



A canção popular brasileira e o “Romance de 30”

Cimara Valim de Melo*

Resumo: Este artigo procura analisar o chamado “Romance de 30”, entrelaçando algumas produções literárias desse arbitrário período e canções populares brasileiras da mesma época. Para isso, além de contextualizar historicamente as décadas de 1930, 1940 e 1950, principalmente, escolheu-se um representativo *corpus* literário-musical inerente às vertentes sulina e nordestina. Não se pode negar que, na primeira metade do século XX, o Sul e o Nordeste acrescentaram significativamente cultura ao Brasil, descentralizando a arte do país e denunciando, muitas vezes, a precária situação do interior brasileiro em consequência do crescente império capitalista. Entre as múltiplas conexões possíveis, algumas são aqui analisadas, como a interação entre produções de Luiz Gonzaga e Graciliano Ramos; Dorival Caymmi e Jorge Amado; Barbosa Lessa, Pedro Raimundo e Cyro Martins.

Palavras-chave: Literatura brasileira; “Romance de 30”; Canções populares brasileiras.

Abstract: This article attempts to analyze the so-called “Romance de 30”, entwining some literary works from this arbitrary period and Brazilian popular songs from the same time. For that, besides historically contextualizing, mainly, the decades of 1930, 1940 e 1950, a representative literary-musical *corpus*, typical from the southern and north-eastern origins, was chosen. It is not possible to deny that, in the first half of the 20th century, the south and the northeast added culture to Brazil, deflecting the country’s art from the main cultural center and denouncing, many times, the poor condition of the countryside in Brazil due to the growing capitalist empire. Among the multiple possible connections, some are analyzed here, such as the interaction between productions of Luiz Gonzaga and Graciliano Ramos; Dorival Caymmi and Jorge Amado; Barbosa Lessa, Pedro Raimundo and Cyro Martins.

Keywords: Brazilian literature; “Romance de 30”; Brazilian popular songs.

*A música constitui, ao mesmo tempo, a
manifestação imediata do instinto e a instância
própria para o seu apaziguamento.*
(ADORNO, 2000, p. 43)

1 Introdução

As décadas que sucederam a Revolução de 30 foram palco de conflitos, de incertezas econômicas e sociais. Por outro lado, representaram culturalmente uma fortuna em termos literários e musicais. Nesse período, que percorre a saga política de Getúlio Vargas e chega aos anos de 1960, um grande número de escritores e cancionistas reuniram produções diversas e complementares, todas carregadas da consciência das condições em que o povo se

* Cimara Valim de Melo é mestre em Literatura Brasileira pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul e professora da Rede Pública de Ensino do Rio Grande do Sul.

encontrava nos mais variados locais do país. Um país rico e miserável, independente e curvado às grandes potências mundiais, representado por uma única bandeira e inúmeras identidades.

O Modernismo que explodiu em 1922, com a Semana de Arte Moderna, consolidou-se, mesmo que em diferentes graus, como a expressão da consciência de um país decadente. O chamado neo-realismo - alimentado especialmente por descendentes da elite em crise que procuravam problematizar o mundo moderno através de seus personagens - não foi constante: apresentou tendências variadas quanto à relação entre narrador e personagens, à linguagem e ao comprometimento da literatura com a situação do país. Mesmo que desarticulada, a literatura das décadas subseqüentes à da Semana de Arte Moderna lançou-se ao amadurecimento da arte de pensar, à virilidade frente às contradições de um mundo complexo e fragmentado. Restaram apenas os ecos da agitação artística juvenil da década de 20, que redimensionou a literatura brasileira.

Concomitante à literatura neo-realista, que, em geral, preferiu o espaço regional ao urbano, desenvolveu-se a ficção psicológica, realizada predominantemente no Rio de Janeiro por Lúcio Cardoso, Cornélio Pena, Otávio de Faria e Lygia Fagundes Telles. Incluem-se também nesse contexto Cyro dos Anjos, em Minas Gerais, e Dyonélio Machado, no Rio Grande do Sul. Essa vertente, entretanto, não será aqui foco de estudo, já que a análise se centralizará nas vertentes regionais do Sul e do Nordeste do país e em seus pontos de contato com a música popular brasileira produzida no mesmo período.

2 Arte regional: um legado histórico

Quando falamos em “Romance de 30”, devemos observar a falta de um projeto unificador e a conseqüente diversidade literária do período, que corresponde ao que Antonio Candido chama de “tendência mais autêntica da arte e do pensamento brasileiro”(CANDIDO, 1976, p. 124). O enraizamento do Modernismo no Brasil é perceptível a partir de 1930, quando há o predomínio do romance de cunho social, vinculando explicitamente ficção e realidade:

A prosa, liberta e amadurecida, se desenvolve no romance e no conto, que vivem uma de suas quadras mais ricas. Romance fortemente marcado de neonaturalismo e de inspiração popular, visando aos dramas contidos em aspectos característicos do país: decadência da aristocracia rural e formação do proletariado (José Lins do Rego); poesia e luta do trabalhador (Jorge Amado, Amando Fontes); êxodo rural, cangaço (José Américo de Almeida, Rachel de Queiroz, Graciliano Ramos); vida difícil das cidades em rápida transformação (Érico Veríssimo). (CANDIDO, 1976, p. 123.)

A turbulência literária do decênio de 1930 foi fruto de um projeto ideológico que contrastou com o projeto estético modernista da época. Houve, com isso, a busca pela problematização regional, embora tenham surgido célebres romances localistas, como *Porteira Fechada*, de Cyro Martins; *Fogo Morto*, de José Lins do Rego e *O Continente*, de Érico Veríssimo. O contrário ocorreu com a canção popular brasileira, pois foi nesse período que grandes compositores, com canções de temática regional, como Luiz Gonzaga, Humberto Teixeira, Dorival Caymmi, Pedro Raimundo e Barbosa Lessa (este mais ao final da década), fizeram maior sucesso.

