Revista *Littera* – Estudos Linguísticos e Literários
PPGLetras | UFMA | v. 17 | n.º 33 | 2026 | ISSN 2177-8868
Programa de Pós-Graduação em Letras | Universidade Federal do Maranhão

O canto como pátria possível: Martinho da Vila e o cantar das gentes brasileiras[1]

Leonardo Davino de Oliveira[2]

Carla dos Santos e Silva Oliveira[3]

Resumo: Este estudo parte do episódio de censura empreendida pela Ditadura militar brasileira do samba-enredo "Tribo dos carajás (Aruanã açu)", composto por Martinho da Vila, para o Desfile das escolas de samba do Rio de Janeiro, em 1974, para discutir a questão do canto das gentes brasileiras em *Canta canta, minha gente*, disco do cantor em que a referida composição foi gravada. Nesse sentido, pretende-se fazer alguns apontamentos que articulam o contexto político da época com as composições presentes nessa obra, tendo em vista as possíveis relações estabelecidas com a "Canção do exílio", de Gonçalves Dias, e sua tradição de releituras (Oliveira, 2023). Como aparato teórico, este texto contará com a contribuição de Darcy Ribeiro, com *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*; Nei Lopes, com *Sambeabá: o samba que não se aprende na escola*; Manuela Carneiro da Cunha, com *História dos índios no Brasil*, Santuza Cambraia Naves, com *Canção popular no Brasil*, entre outros.

Palavras-chave: Martinho da Vila; canto; gentes brasileiras; canção do exílio

Abstract: *This study is based on the episode of censorship carried out by the Brazilian military dictatorship on the samba-enredo "Tribo dos carajás (Aruanã açu)", composed by Martinho da Vila, for the Rio de Janeiro's Carnival parades in 1974, to discuss the issue of the singing of Brazilian peoples in Canta canta, minha gente, the singer's album on which the aforementioned song was recorded. In this sense, I intend to make some notes that articulate the political context of the time with the songs present in this work, considering the possible relations foreseen with "Canção do exílio", by Gonçalves Dias, and its tradition of reinterpretations (Oliveira, 2023). As a theoretical framework, this text will count on the contribution of Darcy Ribeiro, with O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil; Nei Lopes, with Sambeabá: o samba que não se aprende na escola; Manuela Carneiro da Cunha, with História dos índios no Brasil; Santuza Cambraia Naves, with Canção popular no Brasil; among others.*

Keywords: Martinho da Vila*; singing; Brazilian peoples; song of exile.*

[1] O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

[2] Professor Associado do setor de Literatura Brasileira na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Bolsista de Produtividade do CNPq. Procientista UERJ. Doutor em Literatura Comparada (UERJ/2014), com bolsa FAPERJ Nota 10. Licenciado em Letras pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB/2006). Especialista em Literatura Brasileira (UERJ/2007). Mestre em Literatura Brasileira (UERJ/2010).

[3] Doutoranda na área de Estudos Literários, com especialidade em Literatura Brasileira (UERJ). Recebeu o título de mestra, na mesma instituição, com a dissertação Sobre perfurações e deslocamentos: um estudo de algumas manifestações artísticas produzidas por mulheres na contemporaneidade. Possui graduação em Letras (UERJ), com licenciatura em Língua portuguesa e Literatura Brasileira, e em Comunicação Social (Centro Universitário da Cidade), com habilitação em Jornalismo.

Introdução

O presente trabalho tem como disparador um episódio ocorrido no início da década de 70, na disputa de sambas-enredos das agremiações do Rio de Janeiro, quando uma composição de Martinho da Vila, da escola Unidos de Vila Isabel, foi excluída da competição. Conforme relata o compositor, em *Kizombas, andanças e festanças* (1992), além da recusa do samba, a censura da Ditadura militar, vigente à época, entravou, também, a proposta de enredo "Aruanã Açu", que pretendia homenagear os povos originários, por meio do hoje autodenominado povo Iny. Por conta dessa intervenção, a escola foi impelida a desenvolver um desfile de exaltação à Transamazônica, apresentando um samba que continha versos como: "A grande estrada que passa reinante/ Por entre rochas, colinas e serras/ Leva o progresso ao irmão distante/ Na mata virgem que adorna a terra" (Vila, Rodolpho; 1973 in Otavio e Jupiara, 2013). Com o veto, a canção "Tribo dos carajás (Aruanã açu)" passou a integrar o disco *Canta canta, minha gente*, de 1974, em uma iniciativa que, tendo em vista as demais composições do disco, lança uma interpelação sobre determinada concepção de canto nacional, além de oferecer um profícuo diálogo com a "Canção do exílio" (1843), de Gonçalves Dias (1990, p. 15-16), e com a sua tradição de releituras (Oliveira, 2023), entre pastiches, paródias etc.

