiz” mantêm-se presentes, resistindo ao tempo, sendo regravadas e reinterpretadas por gerações de artistas, emocionando ao público em geral, que permanece “fisgado” pelas mensagens genuínas transmitidas por estas canções. De fato, nos modernos shows dos sertanejos contemporâneos, sempre há espaço para as clássicas canções e dificilmente faltará a execução de *Saudade da minha terra*<sup>24</sup>, cujo trecho compõe a epígrafe deste capítulo.

Já dizia Antoine Compagnon (2010) que a consagração de uma obra como “clássica” ou “obra-prima” se constrói ao longo dos tempos, e essa assertiva certamente aplica-se à tradicional composição que popularizou o artista coromandelense Gerson Coutinho da Silva, conhecido como Goiá, conquistando várias gerações de apreciadores. Apontada pelos pesquisadores como a canção brasileira mais gravada<sup>25</sup> por diferentes artistas em todas as épocas, sua letra é recheada de elementos que remetem à identidade rural, à natureza do sertão, à religiosidade, aos ritos e às festas do interior - aspectos culturais e sociais do homem do campo. Possivelmente, por essas características, a música consagrou-se como um singular hino sertanejo em nosso país, sobretudo por abordar um tema popular e universal: a saudade do eu lírico de sua terra natal.

Nesse sentido, é possível deduzir que o sucesso e atualidade desta e de outras composições de Goiá, por exemplo: *Canção do meu adeus*, *Recordações*, *Canção do meu regresso*, *Meu Coró*, *Saudades de Coromandel* e *Poente da vida* estejam relacionados à

<sup>24</sup> Música *Saudade da minha terra*, interpretada por Goiá e Biá. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=b0iFrYwy72I>>. Acesso em: 05/03/2017.

<sup>25</sup> Dentre as várias regravações da canção, citamos a de 1996, por Chitãozinho e Xororó, no CD *Clássicos sertanejos*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=LSRMQQF-wnU>>. Acesso em: 02/12/2018.

identificação do público-ouvinte justamente com o viés saudosista nelas expresso. Sobretudo quando este receptor já experimentou a vivência no interior e/ou a experiência da migração para as grandes cidades, em busca de melhores condições de vida, mantendo vivas, na memória, as imagens do local procedente, como o artista nos sugere em muitas de suas letras sertanejas.

Além desta peculiariedade, não é difícil constatar traços da história de vida de Goiá e da comunidade interiorana em suas produções, visto que a sua poética resgata, por meio da reminiscência, não só a identidade do artista, mas, concomitantemente, a identidade coletiva daqueles que viveram no sertão mineiro. Representa, assim, uma “espécie de romance policial”: uma caça a recordações do artista, (e do público-ouvinte), em que a ênfase é dada “não às próprias lembranças, mas à sua busca”. E nesta busca, pouco importa “a emoção antiga” que o compositor procura reconstituir, mas vale, principalmente, a “emoção presente” que parece sentir ao empreendê-la (LEJEUNE, 2014, p. 118).

Em se tratando da poética de Goiá, de forma específica, consideramos necessário esclarecer a abordagem que daremos à canção nesta pesquisa e sua relação com a poesia, como também deixar claro o que exatamente se quer dizer quando se afirma que o compositor Goiá é um poeta, ou que suas composições são letras poéticas. Afinal: letra de música é poesia, em nossa investigação?

Nestes aspectos, vale pontuar que são muitos os debates acerca dessa diferenciação, assim como há diferentes vertentes dos pesquisadores quanto à abordagem do gênero musical e suas especificidades, como nos adverte Finnegan (2008, p. 17-18):

No passado acreditava-se por vezes que o interesse literário de formas classificadas como não-escritas ou ‘tradicionais’ era pouco, ou nenhum. Hoje, todavia, análises de letras de canções, poesia oral e ‘literatura oral’ de um modo geral encontram-se bem estabelecidas e interagem com as abordagens variadas das literaturas escritas ‘mais convencionais’ (para exemplos desse já ostensivo trabalho, ver Brown, 1999; Finnegan, 1992; Foley, 2002 e 2003). Nestas, o texto verbal é priorizado. No outro extremo, recorreu-se às ferramentas da musicologia convencional para analisar canções, entendendo-as primeiramente como obras musicais encapsuladas em partituras.

De acordo com a citação acima, por um lado não faltam, atualmente, estudos de canções em que os analistas consideram apenas o texto verbal das composições, como se o texto já constituísse um poema. Por outro lado, há aqueles que valorizam o contrário,

somente a parte musical em detrimento da letra. Todavia, na presente pesquisa, postulamos a realização de uma abordagem do objeto cancial de uma forma “integrada, que considere não apenas o elemento verbal, mas também o musical, articulados na canção, sem esquecer seus aspectos socioculturais” (MEDEIROS, 2001, p. 132), assim como consideram exemplarmente alguns pesquisadores brasileiros, especialmente os musicólogos e compositores José Miguel Wisnik e Luiz Tatit. Dessa forma, julgamos fundamental, neste estudo, o entendimento de que a comunicação estética da composição musical requer uma abordagem diferenciada do texto escrito, já que “a canção pertence, necessariamente, a um terreno interdisciplinar envolvendo Letras e Música” (MEDEIROS, 2001, p. 132).

Como resposta à indagação: letra de música é poesia?, convém esclarecermos, também, que a presente pesquisa coaduna com os estudos de Tavares (2005), cuja concepção considera que a poesia pode abranger não somente o texto escrito, mas também a produção musical, ocorrendo neste caso, a canção carregada de poesia, ou seja, a “poesia cantada”. Assim, explica-nos o autor que

Poesia é linguagem concentrada, linguagem que permite múltiplas leituras, linguagem que foi trabalhada tendo em vista não apenas a transmissão de uma *idéia*, mas também as *imagens* utilizadas e a impressão de *música* que nos dá a sua sonoridade. Ora, tudo isso pode estar presente numa canção, como pode também estar ausente num poema publicado em livro. Nem todo poema de livro é bom, nem todo ele tem poesia. Por outro lado, tudo isso pode estar presente na letra de uma canção popular [...]. Não é o veículo que determina a qualidade, e sim o uso que se faz da linguagem literária (TAVARES, 2005, p. 93-94).

Acerca do significado de Literatura, aliás, e em sintonia com as concepções de Tavares, o estudioso medievalista Paul Zumthor (2007, p. 12) declara ser tarefa dos críticos realizar uma desalienação acerca do termo, extinguindo preconceitos que o envolvem, já que

A noção de “literatura” é historicamente demarcada, de pertinência limitada no espaço e no tempo: ela se refere à civilização européia, entre os séculos XVII e XVIII e hoje. Eu a distingo claramente da ideia de poesia que é para mim uma arte da linguagem humana, independente de seus modos de concretização e fundamentada nas estruturas antropológicas mais profundas (ZUMTHOR, 2007, p. 12).

Nesse viés, a canção, certamente, constitui um das formas de concretização da arte poética, sendo possível que ocorra, então, uma “poetização” da mesma, segundo o poeta Augusto dos Campos (apud Rennó, 2006, p. 53), fenômeno sinalizado “pelos cruzamentos da linguagem popular e impopular, que rompem fronteiras estilísticas,” sendo este “o momento em que a letra de música, por vezes banal ou vulgar, [...] valorizada pela interpretação, se sobreleva e atinge o plano da letra-arte: poesia”.

Nessa mesma perspectiva, convém destacar, também, os conceitos de Bosco (2006, p. 62) acerca da especificidade da composição musical que se impregna de poesia:

[...] a letra pode requerer para si, em alguns casos, a condição, a um tempo, de letra – isto é, de parte integrante da canção – e de poema, algo que brilha por si, põe-se de pé sozinho, independente do resto. Assim, quando se diz que um compositor é um “grande poeta”, penso que isso se refere a esse excesso de suas letras, essa capacidade de, sem nunca abafar a música, falar ao mesmo tempo mais alto que ela: [...] A poesia seria, assim, esse excesso, esse a mais da letra que faz com que ela possa se destacar da canção (pode-se guardar na memória diversos trechos dessas letras sem que se lembre das respectivas melodias) e se destacar na canção (a letra nos atinge, nos toca, nós a compreendemos e a guardamos a cada vez que ouvimos a canção (BOSCO, 2006, p. 62).

É o que nos parece ocorrer com as letras de Goiá, cuja poesia salta à letra do compositor, contribuindo positivamente para que o ouvinte/ leitor, que aprecia música e poesia (literatura), apure não só o ouvido, mas também o seu senso estético. Dessa forma,

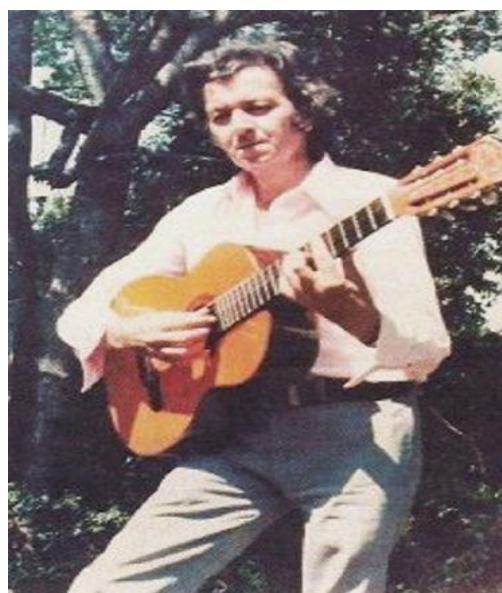
Literatura e música abrem, assim, uma janela para uma vasta paisagem. Sua leitura certamente amplia nosso horizonte de expectativas em relação ao texto literário, ao mesmo tempo que amplia nosso conceito de literatura, ao mostrar as interações do literário com outros sistemas culturais (CAMARGO, 2003, p. 15).

E para apreciarmos melhor esta paisagem canacional que concilia música e literatura como afirma a citação de Camargo, faz-se necessário melhor conhecermos o artista que nos desvela estes horizontes. Assim, na sequência deste capítulo, traçamos brevemente a biografia de Goiá, para que possamos compreender quem é, de fato, o compositor mineiro, compreendendo a origem da sua inspiração para cantar a terra natal de forma tão singular.

## 1.2 A história de Gerson Coutinho da Silva, o poeta coromandelense

Pseudônimo de Gerson Coutinho da Silva, Goiá nasceu em 20 de janeiro de 1935, em Coromandel, no Triângulo Mineiro - filho de Celso Coutinho da Silveira e Margarida Rosa de Jesus - falecendo precocemente, no dia 11 de janeiro de 1981, em Uberaba-MG, vítima de uma cirrose hepática, ao completar 46 anos de idade. Em janeiro deste ano (2020) ele estaria, portanto, com 85 anos de idade. A foto a seguir mostra uma imagem do artista:

Figura 15: Goiá, na chácara em Uberaba - MG



Fonte: *O poeta Goiá* (FLORES, 2004, p. 350).

Segundo as pesquisadoras Ana Clemilda e Rosângela Hordones (1996), Goiá teve seis irmãos: Ermíro, João, Geraldo, Oswaldo, Miguel e Joaquim - filhos do primeiro casamento de seu pai, e Nelson Coutinho da Silveira, por parte de pai e mãe.

O menino Gerson Coutinho, cujo sobrenome “Silva” foi um erro de cartório, pois seria “Silveira”, demonstrou desde muito cedo sua vocação para a carreira artística, como registra Jaime Sautchuk, (2015)<sup>26</sup>:

---

<sup>26</sup> SAUTCHUK, Jaime. Revista eletrônica *Xapuri Socioambiental*. Disponível em: <<https://www.xapuri.info/gente/goia-o-poeta-caipira/>> . Acesso em: 10/08/2018.

Com faro de garimpeiro, seu pai logo percebeu que o filho mal sabia falar direito, mas já declamava versinhos e cantarolava cantigas que ouvia. Entusiasmado, deu ao menino uma gaita-de-boca, quando ele ainda tinha 4 anos. Logo depois, veio um cavaquinho, por causa do tamanho e, por fim, um violão de gente grande e a escola de música do maestro da banda local, o Zé Ferreira. Ainda na escola primária, o pequeno Gerson virou atração. Em seguida, passou a tocar em festinhas de amigos e em festões da cidade, como a feira agropecuária. Com o passar dos anos, ele formava duplas com cantores mais velhos e era requisitado por emissoras de rádio da região.

Vale ressaltar que uma das principais características da canção de raiz era justamente o canto em dupla, tendência observada pelo pai de Gerson Coutinho, ao introduzir-lo no meio artístico, na infância. Sendo assim, foram vários os parceiros do artista, ainda muito jovem, dentre eles: “Anterino Coutinho, o irmão Nelson, Geraldo Telles (Geraldinho do Vigilato) e o Zé do Vigilato” (SAUTICHUK, 2015, [n.p]), animando as festas da região, numa época, aliás, frequentemente rememorada nas composições de Goiá, anos depois.

Na ocasião dessas parcerias, ainda na adolescência, o rapaz iniciou estudos sobre música com o maestro da banda da cidade, o senhor José Ferreira, assim obtendo os conhecimentos básicos sobre a arte que dominaria muito bem por toda a sua vida. Na sequência desses aprimoramentos, Gerson Coutinho também formou dupla “com o Miguelinho, filho do Miguel Batalhão, cantando pelos arredores de Coromandel: Chapadão, Alegre, Bonito, Mateiro, Santa Rosa etc.” (FLORES, 2004, p.15). Apresentou-se, ainda, em Lagamar e em Patos de Minas, no programa “Compadre Formiga”, de seu amigo Padre Tomaz Olivieri, retornando sempre à terra natal, Coromandel.

De origem humilde, é interessante destacar que o jovem artista frequentou muito pouco o ensino formal escolar - cerca de oito meses do ano primário. “Autodidata, substituiu a ausência da escola lendo tudo o que lhe caía nas mãos: revistas, jornais e principalmente livros”, tornando-se um “exímio conhecedor da língua portuguesa” (REIS, 2009, [n.p]). O reflexo desse domínio comprova-se tanto no conteúdo como na forma utilizada em suas composições e, também, na capacidade de se comunicar com o público, pois para o menino Gerson

[...] o estudo tradicional da Língua Pátria, graças à inteligência privilegiada, nunca fez falta nem para exercício da escritura e nem para o domínio completo da linguagem oral. E na outra ponta, quem sabe, permitiu a construção singular

do mundo, circunscrita aos sentimentos pessoais, memórias do passado, consagração da saudade e ao amor à sua terra (REIS, 2009, [n.p])<sup>27</sup>.

Nesse contexto, à medida que deixa para trás a infância, as lembranças desse tempo ressurgem, para Goiá, ao longo de sua trajetória, como símbolo da idealização da felicidade, numa época em que, longe das tarefas e disciplinas escolares, suas brincadeiras preferidas eram “brincar no garimpo e fazer piqueniques no Poço Verde” – lagoa situada nas proximidades de Coromandel, que se tornaria para o artista um “local de referência na ‘saudade’ manifestada em inúmeras composições”(REIS, 2009). Assim sendo, as reminiscências de Goiá e o seu saudosismo serviriam, a partir de então, como matéria-prima para as produções do artista, iniciadas por ele, vale dizer, aos dez anos de idade (MARTINS; HORDONES, 1996).

Já aos dezoito anos, em 1953, Gerson Coutinho e o pai pegaram uma jardineira rumo à Goiânia (GO) com o objetivo de sondar possibilidades para artistas, tendo como referência Zé Micuim, radialista experiente nas rodas sertanejas, que apoia o jovem coromandelense, arranjando-lhe um emprego na emissora de rádio, tendo a incumbência de apresentá-lo “aos músicos, artistas, programadores e radialistas da Rádio Brasil Central” (FLORES, 2004, p.15).

E foi nesta ocasião que Gerson utilizou o seu primeiro pseudônimo em Goiânia, o nome “Rouxinol” e passou a formar o *Trio da Amizade*, em companhia do seu padrinho Zé Micuim e de um sanfoneiro chamado “Goianinho”, com quem gravaria dois discos, inclusive. A sanfona acompanharia a maior parte das canções do artista, a partir daquela época, simbolizando certa “modernização” no seu estilo em relação à música caipira, em detrimento do uso tradicional da viola. A seguir, uma foto do trio musical:

---

<sup>27</sup> REIS, Francisco Marcos. **Projeto Memorial Goiá** – O poeta ainda vive. SongBook, Uberaba-MG, 2009. Acervo da Casa da Cultura de Coromandel.

Figura 16: *Trio da Amizade*: Zé Micuim, Goiazinho e Goiá. Disco gravado em Goiânia, pela Gravadora Colúmbia, hoje CBS.



Fonte: Site Mundo Caipira<sup>28</sup>.

O *Trio da Amizade* teve um programa diário na Rádio Brasil Central, sendo o primeiro grupo do Estado de Goiás a gravar discos (78 RPM) em São Paulo. Os jovens artistas lançaram a guarânia *Brasília*<sup>29</sup> e a marcha campeira *Motorista de Goiás*<sup>30</sup>, em 1955. Um ano depois, gravaram outro disco contendo a toada *Milagres de Trindade*<sup>31</sup> e a marcha campeira *São Paulo não pode parar*<sup>32</sup> (DICIONÁRIO CRAVO ALBIM, (1995, [n.p])<sup>33</sup>.

Como um predestinado, a inserção de Gerson “Rouxinol” foi imediata no meio artístico da capital de Goiás: em poucas semanas, o jovem conseguiu ser notado e ganhou espaço na mídia (REIS, 2009, [n.p]). Nas idas frequentes a São Paulo, o artista passou a ser chamado de “Goiá”, em agradecimento ao estado de Goiás, onde, de acordo com Flores (2004, p.16), fizera grandes amigos, tais como: o popular “Cidão Barbosa”, seu parceiro de músicas, Marrequinho e o historiador e dicionarista Waldomiro Bariani

<sup>28</sup> Disponível em:<<https://mundocaipirademoacyrfilho.blogspot.com/2017/02/trio-da-amizade.html>>. Acesso em: 10/01/2019.

<sup>29</sup> Disponível em:<<https://www.youtube.com/watch?v=7Mamy3vI8ZE>>. Acesso em: 05/10/2019.

<sup>30</sup> Disponível em: >[https://www.youtube.com/watch?v=Zb\\_VLpei5dI](https://www.youtube.com/watch?v=Zb_VLpei5dI)<. Acesso em: 05/10/2019.

<sup>31</sup> Disponível em: ><https://www.youtube.com/watch?v=y2tbJvNafHs><. Acesso em: 05/10/2019.

<sup>32</sup> Disponível em: ><https://www.youtube.com/watch?v=U53rwoUmLds><. Acesso em: 05/10/2019

<sup>33</sup> Informação disponível em:<<http://dicionariompb.com.br/goia/dados-artisticos>>. Acesso em: 02/01/2019

Ortêncio (com quem conversava sobre os mais diversos assuntos), que é citado em uma de suas canções, em reverência a Goiás:

Goiás é saudade em tudo que falo,  
 Às vezes me calo por essa razão;  
 Mas o Waldomiro Bariani Ortêncio,  
 Rompeu o silêncio do meu coração,  
 Porque em seu livro, Sertão Sem Fim,  
 Mandou para mim, recordação.  
 Em seus personagens eu vi os goianos,  
 Que há quase dez anos, não posso mais ver;  
 A grande saudade bateu em meu peito,  
 Não tive jeito, senão escrever,  
 Humilde mensagem à terra querida,  
 Que nunca na vida irei esquecer.

*Saudade de Goiás - Goiá*  
 (FLORES, 2004, p. 243)

Vale ressaltar que Goiá tornou-se amigo de diversos apresentadores de rádio dessa época, sendo alguns deles também homenageados em suas canções, por exemplo, na música *Visita a Goiás*<sup>34</sup>, em que o compositor demonstra o desejo de entrevistar Morais César, apresentador que lançou na Rádio Anhanguera, em 1955, os programas *Nossa Fazenda* e *Preferência Sertaneja*, e que trabalhou, depois, na Rádio Brasil Central<sup>35</sup>. Goiá também manifestou admiração por Cláudio Silveira, um dos mais queridos comunicadores sertanejos, que durante quase 55 anos esteve à frente dos programas *Alma Sertaneja* e *No Mourão da Porteira*, na Rádio Difusora de Goiânia, divulgando a boa música de raiz e as festas interioranas<sup>36</sup>. A seguir, um excerto da canção:

Qualquer dia destes pegos um avião,  
 E vou pra Goiás matar uma saudade;  
 Descer em Goiânia que felicidade!  
 Rever a cidade que amo demais.  
 Quero visitar a sede dos artistas,  
 Rever meus colegas artistas goianos;  
 Voltar aos tempos dos meus vinte anos,  
 Que a mente saudosa não esquece mais.

Faço uma entrevista com o Morais César,  
 Depois o Cláudio quero conhecer.  
 Aqui distante sempre ouvi dizer,

<sup>34</sup> Belmonte e Amaraí interpretam *Visita a Goiás*. Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=TfRTNb-fNyU>>. Acesso em: 04/05/19.

<sup>35</sup>Fonte: <<http://blogdomarrequinho.blogspot.com/2014/05/moraes-cesar.html>>. Acesso em: 03/02/2019.

<sup>36</sup>Fonte: <<https://vidaplena2011.wordpress.com/2013/11/07/homenagem-ao-radialista-claudino-silveira/><

Acesso em: 03/02/2019.

Dos belos programas que esta gente faz.  
 Naquela terra vivi muitos anos,  
 E com orgulho aqui eu confesso,  
 Se os meus discos fizeram sucesso,  
 Uma grande parte eu devo a Goiás.

*Visita a Goiás - Goiá e Sidon Barbosa*  
 (FLORES, 2004, p. 291).

No papel de apresentador de rádio, a voz lírica de Goiá, na canção em destaque, presta uma homenagem aos colegas de profissão aos quais admirava. O artista também justifica o seu pseudônimo<sup>37</sup>, pois ao optar por se chamar Goiá, o autor não só prestigia o estado que o acolheu, como também imprime uma representação moderna e urbanizada à sua imagem como artista sertanejo.

Convém destacar que o cantor-compositor Goiá, aceitou uma oferta de emprego como radialista, em São Paulo, mudando para lá, ao final de 1955, quando a capital já possuía mais de 2 milhões de habitantes, embora exibisse um cenário pouco acolhedor aos interioranos, visto que

Os imigrantes chegavam às capitais, como São Paulo e Rio, enfrentando um impiedoso preconceito contra o homem do interior, chamados de ‘Jeca Tatú’, personagem de Monteiro Lobato no livro de contos *Urupês*, publicado em 1918, símbolo do atraso sociocultural associado aos migrantes [...]. A própria música caipira incorporava esse discurso no repertório de muitas músicas, com sentido anedótico (SAUTCHUK, 2015, [n.p.]).

Nesta perspectiva, esclarecemos que o personagem de Monteiro Lobato, considerado pelo senso comum como o esteriótipo do homem rural brasileiro, apresentou três perspectivas distintas, no curso das décadas de 1910 a 1940, que deixaram de lado a idealização do homem do campo firmada pelo indianismo romântico, como destaca a pesquisadora Moreira (2010), em sua monografia *Jeca Tatú: Um personagem composto por questões sociais*<sup>38</sup>.

A primeira perspectiva se dá quando surge a figura de Jeca Tatú, em 1914, em duas publicações de Lobato: em um artigo, no jornal *O Estado de São Paulo*, intitulado *Velha praga*, e em outro, chamado *Urupês* - ambos integrariam, mais tarde, o livro de contos *Urupês*, publicado em 1918. Vale dizer que a caracterização do personagem, firmada

<sup>37</sup> Aprofundamos a questão do uso do pseudônimo no item 1.5 deste capítulo.

<sup>38</sup> Disponível em: <<http://www.ufjf.br/graduacaocienciassociais/files/2010/11/JECA-TATU-parte-1-Lianna-de-Souza-Moreira.pdf>>. Acesso em: 04/05/2019.

nesses artigos, foi a que mais se fixou, no imaginário social brasileiro, como representativa da identidade do caipira de nosso país (ALVES FILHO, 2003). Pela ótica dessa representação, Jeca Tatú é descrito como

[...] um caboclo de barba rala, ou seja, um mestiço; sem bens e sem instrução, urumbeva; que vive na penumbra da civilização, ignora o que se passa no país; desconhece completamente seus direitos e deveres. O Jeca peregrina às margens do rio Paraíba do Sul, é um piraquara, um nômade, sobrevive agregando-se. Associa-se ao exposto a descrição de preguiçoso, parasita e predador (MOREIRA, 2010, p. 21).

Ao retratar o personagem assim, Lobato tinha como intenção desconstruir a imagem idealista e idílica do homem rural feita pelos autores que viviam nas cidades e, dessa forma, representar verdadeiramente o caipira brasileiro. Nesta ocasião, o autor tornara-se fazendeiro, passando a observar, de perto, a vida do caboclo interiorano o qual retrata em seus artigos. Todavia, sua voz representa o ponto de vista do proprietário de terras, que via em seu agregado o responsável pelos males ocorridos nas fazendas, comparado a um parasita. Assume, assim, uma “ótica classista” e preconceituosa, que desfigura o caipira, visto “com sua identidade construída em torno da preguiça” (MOREIRA, 2010, p. 22).

Já em 1918, numa segunda perspectiva do autor, o personagem reaparece como “Jeca Tatuzinho”, em resposta a uma nova fase de Lobato, preocupado com a campanha sanitária e com a sua repercussão, quando o escritor “já não culpa o trabalhador rural por sua pobreza e inaptidão ao trabalho [...]. O problema brasileiro está nas doenças endêmicas” (LAJOLO, 2000 apud MONTEIRO, 2010, p. 24).

Nessa versão, divulgada em uma espécie de folhetim, Jeca Tatuzinho progride bastante: cura-se da ancilostomose e passa a cuidar, com afinco, de sua higiene pessoal; torna-se, inclusive, coronel, aumenta sua propriedade e se enriquece. E enquanto na trajetória do Jeca, criado em 1914, “Lobato atribuía à preguiça e à indolência a baixa produtividade do trabalhador rural”, em 1924, “o personagem chega a tornar-se “peça publicitária do Biotônico Fontoura” (MOREIRA, 2010, p. 25), um medicamento fortificante e antianêmico, criado em 1910, pelo farmacêutico Cândido Fontoura.

A última metamorfose do personagem lobatiano ocorre em 1947, quando Jeca Tatú transfigura-se em “Zé Brasil”, refletindo as transformações políticas vivenciadas pelo autor, que “no contexto das mudanças políticas em 1945, com a vigência do Estado Novo, [...] aproxima-se do comunismo e de Luís Carlos Prestes” (MOREIRA, 2010, p. 30).

Nesta obra, Lobato combate a exploração dos grandes proprietários rurais e a estrutura política brasileira, denunciando, novamente, “a pobreza, a miséria, a má alimentação e as doenças que assolam a vida do trabalhador rural” e, ainda, a “alienação das elites” em relação a essas questões (MOREIRA, 2010, p. 27), demonstrando, portanto, um amadurecimento reflexivo que alcança, de certo modo, o seu personagem: um trabalhador dedicado, mas que não consegue progredir.

O texto dessa terceira versão ocorre sob a forma de diálogo entre o personagem Zé Brasil e um interlocutor não revelado; quando o caipira declara ser um “agregado” na fazenda do Coronel Tatuíra, local em que fez uma casa e plantou milho e feijão.

Um negócio lucrativo para o Coronel, que, como dono da terra, sem ter esforço algum, ficava com metade da colheita. Certo ano a colheita foi bastante próspera, mas não agradou ao Coronel. Já no dia seguinte Zé Brasil foi “tocado” das terras. [...] Através do diálogo com o desconhecido interlocutor, Zé Brasil toma consciência de sua situação e vai sendo informado da política defendida pelo Partido Comunista em relação à questão rural: a divisão de terras, o apoio aos pequenos proprietários e a união dos lavradores pobres (MOREIRA, 2010, p. 27-28).

Comparando-se o personagem nessas três versões, não é difícil perceber a modificação do personagem de Lobato, ocorrida à medida que o autor expande sua visão em relação ao caboclo e aos problemas sociais vivenciados no país. E, de fato, a voz do autor teve imensa repercussão, contribuindo para criação da imagem do caipira brasileiro pelo sendo comum. Todavia, foi a figura de Jeca Tatu que se destacou no imaginário social, a imagem de um sujeito.

[...] rural, refratário à civilização, indolente e que no máximo é reconhecido pela sua bondade e ingenuidade. Essa interpretação é dada por Cassiano Nunes, Nísia Trindade Lima, Luis da Câmara Cascudo e Aluízio Alves Filho. Todos esses autores são unâimes em mostrar que Monteiro Lobato, com o passar dos anos, elaborou uma imagem positiva do caipira como trabalhador eficiente e responsável por mudanças sociais, ao passo que o senso comum deteve uma imagem negativa do homem pobre do campo, em que não falta o estereótipo da preguiça. [...] essa visão coincide com a visão da classe latifundiária brasileira sobre o homem do campo (VASCONCELOS, 2009, p. 72).

Os aspectos supracitados dessa representação, típicos de uma sociedade subdesenvolvida, contribuíam, certamente, para o panorama envolvendo a figura do

caipira - de modo específico, na época em que Goiá migra para São Paulo, nos anos de 1950 - sendo relevantes para que se compreenda a posição que assume o artista diante de sua representação como artista sertanejo, buscando minimizar as consequências desse quadro preconceituoso.

A alternativa encontrada pelo artista, segundo Brito, (2010, p. 74) foi “ajustar sua imagem aos padrões exigidos, o que ele faz eliminando da maioria de suas letras as incorreções gramaticais, abandonando a idéia de “cantor caipira” e adotando o pseudônimo “Goiá”. Nesse intuito, o artista estabeleceu como tática “reinterpretar a tradição”; ou seja:

[...] firmar a identidade de um compositor não caipira, mas regionalista: um ‘poeta’ saudoso da vida no interior, da infância junto à natureza e da cultura tradicional local. Mas tudo em doses parcimoniosas e sem exageros, conjugando sua experiência pessoal com as regras do mercado. [...] Valendo-se de uma dose de afeição e outra de desprendimento, cada elemento da tradição usado na criação artística ou na construção de sua representação como compositor seria negociado tática e seletivamente, pois a música sertaneja se legitimaria sob o jugo de uma tradição seletiva (BRITO, 2010, p.70-71).

Nesse intuito, o artista buscou adequar sua produção à modernidade, “graças a canções de conteúdo amoroso e roupagem musical de ritmos variados apreciados à época” (BRITO, 2010, p. 74). Afinal, precisava escapar do esteriótipo negativo que pairava sobre os migrantes interioranos, “considerados jecas por uma sociedade extasiada com a modernização do país”, em que “a população rural não era vista com bons olhos” (BRITO, 2010, p. 62-63).

Assim acontece quando em São Paulo, em 1959, o compositor passa a integrar o grupo *Trio Mineiro*, composto por Mineirinho e Hernandez, gravando duas de suas canções: a primeira em parceria com Arlindo Pinto, intitulada *Capricho*<sup>39</sup>, em ritmo rasqueado e a segunda, *Coisas da Vida*<sup>40</sup>, com Mineirinho, sendo um valseado (PERIPATO, 2008, [n.p]) - ambas versando sobre o tema amoroso; como se percebe nos excertos a seguir:

---

<sup>39</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=nCkDDi5FBAg>>. Acesso em: 10/01/2019.

<sup>40</sup> Disponível em:<<https://www.youtube.com/watch?v=8StKevuH-QY>>. Acesso em: 10/01/2019.

Estou muito aborrecido,  
Sinto o mundo tão vazio,  
O meu amor tão querido  
Passou por mim, fez que não viu.  
Meu coração amoroso  
Depressa cobriu de dor,  
Pois acho muito custoso,  
Viver no mundo sem seu amor.

*Capricho - Goiá e Mineirinho*  
(FLORES, 2004, p. 79)

Porque<sup>41</sup> você chora quando me vê?  
E diz soluçando, é por te querer.  
E eu já te disse e torno a dizer,  
Que meu coração não é pra você.  
Mocinha bonita não chores assim,  
Em sua paixão tão profunda, enfim,  
De outra cidade de onde eu vim,  
Alguém também chora, esperando por mim.

*Coisas da vida - Goiá e Mineirinho*  
(FLORES, 2004, p. 93)

Figura 17: *Trio Mineiro*: Mineinho, Hernandes e Goiá - *Os épicos da música sertaneja*.



Fonte: Flores (2004, p. 13).

De acordo com Flores (2004, p.17), os integrantes do *Trio Mineiro* “apresentaram-se durante uma temporada na Rádio Nacional de São Paulo nos programas de *Nhô Zé*”. Todavia, o grupo se desfez na década de 1960, quando Goiá se transferiu para a Rádio Bandeirantes, onde foi contratado como apresentador de programas; o primeiro deles foi *Maiador da fazenda*, de Zacarias Mourão e, posteriormente, liderou o programa *Choupana do Goiá*. Goiá foi também substituto eventual do Capitão Balduíno e do Comendador Biguá, nos programas *Brasil caboclo* e *Serra da Mantiqueira*. Ele permaneceu na Rádio Bandeirantes até meados de 1961, tendo suas músicas gravadas por diversos artistas, tais como: “Pedro Bento e Zé da Estrada, Zilo e Zalo, Caçula e Marinheiro, Nenete e Dorinho”, dentre outros. Dessa forma, nota-se que o artista

---

<sup>41</sup> Optamos pela transcrição fiel das letras de Goiá por Lúcio Flores, e por vezes, encontramos erros de ortografia, acentuação e/ou regência nas mesmas (por exemplo, a grafia do *porque*, ao invés de *por que*, nesta composição).

conciliava seu trabalho como apresentador de rádio e como compositor sertanejo, divulgando suas canções no meio artístico.

Na sequência de sua carreira, Goiá trabalhou como locutor, na Rádio Nove de Julho, por dois anos, tendo feito ainda uma curta temporada com Zacarias Mourão na Rádio Excelsior. Apresentou-se ainda como *free-lancer*, na Rádio Nacional de São Paulo, no programa *Biá e seus Batutas*, passando depois a dedicar-se apenas às suas composições (FLORES, 2004, p. 17-18).

Atuando como compositor, aliás, Goiá chamou a atenção dos intérpretes e do público em geral, não só por ter uma batida diferente no violão, mas especialmente pela elaboração de seus versos, cujo vocabulário fugia do costumeiro na música raiz, não compactuando com o clichê dominante, que menosprezava o caipira. O compositor criou, assim, um novo discurso para a música sertaneja, preferindo “composições complexas, sem a afetação forçada de regionalismos que nem de longe refletiam totalmente a identidade dos homens do sertão” (REIS, 2009, [n.p.]). Goiá corrobora, dessa forma, para a consolidação de uma imagem que fugia dos estereótipos impressos ao caboclo interiorano, conforme dissemos anteriormente.

Mas para melhor situar o compositor no contexto da música sertaneja, consideramos válido traçar, além da biografia aqui expressa, breves considerações sobre a história em que se insere o gênero sertanejo/caipira no nosso país; temática exposta a seguir.

### **1.3 Considerações sobre a gênese da canção caipira e da música sertaneja no Brasil**

Em um país com tantos ritmos e diversidade cultural como o Brasil, é inegável que o gênero sertanejo ocupe, atualmente, um lugar de destaque no cenário artístico nacional, com temáticas e estilos que revelam, frequentemente, os sentimentos e costumes do homem moderno. Chamamos a atenção aqui para o fato de que este sertanejo “contemporâneo” distancia-se da tradicional canção caipira brasileira, cuja origem esteve ligada, no passado, à época de colonização, quando, a partir de 1549, os jesuítas apelaram à música nos ritos religiosos indígenas, em prol da catequização.

Nesta perspectiva, Oliveira ([s.d], p. 4) ressalta que foram eles, os jesuítas, que introduziram, no Brasil, o romanceiro tradicional, definido como “um conjunto de

romances populares que compõe a tradição oral” do povo, ou de uma região, e que influenciou no surgimento da música caipira em nosso país.

Esses romances eram feitos, geralmente, “para serem musicados e recitados com o acompanhamento instrumental da vilhueta de mano - instrumento de cordas com formato parecido com a guitarra, utilizado na Península Ibérica durante o século XVI” (OLIVEIRA, [S.d], p. 2). Em relação ao teor desses romances, convém esclarecer que o termo romanceiro tradicional não abarca as narrativas em prosa que se conhece atualmente, mas sim as

[...] narrativas poético-musicais, caracterizadas, sobretudo, pelo conteúdo épico ou épico-lírico, pela forma dialogada ou dramatizada, pela mente por ser popular e pela riqueza de variações, no conteúdo e na forma, advinda de sua natureza oral [...]. Apresentavam extensão variável, mas não muito longos, exatamente por se tratar de peças que exploravam a memória do usuário. Em geral, são compostos em versos de uma só rima (monorrítmicos) de dezesseis/quatorze sílabas, divididos em dois hemistíquios de oito/sete (BATISTA, 2002, p. 94).

Dessas narrativas poético-musicais surgiram os primeiros sons caipiras que, com o tempo, frutificaram-se em música raiz, por meio do homem caipira - protagonista e disseminador da cultura rural. Variação do vocábulo “capiau”, que em tupi tem o mesmo significado, o termo “caipira”, aliás, remete aos colonizadores e a suas origens nômades, advindas da miscigenação do português e o indígena, como assegura Cândido (1994, p. 34) em sua obra *Os parceiros do Rio Bonito*:

A combinação dos traços culturais, indígenas e portugueses obedeceu ao ritmo nômade do bandeirante e do povoador, conservando as características de uma economia largamente permeada da mobilidade dos indivíduos e dos grupos. Por isso, na habitação, na dieta, no caráter do caipira, gravou-se para sempre o provisório da aventura.

Ainda segundo Cândido (1994), o movimento de vai e vem dos caipiras, rumo a outras áreas, decorrente desse caráter aventureiro e nômade, ocasionava certa instabilidade a estes sujeitos. Todavia, o apego do caipira às formas de parcerias “compensadoras” representava para eles uma tentativa de prolongar ou recriar suas tradições e costumes. Essas parcerias eram comuns na vivência do caipira na zona rural, onde ocorriam, comumente, formas de solidariedade, principalmente os mutirões, que consistiam

[...] na reunião de vizinhos, convocados por um deles, a fim de ajudá-lo a efetuar determinado trabalho: derrubada, roçada, plantio, limpa, colheita, malhação, construção de casa, fiação, etc. Geralmente os vizinhos são convocados e o beneficiário lhes oferece alimento e uma festa, que encerra o trabalho. Mas não há remuneração direta de espécie alguma, a não ser a obrigação moral em que fica o beneficiário de corresponder aos chamados eventuais dos que o auxiliaram (CANDIDO, 1994, p. 68).

Motivados pelas várias atividades de lavoura e da indústria doméstica do homem do campo, o mutirão solucionava, de certa forma, o problema da mão-de-obra entre os fazendeiros, suprimindo, assim, as limitações da atividade individual e familiar, e constituíam, sobretudo, um dos pontos importantes da vida cultural do caboclo, por se revestir do aspecto festivo e social.

E é justamente nesse contexto que surge a canção caipira. Segundo as considerações de Andréa Cristina de Paula (2013), esse estilo musical surgiu por volta da década de 1910, conservando os saberes do homem do campo. Afirma a pesquisadora que “até meados da década de 20, a música caipira fazia parte basicamente do contexto rural, e por meio de temáticas, ritmos e instrumentos específicos, representava a tradição cultural e religiosa do ambiente campestre”. Sendo assim, seus conteúdos “giravam em torno de assuntos ligados ao folclore, ao cotidiano na roça, à valorização da natureza, ao amor puro e sincero, ao jeito de ser do caipira, entre outros” (PAULA, 2013, p. 25).

Nesse sentido, a moda tradicional caipira, de acordo com as considerações do pesquisador Romildo Sant'Anna (2010, p. 45) caracteriza-se como

[...] nostálgica, melancólica e apaixonada. Reflete o sentimento do povo no que lhe possa excitar a imaginação. É branca nas formas e rimas, e uma tessitura de valores afros, indígenas e peninsulares no pensamento e afeto. Expressa pela viola e seus cantadores a amargura hereditária das matrizes culturais brasileiras: o lusitano exilado e melancólico, o indígena taciturno e sorumbático, e o africano desterrado, mortificado pela miséria física e moral do escravismo, e tomado de banzo.

Essa caracterização se harmoniza em parte com a poética das canções de Goiá, já que em sua temática predominam a nostalgia, a melancolia, a paixão e o saudosismo que traduzem um “exílio local” vivenciado por ele, por ocasião de sua vinda para a cidade, à semelhança com o exílio lusitano ou mesmo africano. Por outro lado, suas temáticas não refletem a situação de miséria a que o africano e o indígena foram submetidos à época da colonização, embora o compositor trate da temática indianista, pelo viés da idealização

romântica em algumas de suas composições – temática que aprofundamos, aliás, no próximo capítulo desta pesquisa.

Necessário se faz destacar que, de modo específico, sob a influência do romanceiro tradicional ibérico, no contexto das festas interioranas tradicionais, o desempenho dos violeiros se dava em encontros de convivência e socialização, similar à “audição de um concerto”, no qual

A postura dos cantadores semelha, por tradição artística, a dos antigos contadores de fábulas, menestréis e rapsodos. Presos pela proximidade, pela circunstância de lugar e tempo do auditório, e pela energia expressiva da oralidade, os ouvintes se distribuem ritualisticamente em roda dos intérpretes, [...] amparados pela força substantiva da tradição e conceitos sedimentados nos sentidos de pertencimento à terra (SANT’ANNA, 2010, p. 46).

Essa tradição vinculava-se aos assuntos desenvolvidos nas canções caipiras, tais como: o sentimentalismo, a valorização da natureza, a fuga da realidade e a exaltação da noite – temas que remetem ao Romantismo, além da “pontuação melódica do verso, a propiciar uma atmosfera de oralidade, o tom da recitativa”, criado para a expressividade dos saraus e salões, “que os caipiras reeditam nas suas poesias para serem declamadas” (SANT’ANNA, 2010, p. 48). Mas, prossegue o autor, enquanto os românticos urbanos “recitavam ao som boêmio da viola, violão e piano”, os caipiras do campo ainda o faziam “no entremeio enluarado e inspirado da viola”, apontada como símbolo da cultura popular musical caipira.

Trazida pelos jesuítas e colonos à época do descobrimento, este instrumento, utilizado também na catequese dos índios, foi disseminado por meio dos caboclos, como afirma Antunes (2012, p. 13) na citação a seguir:

Viola e caboclo sempre andaram juntos: à medida que os colonos europeus se casavam com as índias, nasciam os primeiros habitantes mestiços da nova nação, chamados caboclos, também conhecidos popularmente como mamelucos, caiçaras, caribocas ou curibocas. A palavra ‘caboclo’ é de origem tupi e sua melhor tradição é ‘o que vem da floresta’. A variação do termo é *Kari'boca* e significa ‘filho do homem branco’. Ainda hoje os caboclos formam o maior grupo populacional da região Norte e de alguns estados do Nordeste. Foram os caboclos que nacionalizaram a viola, construindo aqui cópias fiéis dos instrumentos vindos de Portugal e dando início a uma tradição que ajudaria a nova nação a mostrar seu talento musical. Era o nascimento da viola caipira brasileira.

Ainda segundo Antunes (2012, p. 14), quem contribuiu pra difundir, pelo interior brasileiro, o hábito de tocar viola foram os tropeiros, quando “no século XVIII a economia do país era voltada basicamente para a extração de ouro e nossa produção de alimentos

era muito pequena”. Nesta época, mais que “suprir a necessidade dos trabalhadores comercializando vários tipos de alimentos, incluindo o charque (carne seca), além de mulas e cavalos trazendo-os do Sul para o Sudeste”, os tropeiros abriram novas trilhas, fundaram ou fortaleceram várias vilas e cidades com o seu comércio, especialmente motivados pelas “preciosas Minas”, distantes do litoral. Potencializados pela ambição, como afirma Auguste Saint Hilaire (1940), em sua obra *Viagem à Província de São Paulo*:

Homens de todas as condições, pobres, ricos, velhos e jovens, brancos e mestiços abandonaram em massa seus lares, suas mulheres e seus filhos, internando-se pelas vastas solidões do Brasil. Conformavam-se, tanto quanto possível, com os misteriosos e lacônicos roteiros dos mais antigos sertanistas; em toda parte eram pesquisadas a areia dos ribeiros e a terra das montanhas, e, quando encontravam algum terreno aurífero, construíam barracas em suas vizinhança, afim [sic] de explorá-lo. Essas espécies de acampamento (arraiais), tornavam-se pequenas povoações, depois vilas; e foi assim que os paulistas começaram a povoar o interior das terras (SAINT HILAIRE, 1940, p. 35).

Ficou claro pelas palavras da citação de Saint Hilaire que, ao encontrarem ouro em alguma parte, os tropeiros exploravam o local e, depois, partiam em busca de mais pedras preciosas. Todavia, em algumas localidades, “por mais tempo permaneciam, construindo casas e formando aldeias, muitas das quais, com o correr do tempos, tornaram-se cidades”, tais como “Mariana, Ouro Preto (antiga Vila Rica), Sabará, Caité, Pitanguí, São José” (SAINT HILAIRE, 1940, p. 48) e Coromandel, inclusive, dentre outras. Em suas andanças, esses viajantes tinham por costume

[...] levarem consigo suas violas quase sempre conduzidas dentro de um saco de linho, amarradas à garupa de seu animal. Quando a região tinha animais ferozes havia a necessidade de manter o fogo aceso e, entre uma conversa e outra, o tropeiro tocava sua viola por toda a madrugada. Assim, aos poucos, o instrumento foi difundido pelos sertões, ganhando com o tempo mais adeptos e lentamente gerando uma música feita por gente simples do campo (ANTUNES, 2012, p. 14).

Acompanhando a execução da viola, nesses momentos de socialização dos tropeiros, tornou-se comum nas apresentações das modas caipiras a *performance* em duetos, em que uma voz complementa a outra, valorizando a mensagem da música, o que acaba refletindo na sua recepção. Nos duetos tradicionais, o destaque é dado, de acordo com Sant’Anna (2010, p. 46), ao “canto agudo e alto dos modistas, principalmente na primeira voz, a chamada ‘voz do mestre’, que encontra correspondência na disposição

vocal muçulmana enraizada na Península Ibérica". Essa voz estridente e em falsete, supostamente,

[...] arremeda a presença da voz da mulher na dupla, já que era proibitivo que o recato feminino participasse diretamente de cantorias. A estridência alta e aguda de vozes acasala-se com os campos harmônicos médios e agudos, característicos dos acordes da viola (SANT'ANNA, 2010, p. 46).

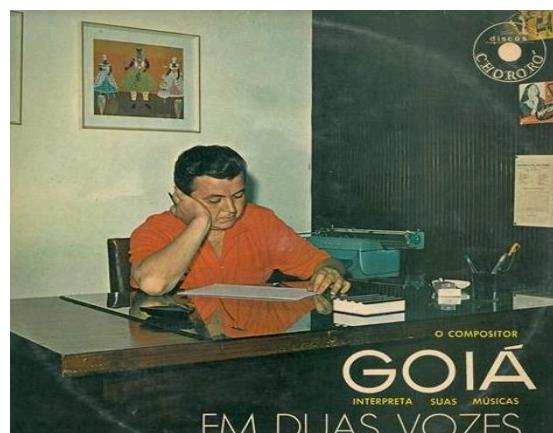
Convém ressaltar que a prática do canto em dueto foi valorizada por Goiá em sua trajetória artística, já que ele cantou em duplas com vários parceiros, da infância à juventude, conforme pontuamos anteriormente. E em sua carreira de compositor-interprete, o artista gravou três discos, valendo-se da tradicional prática: o LP *Goiá e Biá*, em parceria com o coromandelense Biá, seu amigo e cunhado, e *Goiá em Duas vozes*, volume 1 e 2, quando dueta consigo mesmo, sendo um dos primeiros artistas a gravar nesse estilo. A seguir, imagem dos discos:

Figura 18: Disco Vinil LP - Biá e Goiá, Uai e seus grandes sucessos.



Fonte: Site Mercado Livre<sup>42</sup>

Figura 19: Capa do LP Goiá em duas vozes.



Fonte: Flores (2004, p. 33).

Todavia, destoando da tradicional música raiz, observa-se que, na execução das canções de Goiá, a viola não se faz presente, sendo comum a utilização de outros instrumentos, tais como: violão, teclado, sanfona e harpa, conforme o projeto do compositor quanto à sua representação como artista sertanejo.

<sup>42</sup> Disponível em: <[https://produto.mercadolivre.com.br/MLB-1002438497-disco-vinil-lp-bia-e-goiá-uai-e-seus-grandes-sucessos-\\_JM](https://produto.mercadolivre.com.br/MLB-1002438497-disco-vinil-lp-bia-e-goiá-uai-e-seus-grandes-sucessos-_JM)>. Acesso em: 03/02/2019.

Em se tratando do registro das canções caipiras, é bom lembrarmos que a gravação do primeiro disco dessa modalidade, no Brasil, ocorreu em 1929, quando a cultura desse gênero passou a ser difundido. Nesse prisma, de acordo com Sandra Peripato, responsável pelo site *Recanto Caipira*<sup>43</sup> (2008, [n.p]), a primeira canção desse estilo registrada no Brasil foi *Jorginho do Sertão*<sup>44</sup>, uma moda de viola, gravada por Caçula e Mariano, apoiados por Cornélio Pires, que ficou conhecido como o primeiro produtor independente de discos no país. Peripato (2008) destaca, inclusive, a importância de Cornélio Pires na divulgação da música caipira naquela época, quando saía com dois carros anunciando as apresentações e o lançamento dos

[...] seis primeiros discos de 78 rotações da ‘Turma Caipira Cornélio Pires’, que na sua primeira fase era composta por Arlindo Santana e Sebastiãozinho (Sebastião Ortiz de Camargo), Zico Dias e Ferrinho, Mariano da Silva e Caçula, Mandi e Sorocabinha (Olegário José de Godoy). Nesta primeira etapa saiu com 9 números de humorismo interpretadas pelo próprio Cornélio Pires e mais 3 danças paulistas; um samba paulista, um desafio, e intercalados uma cana verde e um cururu. [...] No segundo suplemento de 5 discos, foi que a dupla Mariano e Caçula gravou e lançou em outubro de 1929 a primeira moda de viola gravada no Brasil (PERIPATO, 2008, [n.p]).

Lançada a semente do sucesso, foram aparecendo mais artistas e melhorando tudo, e então, definitivamente, o grande público começou a ouvir a música dos caipiras. E foi na década de 30, declara Peripato (2008, [n.p]), que “ocorreu a formação das primeiras duplas caipiras, tais como: Arlindo Santana e Joaquim Teixeira, Alvarenga e Ranchino, Irmãos Laureano, Jararaca e Ratinho, Raul Torres e Serrinha, Torres e Florêncio”. Surge também o compositor João Pacífico, autor de grandes sucessos, como *Cabocla Tereza*, *Chico Mulato* e *Pingo d’água*. A partir de então, complementa Paula (2013, p. 29):

[...] a música caipira, que antes fazia parte do ambiente rural, começa a ganhar espaço também no meio urbano, sobretudo porque, à medida que se aumentava o desenvolvimento econômico das cidades, diminuía-se o número de pessoas moradoras no campo e que deles tiravam a sua subsistência, o que resultou num descontrolado êxodo das populações caipiras para regiões metropolitanas.

Desde a expansão da música caipira para o meio urbano, a música raiz inicia um complexo processo de transformação e de adaptação à nova realidade. Enquanto isso, em 1935, nascia Gerson Coutinho da Silva, na pequena cidade mineira de Coromandel, com população urbana inferior a 5 mil habitantes, numa “moradia modesta, sem energia

<sup>43</sup> PERIPATO, Sandra Cristina. Recanto Caipira: A maior biblioteca virtual da música raiz. Disponível em: <[https://www.recantocaipira.com.br/quem\\_somos/quem\\_somos.htm](https://www.recantocaipira.com.br/quem_somos/quem_somos.htm)>. Acesso em: 02/02/2019.

<sup>44</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VTKMW1aJb7g>. Acesso em: 05/01/2019.

elétrica”, cuja localização era “separada da área rural apenas pela rua de terra batida e a porteira da fazenda”. E a poucos metros da casa, “um córrego manso corria no piso de pedras, serpenteando sob as árvores”, constituindo ali o lugar ideal para Goiá “amadurecer sua veia poética” (REIS, 2009, [n.p]).

Nesta época, iniciava-se a Era do Rádio, meio de comunicação que se tornaria, no futuro, essencial para o poeta-compositor, tanto como meio de trabalho e subsistência, como para a divulgação de sua poética cancional. Contudo, a programação radiofônica daquele tempo era pouco voltada para o estilo caipira, visto que os radialistas preferiam, segundo Reis (2009, [n.p]), “os dramalhões daquela urbanidade precária” e, ao mesmo tempo, reduziam “o espaço dos sertanejos que já faziam shows em circos e apareciam ocasionalmente nos programas de auditório”.

Neste viés, apesar do homem do interior viver longe da movimentação social e política do Brasil, ainda de acordo com Reis (2009, [n.p]), o ambiente interiorano “era propício ao fortalecimento da cultura regional, com a valorização do folclore dos cantadores populares, através de vozes anônimas que sedimentavam a cultura oral do Brasil profundo”. E conforme Brito (2010, p. 54), a partir da gravação de uma coleção de discos que inaugura a denominada “música caipira” por Cornélio Pires, originaram-se duplas profissionais, tais como Alvarenga e Ranchinho que, “de intérpretes de choros, valsas e tangos, passaram à dupla caipira por influência de Ariovaldo Pires, o compositor e radialista Capitão Furtado, sobrinho de Cornélio Pires”. Além desta dupla, também se destacaram

[...] Jararaca e Ratinho, que, em meio a emboladas e choros, foi a única ‘dupla caipira’ a não gravar sequer uma moda de viola. Outro cantor e compositor festejado como um dos maiores ‘artistas caipiras’ é Raul Torres. [...] Após retornar de uma viagem ao Paraguai, em 1935, Torres se tornou um dos precursores da introdução de ritmos estrangeiros no gênero sertanejo, com a polca paraguaia, que seria só a primeira influência - nas décadas seguintes surgindo outras musicalidades: valsa, bolero, guarânia, country e iê-iê-iê ou ritmo jovem, que também comporiam o repertório da música sertaneja (BRITO, 2010, p. 54).

Sob a influência desse ambiente, na década de 1940, encontramos o pequeno Gerson Coutinho com cinco anos de idade, já declamando poemas e tocando gaita nas festinhas familiares, apaixonado por música, e “brincando de radialista com seu irmão Nelson debaixo de uma mesa coberta por um cobertor” (MARTINS; HORDONES, 1996, p. 6).

Enquanto isso, a música caipira evidenciava-se no cenário das emissoras de rádios, em que dominavam grandes nomes<sup>45</sup>, tais como: Anacleto Rosa Júnior, Carreirinha, Ferreirinha, que fez dupla com Zé Carreiro durante mais de duas décadas, Cascatinha e Inhana, José Fortuna, Lourival dos Santos, Mario Zan, Nhô Pai, Palmeira, Tonico e Tinoco, dentre outros (PERIPATO, 2008, [n.p]). Quanto à vida social na cidade berço do menino Gerson, explica Reis que

Coromandel se reunia em torno da Matriz de Sant’Ana em inúmeras festas religiosas e retretas da bandinha do maestro José Ferreira. Possuía um cine-teatro, pagode e boas peladas domingueiras no campo de futebol de chão batido. A economia era tocada pela agropecuária [...] O garimpo era uma atividade importante, e foi através dele que a cidade emergiu do anonimato em manchete nacional, atraindo a atenção de praticamente todo o país (REIS, 2009, [n.p]).

Já em 1945, com apenas dez anos de idade, Gerson Coutinho, começava a cantar em duplas e a compor, sendo a sua primeira música *Minha paixão*. Os artistas-mirins tocavam nas quermesses, nos distritos de Coromandel e nas fazendas da região, fazendo grande sucesso. Já adolescente, aos 14 anos, o jovem Gerson fazia a segunda voz em suas apresentações, e foi para Patos de Minas, cantar no programa do *Compadre Formiga*, do Padre Tomaz Olivieri, seu grande amigo e mentor (MARTINS; HORDONES, 1996, p. 7). O apoio do pároco foi reconhecido na canção *Coromandel*, composta algum tempo depois, em que o poeta assim declara: “Patos de Minas faz lembrar Padre Tomaz / Que me deu força e paz que um artista deseja” (FLORES, 2004, p. 99).

Além da carreira musical, vale dizer que o moço Gerson também trabalhou nos “garimpos do Douradinho”, conquistando amizades, quando morava nas comunidades rurais de Douradinho e Coqueiros - regiões de mineração nas proximidades de Coromandel - acompanhando os garimpeiros à procura de diamantes (REIS, 2009, [n.p]).

A pedra procurada nunca surgiu, mas nada se perdeu: tudo virou matéria-prima para a poética do artista, que “depois da cesta pegava um violão e [...] cantava músicas de Tonico e Tinoco, repentes e aproveitava também para mostrar para os amigos suas composições”, além de exercitar o seu dom de comunicador, “ao fazer participações em

<sup>45</sup> Peripato (2008, [n.p]) cita algumas composições de destaque destes artistas, a saber: *Canoeiro*, de Carreirinho; a guarânia *India*, de José Fortuna, interpretada por Cascatinha e Inhana; *Pagode em Brasília*, de Lourival dos Santos; *Chalana*, de Mario Zan; *Beijinho doce*, de Nhô Pai; *Moreninha linda*, *Cana Verde*, *Curitibana*, *Cabocla*, *Pé de Ipê*, *Chico Mineiro*, *Tristeza do Jeca* de Tonico e Tinoco, dentre outros.

circos e parques de diversões quando estes chegavam em Coromandel, sendo o locutor nesses eventos” (MARTINS; HORDONES, 1996, p. 6-7).

Na década seguinte, em 1950, a música caipira começa a ganhar espaço no rádio e na televisão (que surge no Brasil, nesta época), ocorrendo as primeiras apresentações caipiras pela extinta TV Tupi. Foi nesse período, inclusive, que Gerson Coutinho mudou-se para Goiânia (1953) e, depois, para São Paulo (1955) para consolidar sua profissão artística, enquanto, no cinema brasileiro, o caipira ganhava espaço com a figura do personagem Mazzaropi (PERIPATO, 2008, [n.p]).

Além disso, artistas<sup>46</sup> da música caipira se destacaram na época, por exemplo: Teddy Vieira, Vieira e Vieirinha; Zico e Zeca (1953); Inezita Barroso (1953); Pedro Bento e Zé da Estrada (1954); as Irmãs Galvão (1955); Tião Carreiro e Pardinho (1956); Leônio e Leonel, Sulino e Marrueiro, e Zilo e Zalo (1956); Liu e Léu (1957). Destacaram-se, ainda, outros talentos, tais como: Elpídio dos Santos; Biá; Dino Franco; Zacarias Mourão; Teixeirinha; Caçula e Marinheiro; Zé Fortuna e Pitangueira; Brasão e Brasãozinho; Silveira e Barrinha, Campanha e Cuiabano; Duo Ciriema; Duo Guarujá; Duo Glacial; Nenete e Dorinho; Nonô e Naná; entre tantos outros (PERIPATO, 2008, [n.p]).

Não se pode deixar de mensurar que a partir dessa década, a música caipira sofre reformulações, já que “no período que compreende os anos de 1950 a 1970 iniciava-se um processo de urbanização e modernização de tal gênero” (GUTEMBERG, 2011, p. 1). A canção de raiz tinha, até então, como essência vital a relação do homem do campo com as experiências rurais e a recordação do seu passado, mas após esse período

[...] juntamente com a inserção de novos instrumentos e ritmos modernos [...], percebeu-se a predominância de temas que tenderam a fugir paulatinamente da poesia singela sobre o cotidiano rural, se refugiando em temas mais urbanos. Também a sua tessitura musical sofreu significativas modificações, visíveis no seu andamento musical e na composição dos seus arranjos. Novos instrumentos foram incluídos como o violão, a sanfona e mais tarde – por volta dos anos de 1970 – a guitarra e o piston (GUTEMBERG, 2011, p. 2).

---

<sup>46</sup> Vale destacar que Teddy Vieira foi um compositor do primeiro escalão caipira e responsável pelo surgimento da maioria das duplas desta década. Também a dupla Vieira e Vieirinha levou a catira para a música caipira enquanto a paulista Inezita Barroso (1953) comandou o programa *Viola minha viola* por mais de 30 anos, valorizando a cultura raiz. Já a dupla Pedro Bento e Zé da Estrada (1954) trouxe a cultura mexicana para a música caipira. Elpídio dos Santos, por sua vez, é autor de 23 canções dos 32 filmes de Mazzaropi (PERIPATO, 2008, [n.p]).

Embora notadas claramente a partir da década de 50, as modificações apontadas surgiram paulatinamente, em meados dos anos 40, conforme afirma Marta Ulhôa (2004 apud GUTEMBERG, p. 2-3):

[...] com a introdução de instrumentos (harpa, acordeon), estilos (duetos com intervalos variados, estilo mariachi) e gêneros (inicialmente a guarânia e a polca paraguaia, e mais tarde o corrido e a canção rancheira mexicanos). Surgem novos ritmos como o rasqueado (andamento moderado entre a polca paraguaia e a guarânia), a moda campeira e o pagode (mistura de catira e recortado). A temática vai ficando gradualmente mais amorosa, conservando, no entanto, um caráter autobiográfico.

Ainda sobre o momento em que ocorreram as alterações no cenário das canções caipiras, esclarece a revista “Viola Caipira” que tais mudanças

[...] acontecem desde quando, por exemplo, os irmãos Castro, no período da II Guerra Mundial introduziram em seu repertório ‘música caipira’ de outros países, como as mexicanas e paraguaias, quando Bob Nelson adotou modismos americanos de cantigas country, e quando Cascatinha e Inhana imortalizaram uma versão da guarânia ‘India’. Assim, houve a troca do velho chapéu de palha pelos vistosos chapéus de feltro e pelo, até mesmo os óculos escuros tornaram os cantores mais sofisticados (DA REDAÇÃO, 2009 apud RODRIGUES, 2015, p. 53- 54).

Convém ressaltar que essas transformações do estilo caipira suscitaram extensos debates teóricos, “destinados à variante moderna (e a seus intérpretes e compositores)” (GUTEMBERG, 2011, p. 1), envolvendo críticos, artistas, pesquisadores e apreciadores do gênero, que expuseram ressentimentos em torno dessas inovações. Esses debates, segundo o autor, representavam, na realidade, “uma forma de tentar requerer para a música caipira o *status* de autóctone, original” o estilo autêntico da cultura rural brasileira.

Nesta perspectiva, não se pode negar que a delimitação das diferenças entre o gênero caipira e sertanejo constitui uma tarefa bastante complexa, por envolver “uma heterogeneidade de discursos, classificações e premissas teóricas ao lidar com os termos” e por revelar, muitas vezes, “o conflito pela busca da legitimidade, que corre em paralelo com o processo de autonomização e institucionalização do gênero no mercado fonográfico” (GUTEMBERG, 2011, p. 6).

Nesse processo de transformação, aliás, começou-se a pensar nas novas funções da música sertaneja, em contraposição à música caipira, que, até então, representava a cultura rural, existindo “no cotidiano do homem do campo enquanto recreação,

manifestada nos momentos de sociabilidade”, como postulam os pesquisadores “Martins, Caldas e o sociólogo Antônio Cândido” (GUTEMBERG, 2011, p. 3).

O jovem Gerson Coutinho, aliás, em suas primeiras apresentações no interior, figurava sempre em dupla em festas típicas e nas casas dos amigos, o que confirma o caráter de recreação e socialização das canções executadas pelo coromandelense, perpetuando o que Cândido (1982, p. 71) chama de sociabilidade vicinal, ou seja, “o complexo de atividades lúdico-religiosas que transcendem o âmbito familiar, encontrando no bairro a sua unidade básica de manifestação”.

Todavia, ainda de acordo com Gutemberg (2011, p. 3), “com a crescente urbanização, em função das migrações no sentido campo-cidade, essa música passou a ter outra função para os recém chegados aos grandes centros urbanos”. Inclusive para o nosso compositor mineiro, que se muda para Goiânia, em 1953, e em seguida para São Paulo, vislumbrando destacar-se no meio artístico musical. Nessa nova função, a canção

[...] não se colocaria mais como uma prática vinculada especificamente à cultura rural, e sim, como uma possibilidade de retratá-lo, como uma forma de representar aquele universo e relações vividas. Colocaria-se como um *bem simbólico*, assim como tantos outros objetos do cotidiano rural os quais foram cultuados a fim de preencher, ainda que simbolicamente, o vazio que a vida na cidade lhe proporcionava. Seria uma forma de se recomfortar ao olhar ou ouvir, e de deixar vivo na memória o quanto que um dia tudo aquilo foi importante. Nesse momento, essa música se (re)cria, se transforma e também se direciona a outros públicos que não só o caipira/sertanejo, se projetando como um produto brasileiro da cultura de massa. Diante disso, ela se volta para outras temáticas e para novos arranjos que ajudaram na composição de uma nova estética (GUTEMBERG, 2011, p. 3, grifos do autor).

E se antes a música era voltada especialmente para a população rural, em sua nova fase, seu alcance se expande, conquistando também o público urbano. A indústria fonográfica, por sua vez, a partir dos anos 1960, apostou nesta “nova fórmula”, em novas músicas, em cantores e cantoras sertanejas, tais como João Mineiro e Marciano, Duduca e Dalvan, Roberta Miranda, Beth Guzzo, Sula Miranda e outros, deixando de lado a simplicidade das duplas caipiras, “aproximando-se dia a dia da estética *country* e *cowboy norte-americana*”, tanto para comporem o seu vestuário como para “trazerem elementos para suas composições, para além dos novos hábitos de consumo e padrão de vida” (PEREIRA, 2008, p. 132).

Foi em consonância com essas reformulações que Goiá adentrou o mundo artístico, numa época de transformação do gênero musical em foco, adaptando-se às tais mudanças. E se por um lado, o estilo composicional do coromandelense demonstrava abertura para as inovações presentes na mídia, paralelamente a esse processo de modernização do gênero, por outro lado, Goiá mantinha diversas canções com a temática voltada para o rural, mesmo quando inserido no ambiente urbano. Nesse viés, o artista revela que “os acontecimentos” vivenciados por ele no interior mineiro representam as “causas da sua escrita” (BRANDÃO, 2006) já que

[...] sua criação musical e a representação de sua carreira foram permeadas de valores residuais de sua experiência de vida: pessoas, festas, sociabilidades, lugares, estilos de vida e fatos estão presentes em sua obra, legitimando-a entre os fãs como produção musical com vínculos fortes com a matriz cultural rural, embora contantemente marcada por modificações. Os valores alternativos se fazem presentes na contraposição das distintas experiências originárias do campo e da cidade, na presença de conteúdos referentes à questão agrária e à preservação do meio ambiente, na menção à forma de expansão capitalista e na recusa à incorporação integral de valores de uma nova formação cultural. Essas experiências tomam forma em canções como *Reforma agrária*, *Pé-de-cedro*, *Chapadão*, *Poco-verde*, *Poluição*, *Retrato do Sertão* e outras. Quanto às partes desse residual incorporados, há os frequentes encômios a políticos, governantes, ao progresso, a representação do rural [...] em canções como *Homenagem ao presidente*, *Lei agrária*, *Mutirão de Goiânia*, *Brasília*, *Flor do lodo*, *Casinha de praia*, *Capotamento do amor* (BRITO, 2004, p. 72-73).

Foram das vivências experimentadas por Goiá, portanto, que o artista obteve a matéria-prima necessária para produzir suas composições, evidenciando em sua poética, além de impressões pessoais, o sentimento coletivo daqueles que passaram por situações semelhantes. Isso porque as mudanças introduzidas, aos poucos, na matriz cultural da música caipira que atingem a obra do autor em estudo, não tiveram um único significado, estavam embebidas “dos sentimentos e conflitos vivenciados pelos artistas, cuja maioria era migrante; [...] pelos valores da cultura dominante, simbolizada aqui pelas novas regras de produção do mercado fonográfico e pelos ideais de modernização do país” (BRITO, 2004, p. 71).

