

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
INSTITUTO DE ARTES



MODA-DE-VIOLA: LIRISMO, CIRCUNSTÂNCIA E MUSICALIDADE
NO CANTO RECITATIVO CAIPIRA

Rafael Marin da Silva Garcia

São Paulo

2011

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
INSTITUTO DE ARTES



MODA-DE-VIOLA: LIRISMO, CIRCUNSTÂNCIA E MUSICALIDADE
NO CANTO RECITATIVO CAIPIRA

Rafael Marin da Silva Garcia

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Música, na área de concentração: Musicologia/Etnomusicologia, sob orientação do Prof. Dr. Alberto Tsuyoshi Ikeda.

São Paulo
2011

**Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do
Instituto de Artes da UNESP**

G216m Garcia, Rafael Marin da Silva, 1982 -
Moda-de-violão: lirismo, circunstância e musicalidade no canto
recitativo caipira / Rafael Marin da Silva Garcia - São Paulo:
[s.n.], 2011.
335 f. + 1 CD.

Orientador: Prof. Dr. Alberto Tsuyoshi Ikeda.
Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Estadual
Paulista, Instituto de Artes.

1. Moda-de-violão. 2. Música caipira. 3. Viola caipira. 4. Música
sertaneja. 5. Música popular. I. Ikeda, Alberto Tsuyoshi. II.
Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.

CDD - 781.63

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, em sessão pública realizada no dia 20/07/2011, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música, na área de concentração: Musicologia/Etnomusicologia, perante a seguinte Banca Examinadora:

Prof. Dr. Alberto Tsuyoshi Ikeda
(presidente)

Profa. Dra. Gisela Gomes Pupo Nogueira

Prof. Dr. Saulo Sandro Alves Dias

À memória de meu avô José Américo da Silva Filho, de meus primos Augusto César Rodrigues, Anderson Luís Lacerda e do amigo André Luis de Sousa, que partiram durante a confecção deste trabalho.

Agradecimentos

Embora dispensado do rigor científico almejado e da escrita mais formalizada necessária ao trabalho acadêmico, estes agradecimentos se mostraram igualmente difíceis de serem redigidos e provavelmente contêm tantas lacunas e estão ainda mais incompletos do que a pesquisa em si. Aqui também dispenso a redação em primeira pessoa do plural, que, em sincera opinião, vejo imprescindível ao texto desta pesquisa, já que dela “participaram” diversas pessoas que direta ou indiretamente são “responsáveis” pelo texto “final” do trabalho, entre os quais estão incluídos amigos, familiares, professores de graduação e pós-graduação e, principalmente, o orientador.

Em primeiro lugar, agradeço à trindade divina, ciência criadora de todas as coisas que, com sua energia, onipotência e onipresença, rege todo o universo e natureza.

À minha amada mãe agradeço por sempre ter respeitado e apoiado minhas decisões profissionais, além do fundamental e inestimável auxílio financeiro durante o trajeto até aqui percorrido, sendo a verdadeira “patrocinadora oficial” de meus estudos.

Responsáveis pelo meu apreço e por grande parte de minha vivência com o mundo rural são meu pai e minha falecida avó paterna, e a eles agradeço por, desde a infância, terem me ambientado neste universo, com pescarias ao som de música caipira.

Pelo ambiente sonoro composto por violão, viola caipira, teclado, cavaquinho, bandolim e saxofone dentro do qual escrevi grande parte desta dissertação, agradeço ao meu irmão, ao meu sobrinho Gabriel e ao meu padrasto, que proporcionaram o “fundo musical” que me deu singular energia durante a redação deste trabalho.

Às minhas irmãs, avós, tios, sobrinhos e demais familiares, agradeço pelo insubstituível ambiente proporcionado nos almoços dos finais de semana.

Ao amigo Miguel Bragioni, idealizador do *Instituto Cultural Orestes Rocha*, assim como ao pesquisador Maikel Monteiro, agradeço pelas informações fonográficas.

Do meio acadêmico, agradeço aos funcionários, professores e amigos da pós-graduação, que de alguma forma contribuíram para a pesquisa, tanto proporcionando um ambiente de estudos aprazivelmente acolhedor quanto auxiliando na parte reflexiva.

Aos professores José Leonardo do Nascimento e Gisela Gomes Pupo Nogueira, agradeço pelas valiosas contribuições que deram à pesquisa, tanto através das disciplinas da pós-graduação que ministraram e nas quais fui aluno, quanto (e principalmente) pelas considerações feitas no Exame Geral de Qualificação.

Dos amigos da graduação, agradeço especialmente ao Rafael Henrique Andrade, pela revisão e correções das transcrições das vozes dos cantores das obras presentes neste trabalho, e ao Anderson Baptista de Jezus, pela revisão das transcrições das partes da viola caipira.

Ainda do meio acadêmico, agradeço em especial aos professores Ivan Vilela e Alberto Ikeda. O primeiro por ter sido um verdadeiro “divisor de sons” na minha vida acadêmica e profissional, me auxiliando a revisitar minha raiz caipira e responsável pelo mote deste trabalho. O segundo pela magistral forma como conduziu a orientação desta pesquisa, com admirável serenidade, seriedade e respeito aos meus posicionamentos.

Agradeço também às instituições que de alguma forma contribuíram para muitas de minhas reflexões durante a pesquisa: os Departamentos de Música da Escola de Comunicações e Artes (ECA-USP) e da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto (FFCLRP-USP), o Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH-USP), o Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (IA-UNESP) e o Instituto de Ciências Humanas e Letras da Universidade Federal de Alfenas (ICHL-UNIFAL).

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes) agradeço pelo auxílio financeiro (bolsa) concedido durante a confecção desta pesquisa.

Por fim, agradeço às minhas queridas avós Dona Ana (em memória) e Dona Bia, pelos valiosos ensinamentos na arte da vida, e ao meu querido avô Zé Américo (em memória), pelos preciosos ensinamentos na arte dos trocadilhos. Sempre.

*Não é possível traduzir esse resultado por sinais.
Ninguém poderá transmitir, na intensidade da audição,
o arrastado dolente mas incessante e ágil,
o indeciso enérgico duma vibração sonora que
ainda aguarda a fórmula sintetizadora em que
seu musicógrafo fixará a criação musical.*

(Câmara Cascudo, 1984)

Resumo

A presente pesquisa traz um estudo sobre as modas-de-violão, gênero específico da música caipira, buscando a partir de transcrições e análises musicais e textuais, demonstrar algumas características específicas do gênero, revelando suas principais estruturas musicais, seus conteúdos temáticos e sua funcionalidade, que além da transmissão de valores morais, em muitos casos pode ser entendida como expressão poética musical que reflete determinado contexto social, servindo como ferramenta de denúncia e crítica a processos de exclusão e opressão social. A partir de um estudo histórico das narrativas de tradição oral demonstra-se também a recorrência dos temas de algumas modas-de-violão em narrativas que remontam a Idade Média, o Renascimento e transpassam a religiosidade popular brasileira. Como parte complementar a pesquisa discute-se o estigma caipira a partir de uma parcial reconstrução dos processos sócio-culturais e político-ideológicos responsáveis pela sua invenção, cujas consequências são as atribuições pejorativas que o termo *caipira* acarreta historicamente, e que, também na música, foi associado à noção de atraso e pobreza musical.

Palavras-chave: Moda-de-violão, música caipira, violão caipira, música sertaneja, música popular

Abstract

The present research brings a study about the modas-de-viola, specific genre of caipira music, searching from transcriptions and musical and literal analysis, to demonstrate some specific characteristics of the genre, revealing its main musical structures, its thematic contents and its functionality, that beyond the transmission of moral values, in many cases can be understood as musical poetical expression that reflects certain social context, serving as tool of denunciation and criticism to the processes of exclusion and social oppression. From a historical study of the narratives of oral tradition it is also demonstrated the recurrence of the subjects of a few of modas-de-viola in narratives that retrace the Average Age, the Renaissance and trespass the Brazilian popular religiousness. As a complementary part to the research, is argued the caipira stigma, from a partial reconstruction of the sociocultural and ideological politician processes, which are responsible for its invention, which has the consequences of the pejorativas attributions that the term caipira causes nowadays, and that, also in music, it was associated with the notion of delay and musical poverty.

Keywords: Moda-de-viola, country music, ten strings guitar, hinterland music, popular music

Sumário

Apresentação	01
Problemas	01
Objeto	03
Metodologia	04
Estrutura da dissertação	07

PARTE I

1. A cultura popular no processo de segregação social	09
1.1. Noções de baixa e alta cultura	09
1.2. O popular e o erudito na cultura brasileira	18
2. O estigma caipira: uma invenção a duas vozes	24
2.1.1. A invenção sócio-cultural	26
2.1.2. A invenção político-ideológica	41
2.2. Reverberações no campo e na cidade	55
2.3. Ressonâncias (ou dissonâncias?) musicais I	64
2.4. Ressonâncias (ou dissonâncias?) musicais II	70

PARTE II

3. A gênese e a consolidação de um gênero	73
3.1. As origens da moda-de-violão	73
3.1.1. O romanceiro tradicional ibérico dos séculos XV e XVI	76
3.2. Narrativa, romance e hipertexto	80
3.2.1. A narrativa e o narrador	85
3.2.2. A narrativa e os processos mnemônicos	88
3.2.2.1. A memória e a oralidade	88
3.2.2.1.1. A oralidade como meio de comunicação	91
3.2.2.1.2. A redução na extensão da narrativa	93
3.2.2.2. A música e a rima	95
3.2.2.3. A cegueira e a idade	96
3.2.2.4. A improvisação e a adaptação	97
3.3. Música caipira e música sertaneja	99
3.3.1. As modas de violão e a moda-de-violão	127

4.	As formas discursivas das modas-de-viola	132
4.1.	Padrões musicais e textuais pré-estabelecidos e suas recorrências	132
4.1.1.	A musicalidade do cantar caipira: o problema das transcrições	143
4.1.2.	A textualidade do imaginário caipira	149
5.	A estrutura das modas-de-viola	158
5.1.	Partes fixas	160
5.1.1.	Introdução e interlúdios	160
5.1.2.	Estrofes	163
5.2.	Partes móveis	165
5.2.1.	Levante	165
5.2.2.	Ponteio ou ponteadado	167
5.2.3.	Declamação	168
5.2.4.	Catira ou cateretê	169
5.2.5.	Baixão ou volta	173
6.	Estudo de alguns temas e de características musicais e textuais	175
6.1.	Bonde Camarão	177
6.2.	Velho Peão	180
6.3.	Bombardeio	185
6.4.	Mineiro não faz feio	188
6.5.	O mineiro e o italiano	192
6.6.	Laço justiceiro	196
6.7.	A volta que o mundo dá	200
6.8.	A morte do Carreiro	204
6.9.	A alma do Ferreirinha	207
6.10.	Boi Soberano	209
	Conclusões	216
	Referências Bibliográficas	223
	Bibliografia Geral	229
	Referências Fonográficas (faixas do CD em <i>mp3</i>, discos e intérpretes)	234
	Apêndice: Transcrições	238

Apresentação

Na presente pesquisa estuda-se os recursos sonoros, expressivos e criativos das modas-de-viola, gênero específico da música caipira. A partir de transcrições e análises¹ musicais e textuais, buscamos algumas características específicas do gênero, revelando suas principais estruturas musicais, seus conteúdos temáticos e sua funcionalidade. A “moda”, além da transmissão de valores morais, em muitos casos pode ser entendida como expressão poética musical que reflete determinado contexto social, servindo como ferramenta de denúncia e crítica aos processos de exclusão e opressão social. A partir de um estudo histórico das narrativas de tradição oral, demonstramos ainda a recorrência dos temas de algumas modas-de-viola em narrativas de períodos mais remotos. Como parte complementar à pesquisa, discute-se o estigma caipira a partir de uma reconstrução parcial dos processos sócio-culturais e político-ideológicos responsáveis pela sua invenção, cujas conseqüências são as atribuições pejorativas que o termo *caipira* acarreta historicamente, e que, também na música, foi associado à noção de atraso, rusticidade e empobrecimento.

A presente dissertação é, em parte, continuidade da pesquisa desenvolvida inicialmente durante a graduação, como iniciação científica, da qual resultou o Trabalho de Conclusão de Curso intitulado *A volta que o mundo dá*, apresentado ao Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP) – Campus Ribeirão Preto – em 2007, orientado pelo professor Ivan Vilela Pinto. A referida monografia teve como objetivo principal a confecção de transcrições de quinze modas-de-viola e suas correspondentes análises musicais e textuais. Permeando este objetivo, foram apresentados alguns tópicos complementares, aos quais a presente dissertação procura trazer novas discussões e acrescentar novas informações e definições de conceitos a algumas de suas partes originais.

Problemas

Cantorias de mutirão, sambas caipiras, cururus, cateretês, toadas, modas-de-viola etc. São inúmeros os gêneros que compõem o discurso musical caipira, e cada um deles possui

¹ Ressaltamos que na presente pesquisa o conceito do termo *análise* não se refere ao que é tradicionalmente utilizado nos estudos musicais de caráter científico, que corresponde ao estudo detalhado dos vários aspectos estruturais da composição musical. Não se trata, portanto, da análise musical em seu sentido estrito, mas em seu sentido lato, correspondendo ao estudo da música e de seus demais aspectos constitutivos (como o texto e seu papel socializador) destituído de um padrão analítico pré-estabelecido.

características específicas, sejam musicais, textuais ou funcionais. O problema mais genérico que nos vinha em mente era: quais são as estruturas musicais e textuais dos gêneros que compõem o cancioneiro caipira? Que funções desempenham no convívio social? Na impossibilidade de responder estas interrogações para todos os gêneros que compõem o discurso musical caipira, fizemos nosso recorte direcionado às modas-de-viola, gênero específico do referido cancioneiro. No campo musical, a partir das audições e transcrições de algumas músicas, constatamos recorrências musicais (rítmicas e melódicas) entre modas-de-viola “distintas”, de onde nos vinha outra questão: quais seriam os motivos destas recorrências musicais e estruturais? Seriam, no processo composicional do caipira, tais recorrências conscientes ou inconscientes? Ao questionarmos as funções que o gênero desempenha no convívio social, buscamos tal resposta no significado dos textos: o que trazem as modas-de-viola em suas letras? Quais ensinamentos, valores, crenças etc.? Do que tratam, afinal, as modas-de-viola? Do que “falam” os caipiras em suas modas? Como procuramos realizar um introdutório levantamento histórico das narrativas de tradição oral, ao nos direcionarmos ao campo textual, e assim que as consultas bibliográficas iam sendo realizadas para responder nossas questões, constatamos a recorrência temática de algumas músicas em gêneros musicais, narrativas e festas populares que remontam a Idade Média e o Renascimento, assim como em contos da religiosidade popular rural brasileira. Com estas novas evidências textuais, outras questões nos iam surgindo e complementando nossa abordagem do objeto: quais seriam os motivos destas recorrências temáticas? Existe, de fato, uma relação entre a realidade “contemporânea” do caipira e a realidade renascentista? E o fator religioso? Que relações teriam as modas-de-viola com a religiosidade popular brasileira? Todas estas questões percorrem a pesquisa mais de forma implícita do que explícita, sendo resultado de um inesperado “efeito dominó” ocasionado pela primeira questão. Contudo, fica ainda uma última pergunta: fomos capazes de responder a todas estas questões? Esta pergunta está parcialmente respondida no decorrer do trabalho e mais especificamente nas conclusões.

Ainda que estas questões essencialmente musicais sejam primordiais em nosso trabalho, e a elas esteja direcionado o título da dissertação, foi-nos imprescindível, decorrente do adjetivo que acompanha o discurso musical do homem rural brasileiro – o termo *caipira* – e ao qual nosso objeto de pesquisa faz parte, discutir uma segunda questão que, embora secundária e complementar à pesquisa por não ser essencialmente musical, compõe sua primeira parte. O termo *caipira* acarreta no geral um conjunto de significados pejorativos que desde longa data povoa o imaginário consciente e inconsciente de muitas pessoas no país, de

onde nos vinha outra questão: seriam tais atributos negativos, que ainda nos dias de hoje se aplicam ao termo *caipira*, invenções de ordens sociais, culturais, políticas, ideológicas etc. Ou seriam o resultado natural de uma representação da realidade? Foi exatamente investigar se existe, de fato, um processo construtivo responsável pelo atual significado depreciativo dado ao termo que, ao nos propormos realizar um estudo dos recursos sonoros, expressivos e criativos das modas-de-viola, nos se apresentou indispensável.

Objeto

Como já demonstrado, diante da diversidade de gêneros que compõem o discurso musical caipira, nosso recorte delimita-se nas modas-de-viola. Sendo este nosso objeto de pesquisa, ele pode ser subdividido basicamente em duas categorias no que diz respeito às formas de produção e ao contexto social no qual se insere: as modas-de-viola tradicionais presentes no universo rural *in loco* e as modas-de-viola gravadas em fonogramas. Ainda que os principais aspectos musicais e textuais se façam presentes em ambas, tal distinção pode ser feita. Optando pelos fonogramas como objeto de pesquisa, é preciso justificar nossa escolha e apresentar algumas questões decorrentes dessa opção. Como dito anteriormente, uma de nossas investigações diz respeito à funcionalidade que o gênero desempenha no convívio social. É preciso ressaltar que, por ora, tal questão será respondida parcialmente, somente a partir das análises que fizemos do gênero em si, e não a partir do receptor, igualmente importante, mas cuja investigação não nos foi possível realizar. Porém, ainda tendo nos direcionado somente ao gênero e não ao receptor, nos apresentou outro problema: como investigar a funcionalidade do gênero no convívio social utilizando somente fonogramas e não as músicas tradicionais? Além da limitação do tempo que nos é concedido para concluir a pesquisa, o que justifica, em parte, a não realização de uma pesquisa de campo para coleta de modas-de-viola tradicionais, outro fator justifica nossa opção.

A moda-de-viola, catalisadora de muitas das implicações do universo que envolve o homem do campo e, por isso, destinada a propósitos específicos, dentre todos os gêneros da música caipira é aquele cuja funcionalidade menos sofre impacto quando transportado para o fonograma, por não estar associado a rituais socializadores específicos (apenas ao cateretê, que não é essencial ao gênero), como ocorre com a folia de reis, a folia do divino, as cantorias de mutirão etc. Estando primordialmente a serviço da “sacra” escuta do ouvinte, onde, “excetuando-se os gêneros para dança e mesmo considerando seu caráter de entretenimento, a

pessoa concentra-se para escutar a Moda Caipira” (SANT’ANNA, 2000, p. 94), prevalecendo o conteúdo pedagógico-moralista do texto e o enredo da narrativa acima de qualquer outra coisa, a moda-de-viola pouco perde de sua função tradicional quando transportada para o fonograma. Neste sentido, pode-se dizer que é similar a funcionalidade da moda-de-viola tradicional e a daquela executada no rádio ou no fonógrafo, ainda que o contexto social mude do rural para o urbano, embora muitas vezes o receptor continue sendo o caipira ou o migrante caipira.

Tomemos como exemplo a moda-de-viola *A moça que dançou com o diabo* (faixa 01; transcrita na p. 152-153), cujo texto procura inibir no receptor o desrespeito às proibições da quaresma, evocando o acatamento à tradição religiosa cristã e persuadindo o receptor a não festejar durante o período proibido. Neste exemplo, pouco ou nada perde a moda-de-viola de sua funcionalidade quando transportada do universo rural para o fonograma, o que não acontece com os gêneros intrinsecamente relacionados aos aspectos socializadores, como as cantorias de mutirão, os sambas caipiras, as folias de reis, as folias do divino etc. É essa característica das modas-de-viola que faz com que Romildo Sant’Anna (2000, p. 20) entenda que, “embora discurso fechado em seu universo lingüístico, não há como entender a Moda Caipira de raízes fora de seu mundo societário e separada da função performática retroalimentada pelo auditório. Este valor interativo, do qual o fonograma se faz simulacro, lhe é vital”. Ao discorrer sobre a dupla *Vieira & Vieirinha*, o autor (2000, p. 66) observa que, “quando lhes abriram as portas para o disco, em 1952, já eram idolatrados em vários programas de rádio [...]. Com a oportunidade das gravações, o que as duplas faziam era registrar o sucesso tal como era apresentado ao vivo [...]”. E conclui que “a moda gravada em disco, de alguma forma [...] tenta simular uma atmosfera de encontro, mediante procedimentos em que concorrem fundamentalmente os mecanismos compositivos de enunciação.” (2000, p. 148) Embora esta seja, em parte, uma questão metodológica a ser discutida a seguir, julgamos importante antecipá-la.

Metodologia

Ao nos propormos a estudar as especificidades musicais e textuais de um gênero da música caipira somente a partir de fonogramas, surge inevitavelmente a questão acerca da validade da utilização de fonogramas para o estudo científico. Além das justificativas já mencionadas na seção anterior, é preciso reconhecer que, para um estudo essencialmente

musical e textual, as modas-de-viola dos fonogramas possuem estruturas musicais e textuais similares às das modas-de-viola tradicionais. Neste sentido, tais fonogramas podem ser entendidos como *música caipira*, se observada a conservação de suas estruturas musicais e textuais tradicionais. Portanto, como representantes do universo musical rural no mundo urbano, tais fonogramas nos se apresentam válidos para realizar as análises em nosso estudo sobre as modas-de-viola, e não somente os fonogramas das primeiras gravações. É preciso também ressaltar o posicionamento de outros autores que igualmente reconhecem a importância dos fonogramas para pesquisas acadêmicas, como os pesquisadores José Geraldo Vinci de Moraes e Elias Thomé Saliba.

[...] o desenvolvimento no século XX da “música em conserva” materializada nos fonogramas significou enorme impacto nestas relações e transformou profundamente os processos de memorização, registro, divulgação e reprodução da música, criando um novo mundo de sons, técnicas, sociabilidades e escutas. Ao lado das inúmeras fontes indiretas, os fonogramas aparecem assim como recursos valiosos e mais acessíveis para os historiadores chegarem aos sons do passado.
(MORAES; SALIBA, 2010, p. 11)

É deste posicionamento que decorre o comentário que os autores (2010, p. 30) fazem acerca da pesquisa de Camila Koshiba Gonçalves, intitulada *Vitrola paulistana pelos olhos e ouvidos de um basbaque-andarilho*, onde os pesquisadores observam que “a historiadora não interpreta tais mudanças [as transformações ocorridas nos gêneros da música popular] como simples e automáticas imposições da ‘indústria cultural’ que se desdobraram em ‘regressão auditiva’ dos ouvintes. Ao contrário, ela nos mostra que o ‘basbaque da vitrola’ ampliou sua escuta e seu universo cultural e nem sempre aderiu aos modelos e mitos criados e impostos.”

Além da validade da utilização dos fonogramas para nossa pesquisa, é preciso igualmente estruturá-la do ponto de vista metodológico, onde se insere a utilização de tais fonogramas. Temos, portanto, duas vertentes metodológicas distintas, entretanto, complementares. A primeira consistiu na investigação empírica, a partir da audição do repertório de modas-de-viola proveniente do cancioneiro caipira para a seleção das obras que foram transcritas e analisadas. A segunda vertente, calcada na investigação teórica, consistiu na leitura de uma bibliografia relacionada às questões que foram se apresentando, o que nos possibilitou as reflexões e contextualizações do tema abordado. Levando-se em consideração a extensão do cancioneiro caipira, aliada à necessidade de selecionarmos uma quantidade limitada de músicas que seriam submetidas à análise, foi adotado um critério de seleção próximo ao utilizado por José de Souza Martins (1975, p. 148) para realizar as análises das

músicas por ele selecionadas quando de sua pesquisa. Desta forma, demos “preferência a composições que vararam no tempo, caracterizadas como ‘clássicas’ no gênero e a composições cujo tema tornou-se reiterativo, o que [nos] dá evidência de sua penetração no gosto popular”. Contudo, tal critério não pôde ser aplicado a todas as músicas selecionadas, uma vez que também consideramos aspectos musicais e textuais que nos possibilitaram observar algumas características específicas do gênero, nem sempre presentes nas músicas “clássicas”.

No que diz respeito às transcrições, iniciamos um processo de seleção até chegarmos ao número de dez obras, sendo aproveitadas algumas obras já transcritas e analisadas na monografia de graduação. Assim como as obras já analisadas, a seleção das novas músicas se baseou em dois aspectos principais: musical e textual. Demos prioridade às obras que traziam singularidades musicais e textuais que ainda não estavam presentes nas músicas já analisadas. Tivemos, portanto, nesta parte essencialmente musical, um método dividido em quatro partes: 1) o levantamento da vasta discografia da música caipira em acervos públicos, privados e material colhido na internet; 2) a audição desta discografia para a seleção das obras a serem analisadas, consideradas apenas modas-de-viola; 3) a audição das obras selecionadas para transcrevê-las em partitura e analisá-las, e; 4) a edição destas obras em programas próprios para a edição de partituras (*Finale*), que compõe o apêndice da pesquisa e pode ser utilizado também como material independente à parte reflexiva.

Na segunda vertente do trabalho tivemos, ao invés de uma discografia, uma bibliografia sobre a qual desenvolvemos nossas reflexões. Possuídos de uma bibliografia básica, sobre a qual demos início à pesquisa, procuramos ao longo do trabalho ampliar consideravelmente nosso referencial teórico, sem a pretensão de, chegado o término da pesquisa, apresentarmos uma bibliografia à qual nada possa se acrescentar. Cogitamos em nosso projeto de pesquisa, além da pesquisa bibliográfica e das leituras, a realização de entrevistas com violeiros e cantadores com experiências pessoais que, porventura, pudessem complementar e/ou confirmar idéias, fatos e constatações por nós realizadas. Contudo, tais entrevistas, que poderiam se configurar como material imprescindível para ampliar nossas reflexões e se consolidar como importantes alicerces da pesquisa, não puderam ser realizadas.

Estrutura da dissertação

A dissertação está dividida em duas partes interdependentes, composta de dois capítulos a primeira e quatro capítulos a segunda, num total de seis. Na primeira parte apresentamos algumas reflexões sobre as noções de “alta cultura” e “baixa cultura”, discorrendo também sobre a invenção do estigma caipira. Na segunda parte apresentamos um panorama histórico do gênero, revelando algumas de suas características musicais e textuais, assim como realizamos algumas análises.

No primeiro capítulo, que se refere às noções de “baixa cultura” e “alta cultura”, representadas pela música popular e pela música erudita, respectivamente, propomos uma rediscussão de conceitos a partir da constatação de que estes, comumente atribuídos aos respectivos discursos musicais – onde a música popular é tida como simples e destituída de valor estético (portanto, ruim) e a música erudita é supostamente complexa e carregada de valorização estética (portanto, boa) –, não encontram ressonância com a realidade. No segundo capítulo procuramos reconstruir o processo responsável pela invenção do estigma caipira, apresentando alguns acontecimentos históricos relevantes no plano sócio-cultural que foram parcialmente responsáveis por este processo construtivo e trazendo a visão de alguns autores provenientes de diversas áreas do conhecimento que discutiram a construção do estigma caipira no plano político-ideológico.

No terceiro capítulo, já pertencente à segunda parte da dissertação, trazemos as possíveis origens das modas-de-viola a partir de um breve levantamento histórico das formas comunicacionais, trazendo as peculiaridades do que é proveniente da tradição oral, da tradição escrita e do sistema digital, chegando, por fim, à definição do que viria a ser o discurso musical caipira e a moda-de-viola enquanto gênero deste discurso. No quarto e quinto capítulos, trazemos algumas características musicais, textuais e estruturais do gênero, seus padrões pré-estabelecidos, suas recorrências, sua musicalidade, sua prosódia e, por fim, as partes fixas e móveis que o constituem. No sexto capítulo acrescentamos às discussões as análises musicais de alguns temas.

A escassez de trabalhos que já tenham tratado do nosso tema de maneira mais aprofundada faz com que se tenha como impressão uma perspectiva demasiadamente genérica dada à nossa pesquisa, com algumas generalizações e às vezes abordando o tema de forma superficial, com a ausência de uma proposta bem delineada e definida. Ainda que sendo, em parte, esta a abordagem, temos consciência das desvantagens em se adotar tal posicionamento.

Contudo, na atual situação em que se encontram os estudos acerca dos gêneros que compõem a música caipira, onde, somente agora começam a surgir trabalhos sistemáticos relativos ao assunto, a adoção de tal posição se mostra defensável. Da mesma forma, adotar uma perspectiva mais geral de nosso tema também pode trazer algumas vantagens e contribuições significativas, que seriam impossíveis com um recorte muito limitado, nos trazendo a possibilidade de (re)definir alguns conceitos e observar algumas transformações que aconteceram no decorrer dos anos. De fato, como também acredita Peter Burke (2010, p. 12), alguns problemas relacionados à cultura popular devem ser discutidos dentro de um âmbito mais geral do que específico, do que em pequenas áreas e com gêneros e limites pré-estabelecidos.

1. A cultura popular no processo de segregação social

O capítulo que abre nossa pesquisa está dividido em duas partes, que entre si dialogam acerca da dicotomia existente entre *baixa cultura* e *alta cultura*, *popular* e *erudito*, assim como os conceitos de *simplicidade* e *complexidade* que permeiam os respectivos termos. Na primeira seção trazemos algumas noções acerca desta dicotomia cultural a partir de uma investigação histórica que tenta compreender como se consolidou o processo responsável pela segregação cultural desde tempos remotos, processo este que atravessará os séculos até nossos dias, culminando na cristalização de uma cultura erudita de elite sobreposta, em níveis de importância, qualidade e valoração estética, a uma cultura popular. Apresentada esta questão, a segunda seção trata justamente da cristalização decorrente desta segregação cultural, trazendo nossa discussão para a realidade nacional e levantando apontamentos acerca da valoração artística e estética que comumente são aplicados à cultura brasileira, onde a cultura popular é vista unicamente a partir de suas funções sociais, supostamente desprovidas de valoração estética, enquanto à cultura erudita são atribuídos tais valores. A partir de tais constatações, procuramos trazer algumas contribuições no intuito de se repensar e redefinir tais conceitos na cultura brasileira, de forma que se adéquem ao que, de fato, tem correspondência na realidade.

1.1. Noções de baixa e alta cultura

No intuito de trazermos algumas considerações a respeito das noções de *baixa cultura* e *alta cultura*, principalmente no que diz respeito à sua criação – lembrando que o propósito do presente trabalho não nos permite um aprofundamento no assunto, de forma que tratamos do tema introdutoriamente, abordando-o em suas linhas essenciais – nos apoiamos, principalmente, nas obras de Mikhail Bakhtin e de Peter Burke, respectivamente *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* e *Cultura popular na Idade Moderna: Europa 1500 – 1800*. Ressaltamos a importância de duas visões distintas – mas complementares uma à outra – acerca da criação das noções de *alta cultura* e *baixa cultura*, além do fato de serem oriundas de diferentes áreas do conhecimento (História Social e Lingüística), esperando que a transdisciplinaridade² nos auxilie na compreensão dos

² Aqui, o conceito de transdisciplinaridade é utilizado segundo Edgar Morin (2009, p. 50-51), que o diferencia dos conceitos de interdisciplinaridade e polidisciplinaridade. Para o autor, a transdisciplinaridade “se caracteriza geralmente por esquemas cognitivos que atravessam as disciplinas, por vezes com uma tal

objetivos propostos no presente capítulo. Tais trabalhos têm, dentre as inúmeras e inestimáveis virtudes, a de nos apontarem hipóteses no que concerne aos primórdios da fundação e certa estabilização das culturas das elites e sua estratificação, nos sugerindo, esclarecendo e evidenciando os caminhos que foram percorridos até a segregação sócio-cultural que consolida a existência de duas classes distintas, nas quais convivem indivíduos que pertencem a diferentes realidades sociais e culturais.

Iniciando com a obra de Mikhail Bakhtin, que neste sentido é esclarecedora, ressaltamos que nosso interesse na análise que o autor faz da obra de François Rabelais se deve à sua intrínseca relação com a cultura cômica popular – da qual é fruto a “excepcional originalidade” de Rabelais – e, principalmente, como o próprio Bakhtin coloca, pela “*grande* linha principal da luta de duas culturas, a cultura popular e a cultura oficial medieval” e renascentista, assegurando sua validade e significância para tal estudo pelo fato de a obra de François Rabelais o colocar como testemunha ocular de sua época, traduzindo magistralmente, ao lado de suas imagens fantásticas, os acontecimentos reais, as personalidades e os lugares inerentes à realidade de sua época. (BAKHTIN, 2008, p. 385) “A sua obra é a chave insubstituível que dá acesso à inteligência da cultura popular nas suas manifestações mais poderosas, profundas e originais.” (BAKHTIN, 2008, p. 418) Caminhando nesta direção, o autor nos demonstra que François Rabelais não fora um propagandista do rei e da cultura oficial, não simpatizando com ela e com as classes dominantes que a ela pertenciam, suas posições sócio-político-culturais, suas medidas, suas normas e os acontecimentos inerentes a ela, sempre procurando destruir o quadro oficial da época lançado sobre ele um novo olhar a partir da cultura popular. (BAKHTIN, 2008, p. 386)

Logo na introdução de seu estudo, apresentando-nos o problema circundante de seu objeto, Mikhail Bakhtin, ao observar as discrepâncias entre as manifestações ritualísticas e cerimoniais “oficiais” e “sérias” da Igreja e do Estado feudal e “não-oficiais” e “cômicas” do povo, assim como a visão dual de mundo proporcionada pelas diferentes formas de cultos, nos sugere que o surgimento das noções de *baixa cultura* e *alta cultura* – ou seja, a dualidade do mundo – se consolida a partir da criação do Estado feudal, onde a “oficialização” de determinados ritos, conseqüentes do estabelecimento do regime de classes, faz com que passe a existir o “oficial” e o “não-oficial”, e, conseqüentemente, em épocas posteriores, a *alta cultura* e a *baixa cultura*, o *erudito* e o *popular*. Embora Mikhail Bakhtin reconheça que mesmo antes da criação do Estado feudal e da consolidação do regime de classes existiam

virulência que as coloca em transe. Em resumo, são as redes complexas de inter, poli e transdisciplinaridade que operam e desempenham um papel fecundo na história das ciências. [...]”

manifestações e rituais distintos, representativos do “sério” e do “cômico”, ambas eram consideradas como “oficiais”, sendo que, somente em um segundo momento, as representações cômicas começaram a se distanciar das formas ritualísticas e de culto impostas e acolhidas pela Igreja ou pelo Estado feudal, passando a se relacionar, no que diz respeito às concepções e relações humanas do mundo, distintamente das que eram apoiadas pelas instituições oficiais, acabando por serem consideradas manifestações “não-oficiais” e criando um universo paralelo de relações sociais e culturais, fazendo com que se consolidasse e ganhasse corpo uma noção dual do mundo e das relações humanas.

A dualidade na percepção do mundo e da vida humana já existia no estágio anterior da civilização primitiva. No folclore dos povos primitivos encontra-se paralelamente aos cultos sérios (por sua organização e seu tom), a existência de cultos cômicos, que convertiam as divindades em objetos de burla e blasfêmia (“riso ritual”); paralelamente aos mitos sérios, mitos cômicos e injuriosos; paralelamente aos heróis, seus sócios paródicos. Há pouco tempo que os especialistas do folclore começaram a interessar-se pelos ritos e mitos cômicos.

Entretanto, nas etapas primitivas, dentro de um regime social que não conhecia ainda nem classes nem Estado, os aspectos sérios e cômicos da divindade, do mundo e do homem eram, segundo todos os indícios, igualmente sagrados e igualmente, poderíamos dizer, “oficiais”. Essa característica persiste às vezes em alguns ritos de épocas posteriores. [...] Mas quando se estabelece o regime de classes e de Estado, torna-se impossível outorgar direitos iguais a ambos os aspectos, de modo que as formas cômicas – algumas mais cedo, outras mais tarde – adquirem um caráter não-oficial, seu sentido modifica-se, elas complicam-se e aprofundam-se, para transformarem-se finalmente nas formas fundamentais de expressão da sensação popular do mundo, da cultura popular.

(BAKHTIN, 2008, p. 05)

Desta forma, temos no carnaval uma tentativa de preservação da “oficialidade” inerente a todas as formas ritualísticas e cerimoniosas de tempos anteriores à criação do Estado feudal e da ascensão do poderio da Igreja, pois é no carnaval onde as distinções entre as classes sociais são neutralizadas. O carnaval, como ritual representativo da vida do homem medieval e renascentista, transcendia em muito o âmbito puramente artístico, se situando entre a arte e a vida, onde suas representações igualavam todas as classes sociais, onde todos eram *o povo*, se transformando tal representação na vida real (BAKHTIN, 2008, p. 06). “Toda hierarquia é abolida no mundo do carnaval. Todas as camadas sociais, todas as idades são iguais” (BAKHTIN, 2008, p. 219).

As definições que estamos procurando formar de *baixa cultura* e *alta cultura*, remontando às suas raízes, são inexistentes no carnaval. Ao contrário das festividades “oficiais” da Idade Média e do Renascimento, onde são salientadas as hierarquias e as desigualdades sociais, o carnaval, como festividade “não-oficial”, fazia com que tais

hierarquias desaparecem por completo. E é somente no carnaval da Idade Média e, principalmente, no do Renascimento, que uma plenitude festiva é alcançada, plenitude esta caracterizada pela abolição, embora que provisória, das relações hierárquicas, se consolidando um universo utópico regado à igualdade e universalidade. (BAKHTIN, 2008, p. 8-9)

No que concerne à história e à cultura do riso, do cômico e do popular, vemos que, na Idade Média, esta cultura ganhou corpo de forma “autônoma”, não estabelecendo vínculos com a cultura das esferas oficiais, da grande arte e da literatura elevada. Essa não-oficialização e não-interação entre a cultura do riso e as culturas oficiais, fizeram com que o riso medieval se diferenciasse consubstancialmente do riso renascentista, que, por sua vez, adentrou as camadas superiores da sociedade, influenciando a grande arte e a literatura elevada, isso sem abandonar – mas reestruturando – suas qualidades e características primeiras. Temos, com isso, que a mescla entre as culturas oficiais e não-oficiais é uma particularidade exclusiva do Renascimento, onde, somente aí, a cultura popular passa a se fazer presente na arte e na ideologia superior, das elites, devido principalmente à quebra, ou diminuição, das fronteiras entre as literaturas “oficial” e “não-oficial”, representadas respectivamente pelo latim e pelas línguas vulgares, sendo estas últimas adotadas pela literatura elevada, particularidade esta que, segundo o autor, nunca mais teria sido alcançada na mesma intensidade pelas culturas populares em toda a história da civilização ocidental, nem antes e nem depois do Renascimento. (BAKHTIN, 2008, p. 62)

“É no fim da Idade Média que se inicia o processo de enfraquecimento mútuo das fronteiras entre a cultura cômica e a grande literatura. Formas inferiores começam cada vez mais a infiltrar-se nos domínios superiores da literatura. [...] Esse processo completou-se no Renascimento” (BAKHTIN, 2008, p. 84), sendo importante também lembrar que, além da presença na grande literatura, as formas cômicas da cultura popular, que se expandiam vertiginosamente, também marcaram presença nos panfletos e tratados teológicos religiosos, com o propósito de adquirirem uma maior popularidade entre o povo, facilitar seu acesso e conquistar sua confiança, medida esta que fora adotada principalmente pelos chefes protestantes. (BAKHTIN, 2008, p. 86)

A distinção entre *baixa cultura* e *alta cultura* que Peter Burke faz dos períodos subseqüentes à Idade Média e ao Renascimento complementa significativamente a análise de Mikhail Bakhtin. O autor vê e analisa a cultura popular européia da Idade Moderna como uma cultura “não oficial” das “classes subalternas”, que será conseqüentemente sempre analisada a partir de um referencial, de uma “segunda cultura”: a “cultura oficial” das “classes elitizadas.”

(BURKE, 2010, p. 11) Contudo, atenta o autor para os perigos de relacionar e definir as noções de *alta cultura* e *baixa cultura* devido aos pontos de intersecção e de convergência entre elite e povo, no que diz respeito principalmente à apropriação das manifestações populares pelas elites. Tais pontos podem sugerir uma falsa impressão de homogeneidade e de convivência cultural pacífica entre ambas as classes, uma vez que os rituais da cultura popular possuem significados diferentes para as diferentes classes (BURKE, 2010, p. 18), sendo que, o que difere a “cultura popular” da “cultura das elites”, a “baixa cultura” da “alta cultura”, não são tanto seus objetos, manifestações, rituais e cerimoniais, mas sim a apropriação de tais objetos pelos indivíduos, que lhes conferem significados e significações distintas (BURKE, 2010, p. 20).

Indo ao encontro do apresentado por Mikhail Bakhtin, Peter Burke foca os motivos que consolidam a segregação entre “alta cultura” e “baixa cultura”. Ressalta o autor que “se todas as pessoas numa determinada sociedade partilhassem a mesma cultura, não haveria a mínima necessidade de se usar a expressão ‘cultura popular’.” (BURKE, 2010, p. 50) Porém, a não ser em comunidades muito peculiares – como nas sociedades tribais ou regionais, onde uma mesma cultura é compartilhada por todos –, a idéia de compartilhamento de uma mesma cultura não se aplica, pois “na maioria dos lugares existia uma estratificação cultural e social. Havia uma minoria que sabia ler e escrever e uma maioria analfabeta, e parte dessa minoria letrada sabia latim, a língua dos cultos.” (BURKE, 2010, p. 50-1) Para demonstrar tal estratificação social, o autor se utiliza de um modelo apresentado pelo antropólogo social Robert Redfield na década de 1930, onde este argumenta que, em certas sociedades, há a coexistência de duas tradições distintas que interagem entre si: a “grande tradição” da minoria culta e a “pequena tradição” dos demais. (BURKE, 2010, p. 51). É o que aqui chamamos de “alta cultura” e “baixa cultura”.

A grande tradição é cultivada em escolas ou templos; a pequena tradição opera sozinha e se mantém nas vidas dos iletrados, em suas comunidades aldeãs [...] As duas tradições são interdependentes. A grande tradição e a pequena tradição há muito tempo têm se afastado reciprocamente e continuam a fazê-lo [...] Os grandes épicos surgiram de elementos de contos tradicionais narrados por muita gente, e os épicos voltaram novamente ao campesinato para modificação e incorporação nas culturas locais.

(REDFIELD, 1956, p. 41-42 *apud* BURKE, 2010, p. 51)

Ela [a “grande tradição” ou “alta cultura”] inclui a tradição clássica, tal como era transmitida nas escolas e universidades; a tradição da filosofia escolástica e teologia medievais [...]; e alguns movimentos intelectuais que provavelmente só afetaram a minoria culta [...] Subtraia-se tudo isso da cultura dos inícios da Europa moderna e o que restará? As canções e contos populares, imagens devotas e arcaicas de enxoval

decoradas, farsas e peças de mistérios, folhetos e livros de baladas, e principalmente festividades, como as festas de santos e as grandes festas sazonais [...].

(BURKE, 2010, p. 51-52)

De forma análoga ao que fora apresentado por Mikhail Bakhtin, Peter Burke afirma que não se pode cogitar uma pureza cultural das duas classes, uma vez que ambas possuem pontos de intersecção e de convergência entre suas culturas, ressaltando que não se deve omitir “a participação das classes altas na cultura popular, que foi um fenômeno importante na vida européia, extremamente visível nas festividades. O Carnaval, por exemplo, era para todos.” (BURKE, 2010, p. 52). Apesar de a classe dominante e culta desprezar o povo – tido muitas vezes como um “monstro de muitas cabeças”, uma “besta fera”, a “ralé volúvel e instável chamada o homem comum” –, a elite “ainda não associava baladas, livros populares e festas à gente comum, precisamente porque também participava, ela mesma, dessas formas de cultura” (BURKE, 2010, p. 55). Daí também o fato de encontrarmos recorrência de elementos da “alta cultura” na “baixa cultura”, e vice-versa. É preciso também dizer que, embora seja constatável a existência de tais pontos de intersecção cultural entre as diferentes classes, possibilitando o trânsito cultural entre povo e elite, as manifestações artísticas populares possuíam significados e significância diferentes para cada classe, o que retoma a idéia de heterogeneidade cultural, principalmente se considerado que o referido trânsito cultural se apresentava mais enfaticamente como uma via de mão única, onde a elite era mais propensa a se apropriar da “baixa cultura” do que o contrário, dificultado pela própria estratificação social³.

Assim, a diferença cultural crucial nos inícios da Europa moderna (quero argumentar) estava entre a maioria, para quem a cultura popular era a única cultura, e a minoria, que tinha acesso à grande tradição, mas que participava da pequena tradição enquanto uma segunda cultura. Essa minoria era anfíbia, bicultural e também bilíngue. Enquanto a maioria do povo falava apenas o seu dialeto regional e nada mais, a elite falava ou escrevia latim ou uma forma literária do vernáculo, e continuava a saber falar em dialeto, como segunda ou terceira língua. Para a elite, mas apenas para ela, as duas tradições tinham funções psicológicas diferentes: a grande tradição era séria, a pequena tradição era diversão.

(BURKE, 2010, p. 51-52)

³ Assim como não existia uma homogeneidade cultural entre elite e povo, tampouco ela existia entre o povo. Peter Burke nos mostra que existiam variedades da cultura popular, a começar entre a cultura popular do campo e da cidade, e, mesmo no campo, havia distinção principalmente entre as culturas das montanhas e das planícies, dos camponeses (aristocratas rurais ou não) e dos agricultores e pastores, dos aldeões (artesãos, ferreiros, carpinteiros, tecelões etc.) e dos mineiros. Contudo, ainda que as culturas campesinas não fossem monolíticas, elas podiam facilmente ser contrastadas com as culturas das cidades – ainda que ambas fossem populares –, a exemplo das culturas dos artesãos e dos comerciantes, distintas das dos camponeses. (BURKE, 2010, p. 57 a 65)

Observa-se que nos inícios da Europa moderna era comum a presença de nobres em meio às sociedades que organizavam diversões de rua, assim como a participação das pessoas cultas nas coletividades festivas da cultura popular. O autor menciona a presença de uma princesa, um professor de direito canônico, um dirigente, um nobre, um frei, dois membros do parlamento e a esposa de um professor em aglomerados populares, fatos estes que são indícios de que indivíduos com reputação social e oriundos de camadas elitizadas tenham auxiliado na organização das festividades populares.

Apesar dos pontos de intersecção e de convergência entre as duas culturas, da efetiva participação das elites na cultura popular, do fato de a “alta cultura” não ser acessível na mesma proporção às classes populares – fatos estes que nos evidenciam certa heterogeneidade cultural –, existia também “um tráfego de mão dupla entre elas. Como disse Redfield, ‘a grande tradição e a pequena tradição por muito tempo se afetaram mutuamente e continuam a fazê-lo’.” (BURKE, 2010, p. 94)

Essas interações entre cultura erudita e cultura popular se tornavam ainda mais fáceis porque, para acrescentar uma última restrição ao modelo de Redfield, havia um grupo de pessoas que ficavam entre a grande e a pequena tradição, e atuavam como mediadores. Certamente é possível apresentar a cultura dos inícios da Europa moderna como constituída por três, e não duas, culturas, visto que a barreira da alfabetização não coincidia com a barreira do latim. Entre a cultura letrada e a cultura oral tradicional vinha o que se poderia chamar de “cultura de folhetos”, a cultura dos semiletrados, que tinham freqüentado a escola, mas não por muito tempo [...]. Essa cultura de folhetim pode ser vista como uma forma inicial daquilo que Dwight Macdonald chama de *midcult*, situada entre a grande e a pequena tradição, alimentando-se de ambas.

(BURKE, 2010, p. 99)

Antes de prosseguir nossa discussão, é importante ressaltar que o intenso trânsito entre culturas presentes no século XVI, claramente verificado na obra de Mikhail Bakhtin, se extinguirá no século XIX. Enquanto no século XVI não se pode observar com clareza uma distinção entre as manifestações artísticas apropriadas pelas diferentes classes sociais, após este período, com o abandono da cultura popular por parte do clero, da nobreza e da burguesia, tal segregação começa a se mostrar mais evidente.

Em 1500 [...] a cultura popular era uma cultura de todos: uma segunda cultura para os instruídos e a única cultura para todos os outros. Em 1800, porém, na maior parte da Europa, o clero, a nobreza, os comerciantes, os profissionais liberais – e suas mulheres – haviam abandonado a cultura popular às classes baixas, das quais agora estavam mais do que nunca separados por profundas diferenças de concepção do mundo.

(BURKE, 2010, p. 356)

Diferentes foram os motivos que levaram o clero e a nobreza ao abandono da cultura popular. “No caso do clero, a retirada fazia parte das reformas católica e protestante. Em 1500, a maioria dos párocos era de homens com nível social e cultural semelhante ao dos seus paroquianos. Os reformadores não estavam satisfeitos com essa situação e exigiam um clero culto.” (BURKE, 2010: p. 356) “Os nobres vinham adotando maneiras mais ‘polidas’, um estilo novo e mais autoconsciente de comportamento, modelado por livros de boas maneiras, [...] estavam aprendendo a exercer o autocontrole, a se comportar com uma indiferença estudada, a cultivar um senso de estilo e a andar com um modo altivo, como se estivessem numa dança formal. [...] O nobre aprendeu a falar e a escrever ‘corretamente’, segundo regras formais, e a evitar os termos técnicos e o dialeto usados pelos artesãos e camponeses.” (BURKE, 2010, p. 357)

Já vimos a interação entre “cultura popular” e “cultura das elites”, as tentativas desta elite em “reformatar” a cultura popular e sua “retirada”, com o “desaparecimento” da cultura popular. Por fim, apresentamos sua (re)descoberta por parte de intelectuais ocorrida em finais do século XVIII e início do XIX, movimento este que pode ser evidenciado e situado cronologicamente a partir do surgimento de novos termos para designar as criações do povo. Entre esses termos temos os que se referem ao conjunto de “canções populares” (*Volklieder*) compiladas por Johann G. Herder em 1774 e 1778, as “poesias da natureza” (*Naturpoesie*) recolhidas pelos irmãos Grimm no início do século XIX (a data de sua mais famosa coletânea é 1812) e o termo “folclore” (*folklore*), cunhado pelo arqueólogo William John Thoms em um artigo publicado no jornal londrino *The Atheneum* em 22 de agosto de 1846. Johann G. Herder e os irmãos Grimm – que exerceram enorme influência sobre outros estudiosos, atraindo dezenas de seguidores⁴ para os estudos da cultura popular e para os quais suas visões das canções e da natureza das poesias populares se tornaram ortodoxas rapidamente – ressaltavam que as canções populares diferiam das canções da elite por serem funcionais e possuírem significância social para o povo, motivo que as tornavam, na maioria dos casos, anônimas (BURKE, 2010, p. 26-7).

