



A ROSA DO PEITO DA TERRA: NATUREZA E SENTIMENTO NACIONAL NA CANÇÃO CHUÁ, CHUÁ

Márcia Ramos de Oliveira 1
Kamylla Silva 2

A canção *Chuá, chuá* é uma das mais importantes peças do cancionário nacional. Sua notoriedade deve-se as inúmeras regravações que recebeu, alvo constante de significativas reatualizações, tornando-a sempre presente no repertório de boa parte dos intérpretes brasileiros e, na memória musical e cultural de significativa parcela da população deste país.

Aparentemente é uma canção de cunho regional, o que denota-se especialmente pelas interpretações de músicos de matriz caipira ou sertaneja, conforme as diferentes maneiras de identificar estes artistas, enquanto representativos de uma tendência ou gênero estético e musical, ou relacionados a determinada parcela do mercado consumidor. A tematização da letra da canção remete também a ênfase regionalista, a medida em que faz referências expressas a identificações localizadas no espaço da memória ou da geografia, a exemplo da também aparente oposição entre um mundo que se antagoniza/aproxima do meio rural ou do sertão.

Diz a letra:

(1a. parte)

*Deixa a cidade formosa morena
Linda pequena
E volta ao sertão
Beber a água
Da fonte que canta
Que se levanta
Do meio do chão
Se tu nasceste cabocla cheirosa
Cheirando a rosa
Do peito da terra
Volta prá vida serena da roça
Daquela palhoça
Do alto da serra*

Refrão:

1 Doutora, Professora membro do Departamento de História/UDESC. E-mail: marciaramos@cpovo.net

2 Bolsista de Iniciação Científica no Projeto de Pesquisa *Impressões sobre os “nacionalismos” no Brasil do Século XX: o repertório musical das emissoras de rádio nas décadas de 20 a 30*“, acadêmica do Curso de História/UDESC. E-mail: mylla_sm@hotmail.com



*E a fonte a cantá
Chuá, chuá
E as água a corrê
Chuê, chuê
Parece que alguém
Que cheio de mágoa
Deixaste quem há de
Dizer a saudade
No meio das águas
Rolando também*

(2a. Parte)

*A lua branda de luz prateada
Faz a jornada
No alto dos céus
Como se fosse
Uma sombra altaneira*

*Da cachoeira
Fazendo escarcéu
Quando esta luz
Na altura distante
Loira ofegante no poente a cair
Dá-me essa trova
Que o pinho descerra
Que eu volto pra serra
Que eu quero partir*

Como em uma cena de filme, ou nos versos do poema, percebemos alguém distante em seu pensamento, trazendo para si a pessoa amada... O rapaz que chama a moça a deixar a cidade e voltar para o sertão, para suas origens. O sertão que se espelha nas águas, nas fontes que que cantam, na vida serena, na roça... As águas que como musas olímpicas entoam neste mundo parnasiano e rústico. Os bosques dos pastores da Antigüidade aqui alternam os campos isolados deixando entrever a palhoça no alto da serra, moradia idealizada. O lar perdido na lembrança que se reveste de esperança de quem pretende retornar. A moça, amor idealizado e romântico, surge em toda sua perfeição associada a natureza, humana, telúrica. Formosa, morena, linda, cheirosa... A rosa do peito da terra.

Chuá, chuá foi o maior sucesso do maestro Pedro de Sá Pereira. Esta modinha, enquanto composição original, teve letra de Ari Pavão e foi lançada no Teatro Recreio, na revista *Comidas, Meu Santo*, no Rio de Janeiro, em 1925. Sua temática, o momento em que foi criada, sua repercussão remetem ao contexto que envolveu tal produção musical. Nos escritos de Marcos Napolitano, a importância da leitura histórica acerca da música popular brasileira e, especialmente da canção, reside em grande parte neste contínuo processo de apreensão e reciprocidade da relação



entre o texto e o contexto que se estabeleceu na produção e recepção musical.³ O sucesso no momento em que veio a público, além da repercussão posterior, pode ser explicado por tal relação. Como não pensar nas figuras dos migrantes e imigrantes, que adensavam as ruas daquela cidade ao início do século XX. Nacionalidades diferentes, regiões brasileiras diferentes, etnias demarcadas, miscigenação e mistura por todos os lados também... Como não lembrar da disputada situação dos trabalhadores, classes populares em formação neste início de século, em busca de ofícios, reconhecimento, definição de papéis sociais em meio a herança escravocrata de uma abolição ainda recente. A “cabocla cheirosa”, motivo de desejo e saudade tal qual a terra, expressa este ideário miscigenado, onde estas diferentes pessoas e grupos descobrem-se na interação afetiva, emocional, além dos revéses de uma situação desconfortável de abandono e isolamento em que se encontram. Como, em meio a tudo isso, não desejar um lugar só seu, a terra distante e almejada, o lar nunca concretizado.