Logo, a experiência pessoal de Goiá expressa em sua produção, vai ao encontro da experiência coletiva vivenciada pelos migrantes e, além de alcançar este público, obteve uma grande repercussão entre os moradores interioranos. Isso se justifica, segundo

Willians (1979 apud Brito, p. 71), pelo não abandono dos resíduos do passado rural, pois tais elementos seriam “apresentados de novas maneiras e conciliados com novos elementos formais e substanciais”. Assim, complementa Brito (2004, p. 71), “a música sertaneja não desfaz de todo da música caipira; ela a inclui: diversas características da música caipira interpenetram na música sertaneja”.

Nesse intuito, Goiá continuava a compor músicas que remetiam à terra natal e a suas raízes interioranas, ao mesmo tempo em que acompanhava as transformações da modernidade, inovando quer seja na utilização dos instrumentos, quer seja na parte temática das composições, que também versavam sobre temáticas urbanas, executadas nos ritmos ditos “modernos”, antecipando, assim, a próxima década, quando surge o chamado “jovem sertanejo”.

Por esta maleabilidade, optamos por situar o compositor no entre-lugar dos estilos caipira e sertanejo – o que justifica a utilização de ambos os termos quando nos referimos ao artista coromandelense nesta investigação. Consideramos, portanto, neste estudo, que Goiá transita entre as duas vertentes do gênero sertanejo: a tendência moderna e a tradicional, havendo indícios das duas linhas - caipira e sertaneja - em suas letras, assertiva esta que buscaremos comprovar nas análises mais detalhadas de nove canções do artista, no terceiro e quartos capítulos desta pesquisa.

Ademais, contribuindo para com essa postura do compositor e favorecendo o desenvolvimento da cultura brasileira, houve, naquele período, “uma grande valorização da música sertaneja e do nacionalismo exacerbado pregado por Getúlio Vargas desde o Estado Novo” (MARTINS; HORDONES, 1996, p. 8-9), quando Goiá lança seus dois discos em rotação 78 RPM junto ao *Trio da Amizade*, pela gravadora Colúmbia, hoje CBS, enquanto concomitantemente atuava

[...] na Rádio Nacional, nos programas dos amigos ‘Nhô Zé’ e depois foi para a Rádio Bandeirantes, onde foi contratado como apresentador do programa ‘A choupana do Goiá’, que aparecia ocasionalmente nos conhecidos programas ‘Brasil Caboclo’ e ‘Serra da Mantiqueira’ onde era substituto eventual dos saudosos Capitão Balduíno e Comendador Biguá (MARTINS; HORDONES, 1996, p. 9).

Na sequência de sua carreira musical, Goiá gravou seus três discos: *Goiá em Duas vozes*, em 1969, volume 1 e 2, e *Goiá e Biá*, conforme pontuamos anteriormente. A título

de exemplo, demonstramos a aproximação da produção de Goiá com gênero sertanejo moderno, por meio dos excertos a seguir:

Deixa-te desse orgulho,  
Pobre messalina, dos tempos modernos.  
Eu te admirava,  
Mas de hoje em diante já não sou teu fã.  
Esta matéria podre  
Células terrestres que compõem o corpo,  
Servirá de pasto,  
Numa campa escura do nosso amanhã.

*Messalina* – Goiá e Marciano.  
(FLORES, 2004, p. 178)

Meu Deus [sic] não permita, neste mundo aflito,  
O grande conflito da terceira guerra,  
Foguetes e sondas se elevam na terra,  
E as consequências da radiação,  
Por certo serão o nosso grande mal,  
Mas entorpecido pela vaidade,  
O homem se esquece da realidade,  
De ser neste mundo um mero mortal.

*O astronauta* – Goiá e Nenete  
(FLORES, 2004, p. 201)

Em ambos os trechos, nota-se que o poeta chama a atenção do ouvinte/receptor para a efemeridade da vida, sugerindo uma reflexão sobre as temáticas abordadas nas canções: a primeira; intitulada, *Messalina*<sup>47</sup>, trata de uma crítica à mulher diante da prática da prostituição; e a segunda, *O astronauta*<sup>48</sup>, expressa o receio do eu lírico quanto a eclosão da terceira guerra mundial. Observa-se que as duas composições se afastam das tradicionais canções de raiz em seu viés temático e, também, pela linguagem padrão, utilizada pelo compositor. Além disso, na parte de execução das mesmas, constata-se a utilização de instrumentos modernos para a época, especialmente os eletrônicos, por exemplo, o teclado junto à sanfona, em detrimento do uso da viola, comum nas clássicas canções de raiz.

Vale destacar que as composições são executadas em guarânia, ritmo paraguaio, introduzido no Brasil por Raul Torres, e, também, pelos artistas Ariovaldo Pires, Mário Zan e Nhô Pai, em sucessivas viagens ao Paraguai. Segundo o site *Wikipedia*<sup>49</sup>, Torres foi responsável por uma das guarâncias de maior sucesso no Brasil, *Colcha de retalhos*, gravada por Cascatinha e Inhana. A mesma dupla fez sucesso, em 1951, com *Índia*, de Asunción Flores e Manuel Ortiz Guerrero, em versão de José Fortuna. A partir da década de 1940, o ritmo tornou-se um dos gêneros mais utilizados pelos compositores da música sertaneja, como uma forma de fazer sucesso. E claro, Goiá adotaria tanto o ritmo como suas variações, nos anos de 1950 e 1960, confirmando sua adesão à modernidade em sua

<sup>47</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=KpYyS7LGmD8>>. Intrepretação de Goiá. Acesso em: 04/02/2020.

<sup>48</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=a1ogJ8v39R0>>. Interpretação Nenete e Dorinho. Acesso em: 04/02/2020

<sup>49</sup> Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Guar%C3%A2nia>>. Acesso em 20/03/2020.

época. Afinal, ser “moderno” significava seguir as tendências inovadoras daquele tempo, adaptando-se às novidades, no intuito de conquistar um público mais amplo

Em contrapartida, temos várias letras de Goiá que remetem à terra natal do artista, à valorização do interior do sertão e de suas paisagens, e embora inovem, por vezes, na sua instrumentação, mantêm-se fiéis na essência temática da canção de raiz. Nessas composições, o artista consegue, de fato, atingir a recepção do público de maneira mais ampla, já que as pessoas parecem perceber, subjacente às produções, a nostalgia de uma liberdade que são as de uma infância e histórias (quase) perdidas. Assim, a canção para o ouvinte representa

[...] mais que uma mera manifestação cultural ou um folclore desprovido de sentido. As músicas, para elas, retratam suas vidas, sendo uma maneira de muitas vezes se aproximarem de suas lembranças e memórias (RODRIGUES, 2015, p. 59).

Como exemplo de letras que nos remetem às raízes de Goiá, temos a canção *Recordação*<sup>50</sup>, que retrata o retorno do eu lírico aos locais vividos na infância, quando revisita, pela memória, os bons momentos desta fase:

Amargurado pela dor de uma saudade,  
Fui ver de novo o recanto onde eu nasci,  
Onde passei minha bela mocidade,  
Voltei chorando com a tristeza que senti.  
Vi a campina que brincava com maninho,  
Vi a palmeira que meu velho pai plantou;  
Chorei demais com saudades do velhinho,  
Que Deus do Céu há muitos anos já levou!

E onde estão,  
Meus estimados companheiros?  
Se foram tantos janeiros  
Desde que eu deixei meus pais.  
Adeus, Lagoa,  
Poço Verde da Esperança!  
Meu tempinho de criança,  
Que não volta nunca mais.

*Recordação* - Goiá e Nenete  
(FLORES, 2004, p. 232)

Nesta canção, Goiá reatualiza as imagens do passado por meio da memória, trazendo à letra os elementos do sertão: a “campina”, a “palmeira”, a “lagoa Poço Verde”. Ao mesmo tempo, o eu lírico fala da impossibilidade de voltar ao seu tempo de criança e

---

<sup>50</sup> Interpretação de Pedro Bento, Zé da Estrada e Celinho. Disponível em:  
[https://www.youtube.com/watch?v=VbI5dLQwOhg&list=RDVbI5dLQwOhg&start\\_radio=1&t=0&t=0&t=0&t=0](https://www.youtube.com/watch?v=VbI5dLQwOhg&list=RDVbI5dLQwOhg&start_radio=1&t=0&t=0&t=0&t=0). Acesso em: 20/03/2020.

da tristeza por ter perdido o pai e por não saber do destino de seus amigos. O público, possivelmente, sensibiliza-se com as palavras do compositor e se identifica com ele, já que o vazio da perda e a dor da saudade são sentimentos universais e que ganham relevo na voz poética do artista, especialmente entendida aqui como “testemunho” (FAUSTINO, 1977), já que Goiá realmente vivera as experiências descritas na canção. Experiências estas que representam, também, a vivência coletiva de outros indivíduos, que compatilham, assim, o mesmo lugar de onde o eu lírico enuncia.

Além do mais, o andamento lento da toada, ritmo em que é executada a canção, reforça seu conteúdo melancólico e memorialista, combinando letra e melodia de forma harmônica, imprimindo um sentido passional à melodia, pelo aumento da duração das vogais da peça musical. Isso porque, conforme Tatit (2011)<sup>51</sup>:

A paixão da canção começa sempre pela melodia. Se aumentamos a duração das vogais, automaticamente a música começa a ficar mais lenta e a puxar assuntos vocálicos, passionais, relacionados a sentimentos, estados de ânimo.[...] Quando aumentamos o valor das vogais, a duração fica maior, começa a haver uma distância entre um motivo e o outro dentro da música, que figurativiza a distância entre sujeito e objeto. O sujeito está longe do objeto, precisa ir buscá-lo. Daí há a tessitura, de agudo e grave, justamente para buscar o objeto [...].

Pela maneira passional de organizar a canção, portanto, o ouvinte presta mais atenção às palavras ditas na letra e, supostamente, por isso, ocorra essa identificação intensa entre letra, melodia e o sentimento do público e de intérpretes por temáticas assim. Tanto que, na próxima década, em 1960, muitos cantores gravam as músicas de Goiá, tais como “Zilo e Zalo, Pedro Bento e Zé da Estrada, Tibagi e Miltinho, Inezita Barroso, Caçula e Marinheiro, Irmãs Galvão e Belmonte e Amaraí”, além dos artistas das novas gerações, como: “Milionário e José Rico, Sérgio Reis (1975), Almir Sater, Liu e Léo, Chitãozinho e Chororó e Clayton Aguiar, por exemplo” (SAUTCHUK, 2015, [n.p]).

Segundo Brito (2010, p. 54-55) a fase de consolidação da música sertaneja tem início nos anos de 1960:

[...] com o predomínio de duas correntes: a música mexicana e a jovem guarda. A influência da música mexicana ocorre por intermédio de duplas como Nenete e Dorinho, Pedro Bento e Zé da Estrada, inspirados na obra de Miguel

---

<sup>51</sup> TATIT, Luiz. Entrevista com Luiz Tatit. Revista eletrônica IDE. Disponível em: <[http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0101-31062011000200005](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-31062011000200005)>. Acesso em: 20/04/2020.

Aceves Mejía, Pedro Vargas e Tito Martinez. [...] A inserção da jovem guarda foi feita pela dupla Tibagi e Miltinho. Impulsionando o afastamento das modas de viola, cururus, cateretês e a aproximação com ritmos do México e Paraguari (guarâncias, polcas, boleros) e com o ‘ritmo jovem’, a dupla Tibagi e Miltinho introduziu na música sertaneja um instrumento até então ausente: a guitarra. No primeiro disco da dupla, gravado em 1960, foram incorporados acordes de guitarra no rasqueado *Pé-de-cedro*, composto antes por Goiá e Zacarias Mourão.

Mesmo com essas inovações no campo musical, ganhar a vida apenas como cantor-compositor não rendia o suficiente para que Goiá pudesse cuidar de sua família; então o artista exercia outras profissões fora dos estúdios e palcos. Assim, após atuar nas Rádios Bandeirantes (1961) e Nove de Julho, por dois anos, como locutor, passando uma curta temporada na emissora Excelsior, decide trabalhar no Banco Nacional de São Paulo como chefe de cadastro, a fim de ganhar um pouco mais para sustentar sua esposa, Hilda Alves da Silva e seus três filhos, Robson, Meire e Hilger (MARTINS; HORDONES, 1996, p. 9). Vale dizer que houve, nesse período, importantes festivais, promovidos pelas Rádios, por exemplo, pelas emissoras Nacional e Record. Esta última lançou o *Festival de Ecologia*, em São Paulo, do qual Goiá participou, classificando-se em segundo lugar.

Apesar desses eventos, a música caipira começa a perder espaço, com o avanço da televisão, principalmente para a bossa nova. Mesmo assim, surgiram duplas importantes, tais como: Craveiro e Cravinho, Belmonte e Amaraí, Abel e Caim, Canário e Passarinho, Lourenço e Lourival, Gilberto e Gilmar, entre outros. Como compositores destacaram-se Luiz de Castro e José Caetano Erba e a dupla Tonico e Tinoco, que também estreia no cinema, em 1960.

Nesta época, conforme afirma Brito (2010), a obra cancional de Goiá estava em sintonia com a produção dominante:

[...] canções rancheiras, polcas paraguarias, guarâncias, chulas, modas campeiras, rasqueados, valseados e toadas praieiras, foram os ritmos que deram substâncias musical, em seus primeiros anos em São Paulo, ao predomínio temático das desilusões amorosas; aliás, desde o início da carreira de Goiá, suas primeiras gravações em nada lembravam a música caipira das comunidades rurais do interior da região Centro-Sul do país. O primeiro repertório de Goiá lançado nas gravações 78 rpm inclui: *Amada ausente*, *Amargurada*, *Flor do lodo*, *Feitiço Espanhol*, *Mulher volátil*, *Menina da praia*, *Esperança*, *Chora menina*, *Índia soberana*, *Copo na mesa*, *Amor e felicidade*, *Sem teu amor*, *Dia mais triste da vida*, *Coisas da vida*, *O adeus do meu bem*, *Paraguaia da Fronteira*, *Pecado loiro e Náufrago da vida*. Nesse momento, as canções mais próximas da matriz cultural rural foram, no campo musical, o cateretê *Cai sereno, cai*; no campo temático *Juriti mineira*, mais

ligada à natureza, e *Saudade de Coromandel*, com referência à vida interiorana (BRITO, 201, p. 56).

Já reconhecido como compositor por seus conterrâneos, em 1969, Goiá é homenageado em Coromandel, quando a Rua João Alfredo recebe o seu nome, passando a se chamar Rua Gerson Coutinho da Silva – sendo, na ocasião, prestigiado por Sinval Pereira, Conceição Rosa, a “Conceição do Binho”, e Oswaldo Alves da Silva, o “Oswaldo Alfaiate”, dentre outros amigos, que promoveram uma festa de aniversário para o artista (MARTINS; HORDONES, 1996, p. 20).

Nos anos de 1970, a música sertaneja passa a ser vista como um produto lucrativo, versando cada vez mais sobre temas urbanos e modernos. E de acordo com Gutemberg (2011, p. 4):

[...] essa música não só venderia e disseminaria os valores de uma sociedade com novos padrões de comportamento, como também (re)criaria, com os mesmos objetivos, o apego aos objetos da cultura rural. O lugar do rural, neste sentido, extrapolou os limites geográficos e se projetou, de forma amplificada, no meio urbano sobre outros signos. Dessa forma, foi se incentivando a idealização a uma cultura rústica. Essa retratava o mundo rural por meio de uma estetização do cotidiano do caipira, como botas, chapéus, cintos, bainhas, os quais eram desprovidos de qualquer valor sentimental e de utilidade. A cultural rural assumiria, assim, outras dimensões para e no urbano.

Dessa década<sup>52</sup> em diante, coincidindo com a lucratividade da música sertaneja, ainda segundo Peripato (2008, [n.p]), o movimento de “modernização” da canção caipira culminaria e, neste sentido, destacaram-se: Milionário e José Rico, Trio Parada Dura, João Mineiro e Marciano, Duduca e Dalvan, Juliano e Jardel, Joaquim e Manuel, Cézar e Paulinho etc. Todavia, desponta a atração *Linha Sertaneja Classe A*, em 1973, do programa *Zé Béttio*, pela Rádio Record de São Paulo, líder de audiência durante muitos anos, de caráter mais conservador. Com esse propósito, aparecem duplas defendendo a tradição caipira, como Taviano e Tavares, Zé do Cedro e João do Pinho, Ronaldo Viola e João Carvalho, João Mulato e Douradinho, Irmãs Freitas, André e Andrade, Cacique e Pajé, Lorito e Loreto, entre outros.

Ainda em 1974, segundo o Dicionário Cravo Alvim (1995), a dupla Chitãozinho e Xororó lança o LP *Caminhos de minha infância*, título de uma composição de Goiá, gravada junto com as seguintes letras do coromandelense: *Saudade de Goiás*, *Baile do adeus* e *Carrossel da vida*, esta última composta por Goiá em parceria com Geraldo

---

<sup>52</sup> Foi nesta década que perdemos grandes artistas, tais como: Raul Torres, Zé Carreiro, Alvarenga, Marrueiro, Capitão Furtado, Serrinha, Tonico e Tinoco, entre outros (PERIPACO, 2008, [n.p]).

Meirelles. O prestígio e a fama já abraçavam o artista, que recebe mais homenagens de Coromandel, por ocasião de seu aniversário, em 1975. E em agradecimento aos seus conterrâneos, Goiá recita, em São Paulo, no programa radiofônico *Biá e seus Batutas*, o poema *Mensagem à minha terra*, texto sobre qual discorremos no quarto capítulo desta pesquisa.

Quase ao fim da década de setenta, o nosso artista participa de festivais em São Paulo, desta vez como membro de banca julgadora. Em 1978, no Festival *Arizona*, em Barretos (SP), foi o jurado principal, já sendo conhecido em todo o Brasil. A dupla vencedora, Nenê e Itamar, obteve o direito de gravar um disco pela gravadora Santecler e, segundo Martins e Hordones (1996, p. 10), os campeões foram convidados por Goiá a irem à casa dele, onde o poeta apresentou-lhes a canção *Alma Cabocla*<sup>53</sup>, criando com a dupla uma grande amizade. A seguir, um excerto da música:

Por ser sertanejo de alma cabocla,  
Vivendo sem gosto pelas capitais,  
Estou nesta tarde chorando a saudade,  
Enquanto escuto o piar dos pardais.  
Em qualquer Estado do nosso Brasil,  
Na lida do campo ou nos seringais,  
E seja em São Paulo, Goiás, Matogrosso,  
Ou na poesia de Minas Gerais,  
A tranquilidade do interiorano,  
Aumenta na vida dez anos a mais.  
[...]  
As aves barrentas do Paranaíba,  
Marrecos e patos, Martim Pescador,  
O doce murmúrio das águas barrentas,  
Na intimidade de um sonhador.  
Debaixo da mata na beira do rio,  
A terra molhada tem cheiro de amor;  
E hoje vivendo na grande cidade,  
Eu faço um apelo ao meu criador:  
Que eu possa em breve, viver novamente,  
A mesma vidinha do interior.

*Alma cabocla* – Goiá e José Neto  
(FLORES, 2004, p. 51)

Na composição *Alma cabocla*, o eu lírico, afirma sentir-se deslocado no meio urbano, desejando retornar ao interior, que exalta e revisita por meio da memória, temática semelhante à canção *Saudade da minha terra*. Além dessa afinidade, as composições se parecem quanto à métrica (ambas em redondilhas menores, dividindo-se cada verso da estrofe em duas partes) e, também, na introdução delas, pois ambas são

---

<sup>53</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=WqZ6UF-cIiM>>. Acesso em: 02/02/2019.

executadas no ritmo guarânia, ao som de violão e sanfona. Este ritmo, harmonizado às letras, contribui, possivelmente, para transmitir os sentidos das peças cancionais ao receptor.

Chamamos atenção para o quadro de imagens sinestésicas que compõem a cena musical de *Alma cabocla*, com forte apelo à sensorialidade do ouvinte/receptor, por exemplo, nas expressões: “o piar dos pardais” (audição/visão); “o doce murmúrio das águas barrentas” (audição/paladar/visão), “a terra molhada tem cheio de amor” (visão/olfato/tato), “debaixo da mata, na beira de um rio” (tato/visão) etc.

Mas retomando as nossas considerações sobre a história da música sertaneja no Brasil, em 1979, o compositor Goiá escreve a trilha sonora do filme *A vingança do Chico Mineiro*, um longa metragem dirigido por Rubens Prado, tendo como elenco: Alex Prado, Madalena Bitencourt, Nelson Valmini, dentre outros artistas. A história do filme é baseada na clássica canção *Chico Mineiro*, em que o personagem principal era um boiadeiro que trabalhava transportando gado para o sertão de Goiás, junto com o narrador da canção, amigo do personagem, cuja voz lírica descreve a última viagem deles, no interior do estado. Chegando a Ouro Fino, resolveram passar a noite em uma festividade, a “festa do divino”. Todavia, Chico Mineiro foi baleado por um desconhecido, neste evento, e, ao tentar socorrê-lo, averiguando seus documentos, o eu lírico descobre que o amigo era, na realidade, o seu legítimo irmão. Dessa trágica história, surge no personagem o desejo de vingança pela morte do companheiro, sentimento que nutre o enredo do filme<sup>54</sup>.

Embora conste na ficha técnica do longa metragem que a trilha sonora do filme foi realizada, de fato, por Gerson Coutinho da Silva, o Goiá, o compositor nada recebera quanto aos direitos autorais referentes ao trabalho, todavia, o autor não recorreu à justiça para resolver a questão (FLORES, 2004). Segundo Flores, isso se deve à postura do artista, cuja simplicidade, modéstia e humildade beiravam ao exagero, por vezes, prejudicando-o financeiramente.

---

<sup>54</sup> Cf. sinopse do filme em:

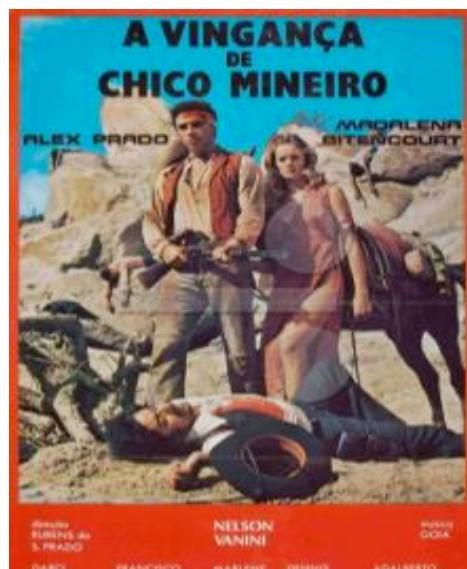
<[http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch\[ID=024618&format=detailed.pft\]](http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch[ID=024618&format=detailed.pft])>. Acesso em: 02/04/2019.

Dentre as composições autorais de Goiá da trilha do filme, podemos destacar: *Solidão da noite*, *Pousadas do além*, *Trilha da saudade* e *Triste viola*<sup>55</sup>, cujo excerto explomos a seguir:

Viola triste,  
Que ponteia vida afora,  
Pra que é que serve agora,  
Esse toque de ilusão?  
O mundo é triste,  
Já perdi a esperança,  
E a sede de vingança,  
Mora em meu coração.  
[...]  
Até agora,  
Foi bem triste a minha história,  
Mas pressinto a vitória,  
Neste ponto de sertão.  
Após dois anos,  
Que em prantos foram gastos,  
Matarei querido Bastos,  
Matador de meu irmão.

*Triste viola - Goiá*  
(FLORES, 2004, p. 278)

Figura 20: Filme: *A vingança de Chico Mineiro*<sup>56</sup>.



Na década seguinte, em 1980, estreia, na TV Cultura, o Programa *Viola Minha Viola*, apresentado por Nonô Basílio, que entrevista Goiá a respeito de sua carreira, sendo este, nesta ocasião, já bastante reconhecido no meio artístico como compositor brasileiro. A seguir, uma imagem do programa:

<sup>55</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=wbmpr9nmjBQ>>. Acesso em: 04/02/2020.

<sup>56</sup> Fonte: <<http://www.adorocinema.com/filmes/filme-244268/>>. Acesso em: 02/03/2019.

Figura 21: No programa *Viola minha viola*, Goiá foi entrevistado por Nonô Basílio.



Fonte: Print da imagem do You Tube. Disponível em:  
<https://www.youtube.com/watch?v=Vw2yMgLEVuQ>. Acesso em: 03/02/2019.

A apresentação do *Viola minha viola* foi sucedida por Moraes Sarmento e Inezita Barroso, e na sequência, só por Inezita Barroso, que ficou à frente do programa por vários anos. Outras redes de televisão também abriram espaço para o gênero sertanejo nos anos 80, por exemplo, a Rede Globo de Televisão, quando, em 1982, Sérgio Reis passa a atuar na novela *Paraíso* e, aos domingos, Rolando Boldrin apresenta o programa *Som Brasil*; enquanto na rede SBT, a dupla Tonico e Tinoco, realiza o programa *Festa na Roça*.

Vale ressaltar que, nesse período, a música sertaneja, circunscrita a um determinado público devido ao preconceito em relação ao estilo moderno, vem a “cair no gosto da crítica musical e das classes mais abastadas da sociedade com a chegada dos “novos caipiras”, artistas que tinham a intenção de retomar a essência da chamada música caipira, como “uma forma de preservá-la como um bem cultural e simbólico em meio à degradação do gênero sertanejo” (GUTEMBERG, 2011, p. 11). Com essa nova perspectiva, surgiram talentos, tais como: Renato Teixeira, Almir Sater, Pena Branca e Xavantinho, Paçoca, Helena Meireles, Roberto Corrêa, Tetê Espindola e outros, que vislumbravam

[...] na apropriação da música regional pela mídia, a construção e consolidação de uma *rede simbólica da ruralidade*. [...] Assim, a música sertaneja moderna foi (re)significada e (re)apropriada de acordo com os novos padrões de consumo da época, em que os valores do mundo sertanejo foram sendo

incorporados ao mundo moderno sobre outra ótica (GUTEMBERG, 2011, p. 11, grifos do autor).

Essa rede simbólica de ruralidade é aqui entendida como “a combinação dos meios de produção e dos veículos da indústria cultural com as práticas rituais e as representações socialmente compartilhadas nos eventos mencionados” (ALÉM, 1994, p. 1). Rede esta reiterada em cerimônias que englobavam grandes públicos – em festas, exposições, rodeios, feiras rurais, shows e, ainda, reforçada “pelas *griffes* do vestuário, pelo consumo de objetos de arte e de peças do artesanato rural, pela decoração rústica dos mais diversos ambientes sociais” (ALÉM, 1994, p. 1).

Neste contexto, aparecem novas duplas que gravam músicas comerciais, surgindo o famoso "jabá" - nome designado para o pagamento feito às emissoras de rádio para divulgar as canções, enquanto os circos, comuns até então, começam a perder espaço, sendo gradativamente extintos (PERIPATO, 2008, [n.p]).

E foi bem no início desta década que os problemas de saúde de Goiá se agravaram, resultado do descuido do artista consigo mesmo, especialmente devido à bebida. De acordo com Martins; Hordone (1996, p. 26), o artista foi trazido para Uberaba pelo amigo Arquimedes, para tratar de sua saúde, já bastante debilitada. Na cidade mineira, obteve o apoio de várias pessoas que ia visitá-lo: “Dr. Luiz Manoel, Osvaldo Alves, Sinval Pereira, Odulvaldo Miguel Pereira e tantos outros” (MARTINS; HORDONES, 1996, p. 26). Mesmo hospitalizado, Goiá continuava compondo e vários artistas iam ao seu encontro, visando a suas composições.

E foi em uma conversa com o médico Dr. Luiz Manoel, no hospital uberabense, que o cantor manifestou o desejo de que se plantasse um pé de cedro em seu túmulo, caso viesse a falecer. Dez dias após ser internado, no dia 20 de janeiro de 1981, o mundo artístico perderia o poeta, vítima de uma cirrose hepática, aos 46 anos de idade, deixando um rastro de saudade às futuras gerações de fãs e admiradores. E no adeus ao poeta, Coromandel parou:

O comércio fechou as portas, a multidão montou guarda na entrada da cidade (Placa de 5 k,) para esperar o corpo do filho querido que volta ao seu berço para repousar eternamente no coração e na memória de cada cidadão coromandelense (MARTINS; HORDONES, 1996, p. 26).

Ainda segundo Martins; Hordones (1996), houve, no velório do artista, uma missa campal, já que a Igreja de Sant’Ana não comportaria a multidão que marcou presença. Na ocasião, Goiá foi homenageado por pessoas ilustres, tais como: prefeitos, vereadores, juízes de direito, advogados, médicos e por vários artistas e, também, pela Rádio Diamante, emissora local de Coromandel, que tocou músicas do cantor em toda a sua programação.

Naquele momento, a última vontade de Goiá foi atendida, como constatamos em nossa visita ao seu túmulo, em 2019, quando nos deparamos com um frondoso pé de cedro junto à campa do artista, estando nela grafadas as iniciais do seu nome: G.C.S e, ainda, a transcrição do refrão da música *Saudade de Coromandel*, como sugere a voz lírica nos versos da canção:

No dia em que a morte com sua inclemência,  
Tirar-me a vivência com outros mortais  
Implor às pessoas às quais considero,  
**Na campa só quero as iniciais.**  
Mas deixem na pedra, bem fundo gravada,  
De jeito que nada apague os sinais,  
**Uma saudade amarga e cruel,**  
**De Coromandel, em Minas Gerais.**

*Saudades de Coromandel - Goiá e Biazinho*  
(FLORES, 2004, p. 242, grifos nossos)

Figura 22: Túmulo de Goiá, no Cemitério Municipal de Coromandel-MG, em 2019.



Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora.

É seguindo este rastro saudoso deixado por meio do legado artístico do compositor coromandelense que buscaremos compreender e analisar a sua poética autobiográfica, temática sobre a qual discorremos a seguir.

#### **1.4 A autobiografia lírica de Goiá eternizada em suas canções: uma poética de si**

A palavra “autobiografia” provém da Inglaterra, do início do século XIX, sendo definida por Larousse (apud Lejeune, 2014, p. 62) como a “vida de um indivíduo escrita por ele próprio” e se difere da conceituação de Memórias, “que contam fatos que podem ser alheios ao narrador”. Vale ressaltar que o gênero autobiográfico pode designar, no sentido mais amplo, “qualquer texto em que o autor parece expressar sua vida ou seus sentimentos, quaisquer que sejam a forma [...] e o contrato proposto”. Sendo assim, não apenas textos específicos são classificados como autobiografia, mas qualquer “obra literária, romance, poema, tratado filosófico etc., cujo autor teve a intenção, secreta ou confessa, de contar sua vida, de expor seus pensamentos ou de expressar seus sentimentos” (VAPEREAU apud LEJEUNE, 2014, p. 62).

É por meio dessa concepção que consideramos, na presente pesquisa, o gênero textual “canção” como autobiográfico, a partir do momento em que percebemos, em seu conteúdo, a intenção do autor de relatar suas emoções e vivências pessoais. Parece ser exatamente isto o que ocorre com a maioria das composições do compositor em estudo, uma vez que se pode encontrar nelas diversos relatos de sua experiência de vida. Nesta perspectiva, o artista utiliza a linguagem não apenas como instrumento de comunicação, mas como algo que o constitui enquanto sujeito. Dessa maneira, suas palavras formam uma espécie de unidade indissociável entre escrever e viver e vice-versa.

Assim, devido a essa grande aproximação entre vida e escrita na obra de Goiá expressa em sua poética, é nossa intenção comprovar a hipótese, neste estudo, por meio da análise das canções do compositor e de alguns de seus poemas, de que as suas produções configuram-se como autobiográficas, visto que, é possível nelas perceber o propósito do autor de falar de si mesmo por meio da palavra cantada (ou escrita) e, além disso, por seu intuito de contactar vínculos com a realidade vivenciada por ele. Isso porque a obra do compositor parece, a nosso ver, caracterizar-se

[...] por seus traços de memórias marcados, rasurados ou recriados, no tremor ou firmeza das mãos, no pulsar do sangue que faz bater o coração na ponta dos dedos, na superfície das páginas, da tela, da pedra, e onde se possam fazer traços, mesmo naquilo que resta desses traços, naquilo que não se lê, o que se torna letra, som ou sulco, marcas dessa escavação penosa que fazemos no real (BRANDÃO, 2006, p. 28).

Nesse enfoque, para que uma produção se configure como autobiográfica, Leyeune (2014) destaca a necessidade de que se estabeleça a identidade de nome entre autor, narrador e personagem. Uma das formas implícitas de se firmar esse vínculo é pela utilização da primeira pessoa do singular no texto – atributo que constitui uma das peculiaridades do tipo autobiográfico.

Essa ligação pode acontecer, também, na seção inicial do escrito, em que “o narrador assume compromissos junto ao leitor, comportando-se como se fosse o autor” (LEJEUNE, 2014, p. 30), quando ocorre, neste caso, o chamado “pacto autobiográfico” entre autor e o leitor, que é “a afirmação, no texto, dessa identidade, remetendo, em última instância, ao nome do autor”. Outra maneira de se estabelecer a identidade autobiográfica no texto ocorre de modo explícito, e se refere “ao nome assumido pelo narrador-personagem na própria narrativa, coincidindo com o nome do autor impresso na capa” (LEJEUNE, 2014, p. 32).

De acordo com essas considerações, vale ressaltar que o compositor Goiá utiliza, de forma recorrente, a primeira pessoa do singular em suas composições, por exemplo, nos excertos das canções a seguir:

O sonho mais belo que tive em criança,  
Foi ser algum dia um compositor,  
Louvar em meus versos o verde da mata,  
O canto da fonte, o orvalho na flor.  
Com 14 anos deixei minha terra,  
E quase que a mágoa me mata de dor,  
Morei em palácio, em rancho de palha,  
Comi em banquete, vivi de migalha,  
Mas o itinerário de Deus nunca falha,  
Na grande batalha eu fui vencedor.

*Sonho de criança - Goiá*  
(FLORES, 2004, p. 260)

Amigo escute com calma,  
A minha pobre canção,  
Que traz lembranças da alma,  
Guardadas no coração.  
Há quase dezoito anos,  
Um sertanejo menino,  
Partiu seguindo o destino,  
Buscando uma ilusão;  
Só muito tarde entendeu,  
Que a sua felicidade,  
Era viver de saudade,  
Do seu amado sertão.

*Poente da vida - Goiá e D. Thomaz*  
(FLORES, 2004, p. 226)

Pode-se notar, nas canções citadas, a clara coincidência entre autor e narrador pelo emprego da primeira pessoa gramatical, revelando o propósito do poeta de falar de si

mesmo. Percebe-se, também, o vínculo das composições com a história de vida de Goiá: seu sonho, desde criança, de ser um compositor consagrado, sua partida da pequena cidade, na adolescência, para os grandes centros, bem como a saudade do sertão que o acompanha a partir da distanciamento da terra natal, conforme vimos na sua biografia.

Vale ressaltar que utilização da primeira pessoa gramatical no singular ocorre no título de diversas canções do compositor, por exemplo: *A árvore que plantei*, *Canção do meu adeus*, *Canção do meu regresso*, *Saudade da minha terra*, *Meu natal sem mamãe*, *Minha infância*, dentre outras.

Sob outra perspectiva, no excerto a seguir, observa-se que a identidade autobiográfica acontece de modo explícito, já que ocorre um diálogo entre o narrador-personagem, que assume o nome do autor (Gerson), e a personagem Dona Brasilina, exemplificando, assim, a terceita forma de se estabelecer a ligação entre narrador e autor, pontuada por Lejeune (2014, p. 32):

[...]  
 Bom dia, Dona Brazilina!  
 Bom dia, cê pode fazê isso cumigo não, **Gerson**  
 Fica me remedano na rádio, dixa esse tem pá lá sô...  
 Oia, sempe que o cê vié em Comandel, dá pulim lá em casa,  
 Cê sabe, a casa é pobe, mas um cafezim, graça a Deus sempe tem pocê.  
*Tipos populares de minha terra*, Goiá e Selma A. Lopes  
 (FLORES, 2003, p. 269, grifos nossos).

Ainda segundo Lejeune (2014), embora o uso da primeira pessoa pareça trazer a certeza da gênese autoral do texto, este uso levanta a seguinte dúvida: se a primeira pessoa “é a pessoa psicológica (considerada ingenuamente como exterior à linguagem) que se expressa servindo-se da pessoa gramatical como instrumento ou se a pessoa psicológica não constituiria antes um efeito da própria enunciação” (LEJEUNE, 2014, p. 24). Nesse viés, contribuindo para essa ambiguidade, a palavra “pessoa” também pode ser inquerida, visto que

Se não existe pessoa fora da linguagem, como a linguagem é outrem, seria preciso chegar à conclusão de que o discurso autobiográfico, longe de remeter, como se imagina, ao ‘eu’ convertido em uma série de nomes próprios, seria, ao contrário, um discurso alienado, uma voz mitológica pela qual todos estariam possuídos. [...] Sartre designa essas vozes que nos possuem com o nome de ‘vampiro’. Abriria-se então [...] uma análise do discurso da subjetividade e da individualidade como mito de nossa civilização (LEJEUNE, 2014, p. 40-41).

Sob o ponto de vista do autor, as reflexões desses conceitos - do uso da primeira pessoa gramatical e da concepção da palavra pessoa - são certamente válidas, mas não primordiais para se definir um texto como autobiográfico, pois as relações entre a “referência extratextual e o texto poderiam ser apenas de semelhança e nada provaria” (LEJEUNE, 2014, p. 53). Além disso, fundamentar a conceituação do termo “na análise interna do funcionamento do texto, da estrutura ou dos aspectos do texto publicado” também seria insuficiente. A questão principal para se considerar um texto como autobiográfico consistiria, então

[...] em uma análise, empreendida a partir de um enfoque global da *publicação*, do contrato implícito ou explícito proposto pelo *autor* ao *leitor*, contrato que determina o modo de leitura do texto e engendra os efeitos que, atribuídos ao texto, nos parecem defini-lo como autobiografia (LEJEUNE, 2014, p. 53-54, grifos do autor).

Na perspectiva do teórico, ressalta-se que é importante observar os códigos implícitos e explícitos de uma publicação, bem como as margens do texto que comandam toda a leitura (cujas variações temporais revelariam que se trata de códigos e não de coisas naturais e universais). A autobiografia seria, então, um “*efeito contratual* historicamente variável”, e, para defini-la, é fundamental verificar, sobretudo, o “tipo de leitura que ela engendra, a crença que produz” (LEJEUNE, 2014, p. 54-55).

Além do efeito contratual que o gênero carrega, a escrita autobiográfica levanta outros problemas, pois “na medida em que é literária, visa ao mesmo tempo o Belo e o Verdadeiro” (LEJEUNE, 2014, p. 127), o seu jogo duplo e essencial é, paradoxalmente, “pretender ser ao mesmo tempo um discurso verídico e uma obra de arte” (LEJEUNE, 2014, p.71). Mas vale lembrar que o conceito de “Belo” também possui um caráter relativo, pois envolve a questão estética, cujo significado se torna complexo quando se questiona:

[...] o que é belo, é belo para quem? O que é artístico, é artístico para quem? É poético, ou literário, é assim para quem? E quando? Onde? E com que bases ou princípios? A quem interessa que tais termos sejam aceitos (ou rejeitados)? (WANDERLEY, 1992, p. 260).

De acordo com as variadas respostas para essas indagações, constata-se que o conceito de beleza estética se condiciona a juízos de valor, estes, por sua vez, vinculam-

se ao contexto em que estão inseridos, pois “autores e leitores são constituídos pela sua posição cultural e social” (REIS, 1992, p.74).

Nesse sentido, pode-se considerar as canções de Goiá - aqui vistas como poesia e música - como um espaço que comporta o contexto sociocultural, ao mesmo tempo que aspira a verdade - por conter, além do seu aspecto literário, um texto referencial em sua essência - embora se saiba da impossibilidade de se atingir a verdade deste texto por completo. Isso porque, na poética da canção, considerada em sua literariedade, o pacto referencial “pode ser, segundo os critérios do leitor, mal cumprido” (LEJEUNE, 2014, p. 44), sem que desapareça o valor referencial; o que não se aplica nos textos históricos ou jornalísticos, em que este aspecto é fundamental.

Ademais, ao valer-se da escrita autobiográfica, inscrita no âmbito do gênero moderno, a obra do compositor Goiá ganha, essencialmente, uma maior liberdade e “um grande espaço à fantasia”, já que, na poética autobiográfica, o autor “não é absolutamente obrigado a ser exato quanto aos fatos como nas Memórias, ou a dizer a verdade, como nas confissões” (VAPEREAU apud LEJEUNE, 2014, p.63). Por outro lado, focalizando o receptor/ouvinte das composições de Goiá, pode-se perceber, no gênero eleito, “a tensão entre dois pólos, à ambiguidade ou à indecisão” que o vocábulo permite, visto que a autobiografia também sugere um novo espaço de leitura e de interpretação.

Nesse espaço ocorre uma espécie de “pacto fantasmático”, ou seja, uma forma de acordo, em que o leitor/ouvinte é convidado a ler/ouvir as canções de Goiá, assim como os romances e demais formas de literatura, “não apenas como ficções remetendo a uma verdade da ‘natureza humana,’ mas também como *fantasmas* reveladores de um indivíduo” (LEJEUNE, 2014, p. 50, grifos do autor).

A compreensão da experiência de vida do poeta em estudo, manifestada na produção de sua arte poético-musical, portanto, parece-nos relevante nesta pesquisa e justifica, assim, a importância de se conhecer a biografia do autor – item contemplado no presente capítulo. Todavia, “não são paralelos ou simetrias entre vida e obra “o que nos interessa”, e sim os “pontos de causa” (BRANDÃO, 2006, p. 24) dessa poética cantada.

Ao que nos parece, o projeto composicional de Goiá combina as transformações ocorridas no panorama musical da música caipira, que se transmuta em sertaneja, com o seu projeto pessoal de representação da matriz cultural rural sertaneja, conseguindo, ao mesmo tempo, expandir seu público-ouvinte, tanto do interior como da área urbana –

público este que se identificou com o anseio saudosista e memorialista do artista, expressos em seu cancioneiro (BRITO, 2004).

### **1.5 As concepções de autor, nome e pseudônimo na poética do artista mineiro**

Além das questões aqui expostas, convém abordarmos outra problemática conceitual frequente no âmbito da autobiografia - as concepções de “autor” e “pessoa”, controvérsia em que se funda, desde o fim do século XVIII, toda a literatura ocidental (LEJEUNE, 2014, p. 27) e, ainda, refletirmos sobre a função do nome e do pseudônimo do autor/artista.

Vale pontuar que o conceito de autor nem sempre foi considerado pela crítica literária, pois segundo Hansen ( 1992, p. 18), foi “a partir da segunda metade do século XVIII” que essa concepção veio à tona “como efeito infinito da interpretação”, passando-se a conjecturar “a intenção oculta das obras” em termos daquilo que o autor nelas teria expresso. Sendo assim,

o autor passou a ser concebido como uma diferença subjetiva sobreposta aos critérios dos gêneros dos *auctores* até então modelizados pela Retórica. [...] o *autor* se torna, como diferença nas artes e nas letras, *artista* (HANSEN, 1992, p.18).

Nesse viés, passou a ser trabalho da crítica compreender o autor como indivíduo artístico, arrematando a intenção das obras para o próprio autor e seu público, assumindo-se, então, que a pessoa que escreve poderia mostrar-se sensível a impressões nascidas dela mesma e, assim, expressá-las como assunto em uma obra.

Em diálogo com Hansen, Lejeune (2014, p. 27-29) conceitua o autor como “um nome de pessoa, idêntico, que assume uma série de textos publicados diferentes” e que “extraí sua realidade da lista de suas primeiras obras”. A partir de várias produções de um autor, afirma o teórico que é possível encontrar um “denominador comum” a esses textos, mas não “redutível a nenhum em particular”, indo, inclusive, “além de todos eles” (LEJEUNE, 2014, p. 27). Assim, o autor torna-se “simultaneamente uma pessoa real socialmente responsável e o produtor de um discurso”. Todavia, para o leitor que desconhece a pessoa verídica, embora acredite na sua concretude, o autor é concebido como “a pessoa capaz de produzir aquele discurso”, e irá imaginá-lo, então, considerando-se o que foi produzido.

Nesse sentido, chamamos a atenção, dentro dessa temática, para a importância do nome próprio do autor - item oferecido pelo próprio texto em sua margem, cuja referência fundamenta-se em duas instituições: o registro e o contrato de edição. Elemento ao mesmo tempo textual e referencial, o nome próprio se propõe a “fornecer informações a respeito de uma ‘realidade’ externa ao texto e a se submeter, portanto, a uma prova de verificação” (LEJEUNE, 2014, p. 43, grifos do autor).

Nesse sentido, Foucault (apud Hansen, 1992, p.35) considera a função classificatória desse termo, pois cabe ao nome próprio do autor agrupar e delimitar textos, excluir discursos, opor-se entre si e determinar ligações. Sendo assim:

[...] o fato de inúmeros textos terem sido colocados sob a rubrica de seus nomes indica o estabelecimento de relações de filiação, de explicação recíproca, de homogeneidade etc. O nome do autor também indica um modo de ser do discurso; o fato de se dizer ‘foi escrito por’ dá a entender que não se trata de discurso que simplesmente passa, mas de algo que deve ser recebido de modo específico pelo comentário (FOCAULT apud HANSEN, 1992, p. 35).

Nesse contexto, vale lembrar que o coromandelense Gerson Coutinho da Silva, tornou-se reconhecido, especialmente ao adotar o codinome “Goiá,” em homenagem ao estado que o acolheu, embora exaltasse, em suas canções, frequentemente, as terras coromandelenses do sertão mineiro.

Definido por Lejeune (2014, p. 28) como “um nome diferente daquele que foi registrado em cartório, usado por uma pessoa real para *publicar* todos os seus escritos ou parte deles”, para o teórico, o termo “pseudônimo” funciona como “simplesmente uma diferenciação, um desdobramento do nome, que não muda absolutamente nada no que tange à identidade”. Nesse viés, relacionando estas concepções ao compositor em estudo, pode-se questionar: por que motivo Gerson Coutinho adotou um pseudônimo (Goiá) que não remetia à terra natal mineira, mas sim à região de Goiás?

Como dissemos anteriormente, o jovem artista teve que se distanciar do interior e se adaptar às transformações da modernidade, indo para Goiânia e depois a São Paulo, objetivando destacar-se em sua carreira artística, especialmente como compositor. Nessa perspectiva, o ato de compor para ele representava, possivelmente, uma espécie de “novo nascimento”, uma nova oportunidade, de (re)fazer-se em outro espaço, e, assim, “conseguir viver nesse lugar singular que chamamos escrita ou, antes, literatura” (BRANDÃO, 2006, p. 32).

Sendo assim, o pseudônimo adotado pelo artista, parece representar uma importante diferenciação para que ele se encaixasse no campo artístico de forma mais ampla, simbolizando uma aparente integração do migrante mineiro aos cenários urbanos. Afirmamos “aparente” porque, em sua postura artística, por um lado o coromandelense buscava renovar em suas letras, trabalhando com temas urbanos e ritmos modernos. E mesmo em sua imagem física, Goiá em nada lembrava os artistas tradicionais caipiras, com chapéus de palha e roupas coloridas. Por outro lado, o autor manteve a linha tradicional em suas canções, voltada para as suas origens interioranas e para a cultura do sertão. Desta forma, pode-se afirmar que o compositor transita entre o moderno e o tradicional, tanto em suas produções como na imagem que passa ao seu público, em geral.

Nesta perspectiva, o trabalho da escrita para Goiá parece significar um exercício que passa não somente pela “recriação do nome próprio”, como também “por textos alheios, e pelas diversas vozes que atravessam o sujeito em sua travessia, sua necessária passagem pelo outro, no processo, às vezes penoso, de reinventar seu nome ou refazer sua assinatura como autor” (BRANDÃO, 2006, p. 23). E passar pelo outro significou para o compositor, em seu percurso rumo ao sucesso, sair de sua terra natal e conhecer vários lugares diferentes, adaptando-se a eles. Mas foi em Goiânia que tudo começou de fato, local em que foi muito bem acolhido e onde fez grandes parcerias, mesmo sendo um sujeito caipira em meio ao ambiente urbano; um caipira que se modificaria em muitos aspectos para se tornar um artista de destaque, inclusive adotando outro nome.

Acreditamos que esta seja, então, a simbologia do pseudônimo “Goiá” para o compositor - um codinome que conseguiu abranger a representação de um sujeito que se modernizou à época, mas que se manteve, em essência, ligado às raízes sertanejas. Nesse viés, apesar desse codinome ressaltar um local distante de sua terra de origem, o projeto composicional de Goiá parece corresponder, principalmente, a uma necessidade do artista de escrever sobre si, de retratar o seu próprio percurso; configurando-se, portanto, como autobiográfico. A nosso ver, tanto a escrita de si como a adoção do pseudônimo correspondem a uma forma encontrada pelo autor de escapar do estereótipo do caipira, firmado por Monteiro Lobato, como dissemos anteriormente. Essa busca parece simbolizar uma espécie de “júbilo ou maldição” do compositor, cuja obra aparenta demonstrar

[...] um esforço no sentido de inventar-se, de fazer um ato de nascimento, de fazer um eixo no mundo, em sua vida, em sua dor, no lugar de uma perda, [...] que reaparece em suas memórias, na busca sempre repetida de um tempo perdido, talvez mais tarde reencontrado na vida deslocada para as folhas manuscritas.[...] uma demanda de amor, um conforto contra a insegurança e a solidão (BRANDÃO, 2006, p. 28-29)

Assim, o uso do pseudônimo para o compositor em estudo, possivelmente, contribuiu para a constituição da poética de Goiá, bem como para a divulgação de suas canções, que não teriam a mesma recepção caso o artista mantivesse o seu nome de registro, ou o primeiro codinome adotado (de Rouxinol). Como se infere, aliás, no trecho da canção *Visita à Goiás*: “Naquela terra, vivi muitos anos, / E com orgulho aqui eu confesso, / Se os meus discos fizeram sucesso / Uma grande parte eu devo a Goiás” (FLORES, 2004, p. 291).

Por fim, convém destacarmos que os aspectos vistos, neste capítulo, serão aplicados oportunamente na análise das canções de Goiá, na terceira parte desta pesquisa, após refletirmos, preliminarmente, acerca de algumas concepções teóricas relevantes para as análises e, ainda, sobre a influência de outras vozes na poética do compositor coromandelense, no capítulo a seguir.

## CAPÍTULO 2

### **OS TONS DA POÉTICA SAUDOSISTA DE GOIÁ E SUA REPRESENTAÇÃO**

## **2.1 Traços subjetivos, culturais e sociais: as várias dimensões da poética sertaneja de Goiá**

Quando ouvimos as canções de Goiá, a emoção aflora naturalmente em nós, tomados pela maneira plástica como o artista revela-nos o mundo e revive o seu passado, amalgamando vida e escrita em suas composições, que transbordam as experiências subjetivas de um eu lírico saudoso. Ao contato com a voz poética, nós, ouvintes, podemos perceber, “subjacente” nessas composições “a nostalgia de um calor e de uma liberdade que são as de uma infância (quase) perdida, de uma história (quase) passada” (ZUMTHOR, 2007, p. 13) na vivência do poeta, “inscrita na memória, na letra do texto, nos traços de sua poesia” (BRANDÃO, 2006, p. 91). E como vimos, tais características encaixam a poética do compositor no âmbito do gênero autobiográfico, já que a obra desse artista

[...] nasce próxima ao vivido, aos amores, alegrias e tristezas, às perdas as quais ele era tão sensível, ao medo da solidão: tudo isso perpassado por uma musicalidade sempre presente em sua vida e que ressoa em ecos, em ressonâncias que se transformam no tom do escritor. Tom e som que fazem parte de sua assinatura em sonata escrita (BRANDÃO, 2006, p. 95).

Dessa forma, como se fossem espelhos revelando a imagem do artista, as composições de Goiá parecem refletir a vivência do autor coromandelense, revelada em vários aspectos, como constatamos nas dezenas de músicas observadas para fins da atual pesquisa. Dentre as particularidades presentes nas canções do artista, observa-se, no campo temático dessas produções, por um lado, tons de melancolia, de solidão e a vontade de evasão do poeta, devido ao seu desejo de regressar ao passado e ao sertão. Por outro lado, verifica-se um eu lírico alegre, crítico, socializador e, por vezes, reflexivo. Há, também, composições cujo tema principal volta-se para lirismo-amoroso, em que, geralmente, o narrador lírico sofre pela mulher amada, considerada inatingível, vista como uma figura angelical e poderosa. Em outras, é a mulher indígena que se destaca, sendo descrita, igualmente, de forma idealizada pelo compositor, tendo como pano de fundo, a paisagem exuberante da natureza. Em ambos os casos, a mulher se assemelha à figura feminina apregoada pelo Romantismo, que valorizava, também, os elementos locais e simbólicos da identidade nacional brasileira.

Apesar da variedade temática que compõe a obra de Goiá, percebe-se que a maior parte de suas composições se pautam na memória, “denominador comum” da poética desse artista. O trabalho de lembrar, contudo, não é um simples ofício; pelo contrário, constitui algo bastante profundo para aquele que transforma a recordação em poesia.

De acordo com a pesquisadora Ecléa Bosi, em sua obra *Memória e Sociedade* (1994, p. 81), o ato de compor compara-se ao trabalho de lapidação de uma espécie de “diamante bruto”, que exige um complexo trabalho de “reflexão” e de “localização” em seu exercício. Isso porque, explica a autora (1994), a memória não é a simples capacidade que o ser humano tem de reviver um percurso de fatos passados, mas uma ação acompanhada de afetos, em que o sujeito reflete sobre o presente a partir do outrora, através da lembrança.

Nesse trabalho de reflexão, conforme nos descreve Bosi, Goiá nos apresenta as paisagens sertanejas de Coromandel, cenário de sua infância e adolescência; bem como as cidades dos arredores de sua terra natal, levando-nos a (re)fazer um percurso vivenciado por ele, transportados aos quadros locais destes espaços, pela rememoração poética. Esses quadros espaciais têm importância fundamental no trabalho da reminiscência do autor e na caracterização de sua obra já que, como pontua Maluf (1995, p. 34), “não há lugar no mundo que não esteja mergulhado na linguagem e na cultura”. Em consonância com Maluf, complementa Roberto Reis (1992, p. 66), que “toda cultura nos inculca um conjunto de saberes, que são, usualmente, “textualizados”.

Relacionando a perspectiva destes autores ao compositor em estudo, pressupomos, nesta pesquisa, que a poética memorialista de Goiá esteja intrinsecamente ligada à cultura e à identidade local sertaneja, refletidas nos quadros espaciais e preservadas no seu acervo cancional. Sob este ponto de vista, consideramos, as canções de Goiá como formas discursivas complexas, passíveis de serem interpretadas em suas várias dimensões: “simbólica, humana, social, cultural” (REIS, 1992, p. 66). Em outras palavras, as músicas do autor em estudo, estão carregadas de saberes ligados às formas de sociabilidade e à cultura desse compositor e de sua comunidade. Mediados pela linguagem poética, são esses saberes culturais, embutidos nas produções do autor, que nos permitem “falar das coisas do mundo (*realia*)”: dos quadros espaciais interioranos, do linguajar de seus moradores, de seus costumes e de suas crenças.

Nesse viés, na sequência do presente capítulo, traçamos breves considerações acerca de alguns conceitos relevantes para a compreensão da poética de Goiá e de sua dimensão simbólica. Tratamos, também, dos ecos da influência de autores românticos e de outros compositores na produção do artista.

## **2.2 Memória, intuição sensível e espaço nas composições de Goiá**

Quando observamos as temáticas na voz de Goiá (ou de seus intérpretes) percebemos que elas afloram, na mente do autor, na composição de suas letras sertanejas, a partir da ação do “lembra”, ato que, de acordo com Bosi (1994, p. 46), combina duplamente “o processo corporal e presente da percepção”, já que, no momento da recordação, “aos dados imediatos e presentes dos nossos sentidos nós misturamos milhares de pormenores da nossa experiência passada”. Esta concepção nos remete a etimologia do verbo “lembra-se”, vindo “do francês *se souvenir*”, que significa “um movimento de ‘vir’ ‘de baixo’: *sous-venir*, vir à tona o que estava submerso”.

Em diálogo com esses conceitos, Maurice Halbwachs (2003, p. 91), em sua obra *A memória coletiva*, define as lembranças como as “muitas representações que, pelo menos parcialmente, se baseiam em testemunhos e deduções”. Essas representações estão vinculadas à influência que o indivíduo sofre de um meio social, cujos quadros são tecidos nos relacionamentos: em família, com grupos de convívio, com a escola, com a igreja, dentre outros, peculiares ao sujeito. Todavia, adverte-nos o teórico que nós não sentimos nem compreendemos docilmente essa influência quando estamos “passando” por determinado ambiente; pelo contrário:

[...] ela se manifesta quando em nós um ambiente é cotejado com o outro. Quando muitas correntes sociais se cruzam e se chocam em nossa consciência, surgem esses estados que chamamos de intuições sensíveis e que tomam a forma de estados individuais porque não estão ligados inteiramente a um e a outro ambiente, e então os relacionamos a nós mesmos (HALBWACHS, 2003, p. 58).

O autor chama de “intuição sensível” aquilo que está na base de qualquer lembrança, que constitui uma espécie de “chamamento a um estado de consciência puramente individual, que, inclusive, difere “das percepções em que entram alguns elementos do pensamento social” (HALBWACHS, 2003, p. 42). No instante em que sentimos falta de algo ou de alguém que para nós tem muito valor, baseados nas

diferenças entre os ambientes e no nosso sentimento de carência devido a essa falta, surge essa intuição sensível, fundamento da nossa memória individual.

O que Halbwachs chama de “intuição sensível” compara-se ao que Zumthor (2007, p. 78-79) concebe como “conhecimento antepredicativo, expressão criada por Merleau-Ponty, na obra *A fenomenologia da percepção*” e que constitui a “base da experiência poética”, representando “uma acumulação de conhecimentos que são da ordem da sensação e que, por motivos quaisquer, não afloram no nível da racionalidade, mas constituem um fundo de saber sobre o qual o resto se constrói”. Segundo o autor, o conhecimento antipredicativo é responsável, no ser humano, por

[...] uma acumulação memorial, de origem corporal, que Dufrenne denomina o *virtual*. [...] como um *imaginário imanente, a rápida percepção*. O que eu percebo recebe disso um peso complementar. O virtual é da ordem do pressentir, que vem associar-se ao sentido, e às vezes, identifica-se com ele. [...] Percebo esse objeto; mas minha percepção se encontra carregada de alguma coisa que não percebo esse instante, inscrita na minha memória corporal. O pressentido não é necessariamente uma imagem: ele é imaginável, ele tem a possibilidade de produzir uma imagem (ZUMTHOR, 2007, p. 82, grifos do autor).

Desta maneira, para o autor, a percepção humana do real é constantemente frequentada pelo conhecimento virtual, por sua vez, advindo da acumulação memorial do corpo; sendo assim, “o virtual aflora em todo discurso” (ZUMTHOR, 2007, p. 82).

Além da contribuição da memória corporal na percepção de nossas reminiscências, vale ressaltar que cada memória individual se apresenta como um determinado ponto de vista sobre a memória coletiva, em que as relações de tempo, de causa, consequência e, especialmente, de espaço acompanham as representações e imagens que afloram das nossas lembranças. Isso porque temos com a paisagem e com os locais em que nos situamos, “uma comunicação silenciosa que marca nossas relações mais profundas” (BOSI, 1994, pp. 442-445). Assim, o espaço “há de contar-nos algo” do que foram as pessoas que o habitaram. Tudo fala, pode-se dizer que “as pedras da cidade, enquanto permanecem, sustentam a memória”.

Ademais, muito importante no processo de formação de nossas lembranças constitui “a paisagem sonora típica de uma época e de um lugar”, que também povoa a memória, revelando muito sobre as pessoas que ali vivem e sobre os próprios locais, pois

Os sons se complementam como uma conversa ou uma orquestra sem ruídos antagônicos, envolvendo vida e trabalho em ciclos compreensíveis. [...] O espaço sonoro compartilhado é um bem comum, mesmo os diminutos sinais que compõem suas mensagens são vitais para seus habitantes (BOSI, 1994, p. 445).

Isso porque há algo na disposição espacial e sonora, uma espécie de vínculo entre o recordador e a cena revisitada, que torna inteligível a ligação deste com o mundo, com os outros, com o trabalho e com a natureza, vínculos “que as mudanças abalam, mas que persistem” no sujeito “como uma carência” (BOSI, 1994, p. 451).

Na obra de Goiá, essa carência revela-se por meio da linguagem poética do artista aliada à melodia, demonstrando, em conjunto, o desejo íntimo do compositor de fuga da realidade, a fim de retornar à terra idealizada ou aos tempos de meninice; e, consequentemente, escapar da angústia em que se encontrava o poeta. Neste retorno, o autor recompõe as cenas revisitadas do seu passado e traz, à tona, ao ouvinte/receptor os quadros espaciais e sonoros do sertão – cenários sobre os quais tratamos a seguir.

### **2.3 A concepção de sertão em Goiá: um *lócus* sóciocultural afetivo**

Representando um dos temas centrais da Literatura Brasileira, o vocábulo “sertão” aparece em nosso cenário literário desde a poesia romântica do século XIX, na prosa romântica e na literatura realista. Mas foi na literatura regionalista que o “sertão” representou um importante “lócus de referência”, sendo tema principal da obra de grandes autores brasileiros, que contribuíram “para criar no imaginário popular um conceito um tanto quanto romantizado da vida e do homem do sertão” (FARIA, [S.d, n.p]). Dentre os escritores de destaque nesta linha, ressaltamos: João Guimarães Rosa com o romance *Grande Sertão Veredas*; Euclides da Cunha, que escreveu a obra *Os Sertões*; Graciliano Ramos, autor de *Vidas Secas* e Afonso Arinos, com as obras *Os Jagunços* e *Pelo Sertão*.

O sertão também inspirou grandes poetas e compositores brasileiros, por exemplo, o artista Catullo da Paixão Cearense, atuante da cena musical do Rio de Janeiro, na virada do século XIX para o XX, autor do clássico *Luar do sertão* e, também, o nosso artista em estudo, cujas canções, trazem, muitas vezes, o sertão para o centro de sua temática.

Acerca da origem do termo “sertão”, Miranda (2009, p. 626) afirma que a palavra foi introduzida, no Brasil, na época da colonização, sendo utilizada pelas autoridades

lusitanas, na América, para designar “áreas extensas afastadas do litoral, de natureza ainda indomada, habitada por índios selvagens e animais bravios”. Durante a exploração das primeiras expedições brasileiras, o vocábulo foi conciliado semanticamente com ao termo “deserto”, por significar localidades “de grande isolamento geográfico e povoamento rarefeito” e, ainda, por serem territórios evitados pelos viajantes, sendo pouco explorados pela ciência e, muitas vezes, excluídos dos mapas dos cartógrafos (VENTURA, 1998 apud Miranda, 2009, p. 624).

Estudiosos como Gustavo Barroso (1947 apud Antônio Filho, 2011, p. 85), da Academia Brasileira de Letras, concordam com a conciliação entre as palavras, afirmindo que pode haver uma relação próxima entre elas, uma vez que

[...] de modo geral, admite-se que a palavra portuguesa ‘sertão’ nada mais é que a corruptela ou abreviatura de ‘desertão’, deserto grande, apelativo dado pelos portugueses às regiões despovoadas e híspides da África Equatorial. Tal vocábulo, por sua vez, derivou-se da forma latina correspondente: *desertus* (interior, coração das terras). (ANTÔNIO FILHO, 2011, p. 85, grifos do autor).

Outra acepção das origens da palavra “sertão”, segundo Barroso (1947), seria o vocábulo ‘certão’ (com c), que pode ser encontrado, já no Século XVI, designando as regiões do interior de Portugal. Nesta perspectiva, o teórico levanta a tese de que

[...] ‘sertão’ pode ter se derivado do vocábulo ‘muceltão’, abreviado para ‘certão’, cujo significado latino – *locus mediterraneus* – é perfeito [...]. Tal palavra tornou-se designativo de ‘mato longe da costa’. Depois, por influência lusa, ‘muceltão’ e sua forma abreviada ‘celtão’ ou ‘certão’, com o significado de selva, interior das terras africanas coberto de mataria (e não somente ‘deserto grande’ ou ‘desertão’) (BARROSO, 1947 apud ANTÔNIO FILHO, 2011, p. 85).

Essas concepções da gênese do termo contribuíram, certamente, para a ampliação do conceito adotado atualmente em nosso país, como se comprova nas definições de “sertão”, elencadas pelo dicionário Aurélio, a saber:

1. Região agreste, distante das povoações ou terras cultivadas.
2. Terreno coberto de mato, longe do litoral.
3. Interior pouco povoado.
4. Bras. Zona pouco povoada do interior do país, em especial do interior semi-árido da parte norte-occidental, mais seca do que a caatinga, onde a criação de gado prevalece sobre a agricultura, e onde perduram tradições e costumes antigos (FERREIRA, 1975, p.1293).

Nota-se pelo verbete acima que as concepções se referem a três aspectos do termo sertão, bastante abrangentes: 1- a traços geográficos: “região agreste; semiárida, longe do litoral, distante de povoações ou de terras cultivadas”; 2 - a caracteres demográficos: “pouco povoadas” e 3 - a traços culturais: “onde predominam tradições e costumes antigos”. O vocábulo, portanto, designa áreas diversas de norte a sul do país e, principalmente, o centro-oeste do Brasil (Martins, 2017), em que encontramos as características descritas.

Importante considerar, dentro desse contexto, a figura dos sertanejos, moradores intimamente relacionados ao espaço do sertão, local que parece, aliás, representar a história e a identidade sociocultural desses habitantes. Estes sertanejos foram denominados pelos viajantes naturalistas, no passado, como “primitivos filhos da solidão”, devido ao isolamento a que se sujeitavam - especialmente “os moradores do norte e do nordeste de Minas Gerais”.

Apesar desta primitividade, esses habitantes foram reconhecidos pelos alemães por manifestarem um considerável “conhecimento prático” das possibilidades de utilização de plantas e animais nativos” (SPIX; MARTIUS, [S.d], p. 239-240). Conhecimento este também identificado pelos cientistas nos sertanejos de São Paulo, devido ao seu “contínuo lidar com a natureza”, que “aguça o sentido desses homens simples”, [...] tanto que, neste quesito, “eles superam o europeu, muito ilustrado, mas pouco observador da natureza” (SPIX; MARTIUS, [S.d], p. 171)

Englobando, de certa forma, a polissemia de sentidos da palavra “sertão” aqui explanados, os teóricos Vinaud; Martins; Amaro (2017 apud Paula; Arantes, p. 37) pontuam que este vocábulo abrange dois distintos aspectos: “desde o plano material, relacionado a uma fisionomia da paisagem natural, ou seja, à fisionomia dos Cerrados, ao plano imaterial, que corresponde à natureza humana, os sentimentos identitários e metáforas”. Os autores também consideram que o espaço geográfico “determina a afetabilidade de cada ser social que o habita e logo, a afetividade existente determinada por ele, que dá fruto aos modos de vida do povo sertanejo” (VINAUD; MARTINS. AMARO, 2007 apud PAULA; ARANTES, p. 38).

A presente pesquisa, em sintonia com essas considerações, utilizará a palavra “sertão” no sentido dado por estes pesquisadores, ou seja, como um espaço simbólico que

ultrapassa o seu valor material e que se revela impregnado de subjetividade e afetividade daqueles que o integram. Esse local simbólico, aliás, é melhor representado, por aqueles que habitam o sertão, que "veem, ouvem e, principalmente, sentem esse espaço tão singular do território brasileiro". Nesse sentido, convém destacar que "grande parte dos estudos realizados sobre o sertão foram feitos por autores que ali conviveram e desenvolveram grandes obras de caráter memorialista, buscando resgatar as vozes do passado e preservar a história do lugar" (VINAUD; MARTINS; AMARO, 2007, p. 106), tais como os escritores citados no início deste subcapítulo.

Essa concepção não se aplica exclusivamente à Literatura, pois pode ser estendida a outros campos artísticos, inclusive à arte musical, em que se insere a composição do autor em estudo, cuja produção é resultado da vivência do artista no interior mineiro, onde nasceu e cresceu.

Nesse viés, a obra de Goiá, pautada na experiência, parece responder ao anseio do autor de preservar as raízes do sertão, especialmente de Coromandel<sup>57</sup> e seus arredores, ao registrar, em suas canções, um olhar genuíno sobre estes locais, que mesmo à distância, representam o fardo e força vital para a sua escrita.