Herder chegou a sugerir que a verdadeira poesia faz parte de um modo de vida particular, que seria descrito posteriormente como “comunidade orgânica” [...], apenas a canção popular conserva a eficácia moral da antiga poesia, visto que circula oralmente, é acompanhada de música e desempenha funções práticas, ao passo que a

⁴ Entre os seguidores das idéias de J. G. Herder e dos irmãos Grimm mencionados por Peter Burke estão o poeta-historiador Erik Gustav Geijer, o estudioso francês Claude Fariel, o inglês V. Knoox, Lessing, Ludwig Tieck, Joseph Görres, Georg Von Gaal, P. C. Asbjornsen e J. Moe, A. N. Afanasiev, William Hone, F. J. Mone, entre outros.

poesia das pessoas cultas é uma poesia para a visão, separada da música, mais frívola do que funcional.

A associação da poesia ao povo foi ainda mais enfática na obra dos irmãos Grimm. Num ensaio sobre o *Nibelungenlied*, Jacob Grimm observou que o autor do poema era desconhecido, “como é usual em todos os poemas nacionais e assim deve ser, porque eles pertencem a todo o povo”. A autoria era coletiva: “o povo cria” (*das Volk cithtet*). Numa epigrama famosa, ele escreveu que “toda epopéia deve escrever a si mesma” (*jedes Epos muss sich selbst dichten*). Esses poemas não eram feitos: como árvores, eles simplesmente cresciam.

(BURKE, 2010, p. 27)

Os seguidores das idéias de Johann G. Herder e dos irmãos Grimm frequentemente faziam afirmações lembrando “com nostalgia aos dias em que ‘todo o povo cantava como um único homem’”, comparando “as canções populares a montanhas e rios”, exaltando os “versos que [...] são agora admirados por aquela simplicidade natural que outrora recebeu o nome de grosseria e vulgaridade”, e alertando que “o leitor comum não deve fazer pouco das estórias populares que são vendidas nas ruas por velhinhas a um ou dois *grotschen*, pois [...] têm uma maior inventividade autêntica e são mais simples e muito melhores do que os livros atualmente em voga” (BURKE, 2010, p. 28-29). Embora este movimento de (re)descoberta do povo tenha se alastrado por toda a Europa, Peter Burke nos sugere que ele “foi descoberto – ou terá sido inventado? – por um grupo de intelectuais alemães no final do século XVIII”, sendo que “o que há de novo em Herder, nos Grimm e seus seguidores é, em primeiro lugar, a ênfase no povo, e, em segundo, sua crença de que os ‘usos, costumes, cerimônias, superstições, baladas, provérbios, etc.’ faziam, cada um deles, parte de um todo, expressando o espírito de uma nação.” (BURKE, 2010: p. 32)

As possíveis causas responsáveis pelo fato desta (re)descoberta da cultura popular ter ocorrido em finais do século XVIII e início do XIX, segundo o autor, são: 1) o fato de alguns intelectuais serem filhos de camponeses; 2) o fato de o povo ser algo misterioso destituído de tudo o que eram (ou acreditavam ser) seus descobridores; 3) a relação costumeira entre popular e exótico e, por fim, já no século XIX; 4) o culto ao povo resultante da identificação que os intelectuais possuíam com ele, além de razões de ordem estética (apelo ao que é proveniente do povo, inculto, não-clássico, primitivo, distante dos referenciais, não civilizado etc), acadêmica, política e ideológica (BURKE, 2010, p. 33). Especificamente no campo ideológico, “esse movimento foi também uma reação contra o Iluminismo, tal como se caracterizava em Voltaire: contra o seu elitismo, contra seu abandono da tradição, contra sua ênfase na razão.” Era “a tradição acima da razão, o surgido naturalmente acima do planejado conscientemente, os instintos do povo acima dos argumentos dos intelectuais.” (BURKE, 2010: p. 35) A (re)descoberta da cultura popular se deu a tempo de permitir o registro de

inúmeras canções antes de desaparecerem, já que inúmeros textos da época fazem referência a uma “cultura em desaparecimento” que estava “caindo rapidamente no esquecimento” e que “deve ser registrada antes que seja tarde demais.” (BURKE, 2010, p. 41)

1.2. O popular e o erudito na cultura brasileira

Uma discussão que permeia todo o campo artístico diz respeito à valoração estética, qualidade artística e racionalidade composicional e estrutural da obra de arte, seja no campo da música, das artes plásticas, da dança, da literatura etc. O costumeiro é a afirmação generalizada de que as manifestações culturais populares são desprovidas de valor estético, de qualidade artística e não possuem estruturas bem organizadas, principalmente pelo fato de tais manifestações serem inerentes a uma coletividade que se apropria delas com um propósito social, possuindo, desta forma, uma funcionalidade que inibe o valor estético em si, dissociando-o de tudo o que é proveniente do povo.

Foi-se criando, então, uma visão onde a predominância da função social e do aspecto ritualístico de uma determinada obra artística excluísse, automaticamente, seu valor estético. Tal preconceito não se restringe às manifestações artísticas regionais ou rurais, mas à cultura popular de modo geral. O propósito da presente seção, portanto, é procurar demonstrar que as manifestações artísticas populares – mais especificamente a música – não se restringem a significações sociais, e que “uma aproximação sociológica da música popular não exclui uma teoria estética, sendo que, pelo contrário, se faz possível.” (FRITH, 2001, p. 414)

Em la música [...] todo es definido más o menos como artístico y las diferenciaciones, todavía, en la actualidad, se relacionan más con cuestiones de clase social que con características del propio objeto. Si bien la idea general acerca de la música artística se extendió bastante a lo largo del siglo XX y los viejos contenidos *de clase* se revistieron con algunas nociones vagas acerca de la complejidad como valor (la música occidental de tradición escrita sería más compleja y, por lo tanto, *mejor*, que la de tradición popular), aún en la actualidad nadie ha explicado por qué (si no es por una tradición *de clase*) una ópera cómica de Donizetti o, incluso, una opereta de Léhar o, lisa y llanamente, un concierto de vales vienenses de principios del siglo XX son más complejos que un canto de pastores de Tracia, <Oriente> de Gilberto Gil o una canción de los *chiriguano*s del sur de Bolivia para atraer los espíritus de los muertos en carnaval.

(FISCHERMAN, 2005, p. 23)

O fator social⁵, ou significância cultural comunitária, que se faz presente nas manifestações artísticas de tradição popular, embora supostamente entenda-se que supere o valor estético em termos de importância e relevância para a coletividade para a qual se destina, não exclui de forma alguma a existência de qualidades artísticas, estruturais e de um profundo valor estético nas artes populares. No âmbito acadêmico, especificamente no caso dos estudos musicais, observa-se o fato de a música popular ter sido, durante muito tempo, objeto de estudo principalmente da sociologia, antropologia, história e lingüística, onde as preocupações dos pesquisadores se voltaram aos rituais e às letras das canções, nos evidenciando que em tais estudos o fator social sempre se sobrepôs ao valor estético musical, o ritual e o texto sempre foram mais valorizados do que a música em si. O fato de a inevitável aproximação da música popular com questões sociológicas não ter permitido, durante muito tempo, a confecção de uma teoria estética da música popular, tem suas raízes na dicotomia entre a *alta cultura* (representada pela música *séria* e *erudita*) e *baixa cultura* (representada pela música *popular*) apresentada no início do presente capítulo, que persiste até os dias de hoje. Esta questão nos revela que na primeira sempre prevaleceu o fator estético, transcendendo a funcionalidade e o caráter social, enquanto a segunda se tornou objeto de estudo unicamente pelo fator social, carecendo, portanto, de valor estético, por estar a serviço de uma funcionalidade. Como vimos, este era o pensamento de Johann Herder, que sugeria que a verdadeira poesia popular integra um modo de vida particular e está inserida em um contexto social específico (*comunidade orgânica*), desempenhando funções práticas, enquanto a poesia erudita seria uma poesia para a visão e para o deleite estético, separada da música e menos funcional. (BURKE, 2010, p. 27)

A dicotomia que insere a música erudita no campo do puramente artístico e a música popular no campo do ritualístico e da sociabilidade é passível de discussão. A música erudita de períodos anteriores à libertação do artista, que culmina em sua consagração pessoal e tem Beethoven como principal expoente, pode ser entendida igualmente funcional e ritualística dentro de uma perspectiva sociológica. Antes a esse período “era preciso que o compositor tivesse como princípio a funcionalidade da sua obra e a devida correspondência com os aspectos morais e espirituais permitidos ou em uso no seu espaço social.” (MONTEIRO, 2008, p. 62) A música erudita teve igualmente distintas funcionalidades sociais e, por que não, ritualísticas, em determinados períodos históricos. Já foi utilitária tanto quanto é a música

⁵ Entendemos por *fator social* o conjunto de elementos (principalmente musicais, textuais e ritualísticos) que têm a função de transmitir, através da interação coletiva, determinados valores morais ou que permitem a sociabilidade entre os indivíduos de uma determinada comunidade.

folclórica de tradição oral, como nos demonstrou Norbert Elias em seu livro *Mozart: sociologia de um gênio*. À época de Mozart predominava “uma propriedade sobre o músico e uma ditadura do gosto. Nessa situação, era preciso que o compositor tivesse como princípio a funcionalidade da sua obra e a devida correspondência com os aspectos morais e espirituais permitidos, ou em uso, no seu espaço social.” (MONTEIRO, 2008, p. 211-212)

O músico profissional era atraído por aquilo que era capaz de fazer pelo gosto de seu mecenas e esperava, em contrapartida, *status* e rendimentos suficientes para lhe prover o sustento. Atender ao gosto e às necessidades de seus patronos aristocráticos ou religiosos era a única forma de garantir quaisquer iniciativas nesse sentido.
(MONTEIRO, 2008, p. 213)

O que procuramos aqui evidenciar é que, da mesma forma que a música erudita pode ser interpretada a partir de sua funcionalidade social, presa a redes sociais que ditam normas e regras, a música popular pode ser vista como portadora de valor estético, qualidade artística e confeccionada dentro de formas estruturais coerentes, atributos que tradicionalmente são aplicados exclusivamente à música erudita. Tal dicotomia, decorrente de um estigma criado em torno da tradição popular e folclórica, decorre principalmente de invenções sócio-culturais e político-ideológicas para atender as classes dominantes.

Son falsos estos juicios, una manera de negarme a reconocer, ante mí mismo y ante los demás consumidores, cómo se manipulan nuestros gustos? Es posible que el placer que yo siento al escuchar una canción del grupo *Abba* tenga el mismo valor estético que el placer que siente outro al escuchar a Mozart?
(FRITH, 2001, p. 414)

Entre os que se posicionaram contra o tradicional conceito de que a música erudita, por ser construída sobre formas e estruturas racionalmente bem elaboradas, é melhor do que a música popular (supostamente desprovida de tais valores), está Henrique Foréis Domingues, o Almirante⁶. A posição do radialista é citada por José Geraldo Vinci de Moraes (2010, p. 258), nos mostrando que *a mais alta patente do Rádio* não compactuava com as definições tradicionais, se insurgindo radicalmente contra a concepção adotada pelos folcloristas, que hierarquizavam distintos discursos musicais, sobrepondo, em níveis de importância, a música erudita à música folclórica e marginalizando a música popular. Dizia o radialista que “esse negócio de música séria é uma maneira muito exótica e despropositada de classificar qualquer

⁶ Sobre Almirante, consultar a biografia *No tempo de Almirante*, confeccionada por Sérgio Cabral.

gênero. Como se um samba ou uma marcha não pudesse ser tão sérios quanto uma sinfonia, ora essa!” (ALMIRANTE, 1948 *apud* MORAES, 2010, p. 258)

Há quem pense, com um patriotismo absurdo, que toda e qualquer música popular não presta, e que só as grandes obras clássicas, as sinfonias, os quartetos, as sonatas que prestam. Pois estão redondamente enganados. Há muita sinfonia por aí que não vale um caracol. Há muita obra de grande autor considerada até legítima droga. Por outro lado, sabemos também que boa parte da música popular também não vale grande coisa, mas em compensação, há no gênero legítimas obras-primas, que como perfeição, como expressão de arte, nada ficam a dever às obras tidas como clássicas no repertório de todo o mundo.

(ALMIRANTE, 1948 *apud* MORAES, 2010, p. 258)

José Geraldo Vinci de Moraes (2010, p. 258) acredita que, para Almirante, “essa oposição era fruto de visão elitista e restrita acerca do valor cultural da música de maneira geral.” De fato, ainda é necessário, na musicologia brasileira, superar estas falsas noções hierárquicas culturalmente condicionadas e pré-estabelecidas. Foi esta, por exemplo, a posição tomada pelo historiador e musicólogo Maurício Monteiro (2008, p. 34), que, ao refletir sobre o enquadramento e a rotulação de determinados gêneros musicais à divisão bipartida dos termos *erudito* e *popular*, reconhece que “se uma música é erudita, isso não significa que seja mais elaborada ou complexa; e que a outra, da esfera popular, seja feita sobre técnicas banalizantes, empobrecidas exatamente por não serem feitas pelas elites.” O autor propõe, assim como outros autores, que a classificação da música seja feita a partir de suas práticas culturais, situando-as dentro de uma cultura escrita ou acadêmica, de tradição oral e da indústria cultural.

A argumentação de que a música denominada de erudita é mais complexa – e, portanto, melhor – do que a música popular se mostra tão infundada que, os mesmos critérios utilizados para sobrepor, em níveis de “complexidade”, a música erudita à popular, podem ser utilizados – igualmente sem fundamentos – para sobrepor a música popular à erudita. Dentro do conceito de *complexidade* que nos foi “emprestado” pela Europa (e que, ao que parece, agarramos com “unhas e dentes”), da mesma forma que algumas músicas da cultura erudita podem se apresentar, no que se refere aos aspectos musicais (melodia, harmonia, ritmo, timbre etc.), em níveis mais “complexos” do que algumas músicas da cultura popular, algumas músicas de tradição popular podem igualmente superar, em quaisquer dos aspectos musicais, algumas músicas provenientes da cultura erudita em níveis de “complexidade”. Exemplificamos: Do ponto de vista rítmico, um maracatu pode se apresentar mais “complexo” do que uma valsa de Strauss. Do ponto de vista timbrístico, uma folia de reis,

com seus inúmeros instrumentos (vozes, tambores, reco-recos, flautas, rabecas, violas, violões, acordeons etc.), pode igualmente se apresentar mais “complexa” do que uma sonata para piano de Almeida Prado. Do ponto de vista melódico, um canto de trabalho ou a gemedeira nordestina, com seus quartos de tom herdados da tradição moura, pode superar, em níveis de “complexidade”, uma ária de Mozart, presa à escala ocidental. Da mesma forma, do ponto de vista harmônico, qualquer canção de Tom Jobim se apresentará mais “complexa” do que qualquer minueto barroco. As mesmas falsas relações podem ser feitas com outros aspectos musicais, como o contrapontístico, o estrutural etc. Uma prova de que são inadequadas estas comparações que procuram atribuir o valor de determinada obra musical segundo suas “complexidades” musicais, pode ser feita se utilizando exemplos da própria cultura erudita. Nestes termos, Stravinsky teria mais valor que Mozart pelo fato de suas obras serem supostamente mais “complexas”?

Independente de compararmos exemplos musicais anacrônicos e de nações distintas (a canção de Tom Jobim com o minueto barroco), inseridos em uma mesma época e surgidos em um mesmo país (a folia de reis com a sonata para piano de Almeida Prado) ou instrumentos musicais distintos ou iguais (o canto de trabalho e a ária de Mozart), o fato é que tais exemplos musicais não são passíveis de comparação, pois refletem universos culturais díspares. Conforme julga Mikhail Bakhtin (2008, p. 31), o que não se percebe, no que diz respeito à cultura tida como popular, baixa e inferior, é que tal cultura, em quaisquer períodos históricos, têm procedimentos, critérios e estéticas próprias que lhe garantem integridade, unidade e autenticidade, onde o perfeito e o belo não podem serem analisados – e nem subordinados – a partir de outros referenciais, seja o conceito de beleza da antiguidade clássica, a *estética do belo* do Classicismo ou quaisquer outros, não cabendo a questão se a estética da cultura popular tem lugar na estética erudita. São distintas.

Portanto, querer sobrepor a música erudita à música popular é tão falho quanto querer sobrepor a música popular à música erudita. A tradicional tentativa de valorizar esteticamente a tradição européia, demonstrando o infundado de hierarquias que tem no topo da pirâmide e como matrizes culturais as tradições européias e estadunidenses, que, segundo Roberto Schwarz (1987, p. 35-36), além de colocar “um sinal de menos diante do conjunto dos esforços culturais do continente [...] está na base do mal-estar intelectual”, nada mais são do que “condicionamentos preconceituosos, que não descrevem a vida do espírito em seu movimento real, antes refletindo a orientação inerente às ciências humanas tradicionais.” Dentro desta inadequada abordagem, “a cópia é secundária em relação ao original, depende

dele, vale menos [...], o anterior prima sobre o posterior, o modelo sobre a imitação, o central sobre o periférico, a infra-estrutura econômica sobre a vida cultural e assim por diante [...]" Contudo, igualmente errôneo é a inversão valorativa, onde "de atrasados passaríamos a adiantados, de desvio a paradigma, de inferiores a superiores [...]" e em lugar da almejada europeização ou americanização da América Latina, assistiríamos a latino-americanização das culturas centrais." Principalmente no plano cultural, tais comparações que procuram sobrepor uma cultura à outra, a européia sobre a latino-americana e vice-versa, a erudita sobre a popular e vice-versa, não dão e nunca darão conta de satisfazer a vontade de seus argumentadores, sejam aqueles que se sentem superiores, sejam aqueles que se sentem inferiores. Como bem coloca o autor, embora Roberto Schwarz não caminhe essencialmente nesta direção, "seria mais exato e neutro imaginar uma seqüência infinita de transformações, sem começo nem fim, sem primeiro ou segundo, pior ou melhor." (SCHWARZ, 1987, p. 35)

2. O estigma caipira: uma invenção a duas vozes

Tratando-se o segundo capítulo essencialmente da invenção do estigma caipira, é necessária uma breve conceituação do termo *caipira* que será a partir de agora utilizado. Atentos à observação que Antonio Cândido (1964, p. 08) faz em seu livro *Os parceiros do Rio Bonito*, onde adverte que o termo *caipira* carrega uma ambigüidade, pois pode tanto designar aspectos culturais (um *modo de ser* ou um *tipo de vida*) quanto um tipo étnico⁷, esclarecemos que em nosso trabalho utilizamos o termo *caipira* para ambas – e outras – designações. Ao nos referirmos aos aspectos culturais, nos utilizamos do termo precedido do substantivo *cultura*, portanto, *cultura caipira*. Ao utilizarmos o termo sem quaisquer substantivos precedentes, estamos sempre nos referindo ao indivíduo, ao tipo étnico, distinguindo-o tanto da *cultura caipira* quanto dos elementos que a compõe (comida caipira, poesia caipira, música caipira, dança caipira etc.)

Feita a distinção, outra questão se apresenta: o que vem a ser cultura caipira? E quem é o caipira de que falamos? A primeira questão nos parece mais fácil de ser respondida, de onde podemos nos valer da definição de Antonio Cândido⁸, que a entende como expressão de “um tipo social e cultural, indicando o que é, no Brasil, o universo das culturas tradicionais do homem do campo [...]”. Contudo, para nos referirmos às influências que esta cultura tradicional do homem do campo, a *cultura caipira*, possui fora de seu meio original, utilizamos o termo *universo caipira*, que tem um sentido mais amplo e abrangente em relação ao termo *cultura caipira*, e se refere justamente aos âmbitos sociais nos quais alguns aspectos da cultura caipira tradicional se propagam e de alguma forma se perpetuam, mesmo inseridos em zonas urbanas.

Para a segunda questão, podemos contrapor uma definição mais sistematizada, dentro de uma visão sociológica e antropológica, a uma definição mais romantizada. A primeira definição, de Antonio Cândido, o define como sendo o “mestiço próximo ou remoto de branco e índio, que em São Paulo forma talvez a maioria da população tradicional”. A segunda, de Cornélio Pires⁹, o vê como homens “nascidos fora das cidades, criados em plena

⁷ O autor se utiliza do termo *caipira* para designar aspectos culturais e se vale do termo *caboclo* para designar o tipo étnico.

⁸ Em seu estudo, o autor se utiliza do termo *cultura rústica* ao invés de *cultura rural* para designar o que em nosso trabalho estamos chamando de *cultura caipira*, por entender que o termo *cultura rural* se limita ao fator geográfico, de localização.

⁹ Jornalista, escritor, folclorista e etnógrafo da cultura caipira, Cornélio Pires foi o responsável pela gravação dos primeiros discos de música caipira. Em 1929, contrariando as gravadoras da época que não aceitaram investir na gravação de um gênero até então desconhecido no mercado fonográfico, como era a música caipira,

natureza, infelizmente tolhidos pelo analfabetismo, agem mais pelo coração que pela cabeça.” São ótimos trabalhadores, sinceros, afetivos, modestos, etc. (PIRES, 2002, p. 20 e 2006, p. 14) Ainda contrapondo estes dois autores, é preciso ressaltar que Cornélio Pires, além de apresentar seus traços gerais, os classifica em grupos: o caipira branco, o caipira caboclo, o caipira preto e o caipira mulato.¹⁰ Antonio Candido (1964, p. 08) julga justa estas várias classificações, “porque sugere a acentuada incorporação dos diversos tipos étnicos ao universo da cultura rústica de São Paulo – processo a que se poderia chamar *acaipiramento*, ou *acaipiração* [...]”.

Ainda que as bruscas transformações sociais e os processos de industrialização não tenham dado conta de profetizar o julgamento que Amadeu Amaral fazia, já nas primeiras décadas do século XX, sobre o desaparecimento do caipira¹¹, o caipira de que tratamos aqui não é somente aquele definido por Antônio Cândido e Cornélio Pires. Embora este raro representante genuíno da espécie de que falava Amadeu Amaral ainda possa ser encontrado em muitos vilarejos pelos interiores do estado de São Paulo e em pequenas vilas-cidade do sul de Minas Gerais, o termo *caipira* que utilizamos tem uma dimensão mais abrangente de tipos humanos. Ao utilizarmos o termo, nos referirmos tanto ao caipira genuíno dos interiores predominantemente rurais quanto ao seu descendente morador na cidade, resultado de um processo de *acaipiramento*, ou *acaipiração*, que transcende aquele mencionado por Antonio Cândido, que transcende os diversos tipos étnicos do universo da cultura rústica de São Paulo. Nosso termo, portanto, designa tanto os caipiras genuínos trazidos da roça piracicabana por Cornélio Pires em 1929 quanto os que migraram do campo para a cidade na tentativa de “fazer a vida” em épocas posteriores. Da mesma forma, designa tanto aqueles que pouco ou nenhum contato tiveram com o mundo urbanizado quanto os que, nascidos nas cidades, foram se *acaipirando* com o tempo. Ainda que estejamos trabalhando, em grande parte, com gravações de época – e, ao utilizarmos as definições de Antonio Cândido e Cornélio Pires também descrevemos um caipira de época –, o termo que utilizamos designa uma diversidade de caipiras que abrange tanto o caipira genuíno quanto seu descendente mais urbanizado. De

Cornélio Pires financia do próprio bolso o estúdio e a prensagem da primeira tiragem de discos de música caipira da história, pela gravadora Colúmbia. Ao todo foram seis discos com tiragem de cinco mil cópias cada, totalizando trinta mil discos de 78 rpm. Sobre a “saga” de Cornélio Pires na gravadora Columbia em 1929, consultar: SEVERIANO, Jairo. *Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade*. (2008, p. 234-235); TINHORÃO, José Ramos. *Cultura popular: temas e questões* (2001, p. 206-207); VICENTE, Eduardo. *Chantecler: uma gravadora popular paulista*. (2010, p. 79)

¹⁰ Em seu livro, o autor não define o caipira cafuz e o caboré, por serem raros no estado de São Paulo.

¹¹ “O caipira torna-se de dia em dia mais raro, havendo zonas inteiras do Estado, como o chamado Oeste, onde só com dificuldade se poderá encontrar um representante genuíno da espécie.” (AMARAL, 1981, p. 42)

Sorocabinha a Raul Torres. Dos irmãos Tonico e Tinoco a Tião Carreiro. Tratamos com nosso termo, portanto, de diversos tipos de caipiras.

* * *

A invenção do estigma caipira que apresentamos a seguir passa essencialmente pelo campo sócio-cultural e político-ideológico. Nosso embasamento teórico partirá das mais diversas áreas do conhecimento, trazendo à tona acontecimentos históricos relevantes, relatos e narrativas de viajantes e cronistas, peças teatrais, artigos, romances e pesquisas desenvolvidas no campo da Educação, da Lingüística e da Teoria Literária.

Ainda que muito se questione a inegável influência positivista no sistema educacional, onde acontecimentos propiciadores para a criação de determinada realidade social são tradicionalmente divididos em compartimentos estanques, a distinção que fazemos entre uma invenção sócio-cultural e político-ideológica do estigma caipira tem fundamentalmente motivos “didáticos”, uma vez que, na prática, tais esferas não são passíveis de separação, pois atuam na sociedade de forma conjunta e em mesmo grau. Embora tenhamos optado por apresentá-las com a referida separação, estamos conscientes de que tal separação isola aspectos sociais, culturais, políticos, ideológicos e econômicos que, na realidade, atuam de forma integrada na sociedade.

2.1.1. A invenção sócio-cultural

*Eis uma síntese da identidade que
não só Saint-Hilaire, mas outros
emissários letrados do país ou de
fora criaram para o caipira [...]*
(Carlos Rodrigues Brandão, 1983)¹²

Aqui apresentamos algumas informações acerca da invenção do estigma caipira¹³, que, desde longa data, povoa o imaginário das pessoas, não somente as pertencentes a uma classe

¹² No livro do qual a epígrafe foi retirada, intitulado *Os caipiras de São Paulo*, o autor faz uma detalhada descrição dos adjetivos negativos atribuídos aos caipiras desde o começo do século XIX, apontando também os autores de tais injúrias. Da mesma forma, Romildo Sant’Anna faz um levantamento dos autores e dos processos culturais responsáveis pelo fortalecimento do estigma caipira no capítulo *O caipira não é moda: o herói cantador*, de seu livro *A moda é viola: ensaio do cantar caipira*. Contudo, embora complementemente significativamente nossa discussão, não nos aprofundamos nos referidos trabalhos, mas os deixamos como sugestão para leitura complementar.

“cultura” e “elitizada” como também às classes “populares”. Para tanto, desenvolvemos o capítulo a partir da visão de vários autores (historiadores, musicólogos, cronistas, viajantes, dramaturgos e literatos), procurando abranger as mais diversas áreas do conhecimento. Ressaltamos, já de início, que nos apresenta improvável a possibilidade de reconstrução do processo histórico social responsável pela criação e consolidação do estigma caipira no país. Contudo, apresentamos como introdução da presente seção algumas informações sugestivas no que concerne à questão, no intuito de proporcionar uma reflexão escorada por acontecimentos históricos relevantes que, senão responsáveis pela criação do estigma caipira, o são certamente pelo seu fortalecimento e disseminação em épocas posteriores.

Remontemos, pois, nossa discussão, ao final do século XVIII, mais precisamente no contexto em que se insere a Revolução Francesa. Em seu livro *A era das revoluções: 1789-1848*, ao descrever *O mundo na década de 1780*, Eric Hobsbawm nos chama a atenção para um preconceito em relação ao universo rural já existente no período.

Os autênticos homens das cidades desprezavam o campo ao redor com o desprezo que sentem os eruditos e os homens de espírito pelos fortes, lentos, ignorantes e estúpidos. (Não que pelos padrões do verdadeiro homem mundano a sonolenta comunidade interiorana tivesse qualquer coisa de que se vangloriar: as comédias populares alemãs ridicularizavam a pequena municipalidade – “Kraehwinkel” – tão cruelmente como a mais caipira das roças.) A linha que separava a cidade e o campo, ou melhor, as atividades urbanas e as atividades rurais, era bem marcada. Em muitos países a barreira dos impostos, ou às vezes mesmo a velha muralha, dividiam os dois.

(HOBSBAWN, 1997, p. 29)

Pode-se perceber no período uma forte tentativa das autoridades e das organizações sociais em distinguir o espaço urbano do rural, preocupadas que estavam no forjamento de um modo de vida particular. Não desconsiderando a influência do latifúndio e dos modos de produção capitalista, emergentes no período em questão, o Estado conseguiu, na Europa do século XVIII, impor na mentalidade da sociedade um estigma ao mundo rural, a fim de que este almejasse o “status” de urbano. Sendo “promovido” a esta condição, o novo espaço estaria mais apto a ser industrializado. Deste estigma rural decorre também a deslegitimação, por parte do mundo urbano, de toda a produção cultural das comunidades rurais de modos de

¹³ Para o período correspondente às últimas décadas do século XVIII e inícios do século XIX, que analisamos na parte inicial da presente seção, o termo *caipira* que aqui empregamos deve ser entendido como que se referindo às zonas rurais mais afastadas dos centros urbanos de maior movimentação comercial e seus respectivos habitantes, ainda portadores de um modo de vida tradicional, podendo ser substituído por *rural* ou *camponês*. Desta forma, ao nos referirmos à criação do estigma caipira no período em questão, estamos nos referindo essencialmente à criação do estigma rural e camponês.

vida tradicional, que têm suas manifestações culturais vistas de forma pejorativa. Da mesma forma seus conhecimentos passam a ser considerados pré-conhecimentos, pois geralmente atuam na esfera das crenças ou dos mitos. Foi com este preconceituoso pensamento constatado por Eric Hobsbawm – que supervaloriza o mundo urbano e explicita uma negação dos valores do universo rural e de seus habitantes e que ainda se faz muito presente nos dias de hoje – que a corte portuguesa aportará no Brasil na primeira década do século XIX, mais precisamente no ano de 1808, e, pelo fato de ser a partir deste momento que tal estigma se insere no âmbito nacional de forma mais incisiva, nos detemos a ele mais detalhadamente.

Embora seja plausível conjecturar que a criação do estigma caipira tenha se iniciado ainda nos três primeiros séculos de colonização, a escolha do referido acontecimento histórico se deve, em grande parte, pelo fato deste se apresentar como importante elemento reforçador da segregação social, certamente já existente na colônia, entre “alta cultura” e “baixa cultura”. Juntamente com a corte portuguesa, aportam no Rio de Janeiro modos de vida totalmente diversos e estranhos aos indivíduos que ali viviam e aos quais estavam habituados, que vão desde as formas de vestimenta às maneiras polidas de conversação. Tal como discutido no primeiro capítulo, acerca do abandono da cultura popular por parte da nobreza europeia durante a Idade Moderna, houve-a também no Rio de Janeiro a partir de 1808, com o desprezo de uma cultura popular – campesina ou escrava – em prol da valorização da cultura de corte, recém chegada no país. Na primeira se insere a cultura rural ou caipira, sendo curioso e importante observar que, àqueles que estavam ligados de alguma forma à corte portuguesa e que estivessem instalados no Rio de Janeiro, eram considerados caipiras todos aqueles oriundos de outras localidades e de outras províncias, principalmente de São Paulo.

Em seu livro *1808: como uma rainha louca, um príncipe medroso e uma corte corrupta enganaram Napoleão e mudaram a História de Portugal e do Brasil*, Laurentino Gomes observa, a partir de textos deixados por Luis Gonçalves dos Santos¹⁴, “o encontro de dois mundos, até então estranhos e distantes.”

De um lado, uma monarquia europeia, envergando casadas de veludo, sapatos afivelados, meias de seda, perucas e galardões, roupas pesadas e escuras demais sob o sol escaldante dos trópicos. De outro, uma cidade colonial e quase africana, com dois terços da população formada por negros, mestiços e mulatos, repleta de homens

¹⁴ Cónego da Igreja Católica conhecido como *Padre Perereca* que, paralelamente ao sacerdócio, exercia não profissionalmente atividade de cronista, cujos relatos reunidos em seu livro *Memória para servir à história do reino do Brasil, divididas em três épocas da felicidade, honra e glória; escritas na corte do Rio de Janeiro no ano de 1821, e oferecidas à S. Majestade Elrei nosso senhor D. João VI* nos dão valiosas informações sobre acontecimentos ocorridos no Rio de Janeiro de 1808 a 1821.

de grossa aventura: traficantes de escravos, tropeiros, negociantes de ouro e diamantes, marinheiros e mercadores das Índias.

(GOMES, 2007, p. 128-129)

No capítulo *O Rio de Janeiro*, ao descrever a cidade antes da chegada da corte portuguesa, o autor observa que ela estava desprovida de quaisquer refinamentos e infraestrutura necessária para abrigar a corte nos moldes da antiga metrópole. A cidade era suja e as estradas escassas. Seus moradores, desprovidos da “elegância” e dos “bons modos” de se vestir e de se comportar europeus, contrastavam de forma acentuada com a fidalguia e nobreza recém chegada. Tratava-se de uma população sem “esplendor” que, além de “inculta” e sem “sofisticação”, se misturava a uma enorme quantidade de negros. No capítulo *A transformação*, o autor trata das tentativas de D. João VI de transformar a cidade – tanto no aspecto administrativo quanto cultural – em uma capital nos moldes europeus e de “elitizar” a população, que desconhecia os princípios básicos dos “bons modos” e dos “bons costumes”. Uma dessas tentativas, chamada pelo historiador Jurandir Malerba de “empreendimentos civilizatórios”, tinha o objetivo de “promover as artes, a cultura e infundir algum traço de refinamento e bom gosto nos hábitos atrasados da colônia. A maior dessas iniciativas foi a contratação, em Paris, da famosa *Missão Artística Francesa*.”¹⁵ (2007, p. 196) A fracassada tentativa de elitização da colônia, por estarem os artistas da Missão Artística Francesa¹⁶ mais interessados em “paparicar o rei e a corte que garantiam seu sustento nos trópicos” do que efetivar “a criação de uma academia de artes e ciências no Brasil” (2007, p. 197), tem reflexos nas gravuras do pintor francês Jean-Baptiste Debret, cujas imagens “tentam imitar o brilho e a sofisticação das monarquias européias, quando na verdade tratava-se de uma nobreza caipira, sem cultura.” (2007, p. 198) Contudo, ainda que os inúmeros relatos de viajantes descrevessem uma corte que, “apesar de todos os esforços, ainda continuava caipira e deselegante” (2007, p. 234) para os padrões europeus, era uma corte européia, o que faz com que os historiadores observem o surgimento de uma elite e um considerável aumento na segregação social e cultural entre elite e povo. “O Rio de Janeiro definitivamente estava longe

¹⁵ Como observa Denys Cuche no capítulo *Gênese social da palavra e da idéia de cultura* de seu livro *A noção de cultura nas ciências sociais*, a crença de que os indivíduos são passíveis de transformação, de passar de um estado “primitivo” para um “civilizado”, foi criada precisamente no século XVIII pelos intelectuais e filósofos do iluminismo francês, pertencentes à emergente burguesia que aspirava uma ascensão na escala social do país. Na mesma época é associado o conceito de *civilização* ao de *superioridade* e *progresso* para representar a França em relação aos povos “bárbaros”, “primitivos” e “atrasados”. Igualmente, a idéia de que manifestações culturais e artísticas “civilizadas” e “eruditas” são “superiores” às “populares”, nada mais são do que criações sócio-culturais tidas por verdades absolutas, e que diferentes indivíduos impõem diferentes graus de resistência para aceitar ou questionar.

¹⁶ Sobre a vinda da Missão Artística Francesa para o Brasil, consultar também a obra citada de Maurício Monteiro (2008, p. 120-121).

de se comparar a Londres ou Paris, mas os novos habitantes e rituais importados pela corte logo produziram efeito no comportamento dos seus moradores.” (2007, p. 199) Tais transformações podem ser observadas na mudança dos hábitos na antiga colônia a partir dos anúncios publicados na *Gazeta do Rio de Janeiro*¹⁷ a partir de 1808. Gradativamente, os anúncios deixaram de oferecer serviços como aluguéis e vendas de cavalos e carroças para oferecer “pianos, livros, tecidos de linho, lenços de seda, champanhe, água de colônia, leques, luvas, vasos de porcelana, quadros, relógios e uma infinidade de outras mercadorias importadas.” (2007, p. 200) “A indumentária e os novos hábitos transplantados pela corte eram exibidos nas noites de espetáculo do Teatro São João ou nas missas de domingo.” (2007, p. 202)

As profundas transformações na antiga colônia com a chegada da família real, a partir da qual sugerimos que tenha ocorrido uma maior segregação entre “alta cultura”, representada pela corte e pela nova fidalguia capacitada a adquirir e aderir aos novos costumes, e “baixa cultura”, tendo como representantes as pessoas incapacitadas financeiramente de aderir aos novos adereços de *status* e inadequadas aos novos costumes, além, obviamente, dos escravos, negros alforriados e mulatos, pode ser observada pela mudança de opinião do arquivista real Luiz Joaquim dos Santos Marrocos. No capítulo *A conversão de Marrocos*, Laurentino Gomes observa, pelas cartas enviadas pelo bibliotecário da corte à família que ficara em Portugal, o quanto ele fora mudando de opinião em relação ao Rio de Janeiro, que a cada ano se parecia mais com uma metrópole européia. O autor observa que “nas primeiras cartas enviadas à família, entre 1811 e 1813, Marrocos diz que o Brasil era o pior lugar do mundo, repleto de doença, sujeira, pessoas vagabundas, ignorantes e sem pudor. [...] A partir de 1814, o tom das cartas é bem diferente. O Brasil se torna um lugar bonito, acolhedor, de gente simpática e trabalhadora.” (GOMES, 2007, p. 298). A mudança na forma como o arquivista real via e sentia a antiga colônia, é um reflexo das inúmeras e profundas transformações pelas quais ela estava passando.

No livro *1822: como um homem sábio, uma princesa triste e um escocês louco por dinheiro ajudaram D. Pedro a criar o Brasil, um país que tinha tudo para dar errado*, mais precisamente no capítulo *Os Brasis de D. João*, onde o autor dá continuidade às descrições acerca das transformações no Brasil após a vinda da família real portuguesa, Laurentino Gomes (2010, p. 69) afirma que “ao retornar para Lisboa, em abril de 1821, o rei D. João VI deixou para trás dois brasis inteiramente diferentes.” O país transformado tinha

¹⁷ Sobre os anúncios na *Gazeta do Rio de Janeiro* consultar também a obra citada e Maurício Monteiro (2008, p. 76 a 78 e 117 a 120).

“compositores, maestros, dançarinos, cantores, arquitetos, pintores, cientistas, professores, escolas de ensino superior, livros e jornais, fábricas de ferro, pólvora e tecidos, moinhos de farinha de trigo, lojas que vendiam as últimas novidades chegadas de Londres e Paris, navios que já usavam a novíssima tecnologia da navegação a vapor.” (2010, p. 69-70) No país negligenciado por D. João VI “modorrava um território vasto, isolado e ignorante, não muito diferente do lugar selvagem e escassamente povoado que Pedro Álvares Cabral havia encontrado trezentos anos antes ao aportar na Bahia. Esses dois brasis conviviam de forma precária e se ignoravam mutuamente.” (2010, p. 69)

De um lado, havia um país transformado pela permanência da corte nos trópicos, já com os pés firmes no turbulento século 19, bem informado das novidades que redesenhavam o mundo na época e às voltas com dilemas muito semelhantes aos conflitos que agitavam a nascente opinião pública na Europa e nos Estados Unidos. Esse era um Brasil muito pequeno, de apenas alguns milhares de pessoas, que tinham seu epicentro no Rio de Janeiro, o modesto vilarejo colonial de 1807 convertido numa cidade com traços e refinamentos de capital européia nos 13 anos seguintes.”

(GOMES, 2010, p. 69)

O outro Brasil de D. João – pobre, descalço e atrasado – ainda caçava e escravizava índios arredios que atacavam fazendas no interior do país, viajava a pé, em canoas ou no lombo de mulas que atravessavam estradas enlameadas e esburacadas, vivia em choupanas de pau a pique, chão de terra batida e cobertura de palha, alimentava-se da pesca e de uma agricultura rudimentar, não sabia ler e escrever nem tinha acesso a qualquer informação sobre o que se passava alguns quilômetros além de suas comunidades isoladas.

(GOMES, 2010, p. 71)

A música foi um dos elementos culturais mais afetados diretamente pela transferência da corte portuguesa para a colônia. Laurentino Gomes observa que “a música era, de longe, a arte preferida pela corte portuguesa no Rio de Janeiro” (GOMES, 2007, p. 198 e 2010, p. 76), e, citando o historiador Tobias Monteiro, complementa: “com exceção da música, a corte não se interessava pelas belas artes. Nem os fidalgos nem a gente rica possuíam quadros.” (GOMES, 2007, p. 197) Esta questão, da implantação de um novo gosto pela corte portuguesa na colônia, que reforçou a segregação cultural, é tema central do livro *A construção do gosto: música e sociedade na Corte do Rio de Janeiro 1808-1821*, do historiador e musicólogo Maurício Monteiro. Nele, o autor trata de uma verdadeira construção¹⁸ do gosto¹⁹ – que vai

¹⁸ É importante atentar para a justificativa que o autor dá à sua opção pelo termo *construção*, utilizado para se referir a esta mudança cultural no país. Seria um processo de construção ou de desconstrução? “[...] construir, porque era necessária uma nova prática igual à da Europa, ou desconstruir, porque as que existiram não estavam de acordo com o que se definira como cortesão. Constrói-se ou desconstrói-se alguma coisa, seja uma prática cultural ou um comportamento, a partir de uma tradição ou de uma necessidade, por conveniências ou

das formas de conversação e os trajes até a estética musical – na colônia a partir da vinda da coroa portuguesa para o Brasil, onde “a entrada de D. João no Rio de Janeiro mudou completamente o quadro musical. A partir do ano de 1808, os habitantes do Rio de Janeiro, até então sob os auspícios dos vice-reis, viram o cortejo da nobreza, seus gestos, sua modernidade e seus costumes.” (MONTEIRO, 2008: p. 60)²⁰

A realeza e os reinóis que aqui se instalaram tiveram de conviver com um gosto tropical, estranho, miscigenado e muito particular em relação à Europa. Fizeram o que quiseram e puderam para conviver com o espetáculo dos centros urbanos e dos meios rurais. Em termos de arte e cultura, as influências européias tornaram-se mais evidentes e puderam ser vistas na arquitetura, na escultura, na música e nos momentos em que ela se fez necessária e, enfim, a maneira de comportar-se em público ou no domicílio, os espaços onde todos se encontravam e os recolhimentos privados passaram por algum tipo de mudança.

(MONTEIRO, 2008, p. 16)

O Rio de Janeiro era uma cidade sem infra-estrutura, saneamento básico, com esgotos a céu aberto e sem serviços para receber os novos moradores vindos da metrópole. A tarefa de “transformar a vila colonial, provinciana, inculta, suja e perigosa em algo mais parecido com uma capital européia, digna de sediar a monarquia portuguesa” (GOMES, 2007, p. 205) ficou a cargo do advogado, desembargador e ouvidor da corte Paulo Fernandes Viana, nomeado intendente-geral da polícia no Rio de Janeiro. Para utilizar um termo do autor, foi uma

convenções.” (2008, p. 16) A opção do autor pelo termo *construção* se dá por considerar que “as práticas se entrecruzavam umas com as outras, seja fazendo prevalecer a do mais forte ou articulando o surgimento de uma terceira. Sobre esse mesmo tema, pensa-se também em translação, transmigração e até mesmo numa imposição de práticas culturais.” (2008, p. 17) Nosso objeto de pesquisa se relaciona, mesmo que de forma indireta, com as práticas culturais das classes sociais supostamente “mais fracas”. Embora o autor esteja essencialmente tratando das práticas musicais trazidas e impostas pela corte nos inícios do século XIX, ele não desconsidera e tampouco despreza as manifestações culturais já existentes no Brasil antes da chegada da família real, dedicando a estas práticas culturais a seção *O pictórico e o pitoresco*. Entende o autor que, no período joanino, “se se fez a música do branco pelas relações de poder, do juízo deste sobre o outro, fez-se também a música de sua própria cultura, porque se acreditava nela. E era ela a própria cultura, o modo de ver o mundo e de representá-lo.” (2008, p. 36)

¹⁹ Observa o autor (2008, p. 16) que existem diversos tipos de gosto. “Há o gosto imposto ou sugerido, o gosto que vem como modismo, o gosto natural. E há ainda o gosto por determinados sons, o gosto por um vestuário qualquer, pelo gesto, pela forma, como as sociedades se organizam – ou se desorganizam –, o gosto pelos espetáculos, pelo cheiro, por homens e mulheres.”

²⁰ O autor observa a imensa produção, disseminação e aceitação dos manuais de etiqueta e civilidade de períodos precedentes ao joanino, tratados estes que “não só determinaram os modos de comportamento e as regras de bem viver, como também serviram para distanciar ainda mais uma classe da outra. Seguir os modelos de comportamento significava inserir-se e fazer parte de um determinado grupo que se diferenciava dos outros pela postura, pelo gosto e pelo costume.” (MONTEIRO, 2008, p. 67) Entre os tratados e manuais de etiqueta e civilidade citados pelo autor estão *De civitate morum puerilium* (segunda metade do século XVI), de Erasmo de Rotterdam; *De Galateo* (1558), de Giovanni della Casa, *Civilité* (1560), de C. Calviac; *Il Cortegiano* (século XVI), de Baldassare Castiglione; *Nouveau traité de civilité* (1640), de Antoine de Courtin; *Les Règles de la bienséance et de la civilité chrétienne* (1717), de La Salle; *Civilité française* (1714), de autor anônimo, e o; *Código do Bom-Tom ou Regras da Civilidade e de Bem Viver no Século XIX*, de J. I. Roquette.

verdadeira “cruzada” na tentativa de fazer com que a antiga província ficasse o mais próximo possível de uma corte européia, “condizente com o novo patamar de elegância e refinamento que o Rio de Janeiro deveria ostentar com a chegada da família real.” (GOMES, 2007, p. 207) Contudo, muito mais difícil do que mudar o visual da cidade, que “eram obras materiais, de fachada, fáceis de planejar e executar”, era “mudar os hábitos e costumes da população” (GOMES, 2007, p. 211), acostumada a outros moldes de civilização, até então predominantes na colônia.

É neste momento histórico que passam a ser mais freqüentes na colônia termos pejorativos e depreciativos como *bárbaro*, *atrasado*, *primitivo* e *não-civilizado*, assim como são inventados os conceitos hoje dados aos termos *simplicidade* e *complexidade*. “Implícitos nos manuais de boas maneiras e civilidade vinham subliminarmente as oposições entre *superior* e *inferior*, *bárbaro* e *civilizado*, *grotesco* e *educado*, *simples* e *complexo*, *ignorância* e *conhecimento* etc.” (MONTEIRO, 2008, p. 69) Trazemos conosco, portanto, valores morais em relação ao adjetivos citados que nada mais são do que construções culturais (sugeridas e parcialmente aceitas) deste período. Ainda hoje temos como referenciais de “civilidade” e “superioridade” conceitos e ideais europeus, que povoam nosso inconsciente.

Etiqueta, civilidade, gosto e costume tiveram um mesmo fim: opor-se a um outro conceito. Na verdade, criou-se uma antítese entre o que era ter “bom gosto” e ser “civilizado” com um comportamento tipicamente “bárbaro” e “primitivo”. A sociedade européia seria, naturalmente, a representante desse conceito de civilização e cultura; as outras, onde se incluem as colônias americanas, necessitariam ainda passar por um processo que as tiraria de seu estado primitivo.

(MONTEIRO, 2008, p. 68)

A contextualização do ambiente sócio-cultural do primeiro quartel do século XIX que acabamos de apresentar não é gratuita, pois foi em meio a estas profundas transformações resultantes do encontro de dois mundos até então estranhos e distantes que surgiram as primeiras definições do universo rural, com seus modos de vida tradicional e seus habitantes caipiras, definições estas geralmente estigmatizadas.

Entre o período que vai da chegada da corte portuguesa ao Rio de Janeiro (1808) até a Independência do Brasil (1822) tem-se a publicação da obra *Viagem à província de São Paulo* (1819), do botânico, naturalista, cronista e viajante francês Augustin François César Prouvençal de Saint-Hilaire (1779-1853). Nesta obra, o cronista relata suas experiências, impressões e contatos com comunidades rurais durante o trajeto que fez pela província de São Paulo, depreciando a figura do caipira a partir de uma visão etno/eurocêntrica embevecida por

seus referenciais sócio-culturais. Apesar de serem os camponeses os alvos principais de suas críticas, a visão negativa do autor atinge os habitantes da América Portuguesa de maneira geral. Ao se reportar a dificuldade em se conseguir dados demográficos confiáveis realizados pelos próprios brasileiros, o autor a justifica devido à “preguiça generalizada dos brasileiros, a sua ignorância, que não é menor, principalmente em certas regiões da Província de São Paulo [...]” Contudo, quando a adjetivação se reporta aos habitantes do interior, elas ganham uma maior carga negativa.