A exemplo de Jorge Ben e sua *A tábua de Esmeralda* (1974), cuja proposição estética, que enfrentou bastante resistência por parte da gravadora Philips (PolyGram), empenha-se na reflexão de questões prementes do Brasil, Martinho da Vila, no projeto do mesmo ano, tinha a vontade de apresentar ao público um trabalho mais conceitual. Como seus discos anteriores tinham obtido um êxito considerável nas vendas, o compositor enfrentou igual dificuldade com a RCA Victor, que não estava disposta a correr riscos com experimentações audaciosas em se tratando de repertório.

> Eu já tinha bastante sucesso e resolvi gravar um álbum. Naquela época, os artistas mais populares não gravavam esses álbuns mais... Como dizer? Rebuscados. [...] O pessoal da gravadora chiou um pouco porque eu era um grande vendedor de discos e esses álbuns vendiam menos, sabe? Não vendiam tanto. (Vila in Teixeira, 2020, n.p.)

Essa inclinação crítica das composições populares brasileiras, que resulta em trabalhos considerados mais "complexos", a partir do final dos anos 50, foi apontada por Santuza Naves, em *Canção popular no Brasil* (2010), no texto "A canção crítica": "Os compositores populares [...] passaram a comentar todos os aspectos da vida, do político ao cultural, tornando-se 'formadores de opinião'" (Naves, 2010, p. 19). Esse novo expediente autoral colaborou para que o compositor popular fosse identificado com a figura do intelectual na cena artística. E mais do que isso, completa Naves, com a ajuda do depoimento de Antonio Cícero, esse artista passou a trabalhar de maneira multidisciplinar, em conjunto com artífices oriundos de outros campos do saber:

> Em entrevista concedida aos pesquisadores do Núcleo de estudos musicais da Universidade Candido Mendes, da qual participei, Antonio Cícero afirmou que a canção se tornou reflexiva e, por esse motivo, passou a "intervir historicamente na arte, quer dizer, é como se ela tivesse se incorporado às outras artes que são consideradas eruditas". [...] Na verdade, segundo Cicero, esse processo se daria a partir da bossa nova, principalmente com Tom Jobim e Vinícius de Moraes, cujos trabalhos convergiam com o Cinema Novo e a arquitetura de Brasília. Esse tipo de atuação teria propiciado o surgimento de um novo perfil de compositor, como seria o caso de Caetano Veloso, que acabou canalizando para a música o seu pendor original para a crítica, para o cinema e para a filosofia (Naves, 2010, p. 24).

Nesse trecho, Naves se refere a compositores vinculados à chamada MPB, mas é cabível afirmar que esse impulso reflexivo, que se consolidou ao longo dos anos 60, estendeu-se para composições de outros gêneros, como o samba. Conforme elucida Nei Lopes (2003), os primeiros enredos tratavam de temas singelos, como a natureza, o cotidiano dos sambistas, o próprio samba etc. A partir da oficialização dos desfiles, no contexto do Estado Novo, as composições passaram a abordar fatos e personagens históricos, em um tom ufanista exacerbado. Um contradiscurso passou a se estabelecer, lentamente, a partir do samba-enredo da Acadêmicos do Salgueiro (1959) sobre o pintor francês Debret, que impactou consideravelmente o público, por conta de seu apelo visual, ao retratar o contexto colonial brasileiro.

A evidência do impulso crítico de *Canta canta, minha gente* se comprova na análise de suas canções, objetivo deste texto, mas, também, no exame do trabalho do disco com a visualidade, que ficou a cargo de Elifas Andreato: "Aí o [designer, autor da capa] Elifas

Andreato falou: 'Martinho, vamos fazer um álbum bem direito para ser o primeiro aí do pessoal do samba', e eu topei" (Vila in Teixeira, 2020, n.p.). A parceria de Andreato com Martinho da Vila — firmada no início dos anos 70 — e com demais artistas negros, como Paulinho da Viola, plasmou o que Aïcha Barat (2015) denominou de "negritude lírica" no trabalho com a identidade visual das capas dos discos: "Nelas, notamos uma aliança em prol da ideia expandida da visualidade do artista no campo dos produtos artísticos e do modo como este passa a se representar na cena negra da época" (Barat, 2015, p. 8).

Figura 1 – Canta canta, minha gente



Fonte: Spotify.

A capa (Figura 1) é composta por uma pintura de Martinho da Vila, com o fundo de nuvens, em branco e azul, em uma referência às cores da escola de coração, a Unidos de Vila Isabel, que é homenageada no disco com o samba-exaltação "Renascer das cinzas". Chama a atenção a profusão de mãos alçadas ao céu, dispostas ao lado direito do cantor, cuja feição é de puro enlevo. A cena ilustrada na capa transpõe o contentamento do canto livre, em coro, tão exaltado por Martinho da Vila no disco. De acordo com essa percepção, acerca desse trabalho, Andreato declarou: "eu sou o porta-voz, fazendo a síntese numa imagem daquilo que é muito maior" (Andreato apud Barat, 2025, p. 8).