Em suma, o termo "sertão" simboliza, na obra de Goiá (assim como para este estudo), mais do que o espaço geográfico em que nascera o compositor mineiro, pois representa um *lócus* sociocultural, repleto de afetividade, correspondente à natureza do próprio artista e à essência do homem sertanejo interiorano. Natureza esta que o compositor busca resgatar e preservar por meio de sua poética cantada, que revela, em tom apaixonado e, por vezes, melancólico, tanto a identidade local interiorana como as tradições culturais desse espaço simbólico, revisitado por meio da memória desse autor.

## **2.4 Voz poética e movência nas canções de Goiá**

Se há algo que instiga o ser humano, desde a época remota, é a efemeridade do tempo, a sua inevitável passagem. E foi movido pela busca da conservação do verbo - que simboliza a preservação da própria história humana - que o homem criou a escrita e a

---

<sup>57</sup> Embora Goiá trate de outros espaços em suas canções, abarcando diferentes estados brasileiros, fizemos um recorte da obra do artista para realizar a presente pesquisa, que tratará somente das composições que abordem o interior mineiro, principalmente a cidade de Coromandel, segundo os objetivos já delineados nesta investigação.

Literatura, ambas tendendo ao mesmo fim: “roubar nossas palavras à fugacidade do tempo que as devora” movidas pelo “desejo intemporal que anima a humanidade” (ZUMTHOR, 1997, p. 49).

Assim como na Literatura, percebemos este desejo de intemporalidade na poética de Goiá, em cujas composições transparece a busca incessante do poeta de conservar, através das palavras, as imagens-lembrança daquilo que vivenciou no passado. Essas imagens não são guardadas no cérebro do artista, como nos adverte Bergson (apud Barrenechea, 2008, p. 70), em sua teoria da memória, já que o órgão, por ser matéria, é incapaz de conservar as recordações humanas; estas “se conservam no tempo, no próprio passado que coexiste com o presente que passa” (BERGSON, 2008, p. 70).

No exercício da conservação das lembranças, Paul Zumthor (1997) nos chama a atenção para a voz poética, que desempenha um papel fundamental em relação à reminiscência, visto que, por meio dela

[...] a palavra se enuncia como lembrança, memória-em-ato de um contato inicial, na aurora de toda vida e cuja marca permanece em nós um tanto apagada.[...] o idioma puramente oral que foi o das sociedades arcaicas e de nossa infância marcou definitivamente nosso comportamento linguístico [...] em razão de uma reminiscência corporal profunda, subjacente a qualquer intenção de linguagem. Os valores ligados assim à existência da voz se realizam simultaneamente na consciência linguística e na consciência mítica e religiosa, a ponto de ser difícil distinguir nisso duas ordens. Mas eles permanecem aí não apropriados, moventes, ricos em conotações ambíguas, por vezes contraditórias, focalizadas num pequeno número de esquemas que fogem à interpretação (ZUMTHOR, 1997, pp. 13-15).

Nas palavras do autor, desde antes do nascimento, a voz se encontra colocada no indivíduo simbolicamente, já que no útero materno, a criança percebe as vozes do meio ambiente, formando os ritmos de uma “música uterina”, banhando-se, portanto, na “Palavra viva”. Todavia,

À medida que se afaste o doce “não-lugar” pré-natal e que tome consistência a sensação de um corpo-instrumento, a voz, por sua vez sujeitará à linguagem, em vista de uma outra liberdade. O simbólico vai invadir o imaginário. Pelo menos, subsiste a memória de um engodo fundamental, a marca de um antes, puro efeito de ausência sensorial, que cada grito, cada palavra pronunciada parece ilusoriamente preencher (ZUMTHOR, 1997, p.18).

Sob esta lógica, a voz humana é “tão fortemente social quanto individual”, revelando duplamente a identidade do sujeito: “aquela que traz a presença em um *lugar*

*comum*, onde se cruzam os olhares; aquela também que resulta de uma convergência dos saberes e da evidência antiga e universal dos *sentidos* (ZUMTHOR, 1997, p. 265, grifos do autor). Sendo assim, ela participa, diretamente da formação da memória individual e coletiva do ser humano, compondo uma espécie de “estética de identidade” do sujeito. Estética esta a que as artes pré-modernas estão subordinadas, como assegura Lotman, citada por Zumthor (1997, p. 265), e que funciona

[...] por assimilação de estereótipos, embora nunca automatizados, flutuando no meio instável da experiência vivida. As vozes cotidianas da comunidade tecem nela e por ela uma trama contínua, horizontal, sucessiva, de onde surge e se distingue a dos poetas, una, formando (numa dimensão temporal que lhe é própria) uma continuidade vertical. Com a memória dos indivíduos e dos grupos, a poesia vocal faz de percepções dispersas, uma consciência homogênia.

Pelas palavras acima, infere-se que o artista, assim como cada indivíduo, em geral, sofre a influência do agrupamento de pessoas, quando em sua convivência, incorporando, assim, a cultura e valores desse grupo, que perpassam a experiência pessoal do sujeito e formam, também, a identidade coletiva desse conjunto, unificado, de forma coerente, por meio da arte. De modo específico, não é mais o passado que influencia o sujeito e lhe informa algo através da voz poética; é o sujeito que dá forma a esse passado.

Isso ocorre devido a potência criadora da poesia, que se preenche daquilo que Zumthor denomina de “movência” da obra, ou seja, na capacidade que possui cada novo poema de se projetar, por meio da voz, “sobre os que o precederam”, de reorganizar “seu conjunto” e de lhe conferir “uma outra coerência”, de modo que a *performance* de uma obra poética encontre, desse modo, “a plenitude de seu sentido” (ZUMTHOR, 1997, p. 265). Segundo o autor, essa tendência à movência pode ocorrer de duas formas:

[...] tanto na distribuição dos esquemas microtextuais, no ritmo de recorrência das fórmulas, quanto na organização dos subconjuntos: introdução, supressão, troca de refrões ou de estrofes. [...] A movência comportaria assim dois estágios: o da unidade estrófica, e o do agrupamento dessas unidades. Essa instabilidade se projeta, se o poema é narrativo, nas estruturas da narrativa; daí as adições, eliminações, deslocamentos de episódios ou de personagens, como o que se encontra frequentemente na epopéia (ZUMTHOR, 1997, p. 270).

Nesse sentido, as várias versões de uma canção ou de um poema, por exemplo, ultrapassam “os limites muito fluidos da obra”, definindo, “ao nível da tradição [...] uma

intertextualidade específica que a constitui e lhe confere unidade”. Outro exemplo de movência se dá, também, quando uma mesma melodia “traz diferentes canções, transitando de uma a outra, no curso de sua história” (ZUMTHOR, 1997, p. 269).

Ainda nesta perspectiva, segundo Zumthor (1997, p. 151), a intertextualidade se manifesta sob todos os firmamentos culturais, em que são comuns “emprestimos, reempregos, renovações de toda envergadura”. Assim como a obra poética oral, por meio da movência, a canção encontra-se liberta “aos caprichos do tempo”, e “oscila na indeterminação de um sentido que ela não cessa de desfazer e recriar”. Afinal, poema e a canção pedem “uma interpretação também movente”, visto que “as questões que o mundo lhe coloca na cessam de se modificar” (ZUMTHOR, 1997, p. 272) e, por conseguinte, modificam suas respostas.

Em se tratando de voz, é importante trazer a este estudo as considerações de Tatit (1996, p. 9) que concebe o ato de cantar como “uma gestualidade oral, ao mesmo tempo contínua, articulada, tensa e natural, que exige um permanente equilíbrio entre os elementos melódicos, linguísticos, os parâmetros musicais e a entonação coloquial”. Nesse ponto de vista, o pesquisador considera o cancionista como “um gesticulador que manobra sua oralidade”, cativando, “melodicamente, a confiança do ouvinte”. Nesta manobra, o compositor trabalha com o “andamento” e com a “tessitura” da composição, elementos diretamente relacionados ao significado da mensagem que o cancionista pretende imprimir à sua produção. Assim, para fins de análise, o teórico categorizou a canção em três classificações:

1-*tematizadas* - canções que apresentam andamento acelerado e tessitura concentrada; 2- *passionalizadas* - canções que possuem andamento desacelerado e tessitura expandida; 3- *figurativizadas* – canções em que há a predominância dos elementos emergentes da fala ou discurso poético (TATIT, 2002, pp. 20-24).

Pelas palavras de Tatit, nas canções da primeira classificação, ou seja, nas “tematizadas”, o conteúdo das letras está ligado, na maioria das vezes, ao estado de conjunção entre sujeito e objeto, estando o seu significado relacionado a momentos de alegria e de plena satisfação com a vida. Na segunda classificação, na “passionalização”, o significado relaciona-se a momentos de tristeza, de saudade, em que o sujeito se distancia do objeto, conforme vimos anteriormente neste estudo. Já na terceira divisão, na “figurativização”, nota-se, claramente, características da fala na canção. Nesta

perspectiva, Tatit também nos apresenta duas categorias que se interagem no plano da expressão, a “tessitura” e “andamento”:

1- *tessitura* (campo das alturas de uma melodia – relacionado com a região onde o discurso melódico acontece), podendo ser *concentrada*, apresentando pequenos intervalos entre as notas da melodia, ou *expandida*, apresentando grandes intervalos; 2- *andamento* (campo das durações de uma melodia - relacionada à velocidade de execução): que pode ser *acelerado*, caracterizado pela rapidez na fluxão, ou *desacelerado*, assinalando a lentidão fluxionária. A categoria *andamento* representa o parâmetro temporal de análise que responde pelos valores *contínuos* e pelos valores *descontínuos*. Os valores *contínuos* se identificam com a perenidade, com a opção estética que está relacionada com a conservação da matéria sonora, ou seja, com a estabilização dos processos fônicos. Já os valores *descontínuos* dizem respeito ao caráter efêmero das expressões que conduzem à celeridade e a instabilidade dos mesmos processos (TATIT, 1997, pp. 87-96, grifos do autor).

Nessa perspectiva, consideramos relevantes neste estudo as categorias elencadas por Tatit, bem como os conceitos zumthorianos relativos à importância da voz poética e movência. Assim, buscaremos a aplicação de tais conceitos na parte de análises das canções, realizadas no terceiro e quartos capítulos da pesquisa.

## **2.5 Melancolia, solidão e saudosismo na voz de Goiá: os conflitos de um sertanejo no meio urbano**

Segundo os dicionários, a palavra “saudade” encontra-se interligada à “melancolia”, sendo “uma lembrança nostálgica e, ao mesmo tempo, suave, de pessoa ou coisa distante ou extinta”, um “pesar pela ausência de alguém que nos é querido” (AURÉLIO, 2001, p. 624). Representa, portanto, o estado de incompletude, em que o sujeito se encontra separado do objeto desejado. Para Tatit (2011, [n.p]), palavras como angústia, saudade, melancolia contém idéia de ‘bile negra’ e tendem o indivíduo à cifra da lentidão e à desaceleração. Tais palavras estão ligadas, como vimos anteriormente, à passionalização da canção e à tessitura expandida da melodia, características que notamos em boa parte das composições de Goiá, cujas tonalidades nostálgicas resultam do seu desejo de voltar ao sertão e à infância, cenário e tempo constantemente evocados pelo artista coromandelense.

Vale pontuar que a gênese das características que figuram na obra de Goiá surgiu a partir do Iluminismo, a começar da transformação que se opera, nessa época, na ideia

de natureza, quando, abandonou-se a idéia de que esta fosse algo imutável, passando a ser considerada por um “juízo subjetivo”. Segundo Martins (2017, p. 92), essa “subjetividade das sensações na relação entre o pensamento e a natureza tem como marco, em finais do século XVIII”, na teoria das cores de Goethe, quando o teórico toma “como objeto de pesquisa não a luz, mas a atividade do olho”. O autor, assim, lança “uma ponte entre o cientificismo e o subjetivismo romântico”, definido por meio das categorias estéticas do sublime e do pitoresco, segundo os princípios teóricos de Edmund Burke (1729- 1797) e Alexander Cozens (1717-1786):

Burke definiu o sublime como ‘a mais forte emoção de que o espírito é capaz’ e associou-o às ideias de dor por serem mais fortes do que as provenientes do prazer. [...]. O pitoresco foi teorizado pelo pintor e tratadista Alexander Cozens que desejava formar uma escola de paisagistas dentro da pintura inglesa do século XVIII, até então eminentemente retratista. [...] O pitoresco, como categoria estética, promove a associação entre arte e natureza, que passa a ser vista como um “quadro vivo”, exercendo sobre a imaginação o mesmo efeito produzido pelos quadros de um museu. [...]. Para Argan, as duas poéticas se complementam e traduzem o grande problema da época, a dificuldade da relação entre indivíduo e coletividade, que marcou a nascente sociedade industrial (MARTINS, 2017, p. 92-93).

As considerações acima explanadas parecem vir ao encontro da poética de Goiá, pois assim como a arte da pintura, dessa época, caracterizou-se por expressar a associação entre o sublime e o pitoresco, aliando arte e natureza, por meio das cores e formas, à emoção, Goiá reflete em sua poética a junção subjetiva entre arte e natureza - considerada lugar de refúgio para o poeta - expressando-se por meio de suas composições.

Ademais, a obra do coromandelense traduz, em consonância com o que afirma Martins, a dificuldade de conciliação entre a própria individualidade do artista - traduzida pelas suas lembranças particulares - e a coletividade, representada pela vivência do compositor na cidade grande, onde, como migrante, experimenta um sentimento de inadaptação. Sentimento, aliás, comum aos vários caipiras interioranos que, assim como ele, mudaram-se do campo à cidade em busca de uma vida melhor, quando preponderava, nas grandes metrópoles, o processo de urbanização. Tal processo se apresentava ao homem interiorano sob duas formas:

[...] *propondo* ou *impondo* certos traços de cultura material e não-material. *Impõe*, por exemplo, novo ritmo de trabalho, novas relações ecológicas, certos bens manufaturados; *propõe* a racionalização do

orçamento, o abandono das crenças tradicionais, a individualização do trabalho, a passagem à vida urbana (CANDIDO, 1982, p. 218, grifos do autor).

Nesse viés, face ao progresso urbano, segundo Cândido, pode-se verificar três tipos de reações adaptativas do homem interiorano, a saber: “1) aceitação dos traços impostos e propostos 2) aceitação apenas dos traços impostos 3) rejeição de ambos” (CANDIDO, 1982, p. 217). Goiá, a nosso ver, encaixa-se no segundo caso citado pelo teórico, pois o artista, assim como os “pequenos lavradores, sitiantes ou parceiros”, embora “arrastados cada vez mais para o âmbito da economia capitalista, e para a esfera de influência das cidades”, procurou, em contrapartida, “preservar o máximo possível das formas tradicionais de equilíbrio” (CANDIDO, 1982, p. 218). Isso porque, entre os emigrantes

[...] há uma série de gradações que se interpõem entre os respectivos tipos extremos, dando lugar a uma continuidade, ao longo da qual encontramos estágios progressivos de civilização. Estes ligamentos sempre permitiram a incorporação lenta, mas perceptível, de traços urbanos às culturas rústicas, que os vão progressivamente (ou regressivamente) redefinindo ao longo da graduação. Como assinalam os estudiosos para o caso da música, da poesia e dos contos, muito do que reputamos específico das culturas rústicas é, na verdade, fruto dum a lenta incorporação de padrões eruditos (CANDIDO, 1982, p. 217).

Em outras palavras, mesmo buscando adequar-se à vida na cidade, os migrantes interioranos, assim como o artista em estudo, sofreram um desequilíbrio na adaptação com a realidade, tendo que incorporar, paulatinamente, novos traços urbanos à sua cultura. Daí os sentimentos de melancolia, desajuste, vazio e solidão, que levam tais sujeitos ao desejo de evasão deste contexto; sentimentos estes que alguns artistas manifestaram por meio na arte.

Estes sentimentos parecem ecoar na antiga concepção da palavra “sertão”, aqui apresentada, que denotava uma extensa área interiorana isolada, causadora de tédio e angústia, não só aos primeiros viajantes estrangeiros, à época da colonização, mas também aos “presidentes da província de Goiás”, que “deixavam transparecer em seus escritos essas sensações” (GARCIA apud MARTINS, 2017, p. 168). Por outro lado, essas metáforas de “vazio” e “solidão”

[...] parecem remeter à incapacidade dos nativos em aproveitar os recursos naturais, em utilizá-los de forma racional. O que fica implícito é que, sob o comando do europeu ‘culto’, poderiam levar a região rumo ao ‘progresso’,

considerado à época como valor máximo a ser alcançado (MARTINS, 2017, p. 164).

Mas ao contrário dos primeiros viajantes e presidentes, entediados diante da paisagem sertaneja, Goiá e os migrantes interioranos se descontentavam com a vida no ambiente urbano e com os problemas advindos da urbanização, (e não com o sertão), causando-lhes angústia o distanciamento do interior. Além disso, consciente dos problemas do seu tempo, Goiá revela-se preocupado com a possibilidade de degradação do sertão em prol do progresso, num futuro próximo.

Dessa forma, buscando escapar da realidade que o desagradava e, ao mesmo tempo, preservar as imagens do local querido, o poeta descreve a sua terra natal e revela, com grande habilidade poética, os quadros espaciais interioranos que a emoldula. Quadros estes recuperados por meio da memória do artista, que descrevem o cenário infantil e adolescente em que vivera, como também as paisagens mineiras do sertão. Parece que estes quadros habitam a escrita de Goiá e dão sentido à sua poética, transmutada em canção, que ecoa (ou recomeça) atualizando a época distante em um tempo válido, como afirma Tatit (1996, p. 20):

Cada vez que se repete uma canção, recorda-se um fragmento de tempo (basta lembrarmos quantas circunstâncias em nossa vida estão ligadas a uma canção ou, em sentido inverso, quantas canções estão impregnadas de circunstâncias). O núcleo entoativo da voz engata a canção na enunciação produzindo efeito de tempo presente: alguém cantando é sempre alguém dizendo, e dizer é sempre aqui e agora.

Por esse ponto de vista, a mensagem do compositor em estudo se repete e se renova a cada *performance*, devido à “movência” da voz na obra poética, que inscreve, dessa forma, o “seu retorno às fontes”, como se a voz, mais naturalmente que a mão, cedesse a essas nostalgias” (ZUMTHOR, 1997, p. 272). Assim recorrente, livre das amarras do tempo, a poética do autor alivia, por certo, os conflitos do sertanejo urbano e, ao mesmo tempo, espalha, por todos os cantos, os seus significados.

## **2.6 Considerações sobre ecos da tradição literária nas canções de Goiá**

É curioso pontuar que, mesmo sem ter frequentado a escola formal, Goiá conseguiu incorporar traços discursivos e literários de autores consagrados em sua poética,

revelando, em suas canções, a influência de grandes poetas das gerações românticas brasileiras. Autodidata, o compositor sinaliza estes indícios quando afirma, em uma entrevista, registrada no livro de Flores (2004, p. 317), que era leitor assíduo desses escritores, citando Gonçalves Dias e Castro Alves como seus preferidos (FLORES, 2004, p. 317). Destacamos a seguir, alguns aspectos da influência desses escritores no acervo cancional de Goiá, que poderão contribuir na compreensão da sua poética. Para isso, analisamos excertos de canções do artista e de alguns poemas.

Nesta perspectiva, ao observarmos as composições de Goiá, percebemos, sem dificuldades, a presença de características peculiares à poética de Gonçalves Dias (1823-1864), autor da primeira geração romântica, também chamada de “nacionalista”, tais como: a exaltação da pátria, a presença da natureza, o retorno ao passado, o saudosismo, a nostalgia, a religiosidade e o subjetivismo, dentre outras. Como também notamos nas canções do artista, peculiaridades da poesia de Casimiro de Abreu (1839-1860), um dos representantes da segunda geração, denominada “ultrarromântica”, em que se destaca ainda mais o sentimento saudosista do eu lírico em relação à infância, à família e à pátria, além do lirismo-amoroso expresso em seus poemas, em que descreve a mulher como uma figura meiga, angelical e idealizada. Os traços elencados dialogam, frequentemente, com a poética das canções do autor em estudo; como exemplificamos nos excertos a seguir:

Ao relembrar a terra tão querida,  
Não me conformo com esta distância;  
Eu trocaria toda uma vida,  
Por um só dia da saudosa infância.  
Voltar aos tempos do meu bombardino,  
Tendo na mente sempre os mesmos planos:  
Sonhar de novo no Bar Diamantino,  
Aqueles sonhos dos meus doze anos.  
Meus áureos tempos que a sonhar vivia;  
Casinha branca dos canaviais,  
Ah, se eu pudesse ao menos por um dia,  
Rever os campos de Minas Gerais!  
Os quero-queros da lagoa linda,  
Os canarinhos do alvorecer!  
Meu Deus [sic] permita-me voltar ainda,  
A minha terra antes de morrer  
*Sonhar de novo* - Goiá e Leonardo Amâncio  
(FLORES, 2004, p. 261)

[...]  
Meus oito anos,  
Minha idade colorida  
Minha infância tão querida,  
Que o tempo carregou.  
Minha cidade,  
Meus paizinhos, minha gente,  
Perdi tudo de repente,  
Só a saudade ficou.

Adeus, meu tempo saudoso,  
Paraíso que era só meu.  
Oh! Que mundo mais caprichoso,  
Que toma aquilo que deu.  
Eu vou vivendo nessa desventura,  
Já nem sei o que é prazer.  
Alvorada de amargura,  
Nesse triste entardecer.

*Entardecer da Vida* - Goiá e José Neto  
(FLORES, 2004, p. 120)

Neste primeiro excerto, o cancionista rememora a terra natal e os tempos da infância, aos quais deseja retornar. Inconformado, descreve os locais do passado: o “Bar Diamantino”, a “casinha branca”, a “lagoa”, os “campos” mineiros, citando também os pássaros do sertão, que anseia rever, tais como: “os quero-queros” e “os canarinhos”. Por meio de uma linguagem simples e subjetiva, a voz poética descreve esses tempos como “áureos”, uma época de sonhos e alegria, em que tocava, no tempo da infância, o “bombardino” - na banda da cidade, em que participava na ocasião.

Dessa forma, constatamos facilmente, no excerto desta canção, características que remetem às gerações românticas, quais sejam: o subjetivismo, o desejo de volta ao passado, a valorização da natureza local e da infância. Além desses traços, percebemos também, nos dois últimos versos da composição *Sonhar de novo* - “Meu Deus permita-me voltar ainda, / A minha terra antes de morrer” - o diálogo intertextual da letra de Goiá com a *Canção do exílio*, o poema mais conhecido de Gonçalves Dias, escrito em 1843, quando o autor romântico, estudava em Coimbra, Portugal. A intertextualidade entre os textos ocorre a partir da estrofe final do poema romântico, em que o eu lírico afirma: “Não permita Deus que eu morra / sem que eu volte para lá / Sem que desfrute os primores / Que não encontro por cá”(Dias, 2006, p. 31).

Vale ressaltar que o poema gonçalviano tornou-se expressão do nacionalismo à época da independência política do Brasil e o hino de exílio para os brasileiros forçados a sair do país no período da ditadura militar, nos anos 60, representando, antes de tudo, a saudade (e a idealização) da terra natal. E foram diversos artistas que inspiraram suas obras no estilo da *Canção do exílio*, dentre eles os poetas: Casimiro de Abreu, Oswald de Andrade, Murilo Mendes e Carlos Drummond de Andrade; também os compositores da música popular, Gilberto Gil, em parceria com Torquato Neto (1968), autores da canção *Marginália*<sup>58</sup> 2; os músicos letristas da MPB Antônio Carlos Jobim e Chico Buarque, compositores da canção *Sabidá*<sup>59</sup> (1968), além de Osório Duque Estrada, que, em 1909, compôs o *Hino Nacional Brasileiro*, que contém, inclusive, a presença de versos da canção gonçalviana, dentre outros. Portanto, o conhecido poema *Canção do exílio* representa o “maior fenômeno de intertextualidade da cultura brasileira” (MACHADO, 2006, p. 1), sendo o texto mais revisitado, tanto na música como na lírica, em nosso país.

---

<sup>58</sup> Disponível em: <<https://www.letras.mus.br/gilberto-gil/585120/>>. Acesso em: 20/02/2019.

<sup>59</sup> Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=84J0UXxxBXQ>>. Acesso em: 20/02/2019.

Ademais, a musicalidade dos versos de Gonçalves Dias, obtida pela escolha semântica das palavras e pelo ritmo de seus versos, parece também ter inspirado o compositor Goiá, que se utiliza de versos isométricos, com rimas esquematizadas em ABAB. Embora o poeta romântico utilize, em seu poema, versos em redondilhas maiores (enquanto Goiá se utiliza de versos decassílabos), ambos os autores conseguem imprimir a seus textos uma musicalidade exemplar, potencializada pela presença de rimas e pela cadência de seus versos.

No segundo excerto em destaque, retirado da canção *Entardecer da vida*, o eu lírico também deseja voltar aos tempos de meninice, aos seus oito anos, considerados como uma “idade colorida” para ele, quando vivia junto aos pais, na cidade natal - local que simboliza um verdadeiro “paraíso” arrebatado pelo tempo, restando ao poeta apenas saudade e tristeza.

Também nesta canção, percebemos um diálogo intertextual dos versos de Goiá com outro conhecido poema romântico, trata-se do texto lírico *Meus oito anos*, de Casimiro de Abreu<sup>60</sup>. Compare-se o excerto de Goiá com os versos: “Oh! que saudades que tenho / Da aurora da minha vida, / Da minha infância querida / Que os anos não trazem mais! / Que amor, que sonhos, que flores, / Naquelas tardes fagueiras / À sombra das bananeiras, / Debaixo dos laranjais!”.

Nota-se, ao confrontar as composições, que a canção de Goiá aparenta ser uma releitura do poema ultrarromântico de Casimiro de Abreu. Nesse sentido, em *Entardecer da vida*, o saudosismo infantil é representado como uma fase ingênua e perfeita, em que todas as imagens recordadas pelo eu lírico são positivas, assim como no poema *Meus oito anos*. Goiá também estabelece, pela escolha das palavras em seu aspecto semântico-fonológico, uma forte musicalidade em sua canção e, a exemplo do poema de Casimiro de Abreu, utiliza, na maior parte dos versos, a mesma métrica do autor romântico (redondilhas maiores), como se comprova a seguir:

Oh!/ que / sau / da/ des/ que/ <u>te</u> / nho Da au/ ro/ ra/da/ mi/ nha/ <u>vi</u> / da, Da/ mi/ nha in/ fân/ cia/ que/ <u>ri</u> / da Que os/ a/ nos/ não/ tra /zem / <u>mais!</u> <i>Meus oito anos-</i> Casimiro de Abreu	(7) (7) (7) (7)	Meus/ oi/ to / <u>a/</u> nos, Mi/ nha i/ da/ de/ co/ lo/ <u>ri</u> /da Mi / nha in/ fân/ cia/ tão/ que/ <u>ri</u> /da, Que/ o/ tem/ po/ ca/ rre/ <u>gou</u> . Mi/nha / ci / da/ de, Meus/ pai/ zi/ nhos,/ mi/ nha <u>gen</u> / te, Per/ di/ tu / do/ de/ re/ <u>pen</u> / te,	(4) (7) (7) (7) (4) (7) (7)
---	--------------------------	---	---

<sup>60</sup> ABREU, Casimiro. *Meus oito anos*. Fonte: <em www.itaucultural.org.br.>. Acesso em: 20/02/2020.

Só/ a /sau/ da/ de/ fi/ cou. (7)  
*Entardecer da Vida - Goiá e José Neto*

Em contraste com este cenário paradisíaco, a letra sertaneja de Goiá apresenta a cruel realidade do eu lírico, caracterizada pela melancolia e amargurada, sendo a recordação a única possibilidade de escape para que o poeta possa reviver, de forma idealizada, esse tempo perdido. Esses traços confirmam os ecos da tradição literária presentes na composição, marcada pela tonalidade saudosista e melancólica, assim como pela valorização da infância idealizada, identificando-se com a poética ultrarromântica do autor de *Meus oito anos*.

Além dos aspectos abordados, chamamos a atenção para outro traço em comum entre Goiá e os poetas românticos: o gosto por temas como a solidão e o sofrimento amoroso, quando a natureza surge como espaço que abriga e acolhe o sujeito que sofre, dando expressão concreta ao seu estado de espírito.

Sob outro ponto de vista, as lamentações pelo amor impossível, as inquietações e o desencanto que comumente caracterizam o lirismo amoroso, identificam, muitas vezes, os autores românticos com a atitude de vassalagem do trovador medieval, que nos remetem, por sua vez, às tradicionais cantigas trovadorescas, que surgiram durante os séculos XII ao XIV, na região ibérica. Estas cantigas eram apropriadas para o canto, sendo repletas de ritmo e musicalidade, e sua origem

[...] foi a literatura oral, também chamada de *oralitura*, cantada por jograis (intérpretes de poemas e canções) que procuravam viver de sua arte nas feiras medievais ou em espetáculos nas aldeias e castelos. Os trovadores (letristas e músicos), de origem social superior, recolheram essa forma de arte, modificando-a através da escrita. Permaneceram nessas formas, entretanto, as articulações entre texto e música, tal como acontecia nos primeiros tempos da literatura oral (JÚNIOR, 195, p. 10, grifos do autor).

Os traços característicos dessas composições podem ser percebidos nos excertos a seguir: o primeiro, de Gonçalves Dias e o segundo, de uma canção de Goiá:

Como se ama o silêncio, a luz, o aroma,  
 O orvalho numa flor, nos céus a estrela,  
 No largo mar a sombra de uma vela,  
 Que lá na extrema do horizonte assoma.

Pelos campos do Brasil, seriema vai cantando,  
 Sem saber que está matando de saudade um trovador;  
 Mas também meu pensamento, passeando emocionado,  
 Pelos campos do passado, revivendo um velho amor.

[...]

Assim eu te amo, assim; mais do que podem  
Dizer-to os lábios meus, - mais do que vale  
Cantar a voz do trovador cansada:  
O que é belo, o que é justo, santo e grande  
Amo em ti. – Por tudo quanto sofro,  
Por quanto já sofri, por quanto ainda  
Me resta sofrer, por tudo eu te amo.

*Como eu te amo* – Gonçalves Dias  
(GUIDIN, 2006, p. 217)

Que saudade, seriema, das manhãs em que eu ia,  
Para as festas da Abadia, do Mateiro e no Brejão!  
Seu cantar se espalhava pelas terras perfumadas,  
Em alegres clarinadas na alvorada da ilusão.

*Siriema* - Goiá e Leonardo Amâncio  
(FLORES, 2004, p. 253)

No poema *Como eu te amo*, observamos que o eu lírico utiliza-se de elementos da natureza para expressar a intensidade de seu sentimento amoroso pela pessoa amada; sentimento este que se configura como um amor cortês, idealizado, motivo de tristeza e sofrimento ao poeta, à semelhança da “coita” amorosa do trovador apaixonado – características típicas das antigas cantigas de amor, da Época Medieval. Vale ressaltar que essas cantigas, “fruto do ambiente aristocrático das cortes palacianas, expressam o amor do trovador pela dama, muitas vezes uma mulher casada, que aparece sempre em posição superior, aristocrática e distante” (GUINDIM, 2006, p. 61). O trovador, por sua vez, “é alguém que implora a atenção da amada, não escondendo, por trás das sutilezas da sua linguagem, todo o erotismo do desejo amoroso”.

No segundo excerto, retirado da canção de Goiá, o eu lírico se diz trovador, e dialoga com a siriema, pássaro típico do sertão, lamentando a saudade que sente de um antigo amor do passado e das festas interioranas. Dessa forma, a composição assemelha-se às antigas cantigas de amigo, outra espécie de composição trovadoresca de origem galaico-portuguesa, ligada ao folclore, em que o trovador expressa os sentimentos de um eu lírico (geralmente feminino), lamentando a ausência de um amigo (que nesta época significava namorado ou amante) no ambiente campestre, e se desabafa com a natureza ou com um familiar seus problemas sentimentais (TUFANO, 2010).

Percebemos, assim, que ambos os excertos remetem às cantigas trovadorescas, emitindo ecos da poética dos antigos trovadores, quando música e poesia constituíam as fontes mais antigas do nosso lirismo. Na sequência, apresentamos mais dois excertos de canções de Goiá, com ecos das características listadas há pouco:

[...]

REFRÃO:

Estou só no silencio da noite,  
No sereno da solidão.  
Oh, ingrata, por que não regressas! [sic]

Meu coração era um grande deserto,  
Saara tão triste, sem vida e sem cor;  
Não possuía nenhuma estrutura.  
Pra ser o recanto da fonte ou da flor.  
Até que um dia, gentil criatura,

É tão meigo o teu coração.

Vida, minha vida!  
Até quando irei padecer?  
Sinto frio e tédio na alma,  
Desse amor que não posso esquecer;  
E perdido na trilha da mágoa,  
Não compensa nem mesmo viver.

*Sereno da solidão* – Goiá e José Neto  
(FLORES, 2004, p. 251)

Entrou no deserto e impôs ditadura;  
Aqui eu sou dona e você o senhor...  
Preparou a terra e no peito magoado,  
Plantou a semente divina do amor.

*Amor graúdo* – Goiá e Alves Pinto  
(FLORES, 2004, p. 60)

Observa-se, na primeira canção, o sentimento de solidão e tristeza do eu lírico pela ausência da pessoa amada, por quem padece imensamente, a tal ponto que pensar em, até mesmo, desistir da vida. Já no excerto de *Amor Graúdo*, pelo uso da metáfora “deserto”, o eu lírico também demonstra a extensão de sua solidão, quando surge a “flor”, outra metáfora utilizada pelo poeta para designar a mulher amada, que passa a ser considerada como proprietária do coração do trovador, como se expressa no verso: “Aqui eu sou dona e você o senhor”. Além do sentimento de tristeza e solidão do eu lírico, expresso nas duas composições, o comportamento comedido do trovador e a obediência à dama, no segundo excerto, representa o ideal do amor cortês. Tais características revelam, portanto, resquícios da tradição trovadoresca, na poética do poeta em estudo, nesta pesquisa.

Além desses traços, vale ressaltar a presença de jogos sonoros e de sentido, a musicalidade dos versos, bem como os exemplos de metáforas, tais como: “deserto”, “flor”, aqui citadas e, também, “semente”, “terra”; bem como o uso abundante de adjetivos, que contribuem para acentuar o lirismo poético desta composição.

Vale ressaltar que algumas canções de Goiá abrangem uma temática crítica, assemelhando-se, ao nosso ver, a um outro tipo de cantigas trovadorescas, as satíricas, que se caracterizam pela ridicularização da sociedade e dos defeitos humanos, como em *Desabafo da alma*:

[...]

Existem seres errantes no mundo, levando na alma tamanho egoísmo,  
E vendo a gente à beira do abismo, fazem de tudo pra nos derrubar!  
Mas percebendo que nós não caímos, e se subimos degraus decisivos,  
Vêm abraçar-nos com falsos sorrisos, na esperança de nos enganar...  
Oh! Mercenários, vergonha da terra, Escariotes da humanidade!  
Tirem os mantos da perversidade, para que possam a paz encontrar!  
E certamente não terão insônias, nem a tristeza de um abandono;  
Se for sublime a noite de sono, será divino o seu despertar...

*Desabafo da alma* – Goiá e Taguá  
(FLORES, 2004, p. 104)

Neste excerto, nota-se que o eu lírico critica, de forma indireta a falsidade das pessoas, que são caracterizadas como “mercenários”, “vergonha da Terra”, “Escariotes da humanidade”. A voz poética adverte a esses “seres errantes” que encontrarão a paz apenas na condição de modificarem suas atitudes, sem revelar a identidade das pessoas criticadas - à semelhança das cantigas de escárnio, utilizadas em Portugal, na Idade Média.

Retomando as influências do Romantismo na poética do compositor em estudo, vale ressaltar outra interseção temática em suas canções. Trata-se do indianismo, outro ponto de destaque na poética de Gonçalves Dias, que retratou, de uma forma idealizada e europeizada, o índio brasileiro, em poemas como: *Os timbiras*, *Canto do Piaga*, *Deprecação* e *I Juca Pirama*. Apesar de abordar a mesma temática e de se valer do ponto de vista idealizado desse autor romântico, Goiá traz à sua poética um foco diferenciado ao retratar a mulher indígena, como exemplificamos nos excertos a seguir:

[...]  
REFRÃO  
Índia soberana, morena cheirosa,  
Dos lábios vermelhos, cor de caqui.  
Ouça esta guarânia que a ti canto agora,  
É a flor mais bela da raça Tupi.

Teus talhes esbeltos da palmeira verde  
Que recebe os beijos do sol e do mar.  
Mas nem a Graúna, nem a noite escura,  
Tem a cor sagrada do teu lindo olhar.  
Tece minha rede de ramas cheirosas,  
E traz [sic] nos cabelos uma linda flor.  
Nota nos meus versos, nota nos meus lábios,  
Nota nos meus olhos, todo meu amor.

*Índia soberana* – Goiá e Zacarias Mourão  
(FLORES, 2004, p. 154)

Itacolomi,  
Como penso em ti!  
Oh, índia Tupi,  
Flor do meu país...  
Junto a ti querida,  
Passarei minha vida,  
Na mata florida,  
Morrerei feliz.  
Não há nessa relva,  
Ou em toda selva,  
Uma flor assim!  
Meu maior descanso,  
Seu olhar tão manso,  
Quando pensa em mim.  
Ternura sem fim...

*Itacolumbi* – Goiá e Kambuquira  
(FLORES, 2004, p. 155)

Além da musicalidade dos versos desses excertos estruturados em redondilha menor (caso se divida os versos da primeira canção em duas partes), da presença de rimas regulares e de diversas aliterações e assonâncias que aproximam estas composições da tradição romântica, nota-se, na temática desses trechos cancionais, que o eu lírico vê a índia de forma idealizada, com características positivas e enaltecedoras de sua beleza, comparando-a aos elementos da natureza paradisíaca. Ademais, as características da primeira canção de Goiá nos remetem à maneira como outro autor de destaque na prosa romântica brasileira, retratou a índia. Trata-se de José de Alencar (1829-1877), no

romance *Iracema*, cujo narrativa é um misto de prosa e poesia, como podemos observar no trecho abaixo:

Além, muito além daquela serra, que ainda azula no horizonte, nasceu Iracema. Iracema, a virgem dos lábios de mel, que tinha os cabelos mais negros que a asa da graúna, e mais longos que seu talhe de palmeira. O favo da jati não era doce como seu sorriso; nem a baunilha recendia no bosque como seu hálito perfumado. Mais rápida que a ema selvagem, a morena virgem corria o sertão e as matas do Ipu, onde campeava sua guerreira tribo da grande nação tabajara. O pé grácil e nu, mal roçando, alisava apenas a verde pelúcia que vestia a terra com as primeiras águas (ALENCAR, 2000, p. 16).

Pelo excerto da obra alencariana, constata-se que o narrador nos apresenta a protagonista em tom emotivo e idealizado, comparando-a com elementos da natureza: seus cabelos são mais negros e mais longos que a asa da gaúna, seu sorriso mais doce do que o favo da jati, seu hálito mais perfumado que a baunilha, seus pés mais rápidos do que a ema selvagem.

A mesma idealização que acompanha a narrativa romântica é percebida na voz poética das canções de Goiá e, especialmente no primeiro excerto, em que se pode perceber, claramente, a intertextualidade da composição com o romance, nos versos: “Teus talhes esbeltos da palmeira verde” e ainda “Mas nem a Graúna, nem a noite escura / Tem a cor sagrada do teu lindo olhar”. Além deste diálogo, Goiá utiliza outros recursos poéticos, por exemplo, a metáfora “flor” que simboliza a pureza, a inocência e a beleza da personagem indígena, personificando a própria natureza, também exaltada nesta composição.

Prosseguindo nossa reflexão sobre os ecos românticos na obra do artista em estudo, destacamos que também a terceira geração de poetas românticos, chamada de condoreira ou hugoana, faz-se representada na sua poética, através do autor Castro Alves (1847 – 1871), cuja obra segue duas linhas: a vertente social e a lírica-amorosa.

Vale destacar que, na tendência social, este autor retrata questões vivenciadas pela sociedade da sua época, tais como: a escravidão dos negros, a opressão e a ignorância do povo brasileiro. Nesse viés, embora não trate de temas abolicionistas em sua poética, Goiá apresenta algumas interessantes questões sociais de seu tempo, revelando, também, uma faceta crítico-reflexiva em suas canções, que nos remetem à poética castroalvina. E

enquanto o poeta condoreiro destaca a figura do negro, Goiá enfatiza a discriminação sofrida pelo roceiro em seus poemas, por exemplo, *em Lição de caboclo*:

Enquanto Trindade louvava o Divino,  
Surgiu um grã-fino num certo salão,  
Falando horrores com ares de troça,  
Da gente da roça que cuida do chão.

[...]

Jogando pra trás os cabelos compridos,  
Num gesto atrevido falou arrogante,  
Quem és, oh caipira com essa rompança,  
Te dar confiança pra mim é humilhante;  
Meu pai tem riquezas e na sociedade,  
Só faço amizade com gente importante,  
E quem te apóia [sic] caipira atrasado,  
Procura atestado de ignorante.

Respondeu o moço, com educação,  
Vim ver o sertão onde fui criado;  
Agora a verdade tem que vir à tona,  
Não me impressiona teu papo furado,  
Que vale esta estampa de rico fingido,  
Se és atrevido e mal educado?  
Sou pobre e humilde, mas digo a verdade,  
E na faculdade eu fui diplomado.

Respeito e defendo o nosso roceiro,  
Que ganha dinheiro lavrando o chão;  
Sem ele, coitado de alguns que enriquecem,  
E às vezes se esquecem que comem feijão.  
Ouvindo estas frases, toda caboclada,  
Em fila formada, apertaram-lhe a mão,  
E o moço granfino, vencido bradava:  
Eu não esperava por esta lição.

*Lição de Caboclo - Goiá e Julião Saturno*  
(FLORES, 2004, p. 164)

No poema acima, em meio a uma festa religiosa, ocorre uma discussão calorosa entre dois personagens, a partir do preconceito social e cultural revelado por um deles, que falava “horrores “da “gente da roça”, considerando o caipira como “ignorante”. O outro personagem, de atitude diplomática, dizendo-se sertanejo, discorre a favor do roceiro, exaltando-lhes as qualidades, sendo, ao final, aplaudido por aqueles que acompanharam a controvérsia. Nesta estrutura, o texto nos remete aos desafios nordestinos, em que os cantores, em dupla, debatem e buscam a razão em determinada temática, executando um diálogo poético improvisado, muitas vezes cômico, no instante da apresentação. Desse modo, a relação dos *performers* caracteriza-se “ao mesmo tempo pela parceria e pela disputa (SAUTCHUK, 2009, p.1).

Ainda na perspectiva social e crítica, em outras composições, Goiá revela-se preocupado com as mazelas de seu tempo, como ilustramos a seguir:

A classe roceira e a classe operária, / Ansiosas esperam a reforma agrária, / Sabendo que ela dará solução, / Para situação que está precária./ Saindo projeto do chão brasileiro, / De cada roceiro ganhar sua área, / Sei que miséria ninguém viveria, / E a produção já aumentaria, / Quinhentos por cento até na pecuária!

[...]

*Grande esperança ou “Reforma agrária” - Goiá e Francisco Lázaro*  
(FLORES, 2004, p. 148)

Socorro Jesus Cristo, nossa flora está morrendo,  
 Nossa fauna está perdendo seus espécimes mais raros;  
 Patrimônio dos mais belos, importantes e mais caros.  
 Florestas seculares estão sendo devastadas,  
 Nossas águas maculadas pela sanha industrial,  
 Não sendo encontrada outra forma mais viável,  
 Será a morte inevitável para o mundo animal.  
 [...]

*Poluição - Goiá e Zacarias Mourão*  
 (FLORES, 2004, p. 227)

Nos trechos acima, Goiá problematiza duas questões sociais brasileiras: a reforma agrária e a devastação da natureza, revelando, assim, a sua faceta crítico-reflexiva, da qual resulta uma produção engajada que, de certa forma, remete-nos à vertente social do estilo castroalvino, embora com um diferente eixo temático.

Já na tendência lírico-amorosa, as mulheres ganham um enfoque diferente na poética do autor hugoano, sendo retratadas como figuras reais, lascivas, sedutoras. Como se exemplifica nos versos a seguir, retirados do poema *O gondoleiro do amor*<sup>61</sup>: “Teu seio é vaga dourada / Ao tíbio clarão da lua, / Que, ao murmúrio das volúpias, / Arqueja, palpita nua: / Como é doce, em pensamento, / Do teu colo no languor / Vogar, naufragar, perder-se / O Gondoleiro do amor!?”

Observa-se, neste excerto, que Castro Alves idealiza a beleza física da mulher, que não é mais vista como uma imagem onírica dos ultrarromânticos, mas sim como um ser real e sensual, por vezes, em contextos de traições e vícios humanos. Tais características também podem ser rastreadas em algumas canções de Goiá, por exemplo, nos excertos transcritos a seguir:

Boneca da rua, rainha sem trono,  
 Seu corpo sem dono, um dia foi meu;  
 Porém desprezaste meu lar sem riqueza,  
 Vendendo a beleza que a vida te deu.  
 Rostinho de fada, corpinho de dama,  
 Florzinha da lama, enfeite do mal;  
 Na vida boêmia que a todos consome,  
 Tu manchas meu nome e a tua moral.  
 [...]

*Boneca da rua - Goiá e Sebastião Aurélio*  
 (FLORES, 2004, p. 68)

---

<sup>61</sup> ALVES, Castro. O gondoleiro do amor. Poema disponível em:  
 < [http://www.projetomemoria.art.br/CastroAlves/memorias/memorias\\_amor\\_gondoleiro.html](http://www.projetomemoria.art.br/CastroAlves/memorias/memorias_amor_gondoleiro.html) >. Acesso em: 20/03/2020.

Tira esta máscara que a cena terminou,  
 A sua peça de amor foi um fracasso,  
 Desde o começo você nunca me enganou,  
 Procure outro para ser o seu palhaço.  
 Por acaso nós cruzamos um olhar,  
 Depois fizemos do princípio foi o fim,  
 [...]  
 O quase nada que restava do passado,  
 Hoje foi desmoronado pela sua estupidez.

*Estupidez-* Goiá e Amir

(FLORES, 2004, p. 130)

Pelo primeiro excerto, constatamos que o eu lírico fala de uma prostituta, que vende a beleza do corpo para usufruir de uma vida boêmia, a qual o poeta condena. Já no segundo trecho, descreve a mulher como uma figura enganadora e estúpida, motivo do término do relacionamento amoroso do casal. Nota-se, portanto, que as particularidades femininas de ambas as composições diferem da imagem doce e casta das personagens ultrarromânticas, aproximando-se do estilo lírico-amoroso castroalvino.

Após estas breves análises, atestamos que as características até aqui elencadas, expressas nos excertos das canções do autor em estudo, são exemplos de saberes formais do artista, (tanto do Trovadorismo Medieval como do Romantismo brasileiro) e revelam a influência das vozes de autores de tais períodos nas composições. Estes saberes, adquiridos de forma autodidática por Goiá, aliados à sabedoria popular e à sensibilidade artística do autor, deram forma às nuances de sua poética.

## 2.7 Catullo da Paixão Cearense e Goiá: da linguagem culta à fala regional

Além da influência dos poetas românticos na poética de Goiá, chamou-nos a atenção as coincidências temáticas e estilísticas entre o artista e Catullo da Paixão Cearence<sup>62</sup> (1863- 1946), poeta- letrista que seguiu uma trajetória diferenciada de

---

<sup>62</sup> Dentre as obras literárias mais importantes de Catullo da Paixão Cearence, estão: “Cantor fluminense” (1887); “Cancioneiro popular” (1899); “Sertão em flor” (1919); “Mata iluminada” (1924); “Alma do sertão” (1928); “Fábulas e alegorias” (1928); “Meu Brasil” (1928); “Um caboclo brasileiro” (1930); “O sol e a lua” (1934); “O milagre de São João” (1942); “Um boêmio no céu” (1943); “Poemas escolhidos” (1944) etc.(COSTA, 2009, pp. 197-199, apud FRAZAO, 2014, p. 33). E dentre as suas canções: “Ao luar” e “Talento e formosura” (músicas de Edmundo Otávio Ferreira); “O sertanejo enamorado” (música de Ernesto Nazaret); “Luar do sertão” e “Cabôca de Caxangá”(melodias do folclore nordestino recolhidas por João Pernambuco); “Flor amorosa” (música de Joaquim Antônio da Silva Callado Júnior) [...] dentre outras (VASCONCELOS, 1977, p. 118, apud FRAZAO, 2014, p. 33)

outros compositores de seu tempo, especialmente pelas temática de suas modinhas, que representavam a vida, os costumes e a fala do homem sertanejo.

Citado por Goiá dentre os autores que influenciaram a sua obra (FLORES, 2004, p. 317), o autor de *Luar do sertão*, uma das mais populares canções brasileiras, além compositor, foi poeta e teatrólogo, no Rio de Janeiro. Vale ressaltar que três de suas composições foram tema da tese do pesquisador Francisco Adelino de Sousa Frazão, (2014), intitulada “Literatura e música: uma análise semiótica das canções *Ontem, ao luar, Flor amorosa e Cabocla de Caxangá, de Catullo da Paixão Cearense*”. Neste estudo, o pesquisador descreve o letrista como “autodidata” - assim como Goiá, e por esse motivo, “sabia que sua arte seria considerada como algo primitivo e principiante para parte dos intelectuais da época”. A despeito disso, o artista “acreditou no valor da sua poesia aliada à música, conseguindo ampla aceitação do povo e da elite carioca” (FRAZÃO, 2014, p. 13).

Apesar do sobrenome, Catullo da Paixão Cearense nasceu em São Luís, no Maranhão e viveu parte da infância e adolescência no Ceará, terra natal de seu pai, que adicionou o nome “Cearense” à família. É o que afirma Laura Capelhuchnik, no *Jornal Nexo* (2018)<sup>63</sup>, ao nos descrever a biografia do poeta-letrista. A autora nos relata que foi morando na fazenda de seus avós paternos, por dez anos, da infância à adolescência, junto à natureza do Ceará, que o jovem Catullo encontrou inspiração para seus primeiros versos, que exaltam constantemente o luar e o sertão. Foi nesta época, inclusive, que o futuro autor “teve contato com a literatura de cordel e com cantadores nordestinos, como Inácio da Catingueira e Manoel do Riachão” (CAPELHUCHNICK, 2018, [n.p]), que contribuíram para a formação de sua sensibilidade artística.

O jovem mudou-se para o Rio em 1880, aos 17 anos, e se tornou boêmio, aprofundando-se em violão e na modinha, quando passou a se dedicar à composição de poemas e canções, a contragosto do pai, inclusive. Vale dizer que, naquele tempo, havia muito preconceito em relação ao violão e ao percurso artístico que Catullo da Paixão Cerense seguiu. Mas vencendo tais preconceitos, o artista destacou-se, na sociedade carioca, como “poeta erudito popular (ou semierudito), letrista, instrumentista, militante

---

<sup>63</sup>Fonte: CAPELHUCHNIK, Laura. *Quem foi Catullo da Paixão Cearense, o “Poeta do Sertão”*. NEXO JORNAL – 24/03/ 2018. Disponível em: <<https://www.nexojornal.com.br/expresso/2018/03/24/Quem-foi-Catulo-da-Paix%C3%A3o-Cearense-o-%E2%80%98poeta-do-sert%C3%A3o%E2%80%99>>. Acesso em: 20/03/2020.

pela emancipação da canção brasileira”, que buscava “elevar o Brasil, o sertão e o sertanejo” (FRAZÃO, 2014, p. 37). Nesse viés, o artista foi reconhecido, sendo suas poesias adaptadas a canções de compositores famosos<sup>64</sup>, dentre eles “Chiquinha Gonzaga, Anacleto de Medeiros, João Pernambuco, Antônio Callado, Pedro Alcântara e nas vozes de Mário Pinheiro, Eduardo das Neves, Cadete, Vicente Celestino”.

Malgrado o alcance da obra do autor, a sua habilidade de compor melodias foi questionada, pois

[...] a autoria da melodia de ‘Luar do sertão’, sua obra mais conhecida, foi reivindicada pelo músico João Pernambuco anos depois de seu lançamento. A música é originada da toada originada da toada ‘Engenho de Humaitá’. O mesmo ocorreu com ‘Cabocla de Caxangá’, sucesso do carnaval carioca, em 1913. A composição foi inicialmente assinada só por Catullo [sic], mas ele também teria se inspirado em uma música apresentada pelo violonista (CAPELHUCHNICK, 2018, [n.p]).

Por meio desta rápida apresentação sobre Catullo da Paixão Cearense, cogitamos, nesta pesquisa, a possibilidade de que Goiá tenha se inspirado não somente na obra do poeta maranhense, mas também na sua trajetória, já que, notamos algumas coincidências na vivência dos compositores, tais como: ambos moraram no interior do Brasil, em contato com a natureza e com a comunidade sertaneja (mesmo que em diferentes regiões); os dois artistas migraram para os grandes centros onde consolidaram suas carreiras; o uso do sobrenome pelos compositores, que remete a uma localidade especial para eles; o estudo informal ao qual se dedicaram nesse percurso e, ainda, as várias parcerias realizadas por ambos na esfera musical.

Neste último aspecto, inclusive, ressaltamos que Goiá tem inúmeras canções assinadas com diferentes parceiros - sendo poucas canções de sua autoria exclusiva - a ponto dessas parcerias serem, por vezes, questionadas, assim como ocorreu com o poeta maranhense, sobre a autoria de suas composições

Outro ponto em comum entre os artistas consiste no bom relacionamento de ambos os autores com pessoas de diferentes classes sociais, contribuindo na divulgação de suas obras. Dessa maneira, conseguiram a simpatia não só do público simples do interior, como também de personalidades da época, as quais se identificavam com a temática e com a linguagem das composições. Do mesmo modo como Goiá teceu uma extensa rede

---

<sup>64</sup> Informação disponível em: <<https://www.portalsaofrancisco.com.br/biografias/catulo-da-paixao-cearense>>. Acesso em: 26/03/2020.

de amizades e parcerias com prefeitos, doutores, juízes, músicos de sua época que, de certa forma, “apadrinharam” sua carreira artística - como bem nos pontuou Brito (2010), também Catullo da Paixão “fez inúmeras apresentações de suas modinhas no Palácio do Catete, sede do governo federal, no Rio de Janeiro”, mostrando sua música “a Nilo Peçanha e Getúlio Vargas, entre outros presidentes” (CAPELHUCHNICK, 2018, [n.p]). Sendo assim, o cancionista maranhense “sempre esteve próximo à esfera do poder, tendo a sua obra apreciada “por pessoas da elite carioca e por políticos da época” (FRAZÃO, 2014, p. 13).

Mas o que realmente nos interessa, em nossa pesquisa, é a aproximação entre os autores sob os aspectos da poética de suas composições. Nesse sentido, vale ressaltar a plasticidade estilística de Catullo da Paixão Cearense que, segundo o musicólogo e jornalista Zuza Homem de Mello (apud Capelhuchnik, 2018, [n.p]), abrange, por um lado, poesias em português correto e o linguajar erudito, com versos “ostentosos, excessivos em metáforas e abundantes em elocuções pernósticas”. Por outro lado, o estilo desse autor também abarca “a linguagem herdada do que ouvia na adolescência vivida no Nordeste”, que lhe rendeu, aliás, a alcunha de “poeta do sertão”. Como exemplificamos em dois excertos das canções, a seguir:

Flor amorosa, compassiva, sensitiva, vem porque  
 É uma rosa orgulhosa, presunçosa, tão vaidosa  
 Pois olha a rosa tem prazer em ser beijada,  
 é flor, é flor  
 Oh, dei-te um beijo, mas perdoa, foi à toa, meu amor  
 Em uma taça perfumada de coral

Um beijo dar não vejo mal  
 É um sinal de que por ti me apaixonei  
 [...]  
 A mim, a mim  
 Oh, por que juras mil torturas  
 Mil agruras, por que juras?  
 Meu coração delito algum por te beijar não vê, não  
 vê  
 Só por um beijo, um gracejo, tanto pejo  
 Mas por quê?

*Flor amorosa*  
 Catullo da Paixão Cearense

Si chora o pinho im desafio gemedô  
 não hai poeta cumo os fio du sertão sem sê doutô  
 Us óio quente da caboca faz a gente  
 sê poeta di repente qui a Puisia vem do amo  
 Não há poeta, não há  
 cumo os fio do Ceará!

Dotô fromado, home aletrado lá de côrte  
 se quisé mexê comigo muito intonê tem qui vê  
 Us livro dá intiligença i dá sabença  
 mas porém u mato virge tem Puisia como quê!

Poeta eu sô sem sê dotô sou sertanejo  
 Eu sô fio lá dus brejo du sertão do Aracati  
 As minha trova nasce d'arma sem trabaio  
 cumo nasce na coresma nu seu gaio a frô de Abri

*Poeta Du sertão*  
 Catullo da Paixão Cearense

Observa-se, no primeiro exemplo, que Cattulo da Paixão Cearense utiliza uma linguagem elaborada, erudita, eco da cultura europeia, com abundância de figuras de

linguagens para tratar do tema lírico amoroso, no qual pede perdão à mulher amada, a quem chama de “flor”, por tê-la beijado. Ressalta, também, o sofrimento amoroso do eu poético, condenado pela paixão e pelo desejo de beijar a amada, remetendo-nos ao sofrimento amoroso expresso nas cantigas de amor trovadorescas.

Já no segundo excerto, o artista utiliza-se da linguagem regional, eco da cultura popular, “que procura emular a fala coloquial, a variante sertaneja”, (FRAZÃO, 2014, P.145) transpondo para a letra da canção “a fala, o modo de vida, a ideologia e os sentimentos do homem rústico do interior” (COSTA, 2011, p. 07-08). Utiliza-se por exemplo, da supressão do /r/ final das palavras, em “doutô, gemedô, flo, quisé, mexe” etc.; de desvios de concordância, como nos versos “Us óio quente da caboca faz a gente” ou “As minha trova nasce d'arma”; da troca de fonemas, como nos vocábulos “si, Puisia, qui, cumo, frô; dentre outros recursos que buscam registrar, com fidelidade, a fala oral dos caboclos. Nesse viés, o eu lírico se diz “poeta” iletrado e exalta a figura do sertanejo, com a qual se identifica, afirmando que sua poesia provém da natureza (ou de um dom natural) e não dos livros, ou seja, da educação formal.

Pelos aspectos abordados até aqui, notamos resquícios da influência de Catullo da Paixão Cearense na obra de Goiá, que também possui, em seu acervo cancional, tanto composições que valorizam a linguagem culta, como aquelas que valorizam a língua regional mineira, como nos exemplos a seguir:

Vi uma rosa purpúrea e bela,  
Sorrindo aurora em manhã de luz,  
Fiquei cativo, pois vi naquela,  
Rosa ternura que me seduz.  
Rosa flor linda que a natureza,  
Reside encanto por ser a flor,  
Que simboliza sonho e beleza,  
E que nos fala sempre de amor.

[...]  
Eu exclamei certa vez ao vê-la.  
Rosa flor santa dos meus caminhos!  
Alucinado, tentei colhê-la.  
Porém feriu-me com seus espinhos.  
Pelos jardins, quando alguma rosa,  
Sorri feliz junto a outras flores,  
Vejo a miragem sempre enganosa,  
Pois são espinhos, seus protetores.

*Rosa Ternura - Goiá*  
FLORES, 2004, p. 237)

[...]  
Se nós dois juntá os trapos,  
Todo mundo então vai vê:  
Você vai ficar gordinha,  
Coisas boas vai comê...  
E então, por toda a vida,  
Só confio em você!

Você vai comer mandioca,  
Com azeite de dendê...  
Vou lhe dar também, batata,  
Transformada em purê;  
E o “mió” de tudo isso:  
Só confio em você!

Oh, trem ‘bão’ é o amor,  
Pra quem sabe convivê!  
Você confiando em mim,  
Eu também vou lhe entendê...  
Entra ano e sai ano  
Só confio em você!

*Só confio em você - Goiá e José Neto*

(FLORES, 2004, p. 256)

Comparando-se os excertos de Goiá aos de Catullo da Paixão Cearense, nota-se que, tanto nas temáticas como na linguagem utilizada pelos poetas-letristas, há uma certa sintonia. Em *Rosa Ternura*, por exemplo, à semelhança com *Flor amorosa*, ambos os autores tratam do lirismo amoroso, valendo-se de uma linguagem culta, em que as metáforas “rosa” e “flor” são utilizadas em referência à mulher amada, considerada como um ser idealizado, símbolo de “sonho e beleza”, sendo uma “flor santa”, intocável; uma vez que, ao tentar aproximar-se dela, o eu lírico, é ferido por seus “espinhos”, que são “seus protetores”, como afirma o eu poético na canção.

Já no segundo excerto do compositor coromandense, constata-se que o personagem lírico busca persuadir a mulher amada a ir viver junto com ele, enumerando, nesse intuito, as vantagens dessa convivência. Utilizando-se da linguagem regional mineira, o narrador poético vale-se da supressão de fonemas, em palavras como: “voltá, comê, mio, vê, convivê, entendê”, recurso que Catullo da Paixão também utiliza em *Pueta Du sertão*. Goiá ainda recorre à expressão popular “trem bão”, que remete à fala regional mineira, imprimindo uma cor local a sua poética.

Embora a linguagem do coromandelense revele uma opção estética diferente do registro oral utilizado por Catullo da Paixão Cearense, visto que Goiá utiliza-se da descrição da fala regional em apenas algumas partes da sua composição, mesclando as duas formas de linguagem, nota-se a intenção de ambos os poetas de valorizar o modo de dizer do homem simples da roça, em suas composições. Mesmo com este diferencial, podemos afirmar que Goiá bebeu da fonte estilística utilizada por Cearense, já que ambos produziram obras coerentes (e convincentes) em duas dicções distintas: erudita e popular (TATIT, 2002, p. 32).

Quanto às temáticas utilizadas pelos autores, além do lirismo amoroso, nota-se que eles retratam, frequentemente, o sertão e seus quadros espaciais. Mas enquanto Catullo da Paixão Cearense descreve o “luar do sertão” nordestino, ressaltando os sentimentos de saudade, melancolia e solidão por estar distante da terra natal como cantou em *Luar do sertão*, Goiá descreve o sertão mineiro e sua paisagem com a mesma paixão e saudosismo que o compositor maranhense em *Saudade da minha terra*, a canção mais conhecida do artista.

Esta composição, considerada como um verdadeiro hino sertanejo de amor ao sertão, será analisada no próximo capítulo desta pesquisa, juntamente com outras cinco canções de Goiá, no intuito de identificarmos e compreendermos as concepções teóricas até aqui elencadas. Para isso, realizamos um recorte temático no acervo cancional de Goiá, selecionando letras que abordam o espaço sertanejo interiorano de Minas Gerais, pautadas pelos sentimentos de saudosismo, melancolia e solidão do eu lírico, com indícios autobiográficos do poeta coromandelense.

Vale dizer que estas análises objetivam abarcar aspectos mais detalhados das canções, em seus traços estruturais, poéticos, estilísticos e musicais. Visa, ainda, identificar a relação das composições de Goiá com a tradição literária, bem como pontuar aspectos socioculturais nelas presentes; aspectos estes que simbolizem a representação identitária do autor coromandelense e do sertão mineiro, expressos na sua poética por meio do complexo fenômeno da memória individual e coletiva.

### CAPÍTULO 3

#### **AS PAISAGENS ESPACIAIS E SONORAS DO INTERIOR SERTANEJO NAS CANÇÕES DE GOIÁ**

### 3.1 O clássico *Saudade da minha terra*: obra prima do cantor sertanejo

A conhecida letra sertaneja *Saudade da minha terra*, reconhecida como um clássico popular brasileiro, foi composta por Goiá (em parceria com Belmonte), estando distante de Coromandel-MG, onde nasceria o poeta, ele próprio vivenciando, portanto, a experiência da migração, já que morava em São Paulo, na época. Segundo Júlio Costa (2015) no site *Baú da música sertaneja*<sup>65</sup>, a canção foi lançada na voz da dupla Belmonte e Amaraí, em 1966, vendendo cerca de 1,4 milhões de cópias, sucesso que perdurou até 1972, com o falecimento de Belmonte. A seguir, a foto da capa do disco:

Figura 23: Capa da primeira gravação de *Saudade da minha terra*, lançado em 1966, por Belmonte e Amaraí.



Fonte: Baú da música sertaneja.

À semelhança do clássico *Luar do sertão*, de Catullo da Paixão Cearense, gravada em 1914 por Eduardo das Neves, que apresenta, atualmente, mais de 150 interpretações diferentes, a música *Saudade da minha terra* foi regravada inúmeras vezes por vários intérpretes, sendo entoada no mundo inteiro, em vários ritmos, segundo o documentário

---

<sup>65</sup> Site *Baú da música sertaneja*. 2015. Disponível em: <<http://baudamusicasertaneja.blogspot.com/2015/09/saudade-de-minha-terra-1966.html?fbclid=IwAR1RyNlzYxle54My7MsiBWmQvRwtB6ycQxNFcPTDbZSezu-urYLLUHAqt7g>>. Acesso em: 20/03/2020.

*Goiá, a História de um compositor*<sup>66</sup>. Desta forma, encontramos registro da canção na voz de cantores de todas as épocas, tais como: Chitãozinho e Xororó, Sérgio Reis, Tonico e Tonico, Milionário e José Rico, César Menotti e Fabiano, Michel Teló, Zé Neto e Cristiano, Di Paulo e Paulino, Bruna Viola, Daniel, dentre outros.

É importante pontuar que as inúmeras regravações e (re)interpretações dessa canção nos remetem aos conceitos zumthorianos de movência da obra poética, cuja potência criadora é preenchida na capacidade de se projetar a voz sobre as obras que a precederam, de reorganizar “seu conjunto” e de lhe conferir “uma outra coerência”, de modo que encontre, em *performance*, “a plenitude de seu sentido” (ZUMTHOR, 1997, p. 265). Desse modo, a obra ultrapassa os seus limites fluidos, por meio da relação do encontro entre texto e voz, atualizando-se e se libertando “aos caprichos do tempo” (ZUMTHOR, 1997, p. 272).

Desde o título da composição *Saudade da minha terra*, já se percebe o tom saudosista e subjetivo da canção, quando o poeta utiliza o pronome possessivo “minha”, em primeira pessoa, já especificando o viés autobiográfico de seu conteúdo. Na sequência, a letra da canção:

De que me adianta, viver na cidade,  
Se a felicidade não me acompanhar.  
Adeus paulistinha do meu coração,  
Lá pro meu sertão eu quero voltar.  
Ver na madrugada, quando a passarada,  
Fazendo alvorada, começa a cantar,  
Com satisfação, arreio o burrão,  
Cortando o estradão, saio a galopar;  
E vou escutando o gado berrando,  
Sabiá cantando no jequitibá.

Por Nossa Senhora, meu sertão querido,  
Vivo arrependido por ter te deixado;  
Esta nova vida, aqui na cidade,  
De tanta saudade eu tenho chorado,  
Aqui tem alguém, diz que me quer bem,  
Mas não me convém, eu tenho pensado,  
Eu fico com pena, mas esta morena,  
Não sabe o sistema em que fui criado.  
Tô aqui cantando, de longe escutando,  
Alguém está chorando com o rádio ligado.

Que saudade imensa, do campo e do mato,  
Do manso regato que corta as campinas,

---

<sup>66</sup> Série especial Goiá. *A História de um compositor*. Disponível em:  
<https://www.youtube.com/watch?v=UNSQpY9MgfA>. Acesso em:10/02/2020.

Aos domingos ia passear de canoa,  
 Na linda lagoa de águas cristalinas;  
 Que doce lembrança, daquelas festanças,  
 Onde tinha danças e lindas meninas,  
 Eu vivo hoje em dia, sem ter alegria,  
 O mundo judia, mas também ensina.  
 Estou contrariado, mas não derrotado,  
 Eu sou bem guiado pelas mãos divinas.