É muito fácil distinguir os habitantes da cidade dos da zona rural. Quando estes últimos vão à cidade vestem sempre uma calça de algodão e usam um enorme chapéu cinzento e o seu inseparável poncho, por mais forte que seja o calor. Notam-se nos traços de alguns deles os caracteres da raça americana, seu andar é pesado e eles têm um ar rústico e desajeitado. Os citadinos têm pouca consideração por eles, designando-os pelo injurioso apelido de caipiras, que provavelmente se origina da palavra *corupira*, pela qual os antigos habitantes do país designavam os demônios malfazejos que habitavam as matas [...].

(SAINT-HILAIRE, 1976, p. 138)

Além do desprezo por parte dos habitantes das cidades, o viajante também deixa registrada suas próprias impressões em relação aos caipiras.²¹ Caminhando em direção ao Arraial de Franca, duas léguas percorridas após ter passado o Rio Grande e após ter parado para repouso no Rio das Pedras, pertencente à zona rural da província, enquanto analisava plantas e tomava notas, o viajante registra: “um homem entrou no rancho e passou várias horas a me observar sem dizer uma palavra.” Eis o relato que faz do camponês:

Desde Vila Boa até o Rio das Pedras eu tive diante de mim uma centena de exemplos de homens indolentes e estúpidos como esse. Essa gente, embrutecida pela ignorância, pela ociosidade, pelo isolamento em que se acha de seus semelhantes e provavelmente pelo gozo de prazeres prematuros, não pensa em nada, apenas vegeta como as árvores ou como o capim dos campos [...] Podemos acrescentar ainda que à indolência desses homens se juntam, de um modo geral, a palermice e a impolidez.

(SAINT-HILAIRE, 1976, p. 85)

Obviamente que não eram somente os habitantes do interior da província de São Paulo os alvos dos adjetivos negativos de Saint-Hilaire. Em passagem pela província de Minas Gerais (entre cidades e vilarejos, o autor cita a *Fazenda do Sítio*, próxima a Barbacena, sua

²¹ Em nota, o autor aponta as possíveis origens do termo *caipira*, observando também a migração do termo para Portugal, igualmente com teor depreciativo: “[...] O mais extraordinário é que, nos últimos tempos, o termo *caipira* foi levado do Brasil para Portugal, e durante a guerra dos dois irmãos, D. Pedro e D. Miguel, os partidários do primeiro usavam a palavra com um apelido pejorativo com que designavam os soldados de D. Miguel [...]”

travessia do Rio Grande, a passagem pelas terras montanhosas da Serra da Canastra, Oliveira, São João del Rei, Formiga, Araxá etc.) e Goiás, cujas narrativas de viagem foram registradas em seu livro *Viagem às Nascentes do Rio São Francisco*, o cronista fez o seguinte relato dos habitantes das zonas rurais destes estados:²²

E por que iriam eles trabalhar, quando suas necessidades, ainda que mínimas, podiam ser satisfeitas. Nessas regiões o isolamento liquida com a emulação, e o calor do clima convida à ociosidade. A inteligência deixa de funcionar, a cabeça não raciocina mais, e todos mergulham na mais lamentável apatia.

(SAINT-HILAIRE, 1975, p. 118)

Cerca de duas décadas depois o dramaturgo Luís Carlos Martins Pena (1815-1848)²³ lançaria algumas peças de teatro que igualmente mostrariam uma visão depreciativa do caipira, iniciando a moda do *caipirismo* no teatro brasileiro²⁴. Embora o dramaturgo não se

²² Em seu livro *Ferrovia, sociedade e cultura, 1850-1930*, Pablo Luiz de Oliveira Lima também se refere a esta visão negativa que Saint-Hilaire tem dos habitantes rurais. Trazendo parte da história das ferrovias brasileira através da Companhia de Estradas de Ferro Oeste de Minas (EFOM) e da Companhia de Estradas de Ferro Goiás (EFG) em uma época onde o modelo de desenvolvimento industrial era adotado em uma escala global, o autor traça narrativas de estrangeiros e brasileiros que lançaram seus olhares à realidade do país em determinadas épocas (o francês Auguste de Saint-Hilaire, o inglês James Wells e os brasileiros José Almeida Leite Moraes, Irineu Evagelista de Souza e Christiano Benedicto Ottoni), revelando a situação do país e seus anseios para o futuro, contrapondo o ideal de progresso da época com a situação de “atraso” e o paradoxo de tais conceitos nos dias de hoje (onde a ferrovia é tida como algo arcaico, do passado, não mais vinculada à noção de modernidade e ícone do espetáculo do desenvolvimento e do “progresso” nacional). Observa o autor (2009, p. 30) que alguns destes textos “denotam uma visão de mundo etnocêntrica, baseada em valores da cultura europeia ocidental como a ideia de superioridade dos povos europeus em relação aos indígenas, mestiços e afro-brasileiros.”

²³ Sobre a obra de Martins Pena, consultar: ARÊAS, Vilma. *Martins Pena e Joaquim Manuel de Macedo*; GIMENEZ, Priscila Renata. *Martins Pena crítico-folhetinista: um espectador ideal do teatro lírico na corte*; GIMENEZ, Priscila Renata. *Martins Pena: crítico-folhetinista*; RICARDO, Rodrigo. *Martins Pena: Quando rir é pensar o Brasil*; DUARTE, Cristina. *Do “preto” do cesto ao moleque do vintém: a escravidão nas comédias de Martins Pena*.

²⁴ Em seu livro *Música popular: temas e questões*, José Ramos Tinhorão (2001, p. 205-206) aponta como inaugurador da moda do *caipirismo* no teatro o comediógrafo Artur Azevedo, já no final do século XIX, não fazendo nenhuma menção às peças de Martins Pena: “De fato, desde o fim do século XIX, quando no Rio de Janeiro o comediógrafo Artur Azevedo inaugurou a moda do *caipirismo* no teatro musicado (primeiro na revista *O Tribofe*, de 1891, e depois definitivamente a partir da comédia-opereta *A Capital Federal*, de 1897), o público das grandes cidades passou a tomar conhecimento da vida rural através de uma figura principal: a do caipira ‘engraçado’ ou sem-jeito, que se sentia atrapalhado na cidade, tocava viola e falava das coisas do ‘sertão’.” Contudo, no livro *Pequena história da música popular: da modinha à lambada*, citado por Romildo Sant’Anna (2000, p. 250-251), Tinhorão observa: “Em 1838, quando o teatro brasileiro de costumes começava com o carioca Martins Pena, sua primeira comédia representada tem por título *O Juiz de Paz na Roça*, e, em 1840, a segunda – de enredo ainda mais concludente da dualidade dos estilos de vida do campo e da cidade – recebeu o título inicial de *Uma Família Roceira*, antes de sair com o nome definitivo de *A Família e a Festa na Roça*. E tudo isso sem contar que, entre os papéis de Martins Pena, se achou o manuscrito incompleto do que teria sido sua primeira de autor no gênero teatro (escrita em 1833 e 1837), e essa comédia nunca encenada ou editada chamava-se *Um Sertanejo na Corte*. [...] de início, é bem verdade, o que o teatro exibia sob a figura do *roceiro* ainda não era o homem do povo – depois conhecido como *caipira* – mas o dono de terras ou o figurão

utilize do termo *caipira* para se referir ao habitante do universo rural, ele pode ser facilmente identificado pelas falas e atitudes de alguns de seus personagens, principalmente nas seguintes peças: *Um sertanejo na corte* (1833-7), *O juiz de paz na roça* (1938-42) e *O diletante* (1846). No artigo intitulado *Caipiras, citadinos e estrangeiros nas comédias de Martins Pena*, Cristina Duarte faz uma análise das personagens caipiras²⁵ nestas três obras: o mineiro Tobias, a caipira Rosa e o paulista Marcelo, respectivamente.

As personagens brancas das *Comédias* pertencem a três categorias bem distintas: são caipiras, citadinas, ou estrangeiras. Entretêm entre si relações complexas que podem ser resumidas na dicotomia desprezador/desprezado.

Os habitantes da roça parecem desempenhar na obra cômica do autor brasileiro o papel mais ingrato. Admirativos diante do universo da cidade – simbolizado pela capital de então, o Rio de Janeiro – esses roceiros descobrem um mundo novo, com uma ingenuidade que chega a ser ridícula. [...]

(DUARTE, 2009, p. 01)

Em *Um sertanejo na corte*, onde está presente o “sertanejo” Tobias, percebe-se a valoração negativa ao personagem em vários momentos: “o ingênuo caipira descobre o universo citadino e para ele o piano é ‘aquele bicho que canta tão bonito e que está dentro daquele caixão’; os manequins de cera da Rua do Ouvidor são ‘mulheres sem pernas e barrigas’; uma sege é ‘uma casinha em riba de uma roda e puxada por dois burros com umas cangalhas muito bonitas’.” (DUARTE, 2009, p. 06) É comum o desprezo, por parte do citadino (geralmente morador do Rio de Janeiro), ao habitante da roça, vendo-o como um sujeito simplório, sem educação e sem cultura. Na mesma peça, ao se referir ao mineiro Tobias, o personagem Pereira diz: “O que não vai por estes vastíssimos sertões que cobrem grande parte do Brasil! [...] Desgraçada da nação cujos povos vivem na mais crassa e estúpida ignorância!” (PENA *apud* DUARTE, 2009, p. 06) Em *O juiz de paz da roça* (s/d, p. 3-4) o personagem José descreve os teatros cariocas à namorada Aninha, uma roceira que jamais havia saído do rincão natal. Em *O diletante*, mesmo enriquecido, o camponês é menosprezado pelos moradores da sede do vice-reino do Brasil, então capital da colônia, como podemos perceber pelo tratamento do personagem Marcelo.

local, que, tendo dinheiro para eventualmente viajar à Capital, acabava entrando em choque com os costumes da vida urbana.”

²⁵ Em sua pesquisa, a pesquisadora toma por sinônimos os termos *caipira* e *sertanejo*. Tal atitude reflete a ausência de uma clara distinção entre estes tipos étnicos distintos nas peças de Martins Pena, principalmente em *O diletante* e em *Um sertanejo na corte*. Em *O diletante*, por exemplo, o personagem José Antônio dá o seguinte conselho ao paulista Marcelo: “não queira enterrar-se em vida no sertão.”

O amigo Marcelo é homem rico, honesto e bom, ainda que rústico. Coitado, nunca saiu de S. Paulo! É [a] primeira vez que vem à Corte; anda espan[ta]diço. Só uma coisa desgosta-me nele: o não gostar da música. Levei-o ontem ao teatro para ouvir *Norma* e dormiu a sono solto durante toda a representação. Dormir, quando se canta *Norma*! Isto só faz um paulista dos sertões! [...]

(PENA, s/d, p. 03)

O processo de desvalorização continua nas cenas seguintes, quando Marcelo relata sua preferência pelo fado à música italiana e ao contar o que viu durante o passeio que deu pelo Rio de Janeiro.

Marcelo — Não acho graça nenhuma. Umas cantigas que eu não percebo e que não se pode dançar. Não há nada como um fado.

José Antônio — Que horror, preferir um fado à música italiana! (À parte:) O que faz a ignorância!

Marcelo — É que o senhor ainda não ouviu um fadinho bem rasgadinho e bem choradinho. (Pega na viola e afina, enquanto José Antônio fala.)

José Antônio — Nem quero ouvir! Não diga isto a ninguém, que se desacredita. A música italiana, meu amigo, é o melhor presente que Deus nos fez, é o alimento das almas sensíveis.

Marcelo — Pois o meu alimento é feijão com toucinho, fubá de milho e lombo de porco.

José Antônio — Que blasfêmia! (À parte:) É o que faz a ignorância!

(PENA, s/d, p. 04)

Assim como Saint-Hilaire, Augusto Emílio Zaluar²⁶ fez suas descrições do universo rural e do caipira em período posterior. Em seu livro *Peregrinação pela província de São Paulo, 1860-1861*, após descrever as belezas naturais do país e a cortesia dos ricos fazendeiros, comerciantes e homem das letras, Zaluar volta seu olhar ao caipira. Curiosamente, sua descrição tem um movimento pendular que oscila entre uma impressão negativa e um juízo amistoso do homem do campo. Tais visões são essencialmente as mesmas que, posteriormente, irá fundamentar o acirrado debate entre Monteiro Lobato e Cornélio Pires.

[...] O Caipira, se não anda nas suas aventureiras excursões, encontra-lo-eis sentado à porta do lar, fumando o seu cigarro de fumo mineiro, e olhando o seu cavalo, que ruma, tão preguiçoso como ele, a grama da estrada.

Esta gente, mais guerreira do que agricultora, não trabalha, lida; e a sua atividade não produz, consome-se. Filhos das raças ardentes do meio-dia, grande parte deles mestiços, trazem estampado no rosto varonil, na cor requemada pelo sol americano, e nos olhos negros e chamejantes, a impetuosidade das paixões, o ódio à sujeição e a intrepidez na luta. Mal dirigidos, serão talvez criminosos; aproveitados, serão heróis. É quase uma tribo de Beduínos, que vive de caça e da pesca, e ama sobretudo a independência e o sol! Há raças que são como certas plantas: recebem do solo os

²⁶ Sobre Augusto Emílio Zaluar, consultar: DIAS, Alan Modesto. *Augusto Emílio Zaluar e os homens sem senhor: vida cotidiana na peregrinação pela província de São Paulo, 1860-1861*.

elementos de sua nutrição, e definham e morrem quando transplantadas do torrão natal para a atmosfera de outro clima. Assim os Caipiras, tipo que não se reproduz em nenhuma outra parte do Império.

(ZALUAR, 1863, p. 73)

Em período posterior às peças de Martins Pena e às descrições do caipira feitas por Saint-Hilaire e Zaluar, temos, na primeira década do século XX e especificamente no campo da literatura, a publicação de um artigo que antecede em dez anos os já bem conhecidos artigos *Urupês* e *Velha Praga* de Monteiro Lobato, ambos de 1914. Trata-se do artigo *Entre as ruínas*, de autoria de Euclides da Cunha e publicado em 1904²⁷, que talvez tenha sido a fonte de inspiração de Monteiro Lobato.²⁸ Nele, o autor descreve as paisagens que vão surgindo a quem se aventurar adentrar pelo interior paulista a partir de Cachoeira, as quais “não recordam mais as bordas pinturescas do Paraíba.” A nova paisagem, reminiscências da opulência incomparável das grandezas decaídas de belos tempos remotos, “em que a vivenda senhoril pompeava triunfalmente no centro dos cafezais floridos”, apresenta-se agora, conforme se avança interior adentro, “cada vez mais desabrigada e pobre”, onde, em meio a vales que já perderam seus encantos, “sucedem-se choupanas pobres, em ruínas”, misturadas a “alguns raros pés de café de remotas culturas em abandono”. Ao aventureiro cabe ser “invadido pela tristeza daqueles ermos desolados [...] sem mais a vestidura protetora das matas, destruídas na faina brutal das derribadas” e cuja floresta primitiva luta para reconquistar. A esta natureza em ruínas, representada pelo espaço físico, o autor semelha a ruína humana, representada pelo caminhante decaído daquelas estradas ermas, que, de vez em vez, o viajante aventureiro encontra pelo caminho. Trata-se do caipira.

Não é daqueles caboclos rijos e mateiros, que abriram neste vale as picadas atrevidas das "bandeiras". O caipira desfibrado, sem o desempenho dos titãs bronzeados que lhe formam a linha obscura e heróica, saúda-nos com uma humildade revoltante, esboçando o momo de um sorriso, deplorável, e deixa-nos mais apreensivos, como se víssemos uma ruína maior por cima daquela enorme ruinaria da terra.

(CUNHA, s/d, p. 70)

²⁷ O referido artigo foi posteriormente publicado no livro *Contrastes e Confrontos*, coletânea contendo vinte e oito artigos do autor cuja primeira edição foi lançada em Portugal no ano de 1907.

²⁸ No capítulo *O Bicho-preguiça da Fábula* de seu livro *A imitação dos sentidos: prógonos, contemporâneos e epígonos de Euclides da Cunha*, Leopoldo M. Bernucci (1995, p. 88) observa a influência que o artigo *Entre as ruínas*, assim como outros textos de Euclides da Cunha, exerceram na obra de Monteiro Lobato, ressaltando a semelhança e os fortes laços ideológicos que ligavam ambos os autores. Em sua pesquisa o autor faz um estudo comparativo entre as obras *Entre as ruínas*, *Os caucheros* e *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, e *Cidades Mortas*, *Urupês* e *Velha Praga*, de Monteiro Lobato, focando as características inerentes ao caipira e ao sertanejo, personagens da roça e do sertão, igualmente “fazedores de desertos.”

Ainda que esta caracterização negativa que Euclides da Cunha faz do caipira²⁹ antecipe em dez anos os artigos de Monteiro Lobato, a este último geralmente é atribuído o pioneirismo na desvalorização do caipira, tendo sua importância histórica na construção sócio-cultural do estigma caipira relativamente supervalorizada³⁰ – talvez pelo sucesso de sua propaganda para o Biotônico Fontoura, aliado as suas desavenças com Cornélio Pires³¹ –, embora talvez tenha sido o principal responsável pela consolidação de seu estereótipo³², devido à referida propaganda. Contudo, o *Jeca Tatu* de Monteiro Lobato só apareceria em cena praticamente cem anos após as primeiras descrições negativas feitas por Auguste de Saint-Hilaire, e é com as descrições lobatianas do caipira que finalizamos nossa parcial reconstrução histórica e sócio-cultural do processo responsável pela atual visão negativa do caipira e do universo rural.

Em *Velha praga*, onde o autor designa ao caipira o termo *caboclo*, ele é visto como “um piolho da terra”. Este “funesto parasita da terra [...] inadapável à civilização” é criticado

²⁹ Contraditóriamente, no artigo *Contra os caucheiros*, presente no mesmo livro, ao refletir sobre o soldado recrutado sob “livre e espontânea pressão”, Euclides da Cunha (2009, p. 50) traça uma imagem mais positiva do caipira: “[...] o civil apanhado a laço, o voluntário de pau e corda, o caipira a quem a farda aterroriza – mas cuja capacidade de ação se desenvolveu autônoma nas caçadas, na faina da lavoura, nos múltiplos ofícios, nas viagens e nas várias peripécias de uma existência modesta e livre, surge de improviso desarticulado todas as peças da sinistra estronsagem em que a arte militar tem triturado os povos.”

³⁰ Entre os inúmeros autores e seus referidos trabalhos que fazem referência ao *Jeca Tatu* de Monteiro Lobato quando se referem à estigmatização do caipira, podemos citar: Artigos: Elizete Ignácio (p. 07), *O mal estar na civilização: a transformação da música caipira em música sertaneja*; Márcia Regina Carvalho da Silva (p. 05 e 08), *Coisas da roça: a música sertaneja no cinema brasileiro*; Elaine Aparecida Lima (p. 1-2), *Música caipira: hibridismo, identidade e (des)construção*; Lúcia Lippi Oliveira (p. 234-235), *Do caipira picando fumo a Chitãozinho e Xororó, ou da roça ao rodeio*; Soleni Fressato (p. 1-2 e 6 a 9), *O caipira Jeca Tatu: uma negação da sociedade capitalista?: representações no cinema de Mazzaropi*; Vejane Gaelzer (p. 1 a 4), *O nascimento do jeca brasileiro*; Ricardo Pavan (p. 8), *O sertanejo midiaticado: gêneros e mediações na conexão popular/massivo*. Dissertações: Tereza Cristina Kalile de Campos Alves (p. 47), *A canção sertaneja: um espaço vazio no tempo*; Edilson Aparecido Chaves (p. 28 a 31), *A música caipira em aulas de história: questões e possibilidades*; Elizete Ignácio dos Santos (p. 41-42), *Música caipira e música sertaneja: classificações e discursos sobre autenticidades na perspectivas de críticos e artistas*; Saulo Sandro Alves Dias (p. 67-68), *O processo de escolarização da viola caipira: novos violeiros (in)ventando modas e identidades*; Maria de Lourdes Del Fáveri Cório (p. 123 e 125-126), *O personagem “Chico Bento”, suas ações e seu contexto: um elo entre a tradição e a modernidade*; Rafaela G. Müller (p. 15), *Giratempo: cultura caipira e novos significados para a tradição*.

³¹ Sobre as desavenças entre Monteiro Lobato e Cornélio Pires, consultar a descrição que Antonio Celso Ferreira (2002, p. 217-218) faz em nota em seu livro *A epopéia bandeirante: letrados, instituições, invenção histórica (1970-1940)*. Nele, o autor se vale também de citações do livro *Chapéus de palha, panamás, plumas, cartolas: a caricatura na literatura paulista: 1900-1920*, de Sylvia Tellarolli de A. Leite.

³² Apenas para citar alguns personagens caipiras estereotipados que surgiram no cinema, na televisão e na literatura após a criação do *Jeca Tatu* de Monteiro Lobato, citemos o *Jeca Tatu* de Amácio Mazzaropi, filmes como *Marvada Carne* e *Tapete Vermelho*, o *Chico Bento* de Maurício de Souza, o *Nerso da Capitinga* de Eduardo Bismark, os quadros *Êta fuminho bão* e *Jeca Gay* (*A Praça é Nossa* – SBT) e *Chico Lorota* e *Barnabé* (*Caminhos da Roça* – TV Globo) entre tantos outros. Especificamente no cinema e abordando a personagem de Mazzaropi, consultar: TOLENTINO, Célia Aparecida Ferreira. *O rural no cinema brasileiro*; SILVA, Kleber Eliandro. *Mazzaropi, um caipira-cangaceiro, encontro de culturas no cinema brasileiro*; BUENO, Eva Paulino. *O artista do povo: Mazzaropi e Jeca Tatu no cinema do Brasil*.

pelo, diga-se de passagem, fazendeiro Monteiro Lobato, por sua característica nômade, que o obriga a estabelecer novo descampado para seu roçado conforme vai migrando – ou melhor: sendo expropriado – de terra em terra, sendo responsabilizado pelo autor pelas queimadas que assolam a Serra da Mantiqueira, região próxima às suas fazendas. Em *Urupês*, o caboclo ou caipira, agora nomeado de *Jeca Tatu*, sofre um ataque ainda mais incisivo:

No meio da natureza brasílica, tão rica de formas e cores, onde os ipês floridos derramam feitiços no ambiente e a inflorescência dos cedros, às primeiras chuvas de setembro, abre a dança dos tangarás; onde há abelhas de sol, esmeraldas vivas, cigarras, sabiás, luz, cor, perfume, vida dionisiaca em escachão permanente, o caboclo é o sombrio urupê de pau podre a modorrar silencioso no recesso das grotas. Só ele não fala, não canta, não ri, não ama.
Só ele, no meio de tanta vida, não vive...

(LOBATO, 2007, p. 177)

Ressalvada a beleza poética, é esta figura depreciada e negativa representada pelo *Jeca Tatu* que, aliada a inúmeras outras descrições pejorativas do caipira, irá povoar o imaginário brasileiro. Tamanha fora a energia desprendida na invenção sócio-cultural de um mundo rural atrasado e de um caipira estigmatizado que nem mesmo a vã tentativa de sua ressurreição realizada por Monteiro Lobato³³, aliada as incursões valorativas do caipira feitas por Cornélio Pires, foi capaz de mudar ou minimizar o que já estava solidamente forjado no inconsciente e consciente coletivo dos brasileiros.

A dicotomia urbano-rural reforçada com a chegada da corte portuguesa no Rio de Janeiro, a visão depreciativa que Saint-Hilaire faz dos caipiras, as peças teatrais de Martins Pena, os artigos de Euclides da Cunha e de Monteiro Lobato, todos estes acontecimentos históricos, aliados a inúmeros outros que chegaram ou não ao nosso conhecimento, perdidos ou não no percurso da história, são, em grande parte, responsáveis pela visão negativa que se tem do caipira nos dias de hoje. Contudo, esta é uma invenção sócio-cultural multicausal, nos impossibilitando atribuir a um acontecimento específico a estigmatização do caipira e do universo rural. Tratada algumas questões sócio-culturais essenciais nesta formação do estigma caipira, tratamos, na próxima seção, desta construção negativa a partir de fatores essencialmente político-ideológicos, a partir de uma análise crítica de estudos realizados por outros autores.

³³ No primeiro capítulo de seu livro *Estranho em sua própria terra: representações do brasileiro, 1870-1920*, intitulado *Jeca Tatu: uma imagem*, Márcia Regina Capelari Naxara discorre sobre a “ressurreição” do personagem de Monteiro Lobato feita pelo autor.

2.1.2. A invenção político-ideológica

As conclusões a que chegaram os autores apresentados nesta seção, no que concerne à invenção do estigma caipira, passa, essencialmente, por fatores político-ideológicos. A discussão que ora apresentamos é oriunda principalmente de três áreas do conhecimento: Lingüística, Educação e Teoria Literária. O primeiro trabalho a ser apresentado trata-se da dissertação *A canção sertaneja: um espaço vazio no tempo*, de Tereza Cristina Kalile de Campos Alves. Em sua pesquisa, a autora (2006, p. 09) tem por objetivo principal “[...] questionar os motivos pelos quais o gênero musical caipira [...] caiu no esquecimento ou foi relegado para segundo plano na cultura musical popular brasileira, sobretudo após a década de 1950.” Para levantar tais questões, a autora (2006, p. 22) se vale da análise literária de três músicas semelhantes em seus aspectos fonológico, estrutural e temático (o mesmo recurso ou o mesmo mecanismo lingüístico, a mesma frase e a mesma palavra), mas que têm seus efeitos de sentido alterados a partir do momento em que se alteram suas condições de produção. Tais canções são: *Canto tétrico* ou *Drama de Angélica* (M. G. Barreto e Lubiti), gravada pela dupla *Jararaca & Ratinho* em 1939; *Construção*, gravada por Chico Buarque em 1971, e; *Formato mínimo*, gravada pelo grupo Skank em 2003.³⁴

Ao analisar essas canções, percebi que a semelhança não se prendia apenas à constituição dos versos ou à repetição de palavras. Estava presente também na questão do épico, da tragédia e da narrativa. Senti a necessidade de conhecer a dupla [*Jararaca & Ratinho*] sobre a qual se referia o artigo, o que me motivou a fazer esta pesquisa. Eu me perguntava: “Por que estaria o Chico sempre na mídia, desde os festivais da canção, em 1968, e presente na memória das pessoas?” De fato, ele não caíra no esquecimento. Também me perguntava: “Por que Alvarenga e Ranchinho, além de outros da sua época, que representavam o segmento da música sertaneja, ficaram esquecidos, embora tivessem sido muito famosos nos anos 30, 40 e 50, *anos de ouro* da música caipira?”³⁵

(ALVES, 2006, p. 11-12)

³⁴ Embora em seus objetivos a autora afirme que procurará “questionar os motivos pelos quais o gênero musical caipira [...] caiu no esquecimento”, sua pesquisa se volta à produção musical da dupla *Alvarenga & Ranchinho*, cujos parceiros nasceram nas cidades de Maceió-AL e Itabaiana-PB, respectivamente, não sendo, portanto, caipiras genuínos ou descendentes de caipiras, mas sim sertanejos. Contudo, tal equívoco não invalida seu trabalho para os objetivos de nossa pesquisa, que se volta à influência que os discursos político-ideológicos do Estado, detrator do universo rural, exerceram nas pessoas no período estudado pela autora.

³⁵ Embora significativa para trazermos algumas questões acerca do preconceito em relação ao universo rural, a citação da autora é passível de crítica, uma vez que a figura de Chico Buarque não esteve sempre na grande mídia, mas somente durante os referidos festivais e, nos dias de hoje, a figura do compositor se faz presente de forma significativa somente na memória das pessoas daquela geração, tendo caído, dessa forma, em relativo esquecimento, principalmente entre jovens e crianças. Da mesma forma, duplas como *Alvarenga & Ranchinho* que, segundo a autora, juntamente com outras duplas “ficaram esquecidos”, figuram ainda nos dias de hoje como representantes da música caipira em rádios e programas televisivos especializados.

A autora vê na dupla *Jararaca & Ratinho* uma importante representante do povo, principalmente por se opor ao governo do Estado Novo. A dupla trazia em muitas músicas letras com críticas político-sociais, que procuravam driblar a censura pelo estereótipo utilizado pela dupla, atenuando a possibilidade de repressão. Neste sentido, a autora ressalta que a utilização de signos e estereótipos podem ser ferramentas indispensáveis, dependendo do contexto, para a proliferação de determinado discurso, quando este é reprimido por alguns setores da sociedade ou pelo próprio Estado.

Na década de 1940, sob a ditadura de Getúlio Vargas, os músicos não tinham liberdade para dizer o que queriam, nem como e na hora em que queriam. Desse modo, Alvarenga e Ranchinho utilizavam artifícios (mesmo estes não passando sempre despercebidos pelos censores, o que os levava quase sempre a passar noites em delegacias). Pautavam-se pela brincadeira, pelo riso e pela ironia (jocosa). A ideologia que estava manifesta no discurso da dupla se contrapunha à ideologia política social dominante no momento em que se encontravam: o Estado Novo.

(ALVES, 2006, p. 42-43)

A autora acredita que a utilização do estereótipo caipira pela dupla *Alvarenga & Ranchinho* se deve ao fato deste ser um estereótipo já carregado de valores negativos. Tendo o caipira por ingênuo, insolente, incapaz e insignificante, o Estado não dispensaria atenção à dupla, que poderia realizar suas críticas livremente. O estereótipo caipira foi o meio encontrado pela dupla para propagar sua ideologia.

Nesse sentido, tanto a forma de se vestir como o objeto simbólico, por exemplo: a figura caipira sobre a qual a dupla Alvarenga e Ranchinho falavam por meio das canções e do modo como se trajavam, impunham uma corrente de valores subjacentes. [...] A isso acrescentamos a ideologia presente nesse modo de agir, que pode denotar conservadorismo ou resistência, jogada inteligente da dupla para tentar driblar a situação. Daí, podemos ler que um “capiau”, homem simples, bronco, sem cultura, burro, não pode ser uma ameaça, um inimigo em potencial. Além disso, não se pode levá-lo a sério por tratar-se de uma figura insignificante.³⁶

(ALVES, 2006, p. 43-44)

Exposta a relação entre a dupla e o Estado Novo, que servirá de base para a reflexão que a autora desenvolverá acerca do controle político-ideológico do Estado, chegamos ao

³⁶ A autora complementa sua reflexão no capítulo *Os estereótipos e os preconceitos*, apoiada pelas palavras de Marcondes (1989, p. 25), autor este que aborda a construção dos estereótipos e a “leitura que as pessoas fazem desses tipos e do problema com esses estereótipos, pois, não sendo essas figuras reais, representam idéias ‘fixas, permanentes, imutáveis’ que nós temos na cabeça”, responsabilizando os estereótipos pela criação de preconceitos, “racismos, segregações e comportamentos dessa natureza”. “O estereótipo, portanto, embora seja usado em toda parte (nos anúncios, na televisão, no cinema), é algo que faz as pessoas verem errado, raciocinarem de forma incorreta, pois tira aos sujeitos a capacidade de pensar.” (MARCONDES, 1989, p. 25 *apud*: ALVES, 2006: p. 45)

ponto de intersecção entre a pesquisa da autora e nosso trabalho, uma vez que procuramos entender como se deu a invenção do estigma caipira no campo político-ideológico. Em suas hipóteses, a autora responsabiliza principalmente as grandes emissoras televisivas (ênfata, no caso, a Rede Globo de Televisão) que, a partir do final da década de 1950, passaram a ter um tratamento injusto com determinados gêneros musicais, dentre os quais a música caipira. Segundo a autora, também na década de 1970, época do “milagre econômico”, a responsabilidade recai novamente sobre as grandes emissoras (e novamente sobre a TV Globo), por impor determinado gosto à população, relegando a música caipira a um suposto esquecimento³⁷ a partir do momento em que impunha um padrão estético a ser respeitado: “pessoas com defeito físico, de ar muito miserável, sem alguns dentes na boca ou mesmo com roupas rasgadas deveriam a todo custo ser evitadas no vídeo.” (ALVES, 2006, p. 46) Além das emissoras de televisão, a autora também responsabiliza o Estado pela depreciação da música caipira, assim como da música brega.

As músicas caipiras – marcadas pela ideologia do homem suburbano, pobre, ingênuo, tosco e vulgar – não combinavam com o Brasil rico e em crescente progresso. Da mesma maneira ocorria com a música considerada brega, cujos compositores e cantores mostravam um Brasil diferente, pobre, de gente aleijada: canções como A ceguinha (Jorge de Paiva), Tamanho não é documento (Nelson Ned), Canção do Paralítico (Carlos Alexandre), Cadeira de rodas (Fernando Mendes) e outras eram, segundo Araújo [2003, p. 308], uma “temática delicada e não muito agradável para certos ouvidos”.

(ALVES, 2006, p. 46)

Obviamente que as emissoras televisivas e a ideologia política do Estado tiveram importante influência na invenção de um paradigma de exclusão social, assim como tiveram um decisivo papel na consolidação do estigma caipira, realimentando-o e disseminando-o cada vez em maiores proporções. Contudo, como já dissemos, a invenção deste imaginário é multicausal, e, ainda que a mídia televisiva e o Estado tenha tido forte impacto sobre o juízo dos indivíduos acerca do universo rural, tais instrumentos apenas vieram reforçar uma imagem já existente.

Dessa maneira, caipira e brega denotavam o mesmo sentido, ou seja, eram discursos carregados de sofrimento, tristeza e atraso.

³⁷ Como já dito, embora importante para trazermos alguns questionamentos acerca dos valores político-ideológicos propagados pelo Estado em determinados períodos da história do país, ressaltamos que não compactuamos com algumas afirmações feitas pela autora, principalmente no que diz respeito às afirmações generalizadas de que a mídia televisiva tivesse dado um “tratamento injusto” a alguns gêneros musicais relegando, principalmente a música caipira, ao “esquecimento”.

A essas vertentes musicais restaram o anonimato e o esquecimento da mídia, embora grande parte da população ouvisse e se identificasse com elas. Os meios de comunicação, feitos pela classe dominante e para atender a ela (pois ela representava “a maior fatia do bolo”, era o grande público consumidor), não veiculavam as canções sertanejas e as consideradas bregas.

Desse modo, marcado pelo estereótipo que representava, o cantor caipira com sua viola no saco sofreu o fortalecimento do preconceito que ocorreu por intermédio de poderosos mecanismos. Isso porque a idéia contida na imagem do homem sertanejo era símbolo de brega, do atrasado e do homem preguiçoso como no Jeca Tatu, por exemplo.

(ALVES, 2006, p. 47)

Na tentativa de desconstruir, no imaginário popular, o conceito que se criou acerca da figura do caipira, a autora (2006, p. 47) afirma que os caipiras que a mídia e o Estado tanto ridicularizavam e tinham repúdio, representados pela dupla *Alvarenga & Ranchinho*, nada tinham de insolentes e tontos. “Essa dupla estava longe de ser atrasada, tosca, ingênua, vulgar. Esses dois artistas se utilizavam da ideologia imposta pelo Estado para falar ao e do próprio Estado. Para isso, serviam-se do riso, ironizavam e zombavam, não só com as palavras [...] como também com sua atitude aparente de ingenuidade do homem da roça.”

Outra questão que tangencia nossa pesquisa é abordada pela autora no capítulo *Memória e esquecimento da música caipira*, que procura demonstrar os motivos que levaram a música caipira ao esquecimento por parte das grandes gravadoras e emissoras de televisão: “o que teria acontecido com a música sertaneja de raiz, aquela que, acompanhada pela viola caipira, falava do campo, da vida rural, dos amores e anseios da gente que habitava o mundo rural?” (ALVES, 2006, p. 48) Procurando responder tal questão, a autora ressalta o desenvolvimento das cidades, a industrialização responsável pela migração campo-cidade, os interesses aos quais estavam vinculadas as mídias (rádio e televisão), os novos artistas provenientes de uma “elite universitária” e o aparecimento de novos discursos musicais. Afirma que “paralelamente ao nascimento dos gêneros musicais consagrados pela elite brasileira, outros gêneros vinculados às classes menos favorecidas, como a música sertaneja ou caipira e a música ‘brega’, eram colocados à margem da mídia televisiva, em função de outros interesses.” (ALVES, 2006, p. 50) A autora discute o preconceito do Estado e das grandes mídia em relação a tudo o que provinha do povo a partir do programa *Discoteca do Chacrinha*, entendendo que o “desaparecimento da música sertaneja em detrimento de outros gêneros musicais num período que coincide com a expansão da TV Globo” está ligado de forma intrínseca aos conteúdos do programa do apresentador, uma vez que “o Brasil esta[va] voltado a mostrar exatamente o oposto do que o Velho Guerreiro apontava em seus

programas. Para os detentores do poder, interessava apresentar um país bonito e desenvolvido economicamente.” (ALVES, 2006, p. 51)

Desse modo, a emissora iniciou um processo de higiene, de limpeza na sua programação, pois naquela época, segundo Araújo (2003, p. 302), a “Rede Globo estava comprometida com o projeto ‘Brasil Grande’ e valia-se do *design* limpo e pausterizado para vender ao espectador a idéia de um país moderno, bonito, bem-sucedido e desenvolvido”. [...]

No entanto, nessa mesma rede televisiva, no programa “A Discoteca do Chacrinha”, a exposição da miséria, traduzida pela imagem de “bananas e bacalhaus sendo atirados na cara da platéia faminta”, assim como pelo quadro “Sua Desgraça Vale um Milhão”, foi, segundo Araújo, o sinal vermelho dado ao Guerreiro, vindo do Governo, da Igreja e dos setores médios da sociedade, que pediam a intervenção no programa pela Censura Federal.³⁸

(ALVES, 2006, p. 51-52)

Complementando sua reflexão, a autora (2006, p. 63) também ressalta a obsessão pela industrialização do país na década de 1970, que promoveu o desprezo pelo universo rural, por seus modos de vida, seus valores e suas músicas, prevalecendo o discurso desenvolvimentista. Tal desejo de progresso corrobora com o paradoxo representado por *Alvarenga & Ranchinho*, que procuravam mostrar um Brasil que, apesar de estar entrando na modernidade, ainda estava preso nas suas caipirices. (ALVES, 2006, p. 64) Todos estes são fatores que, segundo a autora, contribuíram para a negação de um passado rural, agrário e tido por subdesenvolvido – representado pela figura do caipira – em prol de um futuro modernista e industrial. A música considerada atrasada e rural não servia aos novos propósitos, tanto do público consumidor quanto do Estado, fazendo com que a música caipira deixasse de ser divulgada nas rádios e sem espaço na televisão³⁹, ressurgindo com nova roupagem na década de 1980 e deixando um espaço em branco na história da música popular brasileira, ainda que fosse representativa de nossa identidade e de nossa memória. (ALVES, 2006, p. 65)

No capítulo *O antigo dá lugar ao novo*, a autora (2006, p. 53) ressalta que as telenovelas, principalmente da Rede Globo, foram determinantes para o silenciamento da música caipira na mídia televisiva, e conseqüentemente nas rádios. Segundo a autora, ocorre neste contexto a substituição do “velho” pelo “novo”, onde os antigos caipiras com trajes e linguajares roceiros foram substituídos pelos “novos sertanejos”.

³⁸ Contudo, é também provável que, mais do que querer mostrar o país como ele realmente é, Chacrinha fazia referências aos problemas sociais como forma de publicidade de seu programa, a fim de promover sua audiência, uma vez que tudo o que se apresenta como extremo é passível de ibope.

³⁹ Contudo, é preciso observar, novamente, que a música caipira sempre foi relativamente bem divulgada nas programações de rádios especializadas, da mesma forma que, na mídia televisiva, existia no período em questão o programa apresentado por Rolando Boldrin, exibido pela rede Globo e destinado à música regional.

O conceito de modernidade passa a ser assimilado pelas pessoas como a forma de vida ideal. Desse modo, o velho, o sertanejo, o caipira – signo de “indivíduo sem traquejo social; cafona, casca-grossa ou mesmo habitante do campo ou da roça, particularmente os de pouca instrução e de convívio e modos rústicos e canhestros” (FERREIRA, 1999) – teria então que dar lugar aos novos sertanejos. A geração dos sertanejos eletrônicos, mobilizada por esse conceito de modernidade é amparada, como acontecera com a geração dos festivais da canção da Record, pelas grandes gravadoras, incorporou a “moda do ser moderno”, substituindo tudo que remetia ao antigo – a viola, o modo de se vestir, de tocar, bem como os temas – pelo novo.

(ALVES, 2006, p. 53)

Caipiras, sertanejos, bregas e cafonas, segundo o novo conceito de modernidade, estavam no mesmo patamar. Ser caipira significava ser atrasado, antigo e ultrapassado. Constatada esta ideológica alteração de valores, onde o caipira dá lugar ao “sertanejo” moderno, a autora (2006, p. 54 a 56) questiona onde estariam os representantes da música caipira que traduziram musicalmente importantes momentos da cultura brasileira. Segundo ela, “os motivos para silenciar a geração dos músicos caipiras estariam atuando de forma mais implícita; ou seja, o discurso brega, caipira deveria calar-se por contradizer o discurso vigente (o “milagre”). Tanto o brega quanto o caipira mostravam um Brasil que deveria ser censurado, silenciado, escondido e esquecido.” As principais hipóteses apresentadas pela autora como responsáveis para tal esquecimento são: 1) o avanço do capitalismo e o surgimento das grandes cidades com a retirada do homem da roça e o conseqüente êxodo rural, aliados à ditadura nas décadas de 1930 e 1940; 2) o plano desenvolvimentista de Juscelino Kubitschek e o surgimento da televisão, na década de 1950; 3) os festivais da canção e o surgimento de uma geração que seria consagrada pela elite universitária brasileira como os legítimos representantes da MPB na década de 1960, e; 4) a marginalização de cantores e compositores representantes dos segmentos “atrasados” pela mídia televisiva na década de 1970, por denunciarem um Brasil que não condizia com o “milagre” e não se mostrava desenvolvido, rico e pasteurizado.

A importância do trabalho da autora para nossa discussão se deve principalmente por se debruçar sobre uma questão importante da história brasileira, que se refere às invenções e imposições político-ideológicas do Estado e da grande mídia. Como a autora aponta, se referenciando por autores como Jacques Le Goff, Paulo César de Araújo e Marco Napolitano, é de extrema importância a construção de uma história do país baseada nos hiatos da produção musical brasileira, na música dos esquecidos. Sua preocupação em demonstrar a existência de uma nova arte estética supostamente e, principalmente, ideologicamente superior, com “poderes para ditar normas, costumes, valores e, sobretudo, realizar segregações: sociais, ideológicas, políticas, espaciais e religiosas”, vai ao encontro da nossa pesquisa. Porém,

mapear os terrenos responsáveis pela invenção do estigma caipira no campo político e pelo esquecimento de seu discurso musical nas grandes mídias é caminhar por trechos permeados de dúvidas e trabalhar mais com hipóteses do que com certezas. Contudo, julgamos válidas as informações apresentadas para refletirmos acerca dos motivos que levaram a música caipira a tal “esquecimento”, a consolidação dos preconceitos e a invenção do estigma caipira.

Complementando as informações expostas por Tereza Cristina Kalile de Campos Alves, apresentamos a dissertação de Edilson Aparecido Chaves, intitulada *A música caipira em aulas de História: questões e possibilidades*, uma vez que o foco de sua pesquisa traz importantes considerações que resvalam na questão da invenção político-ideológica que exclui e deprecia o universo rural no imaginário dos indivíduos. Em sua pesquisa, o autor questiona a ausência da música caipira nos manuais didáticos de História aprovados pelo *Programa Nacional do Livro Didático* entre 2002 e 2005.

Sabedor do poder que os manuais didáticos exercem sobre os alunos e professores uma pergunta me vinha à cabeça: onde estariam as letras de canções caipiras? Será que essas canções, por tratarem de um “ser em extinção” – o *caipira* – seriam vistas como desprovidas de crítica social? Ou o que foge do cânone é visto como degradação? Como é que os alunos se relacionariam com essas canções?

(CHAVES, 2006, p. 02)

Ao trazer à tona a discussão acerca da ausência e importância da música caipira nos manuais didáticos em aulas de História, o autor busca desenvolver o conceito de cultura a partir das obras de diversos autores⁴⁰, discutindo principalmente os conceitos de *cultura oficial* e *cultura não oficial*, tal como fizemos no primeiro capítulo. Pelas palavras de Jean Claude Forquin, o autor (2006, p. 16) ressalta que, no caso das culturas “dominadas”, existe uma “[...] reação, uma resposta à mutação histórica constituída pelo advento da civilização maquinista, pela ruptura das solidariedades e particularidades comunitárias e pela irrupção das massas na cena social.”

Essa reação se daria a partir da resistência de grupos culturais marginalizados em prol da recuperação de espaços de convivência entre as duas concepções de mundo

⁴⁰ O autor se vale das obras de Terry Eagleton (*A idéia de Cultura*), Norbert Elias (*O processo civilizador: uma história dos costumes*), Thomas Stearn Eliot (*Notas para uma definição de cultura*), Raymond Williams (*Cultura e Sociedade*), Stuart Hall (*diretor do Centre for Contemporary Cultural Studies - CCCS da Universidade de Birmingham, na Inglaterra, 1968-1980*), Richard Hoggart (*The Uses of Literacy - 1957*), Jean-Claude Forquin (*Escola e Cultura: as bases sociais e epistemológicas do conhecimento escolar*), Eric Hobsbawm (*A Era das revoluções: 1789-1848 e Era dos extremos: o breve século XX – 1914-1991*) e Edward Palmer Thompson (*A formação da classe operária inglesa: a maldição de Adão e Costumes em comum*).

formuladas pelas classes privilegiadas, de que existe um mundo “oficial” e outra “não oficial” [...]

Vê-se, portanto, que um dos critérios de identificação do nacionalismo era a cultura, mas a cultura das elites, que subjugava ou até mesmo excluía a cultura das minorias, criando dessa forma um Estado Moderno em que a cultura popular, as canções, contos do povo foram aos poucos perdendo seu sentido. A cultura popular, para o Estado Moderno, representava naquele momento a ignorância, o atraso, entrando em contradição com o avanço das ciências que pouco a pouco ia tomando força, tentando superar, enfim, o saber popular, construindo o conceito de que tudo que não pertencia às elites não seria conveniente aproveitar.

(CHAVES, 2006, p. 16-17)

Ao levantar questões pertinentes à dicotomia existente entre *cultura oficial* e *cultura não oficial*, o autor contrapõe o pensamento de Raymond Williams ao de Thomas Stearns Eliot. Conforme afirma o autor (2006, p. 8), Raymond Williams “se contrapõe a uma cultura elitista e canônica, sugerindo uma cultura comum. Para ele, a cultura tradicional canônica é um patrimônio comum, uma herança comum, que a educação tem a tarefa de difundir, tornar acessível a todas as classes sociais, da mesma forma que a cultura popular”, enquanto Thomas Stearns Eliot “defende a distinção entre cultura popular e erudita e aponta para a necessidade de preservação de uma cultura de elite.” Diante das visões díspares de cada autor e objetivando a cultura popular brasileira, Chaves irá se apropriar do conceito de cultura de Raymond Williams, por entender que tal posicionamento possibilita novas formas de compreensão da interação entre processo educacional, instituição e recursos didáticos, constituindo um processo de construção de significados compartilhados por todos, a fim de desenvolver e aperfeiçoar no aluno o entendimento da cultura brasileira a partir das letras da música caipira, sendo tais canções fontes documentais importantes para o ensino da História.