A oposição entre campo e cidade fica evidente logo na primeira estrofe: *“Deixa a cidade formosa morena / Linda pequena e volta ao sertão / Beber da água da fonte que canta / E se levanta do meio do chão / Se tu nasceste cabocla cheirosa / Cheirando a rosa, no peito da terra / Volta pra vida serena da roça / Daquela palhoça no alto da serra “*.⁴

O refrão da música destaca, ainda, outros elementos passíveis de análise, sendo talvez o principal deles, o sentimento de saudade, expresso pelo “eu lírico”. Afirma, *“E a fonte a cantar, chuá, chuá / E as água a correr, chuê, chuê / Parece que alguém que cheio de mágoa / Deixaste quem há de dizer a saudade / No meio das águas rolando também*. Ao repetir em música e letra o movimento das águas, a constância com que os mesmos sentimentos se sucedem como no desenho da fonte, demonstra-se a saudade permanente, alternada pela impressão de abandono e tristeza. A declarada relação amorosa entre o poeta e sua musa, antevê também as relações conflituosas de toda uma sociedade, que reflete no par amoroso a contradição da subjetividade que carrega. Como o poeta, ou o compositor, ou o intérprete da canção, quem mais sentiria saudade e abandono? Tantos mais sentiriam solidão.

Richard Sennet, ao analisar contextos semelhantes, no texto apropriadamente chamado de “Individualismo Urbano” chega a observações como “os vagões americanos sem cabine

³ NAPOLITANO, Marcos. **História & Música**: história cultural da música popular. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

⁴ Retirado de MPB Net, disponível em http://www.mpbnet.com.br/musicos/pena.branca.e.xavantinho/letras/chua_chua.htm. Acesso em 21 de Junho de 2010.



asseguravam solidão e silêncio.”⁵, quando descreveu que as poltronas eram dispostas num único sentido, obrigando os passageiros a sempre fitar a nuca do passageiro a sua frente. Era possível, notavam alguns viajantes, atravessar o país inteiro sem precisar encarar quem quer que fosse.⁶

O migrante, ou imigrante, talvez tenham sido entre todos os sujeitos sociais, aqueles que mais fortemente sentiram esse processo de individualização. Geralmente privando-se dos familiares, partiam para outros espaços, diferenciados, não corriqueiro, em busca de oportunidades que muitas vezes nem chegavam a surgir. Sua rede de sociabilidade era, sob determinados aspectos muito mais restrita e, não raro, tornavam-se alvo de discriminações.

Ao longo das décadas seguintes, *Chuí, chuá*, ganhou bem mais do que uma dezena de regravações, inclusive nas vozes de alguns dos intérpretes mais conhecidos da música popular brasileira, como Martinho da Vila (*Voz e coração*, 2002) e Maria Bethânia (*Namorando a rosa*, 2004). Napolitano aponta para o fato de que a experiência estética no contato com a canção divide-se em dois eixos, sendo o primeiro o que tange à poesia - motivos, figuras de linguagem - e o segundo o que cobre a produção melódica. Numa perspectiva histórica acrescenta o autor:

“Essa estrutura é perpassada por tensões internas, na medida em que toda obra de arte é produto do encontro de diversas influências, tradições históricas e culturais, que encontram uma solução provisória na forma de gêneros, estilos, linguagens, enfim, na estrutura da obra de arte. [...] Nesta perspectiva, a estrutura não contém em si todas as possibilidades de sua apropriação em outro momento histórico ou sob outros procedimentos de performance.”⁷

No Brasil do início do século XX as grandes cidades da recém-formada república evidenciavam apresentavam as contradições de uma era de modernização e cosmopolitismo, constantemente ressignificada pela crescente indústria cultural, expressa pelo cinema, radiodifusão e indústria fonográfica e, o passado escravo, de herança colonial e conservadorismo político. A miséria e as péssimas condições de higiene afetavam boa parte da população, sobretudo de origem rural e/ou remanescentes da escravidão, sem recursos e trabalho, em meio a exposição as epidemias em regiões densamente povoadas. Este também era o retrato da capital brasileira, situação que cidades monumento como Paris e Londres já haviam vivenciado e superado através da aplicação de projetos de reurbanização, no que se inspiravam também os estados brasileiros. No entanto, as medidas tomadas não eram suficientes para solucionar tais problemas, especialmente quanto a acomodação do conjunto dos habitantes da cidade. Pelo contrário, tais medidas não eventualmente

5 SENNET, Richard. **Individualismo Urbano**. In: Carne e Pedra: o corpo e a cidade na civilização ocidental. Rio de Janeiro: Record, 2001.