Pra minha mæzinha, já telegrafei,  
 Que já me cansei de tanto sofrer;  
 Nesta madrugada estarei de partida,  
 Pra terra querida que me viu nascer;  
 Já ouço sonhando, o galo cantando,  
 O inhambu piando no escurecer,  
 A lua prateada, clareando as estradas,  
 A relva molhada desde o anoitecer.  
 Eu preciso ir, pra ver tudo alí,  
 Foi lá que nascí, lá quero morrer.

*Saudade da minha terra - Goiá e Belmonte*  
 (FLORES, 2004, p. 244).

Observando-se a estrutura da canção, constata-se que a letra é composta por quatro estrofes em décimas, com versos isométricos, ou seja, com a mesma quantidade de sílabas poéticas. Dessa forma, realizando-se a escansão da letra, nota-se que cada verso contém onze sílabas poéticas, mas a canção terá redondilhas menores, caso se divida as linhas em duas partes, observando-se as pausas em sua orientação melódica, conforme se demonstra seguir:

De/ que/ me a/ di/ <u>an/</u> ta, (5)	Vi/ ver/ na/ ci/ <u>da/</u> de, (5)
Se a/ fe/ li/ ci/ <u>da/</u> de (5)	Não/ me a/ com/ pa/ <u>nhar.</u> (5)
A/deus/ pau/ lis/ <u>ti/</u> nha (5)	Do/ meu/ co/ ra/ <u>cão,</u> (5)
Lá/ pro/ meu/ ser/ <u>tão</u> (5)	eu/ que/ ro/ vol/ <u>tar.</u> (5)

Verifica-se que esta composição possui rimas internas encadeadas e simples, tais como: cidade/felicidade; coração/sertão, passarada/alvorada, burrão/estradão etc. A regularidade na métrica e o uso da medida popular, bem como a presença regular das rimas imprimem compasso e musicalidade à canção. Estas características nos remetem aos traços da poesia romântica, confirmando as ponderações do capítulo anterior, quanto aos resquícios da tradição na poética do compositor em estudo.

A canção é executada em “guarânia”, ritmo advindo do Paraguai, considerado moderno nesta época, e vem introduzida, em seu início e a cada estrofe, por uma contagiente melodia, realizada ao som de sanfona e violão; melodia esta, aliás, já

consagrada na mente dos ouvintes em geral. Tanto que “o simples solfejar” dessa introdução “aguça a memória” do ouvinte, levando-o, na maioria dos casos, a lembrar a letra inteira da canção, uma vez que

O desempenho instrumental, [...] preenchendo as pausas estróficas, a introdução e o complemento da moda, contribui para o realce dos sentidos dados pela conexão expressiva das palavras e os significados do tema. O mesmo se pode afirmar da interpretação vocal do cantador, sempre a realçar a natureza semântica da escritura, o romance contado (SANT’ANNA, 2010, p. 52).

E nesse “romance contado”, o cantor se expressa por meio de uma linguagem culta, mas ao mesmo tempo simples e sugestiva, em que parece importar, especialmente, a “*maneira de dizer*” a sua mensagem. Essa forma peculiar de expressão pauta-se no “gesto oral elegante” do cantor, na junção entre a melodia e as palavras, em que reside o ápice da tensividade da composição (TATIT, 1996, p. 9). Nesta união, o ritmo alegre da melodia contrasta com a temática saudosista de seu conteúdo, destacando, dessa maneira, a distância entre o sujeito e objeto. Parece abrigar, portanto, a peculiar interação entre tematização e passionálização, na peça musical.

A canção tem seu início justamente com a sensação de tensão do eu lírico, expressa pela inquietante pergunta: “De que me adianta viver na cidade se a felicidade não me acompanhar”? Na sequência, narrador despede-se, carinhosamente, da garota paulista, afetividade que se evidencia pelo uso do diminutivo e pela expressão “do meu coração”, justificando-se: “Adeus, paulistinha do meu coração, lá pro meu sertão eu quero voltar”, já decrescendo a tensividade da canção daí por diante e valendo-se de declarações que visam apontar as vantagens do seu regresso à terra natal.

Neste intuito, o eu lírico traça um retrato do espaço sertanejo, com apelo à sinestesia - figura de linguagem caracterizada pela mistura de percepções sensoriais do ouvinte/leitor - e se utiliza de verbos nas formas nominais do verbo infinitivo e gerúndio. Dessa maneira, o narrador poético evoca a sensorialidade do receptor, levando-o a visualizar as cenas do cenário interiorano e a ouvir os sons do sertão, sugeridos pelos versos: “**ver** a madrugada quando a passarada / **fazendo** alvorada / começa a **cantar** / com satisfação arreio o burrão / **cortando** o estradão / saio a **galopar** / E vou **escutando** o gado **berrando** / sabiá **cantando** no jequitibá” (FLORES, 2003, p. 244, grifos nossos).

Recompondo-se a si mesmo e aos ouvintes, o compositor parece “dar contornos físicos e sensoriais a um conteúdo psíquico e incorpóreo” (TATIT, 1996, p.18-19) que, formando uma espécie de tela imaginária, retrata as paisagens sertanejas do local em que o artista vivia. Transportados, para dentro dessa tela, damos forma a este conteúdo - e visualizamos, sentimos e ouvimos os sons sugeridos pela palavra poética que se faz canção. Todavia, como pontua Tatit (1996, p.18-19), o resultado alcançado pela composição não foi obtido automaticamente por meio da vivência do artista, mas pressupôs o encontro de dois diferentes níveis de experiência:

[...] de um lado, sua vivência pessoal com um determinado conteúdo e, de outro, sua familiaridade e intimidade com a expressão e a técnica de produzir canções. As inúmeras tentativas [...] de composição, os retalhos eliminados como sobra de outras produções e mesmo a maior habilidade adquirida no decorrer dessas etapas formam um arsenal em potência que rapidamente se estrutura quando o compositor se concentra e se dispõe a retratar a singularidade de sua vivência. E esse arsenal de recursos técnicos é tão poderoso que, muitas vezes, transforma a qualidade emocional da vivência do compositor (TATIT, 1996, p.18-19).

E, de fato, o compositor realiza com maestria a compatibilização entre letra e melodia nesta canção em que tudo reporta ao mundo cultural sertanejo, descrito por ele com bastante familiaridade - visto que testemunhou a vivência neste espaço. Assim, refere-se com propriedade aos elementos que compõem este cenário, tais como: “passarada, burrão, estradão, gado, sabiá, jequitibá, campo, mato, regato, campina, canoa, lagoa, inhambu, relva molhada”, dentre outros, que remetem à vida do homem no interior do sertão, em contato com a natureza.

De fato, o fascínio do receptor pela canção não se evidencia apenas por esta escolha de vocábulos, mas, especialmente, “pela conexão dialógica” das palavras “e da música com o mundo cultural”, por meio do enredo expresso na composição (SANT’ANNA, 2010, p. 50). Enredo este que remete ao mundo subjetivo do eu lírico, revelando seus sentimentos mais profundos por meio da função emotiva da linguagem, impressionando o público-ouvinte.

Nesse sentido, os passeios de canoa, citados na canção, remetem aos momentos de recreação e às pescarias que Goiá apreciava realizar junto a seus amigos, na lagoa *Poço Verde*, próxima à Coromandel. Já os vocábulos “festança, dança, lindas meninas”

apontam para os encontros de convivência nas festas religiosas, comuns nas pequenas cidades mineiras, e que refletem a cultura sertaneja.

Dessa forma, a afetividade do sertanejo, representada pela voz poética do eu lírico, compõe-se de sentimentos de saudades, de nostalgia e de insatisfação para com o momento presente, tal qual se evidenciam no questionamento inicial da canção. Sentimentos estes que nos reportam, mais uma vez, aos traços característicos da poesia romântica, conforme já pontuamos. Ao mesmo tempo, constata-se o arrependimento do cantor por ter se distanciado do local de origem, como se evidencia neste outro trecho: “Por Nossa Senhora, meu sertão querido, / Vivo arrependido por ter te deixado; / Esta nova vida, aqui na cidade, / De tanta saudade eu tenho chorado” (FLORES, 2004, p. 244).

Nesta perspectiva, as palavras “Nossa Senhora” e “mãos divinas” põem em relevo a religiosidade do poeta e sua crença no sagrado, representadas aqui pela mãe de Cristo, santa católica “que reúne uma grande diversidade de raças, crenças e culturas brasileiras” (PAULA, 2013, p. 138). Também destacam o temperamento confiante do homem campesino, cuja fé pode ser compreendida nos versos: “O mundo judia, mas também ensina. / Estou contrariado, mas não derrotado, / eu sou bem guiado pelas mãos divinas”. Essas referências demonstram o quanto a cultura interiorana se insere na poética de Goiá, expressando, assim, os costumes, as crenças e a maneira de pensar do caboclo sertanejo.

Nesse viés, utilizando-se da primeira pessoa gramatical do discurso em toda a canção, o eu lírico não só recorda as paisagens da terra de origem, mas demonstra, também, “o arrebatamento do tema” que o envolve, pois a história contada se confunde com a própria biografia daquele que narra, quando na juventude, teve que deixar o interior mineiro em busca do sonho de se tornar um artista, passando a sentir uma imensa saudade do sertão. A composição de Goiá configura-se, portanto, como uma autobiografia lírica, já que se percebe, em seu conteúdo, a intenção do poeta “de contar sua vida, de expor seus pensamentos ou de expressar seus sentimentos” (VAPEREAU apud LEJEUNE, 2014, p. 62).

Nesse percurso autobiográfico, o aspecto subjetivo-saudoso da composição emociona o público e contribui para a sua identificação com as palavras do eu lírico, especialmente quando este recorre à valorização de suas raízes familiares, representadas pela figura materna. Neste sentido, o poeta revela que o sofrimento da mãe, devido ao seu

distanciamento, constituía um forte motivo para o regresso dele ao sertão, como se percebe nos versos: “Tô aqui cantando, de longe escutando / **Alguém** está chorando / Com rádio ligado”. Ou no trecho: “Pra minha **mãezinha** já telegrafei / E já me cansei de tanto sofrer / Nesta madrugada estarei de partida / Pra terra querida que me viu nascer” (FLORES, 2003, p. 244, grifos nossos). Vale ressaltar que, nesta parte, em algumas interpretações da canção, foi acrescida uma pausa após a palavra “cansei”, destacando ainda mais o sentimento de angústia e desassossego do eu lírico, longe de sua mãe.

Neste enfoque, destaca Bosi (1994, p. 424) que o distanciamento físico pode ser, às vezes, paradoxalmente, “um fator de aproximação” entre as pessoas, pois o ser distante é capaz de se tornar “uma figura mítica, amada de forma especial”, a partir deste fenômeno. Logo, a valorização do grupo familiar ausente pode constituir, para as pessoas, em geral, “uma memória ao mesmo tempo una e diferenciada”, cujos “vínculos podem persistir mesmo quando se desagregou o núcleo onde sua história teve origem”, transcendendo assim, o mero “sentimento individual” (BOSI, 1994, p. 423). Parece ser exatamente isso o que ocorre com o compositor Goiá ao se lembrar da mãe distante, figura retomada frequentemente pelo compositor em suas canções.

Chamamos a atenção para a declaração do eu lírico, no desfecho da canção, quando, para comunicar à mãe a sua decisão de regressar ao interior, utiliza o vocábulo “telégrafo” - forma de se comunicação que, atualmente, encontra-se em desuso, e que revela, assim, a não contemporaneidade da canção. Ultrapassando as barreiras do tempo e contrapondo com esse trecho da composição, a música continua, ainda hoje, atual, sendo cantada, gravada, regravada e admirada por diversos artistas e pelo público, como pontuamos no início deste estudo, e tornou-se um clássico no cancionário sertanejo.

Ainda nesta estrofe final, o eu lírico mantém o teor sinestésico da canção, em que se misturam a sensorialidade do ouvinte/receptor que ouve, visualiza e sente os elementos enunciados pela voz poética: “Já **ouço** sonhando, o **galo cantando**,/ O **inhambu piando** no **escurecer**,/ A **lua prateada, clareando as estradas**,/ A **relva molhada** desde o **anoitecer**./ Eu preciso ir, pra **ver** tudo alí, /Foi lá que nascí, lá quero morrer” (FLORES, 2004, p. 244, grifos nossos).

Assim como Catullo da Paixão Cearense que exalta, em *Luar do sertão*, a figura da lua e da natureza, expressando os sentimentos de saudade, solidão e de amor pela terra natal, Goiá finaliza a sua canção exaltando a “lua prateada clareando a estrada” do sertão

mineiro, que pretender rever em seu regresso à terra natal, justificando-se: “foi lá que nasci, lá quero morrer”. Nestas palavras, o compositor parece inspirar-se, novamente, na *Canção do exílio*, demonstrando, mais uma vez, o seu diálogo com a tradição literária romântica em sua poética.

Vale ressaltar que o significado da palavra sertão, no contexto desta música, confirma a concepção do termo adotada neste estudo, postulada pelos teóricos Vinaud; Martins; Amaro (2007), ou seja, representa um espaço simbólico por excelência, indo além de suas paisagens, já que se reveste da subjetividade e afetividade daqueles que o habitam, determinando o modo de ser e de sentir do sertanejo. E o poeta compositor consegue, com maestria, inserir o ouvinte/receptor nesse espaço, valendo-se dos recursos aqui destacados, e se utilizando da “palavra cantada”, como postula Tavares (2005), trazendo à tona uma linguagem carregada de poesia.

Além dos aspectos aqui destacados, consideramos que informações sobre a gênese da canção *Saudade da minha terra* possam contribuir na presente análise, somando sentidos a nossas reflexões. Vale dizer que a música é conhecida, popularmente, pelo título: *Adeus, paulistinha*, em uma referência à despedida que o eu lírico faz, no início da canção, a uma paulista, talvez, uma namorada.

Mas de acordo com Edvan Antunes (2012), a música chamava-se, em sua primeira versão, *Manhãs na roça*, sendo gravada, inicialmente, por Belmiro e Belmonte, embora tenha se tornado sucesso nas vozes de Belmonte e Amaraí. Vale destacar que Belmonte (Pascoal Todarelli) acabou entrando como parceiro de Goiá nessa composição, por ter feito alguns ajustes na letra que o coromandelense havia composto ainda antes de sair de Goiânia (SAUTICHUK, 2015). Essa assertiva foi contestada pelo irmão do poeta, quando, ao ser entrevistado por nós, em 2019, Nelson Coutinho<sup>67</sup> afirmou-nos que *Saudade da minha terra* foi feita exclusivamente por Goiá, embora conste a parceria de Belmonte.

Nesse contexto, é preciso ressaltar que, curiosamente, várias canções do poeta apresentam-se em parcerias com empresários e artistas da época, provavelmente para fins de divulgação das mesmas, como atesta a pesquisa de Brito (2010); além disso, há letras que foram creditadas a terceiros, talvez atendendo às necessidades financeiras do artista. Assim, diversas composições, teoricamente, não constam como sendo de sua autoria e,

---

<sup>67</sup> COUTINHO, Nelson. Entrevista feita por nós, em 18/01/2019. Coromandel-MG.

certamente, ficaram no anonimato, já que, de acordo com o cantor Goiá Filho - em entrevista ao Programa *Viola minha viola*<sup>68</sup> (2010), o seu pai teria mais de 800 canções autorais. E aí entra um aspecto interessante da personalidade do poeta-compositor, que nas suas horas de folga, “estacionava em algum boteco, de violão em punho, caneta ao lado, e muitos copos de cachaça e cerveja, suas bebidas prediletas”. Se nessas rodadas, alguém pedisse uma “parceria ou mesmo a autoria inteira de alguma composição [...] ele generosamente dava” (SAUTICHUK, 2015, [n.p]). É o que afirmam também as pesquisadoras Martins e Hordones (1996, p. 10)

Suas parcerias musicais, muitas vezes, não existiram de fato, ele homenageava um amigo ou colega, colocando o nome desse como parceiro seu, mas na verdade, só havia lhe contado alguma passagem interessante e Goiá a transformava em música. Às vezes não dispunha na hora de papel, quando fazia uso do papel do maço de cigarros e escrevia; fosse na mesa de um bar, dentro do ônibus, não importava o lugar, tudo servia de inspiração.

Mesmo com tantas parcerias<sup>69</sup> (validadas ou não) assumidas por Goiá, não há como negar a singularidade da obra do compositor, com características peculiares que deixaram a sua marca, especialmente nos momentos em que canta (e conta) a sua própria história, misturando “em um único e mesmo ato, poesia e autobiografia” (LEJEUNE, 2014, p. 116). Isso porque em várias de suas composições, assim como na canção em estudo, a vida do autor é “de tal forma entrelaçada à sua escrita que se pode afirmar que ela se sustenta nesse lugar de forma visceral, como se o escritor pensasse, sofresse e escrevesse com o movimento de suas pulsações” (BRANDÃO, 2006, p. 85).

No clássico *Saudade da minha terra*, Goiá consegue, de fato, através de sua sensibilidade, exercer a função de cancionista (TATIT, 2002, p. 9), tal qual nos definiu Tatit, ao “equilibrar a letra na melodia e a melodia no texto, compatibilizando coerentemente o sentido destes dois componentes (literário e musical) formadores da canção”. Dessa forma, o autor manifesta, através de sua poética, além de sua subjetividade, “um sistema de significações para o qual convergem e de onde partem os sentidos sociológicos e culturais *lato sensu* de um modo de vida urbano geracional”

---

<sup>68</sup> Entrevista disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=FtraBJRiMbQ>>. Acesso em: 10/02/2019. Leonel e Goiá Filho cantam "Pout-Pourri de Sucessos de autoria de Goiá" no Programa *Viola Minha Viola* - 12/09/2010.

<sup>69</sup> Não foi possível, na presente pesquisa, esclarecer o papel exato dos parceiros de Goiá em suas produções, já que teríamos que recorrer aos produtores de discos em São Paulo e Goiânia, ou visitar a sociedade arrecadadora de direitos autorais dos artistas para mapear estas informações.

(CYNTRÃO, 2006, p. 217). Modo de vida este que reflete o contexto histórico vivenciado pelos sertanejos em uma época em que o êxodo rural e suas consequências imperavam. Esta canção representa, assim, um veículo de expressão muito importantes do imaginário popular, ao colocar o mundo sertanejo em evidência, em meio à paisagem urbana, “refletindo inclusive a pluralidade cultural brasileira” (TORRES, 2013, p. 10).

### **3.2. Jardineira do adeus ou Adeus mæzinha: a despedida de Gerson Coutinho de Coromandel**

A canção *Jardineira do Adeus ou Adeus mæzinha*<sup>70</sup>, escrita em meados dos anos de 1970 por Goiá em parceria com Sebastião Aurélio, foi gravada, inicialmente, pela dupla Mococa e Moraci e, depois, por outros intérpretes, tais como: Durval e Davi, Chico Rey e Paraná, Theodoro e Sampaio. A composição retrata o momento exato em que o eu lírico deixou o interior rumo aos grandes centros, despedindo-se de sua mãe - figura recorrente na poética de Goiá, como dissemos anteriormente.

O termo “jardineira”, utilizado no primeiro título, refere-se a uma espécie de ônibus antigo, que circulava no país, na década de 1950, cuja estética parecia “vasos compridos que ficavam nas sacadas<sup>71</sup>”. Outra explicação para a origem do termo refere-se aos chapéus floridos que as operárias paulistas utilizavam nesses ônibus lotados. Assim, o nome teria se fixado como uma forma carinhosa de expressar admiração a elas. Já no segundo título dado à canção, aparece o substantivo diminutivo “mæzinha”, que reforça o tom afetivo que envolve a despedida do poeta à mãe, temática central dessa composição.

Executada em ritmo de guarânia, (assim como *Saudade da minha terra*) esta canção inicia-se com uma introdução instrumental, em tom melancólico, em que se destacam os solos chorosos de um teclado e de uma sanfona, acompanhados de violões e harpas que confirmam o teor saudosista e emotivo da composição, anunciado desde o título. Constituindo uma “medida musical preliminar”, essa introdução tem a função de expor “o cenário onde vai se desenrolar a voz” (ZUMTHOR, 1997, p. 173) na canção, cuja letra transcrevemos a seguir:

<sup>70</sup> Mococa e Moraci interpretam a canção. Disponível em:  
[https://www.youtube.com/watch?v=zFvpUnT\\_jtg&list=RDzFvpUnT\\_jtg&start\\_radio=1&t=22&t=22](https://www.youtube.com/watch?v=zFvpUnT_jtg&list=RDzFvpUnT_jtg&start_radio=1&t=22&t=22).  
Acesso em: 04/10/2019.

<sup>71</sup> Fonte: *Prosa & Verso: Roteiro e Artesanato*. Disponível em:  
<<https://www.pousoprosa.com.br/publico/curiosidade/visualiza/738/>>. Acesso em: 05/02/2020.

Em mil novecentos e cinquenta e três,  
 Às cinco da tarde de um dia qualquer,  
 Deixei minha terra em busca de um sonho,  
 Mas não por despeito de alguma mulher;  
 A minha mæzinha me deu um abraço,  
 Senti que o pranto turvava-me a vista.  
 Adeus, meu menino, Jesus é teu guia,  
 Que sejas um dia um grande artista.

E a jardineira, partiu me levando,  
 Em busca daquilo que sempre sonhei,  
 Na ânsia incontida de ser um artista,  
 As coisas mais belas da vida deixei;  
 Talvez eu não tenha chegado ao alto,  
 Mas creio que pude cumprir grande parte;  
 Se acaso me falta maior audiência,  
 A sobrevivência já é uma arte.

Feliz de quem tem a mæzinha a seu lado,  
 A Deus agradeça e dê muito valor,  
 Porque essa falta da mãe é tão forte,  
 Nos enche o peito e a alma de dor;  
 E eu, por exemplo, vivendo distante,  
 Chorei muitas vezes, pois vinham falar:  
 Que ouvindo os programas que eu participava,  
 Mamãe soluçava me ouvindo cantar.

Passaram-se os anos, mamãe despediu-se,  
 Porque já havia cumprido a missão.  
 Partiu dessa terra no mês de setembro,  
 Levando consigo o meu coração:  
 Prossigo cantando, pois ela gostava,  
 Embora eu sinta infelicidade;  
 A doce presença de Deus me acalenta,  
 A bruma cinzenta de minha saudade.

*Jardineira do Adeus ou Adeus mæzinha*  
 Goiá e Sebastião Aurélio  
 (FLORES, 2004, p. 156)

Observando-se a estrutura da composição, constata-se que a letra é composta por quatro estrofes, todas em oitavas, com versos isométricos, com onze sílabas poéticas ou em redondilhas menor, caso se divida os versos em duas partes, seguindo a mesmo estilo de *Saudade da minha terra*, conforme se demonstra a seguir:

Em/ mil/ no/ ve/ <u>cen</u> / tos (5)	e/ cin/ quen/ ta e/ <u>três</u> (5)
Às/ cin/ co/ da/ <u>tar</u> / de (5)	de um/ di/ a/ qual/ <u>quer</u> . (5)
Dei/ xei/ mi/ nha <u>te</u> / rra (5)	em/ bus/ ca/ de um/ <u>so</u> / nhos (5)
Mas/ não/ por/ des/ <u>pei</u> / to (5)	de al/ gu/ ma/ mu/ <u>lher</u> ; (5)

Constatamos, ao observar tais coincidências estruturais, que é recorrente, nas canções do compositor, a utilização da métrica regular, pautada no uso da medida popular (redondilha menor), mantendo-se a musicalidade da peça musical, assim como é comum a temática saudosista e melancólica em suas canções, que remetem o seu estilo à tradição romântica.

É interessante pontuar que, nesta canção e na anteriormente analisada, o compositor não se utiliza do refrão, que é raro nas músicas de conteúdo passional. Isso porque o sujeito está em busca de alguma coisa, desse modo, o cantor prioriza a lentidão, aumentando a duração das vogais, pois o seu projeto cancional “puxa” assuntos relacionados ao estado de espírito do eu lírico, aos seus sentimentos. Por meio dessa estratégia do autor

[...] começa a haver uma distância entre um motivo e o outro dentro da música, que figurativiza a distância entre sujeito e objeto. O sujeito está longe do objeto, precisa ir buscá-lo. Daí há tessitura, de agudo e grave, justamente para buscar o objeto, até repetir. Quando há repetição, houve o encontro. Por isso o refrão é o momento do encontro (TATIT, 2011, [n.p]).

Embora Goiá não utilize a primeira pessoa gramatical nos títulos da canção em estudo, toda a letra é expressa por meio desse recurso, característico do gênero autobiográfico, conforme pontuou Lejeune (2004). Interpretada em dueto em primeira e segunda vozes, nos versos iniciais da composição, os intérpretes pontuam as circunstâncias temporal e local em que o eu lírico partira, despedindo-se da mãe: “Em 1953, às cinco da tarde de um dia qualquer / deixei minha terra em busca de sonhos” (FLORES, 2004, p. 156), revelando o propósito do narrador-personagem de se destacar como artista nas grandes cidades brasileiras, construindo, desse jeito, uma sólida carreira e reconhecida nacionalmente.

À medida que a música é executada, nota-se que a história narrada vai coincidindo com a vivência de Goiá, caracterizando, assim, a canção como autobiográfica, já que o jovem Gerson Coutinho partira de Coromandel, aos dezoito anos, para Goiânia, como expomos em sua biografia, “na ânsia incontida de ser um artista” (FLORES, 2004, p. 156) . Em prol deste objetivo, ao deixar a terra natal, o eu lírico declara abdicar-se das “coisas mais lindas da vida”, usufruídas até então no interior: do convívio com a mãe, com seus familiares e amigos, bem como da proximidade da natureza do sertão e de seus encantos.

Pode-se constatar, diante disso, que a vida do jovem Gerson Coutinho sofre uma grande transformação a partir daquele momento: quando se muda para Goiânia, local em

que amplia seu círculo de amizades, tornando-se apresentador na Rádio Brasil Central e onde grava um disco, com o codinome de “Rouxinol”, vindo a formar, o *Trio Amizade*, com os nomes “Zé Micuim, Rouxinol e Goianinho”. Logo adotaria o nome artístico de Goiá, em homenagem ao estado que o acolhera tão bem. E alguns anos após a partida do compositor da pequena cidade de Coromandel, ao relatar sua história nesta música, Goiá reconhece o cumprimento “parcial” de sua missão, ao declarar: “Talvez eu não tenha chegado ao alto / Mas creio que pude cumprir grande parte / Se acaso me falta maior audiência / A sobrevivência já é uma arte” (FLORES, 2004, p. 156).

Infere-se por esses versos que o artista adquire, nesse ínterim, a ciência de que conquistara um espaço considerável no meio artístico, quando alavanca sua projeção como compositor do gênero sertanejo, intensificando sua produção. Apesar disso, a sobrevivência tornou-se uma “arte” para ele, visto que precisou recorrer a outras profissões para complementar sua renda em prol do sustento de sua família: foi locutor e chefe de cadastro bancário, além de cantor-compositor, conforme ja pontuamos nesta pesquisa.

Na sequência da canção, notamos que o cenário melódico da introdução é reiterado entre as estrofes, assim como em *Saudade da minha terra*. Nesse refrão instrumental, “o ritmo é sentido” pelo ouvinte/receptor, “intraduzível em língua por outros meios”, constituindo uma técnica intimamente ligada à estrutura melódica da canção. E assim como a recorrência discursiva, esse refrão para o cantor-compositor

[...] constitui o meio mais eficaz de verbalizar uma experiência do espaço e do tempo, e de fazer com que o ouvinte dela participe. O tempo decorre, na intemporalidade fictícia do canto, a partir do momento da palavra inaugural. Depois, no espaço engendrado pelo som, a imagem sensorialmente experimentada se objetiva; do ritmo nasce e se legitima um saber (ZUMTHOR, 1997, p. 151).

Em harmonia com as palavras da canção, essa introdução reinterada corrobora para com o tom de lamento e de melancolia que envolve o seu contexto, em que o eu lírico se recorda da despedida da mãe, em dois momentos: em primeiro lugar quando parte de sua cidade, fato expresso nas estrofes iniciais da letra sertaneja, em que percebemos o tom de aprovação e a fé da progenitora, nas palavras: “Adeus, meu menino, Jesus é teu guia, / Que sejas um dia um grande artista” (FLORES, 2004, p. 156). Em um segundo momento, o adeus acontece quando a mãe do poeta morre, acontecimento explícito na

última estrofe da canção, e expresso por meio do eufemismo: “mamãe despediu-se”. O narrador indica, também, na sequência, a marca temporal do triste acontecimento por meio da expressão adverbial “no mês de setembro”, que imprime uma maior verossimilhança aos versos da canção.

Talvez por isso, na terceira estrofe, a voz lírica busque interagir com o ouvinte/leitor e, em tom de conselho, peça a valorização pelo receptor da figura materna e, também, a gratidão a Deus por sua presença, afirmado que a perda definitiva de uma mãe “nos enche o peito e a alma de dor” (FLORES, 2004, p. 156).

Nesse sentido, podemos perceber na presente canção e em outras composições de Goiá que o discurso poético do autor assume uma linhagem referencial, cuja mensagem demonstra um certo tipo de carência ou desejo, buscando satisfazer o público através de enredos que apelam para emoções, sentimentos e sedução. Assim, são recorrentes nessas produções temas como: a exaltação do valor à família, à mãe, à infância, à religião, à cidade natal, enfim. Todavia, convém ressaltar que esta sedução, advinda da linhagem referencial, está, muitas vezes, comprometida com valores morais, com interesses religiosos e de classe social. Em outras palavras, percebemos nessas canções sertanejas que o romantismo amoroso, longe de ser uma emoção pura, inocente ou “divina”, que emana da alma do artista (e de nossas almas) é uma emoção mundana, e como tal está comprometida com diferentes valores morais.

Essa canção especificamente, assim como *Canção do meu regresso*, e outras, demonstra essa linhagem referencial, por meio da qual Goiá que seduz o ouvinte a uma espécie de comprometimento com o valor religioso, a fé divina, o amor e o valor à sociedade e à família. Nesse viés, o eu lírico posiciona-se como testemunha que sente de fato a ausência materna, mesmo antes da partida definitiva da progenitora, quando esta chorava ao ouvir a voz do filho nos programas de rádio, como afirmam os versos: “Chorei muitas vezes, pois vinham falar: / Que ouvindo os programas que eu participava / Mamãe soluçava me ouvindo cantar” (FLORES, 2004, p. 244).

Nesse trecho, nota-se claramente a ocorrência do diálogo intertextual entre esta canção e a música *Saudade da minha terra*, em que o eu lírico também se refere à mãe como a principal motivação para o regresso ao sertão, como vimos anteriormente, ao afirmar: “Tô aqui cantando de longe escutando / **Alguém** está chorando com rádio ligado” (FLORES, 2004, p. 244, grifos nossos).

Vale ressaltar que o fenômeno da intertextualidade, postulado pelos teóricos Bakthin e Júlia Kristeva, bastante comum na literatura, reforça na canção em foco o estilo memorialista e saudoso de Goiá, bem como a linhagem referencial, a qual nos referimos há pouco. O fenômeno é indicado pela “recorrência” do tema no conteúdo do texto e pode ocorrer, segundo Zumthor (1997, p. 270), tanto na introdução, na estrutura de um texto ou em seu conteúdo, “daí as adições, eliminações, deslocamentos de episódios ou de personagens, como o que se encontra frequentemente na epopéia”.

Além da alusão temática em comum (referente à figura materna) e da intertextualidade, observa-se a proximidade estrutural das canções *Saudade da minha terra* e *Jardineira do adeus*, já que ambas possuem a mesma métrica e, ainda, um refrão instrumental característico, na introdução, refrão este que se repete entre as estrofes da música.

Chamamos a atenção para o papel da memória nessas produções, que constitui, também, um “denominador comum” na poética do autor em estudo. Nesse viés, pelo exercício do lembrar o poeta lapida as recordações do passado, como se fossem uma espécie de “diamante bruto” (Bosi, 1994, p. 81). Este ofício exige um complexo trabalho de “reflexão” e de “localização”, em “uma ação acompanhada de afetos” (BOSI, 1994, p. 46), combinando, duplamente, “o processo corporal e presente da percepção” às tais representações, baseadas, “em testemunhos e deduções” (HALBWACHS, 2003, p. 91). Isso porque há fortes indícios de que o artista viveu, de fato, as experiências relatadas, sendo, assim, testemunha viva daquilo que expõe em suas composições.

Vale ressaltar que estas representações das lembranças do eu lírico se manifestam por meio da intuição sensível do autor-compositor e surgem “quando um ambiente social é cotejado com o outro e se chocam em sua consciência” (HALBWACHS, 2003, p. 58). É o que parece se confirmar na quarta e última estrofe da canção, quando o Goiá declara que a canção foi produzida alguns anos depois da partida do artista de Coromandel, tendo ocorrido, neste ínterim, a morte de sua mãe, conforme o dissemos. Ou seja, o poeta lembra-se desse contexto ao comparar a realidade urbana em que vivia e as imagens do seu passado. Por meio desse contraste, advém o “conhecimento antepredicativo” do autor, ou seja, “uma acumulação de conhecimentos que são da ordem da sensação [...], que vem associar-se ao sentido, e às vezes, identifica-se com ele” (ZUMTHOR, 2007, p. 78-79), aflorando, assim, a poética memorialista do compositor em estudo.

Nesta perspectiva, diante da ausência definitiva da mãe, o compositor recorre, em suas palavras, ao conforto da religiosidade e, sentindo-se acalentado pela presença divina, demonstra sua crença no sagrado. Nesta parte da canção, o poeta parece ter sido realmente agraciado pelas palavras maternas, na sua juventude, quando ela declara ser Jesus o guia do filho. O eu lírico confessa, então, que continua sua carreira em memória da progenitora: Prossigo cantando, pois ela gostava, / Embora eu sinta infelicidade; / A doce presença de Deus me acalenta, / A bruma cinzenta de minha saudade”.

A imagem poética sugerida pelo adjetivo “cinzenta” relaciona o sentimento saudosista, expresso na canção, à tristeza, ao luto, às cinzas e à certeza de que o ser humano veio do pó e ao pó voltará, conforme afirma a Bíblia. Com essas palavras, o refrão instrumental se repete e fecha, melancolicamente, a música. Parece, aliás, confirmar o sentimento saudosista implícito na voz poética dos intérpretes.

Nesse sentido, consideramos válido retomar as palavras de Brandão (2006, p. 85) sobre a existência de dois tipos de escrita: por um lado, aquelas “se distanciam do vivido, [...] que se transformam em teorias”; por outro lado, há escritas cujo texto é tão próximo do autor, “de suas alegrias, dores e tormentos que parece não haver distância entre uma coisa e outra, como se o escrever se fizesse sem mediação” (BRANDÃO, 2006, p. 85). É o que nos parece ocorrer com esta composição de Goiá, cujo discurso nos direciona, na realidade, à história de vida do poeta, refletindo a liberdade que marca o ato mesmo de escrever, “no corpo de uma escrita que não está a serviço de ninguém além desse sujeito que preserva sua autonomia”, sendo assim “congruente com aquilo que deve ser mais intratável no artista: a solidão do gesto criativo” (BRANDÃO, 2006, p. 67).

Escrita, aliás, que se complementa junto à melodia da canção, trazendo ainda mais significados à poética expressa pelo compositor que, revisitado através da memória, revela além da sua própria subjetividade - a universalidade dos sentimentos humanos.

### **3.3 Canção do meu adeus: o lamento saudoso do poeta**

Ao ouvir a *Canção do meu adeus*<sup>72</sup>, letra composta por Goiá e Zé Claudino, e gravada por Zilo e Zalo, em 1962, e também por Biá e Goiá, no LP *Saudade de minha terra*, em 1973, deparamo-nos com uma melodia em tom melancólico, interpretada nas

---

<sup>72</sup> Disponível em:< <https://www.youtube.com/watch?v=RYd-Shp8j-Y> > Acesso em: 05/03/2017.

vozes agudas e anasaladas dos intérpretes, à moda das duplas caipiras tradicionais (BRITO, 2010, p. 31). A seguir, a letra dessa canção:

Jamais verei minha terra pequenina,  
Porque sei que em cada esquina,  
Só teria desenganos.  
Mas não me esqueço do garimpo dos Coqueiros,  
E dos velhos companheiros, dos saudosos nove anos.  
Me lembro sempre do Josias de Anterino,  
Agnaldo e Noraldino, Desidério e Rafael;  
Ai quem me dera se mudasse o meu destino,  
E voltasse a ser menino, lá no meu Coromandel.

Mas como posso te rever, minha cidade,  
Se nas ruas da saudade meus amores não verei,  
Se lá no alto, na casinha tão branquinha,  
Não está minha mãezinha, pois sem ela já fiquei;  
E nas novenas de Sant'Anna, padroeira,  
Já não há o Zé Ferreira, com a bandinha a tocar;  
E nesse instante, meu Coromandel querido,  
Baixo os olhos, comovido, pra ninguém me ver chorar.

Adeus, adeus Macaúba das Vazantes,  
Douradinho dos Diamantes, a saudade é meu tormento.  
Porque guardar os lindos sonhos de criança,  
É viver de esperança pra morrer de sentimento.  
Coromandel, dos antigos sonhos meus,  
A canção do meu adeus, para ti eu dediquei;  
São pedacinhos de saudade dos parentes,  
Das planícies e nascentes, desta terra que amei.

*Canção do meu adeus – Goiá e Zé Claudino*

(Flores, 2004, p. 77)

Assim como as canções analisadas, *Canção do meu adeus* apresenta indícios autobiográficos desde o seu título, já que o poeta se utiliza do pronome possessivo na primeira pessoa do singular, sinalizando, mais uma vez, a temática da despedida vivenciada pelo narrador poético. Diante do ritmo lento, desacelerado e de textura expandida, constatamos que esta composição é, por excelência, passional, visto que a letra trata da disjunção afetiva do eu lírico que se se encontra afastado do objeto desejado, ou seja, da terra natal querida.

Nota-se que a estrutura da *Canção do meu adeus* abrange três estrofes; a primeira delas composta em nonas e as demais, em oitavas. Ao fazer a escansão<sup>73</sup> dos versos,

---

<sup>73</sup> Vale esclarecer que estamos considerando, nesta pesquisa, o ritmo da canção para fazer a divisão dos versos e contagem das sílabas e não o modo pelo qual a letra encontra-se registrada no livro de Flores.

percebe-se que há a predominância de redondilhas maiores, seguindo a forma de composição popular, como mostramos a seguir:

Já/ mais/ ve/ <u>rei</u>	(4)	Mi/nha / te/ rra / pe/ que/ <u>ni/na</u> ,	(7)
Por/ que/ sei/ que em/ ca/ da es/ <u>qui/ na</u>	(7)	Só/ te/ ri/ a/ de/ sen/ <u>ga/ nos</u> ;	(7)
Mas/ não/ me es/ <u>que/ ço</u>	(7)	Do/ ga/ rim/ po/ dos/ Co/ <u>quei/ ros</u>	(7)
E/ dos/ ve/ lhos/ com/ pa/ <u>nhei/ ros</u> ,	(7)	Dos/ sau/ do/ sos/ no/ ve/ <u>a/ nos</u> .	(7)

Observa-se, também, no excerto acima, a presença de rimas externas, tais como “pequenina/esquina”, “desenganos/anos” e de rimas intercaladas ou internas, como “Coqueiros/companheiros”. O desvelo para com as rimas poéticas, bem como para com a métrica, revela que o poeta busca a valorização do ritmo e da harmonia em sua arte de compor – característica recorrente nas demais canções aqui analisadas.

Na temática da composição em foco, percebemos, desde versos iniciais, o lamento saudoso do eu lírico pela experiência dispersa num tempo e espaço distantes, experiência esta apenas reencontrada “através de uma vontade de lembrar” (MALUF, 1995, p. 29). Além disso, os primeiros versos reafirmam a consciência do eu lírico quanto à impossibilidade do retorno definitivo à terra e à infância idealizadas quando afirma “Jamais verei minha terra pequenina”, visto que “só teria desenganos”, caso buscasse esse reencontro. Apesar disso, afirma não se esquecer do contexto almejado, pelo contrário; aproxima-se dele por meio do exercício de rememoração, que representa “um ato de intervenção no caos das imagens guardadas” (MALUF, 1995, p. 29) pelo cantor. Decorre daí, portanto, a importância da memória para ele.

Neste viés, na representação caótica do passado, o espaço do qual o eu lírico se recorda equivale à “distância”; dele só lhe restaram lembranças, obtidas por meio do breve milagre da memória afetiva, que lhe permite, certamente, retornar àquelas paisagens, porém, a “sua eficácia só é válida para o momento exato em que atua; o que restitui também é provisório, [...] apenas tem por efeito substituir a descontinuidade espacial por uma descontinuidade temporal” (POULET, 1993, p. 37). Essa distância, aliás,

[...] nunca é um espaço que se estende, que acolhe, reúne, ou preenche um vazio. Ela é esse vazio, nada mais que isso. [...] Ao invés de ser uma espécie de simultaneidade geral que se desenvolveria por todos os lados para sustentar, conter e colocar os seres em conexão, o espaço é simplesmente uma incapacidade que se manifesta por todos os lados, em todos os objetos do mundo, formando uma ordem. As coisas são, mas à distância. Distância que é impossível suprimir, nem mesmo reduzir. E o sentimento de distância não

cessa de manifestar-se, sob uma ou outra forma, confunde-se aqui com o sentimento angustiado da existência (PROUST, apud POULET, 1992, p. 44).

Por não conseguir suprimir o espaço vazio provocado pela distância, o poeta sente uma forte vontade de se evadir, voltando ao passado e à infância; da mesma maneira que se expressa a segunda geração romântica brasileira, denominada *Mal do século* ou Ultrarromântica, representada por Casimiro de Abreu, em seu poema *Meus Oito anos*<sup>74</sup>, por nós citado anteriormente: “Oh! que saudades que tenho / Da aurora da minha vida, / Da minha infância querida / Que os anos não trazem mais!”.

De maneira análoga ao poeta romântico, que deseja evadir-se no tempo e espaço, Goiá também demonstra, na *Canção do meu adeus*, a vontade de se transportar à época da meninice, em sua terra natal, ao afirmar: “**Ai** quem me dera se mudasse o meu destino / E voltasse a ser menino, **Iá** no meu Coromandel” (FLORES, 2004, p. 77, grifos nossos). Pode-se inferir que a interjeição “ai”, equivale à interjeição “oh” dos versos de Casimiro de Abreu, e conota aqui um duplo sentido: em um primeiro plano, remete-nos à insatisfação do eu lírico com seu destino atual; em segundo lugar, demonstra a dor vivenciada pelo poeta devido ao seu distanciamento da terra natal e pela impossibilidade de retorno ao lugar.

Além do aspecto intertextual, vale destacar a maneira como o eu poético expõe seus sentimentos nesta canção, em que representa o papel de alguém que vivenciou as situações descritas. Essa assertiva nos remete às palavras de Walter Benjamin (apud BOSI, 1994, p. 84), que concebe a memória como uma faculdade épica por excelência, podendo ser acessada por dois tipos de narrador: “o que vem de fora e narra suas viagens; e o que ficou e conhece sua terra, seus conterrâneos, cujo passado o habita”. Na canção em estudo, podemos afirmar que Goiá se encaixa no segundo tipo de narrador, postulado por Benjamin, pois, ao descrever o sertão, Goiá o faz com a autoridade de quem testemunhou os fatos, já que viveu seus primeiros anos no interior mineiro e conhece bem as paisagens, os costumes, a cultura e identidade locais.

Assim como importantes estudos e grandes obras de cunho memorialista foram feitos por autores que conviveram no sertão, “buscando resgatar as vozes do passado e preservar a história do lugar” (VINAUD; MARTINS; AMARO, 2007, p. 106 ), o poeta

<sup>74</sup> ABREU, Casimiro. **Meus oito anos**. Poema publicado na obra *As Primaveras*, 1859. Disponível em: <<https://poemasdomundo.wordpress.com/2006/06/14/meus-oito-anos/>>. Acesso em: 02/03/2019.

Goiá também parece desejar preservar as raízes do sertão mineiro, principalmente de sua terra natal, cenário principal de sua poética. Poética esta que explora além do plano material da fisionomia do local interiorano e de seus arredores, pois contempla, também, “os sentimentos identitários” e as “metáforas” que compõem este espaço.

Nesse sentido, Halbwachs (2016, p. 29) destaca a importância do testemunho para que se formem referências para as nossas lembranças, ao considerar que “o primeiro testemunho a que podemos recorrer será sempre o nosso”. Endossado por esse primeiro depoimento - o dele próprio - quando Goiá deixa a cidade de Coromandel por dez anos e depois retorna, as imagens que percebe nesse regresso, contribuem para a reconstituição do quadro de suas memórias, cujas partes poderiam ser esquecidas.

Certamente, devido à sensibilidade apurada do poeta - especialmente ao seu senso de observação - o que encontrou nessa visita tomou lugar no “quadro de referências” de suas lembranças antigas, sendo cotejadas com as imagens do ambiente urbano em sua consciência, onde se chocaram e se adaptaram “ao conjunto” das “percepções do presente” (HALBWACHS, 2003, p.29), ampliando, assim, estes quadros na memória do cancionista, descritos como se ele estivesse diante de vários testemunhos.

Nesse viés, considerando-se que são as diferenças de ambiente que permitem ao indivíduo confrontar as imagens do passado e compará-las, na poética rememorativa de Goiá, a partir dos “vários testemunhos” revisitados pelo poeta por meio da memória, o compositor traz à tona, através de sua “intuição criativa”, os elementos locais que compõem o cenário coromandelense, como podemos perceber na canção. Isso porque, segundo Bergson (apud Halbwachs, 2003, p. 55) ocorre o “reconhecimento por imagens”, que consiste na capacidade do sujeito de “ligar a imagem (vista ou evocada) de um objeto a outras imagens que formam com elas um conjunto e uma espécie de quadro”, reencontrando “as ligações desse objeto com outros que podem ser também pensamentos ou sentimentos”. Ademais, as imagens destes locais são bastante significativas para o eu lírico, pois elas comunicam muito a respeito do próprio poeta e de seus moradores.

Sob esta perspectiva, Goiá refere-se ao “Garimpo dos Coqueiros”, onde trabalhava junto aos colegas e conhecidos quando jovem, e recorda-se do “rio Douradinho”, espaço em que brincava, aos nove anos, de idade, em contato com a natureza, em companhia de amigos. O autor rememora a “Igreja de Sant’Ana”, em que ocorriam as quermesses e festas religiosas e onde o artista-menino ouvia tocar a bandinha da cidade; também

relembra a casa em que viveu junto à mãe a sua primeira infância; evoca, ainda, as ruas, planícies e nascentes coromandelenses, que tanto o encantavam. A poética de Goiá nos remete, assim, ao conceito de “ambivalência”, pois podemos perceber, em suas produções, a “inserção da história (da sociedade) no texto, e do texto na história” que, “para o escritor, são uma única e mesma coisa” (KRISTEVA, 1974, p. 67).

Todavia, não podemos categoricamente declarar que as lembranças desses espaços idealizados sejam reminiscências exclusivas de Goiá, como nos adverte Goethe (apud Bosi, 1994, p. 435), pois “quando queremos nos recordar do que nos aconteceu nos primeiros tempos de infância, confundimos seguidamente o que escutamos dos outros com as nossas próprias lembranças”. Isso porque os elementos dos quais recordamos, além de estarem fixados em nossa memória individual, particular, estão mergulhados na memória coletiva daqueles que conviveram conosco naquele espaço e, consequentemente, refletem a memória social da comunidade.

Nesse viés, o “estado pessoal” do poeta, expresso na sua composição, acaba por revelar “a complexidade da combinação de onde saiu” (Halbwachs, 2003, p. 69), pois se situa na constatação de que todo indivíduo participa desses dois tipos de memórias, as quais não se confundem, embora uma contenha a outra. Dessa maneira, ao verificarmos o espaço descrito nas canções de Goiá, encontramos indícios da memória coletiva, já que “ninguém pode se lembrar realmente a não ser em sociedade, pela presença ou pela evocação, portanto recorrendo aos outros ou a suas obras” (HALBWACHS, 2003, p. 23).

Segundo essa perspectiva, na canção em estudo, aproximando-se da realidade através da verossimilhança, Goiá recorre à memória das pessoas que fizeram parte de sua vida social de fato, tais como: “Jozias, Anteriano, Agnaldo, Noraldino, Desidério, Rafael” (amigos de infância). a “José Ferreira” (seu professor de música e regente da banda de música da cidade)”, à sua mãe (que na ocasião já havia falecido) e a parentes.

O compositor também nos remete, ainda nesta parte da composição, à memória dos ritos da religiosidade popular brasileira, “marcada pela mescla entre elementos profanos e sagrados” e que, por esse motivo, “tende a ser mais empática que a religiosidade institucional, já que oferece, além da oração, a diversão. São justamente, esses elementos profanos, como a música, a dança e os festejos, que tornam a religião entre o homem e o sagrado tão atraentes” (PAULA, 2013, p. 124).

Nesse sentido, tais elementos são aqui representados pelos contextos singulares dos costumes da comunidade sertaneja, trazidos por meio da memória do autor em estudo, que rememora as novenas de Sant’Ana e os momentos de rezas, acompanhados das festas católicas em que a bandinha local tocava, e todos os detalhes que envolvem tais contextos. Essa aproximação do passado com a escrita nos permite concluir que a produção cançional de Goiá nasce muito “próxima ao vivido”, às experiências do autor, misturando vida e escrita, como afirma Brandão (2006, p. 95), trazendo, à tona, aquilo que o poeta guardava submerso, por meio da ação do “lembra” (como nos sugere o significado do verbo *sous-venir*), em sua poética cantada.

Outro aspecto interessante dessa composição é a reafirmação pelo eu lírico da impossibilidade de rever as pessoas queridas novamente, provavelmente por não ser legítimo o seu retorno definitivo à terra natal ou devido ao fato de muitos amigos e familiares já não estarem mais naquele espaço (por terem se mudado, ou falecido). Logo, tentar reencontrar o passado, tal qual este se apresenta à memória, seria colher “desenganos”, como afirma o narrador na canção.

Nesse sentido, movido pelos sentimentos de saudade e de perda, o poeta parece se sentir inadaptado ao espaço em que vivia, no meio urbano, e nos remete, assim, às considerações de Stuart Hall, em seu artigo *Pensando a Diáspora* (2003), acerca do sentimento universal de deslocamento que acomete as pessoas distantes de seu local de origem. Em diálogo com Chamber, Hall afirma que

Não podemos retornar a uma unidade passada, pois só podemos conhecer o passado, a memória, o inconsciente através de seus efeitos, isto é, quando este é trazido para dentro da linguagem e de lá embarcamos numa interminável viagem. Diante da ‘floresta de signos’ (Baudelaire), nos encontramos sempre na encruzilhada, com nossas histórias e memórias [...] buscando a linguagem, o estilo, que vai dominar o movimento e dar-lhe forma (CHAMBER, apud HALL, 2003, p. 27-28).

De fato, na canção em foco, nota-se que o retorno do poeta à cidade natal só é possível, conforme já o dissemos, graças à lembrança, ato da imaginação que faz ligar o eu lírico ao espaço citadino de Coromandel, diferindo-o de outros locais, justamente por ter uma dimensão a mais, que só pode ser representada pela memória “com alguma profundidade na duração” (POULET, 1992, p. 27). Esta lembrança é evocada por meio da voz poética que se faz canção, apresentando-nos uma “espécie de avenida”, e bastaria

segui-la “para se passar de um universo a outro, seja deslizando da percepção externa à reminiscência, seja da realidade sensível a um espaço imaginário, seja da verdade objetiva à verdade da arte” (PROUST apud POULET, 1992, p. 25).

Chegando ao local querido por meio dos “espaços da memória”, o eu lírico parece reconfortar-se, já que a memória apenas se concretiza “quando encontra a resistência de um espaço que se habitou com a existência sofrida do trabalho, [...] o tempo de lembrar traduz-se, enfim, pelo tempo de trabalhar” (BOSI, 1994, p. 15). E na posição de poeta, Goiá trabalha, ou seja, realiza o ofício de tecer seus versos com lembranças, utilizando-se dos fios da memória.

Nesses fios, certamente, o poeta guardou consigo as imagens da pequena e pacata cidade da sua infância, valendo-se, como suporte, dos “contextos sociais reais para servirem de baliza a essa reconstrução”, já que, segundo Halbwachs (2003, p. 8), “é impossível conceber o problema da recordação e da localização das lembranças quando não se toma como referência” esses contextos.

Complementa Brandão (2006, p. 39) que, fundamentalmente, “sempre há um resto de real no texto. Impossível dizer de começos, já que o campo literário se abre em redes, quando as vozes se entrecruzam. E as vozes são múltiplas”. Cabe a nós, leitores, encontrar o(s) sentido(s) dessas vozes, para que possamos entrever os indícios da realidade e sobre eles refletir, compreendendo, assim, a própria sociedade e seus valores.

### **3.4 Canção do meu regresso: “o bom filho a casa torna”**

Interpretada por Goiá no primeiro volume do LP *Goiá em duas vozes*, 1969, a *Canção do meu regresso*<sup>75</sup>, segue uma temática similar à *Canção do meu adeus*, ou seja, trata da exaltação à Coromandel, e exemplifica, desde o título, a sua temática autobiográfica. A música, composta pelo compositor sem parcerias, é introduzida por solos chorosos de violão acompanhados por uma sanfona, e se executa no ritmo lento de uma toada, que parece confirmar o tom saudoso e melancólico das suas palavras, configuradas pela passionalização. A seguir a letra da canção:

---

<sup>75</sup> GOIÁ. **Canção do meu regresso**. Disponível em:  
<https://www.youtube.com/watch?v=qZsDq2vrFaE>. Acesso em: 02/04/2017.

Fiz tantos versos, recordando com carinho,  
 Um mimoso pedacinho do interior do meu país!  
 E quanta gente, propagou minha cidade,  
 O recanto da saudade, onde um dia fui feliz...  
 Após dez anos, fui rever o berço amado,  
 Na história do passado, revivi o meu papel,  
 E hoje escrevo a canção do meu regresso,  
 Encantado com o progresso, lá no meu Coromandel.  
 Quem admira e entende minha sorte,  
 Ao cantar de Sul a Norte a "Canção do Meu Adeus",  
 Entenderá o meu amor aquele povo,  
 Que voltei a ver de novo pela graça do Bom Deus;  
 Esse regresso, deu-me um mundo de beleza,  
 E das trevas da incerteza, novamente vi a luz,  
 Porque rever minha gente tão querida,  
 Foi a paz de minha vida, foram bênçãos de Jesus.

Terra dos Castro, dos Resende e dos Barbosa,  
 Dos Goulart, dos Pena e Rosa, dos Machado, Cruvinel,  
 Dayrel, Ferreira, Aguiar, Moraes, Pereira,  
 Nobre gente hospitaleira, que elevou Coromandel.  
 Querida terra, dos Calixto e dos Caetano,  
 Se eu fosse um soberano, de poder descomunal;  
 Escravaria o seu nome triunfante,  
 Na estrela mais brilhante do sistema universal.  
 Bendito seja, o voltar do filho ausente,  
 Ao convívio de uma gente, que lhe dá tanto valor.  
 Tanta homenagem recebi em minha vida,  
 Mas nenhuma tão querida, quanta [sic] aquela do interior.  
 Oh garimpeiros, fazendeiros e doutores,  
 Nós seremos defensores dessa terra tão gentil.  
 Coromandel, fragmento radiosso,  
 O diamante mais formoso dos garimpos do Brasil.

*Canção do meu regresso - Goiá*  
 (FLORES, 2004, p. 78)

Observando-se a estrutura da composição, nota-se que a letra possui duas estrofes contendo 16 versos, com rimas intercaladas ou internas, em que predominam a medida popular, ou seja, versos em redondilhas maiores. Na sequência, apresentamos a escansão dos versos iniciais, indicando, nos parênteses, o respectivo número de sílabas. Destacamos, também, as rimas desse trecho:

Fiz/ tan/ tos/ <u>yer/</u> sos,	(4)	re/ cor/dan/do / com/ <b>ca/ <u>ri/</u></b> nho	(7)
Um/ mi/ mo/ so/ <b>pe/</b> da/ <u>ci/</u> nho	(7)	do in/ te/ ri/ or/ do / meu / <b>pa /</b> <u>ís!</u>	(8)
E/ quan/ ta/ <u>gen/</u> te	(4)	pro/ pa/ gou/ mi/ nha/ <b>ci/</b> <u>da/</u> de	(7)
O/ re/ can/ to/ da/ <b>sau/</b> <u>da/</u> de	(7)	on / de um/ di/ a/ fui/ <b>fe/</b> <u>liz.</u>	(7)

Pela demonstração acima, pode-se observar alguns pontos em comum entre esta composição e a anteriormente analisada, tais como: a valorização do ritmo e da harmonia

nas canções, a semelhança estrutural e a interseção temática de ambas, voltadas à tradição romântica brasileira.

Contudo, enquanto a *Canção do meu adeus* aborda a despedida do poeta do local de origem, a música em foco foi composta por ocasião do retorno de Gerson Coutinho ao interior, por volta de 1960, como o próprio título enuncia - exatamente dez anos após a partida dele para Goiânia e São Paulo, na busca do sonho de se profissionalizar como músico e compositor, como se demonstra, nos versos: “Após dez anos, fui rever o berço amado” ou no trecho: “E hoje escrevo a canção do meu regresso”.

Chamamos a atenção para a forma como a cidade mineira é retratada na canção: como um lugar paradisíaco, um “mimoso pedacinho do interior do meu país”, o “recanto da saudade”, o “berço amado”, representando, para o poeta, mais que um espaço meramente geográfico - um ponto mítico, onde se tecem as relações do eu lírico com a sua comunidade.

Essa representação de Coromandel, aliás, condiz com o conceito de “sertão” postulado pelos teóricos Vinaud; Martins; Amaro (2007, p. 106), concebido como um *lócus* que abarca “desde o plano material, relacionado a uma fisionomia da paisagem natural, ao plano imaterial, que corresponde à natureza humana, os sentimentos identitários e metáforas”. Esse espaço é determinante à perspectiva que nos permite visualizar as personalidades nele retratadas, carinhosamente, por Goiá, quando este se declara “encantado com o progresso” da cidade interiorana.

Vale ressaltar que, antes da partida do artista, Coromandel contemplava cerca de 16.603 habitantes, em sua maioria sem acesso à escola e vivendo na zona rural (BRITO, 2010, p. 24). E uma década depois, quando retorna ao lugarejo, este se modifica, ganhando novos ares, como nos explica Brito (2010, p. 24-25).

[...] foi inaugurado o primeiro ginásio escolar, cujos professores vinham de outras localidades; um cinema com 400 lugares começou a ser construído e uma nova rodovia demarcaria o espaço urbano onde o pequeno burgo se expandiria ordenadamente nas décadas seguintes. A energia elétrica iluminava poucas calçadas de pé de moleque, e o Clube Juca's Bar, que acabara de ser aberto, só funcionava até as 22 h. Na solidão da noite, predominavam as lamparinas. Os grandes quintais das poucas casas se confundiam em meio às cercas de arame farpado. As boiadas circulavam pelas ruas, embaraçando os limites entre rural e urbano. A Igreja Matriz de Sant'Ana era o centro de onde se irradiava os pontos de sociabilidade: quermesses e barraquinhas se entremeavam ao *footing* das sessões de cinema. Serenatas se intercalavam com brincadeiras dançantes e bailes. Os circos itinerantes, vez ou outra, passavam

pela cidade, alimentando o imaginário e as brincadeiras das crianças por semanas a fio.

Pelas palavras de Brito, podemos constatar que, ao regressar para Coromandel, Gerson Coutinho reencontra o cenário de sua infância razoavelmente modificado. Aliás, o próprio poeta se transforma, quando, em 1967, no show da dupla Zilo e Zalo, é apresentado como filho da cidade, já com o nome artístico de Goiá, quando apenas seus amigos de infância e familiares sabiam que ele era coromandelense (BRITO, 2010). Foi nessa ocasião que se aproximou do público local, criando com a comunidade um forte vínculo que perduraria no decorrer do tempo.

Nesse retorno à Coromandel, inclusive, o cantor reviu parentes e amigos, fez novas amizades, trocou endereços, confirmou horários dos programas de rádios em que participava na capital paulista e redirecionou a sua carreira, consolidando, assim, “sua projeção como importante compositor do gênero sertanejo, a ponto de duplas de expressão à época terem gravado canções suas” (BRITO, 2010, p. 26). Tudo isso serviu de inspiração ao poeta para a composição da letra em análise.

Mas retomando a canção em estudo, em seu décimo verso, Goiá recorre a um diálogo intertextual com a *Canção do meu adeus*, quando afirma ter interpretado esta música “de Sul a Norte”, durante a sua divulgação pela rádio (meio de comunicação muito utilizado na época). Declara, ainda, que a afeição que sente pelo povo coromandelense será compreendida, certamente, por todos aqueles que conhecem a sua trajetória.

Pelas palavras do compositor, infere-se que a *Canção do meu regresso* contíui uma resposta à *Canção do meu adeus*. Mas enquanto esta composição fala da despedida do poeta, aquela, declara o retorno do autor à terra natal, em consonância um antigo dito popular: “o bom filho à casa torna”. Esse retorno, aliás, fez muito bem ao compositor que usufrui de “um mundo de beleza” e alegrias nessa volta.

Nesse sentido, a consciência individual do artista apela para a memória coletiva da comunidade que, ao examinar o passado, pode confirmar aquilo que o eu lírico diz sobre o local, reafirmando a identidade social daquele espaço. Possivelmente, por esse motivo, na segunda estrofe da canção, o poeta evoca diversas famílias coromandelenses, e recorre à memória coletiva dos seus conterrâneos, exaltando seus sobrenomes. Por meio desse recurso, a voz lírica “perpetua a memória de um antepassado ancestral - cujo nome é assim desenterrado” (LE GOFF, 1994, p. 429) e cita: “Terra dos Castro, dos Resende e dos Barbosa, / Dos Goulart, dos Pena e Rosa, dos Machado, Cruvinel, / Dayrel, Ferreira,

Aguiar, Moraes, Pereira, / Nobre gente hospitaleira, que elevou Coromandel / Querida terra, dos Calixto e dos Caetano” (FLORES, 2004, p. 78).

Dessa maneira, ao evocar os sobrenomes de seus conterrâneos, o poeta inclui os nomes de toda uma descendência familiar, que aparece inserida na moldura local, em que pessoas e espaço configuram um só quadro. É o que assegura Proust (1992, p. 31), ao declarar que

Os seres cercam-se dos lugares nos quais se descobrem, tal como se veste uma roupa que é, ao mesmo tempo um disfarce e uma caracterização. Sem os lugares, os seres seriam apenas abstrações. São os lugares que oferecem precisão a suas imagens, que nos fornecem o suporte necessário, graças ao qual podemos atribuir-lhes um lugar em nosso espaço mental, sonhar com eles e deles nos lembarmos.

Já no final da segunda estrofe, o poeta demonstra gratidão e cordialidade aos seus conterrâneos pela forma como fora recebido por ocasião do seu retorno à cidade, bem como pelas homenagens de seus amigos: “Bendito seja, o voltar do filho ausente, / Ao convívio de uma gente, que lhe dá tanto valor. / Tanta homenagem recebi em minha vida, / Mas nenhuma tão querida, quanta aquela do interior” (FLORES, 2004, p. 78).

Nesta perspectiva, o fato de Coromandel ser uma cidade pequena e interiorana contribui para que seus moradores registrem mais fielmente os eventos e gestos ocorridos na memória coletiva de sua comunidade. Dessa forma, é possível que muitos indivíduos pensem e se lembrem, em sintonia, dos mesmos fatos e circunstâncias, favorecendo os sentimentos em comum de amizade, de admiração e de carinho entre as pessoas, as quais Goiá agradece pelas homenagens recebidas.

Ainda nessa parte da canção, usando a apóstrofe: “Oh, garimpeiros, fazendeiros e doutores”, constatamos que o poeta convoca, coletivamente, os profissionais da cidade, a defenderem, juntamente com ele, aquele local singular, que caracteriza pela metáfora: “o diamante mais formoso dos garimpos do Brasil”. Nesta caracterização, o compositor aponta mais qualidades da pequena cidade, que se destacava economicamente, naquela época, pelas atividades no campo e pela extração de pedras preciosas.

Pela breve análise desta composição, ficou-nos evidente que o contato de Goiá com Coromandel, por ocasião do seu retorno à cidade, constituiu uma fonte de inspiração ao artista, alimentando o manancial de recordações que o artista trazia consigo sobre o local. Afinal, como bem pontuou Yates (2007, p. 10):

Quando retornamos a um lugar após uma longa ausência, não recordamos apenas do lugar em si, mas das coisas que fizemos ali, das pessoas que encontramos e até dos pensamentos não expressos que passaram por nossas mentes quando ali estivemos anteriormente. Assim, como em muitos casos, a arte nasce da experiência.

E a partir das diversas experiências de Goiá, especialmente da sua migração para outras localidades, quando se depara com o efetivo contraste entre os ambientes que visitou, o poeta imprime, por meio de sua intuição sensível e de sua memória privilegiada, um tom local a suas composições, registrando em sua poética, não só a paisagem espacial que compõe Coromandel, mas também aspectos socioculturais da cidade mineira e de sua gente, que compõem o cenário deste quadro.

### **3.5 As belezas de *Coromandel* - um local mítico em meio ao sertão mineiro**

De acordo com Poulet, (1992, p. 37) os ambientes carregam a identidade de seus moradores, pois “os prestígios e mistérios dos lugares tornam-se prestígios e mistérios humanos. Portadores de um nome que os humaniza e individualiza, eles se oferecem e se ocultam, escondem segredos, inspiram desejos, desvelam belezas”. Parece ser esta a concepção de Goiá, ao exaltar o nome de Coromandel e dos locais circunvizinhos, dando-nos acesso, por meio da sua poética

[...] a ‘locais maravilhosos, diferentes do resto do mundo’, não somente pelas características mais gerais desses lugares, mas até mesmo por certos detalhes concretos que fazem com que tal estrada, tal recanto do jardim, tal curva de um rio ‘nos pareçam outros, mais belos que o resto do mundo’ (POULET, 1992, p. 24-25).

É o que percebemos nessa canção do artista:

Coromandel, dos meus tempos de criança,  
Ai, nunca consegui te esquecer;  
Os lindos campos onde canta a seriema,  
E o inhambuzinho apiar no entardecer,  
Na velha igreja, depois da Ave-Maria,  
Ao cair da tarde fria, velhos discos a tocar;  
Noites de Reis e a Saudade do Matão,  
Meu Deus [sic] que recordação, tenho mesmo que chorar.  
Me perdoe se falo tanto, nesta querida cidade,  
Onde hoje a mocidade, já nem lembra mais de mim.  
Mas quem é que não recorda sua aventurosa infância,  
Que os anos e a distância, [sic]para sempre deram fim.

Monte Carmelo, Patrocínio, Lagamar,  
 Ai, vivem para sempre na lembrança;  
 Quanta saudade do meu Rio Paranaíba,  
 Em suas margens vi nascer à [sic] esperança;  
 Patos de Minas, faz lembrar Padre Tomáz, [sic]  
 Que me deu força e paz que um artista deseja.  
 Minas Gerais, te envio com emoção,  
 A mais pura gratidão de minh` alma sertaneja.  
 Santo Inácio, Santa Clara, Abadia dos Dourados,  
 São lugares bem lembrados, cada um tem seu papel;  
 São os sonhos da criança, misto de saudade e dor,  
 Do poeta sonhador, filho de Coromandel.

*Coromandel – Goiá e Zalo*

(FLORES, 2004, p. 99)

A canção recebe o nome da cidade natal de Goiá, *Coromandel*<sup>76</sup>. De acordo com o site *Descubra Minas.com*, existe uma tradição sobre a origem do nome desse local:

[...] o arraial teve início com aventureiros portugueses que teriam vindo da Costa Oriental da Índia, denominada ‘Costa de Coromandel’, atraídos pelas minas de diamantes, em princípios do século 19. A única dúvida mantida por alguns se baseia no fato de haver, numa escritura de doação de patrimônio para a Paróquia, em dezembro de 1823, a palavra “Carabandela”, o que pode ter ocorrido por um erro de grafia<sup>77</sup>.

Ainda segundo o site, em 1870, houve a criação do distrito de Coromandel, vinculado à Vila de Paracatu, mas o lugarejo foi elevado à categoria de vila, em 1882, já com a denominação atual sendo o seu território, anexado ao município de Patrocínio, em 1891. E finalmente, em 1923, Coromandel foi elevada à categoria de município, de forma independente.