As canções do exílio de quem fica

Em relação à escolha das músicas do disco *Canta canta, minha gente*, o próprio Martinho da Vila confirma a intenção de conceber um repertório coeso, alinhado em torno de

um propósito anteriormente bem definido: "Eu não faço um disco em que eu junto músicas e vejo se tem alguma que faz sucesso, boto ali, não. Meus discos são conceituais, têm um conceito" (Vila in Teixeira, 2020, n.p.). Analisando o apanhado das canções selecionadas para compor o trabalho, percebe-se um ímpeto de reflexão sobre certa identidade brasileira; e essa concepção de Brasil, que se constitui em torno de determinados elementos — o canto e os gêneros musicais, o futebol, o indígena, a negritude, a escola de samba, a umbanda etc. —, rivaliza com o país cujos símbolos oficiais orbitavam em torno do slogan "Ame-o ou deixe-o", da "Marcha da família com Deus pela liberdade", entre outras manifestações "cívicas" engendradas pelo governo militar e por parte da sociedade abonadora de tal regime.

Se em "Para não dizer que não falei de flores", de Geraldo Vandré, o sujeito cancional convoca seus alocutários a um canto que acontece durante a marcha de cunho político — "Caminhando e cantando/ E seguindo a canção/ Somos todos iguais/ Braços dados ou não" (Vandré, 1968) —, a canção que abre o disco de Martinho conclama a gente brasileira a um canto cuja finalidade é o deleite. É significativo o fato de essa convocação ter como suporte um partido-alto, gênero que, como elucida Nei Lopes (2003), define-se por sua vocação associativa, agregadora, interdependente. Lopes lembra, ainda, que foi Martinho da Vila o responsável pela gravação do primeiro samba desse tipo a ser conhecido em larga escala:

> Modernamente, espécie de samba cantado em forma de desafio por dois ou mais solistas e que se compõe de uma parte coral (refrão ou primeira) e uma parte solada com versos improvisados ou do repertório tradicional, os quais podem ou não se referir ao assunto do refrão. [...] Martinho da Vila se afigura como o criador de um samba tipo partido-alto (mas não improvisado), que seria avassaladoramente consumido por alguns anos a partir de 1967 (Lopes, 2003, p. 20-21).

Ou seja, encrustado no próprio gênero, está o desejo de conjurar uma coletividade que é cantante. Nessa circunstância, uma outra forma de sociabilidade se coloca em foco, a que se estabelece nas rodas de samba, onde as dinâmicas das relações acontecem de maneira mais horizontalizada, o que favorece a contiguidade entre política e prazer, engajamento e festejo.

A aproximação desses versos com a "Canção do exílio", faz-se viável em alguns níveis; e a privação da terra natal, evidentemente, é o primeiro deles. No poema de Gonçalves

Dias, esse aspecto surge como tema maior, em uma relação paradoxal de adjacência com a pátria longínqua, que constrói uma visão idealizada de país, por meio de estereótipos, bem aos moldes românticos: “Minha terra tem palmeiras/ Onde canta o sabiá/ As aves que aqui gorjeiam/ Não gorjeiam como lá” (Dias, 1990, p. 15-16). Na sua extensa fortuna crítica, dois atributos se impelem como fundamentais no exame desses versos: a ausência de qualificativos e da própria gente brasileira. Em “À margem da canção do exílio” (1944), Aurélio Buarque de Holanda aponta que, em que pese o poema conter a palavra “sozinho”, esta não tinha valor qualificativo, por conta de sua falta de “essência pictural” (Merquior, 2016, n.p.).

Abundam, altivos, apenas os ícones da terra — a palmeira, o sabiá — e elementos comuns a qualquer estância — flores, céu, várzeas etc. —, que, a partir do estabelecimento do primado do subjetivo, tornam-se incomparáveis. A regularidade que percorre a estrutura do poema — no emprego generoso da letra “a”, na repetição de alguns versos e na reiteração de um mesmo ritmo — reforçam seu caráter expansivo. Tudo se encaminha para fora, em direção ao “lá”; é o desejo do solo pátrio a “razão do poema”, para lembrar do célebre texto de José Guilherme Merquior (2016).

Já na canção de Martinho da Vila, subjaz no verso “Deixa a tristeza pra lá” (Vila, 1974) o momento histórico vivenciado pelo Brasil, quando parte da gente se encontrava degredada de seu próprio país, sendo compelida ao exílio, e outra parte, a que permanecia em solo pátrio, via-se em condições indignas de existência. Ao contrário do poema romântico, em que esse vigor expansivo irrompe de um eu estremado, a partir da evocação de elementos da natureza, nos versos do sambista, edifica-se um território próprio, por meio do canto de sua gente. Não mais o sabiá antropomorfizado, mas a entidade gente brasileira é evocada. Os qualificativos “forte” e “alto” acentuam o tom de exaltação dos ritmos brasileiros enumerados pelo sujeito cancional: “Cantem o samba de roda/ O samba-canção e o samba rasgado/ Cantem o samba de breque/ O samba moderno e o samba quadrado” (Vila, 1974). E o refrão, que espelha a mesma estrutura poética em redondilha maior do poema “Canção do exílio”, inclusive com coincidência na posição das sílabas tônicas, o mesmo jogo sonoro de sons vocálicos e plosivas, dessa vez, ocupa-se em expelir a agonia, vindicando uma afirmação da vida.