6 Idem.

7 NAPOLITANO, Marcos. **História & Música: história cultural da música popular**. Belo Horizonte: Autêntica, 2005. p. 79.



acabavam por redundar na expulsão dos chamados “indesejáveis”, associados aos bolsões de miséria e guetos que marcavam o tecido urbano, em demonstração de força e garantia a outros extratos da população, de hábitos e condições resultantes de melhores condições de vida. Definiasse, assim, uma sociedade de vizinhança “moralmente compatível” - como bem colocado por Marins (1998), “todos sujeitos a uma mesma gramática de comportamento”.⁸ Prossegue o autor:

“Harmonizando-se as vizinhanças facilitava-se o conhecimento da fisiologia urbana – e das múltiplas 'disfunções' geradas nas clivagens sociais altamente tensionadas nas capitais brasileiras, sobretudo após a concentração das grandes massas populacionais nas cidades já na primeira década republicana.”

Outro aspecto que parecia preocupar e, acreditava-se, ameaçava inviabilizar a nação era a óbvia miscigenação presente no país. Tal como o processo de urbanização, as teorias raciais desenvolvidas na Europa chegaram tardiamente ao Brasil, recebendo, igualmente, entusiasmado acolhimento. Mas como adaptá-las à realidade brasileira? *Quem*, de fato, era o brasileiro? Intelectuais de diversas áreas passaram a empreender uma busca por traços passíveis de generalização, que caracterizassem o país. De acordo com Romero (2007):

[...] Baseando-se no romantismo germânico e nas correntes evolucionistas e racistas em voga na Europa, esses estudos visavam solucionar, no plano intelectual, a problemática integração do negro e do imigrante na sociedade brasileira, revelando tensões em conflitos sociais e raciais, que marcaram o fim das relações escravistas e a expansão do capitalismo no Brasil. [...] ⁹

O que os diversos estudiosos concluíram, no entanto, acabou se assemelhando ao descaso político em relação à reorganização urbana: era simplesmente mais *fácil* excluir e negar brancos pobres, imigrantes e seus descendentes sem trabalho definido, ex-escravos e os descendentes de escravos, do que tentar construir uma representação consistente da nação que os incluísse. A fim de evitá-los, elegeu-se como figura representativa da nação e do brasileiro o tipo “sertanejo”. Isolado do estrangeirismo/cosmopolitismo, das contradições, da miscigenação da cidade, assim como dos graves problemas sociais que tais concentrações urbanas denunciavam, o morador do sertão, em seu isolamento nos confins da nacionalidade, permitiu que grande parte do ideário positivo fosse construído, originando justamente da invisibilidade de sua condição de vida. Declara Romero:

“[...] Daí, o sentido dos perfis regionais de José de Alencar, em *O sertanejo* e *O gaúcho*, escritos em meados do século XIX. Daí, o sentido da investigação empreendida por Euclides da Cunha em *Os sertões*, na virada do mesmo século. Daí, o sentido das investigações folclóricas produzidas por Mário de Andrade e por Luís Heitor, nos anos de 1939 e 1940. Daí o sentido de eleger [Alberto] Nepomuceno, um compositor oriundo do Nordeste

⁸ MARINS, Paulo César Garcez. Habitação e vizinhança: limites da privacidade no surgimento das metrópoles brasileiras. In: NOVAIS, Fernando (org. da coleção); SEVCENKO, Nicolau (org. do volume). *A História da vida privada no Brasil 3 – República: da Belle Époque à era do rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 136.

⁹ PEREIRA, Avelino Romero. **Introdução**. In: *Música, Sociedade e Política: Alberto Nepomuceno e a República Musical*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2007. p. 24-25.



– “maior mina conservadora das nossas tradições populares” -, no dizer de Mário de Andrade, para herói de toda essa história.” (p. 28)

A canção *Chuíá, chuá* no ano de sua composição ainda revela este ideário. Criada na cidade, como pretense exercício de rememoração sobre um passado do interior, só tem sentido e razão de ser pela compreensão da experiência assim descrita neste ambiente. Não existiria com tamanha força no meio rural. Sua migração em direção ao interior do país acontece em momento posterior. Somente o distanciamento entre estes espaços possibilitou, enquanto condição de existência, o surgimento desta canção, sob tais parâmetros de compreensão, identificação e reconhecimento, do público aos seus criadores.