Durante o período do “Romance de 30”, contradições e crises da época embricaram-se à literatura e à canção, tornando-se parte do nosso legado histórico. Em 1930, enquanto Getúlio Vargas tomava posse com o apoio da burguesia e de militares ligados ao tenentismo, grandes mudanças ocorriam no país, desencadeando o crescimento das zonas urbanas, da industrialização e da burguesia, em detrimento do governo oligárquico da República Velha, o qual privilegiava os grandes proprietários de terras. Noel Rosa, nesse ano, lançava *Com que roupa*, carregando em seu samba uma crítica explícita à pobreza do país, e, no campo literário, surgia *O Quinze*, de Rachel de Queirós.

Getúlio governou durante quinze anos, período no qual os chamados “romancistas de 30” tiveram significativa produção e a “Época de Ouro” da música brasileira vigorava. Em 1933, houve a oficialização dos desfiles de Carnaval pela prefeitura do Rio de Janeiro. Um ano antes, José Lins do Rego publicava *Menino de Engenho* e, em 1934, Graciliano Ramos terminava *São Bernardo*, mesmo ano em que *Campo Fora*, de Cyro Martins, era editado.

Alfredo Bosi percebeu duas fortes tendências na ficção de 1930 a 1950 aproximadamente: a regionalista/social e a introspectiva (BOSI, 2000, p. 386). Embora não totalmente dissociadas uma da outra, suas diferenças residem no modo de abordagem dos conflitos, por parte do narrador e dos personagens, em seus espaços internos e externos. Exemplos da primeira não faltam: além dos já citados, em 1936, aos 24 anos, Jorge Amado publicava seu quinto romance, *Mar Morto*, com a participação de Dorival Caymmi como compositor de canções presentes na história, como *É doce morrer no mar*. Cyro Martins escreveu *Sem rumo*, em 1937, às vésperas da implantação do governo ditatorial. Em 1938, um ano depois da morte de Noel Rosa, saía *Vidas Secas*, quarto romance de Graciliano Ramos. O livro trouxe um dos mais fortes retratos da subvida nordestina em períodos de estiagem no sertão, tema que Luiz Gonzaga abordaria em várias composições posteriores.

O início da II Guerra, em 1939, desviou a atenção de muitos artistas para a Europa, mas o Brasil continuou sendo fonte de manifestações artísticas. A “Época de Ouro” contou

com a voz do já comentado Noel Rosa, que contribuiu imensamente com o samba; de Sinhô, popularizado pelos sambas, maxixes e marchinhas; de Lamartine, destaque com suas marchinhas de carnaval; de Ary Barroso, produtor do samba-exaltação, entre outros cancionistas.

Aquarela do Brasil surgiu em 1939, inaugurando o novo samba de Ary Barroso, em época de censura e repressão devido à Ditadura de Vargas, que controlava os meios de comunicação e impedia protestos da modernidade:

Estabelecida rigorosa censura à imprensa, as informações não foram apenas controladas como canalizadas para a monotonia dos aplausos aos atos públicos. Certa parte dos intelectuais cedeu às contingências e submeteu-se. Outra parte, vitimada pela repressão e constituída por algumas das mais destacadas expressões da cultura brasileira, conheceu o exílio, o cárcere e o silêncio. (SODRÉ, 1987, p. 50)

Dentro desse contexto, Caymmi produziu um cartão postal da Bahia em canções exaltativas, como *O que é que a Baiana tem?*, de 1938, *Samba da minha terra*, de 1940, e *Você já foi à Bahia?*, de 1941. Dois anos mais tarde, foi editado *Fogo Morto*, de José Lins do Rego e, em 1944, Cyro Martins publicou *Porteira Fechada*. Anunciava-se o fim da II Guerra Mundial e, no Brasil, do Estado Novo. Enquanto isso, Gonzaga dava origem ao baião nordestino e popularizava o forró. Suas composições, iniciadas na década de 40, acrescentam à canção elementos típicos de sua região, favorecendo a valorização do tema regional e da melodia rural. Sua fortuna musical, em parceria com Humberto Teixeira, penetrou no gosto popular em uma época de “hegemonia do samba-canção e do bolero”. (TATIT, 2002, p. 148)

O CTG 35 foi criado em 1947, um ano após *Quero-Quero*, a primeira composição de Barbosa Lessa, e *Baião*, de Gonzaga e Teixeira. Como se não bastasse o sucesso dessa criação, surgiu também, em 1947, *Asa Branca*. Tão melodiosa quanto ela, foi a sua continuação, *A Volta da Asa Branca*, de 1950. Um ano antes, Érico Veríssimo lançava a primeira parte da trilogia *O Tempo e o Vento*. As versões de Barbosa Lessa que se seguiram andavam lado a lado com a vertente regional do “Rei do Baião”, pelo resgate cultural que ambos fizeram, através da canção, em suas terras natais.

As décadas de 1940 e 1950 também foram frutíferas ao sanfoneiro Pedro Raimundo, catarinense que vivera no Rio Grande do Sul e que fazia sucesso no país com suas canções gauchescas amorosas, alegres e saudosistas, como *Saudade do Rincão*, de 1945. O próprio Luiz Gonzaga inspirou-se em suas roupas características, ao final dessa década, e resolveu também se apresentar com uma indumentária que identificasse suas origens rurais. (RAIMUNDO, 2003)

Outro destaque foi Lupcínio Rodrigues, compositor de melodias carregadas de tensão e sentimento, conhecido por canções como *Felicidade e Nervos de Aço*, de 1947, *Esses moços*, de 1948, e os melodramáticos *Cadeira Vazia e Vingança*, de 1950. Tatit Considera-o “um dos mais hábeis e audaciosos compositores engajados à mensagem passional. Hábil pela rapidez em construir uma situação locutiva convincente e audacioso por operar na tangente do falso sentimento, aprumando com as melodias os excessos no texto.” (TATIT, 2002, p. 127)

Adoniran Barbosa, maior cômico brasileiro na canção, não passou despercebido com seu tom humorístico constante, mesmo quando sua dicção fazia referência à dor e à pobreza, como percebemos em *Saudosa Maloca*, de 1955. Indiscutível comicidade encontrava-se em *As mariposas*, do mesmo ano, que se destacou pelo uso da linguagem falada, representativa do povo marginalizado da cidade. Também na década de 50 a música sulina alcançava o âmbito nacional, época em que o tradicionalismo surgiu organizadamente, contrastando com a industrialização e a internacionalização a todo vapor em São Paulo.