A canção em foco, composta por Goiá em parceria com Zalo, foi gravada por Zilo e Zalo, em 1968, e por Goiá, no Lp *Goiá em duas vozes*, em 1969. A peça musical inicia-se com uma introdução instrumental de solos chorosos ao violão e se executa no ritmo lento de uma toada. Essa introdução se repete ao meio e ao final da canção, como que a confirmar a tonalidade saudosa, melancólica e passional da letra poética.

Focalizando a estrutura de *Coromandel*, nota-se que a composição é organizada em duas estrofes de doze versos, contendo algumas rimas externas e versos heterométricos, ou seja, com diferentes números de sílabas. Já em sua parte inicial, o eu lírico associa

<sup>76</sup> Música disponível em <[https://www.youtube.com/watch?time\\_continue=2&v=ApJiyKA6v48](https://www.youtube.com/watch?time_continue=2&v=ApJiyKA6v48)>. Acesso em: 10/05/2020.

<sup>77</sup> DESCUBRAMINAS.COM. Senac Minas. Disponível em: <[http://www.descubraminas.com.br/Turismo/DestinoApresentacao.aspx?cod\\_destino=489](http://www.descubraminas.com.br/Turismo/DestinoApresentacao.aspx?cod_destino=489)>. Acesso em: 2/02/2019.

Coromandel à sua infância, fase inesquecível para ele, reportando-nos ao passado distante, ao evocar os elementos naturais da pequena cidade, como também o fez nas outras canções aqui analisadas.

Nesse contexto, Goiá recorre à memória sonora do ouvinte, quando menciona o canto da “seriema” e o piar do “inhambuzinho” - aves típicas do sertão mineiro. Remete-nos também à memória espacial do lugarejo, quando relaciona tais elementos aos “lindos campos” sertanejos, incluindo nesse quadro descritivo, a circunstância de tempo, expressa pela locução adverbial “ao entardecer”, que alude ao momento do dia caracterizado pela beleza do pôr do sol, quando o céu apresenta colorações em tons vermelho-alaranjado, sugerindo-nos alegria e leveza.

Complementando o quadro sonoro, o poeta prossegue, em tom saudoso, seu percurso sinestésico, em um misto de religiosidade e cultura, trazendo à canção elementos que compõem o cenário sertanejo e suas crenças. Dessa forma, o autor cita a “velha igreja”, que se refere ao templo religioso - local simbólico e sagrado para o homem interiorano; faz menção à “Ave Maria” título de uma canção que exalta Maria, mãe de Jesus, que costuma tocar na igreja católica, geralmente convocando os fiéis para as cerimônias religiosas; alude, também, aos “velhos discos” que reportam às canções tocadas nas residências e bares (ação comum na esfera social), e, ainda às “noites de Reis”, que se referem às festas de Reis (também frequentes na cultura interiorana), práticas que incluem um misto de rezas, canções, comidas típicas e danças, sendo eventos que representam a religiosidade popular, marcada por elementos profanos e sagrados - conforme nos pontuou Paula (2013).

As particularidades presentes nesta canção, tais como: a saudade da meninice, a valorização da natureza, a subjetividade e a religiosidade, apontam-nos, novamente, ao Romantismo brasileiro, em sua segunda geração de poetas ultrarromânticos, aproximando o estilo de Goiá a este período. Nessa perspectiva, tendo em vista a recorrência destes traços na poética do autor, pode-se considerar o artista como um poeta sertanejo romântico-moderno, embora com características peculiares em relação ao enfoque regional.

É importante destacar, também, que o poeta valoriza em sua temática regionalista não somente a sua cidade natal nesta canção, mas também os povoados e cidades próximos à Coromandel, evocados, com gratidão, pelo compositor. Afinal, foi por esses

arredores que o poeta foi acolhido ao iniciar sua carreira artística, cantando em duplas nas festas e rádios da região, conforme informações expressas na biografia do autor, em nosso primeiro capítulo.

A propósito dos nomes evocados por Goiá na composição em destaque, vale lembrar que Poulet (1992, p.35) conceitua o ato de nomear os seres (ou espaços) como a ação de se estabelecer, simultaneamente, um aspecto individual e local a determinado elemento, sendo o nome, “um desses fenômenos que se lança mão para transportar as realidades objetivas para o mundo mental [...] essa entidade topológica inédita”. Nesse ponto de vista, ao evocar tais nomes, representamos, ao mesmo tempo, “um local irreal, por não ter lugar na extensão externa, mas subjetivamente real”, visto que se situa “nos espaços do espírito” (POULET, 1992, p. 35).

Percorrendo, algumas das cidades limítrofes de Coromandel, na segunda estrofe da canção, Goiá parece considerar o simbolismo e o valor dos nomes dessas localidades, quais sejam: “Monte Carmelo, Patrocínio, Lagamar” e “Patos de Minas”, recordando-se, nesta última, de sua amizade com “Padre Tomaz”, que o incentivou a seguir a carreira artística. Cita, com gratidão, também, os povoados nos arredores de Coromandel, de “Santo Inácio” e “Santa Clara” e menciona, ainda, a pequena cidade vizinha, “Abadia dos Dourados”, afirmando que cada lugar “tem seu papel”. A seguir, apresentamos um mapa de Coromandel, com suas cidades próximas:

Figura 24: Mapa de Coromandel e suas cidades limítrofes.



Fonte: Google Maps: [www.google.com.br](http://www.google.com.br).

Goiá também menciona alguns locais de sua terra natal, importantes na memória afetiva do “poeta sonhador, filho de Coromandel” (FLORES, 2004, p. 99), tais como: “Matão”, o “rio Paranaíba” e a “velha igreja”. Ao citar o “Matão”, Goiá certamente se refere a algum vilarejo que existia à época, assim como ainda existem vários povoados, na região, tais como: Charneca, Santo Inácio, Santo Antônio, Catitu e Bonito, dentre outros. Quanto ao Paranaíba, este se refere ao rio situado próximo à Coromandel. “Velha igreja”, por sua vez, é a maneira pela qual é chamada habitualmente a Matriz de Sant’Ana<sup>78</sup>, igreja construída, na cidade, em 1905, cuja foto encontra-se a seguir:

Figura 25: Igreja de Sant’Ana, Coromandel- MG.  
Registro feito em 18/01/2019.



Fonte: arquivo pessoal da pesquisadora.

Vale ressaltar que a igreja de Sant’Ana é hoje patrimônio histórico de Coromandel, assim considerada com base na Constituição de 05/10/1988, que especifica, pelo art. 216 que

[...] constituem patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência

<sup>78</sup> “Em 2011, a igreja de Sant’Ana foi restaurada, segundo os critérios do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), para que todas as características originais fossem mantidas”. Disponível em: <[http://www.descubraminas.com.br/Turismo/DestinoAtrativoDetalhe.aspx?cod\\_destino=489&cod\\_atrato=4570](http://www.descubraminas.com.br/Turismo/DestinoAtrativoDetalhe.aspx?cod_destino=489&cod_atrato=4570)>. Acesso: 02/02/2019.

à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, nos quais incluem: I - as formas de expressão; II - os modos de criar fazer e viver; III - as criações científicas, artísticas e tecnológicas; IV - as obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais; V - os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico (BRASIL, 1988).

Pode-se dizer, aliás, que a história de Coromandel encontra-se vinculada à matriz de Sant’Ana, que constitui, certamente, um monumento revelador da identidade cultural dos seus moradores. Estes, ao longo das décadas, vivenciaram ali casamentos, batizados, novenas, cerimônias da Semana Santa, celebração do Natal e outros eventos religiosos. Com efeito, os monumentos históricos de cada povo são “portadores de uma mensagem espiritual do passado” que

perduram no presente como um testemunho vivo das suas tradições seculares. A humanidade, cada vez mais consciente da unidade dos valores humanos, as considera um patrimônio comum e, perante as futuras gerações, se reconhece solidariamente responsável por preservá-las, impondo a si mesma o dever de transmiti-las na plenitude de sua autenticidade (IPAHN, 1964, [n.p.]).

A referência ao antigo templo de Sant’Ana em diversas músicas de Goiá, inclusive, confirma a simbologia dos monumentos católicos, que refletem a fé e a religiosidade dos mineiros, já que o estado constitui “um genuíno patrimônio de referência na história cultural e religiosa do País”. É o que assegura o Bispo D. Walmor Oliveira de Azevedo, doutor em Teologia Bíblica pela Pontifícia Universidade Gregoriana, em entrevista<sup>79</sup> ao site *Descubraminas* (2012) sobre a cultura local, quando afirma ser “impossível pensar em Minas Gerais sem a tradição cristã católica”.

Nesse sentido, o turismo religioso é um bom indicativo da forte relação de Minas com a fé cristã. “Vale ressaltar que dos cerca de 10 milhões de peregrinos que visitam o Santuário Nossa Senhora Aparecida, em São Paulo, metade é de Minas”, sendo o Estado “um grande guardião da arte-sacra, com igrejas históricas, pinturas e esculturas que carregam a genialidade de artistas, como Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho”. Próximo à Coromandel, convém lembrar dos inúmeros peregrinos que saem rumo ao Santuário de Romaria e de Abadia dos Dourados, todos os anos, procurando pagar suas

---

<sup>79</sup> WALMOR, Oliveira de Azevedo. Entrevistadora: Roberta Almeida. Abril de 2012. **Entrevista** concedida ao site Descubraminas.com. Disponível em:  
[http://www.descubraminas.com.br/Cultura/EntrevistaDetalhe.aspx?cod\\_entrevista=1651](http://www.descubraminas.com.br/Cultura/EntrevistaDetalhe.aspx?cod_entrevista=1651). Acesso em: 02/02/2019.

promessas à Nossa Senhora de Abadia, e em demonstração de fé, na festa tradicional de Abadia e de Romaria, comemorada no dia 15 de agosto.

Por esse viés, a igreja de Sant'Ana também constitui um importante patrimônio cultural, simbolizando os costumes e crenças tradicionais, além de ser um espaço de socialização e festividades da comunidade coromandelense. Assim sendo, representa a identidade local da pequena cidade de Coromandel, identidade esta expressa poeticamente nas palavras de Goiá, nas suas diversas canções que remetem à “velha igreja”.

Em vista do que mencionamos, pode-se perceber que as imagens trazidas por Goiá, na música em estudo, traduzem mais do que a memória individual do poeta, visto que retratam toda uma complexa rede coletiva de valores culturais, sociais e religiosos de uma comunidade mais ampla. Dessa forma, o poeta representa mais do que sua cidade natal, o estado mineiro. E nas palavras de Guimarães Rosa, citado por Frei Beto,<sup>80</sup> as Minas Gerais têm muitas facetas:

É fogão de lenha e comida preparada em panela de pedra sabão; turmalina e esmeralda; tropa de burro e rios indolentes chorando a caminho do mar; sino de igreja e tropeiros mourejando gado sob a tarde incendiada pelo hálito da noite. Minas é Mantiqueira e serrado, Aleijadinho e Amílcar de Castro, Drummond e Milton Nascimento, pão de queijo e broa de fubá. Minas é uma mulher de ancas firmes e seios fartos, sensual nas curvas, dócil no trato, barroca no estilo e envolta em brocados, ostentando camafeus. Minas é saborosamente mágica. Ave, Minas! Batizada Gerais, és uma terra muito singular  
(FREI BETO [S.d, n.p]).

No âmbito de sua poética, Goiá fixa, por meio de suas letras e melodias, a memória de Minas, este lugar cheio de cultura, repleto de crenças e belezas, como afirmou Frei Beto, na citação acima. E dentre os espaços mineiros, Goiá canta Coromandel - terra acolhida e escolhida por ele para sua preservação reminiscente e subjetiva, que revela tanto a memória individual do artista como a memória social de toda a comunidade regional. Neste sentido, ao lado de uma história escrita, percebe-se, nos versos sertanejos do compositor, uma história viva que se perpetua ou se renova por meio da arte produzida pelo artista, também ele eternizado nesse contexto. Isso porque essa história, a de

---

<sup>80</sup> Disponível em:< <http://www.freibetto.org/index.php/artigos/14-artigos/28-ser-mineiro>>. Acesso em: 02/02/2019.

Coromandel, em Minas Gerais, faz-se presente na memória coletiva, “na qual participam os homens, poeta e público” (LE GOFF, 1994, p. 451).

### **3.6 Uma saudade amarga e cruel de Coromandel em Minas Gerais: a canção *Saudades de Coromandel***

A música *Saudades de Coromandel*<sup>81</sup> - composta por Goiá e Biazinho - possui, em sua estrutura, três estrofes em oitavas, contendo rimas cruzadas e encadeadas. Os versos da canção se estruturam<sup>82</sup> por redondilhas menores, seguindo a tradição popular, assim como as canções *Saudade da minha terra* e *Jardineira do Adeus*:

Quem/ é/ nes/ te/ <u>mun</u> / do (5)	que/ não/ <b>tem</b> / <u>sau</u> / <u>da</u> / <b>de</b> , (5)
Da/ <b>fe</b> / <u>li</u> / <u>ci</u> / <u>da</u> / <b>de</b> (5)	que/ não/ vol/ ta/ <u>mais</u> . (5)
Do/ ver/de es/ pe/ <u>ran</u> / ça, (5)	de um/ va/ le/ <b>for</b> / <u>mo</u> / so, (5)
Do/ tem/ po/ <u>sau</u> / <u>do</u> / so (5)	dos/ que/ ri/ dos/ <b>pais</b> . (5)

De melodia lenta e chorosa, executada no compasso tradicional do ritmo “valsá”, a canção, transcrita abaixo, é mais um exemplo da poética saudosista e passional de Goiá:

Quem é neste mundo que não tem saudade,  
Da felicidade que não volta mais.  
Do verde esperança, de um vale formoso,  
Do tempo saudoso dos queridos pais.  
Eu vivo sofrendo de tanta saudade,  
De uma cidade, razão dos meus ais.  
Uma saudade amarga e cruel,  
De Coromandel em Minas Gerais.

Eu tinha meu mundo na fonte do açude,  
Na mansa quietude dos velhos quintais.  
De um mundo de cores eu fui companheiro,  
Foi tão passageiro, mas lindo demais.  
Me lembro até hoje com todo carinho,  
Do sabiazinho, lá nos laranjais.  
Uma saudade amarga e cruel,  
De Coromandel em Minas Gerais.

O dia em que a morte com sua inclemência,  
Tirar minha vivência com outros mortais,  
Imploro às pessoas, às quais considero,  
Na campa só quero as iniciais.  
Mas deixem na pedra bem fundo gravada,

<sup>81</sup> Disponível em:< <https://www.youtube.com/watch?v=3DQfYz4BNek> >. Acesso em: 10/02/20219.

<sup>82</sup> Destaco, novamente, que separação dos versos foi feita, nesse estudo, com base no ritmo e entonação da canção, e não como a letra se encontra registrada no livro *O poeta Goiá*, de Lúcio Flores, do qual retiramos as composições.

De jeito que nada apaga os sinais:  
Uma saudade amarga e cruel,  
De Coromandel em Minas Gerais.

*Saudade de Coromandel*- Goiá e Biazinho  
(FLORES, 2004, p. 242)

Assim como nas canções anteriormente analisadas, Goiá procura traçar um panorama afetivo da cidade de Coromandel. Para isso, utiliza-se da descrição dos quadros espaciais do local interiorano, recorrendo tanto à memória individual como à coletiva. Esta última é reforçada já nos versos iniciais, quando o eu lírico questiona, explorando a tensividade da canção (à semelhança de *Saudade da minha terra*): “Quem é neste mundo que não tem saudade / da felicidade que não volta mais”. Dessa maneira, a temática da saudade é aqui retratada como sentimento coletivo, universal, já que geralmente todo o ser humano é acometido, em algum momento da vida, pela saudade dos momentos felizes vivenciados junto a familiares e amigos, em determinado local, fixado pela memória por laços de afeto.

Por conta dessa temática, Goiá relaciona seus sentimentos a um espaço especial para ele, já citado nesta pesquisa, quando declara sentir saudades “Do verde esperança, de um vale formoso”. Trata-se do conhecido “Poço Verde”, um lago de águas verdes em formato de cratera, que por sua exuberância e exotismo, seria declarado Monumento Natural e Paisagístico da cidade de Coromandel, sete anos após a morte do artista, em 1988. Vale ressaltar que se considera Patrimônio Paisagístico “aquele paisagem natural de especial significado simbólico para o homem e a comunidade, que seja representativa da noção de lugar e história, e que identifique especialmente determinado povo<sup>83</sup>”.

Confirmando esta assertiva, parece ter sido esta a concepção de Goiá ao valorizar o peculiar espaço natural, representante da sua infância e dos bons momentos de convivência em suas margens. Tanto que o compositor homenageia carinhosamente o local, em várias de suas composições, como se comprova nos excertos a seguir:

**Meu poço verde, velho amigo do passado,**  
Vem rever-te, emocionado, um antigo menestrel,  
Que pela vida, vem cantando tão contente,  
Mas que chora intimamente ao falar Coromandel.

*Poço verde* - Goiá e Taubaté  
(FLORES, 2004, p. 225, grifos nossos)

E onde estão meus estimados companheiros?

---

<sup>83</sup> Cf. em DESCUBRAMINAS.COM. *Patrimônio Cultural*. Disponível em:  
<http://www.descubraminas.com.br/Cultura/Pagina.aspx?cod\_pgi=3038>. Acesso em: 02/02/2019.

Se foram tantos janeiros desde que deixei meus pais  
**Adeus, Lagoa, Poço Verde da Esperança!**  
 Meu tempinho de criança, que não volta nunca mais.

*Recordação* – Goiá e Nenete  
 (FLORES, 2004, p. 232, grifos nossos)

Quisera ter a ventura,  
 De ver os meus horizontes,  
 Beber da água da fonte,  
 Que nunca pude esquecer.  
**Pescar no meu Poço Verde,**  
 Lagoa cor da esperança.  
 Que a minha alma criança,  
 Talvez jamais volte a ver.

*Volta ao passado* – Goiá e Antônio Marini  
 (FLORES, 2004, p. 292, grifos nossos)

Como se observa nesses excertos, a lagoa “Poço Verde” simboliza para Goiá a esperança advinda da própria infância do cancionista, quando se encontrava com os amigos à margem do lago para se confraternizar e pescar naquelas águas, quando se sentia muito feliz. Em todos os trechos, inclusive, pode-se perceber o viés autobiográfico nas palavras do compositor e o seu tom de reverência e carinho para com este espaço.

Em contrapartida, observa-se, atualmente, um descuido com este local, que se encontra abandonado pela comunidade que o elegera Patrimônio Paisagístico coromandelense, pois o caminho de acesso ao lugar está dominado pelo matagal, que encobre todas as trilhas e placas que vão ao encontro do ponto turístico. Este descaso não combina com o belo cenário da lagoa, como se comprova na foto que registramos a seguir:

Figura 26: *Poço Verde*, o lago que inspirou a composição de várias canções de Goiá. Coromandel-MG. Registro feito em 10/01/2019.



Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora.

Retomando a canção em estudo, nota-se que o poeta se utiliza dos verbos no presente do indicativo, na primeira estrofe da canção, nos versos: “Quem é neste mundo que não **tem** saudade, / Da felicidade que não **volta** mais. [...] Eu **vivo** sofrendo de tanta saudade” (FLORES, 2004, p. 242, grifos nossos). O uso dessa forma verbal parece reforçar a situação do poeta: de um sujeito deslocado, que sofria, no momento presente, de forma “amarga” e “cruel”, a dor da “saudade” do recanto de origem, razão dos “ais” do poeta, por ter sido forçado a viver na cidade grande, em prol de seu projeto de trabalho. Destacando este sentimento de amargura e tristeza, o poeta repete, em seu refrão, o verso “Uma saudade amarga e cruel / de Coromandel em Minas Gerais.”

Sobre a utilização do refrão, afirma Zumthor (1997, p. 104-105) que este constitui, historicamente, “um traço específico de oralidade: as formas poéticas escritas que o adotam, tomaram-no de empréstimo a algum gênero oral”. Na canção em estudo, além de remeter à oralidade, a recorrência do refrão parece convocar a comunidade a cantar a saudade junto ao eu lírico, revelando, “de maneira mais explícita, a necessidade de participação coletiva que fundamenta socialmente a poesia oral”.

Já na segunda estrofe da canção, Goiá descreve a paisagem coromandelense, utilizando-se do verbo no pretérito imperfeito do indicativo, ao afirmar: “Eu **tinha** meu mundo na fonte do açude, / Na mansa quietude dos velhos quintais” (FLORES, 2004, p.

242, grifos nossos). O uso do tempo verbal nesta forma, que denota ações inacabadas. condiz com a situação do jovem poeta, que tivera que abandonar tudo e se mudar de Coromandel, abandonando a sua felicidade.

Ainda nesses versos, trilhando os caminhos da memória, Goiá refere-se à tranquilidade dos “velhos quintais”, que compunham o cenário do seu “mundo” de menino. Cenário este que, no imaginário infantil do artista, possuía, certamente, uma dimensão bem mais profunda do que aos olhos de um adulto, expresso no verso: “de um mundo de cores eu **fui** companheiro” (FLORES, 2004, p. 242, grifos nossos). Consciente da fugacidade desse tempo e de sua beleza, o poeta afirma: “**Foi** tão passageiro, mas lindo demais.” Já nesses versos, o poeta utiliza-se do pretérito perfeito do indicativo, denotando uma ação acabada, que não poderá mais ser recuperada, pois se trata de um passado que apenas se restaura nas reminiscências do eu lírico.

Na sequência da canção, ao aludir-se, sinesteticamente, ao “sabiazinho, lá dos laranjais”, o artista remete aos elementos da paisagem sonora e visual da região mineira e, neste aspecto, parece inspirar-se, mais uma vez, na *Canção do exílio*, do poeta romântico Gonçalves Dias, que também apela para a audição/visão do receptor, ao dizer: “Minha terra tem **palmeiras**, / Onde canta o **Sabiá**; / As **aves**, que aqui **gorjeiam**, / Não gorjeiam como lá. [...] Não permita Deus que eu morra, / Sem que eu volte para lá; [...] Sem qu'inda **aviste as palmeiras**, / Onde **canta o Sabiá**” (DIAS, 2006, p. 31).

Em se tratando da canção *Saudades de Coromandel*, tanto a coincidência temática como semântica apontam para um diálogo intertextual da música em estudo com a *Canção do Exílio*, confirmando a influência da primeira geração romântica na poética de Goiá, conforme o dissemos no segundo capítulo da pesquisa. O diálogo entre os poemas comprova, também, que a Literatura se inscreve nos textos “por meio de certo número de procedimentos de retomadas, de lembranças e de re-escrituras, cujo trabalho faz aparecer o intertexto (SAMOYAULT, 1968, p. 48).

Neste viés, em ambos os textos, o enfoque saudosista se destaca, pois a letra de Goiá exalta a terra natal do poeta, lamentando o seu distanciamento, semelhante ao que expressa Gonçalves Dias, em sua composição, pois ambos tratam da questão do “exílio”. Todavia, na canção de Goiá, o eu lírico apresenta-se como um “exilado em seu próprio

país<sup>84</sup>”, em sua “curta trajetória interestadual”, realizada entre Minas Gerais, Goiás e São Paulo. Exílio este marcado pela lembrança da cidade em que nascera o poeta, ao contrário de Gonçalves Dias, que se encontrava distante do país, em Portugal.

Outro contraste entre as composições ocorre quando os autores se referem ao pássaro “Sabiá”, pois enquanto na *Canção do exílio*, Gonçalves Dias valoriza este pássaro, símbolo mítico da brasiliade, grafado inclusive com letra maiúscula no seu poema, Goiá destaca, em tom afetuoso, o substantivo diminutivo “sabiazinho” e emprega, também, o sintagma “laranjas”, imprimindo uma cor local à canção. Ao mesmo tempo, o compositor destaca o distanciamento do espaço idealizado ao se utilizar do advérbio de lugar “lá”, também empregado pelo poeta maranhense.

Já no desfecho dos poemas, constata-se outro ponto em comum entre eles, pois ambos falam da morte e revelam o desejo derradeiro dos poetas compositores. E se por um lado, Gonçalves Dias pede a Deus que o seu retorno ao Brasil ocorra antes de sua morte, por outro, Goiá implora a seus amigos e familiares que, ao enterrá-lo na terra natal, imprimam, em sua campa, apenas as iniciais de seu nome e os versos: “Uma saudade amarga e cruel / de Coromandel em Minas Gerais”, refrão da música posta em análise. Aqui, poesia e realidade se misturam, pois a vontade de Goiá foi atendida, conforme falamos na biografia do autor, cujo túmulo, à sombra de um pé-de-cedro, contém até hoje, de fato, as iniciais do seu nome, bem como o saudoso refrão da música em análise.

### **3.7 Goiá e o seu “significante”: ponderações sobre as análises realizadas**

Neste capítulo, por meio desse breve recorte realizado no cantor de Goiá e de nossas análises, pôde-se constatar a complexidade da obra desse artista que une, ao um só tempo, em suas canções, a simplicidade e a universalidade em suas temáticas. Isso porque o autor fala de pessoas, lugares e ocasiões singelas em suas produções, traduzindo nelas os sentimentos de saudade e amor por sua terra, pela infância e pelo outro; além de abordar a tristeza e o desejo de evasão que pode acometer qualquer indivíduo, em diversas ocasiões. E o compositor, por certo, consegue tocar fundo nestes sentimentos, ao aguçar

---

<sup>84</sup> Informações retiradas do texto de Walter Sanches, disponível no acervo da Casa da Cultura de Coromandel, em 20/01/2019.

a sensibilidade do ouvinte por meio de seu “significanto” que confirma a forma de ser e de viver do ser humano.

Valer ressaltar que o termo “significanto” nos é dado por Brandão e concilia significado e canto, simbolizando “uma voz que não perde o cristal de seu som, sua pureza ancestral, seu silêncio estrutural, que volta a fazer ressoar a singularidade de seu timbre, mesmo que para essa empresa se exijam finos ouvidos que a ouçam ou uma fina lâmina do estilo que a escreva (BRANDÃO, 2006, p. 110). E parece ser este o objetivo da voz poética de Goiá ao entoar seu canto repleto de significados, alguns deles revelados a partir da análise das canções destacadas neste estudo. Cantos que precisam de “finos ouvidos que os ouçam” e os compreendam, como nós buscamos fazê-lo, chegando a duas conclusões.

Em primeiro lugar, delineamos nestas análises que um dos principais projetos de Goiá como compositor é de expor ao público o seu trajeto pessoal e artístico, ou seja, de contar a sua própria história por meio da poética cantada. Nesse intuito, o artista descreveu-nos a sua autobiografia lírica, nas canções analisadas, registrando nelas a sua infância em Coromandel, sua partida da pequena cidade, a vivência nas grandes centro e, também, o seu retorno (provisório) ao interior, bem como nos relata suas impressões pessoais, em cada um desses momentos.

Neste relato cantado, o cancionista se expressa de acordo com a norma culta da linguagem, utilizando palavras que seguem as normas gramaticais, mas de fácil compreensão e sugestividade. Para isso, o autor recorre, várias vezes, a sinestesias, comparações e metáforas, valorizando, a sua “*maneira de dizer*”, pautada pela junção entre a melodia e as palavras, algo que faz com maestria e segurança (TATIT, 1996, p. 9).

Neste aspecto, aliás, Goiá é um verdadeiro cancionista, pois escolhe cuidadosamente as palavras utilizadas em suas canções, valendo-se dos recursos da linguagem literária que domina muito bem, em seu autodidatismo. O desvelo para com as rimas poéticas e para com a métrica de suas composições, com preferência à medida popular, a valorização do ritmo e da harmonia na produção do artista, assim como a idealização da natureza e da infância e, ainda, seu desejo de evasão, revelaram-nos ecos da tradição romântica nas canções aqui analisadas. Aliam-se a estes aspectos o ritmo desacelerado das peças musicais e a sua tessitura expandida, reforçando a passionalização

da temática das mesmas, cujo conteúdo revela, por vezes, o estado de dijunção do poeta, separado do seu objeto de desejo, sendo este hiato expresso por meio dos tons melancólicos e saudosistas das canções.

Ademais, ficou evidente a existência do diálogo intertextual na obra do artista, seja pela presença de outras vozes da nossa literatura (como Gonçalves Dias e Casimiro de Abreu), ou pela própria voz do artista, dentro da composição, no intuito de reforçar a mensagem de seu cantor. Isso ocorre, por exemplo, na *Canção do meu adeus*, citada na *Canção do meu regresso* ou, ainda, quando Goiá faz referência à mãe, em *Jardineira do Adeus* e em *Saudade da minha terra*.

Em segundo lugar, concluímos que, além do viés autobiográfico, o artista também possuía um outro objetivo: de levar seu cantor ao amplo conhecimento do público, quer seja por sua própria voz ou por meio da voz de outros artistas. Nesse sentido, era desejo do autor que sua obra ultrapassasse os limites do tempo e se eternizasse, perpetuado assim, a sua mensagem. E, de certa forma, devido ao potencial criativo do artista, isso ocorreu (e ainda ocorre), já que são inúmeras as gravações e (re)interpretações das canções do artista, cada qual imprimindo uma forma particular à *performance* dessas composições.

Convém ressaltar que o estilo apaixonado (e apaixonante) da poética de Goiá, pautado nas memórias da sua infância, na simplicidade do sertão e nas paisagens coromandelenses traduziu, em nossas análises, muito além da subjetividade do artista. Este estilo revela, também, as memórias da própria comunidade interiorana - especialmente de Coromandel, cuja identidade é representada nessas saudosas canções. Nesse sentido, a maneira como o autor descreve os quadros espaciais e sonoros do sertão interiorano foi de suma importância para que a construção das imagens do local, fixadas pela memória privilegiada do compositor.

Assim, o artista destaca lugares especiais de sua terra natal, por exemplo, a tradicional Igreja de San'Ana, o lago Poço verde, o Rio Paranaíba; ressalta os momentos de sociabilidade dos interioranos: as festas religiosas, as quermesses, as festas de reis, a bandinha local; e, ainda, releva as atividades econômicas da cidade, em especial o garimpo. Goiá valoriza, também, as famílias coromandelenses, chamando-as pelo sobrenome e destaca as cidades circunvizinhas à sua terra de origem. Todos estes

elementos remetem à cultura local, refletindo os valores sociais, econômicos e sagrados da comunidade interiorana.

Coube-nos, portanto, em nossa análise, identificar e traduzir aspectos do diálogo que se estabelece entre o autor e o ouvinte/leitor das canções, empreendido pela voz poética do compositor. Diálogo este em que se interage “com” e “através” da palavra cantada, e, especialmente, com o contexto histórico e social, plasmado nas composições, abarcando, portanto, a cultura, “a tradição literária, uma visão de mundo, um acervo linguístico” (REIS, 1992, p. 76). Estes aspectos comprovaram o valor inesgotável do “significante” do artista coromandelense, que acreditamos ter sido “em parte” compreendido neste capítulo.

## CAPÍTULO 4

### **REPRESENTAÇÕES CULTURAIS NA POÉTICA DE GOIÁ: A LINGUAGEM, AS CRENÇAS E OS COSTUMES DA COMUNIDADE INTERIORANA**

#### **4.1 O jogo da oralidade na produção poética de Goiá**

Em nossa pesquisa<sup>85</sup> de Mestrado (2012), ao estudarmos o fenômeno da oralidade poética veiculado à *performance*, constatamos que as poéticas orais são bastante comuns nas diversas instâncias sociais da cultura moderna e que imprimem uma maior alteridade à mensagem que transmitem ao destinatário/ouvinte. E exatamente por isso, podemos observar a presença da oralidade poética nas diversas manifestações culturais e artísticas de todos os povos, em todas as épocas, especialmente no universo da literatura popular que é, segundo Amorim (2003, p. 99), “o “universo cultural do povo que a faz e para quem é feita; universo literário cujo traço ancestral repousa na oralidade”. Sendo assim, “no metal da fala, difundem-se poesia e ficção essencialmente orais”.

Nessa perspectiva, as considerações de Amorim vêm ao encontro da poética da canção caipira em geral, visto que, percebemos nelas, em meio aos componentes musicais, a voz que fala na voz que canta, traduzindo, de certa forma, os saberes diversos da comunidade interiorana. Saberes estes fundados no conceito de cultura, já definido, nesse estudo, como um conjunto complexo e mais ou menos heterogêneo, relacionado às “representações, comportamentos e discursos comuns a um grupo humano, em um dado tempo e espaço”. Desse modo, a cultura funciona, de certa forma, como “o fator de unificação das atividades sociais e individuais”, que torna possível aos interessados tomarem “as rédeas do seu destino coletivo” (ZUMTHOR, 1997, p. 65)

Por este ponto de vista, em diversas canções de raiz, as “poéticas orais” constituem a possibilidade de se produzir, identificar e interpretar os símbolos em comum de uma comunidade, especialmente exteriorizadas pela transmissão da voz.

Em se tratando da canção caipira, de forma específica, a oralidade poética manifestou-se, de forma recorrente, até os anos 1980, quando era frequente a utilização do “poema” vocalizado em meio à canção, versando, muitas vezes, as respostas aos “desaforos”, a declamação dos fatos do dia a dia ou a evocação de lembranças de pessoas ausentes ou de lugares distantes. Tais atividades remetiam à *performance* do “cantador”, associando música e poesia.

---

<sup>85</sup> Trata-se da nossa pesquisa de Mestrado: BRAZ, Gláucia Helena *A performance do leitor diante da oralidade poética: passagens de indecisão*. Dissertação (Mestrado), Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2012.

Essa conjunção foi inspirada nas tradicionais toadas caipiras, espécies de canção de temática semelhante às das modas de viola, sendo peças “musicalmente compostas de solos de viola e versos extensos, permeados por refrões” (SANT’ANNA, 2009 apud PAULA, 2013, p.27) e caracterizadas pelo predomínio do uso de narrativas. Entretanto, como atesta Amaral Pinto (2008, pp. 73-75), “as composições desse gênero sofreram influências do meio urbano e da indústria fonográfica em formação, nas décadas de vinte e trinta”, quando o compositor João Pacífico, provavelmente, inaugurou um novo gênero, a “toada histórica”.

Neste estilo musical, a canção fica dividida em duas partes: enquanto a primeira parte é dita como poema vocalizado, representando a realidade dos fatos, a segunda é executada pelo canto. Desta forma, simbolizando a poeticidade da narrativa e conciliando declamação e canto, a música conserva, de certo modo, os traços do romance tradicional, à semelhança com a moda de viola, cuja *performance* se faz

[...] cantada “à capela” acompanhada de uma viola que é batida e outra que é ponteada [...]. Assim, a narrativa torna-se mais importante que a melodia e o som do instrumento. Sua estrutura permite solos de viola e longos versos que narram fatos históricos e acontecimentos marcantes da vida das comunidades rurais (OLIVEIRA, [S.d], p. 7)

Vale ressaltar que as duas primeiras canções do gênero "toada histórica", o famoso "falar" e "cantar", foram *Chico Mulato*<sup>86</sup>, de João Pacífico (1937) e *Cabocla Tereza*, composta por Pacífico e Raul Torres (1936), sendo regravada por Tonico e Tinoco e outros artistas brasileiros. A título de exemplo, apresentamos, na sequência, a letra de *Cabocla Tereza*, seguida de uma breve análise:

DECLAMADO:  
Lá no alto da montanha  
Numa casinha estranha  
Toda feita de sapê  
Parei numa noite a cavalo  
Pra mór de dois estalos  
Que ouvi lá dentro bate  
Apeei com muito jeito  
Ouvi um gemido perfeito  
Uma voz cheia de dor:  
"Vancê, Tereza, descansa  
Jurei de fazer a vingança  
Pra morte do meu amor"

PARTE CANTADA:

Há tempo eu fiz um ranchinho  
Pra minha cabocla morá  
Pois era ali nosso ninho  
Bem longe deste lugar.

No arto lá da montanha  
Perto da luz do luar  
Vivi um ano feliz  
Sem nunca isso esperá  
  
E muito tempo passou  
Pensando em ser tão feliz

<sup>86</sup> Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=aQeJW1bkdkY>> (música *Chico Mulato*) e <<https://www.letras.mus.br/tonico-e-tinoco/89201/>> (*Cabocla Tereza*). Acesso em: 03/02/2019.

Pela réstia da janela  
 Por uma luzinha amarela  
 De um lampião quase apagando  
 Vi uma cabocla no chão  
 E um cabra tinha na mão  
 Uma arma alumando  
 Virei meu cavalo a galope  
 Risquei de espora e chicote  
 Sangrei a anca do tar  
 Desci a montanha abaixô  
 Galopando meu macho  
 O seu doutô fui chamar  
 Vortamo lá pra montanha  
 Naquela casinha estranha  
 Eu e mais seu doutô  
 Topemo o cabra assustado  
 Que chamou nós prum lado  
 E a sua história contou.

Mas a Tereza, doutor,  
 Felicidade não quis.  
 O meu sonho nesse oiá  
 Paguei caro meu amor  
 Pra mór de outro caboclo  
 Meu rancho ela abandonou.  
 Senti meu sangue fervê  
 Jurei a Tereza matá  
 O meu alazão arriei  
 E ela eu vô percurá  
 .  
 Agora já me vinguei  
 É esse o fim de um amor  
 Esta cabocla eu matei  
 É a minha história, douto.

*Cabocla Tereza-* João Pacífico e Raul Torres  
 Intérpretes: Tonico e Tinoco

Esta toada histórica estrutura-se por seis estrofes de heptassílabos ou redondilhas maiores, dispostas em rimas emparelhadas, no esquema AAB. Quanto ao ritmo, é executada em compasso lento, com tessitura expandida, caracterizando-se pela passionalização, visto que a letra remete ao drama vivenciado pelo eu lírico, narrado na peça cançional sob o fundo de ponteados chorosos da viola. Então, narrador revela, por meio da voz declamada, ter sido a testemunha de um crime: conta que ouvira dois estalos numa casinha estranha, no alto da montanha e, olhando pela fresta da janela, flagrara um homem com a arma na mão, falando em vingança devido à traição de uma mulher, de nome Tereza. Deduzindo que a mulher estaria ferida, este narrador-testemunha sai rapidamente a cavalo para chamar um médico, na tentativa de salvar a vítima. Quando chegam ao local, médico e testemunha encontram o assassino assustado, ao lado da mulher morta.

Então, o autor do crime conta sua história aos personagens, em forma de canto, na segunda parte da toada: expõe que fez um ranchinho para morar com Tereza e que viveram felizes ali, por um ano, quando ela o abandona por outro caboclo. Sentindo “o sangue ferver”, o homem traído jura matar a mulher para se vingar e cumpre sua promessa.

Nota-se que nessa narração poetizada (e na parte cantada), que a linguagem utilizada é o dialeto caipira, caracterizada pela simplicidade e, por vezes, pela supressão de sons, por exemplo: “mor”, “morá”, “vortá”, “matá”, “esperá”. Em certos vocábulos se

constata a substituição do fonema do /l/ por /r/, como em ‘arto’, “‘vortá’; em outros, percebe-se o acréscimo de fonemas como em “vancê”, “nóis” ou, ainda, a permuta dos sons, como em “percurá”, em que se trocaram os fonemas /r/ e /e/.

Vale ressaltar que a associação entre canto e declamação potencializa a dramaticidade da canção, aproximando-a das artes cênicas, pois o ouvinte consegue, praticamente, visualizar a cena descrita por meio do diálogo que se estabelece entre poesia e canção.

É interessante pontuar que, quando surgiram as primeiras toadas históricas, os compositores enfrentaram dificuldades<sup>87</sup> técnicas para gravarem tais músicas, já que as canções tinham mais de três minutos de duração e, por isso, não comportavam apenas um lado do disco, como era habitual. A despeito disso, esses problemas foram superados e as músicas gravadas, alcançando estrondoso sucesso nas rádios.

Mas longe de se pensar que o vínculo entre poesia e música se originou com essas toadas históricas, se voltarmos na linha do tempo, contataremos que a ligação entre essas duas artes é bem mais antiga e nos remete à época do Trovadorismo, por volta do século XII, quando

Poema e música já estabeleciam uma relação antes da profusão da escrita, pois o poema primitivo ou arcaico apresentava um canto, um acompanhamento instrumental, e, mais tarde, mesmo se separando da música, perdurou um sistema de repetições e de ritmos quando recitado (MONTEIRO, [S.d], p.1).

Nesta perspectiva, é bom acentuar que os primeiros textos literários eram poemas cantados, sendo sempre acompanhados por instrumentos musicais e dança: as cantigas trovadorescas. Como a escrita era pouco difundida naquela época, essas cantigas eram memorizadas e transmitidas oralmente pelas comunidades.

Com o tempo, afirma Batista (2002, [s.d], p. 95), o texto poético foi desvinculado da música, “mas a musicalização permaneceu na memória do povo, tendo sido, muitas vezes, a responsável pela sua conservação no decorrer dos séculos”. Tanto que a relação intermediária entre música e poesia motivou vários estudos, inclusive a “*Melopoética* – do grego *melos* (canto) + poética [...] que, focaliza diferentes vertentes da aliança entre o discurso musical e o verbal”, na qual se encaixa a presente investigação. Nessa linha de pesquisa incluem-se pesquisas sobre diferentes formas de música cantada, aliás, tais

---

<sup>87</sup>Essas informações foram obtidas no Blog *Museu da Canção*, pelo site: <<http://museudacancao.blogspot.com.br/2012/11/cabocla-teresa.html>>. Acesso em: 05/07/2018.

como: “a canção, o *lied*, madrigais, cantatas, coros, baladas, a ópera, a masque inglesa e o *Singspiel* alemão” (OLIVEIRA, 2002, p. 224).

Mas retomando o foco da reflexão deste capítulo, ou seja, a associação entre oralidade, cultura e o cancionero caipira, convém explicitar que nas tradicionais canções de raiz, no passado, era comum aos compositores retratarem a fala coloquial dos interioranos, ou seja, o linguajar caipira; embora esta fala fosse, muitas vezes, censurada em nossa sociedade, devido a sua forma de dizer, em desacordo com as regras da gramática culta. Por exemplo, a famosa moda-de-viola do compositor e cantor Ochelsis Aguiar Laureano, que se transformou no hino do humor caipira *Festança no Tietê*, que seria conhecida mais tarde como *Marvada Pinga*<sup>88</sup>, composição gravada por Raul Torres, em 1937, com um estrondoso sucesso (NIPOMUCENO, 1999, p. 119). A seguir, o excerto da canção:

Com a marvada pinga é que eu atrapaio, / Eu entro na venda e já dô meu taio,  
/ Eu pego no copo e dali não saio, / Ali mesmo eu bebo, ali mesmo eu caio. /  
Só pra carregá é que eu dô trabaio, oi, lá.

Venho da cidade, já venho cantano, / Trago um garrafão, que venho chupano,  
/ Venho pros caminhos, venho trupicano, / Chifrano os barrancos, venho  
cambeteano. / E no lugar que eu caio, já fico roncano, oi, lá.

*Marvada Pinga* - Aguiar e Raul Torres

Outra exemplificação da linguagem regional sertaneja utilizada na poesia e na arte canacional foi anteriormente citada, neste estudo, quando falamos a respeito do poeta letrista Catullo da Paixão Cearense, em nosso segundo capítulo. O uso dessa linguagem peculiar se justifica, de acordo com Oliveira ([s.d], p. 6) em virtude do dialeto usado pelo homem rural, proveniente do *nheengatu* - idioma que foi disseminado por toda a Amazônia, que é responsável por cerca de 10 mil palavras da Língua Portuguesa, “desenvolvido pelos jesuítas nos séculos XVI e XVII, com base no vocabulário e na pronúncia tupi enriquecida com palavras portuguesas e espanholas”. Esse idioma foi denominado, no passado, como “língua geral”, sendo usado “até o século XVIII”, quando foi proibido pelo rei de Portugal. Mas continuou sendo falado, “e como remanescente ficou o dialeto caipira” (OLIVEIRA, [s.d], p. 6).

---

<sup>88</sup> A canção *Marvada Pinga* foi regravada por diversos artistas, dentre eles, Inezita Barroso (1953), As Galvão, Passoca e Pena Branca e Xavantinho. Outras composições de Laureano que se utilizaram da fala caipira foram sucesso nessa época, tais como: *Roseira branca*, *O Balão Subiu*, *A Caçada*, *É Mió num Casá e Meu Sertão* (NIPOMUCENO, 1999).

Por outro lado, ao que Oliveira chama de “dialetos”, Zumthor denomina como “formas de dizer” que, devido ao preconceito da sociedade, são muitas vezes consideradas, equivocadamente, como um “descuido” na fala, mas que, na realidade, representam apenas registros diferenciados da mesma. Apesar desses estigmas, vale pontuar que o genuíno caipira se orgulha de sua forma de dizer, que reflete os seus valores e crenças, ou seja, de sua própria cultura. Para ele, aliás, o mais importante é a comunicação, objetivo principal de sua fala. Nesse intuito, o linguajar do caipira exibe, frequentemente,

[...] uma polidez natural, não adquirida, e, portanto, ‘antiliterária’ – se examinada na perspectiva dos padrões letrados –, o eu lírico-narrativo oferece sua mensagem com a espontaneidade e clareza do discurso construído sem os atravancos das etiquetas e o travadeiras das palavras e construções difíceis. No entanto, o criador tem consciência de que seu fazer é esnobe, pela artesania semântica e musicalidade verbal que ostenta; reivindica atenção pela lisura artifiosa do que produz e franqueza satisfatória de seus enleios (SANT’ANNA, 2010, p. 54).

Confirmando esta assertiva, o comportamento do homem interiorano é de não retraimento, faz-se “extrovertido em público”, pois tem consciência do seu papel de disseminador de saberes, adquiridos pela oralidade e pela vivência no campo. Parece também compreender a importância da *performance*<sup>89</sup> para expressar estes saberes culturais; sendo este um conceito essencial para o presente estudo. Conforme pontuamos na introdução desta pesquisa, a *performance* designa “uma ação complexa pela qual uma mensagem poética é, simultaneamente, aqui e agora, transmitida e percebida”. Esta ação engloba uma espécie de “teatralidade, que une “palavra poética, voz, melodia – texto, energia, forma sonora” em prol da “unicidade de um sentido” (ZUMTHOR, 1997, p. 195).

Nesse viés, o leitor/ouvinte percebe um texto como poético/literário ou não, dependendo essencialmente do sentimento corporal, pois “nenhuma mudança pode deixar de ser concernente ao conjunto da sensorialidade humana” (ZUMTHOR, 2007, p. 18). Na

---

<sup>89</sup> A palavra *performance*, estrutura-se pelo prefixo “per” que significa globalizante, e ainda remete a uma totalidade inacessível; e o sufixo “ance”, que remete a ação em curso, inacabada. Assim, o vocábulo carrega a concepção de globalidade provisória, já que “a forma se percebe em *performance*, mas a cada *performance* ela se transmuda” (ZUMTHOR, 2007, p. 33).

concepção zumthoriana, o corpo, a memória e, especificamente a voz poética, no ato das transmissões orais, elabora a *performance*, que é um instante único. Dessa forma, se por um lado “a voz que canta, recita ou lê em voz alta, age com determinadas limitações”, mas por outro, a *performance* empenha simultaneamente conhecimento, inteligência, sensibilidade, nervos, músculos, respiração” (MONTEIRO, 2010, p. 17-18).

Nessa direção, a *performance* das poéticas orais envolve a presença do executor e do público num determinado tempo e espaço. Relacionando o conceito ao nosso objeto de estudo – a canção caipira - pode-se afirmar que o fenômeno da *performance* acontece de forma recorrente no ambiente interiorano, em seus momentos de sociabilidade na apresentação das cantorias, em meio às festas nas roças. Geralmente realizadas à noite, no fim de semana e feirados, nas horas de folga dos trabalhadores rurais, no ambiente de alguma varanda ou mesmo no terreiro das fazendas, essas *performances* são motivadas pela fé do sertanejo. Tais momentos de socialização

[...] estão ligados às colheitas, à entreajuda dos vizinhos e amigos pelos mutirões, ao patrocínio dos santos e dos patrões, à comunhão corporativa, confraternatária e delicante do almoço, da merenda e jantar, do calibre de uma boa pinga [...] e, como fecho, da audição interativa da moda caipira e do baile. São terapias que mandam embora a solidão e as querências malogradas, chamando eflúvios da benquerença (SANT'ANNA, 2010, p. 50).

Ainda, segundo o autor, relatam os folcloristas que “no Brasil, como em Portugal e Espanha”, há uma crença que diz que “contar histórias de dia faz criar rabo”. Nesse mito, fica implícita a restrição da quebra do ritmo do trabalho pelos olhos do patrão. Sendo assim, a festa só é permitida ao final da jornada. Além disso, “o escurão da noite é uma janela para o enlevo do sonho, virando contos, cânticos, causos e cantorias” (SANT'ANNA, 2010, p. 50).

No contexto festivo, a música caipira pede o desempenho dos violeiros, que se dá em encontros de convivência, socialização e entusiasmo, que se emparelha à “audição de um concerto”, ocasião em que

A postura dos cantadores semelha, por tradição artística, a dos antigos contadores de fábulas, menestréis e rapsodos. Presos pela proximidade, pela circunstância de lugar e tempo do auditório, e pela energia expressiva da oralidade, os ouvintes se distribuem ritualisticamente em roda dos intérpretes, [...] amparados pela força substantiva da tradição e conceitos sedimentados nos sentidos de pertencimento à terra (SANT'ANNA, 2010, p. 46).

As concepções até aqui elencadas parecem adequar-se à poética do compositor Goiá, especialmente, àquelas canções em que ele se utiliza da oralidade poética e da *performance* na sua interpretação, tais como: *Despedida de um poeta*, *Pé-de-cedro*, *Pau-de-sebo*, *Só confio em você*, *Zé da Carolina*, *Coração dividido*, *Fala Coxim*, *Vinte anos de silêncio*, *Uai*, *Tipos populares de minha terra* e *Piadas de minha terra*. Essas considerações também se aplicam ao Goiá “poeta”, pois o artista compôs diversos poemas de caráter oral, no intuito de prestigiar alguém ou algum local específico, reverenciado pelo compositor.

Seguindo esse viés, situando Goiá como intérprete performático das aspirações comunitárias e destacando a existência da continuidade do discurso de tradição oral-popular do romanceiro tradicional de origem ibérica, analisamos, na sequência desse estudo, três canções do artista, quais sejam: *Tipos populares de minha terra*, *Piadas de minha terra* e *Despedida de um poeta*. Após estas análises, refletimos, também, sobre alguns poemas de Goiá que confirmam nossas assertivas acerca da representação cultural da linguagem oral na voz do autor.

#### **4.2 Tipos populares de minha terra: fala e canto em prol da poética do sertão**

Na canção *Tipos populares de minha terra*<sup>90</sup>, como o próprio título sugere, Goiá presta uma homenagem às figuras típicas de Coromandel, cenário das narrativas descritas na composição. Utilizando-se do pronome possessivo em primeira pessoa, a canção enuncia, desde já, o seu discurso autobiográfico, em que o narrador-personagem participa como testemunha dos relatos que realiza, em tom cômico, mas ao mesmo tempo afetuoso, sobre as pessoas simples de sua terra.

Já dizia Tatit (1996, p. 20) que “retratar bem uma experiência significa, para o cantor, fisgá-la com a melodia”. E a melodia desta canção parece mesmo conquistar o ouvinte, que se depara, logo na introdução, com o ritmo alegre e dançante de “marcha”, que nos remete às músicas executadas nas quadrilhas – dança comum nas tradicionais

---

<sup>90</sup> Música *Tipos populares de minha terra*, Goiá e Selma A. Lopes. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=qgCYDYDovvw>> Acesso em: 03/04/2020.

festas religiosas realizadas, no Brasil, no mês de junho, em homenagem a Santo Antônio, São Pedro e São João, em que os pares dançam orientados por uma voz de comando.

E à semelhança das quadrilhas juninas, em tom descontraído e alegre, tanto a introdução instrumental como o refrão da música são executados, ao som de violão e sanfona. Neste sentido, a canção encaixa-se na “tematização”, descrita por Tatit (1997) no seu modelo de análise, com seu andamento meio acelerado e a tessitura concentrada, que combina, aliás, com o seu conteúdo de celebração, demonstrando assim, um estado de conjunção, de sintonia entre sujeito e objeto.

Ao mesmo tempo, a letra que se desenrola, na sequência, demonstra o predomínio de elementos da fala das personagens, configurando-se também, no modelo tatitniano de análise como “figurativização” (TATIT, 1997, pp. 87-96). Isso porque, quanto à estrutura, esta composição se divide em dois blocos, intercalados entre si: o primeiro conjunto, sendo cantado, em que o narrador apresenta os personagens, caracterizando alguns deles; o segundo, falado, em que o eu lírico dialoga com cada um desses personagens. Daí a predominância da figurativização, como se percebe nas estrofes iniciais da letra em foco:

#### REFRÃO

As almas simples da cidade onde nasci,  
Ofereço esta homenagem, pois jamais as esqueci.  
Quanta saudade das festanças de Janeiro,  
Da sanfona pé-de-bode, do amigo Tôe Barreiro...

#### CANTADO

Maria Luca, Madalena e Tuniquinho,  
Limiro, João Baianinho, Gustavinho Pescador;  
As Mutuquinhas e a Maria Berreira,  
Lembro da Rita Pereira, me tratava de Doutor  
O Maroveu, garimpeiro itinerante,  
Que sonhava com um diamante, pra ganhar um grande amor.

#### FALADO:

Olá, Maroveu, como vai o garimpo, cê já bamburrou?  
Ainda não! Mas eu vô pegá um diamante e comprá um tomove,  
E passá perto da minha namorada e fazê assim,  
Piripipi, Poropopó...  
[....]

*Tipos populares de minha terra - Goiá e Selma A. Lopes  
(FLORES, 2003, p. 269).*

Em relação à estrutura da música em análise, observamos que esta possui no total onze estrofes, sendo que a primeira delas, o refrão. Quanto à disposição das rimas, Goiá utilizou-se do esquema AABB, das rimas emparelhadas, pois o primeiro verso rima com o segundo e o terceiro, com o quarto. A partir da segunda estrofe observa-se o esquema ABBC, de rimas alternadas, o que confere ao texto uma musicalidade característica das cantigas folclóricas. Observa-se, também, nesse trecho, a presença de rimas internas, por exemplo: “Tuniquinho/Baianinho, Berreira/Pereira, itinerante/diamante”. Em contrapartida, na parte dialogada, há ausência de rimas, o que acentua o tom narrativo desse segmento da canção.

Nota-se, fazendo a escansão da primeira estrofe da composição, que os versos são heptassílabos em sua maioria, como demonstramos abaixo, juntamente com as rimas do excerto, postas em negrito:

As/ al/ mas/ <u>sim</u> / ples	(4)	da/ ci/ da/ de on/ de/ <b>nas/ <u>ci</u></b>	(7)
O/ fe/ re/ ço es/ ta ho/ me/ <u>na</u> / gem,	(7)	pois/ já/ mais/ as/ <b>es/ que/ <u>ci</u></b>	(7)
Quan / ta/ sau/ <u>da</u> / de	(4)	das/ fes/ tan/ ças/ de/ <b>Ja/ <u>nei</u>/ ro</b> ,	(7)
Da/ san/ fo/ na/ pé-/ de-/ <u>bo</u> / de,	(7)	Do/ a/ mi/go/ Töe/ <b>Bar/ <u>rei</u>/ ro..</b>	(7)

Assim como a musicalidade se destaca nessa parte da canção por meio da voz que canta, nas estrofes narrativas, nota-se a genuinidade da voz falada, cuja melodia se expressa na simplicidade das construções frasais, embaladas pelo ritmo da “marcha” que compõe o pano de fundo dessas falas. O mesmo ritmo, aliás, que acompanha toda a canção, realçando o tom divertido e cênico da *performance* das figuras apresentadas, quando a palavra cantada

[...] cede espaço para o desempenho da interpretação vocal, entendido como literário-performático, resultando um estímulo para o entendimento das nuances da fábula, quer dizer, a comunicabilidade narrativa do que foi comunicado com palavras. Isso é feito sem a relutância de se dizer exatamente o que se passa e o que se sente, sem a preocupação com ambiguidades e simbologias vagas da poesia escrita (SANT’ANNA, 2010, p. 52).

Observando-se a forma como Goiá compõe o projeto desta canção e ao ouvi-la, percebemos de imediato a sua aproximação com a oralidade, especialmente quando deparamos com a parte dialogada, que parece inspirar-se nas tradicionais toadas sertanejas. Mas enquanto as toadas antigas se iniciavam com a fala para depois executar

o canto, na canção *Tipos populares de minha terra*, o autor utiliza, primeiramente, uma parte cantada (que constitui o refrão da música) para, na sequência, passar ao diálogo, intercalando assim, música e fala.

Nesse refrão e na primeira estrofe (ambos cantados), o eu lírico dedica a canção, em tom saudoso, às “almas simples” de Coromandel, às quais presta uma homenagem, já deixando clara a finalidade de sua produção.

Chamamos a atenção para o significado desse refrão, retomado parcialmente no desfecho da música, reforçando o seu tom de tributo. Segundo Tatit, a reiteração significa igualdade e a música expressa a similaridade, essa “identidade” através da repetição, sendo o refrão motivo para se festejar, já que representa o “momento em que o sujeito sente que se encontrou com o objeto (TATIT, 2007)<sup>91</sup>.

Vale sublinhar, também, a escolha semântica, pelo compositor, do substantivo “almas”, que parece remeter-nos à essência dos sertanejos, caracterizados pela simplicidade, tanto na sua maneira de ser, como na forma de viver e agir. Além desta conotação, o termo “almas” pode referir-se a pessoas que já tenham falecido na ocasião da homenagem, visto que o narrador se recorda de um passado aparentemente distante, presumivelmente situado à época de sua infância e adolescência.

As personagens citadas na composição, supostamente, marcavam presença nas “festanças de Janeiro”, mês da tradicional *Folia de Santos Reis*, “também conhecida, em algumas regiões como reisado ou terno de reis”. Trata-se de uma festa cultural religiosa que, em geral, tem início no dia 24 de dezembro e se estende até 6 de janeiro, “originária em Portugal e que é, ainda, bastante praticada em várias regiões do país, especialmente no interior de São Paulo, Minas, Paraná, Mato Grosso e Goiás” (NEPOMUCENO, p. 119, p. 59), garantindo “oração e diversão certa por duas semanas”.

Essa festa constitui um costume religioso que ocorre anualmente e representa a passagem bíblica que narra a visitação dos três Reis Magos do Oriente a Jesus, por ocasião do seu nascimento. A conservação desse evento, que faz parte da cultura dos sertanejos, de acordo com Eliade (1991, p. 70), deve-se à necessidade do homem de “reviver essa história mítica”, mantendo “vivo o ciclo do mundo, a cada ano”. Nessas celebrações populares, além das canções religiosas, orações e comidas típicas, oferecidas pelo

<sup>91</sup> Entrevista a Tatit. Disponível em:

<[http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0101-3106201100020005](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-3106201100020005)>. Acesso em: 01/05/2020.

anfitrião da casa, há, frequentemente, os momentos de música e dança, em que a comunidade se confraterniza.

Nepomuceno assim descreve o rito que ocorre nas festividades de Santos Reis, eventos aos quais o eu lírico se mostra saudoso:

Nessas festas, a comitiva peregrina de casa em casa, com seus tocadores de viola ornamentadas de fitas recolhendo donativos, rezando e cantando com as famílias. Para cada etapa, há cantos específicos: à porta das casas, na saudação do presépio, no pedido de ofertas, no agradecimento e na despedida. Na hora em que lhes é oferecido o almoço – farto e alegre, compartilhado por amigos e vizinhos – o catira reina solto. Rabeca, violão e pandeiro entram nos acompanhamentos e até instrumentos pouco comuns, como a cavaquinha – cavaquinho de oito cordas, tocando como viola e com afinação híbrida (NEPOMUCENO, 1999, p. 59).

Ao cantar a saudade das “festanças de Janeiro”, da “sanforna pé-de-bode”, bem como o nome dos seus vários amigos, o narrador lírico já desvela, desde o início da composição, uma importante característica da cultura sertaneja: o seu caráter festivo-religioso, envolto no clima de sociabilidade. Este caráter revela o vínculo da poética cantada com os costumes e crenças do homem interiorano, tanto na melodia como nas palavras cantadas do eu lírico.

Além desses aspectos, na homenagem prestada na canção, nota-se que o poeta demonstra a preocupação por não se esquecer de ninguém. Assim, cita o tocador de safona, “Toe Barreiro” e “Maria Luca, Madalena, Tuniquinho, Limiro, João Baianinho, Gustavinho Pescador, as Mutuquinhas, a Maria Berreira, Rita Pereira e o Moroveu”, com quem trava, aliás, o seu primeiro diálogo, na sequência da composição.

De fato, a forma como o narrador nos conta os fatos e cita o nome desses personagens contribui, positivamente, na recepção da canção, pois colabora para que o receptor visualize os quadros narrados e as figuras elencadas, mentalmente, melhor caracterizando-as. Chamamos a atenção para o caráter popular desses nomes próprios, advindos da cultura oral e, também, para o laço afetivo do eu lírico com estes personagens, por meio da sua forma de tratá-los, usando o diminutivo: “Tuniquinho, Bainainho, Gustavinho, Mutuquinhas”. Além de demonstrar sua proximidade entre o narrador e os personagens, alguns desses nomes acompanham-se de sobrenomes que remetem à caracterização dos personagens, tais com: “Joao Baianinho”, cujo sobrenome nos indica a origem do personagem (da Bahia); “Gustavinho Pescador”, que nos sugere que o personagem aprecia a prática da pescaria, atividade de lazer realizada por Goiá

com seus amigos, citada em muitas de suas canções, quando hospedava-se no “Rancho Dez de Agosto”, às margens do Rio Paranaíba (MARTINS; HORDONES, 1996); e “Maria Berreira”, cujo sobrenome preconiza que a personagem teria voz alta ou estridente.

Ainda no que tange aos tipos populares coromandelenses, o médico Sebastião Machado (2010, p. 52), em seu livro *Minha terra, minha gente*, conta várias histórias envolvendo essas pessoas, afirmando que “Coromandel, contrastando com sua pequena população, tinha uma leva alta dessas figuras [...] de comportamento estranho, mas muito estimadas pela população”. Nesta obra, o autor confirma a veracidade de alguns dos personagens citados nesta canção, por exemplo, “as Mutucas” apresentadas na música como “as Mutuquinhas”, que eram, “duas irmãs que frequentavam [...] a casa de um dos homens mais caridosos da cidade, [...] o Sr. Messias Teixeira”, a fim de ganhar alguns agrados (MACHADO, 2010, p. 54). O autor também menciona a personagem: “Maria Luca”, uma trabalhadora “deficiente mental” que “vivia de socar arroz nas casas”, e, ainda, “Maria Berreira”, que “gostava de intervir nas conversas” (MACHADO, 2010, p. 59) alheias. Na realidade, não encontramos referências sobre todas as personagens citadas na canção, mas em diálogo com alguns moradores mais antigos da cidade, estes nos afirmam que, de fato, tais personagens existiram.

Ao dizer que Rita Perreira o chamava de “doutor”, pode-se constatar a consideração e o respeito com que Goiá era tratado por seus conterrâneos, embora o artista mal tivesse frequentado a escola formal. O trato reverente simboliza o reconhecimento do trabalho do compositor; refletindo, também, a visão dos interioranos sobre Gerson Coutinho: um moço “letrado”, que foi para a cidade grande e que se tornou, além de locutor, um cantor famoso, em vários lugares do Brasil. Dessa maneira, Goiá representa para os interioranos alguém tão importante e respeitado quanto os próprios médicos – daí a evocação do artista como “doutor”.

No primeiro diálogo da composição, ocorrido entre o narrador e Moroveu, Goiá traz à memória dos ouvintes, o trabalho no garimpo, ofício comum, nos anos de 1950, ao qual o jovem Goiá se dedicou, na adolescência, em Coromandel, conforme relatam os biógrafos e ele próprio, em algumas de suas canções. Na estrofe anterior, o eu lírico já antecipara as características de Maroveu na música, descrito, inclusive, como “garimpeiro itinerante”, sonhador e romântico.

+

Estes atributos nos remetem aos primeiros exploradores de pedras preciosas do Brasil Colônia, em suas viagens à procura de riquezas pelo sertão, como nos retratou Saint Hilarie (1940, p. 35), quando indivíduos de diversas raças, idades e condições sociais deixavam seus lares pelas “vastas solidões do Brasil”, a fim de explorar o terreno aurífero. A natureza “itinerante” desses homens deve-se ao fato de estarem em diferentes lugares à procura do metal precioso, permanecendo por algum tempo nos acampamentos (arraiais) que, por vezes, tornaram-se cidades, conforme vimos no segundo capítulo desta pesquisa.

A partir da tradição do ofício de buscar a pedra preciosa, Machado (2010, p. 96) assevera haver vários tipos de garimpeiros, cada qual dando a sua parcela na solidificação da imagem desse trabalhador que, aliás

[...] parece ter o espírito da garimpagem no sangue. [...] Uns sendo garimpeiros, aqueles que trabalham nas lavras, nas catas. Outros, sendo fornecedores ou sócios do meia-praça, aquele que sustenta o garimpeiro, como parceiro e sócio, com percentagem no diamante que for achado. Essa contribuição é mensal. Por último, os compradores das pedras: os capangueiros (MACHADO, 2010, p. 96).

Esta primeira definição de garimpeiro, pontuada por Machado, parece ser a concepção mais adequada do ofício do personagem Maroveu, ao responder a pergunta de Goiá: “Como vai o garimpo, cé já bamburrou?” (FLORES, 2004, p. 269). Nessa indagação, o verbo “bamburrar” consiste em um vocábulo coloquial, que significa “tirar a sorte grande”, ou seja, encontrar algo muito valioso, no caso, a pedra de diamante. A resposta do garimpeiro: “Ainda não, mas eu vô pegá um diamante e comprá um tomovo” (FLORES, 2004, p. 269), além de revelar que Maroveu trabalhava na cata dos diamantes, demonstra uma postura otimista do personagem diante de seu ofício, apesar das dificuldades enfrentadas por esses trabalhadores, sendo pessoas de fé, cuja rotina Machado (2010, p. 96-97, grifos do autor) nos descreve da seguinte forma:

A vida de um garimpeiro é muito pesada. Moram em mais das vezes, em um ranchinho com paredes pau-a-pique, cobertos com capim ou folha de coqueiros, com suas panelas no fogão a lenha, chamadas de trempe - três pedras em torno do fogo -, panelas em cima da pedra, longe de um fogão normal.[...] À noite, antes de deitar cedo para levantar de madrugada, vai a alguma vendinha próxima bater um papo com os colegas para trocar idéias sobre os serviços. Há de notar que o uso de bebida alcoólica pelo garimpeiro é moderado, não merecendo o apelido de cachaceiro. Para descansar, vai, aos

domingos, a alguma capela mais próxima ou a alguma reza de terço em casa de amigos. Não tem explicação a fé do garimpeiro. Muitas vezes, queimando catas e mais catas e ele está sempre esperançoso. Quando vai para a cama, um pequeno colchão sobre as varas do jirau, ele pensa: *Ainda vou pegar uma pedra grande, calhau de primeira água*. Ele nunca pensa no diamante defeituoso, o refugo.

Na canção em estudo, além dos aspectos relacionados, convém ressaltar o caráter narrativo desta fábula cantada, acentuado pela parte dialogada da canção, que se inicia na terceira estrofe do texto e se apresenta, também, no decorrer da composição, em que predomina a fala. Essa característica aproxima a música de Goiá do universo popular, especialmente porque o poeta aqui traduz o discurso regional, característico da oralidade, marcado pela espontaneidade do sertanejo e, ainda, pelo seu descuido com as regras gramaticais.

Nesse viés, o autor recorre ao dialeto caipira, cuja linguagem é usual e sintetizada, sendo este dialeto uma forma de expressão advinda das raízes históricas brasileiras, do século XVI, como Oliveira ([s.d], p. 6) nos explica, devido às dificuldades dos indígenas em pronunciar determinados sons, como o /l/ e /r/, especialmente na finalização de palavras e verbos. Por isso, esses sons foram suprimidos, formando palavras como: “vô”, “pegá”, “comprá”, “passá”, “fazê”, “dançá”, “incomodá”, “ficá”, “vié”, “contá”. Em alguns vocábulos da composição, nota-se a substituição do fonema do /l/ por /r/, como na palavra “vortá”; também a troca do fonema /e/ pelo /i/, como “incomodá”, “imbaixo”, “pricisa”; do fonema /o/ pelo /u/, como em “durmindo”, “cuberta”. Constatata-se, ainda, a junção de sílabas ou de palavras como no vocábulo “pocê”(pra você) e a supressão de fonemas ou sílabas, como “vô”, “tomove”, “cê”, “ota”, “quitin”, “pá”, “pulim”, “pobe”, “qui”, “tombano”, “remedano” (ao invés de você, outra, quietinho, pra, pulinho, pobre, tomando, remedando).