Seguindo o caminho traçado pelo autor, o desenrolar da discussão acerca da existência de culturas antagônicas irá desembocar, em nível nacional, na questão da criação de uma cultura elitista brasileira, mais precisamente paulista. Ao abordar a cultura brasileira e a invenção do estigma caipira, o autor faz referências ao projeto modernizador da elite paulista, como a criação da Universidade de São Paulo (1934), preocupada em atender a classe média em ascensão, estando todo o pensamento elitista vinculado ao progresso e ao processo de industrialização das cidades ocorrido a partir da década de 1930. Referenciado pelas palavras do professor Antônio Cândido, o autor afirma que obras como *Casa Grande e Senzala*, de Gilberto Freire, *Raízes do Brasil*, de Sérgio Buarque de Holanda e *Formação do Brasil Contemporâneo*, de Caio Prado Júnior, procuravam interpretar a realidade brasileira sob a ótica da cultura e trazer questões sociais acerca da formação multi-étnica, das relações sociais e do estrato político do Brasil, que ainda possuía estreitos vínculos com o passado rural – e

também o colonial – da sociedade brasileira em uma época de transformações, onde a identidade nacional marcada, até então, por uma elite agrária e de origens rurais, em oposição à formação de um mundo oposto, estava sendo reconstruída a partir do desprendimento dos valores rurais provenientes das sociedades rústicas e tidas a partir de então como sociedades atrasadas, uma vez que o foco agora era a urbanidade em formação, o que acabou por enfatizar as dicotomias entre *rural* e *urbano*, *atrasado* e *moderno* etc. (CHAVES, 2006, p. 23 a 25) O autor também afirma que, como fruto destes três grandes pilares dos estudos sociológicos da construção de uma identidade nacional, surgiria uma nova geração de pensadores com o anseio de levantar novos paradigmas sócio-culturais sob uma perspectiva marxista, como indica Roberto Schwarz: “(...) De modo geral escolheram assunto brasileiro, alinhados com a opção pelos de baixo que era própria à escola, onde se desenvolviam pesquisas sobre o negro, o caipira, o imigrante, o folclore, a religião popular” (SCHWARZ, 1999, p. 93 *apud* CHAVES, 2006, p. 26). “Fica evidente que a proposta desses autores é a de fazer uma leitura cultural das classes menos favorecidas, buscando a construção e valorização de uma identidade coletiva, comum, nos moldes defendidos por Williams.” (2006, p. 26)

Essa relação rural/urbana era muito característica até meados do século XX quando a industrialização brasileira passou a atrair o homem rural para os grandes centros urbanos. Verifica-se, então, um reajuste da cultura rural frente à urbana, na qual a primeira obrigatoriamente passou a aceitar as condições impostas pela segunda [...] Portanto, a tentativa de modernidade instalada com a urbanização sempre acabava esbarrando nas origens rurais, rústicas da população brasileira, desde o prolongamento do patriarcalismo político até o encontro de “culturas” [...] (CHAVES, 2006, p. 24-25)

Focando a questão central da pesquisa do autor, acerca da interação entre processo educacional, instituição e recursos didáticos – no caso, a música caipira – apresentada com base no conceito de cultura de Raymond Williams e voltada para o ensino da cultura brasileira em aulas de História, temos que, a partir do momento que o autor vê a música caipira como um instrumento mediador e facilitador para o ensino da cultura brasileira, ele traz conseqüentemente sua discussão para o campo ideológico. Dentro desta perspectiva, tal como Tereza Cristina Kalile de Campos Alves descreve a importância da música para a transmissão de determinadas ideologias que geralmente atendem e favorecem as classes dominantes, Edilson Aparecido Chaves vê o livro didático como um instrumento elaborado também para servir a uma ideologia dominante: a do Estado. Para o autor, tal fato pode justificar a ausência da música caipira nos manuais didáticos mencionados. Pelas palavras de Circe Bittencourt, o autor afirma que “o livro didático é, antes de tudo, uma mercadoria [...]. Como mercadoria,

ele sofre interferências variadas em seu processo de fabricação e comercialização. [...] o livro didático é um importante veículo portador de um sistema de valores, de uma ideologia, de uma cultura.” (BITTENCOURT, 1998, p. 71-72 *apud* CHAVES, 2006, p. 05) Desta forma, a exclusão da música caipira dos referidos manuais didáticos se daria pelo não enquadramento ideológico nos moldes solicitados pelo Estado, pelo fato de suas letras possuírem aspectos ideológicos próprios que vão de encontro à ideologia dominante, principalmente no que diz respeito às denúncias e críticas a processos de exclusão e opressão social e à transmissão de valores morais.

A escolha da música caipira como elemento a ser privilegiado na investigação surgiu de indagações na própria sala de aula uma vez que também possui algumas características de contestação, exaltação e de sátira em relação à ordem política estabelecida. Essa música também foi e é reveladora dos problemas enfrentados por milhares de brasileiros que sofreram com o êxodo rural e seu estabelecimento fora de seu ambiente cultural – a zona urbana – e que fez o homem do campo, ao longo dos anos, ver sua primeira identidade se perder [...].

(CHAVES, 2006, p. 06)

O autor constata que “grande parte das pesquisas foram concentradas em temas como a *Bossa Nova*, *Tropicalismo* e a *Jovem Guarda*, estando o gênero caipira aparentemente ausente nos manuais didáticos.” (CHAVES, 2006, p. 38)⁴¹ A partir de sua análise, o autor demonstra que “das 215 canções presentes nos manuais didáticos aprovados pelo PNLD 2002 e 2005, – e se considerar que algumas têm mais de uma incidência esse número vai a 326 – há apenas duas citações de música caipira. A primeira é *Tristezas do Jeca*, de Angelino de Oliveira (1922) e a segunda é *Grande Esperança*, de Goiá e Francisco Lázaro (1965).” (CHAVES, 2006, p. 57) No caso da música *Grande Esperança*, o autor ressalta sua importância como fonte documental da história brasileira, enfatizando que “[...] foi gravada pela primeira vez [...] em 1965, pela dupla caipira Zilo e Zalo: em plena ditadura militar uma dupla caipira gravava uma canção falando sobre a Reforma Agrária, fato de grande relevância para compreensão da História, mas não relatado pelos autores do manual didático.” (CHAVES, 2006, p. 58) Ao observar, a partir das análises dos referidos manuais didáticos, que seus autores privilegiaram músicas produzidas dentro de regimes autoritários – como o Estado Novo e o Regime Militar –, sendo freqüente a utilização de gêneros como o Samba e a MPB (CHAVES, 2006, p. 57), o autor levanta algumas hipóteses para tentar compreender os

⁴¹ Embora o autor não comente, é muito provável que os motivos que levam à predileção de tais discursos musicais nos manuais didáticos sejam o fato destes se configurarem como movimentos ideologicamente importantes que obtiveram repercussão nacional aliado ao fato de ainda se fazerem presentes na memória dos autores dos referidos manuais didáticos, por serem inerentes à sua geração.

motivos que levaram a exclusão da música caipira de tais manuais didáticos, uma vez que elas possuem muitos dos pré-requisitos das canções selecionadas para fazer parte de tais manuais, por realizarem críticas a determinados regimes autoritários – como foi apontado por Tereza Cristina Kalile de Campos Alves ao se referir a dupla *Jararaca & Ratinho* – e se constituírem como importantes documentos para a compreensão da história do país. Desta forma, o autor questionará a ausência de temas ligados ao universo rural nos manuais pesquisados demonstrando que tal temática se apresenta restrita a pequenas citações ou notas, não chegando a aparecer nem em canções urbanas com temas relacionados ao universo caipira, muito embora a construção e a renovação da nação com o voto direto pós-ditadura também passasse pelas mãos do homem do campo e as transformações políticas também se fizessem presentes nas letras da canção caipira, fatos estes que quebram a pseudo-barreira existente entre estes dois universos aparentemente incomunicáveis: o rural e o político. (2006, p. 70-71)

Relacionado às constatações expostas, o autor discutirá, a partir da análise dos questionários aplicados aos alunos, a relação que eles possuem com a música caipira e o esquecimento da música caipira por parte de algumas mídias. Como apontado por Tereza Cristina Kalile de Campos Alves, além do Estado, a mídia televisiva e o rádio parecem ter desempenhado importantes papéis no gosto musical de grande parte da população do país, exercendo influência direta na construção de um gosto urbanizado e excluindo do cotidiano da população discursos musicais não ligados aos seus propósitos ideológicos.

Algumas questões podem estar associadas a posição negativa dos alunos em relação à música caipira: a ausência desse gênero em manuais didáticos do ensino fundamental, a pouca divulgação da grande mídia em nível nacional de cantores ou compositores do universo caipira, o preconceito ainda existente quanto à forma de se cantar do interior, sobretudo quanto ao uso de expressões de linguagem, e a permanência da idéia do caipira – ou aquele que o representa – como “atrasado”.

(CHAVES, 2006, p. 123)

Caminhando nesta direção, o autor traz algumas considerações já abordadas, principalmente no que diz respeito aos gêneros musicais que as mídias televisivas privilegiam. Ao analisar o questionário aplicado aos alunos que fizeram parte de sua pesquisa, o autor (2006, p. 87-88) constatou que a música caipira não faz parte do repertório ouvido por estes alunos, ressaltando que “o gênero caipira não tem tido uma significativa divulgação na grande mídia como a TV, assistida por 23,6% dos alunos. Há somente, no momento, um programa em rede nacional que contempla tal gênero, o programa Viola, Minha Viola, apresentado por

Inezita Barroso na TV Cultura de São Paulo e retransmitido aos sábados à noite e domingos pela manhã para todo o Brasil.”⁴²

Como principal fator que leva o desprestígio da música caipira por parte de uma “elite” social, (2006, p. 10), o autor ressalta a invenção do estigma caipira, enfatizando que “esse gênero [a música caipira] é visto muitas vezes como simplório e desprovido de conhecimento científico, tornando-se alvo, ao longo dos anos, de críticas e de desprestigiamento em diferentes grupos sociais”, supondo que tal desprestígio estenda-se ao âmbito escolar, onde “haja uma maior aceitação, como cultura musical, de músicas privilegiadas pela indústria cultural, na perspectiva defendida por Adorno, implicando a rejeição de outros gêneros, inclusive da música caipira.”

É preciso ainda destacar que essa cultura foi marcada por significados negativos, relacionados às idéias de homem atrasado, de ausência de uma cultura clássica, do sertão como espaço de ausência, de vazio. A cultura caipira foi então, ao longo dos séculos, considerada como uma cultura rústica, sem valor social.

(CHAVES, 2006, p. 10)

Vimos, ao longo da análise da pesquisa de Chaves, que o autor levanta algumas hipóteses sobre a criação do estigma caipira, abordando desde a antiga dicotomia existente entre *cultura oficial* e *cultura não oficial* até o projeto modernizador da elite paulista, tendo como consequência a exclusão da música caipira em algumas mídias e nos referidos manuais didáticos analisados.

A última contribuição a ser apresentada, que complementarará nossas hipóteses na tentativa de compreender o processo de invenção do estigma caipira no campo político-ideológica, são considerações provenientes da Lingüística e Teoria Literária. Aqui nos utilizamos do livro *A moda é viola: ensaio do cantar caipira*, de Romildo Sant’Anna, livro este que é fruto de sua tese de livre docência. De sua obra focamos para a presente seção especificamente o sub-capítulo *Moda Caipira no Contexto Social*, presente no terceiro capítulo intitulado *Moda caipira e reflexões sobre o hoje em dia*.

O referido capítulo se inicia com trechos de uma conversa com Aílton Estulano Vieira (1965-), filho de Vieira, da dupla *Vieira & Vieirinha*. Em seu relato, Aílton Vieira ressalta as alegrias e tristezas que a viola caipira proporcionou à sua família. Das tristezas, comenta

⁴² Contudo, é preciso considerar que, diante da diversidade musical brasileira, com inúmeros discursos musicais distintos, são significativos os programas destinados à música caipira e regional na mídia televisiva: o programa *Viola minha viola* e o programa *Senhor Brasil*. O problema parece consistir no fato de, atualmente, ambos os programas serem transmitidos pela Rede Cultura de Televisão.

principalmente as dificuldades que o instrumento trouxera a família pelo fato de não ser um instrumento reconhecido, pelo fato de as pessoas não darem valor ou terem vergonha em admitir o gosto pelo instrumento, vergonha em admitir serem caipiras e gostarem de cantar moda caipira. Tais fatos traziam como consequência pouca vendagem de discos e shows com cachês irrisórios, do qual resultava um orçamento que não proporcionava determinadas regalias à família, como dar uma boa educação aos filhos e “uma infância muito boa e gostosa”, para usar as palavras do próprio Aílton. Em suma, a família Vieira viveu sempre com pouco dinheiro e sob preconceitos. (SANT’ANNA, 2000, p. 331 a 333) A partir do relato de Aílton Vieira, Romildo Sant’Anna irá discutir o preconceito em relação à cultura caipira e à cultura popular em geral, com uma visão que corrobora com as considerações feitas a partir das obras dos autores já citados.

[...] Aquelas atitudes negativistas vêm unidas ou se configuram paralelamente ao posicionamento de setores “ilustrados” pouco arejados, escudados por uma aura circumspecta de zelosa e desconfiança cisma. Transigem do que aprenderam e sabem, em obséquio ao sistema e lema dos que se sentem ou são reconhecidos como poderosos, legitimando-os. Nesse círculo de autopreservação de uma cultura mais ou menos postiça, que tantos interesses econômicos e sociais custodiam, parece, a oralidade popular, em seu rebuliço viçoso, em suas estripulias recreativas, desedifica o saber, o imaginário do que seria ordenado e sereno. Por isso, tais setores acabam situando-se no plano do “não me toques”, com uma aura de pureza angelical ou santificada e, pouco a pouco, sentem que o misturar-se com o que é do povo poderia macular-lhes a imagem e o prestígio. Por isso, se tonificam da ilusão psicológica dessa “pureza”. Contentam-se com o aforismo de que o que está embaixo permanece embaixo, essa é a lei. Guardiões de um retardado bom senso das normas e instituições de pele branca, e de uma utópica razão pura, agem como que querendo livrar a cidade da paixão que consideram desregrada, do sensorialismo que consideram anti-científico, do emotivo que consideram insensato e piegas, do sincretismo religioso que consideram heresia perturbadora, tidos como desprezíveis calamidades à toa do zé-povinho. Ora, há nisto uma incongruência. [...]

(SANT’ANNA, 2000, p. 333-334)

Da mesma forma que Peter Burke descreve o movimento de resgate da cultura de tradição popular na Europa moderna, Romildo Sant’Anna descreve tal movimento na cultura brasileira. Segundo ele, o movimento nacionalista se deu entre artistas e intelectuais nacionais na segunda metade do século XIX e início do século XX – atingindo não somente o Brasil, mas toda a Europa e as Américas –, visto por Arnaldo Contier (citado por SANT’ANNA, 2000, p. 335) como “[...] uma reação às culturas oficiais mantidas pelas elites conservadoras e como uma *tentativa* no sentido de preservar a especificidade cultural de uma nação [...]” e fortalecido, a partir da década de 1920, por movimentos como a *Semana de Arte Moderna*, a *Poesia Concreta*, o *Cinema Novo*, o *Teatro Popular de Oficina e de Arena*, a *Tropicália*, os ideais nativistas e antropofágicos do *Manifesto da Poesia Pau Brasil* (1924) de Oswald de

Andrade e os ideais de modernidade de Mário de Andrade. (SANT'ANNA, 2000, p. 335)

Dentro deste contexto nacional, retomamos a discussão a respeito da dicotomia existente entre *alta cultura* e *baixa cultura*, já apresentadas no primeiro capítulo, e a imposição ideológica por parte de uma classe política dominante.

É preciso reconhecer um fato: a literatura oral (e outras fórmulas artísticas de expressão popular), em sua espontaneidade e “desajeito”, soa como conspiratória em relação aos valores comedidos e sempre sérios dos setores integrados da elite, que econômica, que intelectual de hoje em dia. O orgulho solene do poeta caipira parece ameaçar o brio do crítico literário, como se só a este, em seu mundo cimentado pela escritura, fosse permitido ostentar solene orgulho. O caipira e tantos artistas populares interpretariam esse comportamento, com todas as letras, como inveja ressentida. Mas isto não é comportamento somente de agora. São ondas que se vão e voltam, no ciclo do tempo, e se realçam quando os movimentos populares se erguem em sombra aos mecanismos do controle oficial. Das hastes do confronto germinam poderosas reações.

(SANT'ANNA, 2000, p. 336)

O autor (2000, p. 338) também observa que a referida elite brasileira, ansiosa pelos costumes europeus – como demonstramos mais adiante ainda neste capítulo – e na tentativa “em vão de reproduzir o código europeu, simbólico nostálgico de *civilização*” acabam por instituir “um padrão de valores e comportamentos fatigados, aborrecidos e des-integrados, desrealizadores da cultura”. A ausência de vínculos e a não integração de tal padrão de valores se deve pelo fato deste pseudo-elitismo não possuir nenhum vínculo real com seus antepassados ibéricos, românicos, anglo-saxões e nem mesmo com o ameríndio, o africano, os aborígenes afro-índios, etnias estas formadoras do brasileiro comum, e nem ser a reencarnação da aristocracia rural do império. E “não sendo nada disto, formam uma casta ‘sem cabeça’, por um lado *daninha* na perspectiva de dentro, pois ‘mexem com os pauzinhos’ nos corredores do poder, e imprimem as etiquetas dos movimentos datados da “modernidade”; por outro lado *bizarra* na perspectiva de fora, pois a Europa hoje, mesmo na monarquia às vezes tão raquítica e desmoralizada, não tem como reconhecer essa casta como européia.”

Os referidos setores agem como a respaldar-se num contraditório cristianismo da exclusão, quer dizer, um fundo misterioso de pensamento catalisador do ideal civilizatório, evidentemente anacrônico, que identifica o popular como literal rusticidade, no “iletrismo” da oralidade, em seu sincretismo religioso – qualificado como heresia –, excluindo-o, para não se conturbar, da gema finória e discreto charme de uma Corte. Pensando numa ocorrência parecida a este estado de contradições, Paul Zumthor (talvez na esteira de Rousseau e Lévi-Strauss) equaciona a seguinte proposição:

[...] É razoavelmente aceito desde há muito tempo que a oralidade pressupõe aproximação; a escrita, as decretações de distanciamentos, hierárquicos e prestígio. Assim, a oralidade, o *do povo* acabam sendo tidos (sic.) como uma espécie de dessacralização do mundo da escrita, esta identificada como edifício esquadrinhado do culto ao cânone e às convenções oficiais. Por estes raciocínios, infere-se, na figuração de um costume social muito velho, à arte popular e seus artistas reservam-se os subterrâneos e as catacumbas.

(SANT'ANNA, 2000, p. 339-340)

Por fim, após apresentar tais preconceitos existentes para com as culturas populares de tradição oral, Romildo Sant'Anna (2000, p. 341 a 344) nos apresenta suas duas principais consequências, sendo a primeira uma consequência da esfera política e a segunda uma consequência da imposição ideológica: 1) a verificação de “uma espécie de ausência oficializada do Poder Público”, que impede o exercício de uma democracia plena uma vez que ignora a população agrária e demais camadas sociais menos favorecidas, vivendo-se “num mundo domesticado pelas forças histórico-sociais dos estamentos possuidores, com suas prerrogativas e teias de privilégios [...], num processo de anulação civil dos que nada têm”, dando carta branca a casta dos “coronéis”, poderosos locais e detentores e proprietários das formas e dos meios de produção, a fim de exercerem seus despotismos regionais e interesses particulares impossibilitando uma democracia cultural em sua plenitude, sendo que “a cultura popular é amacetada, mas impossível de se extirpar, pela acusação de heresia religiosa ou paganismo estético.” 2) o sentimento de inferioridade das camadas marginalizadas – mas que, paradoxalmente, são detentoras de uma cultura autêntica embora também possam se espelhar e se projetar nos modelos e valores das elites –, proveniente principalmente da “enorme discrepância em níveis de qualidade de vida” e das “brutais estruturas de distribuição de renda no Brasil, colocando-o nos ínfimos patamares que comprometem a idéia de ‘civilização’, digamos, entre as nações”, reforçando o despreço e o preconceito reinante existente em relação às manifestações populares, ao povo e às suas etnias formadoras (afro-descendentes, indígenas, mulatos, mamelucos, caboclos, crioulos, mestiços e brancos degredados).

2.2. Reverberações no campo e na cidade

Além das invenções sócio-culturais e político-ideológicas apresentadas, devemos também levantar algumas questões acerca das consequências que tais invenções impostas no imaginário popular tiveram no campo e na cidade, reforçando e alimentando o estigma

caipira. Procurando entender as reverberações que estas invenções tiveram no cidadão comum, tanto no caipira quanto no citadino, vamos trabalhar com duas hipóteses, na tentativa de demonstrar como se propagou o estigma caipira e quais foram sua recepção no campo e na cidade. A primeira hipótese, que denominamos de *negação alheia e involuntária*, se refere à negação do universo rural e de seu representante pelo homem urbano, que não possui nenhum vínculo com a cultura caipira e com ela não compactua nenhuma relação de identidade. Referimo-nos aqui aos reflexos que as invenções sócio-culturais e político-ideológicas citadas tiveram nas cidades. Esta negação pode se efetivar de duas formas: a) em uma microestrutura regional, e; b) em uma macroestrutura (inter)nacional. No primeiro caso, ela pode ser verificada através das atitudes tomadas por cidadãos paulistas ou pelos habitantes de estados que não abrangem a denominada região caipira – principalmente o Rio de Janeiro –, que, no começo do século XX, viam os paulistas (e caipiras) como um povo de “bárbaros”. No segundo caso, a negação se dá pela *vontade de ser o outro*, que acaba por negar tudo o que é nacional, onde o caipira e sua cultura são depreciados involuntariamente. A segunda hipótese, que aqui denominamos *negação de si próprio*, se refere às reverberações que a invenção do estigma caipira teve sobre o próprio homem do campo, impondo uma negação de sua cultura ao próprio indivíduo que dela participa ou que com ela possui vínculos identitários. Este indivíduo pode ser classificado em dois grupos distintos: a) o caipira genuíno, e; b) seu descendente. No caso do primeiro grupo, esta negação pode se consolidar de três formas: a) pela imposição; b) pela persuasão, ou; c) pela livre aceitação de uma nova cultura. O segundo grupo seria aquele formado pelos descendentes de caipiras, que, já não possuindo um estreito vínculo com suas raízes, renega-a.

Para discutirmos a reverberação que a invenção do estigma caipira teve na cidade e seu impacto sobre o homem urbano, vale levarmos em consideração a intrínseca relação da cultura caipira principalmente com o estado de São Paulo, uma vez que vários são os estudiosos que entendem ser o berço da cultura caipira a região média do Rio Tietê, formada pelas cidades de Sorocaba, Botucatu e Piracicaba (às vezes formando um quadrilátero, sendo acrescentada a cidade de Campinas⁴³). Neste sentido, temos que a depreciação que esta região e seus habitantes sofreram no final do século XIX e início do século XX, assim como todo o

⁴³ As definições acerca das cidades que formam o “triângulo caipira” são bem controversas, embora se refiram sempre a uma região específica. Rosa Nepomuceno (1999, p. 92) fala das cidades de “Botucatu, Piracicaba e Sorocaba, que abrange vários municípios da região conhecida como Médio Tietê.” Alberto Ikeda (2008, p. 153) se refere às cidades de Piracicaba, Botucatu e Tietê.

estado de São Paulo, pode ser entendida como reflexos dos estigmas reforçados no início do século XIX, mencionados atrás.

O fato de a cultura paulista ser uma cultura que, apesar de suas peculiaridades regionais, guarda algo de uniforme⁴⁴ (pelo menos na mentalidade dos paulistas, que a julga distinta das demais), fez com que ela, na passagem do século XIX para o XX, tenha sido vista pelos habitantes de outros estados, principalmente do Rio de Janeiro, com maus olhos. É a partir desta constatação que aqui desenvolvemos nossos argumentos. Em uma microestrutura regional, se nos detivermos com um olhar histórico e panorâmico, podemos ver realçadas as relações e diferenças culturais entre províncias vizinhas no início do século XX, como, por exemplo, a relação entre São Paulo e o Rio de Janeiro, onde a visão negativa da última sobre a primeira claramente trouxeram seqüelas ideológicas para os nossos dias.

Neste último aspecto, a imagem feita de São Paulo, nas outras regiões, continuava presa às descrições dos viajantes do primeiro quartel do século e dos estudantes vindo de fora, daí em diante, para uma capital onde se sentiam pouco à vontade. Para eles, ela era acanhada, interiorana, isolada no planalto, habitada por gente atrasada e aferrada a costumes antigos. No Rio de Janeiro, os paulistas eram, geralmente, chamados de sertanejos ou caboclos. Algumas vezes, continuavam a lhes ser atribuídas as conotações negativas que, numa época mais afastada, os jesuítas imputaram aos bandeirantes: homens rudes, violentos e ignorantes. O progresso recente da província mal começara a ser assimilado no conjunto do país, de maneira a reverter essas impressões pouco lisonjeiras.

(FERREIRA, 2002, p. 33-34)

A informação de Antônio Celso Ferreira reforça o que já fora discutido na obra de Martins Penna através do personagem Marcelo na peça *O diletante*, onde, para os moradores do Rio de Janeiro – cidade esta que até então era a capital do país e fora a escolhida pela corte portuguesa para abrigá-la quando de sua fuga de Portugal –, os paulistas eram tidos como indivíduos sem instrução, sem cultura, atrasados e deploráveis, chegando a não fazer distinção entre o caipira e o cidadão paulista. Esta visão perdurou por muito tempo, e pode ter uma parcela considerável na fortificação do estigma que foi se alimentando mais especificamente em relação ao caipira e à sua cultura. Esta aversão ao paulista de tempos remotos, por parte de uma elite instalada no Rio de Janeiro, curiosamente se assemelha à aversão que muitos paulistas, principalmente os pertencentes aos estratos sociais mais privilegiados, têm nos dias

⁴⁴ Embora conscientes dos propósitos político-ideológicos aos quais termos como *espírito paulista* e *mineiridade* são inventados pela classe dominante, que, em parte, é uma das críticas deste capítulo, é preciso reconhecer que as fronteiras que separam um estado de outro muitas vezes são entendidas pelos indivíduos como diferenciadora de uma modalidade étnica. Sobre as invenções e propósitos político-ideológicos das classes dominantes, consultar: ANSART, Pierre. *Ideologias, conflitos e poder*.

de hoje em relação ao sertanejo. Como se os paulistas necessitassem repassar adiante o preconceito sofrido em séculos passados. Fazendo uma referência ao conceito de *inconsciente coletivo* desenvolvido por Carl Jung, podemos dizer de um *trauma no inconsciente coletivo* dos paulistas.

Como dito, tal sentimento de rejeição aos “caboclos” de São Paulo não ocorria somente no âmbito regional, entre estados, mas transcendia o âmbito da nação. Foi o que denominamos de negação em uma macroestrutura (inter)nacional, de um *desejo de ser o outro*. Ao mesmo tempo em que a elite carioca e, agora inclusa a paulista, negava suas raízes caipiras, negava também, de certa forma, seu país. José Geraldo Vinci de Moraes, baseando-se em autores como Benedito Lima Toledo, Henrique Raffard, Ernani Bruno e Antônio Alcântara Machado, procura demonstrar como os governantes da cidade de São Paulo, no final do século XIX e início do século XX, tomam a Europa como modelo a ser seguido para o crescimento da cidade, chegando a segregar e discriminar as populações mais pobres, de uma cidade “que pretendia crescer a partir de um modelo estético e urbano europeu.” (MORAES, 1995, p. 107)

A internacionalização de sua face arquitetônica era observável em qualquer canto da cidade, mas principalmente nos bairros residenciais, onde viviam as camadas mais bem situadas da população, e no centro comercial, demonstrando duramente que o critério era justamente o de já ser possível construir “uma casa igual àquela vista em alguma capital européia”.

(MORAES, 1995, p. 40-41)

O livro *Os paulistas*, de João de Scantimburgo, embora não trate em momento algum das classes menos favorecidas ou de origem rural ao se referir aos *paulistas*⁴⁵, pois está sempre associando à construção e o desenvolvimento econômico e industrial de São Paulo às elites, nos traz uma sugestiva informação no capítulo *A Semana de Arte Moderna*⁴⁶, discorrendo sobre os valores que impregnavam a cidade na década de 1920:

⁴⁵ É sintomático constatar que na obra de João de Scantimburgo, consagrada à formação da cultura paulista, não haja uma única referência à cultura rural, muito embora, a julgar pelo título da obra, devesse se apresentar como uma obra considerável para o estudo da cultura caipira.

⁴⁶ Temos aqui um paradoxo que envolve a Semana de Arte Moderna: ao mesmo tempo em que era pregado um nacionalismo nas artes e a volta do olhar para as coisas da nossa terra, era evidente o estrangeirismo que avassalava o país. Da mesma forma, o termo *moderno*, presente no nome e na proposta do evento, se referia – ou pelo menos deveria se referir – também à busca e ao retorno de valores nacionais que muitas vezes representavam o passado. Contudo, como o movimento fora trazido de fora, com a volta de Oswald de Andrade da França em 1912 e a publicação de seu *Manifesto Futurista*, ele impregnava seus participantes da influência italiana e, principalmente, francesa.

Nessa época, D. Olívia Guedes Penteado abriu o seu salão, réplica provinciana dos salões franceses de Saint Germain des Prés, do Faubourg Saint Honoré, da Rue de Rivoli, do Boulevard Hausmann e outros lugares do parisianismo, sempre tentadoramente sedutor.

Importávamos praticamente tudo, e assim como os paulistas consumiam vinhos de Bordeaux, “foie gras” de Strasbourg, vestiam camisas do Doucet, lembravam-se do Café de La Paix, de L’Ópera, do Bois de Boulogne com nostalgia de quem ansiava por voltar para lá, e gozar as delícias dos lucros acumulados no Brasil, também importávamos cultura. Éramos desde a Renascença, um prolongamento transatlântico da velha Europa, mais circunscritamente, no século XX, da França, essa formidável e atraente dama, que subjuguou o mundo durante séculos. Todos, na sociedade paulistana, eram francófilos.

(SCANTIMBURGO, 2006, p. 274)

Principalmente sobre a influência de padrões culturais franceses, observamos que este movimento não ocorreu somente no Brasil, mas também em outras partes da Europa. Como demonstrou Peter Burke (2010, p. 365), tal movimento ocorreu também na Dinamarca, onde “as baladas e livretos [populares] fizeram parte da cultura da fidalguia até o final do século XVII, quando foram abandonados sob a influência de modelos e comportamentos franceses”, sendo que, no período estudado pelo autor, os novos ideais do Classicismo francês tiveram forte influência sobre muitos artistas europeus, a exemplo de Ludvig Holberg, “cujos poemas e peças freqüentemente zombam da literatura e crenças do povo.” Mesmo entre os russos, povo relutante que tardou em abandonar sua cultura popular, o autor esclarece que “tem-se afirmado que o público aristocrático do *lubok*, o livrinho popular ilustrado, desapareceu no século XVII, e o uso do francês pela alta nobreza sugere uma retirada consciente da cultura popular.” (BURKE, 2010, p. 367). Além da França, outros países que também exerciam certa hegemonia cultural, como a Alemanha e a Itália, foram igualmente responsáveis pela retirada das classes superiores da cultura popular. “Também na Hungria o século XVIII parece ter sido a época em que a aristocracia e a fidalguia retiraram-se da cultura popular; começaram a ler Richardson e Rousseau, a preferir música alemã e italiana moderna, ao invés da música tradicional de foles, que ocupara um lugar de honra nas casas nobres durante o século XVIII.” (BURKE, 2010, p. 366) No caso do Brasil, podemos citar as esculturas que procuram dar ao Rio de Janeiro um aspecto europeu e, principalmente, francês, como, por exemplo, o conjunto de esculturas em mármore carrara da Praça Paris que representam as estações do ano e são uma réplica da existente no Palácio de Versalhes, sendo até o jardim onde estão as esculturas uma cópia do existente na França.⁴⁷

⁴⁷ Em uma conferência proferida no VI Congresso Nacional sobre Turismo Rural, abordando o tema *A música no espaço rural brasileiro*, Ivan Vilela esclarece que pelo fato de nossa elite (sempre voltada e referenciada pelos valores vigentes em sua matriz, a Europa) não haver presenciado e nem vivido o rico processo histórico-cultural que ocorria no seio do povo, gerando sua cultura popular, ao olhar para esta não a reconhece como sua, acha-a

* * *

Todos estão mais ou menos conscientes de que *caipira* é sinônimo de “atrasado” ou “ingênuo”. O informante nº 17 escolheu a mulher porque era “muito educadinha, muito caipira”, e que acabou por abandoná-lo e a cinco filhos. “Nós não falava sopa, falava caldo de frango. Caipira né? A senhora sabe como é que é?” (informante nº 28). O informante nº 4 se julga caipira porque *não tem instrução*. Já o informante nº 21, conhecido pelo gênio turbulento, embora fosse afável durante a entrevista, acreditava que, no fundo, a gravação seria para zombar *dos caipiras*.

(RODRIGUES, 1974, p. 28)

Além das reverberações que a invenção sócio-cultural e político-ideológica do estigma caipira tiveram na cidade, temos também suas conseqüências no campo, cujos reflexos fazem com que o caipira compre a idéia de que é simples, atrasado e ignorante, como podemos observar pelas falas dos caipiras entrevistados por Ada Natal Rogrigues. Neste sentido, a segunda hipótese com a qual nos propomos a trabalhar se refere à negação dos valores e costumes da cultura caipira pelo próprio caipira e pelo seu descendente. Para tanto, nos utilizamos dos termos apresentados pelo professor Antonio Cândido em seu livro *Os parceiros do Rio Bonito: enquistamento, desorganização e aculturação*. No caso do caipira genuíno, como o professor Antônio Cândido (1964, p. 161) bem define, temos diante do contato entre culturas distintas três possibilidades: a) a de *enquistamento*, que se refere à rejeição dos novos valores apresentados e a manutenção dos antigos costumes; b) a de *desorganização*, que diz respeito à aceitação total dos novos valores e a conseqüente rejeição de costumes antigos, e; c) a de *aculturação*, onde se combinam e se misturam, em proporções variáveis, valores antigos com novos⁴⁸.

Ainda que alguns caipiras optem pela aceitação de novos valores, muitos outros optam pelo manutenção de velhos costumes e tradições, opondo-se aos novos valores e inovações. É o que o professor Antônio Cândido chama de *enquistamento*, que se refere à rejeição dos novos valores apresentados e a manutenção dos antigos costumes, e que Peter Burke (2010, p. 238 a 252) chama de *resposta tradicionalista*, (que fica entre as respostas *fatalistas*,

exótica. Também nesta direção vai o segundo capítulo do livro *Estranho em sua própria terra: representações do brasileiro, 1870-1920*, de Márcia Regina Capelari Naxara (1998, p. 38). Nele, a autora discorre sobre a frase cunhada por Louis Couty: “E a maior parte da população, ou seja, aqueles que pudessem portar esse ser brasileiro, não aparecia ao final do século XIX como quem pudesse conferir orgulho e identidade. ‘Le Brésil n’a pas de peuple’ (COUTY, 1881, p. 87), foi a frase cunhada por Louis Couty, que encontrou ampla repercussão, tornando-se, em certo sentido, senso comum no Brasil no final do século XIX.”

⁴⁸ Luigi M. Lombardi Satriani (1986, p. 69) observa que “o termo ‘*aculturação*’ aparece na antropologia americana já em 1880”. O autor expõe a “evolução” do termo e suas diferentes relações com distintas correntes antropológicas, chegando à proposta de abandono do termo pelo etnólogo cubano Fernando Ortiz, em favor da substituição por *transculturação*.

moralista, radicalista e milenarista)⁴⁹, como sendo uma das atitudes possíveis do povo frente a injustiças sociais sofridas.

A resposta moralista transforma-se gradualmente na tradicionalista, que é a de resistir, em nome da “velha ordem” [...], a transformações que estejam ocorrendo. A ênfase pode recair sobre indivíduos perversos que rompem com a tradição, mas pode recair também sobre novos costumes (ou, como diríamos, novos “rumos”). Não é um conservadorismo insensato, mas uma amarga consciência de que a transformação geralmente se faz às custas do povo, associada à necessidade de legitimar o motim ou a rebelião.

(BURKE, 2010, p. 239)

Contudo, apesar desta resistência, observa Antônio Cândido (1964, p. 143) que “todas as vezes que surge, por difusão da cultura urbana, a possibilidade de adotar os seus traços, o caipira tende a aceitá-los, como elemento de prestígio”, nos sugerindo que os reflexos da invenção do estigma caipira e dos condicionamentos culturais impostos pela classe dominante causam profundo impacto na forma como o caipira vê sua própria cultura, uma vez que a idéia de que sua cultura é atrasada e simplória é comprada pelo caipira, por persuasão ou imposição ideológica das classes dominantes. Esta mesma situação é observada por Xidieh, que faz uma ressalva entre o contato da cultura rústica com a cultura citadina no mundo rústico e no mundo urbanizado, tendendo a primeira a aceitar as imposições da segunda somente quando se encontra em seu local de origem, repulsando-a quando se encontra no meio urbanizado.

Mais do que na cidade, onde os poderosos, as autoridades e os ricos se nivelam aos seus próprios grupos e têm circunscritas as suas esferas de ação nos limites imediatos dos seus grupos, circulando, despersonalizado o seu poder e os seus papéis pela estrutura através de outros níveis, meios e grupos que, de modo decrescente em categoria e implicação na vida social, são sua continuidade, no mundo rústico, o seu poder é sentido diretamente, a sua presença notada, a sua opinião imposta e aceita, as suas virtudes consagradas e os seus vícios temidos. Colocam-se como um grupo restrito que representa a *cidade* contra o meio geral nivelado, simples e primário.

(XIDIEH, 1993, p. 115)

Contrapondo as injunções de elementos do mundo urbano e civilizado no mundo rústico, das quais resultam tensas relações de fricção e conflito, o autor observa que elas podem dar-se de duas formas: pacificamente (o que ocorre na maior parte das vezes) ou com ressentimentos que são canalizados pela comunidade na forma de estórias, cantigas e ditados populares. Segue o autor afirmando que “nessa aceitação, está implícito o sentimento de

⁴⁹ A resposta fatalista apresentada por Peter Burke também pode ser assemelhada, em alguns aspectos, ao que o professor Antônio Cândido (1964, p. 161) chama de *desorganização*.

dependência do homem rústico em relação aos representantes da *cidade* e está implícita, também uma expectativa de auxílio da parte destes para os assuntos e problemas da *cidade*.” (XIDIEH, 1993, p. 116) Daí decorre o fato de o caboclo ou caipira aceitar a imposição de que sua cultura é inferior à do homem urbano, comprando tal idéia sem questionamentos. Embora “desconfiado, mas necessitando, o homem rústico procura garantir para si as possibilidades de amparo, reconhecendo a [suposta] posição de superioridade das autoridades ou dos poderosos, aceitando-a por não ter por onde evitá-la [...]” em troca de uma série de vantagens. (XIDIEH, 1993, p. 116) O autor também classifica em três os grupos rústicos que entram em contato com o mundo citadino: 1) “os grupos rústicos de máxima dependência [e] que dependem inteiramente da boa vontade dos seus superiores para obter o necessário para viver, aniquilam-se a ponto de não terem ânimo de recorrer a eles, em casos de extrema necessidade”; 2) os que equilibram suas vidas “entre as possibilidades de ganhá-la por si mesmos e a boa ou a má vontade do *graúdo*, sabem como agir de modo a não romper o equilíbrio e dispõem de um código oral que preceitua atitudes e comportamentos, enriquecendo o folclore de indicações a respeito”, e; 3) os que “entram em contato com os grupos citadinos e todas as complicações que a coisa envolve”, podendo até “ridicularizá-los pela sua ignorância em relação às coisas da natureza [e] *desfrutá-lo* com infundáveis pedidos ou cobrando-lhes despropósitos por objetos insignificantes.” (XIDIEH, 1993, p. 117)

No caso da aceitação, por parte do caipira, da idéia de que sua cultura é inferior, podemos fazer uma analogia à situação do sertanejo, que muitas vezes também troca seus valores e sua cultura por valores impostos e disseminados principalmente pela cultura sulista, que sempre procura se mostrar superior e mais valorizada do que a cultura do norte e nordeste.⁵⁰ No livro *Augusto & Lea: um caso de (des)amor em tempos modernos*, um dos trabalhos em História Oral de José Carlos Sebe Bom Meihy, o entrevistado deixa clara a relação e a (falta de) identificação que tem com seu estado natal e com a cultura nordestina.

Pois é: sou o dr. Augusto. Nasci Augusto Fonseca, nome comum para pessoa comum. Meus pais são nordestinos, mas se encontraram aqui em São Paulo. Fui educado como se fosse um autêntico paulista desses de quatrocentos anos. Era como

⁵⁰ Oswaldo Elias Xidieh (1993, p. 111) observa em algumas narrativas populares o preconceito em relação aos nordestinos e nortistas (genericamente denominados de *baianos*), principalmente por parte dos paulistas. Demonstra o autor que o termo *baiano*, antigamente utilizado para designar grandeza, força e coragem, é reavaliado devido a experiências entre paulistas, nortistas e nordestinos, passando a designar conceitos negativos, como primitivo, brutal, indisciplinado e ruim. Em *Sertanejos contemporâneos: entre a metrópole e o sertão*, Rosani Cristina Rigamonti (2001, p. 94) demonstra o desprezo que alguns sertanejos têm por seus estados de origem, observado pelas falas de alguns entrevistados: “Eu não gosto da cidade onde eu nasci, lá não se vive, lá ninguém é gente.” “Vim procurar uma vida diferente e mais alegre, saí daquele fim de mundo.”

se o Nordeste não existisse além das propagandas de turismo e dos preconceitos... Sempre houve uma negação muito grande dos estados de origens dos meus pais e avós: Pernambuco e Ceará... É como se o Sul fosse nosso único solo... Aliás, nem era o Sul como um todo, era São Paulo, a cidade de São Paulo que interessava. Minha mãe tinha orgulho de ser “paulista”, mais do que isso “paulistana”... e era mais paulistana que qualquer paulistano que conheço.

(MEIHY, 2006, p. 39)

No caso específico do caipira, temos em sua condição social um possível elemento que justifica a aceitação dos valores inventados e impostos pelos cidadãos, responsáveis pela depreciação e pelos adjetivos negativos atribuídos à sua cultura. Antônio Cândido nos explica que sua condição social não lhe permitia regalias e ostentações no que diz respeito à moradia, saúde, alimentação etc. Sendo constantemente expropriado de sua terra, o caipira não conseguia construir um modo de vida que fizesse com que suas atividades emanassem qualquer tipo de excesso, voltando sua preocupação para um mínimo vital de sobrevivência.

É que os costumes ligados à atividade agrícola seminômade e ao povoamento esparsos não podiam favorecer amenidade no trato, e davam lugar às maneiras esquivas, do pouco desenvolvimento mental e social próprios do homem segregado. É preciso não esquecer que o caipira viveu, e em algumas regiões ainda vive, na cabana solitária, ou vagamente integrado nos grupos ralos e mais ou menos isolados de vizinhança. Dizia-me um velho morador do bairro adiante descrito que caboclo antigo “coisa feio de ver”: barbudo, intonto, de camisolão (camisa por fora da calça), metido em sua capuava, parecia “criação” (bicho).

(CÂNDIDO, 1964, p. 26)

Finalizamos com uma citação que reflete bem as reverberações da invenção do estigma caipira nos descendentes de caipiras, muitos deles parte da intelectualidade e da elite paulistana. A negação de suas raízes caipiras era acompanhada de “sentimentos simultâneos de identificação e afastamento, característicos da sociedade letrada em relação àqueles seres tidos como representantes de um mundo arcaico a ser negado, mas que faziam parte das suas raízes e com os quais guardavam contigüidade física e cultural”. (FERREIRA, 2002, p. 69)

As famílias das quais descendiam [os letrados paulistas] vinculavam-se, em muitos casos, à agricultura e ao comércio de gado, em suas várias gerações. De tal maneira que, vistas de hoje, mostram-se insustentáveis as oposições, bastante comuns nas expressões da época, entre dois mundos: urbano e rural, moderno e atrasado, civilizado e caipira. [...] Delineados em múltiplas construções discursivas, na forma de textos e imagens, estes [o letrado homem urbano e moderno e o mameluco, caboclo ou caipira] seriam componentes de uma literatura rica em ambigüidades e tensões. A sua leitura é capaz de revelar, simultaneamente, os investimentos afetivos e os preconceitos ou afastamentos dos homens de letras em relação a tais exemplares, que eram parte das suas raízes e do seu cotidiano e que, afinal, viam no espelho, relutando em aceitá-los.

(FERREIRA, 2002, p. 52)

2.3. Ressonâncias (ou dissonâncias?) musicais I

A visão negativa que se tinha do universo rural na Europa no final do século XVIII, a vinda da corte portuguesa para o Rio de Janeiro, a descrição pejorativa que Saint-Hilaire faz do caipira, as peças teatrais de Martins Pena, a repercussão dos artigos de Euclides da Cunha e, principalmente, do *Jeca Tatu* de Monteiro Lobato, todos estes acontecimentos, entre outros, aliados a uma política desenvolvimentista excludente e preconceituosa implantada pelo Estado principalmente a partir da década de 1930, tiveram conseqüências óbvias nos juízos que se faz historicamente acerca do universo rural e de seu representante na cultura brasileira. Tais conseqüências podem ser sentidas em todos os segmentos culturais: na depreciação da literatura e poesia caipiras, no preconceito lingüístico em relação ao dialeto caipira, na negação dos modos de vida caipira etc. Contudo, nosso objeto de estudo é a música caipira, e aqui procuramos demonstrar as ressonâncias (ou seriam dissonâncias?) que estas invenções sócio-culturais e político-ideológicas tiveram no campo musical.

Vistas as inúmeras atribuições negativas feitas ao universo rural pelos setores supostamente mais elitizados (como demonstraram os trabalhos de Tereza Cristina Kalile de Campos Alves, Edilson Aparecido Chaves e Romildo Sant’Anna, por exemplo), não nos causa surpresa que as músicas produzidas pelos seus representantes fossem igualmente definidas com os mesmos adjetivos pejorativos: uma arte escassa, atrasada, rústica, primitiva e de pobreza estética. A rusticidade e o primitivismo tradicionalmente atribuídos à cultura caipira ressoam inevitavelmente em adjetivos pejorativos diversos e em conceitos onde são evidenciadas a “pobreza” da música caipira, a “incipiência” de formação dos violeiros, os “escassos” recursos musicais da viola caipira – contudo, apenas quando o instrumento é utilizado na música caipira – etc. Contudo, é preciso ressaltar que estudos sobre manifestações artísticas da cultura popular (música, poesia, dança, festas etc.) devem levar em consideração seus elementos culturais de forma integrada, e não isoladamente, considerando as interações e a inserção de cada um deles em um contexto social específico, assim como sua importância para o equilíbrio social de determinado meio (como afirmam Alfredo Bosi, Oswaldo Elias Xidieh, Luigi M. Lombardi Satriani, François Laplantine etc.). No caso da cultura caipira, por exemplo, um estudo sobre a música caipira e o uso da viola neste discurso musical a partir de uma perspectiva transdisciplinar, portanto, mais abrangente, certamente ganhará ressignificações, impedindo uma visão descontextualizada e muitas vezes impregnada de estigmas historicamente condicionados em relação à música e à cultura caipira em geral. Para

discutirmos algumas questões relacionadas à música caipira, que julgamos serem de grande importância para nossa pesquisa, citemos a tese da instrumentista, professora e pesquisadora Gisela Gomes Pupo Nogueira, intitulada *A viola con anima: uma construção simbólica*, defendida em 2008.

Em sua pesquisa, a autora faz um minucioso levantamento histórico da viola caipira (antiga “viola de arame” européia) e de seus manuais didáticos, nos trazendo importantes informações organológicas do instrumento, documentos que evidenciam sua chegada no Brasil, uma série de iconográficas do instrumento, partituras, tablaturas etc. Na segunda parte da pesquisa, a autora faz um profundo estudo da utilização da viola na Europa ocidental, nos apresentando seu repertório e os materiais didáticos da época oriundos de fontes primárias, trazendo evidências do universo sócio-cultural no qual a viola se inseria, principalmente do século XVI ao XVIII. Posteriormente, a autora realiza uma análise musicológica do material didático e do repertório brasileiro para viola caipira, este último representado pela música caipira registrada em fonogramas.

Embora significativo e com importantes informações sobre a viola caipira, após realizar os referidos levantamentos históricos de materiais musicais provenientes de distintos universos sócio-culturais, a autora realiza uma análise comparativa entre os materiais coletados, chegando à conclusão de que, a partir do momento em que a viola se insere e se vincula ao universo rural, a antiga “riqueza” de linguagem de seu repertório enquanto instrumento das elites européias é substituída por recursos musicais mais “empobrecidos” (2008, resumo), sendo retirados seus antigos “requintes” europeus e evidenciando um suposto “encolhimento” (2008, p. 06) técnico e de linguagem. Em suma, a autora procura demonstrar, com base principal na perspectiva da música instrumental de interesse virtuosístico, a “simplicidade técnica a que foram reduzidos os recursos idiomáticos da viola durante e após as intervenções de Cornélio Pires na indústria fonográfica em São Paulo, assim como seu forte vínculo ao universo rural.” (NOGUEIRA, 2008, p. 220) Desta análise, que compara experiências musicais distintas como se fossem iguais, decorrem as demais atribuições negativas que a autora faz ao que provém do mundo rural, como a “limitação” organológica das violas confeccionadas pelos artesãos populares que “empobrecem” seus recursos idiomáticos⁵¹ (2008, p. 165), a criação de afinações por parte dos violeiros caipiras que “limitam” a utilização de um grande número de elementos musicais e as possibilidades

⁵¹ Contrapondo esta afirmação, de que poucos trastes nas violas – *meia regra* – limitam as possibilidades composicionais do instrumento, vale a referência às obras instrumentais para viola de cocho (geralmente com três trastes) dos violeiros Roberto Corrêa e Braz da Viola.

composicionais do instrumento⁵² (2008, p. 176), e a “incipiência” na formação musical de violeiros e de músicos populares, que desconhecem e não se interessam pelos princípios e estruturas que regem a Música⁵³ (2008, p. 189), sendo a viola caipira executada por instrumentistas que se ocuparam da formação mínima necessária para tocá-la. (2008, p. 13) No caso da música e da cultura caipira, que já possui um histórico paradigma de exclusão social, tais análises comparativas, que emparelham o universo musical renascentista de Gaspar Sanz (instrumentista do século XVII e compositor de obras para guitarra barroca) com o universo musical contemporâneo de Tião Carreiro (violeiro do século XX e compositor de música caipira), acaba realimentando o estigma caipira, assim como a idéia de “atraso” e “primitivismo” atribuídos à cultura caipira.

Partindo das informações apresentadas, julgamos importante discutir algumas questões cruciais para a interpretação de manifestações culturais e artísticas distintas. No caso específico da música caipira, em primeiro lugar é preciso considerar que a visão negativa que se tem dela é, em parte, consequência do histórico condicionamento sócio-cultural e político-ideológico que procuramos demonstrar no decorrer do capítulo, sendo, à música caipira, atribuídos os mesmo adjetivos pejorativos que o universo rural vem recebendo pelo menos desde o final do século XVIII. Em segundo lugar, ainda que o objetivo central desta seção seja expor os reflexos da invenção do estigma caipira no campo musical, como já procuramos demonstrar, nos voltamos para uma questão parcialmente já discutida no primeiro capítulo, que se refere à necessidade de adotarmos uma visão mais relativista de cultura.