Em 1954, a morte de Getúlio Vargas chocou o país e marcou o início de um período de incertezas políticas, progresso e dificuldades econômicas. O final do “Romance de 30”, ao contrário de seu início, foi indeterminado e, conforme Dacanal, contemplou o que de mais importante ficou de 1928 até, aproximadamente, 1960 (DACANAL, 1986, p. 13). Excluem-se dele obras com outras características, como *Perto do Coração Selvagem* (1944) e *O Lustre* (1946), de Clarice Lispector; *Sagarana* (1946) e *Grande Sertão: Veredas* (1956), de Guimarães Rosa. Esse fato serve para refletirmos acerca da fragilidade de qualquer estudo catalogador.

Em 1953, Graciliano publicava *Memórias do Cárcere*, uma das mais fortes narrativas da época, pincelada de realismo e tensão. Isso ocorreu dois anos após *O Retrato*, de Érico Veríssimo, que deu continuidade à trilogia, concluída somente em 1961, com a publicação de *O Arquipélago*. Também em 1953, Gonzaga lançava *Vozes da Seca* e Cyro Martins, *Estrada Nova*, considerada por Carlos Jorge Appel (2000, p. 102) a última obra da “Trilogia do gaúcho a pé”. Sobre isso, Cyro Martins acrescenta: “Estrada Nova é o terceiro romance da “Trilogia do gaúcho a pé”. Aliás, a trilogia não nasceu trilogia. Depois de feita, criticada e reeditada, foi que o amigo Appel a batizou assim. O apelido pegou porque corresponde à realidade do conteúdo.” (MARTINS, 2000. p. 16)

A música brasileira, ainda mais que a literatura, cresceu em quantidade, transformou-se em produto e propagou-se em sua vertente popular, em virtude do efeito alastrador dos meios de comunicação, principalmente do rádio. A televisão teve sua primeira emissão em 1950; contudo, não atingiu, durante anos, a classe baixa do país. Santuza Cambraia Naves

afirma que a música popular sofre influências da internacionalização nos anos de 1950. A bossa nova

envereda por uma linha mais contida e funcional. Ao desenvolver esse tipo de estética, a bossa nova converge com outras manifestações dos anos 50, como a arquitetura de Neimeyer e a poesia concreta. Relativamente ao padrão anterior da música popular, que prima pelo *excesso*, o da bossa nova remete a uma idéia de *aspepsia*. Uma *aspepsia* que condiz com o surgimento de um novo tipo de público, atento às harmonias mais requintadas do *jazz*. (NAVES, 1998. p. 217)

Um novo panorama formou-se no decorrer dos anos 50 em todos os aspectos: Kubitschek, ao final da década, mesmo tendo traçado seu “Plano de Metas”, conviveu com o desagrado da população, devido à crise econômica que se agravava; o Concretismo era a nova tendência na poesia, e a recriação da linguagem transformava a prosa; em 1958, o surgimento da bossa nova e a explosão do *rock* indicavam novos rumos à música. O regionalismo do “Romance de 30” transformou-se com Guimarães Rosa, enquanto o da canção consolidou-se significativamente, resistindo às inúmeras influências externas.

3 O regional e o regionalista no “Romance de 30” e na canção

A fim de estabelecermos conexões e distanciamentos entre as duas manifestações culturais das décadas de 1930, 1940 e 1950, é necessário resgatar a validade dos conceitos sobre o “Romance de 30”. Muitas vezes, eles se tornam simplistas pela tentativa de classificação um tanto metódica. Dacanál explicita características do movimento: “O Romance de 30 fixa diretamente estruturas históricas perfeitamente identificáveis por suas características econômicas e sociais. Os personagens são integrantes dessas estruturas, aceitando-as, lutando por transformá-las ou sendo suas vítimas.” (DACANAL, 1986, p. 14)

As tensões do Brasil moderno entre o homem e o meio são percebidas diferentemente na variedade literária desse período. Alfredo Bosi analisa as tensões provenientes do romance moderno, com base nos estudos de Goldmann (1976), através das quais percebemos o modo como os personagens reagem aos problemas sócio-econômicos da época:

- a) *romances de tensão mínima*. Há conflito, mas este se configura em termos de oposição verbal, sentimental, quando muito: as personagens não se destacam visceralmente da estrutura e da paisagem que as condicionam.(...)
- b) *romances de tensão crítica*. O herói opõe-se e resiste agonicamente às pressões da natureza e do meio social, formule ou não em ideologias explícitas, o seu mal-estar permanente. (...)
- c) *romances de tensão interiorizada*. O herói não se dispõe a enfrentar a antinomia eu/mundo pela ação: evade-se, subjetivando o conflito. (...)
- d) *romances de tensão transfigurada*. O herói procura ultrapassar o conflito que o constitui existencialmente pela transmutação mítica ou metafísica da realidade. (BOSI, 2000, p. 392)

Essas tensões, mesmo que advindas de conceitos um tanto frágeis, também são observadas em meio ao universo da canção brasileira. As produções musicais podem se relacionar ao “Romance de 30” quanto à tematização regional freqüente, embora suas letras estejam essencialmente vinculadas aos arranjos melódicos, o que as fazem comportar, além das tensões “eu/mundo”, as advindas da dicção do cancionista e da harmonia dos instrumentos.