Canção do exílio

Mi/nha/ te/rra/ tem/ pal/mei/ras
On/de/ can/ta o/ sa/bi/á
As/ a/ves/ que a/qui/ gor/jei/am
Não/ gor/jei/am/ co/mo/ lá

Canta canta, minha gente

Can/ta/ can/ta,/ mi/nha/ gen/te
Dei/xa a/ tris/te/za/ pra/ lá
Can/ta/ for/te,/ can/ta/ al/to
Que a/ vi/da/ vai/ me/lho/rar

Os versos de sete sílabas poéticas funcionam para acentuar o "improviso" do convite feito no refrão — "canta, canta" —, pois, independentemente do conteúdo, cantar é a mensagem. Nesse sentido, não é à toa que o refrão abre a canção, quem ouve está no meio da gira, do terreiro, da vida que acontece *in medias res* e exige o improviso. Sendo o metro que caracteriza a coloquialidade da língua portuguesa falada no Brasil, a redondilha promove aproximação entre quem canta e quem é convidado a cantar junto. O tempo da canção é o tempo da comunhão, logo, de solapar a tristeza. "Cantando eu mando a tristeza embora", cantariam anos mais tarde os exilados pela Ditadura militar Gilberto Gil e Caetano Veloso, em "Desde que o samba é samba" (1993), canção que começa dizendo "A tristeza é senhora/ desde que o samba é samba é assim". Tendo em vista a perseguição política e o depauperamento econômico dominantes naquela quadra de tempo, o canto se manifesta como o mais poderoso contraponto ao horror: "Só não dá pra cantar mesmo/ É vendo o sol nascer quadrado" (Vila, 1974). Para Giovanna Dealtry,

> É importante não esquecer que o primeiro significado de "samba" estava ligado à festa, à dança e não ao gênero musical. O corpo que dança, que ginga, passando da umbigada, ao jongo, ao lundu, ao maxixe, ao samba de gafieira, à aparente desorganização do corpo que dança livremente, estabelece uma narrativa própria na junção entre musicalidade e território (Dealtry, 2022, p. 15).

Dando um salto na ordenação do disco e passando para a última faixa chamada "Festa de umbanda", tem-se uma adaptação feita por Martinho da Vila que reúne alguns cantos da referida religião, como a que celebra a entidade Seu Tranca Rua: "O sino da Igrejinha/ Faz belém-blém-blom/ Deu meia-noite/ O galo já cantou/ Seu tranca-rua/ Que é

dono da gira/ Oi corre gira/ Que ogum mandou" (Vila, 1974). Em entrevista a Lucas Borges Teixeira, quando perguntado sobre o motivo da gravação desses temas, o compositor explica sua iniciativa de dar visibilidade à religião de matriz africana: "Eu botei essa música no disco como uma informação. Eu sempre gostei de fazer uma faixa que era pras pessoas ouvirem, para quem não ouve só as músicas de sucesso, sabe? Então eu quis fazer um registro da umbanda do Brasil, que é a religião brasileira de verdade" (Vila in Teixeira, 2020, n.p.). Mistura de canções de "domínio público", a faixa do disco teve seus direitos autorais doados ao Lar de Santa Bárbara e São José.

É cabível assinalar uma confluência entre o gesto de Martinho da Vila, que resultou na popularização dos pontos de umbanda, conforme registra a tese de Rafael Galante (2022), com a proposição de "Okê Oxóssi" (Figura 2), pintura realizada em 1970, por Abdias Nascimento, durante o exílio imposto pela Ditadura militar brasileira. A obra de Nascimento subverte a bandeira nacional, então sequestrada por conservadores e militares, substituindo a frase "ordem e progresso" da flâmula oficial por "okê", palavra de saudação a Oxóssi, orixá da caça e da cura pelas ervas. A pintura, que introduz o arco e a flecha da entidade caçadora no centro da bandeira brasileira, reaviva a presença do povo negro e dos povos originários, com a subtração das palavras de ordem positivistas, em favor da centralidade do âmbito sagrado da vida.

Figura 2 - "Okê Oxóssi"



Fonte: https://masp.org.br/index.php/acervo/obra/oke-oxossi. Acesso em: 17 mai. 2025.

Além disso, o pensamento panafricanista, que buscava conectar a cultura negra brasileira com as africanas, privilegiando a solidariedade e a união entre os povos da diáspora pelo mundo, também abeira o ativismo de Abdias Nascimento do trabalho de Martinho da Vila. Como registra em seu livro *Kizombas, andanças e festanças*, a primeira viagem internacional de Martinho da Vila foi para Angola, em 1972, quando o compositor partiu em busca de um reencontro com seus antepassados. Naquela ocasião, fez inúmeros shows, atravessando diversas cidades de carro, mesmo com todos os conflitos políticos que acometiam o país, cuja independência só seria conquistada três anos depois. O compositor se manifestou publicamente contra o regime colonial à época, sendo um dos grandes defensores da cultura do país, com a criação do projeto "Canto livre de Angola", que teve algumas edições em Angola e no Brasil, reunindo uma série de artistas.