Como foi dito, e aqui reiteramos, as manifestações artísticas populares provenientes da tradição oral (das quais a música faz parte) estão associadas de forma intrínseca a um modo de vida específico, a “comunidade orgânica” descrita por Johann Herder. Neste sentido, a música popular, que circula principalmente através da oralidade, conserva uma eficácia moral

⁵² Contrapondo esta afirmação, de que as afinações abertas limitam a utilização de um grande número de elementos musicais, vale a referência às obras instrumentais de Ivan Vilela, Roberto Corrêa (que se utilizam da afinação *Cebolão*), Tavinho Moura, Paulo Freire (que se utilizam da afinação *Rio Abaixo*) etc.

⁵³ Contrapondo esta afirmação, de que o desconhecimento dos princípios e estruturas que regem a música por parte dos músicos populares empobrece suas composições, vale a referência às obras dos violeiros Tavinho Moura e Amir Sater, além de compositores populares de outros segmentos musicais, como Milton Nascimento, João Bosco etc. Ainda sobre esta questão, é preciso dizer que os grupos sociais se manifestam culturalmente com os recursos (humanos e musicais) de que dispõem para expressarem-se artisticamente. A reflexão de Maurício Monteiro (2008, p. 34-35) acerca da produção musical brasileira do período joanino vai neste sentido, onde o autor observa que “a funcionalidade não está isolada das formas de exposição, ao contrário, têm uma relação tão próxima que se tornam determinantes, uma da outra. Em outras palavras, imagina-se que a música pode ser também exposta da forma que a possibilidade – e isso se refere aos recursos materiais e humanos disponíveis naquele momento – permite. A música tem de acontecer, mesmo que seus princípios básicos de timbre, intensidade, altura e duração não sejam exatamente aqueles inicialmente desejados pelo autor [...]”

e desempenha funções práticas, em oposição à arte das classes supostamente cultas, que está a serviço, em maior grau, do deleite estético, onde a música está destinada ao *bel* prazer estrutural e é mais “frívola” do que funcional. Alfredo Bosi, na introdução do estudo de Oswaldo Elias Xidieh acerca das estórias em torno da vida de Jesus Cristo, argumenta acerca da funcionalidade da literatura oral e demais manifestações artísticas provenientes do povo.

A “literatura oral” nunca é gratuita como pode ser a literatura culta. Ela tem uma função, ou mais de uma: preserva as crenças, os valores, os comportamentos dos grupos rústicos que as produziram. “Qualquer elaboração oral por mais que pareça simples divertimento encerra sempre algo de utilidade, de preceito e de etiqueta” [...]. Ora, esta funcionalidade ou relação constante entre a história contada e as normas sociais de quem as conta e do seu auditório, põe em relevo o significado *presente* e atuante dos causos, estórias e lendas, deixando na sombra, ou em segundo plano, os problemas de origem histórico-geográfica dessas formas simbólicas. Enquanto há e enquanto houver um cotidiano popular e rústico, a tradição se re-apresenta e se reelabora, não como reprodução compulsiva do passado, mas como resposta às carências sofridas pelas comunidades. De novo, o folclore lida com o aqui e o agora das necessidades vitais do povo: ele não é uma relíquia, nem, muito menos, peça de museu. A sua mumificação só ocorreria se e quando a vida popular cessasse de existir, substituída inteiramente pela racionalização burguesa. Caso contrário, a cultura popular sempre encontra meios de sobreviver e desempenhar um nítido papel de coesão social e moral.

(BOSI *In*: XIDIEH, 1993, p. 19)

Também Oswaldo Elias Xidieh observa que as narrativas pias na cultura popular são dotadas de unidade e organicidade culturais próprias, não se configurando como “um conjunto disparatado e descontínuo de valores e elementos de todos os tipos e nem separados cada um deles em compartimentos estanques. Apresenta-se como uma orgânica continuidade [...]” (XIDIEH, 1993, p. 126) Neste sentido, distintas práticas culturais, com objetivos e funcionalidades específicas, pertencentes a contextos sociais e estéticos específicos e correspondentes a duas diferentes realidades sócio-culturais (como é a música caipira e como foi a música instrumental das elites européias, por exemplo), não são passíveis de análises comparativas. Seria o caso de se perguntar: Será que as músicas registradas em tablaturas e partituras que eram executadas nas cortes européias do século XVI ao XVIII teriam a mesma eficácia em outro ambiente cultural, como é o meio rural? Sem que se questione o mérito das músicas instrumentais para viola de caráter virtuosístico, teriam elas a mesma capacidade de propor a preservação de valores morais, éticos e políticos socialmente importantes, como ocorre com as modas-de-viola no universo da cultura caipira? Mesmo uma sinfonia, executada por uma orquestra sinfônica, pode ser considerada melhor do que um cururu cantado por um caipira com sua viola? Em quais termos? Defendemos aqui que, ao invés de considerar isoladamente aspectos musicais ou estruturais para a definição do que é “melhor”

ou “pior”, talvez seja mais importante levar em consideração a inserção das obras no contexto social e sua funcionalidade nos grupos aos quais se destinam. Nestes termos, análises que abrangem unicamente aspectos musicais e estruturais, e que podem levar a compreensões equivocadas e a conclusões historicamente condicionadas dos materiais em análise, devem ser evitadas.

Como dito no capítulo anterior, não propomos aqui uma inversão de valores (transformar o *simples* em *complexo* e o *inferior* em *superior*, ou vice-versa), mas sim questionar os referenciais a partir dos quais determinados valores são construídos. Ao se desvincular da elite europeia para se adentrar nos meios rurais e nas regiões sertanejas do país, a viola caipira, ao mesmo tempo em que perde o “*status*” social de instrumento de elite e se afasta do repertório erudito que antes era executado nas cortes europeias, passa a ganhar novas funções sócio-culturais, que devem necessariamente ser levadas em consideração quando voltamos nosso olhar para o instrumento. O suposto empobrecimento musical e estético da viola caipira nada mais é do que um desprendimento da cultura grafocêntrica e das amarras sociais da cultura europeia elitizada tida por intelectual. O desprendimento da cultura das “elites”, que insere o instrumento em um contexto sócio-cultural totalmente diverso do que fazia parte (que foi e, em parte, ainda é tão cara ao violão) foi muito bem captado pelo poeta Carlos Alberto Bellini, em seu *Microconto Caipira*:

Pai e filho na praça.
O menino escuta o som da viola caipira.
Filho: “Pai, que pássaro é esse?”
Pai: “É um violão que saiu da gaiola!”
(betobellini)

Neste sentido, a antropologia cultural nos auxilia a compreender manifestações artísticas de uma forma mais coerente e destituída de preconceitos e condicionamentos históricos, levando-se em conta os contextos sociais nos quais as manifestações artísticas são produzidas e não tomando como parâmetros referenciais desvinculados destas manifestações. Este é um dos pressupostos básicos e essenciais da antropologia cultural. Mischa Titiev (1982, p. 20), em seu livro *Introdução à antropologia cultural*, (cuja antropologia da época ainda está voltada principalmente às sociedades indígenas, “primitivas” e “tribais”), ressalta que, ao olharmos para manifestações culturais distintas, não devemos considerar os indivíduos representantes de tal cultura como cidadãos de segunda classe da humanidade, assim como suas manifestações artísticas igualmente não devem ser taxadas de inferiores, em um esforço intelectual para superar aspectos culturais aprendidos em nosso meio cultural e

aos quais fomos condicionados a tomar como parâmetros quando da observação de manifestações culturais e artísticas diferentes da nossa, sem aplicar-lhes quaisquer tipos de juízo valorativos. Posição similar à de Titiev é adotada por Luigi M. Lombardi Satriani (1986, p. 68-69) acerca dos estudos folclóricos. Para este autor, as manifestações folclóricas devem ser estudadas em função do papel que desempenham ou que pretendem desempenhar dentro da comunidade na qual é produzida, seja em laços culturais estáveis ou em oposição a uma cultura dominante, hegemônica. Embora tardiamente, até que as sociedades tribais indígenas e africanas fossem exaustivamente estudadas ou que começasse a observar seu desaparecimento, as tradições populares aos poucos começam a se beneficiar da conquista cultural do relativismo⁵⁴, uma vez que a consciência da existência de manifestações culturais diversas da nossa, até então, dificilmente eram aplicadas às “subculturas” – com seus usos, valores e costumes – existentes em uma mesma nação. Ao encontro do pensamento dos autores citados e à reflexão que aqui desenvolvemos vai o argumento de François Laplantine (2007, p. 19-20), para quem é essencial o estudo do *todo* que constitui uma sociedade a fim de não nos anteciparmos equivocadamente em juízos valorativos: “seus modos de produção econômica, suas técnicas, sua organização política e jurídica, seus sistemas de parentesco, seus sistemas de conhecimento, suas crenças religiosas, sua língua, sua psicologia, suas criações artísticas [...]”, a fim de “mostrar a maneira particular com a qual estão relacionados entre si e por meio da qual aparece a especificidade de uma sociedade.” Roque de Barros Laraia (2009, 87), em seu livro *Cultura: um conceito antropológico*, observa que “todo sistema cultural tem a sua própria lógica e não passa de um ato primário de etnocentrismo tentar transferir a lógica de um sistema para outro. Infelizmente, a tendência mais comum é de considerar lógico apenas o próprio sistema e atribuir aos demais um alto grau de irracionalismo. A coerência de um hábito cultural somente pode ser analisada a partir do sistema a que pertence.”

⁵⁴ Como observa François Laplantine (2007, p. 15), a constatação de que estas sociedades primitivas estavam em processo de extinção leva a antropologia cultural a uma crise de identidade, saindo “em busca de uma outra área de investigação: o camponês, este selvagem de dentro, objeto ideal de seu estudo, particularmente bem adequado, já que foi deixado de lado pelos outros ramos da ciência do homem.” Em nota, o autor menciona as origens dos estudos desta natureza: “A pesquisa etnográfica, cujo objeto pertence à mesma sociedade que o observador, foi, de início, qualificada pelo nome de *folclore*. Foi Van Gennep que elaborou os métodos próprios desse campo de estudo, empenhando-se em explorar exclusivamente (mas de uma forma magistral) as tradições populares *camponesas*, a distância social e cultural que separa o objeto do sujeito, substituindo nesse caso a distância geográfica da antropologia ‘exótica’.” A crítica ao tardio estudo das culturas populares campesinas e folclóricas pela antropologia cultural também é feita por Luigi M. Lombardi Satriani (1986, p. 54-55), em seu livro citado.

Na área da musicologia histórica, foi com esta abordagem antropológica que o historiador e musicólogo Maurício Monteiro abordou seu objeto de pesquisa, inter-relacionando todos os acontecimentos e fatores da vida social com a música e com o fazer musical, na tentativa de construção de uma história social da música. Em seu livro já citado, o autor (2008, p. 30) observa que “nenhuma atividade, nenhuma forma de atividade produzida pelo homem pode ser compreendida sem considerar a visão de mundo daquele que a produziu e daquele ou daquilo para que ela foi feita.” Complementa o autor enfatizando que “se quisermos compreender as práticas musicais, é preciso sim observar a sociedade onde ela é feita; não podemos nunca deixar de analisá-la fora do contexto sociológico e histórico e, muito menos, esquecer-se de observá-la como uma forma cultural, sujeita às mobilidades sociais, à criação do signo musical e à sua decodificação.” (2010, p. 84 e 2008, p. 45). Finaliza o autor afirmando que “confinar a música a uma simples fruição estética, seria poupá-la dos outros domínios possíveis, como o da funcionalidade política ou ideológica, como o da representatividade histórica e, sobretudo, como o do dispositivo que atua diretamente sobre a vontade de quem a ouve.” (MONTEIRO, 2010, p. 85 e 2008, p. 45)

Inúmeros são os trabalhos que compreendem as produções musicais humanas sem levar em consideração o contexto histórico, social e cultural, os meios nos quais são produzidas, divulgadas e consumidas, o compositor, intérprete-emissor, público-receptor⁵⁵ etc. Desta ausência de um olhar mais abrangente para as manifestações culturais em grande parte dos trabalhos que têm por objeto de pesquisa a música, decorre a sensação de existir uma lacuna a ser preenchida e que, a música enquanto elemento isolado do meio que a produz, não é capaz de preencher.

2.4. Ressonâncias (ou dissonâncias?) musicais II

Outro reflexo do estigma caipira no campo musical pode ser observado pelas paródias e pelas versões acaipiradas de músicas populares urbanas. Querendo-se “difamar” uma canção tida por elegante, supostamente com valor estético e bem elaborada, basta acaipirá-la. Camila Koshiba Gonçalves (2010, p. 348 a 353), em seu artigo *Vitrola paulistana pelos olhos e ouvidos de um basbaque-andarilho*, ao analisar a canção *No rancho fundo* e sua paródia cômica, *Pasqualino, u Nicola i u Pipino*, autoria de Otácio Macri, observa que o tom debochado da paródia se deve, entre outros fatores, pelo “sotaque acaipirado ou mesmo em

⁵⁵ Maurício Monteiro (2010, p. 87-8 e 2008, p. 46 a 51) observa e critica a desconsideração que inúmeras pesquisas acadêmicas têm pelo público.

‘italo-caipira’ [...] [com] estrofes, que repetem, em linguagem macarrônica, as mesmas linhas da canção original” (transformação de *um moreno* em *du morenu*, por exemplo). Foi um procedimento similar a este que Sylvia Telles e Stelinha Egg fizeram com as canções *Eu sei que vou te amar* (faixa 02) e *Eu não existo sem você* (faixa 03), ambas de Antônio Carlos Jobim, sob o pseudônimo de dupla caipira, *Mara & Cota*, que registrou o único disco em gravação de 1959 pela Odeon (remasterizadas para a caixa *Tom Jobim – Raros Compassos*, da Revivendo)⁵⁶.

Nesta gravação, as músicas estão em ritmo caipira (um *cururu*, no caso de *Eu sei que vou te amar*, e uma mistura de *arrasta-pé*, *cana-verde* e *forró*, no caso de *Eu não existo sem você*), e uma delas possui incoerências musicais claramente propositais em relação às gravações originais, provavelmente a fim de ressaltar uma suposta ignorância musical do caipira. Tal procedimento é realizado pela troca das funções de *tônica* e *dominante* em relação à música original na gravação de *Eu sei que vou te amar*, que chega a soar cômica ao ouvinte mais atento. Em artigo publicado no jornal *O Estado de São Paulo*⁵⁷, Ruy Castro (que, ao que parece, não tem uma visão muito amistosa em relação à música e ao dialeto do caipira) esclarece a história da dupla e da gravação, onde conta que as “duas faixas hilariantes” foram gravadas no “terrível 78 rpm” e cantadas pela “infame dupla caipira feminina” (reconhecendo depois que, na verdade, se tratava de Sylvia Telles, a cantora “mais ‘moderna’ do Brasil”, e de Stelinha Egg, uma “respeitada cantora folclórica”) em estilo caipira, com acompanhamento de “uma sanfoninha de amargar” e “com aquele sotaque horroroso e, principalmente, estraçalhando duas canções ultra-elaboradas, com letras tão longas e caprichadas”, colocando-as no patamar das músicas tocadas “naqueles programas às 5 da manhã, patrocinados por vendedores de adubos ou fabricantes de arreios”.

Ruy Castro observa que a gravação pode ter sido realizada “por um misto de brincadeira e jogada comercial”, para o diretor artístico e principal produtor da gravadora, Aluísio de Oliveira, se livrar dos executivos ingleses que comandavam a Odeon e o pressionavam para se livrar dos cantores que, segundo eles, só agradavam aos intelectuais. Observa ainda Ruy Castro que, “sendo Aluísio quem era, jamais as deixaria cantar o repertório de arraial das duplas caipiras”, optando pelas canções de Antônio Carlos Jobim,

⁵⁶ A gravação de *Eu sei que vou te amar* me foi apresentada pelo violonista Conrado Paulino, em conversa durante uma aula em sua residência. A música *Eu não existo sem você*, assim como as informações discográficas acerca das duas gravações e das cantoras (antes de tomar conhecimento do artigo de Ruy Castro) me foi dada pelo músico e pesquisador Miguel Bragioni.

⁵⁷ *O Estado de São Paulo*. Caderno 02. Sábado, 27/05/2000. D5. Disponível em: <http://www.revivendomusicas.com.br/reportagens.asp?id=22>. Acesso em 17 de fevereiro de 2011.

que, ao final, apenas serviu “para algumas boas gargalhadas entre os casais” (Sylvia Telles e Aluísio de Oliveira; Stelinha Egg e Gaya). Finaliza o autor informando que, “na época, os únicos a suspeitar que se tratava de uma gozação foram os sertanejos Tônico e Tinoco, que escreveram uma sentida carta à Odeon, queixando-se do ‘desrespeito’.”

3. A gênese e a consolidação de um gênero

Para a confecção do presente capítulo, optamos por dividi-lo em três partes que, ao mesmo tempo em que procura atender uma cronologia histórica, no que diz respeito ao “desenvolvimento” e “evolução” das formas narrativas de tradição oral, partindo de suas origens mais remotas⁵⁸ até sua consolidação no canto recitativo caipira, também procura – como consequência do primeiro critério – partir de uma abordagem mais genérica para uma maior especificidade.

Para discutir as origens mais antigas destas formas narrativas, com uma visão histórica panorâmica e sem a pretensão de aprofundarmos em demasia no assunto, nos voltamos principalmente ao romanceiro tradicional ibérico dos séculos XV e XVI, estudado por Romildo Sant’Anna em seu livro *A moda é viola: ensaio do cantar caipira*. Segundo o autor, este cancionário foi de extrema importância para a constituição e consolidação das modas-de-viola dos caipiras. Posteriormente, tratamos das transformações das formas comunicacionais de tradição oral, principalmente a partir do contato com novos meios de comunicação, surgidos a partir do século XV até os dias atuais, como o livro impresso, o disco e o hipertexto, assim como de alguns recursos mnemônicos e suas relações com as narrativas orais. Por fim, apresentamos alguns estudos que já procuraram distinguir música caipira de música sertaneja, com o intuito de situar as modas-de-viola dentro do discurso musical caipira, caracterizando-a e diferenciando-a dos demais gêneros musicais que compõem o referido discurso musical.

3.1. As origens da moda-de-viola

Ao estudarmos a cultura de antigas civilizações e de diferentes povos constatamos a utilização e conseqüente perpetuação de formas narrativas através da tradição oral. Porém, buscar na história o início de sua utilização na tentativa de precisar seu surgimento é tarefa impraticável ao historiador. Apesar da impossibilidade de reconstrução histórica concernente ao surgimento destas formas narrativas, conjectura-se que muitas de suas antigas características perpetuaram-se através do tempo, superando e transcendendo o trânsito entre diferentes

⁵⁸ Ressaltamos aqui que a busca destas “origens mais remotas” das modas-de-viola tem como intuito apenas apresentar um contexto histórico ao qual se relaciona as narrativas de tradição oral. Desta forma, estamos conscientes da impossibilidade de explicação da realidade contemporânea a partir de elementos do passado, conforme crítica feita ao mito das origens por Marc Bloch (2001, p. 56-57), onde “as origens são o um começo que explica. Pior ainda: que basta para explicar.”

culturas e a transição entre distintas formas de organização social. Assim, constituíram-se, em determinadas sociedades, como importantes instrumentos utilizados para o registro histórico de acontecimentos relevantes, para a circulação de informações nos planos sócio-culturais e políticos, para a confecção de paródias, sermões etc. Muitas de suas características independiam – e independem – de questões culturais, do que se conclui que estiveram tanto a serviço dos gregos e romanos quanto das antigas civilizações orientais, assim como a serviço das nações européias da Idade Média e Renascimento e dos mouros, que chegaram à Península Ibérica no século VIII. Vemos que características temáticas e estruturais remotas destas formas narrativas transcenderam o tempo, se fazendo presentes tanto nas épicas estórias dos jograis da Idade Média quanto nas modas-de-viola do caipira. São formas de expressão lírico-narrativas aculturais e atemporais.

À parte das generalizações, sabemos que foi principalmente do contato entre a cultura moura e européia ocorrida a partir de 711⁵⁹ – quando da introdução da rima na poesia ocidental, que era até então formada essencialmente pela métrica –, que as formas narrativas de tradição oral gradativamente se modificaram, dando origem aos modelos cantados pelos jograis⁶⁰, que vigoraram por toda a Idade Média e se ramificaram posteriormente para a Espanha e Portugal na Renascença, sendo estas as raízes que deram origem ao romanceiro tradicional ibérico dos séculos XV e XVI. Nas vozes dos trovadores medievais, estas formas narrativas se fortificaram até sua chegada ao Brasil no século XVI, onde, já acrescidas da rima, foram os alicerces para constituir dos modelos narrativos a partir dos quais os caipiras construíram suas poesias.

Uma análise tendo como referência esse contexto nos permite observar que as formas narrativas tal como se fazem presentes nas modas-de-viola recuam bastante no tempo. Peter Burke (2010, p. 165-166) ressalta que um dos gêneros mais importantes de canção da Europa moderna é a *canção narrativa*, como ele a denomina, “que convém chamar de ‘balada’ ou ‘épico’ (conforme a extensão), embora fosse mais provável que os cantores usassem termos mais simples, como ‘canções’ (o *viser* dinamarquês, o *pjesme* sérvio), ‘estórias’ (os *romances* espanhóis) ou ‘coisas velhas’ (os *stariny* russos)”. O autor (2010, p. 166-167) também enumera algumas destas canções a partir de suas peculiaridades, onde podem ser observadas

⁵⁹ Sobre o contato cultural entre cristãos e muçulmanos na Península Ibérica no século VIII e a resultante na reconfiguração dos instrumentos populares que originaram a viola caipira, consultar: VILELA, Ivan. *Na toada da viola; O caipira e a viola brasileira*, e; *Vem viola, vem cantando*.

⁶⁰ Guilherme X, o Santo (1099 – 1137), foi duque da Aquitânia e da Gasconha, sendo grande apreciador das artes. Patrono dos trovadores, mantinha de forma inafiançável em seu castelo um dos grandes cantadores do mundo árabe.

semelhanças com as modas-de-viola do cancioneiro caipira, como a *medida comum* (com alternância de versos com quatro tônicas que não rimam e versos com três tônicas que rimam), o *épico heróico* (geralmente uma forma mais livre onde não havia nenhuma rima ou assonância regular, tendo como norma um verso de dez sílabas aproximadamente, com um corte depois de quatro sílabas), os versos de oito sílabas com assonâncias entre os versos regulares, a *ottava rima* (a mais rígida de todas as formas, com um verso de doze sílabas e estrofes de oito versos e rimas *a b a b a b c c*) etc. Outra semelhança entre estas *canções narrativas* analisadas pelo autor e as músicas do cancioneiro caipira antes de seu registro fonográfico diz respeito à extensão. Assim como a moda-de-viola, por exemplo, “a canção narrativa não tinha extensão fixa – a distinção entre o ‘épico’ longo e a ‘balada’ curta é moderna. É provável que algumas canções fossem tão longas que tivessem de ser cantadas em partes.” (BURKE, 2010, p. 167)

Além da *canção narrativa*, Peter Burke (2010, p. 168 a 173) chama a atenção para outros tipos de canções, gêneros recorrentes e estereotipados como as *canções de louvores*, as *canções satíricas*, as *canções de lamento* e as *cantigas de adeus*. Outras formas narrativas, denominadas de *estórias* – que podem não virem acompanhadas de músicas por serem semiteatrais –, são as *estórias históricas*, as *estórias poéticas*, os *sermões*, os *diálogos*, as *farsas*, as *paródias eclesiásticas* e as *paródias jurídicas*⁶¹. Como veremos, alguns destes gêneros guardam similaridades com as modas-de-viola, principalmente em suas temáticas, estruturas poéticas, métricas, estróficas e formais.

No intuito de restringir nosso olhar, a fim de buscar evidências de elementos dessas antigas narrativas que se perpetuaram até as modas-de-viola, cientes da pretensão que seria abranger todas as formas narrativas presentes durante toda a Europa Moderna, tal como fizera Peter Burke, direcionamos nossa pesquisa para um cancioneiro específico: o romanceiro tradicional ibérico dos séculos XV e XVI. Tal como as demais formas narrativas, as pertencentes ao referido cancioneiro foram disseminadas durante todo o período colonial nas novas terras que iam sendo descobertas no século XVI, não somente na América portuguesa como também na espanhola. Este cancioneiro, cujas narrativas são oriundas principalmente da Espanha e de Portugal, fortuitamente se apresenta como o principal alicerce formador das narrativas que se desenvolveram no Brasil após a chegada dos portugueses, sendo que será sobre ele que nos detemos com mais atenção a partir do já referido estudo realizado por Romildo Sant’Anna, onde o autor busca seus elementos recorrentes na música caipira.

⁶¹ O autor observa que a diferença entre *paródia* e *simulação* reside no fato de a primeira ser criada a partir de elementos preexistentes.

3.1.1. O romanceiro tradicional ibérico dos séculos XV e XVI⁶²

Em sua pesquisa Romildo Sant’Anna nos demonstra que muitas são as semelhanças, principalmente temáticas, entre as modas-de-viola do caipira e as narrativas quinhentistas do romanceiro tradicional ibérico. A profunda ligação deste cancionero com a Idade Média, e conseqüentemente com o Romantismo, irá se transportar para as narrativas do camponês brasileiro que, se baseando nestas formas de expressões lírico-narrativas – difundidas no devocionário dos jesuítas que chegaram ao Brasil em 1549 –, estruturará o cancionero do universo rural. Romildo Sant’Anna (2000, p. 59) observa que este romanceiro “está na origem dos principais afluentes de modas caipiras. As modas-de-viola que, por sua fabulação novelesca e legendária, autênticas xácaras, mais homologia apresenta com o romanceiro.”

A homologia existente entre as narrativas do romanceiro tradicional ibérico e as modas-de-viola do caipira transcende as formas textuais e musicais. Tal como nas narrativas quinhentistas, nas modas-de-viola prevalece o texto sobre a música, assim como sua estrutura poética. Estes elementos são os encarregados de sua principal função: a transmissão dos conteúdos temáticos aos ouvintes. Romildo Sant’Anna (2000, p. 37) nos relata que nestas antigas narrativas de tradição ibérica os “textos musicais-recitativos eram realizados para uma só voz, geralmente com acompanhamento instrumental – principalmente a *vihuela* [viola] *de mano* –, de maneira a se evitar que a relevância enfática do enredo não se diluísse nos artifícios melódicos e nuances da prosódia musical.”

A carência de um sistemático registro gráfico destas narrativas também pode ser analogamente encontrada nas modas-de-viola, cujos primeiros registros são do início do século passado, nas obras de pesquisadores e folcloristas comprometidos com a cultura popular – a exemplo de Amadeu Amaral – e posteriormente com o advento da indústria fonográfica abarcando a música caipira a partir de 1929. A transmissão oral destas narrativas também está associada às formas de produção e disseminação destas obras.

No rol da Literatura Popular de antiga procedência, e seu extenso inventário cultural, configuram-se dos ‘causos’ de reis e príncipes, que ainda são contados nos recantos afastados dos grandes centros, aos cânticos entoados na viola; dos autos populares, teatros de circo e poesias recitadas, aos romances populares em verso e prosa – produzidos por gente do povo, artistas espontâneos anônimos ou não, caligráficos ou não – e outras formas verbais de manifestação não necessariamente veiculadas em livro.

(SANT’ANNA, 2000, p. 30)

⁶² A presente seção foi originalmente apresentada na já referida monografia de graduação.

Em seus estudos sobre a cultura popular do início do século XX, Amadeu Amaral (1982, p. 350) observa a influência do cancionero ibérico no meio caipira, e nos assegura que “tratando-se da novelística popular brasileira, nenhum conto popular de Portugal deve ter deixado de vir para o Brasil, durante os vários séculos decorridos de constante imigração portuguesa.” Neste aspecto, o autor cita um importante fator do qual nos ocupamos posteriormente, que se refere à capacidade criativa do homem do campo em adaptar, por questões culturais, as tradicionais narrativas ibéricas à sua realidade plausível. Um dos objetivos que permeia nossa pesquisa é demonstrar como as modas-de-viola, que por serem frutos de uma “árvore” chamada tradição popular são dotadas de unidade e força estruturalmente maleáveis capaz de se regenerar através da transmissão oral, sobreviveu ao mais implacável dos críticos de arte: o tempo.

É esta estrutura instável das narrativas orais que faz com que elas se adaptem às condições e necessidades culturais para onde migra, impedindo seu esclerosamento. Adolfo Colombres (*apud* SANT’ANNA, 2000, p. 32) nos esclarece que, diferentemente do livro, o relato oral não caduca, se transforma. “É um meio de transmissão de conhecimentos que em maior ou menor grau veicula uma carga subjetiva que inclui os fermentos que permite ao mito modificar de máscara, responder às novas situações.” Amadeu Amaral (1982, p. 209) também menciona a condição e o contexto em que a literatura oral se perpetua, enfatizando que “os produtos da literatura oral não se fixam, ou só se fixam acidentalmente pela escrita [...], o autor popular é geralmente menos um autor que um ‘arranjador’.”

Como podemos observar pelos autores mencionados, os modelos de referência nos quais o caipira compôs suas rimas e histórias foram essencialmente os das grandes narrativas ibéricas. Todas as narrativas produzidas pelos cantadores de Portugal e Espanha diziam respeito a algo próprio de sua terra de origem (citações de determinadas regiões, tradições familiares, acontecimentos históricos, rituais religiosos etc.). Desta forma, em sua grande maioria, estas narrativas foram adaptadas pela cultura popular para responder às situações de novas comunidades, sejam elas geográficas, culturais, religiosas ou lingüísticas. Outro fator que determina sua transformação se refere a:

[...] apropriação pelo poeta popular de obras literárias consagradas pelo gosto geral, modificando-as ou trazendo para o primeiro plano episódios mais impactantes. Os vihueleros ou vihuelistas, como eram chamados na Península Ibérica, e que ficaram sendo os nossos violeiros, preferiam executar apenas os trechos prediletos, ou preferidos de seus ouvintes, de um romance lírico-narrativo da larga extensão.

(SANT’ANNA, 2000, p. 37-39)

Desta forma, assim como ocorrera com as narrativas ibéricas, as modas-de-viola também ficaram sujeitas a diversos fatores responsáveis pela sua sobrevivência em determinados espaços de convívio social. As transformações de temas a fim de adaptá-los aos contextos locais é que determinaram sua sobrevivência e incorporação aos costumes de determinado povo ou sua exclusão no processo de transmissão oral, dependendo do “impacto que o tema e a própria natureza física do poema exercem sobre fatores concretos e legitimados socialmente em cada região.” (SANT’ANNA, 2000, p. 47)

Cada comunidade, com seus artistas que se configuram como porta-vozes de sua cultura, podem ter uma maior ou menor resistência quanto à aceitação de narrativas oriundas de outros locais, muitas vezes impondo uma re-elaboração temática. Ao invés de suprimir um tema, muitos poetas o transformam, para que se torne mais coerente com a cultura, a geografia ou a identidade dos moradores da região à qual pertence. Neste sentido, o Nordeste brasileiro, por uma maior identificação temática com o romanceiro tradicional ibérico, é mais flexível no que diz respeito à aceitação de temas inerentes à cultura ibérica. Segundo Romildo Sant’Anna (2002, p. 48), este fato ocorre naquela região devido ao “mantenimento de certas condições históricas e políticas arcaicas a repercutir nos padrões dominantes da cultura.”

Os processos de transformação das narrativas realizados pelo camponês brasileiro denotam, mais do que uma capacidade criativa, uma necessidade de transformar algo que não seja inerente à sua cultura, conferindo-lhe valores simbólicos e culturais e adequando-os, mais do que a uma realidade nacional, às suas realidades regionais. Segundo Câmara Cascudo (1984, p. 28-29), “o sertão recebeu e adaptou ao seu espírito as velhas histórias que encantaram os rudes colonos nos sertões das aldeias minhotas e alenjentejanas... o romance é, para todos os sertanejos, a expressão mais legítima e natural do que chamaríamos ‘literatura’.” Da mesma forma, o caipira, no processo de transformação das narrativas ibéricas, confere-lhes valores próprios de sua terra e de seu peculiar modo de vida, que gradativamente e sutilmente vão distinguindo-as daquelas pertencentes aos seus romanceiros de origem.

Embora não tão frequentes como nas cantigas populares sertanejas, as Modas Caipiras registram essas lembranças seculares matizadas pela geografia peninsular, ou presentes nos ciclos de gestas do Romanceiro tradicional. Mas há uma diferença essencial que repercute na menor incidência do Romanceiro, e essa diferença sobrevém do conceito de quem veio a ser o caipira. O habitante rústico gerado no planalto do Piratininga, com sua agricultura itinerante, é sempre empurrado para o fundo do sertão, devido à violência da expropriação de terra.
(SANT’ANNA, 2000, p. 49)

É curioso, porém, observar que os temas abordados nas narrativas quinhentistas provenientes do romanceiro tradicional ibérico dos séculos XV e XVI, profundamente ligados pela herança temática à cultura medieval – como a novela cavaleiresca *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes –, possuem semelhanças com aqueles encontrados nas cantorias nordestinas. Nestas últimas, Câmara Cascudo menciona temas referentes à:

[...] cavaleiros andantes, paladinos cristãos, virgens fiéis, esposas heróicas, as perpétuas lições da palavra cumprida, a unção do testemunho, a valia da coragem, o desprezo pela morte, a santidade dos lares. O folclore, santificando sempre os humildes, premiando os justos, os bons, os insultados, castigando inexoravelmente o orgulho, a soberbia, a riqueza inútil, desvendando a calúnia, a mentira, empresta às suas personagens a finalidade ética de apólogos que passam para o fabulário como termos de comparação e de referência.

(CASCUDO, 1984, p. 28)

Observamos que tais temáticas não são tão divergentes das abordadas pelos violeiros cantadores que labutam no roçado. Tanto as aspirações e devoções do caipira quanto do sertanejo, que perambula pelo sertão nordestino a cultivar sua identidade, prezam valores similares aos dos trovadores medievais. É grande a similaridade entre temas e conceitos morais que predominam na poesia trovadoresca, na cantoria nordestina e na narrativa caipira. Dos temas presentes nesta última, Romildo Sant’Anna observa que este gênero:

[...] remoja metáforas e instâncias temáticas profundamente agregadas na cultura, como a tópica exordial, a do final feliz, a da invocação da natureza, do lugar ameno e bucólico, a da peroração, a das invocações bíblicas, a do passado feliz que não volta mais, a da moça roubada, a do homem mal, de coração satânico, a da rapariga pecadora, a do mundo às avessas, a da morte domada, a do pobre virtuoso, a das transformações zoomórficas, assombradoras ou angelicais, a da força das premonições e vaticínios, todas muito freqüentes e determinantes de núcleos temáticos e enredos canções de gesta do Romanceiro Tradicional.

(SANT’ANNA, 2000, p. 35)

Tais semelhanças temáticas não são pura coincidência. É dentro deste universo europeu, medieval e quinhentista que o caipira, tal como um caleidoscópio dotado de consciência, como diria Baudelaire (1996), irá resgatar sua dignidade, construir sua poesia, sua história e principalmente sua identidade. São através destas narrativas anônimas, desta junção de letra e música, que podemos, nos dias de hoje, saber algo dos costumes, práticas e crenças de habitantes de lugares longínquos no tempo, de fatos que poderiam ter passado despercebido, mas que, no entanto, transcorreram para nosso conhecimento.

3.2. Narrativa, romance e hipertexto

Na presente seção optamos por apresentar e discutir as formas narrativas dentro do que inúmeros pesquisadores vêm fazendo no campo das ciências humanas: situar determinado objeto de pesquisa entre a tradição e a modernidade. Desta forma, fica evidente a necessidade de contrapor as formas comunicacionais dentro de dois períodos distintos: pré-revolução comunicacional e pós-revolução comunicacional. Pela primeira entendemos as formas narrativas predominantemente de tradição oral, antes da invenção da imprensa por Johannes Guttenberg. Pela segunda, o período correspondente após o advento da imprensa no século XV, cabendo ainda a possibilidade de dividir este último período em algumas fases (para o propósito do presente trabalho desconsideramos o surgimento do rádio e da televisão), onde se insere a cybercultura hipermediatizada, surgida na passagem do século XX para o XXI. Em suma, aqui nos referimos à tradição oral, à tradição escrita e ao sistema digital, como sugere o título da seção.

Em parte, é sobre estas diferentes formas comunicacionais que direcionamos nossas reflexões, com a ressalva de que não nos aprofundamos nas interações e diálogos que tais formas comunicacionais mantiveram entre si ao longo do tempo, mas procuramos nos ater às características, definições e diferenciações destas formas em períodos distintos. Para tanto, nos utilizamos especificamente da obra de dois autores que se voltam para estas distintas formas comunicacionais: Walter Benjamin, do qual utilizamos o texto *O Narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*, e Pierre Lévy, este último entusiasta da cybercultura hipermediatizada.

* * *

Atualmente temos observado por toda parte o anseio de uma sociedade que se vê e se quer cada vez mais mediatizada e informatizada, aspiração esta que tem sido satisfatoriamente correspondida em todos os níveis pelas inovações tecnológicas, proporcionando e facilitando ao homem moderno a imediata comunicação à distância, o intercâmbio de idéias, o fácil acesso a diferentes tipos de informação etc. São os reflexos da cybercultura hipermediatizada. Decorrente deste impetuoso desejo social por uma cultura tecnológica informatizada e mediatizada tem-se um desprendimento cada vez maior, por parte dos indivíduos, de uma cultura tida por tradicional, e o conseqüente empobrecimento das relações sociais presenciais.

Tal realidade se relaciona diretamente a um dos objetivos de nossa pesquisa: o reflexo destas transformações nas formas comunicacionais de tradição oral. Uma destas conseqüências pode ser observada a partir da transformação que a figura do narrador e o papel da narrativa sofreram na sociedade contemporânea, como uma relativa perda da capacidade de narrar por grande parte dos indivíduos, como acredita Walter Benjamin.

É a experiência de que a arte de narrar está em vias de extinção. São cada vez mais raras as pessoas que sabem narrar devidamente. Quando se pede num grupo que alguém narre alguma coisa, o embaraço se generaliza. É como se estivéssemos privados de uma faculdade que nos parecia segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências.

(BENJAMIN, 1994, p. 197-198)

Walter Benjamin atribui à *Segunda Guerra Mundial* a atual incapacidade de proferir relatos baseados na experiência empírica e pessoal, como conseqüência de um *trauma de trincheiras*⁶³. Contudo, para o propósito de nossa pesquisa, procuramos constatar as transformações ocorridas nas formas comunicacionais, e não os motivos que levaram a tais transformações. Neste sentido, ainda que inserida em outro contexto social, a reflexão de Walter Benjamin se apresenta pertinente. O que apresentamos neste intróito, por julgarmos de grande importância para o capítulo, se refere às peculiaridades das diferentes formas comunicacionais em seus diversos níveis. Para tanto, nos utilizamos do conceito que Pierre Lévy desenvolveu acerca da “evolução”⁶⁴ das formas comunicacionais, vendo-as em forma de espiral onde, em cada volta ou ciclo, tem-se a sobreposição de novas formas às antigas:

Em linhas gerais, podemos dizer que a humanidade desenvolveu quatro ideais ou tipos de relação com o saber. Antes da escrita, o saber era ritual, místico e encarnado por uma comunidade viva. Tem um ditado africano que diz que quando um velho morre é uma biblioteca que pega fogo, que se incendeia. Temos um segundo tipo ideal de relação com o saber que é o ligado à escrita, o saber trazido pelo livro. [...] Com o advento da imprensa, há um novo tipo ideal que não é mais o livro, mas a biblioteca. [...]

Hoje, entretanto, estamos assistindo à desterritorialização da biblioteca. É como se estivéssemos voltando às origens, onde o portador do saber era a comunidade viva, claro que de uma forma muito mais ampliada e diferenciada.

(LÉVY, 1998)

⁶³ Contudo, é preciso reconhecer a interferência de outros elementos que igualmente “degradam” a narrativa oral como forma de comunicação, a exemplo do livro, do rádio, da televisão e, principalmente na atualidade, o hipertexto, que aos poucos incorpora e se sobrepõe às demais formas comunicacionais.

⁶⁴ Embora dê a impressão uma visão evolucionista linear das formas comunicacionais (com a qual não compactuamos, por entendermos que tais formas coexistem e se relacionam mutuamente, não havendo, portanto, a passagem de uma à outra, mas sim uma sobreposição), o próprio autor reconhece a fragilidade da concepção evolucionista, ao afirmar que “é como se estivéssemos voltando às origens, onde o portador do saber era a comunidade viva [...]”

Em suma, os ciclos classificados por Pierre Lévy na “evolução” das formas comunicacionais são: 1) a detenção dos saberes pelos indivíduos mais velhos que decidiam quem seriam – e se seriam – os responsáveis pela detenção de seus saberes para as gerações futuras; 2) a detenção dos saberes em livros que, apesar de não ter o indivíduo como guardião dos saberes, ainda eram restritos – geralmente pela igreja – ao povo comum; 3) o surgimento das enciclopédias com a conseqüente mas ainda relativa democratização dos saberes, e; 4) a cybercultura hipermidiatizada com seus hipertextos digitais, que possibilitam uma ainda maior democratização dos saberes – embora ainda relativa, uma vez que, apesar da disponibilidade das informações no universo virtual, nem todos os indivíduos têm acesso à estes meios comunicacionais.⁶⁵

Os primeiros ciclos da espiral proposta por Pierre Lévy podem ser discutidos a partir da contraposição que Walter Benjamin faz entre tradição oral e tradição escrita, sendo esta a respectiva distinção entre narrativa e romance. Segundo o autor, as raízes e a natureza da narrativa estão na tradição oral e no desprendimento que esta possui com a cultura escrita, enquanto o romance está diretamente vinculado ao livro. Adotando um posicionamento em prol da narrativa, o autor acredita que o surgimento, a divulgação e a popularidade do romance escrito – possibilitado pela invenção da imprensa – são os fatores principais que levaram a narrativa ao declínio. Em sua reflexão o autor sairá em defesa da narrativa como uma forma comunicacional “pura”, que fora relegada ao esquecimento, contrapondo-a ao romance e seus criadores por deturparem uma tradição.

O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora coisas narradas à experiência dos seus ouvintes. O romancista segrega-se. A origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los.

(BENJAMIN, 1994, p. 201)

Não nos cabe aqui tomar partido em relação ao conflito que Walter Benjamin estabelece entre *narrativa* e *romance*, entre *tradição oral* e *tradição escrita* (que, pelo fato de estar intrinsecamente relacionado à teoria crítica da *Escola de Frankfurt*, sugere uma crítica à invenção da imprensa e à produção e comercialização massiva de livros), mas apenas constatar as singularidades das formas comunicacionais e suas transições: a “morte” de uma

⁶⁵ Sobre cybercultura, consultar outros textos do autor: *Educação e cybercultura*; *e-mail from Heraclitus and replay*; *O universo sem totalidade, essência da cybercultura*; *Plissê fractal ou como as máquinas de Guattari podem nos ajudar a pensar transcendental hoje*; *Tecnologias intelectuais e modos de conhecer: nós somos o texto*.

ante o “nascimento” da outra. Ao anunciar o fim da narrativa ante o florescimento e a consolidação do romance, Walter Benjamin percorre aquela que seria a segunda volta da espiral proposta por Pierre Lévy: a passagem da figura do narrador como guardião dos saberes para o livro. Tal passagem reflete as respectivas propostas da narrativa e do romance: *a moral da história* na primeira e *o sentido da vida* na segunda.

Com efeito, “o sentido da vida” é o centro em torno do qual se movimenta o romance. [...] Num caso, o “sentido da vida”, e no outro, “a moral da história” – essas duas palavras de ordem distinguem entre si o romance e a narrativa, permitindo-nos compreender o estatuto histórico completamente diferente de uma e outra forma.

(BENJAMIN, 1994, p. 212)

Embora o discurso da narrativa careça de uma proposta de reflexão sobre a vida e da busca pelo seu sentido, tão cara ao romance, compensatoriamente verifica-se na narrativa, tal como nas modas-de-viola, o que Walter Benjamin chama de moral da história. Esta moral é identificável nas modas-de-viola nas duas acepções que a palavra acarreta: 1) como lição de vida, dar um bom conselho, evidenciar erros a não serem cometidos novamente, ensinamentos que a vida impõe aos personagens etc., e; 2) como valores morais propriamente ditos, como a humildade, honestidade, simplicidade, solidariedade etc. Neste sentido, verifica-se uma dimensão utilitária da narrativa por se inserir na esfera do discurso vivo, como instrumento de combate aos valores julgados inapropriados a uma comunidade e como ferramenta de crítica social.

Ela [a natureza da verdadeira narrativa] tem sempre em si, às vezes de forma latente, uma dimensão utilitária. Essa utilidade pode consistir seja um ensinamento moral, seja numa sugestão prática, seja num provérbio ou numa norma de vida – de qualquer maneira, o narrador é um homem que sabe dar conselhos. Mas, se “dar conselhos” parece hoje algo de antiquado, é porque as experiências estão deixando de ser comunicáveis. [...] A arte de narrar está definhando porque a sabedoria – o lado épico da verdade – está em extinção. Porém, esse processo vem de longe. Nada seria mais tolo que ver nele um “sintoma de decadência” ou uma característica “moderna”. Na realidade, esse processo, que expulsa gradualmente a narrativa da esfera do discurso vivo e ao mesmo tempo dá uma nova beleza ao que está desaparecendo, tem se desenvolvido concomitantemente com toda uma evolução secular das forças produtivas.

(BENJAMIN, 1994, p. 200-201)

A eficiência do conceito em espiral proposto por Pierre Lévy se deve principalmente por se apresentar como um ciclo ininterrupto, onde uma “nova” forma comunicacional vai se sobrepondo à outra num *perpetuum mobile*. Neste sentido, o processo que “expulsa

gradualmente a narrativa da esfera do discurso vivo” de que fala Walter Benjamin é o romance escrito, da mesma forma que o hipertexto aos poucos expulsa o romance escrito de sua esfera de atuação, e assim sucessivamente, nos permitindo ver as formas comunicacionais dentro de um processo cíclico de eterno retorno⁶⁶, onde as formas comunicacionais vão ressurgindo e se apresentando dentro de novos contextos culturais e sociais.

Ainda recorrendo especificamente sobre as singularidades da narrativa e do romance, Walter Benjamin aponta outra característica que as diferencia, que diz respeito a seus objetivos finais. No caso da narrativa, a ausência deste fim. No romance, a conclusão definitiva de um enredo traçado, a impossibilidade de se ir para adiante na trajetória das personagens, a presença de um ponto final, de certa forma o esclerosa. Pode-se dizer do romance ser uma narrativa engessada por seu próprio autor. Na narrativa, a cadência que não se resolve, ou se resolve por engano, deixa aberta a possibilidade de se seguir adiante no enredo, de incluir novos personagens e de traçar novas tramas a partir da primeira.

As *modas-de-violas resposta* (ver seção 6.9.), que são formas narrativas que dão continuidade ao enredo de outras narrativas, são exemplos claros de transcendência do limite conclusivo imposto ao romance: o final. No caso das modas-de-viola, esta continuidade pode ser construída tanto a partir do ponto em que se detivera a primeira narrativa, quanto alterar o desfecho do primeiro enredo, assim como também pode ser a resposta de outro personagem ao protagonista da primeira narrativa. Esta característica também se faz presente em outros gêneros do discurso musical caipira, como o cururu. A narrativa “não se entrega. Ela conserva suas forças e depois de muito tempo ainda é capaz de se desenvolver”. (1994, p. 204)

Com efeito, numa narrativa a pergunta – e o que aconteceu depois? – é plenamente justificada. O romance, ao contrário, não pode dar um único passo além daquele limite em que, escrevendo na parte inferior da página a palavra *fim*, convida o leitor a refletir sobre o sentido de uma vida.

(BENJAMIN, 1994, p. 212)

Por fim, temos o terceiro ponto da espiral comunicacional proposta por Pierre Lévy: o surgimento da enciclopédia. A enciclopédia, segundo descrição apresentada no início da seção, pode ser associada ao que Walter Benjamin denomina de informação, que exclui tanto a narrativa quanto o próprio romance de suas esferas de atuação.

Quando esses elementos [favorecedores do florescimento do romance] surgiram, a narrativa começou pouco a pouco a tornar-se arcaica. [...] Por outro lado,

⁶⁶ Conceito desenvolvido por Mircea Eliade, em sua obra *O mito do eterno retorno*.

verificamos que com a consolidação da burguesia – da qual a imprensa, no alto capitalismo, é um dos instrumentos mais importantes – destacou-se uma forma de comunicação que, por mais antigas que fossem suas origens, nunca havia influenciado decisivamente a forma épica. Agora ela exerce essa influência. Ela é tão estranha a narrativa como o romance, mas é mais ameaçadora e, de resto, provoca uma crise no próprio romance. Essa nova forma de comunicação é a informação.

(BENJAMIN, 1994, p. 202)

Sendo a enciclopédia a informação que vem de longe, distante da realidade do ouvinte ou leitor, Walter Benjamin (1994, p. 202) ressalta a predileção por parte do receptor pelas informações que vem de perto. “O saber que vem de longe encontra hoje menos ouvintes que a informação sobre acontecimentos próximos”. Distintamente do romance e das informações vindas de longe, a informação vinda de perto, como é a narrativa, permite uma verificação imediata de sua veracidade, daí tal predileção. O mesmo acontece com as modas-de-viola, cujas letras trazem relatos de acontecimentos próximos e totalmente dentro da realidade dos receptores, sendo plausíveis de serem vivenciados pelos ouvintes.