Além disso, a diferença entre os conceitos *regional* e o *regionalista* deve ser observada. Ambos fazem referência ao interior do Brasil e à sua diversidade, mas, segundo Cyro Martins, enquanto um faz uma crítica à situação precária da vida interiorana, o outro se preocupa mais com a exaltação da cultura desses locais:

Nunca me considerei um escritor regionalista, embora minha ficção se baseie, em grande parte, em figuras, costumes e ambientes regionais. Demais, nunca imprimi sentido ufanista à minha produção literária, conforme era praxe quando iniciei minha atividade nesse campo. (MARTINS, 2000 p. 15.)

Se pudéssemos pincelar algumas conexões entre segmentos da canção e do romance desse período, em termos de tematização regional, diríamos, por exemplo, que, na vertente nordestina, *Asa Branca* e *A volta da Asa Branca*, de Luiz Gonzaga, relacionam-se a *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos; *É doce morrer no mar* e *História de pescadores*, de Dorival Caymmi, a *Mar Morto*, de Jorge Amado. Já na vertente sulina, *Negrinho do Pastoreio*, de Barbosa Lessa, e *Saudade do Rincão*, de Pedro Raimundo, aproximam-se de *Porteira Fechada*, de Cyro Martins.

Vejam os seguintes exemplos de como podem ser estabelecidas tais relações.

4 A vertente sulina

Tanto no romance quanto na canção, o Rio Grande do Sul teve memoráveis representantes que retrataram a cultura gaúcha e denunciaram precariedades da região, como o êxodo rural. A problematização aguda da miséria no campo acontece do início ao fim de *Porteira Fechada*, de Cyro Martins, desde a mudança da família Guedes da estância para a cidade até a morte do pai, acompanhada do esfacelamento das tradições e da “boa imagem” do gaúcho, formada pela sua honestidade e pelo trabalho de subsistência, com hábitos e recursos típicos do meio rural:

E João Guedes é expulso do seu pedaço de terra, atirado sem rumo na estrada, indo para os ranchos que cercam Boa Ventura, uma típica cidadezinha do interior. Ali ele vai sofrer um processo implacável de decadência material e moral que culmina com a prática do roubo, a morte por tuberculose duma das filhas, a perda da outra. Um rosário de miséria, a *debacle*

total dum punhado de seres humanos. João Guedes e a sua família chegam ao último grau de desajustamento social. (FREITAS, 1986. p. 6-7)

Há forte tensão crítica entre o homem e o mundo, se utilizarmos os conceitos de Bosi, já que Guedes e Maria José resistem brutalmente à vida subumana que levam, a partir do dia que deixam as terras arrendadas, procurando de diversas formas saírem da miséria, porém, sem sucesso. A saudade da vida rural é amarga e o grotesco sofrimento supera o sentimentalismo. Sofrimento que o faz abandonar os princípios morais e roubar, encorajado pelo instinto de sobrevivência. O autor justifica os atos ilícitos do personagem com sua necessidade de lutar contra a dor, a humilhação da pobreza, a fome e a morte.

Barbosa Lessa, em seu amplo projeto de resgate da cultura gaúcha, ameniza a tensão entre o homem e o mundo. Em *Negrinho do Pastoreio*, importa menos o tema do êxodo rural que a melodia da canção, passionalizada pelo ritmo da toada. Segundo Tatit (2002, p. 9-10), a tensão da continuidade melódica dá-se pelo prolongamento das vogais, “quando o cancionista não quer a ação, mas a paixão”, o que percebemos claramente nos versos cantados pelo Conjunto Farroupilha, na primeira versão surgida em 1950 e lançada em 1953:

Negrinho do Pastoreio (toada)
Negrinho do Pastoreio/ Acendo esta vela pra ti/ E peço que me devolvas/ A querência que eu perdi
Negrinho do Pastoreio/ Traze a mim o meu rincão/ Eu te acendo esta velinha/ Nela está meu coração
Quero rever o meu pago/ Coloreado de pitanga/ Quero ver a gauchinha/ A brincar n'água da sanga
Quero trotar nas coxilhas/ Respirando a liberdade/ Que eu perdi naquele dia/ Em que me embretei na cidade
Negrinho do Pastoreio/ Traze a mim o meu rincão/ A velinha está queimando/ Aquecendo a tradição (LESSA, 2001)

Há o resgate da lenda sulina, a qual auxilia no processo de passionalização por meio da metáfora existente na primeira estrofe, que destaca o sentimento de melancolia em virtude da “terra perdida”. O compositor detém-se menos no problema do êxodo e mais na exaltação regionalista da imagem rural, principalmente na segunda estrofe, quando enumera o que foi perdido com a migração. A tradição, que é aquecida nessa lírica composição, esfria-se em *Porteira Fechada*. O violino que acompanha a canção auxilia no tom de lamento e, em harmonia com os demais elementos, torna a toada carregada de tensões melódicas que, conforme Tatit, “aliviam as tensões do cotidiano e alimentam os conteúdos afetivos”. (2002, p. 16)

Outro compositor regionalista, Pedro Raimundo, embora tenha sido destaque como o “Gaúcho Alegre do Rádio” pela descontração e pela tematização de várias canções, produziu um significativo número de valsas e toadas românticas e saudosas. Em *Saudade do Rincão*,

lançada em 1945, o tema de *Porteira Fechada* faz-se presente; entretanto, assim como em *Negrinho do Pastoreio*, é observada uma tensão mínima entre o “eu” e o mundo:

Saudade do Rincão (valsas)
 Saudade, eu tenho saudade/ Do meu querido rincão/ Daquela moçada alegre/ Daquele povo tão bom
 Tenho saudades dos campos/ Das noites enluaradas/ Quando eu voltava dos bailes/Cantando pelas estradas
 Ai, ai, ai!/ Quanto sofre o meu coração/ Ai, ai, ai!/ Com saudade lá do rincão
 Saudade, eu tenho saudade/ De tudo que lá deixei/ Do meu querido rincão/ Nunca, nunca esquecerei
 Saudade da gauchinha/ Que me esperando ficou/ Na hora da despedida/ Me disse adeus e chorou
 Saudade do meu tordilho/ Cavalos bom e amigo/ Quando me achava com ele/ Não conhecia perigo
 Saudade da gauchada/ Saudade lá do galpão/ Saudade do bom churrasco/ E bombacha e chimarrão (RAIMUNDO, 2003)