Em conformidade com esse contexto histórico angolano, coloca-se a canção "Nego, vem cantar", em um chamamento ao canto livre, dessa vez, com a alocução dirigida ao povo negro: "Nego, vem plantar/ Vem cantar/ Nego, vem plantar/ Vem cantar" (Vila, 1974). Esse convite reverbera, também, o acirramento dos debates raciais pelo mundo, no contexto dos assassinatos de Malcolm X (1925-1965) e Martin Luther King (1929-1968). Em face dessa inflexão, o sujeito cancional de Martinho desloca seu olhar para África, refazendo os vínculos com sua ancestralidade — "Eu olhando pra onda que vai/ Penso logo nas praias de além-mar/ De além-mar, de além-mar" (Vila, 1974) —, mas, concomitantemente, alveja um futuro exequível, antecipando a premência das políticas públicas de inclusão, colocadas em prática, no Brasil, apenas muitos anos depois: "Vem, vem, vem/ Nego/ Vem pra minha terra/ Ser igual a branco/ Em qualquer cidade/ Vem tentar um banco/ De universidade/ Vem, vem/ Trabalhar nos campos/ Ver os pirilampos/ E tocar viola à beça" (Vila, 1974).

Nesse diapasão, é incontornável a menção do "Canto de regresso à pátria" (1924), de Oswald de Andrade, em que, em um aceno consonante ao da canção de Martinho da Vila, o canto dos "passarinhos" surge abafado pelo gorjeio do mar: "Minha terra tem palmares/ Onde gorjeia o mar/ Os passarinhos daqui/ Não cantam como os de lá" (Andrade, 2003, n.p.). A insurgência da palavra "palmares", que se refere ao líder capturado e morto pelas tropas do bandeirante Domingos Jorge Velho e ao quilombo histórico de mesmo nome, ressoa a memória do longo e atroz empreendimento colonial estabelecido no Brasil. Em uma leitura assumidamente anacrônica, pode-se invocar o gorjeio do Atlântico Negro, nos termos de Paul

Gilroy (2001), ou seja, o oceano utilizado como via no sequestro de milhões de corpos rumo à escravidão, que acabou por forjar, também, a existência de uma cultura eminentemente diaspórica, a partir do trânsito entrecruzado dos diversos povos africanos envolvidos nesse processo. Quando o sujeito cancional oscila entre as palavras "plantar" e "cantar" nos versos — "Nego, vem plantar/ Vem cantar/ Nego, vem plantar/ Vem cantar" (Vila, 1974) —, alude ao aterramento de suas raízes, que não se dá em uma perspectiva relacionada à territorialidade, mas, sim, na constituição vigorosa de uma cultura, por meio do canto.

Dentro dessa lógica, justifica-se a gravação de canções como "Patrão, prenda seu gado", de autoria de Pixinguinha, Donga e João da Bahiana, trio de compositores que, para Martinho da Vila, constitui a "Santíssima Trindade da música popular brasileira" (Vila, 1974), conforme a saudação entoada ao final dos versos. Essa decisão ratifica o caráter curatorial do trabalho de Martinho da Vila, que, desde seu terceiro disco *Memórias de um Sargento de Milícias* (1971), debruça-se sobre a tarefa de alicerçar seu cânone particular. O expediente em jogo é aquele que privilegia uma feição crítica, como comentado anteriormente, que se volta, também, para seu próprio campo artístico. Porém, o intérprete não deixa de fixar sua autoria, por meio da singularidade de seu canto, como comprova o relato de Martinho sobre a gravação de "Pelo telefone", no disco *Origens (Pelo telefone)*, de 1973: "Até 'Pelo Telefone', considerado o primeiro samba gravado — embora tivesse outras gravações anteriores — quando eu lancei, todo mundo falou: 'Martinho fez uma música diferente agora'. Eu tinha que falar: 'Não! Essa música não é minha, essa música é do Donga!'" (Vila in Teixeira, 2020, n.p.).

Como "Disritmia", "Dente por dente", "Malandrinha" — composição de Freire Júnior — e "Viajando", "Visgo de jaca" — composição de Rildo Hora e Sérgio Cabral — figura entre as canções de cunho amoroso de *Canta canta, minha gente*. Nela, o sujeito cancional se queixa do tolhimento de liberdade a que foi submetido pelo objeto de sua ternura: "Segurou com o visgo da jaca/ Cambaxirra, coleiro cantor/ Tal e qual me prendeu a morena dendê/ No amor" (Cabral, Hora, Vila; 1974). Nesses versos de lamento, são encadeadas figuras de alguns pássaros — bem-te-vi, curió, cambaxirra, coleiro —, que, por meio da metáfora do engaiolamento, expressam o torpor do amor como um exílio de si mesmo. Ferreira Gullar, em "Nova canção do exílio", poema de 1997, inédito até sua publicação no jornal *O Globo* (02/09/2000), lança mão de artimanha similar, ao alçar a amada Cláudia Ahimsa, poeta a quem o poema é dedicado, ao lugar da terra natal: "Minha amada tem palmeiras/ Onde

cantam passarinhos/ e as aves que ali gorjeiam/ em seus seios fazem ninhos" (Gullar, 2000, p. 2). Com esse procedimento, na canção — "E a morena quer me ver na poeira/ E sem asa pra voar" (Cabral, Hora, Vila; 1974) — e no poema — "Não permita Deus que eu viva/ perdido noutros caminhos/ sem gozar das alegrias/ que se escondem em seus carinhos" (Gullar, 2000, p. 2) — o amor é definido, então, como descaminho.