Metade da arte narrativa está em evitar explicações. [...] O extraordinário e o miraculoso são narrados com a maior exatidão, mas o contexto psicológico da ação não é imposto ao leitor. Ele é livre para interpretar a história como quiser, e com isso o episódio narrado atinge uma amplitude que não existe na informação.

(BENJAMIN, 1994, p. 202)

3.2.1. A narrativa e o narrador

Até aqui procuramos demonstrar que, das formas comunicacionais apresentadas, é com a narrativa, vista por Walter Benjamin “em vias de extinção”, que as modas-de-viola guardam maiores similaridades. Abordamos agora a figura do narrador, também estudada pelo autor. Analogamente, a mesma semelhança entre a narrativa e as modas-de-viola pode ser encontrada entre o narrador e o violeiro cantador, que segundo o autor encontra-se igualmente em decadência. Vale aqui uma breve consideração sobre a figura do narrador que, ao ter sua função alterada na sociedade contemporânea, nos possibilita observar sua função em diferentes contextos, utilizando-o como figura significativa para discutir algumas questões.

A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas por inúmeros narradores anônimos. Entre estes, existem dois grupos, que se interpenetram de múltiplas maneiras. A figura do narrador só se torna plenamente tangível se temos presentes esses dois grupos.

(BENJAMIN, 1994, p. 198)

Já vimos que Walter Benjamin distingue narrador de romancista. Contudo, ainda assim divide a figura do narrador em duas categorias: 1) aquele que viaja muito percorrendo o mundo, vindo de longe e com muitas histórias para contar, e; 2) aquele que finca raízes em sua terra natal e, portanto, conhece todas as histórias e tradições de sua gente. Walter Benjamin os representa pelas figuras do marinheiro comerciante e do camponês sedentário, respectivamente, contrapondo o saber de terras distantes ao saber local e do passado. O narrador das modas-de-viola pode ser enquadrado tanto em uma quanto em outra categoria. No primeiro caso temos a figura do narrador cantador que é representado pelo boiadeiro errante e de travessias, que vem de distante trazendo as “boas novas” por onde passa. Contudo, também temos o narrador como representante social da comunidade de vida tradicional, que se enquadra na segunda categoria, sendo o detentor de conhecimentos primitivos, histórias antigas e tradições antepassadas. Este narrador seria o responsável pela transmissão de saberes às gerações futuras.

O importante é observar que, mesmo quando estes violeiros, cantadores e compositores não são autênticos caipiras nascidos em áreas rurais – como ocorreu em um segundo momento de profusão da música caipira, com inúmeras duplas de descendentes de caipiras e compositores citadinos, mas que guardaram muitos dos traços e da personalidade do homem rural –, eles se utilizam da figura do camponês para construção de seus personagens, como se este fosse o único ser capaz de abrigar todas as histórias de sua gente, as qualidades e os valores morais necessários para contar histórias e realizar determinadas críticas sociais.

Coincidentemente, da análise que Walter Benjamin (1994, p. 200) faz da obra de Nikolai Leskov, conclui o autor que este último utilizava como personagem principal de seus contos a figura do camponês russo, a fim de criticar e combater principalmente a burocracia ortodoxa, impondo a figura do homem do campo como responsável direta pela comunidade que representa. Ressalta Walter Benjamin (1994, p. 200) que o autor “escreveu uma série de contos desse gênero, cujo personagem central é o justo, raramente um asceta, em geral um homem simples e ativo, que se transforma em santo com a maior naturalidade. [...] Seu ideal é o homem que aceita o mundo sem se prender demasiadamente a ele.” Atentemos para a caracterização que Nikolai Leskov faz do camponês, o único ser possuidor dos valores morais e dos traços de personalidade capazes de representar o ideal de justiça. “O grande narrador tem sempre suas raízes no povo, principalmente nas camadas artesanais.” (BENJAMIN, 1994, p. 214) Neste sentido, uma das facetas que assume o narrador é a de “criatura animal”. Segundo Walter Benjamin (1994, p. 219), quanto mais baixo o narrador desce na hierarquia

social, mais sua concepção das coisas se aproxima do misticismo, sendo esta característica de sua natureza que faz com que ouse mergulhar nas profundezas da natureza inanimada.

Assim definido, o narrador figura entre os mestres e os sábios. Ele sabe dar conselhos: não para alguns casos, como o provérbio, mas para muitos casos, como o sábio. Pois pode recorrer ao acervo de toda uma vida (uma vida que não inclui apenas a própria existência, mas em grande parte a experiência alheia. O narrador assimila à sua substância mais íntima aquilo que sabe por ouvir dizer). Seu dom é poder contar sua vida; sua dignidade é contá-la *inteira*. O narrador é o homem que poderia deixar a luz tênue de sua narração consumir completamente a mecha de sua vida.

(BENJAMIN, 1994, p. 221)

Outra característica do narrador é o fato de sempre estar inserido na narrativa como testemunha ocular. As verdadeiras formas narrativas, cuja essência da beleza e do teor lírico e expressivo da fala do narrador consiste justamente no fato deste estar vivendo a tragédia narrada juntamente com suas personagens, explica o motivo pelo qual as narrativas são freqüentemente construídas em primeira pessoa.

Ela [a narrativa] não está interessada em transmitir o “puro em si” da coisa narrada como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso. Os narradores gostam de começar sua história com uma descrição das circunstâncias em que foram informados dos fatos que vão contar a seguir, a menos que prefiram atribuir essa história a uma experiência autobiográfica.

(BENJAMIN, 1994, p. 205)

De fato, nas modas-de-viola prevalece exatamente esta característica nas formas discursivas das introduções. Como exemplos de modas-de-viola onde o narrador relata como ficou ciente dos fatos a serem narrados, temos *Catimbau* (faixa 04: Tive lendo num romance...), *Preto Inocente* (faixa 05: Quando eu soube desse fato pelo rádio anunciado...) e *O peão e o ricoço* (faixa 06: Me contaram certo caso que eu achei muito engraçado...). Nestes casos, os meios pelos quais o narrador tomou ciência dos fatos foram um livro, um rádio e um informante, respectivamente. Contudo, a narrativa ganha maior expressividade quando o narrador faz parte do acontecimento, muitas vezes uma tragédia. Como exemplo, temos as modas-de-viola *O rei do Gado* (faixa 07: Num bar de Ribeirão Preto eu vi com meus olhos...), *Boi Soberano* (faixas 08 e 28: Me *alembro* e tenho saudades do tempo que vai passando, do tempo de boiadeiro que eu vivia viajando...), *A alma do Ferreirinha* (faixa 09:

Eu parei na invernada da *Fazenda Água Fria...*) e *Mineiro não faz feio* (faixas 22 e 23: Fui passear em Poços de Caldas...).

3.2.2. A narrativa e os processos mnemônicos

Vô dá um balanço na idéia *prá vê* quantas *moda* eu sei,
Trezentas e sessenta *moda* numa hora eu recordei,
Contando só *moda* nova, *moda véia* eu não contei,
Três parte das minha *moda*, duas foi eu qui inventei.
(Jacozinho; Vieirinha, 1965)

Relizadas as reflexões no início do presente capítulo a partir da realização de um estudo panorâmico e histórico das origens das modas-de-viola, aqui abordamos os elementos provavelmente responsáveis pela perpetuação de formas narrativas de períodos remotos até os dias atuais, a exemplo das narrativas quinhentistas européias que atravessaram séculos e chegaram até nossos dias principalmente através da tradição oral, tendo suas temáticas readaptadas no mundo rural e originando as modas-de-viola.

Desta forma, entendemos as narrativas de tradição oral como uma arte mnemônica⁶⁷, característica esta auxiliadora nos processos de aprendizagem, retenção e transmissão. Alguns dos processos mnemônicos são, em grande parte, os responsáveis pela manutenção, através da oralidade e da memória dos narradores, de suas histórias, crenças, costumes, lendas, tradições etc. “A relação ingênua entre o ouvinte e o narrador é dominada pelo interesse em conservar o que foi narrado. Para o ouvinte imparcial, o importante é assegurar a possibilidade de reprodução. A memória é a mais épica de todas as faculdades.” (BENJAMIN, 1994, p. 210)

3.2.2.1. A memória e a oralidade

Para termos uma idéia da importância da memória e da oralidade em tempos remotos – e não somente para os iletrados –, vale uma referência ao diálogo *Fedro*, onde Platão relata uma lenda grega envolvendo dois deuses egípcios, Thoth e Tamuz. Nesta lenda, Thoth é apresentado como o inventor dos números, dos cálculos, da geometria, da astronomia e da

⁶⁷ MNEMÔNICO adj.: (Do grego *mnemonike*): 1. Arte de ajudar as operações da memória. – 2. O que é fácil de memorizar e, por associações, possibilita a recordação de coisas mais difíceis de reter. (*Dicionário Larousse Cultural*)

escrita, onde expõe e exalta as utilidades e qualidades de suas artes a Tamuz, enquanto este consente ou expurga conforme seu parecer. Ao chegarem à escrita, seu criador esclarece:

“Esta arte, caro rei, tornará os egípcios mais sábios e lhes fortalecerá a memória; portanto com a escrita, inventei um grande auxiliar para a memória e a sabedoria”. Responde Tamuz: “Tu, como pai da escrita, esperas dela com o teu entusiasmo precisamente o contrário do que ela pode fazer. Tal coisa tornará os homens esquecidos, pois deixarão de cultivar a memória; confiando apenas nos livros escritos, só se lembrarão de um assunto exteriormente e por meio de sinais, e não em si mesmos. Logo, tu não inventaste um auxiliar para a memória, mas apenas para a recordação.”

(PLATÃO, s/d, p. 179)

E em sua reflexão pessoal sobre esta polarização entre memória e escrita Platão acrescenta:

O uso da escrita, Fedro, tem um inconveniente que se assemelha à pintura. Também as figuras pintadas têm a atitude de pessoas vivas, mas se alguém as interrogar conservar-se-ão gravemente caladas. O mesmo sucede com os discursos. Falam das coisas como se as conhecessem, mas quando alguém quer informar-se sobre qualquer outro ponto exposto, eles se limitam a repetir sempre a mesma coisa. Uma vez escrito, um discurso sai a vagar por toda parte, não só entre os conhecedores, mas também entre os que o não entendem, e nunca se pode dizer para quem serve e para quem não serve. Quando é desprezado ou injustamente censurado, necessita do auxílio do pai, pois não é capaz de defender-se nem de se proteger por si.

(PLATÃO, s/d, p. 179)

A contraposição entre oralidade e escrita aqui apresentada não tem o intuito de ser valorativa e não busca sobrepor uma tradição à outra. O que procuramos é realçar as singularidades e características da oralidade, distinguindo o que é especificamente proveniente da tradição oral que, em relação ao texto escrito, se mostra mais maleável e mais aberto a transformações, do que é proveniente da tradição escrita, menos suscetível a transformações. Peter Burke aponta algumas das especificidades das narrativas de tradição oral que a inserem dentro dos processos mnemônicos, assim como algumas das implicações que envolvem seu contato com o texto escrito.

Para o cantor ou contador de histórias profissional, a folha ou o folheto impresso podia significar uma ampliação bem-vinda do seu repertório ou uma renda suplementar com a venda dos textos. [...] A longo prazo, porém, o livro era um concorrente perigoso e um aliado traiçoeiro. Um concorrente perigoso porque o comprador do texto impresso poderia dispensar totalmente a apresentação; ele perdia o incentivo para ficar de pé durante uma hora numa praça, ouvindo um cantor ambulante. [...] O livro era um aliado traiçoeiro, porque a fixação dos textos na letra impressa afetava a natureza da apresentação, estimulando a repetição, ao invés da recriação de uma canção ou história. Sugeriu-se que a alfabetização embota a

capacidade de improvisação, da mesma forma como retira parte do incentivo dela. É difícil comprovar essa hipótese mesmo em condições ideais, e impossível demonstrá-la para o nosso período: mas, se for verdadeira, seria uma outra explicação para a evidente importância dos cantores cegos de baladas, sugerindo que sua imunidade ao texto impresso preservou seus poderes criativos.

(BURKE, 2010, p. 337-338)

Outro autor que trata de questões que envolvem a oralidade é Oswaldo Elias Xidieh, que em seu estudo sobre as narrativas orais da religiosidade popular procura demonstrar que temas presentes apenas nos evangelhos apócrifos chegaram até os camponeses brasileiros no século XX somente através da tradição oral. Ele crê que exista uma manutenção subterrânea destas histórias e valores através de narrativas anônimas dos povos iletrados. Algumas das características das narrativas orais que a enquadram como arte mnemônica faz com que elas adquiram ao longo dos séculos a capacidade de se transformarem a fim de responderem a novos contextos sociais, impedindo seu esclerosamento e conseqüentemente sua extinção.

No século XX, a transformação mais visível e marcante sofrida por algumas formas narrativas da tradição oral que têm na música uma de suas principais ferramentas mnemônicas diz respeito a sua extensão, que fora reduzida após o contato com a indústria fonográfica. Especificamente as modas-de-viola, que eram cantadas pelos caipiras no universo rural e que não tinha por finalidade o registro fonográfico, guardavam – e talvez algumas ainda guardem – muitos traços das narrativas épicas de tempos remotos no que diz respeito à extensão. Sobre estas últimas, Peter Burke (2010, p. 140) observa que “na Itália, os *cantastorie*, ou ‘cantores de estórias’, andavam de lugar em lugar, cantando na *piazza* e fazendo-se acompanhar por algum instrumento, em geral a viola. Seus épicos às vezes eram tão compridos que o recital tinha de se estender por vários dias seguidos.”

Estas narrativas épicas cantadas e/ou narradas pelos cantores contadores de estórias eram em sua grande maioria guardadas de memória. O fato de existirem registros de cantores possuidores de grande talento na arte de improvisar, fato este que lhes permitiam acrescentar fragmentos de outras histórias ou inventar, no calor da hora, novas passagens para uma narrativa épica já existente, não exclui a possibilidade de muitas destas narrativas épicas de longa duração, que chegavam a durar dias, serem cantadas sempre da mesma maneira e de forma precisa, “com suas vírgulas em seus respectivos lugares”. Sobre as características que a narrativa deve possuir para facilitar sua memorização, Walter Benjamim entende que:

Nada facilita mais a memorização das narrativas que aquela sóbria concisão que as salva da análise psicológica. Quanto maior a naturalidade com que o narrador renuncia às sutilezas psicológicas, mais facilmente a história se gravará na memória

do ouvinte, mais completamente ela se assimilará à sua própria experiência e mais irresistivelmente ele cederá à inclinação de recontá-la um dia.

(BENJAMIN, 1994, p. 204)

3.2.2.1.1. A oralidade como meio de comunicação

No que concerne à peculiaridade das narrativas orais de transmitir informações a respeito dos acontecimentos do cotidiano, funcionando como noticiários orais, ou mesmo como instrumento de denúncia e crítica a processos de exclusão e opressão social e de transmissão de valores morais à comunidade, Robert Darton nos traz algumas informações sobre a importância das canções na Paris do século XVI, cujas letras descreviam acontecimentos cotidianos da comunidade e tinham como objetivo principal instruir e informar os indivíduos que conviviam em um mesmo meio social.

Agora vamos considerar as canções. Elas também foram um importante meio para comunicar notícias. Parisienses comumente compunham versos sobre os eventos correntes e as musicavam com melodias populares [...] Canções serviam como códigos mnemônicos. Em uma sociedade que permanecia largamente iletrada, elas proporcionavam meios poderosos de transmitir mensagens [...].

(DARTON, 2001, p. 33)

Complementando a observação de Robert Darton a respeito da importância da oralidade no século XVI – não somente nas canções, mas nas demais formas comunicacionais –, Mikhail Bakhtin, ao abordar as peculiaridades da praça pública no período em questão, ressalta a importância da oralidade nas manifestações populares, desde a venda de utensílios domésticos à ordenação de leis.

É importante lembrar que não só todo reclame, sem exceção, era verbal e gritado em alta voz, mas também que todos os anúncios, decretos, ordenações, leis, etc., eram trazidos ao conhecimento do povo por via oral. Na vida cultural e cotidiana, o papel do som, da palavra sonora era muito maior do que hoje em dia, na época do rádio. Em relação ao período de Rabelais, o século XIX foi um século de mutismo. É isso que não se pode jamais esquecer, quando se estuda o estilo do século XVI, e especialmente o de Rabelais. A cultura da língua vulgar era, em grande medida, a da palavra clamada em alta voz ao ar livre, na praça pública e na rua. E “os pregões de Paris” ocupavam nela um lugar de destaque.

(BAKHTIN, 2008, p. 157-158)⁶⁸

⁶⁸ Sobre os pregões da praça pública e da feira (2008, p. 142) e os dos mercadores (2008, p. 160) que Bakhtin menciona, para o caso brasileiro, ver: TINHORÃO, José Ramos. *Os sons que vem das ruas*.

Machado de Assis, em seu romance *O alienista*, ao descrever a necessidade de seu personagem em ampliar, difundir e disseminar determinada idéia ou pensamento, ressalta ser “caso de matraca⁶⁹”. Tal instrumento era utilizado, em seu romance, pelo fato de Itaguaí, assim como as demais vilas, arraiais e povoações da região, não dispor de imprensa, cabendo dois modos principais de divulgação de notícias: por meio de cartazes manuscritos pregados na porta da Câmara e da matriz ou por meio de matraca.

Eis em que consistia este segundo uso. Contratava-se um homem, por um ou mais dias, para andar as ruas do povoado, com uma matraca na mão.

De quando em quando tocava a matraca, reunia-se gente, e ele anunciava o que lhe incumbiam, – um remédio para sezões, umas terras lavradas, um soneto, um donativo eclesiástico, a melhor tesoura da vila, o mais belo discurso do ano, etc. O sistema tinha inconvenientes para a paz pública; mas era conservado pela grande energia de divulgação que possuía. Por exemplo, um dos vereadores, – aquele justamente que mais se opusera à criação da Casa Verde, – desfrutava a reputação de perfeito educador de cobras e macacos, e aliás nunca domesticara um só desses bichos; mas, tinha o cuidado de fazer trabalhar a matraca todos os meses. E dizem as crônicas que algumas pessoas afirmavam ter visto cascavéis dançando no peito do vereador; afirmação perfeitamente falsa, mas só devida à absoluta confiança no sistema. Verdade, verdade, nem todas as instituições do antigo regímen mereciam o desprezo do nosso século.

(ASSIS, 1998, p. 13-14)

Caso similar ao retratado na obra de Machado de Assis está presente na gravura *O bando – Proclamação Municipal* (IEB/USP), do pintor Jean-Baptiste Debret, onde, segundo análise de Maurício Monteiro (2008, p. 131), “quando era necessário levar ao conhecimento público as posturas, avisos e leis, utilizava-se uma banda de música para atrair a atenção dos transeuntes. [...] Montados em cavalos, os instrumentistas acompanhavam os servidores municipais que se encarregavam dos avisos públicos.” Ao analisar a gravura com mais detalhes o autor acrescenta que:

As disposições hierárquicas e a utilização da música na proclamação municipal imprimiram uma característica de imponência na notícia. É preciso então atentar para esse poder do som, da ordem estabelecida pela música para agregar as pessoas e

⁶⁹ Matraca [Do ar. mi+raga, ‘martelo’.] Substantivo feminino. 1. Instrumento de percussão, formado por tabuinhas moveáveis, ou argolas de ferro, que, ao serem agitadas, percutem a prancheta em que se acham presas e produzem uma série rápida de estalos secos; malho. (Novo Dicionário Eletrônico Aurélio versão 5.0) Matraca (1) Instrumento de percussão consistindo de tábuas de madeira que, quando osciladas, percutem a prancha a que estão articuladas; as tábuas podem ser também substituídas por argolas metálicas. A execução de matracas, amplamente difundida, produz uma rápida série de estalos secos e persistentes. Vários tipos são incluídos em obras sinfônicas e operísticas. (2) Instrumento de percussão baseado no princípio de uma roda dentada que, girada, raspa lingüetas de madeira ou metal. Uma grande matraca aparece na *Sinfonia da Batalha*, de Beethoven, exemplares menores na *Sinfonia O Brinquedo*, de Leopold Mozart, em *Till Eulenspiegel*, de Strauss, e em *Os pinheiros de Roma*, de Respighi. (*Dicionário Grove de Música* – Edição Concisa; Editado por Stanley Sadie)

anunciar um evento qualquer. Pelos tipos de instrumentos utilizados pela “banda de milícia burguesa”, [conforme gravura de Debret,] imaginamos que tenha existido uma música ordenada, chamativa, com o poder sonoro de, em lugares públicos, desviar e reter a atenção para si mesma.

(MONTEIRO, 2008, p. 162)

Nas afirmações de Robert Darton e Mikhail Bakhtin fica evidenciada a importância da tradição oral como forma de comunicação na França do século XVI, assim como na obra de Machado de Assis e nas gravuras de Jean-Baptiste Debret podemos observar sua importância no contexto nacional. Contudo, principalmente nas afirmações dos dois primeiros autores, vale apresentar a ressalva que Peter Burke (2010, p. 342 a 250) faz ao esclarecer que também folhetos, panfletos, estampas, gravuras e canções políticas, eram largamente disseminadas por toda Europa nos séculos XVI e XVII, já demonstrando certo grau de alfabetização entre os indivíduos da sociedade, comprovada pelas numerosas impressões de panfletos e jornais políticos (publicações periódicas, geralmente semanais). Tal fato também demonstra a tomada de consciência política por parte do povo, em parte devido às numerosas guerras civis e tendo como consequência a proliferação de motins e rebeliões entre as pessoas comuns (artesãos e camponeses), devido à ampla circulação de informações políticas, sendo que mesmo “os analfabetos podiam acompanhar o que acontecia não só ouvindo os discursos ou leituras, mas também olhando as imagens.” (BURKE, 2010, p. 352) Foi um movimento de educação política do homem comum, que teve como contribuição o surgimento da imprensa.

3.2.2.1.2. A redução na extensão da narrativa

Além das implicações que o surgimento da imprensa e o texto escrito tiveram sobre as narrativas de tradição oral, já mencionadas, é preciso considerar também o surgimento da indústria fonográfica, que reduzirá consideravelmente a extensão de algumas formas narrativas que têm a música como auxiliadora para a memorização. Contudo, no caso das modas-de-viola, por exemplo, é preciso considerar que é evidente que, mesmo depois de seu registro fonográfico, elas guardam muito de seus enredos originais, ainda que tenhamos que buscar estes traços na memória dos cantadores caipiras. Em seu livro *Música Caipira - As 270 maiores modas de todos os tempos*, José Hamilton Ribeiro menciona um caderno onde Carreirinho guardava suas composições. Segundo José Hamilton (2006, p. 55-56), neste caderno a história da moda-de-viola *Ferreirinha* (faixa 12) é contada “em mais de 50 estrofes (cerca de 420 versos, em várias páginas do caderno)”. Este relato nos dá uma idéia da

extensão das modas-de-viola antes de seu registro fonográfico: narrativas que podiam durar várias horas e atravessavam a noite nas vozes dos violeiros cantadores. Sobre esta redução das modas-de-viola, Tónico, da dupla *Tónico & Tinoco*, afirma:

[...] hoje o mundo *mudô* muito, então *nóis tivemo* que *envolui* também, não *saino* do estilo, mas *fazeno* umas *musiquinha* mais curta e mais alegrinha. Porque o povo, hoje, eles ouve uma música *ansim*, olhando o relógio. Sempre têm o que *fazê*... Hoje, então, a *mensagem* é mais curta: é começo, meio e fim. Antigamente, eu com o Tinoco, *nois* cantava *romance*, *romance* de *treis* hora, duas hora, tomava café com bolinho, no meio *ansim*, nos intervalo do *romance*, que tava tudo de cor na cabeça... *Nóis* tinha diversos *romance* que *nóis* cantava lá nas fazenda e era bem apreciado.⁷⁰
(TONICO, 1991 *apud* SANT'ANNA, 2000, p. 372)

Esta predileção por gêneros (não só musicais, mas também literários) mais curtos pode ser um reflexo da escassez de tempo em que vive a sociedade contemporânea de modelo ocidental capitalista. Vários são os autores que fazem referência a esta falta de tempo e a produção artística conseqüente desta realidade. Antônio Celso Ferreira, ao se referir à produção artística, mais especificamente a literária, da década de 1920, afirma:

Predominava, no período, a publicação de poesias, indicando o apogeu do Parnaso paulista. A prosa situava-se imediatamente atrás, com um número considerável de obras. O seu gênero mais difundido foi o conto, avaliado como um formato apropriado para o moderno leitor nacional. Para Herman Lima, em depoimento de 1922, “o homem do século XX e do ano 3000 não se poderá mais dedicar à leitura patriarcal dos poemas infintos e romances inacabáveis, que fizeram a ventura de nossos avós”; no que concordava Lobato, que dizia: “Tenho mais fé em contos do que em romance, porque a preguiça nacional aumenta e o conto é mais curto” (*apud* Fiorentino, 1982: p. 64-5)

(FERREIRA, 2002, p. 214)

Discorrendo sobre o pensamento de Paul Valéry, onde explana acerca das coisas perfeitas existentes na natureza e relembra o tempo em que o homem imitava e buscava essa “paciência”, essa “perfeição” (possibilitada pelo ócio de tempos passados – “já passou o tempo em que o tempo não contava”), onde “o homem de hoje não cultiva o que não pode ser abreviado”, Walter Benjamin (1994, p. 206) conclui que o homem conseguiu abreviar até a narrativa.

Assistimos em nossos dias ao nascimento da *short story*, que se emancipou da tradição oral e não mais permite essa lenta superposição de camadas finas e translúcidas, que representa a melhor imagem do processo pelo qual a narrativa

⁷⁰ Tónico em entrevista no programa *Ensaio* pela Rede Cultura de Televisão em 07 de maio de 1991. In: SANT'ANNA, Romildo. *A moda é viola: Ensaio do Cantar Caipira*.

perfeita vem à luz do dia, como coroamento das várias camadas constituídas pelas narrações sucessivas.

(BENJAMIN, 1994, p. 206)

Rogério Skylab, cuja própria arte o autor define como “um canto ao ócio e ao roubo”, entende que o “escrever poesia é furtar ao tempo um instante”. Observa o poeta e filósofo a transformação na noção de tempo ao longo dos anos, onde, no indivíduo contemporâneo, tal noção está arraigada a um processo que expurga o ser de seu espaço fazendo-o procurar meios para cultivar o que lhe é essencial, mas foge-lhe na agitada vida cotidiana.

Eu sou uma pessoa que sempre andei muito de ônibus, de metrô. Até hoje eu não sei dirigir automóvel, entendeu? Então eu ando muito de ônibus, de trem, de metrô. Então [...] eu sempre fiquei muito sensibilizado com algumas pessoas, no Brasil são poucas, [...] na Europa tem muito mais, mas no Brasil você vê as pessoas no trem ou no ônibus lendo um livro, né? E essa leitura, evidentemente, vai ser fragmentada, porque é justamente num trajeto, entre uma estação e outra. [...] Esse tipo de leitura, é [...] que faz com que a pessoa tenha uma outra noção de tempo, tá me entendendo? É diferente, por exemplo, e eu sei o que é que é isso, você sentar numa biblioteca e ler *Grande Sertão: Veredas*, ou então ler *Ulisses*, de Jayme Joyce, porque aí você tem um tempo infinito pra ler, é uma outra noção de tempo. O Carlos Drumond de Andrade, todo dia de tarde, ele ia pro escritório dele e ficava trabalhando nas poesias dele, era uma coisa metódica, diária. João Cabral de Melo Neto [...] é famoso isso, levava, às vezes, quinze anos, prá construir um poema, ou seja, é uma noção de tempo diferente. Eu acho que esses sonetos é (sic) feito pro leitor contemporâneo, aquele leitor que precisa trabalhar num tempo vazio, ele precisa abrir uma brecha no tempo, ou então no próprio expediente. Eu falo que eu tô escrevendo um soneto no meio do expediente. Eu tô roubando o tempo do trabalho pra escrever um soneto. [...] Eu acho que hoje, o leitor contemporâneo, como o escritor contemporâneo, tá ligado a essa nova noção de tempo. São formas breves, rápidas, às vezes até violentas, e que você pode ler mesmo entre uma estação e outra.

(SKYLAB, 2006)⁷¹

Como podemos observar pela posição dos autores citados, seus pensamentos corroboram, ao menos em parte, com a “profecia” de Walter Benjamin, de que as narrativas (que aqui pode ser estendida para outras formas comunicacionais de grande extensão, como o livro), assim como a arte de narrar, estariam “em vias de extinção”.

3.2.2.2. A música e a rima

Em algumas formas narrativas, os recursos mnemônicos que auxiliam na capacidade de memorização, permitindo à oralidade a manutenção de enredos de grande extensão, é a música e a rima. Para expormos esta questão, baseamo-nos na prerrogativa de que a

⁷¹ Entrevista disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=S5r9CXmGxyM>

perpetuação e sobrevivência de determinados enredos transmitidos oralmente se deve, em grande parte, pela intrínseca relação que algumas formas narrativas possuem com elementos musicais (principalmente com o ritmo e com a melodia), assim como com a metrificação estrófica, prosódia e principalmente com a rima. Para exemplificarmos a importância do canto (entendido como junção de ritmo, melodia, rima e métrica) na memorização de determinados enredos, citemos uma observação do compositor Vieira, da dupla *Vieira & Vieirinha*.

O Teddy Vieira chegava e dizia: “eu fiz uma moda”. Cadê, dexe eu vê. E ele dizia: “eu não escrevi ainda”. Ele não tinha escrito ainda..., tava só na cabeça dele. Ele sabia, sentava, e ia cantando pra gente. Ele, e eu também, nunca consigo falar uma moda. Eu só me lembro cantando. O Lourival dos Santos também faz assim, porque nós dois aprendemos com o Teddy. O Teddy Vieira foi um dos maiores na moda de viola.

(VIEIRA, 1995 *apud* SANT’ANNA, 2000, p. 78-79)

Como exemplificado no comentário de compositor Vieira, a associação de enredos narrativos com recursos mnemônicos musicais e textuais se mostra auxiliadora para sua perpetuação ao longo dos anos sem auxílio da escrita, sendo esta associação a principal responsável pela sobrevivência de antigas formas narrativas à posteridade.

3.2.2.3. A cegueira e a idade

A capacidade e facilidade de memorização do cantador narrador, assim como, talvez em mesmo grau, a capacidade de criação e improvisação, pode também estar muitas vezes intrinsecamente associada a uma deficiência física: a cegueira. Ao que tudo indica, a ausência da visão faz com que o indivíduo aguçar seus demais sentidos (tato, paladar, olfato e audição), mas não somente isso. Sua capacidade de memorização amplia-se extraordinariamente. Inúmeros são os representantes cegos na cultura popular (principalmente violeiros e rabequistas) que nos assombram com suas façanhas: uma incomum capacidade de memorização, em detalhes, de extensos enredos narrativos. Como exemplo, podemos citar Cego Oliveira, rabequista cearense de Juazeiro do Norte. Porém, à peculiar capacidade de memorização destes artistas alia-se sua exclusão para demais ofícios que não seja artístico, motivo pelo qual se tem um grande percentual de cegos que tem por trabalho a música, demonstrando a incapacidade alheia em aceitar indivíduos com tal deficiência para outros tipos de trabalho. Fazendo uma analogia com a Europa da Idade Moderna, vale a referência

que Peter Burke (2010, p. 140) faz ao período em questão, onde observa que “muitos destes artistas-vagabundos parecem ter sido cegos.”

Além da cegueira, outros fatores podem auxiliar a capacidade de memorização, como a idade por exemplo. Quanto mais jovem se inicia no processo de retenção e retransmissão de longas narrativas da cultura popular – geralmente passada de geração para geração, de pai para filho –, mais fácil será sua capacidade de assimilação e memorização em idade adulta. O mesmo vale para a capacidade de improvisação.⁷²

3.2.2.4. A improvisação e a adaptação

Sobre a capacidade de improvisação, onde o cantador narrador realiza intervenções nas narrativas conforme seu parecer, ao abordar o tema da tradição e criatividade, Peter Burke evidencia as peculiaridades que cada cantador pode colocar na interpretação de determinada narrativa, seu toque pessoal, sua “identidade”. Sob esta perspectiva, podemos distinguir o cantador popular em duas categorias distintas: 1) aqueles que procuram reproduzir a narrativa da forma mais “fiel” possível em relação à audição que teve da obra (tal “fidelidade” é relativa, pois muitas vezes as narrativas já vêm mediadas por terceiros), e; 2) aqueles que se sentem livres para criar e improvisar sobre a narrativa da qual teve conhecimento, além de possíveis adaptações a contextos culturais, sociais, geográficos etc.

Estudos modernos sobre os portadores da tradição sugerem que alguns são “fiéis na incompreensão”, conservando frases que não entendem, enquanto outros não são dominados pela tradição que conservam e sentem-se livres para reinterpretá-la segundo suas preferências pessoais. Na maior parte dos casos, eles não decoram a cantiga ou a estória, mas recriam-na a cada apresentação, procedimento este que dá muito espaço para as inovações.

(BURKE, 2010, p. 159)

A capacidade do artista popular em alterar aspectos musicais e/ou literários da narrativa geralmente está associada à necessidade de adaptar uma mesma canção a novos contextos, o que garante sua adaptação a contextos sociais específicos e consequentemente sua perpetuação ao longo dos anos. Muitas vezes tais adaptações também têm a função de manter o público de “orelha em pé” para a narrativa. Peter Burke (2010, p. 168) enfatiza que “os vários cortes do poema inglês parecem corresponder a apresentações separadas, pois diversos deles começam com ‘fiquem e ouçam, cavalheiros’ [ou] ‘eu os deixei no fim do

⁷² Peter Burke (2010: p. 197-8) dá alguns exemplos de improvisos e cantos de desafio do século XVI ao XVIII.

outro canto' [ou terminam com "momentos de suspense":] 'por hoje minhas tarefas se encerram. Amanhã voltem, mas agora partam'". O autor (2010, p. 160) também salienta que "um compilador do final do século XVIII, 'Otmar', assinalou que os cantores que ele conhecia contavam a cada vez suas histórias de formas diversas, conforme a audiência ou até conforme o tempo disponível".

Quanto aos contadores de histórias, raramente sobreviveu alguma evidência sobre os seus métodos, mas um certo Román Ramírez, que recitava romances de cavalaria em público, explicou à Inquisição que ele não sabia os textos de cor, mas apenas "o conteúdo", e que aumentava ou encurtava as histórias conforme julgasse conveniente durante a apresentação.

(BURKE, 2010, p. 198)

O que estamos apresentando a respeito das intervenções do cantador na narrativa nos permite traçar com clareza algumas peculiaridades das formas narrativas de tradição oral e, conseqüentemente, das modas-de-viola: sua capacidade de transformação. Mikhail Bakhtin (2008, p. 09-10), analisando o carnaval na Renascença observa que a cultura popular renegava a concepção do imutável e do cristalizado sem possibilidade de transformação, aderindo à idéia de uma cultura maleável e passível de transformações: "Essa visão, oposta a toda idéia de acabamento e perfeição, a toda pretensão de imutabilidade e eternidade, necessitava manifestar-se através de formas de expressão dinâmicas e mutáveis (protéicas), flutuantes e ativas."

3.3. Música caipira e música sertaneja

Se considerarmos o surgimento do discurso musical que se popularizou com o nome de *Sertanejo Universitário*⁷³ neste início de século XXI, objeto de algumas pesquisas⁷⁴ que se apresentam condizentes com a atual realidade trazendo, portanto, contribuições mais significativas para a compreensão do Brasil contemporâneo, retomar, nos dias de hoje, a antiga discussão entre música caipira e música sertaneja pode parecer retrógrado e supérfluo. Contudo, principalmente pelas divergências, contradições, incoerências e lacunas musicais⁷⁵ dos trabalhos que trataram da questão até o presente momento e, em parte, pela nossa insatisfação em relação às tentativas até agora empenhadas em distinguir música caipira de música sertaneja, cujos conceitos vão cada vez mais se cristalizando de forma distinta tanto no meio acadêmico quanto no senso comum, julgamos importante retomar a discussão na presente seção, expondo e analisando criticamente os critérios até agora utilizados para realizar tal diferenciação.

De princípio, é necessário dizer que diferentes discursos musicais devem ser classificados levando-se em consideração também suas estruturas musicais e textuais, e não somente sua inserção em determinados contextos sociais, sendo necessária cautela para que não enquadremos discursos musicais distintos sob um mesmo rótulo. Em nosso caso, antes mesmo de classificar determinados discos ou determinadas duplas como pertencentes a este ou àquele discurso musical, é preciso observar também as estruturas musicais e textuais das obras que compõem determinado repertório, não colocando músicas provenientes de uma cultura caipira tradicional, ainda que presentes no mundo urbano, sob o mesmo rótulo daquelas cujos discursos musicais se apresentam já desvinculados desta cultura.

Sabendo que os gêneros da música caipira tradicional (cururus, cateretês, toadas, modas-de-violão etc.) possuem características musicais específicas (rítmicas, melódicas, harmônicas, entoativas, interpretativas etc.) que antecedem em muitos anos as primeiras

⁷³ Acredita-se que seu surgimento remonte à primeira metade da década de 1990 e seja oriundo da cidade de Campo Grande-MS, tendo como um dos principais expoentes em seu início a dupla *João Bosco & Vinícius*, que, apesar de terem lançado seu primeiro disco em 2002, desde 1994 já tocavam em bares para universitários na capital sul-mato-grossense.

⁷⁴ Podemos citar, no campo da sociologia e da antropologia, o trabalho que Rogério Bianchi de Araújo desenvolve na Universidade Federal de Goiás na área de Antropologia do Imaginário e Pensamento Complexo, tendo o campo da música como uma de suas linhas temáticas. Uma descrição de sua pesquisa pode ser encontrada no artigo *A etnomusicologia e a construção do imaginário da música sertaneja goiana*, apresentado no 5º Encontro Música e Mídia no ano de 2009.

⁷⁵ Em sua grande maioria, senão em sua totalidade, os estudos que procuraram distinguir música caipira de música sertaneja até o presente momento ignoraram os aspectos essencialmente musicais de ambas.

gravações de 1929, torna-se necessário também levar em consideração tais aspectos musicais quando da análise das músicas gravadas pela indústria fonográfica. Desta forma, do ponto de vista musical, uma música gravada pela indústria fonográfica pode possuir as mesmas estruturas musicais que uma música pré-indústria fonográfica, como observou José de Souza Martins.

Às vezes, a classificação anotada na capa ou no selo do disco de música sertaneja traz uma observação elucidativa: “sistema são-gonçalo”, por exemplo, como ocorre em uma das gravações da dupla Moreno e Moreninho. Com isso o que se quer dizer é que não se trata propriamente da dança de São Gonçalo, mas sim que se observa o andamento dessa dança. Ou, como ouvi um violeiro dizer a outro, instruindo-o, trata-se da “batida de São Gonçalo.”

(MARTINS, 1975, p. 105)

Sabendo que este mesmo transplante se dá no plano textual, podemos dizer que, ainda que inserida em um “mercado de consumo”, pode-se dizer de *música caipira*, se o que se tem como critério para definição é o substantivo (música), e não o adjetivo (caipira) que a enquadra em um contexto social específico. Porém, se adotarmos como critério para definição somente o adjetivo (caipira), responsável pelo papel socializador do substantivo (música), e desconsiderarmos este último, obviamente que encontramos pouca relação entre a música e o universo rural, salvo o fato de grande parte das duplas que gravaram discos terem sido caipiras ou descendentes de caipiras oriundos do universo rural que migraram para as cidades. Contudo, qualquer dos dois critérios – essencialmente metodológicos – que sejam utilizados para caracterizar a música caipira, se utilizados isoladamente, fará com que o pesquisador chegue a uma conclusão parcial do que seja ou não música caipira, focando somente o contexto em que a música se insere ou focando somente seus aspectos musicais. É esta ausência de uma abordagem também musical nas distinções e definições que até agora foram realizadas que aqui discutimos, e às quais procuramos trazer algumas contribuições.

A partir do momento que inserimos em nossas análises o aspecto musical, conseguimos com maior clareza atribuir classificações para determinados discos ou para determinadas duplas. Muitas vezes, discos de duplas cujos discursos musicais têm predominantemente suas estruturas musicais oriundas de uma música caipira tradicional, artistas estes que em muitos casos são nascidos no meio rural (*Tonico & Tinoco, Lourenço & Lourival, Zico & Zeca, Liu & Léu, Zilo & Zalo, Vieira & Vieirinha* etc.), são erroneamente classificados e rotulados ao lado de duplas cujos repertórios predominantemente não possuem mais relação com as estruturas musicais caipiras tradicionais (*Léo Canhoto & Robertinho,*

Chitãozinho & Xororó, Duduca & Dalvan, Milionário & José Rico, Leandro & Leonardo, Zezé di Camargo & Luciano etc.), somente pelo fato de serem duplas de cantores e terem suas músicas registradas em discos. E esta é apenas uma das confusões que se estabelecem quando comparamos os trabalhos que até agora procuraram distinguir música caipira de música sertaneja⁷⁶.

Iniciamos nossa discussão com aquele que provavelmente foi o primeiro trabalho que procurou distinguir música caipira de música sertaneja. Trata-se do artigo *Música Sertaneja: a dissimulação na linguagem dos humilhados*, inserido no livro *Capitalismo e tradicionalismo: estudo sobre as contradições da sociedade agrária no Brasil*, do já citado sociólogo José de Souza Martins. Em seu estudo, o autor (1975, p. 103) nos antecipa que não faz uma sociologia da música, que necessariamente tem as peculiaridades técnicas e os componentes formais e estruturais essencialmente musicais levadas em consideração, mas sim uma sociologia das relações sociais, que tem a música como instrumento de mediação ou como resultado, onde tais componentes são desnecessários e, portanto, descartados.

A partir da perspectiva de trabalho indicada, a distinção entre *música caipira* e *música sertaneja* não é gratuita. Não tem também a conotação ideológica apontada numa outra parte do trabalho, uma vez que, neste primeiro momento, com a distinção estou pretendendo dar conta de condições sociais de produção e emprego da música que são concretamente diferentes para cada uma dessas modalidades. Portanto, espero demonstrar que *música caipira* e *música sertaneja* não são designações equivalentes. Quando empregadas nessa acepção denotam um profundo desconhecimento de cada um desses tipos de música, das realidades sociais em que se inserem e das condições concretas de sua manifestação.

(MARTINS, 1975, p. 104)

Enunciado seu objetivo, o autor irá caracterizar a música caipira a partir de seu papel socializador, associando-a a rituais religiosos, de trabalho ou de lazer. Vejamos os critérios utilizados para distinção, iniciando pela caracterização da música caipira.

A música caipira nunca aparece só, enquanto música. Não apenas porque tem sempre acompanhamento vocal, mas porque é sempre *acompanhamento de algum*

⁷⁶ Em sua dissertação intitulada *Música caipira e música sertaneja: classificações e discursos sobre autenticidades na perspectiva de críticos e artistas*, Elizete Ignácio dos Santos discute a relação entre as diversas classificações e reclassificações feitas em torno da música caipira e da música sertaneja associando-as ao debate sobre autenticidade musical. Para tanto, a autora se baseia principalmente na perspectiva de artistas participantes do Terno de Folia de Reis de Alto Belo e das obras de Rosa Nepomuceno, João Luís Ferrete e Romildo Sant'Anna. Embora a pesquisa da autora complementemente significativamente a discussão aqui realizada não nos aprofundamos em sua pesquisa pelo fato desta ter como objetivo principal as relações entre as diversas classificações e a questão da autenticidade, não chegando a propor uma reclassificação como fazemos aqui, além do fato de as obras dos autores por ela analisados serem, em parte, também objetos de nossa análise.

ritual de religião, de trabalho ou de lazer. Mesmo a chamada moda-de-violão, denominação genérica do canto rural profano, não aparece senão acoplada a algum rito. É claro, pois, que a distinção entre essas duas modalidades de música só pode ser descortinada indo-se mais além da música, respectivamente ao *mundo da música caipira* e ao *mundo da música sertaneja*.

(MARTINS, 1975, p. 105)

Ao caracterizar a música sertaneja, o autor irá relacioná-la à indústria fonográfica e ao mercado de bens culturais.

Ao contrário, a música sertaneja diferencia-se da música caipira a começar porque o referencial da sua elaboração não é realidade do mesmo tipo daquela, constituída da relação direta e integral entre as pessoas que compõem o universo desta última. Em segundo lugar, porque a música caipira é meio, enquanto que a música sertaneja é fim em si mesmo, destinada ao consumo ou inserida no mercado de consumo. Neste caso, a música não medeia as relações sociais na sua *qualidade* de música, mas na qualidade de mercadoria. Do que decorre que as relações sociais nas quais a música sertaneja se insere não são relações caracteristicamente derivadas da mediação da música, mas a música é um dos produtos de certo tipo de relação social, a relação mercantilizada. Em outros termos, a música sertaneja é diversa da música caipira porque circula revestida da forma de valor de troca, sendo esta a sua dimensão fundamental.

(MARTINS, 1975, p. 113)

[...] supõem e, sobretudo, querem fazer supor que se trata de música autêntica originada do que existe de mais puro na sociedade brasileira, que seria o mundo rural. O engano é completo. Essas idéias encerram uma boa dose de mistificação ideológica, na tentativa de fazer passar como popular e autêntico o que é puramente industrial e inautêntico.

(MARTINS, 1990, p. 01)

Em si, os critérios de diferenciação utilizados pelo sociólogo fazem justo sentido dentro de uma lógica capitalista contemporânea (com a ressalva da terminologia utilizada, discutida mais adiante), se utilizados os conceitos e definições adotados pelo autor. Contudo, a nosso ver, existem nesta distinção duas questões que são passíveis de discussão: 1) a já referida descon sideração das estruturas musicais para se realizar a classificação e; 2) a lógica capitalista de comércio de bens culturais na qual o autor enquadra as músicas por ele selecionadas para análise (faixas 13, 07, 14, 15 e 16)⁷⁷.

⁷⁷ Músicas analisadas: *Bonde Camarão*, *O rei do gado*, *O rei do café*, *Sodade do tempo véio*, *A mulher e o trem*, *Começo do fim*, *Jogo do bicho*, *Boi de Carro*, *Cabocla Teresa* e *Chico Mineiro*. É importante observar que a pesquisa de José de Souza Martins abrange as músicas produzidas pela indústria fonográfica entre 1929 e 1974 e que, no período em questão, duplas como *Léo Canhoto & Robertinho* e *Chitãozinho & Xororó* já tinham seus primeiros discos gravados, a primeira com sete discos e a segunda com três em 1974, cujos repertórios já se distinguem das estruturas musicais e textuais da música caipira tradicional. No caso da primeira dupla, seu primeiro disco será posteriormente visto como um divisor de águas na música “sertaneja” por Waldenyr Caldas. Contudo, o repertório analisados pelo autor é composto de modas-de-violão, cururus e toadas, algumas tradicionais, como *Chico Mineiro*.

Da primeira questão, parcialmente já discutida, é necessário observar que, do ponto de vista musical, as obras analisadas pelo autor (toadas, modas-de-violão e cururus) podem ser enquadradas naquilo que o autor denomina *música caipira*, se o critério para definição for essencialmente – e isoladamente – musical. O problema consiste no fato de que, ao privilegiar o adjetivo (caipira) para sua distinção, portanto, o meio social do qual a música faz parte, o autor desconsidera o substantivo (música). Se tanto adjetivo quanto substantivo for considerado em proporções iguais para se definir música caipira, preenchendo uma lacuna referente aos componentes musicais, talvez um impasse se apresente para se realizar a classificação de ambas, uma vez que elas podem ter as mesmas estruturas musicais e textuais. Vale lembrar que, além dos critérios que se utiliza para distinguir *música caipira* de *música sertaneja*, existe também um problema que é essencialmente terminológico. Basta lembrarmos que, para Rossini Tavares de Lima (1997, p. 26), por exemplo, ambas estão, do ponto de vista terminológico, supostamente relacionadas à lógica de mercado: “A finalidade da música sertaneja, também chamada caipira, nunca foi a de defender particularidades da música folclórica brasileira, mas a de fazer dinheiro [...]” Em suma, o que José de Souza Martins chama de *música caipira* e *música sertaneja*, Rossini Tavares de Lima chama de *música folclórica* e *música caipira* (ou *sertaneja*), respectivamente.

A proposta que trazemos em nossa pesquisa é não dissociar o termo *caipira* das músicas que, embora produzidas pela indústria fonográfica, têm suas estruturas musicais predominantemente as mesmas de alguns dos gêneros executados no universo rural *in loco*, como cururus, toadas, modas-de-violão, cateretês etc., ainda que existam gêneros da música caipira tradicional que dificilmente são gravados em discos, como as folias de reis, os cururus religiosos, as congadas etc. Complementando, sugerimos o acréscimo do adjetivo *tradicional* ao termo *música caipira* para se referir às músicas que desempenham papel socializador nas comunidades em que se insere. O mesmo critério valeria para distinguir um *samba caipira* (gravado) de um *samba caipira tradicional*, uma *folia de reis* (gravada) de uma *folia de reis tradicional* etc. Desta forma, estaríamos devolvendo (pelo menos no meio acadêmico) o termo *sertanejo* aos seus verdadeiros representantes, como será discutido mais adiante. Portanto, à *música caipira* e à *música sertaneja* de que fala José de Souza Martins e à *música folclórica* e à *música caipira* ou *sertaneja* de que fala Rossini Tavares de Lima, em nosso trabalho designamos os termos *música caipira tradicional* e *música caipira*, respectivamente.