Ainda mais que a toada de Barbosa Lessa, o sentimento transborda da valsa, embora sem a suavidade e o toque quase mítico daquela. A repetição dos motivos faz e desfaz a tensão melódica interna e a expressão do individualismo supera o teor social por meio da forte passionalização. A simplicidade dos versos chama a atenção, sem qualquer trabalho de linguagem ou inovação. O maior foco de tensão dá-se pela utilização do tom agudo no lamento da estrofe “Ai, ai, ai”. Ela nos deixa a impressão de desespero, em vez da doce interpretação do Conjunto Farroupilha. Aquela é um desabafo do “eu”, enquanto esta explora o lirismo mais comedido. Todas as estrofes de *Saudade do Rincão* exaltam a vida rural, por meio da enumeração de elementos aos quais o enunciador não mais tem contato.

Nas canções analisadas, percebem-se a narratividade e o regionalismo, mas não a intensidade ideológica existente no enfoque “regional” de Cyro Martins. A denúncia das crises política, social, econômica e cultural ofusca-se quando falamos na canção gauchesca da época, já que ela segue seus próprios rumos, agarrada à tradição em um momento de perda da identidade rural, além de avessa às inovações artísticas propagadas pelo projeto estético da década de 20.

5 A vertente nordestina

A tensão crítica apresenta-se na obra de Cyro Martins, mas Graciliano Ramos não deixa por menos, e pode ser considerado o mais feroz crítico dos “romancistas de 30”. Em *Vidas Secas*, de 1938, o movimento de fuga da família de Fabiano, que se retira de onde vive em busca de alimento, água e sobrevivência, diferencia-se da migração de João Guedes e sua família. Estes vão para a cidade e sobrevivem com a ajuda de algumas pessoas, mas estão sozinhos em um ambiente capitalista. Aqueles mal podem ser chamados de seres-humanos,

vivem em um isolamento total, perambulam pelo sertão e acabam tomando o rumo da cidade. A precariedade da linguagem entre os membros da família de retirantes sugere a falta de vida, de cultura, e de estruturas básicas de sobrevivência, causando a sua desumanização e aproximando-os aos seres irracionais. O neo-realismo de *Vidas Secas* enriquece a narrativa social já construída em ficções como *O Quinze*, de Rachel de Queirós:

Em “Vidas Secas”, o estilo peculiar de Graciliano Ramos, isto é, a concisão, precisão e sugestão dos vocábulos, chega à sua forma mais depurada: o vocábulo exato, a frase seca, curta, direta, revelam apenas o essencial. (...) Trata-se, realmente, de um retrato pungente do nordestino, o homem que nasce condenado às imposições da terra, a viver sob ameaça de um sol inclemente, condenado a viver à procura de regiões menos hostis, tendo, depois, que voltar para reiniciar sua valente luta sem interrupções. (MONTENEGRO, 1983. p. 17)

Presenciamos o tema da luta nordestina contra a seca nas canções do pernambucano Luiz Gonzaga. Compositor e sanfoneiro por ensinamentos do pai, Severino, fugiu de casa, no início da década de 1930, após uma briga familiar. A partir de então, estabeleceu contato com a música do centro-sul do país, apresentando-se em festas de subúrbios e casas noturnas. Começou a compor, na década de 1940, canções nordestinas e teve sucesso imediato. A mais famosa, *Asa Branca* (1947), foi gravada um ano depois de voltar à terra-natal, da qual ficou distante dezesseis anos. Juntamente a *A Volta da Asa Branca* (1950), *Vozes da Seca* (1953) e *A Triste Partida* (1964) - composição de Patativa do Assaré –, temos um rico manifesto do sertão feito pelo cancionista.

O saudosismo percebido em algumas letras dos compositores sulinos também é visível em canções de Gonzaga, como *No Meu Pé de Serra*, de 1946, e *A vida do viajante*, de 1953. Apesar de exaltar um universo cultural diferente, Gonzaga teve o incentivo musical de Pedro Raimundo e algumas parcerias com Barbosa Lessa, gravando músicas do compositor gaúcho, fato que popularizou a música rural no território nacional. Um exemplo é *Aroeira*, de Barbosa Lessa, gravada em 1961 pelo sanfoneiro.

Asa Branca e *A Volta da Asa Branca* compõem a ligação umbilical entre o homem e a natureza vista em *Vidas Secas*, porém de forma menos agressiva que esta. Isso é possível devido à junção entre a tematização, marca dessa ligação material, e a passionalização, marca da emotividade do cantor:

O estilo mais intrigante e de maior fôlego, porém, veio formulado no baião-toada (como *Asa Branca* e *Assum Preto*, por exemplo), que abriga, em primeiro plano, a peculiar interação entre tematização e passionalização. (...) Enquanto a tematização-padrão vem determinada pelo /fazer/, a passionalização decorre do /ser/. (...)