Ao traduzir exatamente a forma pela qual o personagem Maroveu se expressava, o eu lírico imprime um caráter humorístico ao texto, especialmente quando se utiliza da onomatopéia “Piripipi, Poropopó”, ao final da terceira estrofe, sugerindo a imitação do barulho do carro.

Todos esses casos ilustram termos próprios da fala coloquial da cultura rural mineira, comuns no linguajar caipira e revelam a simplicidade daqueles que dialogam na canção, sujeitos que convivem num ambiente em que, possivelmente, em sua grande parte, falam todos assim. Conforme lembra Paula (2013, p. 104), essa fala é reflexo do

precário acesso que as pessoas interioranas têm à educação escolar, no meio rural, “devido às longas distâncias das escolas e ao fato de as crianças começarem cedo a ajudar os pais na lida da roça”. Tal rotina impede, por vezes, a escolarização dessas pessoas e, consequentemente, o acesso aos diferentes falares brasileiros.

Na sequência, temos as demais estrofes<sup>92</sup> da canção, que prossegue, intercalando canto e fala. Apresentamos essas estrofes, em partes, para facilitar o acompanhamento da análise pelo leitor. Assim, temos o segundo bloco da composição a seguir:

#### CANTADO

Lá nos Pereiras, numa festa que se fez,  
Foi essa a primeira vez, que o Zé Arruda dançou;  
Na outra noite, voltou pra dançar de novo,  
E invés de ver o povo só silêncio encontrou;  
Desesperado, mas fingindo não ser nada,  
Com aquela voz gozada, na janela ele falou:

#### FALADO

Cumpade Bastião, eu vortei aqui hoje pa dançá ota vez,  
Mas tá tudo mundo durmindo aí, pode fica de quitim aí  
Imbaixo das cuberta, num pricisa se incomodá e levantá  
Nem nada não, pode ficá de quitim aí...  
Cumpade Bastião, eu vortei aqui hoje pa dançá ota vez,  
Mas cê tá tudo mundo durmindo aí, num pricisa se levantá,  
Nem se incomodá, nem nada não, pode ficá aí de quitim  
Imbaixo das cuberta ai...  
Cumpade Bastião!...

*Tipos populares de minha terra - Goiá e Selma A. Lopes  
(FLORES, 2003, p. 269).*

É interessante observar os nomes populares e apelidos utilizados por Goiá nesta canção. “Zé Arruda”, personagem central desta parte, por exemplo, tem como sobrenome (ou apelido) uma planta (arruda) popularmente conhecida na medicina natural, mas tida, no imaginário popular como “protetora” por agir contra mau-olhado, doenças e outras vibrações negativas, sendo usada desde a Grécia antiga. A fama desta planta atravessou séculos e fronteiras, associando-se aos rituais africanos, no Brasil. Tanto que um desses ritos sugere “que os homens usem um pequeno galho de folhas por cima de uma orelha, ou que um galho seja mantido no ambiente, para espantar maus espíritos”<sup>93</sup>. Devido à

<sup>92</sup> As duas letras das canções em estudo, neste capítulo, em sua íntegra, encontram-se nos anexos desta pesquisa.

<sup>93</sup> Informação obtida no site *Wikipédia*, disponível em: < <https://pt.wikipedia.org/wiki/Arruda><. Acesso em 29/03/2020.

sugestividade desse sobrenome, já imaginamos o personagem Zé Arruda com um galhinho da referida planta por sob a orelha, sendo este indivíduo supersticioso e ligado às crenças populares.

Além do nome irreverente deste personagem, percebe-se que o compositor Goiá recorre, neste bloco da canção, à memória das festividades mineiras, em que a dança e a música compõem o cenário alegre das confraternizações interioranas, conforme pontuamos no início da análise cancional, ao nos referirmos às “festanças de janeiro” e às tradicionais festas juninas. Nesse contexto, Goiá narra a história de Zé Arruda, dizendo que ele dançara pela primeira vez, na “família dos Pereira”, forma de expressão que remete à tradição cultural de nomear as pessoas pelo sobrenome familiar.

Provavelmente por ter gostado muito de sua primeira experiência dançante, ocorrida na noite anterior, inocentemente o personagem retorna para dançar de novo, todavia encontra tudo em silêncio, desesperando-se ao perceber que não havia festa naquela noite.

Desconcertado, Zé Arruda disfarça a sua frustração e justifica sua presença ao “Cumpadre Bastião”, possivelmente o dono da casa, que pelo vocativo “cumpadre” denota ser uma pessoa bastante próxima do personagem. Batendo à janela do amigo, Zé Arruda explica ao anfitrião que tinha se enganado, mas que não queria incomodá-lo, que nem precisaria se levantar para atendê-lo, poderia ficar quietinho embaixo das cobertas. A cena torna-se engraçada porque Zé Arruda insiste batendo à janela do compadre e repetindo a mesma fala por três vezes, agindo de forma contraditória em relação a sua própria mensagem, pois dizia não querer incomodar, mas causa incômodo ao amigo, revelando toda a sua decepção.

Ouve-se, assim, o toque da batida à janela, várias vezes, na *performance* do personagem, conferindo mais veracidade e comicidade à cena. Após repetir por três vezes a sua interpelação, risos são ouvidos na canção, simulando um auditório ao vivo e a recepção do público, cuja presença era comum, no momento da gravação dos programas rádiofônicos, quando ocorria a “*performance completa*” dos artistas, e a imediata reação dos expectadores podia ser percebida.

Convém esclarecer que o termo “*performance completa*” é um conceito cunhado por Paul Zumthor (2007, p. 69) para designar “quando a presença corporal do ouvinte e do intérprete é uma presença plena, [...] e engloba todos os sentidos das pessoas

envolvidas no processo de comunicação”. Por outro lado, ocorre o que chamamos de “*performance intermediária*” quando falta um dos elementos da mediação dentro desse processo, por exemplo, “na *performance* feita por meio do rádio ou do disco, em que ocorre a audição sem a visualização” (ZUMTHOR, 1997 apud BRAZ, 2012, p. 50).

Podemos dizer, assim, que a parte narrada da música “simula” a *performance* completa do texto, levando o leitor/ouvinte a “imaginar” a cena e sua recepção, que constitui um termo de compreensão *histórica*, que designa, o processo que “mede a extensão corporal, espacial e social onde o texto é conhecido e em que produziu efeitos” (ZUMTHOR, 1997, p. 51), implicando, por isso, a existência real de uma obra no corpo da comunidade de leitores e ouvintes.

O tom jacoso e hilário da narrativa completa-se pela utilização do linguajar caipira de Zé Arruda, e, neste sentido, o estilo de Goiá se assemelha ao poeta Catullo da Paixão Cearense, lido e declamado por décadas no Brasil, que também

[...] usava a linguagem popular do homem do campo para compor seus poemas e representar as cores, o modo de vida e as tradições do sertão [...] brasileiro sem se preocupar com os modelos gramaticais impostos pela norma culta, utilizando-se de personagens simples como ‘eu lírico’ de seus versos (FRAZÃO, 2004, p. 90).

Considerando a assertiva acima, conforme vimos no segundo capítulo da pesquisa, ambos os autores trouxeram para algumas de suas composições a linguagem regional sertaneja, buscando expressar “a fala, o modo de vida, a ideologia e os sentimentos do homem rústico do interior” (COSTA, 2011, p. 07-08). Esta característica é claramente perceptível nos trechos configurados pela fala, na canção em foco: “Cumpade Bastião, eu vortei aqui hoje pa dançá ota vez, / Mas tá tudo mundo durmindo aí, pode fica de quitim aí / Imbaixo das cuberta, num pricisa se incomodá e levantá / Nem nada não, pode ficá de quitim aí” (FLORES, 2003, p. 269).

Prosseguindo a presente análise, encontramos, no terceiro bloco narrativo, novamente, a irreverência de nomes e apelidos dos personagens, quais sejam: “Quatrocentão, Meio Metro e Aristole”, no trecho a seguir:

#### CANTADO:

Quatrocentão, Meio Metro [sic] e Aristote,  
Que bebia um pipote de caninha de uma vez;  
Lá na corrida [sic], João Bodé era famoso,  
Por ser muito caprichoso ao falar o português,

Em um comício de campanha pra Prefeito,  
Mais ou menos desse jeito, um discurso ele fez:  
*Tipos populares de minha terra* - Goiá e Selma A. Lopes  
(FLORES, 2003, p. 269)

Pode-se inferir que o primeiro nome desse trecho se refere a uma pessoa que pertence a uma família tradicional, provavelmente de origem paulista, já que os paulistanos foram os primeiros habitantes do nosso país. Quanto ao segundo apelido, “Meio Metro”, reporta-nos à baixa estatura de determinado personagem, ao passo que o terceiro nome, “Aristote”, possivelmente, remete-nos à forma reduzida do substantivo próprio Aristóteles, no linguajar caipira. Segundo o narrador, este último personagem caracteriza-se por ser um sujeito bebedor, capaz de tomar “um pipote de caninha”, ou seja, um barril de pinga “de uma vez”.

Por outro ponto de vista, pode ser que o poeta Goiá tenha se referido apenas a um único personagem, justamente o “Aristote”, neste verso, sendo este sujeito “quatrocentão”, de baixa estatura e apreciador de bebida, ao mesmo tempo. O fato de Lúcio Flores colocar em maiúsculo as palavras “Quatrocentão” e “Meio-metro” deixanos esta dúvida de interpretação, pois pode ter ocorrido aí um erro gramatical<sup>94</sup>, causando, assim, a incerteza na interpretação dessas palavras na canção.

Nesta mesma estrofe, ainda no terceito bloco, surge também o personagem “João Bodé”, descrito como um sujeito que falava o português bem “caprichoso”, sendo, por isso, muito conhecido por isso, segundo o eu lírico. A parte narrada da canção constitui um dos discursos desse personagem, realizado em prol da campanha de um prefeito, “lá na corrida”, que possivelmente significa um povoado desta região (neste caso, o “c” minúsculo seria erro de impresso). Na sequência, o discurso de Bodé:

Amigos que estudam a Sintaxe,  
Didática, Metódica e Prática;  
O Paroxítono eleva a Gramática,  
Principalmente na Tesidogmática,  
Porque prevalece a boa Pragmática.  
Observemos a inflorescência do vergel universal:  
Obliguliflóreo, Dicotiledônea,  
Cluvaginácio, Rodiculácea,  
Qualquer elitroxilácea provoca a melifluidade,  
E o relés do Esternoclidomastódeo.

*Tipos populares de minha terra*, Goiá e Selma A. Lopes  
(FLORES, 2003, p. 269).

---

<sup>94</sup> Vale ressaltar, mais uma vez, que optamos por manter o texto original, transcrito do livro *O poeta Goiá*, de Lúcio Flores, mesmo que este apresente incorreções gramaticais e/ou ortográficas.

Como se percebe, o texto oral de João Bodé caracteriza-se pelo exagero e prolixidade, pois o personagem abusa do rebuscamento linguístico, com expressões sem nexo, mas “aparentemente” bem colocadas. E pela falta de clareza do texto, o discurso perde toda a sua coerência, tornando-se cômico, especialmente pela *performance*, realizada pelo orador, com a expressividade e tonalidade próprias a um discurso formal.

Nesse sentido, é interessante refletir sobre a escolha vocabular<sup>95</sup> utilizada por João Bodé nesta fala. Nota-se que o personagem compõe o seu discurso com itens lexicais de diversos campos dos saberes, utilizando termos pouco conhecidos pela população, em geral, e usados sem que se estabeleça um sentido coerente, tais como: da Educação, ao utilizar as palavras “Sintaxe, Didática, Metódica, Pragmática, Tesidogmágica”; da Botânica, quando emprega os vocábulos “inflorescência, vergel, Obliguliflóreo, Rodiculácea, elitroxilácea”; da Física, ao usar o substantivo “relé”, da Anatomia, ao referir-se a “Estenoclidomastódeo”; dentre outros.

Este mesmo recurso foi utilizado pelo compositor, cantor e pesquisador da música popular brasileira, Nelson Sargent, em 1986, com o lançamento do samba Idioma *esquisito*<sup>96</sup>, que transcrevemos a seguir:

Fui fazer o meu samba  
Na mesa de um botequim  
Depois de umas e outras  
O samba ficou assim (bis)

Estrambonático, Palipopético  
Cibalenítico, Estapafúrdico

<sup>95</sup> Aqui listamos algumas das palavras do discurso de João Bodé e seus significados: **Sintaxe** - Parte da gramática que trata das funções das palavras na frase e das relações estabelecidas entre elas; **Didática** - Arte de ensinar, de transmitir conhecimentos por meio do ensino; **Metódica** - Em que há método, técnica ou modo de fazer alguma coisa; **Tesidogmática** - (tese dogmática) Parte da teologia que estuda os dogmas, os preceitos de uma religião tidos como verdades absolutas; **Pragmática**- Ramo da linguística que se dedica ao estudo dos mecanismos de interação entre o falante e o ouvinte, principalmente a influência do contexto e do uso concreto da língua no processo de comunicação; **inflorescência** - Modo de agrupamento das flores numa planta; cacho, espiga, umbela, capítulo, cimo; **vergel** - Terreno plantado de árvores frutíferas; pomar; **obliguliflóreo** [Botânica] Que tem flôres de *corolla* obligulada; **rodiculácea** - [Botânica] Pequena raiz; cada um dos filamentos mais delgados, em que terminam as raízes; **elitroxilácea (Erythroxylaceae)** é uma família de plantas angiospérmicas (plantas com flor - divisão Magnoliophyta), pertencente à ordem Malpighiales; **melifluidade**- Qualidade de melífluo; suavidade; **relé**.[Eletricidade] Ímã elétrico que, fechando ou abrindo contatos elétricos, dá origem a circuitos ou é capaz de interrompê-los; **estenoclidomastódeo** - Na anatomia humana, é um músculo da face lateral do pescoço, na região anterolateral (DICIONÁRIO ONLINE, grifos nossos). Disponível em: <<https://www.google.com/search?q=Sintaxe&oq=Sintaxe&aqs=chrome..69i57j69i60l2j0l3.765j0j7&sourccid=chrome&ie=UTF-8>> (Dicionário *Online*, grifos nossos). Acesso: 02/03/2019.

<sup>96</sup> A música *Idioma esquisito*, de Nélson Sargent, consta no LP Álbum: *Encanto de Paisagem*. 1986, pela gravadora Kuarup. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=fX24OMFrnQ8>>. Acesso em: 04/04/2020.

Protopológico, Antropofágico  
 Presolopépipo, Atroverátilo  
 Batunitétrico, Pratofinandolo  
 Calotolético, Caranbolâmbolu  
 Posolométrico, Pratofilônica  
 Protopolágico, Canecalônica  
 É isso aí, é isso aí  
 Ninguém entendeu nada  
 Eu também não entendi  
 (Eu então vou repetir)

*Idioma esquisito – Nelson Sargent*

Como se percebe pela letra em destaque, a temática de Sargent explica o processo metalinguístico de seu samba. Neste processo, a composição é realizada à mesa de um boteco - local que “justifica a criação de um samba ininteligível” pelo eu lirico, possivelmente por estar ébrio, trazendo, à tona, o humor do seu autor. Este, assim como Goiá, faz a sua canção “a partir da junção carnavalizada de palavras, cujos novos significantes não formam uma lexia com significado definido” (BARBOSA, 2013, p. 145).

A despeito da cultura oficial do Período Medieval, marcado pela religiosidade e pela seriedade, Bakthin, citado por Barbosa (2013, p.147) analisa as manifestações cômicas populares, buscando revelar a intensa orginalidade das mesmas. Dentre essas manifestações, o teórico destaca a linguagem carnavalizada, como “algo que se caracteriza pelas coisas ao avesso, ao contrário”, e que representa uma “peculariedade da cultura popular”.

No estilo dos compositores, essa linguagem é considerada, assim, “como ação estética criadora capaz de subverter a linguagem e brincar com os signos” Barbosa (2013, p. 147). Mas enquanto Sargent “aproveita o ‘boteco’ como o lugar de transgressão e embriaguês para ambientar uma brincadeira *nonense* com as palavras”, o compositor Goiá recorre a um comício político para dar vasão à originalidade de seus vocábulos. Neste contexto, o objetivo da utilização da linguagem carnavalizada seria, possivelmente, o de impressionar o público em relação à oratória do personagem, convencendo as pessoas a votarem no prefeito, por quem João Bodé fora convidado e a quem deveria apoiar.

O discurso de Goiá, na realidade, conota uma sátira do eu lírico ao discurso dos políticos brasileiros, quando costumam utilizar palavras rebuscadas e de difícil entendimento do eleitorado (embora aparentemente bem colocadas), justamente para ludibriá-los ao voto. Dessa maneira, Goiá traz à tona, novamente, a questão da língua

culta usada de modo inadequado pelo sujeito e comprova, por meio do humor, que se pode falar o “português caprichado” sem ser entendido por ninguém - assim como afirma Sargento nos versos finais de sua canção: “É isso aí. É isso aí / Ninguém entendeu nada / Eu também não entendi”.

Mas voltando à sequência da canção de Goiá, temos o quarto bloco narrativo que consiste na oitava e nonas estrofes da composição:

**CANTADO:**

Segura o taco, oh querida Tia Rita,  
O fogo apaga e nós num pita, neste alegre recordar;  
Na minha volta no começo ou fim do ano,  
Zé Calixto e Tião Caetano, vão comigo passear  
Naquela casa, tão modesta e pequenina,  
Onde a Dona Brazilina, certamente irá falar...

**FALADO:**

Bom dia, Dona Brazilina!  
Bom dia, cé pode fazê isso cumigo não, Gerson  
Fica me remedano na rádio, dexa esse tem pá lá sô...  
Oia, sempe que o cé vié em Comandel, dá pulim lá em casa,  
Cê sabe, a casa é pobe, mas um cafezim, graça a Deus sempe tem pocê.  
Ah, eu virei sim, mas e o seu amor, ele não vai ficar com ciúmes?  
Ah, vai tombano sô, trém bobo, num gosto disso não,  
Contá tudo pa Sumira.

*Tipos populares de minha terra, Goiá e Selma A. Lopes  
(FLORES, 2003, p. 269).*

Nesta parte, constatamos que o eu lírico se refere carinhosamente, a uma parenta - tia Rita - e a alguns amigos e, utilizando-se mais uma vez da linguagem regional caipira, cita um conhecido ditado popular. Trata-se do provérbio “fogo apaga e nós num pita”, cujas palavras aconselha que o ouvinte aproveite o “pito” enquanto ele está aceso. O dito remete-nos ao costume tradicional dos sertanejos de fumar cigarros feitos de palha seca de milho, denominados “pitos”, acesos geralmente nos fogões de lenha e nas bingas, que eram os primitivos isqueiros. Uma possível conotação desse provérbio sugere que as pessoas sejam mais proativas, fugindo da passividade face à finitude do tempo e da própria vida, ou seja, que o ser humano aproveite o momento presente intensamente. No contexto da canção, o narrador deveria, então, visitar sua parenta e amigos, enquanto houvesse oportunidade para isso, já que esta ação seria bastante prazerosa para ele.

Vale ressaltar que os provérbios ou adágios populares, com suas frases curtas advindas de um autor desconhecido, por serem replicadas diversas vezes pelas pessoas, mantêm os saberes populares vivos, através do tempo. Esses ditados consistem em uma forma elementar de intertextualidade, à qual o Goiá recorre em algumas de suas canções, expressando, desse modo, a cultura do povo.

Nesta mesma estrofe, o poeta fala do seu desejo de voltar ao passado, “no começo ao fim do ano”, para passear com “Zé Calixtro” e “Tião Caetano”, à casa de “Dona Brazilina”, com quem trava um diálogo, na sequência. Ao referir-se aos passeios à casa de parentes e amigos, Goiá reforça a interpretação dada ao provérbio citado há pouco, trazendo à cena musical o costume dos interioranos de visitarem as pessoas queridas para um cafezinho, em momentos de socialização entre as pessoas, realizados, geralmente, em casas simples, mas muito acolhedoras, onde nunca falta uma “boa prosa”, já que quase todos se conhecem. Este costume é menos frequente, nos grandes centros urbanos, devido à falta de tempo, de interesse, ou mesmo pela insegurança das pessoas, que raramente frequentam as casas umas das outras, desconhecendo, portanto, seus próprios vizinhos.

Interessante ressaltar que o diálogo entre a personagem Dona Brazilina e o narrador inicia-se com a sonoplastia da batida na porta da casa da personagem, imprimindo mais concretude à cena. O eu lírico, aliás, assume a identidade do autor (de Gerson Coutinho), no papel de locutor radialista, que visita a cidade, e se expressa na linguagem padrão, como se percebe na fala em negrito, no trecho a seguir:

**Bom dia, Dona Brazilina!** / Bom dia, cê pode fazê isso cumigo não,  
 Gerson / Fica me remedano na rádio, dexa esse tem pá lá sô... / Oia,  
 sempe que o cê vié em Comandel, dá pulim lá em casa,/ Cê sabe, a  
 casa é pobe, mas um cafezim, graça a Deus sempe tem pocê./  
**Ah, eu virei sim, mas e o seu amor, ele não vai ficar com ciúmes?!**

*Tipos populares de minha terra*, Goiá e Selma A. Lopes  
 (FLORES, 2004, p. 269, grifos nossos).

Nota-se, nesse excerto, que Dona Brazilina utiliza-se da linguagem regional mineira, em contraste com o modo de falar de Gerson. Este contraste justifica-se pela imagem que o artista Goiá busca passar de si mesmo ao seu público-ouvinte: a representação de um compositor (e locutor) moderno, que domina a língua padrão, mas que não deixa de lado as suas raízes. Ou seja, o artista quer demonstrar que admira e

respeita o modo de ser, de falar e de viver das pessoas simples de sua terra, valorizando estes aspectos em sua canção.

No diálogo em foco, Dona Brazilina chama, afetuosa mente, a atenção de Gerson Coutinho, na condição de radialista, por imitar sua voz na rádio e o convida para um cafezinho em sua casa, sempre que ele estiver em Coromandel. Nota-se que o eu lírico utiliza-se, nesta parte, de constatações verídicas na poética da canção e revela vínculos com a sua realidade, confirmando, assim, a sua identidade na narrativa.

Quando Gerson pergunta se o parceiro de Dona Brazilina ficaria com ciúmes de sua visita, a mulher responde: “Ah, vai tombano sô, tré, bobo, num gosto disso não, / Contá tudo pa Sumira” (FLORES, 2004, p. 269). Percebe-se, no linguajar de Dona Brazilina, as marcas da cultura oral mineira, especialmente pelo uso dos vocábulos “sô”, que é abreviação da palavra “senhor”, palavra usada em Minas para enfatizar ou chamar a atenção das pessoas, e “tré” (trem), que curiosamente significa “qualquer coisa” para o mineiro, sendo empregada, também como vocativo, como no contexto da canção. Assim, a expressão “tré bobo”, significa, “pessoa” boba, simplória.

A personagem usa, ainda, a expressão popular “vai tombano”, que remete ao universo mineiro e denota o contexto de não concordância com o posicionamento de alguém. Outra característica do linguajar regional, nesta parte, é a ausência do /r/ final na palavra “contá”, do /r/ intermediário em “pa” ou do /d/ em “tomano”. Quanto à identidade da personagem Sumira, não se pode precisar, ao certo, quem ela seria, mas ao nosso ver, parece ser alguma amiga (ou namorada) de Gerson Coutinho.

Na sequência, temos o quinto bloco canacional, constituído pela décima e décima primeira estrofes e, depois, o refrão que fecha a composição.

#### CANTADO:

Joana Padeira, o Chapu e o Antero,  
Quanto bem que eu lhes quero, não esqueço de ninguém;  
E terminando esta simples homenagem,  
Vou contar uma passagem, de outro ser que quero bem;  
Um certo dia, quando voltava da escola,  
Eu ouvi o velho Lola, conversando com alguém...

#### FALADO:

Foi lá na casa do Perique....  
Tava lá o Lola, encostado na parede  
Quando passou uma senhorita, e falou:  
Olá Lola, você está bom?  
Ah... eu tô e ocê?

Você está contente hoje, não?  
 Ah... eu tô e ocê?  
 Oh, mas que elegância, tá de calça nova, em!...[sic]  
 Ah... eu tô e ocê, tá boa?

CANTADO:

Quanta saudade das festanças de Janeiro,  
 Da sanfona pé-de-bode, do amigo Tôe Barreiro...

*Tipos populares de minha terra*, Goiá e Selma A. Lopes  
 (FLORES, 2003, p. 269).

Neste bloco, o eu lírico reafirma, em tom carinhoso, o seu apreço por todas as pessoas citadas na canção, já declarando a proximidade do fim de seu tributo. Dessa forma, o poeta refere-se aos personagens “Joana Padeira”, “Chapu”, “Antero” e ao “velho Lola”, como se percorresse uma lista de amigos, para não se esquecer de ninguém. Então, em tom descontraído, o narrador afirma que irá contar uma passagem de outra pessoa querida para ele: o velho Lola.

Voltando no passado, o eu lírico situa os acontecimentos em seu tempo de estudante, à casa do Perique, à Rua Raul Soares, em Coromandel, local<sup>97</sup> onde nasceria o compositor Goiá, segundo seus biógrafos. A seguir, a imagem da antiga residência:

Figura 27: Casa do Perique, onde nasceu Goiá<sup>98</sup>. Coromandel - MG.



<sup>97</sup> Informação disponível no site:

<<https://momentodepoesiasertaneja.blogspot.com/search?q=Goi%C3%A1>>. Acesso em: 14/04/2020.

<sup>98</sup> Fonte:

<[https://www.recantocaipira.com.br/duplas/goia/index\\_files/vlb\\_images1/casa\\_do\\_perque\\_em\\_coromandelmg,\\_onde\\_nasceu\\_goi.jpg](https://www.recantocaipira.com.br/duplas/goia/index_files/vlb_images1/casa_do_perque_em_coromandelmg,_onde_nasceu_goi.jpg)> Acesso em: 10/03/2020.

Neste contexto, eu lírico narra que, certo dia, encontrou Lola, encostado na parede, quando uma mulher, que ia passando, inicia um diálogo com ele: “Olá Lola, você está bom? / Ah ... eu tô e ocê? / Você está contente hoje, não? / Ah... eu tô e ocê? / Oh, mas que elegância, tá de calça nova, em!... /Ah... eu tô e ocê, tá boa?” (FLORES, 2003, p. 269).

Neste quadro cênico, ressaltamos a importância da *performance* oral dos personagens, momento em que a mensagem poética é transmitida e percebida, em que se encontram locutores, destinatário e circunstâncias, como pontua Zumthor (2007, p. 33):

Na *performance* se redefinem os dois eixos da comunicação social: o que junta o locutor ao autor; e aquele em que se unem a situação e a tradição. Neste nível, a função da linguagem que Malinowski chamou “fática” realiza plenamente o seu jogo: jogo de aproximação, de abordagem e apelo, de provocação do outro, de pedido, em si mesmo indiferente à produção de um sentido.

Conforme afirma Zumthor, infere-se que o jogo de aproximação dos personagens vale-se da função fática da linguagem, em que o mais importante consiste em prolongar o diálogo estabelecido, ou mesmo testar o canal comunicativo - o que ocorre, de fato, quando Lola pergunta à mulher, ao final: “e ocê?”. Apesar do tom cômico da composição, pelo teor da conversa, percebe-se que o Lola é uma pessoa extremamente simples, provavelmente uma pessoa “excepcional”, mas tratada com muito esmero pelo poeta e pela mulher, com quem dialoga, que faz questão de prolongar o colóquio com ele.

Interessante pontuar que há um contraste entre as falas dos personagens, equivalente ao que ocorre no diálogo do bloco anterior, entre Gerson e Brasilina. Assim, enquanto a moça que dialoga com Lola utiliza a linguagem culta, o personagem se vale do dialeto caipira, configurando, dessa forma, a convivência dos dois registros no projeto composicional de Goiá. Nesse sentido, fica evidente que o compositor detinha grande conhecimento acerca da norma culta e que se utilizava de sua capacidade (ou talento) para manejar com destreza a língua e suas variações.

Todavia, através do uso da alternância da fala regional e do linguajar padrão, o autor potencializa o efeito figurativo visual da narrativa, já que o ouvinte/receptor consegue melhor visualizar a cena e seus personagens,

[...] além da utilização de uma musicalidade – parecida com a literatura de cordel ou com as toadas de cantadores – e de uma tessitura não formal da estrutura sintática. É como se a coloquialidade ditasse as cores da tela verbal, ao desenhar personagens e ambientes característicos do sertão (FRAZÃO, 2004, p. 89).

Ademais, é perceptível na vertente regionalista desta canção que, além da voz do cancionista há a presença de uma “voz que fala” por trás da “voz que canta”. Esta voz representa um “outro”: simboliza o próprio morador do campo, o caboclo sofrido e batalhador que sobrevive vencendo as adversidades econômico-sociais e as dificuldades da não escolaridade e da falta de oportunidades. O sertanejo espontâneo, alegre, inocente, esperançoso, bem humorado, por vezes com limitações físicas e/ou cognitivas, e que merece ser lembrado e homenageado, com carinho, pelo compositor e por todos.

No desfecho da canção, o eu lírico retoma parte do refrão da abertura da música, reforçando, assim, o intuito da mesma: de prestar um tributo à gente simples de sua terra, em “uma dicção convincente” (TATIT, 1996, p,11), por meio de um canto que se faz fala, e de uma fala que se faz canto: “Quanta saudades da festança de janeiro / Da sanfona pé-de-bode, do amigo Toe Barreiro” (FLORES, 2004, p. 269).

#### **4.4 A faceta humorística de Goiá na canção *Piadas de minha terra***

O caráter humorístico da segunda canção em análise se apresenta a partir da escolha semântica das palavras do título, *Piadas de minha terra*<sup>99</sup>, cujo substantivo “piadas” já configura o seu sentido cômico. Junto a esta característica, o pronome possessivo flexionado na primeira pessoa do singular, revela-nos que a canção é voltada para “fragmentos do vivido” da experiência do autor, conforme postula Brandão (2006, p. 85), no segundo capítulo desta pesquisa. O título aponta, portanto, para o viés cômico e autobiográfico da composição, composta por Goiá em parceria com Osvaldo Gomes.

Acentuando a musicalidade da canção, a quadra do refrão que inicia a música estrutura-se em versos decassílabo, contendo rimas ABCB, conforme demonstramos a seguir:

---

<sup>99</sup> Música *Piadas de minha terra*, LP *Goiá em duas vozes*, volume II. Disponível em:<<https://www.youtube.com/watch?v=6wFHBx0H--M>>. Acesso em: 04/03/2019.

Só/ tem/ gen/ te/ bo/ a/ na / mi/ nha/ <u>te</u> / rra,	(10)	A
Es/ sa / gen/ te/ sa/ be/ se/ <b>di/ ver/ tir,</b>	(10)	B
Com/ a/ que/ les/ ti/ pos/ in/ te/ li/ <u>gen</u> / tes	(10)	C
Que/ qual/ se/ ma/ tam/ a/ gen/ te/ de/ <u>rir.</u>	(10)	B

De forma semelhante à letra anteriormente analisada, o ritmo popular “marcha” e a temática desta refrão enunciam o cunho de “tematização” da canção, que constitui uma espécie de tributo aos coromandelenses, caracterizados pelo eu lírico como pessoas “boas”, divertidas, “tipos inteligentes”, cujas colocações ingênuas e despretensiosas “quase matam a gente de rir”. Recorrendo à hipérbole para se referir ao riso, o eu lírico concilia a convivência com estas pessoas a momentos bastante agradáveis, de descontração, assim como quando um grupo de amigos se reúne para contar piadas ou para festejar algo.

Em sua estrutura, constatamos que esta composição é construída por oito blocos narrativos, intercalados pelo refrão, na primeira e na quarta partes e no seu desfecho. Essa recorrência parece atender ao objetivo do cancionista de reforçar a mensagem inicial da canção, ou seja, o seu tom de tributo divertido.

Nesse sentido, o intuito da peça musical parece ser, à primeira, o de levar o riso aos ouvintes, de forma despretensiosa; todavia, de acordo com Abílio (2000, p. 57) o valor dos textos de caráter humorístico vai além do humor, pois também pode “conjugar-se com momentos de reflexão sobre a língua e seus discursos, deixando transparecer a ideologia desses textos”, que se expressa “ora explícita ora implicitamente”. Sendo assim, provocando a empatia do público-ouvinte, o humor utilizado nas canções (assim como na arte em geral) acaba por estimular o espírito crítico do receptor sobre aspectos do comportamento social e da sociedade.

Atentos a essa assertiva, observamos que a parte temática da composição, caracteriza-se por curtas passagens, envolvendo os personagens coromandelenses, narradas em tom de contador de “piadas” pelo narrador, valorizando a sua *performance* oral. Mas diferente da canção analisada anteriormente, as falas ocorrem sem acompanhamento musical, como que para chamar a atenção do ouvinte para a melodia da própria fala, estabilizada pela narração. A seguir, o refrão e o primeiro bloco da composição:

(Refrão)

Só tem gente boa na minha terra,  
Essa gente sabe se divertir,  
Com aqueles tipos inteligentes  
Que quase matam a gente de rir.

(Falado)

O Hilarindo ia caminhando pelas ruas de minha terra, no frio do mês de junho, enrolado com três cobertores, passou por ele o Oduvaldo e perguntou:  
Uai, Hilarindo, tudo isso é frio?  
Ele respondeu:  
Não, um muncado é cobertor.

*Piadas de minha terra - Goiá e Osvaldo Gomes*

(Flores, 2004, p. 223-224)

Vale ressaltar que, na realidade, em cinco dos oito blocos que compõe o cenário narrativo da canção, o personagem principal é Hilarindo. Curiosamente, o nome desse personagem remete ao adjetivo “hilário”, que significa, pelo dicionário<sup>100</sup>, alguém ou algo “que incita o riso; que é engraçado; que causa alegria”. Segundo Machado (2004, p. 58), tal protagonista é verídico: trata-se de um rapaz simples de Coromandel, que “era deficiente físico, mas trabalhava normalmente”, e que “tomava conta da usina de luz da prefeitura”. Outros personagens citados na composição (Oduvaldo, Mané Aprígio, Claudemiro Vieira, Imídius Correias de Limas e Adão Caixeta) possivelmente são reais, segundo entrevista que fizemos com um senhor de 85 anos, que sempre morou em Coromandel – o Sr. Mauzir Boaventura<sup>101</sup>, que nos afirma ter conhecido Goiá, na juventude, e ter convivido com alguns dos personagens descritos pelo artista.

Vale dizer que cada bloco narrativo (ou estrofe) da canção segue uma mesma linha estilística, pois são compostos por diálogos jocosos, ocorridos no contexto de determinada situação, em que um personagem faz uma pergunta ou realiza algum comentário surpreendente sobre algo a outro sujeito, recebendo uma resposta também inusitada, que explora o duplo sentido da linguagem. Nessa direção, semelhante à leitura das adivinhas populares, o processo de leitura dessas piadas-narrativas e sua interpretação pelo ouvinte/leitor se inscrevem, basicamente, por meio de três elementos, de acordo com Gianni Rodari (apud Abílio, 2000, p. 61): “estranhamento; comparações/assimilações [...]; e a constatação de alguma hipótese anterior ou, ao contrário, a surpresa pelo inusitado ou a frustração da expectativa”.

<sup>100</sup> Fonte: <<https://www.dicio.com.br/hilario/>>. Acesso em: 24/04/2020.

<sup>101</sup> BOAVENTURA, Mauzir. Entrevistado por nós em: 10/05/2019. Coromandel- MG.

Em virtude destas considerações, pode-se inferir que, na primeira narrativa de Goiá, ocorre o “estranhamento” do personagem Oduvaldo, quando este vê Hilarindo enrolado com três cobertores. Tal estranhamento “separa o objeto de seu significado do contexto habitual” (ABÍLIO, 2000, p. 60), ou seja, cobertores seriam usados, em tese, para aquecer as pessoas. Por “assimilação” ou “associação”, imaginamos que seria este o objetivo do personagem ao carregar três cobertas, já que a narrativa se passa no mês de junho, época de inverno em nosso país.

Quando Odulvaldo questiona se tudo aquilo era devido ao frio, o lógico seria que Hilarindo concordasse com o interlocutor, mas, de forma surpreendente, o personagem declara: “um muncado é cobertor”. Assim, ocorre a frustração da expectativa esperada (por Oduvaldo e pelos ouvintes/receptores) e a surpresa pelo inusitado. Consequentemente, “o riso se instaura no momento em que o leitor se surpreende com o impensável” (ABÍLIO, 2000, p. 61), já que o personagem explora o duplo sentido da linguagem nesta resposta, levando a interpretação para o seu lado inesperado.

Vale destacar que o próprio linguajar de Hilarindo - o dialeto caipira – é empregado, neste diálogo, como forma de desconstruir o socialmente estabelecido: por meio da utilização irreverente da língua. Como resultado, ao final dessa resposta, risos são ouvidos, reproduzindo um auditório ao vivo e a recepção do público, ou seja, simulando a “*performance completa*” da cena, “quando a presença corporal do ouvinte e do intérprete é uma presença plena”, e engloba, assim, “todos os sentidos das pessoas envolvidas no processo de comunicação” (ZUMTHOR, 2007, p. 69).

Os demais quadros narrativos da canção seguem o mesmo processo da narrativa anterior: de estranhamento, comparações/assimilações, a constatação de alguma hipótese anterior e a surpresa ou a frustração da expectativa, valendo-se também da “*performance completa*”, a qual se refere Zumthor. Este fenômeno

[...] projeta a obra poética num cenário. [...] parte sonora de um conjunto significante, onde entram cores, odores, formas móveis e imóveis, animadas e inertes; e, de modo complementar, com parte auditiva de um conjunto sensorial em que a visão, o olfato, o tato são igualmente componentes. Este conjunto se recorta, sem dele se dissociar [...], no *continuum* da existência social: o lugar da performance é destacado no “território” do grupo (ZUMTHOR, 1997, p. 164, grifos do autor).

Segundo as palavras de Zumthor, à semelhança com uma cena de teatro, visualizamos as cenas da obra poética. Assim parece ocorrer no próximo episódio narrativo, transcrito a seguir, em que, além da resposta inusitada de Hilarindo, observa-se que a utilização da linguagem caipira pelos personagens, atribuindo um sentido cômico ao texto:

No outro dia estava o mesmo Hilarindo lendo um jornal na porta do correio e o Elias Pena falou pra ele:  
 Hilarindo, cê é bobo dimais sô, lendo jornal de cabeça pra baixo.  
 Ele disse:  
 Muito mais bobo é ocê, uai, eu num sei se jornar tem cabeça.

*Piadas de minha terra – Goiá e Osvaldo Gomes*  
 (FLORES, 2004, p. 223-224)

Conforme vimos anteriormente, pelo uso do dialeto regional, o texto ganha um maior efeito figurativo visual na narrativa - efeito este ditado pela oralidade dos personagens que se desenham no cenário sertanejo (FRAZÃO, 2004). Nesse viés, enfatiza-se, nessa passagem, o linguajar mineiro, através do vocábulo “uai”, interjeição que pode significar espanto, dúvida e discordância. O destaque ocorre, também, pelo uso reduzido da palavra “cê” e “ocê” e, ainda, pela troca dos fonema /e/ por /i/ em “dimais” e /l/ por /r/ em “jornar”, característicos da fala caipira mineira. A resposta inesperada de Hilarindo baseia-se, no sentido polissêmico da palavra “cabeça”, que pode denotar: parte do corpo, chefe, cabeleira, inteligência, idéia, dentre outras; contudo, no contexto em estudo, “cabeça” do jornal significa a parte inicial do impresso.

Na sequência da canção, temos o terceiro e quarto quadros narrativos, seguidos do seu refrão:

No tempo em que andavam animais soltos pelas ruas de Coromandel, o Mané Aprígio, estava procurando sua mula cinzenta, conhecida por Queimada, encontrando-se com o Hilarindo, perguntou:  
 Ô Hilarindo, você que anda muito por aí, não viu por acaso uma mula queimada?  
 Ele falou:  
 Eu vi um monte de cinza ali, eu num sei se é mula não...

Há muitos anos, aterrizou um grande avião em Coromandel e devido ao tempo chuvoso, esse avião atolou lá na pista, dentre os curiosos, encontrava-se o Hilarindo ali, pertinho, assistindo ao trabalho da tripulação; e o piloto, nervoso, perguntou pro Hilarindo:  
 Eh, rapaz, cê nunca viu avião não?  
 Atolado, não.

Só tem gente boa na minha terra,  
 Essa gente sabe se divertir,  
 Com aqueles tipos inteligentes  
 Que quase matam a gente de rir.

*Piadas de minha terra - Goiá e Osvaldo Gomes*  
 (Flores, 2004, p. 223-224)

Utilizando-se da expressão temporal “no tempo em que”, neste terceiro bloco, o eu lírico situa o episódio narrado em um passado distante, denotando uma ação que já não acontece tão frequentemente, no interior: o trânsito de animais de grande porte nas ruas da cidade. Por isso, o narrador utiliza-se dos verbos no pretérito imperfeito do indicativo, que expressam ações inacabadas do passado. Nesse contexto, surge o personagem “Mané Aprígio” que afirma ter perdido a sua mula cinzenta, conhecida por “Queimada”, e indaga a Hilarindo se este havia visto o animal, já que o personagem “anda muito” pela cidade. Hilarindo afirma, então, que vira um monte de cinza por ali, mas não sabia se era a mula, provocando, assim, o riso do público ouvinte.

O próximo bloco narrativo incia-se pelo marcador temporal “há muitos anos”, expressão que denota, também, o distanciamento do caso contado nas linhas do tempo. Nota-se que o narrador utiliza, nesta parte, o pretérito perfeito do indicativo, que expressa uma ação acabada no passado, quando um avião ficou atolado na pista, em Coromandel, devido ao tempo chuvoso (e a pista não asfaltada). Na ocasião, Hilarindo assistiu curiosamente à cena, irritando o piloto, que o questionou, em tom nervoso, se ele nunca havia visto um avião. Então, Hilarindo lhe responde simplesmente: “Atolado, não”, expandindo o som do segundo /a/ da palavra “atolado”, que contribui ainda mais para o riso da platéia, que ocorre em seguida.

Em ambos os episódios descritos, percebemos os três elementos elencados por Gianni Rodari (apud Abílio, 2000, p. 61): “estranhamento; comparações/assimilações [...]; e a surpresa pelo inusitado ou a frustração da expectativa”. O humor, na primeira narrativa deve-se ao duplo sentido da palavra “Queimada”, nome da mula desaparecida, que pode ter a função de adjetivo ou de nome próprio. Quando Hilarindo afirma ter visto um monte de cinzas, mas duvidar se era, de fato, o animal, a personagem provoca risos ao público receptor devido à sua resposta inusitada. Já na segunda narrativa tem-se a surpresa ocasionada pela refutação imprevista do personagem à pergunta do piloto: “Cê nunca viu um avião nao?” Como resposta, esperava-se que Hilarindo se desculpasse, ou que ficasse envergonhado por ficar assistindo ao trabalho da tripulação, mas,

ingenuamente, o sujeito afirma que nunca vira um avião atolado. Há, portanto, uma quebra da expectativa quanto ao que se esperava ouvir do personagem, causando riso ao receptor.

Chamamos a atenção para o fato da perda habitual da melodia da fala (TATIT, 2011); mas isso não ocorre na canção de Goiá, visto que, ao firmar a entoação da conversa dos seus persoangens, o compositor consegue fixar e estabilizar a maneira como eles se expressam, conservando, desse modo, a melodia e letra dessas falas. Certamente, foi este o objetivo do autor ao utilizar-se da figurativização na canção, ou seja, ao registrar e valorizar a forma peculiar de expressão dos sujeitos simples de sua terra.

Além disso, o compositor Goiá trabalha, nesta composição, como formas de jogo e mistério, considerando seus personagens por meio de um “exercício lúdico que alimenta a imaginação”. Exercício este que compartilha com o ouvinte/receptor em sua poética, revelando a sua liberdade de criação (ABÍLIO, MATTOS, 2000, p. 61).

Na sequência, o autor reintroduz o refrão da música, retomando, em meio às narrativas, a palavra cantada, em um estilo que nos remete às baladas romenas, como nos explica Zumthor (1997, p. 191). Nestas composições

[...] o “canto” alterna com o “recitativo”, em virtude de hábitos locais. Certos executantes cantam o texto inteiro; outros recitam até 60% do poema. [...] De um ou outro modo, a medida torna-se fluida, deixa de ser percebida, o ritmo subsiste. Cantores africanos de epopéia usam esta diferença, segundo a situação, visando criar efeitos expressivos.

Ainda segundo o autor (1997, p. 191-192), a execução de canções alternando canto e recitação é utilizada por “cantores contemporâneos, como Brassens, Montand e outros”, que exploram contrastes modais desta espécie, independentes de uma possível divisão do texto em “verso” e “prosa”, quando “o dito intervém regularmente no cantado, como um refrão modal. E conforme falamos, a recidiva do refrão denota o encontro do eu lírico com a própria identidade, quando “o sujeito, então, festeja” (TATIT, 2011, [n.p]).

A próxima narrativa da canção, traz à cena o personagem Claudemiro Vieira querendo caçoar do caixeiro de uma vendinha que, assim como ele, revela-se gozador. O diálogo entre ambos ocorre em tom de “disputa”, como se percebe a seguir:

O Claudemiro Vieira chegou numa vendinha, e pra fazer uma gozação  
Com o caixeiro, falou:  
O sô, eu quero um metro de pinga.

E o caixeiro, também gozador, respingou no balcão, exatamente, um metro  
 De pinga e falou:  
 Pode levar, Claudemiro.  
 Ele respondeu:  
 Então imbruia, né sô.

*Piadas de minha terra – Goiá e Osvaldo Gomes*  
 (FLORES, 2004, p. 223-224)

Nessa parte, a exploração dos jogos da linguagem, juntamente com o significado denotativo das palavras, dá um caráter cômico à narrativa. Nesse sentido, a expressão “metro de pinga” causa-nos um estranhamento pela inadequação de se empregar a unidade de medida “metro” para se medir líquidos (ao invés de litro). Para atender o pedido, o caixeiro respinga a bebida no balcão, em exatamente um metro, ou seja, interpreta ao “pé-da-letra” a expressão dita por Claudemiro. Para não “perder” a piada, em tom de gozação, este personagem solicita ao caixeiro que embrulhe o produto para ele, provocando o riso da plateia.

Além da disputa inusitada entre os personagens (que nos remete aos cantadores e repentistas nordestinos), a forma pela qual eles se expressam, empregando a linguagem regional caipira, contribui para o sentido cômico do texto, por exemplo: ao utilizar as palavras “né”, forma reduzida de “não é?” ; o regionalismo “sô” (forma abreviada de senhor); a troca do fonema /lh/ por /i/, em “imbruia” e, também, a ausência do /r/ final nesta palavra.

Na próxima narrativa, o narrador se pronuncia em primeira pessoa e apresenta-nos um conterrâneo, que apreciava o “plural” das palavras:

Eu tenho um amigo em Coromandel, que gosta muito de falar no plural. É o Imídius Corrêias de Limas; ele estava com a namorada no jardim e como não tinha assunto, pegou no dedo dela e falou:  
 Óia que quebro seus dedos!  
 Ela, “então quebra!”  
 Ele, páaa. Quebrou.

*Piadas de minha terra – Goiá e Osvaldo Gomes*  
 (FLORES, 2004, p. 223-224)

Para surpresa do leitor/ouvinte, até mesmo o nome do personagem aparece no plural: “Imídius Corrêias de Limas”, algo bastante inusitado, que causa um estranhamento inicial no receptor. Essa característica confirma, aliás, o primeiro elemento elencado por Gianni Rodari (1982), nas narrativas humorísticas. Segundo a voz que narra os fatos, o casal não tinha assuntos a tratar, provavelmente por falta de afinidades. Então, começam

um diálogo *nonsense*, quando o rapaz afirma, despretensiosamente, que iria quebrar os dedos da moça.

A conotação de quebrar os dedos pode se referir, supostamente, aos costumes que as pessoas possuem de “estalar” as articulações das mãos, uma ação que se faz, normalmente, para aliviar a ansiedade. Mas não se pode dizer, ao certo, se o personagem apenas estalou os dedos da namorada, já que o registro que temos, na composição, é que Hilarindo realiza a ação e o faz (para nossa surpresa) com o consentimento dela, ou talvez para confrontá-la. Nesse aspecto, temos, então, outro elemento da narrativa humorística - o inusitado - confirmando, mais uma vez, as concepções de Rodari (1982). Além da linguagem peculiar dos personagens, o eu lírico vale-se da onomatopéia “páaa”, imitando o barulho do ato realizado pelo rapaz, causando o riso da platéia. Se considerado literalmente, o que seria uma atitude de violência e repulsa, torna-se algo cômico, justamente pela forma como o episódio é narrado e conduzido pelos personagens.

Na sequência da canção, o eu lírico conta mais uma passagem cômica com o protagonista Hilarindo, que vinha carregando pesados caixotes na cabeça:

Mais uma tirada do Hilarindo:  
 Ele vinha descendo pela rua, carregando na cabeça, vários caixotes; e  
 o Antônio Borges com pena dele, perguntou:  
 Hilarindo, esses caixotes estão pesados?  
 Ele respondeu:  
 Não, eu vô pesá agora.

*Piadas de minha terra – Goiá e Osvaldo Gomes*  
 (FLORES, 2004, p. 223-224)

Como se comprova na passagem acima, o personagem Antônio Borges, com pena de Hilarindo, pergunta se os caixotes estariam pesados, e o protagonista responde, surpreendentemente que não, que iria pesá-los naquele momento. Mais uma vez a comicidade da fala do personagem deve-se à ambiguidade de sentidos, visto que, ao invés de Hilarindo cogitar o significado que era esperado a este contexto para o vocábulo “pesado”, com valor adjetivo (significando peso excessivo), o personagem considerou-o como verbo (no particípio) ou seja, no sentido da ação de pesar os caixotes. Diante desta interpretação inesperada e da linguagem utilizada no contexto, o ouvinte/leitor é tomado pelo riso.

Por fim, o eu lírico narra um diálogo entre Adão Caixeta e a namorada:

O Adão Caixeta, querendo conquistar a namorada, falou pra ela:

Cê é tão ferrosa!

Ela disse:

Antes sesse!

E ele:

Pode muito bem for!

Ah, num me ilode!

E ele: Ilódo!

Só tem gente boa na minha terra,

Essa gente sabe se divertir,

Com aqueles tipos inteligentes

Que quase matam a gente de rir.

*Piadas de minha terra – Goiá e Osvaldo Gomes*

(FLORES, 2004, p. 223-224)

Nessa parte, os personagens usam frases breves e exatas durante o diálogo, a fim de mantê-lo em curso, servindo, desse jeito, para testar o entendimento da mensagem veiculada no instante daquela conversa. O jogo de aproximação dos personagens, na situação performática do quadro, vale-se, assim, da função fática que, em conjunto com a função poética da linguagem, corroboram para o sentido cômico e, ao mesmo tempo, inocente da narrativa.

É claro que o linguajar regional caipira potencializa a comicidade da cena, linguagem esta caracterizada pela redução da palavra você, quando utiliza a forma “cê”, pela troca do fonema /o/ por /e/ em “fermosa” e pela conjugação inusitada dos verbos, quando o personagem diz “ante cesse” e “ilode”, referentes aos verbor “ser” e “iludir”.

Ao desfecho da composição, Goiá retoma o refrão, parte da música que parece ter exercido a função de dividi-la em três subunidades: começo, meio e fim. E com esse refrão, fecham-se as cortinas da peça cancial em estudo.

#### **4.4 Despedida de um poeta: A fala que é canto**

A canção *Despedida de um poeta* foi gravada pela dupla Valderi e Mízael, no Álbum *Centelha Divina*, em 1973, tendo a participação de Goiá na sua interpretação. À semelhança das composições inauguradas por João Pacífico, como, por exemplo, Cabocla Tereza, composta conjuntamente com Raul Torres, a canção segue a mesma estrutura da “toada histórica”, um dos compassos mais melodiosos que compõe a cultura musical de raiz”, que concilia o famoso “falar” e “cantar”, como vimos anteriormente. Assim, encontra-se dividida em duas partes: enquanto a primeira parte é dita como poema

vocalizado, representando a realidade dos fatos, a segunda é executada pelo canto, simbolizando a poeticidade da narrativa.

Chamamos a atenção para o contexto em que Goiá compôs a letra em análise, quando já se encontrava doente, nos anos de 1971, com a diabetes atacada e enfrentava problemas de saúde, devido à má alimentação e a exageros na bebida (FLORES, 2004). O artista já antevia, portanto, a possibilidade de sucumbir ao óbito devido a esta situação, expressando este receio em suas composições. Assim, mais uma vez nos deparamos com o viés autobiográfico do artista, em que “os acontecimentos” vivenciados por ele representam o fundamento da sua escrita (Brandão, 2006), permeada de valores residuais de suas experiências de vida (BRITO, 2010).

Sob o pano de fundo do som cadenciado e lento de uma valsa e de ponteados chorosos de violão, que parecem sugerir a introspecção do ouvinte/receptor, ouve-se a voz poética de Goiá. O autor vocaliza a mensagem em tom comovido, destacando o som das vogais das palavras, como demonstramos a seguir, em negrito. Vale dizer que utilizamos barras para indicar as pausas na dicção do artista, em sua vocalização:

No fim da vida estou gravando **esta mensagem**,  
 Quem ouvir, / por gentileza, / pegue **este** gravador,  
 E leve **às pressas**, pro meu bem / lá em São Paulo,  
 Na avenida Angelina, / lá na **Vila Leonor**.  
 Se não **achá-la**, / faça **mais este pedido**  
 Porque sei que **dentro em breve**, / deixarei de existir,  
 Leve ao programa **do Zé Russo ou do Meireles**,  
 Fale lá com Atos Campos, / pra tocar / pra **ela** ouvir.  
 Conforme a hora, / leve a **Rádio Nacional**, / à Record ou a Tupi,  
 Que é **certa** / a sintonia,  
**Qualquer** programa dos amigos de São Paulo,  
 Onde tocam os **meus discos**, / que ela ouve / **todo dia**.  
*Despedida de um poeta – Goiá e Amir*  
 (transcrição<sup>102</sup> e grifos nossos)

Contatamos, pela audição desse trecho, que Goiá vocaliza o texto enfatizando a pronúncia das vogais tônicas dos vocábulos em destaque, em tom de súplica, procurando imprimir ao texto uma pronúncia convincente e passional; entonação esta que, segundo Tatit (2011, [n.p]), “figurativiza a distância entre sujeito e objeto”, já que o indivíduo

---

<sup>102</sup> Optei por fazer a transcrição da canção, visto que, no livro de Flores (2004, P. 111) a parte declamada está em leve divergência com a gravação. Álbum *Centelha Divina*, Valderi e Mizael, gravada em 1973. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=MjxRqQOjNik>>. Acesso em: 20/04/2020.

está longe da pessoa amada, no instante do adeus, e deseja que a mensagem vá ao seu encontro, para se despedir dela. Além disso,

Quando a fala se transforma em canção, ela fixa a parte melódica, sobretudo as vogais. Então, aquela entoação que serviu de base para a ideia melódica acaba se tornando algo fixado, algo que não mais se joga fora [...]. Por isso, não são músicos que compõem, são cantoristas, porque eles partem da fala (TATIT, 2011, [n.p]).

Sob este ponto de vista, assegura Zumthor que esse dizer poético aproxima-se bastante da linguagem musical, porque a vocalização instaura mais do que conteúdo na canção: ela entabula a poesia no corpo, representado plenamente pela voz. Sendo assim, a voz é capaz de produzir, no nosso organismo, uma vibração tático-física, interna e extensa, que é “o peso sentido na experiência” que fazemos dos textos (ZUMTHOR, 2007, p. 23).

Nesta perspectiva, o intérprete vai distribuindo os lugares rítmicos e a sua emoção no conjunto da canção, por meio da voz e da sua habilidade, advinda da arte individual do artista. Esta habilidade também carrega, naturalmente, as tradições locais: o sotaque, a forma de se expressar e a linguagem do sujeito. Na canção em estudo, o cantorista utiliza-se da linguagem culta e expressa as manipulações sonoras da voz lírica no espaço, “aí engendrando a poesia, nunca a mesma” (ZUMTHOR, 1997, p. 175). Em sua fala, o eu lírico suplica que alguém leve, às pressas, a mensagem que está gravando, naquele instante, à mulher amada em São Paulo, no endereço dela: “Na avenida Angelina, lá na Vila Leonor”. Caso não encontrem a mulher, solicita que levem a gravação para tocar na emissora de rádio, já a pessoa querida ouve diariamente os seus discos pelos programas das Rádios “Nacional”, “Record ou a Tupi”. O poeta justifica a urgência do pedido por sentir a iminência da morte, como demonstra no trecho: “porque sei que, dentro em breve, deixarei de existir”. A seguir, a letra completa da canção:

Declamado:

No fim da vida estou gravando **esta mensagem**,  
Quem ouvir, / por gentileza, / pegue **este** gravador,  
E leve **às pressas**, pro meu bem **lá** em São Paulo,  
Na avenida Angelina, / lá na **Vila Leonor**.  
Se não achá-la, /faça **mais** este **pedido**  
Porque sei que **dentro em breve**, deixarei de existir,  
Leve ao programa **do Zé Russo ou do Meireles**,  
Fale **lá** com Atos Campos, / pra tocar / pra **ela** ouvir.  
Conforme a hora, / leve a **Rádio Nacional**,

Choro de **mágoa** / e não de **medo**,  
A minha **hora** / sei que **venceu**,  
Mas sinto **tanto**, / partir tão **cedo**,  
Sem a **ventura** / de um beijo **seu**.

Deixo na **terra** / meus sonhos **loucos**,  
para a **ganância** / dos **Fariseus**,  
Enquanto a **vida** / se esvai aos **poucos**,  
Dentro da **noite** /do **meu cruel adeus**

Ame-me **ainda** / por uns dois **anos**,

À Record ou a Tupi, / que é certa / a sintonia,  
**/Qualquer** programa dos amigos de São Paulo,  
 Onde tocam os **meus discos**, / que ela ouve  
**todo dia**.

Estou **morrendo**, / minha **querida**,  
 Longe de **todos**, / longe do **lar**.  
 Esta **canção** / é a **despedida**,  
 Que seu **poeta** / **escreve a chorar**.

Depois **aceite** / o que lhe **seduz**,  
 Porque minha **alma** / em outros **planos**,  
 Já **socorrida** / **busca** Jesus.

Adeus, / meu **último** amor desta **terra**,  
 Pra **mim** se **encerra** / a **vida** carnal,  
 Eu sou uma **forma** / de pensamento,  
 Que volta ao **mundo** / espiritual.

*Despedida de um poeta - Goiá e Amir*  
 (transcrição nossa)

Observa-se que, na parte cantada, a canção se estrutura em versos isométricos eneassílabos (ou com versos de quatro sílabas, caso sejam divididos em duas partes), apresentando rimas consoantes, ricas e externas, e segue o esquema de posição ABAB, características que conferem harmonia e musicalidade à composição. A canção conjuga-se com o ritmo de três tempos da valsa, sendo executada ao som de uma sanfona e de violão. Constante e simples, este ritmo parece chamar a atenção do ouvinte para a letra da composição, executada pelas vozes da dupla Valderi e Mízael, em primeira e segunda vozes, de forma desacelerada, de acordo com o projeto passional do cantor, que vai em busca de algo, explorando “o campo de tessitura” e da “espacialidade” (TATIT, 2011, [n.p]).

Nesse sentido, em sua *performance*, desde a primeira estrofe da música, a dupla prolonga a duração das vogais tônicas das palavras assinaladas, como que aumentando a distância entre o sujeito e o seu objeto de desejo. Utilizando-se da forma nominal gerúndio, o eu lírico afirma estar morrendo no instante em que produz a mensagem, por isso o choro e o lamento pela sua partida precoce, sem obter um beijo de despedida da pessoa amada.

Na terceira estrofe da canção, o poeta avisa à companheira que deixa seus “sonhos loucos” para a ganância dos “Fariseus”, termo que designa um grupo de judeus, criticados por Jesus, em sua época, em muitas passagens do Novo Testamento, pela hipocrisia de seus povos. Goiá utiliza da metáfora “fariseus”, provavelmente se referindo a pessoas gananciosas, que se aproveitaram de forma ilícita de suas produções (designadas aqui pela metáfora “sonhos loucos”) para obter sucesso financeiro. Isso ocorreu com Goiá, por exemplo, quando o produtor do Filme *A vingança de Chico Mineiro*, que não pagou ao artista os direitos autorais pela composição da trilha do filme, ludibriando-o.

Nos dois últimos versos dessa estrofe, o poeta revela algumas de suas crenças sobre o sagrado, demonstrando simpatia para com as concepções religiosas que consideram a

continuidade da vida. Nesse sentido, pede que a pessoa amada guarde luto por dois anos e, depois, siga o seu caminho, pois nesse tempo, a sua alma estará “em outros planos”, terá sido socorrida e buscará Jesus. Segundo a religião espírita, pelas leis da reencarnação, a vida continua em outros planos, após a morte. E Goiá parece estar de acordo com essa doutrina, quando afirma: “adeus, meu último amor desta terra”, talvez se referindo à possibilidade de ter vivenciado outros amores em outros planos e vidas.

Nos próximos versos, na última estrofe, essa concepção se evidencia, quando o poeta diz: Pra mim se encerra a vida carnal / **eu sou uma forma de pensamento**, / Que volta ao mundo espiritual” (FLORES, 2004, p. 110, grifos nossos). Por meio da metáfora no trecho em destaque, o poeta diz se transformar, após deixar a vida, em “uma forma de pensamento”, ou seja, na energia imortal, regressando, assim, à pátria espiritual.

É interessante pontuar que, poucos instantes antes de sua morte, em 1981, Goiá escreve um último poema, depois musicado por Praense e gravado pela dupla Chanceler e Diplomata<sup>103</sup>, em 1983. Este poema dialoga em alguns aspectos com esta canção, sendo impregnado pela religiosidade do eu lírico, como se pode constatar a seguir:

Vem chegando a nova aurora,  
Neste quarto de hospital,  
Onde estou lutando agora,  
Contra as dores do meu mal;  
Mas de um ponto do infinito,  
Deus me manda um sinal,  
Um sorriso tão bonito,  
Sob um manto angelical.

**REFRÃO:**

Adormeço na doçura,  
De um mundo nunca visto,  
Envolvido na ternura,  
Dos olhos azuis de Cristo. (bis)

Rosto amado de Jesus,  
Meigo olhar de mansidão,  
Guardião que me conduz,  
Nesta peregrinação;  
Eu me sinto elevado,  
Contemplando a imensidão,  
Universo abençoadão,  
Pela força da oração.

*Os Olhos Azuis de Cristo - Goiá e Praense*  
(FLORES, 2004, p. 209)

Não é difícil para o leitor encontrar, de imediato, pontos de contacto entre este texto e a letra da canção. O primeiro deles é o teor autobiográfico de ambas as produções, em que a voz lírica narra, em primeira pessoa, a luta do artista pela vida, em um quarto de hospital, pois, no contexto desse poema, o poeta encontrava-se internado em Uberaba-MG, lugar em que viria a falecer, pouco tempo depois. Para se expressar, o eu lírico utiliza os verbos no gerúndio (vem **chegando**, estou **lutando**) e no presente do indicativo

---

<sup>103</sup> Música disponível em: < [https://www.youtube.com/watch?v=j\\_2gdnWssu8](https://www.youtube.com/watch?v=j_2gdnWssu8) >. Acesso em: 10/03/2020.

(vem, estou, adormeço, conduz, sinto), formas verbais que atualizam e prolongam o instante descrito pelo artista, e também utilizadas na canção *Despedida de um poeta*.

Outra interseção entre as letras diz respeito à estrutura poética, pois ambas se valem de versos isométricos e seguem o esquema fixo de rimas externas ABAB, sendo impregnados de ritmo e musicalidade, potencializando o teor de despedida da voz lírica. Assim como na canção, no poema de Goiá, as figuras de linguagem imprimem poeticidade e beleza estética às palavras do autor, tais como: as metáforas “nova aurora”, “guardião”, “peregrinação”, e o eufemismo “adormeço”, que designa a despedida final do poeta, ou seja, o momento de sua morte.

Chama a nossa atenção o aspecto cultural e religioso das duas produções, em que percebemos, também, uma direção semelhante, já que ambas nos remetem à crença em outras vidas, pregada pelas religiões afrodescendentes e pelos kardecistas. Nesse sentido, no texto lírico, o eu poético afirma ter recebido um sinal divino, ao visualizar o sorriso de Cristo e seus olhos azuis, acalmando-o naquele momento, quando encontra as forças necessárias para enfrentar o instante difícil. Impregnadas de misticismo, as palavras do autor que descrevem a figura de Jesus, parecem representar, por um lado, o prisma do catolicismo (pela descrição de Cristo, com olhos azuis, com o olhar de meigo e manso). Por outro lado, elas revelam conciliar-se com as teorias das religiões ligadas ao espiritismo, como afirma Marins; Hordones (1996, p. 21), já que o narrador afirma ter recebido um sinal divino do “guardião” para conduzi-lo à “peregrinação”, metáfora que bem pode simbolizar a continuidade da vida. O poeta, ao final do texto, afirma encontrar alento na oração que realiza (ou nas preces que recebe) e parece querer confortar, também, ao ouvinte, a quem estas palavras tocam por se tratar de algo universal: o mistério da morte, fenômeno do qual ninguém irá escapar.

Nesta perspectiva, utilizando-se da oralidade nestas duas composições (e em muitas outras, aliás), o poeta exprime as suas crenças, revelando uma fé fortalecida pelas adversidades, e que, por vezes, caracteriza-se

[...] pela presença de preceitos eruditos mesclados aos populares, até desaguar no segmento sincrético, em que se constata a mistura entre crenças católicas em diálogo com religiosidades afro-brasileiras, indo ao encontro da teoria bakhtiniana do dialogismo, que defende a importância de haver o diálogo entre gêneros, idéias, classe, em tom de harmonia, e em pé de igualdade de valores (PAULA, 2013, p. 143).

Nesta perspectiva, o compositor demonstra o seu respeito para com a diversidade humana, seja na forma de ser de cada indivíduo ou na forma de acreditar nos elementos sagrados de nossa cultura. Isso porque a religiosidade presente nas canções de Goiá e na sua poesia, representam os traços míticos do sertanejo (e do brasileiro), a sua ligação intrínseca com o sagrado, apegando-se à fé e a seus elementos simbólicos para vencer os momentos desafiantes da vida.

#### **4.5 Goiá e seus poemas-tributo: homenageando o sertão e seus moradores**

Em se tratando da poética da oralidade, consideramos relevante abordar, ainda neste capítulo, a faceta do Goiá poeta, visto que o artista também se destacou como autor de poemas: alguns deles destinados a serem declamados ao público; outros, a serem musicados, como o poema *Os olhos azuis de Cristo*, aqui analisado, que foi transformado em canção, após a morte do compositor. Encontramos o registro de dez poemas líricos de Goiá, no livro de Flores (2004), a maioria deles em forma de tributo ou poemas-ode, visto que sua temática prestigia pessoas próximas ao autor, ou enaltece Coromandel e seus arredores, à semelhança das letras de diversas canções do artista.

Como naquela época não existia internet, a divulgação desses poemas ocorria via rádio, pela vocalização das mensagens. Outras vezes, era costume de Goiá enviar o texto gravado nas antigas fitas K-7 para a pessoa homenageada, como afirma Martins; Hodones (1996). Dessa forma, ocorria, pela audição midiatizada, a “*performance incompleta*” do poema, por faltar, nessa situação, um dos elementos na comunicação ao vivo, ou seja, a presença do locutor. Não obstante essa ausência, a voz no rádio é capaz de atingir, individualmente, um número ilimitado de ouvintes, sendo a *performance*, neste caso, interiorizada pelo receptor (ZUMTHOR, 1997), simulando a apresentação ao vivo.