A segunda questão diz respeito à intrínseca relação das músicas analisadas com uma suposta subordinação da arte à lógica capitalista de mercado e consumo de bens culturais,

proposta pelo autor. É importante observar que as músicas da pesquisa de José de Souza Martins (1975, p. 104) abrangem, “com grandes oscilações quantitativas, o período entre 1929 e 1974.” Acreditamos que a indústria fonográfica das primeiras décadas (a partir de 1929) não desempenhe as mesmas funções impositivas, opressoras e ideológicas tal como passará a desempenhar no ano em que o autor limita sua pesquisa (1974), agora sim já inserida nos moldes adornianos de indústria cultural⁷⁸. Supor que a indústria fonográfica funcionava na década de 1930 com a mesma “selvageria” que viria a funcionar na década de 1970 implica certo radicalismo. Desta forma, julgamos que, falar de uma música inserida em um mercado de consumo na qualidade de mercadoria no período em que algumas das músicas analisadas pelo autor foram gravadas (*Bonde Camarão* em 1930 e *Cabocla Tereza* em 1940, por exemplo), não faz muito sentido. Como observa Michel Nicolau Netto, a indústria fonográfica, neste período, não estava consolidada nos moldes adornianos – de indústria cultural – e nem o país possuía uma massa consumidora que pudesse caracterizá-la como tal.

Como bem apontou Renato Ortiz (2004), é apenas após a ditadura militar que a indústria cultural no Brasil realmente se estrutura. Até então, a participação nela é restrita a poucos, ou condicionada ao amadorismo, e sua fruição limitada às pessoas com maior poder aquisitivo. Por isso, o termo indústria cultural, que em alguns momentos podemos utilizar, deve ser ponderado tendo em vista que tratamos de processos em que a cultura e a tecnologia se ligam, mas que pouco se aproximam às contribuições teóricas trazidas por Adorno e Horkheimer (1985). O Brasil, nem de longe, podia ser considerado no começo do século XX como um caso de capitalismo avançado, condição, para esses autores, da indústria cultural.

(NETTO, 2009, p. 64)⁷⁹

Exatamente pelo fato de a indústria cultural ainda estar em processo de gestação na década de 1930, principalmente no Brasil, é que podemos encontrar gêneros da música caipira tradicional presente nos discos praticamente tal como eram executados pelos violeiros cantadores do universo rural *in loco*, obviamente que com as improvisações e adaptações que são naturais da cultura popular. A toada *Chico mineiro*, por exemplo, que José de Souza Martins classifica como produto da indústria cultural, é uma narrativa de tradição oral que,

⁷⁸ Sobre a indústria cultural consultar: ADORNO, Theodor W. *A indústria cultural*; ADORNO, Theodor W. *Idéias para a sociologia da música*; ADORNO, Theodor W. *O fetichismo na música e a regressão da audição*; DIAS, Márcia Tosta. *Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*; LAZARSFELD, Paul F. e MERTON, Robert K. *Comunicação de massa, gosto popular e ação social organizada*; MARTÍN-BARBEIRO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*.

⁷⁹ José Ramos Tinhorão (2001, p. 241), com uma visão oposta da que estamos defendendo, acredita que em 1934 a cidade de São Paulo “contava já, da classe média para baixo, com um público bastante diferenciado e com poder de compra suficiente para justificar a produção e o comércio de bens culturais dirigidos a seu gosto.”

segundo Tinoco, baseou-se em uma história verdadeira.⁸⁰ Existem relatos de que esta narrativa podia ser encontrada em diversas regiões com pequenas adaptações regionais, onde o protagonista deixava de ser o *Chico mineiro* para ser o *Chico paulista*, o *Chico goiano* etc.

Outra música que exemplifica a incapacidade – ou desnecessidade – da indústria fonográfica de impor às duplas caipiras determinado repertório para ser gravado é a moda-de-viola *Queixas do Boi*, registrada por Amadeu Amaral (1982, p. 204-6) em 1921 na cidade de São Sebastião da Gramma, que, segundo o autor, é aparentada com as narrativas do Nordeste, região onde um de seus informantes já tivera ocasião de ouvi-la. A moda-de-viola recolhida por Amadeu Amaral em uma região caipira oito anos antes das primeiras gravações de música caipira é essencialmente (salva as ligeiras alterações e a redução em cinco estrofes) a mesma música gravada por Raul Torres em 1933, com o nome de *Boi Amarelinho* (faixa 39).⁸¹

Queixas do Boi

Eu fui aquêbe bezerro
que nasci no mês de Maio.
Desde o dia que nasci
começaro os meus trabaio.

Me trouxêram lá no campo,
me puseram no currá;
me amarraram c'úa corda
para o meu leite roubá.

Me amarraram c'úa corda,
roubaram todo o meu leite.
Depois de eu garrote feito,
me caparam de macete.

Boi Amarelinho (“Raul Torres”)

Eu sô aquele boizinho
Que nasceu no mês de maio,
Desde que nasci no mundo
Foi só pra sofrê trabaio.

Fizêro logo o batismo
Lá nas margens do riozinho,
Por causa da minha cor
Eu fui chamado Amarelinho.

Meu pai era um boi turuna
Que nasceu num cafezá,
Seu nome era Barbatanto
O sobrenome de Marruá.

⁸⁰ “O Chico *Minêro* é uma história *verdadêra* onde dois *irmão saíro* de Minas e um foi pra Goiás e o *otro ficô* em Minas, mas não com a família. Depois de um tempo, esse que *ficô*, que é o Chico *Minêro*, ele foi prá Goiás pra sê *tratá* lá com boiadeiro... Boiadeiro não, é tropeiro. Não tinha boi na época né. Ele se *empregô* lá com o dono da tropa de burro ali, e o dono era irmão dele e *num* sabia. Era um daqueles dois irmãos. Mas eles tinham amizade incomum, ele gostava muito do Chico *Minêro*, e o Chico *Minêro* dele, cantavam junto né... E numa festa quando eles foram, o dono da tropa, que era o irmão do Chico *Minêro*, foi até a *capitar* velha de Goiás, *vendê* as mula e os burro que lá vinha de trem pro *Brasir intêro*. E quando ele saiu já tinha as moça que ia lá, tudo *cos tropêro*, eles cantavam... E numa festinha dessas *matarô* o Chico *Minêro*. E aí o irmão quando veio viu assim [nos documentos] que era o nome do pai e da mãe. Eram irmãos.” Entrevista de Tinoco concedida ao documentário *Música em São Paulo: uma breve história da música caipira*, produzido pela COMGÁS com apoio da Lei de incentivo à cultura do Ministério da Cultura.

⁸¹ Talvez, o que deva ser discutido para o período em questão não seja a transformação da música caipira tradicional em produto comerciável, cujo valor artístico estaria supostamente subordinado à lógica capitalista de produção e consumo de bens culturais, uma vez que a transferência de alguns gêneros tradicionais para o disco não implicou necessariamente em uma alteração significativa na música em si, ainda que tenha alterado seu contexto social. Talvez, a questão a se discutir seja a apropriação indébita de algumas músicas tradicionais por alguns compositores, conforme observou Rossini Tavares de Lima (1997, p. 25), ao dizer que algumas músicas tradicionais “passaram a ser interpretadas por violeiros de pouca ou nenhuma inventiva que, trocando os títulos e alterando alguns versos, chegaram a registrá-las como sendo de sua autoria.”

De dois ano eu era bezerro,
de quatro eu era garrote.
Me caparam de macete,
que eu sofri a dor da morte.

Me truxeram lá do campo,
me deram tantos esbarro,
Puseram tamanha carga
pra puxar tamanho carro.

Puseram tamanha canga,
tamanho triadeirão;
tanta força que eu fazia,
inda tomava ferrão.

Eu mostrei minhas bondades
logo no primeiro dia;
me tiraram eu do meio
me puseram lá na guia.

Eu fui aquêlê infeliz
que nasceu no mês de Maio;
me tiraram lá da guia,
puseram no cabeçaio.

Carreiro que me tocava
era um moço valentão;
dei uma chifrada nêlê
que varou no coração.

Meu senhor foi, me vendeu,
vendeu com grande despacho;
me puseram na boiada,
me tocaram serra abaixo.

Corri matos e capoeiras
pra fazer minha fugida;
vi que não tinha remédio,
entreguei a minha vida.

As carreiras que eu dei
lá no alto do capão!
Adonde eu tirava os pés
O cavalo punha as mão.

As carreiras que eu dei
lá no campo da amargura!
Saía tocha de fogo
do rompão das ferradura.

Adeus, campo! adeus, terra!
adeus, serra de Goiás!
Vou indo por aqui fora,
sei que cá não volto mais.

Eu passei êsses trabalhos,
uns grandes e outros maior;
às quatro horas da tarde
'tive de casco pro sor.

Quando eu tava de ano e meio
Já fizeram amansação,
Em vez de amansá de carro
Amansaro de carretão.

Carrêro que me criava
Era o mulato Pimpão,
Me dava co pé da vara
E chuchava, ai, co ferrão.

Me dava co pé da vara
Só fazendo judiação,
Eu preguei uma chifrada, ai
Que varô no coração.

Aí meu senhor já disse:
“Eu vô mandá esse boi pro corte,
Não trabaia no meu carro
Boi que já deve uma morte.”

Eu tava no arto da serra
E avistei dois cavalêro,
Com dois laço na garupa
E dois cachorro perdigueiro.

Pois era o sinhô patrão
Que vinha me visitá,
O marvado carniceiro
Que já vinha negociá.

Adeus campo da Varginha
Terreno dos Ananais,
Os zóio que me vê hoje
Amanhã não me vê mais.

Eu cheguei no matadô
Não encontrava a saída,
O mió jeito que tem
É entregar a minha vida.

O marvado carnicêro
Já correu afiá o facão,
Prá largar uma facada
Bem certa no coração.

Botei meu joelho em terra
Só pra ver sangue corrê,
E o marvadao co’a caneca
Ainda parava pra bebê.

Vô fazê minha promessa
Pra quem meu coro tirá,
Que o mundo dá muitas vorta
E sem camisa há de ficar

Corri meus olhos pra baixo
pra vêr meu sangue correr.
Adeus, campo, adeus terra,
pra nunca mais eu te vêr!

O carnicheiro saiu
avisando seus vizinhos;
quando foi daqui um pouco,
fui saindo aos pedacinhos.

A velha pediu um pedaço,
êles dero o coração;
também dero a barrigada
pra velha fazer sabão.

Do couro fizeram laço;
veio um ratinho, picou.
Coitado do Ramallete!
até rato aproveitou!

Será somente na passagem da década de 1950 para 1960 que a indústria fonográfica passará a exercer alguma influência no repertório das duplas caipiras, em uma tentativa gradual de substituir os cururus, cateretês, toadas e modas-de-viola com estruturas musicais tradicionais do universo rural por gêneros urbanizados, evidenciando as primeiras transformações no cenário fonográfico que passou a criar dificuldade para que as duplas caipiras gravassem músicas com estruturas tradicionais. Como exemplo, podemos citar a dupla *Tonico & Tinoco*, que eram plantadores de café e algodão nas fazendas de Botucatu antes de gravarem seu primeiro disco em meados da década de 1940. A jornalista Rosa Nepomuceno nos traz um comentário de Tinoco onde este relata a pressão que ele e seu irmão sofreram da gravadora para gravar *Disparada*, que havia ganhado o II Festival de Música Popular Brasileira da TV Record, mas isso só no ano de 1966.

A gravadora quis, por exemplo, que a gente gravasse ‘Disparada’ depois da vitória do Jair Rodrigues no Festival. Tivemos dificuldade de aprender a música, não era nosso estilo. [...] Os diretores nos chamaram e falaram: nas próximas gravações vocês vão ter que modificar o estilo ou então gravar as modas sertanejas com letras jovens e guitarras elétricas, pois os tempos mudaram e é isso que está vendendo. Não aceitamos nenhuma das propostas e eles nos disseram que a gente não ia gravar mais. Então, rescindimos o contrato. [...] Participaram mais de 20 pessoas da empresa, entre diretores e representantes de vendas, sugerindo uma porção de coisas, e eu me lembro que falei: Então vamos parar, deixar baixar o pó, depois *nóis vorta*.

(TINOCO *apud* NEPOMUCENO, 1999, p. 189)

Junto com seu irmão, Tinoco tentou manter-se fiel às suas raízes e ao seu estilo musical, recusando contratos com gravadoras até a inevitável adesão à nova aparelhagem eletrônica por intermédio da banda de seu filho Tinoquinho, em período ainda mais recente.

Contudo, sem perder sua raiz caipira, defende: “Música é feito roupa, sapato. Tem moda, e se a gente não se moderniza, fica pra trás. Mas nossa raiz não muda.” (TINOCO *apud* NEPOMUCENO, 1999, p. 24)

Um estudo mais aprofundado nesta questão talvez revele em muitas outras músicas caipiras gravadas pela indústria fonográfica a permanência de suas estruturas textuais e musicais tradicionais. Tudo indica, por exemplo, que a moda-de-violão *Ferreirinha*, com mais de cinquenta estrofes no caderno onde Carreirinho guardava suas composições, não tenha perdido o conteúdo e os valores morais que o texto original procurava transmitir quando foi reduzida a oito estrofes no fonograma. O mesmo podemos conjecturar para os *romance de treis hora* mencionados por Tinoco, reduzidos a uma *mensagem mais curta* que, talvez, não tenham perdido sua mensagem original. Da mesma forma, é preciso investigar se outros gêneros da música caipira recolhidos por folcloristas possuem suas “versões fonográficas”, e, a partir daí, procurar saber se as gravações são frutos das narrativas recolhidas em campo ou se estas últimas são conseqüências das primeiras, a exemplo das modas-de-violão recolhidas por Alceu Maynard Araújo (2004, p. 138-42 e 492-3) na cidade de Taubaté e publicadas em seu livro *Folclore Nacional II: Danças, recreação e música*, ou as modas-de-violão recolhidas por Rossini Tavares de Lima (s/d, 56-65) em 1952 por modinheiros piracicabanos e em Santa Isabel e publicadas em seu livro *Folclore de São Paulo: melodia e ritmo*. No caso de outro estudo deste último autor (1997, p. 61 a 72), *Moda-de-violão: poesia de circunstância*, onde ele faz transcrições de modas-de-violão que julga tradicionais e verdadeiras representantes do folclore nacional recolhidas no universo rural *in loco*, podemos, a partir de comparações com as modas-de-violão transcritas nesta pesquisa a partir de fonogramas, constatar a grande semelhança das estruturas musicais.

Embora tenhamos salientado a importância de se considerar as estruturas musicais para classificar música caipira tradicional e música caipira gravada, é preciso igualmente considerar e reconhecer a mudança do contexto social em que ela se insere, passando de um universo essencialmente rural, onde a música fazia parte de um processo ritualístico⁸² socializador, para outro essencialmente urbano, onde, do ponto de vista antropológico, a música passa a fazer parte de um processo ritualístico pessoal, como é a escuta do rádio, embora o receptor geralmente seja o mesmo: o caipira que vive na roça na primeira e o caipira

⁸² Aqui, nos utilizamos do termo com um significado mais genérico, derivado de *rito*. O entendemos, portanto, como um conjunto de procedimentos ou atividades organizadas sistematicamente e com certa periodicidade que podem ser compostas de uma sucessão de palavras, um conjunto de gestos, de atos ou de formalidades, geralmente imbuído de valores simbólicos prescritos e codificados de forma repetida que geralmente segue um padrão, embora não seja mecanizado.

que migra para a cidade na segunda. Porém, como alguns trabalhos se voltam para a segunda questão, optamos por focar principalmente a música em si. Desta forma, não desconsideramos a deslocação sócio-cultural da música caipira, mas sim ressaltamos que um estudo que busque caracterizá-la, deve também se voltar para seus componentes estruturais e formais, tanto musicais quanto textuais.

Ressaltamos ainda, que é preciso igualmente relativizar a influência que o mundo urbano possuía sobre a cultura popular, não caindo em uma exacerbada idéia de imposição cultural e ideológica nas primeiras décadas do século XX, ainda que reconheçamos a mudança nas formas de produção e recepção da música caipira tradicional no período em questão. No caso das culturas tradicionais, a crítica que costumeiramente se faz acerca de sua apropriação pelo universo urbano diz respeito ao fato de que, uma vez inseridas no novo contexto social, gêneros tidos por tradicionais, detentores de uma autenticidade original, criações de um povo cujo saber popular lhe é inerente e possuidores de uma intrínseca relação com o convívio social no qual fora produzida, acabam por deteriorar-se a partir do contato com o mundo urbanizado das grandes cidades, perdendo toda sua riqueza, autenticidade e tendo seus valores e perspectivas de sociabilidade cultural substituídas por elementos de interesse comercial, modificando-lhes suas funções dentro de uma estrutura sócio-cultural forjada.

Ainda que não tenha tratado essencialmente da música em sua pesquisa sobre religiosidade popular, onde estuda as *Estórias de nosso Senhor Jesus Cristo e mais São Pedro andando pelo mundo*, Oswaldo Elias Xidieh (1993, p. 81) demonstrou sua preocupação e dúvida em estar de fato analisando aspectos da cultura popular como algo específico e dotado da essência e dos saberes do povo ou de, ao invés, estar analisando apenas uma esfera das manifestações culturais populares que estão à margem das culturas ditas eruditas e civilizadas, embora reconheça os processos de troca, empréstimo, cópia e imitação de elementos entre as culturas erudita e popular, frutos de uma interação que se dá em diferentes níveis de intensidade, extensão e profundidade e que depende de fatores eventuais, precários, efêmeros, unilaterais e intencionais.

Tendo adotado um posicionamento contrário ao tradicionalmente adotado, de que “uma progressiva imposição dos meios eruditos, civilizados e urbanizados aos meios populares e rústicos [modificam-lhes] a vida sócio cultural, substituindo os seus valores e comprometendo-os em novas perspectivas de sociabilidade e cultura”, o autor, em análise de vasto material, observou que, apesar “da imposição de fórmulas civilizadas e urbanizadas de

vida sócio-cultural aos grupos rústicos, estes resist[iam], e a sua cultura encontra[va] meios de permanecer”, principalmente em grupos mais próximos a grandes centros urbanos, como eram os bairros em torno da cidade de São Paulo, que não passavam de projeções de áreas rurais, já que nas zonas rurais *in loco* a tendência era aceitar sem restrições as imposições citadinas. (XIDIEH, 1993, p. 81)

O autor afirmou que a eventual aceitação de fórmulas propostas pelo meio sócio-culturalmente mais poderoso não implicava o abandono total dos valores culturais das “sociedades rústicas”, e que ao lado de um empobrecimento daqueles valores, de um modo geral, ocorr[ia] um revigoramento deles quando, por acumulação, se adensa[va]m em torno de algumas práticas e de alguns costumes que encontra[va]m possibilidade de permanência.” (XIDIEH, 1993, p. 82) Como exemplo, o autor citou a cerimônia popular da *Carpição*, no Vale do Paraíba, onde elementos que disfuncionavam em algum setor da vida rústica encontravam outros meios de permanência nos setores preservados não diretamente ligados à cultura tradicional, demonstrando que tais elementos “perpetua[va]m-se e funciona[va]m nalguma esfera do folclore [...], reduzindo ao contexto tradicional as novidades eruditas, ou as coisas, conhecimentos e situações que, de um modo ou de outro poderiam escapar ao domínio popular.” (XIDIEH, 1993, p. 82) É com este posicionamento ante a cultura popular que, ao definir o conceito de urbanização aplicada às narrativas populares, o autor afirma:

Entendemos por urbanização das narrativas populares o tratamento diferenciado que a cidade dá à forma e aos temas literários, introduzindo neles um aparato citadino que envolve linguagem, situações, tipos humanos e profissionais, utilidades e coisas sujeitas ao sabor da moda. Mas, essa injunção não chega, via de regra, a modificar o conteúdo moral e de exemplo das narrativas pias.

(XIDIEH, 1993, p. 119)

Aqui, o autor se referia principalmente aos grupos de bairros populares que entornavam as grandes cidades, com população proveniente do interior, deixando clara a dificuldade de garantir “que a urbanização das coisas rústicas se processa primeiro na cidade para, depois, se difundir nas zonas rurais e agrestes.” (XIDIEH, 1993, p. 119-120) Pelas reflexões até aqui desenvolvidas ficam claros dois pontos principais: 1) a incapacidade que o mundo urbano e suas ferramentas tinham de impor à cultura tradicional alterações em seus conteúdos essenciais, atingindo-a ao máximo em uma esfera tão superficial que não chegava a desprovê-la de sua essência, e; 2) a capacidade que a cultura popular tinha de se transformar para responder às ainda fracas ferramentas capitalistas e aos novos contextos sócio-culturais que se apresentavam, submetendo-as e adaptando-se a fim de manter sua essência tradicional.

Em suma, pode-se dizer que, ao mesmo tempo em que o universo urbano se apropriava da cultura tradicional, esta se apropriava dele. Em parte, é neste sentido que trabalham as pesquisas na área de Folkcomunicação⁸³, como observa a pesquisadora Cristina Maria Gobbi (2007, p. 23-4) que, baseando-se na obra de José Marques de Melo, afirma que “os ‘comunicadores folclóricos’ traduzem os conteúdos complexos dos meios de comunicação de massa e os interpretam segundo valores tradicionais das pequenas comunidades.” Portanto, aceitar a submissão da cultura popular tradicional ao universo urbano pelo menos até o final da década de 1940 nada mais é do que subestimar a força regeneradora e criativa das manifestações artísticas tradicionais produzidas pelo povo, que conseguiam vencer as ainda frágeis ferramentas do sistema capitalista e da indústria cultural brasileira.

Transplantando as reflexões desenvolvidas por Oswaldo Elias Xidieh à nossa discussão, podemos compreender como os migrantes caipiras que viviam na cidade de São Paulo e em seu entorno no final da década de 1920 e décadas posteriores se utilizavam dos meios a que tinham acesso pela vida urbana para reproduzirem, em novos contextos, parte de sua cultura tradicional (no caso, a música), utilizando-a como elo entre o novo espaço de convívio (a cidade) e a antiga morada deixada para trás (o campo), sem, contudo, perder uma parcela de sua essência e autenticidade, que lhes permitiam vincular-se de alguma forma com a terra natal. Neste sentido, sua música não se configura como uma linguagem poético-musical falsa, forjada ou inautêntica. Mesmo depois de inserida na indústria fonográfica, a música caipira no disco pode ser entendida como um discurso musical autêntico – dependendo dos critérios utilizados – devido à intrínseca relação que guarda, tanto textualmente quanto musicalmente, com suas origens rurais tradicionais.

⁸³ Sobre os trabalhos na área de Folkcomunicação, consultar: BELTRÃO, Luíz. *Folkcomunicação: a comunicação dos marginalizados e Folkcomunicação: teoria e metodologia*. Principalmente o capítulo *Os grupos rurais marginalizados* do primeiro trabalho vai, em parte, ao encontro do segundo capítulo de nossa pesquisa, onde tratamos da criação do estigma rural e de sua marginalização. Ao buscar reconstituir as relações sociais dos homens livres (representados essencialmente por caipiras) no sistema escravista da segunda metade do século XIX, tendo como documentos processos-crimes da cidade de Guaratinguetá-SP (evidenciando o quão violenta eram as relações entre os indivíduos daquela região no período em questão), Maria Sylvia de Carvalho Franco (1997, p. 34) discorre sobre a marginalização de grupos rurais no livro *Homens livres na ordem escravocrata*: “Na área aqui estudada, ao lado desses pequenos núcleos isolados [de comunidades caipiras] houve, pelo menos desde o século XVIII, setores da sociedade que se organizaram para a produção mercantil. Sendo estes que realmente fundaram o sentido dominante das atividades de produção e da vida social, os grupos caipiras ficaram relegados a uma intransponível marginalidade. Nesse ponto, convém ter em vista que esse processo não se revestiu apenas de um significado restritivo, determinando que esses grupos ficassem excluídos da participação na sociedade mais ampla, de modo tal que acabassem elaborando, em seu isolamento, um estilo de vida próprio. É preciso realçar que essa marginalidade é *constitutiva* desse estilo de vida, tendo configurado positivamente, em larga medida, os seus componentes. Desse ângulo, acentua-se como a marginalização, ao mesmo tempo que definiu fronteiras separando caipira e “civilizado”, constantemente tornou impreciso esses limites. Com isto em mente, ganham relevo os traços dos grupos caipiras que refletem sua abertura para a sociedade mais ampla.”

Após este longo “parêntese” a fim de complementar nossa argumentação, nos voltamos à tentativa de distinção entre música caipira e música sertaneja realizada por José Ramos Tinhorão. Embora o autor não se utilize da distinção entre música caipira e música sertaneja proposta por José de Souza Martins, tem seus argumentos acerca destes dois discursos musicais claramente voltados para uma crítica à indústria fonográfica. Na segunda parte de seu livro *Cultura popular: temas e questões*, intitulada *Questões*, o autor deixa transparecer exageradamente o seu entendimento de que a indústria cultural tenha surgido no século XVI, com o sucesso da imprensa criada por Johannes Guttemberg no século anterior, onde a “música popular urbana iria se ligar, desde esse início, aos processos técnicos de produção e divulgação, o que a transformava desde logo em produto vendável.” (Tinhorão, 2001, p. 169). O autor prossegue em seu argumento focando um segundo momento de relevância comercial ao entender que o “indicador da estreita vinculação estabelecida entre a produção de música popular e as atividades manufatureiras e comerciais é o aparecimento, em meados do século XVIII, das oficinas de impressão de música.” (2001, p. 189) Para o autor, a “cartada final” da indústria cultural se daria com o surgimento da indústria fonográfica na passagem do século XIX para o XX.

Esta visão pessimista dos meios de comunicação e da indústria cultural⁸⁴ faz com que o autor desvalorize, em princípio, qualquer tipo de música produzida em discos. Em seu ímpeto de mostrar uma subversiva alienação cultural a partir dos avanços tecnológicos o autor acabará por se criar uma armadilha metodológica e conceitual, entrando inúmeras vezes em contradição. As mesmas músicas produzidas pela indústria fonográfica que o autor critica e entende como inautênticas e descaracterizadas são, em outro livro do autor, *Música Popular: um tema em debate*, principalmente na seção *Rompimento da tradição, raiz da bossa nova*,

⁸⁴ Em seu livro *Cultura brasileira: o que é, como se faz*, Aldo Vannucchi (2006, p. 125 a 129) contrapõe esta visão pessimista da indústria cultural originária no pensamento de Theodor W. Adorno e Max Horkheimer a partir dos seguintes autores: Gilles Lipovetski, “para quem a cultura de massa é fator de promoção da cultura e democratização da sociedade e um dos principais vetores da modernidade”; Wilbur Schramm e Alan Swinglood, “que insistem na conotação positiva que é também a diretriz da Unesco: a indústria cultural leva ao desenvolvimento nacional, é democratizante e pluralista. Sem ela, o grosso das populações ficaria culturalmente marginalizado e, por consequência, com menor ou nenhum poder político.” O autor conclui com uma visão igualmente positiva da indústria cultural, afirmando que “seria muita simploriedade julgar que toda a enorme influência dos meios de divulgação maciça se origine de alguma entidade maléfica onipotente: o capitalismo, a globalização, o gênio do mal... Na verdade, a posição reacionária em face da cultura de massa esgota-se na sua própria esterilidade. [...] Não deveríamos penetrar os caminhos da cultura de massa, lançando mão de todos os seus canais, de todos os seus subsídios, de todas as suas expressões, para pensar, alta e criativamente, a nossa realidade nacional? Se a indústria cultural diluiu e continua diluindo a força criativa dos espaços políticos e sociais alternativos, cabe a todo cidadão responsável, e especialmente aos educadores autênticos, usar a família, a escola, a Igreja, como esferas privilegiadas de análise e denúncia do que a linguagem enganosa do poder e do dinheiro dissemina sem pudor algum.”

representantes de uma autenticidade que será corrompida pela Bossa Nova, onde o autor (1997, p. 36) entende que “o aparecimento da chamada bossa nova na música urbana do Rio de Janeiro marca o afastamento definitivo do samba de suas origens populares”, entendendo ser a década de 1950 um marco histórico que determinou o distanciamento de uma produção musical autêntica, genuína e valorizada da música popular representada pelos sambas gravados nas primeiras décadas do século XX, tendo como análise principalmente fatores sócio-econômicos. Igualmente se contradiz ao afirmar que, com o surgimento dos aparelhos de gravação fonográfica, as anteriormente criticadas músicas registradas em partitura (que agora seriam tidas por obras passíveis de uma reinterpretação que supostamente seria capaz de lhes devolver a autenticidade), perderiam definitivamente sua autenticidade (2001, p. 180). Após criticar a música caipira e a música sertaneja produzida em discos sairá em defesa desta mesma música para criticar as músicas internacionais que ocupam os horários nobres nas programações das rádios. (2001, p. 209 a 211)

Os argumentos do autor se baseiam na concepção de que a descaracterização do produto cultural nacional decorre da discrepância tecnológica entre dominador e dominado, da globalização que propicia uma alienadora invasão cultural imposta e da existência de uma clara luta de classes no setor cultural. São estes os principais motivos que fazem o autor entender a cultura popular “desvinculada de sua aura de produto de superiores qualidades humanas por sua redução a simples mercadoria, essa música destinada ao consumo das grandes massas deixa de obedecer às leis da estética para reger-se, como qualquer outro produto da indústria, pelas leis do mercado” (2001, p. 185), vendo também “o próprio produto das criações de poetas e compositores transformar-se, de objeto de qualidade aferível pelas leis da estética, em artigo sujeito às leis do mercado.” (2001, p. 192)

Toda essa reflexão desenvolvida pelo autor irá desembocar nos conceitos de música caipira e música sertaneja, conceitos estes que o autor não define claramente chegando até mesmo a associá-los a um mesmo discurso musical. O mais próximo que o autor chega de uma definição é ao observar a existência de verdadeiros caipiras (os caipiras tocadores de viola trazidos por Cornélio Pires da zona de Piracicaba) e do que ele chama de “caipiras do rádio”, estes últimos falsos, observando que os dois tipos de “caipiras” coexistiram durante algum tempo (2001, p. 206). Ao misturar música caipira com música sertaneja, o autor chega inevitavelmente a um equivocado ponto comum a ambas: “é uma criação não muito antiga, e que corresponde a um produto de consumo destinado a populações identificadas pela origem, com hábitos, costumes e sons ligados particularmente à vida rural.” (2001, p. 205) Como não

poderia deixar de ser, o autor finaliza seu livro com uma crítica à Bossa Nova e à Jovem Guarda, relacionando-as a uma suposta invasão cultural alienante estadunidense.

Além das complicações nas tentativas de definição e diferenciação entre música caipira e música sertaneja até aqui apresentadas, temos também a apropriação das classificações e dos termos definidos pelo sociólogo José de Souza Martins por Waldenyr Caldas, em seu livro *Acorde na aurora: música sertaneja e indústria cultural*, onde podem ser observados alguns equívocos. Em sua pesquisa, o autor se utiliza da classificação e da definição do conceito de música sertaneja propostos por José de Souza Martins para atribuí-lo às músicas oriundas de um discurso musical distinto⁸⁵ (faixas 17 e 18) do que fora analisado pelo sociólogo, chegando a colocar toadas de *Tonico & Tinoco* ao lado dos ritmos jovens de *Léo Canhoto & Robertinho*, definindo ambos os discursos musicais por música sertaneja simplesmente por serem registrados em discos, onde igualmente são encontradas “aberrações textuais” (CALDAS, 1979, p. 67). O autor reforça sua convicção afirmando que “o tema predominante [das primeiras duplas sertanejas], que era antes o viver no campo, alterna-se agora com os ‘casos de amor’ vividos na cidade, numa nítida demonstração de que a música sertaneja já não pertence mais somente ao meio rural e do interior; de que ela, agora, é urbana também.” É pelo fato de acreditar que exista uma semelhança e alternância temática entre ambas, inexistente na realidade, que o autor irá atribuir algumas características de uma à outra.⁸⁶

Embora em artigo posterior intitulado *Revendo a música sertaneja* o autor reconsidere parcialmente tal interação e alternância temática entre ambas, ainda tendo como foco a dupla *Léo Canhoto & Robertinho*, o referido artigo traz outras questões a serem discutidas. Nele, o autor afirma que é a partir do lançamento do primeiro disco da referida dupla em 1969 que a música sertaneja “tomaria uma direção inteiramente nova e diferente daquela até então conhecida no universo da música sertaneja”, relacionando o novo rumo “às inovações técnicas, sonoras, instrumentais e até mesmo aos elementos da narrativa poética” (2004-2005, p. 62-63), observando também que “a própria estrutura estético-formal já não tem mais nada a

⁸⁵ Algumas das músicas analisadas: *Meu carango*, *Tudo é triste sem você*, *Rock bravo chegou para matar*.

⁸⁶ Em seu texto *O que é música sertaneja* o autor (1999, pp. 25 a 33) faz a seguinte distinção: Características da música caipira: a) função sociabilizadora entre os indivíduos; b) anonimato das composições; c) criação coletiva da canção; d) sempre acompanha de vozes; e) longa duração; f) mais rítmica do que melódica, devido à sua instrumentação musical, tessitura musical e andamento, e; g) essencialmente religiosa. Características da música sertaneja: a) produzida no meio urbano-industrial pela indústria do disco; b) mais melódica do que rítmica, devido às transformações em sua instrumentação musical; c) curta duração; d) produzida essencialmente na cidade de São Paulo, e; e) discurso profano (amor na cidade, políticos, veículos motorizados, progresso das cidades grandes etc.). Similaridades entre ambas: a) mesma área geográfica; b) mesmo público; c) mesma forma de cantar.

ver com a música sertaneja pré-69” e que “ela não tem quase nenhuma identidade com a música sertaneja produzida até 1969. (2004-2005, p. 63) A explicação para a ausência desta identidade e estrutura estético-formal “pré-69” no repertório da dupla *Léo Canhoto & Robertinho* e de outras que surgiram depois é simples. Tal ausência se deve pelo fato de serem discursos musicais distintos, não relacionados musicalmente de nenhuma forma. Talvez a única relação que se possa estabelecer entre ambos seja o fato de o segundo ter no primeiro uma matriz da qual se ramifica e cria vida própria. Os novos discursos musicais surgidos a partir de 1969 são manifestações artísticas autônomas, não cabendo comparações em relação à música caipira das primeiras gravações de 1929 ou da música caipira tradicional, que coexistem ao lado destes novos discursos musicais. É também devido a esta coexistência de discursos musicais distintos que não se pode falar em transformação da música caipira tradicional ou da música caipira gravada em uma nova música. Muitos são os autores que observam a transformação da música caipira em música sertaneja. Contudo, como estes distintos discursos musicais coexistem, não havendo de fato uma “transformação”, se mostra inapropriado a utilização do termo. O que existem são discursos musicais autônomos e distintos um do outro: a música caipira tradicional, a música caipira gravada com seus ritmos tradicionais a partir de 1929 e o discurso musical de duplas como *Léo Canhoto & Robertinho* (uma ramificação das duas primeiras).

Além da discussão tendo-se como foco os aspectos estruturais, formais e poético-musicais dos diferentes discursos musicais, tem-se também uma questão que envolve a relação que Waldenyr Caldas faz entre o discurso musical da dupla *Léo Canhoto & Robertinho* com a indústria cultural, e para refletir sobre ela discutimos o importante papel que desempenhavam as gravadoras (nacionais e internacionais) na época que permeia o lançamento do primeiro disco da dupla, papel este freqüentemente esquecido nos estudos essencialmente musicais ou sobre a produção musical no país. Para tanto, nos baseamos no artigo *Chantecler: uma gravadora popular paulista*, de Eduardo Vicente, resultado do projeto de pesquisa *O outro lado do disco: a memória oral da indústria fonográfica*, do Departamento de Cinema, Rádio e TV (CTR) da ECA-USP.

Como observa o autor (2010, p. 81-82), na passagem da década de 1950 para 1960 houve uma reorganização do setor fonográfico em função do sucesso dos então recentes movimentos musicais *Bossa Nova* e *Jovem Guarda*, no sentido de criar um segmento específico para os artistas que seriam marginalizados (Nelson Gonçalves, Vicente Celestino, Waldick Soriano, *Milionario & José Rico*, *Tibagi & Miltinho*, *Tião Carreiro & Pardinho*,

Zico & Zeca, Pedro Bento & Zé da Estrada, Lourenço & Lourival etc.) com a chegada dos representantes desta “moderna” música popular (Chico Buarque, Roberto Carlos, Geraldo Vandré, Caetano Veloso etc.). Segundo o autor, a consagração destes novos movimentos musicais (observada pelo surgimento de uma crítica escrita, pela repercussão internacional, pela admiração por parte do público e de novos artistas, pelos contratos com as gravadoras internacionais recém surgidas e pelos programas televisivos dedicados a estes movimentos musicais) associado a um grande crescimento do mercado fonográfico fará com que as gravadoras tradicionais (Continental, Copacabana e Chantecler) se voltem ao marginalizado mercado regional destinado a um público de menor poder aquisitivo, refletido até nos valores dos discos. Com dados estatísticos, o autor demonstra que, em 1979, os discos destinados a classe de menor poder aquisitivo “representaram 12 dos 52,6 milhões de suportes vendidos. Mas dez anos depois, em 1989, logo antes do lançamento dos CDs no país, eles eram apenas 8,2 dos 76,8 milhões de suportes.” (VICENTE, 2010, p. 82)⁸⁷ É curioso aqui observar que a maioria dos pesquisadores que se utilizam de artistas ou gêneros musicais para criticar a indústria cultural no período em questão (e mesmo em período posterior) raramente se utilizam dos artistas tidos por intelectualizados e responsáveis por quase 90% dos discos vendidos. Raramente exemplos como os de Chico Buarque, Roberto Carlos, Gilberto Gil e Caetano Veloso são utilizados para criticar a indústria cultural na década de 1960, e mesmo nos dias de hoje, sendo os objetos-pretextos para tais críticas principalmente os artistas marginalizados.

No caso dos discos da dupla *Léo Canhoto & Robertinho*, cujo repertório Waldenyr Caldas analisa, eles fazem parte deste mercado marginal das décadas de 1960 e 1970. Com as informações acima descritas, temos que, uma possível massificação no período se dava pelas gravadoras internacionais através dos discursos musicais de maior consumo, que possuíam de fato um público consumidor de alta capacidade financeira, relegando às gravadoras tradicionais os artistas regionais, bregas e cafonas, apreciados por um público de menor poder aquisitivo. Como observa o autor, estas gravadoras tradicionais foram, portanto, “responsáveis por um trabalho fundamental de documentação da música popular brasileira, registrando os trabalhos de artistas populares, vinculados a segmentos regionais, num momento em que as grandes empresas do setor praticamente ignoravam a existência desse

⁸⁷ Sobre os dados e sobre a marginalização dos artistas contratados pelas gravadoras tradicionais, José Ramos Tinhorão (2001, p. 209) tem uma visão diametralmente oposta, afirmando que “os gêneros de música dirigidos a esse público marginal (em relação ao mercado “oficial”) são consumidos pela gente não identificada que compra nada mais, nada menos, do que 40% dos discos prensados no país [...]”

mercado.” (2010, p. 85) Muito mais do que focar o lucro comercial destas gravadoras, é preciso entendê-las como fundamentais para a documentação e preservação de parte da música popular brasileira.

Ainda percorrendo sobre a utilização dos termos definidos por José de Souza Martins por outros autores, temos também a dissertação de Edilson Aparecido Chaves (2006, p. 77-78), já citada no segundo capítulo. Em sua pesquisa, o autor adota os conceitos definidos pelo sociólogo por entender que “a música sertaneja ou a música revestida de *ser* caipira não é uma música autêntica” e que “a música sertaneja vulgarizou o cotidiano, podendo ser ouvida sem qualquer tipo de participação, ou seja, o ouvinte torna-se passivo enquanto que a música caipira, ao contrário, exige participação e está desprovida de um caráter mercantil.” Adotada a concepção e os termos definidos pelo sociólogo, Edilson Aparecido Chaves irá perder-se em meio a conceitos distintos, uma vez que em vários momentos de sua pesquisa se utiliza do termo *música caipira* para se referir às músicas produzidas pela indústria fonográfica. Além disso, utiliza exemplos anacrônicos ao relacionar as canções produzidas na década de 1930 com as canções produzidas no final da década de 1960, gêneros este que já não possuem relações entre si, se utilizando também da definição de Waldenyr Caldas, ao afirmar que “se a música caipira na sua origem, em meados da década de 1920, tinha como principal tema o discurso rural, na música sertaneja isso é transplantado para o meio urbano e [...] passa a haver, a partir da década de 1960, uma dimensão geográfica maior de sua propagação.” (CHAVES, 2006, p. 37)

Das tentativas de classificação e definição de música caipira e música sertaneja até agora apresentadas, principalmente as de José de Souza Martins e as de Waldenyr Caldas podem ser contrapostas ao posicionamento que Sidney Valadares Pimentel adota a respeito de ambas, afirmando o autor (1997, p. 192) que “é possível perceber que tanto Martins quanto Caldas examinam a música caipira e a música sertaneja *enquanto fenômenos sociológicos*, procurando encontrar as diferenças a partir das condições sociais sob as quais são produzidas.”

O que encontram então? Encontram condições radicalmente diferentes para uma e para a outra modalidade de música, sendo a sociedade caipira o contexto onde surge a música caipira e a indústria cultural (que faz parte do chamado “âmbito superestrutural da sociedade de classes”) o contexto para a produção e circulação da música sertaneja. E como essas condições são radicalmente diferentes, ambos dissociam também radicalmente as duas modalidades, perdendo de vista sua proximidade cultural. Com isso, a única coisa que percebem é o corte brusco entre uma e outra e nunca aqueles aspectos que, ao mesmo tempo, testemunham muitas identidades.

(PIMENTEL, 1997, p. 192)

Segundo nosso conceito do que venha a ser música caipira, concordamos parcialmente com a reflexão de Pimentel, por acreditarmos não ser sua inserção na indústria fonográfica uma determinante que a desvincula totalmente do universo rural, conforme já procuramos demonstrar. Contudo, é preciso rediscutir os critérios que o autor utiliza para distinguir música caipira de música sertaneja, pois realiza tal distinção principalmente a partir de suas temáticas, onde “a música caipira fala do cotidiano da sociedade rústica constituída principalmente por pequenos parceiros, arrendatários ou sitiantes e suas famílias, os quais se encontram espalhados em núcleos de vizinhança, em pequenas comunidades ou vilas ou ainda em bairros rurais de regiões mais ou menos homogêneas” (PIMENTEL, 1997, p. 201) e “o personagem cantado em prosa e verso pela música sertaneja não é mais um ser sedentário. Ao contrário do caipira, ele não tem moradia fixa nem se acha ligado a um lugar por relações de parentesco ou pela impossibilidade quase atávica de ausentar-se. O que o define como personagem é precisamente a sua condição de executor de travessias.” (PIMENTEL, 1997, p. 220). Desta forma, a distinção que o autor faz não é musical, mas sim temática, podendo uma moda-de-violão ser tanto música caipira quanto música sertaneja na concepção do autor, dependendo de sua temática. É exatamente este o equívoco que ocorre em suas análises, onde algumas das músicas caipiras analisadas⁸⁸ coincidem, enquanto gênero e nos aspectos musicais, com algumas das músicas sertanejas analisadas⁸⁹, a exemplo das modas-de-violão *Herói sem medalha* (faixas 19) e *Menino Boiadeiro* (faixa 20), que o autor classifica como música caipira e música sertaneja, respectivamente. Outra afirmação feita pelo autor que é passível de rediscussão se deve às características fundamentais que ele atribui à música caipira.

Uma das características fundamentais da música caipira, frente à ampla diversidade da cultura musical brasileira, foi limitar-se a poucos ritmos que pressupunham também poucos instrumentos como meio para exprimir a sensibilidade musical de um grupo de artistas oriundo inicialmente do estado de São Paulo, mas que aos poucos foi-se generalizando para toda a “região caipira”. Como parece ser evidente a suposição de que, tecnicamente, existe um mútuo condicionamento entre instrumentos e ritmo, um e outro se viram limitados à idéia geral de que a simplicidade dos instrumentos leva a uma relação simbólica de tradução mais ou menos direta da “simplicidade da gente do campo”, da “originalidade da cultura caipira”, da “tradição que vem do interior”. Desse modo, ocorreu sempre uma adequação entre ritmos (catira, moda de violão, cururu, cana-verde, pagode, cateretê, toada) e instrumentalização (violão, viola, sanfona, pandeiro).

(PIMENTEL, 1997, p. 197)

⁸⁸ Músicas analisadas como caipiras: *Jeitão de caipira*, *Moda da tradição*, *A caneta e a enxada*, *Herói sem medalha*, *Sodade do tempo véio*, *Adeus minha terra*, *Maria* e *Ideal de caboclo*.

⁸⁹ Músicas analisadas como sertanejas: *Boi Soberano*, *Menino Boiadeiro*, *Boiadeiro punho de aço*, *Fundão de Serra*, *O rei do gado* e *O rei do café*.

Mesmo ao conhecedor em baixo grau do discurso musical tradicional do caipira e dos gêneros que o compõem, fica claro o seguinte: nem a música caipira se limita a poucos ritmos pressupondo poucos instrumentos e nem é evidente a suposição de que, tecnicamente, existe um mútuo condicionamento entre instrumentos e ritmos. A diversidade rítmica dos gêneros que compõem a música caipira, tanto a gravada quanto a tradicional (toadas, cururus, arrasta-pés, cateretês, modas-de-violão etc.), dificilmente é encontrada em outros discursos musicais, não estando à música caipira limitada a poucos ritmos. Tampouco são poucos os instrumentos que compõem o discurso caipira, assim como seus recursos. O “casal” viola caipira e violão que ao longo dos anos tem sido mais evidenciado nas rádios, discos, mídias e demais meios de comunicação, é apenas uma das diversas combinações instrumentais dos quais o discurso caipira pode se utilizar, conforme a instrumentação das folias de reis, folias do divino e congadas, que comporta tambores, caixas, reco-reco, flautas, rabecas, violões, violas caipiras, sanfonas etc., comprovando sua diversidade instrumental, rítmica, de timbres e de recursos. Outra questão a ser discutida diz respeito à afirmação que o autor faz acerca dos gêneros e instrumentos representantes de uma *identidade caipira*.

A mesma idéia que discrimina um bloco de ritmos e instrumentos, atribuindo-lhes características que remetem a uma noção de *identidade caipira* [...], estabelece também uma hierarquização entre o que consegue expressar com maior completude os signos de identidade e o que só o consegue imperfeitamente. Neste caso, encontram-se, como ritmos, a catira e a moda de viola e, como instrumentos, a viola e o violão, entre os itens mais valorizados por compositores, produtoras e consumidores da música caipira. Tanto é assim que, a partir de determinado momento, a moda de viola e a própria viola passam a exigir, como dado valorativo, uma marca cultural que as caracterizou como “moda caipira” e “viola caipira”.

(PIMENTEL, 1997, p. 198)

Ainda que a viola caipira – e não o violão – seja o instrumento símbolo da cultura caipira, citado sempre que alguém procura designar um instrumento musical como o representante do universo rural, não existe, nos aspectos musicais, uma hierarquização pertinente à utilização de ritmos relacionados ao que se deseja expressar. Como vemos na próxima seção, cada gênero, ou ritmo, do discurso caipira geralmente está relacionado a uma temática específica. Tanto um cururu, uma toada ou uma moda-de-violão podem perfeitamente expressar com maior completude os signos de identidade caipira, dependendo do intuito do compositor no tema a ser abordado. As afirmações do autor nesta questão devem-se à sua intenção em ressaltar um gênero específico da música caipira como o mais capaz de expressar com maior completude os signos de identidade caipira: a moda-de-violão acompanhada do cateretê.

O que José de Souza Martins, Wadenyr Caldas, José Ramos Tinhorão, Sidney Valadares Pimentel e outros autores se esquecem, é que a música e seus componentes estruturais e formais em si, juntamente com os demais elementos utilizados pelos autores como critério de definição da música caipira (os meios de produção e divulgação da música, o contexto social na qual ela se insere, o público receptor, os aspectos textuais etc.), devem igualmente ser levados em consideração para se realizar tais distinções. Enquanto os critérios de diferenciação adotados forem isoladamente os fenômenos sociológicos ou as temáticas das narrativas, jamais se chegará a um consenso do que definitivamente seja música caipira ou música sertaneja.

Outra tentativa de classificação e diferenciação entre música caipira e sertaneja que igualmente desconsidera os aspectos musicais para classificação é a tabela *Cronologia da Moderna Canção Caipira*⁹⁰, elaborada pelo *Projeto República*⁹¹, criado pelos professores Heloisa Maria Murgel Starling e Rodrigo Patto Sá Motta em 2001 e vinculado ao Departamento de História da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais. Embora não a tenhamos analisado aqui em detalhes, a referida tabela possui alguns problemas de classificação no que concerne a datas, duplas, discursos musicais e gêneros por, em parte, desconsiderar os aspectos musicais, que julgamos imprescindíveis.

Concluindo a lista de autores que procuraram classificar e distinguir música caipira de música sertaneja, temos nas definições de João Luís Ferrete aquela que mais vai ao encontro do que acreditamos realmente ser música caipira e música sertaneja, que complementa a já distinção que fizemos entre música caipira (gravada) e música caipira tradicional. Em seu livro *Capitão Furtado: viola caipira ou sertaneja?*, o autor (1985, p. 25) reconhece que “é costume, hoje em dia, baralhar música sertaneja com música rural e música caipira. Parece-nos, aliás, que essa confusão só se faça atualmente no Brasil”. Explica o autor que o estadunidense chama sua música rural de *country*, o alemão de *bauerisch*, o italiano de *rurale* e *rusticana* e que em “alguns países sul-americanos a expressão preferida é *campesina* (mas também no sentido de rural), embora, em algumas adjetivações, empregue-se alternativamente qualificação da região interiorana originária (*pampera*, *llanera* etc.). No Brasil, porém, criou-se o vocábulo sertão, que do ponto de vista da geologia ou da própria geografia não encontra respaldo científico.” (1985, p. 25). Segue o autor na tentativa desfazer a confusão apoiando-se em Câmara Cascudo:

⁹⁰ Disponível em http://www.ufmg.br/projetorepublica/v1/page/popup_doc.php?id=575&type=foto

⁹¹ Disponível em <http://www.ufmg.br/projetorepublica/v1/page/>

Câmara Cascudo arrisca uma explicação: sertão é o interior. “As tentativas para caracterizá-lo”, prossegue, “têm sido mais convencionais que reais. Sua fauna e flora existem noutras paragens do mundo que em nada semelham o sertão. Melhor, e folcloricamente, é dizer interior, mais ligado ao ciclo do gado e com a permanência de costumes e tradições antigas. O nome fixou-se no Nordeste e no Norte, muito mais do que no Sul. O interior do Rio Grande do Sul não é sertão, mas poder-se-ia dizer que sertão era o interior de Goiás e de Mato Grosso, na fórmula portuguesa do século XVI.”