Por outro lado, "Visgo de jaca" é a única canção do disco cuja letra faz menção direta à "Canção do exílio": "Minha terra tem sapê, aroeira/ Onde canta o sabiá/ E a morena quer me ver na poeira/ E sem asa pra voar" (Vila, 1974). Nesse ponto, a "palmeira", metonímia utilizada para simbolizar o país-paisagem, é substituída por itens da flora que são tradicionalmente relacionados aos povos originários e quilombolas: o sapê é uma espécie de capim utilizado para produzir fachos de luz em caminhadas noturnas e para edificar telhados; a aroeira é uma árvore cujo fruto é usado para fins medicinais. Essa transposição de elementos demarca uma fundamentação de brasilidade que escapa à ideia cristalizada pelo modelo romântico, tão afeito a idealizações. A jaca, que dá nome à canção, fruta de origem indiana, também, abundante em boa parte dos estados brasileiros, como o sapê e a aroeira, avoluma a carga de sentido dos versos, na medida em que seu visgo, utilizado como armadilha para reter pássaros, alude, ainda, à repressão ditatorial, que submeteu tantos brasileiros ao encarceramento.

De volta à canção "Tribo dos carajás (Aruanã açu)": nesses versos, o sujeito cancional relata a insistência pela dignidade da vida que Manuela Carneiro da Cunha documentou em sua *História dos índios no Brasil* (1992). No capítulo denominado "Catequese e cativeiro", que se dedica a destrinchar todas as políticas indigenistas colocadas em prática nos estados de Goiás e Tocantins — incluindo, assim, o povo Iny, de que trata a canção de Martinho da Vila —, a antropóloga conclui o estudo com estupefação:

> [...] o que impressiona o historiador é a continuidade da resistência indígena a tais políticas durante mais de um século. Como e por que algumas nações sobreviveram apesar da guerra, das epidemias e das invasões dos colonos é uma questão que merece investigações etno-históricas no futuro. (Cunha, 1992, p. 411)

Essa peleja começa com a chegada dos colonizadores, que intencionavam aniquilar o modo de vida que lhe era alheio: "Estranhamente o homem branco chegou/ Pra

construir, pra progredir, pra desbravar/ E o índio cantou/ O seu canto de guerra/ Não se escravizou/ Mas está sumindo da face da Terra" (Vila, 1974). No entanto, o povo teima em não morrer, para não usar a palavra mais degradada da língua brasileira — resistir —, na celebração de sua própria cultura, como a Dança dos dos Ijasò (Aruanã), mencionada nos versos de Martinho da Vila:

> Tribo dos carajás
> Noite de lua cheia
> Aruanã!
> Menina moça é que manda na aldeia
> A tribo dança e o grande chefe pensa
> Em sua gente
> Que era dona deste imenso continente
> Onde sonhou sempre viver da natureza
> Respeitando o céu
> Respirando o ar
> Pescando nos rios
> E com medo do mar
> (Vila, 1974)

Segundo *Iny Tkylysinamy Rybèna — Arte iny karajá: Patrimônio cultural do Brasil* (2019), nessa festividade, o povo Iny — cuja autodenominação significa "nós" — se reúne para saudar os ijasò (ou aruanãs), entidades dotadas de qualidades mágicas, que habitam as profundezas das águas ou das florestas. Esses seres primordiais se comunicam com os vivos por meio dos xamãs de cada aldeia ou quando são capturados à beira das águas, sendo considerados responsáveis pelos animais do rio e da floresta, as principais fontes de alimentos dos Iny. Portanto, verificam-se rituais que têm como intuito a celebração da abundância, por isso há farto oferecimento de comidas para todos os envolvidos no festejo. Quando os ijasó (ou aruanãs) estão na aldeia, ocupam a Casa dos Homens, saindo para cantar e dançar eventualmente, sempre aos pares, pois é um ser único que se manifesta duplamente. O par utiliza trajes iguais e podem portar maracás; eles dançam com as meninas da aldeia, que têm seus corpos adornados com pinturas e enfeites.

A disposição da canção de dar a ver parte das manifestações culturais do povo Iny, demonstrando sua riqueza e complexidade, vai ao encontro do que discute *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*, de Darcy Ribeiro, especialmente quando o antropólogo

discorre sobre a diferença entre os estilos de colonização — o gótico e o barroco — empreendidos nas Américas.