Convém pontuar que não encontramos a gravação desses textos, o que seria ideal para analisar a *performance* dos intérpretes, mas fizemos nossas ponderações a partir da leitura em voz alta de alguns deles e, também, por meio da observação de seus elementos verbais e poéticos. Dessa forma, apresentamos tais textos líricos<sup>104</sup>, a seguir:

---

<sup>104</sup> Os textos poéticos (que estão transcritos em excertos) constam em anexos, nesta pesquisa.

**a) Poema apresentado ao vivo no *Programa Sertanejo da Rádio ABC*, em São Paulo, por Goiá e Guarujá:**

**Goiá**

Boa tarde, gente boa,  
Do Brasil verde-amarelo;  
Onde tudo é tão singelo,  
A melhor terra que há...  
Enviamos meigamente,  
Nesta tarde cor-de-rosa ,  
A mensagem carinhosa,  
Do Goiá e Guarujá!

**Goiá**

Juriti das capoeiras,  
Nhambuzinho do cerrado  
Doce canto do avinhado  
A voar no céu de anil...  
Pintassilgos coloridos  
A pintar felicidade,  
Fragmento de saudade  
Das manhãs do meu Brasil!

**Guarujá**

Tocaremos melodias  
Do sertão, que é tão amado!  
Retornando ao passado  
Qual o velho realejo...  
Um desfile de poesia  
Feito com todo carinho,  
Machucando de mansinho  
O coração do sertanejo!

[...]

Nunca fui mais que ninguém,  
Sou um simples caminheiro,  
Jogo fora, ao lixeiro,  
Meu diploma de doutor;  
Vivo na cidade grande,  
Percorrendo outros caminhos,  
E morrendo aos pouquinhas  
De saudade do interior!

[...]

Já faz tempo, 20 anos,  
Despertando a mocidade,  
Vim chorando pra cidade,  
Nunca mais voltei pra lá...  
Que saudade do sertão,  
Ao nascer de um novo dia,  
Explodindo em poesia  
No cantar do sabiá!

**Guarujá**

A você que vive aqui  
A sonhar com sua gente  
E que traz firme na mente  
A lembrança do sertão;  
Encerrando a mensagem,  
Com pureza aqui eu digo:  
Um abraço de amigo,  
Sertanejo, meu irmão.

(FLORES, 2004, p. 305).

Pela forma de organização do poema, constata-se que sua *performance* realizou-se em dupla, na versão de canto intercalado, o que nos remete ao gênero de poesia cantada denominada “repente” ou “cantoria”, manifestação artística comum na região<sup>105</sup> Nordeste do Brasil, como nos explica Sautchuk, em sua tese de doutorado *A poética do improviso: prática e habilidade no repente nordestino* (2009). Esta prática

[...] consiste num diálogo poético em que as estrofes devem ser compostas no momento da apresentação, de acordo com rígidas regras de métrica e rima. Primando também pela coerência temática, os cantadores alternam-se na criação de estrofes sobre uma melodia previamente conhecida por ambos, e acompanham musicalmente um ao outro com o dedilhar da viola. O esforço

<sup>105</sup> Segundo Sautchuk (2009, p. 1) “há cantoria em todos os estados do Nordeste e também em locais que receberam grandes contingentes de migrantes nordestinos – como São Paulo, Distrito Federal e estados da região Norte do país”, mas a prática é mais forte “em Pernambuco, Paraíba, Rio Grande do Norte e Ceará”, sendo os mais famosos cantadores oriundos do Nordeste.

criativo dos cantadores e a apreciação dos ouvintes enfatizam a mensagem dos versos, elemento que exige a criação constante. [...] a relação entre os dois cantadores no momento da cantoria caracteriza-se ao mesmo tempo pela parceria e pela disputa (SAUTCHUK, 2009, p.1).

De acordo com os esclarecimentos da citação de Sautchuk, confirmamos alguns pontos de convergência entre o poema de Goiá e as cantorias, por exemplo, sua forma de execução e a sua estrutura, vinculada à poesia de tradição trovadoresca medieval, em que notamos a predominância da redondilha maior em quadras (ou décimas). Todavia, enquanto os repentistas estabelecem, geralmente, um tom de desafio em suas narrativas, em que os pares se exaltam ou se depreciam, na composição em estudo, o diálogo entre os interlocutores convergem para a mesma finalidade, ou seja, para a exaltação do sertão, da cultura interiorana e de sua gente, convocando o público à audiência do programa radiofônico, que tocará músicas sertanejas.

Assim, ao invés do cantador buscar se sobrepor ao parceiro de modo a “construir uma representação de si mesmo como o mais forte, mais inteligente, mais corajoso e mais poderoso” (SAUTCHUK, 2009, p.7), ambos os intérpretes buscam firmar e potencializar a identidade deles como sertanejos. Estes são caracterizados pela humildade, pela simplicidade e pelo saudosismo, como se percebe nos versos “Nunca fui mais que ninguém / sou um simples caminheiro / jogo fora, ao lixeiro / meu diploma de doutor” [...] E morrendo aos pouquinhas / de saudade do interior”(FLORES, 2004, p. 305).

Além desse aspecto, pode-se perceber, nas palavras do poema, a interação carinhosa dos interlocutores com o público ouvinte, evocado pelas expressões “gente boa” e “gente nossa”. Os *performers* convidam as pessoas que “conhecem o interior” a recordarem o sertão, junto com eles. E seguindo o viés autobiográfico, recorrente na poética de Goiá, o eu lírico lamenta ter partido desse local, há 20 anos atrás, ao migrar para a cidade grande, nunca mais retornando ao interior.

Nesta perspectiva, o poeta (re)constrói um espaço digno de admiração ao descrever o sertão em seu plano material e exaltar a exuberância de sua paisagem e de sua fauna local, representada pelas aves: “sabiá”, “juriti”, “nhambuzinho do cerrado”, “avinhado” e os “pintassilgos coloridos”; pássaros que remetem o receptor à memória sonora sertaneja. E como assegura Bosi (1994, p. 445), este espaço sonoro compartilhado “é um bem comum”, cujos sinais, por menores que sejam, “são vitais para seus habitantes”.

Além disso, a sonoridade das aves pode ser relacionada ao universo das composições que serão executadas após o poema pela emissora de rádio; canções cujo gênero (sertanejo)

propõe traduzir a essência do sertão, desfilando poesia, como enuncia a voz lírica na segunda estrofe da mensagem.

Por outro lado, o poeta também se refere à natureza sertaneja em seu aspecto imaterial e subjetivo, quando fala da simplicidade dos moradores interioranos, caracterizados pela humildade e pelo orgulho de suas origens. Ao revelar o seu contato íntimo e direto com a realidade interiorana, o eu lírico parece buscar a identificação do ouvinte receptor com a sua voz poética, visto que, conhece bem o local descrito e seus habitantes, enquanto “testemunho” (FAUSTINO, 1997), tecendo as suas impressões sobre o local. Dessa forma, comprehende o sentimento dos migrantes, ou seja, da população sertanejo-caipira, que não perdeu a essência do sertão e que valoriza suas raízes.

Nesse sentido, a utilização dos verbos no presente e na forma nominal no gerúndio, (mais uma vez presente na poética de Goiá) potencializa e atualiza a narrativa-lírica, sugerindo à comunidade de ouvintes a conservação do apreço pelo sertão. Dessa forma, pela oralidade poética, a voz lírica parece levar o ouvinte “a se identificar com o mensageiro das palavras sentidas em comum, ou até com as próprias palavras” (ZUMTHOR, 1997, p. 247) do poema em destaque.

Na sequência, o autor encerra o texto lírico, dedicando o seu abraço àquele que compartilha com o poeta os sentimentos de saudade e amor pelo sertão - sujeito este a quem o eu lírico chama de “irmão”. Por meio deste vocativo, Goiá unifica as pessoas que compactuam com ele a admiração pelo espaço sertanejo, como se todos fizessem parte de uma mesma família. Desta forma, a voz lírica apela para a memória coletiva de seus ouvintes, visto que, essa memória, por conter lembranças compartilhadas por muitos, fortalecendo, assim, as recordações individuais do sujeito, que participa de ambas as memórias (HALBWACHS, 2003).

**b) Poema em homenagem ao Dr. Luiz Manoel da Costa Filho, Juiz de direito  
na Comarca de Coromandel, que residia em Uberaba na época.**

Meritíssimo senhor, Doutor Juiz de Direito:  
Em meu sentido perfeito e tão sóbrio, como quê!  
Permita-me no momento aqui em meu euforismo,  
Tratá-lo sem formalismo, eu vou chamá-lo, você.  
Hoje é seu aniversário, alguém disse com carinho,  
E tal qual Gerson Coutinho, ela é a sua fã,  
Um alguém que quero bem, desde os tempos de menino.

É a Conceição do Bino, conterrânea, amiga e irmã.  
 [...]  
 Foi lá no Clube da Bica, que eu o conheci mais de perto,  
 Também o Dr. Humberto, Dr. Renato e Sinval.  
 Vivemos horas felizes, como foi belo esse dia!  
 Lá na Fazenda Poesia, do amigo Alírio Herval.  
 [...]  
 Assim meus conterrâneos e amigos aqui presentes,  
 Cantarão todos contentes a você, Luiz Manoel.  
 Parabéns para você!  
 Da gente que o estima, pois até seu nome rima,  
 Com o nosso Coromandel.

(FLORES, 2004, p. 298)

Neste poema-tributo, de versos heptassílabos, ritmo cadente e harmonioso, seguindo o esquema de organização de rimas ABBA, o autor emprega uma linguagem culta e correta. O poeta utiliza-se, especialmente, as funções emotiva e poética da linguagem, visto que o conteúdo do poema traduz a subjetividade do eu lírico e suas memórias. Ao mesmo tempo, o autor demonstra o seu cuidado com a elaboração, organização e expressividade das palavras.

Na parte inicial do tributo, o autor evoca a ocupação do homenageado: trata-se de um juiz de direito, profissão considerada pela sociedade brasileira e que exige uma abordagem formal, utilizada pelo eu lírico, nos primeiros versos. Mas, na sequência, o narrador pede permissão ao juiz para tratá-lo “sem formalismos”, na ocasião do seu aniversário, do qual tomara conhecimento por intermédio da Conceição do Bino, irmã do magistrado e amiga do poeta. Esta solicita ao radialista a homenagem de Goiá a Luiz Manoel via rádio, já que o poeta residia em São Paulo, na ocasião.

O tom afetivo do tributo fica evidente nos elogios feitos ao homenageado e pela exaltação de suas qualidades. Nessa direção, Goiá volta ao passado e relembra o local “Clube da Bica”, em Coromandel, onde conheceu o juiz, junto a outros amigos, tais como: “Sinval”, seu amigo de infância, e “Luiz Humberto” e “Renato”, tratados pelo título de doutores pela voz lírica - possivelmente, colegas de profissão do juiz homenageado. Goiá refere-se, ainda, aos espaços coromandelenses, em que se confraternizava com tais amigos, como por exemplo a “Fazenda Poesia e o “Poço Dez de Agosto”, que trazem, à tona, por meio da memória do autor, todo um contexto de socialização envolvendo tais espaços.

Nesse sentido, ao ressaltar a comunidade coromandelense, representada pelos amigos e familiares do juiz, e ao destacar os locais da cidade interiorana, Goiá apela para

a memória coletiva dos seus conterrâneos, pois registra experiências vivenciadas por outros indivíduos. Afinal, como bem diz Halbwachs (2003, p. 73) a história da nossa vida faz parte da história geral, e “um homem que se lembra sozinho do que os outros não se lembram é como alguém que enxerga o que os outros não vêem” (HALBWACHS, 2003. p. 23).

Assim, ao evidenciar as recordações envolvendo o homenageado e ao evocar os lugares de sua terra natal, o autor nos apresenta a representação da “consciência coletiva de grupos inteiros” ou de indivíduos, que formam a identidade dessas pessoas e do espaço coromandelense; identidade esta evocada pela poética do autor, neste tributo.

### c) Poema em homenagem à amiga de Goiá, D. Adélia:

À semelhança do texto lírico anterior, por meio de versos em redondilha maior e explorando as funções emotiva e poética da linguagem, Goiá presta homenagem à mãe de seus amigos de infância: a coromandelense D. Adélia, por ocasião do aniversário dela. Todavia, aqui a linguagem é menos elaborada do que no tributo ao juiz, devido à familiaridade que o poeta possui com a personagem, considerada como a sua segunda mãe, como se percebe pelo excerto do poema, a seguir:

[...]  
 O bom filho sempre jura amar a mãe até no exílio,  
 Pois nas horas de amargura toda mãe entende o filho.  
 [...]  
 Dona Amélia, que saudade de rever as suas flores,  
 E matar essa saudade do Coró dos meus amores!  
 Sua casa, seu jardim e a paz sempre a reinar.  
 Trazem sempre para mim, lembranças do meu lar.  
 Em São Paulo, eu também, ouço, os galos já de pé,  
 E o canto do Belém chega até Tatuapé.  
 E o galo das quebradas, solitário, triste e só,  
 A cantar nas madrugadas perfumadas de Coró  
 É difícil, dona Adélia, entender esse Goiá,  
 Sinto la falta daqui, sinto aqui falta de lá.  
 Mas que canto diferente desse galo cantador!  
 Pois o coração não sente a poesia do interior.  
 Eu espero que não quebre minha conta no rosário,  
 Pos prefiro estar alegre nesse seu aniversário.  
 [...]  
 Dona Adélia, alma pura, sinta o mundo em que vivo!  
 Queira bem a criatura, o seu filho adotivo.  
 Este pobre ser terrestre, pede ao alto com alegria:  
 Que Jesus, Divino mestre, seja a sua companhia.  
 (FLORES, 2004, p. 300)

Neste poema-ode, além de homenagear a amiga conterrânea, D. Adélia, o eu lírico expressa seus sentimentos íntimos em relação à própria mãe, já falecida, e acerca da sua terra natal, revelando a angústia de se sentir paradoxalmente incompleto, seja em Coromandel ou em São Paulo, vivenciando “lá, falta daqui” e “aqui, falta de lá”. Neste trecho da mensagem, aliás, Goiá nos remete à *Canção do Exílio*, de Gonçalves Dias, também evocada, de modo implícito, nos versos: “O bom filho sempre jura amar a mãe até no exílio” (FLORES, 2004, p. 300). A expressão “o bom filho”, por sua vez, concilia os saberes populares à canção gonçalviana, em prol do tributo em estudo, visto que nos encaminha ao ditado comum: “O bom filho a casa torna”, cujo significado concilia o regresso ao lar à bondade do sujeito que volta ao local de origem.

Além desse aspecto, o diálogo deste poema com o autor romântico da primeira geração se confirma pelo tom de nostalgia e de saudosismo deste texto, expresso pelas palavras: “saudade”, “tristeza” e “choro”. Outra característica que valida a associação entre Goiá e Gonçalves Dias é a exaltação dos elementos da natureza, como: “flores”, “jardim”, “galos”, e ainda, a consagração da mulher representada por D. Adélia, por meio de expressões afetuosas, por exemplo: “minha mãe”, “semblante meigo” e “alma pura”.

Sob um outro prisma, temos a presença de elementos religiosos ou sagrados no poema, representados pela palavra “Jesus”, no verso optativo: “Que Jesus, Divino mestre, / seja a sua companhia” e, também, pelo vocábulo “rosário”, no trecho: “Eu espero que não quebre minha conta no rosário / pois prefiro estar alegre / neste seu aniversário”. Segundo o dicionário *Online*, o rosário consiste em objeto de devoção mítico-religioso, utilizado para rezar o terço, e equivale a “um colar de contas passadas pelos dedos para marcar as orações que se vão rezando”, dividindo-se em três partes, “cada uma delas composta por 50 ave-marias e 5 padre-nossos”. O terço, por sua vez, é uma oração muito popular entre os católicos, no mundo todo, sendo parte do “rosário”, conjunto completo de orações que abrange todos os mistérios da vida de Jesus Cristo, como nos esclarece o Missionário Redentorista, Pe. Bráulio Roger<sup>106</sup> (2014). Nesse viés, considerando a

---

<sup>106</sup> ROGER, Pe. Bráulio. Entrevista ao Missionário Redentorista. Programa *Pai Eterno*, 23/01/2014 23/01/2014. Disponível em: <<https://www.paieterno.com.br/2017/01/26/voce-sabe-a-diferenca-entre-terco-e-rosario/>>. Acesso em: 10/05/2020.

simbologia da palavra rosário, o eu lírico revela, de certa forma, a religiosidade de Dona Adélia, possivelmente católica e praticante do terço.

Por outro ponto de vista, a expressão “quebrar a conta do rosário” pode significar, também, na linguagem conotativa, que o poeta deseja não decepcionar a amiga, visto que, encontrava-se angustiado e utiliza as palavras de sua lírica como forma de desabafo, tanto que solicita à amiga a sua cumplicidade, nos versos: “Dona Adélia, alma pura, sinta o mundo em que vivo”.

Desta forma, além de prestar homenagem à Dona Adélia e de exaltar a terra natal, Goiá deixa transparecer, em meio às características individuais da amiga homenageada, a representação da essência dos moradores interioranos, caracterizadas pela bondade, pela religiosidade e acolhimento aos amigos. Afirmando considerar-se “filho adotivo” da personagem, o poeta pede a ela o seu bem querer e deseja, em oração, que “Jesus, divino mestre” a acompanhe. Assim, imprimindo um teor mítico-religioso a suas palavras, o eu lírico encerra a homenagem poética à conterrânea mineira.

#### *d) O poema: Mensagem à minha terra:*

As lágrimas no rosto vão correndo, enquanto penso,  
 Na terra mais querida deste meu Brasil imenso,  
 Prestando a homenagem mais bonita que se fez.  
 Uma cidade inteira que se irmana e apressa,  
 A receber o filho tão humilde que regressa,  
 Envolto na saúde e na sua pequenez.  
 Meus discos de saudades, exaltando as paisagens,  
 São hoje quase nada, ante tantas homenagens;  
 Depois desta viagem, minha gente inesquecível,  
 Tornou-se para mim humanamente impossível,  
 Pagar tanta bondade através de pobres versos.  
 Meu lindo Poço Verde, companheiro solitário,  
 Passei em tuas margens o meu feliz aniversário;  
 Mas tive a companhia da saudade que voltou,  
 De uns olhos muito verdes, como tuas mansas águas,  
 Que foram lenitivos pra lavar as minhas mágoas,  
 [...]  
 Vai longe o pensamento pelas asas da saudade,  
 Levando a mensagem de amor e amizade,  
 Na brisa da alvorada que balouça os mangueirais,  
 E quando o canarinho repicar ao pé da serra,  
 Será o filho ausente a chorar por sua terra,  
 Sonhando com as planícies que talvez não veja mais.  
 Saudade das fazendas, das campinas e cascatas,  
 Da turma de amigos, do luar das serenatas,  
 Que a gente lá fazia, sem barulho ou escarcéu.  
 Não sei se o que digo, possa até ser heresia,  
 Mas era tanta paz e tanto amor que se sentia,

Que às vezes eu pensava que pudesse estar no céu.  
 Oh, coromandelenses! Distribuo aos companheiros,  
 As grandes emoções do mais feliz dos brasileiros,  
 Nas horas de ventura que me deram a granel;  
 Minha alegria não se apaga ou perde o brilho  
 Pois tenho o privilégio e a honra de ser filho  
 Da nossa gentil e inesquecível Coromandel!

(FLORES, 2004, p. 297)

De acordo com Flores (2004), este poema foi escrito por Goiá enquanto regressava de ônibus a São Paulo, depois de ter passado seu aniversário em Coromandel, indo recitá-lo no Programa *Biá e seus Batutas*, na Rádio Nacional paulista. Neste tributo, Goiá demonstra sua gratidão pelas homenagens recebidas por seus conterrâneos e revela que seus versos são uma tentativa de retribuição a essa carinhosa acolhida.

Confirmando mais uma vez o conceito de “sertão” utilizado nesta pesquisa, concebido como um espaço que conjuga tanto os traços materiais como imateriais conjuntamente, o eu lírico busca ressaltar muito mais do que os elementos naturais de sua terra, representados por vocábulos que a singularizam, por exemplo “Poço Verde”, “fazendas”, “campinas”, “cascatas”, “planícies”, “pé da serra”, “lua do sertão” e “mangueirais”. Junto a esses aspectos, o poeta valoriza o lado imaterial (subjetivo) sertanejo, ou seja, a forma de ser e de se relacionar do povo interiorano, bem como suas práticas sociais, por exemplo, as serenatas noturnas. Estas práticas, nos remetem, alías, aos antigos trovadores da Época Medieval, como nos explica Cascudo, (2001, p. 631) quando consistiam no canto e na “música instrumental executados ao sereno, ao ar livre, diante da casa da pessoa a quem se dedica a homenagem”. Já no Brasil, de acordo com os relatos das primeiras expedições, esse costume

[...] teve início desde o século XIX até o início do Século XX, nas serenatas feitas para as namoradas à luz dos lampiões. Mas com o crescimento econômico, muitos cantores ligados à elite deixaram de cantar nas ruas e se dedicaram somente às cantorias de salão. Os cantores ligados às classes sociais mais baixas se tornaram responsáveis por continuar essa tradição (SOUZA, 2010, p. 37)

Nesta perspectiva, complementa Valéria Gomes de Souza, em sua tese de Mestrado *A seresta e a serenata nas cidades de Conservatória e Niterói, no estado do Rio de Janeiro* (2010), que as serenatas estão ligadas à arte popular, sendo realizada por artistas anônimos denominados “serenateiros, serenatistas, sereneiros e seresteiros”, encarregados de “dar voz à alma musical do povo”(SOUZA, 2010, p. 37). Ao se referir

às “serenatas ao luar” de forma saudosa, realizadas “sem barulho ou escarcéu”, o poeta Goiá revela apreciar esta prática de tal forma que imaginava, até mesmo, “estar no céu” nesses momentos, conotação que coloca a representação da cultura do sertão interiorano como algo mítico e sublime na visão do artista.

Ao afirmar aos coromandelenses considerar-se privilegiado por ser filho da cidade mineira, o artista reafirma o amor por sua terra natal, valorizando-a em todos os seus aspectos, assim como o fez o poeta mineiro da oralidade, o Sr. Juca da Angélica, estudado por Paula (2018), para quem o patrimônio sociocultural e ambiental do sertão serviu “como elemento unificador entre a experiência do poeta e de todos aqueles que comungam da realidade latente do sertão mineiro” (PAULA, 2018, p. 48).

#### e) Poema *Natal, inspirado pelo badalar dos sinos da Igreja Sant’Ana*

Finda-se à tarde, “Ave-Maria”,  
Ergue-se aos céus, doce harmonia,  
O canto puro e angelical...  
Todas as línguas, todas as gentes!  
Unem-agora, os continentes...  
O mundo canta, pois é natal...

Feliz aquele que traz a sorte  
De ter, enquanto não chega a morte,  
Vida pacata e sem rancor!  
Quem vive a vida sem egoísmo,  
Jamais despensa-se pelo abismo,  
Graças à força do Criador.

Se você sofre, não esmoreça,  
Siga o caminho, erga a cabeça,  
Creia na força que lhe conduz,  
Seu lar querido é abençoado  
Com a presença do Mestre amado  
Nosso divino e meigo Jesus!

[...]  
E na pureza do sertanejo,  
Sinceramente eu lhes desejo,  
Tudo de bom que quero pra mim!  
A luz do alto já nos alcança;  
E o arco-íris da esperança,  
Trazendo à terra novo matiz.

A alvorada do ano novo,  
Iluminando a alma do povo,  
Do nosso imenso e doce país!  
Faço uma prece, Jesus amado:  
Que neste orbe tão conturbado,  
Não aconteça nada de mal,  
Que o respeito seja profundo,  
E a alegria domine o mundo,  
Na noite santa deste natal!

*Natal - Goiá*  
(FLORES, 2004, p. 302)

Segundo Flores (2004, p. 302), este poema foi escrito às vésperas de Natal, quando Goiá visitava Coromandel e se hospedou na casa de seu amigo de infância, Oswald Alfaiate. O texto foi inspirado pelo badalar dos sinos da igreja Matriz de Sant’Ana, a famosa “velha Igreja” de Coromandel, um dos templos mais antigos da cidade e considerada patrimônio histórico do local.

Neste poema de Goiá, encontramos vários elementos concernentes à cultura mítica em geral, uma vez que se refere ao Natal, data comemorada por diversas crenças religiosas no mundo todo, em que se celebra, o nascimento de Cristo.

Utilizando-se de versos tetrassílabos, distribuídos em estrofes com doze versos (caso se divida cada linha do poema em duas partes), a musicalidade da mensagem se evidencia, especialmente pela escolha das palavras que evocam elementos musicais, tais como: “Ave-Maria”, “doce harmonia”, “o canto puro”, “o mundo canta”.

Também pela presença de aliterações, em que a recorrência do som do /s/ se destaca em todo o poema, cujo “jogo de palavras valorizadas em suas qualidades expressivas” lembra-nos o sussurrar de uma suave canção natalina, tal qual se enuncia na primeira estrofe do poema. Nesse sentido, o texto “desperta uma reação complexa e múltipla” no ouvinte, “por meio das repetições, mormente rítmicas”, que determinam, em seu resultado, o prazer estético advindo da relação da poesia com a música (DAGHLIAN, 1985, apud PAULA, 2013, p. 110).

Para obter este efeito, a canção é construída com o emprego abundante de substantivos abstratos, que confuem para o tom mítico-religioso do poema, que envolve o período natalino, por exemplo: “pureza”, “força”, “esperança”, “prece”, “alegria”, “respeito”, dentre outros. Nesta perspectiva, ao exaltar a simplicidade e a vida pacata do interior, na segunda estrofe do poema, o eu lírico relaciona, indiretamente, estas características à origem de Cristo, que nasce na humildade de uma manjedoura em Belém, como dita a religiosidade popular.

Já na terceira estrofe, o eu lírico vale-se da função conativa da linguagem e se dirige àquele que sofre, aconselhando-o a seguir em frente, com a força da fé nas bênçãos de Cristo, caracterizado pelos adjetivos “amado” “divino” e “meigo” e pelo pronome pessoal no plural “nossa”, que reforça a crença coletiva no sagrado, aqui representado por Jesus.

Na sequência, o eu lírico ressalta a “pureza” dos sertanejos, com os quais se identifica, e deseja tudo de bom ao seu interlocutor, pedindo-lhe que mantenha a esperança. Este sentimento é representado, no poema, pela metáfora “arco íris”, símbolo da aliança entre Deus e o homem, propiciando um novo “matiz” ao mundo, conforme os preceitos do Antigo Testamento. E universalizando sua mensagem natalina, na estrofe final do poema, envolvido pelo misticismo e espiritualismo, o eu lírico faz uma prece a

Jesus, pedindo que afaste todo o mal do nosso país e deseja, ainda, que a alegria do natal domine o universo, a partir daquela noite santa.

As palavras de Goiá revelam, desta maneira, as crenças sagradas do poeta e de sua comunidade na simbologia do natal, cuja celebração resgata o que é dito no Novo Testamento, refletindo a cultura mítico-religiosa do sertanejo. Assim, a presença do sagrado, na poética do compositor em estudo, atende, portanto, à necessidade que o homem dos sertões possui de recorrer aos ritos e de celebrá-los, como uma forma de manter vivo o ciclo do mundo a cada ano (ELIADE, 1991), conservando, portanto, a sua cultura sacro-religiosa.

#### **4.5 Representações culturais e recepção das canções de Goiá: um legado que se expande**

Nas canções e poemas em análise, neste capítulo, observamos que Goiá explora, de forma conjunta ou isolada, pelo menos quatro graus de musicalidade da palavra: a fala simples com acompanhamento musical; a fala com acompanhamento da música; a palavra declamada junto à canção; a palavra declamada sem acompanhamento cançional e a palavra apenas cantada. Essa diversidade parece nos remeter aos postulados de Alban Berg (apud Zumthor, 1997, p. 190), que considera seis tipos de musicalidade, a saber: “o simples falado; o falado na orquestra, sem limitação rítmica; o falado na orquestra obedecendo a uma medida; a palavra apenas entoada; a meia entonação; a cantada”.

Toda essa abrangência de utilização da palavra na poética de Goiá confirma a maestria do artista, cuja “grandeza do gesto oral” consiste em “criar uma obra perene com os mesmos recursos utilizados para a produção efêmera da fala cotidiana” (TATIT, 1997, p. 11). Nesta perspectiva, considerando o estudo aqui realizado, diante do contraste entre o “simples falado” e a ‘palavra cantada’, é pertinente refletirmos sobre o que seria mais significativo para a recepção da toada sertaneja de Goiá - a voz que fala ou a voz que canta?

Em busca dessa resposta, faz-se necessário destacar a assertiva de Andrade (1965) acerca do um *status* diferenciado da voz quando em *performance*, visto que

[...] a voz humana tanto vibra pra lançar perto a palavra como pra lançar longe o som musical. E quando a palavra falada quer atingir longe, no grito, no apelo

e na declamação, ela se aproxima caracteristicamente do canto e vai deixando aos poucos de ser instrumento oral para se tornar instrumento musical (ANDRADE, 1965, apud TATIT, 1996, p. 14).

Nesse viés, a *performance* e a figurativização constituem processos essenciais na poética do autor em estudo, visto que, nas composições analisadas, neste capítulo, constatamos que Goiá aproxima fala e canto em prol da poesia, em um processo geral de corporificação, em que “da forma fonológica passa-se à substância fonética” (TATIT, 1997, p. 15), numa espécie de *continuum*, já que o canto também é uma fala, cristalizada na canção.

Nesse sentido, percebemos que voz e canto se complementam, pois ambos estão em proveito da *performance*, de uma “globalidade provisória”, sendo muito importantes, na sua recepção, a maneira “como” se diz a canção ou o poema, tanto quanto o “que” se diz. Ademais, como afirma Monteiro (2010, p. 11):

[...] o que enleva quem canta e quem ouve é o ritmo, a melodia, a feliz escolha de palavras, a poeticidade, a *performance* corporal, isto é, o momento em que alguém canta e outro ouve e que [...] o encontro entre poesia e música acontece e se propaga pelo espaço-tempo de determinada época.

Portanto, ao escutar uma composição, por mais que ela “receba tratamentos rítmico, harmônico e instrumental”, o ouvinte se depara com essa figurativização (ou com a *performance*): “com uma ação simulada (simulacro)”, em que “algum (interpretante vocal) diz (canta) alguma coisa (texto) de uma certa maneira (melodia)” (TATIT, 1986 apud SANT’ANNA, 2010, p. 52).

Nesse processo, Goiá nos apresenta, de forma bastante singular e com um toque humorístico, a fala sertaneja, revelando-nos a sua voz crítica e, ao mesmo tempo, reflexiva sobre a forma de ser e de viver do homem interiorano e de sua comunidade. Disso resulta muito mais do que o riso espontâneo do ouvinte/receptor, pois esse estilo do autor acaba por destacar preconceitos incorporados pela sociedade em relação ao sertanejo/caipira - especialmente o preconceito linguístico - corroborando para a compreensão e conscientização “pelo risível”, de “como se dão as relações sociais” e de que forma nelas “estão embutidos estereótipos, discriminações, distorções e manipulações de poder” (ABÍLIO, 2000, p. 56).

Assim, a poética das canções de Goiá propõe ao leitor/ouvinte “técnicas de desalienação, oferece zonas-refúgios, de onde se pode banir, ao menos ficticiamente, as

pulsões indesejáveis”, sendo “a arte a principal” delas (ZUMTHOR 1997, p. 190). Especialmente o canto, que é absolutamente universal, e faz parte de uma cultura que age sobre os indivíduos “como uma programação contínua”, fornecendo-lhes “gestos, falas, idéias, de acordo com cada situação” (ZUMTHOR 1997, p. 190).

Nesse viés, Goiá faz de sua produção um terreno fértil às manifestações culturais peculiares à região interiorana, revelando a indissociabilidade entre linguagem, língua e cultura, visto que revela Coromandel como um espaço sociocultural, onde convivem e se confrontam diferentes sujeitos, cujos relacionamentos se caracterizam por múltiplos graus de acomodação, com diferentes falares, pontos de vista e situações sócioeconômicas. Sua poética consiste então, em um ponto de encontro de vozes, cuja interseção “pressupõem papéis sociais de quem as emite; que expressam visões, concepções, crenças, verdades e ideologias” (ANTUNES, 2012, p. 23) não homogêneas, mas com alguns aspectos em comum. Aspectos estes que tentamos pontuar na presente pesquisa.

Assim, o compositor apresenta nas composições analisadas dois registros linguísticos: por um lado, a fala culta, que o narrador utiliza para contar os fatos e empregada, também, por alguns personagens “escolarizados”; por outro, a fala caipira, que traduz a maneira de falar das pessoas simples da cidade. Com isso, Goiá parece confirmar a coexistência colaborativa e passífica entre os falares na cidade interiorana de Coromandel, visto que, todos ali são tratados com consideração e respeito.

Valer ressaltar que as personagens que se valem da língua regional, nas canções, são pessoas com pouco acesso ao ensino formal ou, supostamente, com alguma defasagem cognitiva. Pessoas que, na sua simplicidade, encontram respostas ingênuas e inusitadas para todas as questões, sujeitos curiosos, que levam ao riso aqueles que acompanham as cenas, sob um contexto de cordialidade. Isso porque Goiá traz, por meio da linguagem regional desses indivíduos, o discurso

[...] marcadamente conotativo, ligado a todos os jogos de linguagem, cuja combinação forma o vínculo social, ele deve sua legitimidade e sua força persuasiva muito mais ao testemunho que constitui, do que ao que expõe, de modo que o critério de verdade desaparece em benefício de um outro muito mais fluido: a comunicação é memória dócil, flexível, maleável, nômade e (graças à presença dos corpos) globalizadora (ZUMTHOR, 1997, p. 35).

Nesse sentido, o compositor demonstra que o homem interiorano utiliza muito bem o seu discurso, valendo-se de todas as suas nuances, pois os personagens que o representam desvelam suas intenções nas entrelinhas das canções humorísticas, quer seja no uso inocente das palavras, proferidas para impressionar o ouvinte (como no comício do Joao Bodé), quer sejam utilizadas para conquistar alguém (como no jogo amoroso de Adão Caixeta).

Vale destacar que o riso provocado pelos diversos episódios jacosos, narrados nas composições de Goiá, não representa uma postura crítica, de menosprezo ou de diminuição do caboclo interiorano pelo cantor; pelo contrário, coloca tais personagens em relevo, como “tipos” valorosos, dos quais o compositor se orgulha, como relíquias preciosas daquele lugar. Da mesma forma, o sertanejo também demonstra honradez pelo seu jeito de falar, pois sabe, mesmo que intuitivamente, que sua dicção reflete a sua própria cultura.

Condizente com esse sentimento de orgulho, o comportamento do homem interiorano é de não retraimento: faz-se “extrovertido em público”, e dissemina seus saberes - adquiridos pela oralidade e pela vivência no campo. Para revelar, de forma fiel, a essência desses sujeitos, Goiá recorre à *performance*<sup>107</sup> desses personagens, e projeta a sua canção no cenário sertanejo, em que a oralidade é

[...] parte sonora de um conjunto significante, onde entram cores, odores, formas móveis e imóveis, animadas e inertes; e, de modo complementar, com parte auditiva de um conjunto sensorial em que a visão, o olfato, o tato são igualmente componentes. Este conjunto se recorta, sem dele se dissociar [...] , no *continuum* da existência social: o lugar da performance é destacado no “território” do grupo (ZUMTHOR, 1997, p. 164).

E é por meio da *performance* das personagens, justamente, que percebemos a maneira simples de falar e de viver da comunidade interiorana, convivendo em um local simbólico que ultrapassa o seu valor material e que se revela impregnado de sentimentos identitários e de metáforas: o sertão mineiro. Um espaço geográfico que “determina a afetabilidade de cada ser social que o habita e logo, a afetividade existente determinada

---

<sup>107</sup> A palavra *performance*, estrutura-se pelo prefixo “per” que significa globalizante, e ainda remete a uma totalidade inacessível; e o sufixo “ance”, que remete a ação em curso, inacabada. Assim, o vocábulo carrega a concepção de globalidade provisória, já que “a forma se percebe em *performance*, mas a cada *performance* ela se transmuda” (ZUMTHOR, 2007, p. 33).

por ele, que dá fruto aos modos de vida do povo sertanejo” (VINAUD; MARTINS; AMARO, 2007 apud PAULA; ARANTES, p. 38), conforme vimos no segundo capítulo desta pesquisa.

Nessa perspectiva, tanto as canções como os poemas-tributo de Goiá nos revelaram os hábitos, costumes e crenças do homem interiorano, por exemplo, o hábito de se transitar com liberdade pelas ruas da cidade; de visitar amigos e parentes para um cafezinho, para “jogar conversa fora”; ou de pescar nos rios e lagoas da região, nas horas vagas. Constatamos, ainda, o costume do homem interiorano de participar das festas religiosas, especialmente de Santo Reis, de São Gonçalo e das festas juninas, momentos em que se conciliam rezas, danças e cantorias, dando vazão à fé e alegria do sertanejo, e que caracterizam o sincretismo da religiosidade popular.

Além desses aspectos, a poética de Goiá nos revelou o hábito dos moradores de frequentar as pequenas vendinhas de bairro, em um lugar onde era comum os animais andavam soltos pelas ruas, e ainda, apresentou-nos o cenário em que os sertanejos trabalhavam no garimpo, em busca da sonhada pedra preciosa. Nesse sentido, as composições do artista retratam o interior mineiro como um local em que prevalece a amizade e a cordialidade. Assim, nas situações mais inusitadas, sempre aparece um amigo, um parente, uma pessoa conhecida para conversar ou comentar um fato, movida pela solidariedade, pelo companheirismo ou pela curiosidade própria da população rural.

Dessa forma, Goiá demonstra a valorização do outro, homenageando aos amigos da terra, do juiz aos colegas mais simples, como se todos estivessem interligados ali pelo espaço, pelo “ser tão” interiorano, em que vale mais o “ser” do que o “ter”. Isso porque, no interior, parece haver uma integração entre o espaço natural e o convívio coletivo, de modo que as pessoas usufruam, conjuntamente, de uma “vida besta”, como declarou Drummond, em seu poema *Cidadezinha qualquer*<sup>108</sup>:

Casas entre bananeiras  
mulheres entre laranjeiras  
pomar amor cantar.

Um homem vai devagar.  
Um cachorro vai devagar.  
Um burro vai devagar.  
Devagar... as janelas olham.

---

<sup>108</sup>ANDRADE, Carlos Drummond. *Alguma Poesia*, 1930. Disponível em:<<http://www.horizonte.unam.mx/brasil/drumm6.html>>. Acesso em: 10/05/2020.

Eta vida besta, meu Deus.

*Cidadezinha qualquer*

Carlos Drummond de Andrade

Assim como a cidadezinha descrita no poema drummondiano, podemos caracterizar a terra de Goiá, Coromandel, como um local singelo, onde se compatibilizam a natureza, o amor e a canção, representados nos versos desacelerados do poeta: “Pomar amor cantar”. Essa compatibilização, que une espaço, sentimentos e palavra cantada ocorre, de fato, na poética de Goiá, que com seu “significanto” expande a sua recepção pelo canto da “Siriema”, levando os sons de uma poética que representa além da natureza peculiar do sertão, a nossa cultura e a nossa língua, histórica e culturalmente situada – elementos reveladores da identidade verde-amarela. Que essa ave continue expandindo seus cantos, como diz o compositor, em seus versos:

Pelos campos do Brasil, Siriema vai cantando,  
Sem saber que está matando de saudade um trovador,  
Vai também meu pensamento, passeando emocionado,  
Pelos campos do passado, revivendo um velho amor!

*Siriema* - Goiá e Leonardo Amâncio.

(FLORES, 2004, p. 253)

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao empreender o percurso de pesquisas sobre a poética memorialista de Goiá, ficamos surpreendidos diante da amplitude, complexidade, beleza estética e poesia de suas canções. A cada passo de nossas análises, encantamo-nos cada vez mais com a obra deste compositor que, de maneira evidente, merece o destaque que dedicamos a ele neste estudo.

Em nossa jornada investigativa, foi de suma importância a visita à terra de Goiá, à cidade de Coromandel/Minas Gerais, tantas vezes representada e homenageada pelo artista, lugar onde conhecemos o famoso *Poço Verde* e a Igreja de Sant’Ana, cenários de várias de suas canções, e onde visitamos, também, a última morada do poeta, à sombra do pé de cedro. Experimentamos, no contato singular com esses locais, uma silenciosa comunicação que nos marcou profundamente, como bem disse Bosi (1994), já que as pedras daqueles lugares permanecem ali, sustentando a memória.

Nesta visita, constatamos que a cidade interiorana não se esqueceu de Goiá, pois foi pela memória da comunidade coromandelense, com a qual conversamos, que compreendemos a admiração de todos pelo artista. E esses diálogos contribuíram positivamente para entrarmos em sintonia com a trilha sertaneja de nossos estudos.

Nesse percurso investigativo, foi de essencial relevância a obra de Lúcio Rodrigues Flores, o livro *O Poeta Goiá* (2004), no qual (re)visitamos todo o cancioneiro do autor, incontáveis vezes. Também foram valiosos para os nossos estudos os trabalhos acadêmicos exemplarmente realizados por Martins; Hordones (1996), Zilda Rabelo, (2002) e por Diogo Brito (1999). Estas pesquisas nos delegaram uma grande responsabilidade e desafio, para tentarmos cumprir a contento o objetivo principal deste estudo, que consistiu em contribuir na ampliação e valorização das investigações sobre a obra poético-musical de Goiá, no meio acadêmico, complementando, assim, o rol de investigações realizadas, na academia, sobre este artista.

Nesse intuito, tomamos como referência a memória e a identidade cultural presentes nas composições do coromandelense, ancorados à luz da teoria literária em conjunto com os estudos musicais, em respeito à especificidade do gênero “canção”, e foi necessário recorrer a conhecimentos de outras áreas e, também, a nossas experiências no campo

musical, na busca por explicitar uma gama maior de potencialidades do objeto de pesquisa.

Para fins dessa análise e/ou exemplificação dos conceitos expostos neste estudo, selecionamos excertos de canções e alguns poemas de Goiá, e ainda investigamos nove composições de forma mais detalhada, considerando que letra e melodia cumprem o mesmo papel na canção, embora contenham suas particularidades.

Outro desafio da pesquisa foi a seleção do *corpus*, pois, diante da diversidade, extensão e qualidade do acervo de Goiá, foi necessário (e difícil) realizar um recorte temático dentro da poética do compositor. Diante disso, decidimos tratar especificamente, de composições cuja temática voltou-se para Coromandel e seus arredores (no nosso terceiro capítulo) e, também, de produções caracterizadas pela oralidade, especialmente pela fala regional mineira (no quarto capítulo), além de utilizarmos excertos com algumas outras temáticas (nos capítulos iniciais) e de empreendermos leituras de alguns poemas do autor, na parte final de nossos estudos.

Revisitando o percurso realizado, é interessante retomarmos os questionamentos preliminares delineados na introdução desse estudo. Tais indagações nortearam o nosso itinerário investigativo, e acreditamos tê-las respondido a contento, no decorrer dos quatro capítulos que estruturaram esta tese.

No primeiro capítulo, buscou-se compreender não só a biografia de Goiá e seu percurso artístico, como também se discorreu sobre a história da canção de raiz e da música sertaneja no Brasil, sobre a compatibilidade entre música e literatura e, ainda, acerca da concepção de autobiografia. Assim, procuramos responder às questões introdutórias: Quem foi o compositor Goiá? Como se caracteriza a sua produção musical, caipira ou sertaneja? Suas letras são, de fato, poesia?

Levando-se em conta que a ideia de poesia ultrapassa os modos de concretização da linguagem, alcançando as diversas manifestações artísticas, neste primeiro capítulo, considerou-se a produção canacional de Goiá, como “palavra cantada” (TAVARES, 2005), ou seja, como a música impregnada de poesia - conceito que comprovamos no decorrer da análise das canções do artista, ao longo da tese - sendo o compositor concebido, nesta perspectiva, como letrista-poeta e cancionista.

Nessa parte, destacamos que Gerson Coutinho da Silva, o Goiá, adentrou o mundo artístico, no período que compreende os anos de 1950 a 1970, quando se concretizava,

nos grandes centros, um processo de urbanização e modernização do gênero caipira em sertanejo, e a música sofria várias transformações e expansão, atendendo aos apelos da indústria fonográfica. Dessa forma, observamos que, se por um lado, Goiá demonstrou abertura para as inovações musicais em sua poética - com a inserção de novos instrumentos, arranjos e ritmos e com a introdução de temas amorosos e mais ligados ao contexto urbano - as composições do artista e a representação da sua carreira mantiveram fortes vínculos com a experiência de vida do autor, destacando-se a matriz cultural rural sertaneja em seu cantor (BRITO, 2004).

Assim, deduzimos em nossas análises, que as composições desse artista transitam entre o estilo caipira e o moderno, agradando a um amplo público de fãs do artista e atendendo, também, aos apelos da indústria fonográfica. Além disso, concluiu-se, neste capítulo, que a maior parte do cantor de Goiá configurou-se com alto teor autobiográfico, segundo os conceitos do termo dado por Lejeune (2014), uma vez que percebemos, em várias canções, a intenção do autor de contar a sua vida e de expressar seus sentimentos. Dessa maneira, a compreensão da experiência de vida do artista em estudo tornou-se relevante, nesta pesquisa, a fim de compreendermos, os “pontos de causa” (BRANDÃO, 2006, p. 24) da sua produção cançional, que apontaram, reiteradamente, para um forte entrelaçamento entre vida e escrita.

No segundo capítulo da investigação, recorremos a leituras teóricas, para fundamentar a pesquisa e analisamos os ecos da tradição literária na obra do compositor. Motivamo-nos pelo questionamento: De que forma a memória, a saudade, a melancolia bem como a cultura e a identidade se manifestam nas composições do artista e se relacionam com o espaço sertanejo? E obtivemos parcialmente as respostas desta pergunta, pois elas foram concluídas e comprovadas na análise das canções, em nosso próximo capítulo.

Nesta parte do estudo, foi possível concluir, que as características observadas no acervo cançional de Goiá apontam a memória como o “denominador comum” da sua poética, sendo o trabalho de lembrar, equiparado a um complexo ofício de reflexão e de localização, impregnado de afetos (BOSI, 1994) e baseado nas experiências do artista, especialmente na sua fase de infância e juventude.

Nesse sentido, as lembranças afloram na mente do compositor, primordialmente, a partir da sua migração a outras localidades, quando o autor se depara com o efetivo

contraste entre os ambientes que visitou e a sua terra natal. Logo, contatou-se que o artista imprime, por meio de sua intuição sensível e de sua memória privilegiada, um tom local a suas composições, registrando nelas o seu passado emoldurado no contexto sertanejo coromandelense, revelando a sua cidade natal não só no sentido físico, mas também sob os aspectos socioculturais desse espaço e de seus moradores.

Ademais, na representação de suas lembranças, o compositor baseia suas memórias em “testemunhos e deduções” (HALBWACHS, 2003), falando com autoridade da temática local sertaneja. Neste viés, cada memória individual do artista representa um determinado ponto de vista sobre a memória coletiva da comunidade interiorana; ambas perpassadas pela voz poética do compositor, expressa em seu cantor.

Outro aspecto importante apontado no contexto das canções de Goiá, ainda no segundo capítulo, foi a simbologia do termo sertão, local essencial de referência do autor (como se comprovou pela análise das canções no próximo capítulo), representando, “um *lócus* sociocultural afetivo”, que revela a essência do próprio artista e, também, do homem sertanejo interiorano, abarcando tanto seus aspectos materiais como os imateriais, que correspondem à identidade e à natureza humana (VINAUD; MARTINS; AMARO, 2007, p. 106).

Outrossim, a escolha cuidadosa das palavras, em seu aspecto semântico-fonológico, conferindo uma forte musicalidade às canções, junto ao cuidado do compositor para com a sua estrutura formal, comprovaram a recorrência de traços românticos na obra do compositor, especialmente dos poetas Gonçalves Dias e Casimiro de Abreu, cuja vozes constatamos nos excertos apontados neste capítulo. Sob outro ponto de vista, verificou-se em algumas canções de Goiá um eu lírico alegre, bem humorado, que valoriza o modo de falar peculiar dos mineiros, que nos direciona a Catullo da Paixão Cearense, poeta e compositor maranhense dos fins do século XIX, com quem tais produções dialogam.

Além dessas influências, em outras vezes, constatou-se, na poética de Goiá, a presença de uma voz lírica crítico-reflexiva, com resquícios da poesia castroalvina; em outros momentos, as lamentações do eu lírico pelo amor impossível, as inquietações e o desencanto que comumente caracterizam o lirismo amoroso das cantigas de amor e de amigo, dos séculos XII ao XIV. Observou-se, também, canções cujo conteúdo ridicularizam a sociedade e os defeitos humanos, assemelhando-se às cantigas satíricas e,

ainda, composições (e poemas) em tom de tributo a amigos, a personalidades e a cidades diversas, especialmente à Coromandel e a seus arredores.

Comprovou-se, assim, que o compositor possui várias facetas temáticas em sua poética, configurando a coexistência de saberes formais do artista, advindos da tradição (trovadoresca, romântica e moderna); saberes estes adquiridos de forma autodidática pelo autor, que, aliados à sua sabedoria popular, à sua vivência e grande sensibilidade deram forma às nuances de sua poética.

No terceiro capítulo da pesquisa, conciliamos as teorias listadas às canções e analisamos seis delas, abordando a cidade natal de Goiá e seus arredores. Buscamos, assim, concluir a questão feita no capítulo anterior: De que forma a memória, a saudade e a melancolia, bem como a cultura e a identidade do artista se manifestam em suas composições e se relacionam com o espaço sertanejo?

Dessa forma, averiguamos que o projeto composicional de Goiá consistiu, especialmente, em relatar ao público o seu percurso pessoal e artístico. Nesse intuito, o compositor traçou a sua autobiografia lírica, retratando, em suas canções, a infância em Coromandel, a partida da pequena cidade, a vivência nos grandes centros e o seu retorno (provisório) ao interior. Em um segundo aspecto, Goiá também revelou, nestas produções, o desejo de se tornar um compositor reconhecido nacionalmente, pois aspirava a que sua obra se libertasse dos caprichos do tempo e se eternizasse, perpetuado, desse modo, sua mensagem.

Em nossas análises, ficou evidente, nesta terceira parte da pesquisa, a existência do diálogo intertextual na obra do artista, seja pela presença, nessas composições, de outras vozes da nossa literatura (como Gonçalves Dias, Casimiro de Abreu), ou da própria voz do artista, no intuito de reforçar a mensagem de seu cantor, quando se refere a suas próprias canções em suas letras, ou a temas já pontuados (como, por exemplo, quando fala da figura materna em *Jardineira do Adeus* e em *Saudade da minha terra*).

Ademais, nas canções analisadas neste capítulo, o cantor se expressou de acordo com a norma culta da linguagem, respeitando as normas gramaticais, mas, ao mesmo tempo, comunicou-se de uma forma simples e sugestiva, potencializando a sua linguagem por meio dos recursos poéticos, tais como: sinestesias, comparações, metáforas, apóstrofes, antíteses e hipérboles, que corroboraram para a aproximação entre

letra e poesia. Confirmamos, assim, que as composições de Goiá são, de fato, “palavra cantada” (TAVARES, 2005), conforme apontamos no primeiro capítulo da pesquisa.

Nesta perspectiva, constatamos que o artista valoriza, a “maneira de dizer” a sua mensagem, pautada pela junção harmônica entre a melodia e as palavras (TATIT, 1996, p. 9), que se complementam, também, através do desvelo de Goiá para com a parte estrutural da canção (constatado na presença das rimas e da métrica regular nas mesmas). Dessa forma, a musicalidade e harmonia das composições, junto à temática saudosista, melancólica e idealizadora de Goiá, bem como o desejo de evasão, expresso em suas canções, confirmaram os ecos da tradição romântica nas composições observadas.

Outro aspecto que se destaca na poética de Goiá são os quadros espaciais e sonoros que compõem o seu “significante”, termo que, conforme Brandão (2006), simboliza uma voz plurissingular, que mantém a pureza de seu som ancestral, ecoando seus vários sentidos. Nesse canto, o artista releva o nome de Coromandel e seus arredores, destacando os locais simbólicos e identitários da terra natal, por exemplo, a tradicional Igreja de Sant’Ana, o lago *Poço verde*, o Rio Paranaíba, dentre outros. O poeta ressalta também o garimpo como a atividade econômica marcante em Coromandel, naquela época, e sobreleva os momentos de sociabilidade, comuns na região: as festas de Reis, as quermesses, as apresentações da bandinha, os momentos de confraternização etc. Tudo isso representa a forma como o compositor manifesta a cultura e a identidade local no espaço sertanejo.

Nesta perspectiva, o autor contempla toda uma coletividade em sua poética, uma vez que se refere, em suas canções (e poemas), a locais, pessoas e fatos conhecidos não somente por ele, mas pelos diversos moradores do local interiorano. Goiá demonstra, portanto, que seu estilo vai muito além de suas impressões pessoais por traduzir a memória da própria comunidade sertaneja, observadas sob o seu olhar e representadas em suas produções.

No quarto capítulo da pesquisa, buscamos demonstrar as concepções culturais que se manifestam na música do compositor, especialmente em relação à poética da oralidade, às crenças e aos costumes do homem sertanejo. Para isso, analisamos mais três composições e cinco poemas do autor. Assim, buscamos respostas para as questões: Como Goiá representa a linguagem oral, as crenças e os costumes interioranos em suas produções? Qual é a importância da poética oral e da *performance* em sua poética? Qual

é a função sociocultural e identitária da obra desse artista e de seu legado para a cultura regional mineira?

Neste último percurso, ficou-nos evidente o vínculo das composições (cancionais e poéticas) com a fala e com a oralidade, quer esteja a poética oral “camouflada em tensões melódicas”, ou “de ponta a ponta”, sublimada pela declamação (TATIT, 1997, p. 12). Neste viés, percebemos que o caráter humorístico das composições *Gente de minha terra* e *Piadas de minha terra*, simbolizam para o ouvinte/receptor uma oportunidade singular de reflexão sobre a língua, seus discursos e ideologias - longe de representar um discurso neutro e somente voltado para o riso. Confirmam, portanto, que as composições de Goiá constituem formas discursivas complexas, passíveis de serem interpretadas em suas várias dimensões, e que estão ligadas às formas de sociabilidade e à cultura do compositor e de sua comunidade.

Além dos aspectos mencionados, por mais que se perceba o tratamento rítmico, harmônico e instrumental das canções analisadas neste capítulo, o ouvinte se depara com a figurativização (ou com a *performance*) das cenas, pois o compositor aproxima marcadamente a arte musical da arte cênica e da oralidade. Goiá revela, assim, por meio dos diálogos com apelo ao humor, à linguagem, às crenças e aos costumes interioranos em sua poética cançional. Ademais, por meio da “*performance completa*”, a qual se refere Zumthor (1997), e expressando-se através do uso da alternância da falas regional e padrão, constatamos que o autor potencializa o efeito figurativo visual das narrativas e, desta forma, o ouvinte/receptor consegue melhor visualizar a cena e seus personagens nas canções destacadas (FRAZÃO, 2004).

Ainda nesse sentido, o compositor toma as palavras como formas de jogo e mistério, percebendo a “sua imagem visual”, nas peças cancionais, como um ‘exercício lúdico que alimenta a imaginação’, e compartilha com o receptor a sua liberdade de criação (ABÍLIO, MATTOS, 2000, p. 61). Desse modo, constatou-se que o compositor detinha grande conhecimento acerca da norma culta e da fala regional mineira, utilizando-se de sua capacidade (ou talento) para manejar com destreza a língua e suas variações.

Pelas análises realizadas neste capítulo, confirmou-se a hipótese de que as vozes - falada e cantada - são de igual importância para efeitos da recepção da canção, já que ambas as vozes, estão em prol da *performance*, de uma “globalidade provisória”

(Zumthor, 1997), sendo o público/receptor inserido na cena das canções, quando *o que se diz é tão ou qual importante como a maneira como se diz* (TATIT, 1997).

Além disso, foi perceptível para nós que uma das funções da poética do autor é de revelar e valorizar o “outro”: alguém que, na verdade, reflete o próprio artista e sua comunidade de origem. Constatamos, então, a presença de uma “voz que fala” por trás da “voz que canta ou declama, que simboliza não somente o próprio poeta, mas, especialmente, o sertanejo, o morador do campo, o caboclo sofrido e batalhador que sobrevive vencendo as adversidades socioeconômicas, as dificuldades da não escolaridade, a falta de oportunidades e, ainda, o preconceito social. Mas que é, ao mesmo tempo, otimista, orgulho de suas raízes, solidário, extrovertido, alegre e de bem com a vida.

Confirmou-se, ainda neste último capítulo, em nossas análises, o desejo do intemporal animando a produção de Goiá, ou seja, a busca incessante do artista de conservar, através das palavras, as imagens-lembrança daquilo que vivenciou no passado, assim propagando sua mensagem. Desejo realizado com sucesso, nas malhas do tempo, em que, de fato, a poética do autor se repete e se renova, a cada “performance”, devido à “movência” da voz na obra poética, ou seja, à capacidade que possui cada novo poema de se projetar-se pelo som vocal “sobre os que o precederam”, de reorganizar “seu conjunto” e de lhe conferir “uma outra coerência” (ZUMTHOR, 1997, p. 26 ).

Ao cantar/declamar a saudade das festas interioranas mineiras, de sua terra natal e de sua gente, o narrador lírico desvelou-nos, especialmente, o caráter festivo-religioso da cultura sertaneja, envolto no clima de sociabilidade e amizade. Este caráter demonstrou o vínculo da poética de Goiá com os costumes, valores e crenças do homem interiorano, que o autor buscou registrar, conservar e valorizar em seu precioso legado. Legado este que merece ser conhecido, analisado e apreciado na academia, para que exale seus “significantes” tão relevantes para a cultura e identidade sertanejas.

E foi exatamente este o intuito que tivemos na presente pesquisa - o de conhecer, analisar, apreciar e valorizar os saberes da poética cantada e encantada de Goiá. Se o pesquisador Brito considerou Goiá como um negociador sedutor em relação ao seu percurso artístico, nós concordamos com o ponto de vista do pesquisador e expandimos esta sedução ao seu legado cancial e poético do compositor, igualmente cativantes quando adentramos no seu universo.

Constatamos, sem sombras de dúvidas, que Goiá é um grande compositor sertanejo, e que sua poética é tradutora da identidade cultural do artista coromandelense e de sua terra, representando, além disso, uma forma poderosa de conservação de sua memória individual e da memória coletiva da comunidade interiorana - um espaço privilegiado para diversas leituras e interpretações.

Todavia, sabemos da impossibilidade de abarcar todos os efeitos de sentidos da canção e temos consciência de que, caso revisitássemos o acervo de Goiá novamente, novos aspectos seriam percebidos, já que nossas análises são passíveis de serem ampliadas e/ou modificadas e podem abarcar vários outros pontos de vista.

Desse modo, finalizamos nosso ciclo de estudos sobre Nelson Coutinho Silva, o Goiá, acreditando que outros pesquisadores poderão, doravante, saborear a poética do compositor coromandelense e complementar as reticências que deixamos após nosso percurso, prosseguindo o trilhar de novas pesquisas.

## REFERÊNCIAS

- ABÍLIO, Eleonora Cretton; MATOS. Margareth Silva de. **O humor no espaço escolar – desafios e possibilidades.** In: Revista Presença Pedagógica. Belo Horizonte: Dimensão. v. 6, n° 6, mar/abr, 2000.
- ALÉM, João Marcos. Identidade, Ruralidade e Indústria Simbólica. In: **1ª Reunião Especial da SBPC. O cerrado e o século XXI.** Uberlândia: 1994, p.1.
- ANTUNES, Edvan. **De Caipira a universitário, a história do sucesso da música sertaneja.** São Paulo: Matrix, 2012.
- AMORIM, Maria Alice. **Improviso:** tradição poética da oralidade Literatura e Música. Oliveira, Solange Ribeiro [et al]. São Paulo: Ed. Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003. p. 97-134.
- AZEVEDO, Walmor Oliveira de. **Entrevistas.** Site Descubra Minas. Entrevistadora: Roberta Almeida. Abril-2012. Disponível em:  
[http://www.descubraminas.com.br/Cultura/EntrevistaDetalhe.aspx?cod\\_entrevista=1651](http://www.descubraminas.com.br/Cultura/EntrevistaDetalhe.aspx?cod_entrevista=1651). Acesso em: 02/02/2019
- BAKHTIN, Mikhail.M. **Estética da criação verbal.** 2 ed. São Paulo. Martins Fontes, 1997.
- BAKHTIN, Mikhail M. **Cultura popular na Idade Média e no Renascimento no conceito de François Rabelais.** São Paulo: Hucitec, 1987.
- BARBOSA, Juliana dos Santos. **Nelson Sargent e a cultura do samba:** aspectos da criação artística. 2013. Tese (Doutorado) Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem. Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2013.
- BARRENECHEA, Miguel Angel et all. In: **As dobras da memória.** Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.
- BARROSO, G. **A origem da palavra “Sertão”.** Boletim Geográfico. Rio de Janeiro: IBGE, v.52, pp .401-403, junho, 1947.
- BATISTA, Maria de Fátima Barbosa de Mesquita. **O Romanceiro Tradicional Popular:** Origem e permanência no nordeste do Brasil. Disponível em:  
<http://www2.ifce.edu.br/miraira/Patrimonio/Dramas/oralidade/O%20Romanceiro%20Tradicional.pdf>. Acesso em: 12/6/2016.
- BRANDÃO, Ruth Silviano. **A vida escrita.** Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.
- BRAZ, Gláucia Helena Braz. **A performance do leitor diante da oralidade poética: passagens de indecisão.** 2012. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2012.

BRITO, Diogo de Souza. **Negociações de um sedutor:** trajetória e obra do compositor Goiá no meio artístico sertanejo. Uberlândia: EDUFU, 2010.

BRITO, Diogo de Souza. **Negociações de um sedutor:** trajetória e obra do compositor Goiá no meio artístico sertanejo. 1999. Tese (Mestrado em História) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 1999.

BOAVENTURA, Mauzir. **Entrevista ao Sr Mauzir**, por Gláucia Helena Braz, na residência dele, em 10/05/2019. Coromandel- MG

BOSCO, Francisco. **Letra de música é poema?** In: Literatura e sociedade narrativa, poesia, cinema, teatro e canção popular. BUENO, André (org). Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade:** lembranças dos velhos. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

CAMARGO, Luís. **Apresentação.** In: Literatura e Música. OLIVEIRA, Solange Ribeiro... [et al]. São Paulo: Ed. Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003.

CANDIDO, Antônio. **Os Parceiros do Rio Bonito:** estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida, 11ª Edição. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2010.

CAPELHUCHNIK, Laura. **Quem foi Catullo da Paixão Cearense**, o “Poeta do Sertão”. Nexo Jornal, 24/03/2018. Disponível em:  
<https://www.nexojornal.com.br/expresso/2018/03/24/Quem-foi-Catullo-da-Paix%C3%A3o-Cearense-o-%E2%80%98poeta-do-sert%C3%A3o%E2%80%99>. Acesso em 20/03/2020

**CARTA DE VENEZA. Carta internacional sobre a conservação e o restauro de monumentos e sítios.** II Congresso Internacional dos Arquitectos e Técnicos dos Monumentos Históricos. IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Veneza, Maio de 1964 Disponível em:  
<http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Carta%20de%20Veneza%201964.pdf>. Acesso em: 02/02/2019.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria.** Literatura e senso comum, 2. ed. Trad. Cleonice Paes Barreto e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

COUTINHO, Nelson. **Entrevista ao Sr Nelson Coutinho**, por Gláucia Helena Braz, na residência de Nelson Coutinho, em 18/01/2019. Coromandel- MG.

CYNTRÃO, Sylvia Helena. **Literatura e canção brasileira contemporânea:** a ressemiotização do ideário nacionalista. Cerrados: Revista do Programa de Pós-graduação em Literatura, n. 22, ano 15, 2006, pp. 209-226. Disponível em:  
<http://repositorio.unb.br/handle/10482/3610>. Acesso em: 20/01/2020.

DA REDAÇÃO. **Caipira ou Sertanejo?** In: Revista Viola Caipira. Vol, 13. 2006.

- DAGHLIAN, Carlos (org). **Poesia e Música**. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- DESCUBRAMINAS.COM. **Portal Senac Minas**. Disponível em: <[http://www.descubraminas.com.br/Turismo/DestinoApresentacao.aspx?cod\\_destino=489](http://www.descubraminas.com.br/Turismo/DestinoApresentacao.aspx?cod_destino=489)>. Acesso em: 12/02/2019.
- DESCUBRAMINAS.COM. **Patrimônio Cultural**. Disponível em: <[http://www.descubraminas.com.br/Cultura/Pagina.aspx?cod\\_pgi=3038](http://www.descubraminas.com.br/Cultura/Pagina.aspx?cod_pgi=3038)>. Acesso em: 02/02/2019.
- ELIADE, Mircea. **Imagens e Símbolos**, São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- FAUSTINO, Mário. **Poesia-Experiência**. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- FILHO, Fadel David Antônio. **Sobre a palavra “sertão”**: origens, significados e usos no Brasil. Ciência Geográfica - Bauru - XV - Vol. XV - (1): janeiro/dezembro de 2011. Disponível em: <[http://www.agbbauru.org.br/publicacoes/revista/anoXV\\_1/AGB\\_dez2011\\_artigos\\_ver\\_sao\\_internet/AGB\\_dez2011\\_11.pdf](http://www.agbbauru.org.br/publicacoes/revista/anoXV_1/AGB_dez2011_artigos_ver_sao_internet/AGB_dez2011_11.pdf)>. Acesso em: 12/03/2018.
- FIORIN, José Luiz. **Interdiscursividade e intertextualidade**. In Bakhtin – outros conceitos-chave. Beth Brait (org.) São Paulo: Contexto, 2006.
- FLORES, Lúcio. **O poeta Goiá**. Coromandel: Copyright, 2004.
- FRAZÃO, Francisco Adelino de Sousa. **Literatura e música**: uma análise semiótica das canções *Ontem, ao luar, Flor amorosa e Cabôca de Caxangá*, de Catullo da Paixão Cearense / Francisco Adelino de Sousa Frazão. 2014. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual do Piauí – UESPI, Terezina-PI, 2014.
- GROSSI, Maria Auxiliadora Cunha Grossi. **Literatura e Informação estética**: a oralidade pelas vias da canção e seus usos na educação. 2008. Tese (Doutorado) – Faculdade de Educação da Universidade Federal de São Paulo, São Paulo, 2008.
- GUTEMBERG, Jaqueline Souza. **No limiar entre a música sertaneja e a música caipira**: o perfil da dupla Zé Fortuna e Pitangueira na vertente moderna da música sertaneja. Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH. São Paulo, julho 2011.
- HALL, Stuart. **A questão multicultural**. In: Da diáspora: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Humanitas / Editora UFMG, 2003
- HANSEN, João Adolfo. **Autor**. In: JOBIM, José Luís (org). Palavras da crítica. Rio de Janeiro: Imago, 1992. pp.1-44.
- INFOESCOLA. **Sertão**. Disponível em: <<https://www.infoescola.com/geografia/sertao/>>. Acesso em: 03/01/2020.
- JÚNIOR, Benjamin Abdala. **Movimentos e estilos literários**. São Paulo: Scipione. 1995.