Neste sentido revelam-se os elementos de formação desta canção em particular. *Chuíá, chuá* aponta para determinados aspectos do regionalismo, que aparentemente evidencia uma região particularizada, mas que é a mesma sob tais condições nas diversas partes do Brasil. A exaltação de formas da natureza que podem ser observadas na maior parte das regiões interioranas brasileiras - luar, cachoeiras, fontes -, inclusive, salvo engano, também nas cidades. Tudo isso faz da particularidade da região destacada uma expressão e sinônimo da “brasilidade”, identidade e representação de algo que é comum a todo país, portanto igual, homogêneo. Para as diversas capitais brasileiras migram representantes dos vários rincões, entre meio rural e sertão, ou em alguns casos, quando a compreensão sobre estas definições se aglutina, soma-se.

A canção, enquanto gênero específico, caracteriza-se pela justaposição do discurso falado e do discurso musical, ou seja, integra a melodia a fala e vice-versa, indissociavelmente. Representa, por si só, uma forma híbrida enquanto expressão de comunicação e/ou de construção de discurso. No início do século XX, especialmente a partir da década de 20, o formato que assumiu enquanto alvo do registro sonoro ampliou significativamente o alcance desta forma discursiva. No rádio, no cinema, nas performances ao vivo registradas em faixas de áudio/disco – fonogramas-, a repercussão deste produto da indústria cultural revolucionou e determinou nossa maneira de perceber, refletir, sentir nossa experiência de vida, nossa contemporaneidade, a maneira como nos relacionamos com a história. A contínua atualização dos meios de comunicação, especialmente associados a expressão musical, gerou maneiras diferenciadas e específicas de investigar e conhecer o objeto de estudo assim constituído. A importância e o crescimento dos acervos musicais, e da canção popular registrada em fonograma, em específico, ressalta o dinâmico processo de inserção e atualização dos recursos de pesquisa, e a vigilante e necessária informação dos historiadores sob tal aspecto. Evidencia-se, neste tipo de pesquisa, a incompatibilidade em trabalhar apenas com acervos institucionais, materiais, demonstrando a necessária incursão dos pesquisadores da área no universo



dos acervos digitais, virtuais, ainda que não de todo “autorizados”, a exemplo de sites e blogs consultados na pesquisa. Este trabalho revela-se, em parte, fruto deste procedimento. Só tivemos acesso a multiplicidade de registros que a canção *Chuí, chuí* obteve a partir deste instrumental. O que não poderia ter sido feito, ou exigiria um tempo infinitamente superior, se os recursos utilizados tivessem sido o registro escrito ou os álbuns, discos, fonogramas autorizados.

Apesar de ter sido composta em determinado contexto e, provavelmente, com determinada intenção, *Chuí, chuí* foi sendo reelaborada, com o passar dos anos, através das vozes de seus diversos intérpretes, alcançando um público que aproximou-se e distanciou-se daquele que conheceu esta música no início do século passado. Prova disso é que apenas na primeira década do século XXI, *Chuí, chuí* ganhou nada menos do que seis novas versões – uma delas, inclusive, integrando o álbum de Chitãozinho e Xororó intitulado *Grandes Clássicos Sertanejos* (2007), amostra de sua inegável popularidade -, talvez o suficiente para que se pense qual é a articulação que o texto da canção faz com o *nosso* contexto.

Bibliografia

- CHALHOUB, Sidney. **Cidade Febril:** cortiços e epidemias na corte imperial. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- NAPOLITANO, Marcos. **História & Música:** história cultural da música popular. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.
- NOVAIS, Fernando (org. da coleção); SEVCENKO, Nicolau (org. do volume). **A História da vida privada no Brasil 3** - República: da Belle Époque à era do rádio. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- PEREIRA, Avelino Romero. **Música, Sociedade e Política:** Alberto Nepomuceno e a República Musical. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2007.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. **O espetáculo das raças.** São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- SENNET, Richard. **Carne e Pedra:** o corpo e a cidade na civilização ocidental. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuza Homem de. **A canção no Tempo:** 85 anos de músicas brasileiras. Vol. 1: 1901-1957. São Paulo: Editora 34, 1997.

Site

http://www.mpbnet.com.br/musicos/pena.branca.e.xavantinho/letras/chua_chua.htm

Acesso em 21 de junho de 2010.