O texto de *asa Branca* traça o perfil da migração nordestina na experiência pessoal do enunciatador:

- a) avaliação do desastre produzido pela seca;
- b) abandono forçado das terras do sertão, ocasionando a separação amorosa;
- c) expectativa de volta e reintegração afetiva. (TATIT, 2002, p. 151)

A toada *Asa Branca* desfaz, em parte, a tensão crítica vista no romance, evocando a solidão, a tristeza, o amor e a paixão pela terra, juntamente à descrição da seca:

Asa Branca (toada)

Quando oiei a terra ardendo/ Com a fogueira de São João/ Eu perguntei a Deus do céu, ai/ Por que tamanha judiação

Que braseiro, que fornaia/ Nem um pé de prantação/ Por farta d'água perdi meu gado/ Morreu de sede meu alazão

Inté mesmo a asa branca/ Bateu asas do sertão/ Entonce eu disse, adeus Rosinha/ Guarda contigo meu coração

Hoje longe muitas léguas/ Numa triste solidão/ Espero a chuva cair de novo/ Pra mim vortá pro meu sertão

Quando o verde dos teus óio/ Se espaiá na prantação/ Eu te asseguro, num chore não, viu?/ Que eu vortarei, viu, meu coração (GONZAGA, 2001)

A Volta da Asa Branca (toada)

Já faz treis noite que pro norte relampeia/ A asa branca ouvindo o ronco do truvão/ Já bateu asas e vortô pru meu sertão/ Ai, ai, eu vou me imhora, vou cuidá da prantação

A seca fez eu disertá da minha terra/ Mas filizmente Deus agora se alembrou/ I manda chuva pra esse sertão sofredor/ Sertão das mulher séria/ Dos homens trabalhador

Rios correndo, as cachoeira tão zoando/ Terra moiada, mato verde, que riqueza/ E a asa branca tarde canta, que beleza,/ Ai, ai, o povo alegre, mais alegre a natureza

Sentindo a chuva eu me arrecordo de Rosinha/ A linda frô do meu sertão pernambucano/ E se a safra num atrapaiá meus prano/ Ai, ô seu vigário, vou casa no fim do ano (GONZAGA, 1975)

A simplicidade do povo é percebida pela oralidade e pela isenção de preocupação formal. Gonzaga, em parceria com Humberto Teixeira, faz questão de transcrever a fala do sertanejo pobre, alheio à cultura letrada, o que não acontece no romance de Graciliano, pois a fala de cada personagem é filtrada pela voz do narrador. A letra, do mesmo modo que nas canções anteriores, carece de inovações e rupturas. É formada por estrofes com quatro versos, contendo sempre o mesmo tipo de rima.

Além disso, a narratividade é explícita, como em *A Volta da Asa Branca*. Nela, o que difere, mesmo sendo também uma toada, é o ritmo levemente mais acentuado, com o qual percebemos a sensação de alívio e o sentimento de esperança frente à chuva que se anuncia. Diferente da esperança de Fabiano, essa é próxima e real:

Pouco a pouco, uma vida nova, ainda confusa, se foi esboçando. Acomodar-se-iam num sítio pequeno, o que parecia difícil a Fabiano, criado solto no mato. Cultivariam um pedaço de terra. Mudar-se-iam depois para uma cidade, e os meninos freqüentariam escolas, seriam diferentes deles.” (RAMOS, 1983, p. 125-126)

As rimas dessa canção, mesmo distintas da primeira e um pouco mais diversificadas de estrofe a estrofe, evocam as mesmas impressões: simplicidade de quem vive pela terra e na terra. Gonzaga é regionalista e regional: resgata a riqueza cultural de sua terra e exalta-a saudosamente, sem perder de vista as dificuldades econômicas e sociais por que passam as pessoas que lá vivem.

Contudo, a “temática de 30” não se limitou à vida do sertão no que tange à vertente nordestina. O Nordeste também foi explorado do ângulo oposto, enfatizando a vida do litoral.

Nesse sentido, o baiano Jorge Amado destaca-se pela publicação de três obras sucessivas: *Jubiabá* (1935), *Mar Morto* (1936) e *Capitães da Areia* (1937).

Mar Morto, romance urbano de grande teor lírico, narra a vida dos pescadores pobres, os quais buscam, nas águas traiçoeiras, meios de sobrevivência. O problema é enfocado indiretamente, ofuscado pelo romance entre Guma e Lívia, e o drama vivido pelo casal representa o de um povo sofrido. Diferente dos outros romances analisados, esse povo não busca outra vida melhor e vê seu destino nas águas de Iemanjá: “O destino de Lívia é o destino infeliz das mulheres do cais. Nem ela, nem Guma, nem mesmo o Besouro que virou estrela, podem desmanchar.” (AMADO, 2001. p. 115)

A tensão é mínima, tendo em vista que o conflito entre o homem e o mundo é canalizado para o romantismo e a sensualidade. A crítica é percebida na voz das personagens que estão indiretamente ligadas à miséria e à falta de recursos por parte dos que vivem da pesca: a professora Dulce, que viu muitos alunos desistirem da escola para trabalhar, vive à espera de um milagre que mude a vida triste daquele povo, sem estudo nem futuro; o doutor Rodrigo, sem esperanças de um futuro melhor, convive com a falta de higiene, conforto e saúde de seus pacientes.

A princípio o doutor Rodrigo ia sempre à cidade. Ia propor medidas de higiene para as casas do cais. Nunca foi atendido. Deixou de ir. Dona Dulce falou no milagre que espera. Então tudo será mais belo na beira do cais. Talvez então o doutor Rodrigo possa fazer os seus versos belos, tão belos quanto o mar. (AMADO, 2001. p. 105)

Há sempre um dia em que a família fica na miséria, há sempre Martas, Margaridas, Racheis para passar fome. Dona Dulce esperava um milagre. Rodrigo quis voltar para os seus versos, mas o homem que agonizava era um protesto contra a poesia descritiva do mar. E pela primeira vez Rodrigo pensou em fazer um poema que falasse no sofrimento e na miséria da vida do cais. (AMADO, 2001. p. 109)