> Lá, o gótico altivo de frias gentes nórdicas, transladado em famílias inteiras para compor a paisagem de que vinham sendo excluídos pela nova agricultura, corno excedentes de mão de obra. Para eles, o índio era um detalhe, sujando a paisagem que, para se europeizar, devia ser livrada deles. [...]
> Cá, o barroco das gentes ibéricas, mestiçadas, que se mesclavam com os índios, não lhes reconhecendo direitos que não fosse o de se multiplicarem em mais braços, postos a seu serviço. Ao apartheid dos nórdicos, opunham o assimilacionismo dos caldeadores. Um é a tolerância soberba e orgulhosa dos que se sabem diferentes e assim querem permanecer. Outro é a tolerância opressiva, de quem quer conviver reinando sobre os corpos e as almas dos cativos, índios e pretos, que só podem conceber como os que deverão ser, amanhã, seus equivalentes, porque toda a diferença lhe é intolerável. (Ribeiro, 2006, p. 62)

Como o trecho denota, para Ribeiro, a colonização ibérica teria se desencadeado sob um regime de violência distinto, em que preponderava uma estratégia de dominação cujo objetivo era de neutralizar todo tipo de dessemelhança. Desse modo, determinou-se como estratégia o embranquecimento das gentes, levado a cabo a partir de políticas públicas que desprotegiam os direitos dos povos originários e ignoravam a elaboração de dinâmicas de reparação necessárias para o povo negro, enquanto favoreciam a imigração em massa de europeus. Portanto, quando o sujeito cancional de “Tribo dos carajás (Aruanã açu)” descreve um ritual do povo Iny, denega-se esse ideal embranquecido de brasilidade que se quer estabelecido como oficial para afirmar a multiplicidade das gentes — suas africanidades, sua tropicalidade índia, no dizer de Darcy Ribeiro —, propriedade medular da cultura brasileira, que, aos olhos estrangeiros, foi compreendida como fator pitoresco:

> Nós, ao contrário, somos a promessa de uma nova civilização remarcada por singularidades, principalmente africanidades. Já por isso, aparecemos a olhos europeus como gentes bizarras, o que, somado à nossa tropicalidade índia, chega para aqueles mesmos olhos a nos fazer exóticos. (Ribeiro, 2006, p. 66)

Cabe rememorar, inclusive, repisando o início deste trabalho, que o regime ditatorial foi pródigo nessa política de extermínio dos povos originários, tanto no que se refere

à livre circulação de modos distintos de produção de subjetividade como no que diz respeito ao direito mais básico das gentes brasileiras de existir em seu próprio território. Conforme revela o relatório da Comissão Nacional da Verdade (Passos, 2023), concluído em 2014, foram estimadas aproximadamente 8 mil mortes cuja responsabilidade é atribuída ao governo militar, com apenas 10 povos indígenas envolvidos nesse processo de investigação. Como Ribeiro aponta, nada é mais efetivo no Brasil como esse projeto de cinco séculos de "gastar gente": "Nada é mais continuado, tampouco é tão permanente, ao longo desses cinco séculos, do que essa classe dirigente exógena e infiel a seu povo. No afã de gastar gentes e matas, bichos e coisas para lucrar, acabam com as florestas mais portentosas da terra" (Ribeiro, 2006, p. 62).

Diante dos apontamentos realizados ao longo deste artigo, é factível asseverar que, em *Canta canta, minha gente*, Martinho da Vila confronta uma concepção de Brasil cujo desejo se atém a espelhar apenas as "extensões de branquitudes" (Ribeiro, 2006, p. 66). Suas canções conjuram a possibilidade de convivência das diferentes cosmovisões partilhadas não só por povos originários, mas pelo povo negro, por gentes brasileiras de fés não hegemônicas e por todos aqueles e aquelas que se encontram subalternizados dentro do projeto androcêntrico e branco de país. Trata-se de uma obra comprometida, estética e politicamente, com abertura de mundos, "outras pautas e outros modos tomados de mais gentes" (Ribeiro, 2006, p. 66), onde a existência de um canto comum, ainda que dissonante, conforma-se como uma espécie de território possível.

Referências

ANDRADE, Oswald de. **Pau-Brasil**. 2. ed. São Paulo: Globo, 2003.

BARAT, Aïcha A. de Figueiredo. Traços de negritude: poéticas e representações do negro em capas de disco da música brasileira (1960-1980). XIV Congresso Internacional Abralic, 2015. Disponível em: https://abralic.org.br/anais/arquivos/2015_1455907012.pdf. Acesso em: 06 jun. 2025.

BEN JOR, Jorge. Jorge Ben Jor - 18/12/1995. Programa Roda Viva. *YouTube*, 29 jul. de 2015. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=L2yB_Uudwk0&t=937s. Acesso em: 10 mai. 2025.

CUNHA, Manuela Carneio da. **História dos índios no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras: Secretaria Municipal de Cultura: FAPESP, 1992.