- KRISTEVA, Júlia. **Introdução à Semanálise**, São Paulo: Perspectiva, 1974
- LAJOLO, Marisa. **Monteiro Lobato**: um brasileiro sob medida. São Paulo: Moderna, 2000.
- LE GOFF, Jacques. **Memória**. In: História e Memória, Campinas: Ed. Da Unicamp, 1994.
- LEJEUNE, Philipe. **O pacto autobiográfico**. De Rousseau à Internet. NORONHA, Jovita M.G. (org.). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- MACHADO, Sebatião. **Minha terra, minha gente**. Belo Horizonte: Artha Comunicação, 2010.
- MALUF, Marina. **A reconstrução do passado**. In: Ruídos da Memória. São Paulo: Siciliano.
- MARTINS, Ana Cremilda; HORDONES, Rosângela B. P. **Goiá – Poeta Telúrico**. 1996. Trabalho de Conclusão de Curso (Especialização). Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Patos de Minas, Patos de Minas, 1996.
- MARTINS, Fátima de Macedo. **Saint-Hilaire em Goiás**: Ciência, Viagem e Missão Civilizatória. 2017. Tese (Doutorado). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília, Brasilia, 2017.
- MIRANDA, Luiz Francisco Albuquerque de. **O Deserto dos Mestiços**: O Sertão e seus Habitantes nos relatos de viagem do início do Século XIX. História, 2009. Disponível em:< <http://www.scielo.br/pdf/his/v28n2/21.pdf>>. Acesso em: 20/02/2020.  
<https://doi.org/10.1590/S0101-90742009000200021>
- MEDEIROS, Fernanda Teixeira. **“Pipoca moderna”**: uma lição – estudando e devolvendo a voz ao poema. IN: Ao encontro da **palavra cantada**: poesia, música e voz, MATOS, Cláudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001.
- MONTEIRO, Keila Michelle Silva. **Corpo e performance na poesia cantada**. Revista Palimpsesto, nº 10, Ano 9/2010. Disponível em:  
<[http://www.pgletras.uerj.br/palimpsesto/num10/dossie/palimpsesto10\\_dossie04.pdf](http://www.pgletras.uerj.br/palimpsesto/num10/dossie/palimpsesto10_dossie04.pdf)>. Acesso em: 14/6/2018.
- MOREIRA, Lianna de Souza. **Jeca Tatu: Um personagem composto por questões sociais**. Trabalho de Conclusão de Curso (Especialização). Curso de Ciências Sociais da Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2010. Disponível em:  
<<http://www.ufjf.br/graduacaocienciassociais/files/2010/11/JECA-TATU-parte-1-Lianna-de-Souza-Moreira.pdf>>. Acesso em: 02/10/2019.
- NEPOMUCENO, Rosa. **Música Caipira**: da roça ao rodeio. São Paulo, 1999.
- OLIVEIRA, Cecília Chiarini Sales de; MALLOZI, Felipe Pereira; BUENO, Noemí Corrêa. **A música brasileira de raiz**: da origem à inserção na Indústria Cultural.

Disponível em:< [http://encipecom.metodista.br/mediawiki/images/1/12/30\\_-\\_A\\_musica\\_brasileira\\_de\\_raiz\\_-\\_varios.pdf](http://encipecom.metodista.br/mediawiki/images/1/12/30_-_A_musica_brasileira_de_raiz_-_varios.pdf)>. Acesso em: 14/06/2016.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. **Letra X estrutura Musical**. Disponível em:<<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1377/1473>>. Acesso em: 14/06/2018.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. **Literatura e Música**: modulações pós-coloniais. São Paulo: Perspectiva, 2002. Disponível em: <<http://pt.wikipediem opoa.org/wiki/Jogral>>. Acesso em: 05/10/ 2018.

PAULA, Andréa Cristina. **A religiosidade na voz de Pena Branca e Xavantinho**. Uberlândia: Edibrás, 2013.

PAULA, Andréa Cristina, ARANTES, Luiz Humberto. **Juca da Angélica e suas imagens poéticas do cerrado**. IN: SANTOS, Regma Maria dos, BORGES, Valdeci Resende; COSTA, Ismar da Silva (orgs). Saberes e práticas culturais do e no cerrado brasileiro, Uberlândia: Ed. Assis, 2017.

PAULA, Andréa Cristina. **Vivência e lembrança na voz poética de Juca da Angélica**. 2018. Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2018.

PEFFER, John. **A diáspora como objeto**. Disponível em: <<https://pt.scribd.com/document/341196183/A-Diaspora-Como-Objeto#>>. Acesso em: 10/08/ 2018.

PEREIRA, Odirlei Dias. **No rádio e nas telas**: o rural da música sertaneja de sucesso e sua versão cinematográfica. 2008. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais), Universidade Estadual Paulista, Marília, 2008.

PERIPATO, Sandra Cristina. **Recanto Caipira**: A maior biblioteca virtual da música raiz. Disponível em: <[https://www.recantocaipira.com.br/quem\\_somos/quem\\_somos.htm](https://www.recantocaipira.com.br/quem_somos/quem_somos.htm)>. Acesso em: 10/08/2018.

TATIT, Luiz. **Entrevista com Luiz Tatit**. Revista Ide. São Paulo, vol.34, nº53, dez. 2011. Concedida a José Martins Canelas Neto et al, em São Paulo, 17/10/2011. Disponível em: <[http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0101-31062011000200005](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-31062011000200005)>. Acesso em: 05/02/2020.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Texto, crítica, escritura**. 2ª ed. São Paulo: Ática, 1993.

PINTO, João Paulo do Amaral. **Viola Caipira de Tião Carreiro**. 2008. Dissertação (Mestrado) Universidade Estadual de Campinas, 2008.

POULET, Georges. **O Espaço Proustiano**. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

RABELO, Zilda Maria. **A poética nas composições de Gerson Coutinho da Silva.** 2002. Trabalho de Conclusão de Curso (Especialização) - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2002.

REIS, Roberto. Canôn. In: JOBIM, José Luis (org.). **Palavras da crítica.** Rio de Janeiro: Imago, 1992.

RENNÓ, Carlos. **Poesia literária e poesia da música:** convergências. In: Literatura e Música. Oliveira, Solange Ribeiro [et al]. São Paulo: Ed. Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003.

REVISTA. **Prosa & Verso:** Roteiro e Artesanato. Disponível em: <<https://www.pousoprosa.com.br/publico/curiosidade/visualiza/738/>>. Acesso em 05/02/2020.

RODRIGUES, Mylena Moreira. **Música caipira e seus espaços de sociabilidade:** histórias e causos de quem a prática na cidade de Uberlândia-MG. 2015. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Uberlândia, 2015. Disponível em: <https://repositorio.ufu.br/bitstream/123456789/16517/1/MusicaCaipiraEspacos.pdf>. Acesso em: 04/05/2019.

SAINT-HILAIRE, Auguste de. **Viagem à província de S. Paulo.** Trad. Rubens Borga de Moraes. São Paulo: Livraria Martins/Editora da USP, 1972. Disponível em: <<https://archive.org/details/viagemprovinci00sainuoft/page/n11/mode/2up>>. Acesso em: 20/06/2019.

SAMOYAULT, Tiphaine. **A intertextualidade.** 1968. Trad. Sandra Neirini. São Paulo: Aderaldo&Rothschild, 2008.

SANT'ANNA, Romildo. **A Moda é Viola.** Ensaio do Cantar Caipira. 2. ed. ampliada. São Paulo, arte & ciência, 2009.

SANT'ANNA, Romildo. **Moda Caipira:** Dicções do cantador. REVISTA USP, São Paulo, n.87, p. 40-55, setembro/novembro 2010. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i87p40-55>

SAUTCHUK, João Miguel Manzolillo. **A poética do improviso:** prática e habilidade no repente nordestino. 2009. Tese (Doutorado em Antropologia) - Universidade de Brasília, Brasília, 2009.

SAUTCHUK, Jaime. **Revista eletrônica Xapuri Socioambiental.** Disponível em: <<https://www.xapuri.info/gente/goia-o-poeta-caipira/>> . Acesso em: 10/08/2018.

SOUZA, Valéria Gomes de. **A seresta e a serenata nas cidades de Conservatória e Niterói, no estado do Rio de Janeiro.** 2010. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010. Disponível em:<file:///C:/Users/Usuário/Downloads/170%20%20%20Valeria%20Gomes%20de%20Souza.pdf>.

SIPX, Johann Von; MARTIUS, Carl Von. **Viagem pelo Brasil**. São Paulo: Melhoramentos, [s.d], v. 1.

SIPX, Johann Von; MARTIUS, Carl Von. **Viagem pelo Brasil**. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1976, v. 2.

TATIT, Luiz. **O cancionista**. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1996.

TATIT, Luiz. **O cancionista: composição de canções no Brasil**. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

TAVARES, Bráulio. **Contando histórias em versos: Poesia e Romanceiro Popular no Brasil**. São Paulo: Ed. 34, 2005.

TORRES, Alfredo Werney Lima. **A relação entre música e palavra: uma análise das canções de Chico Buarque e Tom Jobim**. 2013. Dissertação (Mestrado em Literatura), Universidade Estadual do Piauí. Terezina, 2013.

TUFANO, Douglas; SARMENTO, Leila. **Português: literatura, gramática, produção de texto**, vol I. São Paulo: Moderna, 2010.

ULHÔA, Martha Tupinambá. **Música Sertaneja em Uberlândia na década de 1990**. Revista Artcultura. Uberlândia: Edufu, nº 9, 2004, p. 60.\

VASCONCELLOS, Dora Vianna. **O homem pobre do campo no pensamento e no imaginário social**, 2009. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

WALMOR, Oliveira de Azevedo. **Entrevista** concedida ao site *Descubraminas.com*. Entrevistadora: Roberta Almeida. Abril de 2012. Disponível em: <[http://www.descubraminas.com.br/Cultura/EntrevistaDetalhe.aspx?cod\\_entrevista=1651](http://www.descubraminas.com.br/Cultura/EntrevistaDetalhe.aspx?cod_entrevista=1651)>. Acesso em: 02/02/23019.

WANDERLEY, Jorge. **Literatura**. In: JOBIM, José Luis (org.). Palavras da crítica. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

YATES, Francês A. **As três fontes latinas da Arte Clássica da Memória**. In: A arte da Memória, São Paulo: Ed. Unicamp, 2007.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. São Paulo: Editora Hucic, 1997.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. 2. ed. rev. e amp. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

## **OBRAS LITERÁRIAS CONSULTADAS**

ABREU, Casimiro. **Meus oito anos**. In: As Primaveras, 1859. Disponível em: <<https://poemasdomundo.wordpress.com/2006/06/14/meus-oito-anos/>>. Acesso em 20/02/2020.

ALENCAR, José. **Iracema**. São Paulo: Ática, 2000.

ALVES, Castro. **O gondeleiro do amor.** Disponível em:  
 <[http://www.projetomemoria.art.br/CastroAlves/memorias/memorias\\_amor\\_gondoleiro.html](http://www.projetomemoria.art.br/CastroAlves/memorias/memorias_amor_gondoleiro.html)>. Acesso em: 20/03/2020.

ANDRADE, Carlos Drummond. **Cidadezinha Qualquer.** In: Alguma Poesia, 1930. Disponível em:<<http://www.horizonte.unam.mx/brasil/drumm6.html>>. Acesso em: 10/05/2020.

DIAS, Gonçalves. **Canto do Piaga.** p. 38-41 In: GUINDIM, Márcia Lígia (Org.). Poesia lírica e indianista. São Paulo: Ática, 2006.

DIAS, Gonçalves. **Deprecação.** p. 46-47nIN: In: GUINDIM, Márcia Lígia (Org.). Poesia lírica e indianista. São Paulo: Ática, 2006.

DIAS, Gonçalves. **Os timbiras** p. 101-106 In: GUINDIM, Márcia Lígia (Org.). Poesia lírica e indianista. São Paulo: Ática, 2006.

DIAS, Gonçalves. **Como eu te amo.**p. 217-218. In: GUINDIM, Márcia Lígia (Org.). Poesia lírica e indianista. São Paulo: Ática, 2006.

GOIÁ. **Mensagem à minha terra.** In: FLORES, Lúcio. O poeta Goiá. Coromandel: Copyright, 2004, p. 297.

GOIÁ. **Poema em homenagem ao Dr. Luiz Manoel da Costa Filho,** Juiz de direito. In: FLORES, Lúcio. O poeta Goiá. Coromandel: Copyright, 2004, p. 298.

GOIÁ. **Poema em homenagem à coromandelense D. Adélia .** In: FLORES, Lúcio. O poeta Goiá. Coromandel: Copyright, 2004, p. 300.

GOIÁ. **Natal.** In: FLORES, Lúcio. O poeta Goiá. Coromandel: Copyright, 2004, p. 302.

GOIÁ. **Poema apresentado no Programa Sertanejo da Rádio ABC, em São Paulo, por Goiá e Guarujá** In: FLORES, Lúcio. O poeta Goiá. Coromandel: Copyright, 2004, p. 305.

## **DISCOGRAFIA CONSULTADA:**

### **a) DISCOS 78 RPM**

BOLINHA E MINEIRINHO, **Coisas da vida** [Goiá e Mineirinho). [S.I] Orion, 1962, 1 disco sonoro, 78 rpm. R -109. Disponível em:  
 <<https://www.youtube.com/watch?v=8StKevuH-QY>>. Acesso em: 10/01/2019

DUO ESTRELA D'ALVA. **Índia soberana** [Goiá é Zacharias Mourão. [S.I]: Singer, 1958, 1 disco sonoro. 78 rpm. CB1006

GAUCHITO E BIAZINHO. **Saudades de Coromandel** [Goiá e Biazinho]. [S.I]: RGE. 1962. 1 disco sonoro. 78 rpm. 10404.

IRMÃS CASTRO. **Índia soberana** [Goiá é Zacharias Mourão] [S.I]:Caboclo [19--]. 1 disco sonoro. 78 rpm. CS-404.

NENETE E DORINHO. **O astronauta** [Goiá e Nenete] [S.I.]: RCA: Victor, 1963,1 disco sonoro. 78 rpm. 802532.

PALMEIRA E BIÁ. **Flor do lodo** [Goiá e Biá]. [S.I.] RCA: Vicor, [19 --]. 1 disco sonoro. LP 33 1/3 rpm.

TRIO DA AMIZADE. **Brasília** [Goiá, Zé Micuim e Goiazinho]. 78 rpm. CB10197. S/I: Columbia, 1955.

TRIO DA AMIZADE. **Motorista de Goiás** [Goiá]. 78 rpm. CB10197. S/I: Columbia, 1955. Disponível em: >[https://www.youtube.com/watch?v=Zb\\_VLpei5dI](https://www.youtube.com/watch?v=Zb_VLpei5dI)<. Acesso em: 15/10/2019.

TRIO DA AMIZADE. **Milagre de Trindade**. [Goiá]. 78 rpm. CB10197. S/I: Columbia, 1955. Disponível em: Disponível em: > <https://www.youtube.com/watch?v=y2tbJvNafHs> <. Acesso em: 15/10/2019.

TRIO DA AMIZADE. **São Paulo não pode parar**. [Goiá]. 78 rpm. CB10197. S/I: Columbia, 1955. Disponível em: > <https://www.youtube.com/watch?v=y2tbJvNafHs> <. Acesso em: 15/10/2019.

TRIO MINEIRO, **Capricho** [Goiá e Arlindo Pinto]. [S.I]: Califórnia, 1959, 1 disco sonoro, 78 rpm, TC 1005.

TRIO MINEIRO, **Coisas da vida** [Goiá] [S.I]: Califórnia, 1959, 1 disco sonoro, 78 rpm, TC 1005.

TURMA DO CORNÉLIO PIRES. **Moda de peão**. São Paulo: Colúmbia, 1929. 1 disco sonoro rpm, nº 20.007.

#### *b) LONG PLAYING*

BELMONTE E AMARAÍ. **Gente de minha terra**. [S.I]: RCA: BMG. [19--]. 1 disco sonoro. LP 33 rpm

BELMONTE E AMARAÍ. **Saudade da minha terra**. São Paulo: RCA/Camden, 1969.

CHITÃOZINHO E XORORÓ. **Caminhos da minha infância** [S.I] BMG, 1991. 1 disco sonoro, LP 33 rpm.

GERSON E COUTINHO. **Gerson e Coutinho interpretam Goiá**. (LPRA 3061).LP 33,3 rpm. S/I: Gravações RA, 1981.

GOIÁ. **O Compositor Goiá interpreta suas músicas em duas vozes**:Volume I. São Paulo: Discos Chororó, 1969. 1 disco sonoro. LP 33 rpm.

**GOIÁ. O Compositor Goiá interpreta suas músicas em duas vozes:** Volume 2 São Paulo: Discos Chororó, 1969. 1 disco sonoro. LP 33 rpm.

**GOIÁ E BIÁ. Saudade da minha terra.** Lp Tropicana 1973

**PRAIÃO, PRAINHA E NELSN. Lição de caboclo.** [S. I.]: Califórnia, [19--] 1 disco sonoro. LP 33 rpm. CL 4116.

## COMPOSIÇÕES MUSICAIS DE GOIÁ CITADAS NESTA PESQUISA

**GOIÁ. Canção do meu regresso.** In: FLORES, Lúcio. O poeta Goiá. Coromandel: Copyright, 2004. p.78. Interpretação de Goiá no LP *Goiá em duas vozes*, 1969. Música disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=qZsDq2vrFaE>>. Acesso em:02/04/2017.

**GOIÁ. Casinha de praia.** In FLORES, Lúcio. O poeta Goiá. Coromandel: Copyright, 2004. p.84.

**GOIÁ. Dia mais triste da vida.** In: FLORES, Lúcio. O poeta Goiá. Coromandel: Copyright, 2004. p. 112.

**GOIÁ. Esperança.** In: FLORES, Lúcio. O poeta Goiá. Coromandel: Copyright, 2004. p 122.

**GOIÁ. Mutirão de Goiânia.** In: FLORES, Lúcio. O poeta Goiá. Coromandel: Copyright, 2004. p.192.

**GOIÁ. Paraguaia da Fronteira.** In: FLORES, Lúcio. O poeta Goiá. Coromandel: Copyright, 2004. p. 215

**GOIÁ. Pau-de-sebo.** In: FLORES, Lúcio. O poeta Goiá. Coromandel: Copyright. 2004, p. 218

**GOIÁ. Pousadas do além.** In: FLORES, Lúcio. O poeta Goiá. Coromandel: Copyright, 2004. p. 228.

**GOIÁ. Rosa Ternura –** In: FLORES, Lúcio. O poeta Goiá. Coromandel: Copyright. 2004. p. 237.

**GOIÁ. Saudade de Goiás.** In: FLORES, Lúcio. O poeta Goiá. Coromandel: Copyright. 2004. p. 243. Interpretação de Belmonte e Amaraí interpretam *Visita a Goiás*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=TfRTNb-fNyU>>. Acesso em:04/05/19.

**GOIÁ. Solidão da noite,** In: FLORES, Lúcio. O poeta Goiá. Coromandel: Copyright, 2004. p. 258.

**GOIÁ. Sonho de criança.** In: FLORES, Lúcio. O poeta Goiá. Coromandel: Copyright, 2004, p. 260

**GOIÁ. Sem teu amor.** In: FLORES, Lúcio. O poeta Goiá. Coromandel: Copyright, 2004. p. 250.

**GOIÁ. Triste viola.** In: FLORES, Lúcio. O poeta Goiá. Coromandel: Copyright, 2004., p. 278. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=wbmpr9nmjBQ>> . Acesso em:04/02/2020.

**GOIÁ. Trilha da saudade.** In: FLORES, Lúcio. O poeta Goiá. Coromandel: Copyright, 2004. p.275.

**GOIÁ. Uai.** In: FLORES, Lúcio. O poeta Goiá. Coromandel: Copyright. 2004, p. 280.

**GOIÁ, ALVES Hélio. Minha infância.** In: FLORES, Lúcio. O poeta Goiá. Coromandel: Copyright. 2004, p. 186.

**GOIÁ, ALVES Plínio. Meu Coró.** In: FLORES, Lúcio. O poeta Goiá. Coromandel: Copyright. 2004, p. 179

**GOIÁ; AMIR. Capotamento do amor.** Interpretação de Zilo e Zalo. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=BRb4P5G3Tzc>>. Acesso em: 10/06/2020.

**GOIÁ; AMIR. Despedida de um poeta.** Interpretação de Valderi e Mizael, no Álbum *Centelha Divina*, em 1973. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=MjxRqQOiNik>>. Acesso em:20/04/2020.

**GOIÁ; AMIR. Estupidez.** In: FLORES, Lúcio. O poeta Goiá. Coromandel: Copyright. 2004, p. 130.

**GOIÁ; AURÉLIO Sebastião. Boneca da rua.** In: FLORES, Lúcio. O poeta Goiá. Coromandel: Copyright. 2004, p. 68

**GOIÁ; AURÉLIO Sebastião. Jardineira do Adeus ou Adeus mæzinha.** In: FLORES, Lúcio. O poeta Goiá. Coromandel: Copyright. 2004, p. 156. Interpretação: Mococa e Moraci interpretam a canção. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=zFvpUnT\\_jtg&list=RDzFvpUnT\\_jtg&start\\_radio=1&t=22&t=22](https://www.youtube.com/watch?v=zFvpUnT_jtg&list=RDzFvpUnT_jtg&start_radio=1&t=22&t=22)>. Acesso em:04/10/2019.

**GOIÁ; AURÉLIO Sebastião. Meu natal sem mamãe.** In: FLORES, Lúcio. O poeta Goiá. Coromandel: Copyright. 2004, p. 180.

**GOIÁ; AMÂNCIO. Zé da Carolina** – Goiá e Leonardo Amâncio. In: FLORES, Lúcio. O poeta Goiá. Coromandel: Copyright. 2004, p. 294.

**GOIÁ; AMÂNCIO Leonardo. Sonhar de novo.** In: FLORES, Lúcio. O poeta Goiá. Coromandel: Copyright. 2004, p. 261

**GOIÁ; AMÂNCIO Leonardo. Siriena.** In: FLORES, Lúcio. O poeta Goiá. Coromandel: Copyright. 2004, p. 253.

**GOIÁ; ASSUNÇÃO Waldemar de Freitas. Campos amados de Coromandel.** In: FLORES, Lúcio. O poeta Goiá. Coromandel: Copyright. 2004, p. 74.

GOIÁ; BARBOSA Sidon. **Visita a Goiá.** In: FLORES, Lúcio. O poeta Goiá. Coromandel: Copyright p. 291. Intérpretes: Belmonte e Amaraí. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=TfRTNb-fNyU>>. Acesso em: 14/05/19

GOIÁ; BELGUINHA. **Cai sereno, cai.** Intérpretes: Melrinho e Belguinha. 78 rpm. 15-307. [S.I] Mocambo, [s.d].

GOIÁ; BIÁ. **Flor do lodo.** In: FLORES, Lúcio. O poeta Goiá. Coromandel: Copyright, 2004, p. 136.

GOIÁ; BIAZINHO. **Saudade de Coromandel - Goiá e Biazinho.** In: FLORES, Lúcio. O poeta Goiá. Coromandel: Copyright, p. 242. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=3DQfYz4BNek>>. Acesso em: 10/02/2019.

GOIÁ; BELMONTE. **Saudade da minha terra.** In: FLORES, Lúcio. O poeta Goiá. Coromandel: Copyright, p. 156. Interpretação de Goiá e Biá. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=b0iFrYwy72I>>. Acesso em: 20/03/2020.

GOIÁ; CLAUDINO. **Canção do meu adeus.** In: FLORES, Lúcio. O poeta Goiá. Coromandel: Copyright. 2004, p. 77. Interpretação de Biá e Goiá, no LP *Saudade de minha terra*, 1973. Música disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=RYd-Shp8j-Y>> Acesso em: 05/03/2017.

GOIÁ. D. THOMAZ. **Poente da vida.** In: FLORES, Lúcio. O poeta Goiá. Coromandel: Copyright. 2004, p. 226.

GOIÁ; LÁZARO Francisco. **Grande esperança ou Reforma agrária.** In: FLORES, Lúcio. O poeta Goiá. Coromandel: Copyright. 2004, p. 148.

GOIÁ; LÁZARO Francisco. **Lei agrária.** In: FLORES, Lúcio. O poeta Goiá. Coromandel: Copyright. 2004, p. 162.

GOIÁ; GOIAZINHO; ZÉ MICUIM. **Brasília.** In: FLORES, Lúcio. O poeta Goiá. Coromandel: Copyright. 2004, p. 69. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=7Mamy3vi8ZE>>. Acesso em: 5/10/2019

GOIÁ; GOMIDE Toni. **Nossa mensagem.** In: FLORES, Lúcio. O poeta Goiá. Coromandel: Copyright. 2004. p. 198.

GOIÁ; KAMBUQUIRA. **Itacolumbi.** In: FLORES, Lúcio. O poeta Goiá. Coromandel: Copyright. 2004. p. 155.

GOIÁ; KAMBUQUIRA. **Homenagem ao presidente.** In: FLORES, Lúcio. O poeta Goiá. Coromandel: Copyright. 2004. p. 152.

GOIÁ; LOPES Selma A. **Tipos populares de minha terra.** In: FLORES, Lúcio. O poeta Goiá. Coromandel: Copyright. 2004, p. 269.

Interpretação de Goiá e Selma A. Lopes. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=qgCYDYDosvw>>. Acesso em: 03/04/2018.

GOIÁ, MARCIANO. **Messalina.** In: FLORES, Lúcio. O poeta Goiá. Coromandel: Copyright. 2004, p. 178. Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=KpYyS7LGmD8>>. Intrepretação de Goiá. Acesso em: 04/02/2020.

GOIÁ; MARINI Antônio. **Volta ao passado**. In: FLORES, Lúcio. O poeta Goiá. Coromandel: Copyright. 2004, p. 292.

GOIÁ; MEIRELLES. **Baile do adeus**. In: FLORES, Lúcio. O poeta Goiá. Coromandel: Copyright. 2004, p. 64.

GOIÁ; MEIRELLES Geraldo. **Carrossel da vida**. Interpretação de Chitãozinho e Xororó. Letra e música disponível em:  
<<https://www.youtube.com/watch?v=HWvkwI2uw9o>>. Acesso em: 10/05/2020.

GOIÁ; MELRINHO. **Mulher volúvel**. Intérpretes: Melrinho, Belguinha e Zino Prado. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=eNGbUxnS9aw>. Acesso em: 10/05/2020.

GOIÁ; MINEIRINHO. **Capricho**. In: FLORES, Lúcio. O poeta Goiá. Coromandel: Copyright. 2004, p. 79. Interpretada por Goiá e Arlindo Pinto, no grupo Trio Mineiro, 1959. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=nCkDDi5FBAg>>. Acesso em: 10/01/2019.

GOIÁ; MINEIRINHO **Coisas da vida**. In: FLORES, Lúcio. O poeta Goiá. Coromandel: Copyright. 2004, p. 93. Interpretada por Goiá e Mineirinho, no *Trio Mineiro*, 1959. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=8StKevuH-QY>>. Acesso em: 10/01/2019.

GOIÁ; MOURÃO Zacarias. **Coração dividido**. In: FLORES, Lúcio. O poeta Goiá. Coromandel: Copyright. 2004, p. 79.

GOIÁ; MOURÃO Zacarias. **Fala Coxim - Goiá e Zacarias Mourão**. In: FLORES, Lúcio. O poeta Goiá. Coromandel: Copyright. 2004, p. 131.

GOIÁ; MOURÃO Zacarias. **Índia soberana**. In: FLORES, Lúcio. O poeta Goiá. Coromandel: Copyright. 2004, p. 154.

GOIÁ; MOURÃO Zacarias. **Poluição**. In: FLORES, Lúcio. O poeta Goiá. Coromandel: Copyright, p. 227.

GOIÁ; MOURÃO Zacarias. **Vinte anos de silêncio**. In: FLORES, Lúcio. O poeta Goiá. Coromandel: Copyright, 2004, p. 290.

GOIÁ; MOURÃO Zacarias. **Amada ausente**. In: FLORES, Lúcio. O poeta Goiá. Coromandel: Copyright, 2004, p. 54.

GOIÁ; MOURÃO Zacarias. **Feitiço Espanhol**. In: FLORES, Lúcio. O poeta Goiá. Coromandel: Copyright, 2004, p. 132.

GOIÁ; MOURÃO Zacarias. **Copo na mesa**, In: FLORES, Lúcio. O poeta Goiá. Coromandel: Copyright, 2004, p. 95.

GOIÁ; MOURÃO Zacaria. **Amor e felicidade**. In: FLORES, Lúcio. O poeta Goiá. Coromandel: Copyright, 2004, p. 59.

GOIÁ; MOURÃO Zacarias. **Pecado loiro**. In: FLORES, Lúcio. O poeta Goiá. Coromandel: Copyright, 2004. p. 220.

GOIÁ; MOURÃO Zacarias. **Pé-de-cedro**. In: FLORES, Lúcio. O poeta Goiá. Coromandel: Copyright, 2004. p. 219

GOIÁ; MOURÃO Zacarias. **Juriti mineira**. In: FLORES, Lúcio. O poeta Goiá. Coromandel: Copyright, 2004. p.158.

GOIÁ; MOURÃO Zacarias. **Chora Coração**. Intérpretes: Os Itariris. 78 rpm 653.[S.I]:RCA/Victor. 1963

GOIÁ; NETO José. **Alma cabocla**. In: FLORES, Lúcio. O poeta Goiá. Coromandel: Copyright. 2004, p.51. Interpretação de Nenem e Itamar. Música disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=WqZ6UF-cLiM>>. Acesso em:02/02/2019.

GOIÁ; NETO José. **Sereno da solidão**. In: FLORES, Lúcio. O poeta **Goiá**. Coromandel: Copyright. 2004, p. 251

GOIÁ; NETO José. **Só confio em você**. In: FLORES, Lúcio. O poeta Goiá. Coromandel: Copyright. 2004, p. 256

GOIÁ; NENETE. **O astronauta**. In: FLORES, Lúcio. O poeta Goiá. Coromandel: Copyright. 2004, p. 201. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=a1ogJ8v39R0>> . Interpretação Nenete e Dorinho. Acesso em: 04/02/2020

GOIÁ; NENETE. **Recordação**. In: FLORES, Lúcio. O poeta Goiá. Coromandel: Copyright. 2004 p. 232. Interpretação de Pedro Bento, Zé da Estrada e Celinho. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=VbI5dLQwOhg&list=RDVbI5dLQwOhg&start\\_radio=1&t=0&t=0&t=0&t=0](https://www.youtube.com/watch?v=VbI5dLQwOhg&list=RDVbI5dLQwOhg&start_radio=1&t=0&t=0&t=0&t=0). Acesso em: 20/03/2020.

GOIÁ; NETO José. **Entardecer da Vida - Goiá e José Neto**. In: FLORES, Lúcio. O poeta Goiá. Coromandel: Copyright. 2004, p. 120

GOIÁ; NÍZIO. **Menina de praia**. Intérpretes: Melrinho e Belguinha, 78 rpm. 15-320. [S.I]: Mocambo, [s.d].

GOIÁ; OSVALDO. **Piadas de minha terra**. In: FLORES, Lúcio. O poeta Goiá. Coromandel: Copyright. 2004, p. 223-224. Interpretação de Goiá e Osvaldo Gomes. Disponível em:<<https://www.youtube.com/watch?v=6wFHBx0H--M>>. Acesso em:04/03/2019.

GOIÁ; PRAENSE. **Os Olhos Azuis de Cristo**. In: FLORES, Lúcio. O poeta Goiá. Coromandel: Copyright, 2004. p. 290. Intérpretes Chanceler e Diplomata, 1983. Música disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=j\\_2gdnWssu8](https://www.youtube.com/watch?v=j_2gdnWssu8)>. Acesso em:10/03/2020.

GOIÁ; PAIOZINHO. **Amargurada.** In: FLORES, Lúcio. O poeta Goiá. Coromandel: Copyright, 2004. p. 56

GOIÁ; PINTO Alves. **Amor graúdo -** Goiá e Alves Pinto. In: FLORES, Lúcio. O poeta Goiá. Coromandel: Copyright. 2004, p. 60

GOIÁ; TAUBATÉ. **Poço Verde.** In: FLORES, Lúcio. O poeta Goiá. Coromandel: Copyright. 2004. p. 232.

GOIÁ; ROCHA Sebastião. **Chapadão.** In: FLORES, Lúcio. O poeta Goiá. Coromandel: Copyright. 2004. p. 87.

GOIÁ; ROCHA Sebastião. **Retrato do sertão.** In: FLORES, Lúcio. O poeta Goiá. Coromandel: Copyright. 2004. p. 235.

GOIÁ, SATURNO. **Lição de Caboclo.** In: FLORES, Lúcio. O poeta Goiá. Coromandel: Copyright. 2004, p. 164.

GOIÁ; SATURNINO Juliano. **A árvore que plantei.** In: FLORES, Lúcio. O poeta Goiá. Coromandel: Copyright. 2004, p. 35

GOIÁ; TOMAZ Diomilda. **O Adeus do meu bem** [Goiá e Diomilda Tomaz]. Intepretação de Primas Miranda. 78 rp.,CH – 10344. [S.I]: Sertanejo, 1963. Disponível em:< <https://www.youtube.com/watch?v=KvDagHcGIJI>>. Acesso em: 10/05/2020.

GOIÁ; TAGUAÍ. **Desabafo da alma.** In: FLORES, Lúcio. O poeta Goiá. Coromandel: Copyright. 2004, p. 104

GOIÁ; ZALO. **Coromandel.** In: FLORES, Lúcio. O poeta Goiá. Coromandel: Copyright. 2004, p. 99). Interpretada por Zilo e Zalo. Música disponível em <[https://www.youtube.com/watch?time\\_continue=2&v=ApJiyKA6v48](https://www.youtube.com/watch?time_continue=2&v=ApJiyKA6v48)>. Acesso em: 10/05/2020.

GOIÁ; ZÉ DO RANCHO. **Náufrago da vida.** Intérpretes: João e Mariazinha. 78 rpm. TC- 1118. [S.I]. Califórnia, 1960.

TRIO DA AMIZADE. **Motorista de Goiás** [Goiá]. 78 rpm. CB10197. S/I: Colúmbia, 1955. Disponível em: >[https://www.youtube.com/watch?v=Zb\\_VLpei5dI](https://www.youtube.com/watch?v=Zb_VLpei5dI)<. Acesso em: 5/10/2019.

TRIO DA AMIZADE. **Milagre de Trindade.** [Goiá]. 78 rpm. CB10197. S/I: Colúmbia, 1955. Disponível em: Disponível em: ><https://www.youtube.com/watch?v=y2tbJvNafHs> <. Acesso em: 5/10/2019.

TRIO DA AMIZADE. **São Paulo não pode parar.** [Goiá]. 78 rpm. CB10197. S/I: Columbia, 1955. Disponível em: > <https://www.youtube.com/watch?v=y2tbJvNafHs> <. Acesso em: 5/10/2019.

## **COMPOSIÇÕES MUSICAIS DE OUTROS AUTORES QUE CONSTAM NA PESQUISA**

**CAÇULA E MARIANO.** **Jorginho do Sertão.** Disponível em:  
 <<https://www.youtube.com/watch?v=VTKMW1aJb7g>> Acesso em:05/01/2019.

**CARREIRINHO.** **Canoeiro.** Intérpretes: Zé Carreiro e Carreirinho. Disponível em:  
 <<https://www.youtube.com/watch?v=b48Q3JtS7y4>>. Acesso em:05/05/2020.

**CASCATINHA E INHANA.** **Colcha de retalhos.** Letra e música disponível em:  
 <<https://www.youtube.com/watch?v=0pY2kuavcvQ>>. Acesso em:10/05/2020.

**CASCATINHA E INHANA.** **Índia.** [José Fortuna].Letra e música disponível em:  
 <<https://www.youtube.com/watch?v=30drEUjwb0U>>. Acesso em:10/05/2020.

**CEARENSE,** Catullo da Paixão; **PERNAMBUCO,** João. **Cabôca de Caxangá.** Canção interpretada por Paulo Tapajós. Álbum: Luar do sertão.1972. Letra e música disponível em <<https://www.letras.mus.br/Catullo-da-paixcearense/caboca-di-caxanga>>. Acesso em:10/05/2020.

**CEARENSE,** Catullo da Paixão; **CALLADO,** Joaquim. **Flor amorosa.** (letra e música) Interpretada por Lysia Condé. <<https://www.letras.mus.br/catullo-da-paixao-cearense/687417/#radio:catullo-da-paixao-cearense>>. Acesso em:10/05/2020.

**CEARENSE,** Catullo da Paixã; **PERNAMBUCO,** João. **Luar do sertão.** Intérpretes: Luiz Gonzaga e Milton Nascimento. Album: Duetos Com Mestre Lua. Gravadora Sony Music Selo: RCA. Records Label, 2008.  
 <<https://www.youtube.com/watch?v=0ZIilZbP.dY>>. Acesso em:10/05/2020.

**CEARENSE,** Catullo da Paixão **Poeta do Sertão.** Intérpretes: Paulo Tapajós Gomes Filho, Com a Turma do Sereno. Album: Catullo Da Paixão Cearense. Letra e música disponível em <[https://www.ouvirmusica.com.br/catullo-da-paixaocarencese/1499916](https://www.ouvirmusica.com.br/catullo-da-paixaocarencese/1499916/)>. Acesso em:10/05/2020.

**CEARENSE,** Catullo da Paixão. **Ontem, ao luar.** Interpretada por Paulo Tapajós. Música e letra: <<https://www.ouvirmusica.com.br/catullo-da-paixao-cearense/687419>>. Acesso em:10/05/2020.

**CHITÃOZINHO E XORORÓ.** **Saudade da minha terra.** CD *Clássicos sertanejos*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=LSRMQQF-wnU>>. Acesso em:02/12/2018.

**SARGENTO,** Nelson. **Idioma esquisito In:** LP Álbum: *Encanto de Paisagem*. 1986, pela gravadora Kuarup. Disponível em:  
 <<https://www.youtube.com/watch?v=fX24OMFrnQ8>>. Acesso em:04/04/2020.

**GIL,** Gilberto; **NETO** Torquato Neto. **Marginália II - (1968)** Diponível em:  
 <<https://www.letras.mus.br/gilberto-gil/585120>>. Acesso em:04/04/2020.

**GLÁUCIA;** **ANDRÉA.** **Tributo a Pena Branca e Xavantinho.** Intérpretes: Gláucia Helena, Andréa Cristina e Fonzarele. Disponível em:<[https://www.youtube.com/watch?v=ProvR\\_R8cxw](https://www.youtube.com/watch?v=ProvR_R8cxw)>. Acesso em:10/05/2020.

**GLÁUCIA; ANDRÉA. Não é normal.** Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=MK-vq3ReFtU>> e no Palco Mp3, no link a seguir: <<https://www.palcomp3.com.br/glauciaeandrea/fotos.htm>>. Acesso em: 03/02/2020.

**LAUREANO. Festança no Tietê Marvada Pinga.** Interpretação de Inezita Barroso Inezita Barroso cantando "Marvada Pinga" no Programa Viola Minha Viola - 19/02/1982. Disponível em:< <https://www.youtube.com/watch?v=HeMEMkgnbng>>. Acesso em: 04/04/2020.

**LAUREANO. Roseira Branca.** Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=eDIgDJqzRa8>>. Acesso em: 05/04/2020.

**LAUREANO. É mió num casá.** Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=OeBFf02Fnfw>>. Acesso em: em 05/04/2020.

**LAUREANO. O balão já subiu.** Interpretação Pena Branca e Xavantinho. Letra e música disponível em: <<https://www.letras.mus.br/pena-branca-e-xavantinho/o-balao-subiu/>> Acesso em: 05/04/2020.

**LOURIVAL DOS SANTOS. Pagode em Brasília.** Intérpretes: Tião Carreiro e Pardinho. Música disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=aQ8v-D5tjJA>>. Acesso em: 05/01/2019.

**JOBIM, Antônio Carlos; BUARQUE, JOBIM, Sabiá** (1968). Disponível em.

<<https://www.youtube.com/watch?v=j7x5xJXQODI>>. Acesso em:10/05/2020.

**MARIO ZAN. Chalana.** Disponível em:

<[https://www.youtube.com/watch?v=UonZR\\_hC\\_mE](https://www.youtube.com/watch?v=UonZR_hC_mE)> Acesso em: 05/10/2019

**NHÔ PAI. Beijinho doce.** Intérpretes: As Galvão. Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=cJZWmgGtPNo>>. Acesso em: 05/10/2020

**PACÍFICO, João. Pingo d'água.** Interpretada por Tonico e Tinoco. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=L23f0cieVxA>>. Acesso em:10/05/2020.

**PACÍFICO, João; TORRES, Raul. Cabocla Tereza .** Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=AM31slXxqUY>>. Acesso em: 10/05/2020.

**PACÍFICO. João Chico Mulato** Disponível em:

< <https://www.youtube.com/watch?v=aQeJW1bkdkY>>. Acesso em: 10/05/2020.

**TONICO E TINOCO. Moreninha linda.** Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=CBztU9ExwWg>> . Acesso em: 10/05/2020.

**TONICO E TINOCO. Chico Mineiro.** Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=On3Cx-Pn7uI>>. Acesso em: 10/05/2020.

**TONICO E TINOCO. Cana verde.** Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=5pIgYLtnMwc>>. Acesso em: 10/05/2020.

**TONICO E TINOCO. Curitibana.** Disponível em:  
 <<https://www.youtube.com/watch?v=33m6HrqVT34>>. Acesso em: 10/05/2020.

**TONICO E TINOCO. Tristeza do Jeca.** Disponível em:  
 <[https://www.youtube.com/watch?v=Ij4EE4\\_6THI](https://www.youtube.com/watch?v=Ij4EE4_6THI)>. Acesso em: 05/04/2020.

**TONICO E TINOCO. Pé de ipê.** Disponível em:  
 <<https://www.youtube.com/watch?v=GaymlzIwdek>>. Acesso em: 05/04/2020.

**TONICO E TINOCO. Cabocla.** Disponível em:  
 <[https://www.youtube.com/results?search\\_query=cabocla+tonico+e+tinoco](https://www.youtube.com/results?search_query=cabocla+tonico+e+tinoco)>. Acesso em: 05/04/2020.

## **DOCUMENTÁRIOS E/OU MATERIAIS AUDIOVISUAIS**

**BAÚ DA MÚSICA SERTANEJA. Saudade da minha terra.** Disponível em:  
 <<http://baudamusicasertaneja.blogspot.com/2015/09/saudade-de-minha-terra-1966.html>>  
 Acesso em: 10/05/2020.

**DICIONÁRIO CRAVO ALBIM DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. Goiá.**  
 Disponível em : <<http://dicionariompb.com.br/goia/dados-artisticos>>. Acesso em: 01/02/2019.

**DOCUMENTÁRIO Dez anos sem Goiá.** Fundação Cultural de Coromandel. 1991.  
 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=eGQByiRUaCI> (Parte 1);  
[https://www.youtube.com/watch?v=b-wMN\\_av\\_3s](https://www.youtube.com/watch?v=b-wMN_av_3s) (Parte 2)  
<https://www.youtube.com/watch?v=I84Q6LWLQPs> (Parte 3)  
<https://www.youtube.com/watch?v=YoKrcCvurj4> (Parte 4) Acesso em:01/02/2019.

**PROGRAMA PAI ETERNO. Entrevista** ao Pe. Bráulio Roger. 23/01/2014.  
 Disponível em: <<https://www.paieterno.com.br/2017/01/26/voce-sabe-a-diferenca-entre-terco-e-rosario/>>. Acesso: 10/05/2020.

**PROGRAMA LINHA DURA. Hoje completa 30 anos da morte do cantor e compositor Goiá.** 20 de janeiro de 2011. Programa de televisão. 20/01/2011.  
 Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=Cg2C\\_44yDAQ](https://www.youtube.com/watch?v=Cg2C_44yDAQ)>. Acesso em:15/02/2019.

**MOMENTO DE POESIA SERTANEJA. Goiá (o poeta de Coromandel).** ALMEIDA, Minervinda. Blog Goiá (o poeta de Coromandel). 2013. Disponível em:  
 <<https://momentodepoesiasertaneja.blogspot.com/search?q=Goi%C3%A1>>. Acesso em:14/04/2020.

**PROGRAMA MODA DE VIOLA.Documentário Compositor Goiá.** TV Cultura. São Carlos, 2015. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=27vP1njqy6M>>. Acesso em:10/01/2019.

**PROGRAMA VIOLA MINHA VIOLA. Especial Goiá.** Apresentação Adriana Farias. 30 de dezembro de 2018. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=izGRLnrBleA>>. Acesso em: 10/01/2019.

**PROGRAMA VIOLA MINHA VIOLA. Entrevista a Goiá.** Por Moraes Sarmento e Nonô Basílio. 1980. Disponível em: <<https://www.recantocaipira.com.br/duplas/goia/goia.html>>. Acesso em: 10/02/2019

**PROGRAMA VIOLA MINHA VIOLA. Entrevita à Goiá filho.** 12/09/2010. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=FtraBJRiMbQ>>. Acesso em: 10/02/2019

**VIDEODOCUMENTÁRIO. O poeta ainda vive.** SongBook, Uberaba, MG, 2009.

**RECANTO CAIPIRA. Goiá. PERIPATO,** Sandra Cristina (2008). Site. Disponível em: <<https://www.recantocaipira.com.br/duplas/goia/goia.html>> Acesso em: 12/01/2019.

**SÉRIE ESPECIAL. Goiá.** Uberlândia: TV Integração - MGTV 1<sup>a</sup> edição. janeiro de 2011. Programa de televisão. Disponível em:  
 <<https://www.youtube.com/watch?v=fYsMnpze-JA&t=5s>> (parte 1);  
 <[https://www.youtube.com/watch?v=b9XF6\\_wPF1w](https://www.youtube.com/watch?v=b9XF6_wPF1w)> (parte 2);  
 <<https://www.youtube.com/watch?v=8RNB8ugLql0>> (parte 3);  
 <<https://www.youtube.com/watch?v=ayBu687HGGc>> (parte 4);  
 <<https://www.youtube.com/watch?v=mIx6zhlCSEg>> (parte 5);

**XAPURI SOCIOAMBIENTAL. Goiá: o poeta caipira.** SAUTCHUK Jaime. Site. Disponível em: <<https://www.xapuri.info/gente/goia-o-poeta-caipira/>>. Acesso em: 12/09/2018.

## FONTE DAS FIGURAS

**Figura da capa:** Disponível em: <<http://baudamusicasertaneja.blogspot.com/2015/09/saudade-de-minha-terra-1966.html>>. Acesso em: 10/05/2020.

**Figura 1.** Arquivo pessoal da pesquisadora.

**Figura 2.** Arquivo pessoal da pesquisadora

**Figura 3.** Arquivo pessoal da pesquisadora.

**Figura 4.** Arquivo pessoal da pesquisadora.

**Figura 5.** Arquivo pessoal da pesquisadora.

**Figura 6.** Print do *You Tube*. Disponível em:  
 <[https://www.youtube.com/watch?v=\\_wxfxKUcSBo1](https://www.youtube.com/watch?v=_wxfxKUcSBo1)>. Acesso em: 10/05/2020.

**Figura 7.** Arquivo pessoal da pesquisadora.

**Figura 8.** Print do You tube. Disponível em:  
[<https://www.youtube.com/watch?v=nns6GBqL1yg>](https://www.youtube.com/watch?v=nns6GBqL1yg). Acesso em: 10/05/2020.

**Figura 9.** Arquivo pessoal da pesquisadora.

**Figura 10.** Arquivo pessoal da pesquisadora.

**Figura 11.** Jornal Correio de Uberlândia, 16/03/2012.

**Figura 12.** Arquivo pessoal da pesquisadora.

**Figura 13.** Arquivo pessoal da pesquisadora.

**Figura 14.** Arquivo pessoal da pesquisadora

**Figura 15.** Imagem disponível no livro de Flores (2004, p. 350).

**Figura 16.** Site *Mundo Caipira*. Disponível  
 em:>[<https://mundocaipirademoacyrfilho.blogspot.com/2017/02/trio-da-amizade.html>](https://mundocaipirademoacyrfilho.blogspot.com/2017/02/trio-da-amizade.html).  
 Acesso em 10/01/2019.

**Figura 17.** Flores (2004, p. 13).

**Figura 18.** Disponível em: <[https://produto.mercadolivre.com.br/MLB-1002438497-disco-vinil-lp-bia-e-goia-uai-e-seus-grandes-sucessos-\\_JM](https://produto.mercadolivre.com.br/MLB-1002438497-disco-vinil-lp-bia-e-goia-uai-e-seus-grandes-sucessos-_JM)> . Acesso em:03/02/2019

**Figura 19.** Flores (2004, p. 33).

**Figura 20.** Disponível em : <<http://www.adorocinema.com/filmes/filme-244268/>>.  
 Acesso em:02/03/2019.

**Figura 21.** Print da imagem do *You Tube*, disponível em:

<[<https://www.youtube.com/watch?v=Vw2yMgLEVuQ>](https://www.youtube.com/watch?v=Vw2yMgLEVuQ). Acesso em:03/02/2019.

**Figura 22.** Arquivo pessoal da pesquisadora.

**Figura 23.** Site *Baú da música sertaneja*. Disponível em:

<<<http://baudamusicasertaneja.blogspot.com/2015/09/saudade-de-minha-terra-1966.html?fbclid=IwAR1RyNlzYxle54My7MsIBWmQvRwtB6ycQxNFCPTDbZSezu-urYLLUHAqt7g>> . Acesso em:20/03/2020.

**Figura 24.** Google Maps: <[www.google.com.br](http://www.google.com.br)>. Acesso em:20/03/2020.

**Figura 25.** Arquivo pessoal da pesquisadora.

**Figura 26.** Arquivo pessoal da pesquisadora.

**Figura 27.** Disponível em:

<[<https://www.recantocaipira.com.br/duplas/goia/index\\_files/vlb\\_images1/casa\\_do\\_perque\\_em\\_coromandelmg,\\_onde\\_nasceu\\_goi.jpg>](https://www.recantocaipira.com.br/duplas/goia/index_files/vlb_images1/casa_do_perque_em_coromandelmg,_onde_nasceu_goi.jpg). Acesso em:10/03/2020.

**ANEXOS**

## ANEXO 1

### a) Canção *Tipos populares de minha terra*

#### **REFRÃO**

As almas simples da cidade onde nasci,  
Ofereço esta homenagem, pois jamais as esqueci.  
Quanta saudade das festanças de Janeiro,  
Da sanfona pé-de-bode, do amigo Tôe Barreiro...

#### **CANTADO**

Maria Luca, Madalena e Tuniquinho,  
Limiro, João Baianinho, Gustavinho Pescador;  
As Mutuquinhas e a Maria Berreira,  
Lembro da Rita Pereira, me tratava de Doutor;  
O Maroveu, garimpeiro itinerante,  
Que sonhava com um diamante, pra ganhar um grande amor.

#### **FALADO:**

Olá, Maroveu, como vai o garimpo, cê já bamburrou?  
Ainda não! Mas eu vô pegá um diamante e comprá um tomove,  
E passá perto da minha namorada e fazê assim,  
Piripipi, Poropopó...

#### **CANTADO**

Lá nos Pereiras, numa festa que se fez,  
Foi essa a primeira vez, que o Zé Arruda dançou;  
Na outra noite, voltou pra dançar de novo,  
E invés de ver o povo só silêncio encontrou;  
Desesperado, mas fingindo não ser nada,  
Com aquela voz gozada, na janela ele falou:

#### **FALADO**

Cumpade Bastião, eu vortei aqui hoje pa dançá ota vez,  
mas tá tudo mundo durmindo aí, pode fica de quitim aí  
imbaixo das cuberta, num pricisa se incomodá e levantá  
nem nada não, pode ficá de quitim aí...  
Cumpade Bastião, eu vortei aqui hoje pa dançá ota vez,  
mas cê tá tudo mundo durmindo aí, num pricisa se levantá,  
nem se incomodá, nem nada não, pode ficá aí de quitim  
imbaixo das cuberta ai...  
Cumpade Bastião!...

#### **CANTADO:**

Quatrocentão, Meio Metro e Aristote,  
Que bebia um pipote de caninha de uma vez;  
Lá na corrida, João Bodé era famoso,

Por ser muito caprichoso ao falar o português,  
Em um comício de campanha pra Prefeito,  
Mais ou menos desse jeito, um discurso ele fez:

**FALADO:**

Amigos que estudam a Sintaxe,  
Didática, Metódica e Prática;  
O Paroxítono eleva a Gramática,  
Principalmente na Tesidogmática,,,  
Porque prevalece a boa Pragmática.  
Observemos a inflorescência do vergel universal:  
Obliguliflóreo, Dicotiledônea,  
Cluvaginácia, Rodiculácea,  
Qualquer elitroxilácea provoca a melifluidade,  
E o relés do Esternoclidomastódeo.

**CANTADO:**

Segura o taco, oh querida Tia Rita,  
Fogo apaga e nós num pita, neste alegre recordar;  
Na minha volta no começo ou fim do ano,  
Zé Calixto e Tião Caetano, vão comigo passear  
Naquela casa, tão modesta e pequenina,  
Onde a Dona Brazilina, certamente irá falar...

**FALADO:**

Bom dia, Dona Brazilina!

Bom dia, cê pode fazê isso cumigo não, Gerson  
Fica me remedano na rádio, dexa esse tem pá lá sô...  
Oia, sempe que o cê vié em Comandel, dá pulim lá em casa,  
Cê sabe, a casa é pobe, mas um cafezim, graça a Deus sempe tem pocê.

Ah, eu virei sim, mas e o seu amor, ele não vai ficar com ciúmes?

Ah, vai tombano sô, trém bobo, num gosto disso não,  
Contá tudo pa Sumira.

**CANTADO:**

Joana Padeira, o Chapu e o Antero,  
Quanto bem que eu lhes quero, não esqueço de ninguém;  
E terminando esta simples homenagem,  
Vou contar uma passagem, de outro ser que quero bem;  
Um certo dia, quando voltava da escola,  
Eu ouvi o velho Lola, conversando com alguém...

**FALADO:**

Foi lá na casa do Perique....  
Tava lá o Lola, encostado na parede  
Quando passou uma senhorita, e falou:  
Olá Lola, você está bom?  
Ah... eu tô e ocê?  
Você está contente hoje, não?  
Ah... eu tô e ocê?  
Oh, mas que elegância, tá de calça nova, em!...  
Ah... eu tô e ocê, tá boa?

**CANTADO:**

Quanta saudade das festanças de Janeiro,  
Da sanfona pé-de-bode, do amigo Tôe Barreiro...  
Goiá e Selma A. Lopes  
(FLORES, 2003, p. 269).

**b) Canção *Piadas de minha terra***

**Refrão (cantado)**

Só tem gente boa na minha terra,  
 Essa gente sabe se divertir,  
 Com aqueles tipos inteligentes  
 Que quase matam a gente de rir.

**(Falado)**

O Hilarindo ia caminhando pelas ruas de minha terra, no frio do mês  
 De Junho [sic] enrolado com três cobertores, passou por ele o Oduvaldo  
 E perguntou:  
 Uai, Hilarindo, tudo isso é frio?  
 Ele respondeu:  
 Não, um muncado é cobertor.

No outro dia estava o mesmo Hilarindo lendo um jornal na porta do  
 correio e o Elias Pena falou pra ele:  
 Hilarindo, cê é bobo dimais sô, lendo jornal de cabeça pra baixo.  
 Ele disse:  
 Muito mais bobo é ocê, uai, eu num sei se jornar tem cabeça.

No tempo que andavam animais soltos pelas ruas de Coromandel  
 Mané Aprígio, estava procurando sua mula cinzenta, conhecida por  
 Queimada, encontrando-se com o Hilarindo, perguntou:  
 Ô Hilarindo, você que anda muito por aí, não viu por acaso uma mula  
 queimada?  
 Ele falou:  
 Eu vi um monte de cinza ali, eu num sei se é mula não...

Há muitos anos, aterrizou um grande avião em Coromandel e devido ao  
 tempo chuvoso, esse avião atolou lá na pista, dentre os curiosos,  
 encontrava-se o Hilarindo ali, pertinho, assistindo ao trabalho da  
 tripulação; e o piloto, nervoso, perguntou pro Hilarindo:  
 Éh, rapaz, cê nunca viu avião não?  
 Atolado, não.

**Refrão (cantado)**

Só tem gente boa na minha terra,  
 Essa gente sabe se divertir,  
 Com aqueles tipos inteligentes  
 Que quase matam a gente de rir.

O Claudemiro Vieira chegou numa vendinha, e pra fazer uma gozação  
 com o caixeiro, falou:  
 O sô, eu quero um metro de pinga.  
 E o caixeiro, também gozador, respingou no balcão, exatamente,

um metro de pinga e falou:  
 Pode levar, Claudemiro.  
 Ele respondeu:  
 Então imbruia, né sô.

Eu tenho um amigo em Coromandel, que gosta muito de falar no plural. É o Imídius Corrêias de Limas; ela estava com a namorada no jardim e como não tinha assunto, pegou no dedo dela e falou:  
 Óia que quebro seus dedos!  
 Ela, “então quebra!”  
 Ele, páaa. Quebrou.

Mais uma tirada do Hilarindo:  
 Ele vinha descendo pela rua, carregando na cabeça, vários caixotes; e o Antônio Borges com pena dele, perguntou:  
 Hilarindo, esses caixotes estão pesados?  
 Ele respondeu:  
 Não, eu vô pesá agora

O Adão Caixeta, querendo conquistar a namorada, falou pra ela:  
 Cê é tão fermosa!  
 Ela disse:  
 Antes sesse!  
 E ele:  
 Pode muito bem for!  
 Ah, num me ilode!  
 E ele: Ilódo!

#### **Refrão (cantado)**

Só tem gente boa na minha terra,  
 Essa gente sabe se divertir,  
 Com aqueles tipos inteligente  
 Que quase matam a gente de rir.

*Piadas de minha terra – Goiá e Osvaldo Gomes*  
 (FLORES, 2004, p. 223-224, grifos nossos)

**ANEXO 2****Poemas de Goiá****a) Poema apresentado no *Programa Sertanejo da Radio ABC*, em São Paulo:****Goiá**

Boa tarde, gente boa,  
Do Brasil verde-amarelo;  
Onde tudo é tão singelo,  
A melhor terra que há...  
Enviamos meigamente,  
Nesta tarde cor-de-rosa,  
A mensagem carinhosa,  
Do Goiá e Guarujá!

**Guarujá**

Tocaremos melodias  
Do sertão, que é tão amado!  
Retornando ao passado  
Qual o velho realejo...  
Um desfile de poesia  
Feito com todo carinho,  
Machucando de mansinho  
O coração do sertanejo!

**Goiá**

Gente boa, gente nossa,  
Que conhece o interior,  
Que recorda e sente amor  
Por um pedaço de chão;  
Vai aqui o nosso abraço  
E com orgulho afirmamos,  
Que também nós dedicamos  
Corpo, alma e coração!

**Guarujá**

Já faz tempo, 20 anos,  
Despertando a mocidade,  
Vim chorando pra cidade,  
Nunca mais voltei pra lá...  
Que saudade do sertão,  
Ao nascer de um novo dia,  
Explodindo em poesia  
No cantar do sabiá!

**Goiá**

Juriti das capoeiras,  
Nhambuzinho do cerrado  
Doce canto do avinhado  
A voar no céu de anil...  
Pintassilgos coloridos  
A pintar felicidade,  
Fragmento de saudade  
Das manhãs do meu Brasil!

**Guaruja**

O Goiá e Guarujá  
Nesse dia programado  
Lhes envia um recado  
Com carinho e com amor;  
Através do ABC,  
Vai aqui nossa mensagem,  
Nossa pura homenagem,  
Para os filhos do interior!

**Goiá**

Nunca fui mais que ninguém,  
Sou um simples caminheiro,  
Jogo fora, ao lixeiro,  
Meu diploma de doutor;  
Vivo na cidade grande,  
Percorrendo outros caminhos,  
E morrendo aos pouquinhas  
De saudade do interior!

**Guarujá**

A você que vive aqui  
A sonhar com sua gente  
E que traz firme na mente  
A lembrança do sertão;  
Encerrando a mensagem,  
Com pureza aqui aqui eu digo:  
Um abraço de amigo,  
Sertanejo, meu irmão.

(FLORES, 2004, p. 305).

**b) Poema em homenagem ao Dr. Luiz Manoel da Costa Filho:**

Meritíssimo senhor, Doutor Juiz de Direito:  
 Em meu sentido perfeito e tão sóbrio, como quê!  
 Permita-me no momento, aqui em meu euforismo,  
 Tratá-lo sem formalismo, eu vou chamá-lo, você.  
 Hoje é seu aniversário; alguém disse com carinho,  
 E tal qual Gerson Coutinho, ela é a sua fã;  
 Um alguém que quero bem, desde os tempos de menino,  
 É a Conceição do Bino, conterrânea, amiga e irmã.  
 Poeta da gente humilde! Amigo do Zé Covinho,  
 Do Grande ao pequenininho, a frase é uma só.  
 Se deixa nossa cidade, a alegria se acaba,  
 Pois leva pra Uberaba o coração de Coro [sic].  
 Com toda essa pureza que trazes em seu coração,  
 Será sempre a atração, em toda a parte que for,  
 A sua simplicidade deixa o povo encantado,  
 Acima de magistrado, você é gente, Doutor!  
 Neste seu aniversário, amigo, também irmão,  
 Eu uso o velho chavão, de todos, tão conhecido:  
 Meus parabéns a você! Gostaria de cantar,  
 Mas tenho que me esforçar pra não chorar comovido.  
 Na roda de seus amigos, com alegria se fala:  
 Subirá mais uma escala em sua nobre função.  
 Fiquei tocando alvorada e sinto-me tão feliz,  
 Meritíssimo Juiz da corte de apelação.  
 Foi lá no Clube da Bica, que eu o conheci mais de perto,  
 Também o Dr. Humberto, Dr. Renato e Sinval.  
 Vivemos horas felizes, como foi belo este dia!  
 La na fazenda Poesia, do amigo Alirio Herval.  
 Meu caro, Dr Luiz! Com essa gente amada,  
 Voce verá estampada a alegria em cada rosto,  
 E muitos irão consigo, renovar as esperanças,  
 Contemplando as águas mansas do Poço Dez de Agosto.  
 Profundo conhecedor de tudo que é perfeito,  
 Da ciência do direito e sua legislação.  
 Sabe que as brincadeiras, conforme as horas cabem,  
 São chaves que se abrem às portas do coração.  
 Assim os meus conterrâneos e amigos aqui presentes,  
 Cantarão todos contentes a você, Luiz Manoel.  
 Parabens para você!  
 Da gente que o estima, pois até seu nome rima,  
 Com o nosso Coromandel.

(FLORES, 2004, p. 298)

**c) Poema em homenagem à Dona Adélia**

Dona Adelia, minha mãe, de ilusão também se vive!  
 Vejo em teu semblante meigo a mãezinha que não tive.  
 Isto é, tive, não tenho. Quem não chora o que é nosso!  
 Hoje resta-me o empenho, de esquecê-la, mas não posso.  
 O bom filho sempre jura amar a mãe ate no exílio,  
 Pois nas horas de amargura toda mãe entende o filho.  
 É por isso, Dona Adélia, que eu sinto esta saudade,  
 De uma mãe tal qual Amélia, que é meiga de verdade.  
 Dona Amelia,  
 Que saudade de rever as suas flores,  
 E matar essa saudade do Coro [sic] dos meus amores!  
 Sua casa, seu jardime a paz sempre a reinar,  
 Trazem sempre para mim, lembranças do meu lar.  
 Em São Paulo, eu também, ouço os galos já de pé,  
 E o canto do Belém chega até Tatuapé.  
 E o galo das quebradas, solitário, trite e só,  
 A cantar nas madrugadas perfumadas de Coro [sic].  
 É difícil, dona Adélia, entender esse Goiá:  
 Sinto lá, falta daqui, sinto aqui, falta de lá.  
 Mas que canto diferente desse galo cantador!  
 Pois o coração não sente a poesia do interior.  
 Eu espero que não quebre minha conta no rosário,  
 Pos prefiro estar alegre nesse seu aniversário.  
 Mas me vem tão repentina na pureza da amizade  
 Sete letras pequeninas que conheço por saudade  
 A tristeza que eu choro é a saudade que hoje trás,  
 De uma coisa que adoro, onde sempre achei a paz  
 Dona Adélia, alma pura, sinta o mundo em que vivo!  
 Queira bem a criatura, o seu filho adotivo.  
 Este pobre ser terrestre, pede ao alto com alegria:  
 Que Jesus, Divino mestre, seja a sua companhia.

(FLORES, 2004, p. 300)

**d) Poema *Mensagem a minha terra***

As lágrimas no rosto vão correndo, enquanto penso,  
 Na terra mais querida deste meu Brasil imenso,  
 Prestando a homenagem mais bonita que se fez.  
 Uma cidade inteira que se irmana e apressa,  
 A receber o filho tão humilde que regressa,  
 Envolto na saúde e na sua pequenez.  
 Meus discos de saudades, exaltando as paisagens,  
 São hoje quase nada, ante tantas homenagens;  
 Num mar de euforia eu os vejo quase imersos.  
 Depois desta viagem, minha gente inesquecível,  
 Tornou-se para mim humanamente impossível,  
 Pagar tanta bondade através de pobres versos.  
 Meu lindo Poço Verde, companheiro solitário,  
 Passei em tuas margens o meu feliz aniversário;  
 Mas tive a companhia da saudade que voltou,  
 De uns olhos muito verdes, como tuas mansas águas,  
 Que foram lenitivos pra lavar as minhas mágoas,  
 Do pranto, da esperança que o tempo desbotou.  
 Amada alma gêmea que voltou a minha vida,  
 Deixemos esta parte da história esquecida,  
 Que fique o fragmento, seja um sonho pequenino,  
 Pois hoje como ontem, amanhã como depois,  
 Virão outras histórias bem iguais as de nós dois;  
 E assim a humanidade vai seguindo o seu destino...  
 Vai longe o pensamento pelas asas da saudade,  
 Levando a mensagem de amor e amizade,  
 Na brisa da alvorada que balouça os mangueirais.  
 E quando o canarinho repicar ao pé da serra,  
 Será o filho ausente a chorar por sua terra,  
 Sonhando com as planícies que talvez não veja mais.  
 Saudade das fazendas, das campinas e cataratas,  
 Da turma de amigos, do luar das serenatas,  
 Que a gente lá fazia, sem barulho ou escarcéu.  
 Não sei se o que digo, possa até ser heresia,  
 Mas era tanta paz e tanto amor que se sentia,  
 Que às vezes eu pensava que pudesse estar no céu.  
 Oh, coromandelenses! Distribuo aos companheiros,  
 As grandes emoções do mais feliz dos brasileiros,  
 Nas horas de ventura que me deram a granel;  
 Minha alegria não se apaga ou perde o brilho,  
 Pois tenho o privilégio e a honra de ser filho,  
 Da nossa gentil e inesquecível Coromandel!

*Mensagem à minha terra - Goiá*  
 (FLORES, 2004, p. 297)

**e) Poema Natal**

Finda-se à tarde, “Ave-Maria”,  
 Ergue-se aos céus, doce harmonia,  
 O canto puro e angelical...  
 Todas as línguas, todas as gentes!  
 Unem-se agora, os continentes,  
 O mundo canta, pois é natal...  
 Feliz aquele que traz a sorte  
 De ter, enquanto não chega a morte,  
 Vida pacata e sem rancor!  
 Quem vive a vida sem egoísmo,  
 Jamais despенca-se pelo abismo,  
 Graças à força do Criador.  
 Se você sofre, não esmoreça,  
 Siga o caminho, erga a cabeça,  
 Creia na força que lhe conduz;  
 Seu lar querido é abençoado  
 Com a presença do Mestre amado  
 Nosso divino e meigo Jesus!  
 Veja os exemplos que há na terra,  
 De duas seitas abrem guerra  
 Pra defender os direitos seus...  
 Que ato sujo, vil e mesquinho!  
 Pois é bendito qualquer caminho,

Desde que o mesmo nos leve a Deus!  
 Ninguém na terra é tão perfeito,  
 Mas todo mundo tem o direito,  
 De alcançar aquilo que quis!  
 Tenho a esperança por companhia,  
 De braços dados com a alegria,  
 Você, por certo, será feliz!  
 Meus irmãozinhos de caminhada,  
 Vencemos juntos, longa jornada,  
 É mais um ano que chega ao fim...  
 E na pureza do sertanejo,  
 Sinceramente eu lhes desejo,  
 Tudo de bom que quero pra MIM!  
 A luz do alto já nos alcança;  
 E o arco-iris da esperança,  
 Trazendo à terra novo matiz.  
 A alvorada do ano novo,  
 Iluminando a alma do povo  
 Do nosso imenso e doce país!  
 Faço uma prece, Jesus amado:  
 Que neste orbe tão conturbado,  
 Não aconteça nada de mal,  
 Que o respeito seja profundo,  
 E a alegria domine o mundo,  
 Na noite santa deste natal!

(FLORES, 2004, p. 302)