O “milagre” é a esperança de Jorge Amado. O escritor denuncia a vida desumana e aponta, segundo Cristóvão (1983. p. 152), a construção de um mundo diferente, permeado pelo projeto socialista, favorecedor da desalienação humana. A nova sociedade é idealizada, não apenas com mudanças econômicas, sociais e políticas, mas com a transformação global da realidade. Contudo, a concretização desse milagre não é fácil: Lívia compara a sua vida com a do sertão nordestino, sem considerar-se mais feliz, mesmo estando próxima ao mar e longe da seca. Ela quer

ir para as terras agrestes do sertão, fugir da fascinação das ondas. Os homens de lá, as mulheres de lá vivem pensando no mar. Não sabem que o mar é senhor brutal que mata os homens. Diz uma cantiga do sertão que a mulher de Lampião, que é o senhor daquilo tudo, chorou porque não pôde ter um vestido de fumaça do vapor. O vapor é do mar e no mar ninguém manda, nem mesmo um cangaceiro corajoso como Lampião. (AMADO, 2001. p. 139)

O romance foi realizado na primeira das várias parcerias do autor com Dorival Caymmi. O compositor, conhecido pela popularidade dos sambas *O que é que a baiana tem?* (1938) e *O samba da minha terra* (1940), participou com o lançamento de *É doce morrer no mar* (1936), canção da qual o romancista utiliza alguns trechos. A marca de Caymmi é a emoção humana, a pureza dos sentimentos, obtida pelo lirismo e pela exaltação da Bahia. Nesse aspecto, é possível estabelecer o fio condutor entre sua composição e a produção em geral de Jorge Amado.

É doce morrer no mar (toada)
 É doce morrer no mar / Nas ondas verdes do mar
 A noite que ele não veio foi/ Foi de tristeza pra mim /Saveiro voltou sozinho/ Triste noite foi pra mim
 Saveiro partiu de noite/ Madrugada não voltou/ O marinheiro bonito/ Sereia do mar levou
 Nas ondas verdes do mar/ Ele se foi a afogar / Fez sua cama de noivo/ No colo de Iemanjá
 (CAYMMI, 2001)

Não há a presença da sanfona, como ouvimos em Barbosa Lessa, Pedro Raimundo e Luiz Gonzaga. O acompanhamento dá-se pelo violão, instrumento mais típico do cenário urbano. O tema da música refere-se à inconstância da vida dos pescadores, que se arriscam diariamente “nas ondas verdes do mar”. O problema fica explícito em *Mar Morto*, onde as mulheres acostumam-se à vida pobre, mas não à morte de seus homens.

Um marítimo não tem o direito de sacrificar uma mulher. Não por causa da pobreza da vida deles, da miséria das casas, do peixe diário, da falta eterna de dinheiro. Isso qualquer uma delas suportaria, que em geral estão acostumadas, ou são do cais mesmo ou são filhas de operários, de trabalhadores miseráveis também. À pobreza elas estão acostumadas, muitas vezes a coisas piores que a pobreza. Mas a que não estão acostumadas é a essa morte repentina, a ficar de repente sem seu homem (...). (AMADO, 2001. p. 110-11)

Na música, como na ficção, há a valorização do sentimento pessoal do enunciador frente ao fato por ele vivido. A passionalização é total, tanto pela continuidade melódica das vogais quanto pela harmonia da voz com o violão. A profundidade da canção não passa despercebida por Jorge Amado, que a compara com a profundidade do mar: “Sua voz era doce. Vinha do mais profundo do mar, tinha como seu corpo um cheiro de beira de cais, de peixe salgado.” (AMADO, 2001. p. 137)

Em *História de Pescadores*, linda canção de 1957 que contempla pequenas canções em tom lírico e nostálgico, também o tema de *Mar Morto* é encontrado. As duas primeiras partes são quase hinos religiosos, pedindo a proteção dos pescadores. Os homens pedem o alimento de cada dia, enquanto as mulheres clamam pela vida de seus homens:

História de Pescadores (toada)
 Minha jangada vai sair pro mar/ Vou trabalhar, meu bem querer
 Se Deus quiser, quando eu voltar do mar,/ Um peixe bom eu vou trazer
 Meus companheiros também vão voltar/ E a Deus do céu vamos agradecer

 Ó Deus, ó Deus,/ Pescador não esqueça de mim

Vou rezar pra ter bom tempo, meu nego/ Pra não ter tempo ruim
Vou fazer sua caminha macia/ Perfumada de alecrim

Pedro, Chico, Nino, Zeca/ Cadê você, homem de Deus?
Eu bem que disse a José/ Não vá, José, não vá, José, meus Deus
Num tempo desses não se sai/ Quem vai pro mar, quem vai pro mar, não vem

É tão triste ver partir alguém/ Que a gente quer com tanto amor
E suportar a agonia de esperar voltar/ Viver olhando o céu e o mar
A incerteza de voltar/ A gente fica só, tão só/ É triste esperar (CAYMMI, 2000)

Há em Caymmi, quando se trata do tema do mar e dos pescadores, uma forte narratividade. Através dela, o cancionista enfatiza sentimentos de tristeza e angústia em melodiosas composições. Outro exemplo é *A jangada voltou só*, de 1941. Tatit vê em Caymmi o poder de sua melodia: “Do jogo do violão com os motivos melódicos brota o gênero. Caymmi tem um quê de folclore, de canção de roda, de samba, sempre muito simples e despojado, com o mínimo de letra e com a melodia fortemente centralizada em apenas alguns motivos”. (TATIT, 2002, p. 117-18)

Em suma, a sensualização constante dos romances de Jorge Amado, exemplificada pela análise de *Mar morto*, favorece a proximidade entre a literatura e a música popular. O escritor, ao suavizar a tensão crítica, utiliza-se de elementos comumente percebidos nas composições, como a passionalização. Embora se vincule à região Nordeste, o projeto de Jorge Amado distingue-se claramente do encontrado em *Vidas secas*, de Graciliano Ramos, já que a aridez crítica deste dissolve-se em meio às intensas emoções presentes na literatura daquele.

6 Considerações finais

O embricamento do “Romance de 30” com a canção popular brasileira concede a quem analisa esse riquíssimo universo cultural a visão de que ambas as manifestações artísticas tomaram diversos rumos, estabelecendo distinções e conexões entre si em um mesmo tempo. Uma das causas de suas diferenças está na essência do romance e da canção, concentrada no potencial crítico de ambos.