DEALTRY, Giovanna. "A (in)disciplina do samba ou quando corpo e a letra dançam". **Literatura e canção: tradição, performance, identidade (auto)biografia**. NATHANAILIDIS, Andressa Zoi; VERMES, Mónica Vermes; MARTINELLI FILHO, Nelson (org.). Vitória, ES: Letras-Ufes, 2022, p. 7-25.

DIAS, Gonçalves. **Primeiros cantos**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1990.

GALANTE, Rafael. **"Essa gunga veio de lá!": sinos e sineiros na África Centro-Ocidental e no Brasil centro-africano**. 2023. 203 f. Tese (Doutorado em História Social), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023. Disponível: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-23052023-132320/pt-br.php. Acesso em: 06 jun. 2025.

GILROY, Paul. **Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência**. Tradução de Cid Knipel Moreira. São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes, Centro de Estudos Afro-asiáticos, 2001.

GULLAR, Ferreira. "Nova canção do exílio". In Jornal **O Globo**, Caderno Prosa & Verso, Rio de Janeiro: 02/09/2000, p. 2.

LEITÃO, Rosani Moreira; LIMA, Nei Clara de. **Iny Tkylysinamy Rybèna – Arte Iny karajá**: **Patrimônio cultural do Brasil**. Comunidades Iny Karajá. Goiânia: IPHAN-GO, 2019. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/livro_arte_iny_karaja_patrimonio_cultural_do_brasil.pdf. Acesso em: 06 jun. 2025.

LOPES, Nei. **Sambeabá: o samba que não se aprende na escola**. Rio de Janeiro: Casa da palavra: Folha seca, 2003.

MERQUIOR, José Guilherme. **Razão do poema.** São Paulo: É Realizações, 2016.

NASCIMENTO, Abdias. Okê Oxóssi, 1970, Site MASP, 2025. Disponível em: https://masp.org.br/index.php/acervo/obra/oke-oxossi. Acesso em: 17 mai. 2025.

NAVES, Santuza Cambraia. **Canção popular no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2010.

OLIVEIRA, Leonardo Davino de. "As canções da 'Canção do exílio'". In **A ideia com a paixão: Gonçalves Dias pela crítica contemporânea**. WERKEMA, Andréa Sirihal e MARQUES, Wilton José. (org.). São Paulo: Alameda, 2023, p. 203-231.

OTAVIO, Chico; JUPIARA, Aloy. Sambas-enredo enfrentaram o regime militar. *O Globo*, 09 out., 2013. Disponível em: https://oglobo.globo.com/politica/sambas-enredo-enfrentaram-regime-militar-10304313. Acesso em: 04 jun. 2025.

PASSOS, Gésio. Ditadura militar contribuiu para genocídio dos povos indígenas. Agência Brasil, 29 mar., 2023. Disponível em: https://agenciabrasil.ebc.com.br/direitos-humanos/noticia/2023-03/ditadura-militar-contribuiu-para-genocidio-dos-povos-indigenas. Acesso em: 09 jun. 2025.

RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro: *a formação e o sentido do Brasil***. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

TEIXEIRA, Lucas Borges; Vila, Martinho da. Revisitando meus clássicos: Martinho da Vila – *Canta Canta, Minha Gente* (1974). *Monkeybuzz*, 15 jun., 2020. Disponível em: https://monkeybuzz.com.br/materias/revisitando-meus-classicos-canta-canta-minha-gente-1974/#:~:text=Lan%C3%A7ado%20em%201974%2C%20Canta%20Canta%2C%20Minha%20Gente,um%20dos%20seus%20maiores%20sucessos%20de%20venda.&text=Esse%20disco%20tamb%C3%A9m%20trata%20da%20cultura%20ind%C3%ADgena%20em%20%E2%80%9CTribo%20dos%20Caraj%C3%A1s%20(Aruan%C3%A3%20A%C3%A7u)%E2%80%9D. Acesso em: 01 jun. 2025.

VANDRÉ, Geraldo. “Pra não dizer que não falei de flores”. **CPS**. Som maior, 1968. Disponível em: https://immub.org/album/cps-36208. Acesso em: 30 mai. 2025.

VILA, Martinho da. **Canta canta, minha gente**. RCA Victor, 1974. Disponível em: https://immub.org/album/canta-canta-minha-gente. Acesso em: 30 mai. 2025.

VILA, Martinho da. **Canta canta, minha gente**. Spotify, 2025. Disponível em: https://open.spotify.com/intl-pt/track/57E1ka54d8zrIy0VzE1EAV. Acesso em: 06 jun. 2025.

VILA, Martinho da. **Kizombas, andanças e festanças**. Rio de Janeiro: Léo Christiano Editorial, 1992.

VILA, Martinho da. **Memórias de um sargento de milícias**. RCA Victor, 1973. Disponível em: https://immub.org/album/memorias-de-um-sargento-de-milicias. Acesso em: 09 jun. 2025.

VILA, Martinho da. **Origens (Pelo telefone)**. RCA Victor, 1973. Disponível em: https://immub.org/album/origens-pelo-telefone. Acesso em: 09 jun. 2025.