A canção é diretamente vinculada aos meios de comunicação de massa – ao rádio, principalmente – e precisa satisfazer suas exigências de entretenimento, o que diminui seu potencial crítico. Já a estrutura do romance dá voz ao desconcerto entre o homem e o mundo e permite que ele seja “a forma da virilidade amadurecida” frente ao meio contingente e ao indivíduo problemático, conforme observa Lukács (1962. p.70). Além disso, o espaço interno

da canção é muito menor que o do romance, favorecendo, em geral, o maior teor reflexivo deste.

A afinidade entre essas manifestações artísticas reside no fato de que ambas são arbitrárias, não formam um sistema homogêneo ao longo das décadas de 1930, 1940 e 1950. Ao “Romance de 30” faltou um projeto claro e, por isso mesmo, recebeu um nome problemático, que não abrangeu o total da produção desde o final da década de 1920 até o redimensionamento literário feito por Clarice Lispector e Guimarães Rosa na prosa regional e intimista. A canção, ainda mais esparsa, representou um universo riquíssimo, não apenas em relação às canções regionais, mas também quanto ao samba, que continuava sendo produzido principalmente no sudeste do país.

Contudo, especificamente no Rio Grande do Sul, encontramos o diferencial da “instituição musical”, formada a partir dos anos 1950, com o apoio de Barbosa Lessa e de Paixão Cortes. Aqui sim, podemos dizer que houve um movimento organizado de exaltação às tradições, impulsionado talvez pelas elites vinculadas aos movimentos separatistas e por outros motivos políticos.

Por fim, não se pode negar que – através da música ou da literatura – as vertentes nordestina e sulina, na primeira metade do século XX, acrescentaram cultura ao sudeste do Brasil e denunciaram a precária situação do interior brasileiro em consequência do império capitalista: “O avanço do capitalismo atingiria, em consequência, o espaço rural dominado até então por um modo de produção secundário e marginal, existente no Brasil desde os primórdios da colonização.” (WEBER, 1990. p.114) A própria exaltação regionalista aparece como uma forma de resgate à cultura do mundo interiorano, condenado ao desaparecimento e submetido às leis das grandes cidades.

Resta-nos hoje buscar o que está adormecido pelo tempo e pela massificação cultural, que impede as novas gerações de valorizar tesouros musicais e literários, tornando-os pontos esquecidos do passado.

Referências

ADORNO, Theodor W. O fetichismo na música e a regressão da audição. In.: _____. *Os pensadores*. São Paulo: Nova Cultural, 2000. p. 65 – 108.

AMADO, Jorge. *Mar Morto*. 80.ed. Rio de Janeiro: Record, 2001.

- APPEL, Carlos Jorge. Os 90 anos de Cyro Martins. In: APPEL, Myrna Bier; MASINA, Léa (org). *A Geração de 30 no Rio Grande do Sul: literatura e artes plásticas*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2000.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 37. ed. São Paulo: Cultrix, 2000.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 5.ed. São Paulo: Editora Nacional, 1976.
- CAYMMI, Dorival.. *Dorival Caymmi*. Coleção Sem Limite. São Paulo: Universal Music, 2000. 1 CD.
- CAYMMI, Dorival. É doce morrer no mar. In: *Porto dos Milagres*. Barueri: Globo/Som Livre, 2001. 1 CD.
- CRISTÓVÃO, Fernando. Jorge Amado – unidade e limites de uma obra. In : MONTENEGRO, Pedro Paulo. (org). *O Romance de 30 no Nordeste*. Fortaleza: Edições Universidade Federal do Ceará, 1983.
- DACANAL, José Hildebrando. *O Romance de 30*. 2. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1986.
- FREITAS, Décio. O drama dos homens sem terra. In: MARTINS, Cyro. *Porteira Fechada*. 7. ed. Porto Alegre: Movimento, 1986.
- GOLDMANN, Lucien. *A sociologia do romance*. 2.ed. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1976.
- GONZAGA, Luiz. *Luiz Gonzaga: Asa Branca*. São Paulo: RCA Camden, 1975. 1 LP.
- GONZAGA, Luiz. *Luiz Gonzaga*. Coleção RCA 100 anos de música. Barueri: BMG Brasil, 2001. 2 CD.
- LAFETÁ, João Luiz. *1930: A crítica e o modernismo*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.
- LESSA, Barbosa. *Barbosa Lessa: 50 anos de música*. Porto Alegre: Branco Produções, 2001. 1 CD.
- LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. Lisboa: Presença, 1962.
- MARTINS, Cyro. *Porteira Fechada*. 7. ed. Porto Alegre: Movimento, 1986.
- MARTINS, Cyro. Nunca me considerei um escritor regionalista. In: APPEL, Myrna Bier; MASINA, Léa (org). *A Geração de 30 no Rio Grande do Sul: literatura e artes plásticas*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2000.
- NAVES, Santuza Cambraia. *O violão azul: modernismo e música popular*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998.
- MILTON & MARIA LUIZA. *História do Brasil: do Império à Nova República*. 5. ed. São Paulo: Scipione, 1990.

MONTENEGRO, Pedro Paulo. Introdução. In: _____ (org). *O Romance de 30 no Nordeste*. Fortaleza: Edições Universidade Federal do Ceará, 1983.

RAIMUNDO, Pedro. *Pedro Raimundo: Saudade de Laguna*. Curitiba: Revivendo Músicas Comércio de Discos, 2003. 1 CD.

RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. 51.ed. Rio de Janeiro: Record, 1983.

SODRÉ, Nelson Werneck. *Literatura e história no Brasil contemporâneo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.

TATIT, Luiz. *O cancionista: composições de canções do Brasil*. 2. ed. São Paulo: Editora da USP, 2002.

WEBER, João Hernesto. *Caminhos do romance brasileiro*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1990.

ZILBERMAN, Regina. *A literatura no Rio Grande do Sul*. 3. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1992.