Atribuir-se ao interior de São Paulo ou de Minas aquela “melancolia dos invernos, com um sol ardente e os ardores do verão” (como dizia Saint-Hilaire) ou a qualidade de *sylva horrida*, de Von Martius, nesse sentido de aflitiva desolação, contudo, é indubitavelmente confundir o imisturável, dando tratamento igual ao que é diverso. O sertão descrito por Euclides da Cunha não tem nada a ver com zonas rurais do Centro-Oeste, do Sudeste ou do sul, parecendo-nos absurdo fazer indistinções entre o habitante da *sylva horrida* e aquele que cultiva terra próspera.

(FERRETE, 1985, p. 25-26)

Além de Câmara Cascudo, o autor também se vale das palavras de Mozart de Araújo para desenvolver seus argumentos, passando por alguns aspectos musicais que coincidentemente envolvem nosso objeto de pesquisa: as modas-de-viola.

Ao chamado caipira das regiões Centro-Oeste, Sudeste e Sul podemos atribuir uma música rural – jamais música sertaneja. No caso específico de São Paulo, Paraná, parte de Minas e Goiás há um outro aspecto definitivo: a chamada moda de viola, que, conforme Mozart de Araújo, segue um esquema típico de dueto sintônico com as modas portuguesas da segunda metade do século XVIII, a quais, como sempre se soube, valiam-se do processo a duas vozes paralelas. “É indiscutível – completa Araújo – que a moda portuguesa *a duo* produziu no Brasil a moda de viola, que se fixou nos nossos meios rurais.

Observe-se, aqui, que Mozart de Araújo fala em “nossos meios rurais” não em “nossas regiões sertanejas”. Referir-se a uma viola sertaneja, pois, é o mesmo que fazer menção à chamada ‘regra inteira’ dos nordestinos. A viola do artista rural é, rigorosamente, uma viola caipira, e já vimos que várias diferenças separam um instrumento do outro. Há que se diferenciar, em suma, a música sertaneja e a música caipira (ou rural, que seria o gênero da espécie na forma de sinédoque), bem como a viola sertaneja (apelidada pelos cantadores nordestinos, como dissemos, de ‘regra inteira’) e a viola caipira. Confundir desigualdades é continuar insistindo em erro quase secular, comprometendo limites técnicos e ao mesmo tempo desorientando estudiosos.

A música de que falaremos aqui é a caipira. Deixemos a sertaneja propriamente dita para sua própria oportunidade.

(FERRETE, 1985, p. 26-27)

Embora não se prenda essencialmente aos componentes musicais para realizar sua definição e distinguir música caipira de música sertaneja, salvo a referência que faz sobre as modas-de-viola dos caipiras, gênero praticamente não encontrado na cultura musical sertaneja dos nordestinos e nortistas, o autor faz uma importante distinção que passa também por constatações geográficas, nos ajudando a diferenciar um meio de outro e nos impedindo de

atribuir a determinados gêneros musicais uma terminologia que claramente não se relaciona com a região na qual são produzidos.

Da mesma forma que João Luís Ferrete, outros autores entendem as duplas das primeiras décadas da indústria fonográfica como representantes de um discurso musical caipira, a exemplo da jornalista Rosa Nepomuceno. Em seu livro *Música caipira: da roça ao rodeio*, em vários momentos a autora se refere aos caipiras das primeiras gravações como autênticos representantes do universo rural, iniciando seu livro com uma descrição da trajetória do compositor João Pacífico, até seu falecimento em 1998, este que seria o “último remanescente da leva de caipiras que chegou com sua música à capital nos anos 20.” (NEPOMUCENO, 1999, p. 20) Em sua pesquisa, a autora narra em detalhes diversos acontecimentos históricos envolvendo alguns dos principais personagens da música caipira gravada, como os empecilhos encontrados por Cornélio Pires ao propor a Albert Jackson Byington Jr. levar a caipirada de Piracicaba para o estúdio (1999, p. 110), se tornando “o primeiro produtor independente de discos do país, bancando a série inaugural de modas de viola gravadas por autênticos caipiras” (1999, p. 37), que “metendo a mão no bolso de um amigo, arrumaria dinheiro para mandar prensar os primeiros discos de música e humor caipiras, gravados por autênticos cantadores do interior e por ele próprio, na Columbia.” (1999, p. 102) Segundo a autora, não conformado com o fato de até os nordestinos, vindos de terra tão distante, terem seu lugar nos discos, aliado ao fato de gêneros rurais estarem sendo cantados por cantores da cidade, Cornélio Pires “achou que estava na hora de trazer a música caipira autêntica [...], resolveu mostrar aquele mundo de modas de viola, cantos de trabalho, cururus, modinhas, sambas caipiras e toadas que brotavam mais que pé de couve no interior, cantadas e tocadas na viola pelos próprios criadores” (1999, p. 109), atitude que deu ao polivalente folclorista “as glórias de ter iniciado o processo de implantação da legítima música caipira no cenário artístico urbano.” (1999, p. 111)

Uma das seções do livro da autora que bem representa nossa discussão é intitulada de *Pé no mundo, coração na roça*. Nela, a autora entende que “o sertão, a roça, sobreviveram no país de tantos contrastes, com grandes centros urbanizados e pequenas cidades escondidas entre vales e regiões pouco desenvolvidas. Vida longa teria aquela violinha levada pelo velho caipira nas suas andanças.” (NEPOMUCENO, 1999, p. 33) Daí o fato de a autora entender como música caipira a produção musical que se estende até meados da década de 1990, descrevendo como caipiras os artistas que ainda estavam em atividade em 1975 (Discos Marcus Pereira) e em 1990 (Frutos e Raíces).

A autora observa que foi a partir de 1943 (data da viagem de Capitão Furtado, Mario Zan, *Nhô Pai & Nhô Fio* à fronteira do Paraguai) que os repertórios das duplas sofreram consideráveis modificações (1999, p. 129), de onde viria posteriormente a influência de guarânias, polcas paraguaias⁹² e ritmos mexicanos na década de 1950. Contudo, apesar desta influência de ritmos estrangeiros, muitos artistas mantiveram durante muito tempo suas raízes caipiras, a exemplo dos compositores Teddy Vieira e Lourival dos Santos e de duplas como *Tonico & Tinoco*, *Tião Carreiro & Pardinho*, *Zico & Zeca*, *Zilo & Zalo*, *Liu & Léu*, *Zé Carreiro & Carreirinho*, *Lourenço & Lourival*, *Abel & Caim*, *Cacique & Pajé*, *Jacó & Jacozinho* etc., ainda que algumas destas duplas passassem posteriormente a gravar o que Rosa Nepomuceno chamou de *iê-iê-iê sertanejo*, com baterias guitarras e contrabaixos. A já citada fala de Tinoco é um exemplo claro da sobrevivência da música caipira até período mais tardio, embora nem todos resistissem e acabassem aderindo à moda, ou contra a vontade ou por vontade própria. Como bem observa a autora, *Tonico & Tinoco*, *Vieira & Vieirinha*, *Liu & Léu* e outras duplas tradicionais lutavam “de estilingue” naquela “selva de leões”. Contudo, embora desprestigiada, a música caipira encontrou brechas na década de 1970, e como “onde pinga não seca”, surgiram e ainda surgem duplas com o tradicional discurso musical do caipira, a exemplo de *Zé Mulato & Cassiano*. Neste sentido, no período de consolidação da indústria cultural, a música caipira foi, mais do que uma mercadoria que gerava lucros, uma barreira que a indústria cultural teve que transpor.⁹³ Daí também o título da obra da autora se referir à música caipira, e não à chamada música sertaneja.

Outro autor que se refere a autênticos caipiras ao se referir às duplas das primeiras décadas é Israel Lopes, em seu livro *Turma caipira Cornélio Pires: os pioneiros da “moda de viola” em 1929*. Ao descrever as ações de Cornélio Pires, observa o autor que o folclorista trouxe uma “troupe de caboclos genuínos” para apresentações na capital, ilustrando suas palestras com “autênticos cantadores caipiras” (LOPES, 1999, p. 13), sendo o pioneiro “nas gravações de modas-de-violas e de outros ritmos do cancioneiro folclórico caipira” (LOPES,

⁹² Sobre a guarânia, a polca paraguaia e a presença destes ritmos paraguaios em Campo Grande-MS, consultar: HIGA, Evandro Rodrigues. *Polca paraguaia, guarânia e chamamé: estudo sobre três gêneros musicais em Campo Grande-MS*.

⁹³ A autora estende sua pesquisa a artistas como Bob Nelson, que fez relativo sucesso em meados da década de 1940 e foi o pioneiro no estilo e na vestimenta que seriam apropriados em novo contexto pela dupla *Léo Canhoto & Robertinho* a partir de 1969; a duplas como *Tibagi & Miltinho*, que também influenciariam *Léo Canhoto & Robertinho*; ao *Trio Parada Dura* e as duplas como *Milionário e José Rico*, *Chitãozinho & Xororó*, *Leandro & Leonardo*; *As Marcianas*, *Chrystian & Ralf*, *Gian & Giovani*, *Roberta Miranda*, *Sula Miranda*, *João Mineiro & Marciano*, *Zezé di Camargo & Luciano*, *João Paulo & Daniel*, *Rick & Renner*, *Bruno & Marrone* etc. Como a autora não propõe claramente uma classificação entre música caipira e música sertaneja, e por acreditarmos que os discursos musicais destes artistas não se relacionam diretamente com o discurso musical do caipira, não iremos nos deter neles.

1999, p. 12). Muitas das primeiras gravações eram modas caipiras interpretadas por autênticos violeiros da região de Piracicaba ou adaptações feitas por Cornélio Pires de músicas colhidas em suas andanças pelo interior paulista. “Cornélio Pires resolveu organizar a sua ‘Turma Caipira’. Estava disposto a registrar em disco, a autêntica música caipira. Cornélio ao contrário do que alguns dizem, querendo diminuí-lo, não era um mero comerciante, preocupado em vender, em encher o bolso, mas era antes de tudo, um folclorista, preocupado sim, com a preservação da memória musical de nosso país.” (LOPES, 1999, p. 29) Segundo o autor, Sorocabinha – integrante da *Turma Caipira Cornélio Pires* em sua primeira fase –, “com seu pai Juca Sorocaba eram autênticos representantes da cultura caipira. Trabalhavam na roça como lavradores.” (LOPES, 1999, p. 33)

Mariano da Silva (o pai do famoso acordeonista Caçulinha) que formava dupla com seu irmão Caçula (José da Silva) eram autênticos violeiros (cantadores), trabalhavam de pedreiros. Andavam de pé-no-chão, conforme nos informou o Sorocabinha. O Ferrinho (Antônio da Silva) irmão por parte de pai, de Mariano e Caçula, era lavrador, tocava ‘puíta’, e formava dupla com Zico Dias, que tocava percussão (chamado de ‘caixa’ naquele tempo). Este, motorista de taxi, em Piracicaba. O Sebastião Ortiz de Camargo (o Sebastiãozinho) tocava viola e reco-reco. Era cortador de cana e lavrador. Todos esses artistas eram de Piracicaba.

(LOPES, 1999, p. 34)

O autor (1999, p. 89) também relata a influência que as primeiras duplas caipiras exerceram sobre as duplas que surgiram depois, como a influência que *Mandy & Sorocabinha* exerceram sobre *Tonico & Tinoco*, que receberam o seguinte conselho de Ferrinho: “Vocês devem gravar mais cururu, que é seu estilo e é música de raiz.”

Outro autor que se utiliza do termo *caipira* para se referir às músicas gravadas pela indústria fonográfica é Romildo Sant’Anna, que define as primeiras gravações de Cornélio Pires e mesmo as de períodos posteriores como *moda caipira*, e não como *música sertaneja*. Segundo o autor (2000, p. 346), “o artista popular, devido ao esquema de valores tão identificados pela discriminação, não reúne condições de incluir-se como artistas, ou incluir sua arte como fim, na sedução dos bens materiais, ou do reconhecimento pelas camadas letradas. E, vale lembrar, são elas que guarnecem a sabedoria do ‘bom gosto’, do que é ‘estético’.” Neste sentido, os artistas da *moda caipira*, que em nosso trabalho chamamos de *música caipira*, mesmo quando têm suas músicas inseridas nos discos, “canta[m] pelo prazer do canto, pela compensação mágica, gratificante e inefável da consagração e do rito, e pela delícia da admiração e reconhecimento de seus conterrâneos [...]”, é “um fim em si mesmo, nasce da necessidade de expressão; consome-a a necessidade do sonho.” (2000, p. 346)

Antes de concluirmos acerca das distinções feitas pelos trabalhos apresentados, levantamos uma hipótese que, a partir de um estudo mais aprofundado, pode esclarecer parcialmente alguns pontos desta confusão – essencialmente terminológica – entre música caipira e música sertaneja. O problema nos parece ter suas raízes no período em que o termo *sertanejo* foi cunhado na cultura popular urbana do Rio de Janeiro e São Paulo: as três primeiras décadas do século XX. Alberto Ikeda talvez tenha sido o primeiro a observar a equivocada apropriação do termo no referido período.

O termo *sertaneja* era aplicado à música regional nordestina, que chegava ao Rio de Janeiro com os migrantes, da mesma forma que os interioranos daquela região eram usualmente chamados de sertanejos. Nesse caso temos os exemplos do cantor e poeta popular Catullo da Paixão Cearense (1866-1946), nascido no Maranhão, que chegou ao Rio de Janeiro em 1880, e do violonista e compositor João Pernambuco (1883-1947), nascido no interior pernambucano, que chegou à capital do país por volta de 1902. Em parceria, os dois tiveram inúmeras músicas de sucesso, como a embolada “Caboca di Caxangá”, de 1913, e a toada “Luar do Sertão”, de 1914, identificadas então como música sertaneja. A nomenclatura passou também a ser aplicada ao repertório caipira paulista quando este começou a ser destacado em apresentações de palco e gravado.

(IKEDA, 2008, p. 154-155)

Nesta época, os referidos termos passaram a ser amplamente disseminados e utilizados, principalmente na cidade de São Paulo, para se referir aos representantes musicais das regiões norte e nordeste do país, a exemplo de João Pernambuco e Catulo da Paixão Cearense. Aliada a este acontecimento temos as turnês que o grupo *Oito Batutas* (do qual fazia partes os dois expoentes da cultura nortista e nordestina) fizeram na cidade de São Paulo, que em suas apresentações se vestiam de sertanejos para execução de repertórios provenientes da cultura popular nortista e nordestina. O grupo *Oito Batutas* despontou no cenário musical carioca na década de 1920, tendo como integrantes os remanescentes do antigo *Bloco do Caxangá*, “trupe carnavalesca surgida na esteira do sucesso da famosa embolada de Catulo e Pernambuco, tendo desfilado no Rio de Janeiro entre 1914 e 1919 com lenço no pescoço, chapéu de palha e pseudônimos nordestinos.” (BESSA, 2010, p. 170) A relação com gêneros e temáticas nordestinas iriam prevalecer no grupo *Oito Batutas* como resquício do *Bloco do Caxangá* mesmo após a substituição dos típicos trajes nordestinos por terno e gravata, mantendo o caráter sertanejo do antigo bloco carnavalesco, fatos estes que podem ser observados pelo epíteto adotado pelo conjunto (*Orquestra típica*) e pelo seu repertório, composto essencialmente por maxixes, lundus, canções sertanejas, corta-jacas, batuques e cateretês. (BESSA, 2010, p. 170)

Quando observamos estes acontecimentos sob o prisma da repercussão do grupo *Oito Batutas* na cidade de São Paulo, assim como a posição da crítica especializada em relação ao repertório e figurino do grupo, nossa hipótese parece ter mais validade. Vejamos, a exemplo, a descrição que a pesquisadora Virgínia de Almeida Bessa faz acerca da recepção do grupo na cidade de São Paulo, tendo como fontes os jornais *O Estado de São Paulo* e *Correio Paulistano*:

A estréia da trupe na capital paulista se deu com o espetáculo *Uma noite no sertão* – um estrondoso sucesso, segundo as notas publicadas na imprensa da época. A apresentação foi considerada uma “verdadeira noite no sertão”, com os seus “lundus, cantos regionaes, sambas, sapateados sertanejos etc., em que são exímios as oito figuras de que se compõem a interessante *troupe*”. Os membros do grupo foram considerados “authenticos sertanejos (...) com os seus característicos trajes”; “festejados trovadores, que são de verdade ‘batutas’, na interpretação da música sertaneja”. [...]

(BESSA, 2010, p. 173)

Como bem observa a autora, somente João Pernambuco era nordestino, sendo os demais integrantes do grupo cariocas “batutas na interpretação da música sertaneja”, sendo que “a identificação do conjunto com a autenticidade brasileira era forjada pelos próprios Batutas, do repertório ao figurino: abandonaram o terno e gravata usados na sala de espera do Palais e resgataram o chapéu de cangaceiro e lenço no pescoço da época do *Bloco de Caxangá*, de forma a reforçar seu caráter típico.” (BESSA, 2010, p. 173-4) A autora também observa a diferença com a qual os públicos paulista e carioca recepcionavam os *Oito Batutas*. “Os jornalistas cariocas, possivelmente porque conhecessem os músicos de perto, não se referiam aos Batutas como ‘autênticos sertanejos’ ou ‘músicos espontâneos’, a exemplo de seus colegas paulistas, mas sim como ‘modestos obreiros’, ‘músicos dos mais caprichosos’, ‘esforçados rapazes’, reforçando, pois, seu caráter profissional.” (BESSA, 2010, p. 174)

Daí, temos também os inúmeros grupos surgidos a essa época, alguns deles surgidos no nordeste e muitos deles com integrantes nordestinos (a exemplo dos grupos *Turunas da Mauricéia*, formado em Pernambuco pelos irmãos Luperce, João e Romualdo Miranda e *Turunas Pernambucanos*, formado pelo alagoano José Luís Rodrigues Calazans e pelo paraibano Severino Rangel de Carvalho), comprovando que a raiz do termo *sertanejos* na região sudeste (principalmente em São Paulo e no Rio de Janeiro) está vinculada aos gêneros musicais nordestinos executados por grupos e músicos nordestinos que possuíam, na época, profunda ligação com os verdadeiros sertanejos de que fala João Luís Ferrete, ainda que alguns destes músicos (como é o caso de José Luís Rodrigues Calazans e de Severino Rangel

de Carvalho, que formavam a dupla *Jararaca & Ratinho*), se utilizassem do estereótipo caipira – e não sertanejo – quando se apresentavam em dupla.

Portanto, a hipótese que desejamos expor se refere ao possível fato de a disseminação dos termos *nortista* e *sertanejo* no cenário musical do sudeste brasileiro (no Rio de Janeiro e, principalmente, em São Paulo), tais como são empregados nos dias de hoje, remontar a décadas de 1910 e 1920, por uma maior difusão das inúmeras turnês do grupo *Oito Batutas* na cidade de São Paulo. Na década de 1930, os termos cunhados pelos nordestinos Catulo da Paixão Cearense e João Pernambuco, utilizados e disseminados pelo grupo *Oito Batutas*, seriam usados para designar as músicas caipiras das duplas oriundas da Turma Caipira de Cornélio Pires e da Turma Caipira Victor, entre outras duplas, pois, como a atividade do grupo *Oito Batutas* tinham se encerrado em 1927, o que houve foi uma equivocada apropriação e/ou atribuição do termo *sertanejo* recém utilizado pelo grupo *Oito Batutas* para designar as músicas das recentes duplas caipiras de 1929. Contudo, diferentemente do grupo *Oito Batutas*, que faziam uma releitura urbana do folclore rural, nortista e sertanejo, as duplas que logo em seguida iriam começar suas primeiras gravações, geralmente eram oriundas do universo rural e se utilizavam do tradicional discurso musical caipira, com gêneros como as modas-de-violão, cateretês, cururus, toadas etc. Obviamente que a comprovação desta hipótese aqui levantada necessita de um estudo, principalmente histórico, mais aprofundado, o que foge do escopo deste trabalho.

3.3.1. As modas de viola e a moda-de-violão⁹⁴

Aqui vai, no seu vestário pouco elegante, o romance colhido em São Sebastião da Gramma [SP]. “Moda” ouvi-o eu nomear. Com efeito, para o caipira de São Paulo, toda composição em versos e cantada é “moda”.⁹⁵

(AMARAL, 1982, p. 203)

Esta informação de Amadeu Amaral ilustra bem a discussão da presente seção, acerca das definições e distinções conceituais que aqui procuramos fazer entre *moda* ou *moda de viola* e *moda-de-violão*. De fato, como foi observado por Amadeu Amaral, para o caipira, e não só o de São Paulo, o termo *moda* ou *moda de viola* muitas vezes pode também se referir a

⁹⁴ Para a confecção da presente seção, foi de grande importância a distinção entre *discurso* e *gênero* apresentada pelo professor Lourenço Chacon Jurado Filho, na ocasião de minha palestra sobre moda-de-violão, promovida pelo *Grupo de Estudos sobre Voz e Linguagem do GPEL* da UNESP (*campus* de Marília-SP) em 2009. Aqui deixamos nossos sinceros agradecimentos pela significativa contribuição.

⁹⁵ Em Portugal, na região do Alentejo, o termo *moda* é utilizado para designar vários gêneros musicais.

qualquer composição cantada em versos, abrangendo cururus, toadas, cateretês, pagodes-de-violão, catiras, modas-de-violão, querumanas etc. Da mesma forma, o termo *toada* muitas vezes é genericamente utilizado por violeiros e cantadores na música caipira, onde não raro ouve-se dizer de uma *toada de cateretê*, uma *toada de cururu* etc. Porém, da mesma forma que o caipira, por vezes, se utiliza dos termos *moda*, *moda caipira* ou *moda de violão* para designar qualquer um dos gêneros que compõem o cancioneiro caipira, se utiliza de um destes termos para definir um gênero específico, que é nosso objeto de pesquisa e está definido mais detalhadamente no próximo capítulo: a *moda-de-violão*. Como já deve ter sido observado, propomos a distinção entre ambos pela utilização do hífen (-), entendendo por *moda de violão* todo e qualquer gênero da música caipira e por *moda-de-violão* um gênero específico. Desta forma, a distinção entre *moda de violão* e *moda-de-violão* se faz perceptível somente no plano escrito, perdendo-se tal distinção na linguagem falada. Em suma, toda *moda-de-violão* é uma *moda de violão*, mas nem toda *moda de violão* é uma *moda-de-violão*. Neste sentido, *moda*, *moda caipira*, *moda de violão* e *música caipira* podem ser entendidos como sinônimos, enquanto a *moda-de-violão* é um dos gêneros que a compõem.⁹⁶

Feita a distinção, e antes de continuarmos nossa reflexão trazendo alguns conceitos das teorias de análise do discurso, apresentamos a justa distinção entre discurso e gênero feita por Allan de Paula Oliveira, especificamente entre *moda de violão* e *moda-de-violão*.

A moda-de-violão é um outro gênero praticado e valorizado pelos violeiros piracicabanos. É tida, por vários deles, como o exemplo da “*verdadeira música caipira*”, e sempre que eles querem se referir ao que não é *música caipira* ou *sertanejo-raiz*, eles citam duplas midiáticas que não cantam modas-de-violão. Esse caráter de símbolo da música caipira fica claro quando observamos que a expressão *moda-de-violão*, ou simplesmente *moda*, é abrangente com relação aos outros gêneros da música caipira. “*Tocar uma moda*” pode significar tocar uma *moda-de-violão*, mas, também, qualquer gênero caipira, como um cururu, por exemplo.

(OLIVEIRA, 2004, p. 127-128)

Visando aprofundar a presente discussão com base nas teorias de análise do discurso que nos foram apresentadas pelo professor Lourenço Chacon Jurado Filho, é necessário dizer, já de início, que as propostas que vêm sendo defendidas no campo da Linguística – aqui apresentadas introdutoriamente – dizem respeito principalmente à preocupação de que a análise do discurso esteja vinculada ao contexto histórico e social ao qual se relaciona o texto

⁹⁶ Vale lembrar que, embora a ambigüidade do termo aparentemente possa ser encontrada entre os violeiros de uma forma geral, as especificidades de cada região podem fazer com que o termo não seja utilizado de forma ambígua por todos os violeiros. Portanto, o que trazemos aqui são algumas informações para uma problemática que, apesar de também ser constatada em registros escritos, para verificar sua presença em determinados grupos de violeiros seria necessário um estudo mais aprofundado em regiões específicas.

em estudo, uma vez que determinados sentidos ideológicos mostram-se inerentes ao texto. Neste sentido, três fatores imprescindíveis devem ser considerados em análises de textos que têm a música como suporte discursivo: 1) a distinção entre *discurso* e *gênero*; 2) a não dissociação, no gênero, entre música e texto, e; 3) a singularidade estilística e interpretativa do gênero, mesmo que pertencente a um mesmo discurso. Antes de nos determos a estes três fatores, apresentamos uma definição feita por Mikhail Bakhtin em seu livro *Estética da Criação Verbal*, especificamente no capítulo *Os gêneros do discurso*.

Todas as esferas da atividade humana, por mais variadas que sejam, estão sempre relacionadas com a utilização da língua. Não é de surpreender que o caráter e os modos dessa utilização sejam tão variados como as próprias esferas da atividade humana, o que não contradiz a unidade nacional de uma língua. A utilização da língua efetua-se em forma de enunciados (orais e escritos), concretos e únicos, que emanam dos integrantes duma ou doutra esfera da atividade humana. O enunciado reflete as condições específicas e as finalidades de cada uma dessas esferas, não só por seu conteúdo (temático) e por seu estilo verbal, ou seja, pela seleção operada nos recursos da língua — recursos lexicais, fraseológicos e gramaticais —, mas também, e sobretudo, por sua construção composicional. Estes três elementos (conteúdo temático, estilo e construção composicional) fundem-se indissoluivelmente no *todo* do enunciado, e todos eles são marcados pela especificidade de uma esfera de comunicação. Qualquer enunciado considerado isoladamente é, claro, individual, mas cada esfera de utilização da língua elabora seus *tipos relativamente estáveis* de enunciados, sendo isso que denominamos *gêneros do discurso*.

(BAKHTIN, 1997, p. 280)

Do primeiro fator, acerca da distinção entre *discurso* e *gênero*, em nosso estudo entendemos por *discurso* um conjunto de práticas culturais inerentes a determinado contexto social mantenedor de ideologias específicas que lhe conferem autonomia identitária e que podem misturar um conjunto de ações e expressões de naturezas distintas. Neste sentido, se constituem como discursos musicais o *rock*, o *blues*, o *jazz*, a bossa-nova, a música caipira etc. A partir daí, podemos encontrar uma variedade de gêneros que estão inseridos e circulam dentro de cada um destes discursos específicos. No caso da música caipira, estes gêneros são facilmente identificados por suas temáticas e, principalmente, por seus padrões rítmicos, fato este que faz com que comumente atribua-se o nome de *ritmos caipiras* ao que aqui denominamos de *gêneros do discurso caipira* (toada, cururu, querumana, pagode-de-viola, moda-de-viola etc). Contudo, existem gêneros que circulam por discursos que não são seu discurso de origem, de forma que, em cada um destes discursos, este gênero irá se apropriar de suas características peculiares. Como exemplo desta transição de gêneros entre discursos diversos, podemos citar o samba. Temos o samba na canção tradicional até fins da década de 1950, mas quando ouvimos João Gilberto cantando e tocando os sambas tradicionais, ele não

está fazendo nem bossa-nova e nem o samba tradicional, mas adaptando um gênero já consolidado a um novo discurso, em uma nova maneira de se estruturar a música. Os *Mutantes*, em suas interpretações dos sambas de Jorge Ben Jor, não estão fazendo nem o samba tradicional e nem o samba já transformado pela bossa-nova de João Gilberto, mas um samba dentro do discurso musical tropicalista, ou seja, um samba tropicalista.

Do segundo fator, que se refere a não dissociação entre música e texto quando de análises de textos que têm na música um suporte discursivo, vemos o quanto são comuns, no campo da Lingüística, trabalhos sobre canções que focam somente o texto, desprezando totalmente seu discurso musical. Há quem julgue que, para a análise da canção, o texto é capaz de, por si só, dar “conta do recado”. Dentro desta perspectiva reducionista, o discurso musical torna-se irrelevante. Igualmente existem pesquisas em Música que focam somente os aspectos musicais da canção, desprezando a articulação que tais elementos possuem com o texto. Conforme sugere Mikhail Bakhtin, os diversos elementos do discurso fundem-se indissolúvelmente em um *todo*, e, no caso da canção, as partes desse *todo* (texto e música) não devem ser consideradas separadamente, buscando-se o estudo integrado dos elementos que o compõem. Especificamente na música caipira, levar em consideração esta integração entre música e texto para a análise se mostra fundamental, uma vez que os aspectos musicais dos gêneros que a compõem geralmente estão relacionados a temáticas específicas. Numa toada, por exemplo, que possui musicalmente um caráter mais sereno, geralmente a temática é amorosa, saudosista ou até mesmo fúnebre. Já no pagode-de-violão, que possui caráter musical mais agitado e enérgico, dificilmente encontramos uma temática amorosa ou fúnebre, a menos que o compositor tenha por intenção fazer uma sátira do enterro. Observamos, portanto, que existe uma articulação entre as estruturas musicais do gênero e suas temáticas. Na monografia de graduação já citada (GARCIA, 2007, p. 17), procuramos evidenciar que a música caipira geralmente tem seus ritmos associados a intenções temáticas específicas. É desta característica que temos raras (ou nenhuma) músicas em tonalidades menores, pois o caráter da música está mais associado ao ritmo e ao gênero em que ela será composta do que ao modo tonal (maior ou menor). Explicamos: se um modista pretende contar uma história triste, um lamento, uma tragédia passional, ele irá se utilizar, provavelmente, de uma moda-de-violão ou de uma toada, ritmos estes mais adequados ao propósito do tema. Se ele quiser fazer uma música mais divertida ou uma sátira, o gênero mais propício é o pagode-de-violão, embora também possa se valer de outros. Para um desafio ou um tema de caça e pesca, é muito provável que ele recorra ao cururu. Do arrependimento da roça deixada em busca de conforto

na cidade grande, da volta às origens campestres, assim como de uma exaltação da natureza e da beleza e simplicidade da vida no campo pode nascer uma guarânia, uma querumana ou um valseado. Embora tais características não sejam imprescindíveis nas composições, observa-se, de fato, tal tendência no processo composicional, que geralmente relaciona determinadas temáticas a determinados gêneros musicais.

Por fim, temos a questão da singularidade estilística e interpretativa. Dentro de determinado discurso, cada um dos seus gêneros, com suas especificidades, possui uma forma interpretativa particular que, na maioria dos casos, é intransponível aos outros gêneros (embora tal característica não seja categórica e imprescindível a todos os discursos musicais). Os estilos de interpretação freqüentemente estão tão arraigados ao gênero quanto o texto está à música. No caso da música caipira, os estilos interpretativos saltam-nos aos olhos principalmente ao associarmos aos gêneros. Dificilmente uma dupla caipira irá interpretar um pagode-de-violão da mesma forma que interpreta uma moda-de-violão, por atenderem a demandas e propósitos distintos. Podemos observar nas *rodas de violão* que, quando uma dupla encerra a execução de determinado gênero e inicia a cantoria de um novo gênero, a forma de interpretação naturalmente sofre uma alteração. O diálogo do trabalho de Mikhail Bakhtin acerca dos gêneros do discurso com as teorias de análise do discurso nos possibilita uma articulação entre pensamentos complementares que permitem observar as manifestações artísticas de forma mais abrangente.

4. As formas discursivas das modas-de-viola

No presente capítulo, apresentamos a forma discursiva constitutiva das modas-de-viola, focando alguns de seus aspectos musicais e textuais⁹⁷, de forma a ressaltar as peculiaridades do gênero. Em primeiro lugar, abordamos a recorrência de esquemas musicais e textuais previamente estabelecidos e pertencentes a um repertório de padrões que transita entre os compositores do universo caipira. Posteriormente, procuramos demonstrar que algumas singularidades musicais das modas-de-viola – principalmente melódicas e rítmicas – estão relacionadas a dois fatores principais: a forma do cantar caipira e ao caráter declamatório inerente ao gênero. No campo textual – que aqui foca prioritariamente elementos temáticos e poéticos –, vemos como o imaginário caipira, povoado de superstições, costumes, lendas, mitos e crendices, vai forjando um repertório temático que, ao mesmo tempo em que revela um ambiente rural, com seus personagens e modos de vida, remonta a temas presentes em formas narrativas remotas, o que talvez justifique suas recorrências a partir de padrões pré-existentes. Aliado a este repertório temático, evidenciamos algumas peculiaridades prosódicas e de metrificação estrófica, resultantes da singular e rica inventividade caipira, assim como a utilização de figuras de linguagem em sua poesia. No próximo capítulo, apresentamos a estrutura na qual estas formas discursivas são construídas, apontando suas partes fixas e móveis.

4.1. Padrões musicais e textuais pré-estabelecidos e suas recorrências

Uma análise mais atenta nos permite observar a recorrência de padrões musicais e textuais que compõem, de forma cíclica, praticamente toda a produção de modas-de-viola do

⁹⁷ A fim de delimitarmos a abrangência dos termos, ressaltamos que aqui nos restringimos principalmente às propriedades melódicas e rítmicas no que concerne aos aspectos musicais e aos elementos temáticos e poéticos no que tange os aspectos textuais, ressaltando ainda que limitamo-nos às métricas acentuativas resultantes das estruturas prosódicas e às figuras de linguagem no que concerne aos elementos poéticos. Acrescentamos ainda que, por aspectos textuais ou textualidade, o entendemos por sinônimo de texto, conforme as definições de Ingedore Villaça Koch e Luiz Carlos Travaglia, no livro *A coerência textual*: “[...] uma unidade lingüística concreta (perceptível pela visão ou audição), que é tomada pelos usuários da língua (falante, escritor/ouvinte, leitor), em uma situação de interação comunicativa, como uma unidade de sentido e como preenchendo uma função comunicativa reconhecível e reconhecida, independente da sua extensão” (2009, p. 08); e a definição de Ingedore Villaça Koch no livro *A coesão textual*: “A lingüística textual toma, pois, como objeto particular de investigação não mais a palavra ou a frase isolada, mas o texto, considerado a unidade básica de manifestação da linguagem, visto que o homem se comunica por meio de textos e que existem diversos fenômenos lingüísticos que só podem ser explicados no interior do texto. O texto é muito mais que a simples soma das frases (e palavras) que o compõem: a diferença entre frase e texto não é meramente de ordem quantitativa; é, sim, de ordem qualitativa.” (2009, p. 11)

universo caipira. Estes padrões pré-existent se alteram e se combinam de diferentes formas entre uma música e outra, de forma a construir “novos” – ou “velhos” – sentidos a partir de frases melódicas, motivos rítmicos, construções estróficas e prosódicas etc., trazendo “novas” peculiaridades musicais e explorando “diferentes” arranjos e conteúdos temáticos a serem abordados e desenvolvidos de diversas maneiras, tanto do ponto de vista musical quanto textual.

Contudo, é preciso dizer que tal proposta de análise não se apresenta inédita, embora ainda não tenha sido aplicada especificamente nas modas-de-viola. A referida proposta surgiu frente à discussão que Peter Burke coloca acerca dos processos criativos que envolvem a cultura popular da Europa na Idade Moderna, mais especificamente acerca da produção de baladas. Aqui acrescentamos à proposta do autor o elemento musical, uma vez que sua análise se restringe aos aspectos textuais. Em sua pesquisa, Peter Burke demonstra que a criação das baladas no universo da cultura popular é resultado de diferentes combinações de formas elementares – os *padrões* a que nos referimos – já prontas, que transitam entre o repertório dos compositores populares. O mesmo pode-se observar nas modas-de-viola. Para tanto, julgamos de extrema importância a utilização do método de análise adotado pelo autor para discutir algumas questões inerentes ao processo criativo das modas-de-viola, uma vez que sua utilização se mostra coerente e plausível em nossa pesquisa.

A cultura popular pode ser descrita como um repertório de gêneros, mas também, num exame atento, como um repertório de formas (esquemas, motivos, temas, fórmulas), quer se restrinjam a um único gênero ou sejam partilhadas por dois ou mais. A tese da presente seção é que as canções e contos folclóricos, as peças e estampas populares têm que ser consideradas como combinações entre formas elementares, como permutações de elementos mais ou menos prontos. Esse ponto pode ser mais facilmente ilustrado no caso da música, meio que mais se aproxima da forma “pura”.

(BURKE, 2010, p. 173)

Também às modas-de-viola podem ser aplicados os dois conceitos que, segundo Peter Burke (2010, p. 174-175), permeiam as músicas populares de tradição oral. São eles: 1) uma mesma melodia é “diferente”, devido à liberdade do executante em improvisar e produzir variações a seu gosto, muito embora este improviso e variações sejam construídos sobre um motivo rítmico e melódico padrão, e; 2) as diversas melodias são “iguais”, podendo conter frases melódicas e motivos rítmicos inerentes e recorrentes às demais obras do cancionário, sendo criadas a partir de estruturas musicais pré-existent e se reconfigurando a partir da combinação entre fragmentos presentes nestas estruturas. Nas modas-de-viola, verificam-se

ambas as ocorrências, tanto nos aspectos musicais quanto textuais. Antes de demonstrá-las na música, as apresentamos no texto, principalmente nos elementos temáticos, poéticos e discursivos, onde um mesmo texto é “diferente” e textos diferentes são “iguais”.

No primeiro caso, podemos observar as adaptações e modificações que as duplas caipiras (duplas diferentes ou uma mesma dupla em gravações de épocas distintas) freqüentemente fazem em um mesmo texto. Como exemplo, vejamos a moda-de-viola *O rei do gado*, gravada pelas duplas *Tonico & Tinoco* (faixa 07) e *Tião Carreiro & Pardinho* (faixa 21), com suas respectivas alterações marcadas em negrito, não consideradas peculiaridades referentes ao dialeto caipira.

O rei do gado (Teddy Vieira)

Intérprete: *Tonico & Tinoco*

1. Num bar de Riberão Preto vi com meus zóio essa passage
Quando o champanha corria a rodo **nas arta roda** da granfinage
E logo chegô um peão trazendo na testa o pó da viagem
Pediu uma pinga para o garção, que era prá rebatê a friage
2. Levantô um almofadinha falô pro dono: **“Não tenho fé**
Quando um caboclo que não se enxerga num lugar desse vem por os pé
Senhor que é o **dono da casa não dexe entrá um homem qualqué**
Principarmente nesta ocasião, que está presente o rei do café”
3. Foi uma sarva de Parma, gritaro “viva” pro fazendêro
Quem tem **mião** de pé de café por esse rico chão brasileiro
O seu nome é conhecido lá no mercado dos estrangeiro
Portanto veja que este ambiente não é prá quarqué tipo rampêro
4. Num modo muito cortês respondeu o peão prá rapaziada:
“Essa riqueza não me assusta, topo em aposta quarqué parada
Cada pé do seu café eu amarro um boi da minha **boiada**
Prá vocês tudo eu agaranto que ainda sobra um boi na invernada”
5. Foi um silêncio profundo, o peão dexô o povo mais pasmado
Pagando a pinga com mir cruzêro, disse ao garção prá guardá o trocado
Quem quisé sabê meu nome que não se faça de arrogado
É só chegá lá em Andradina e perguntá pelo rei do gado

* * *

O rei do gado (Teddy Vieira)

Intérprete: *Tião Carreiro & Pardinho*

1. Num bar de Riberão Preto eu vi com meus olhos esta passagem
Quando o champanha corria a rodo **no alto meio** da granfinage
Nisto chegou um peão trazendo na testa o pó da viagem
E pro garçom ele pediu uma pinga, que era pra rebater a friage
2. Levantô um armofadinha e falô pro dono: **“Eu tenho má fé**
Quando um caboclo que não se enxerga num lugar deste vem pôr os pé
Senhor que é o **proprietário deve barrá a entrada de quarqué**
E principarmente nesta ocasião, que está presente o rei do café”

3. Foi uma sarva de parma, gritaram “viva” pro fazendêro
Quem tem **bilhões** de pés de café por este rico chão brasileiro
Sua safra é uma potência em nosso mercado e no estrangeiro
Portanto vejam que este ambiente não é pra qualquer tipo rampêro

4. Com um modo bem cortês responde o peão pra rapaziada:
“Essa riqueza não me assusta, topo em aposta qualquer parada
Cada pé desse café eu amarro um boi da minha **invernada**
E pra encerrá o assunto eu garanto que ainda me sobra uma boiada”

5. Foi um silêncio profundo, o peão dexô o povo mais pasmado
Pagando a pinga com mil cruzêro, disse ao garçom pra guardá o trocado
Quem quisé meu endereço que não se faça de arrogado
É só chegá lá em Andradina e perguntá pelo rei do gado

Ainda que em gravações de uma mesma música por duplas distintas as idiossincrasias interpretativas se acentuem, como é o caso exemplificado, podemos também observar diferenças textuais em gravações de uma mesma dupla, quando gravam uma mesma música em períodos distintos. Como exemplo, podemos citar a moda-de-viola *Mineiro não faz feio*, gravada pela dupla *Zico & Zeca* em épocas distintas, onde, na gravação mais antiga, de 1981 (faixa 22), percebemos uma tendência da dupla em atenuar o dialeto caipira em relação à gravação de 1987 (faixa 23). Outro exemplo é a moda-de-viola *Irmão do Catimbau*, gravada também em épocas distintas pela dupla *Sulino & Marrueiro* (faixas 24 e 25). É importante lembrar que, nestes casos, as alterações textuais são mais sutis, por serem interpretadas pela mesma dupla.

No caso de textos “diferentes” mas que, no fundo, guardam certa similaridade, observa-se principalmente a recorrência de determinados temas e personagens (herói boi, honradez, humildade, tragédias etc.) que transpassam “distintas” modas-de-viola. Peter Burke denomina tais recorrências de *lugares comuns*. Exemplificando, vejamos a semelhança temática entre as modas-de-viola *O rei do gado* (faixa 07 e 21), já citada, *Terra roxa* (faixa 26) e *Exemplo de humildade* (faixa 27). Nestas três músicas, temos a temática onde é exaltada e sobreposta a humildade diante da soberba, representadas respectivamente pela figura do personagem sujo e maltrapilho que, ao entrar em um recinto “elegante”, é maltratado pelos presentes, revelando-se depois um grande proprietário de terras.⁹⁸

⁹⁸ Em seu livro *Viagem às Nascentes do Rio São Francisco*, ao chegar na cidade de Araxá, interior do estado de Minas Gerais, Auguste de Saint-Hilaire (1975, p. 126) faz o seguinte comentário acerca da população da pequena cidade: “Contarão esses homens realmente com poucos recursos, ou serão ricos com aparência e hábitos de pobres?”. Esta é uma questão que envolve muitas cidades do interior ainda nos dias de hoje, onde o morador do campo, com seu jeito humilde e com vestimentas rústicas, ao entrar em uma loja da cidade com os bolsos cheios de dinheiro para pagar seus gastos à vista, é menosprezado pelos vendedores que o julgam sem poder aquisitivo, enquanto o sujeito morador da cidade que é logo atendido pelos vendedores muitas vezes é obrigado a parcelar sua dívida no crediário. Outro exemplo dos modos simples de se vestir do homem do

Exemplo de Humildade (Dino Franco / Tião Carreiro)

Intérprete: *Tião Carreiro & Pardinho*

1. Eu entrei num restaurante pra tomar uma cerveja
Quando um tipo que andeja encostou-se no balcão
Apesar de maltrapilho pareceu-me inteligente
E pediu humildemente uma batida de limão
Mas eu tive uma surpresa no copeiro mal criado
Quis dinheiro adiantado para depois atender
E o rapaz interiorano, dando prova de humildade
Satisfez uma vontade absurda no meu ver

2. O patrão que estava perto deu razão ao empregado
Cabisbaixo e humilhado o mendigo se serviu
Demonstrando crueldade o dono do restaurante
De maneira arrogante resmungando prosseguiu:
“Eu de fato me aborreço com freguês pés de chinelo
E pegando um parabelo exibiu depois guardou
E o rapaz de olhar manso nada disse mas sentiu
Outra dose ele pediu, mas primeiro ele pagou

“Trinta e dois dias de viagem, é uma longa caminhada
Aparecida do Norte era o fim desta jornada”

3. Nessa altura no recinto havia bastante gente
Com pena do indigente que muito calmo falou:
“Se eu estou sujo, rasgado, é de tanto caminhar
Pois eu preciso pagar alguém que me ajudou”
Eu vi minha mãe doente, de um mal quase sem cura
E com essa desventura pressenti a fria morte
Então a Deus fiz um pedido e o milagre foi tão lindo
É por isso que vou indo à Aparecida do Norte”

4. Concluindo essas palavras deixou bem claro a lição
Para os dois deu um cartão com as suas iniciais
Sou um forte criador de gado raça holandesa
Além de outras riquezas que tenho em minas gerais
Pelo meu tipo de andante eu aqui fui maltratado
Mas eu fico obrigado pela falta de atenção
Os senhores desta casa não souberam me atender
Quando deveriam ter um pouco mais de educação

* * *

Terra Roxa (Teddy Vieira)

Intérprete: *Tião Carreiro & Pardinho*

1. Um granfino num carro de luxo, parô em frente de um restaurante
“Faiz favor de trocá mil cruzêro”, afobado ele disse para o negociante
“Me desculpe que eu não tenho troco, mas aí tem freguêis importante”
O granfino foi de mesa em mesa e por uma delas passô por diante
Por ver um preto que estava almoçando num traje esquisito num tipo de andante
Sem dizê que o tal mil cruzêro ali era dinheiro praqueles viajante, ai, ai

campo pode ser encontrado em muitas plantações de café no sul de Minas Gerais, onde, no momento da lida no campo ou durante o almoço, realizado com o proprietário das terras em meio a seus empregados, é praticamente impossível distinguir patrão e empregado, por se igualarem nos aspectos físicos e nos trajes, sendo perceptível a distinção apenas ao final do dia, quando o fazendeiro geralmente vai embora de caminhonete e os empregados vão embora a pé, de bicicleta ou em motocicletas de baixo custo.

2. Negociante falô pro granfino: “Esse preto eu já vi tem trocado”
 O granfino sorriu com desprezo: “O senhor não tá vendo que é um pobre coitado
 Com a roupa toda amarrotada e um jeito de muito acanhado
 Se esse cara for alguém na vida então eu serei presidente do estado
 Desse mato ai não sai coelho e para o senhor fico um muito obrigado
 Perguntar se esse preto tem troco é deixar o caboclo muito envergonhado, ai, ai
3. Nisso o preto que ouviu a conversa chamou o moço com um modo educado
 Arrancou da guaica um pacote com mais de umas cem cor de abóbora enrolado
 Uma a uma jogou sobre a mesa, “Me desculpe não lhe ter trocado”
 O granfino sorriu amarelo: “Na certa o senhor deve ser deputado
 Pela cor vermelha dessas notas parece dinhêro que estava enterrado
 Disse o preto: “Não regalie o olho, é apenas o rastolho do que eu tenho empatado
4. “Essas nota vermelha de terra, é de terra pura massapé
 Foi aonde eu plantei a sete anos duzentos e oitenta mil pés de cafés
 Essa terra que a água não lava, que sustenta o Brasil de pé
 Vancê tando muntado nos cobre nunca falta amigo e algumas muíé
 É com elas que nós importamo os tais cadillac, ford e chevrolet
 Prá depois os mocinhos granfino andá se enzibino que nem coroner, ai, ai
5. O granfino pediu mil desculpas, rematou meio desenchavido:
 “Gostaria de ariscar a sorte, onde está esse imenso tesouro escondido?”
 “Isso é fácil”, respondeu o preto. “Se na enxada tu for sacudido
 Terra lá é a peso de ouro e o seu futuro estará garantido
 Essa terra é abençoada por Deus, não é propaganda, lá não fui nascido
 É no estado do Paraná, aonde está meu ranchinho querido”, ai, ai

Analisando a temática presente em *Terra Roxa*, Romildo Sant’Anna (2000, 183-184) diz que seu objetivo é dar uma lição de vida, mostrando que as pessoas não são o que parecem e desmoralizando em público aquele que coloca tal premissa em dúvida. “Nesse jogo perpassado pela figura da ironia usando fórmulas maniqueístas de modo a enfatizar as motivações mobilizadas, *Terra Roxa* resgata e rebrota nos ouvintes, e com eles comunga, um sentimento de euforia marcado pelo orgulho de ser caipira, pela semelhança genealógica que o caboclo tem com a terra e seus mistérios.” Ao analisar *O rei do gado*, cuja temática também permeia as demais modas-de-viola, Romildo Sant’Anna (2000, p. 81) observa que ela

[...] coloca em contraste o comportamento arrogante de um personagem rico e poderoso (o Rei do Café) e a humildade de um vaqueiro, aparentemente despossuído (o Rei do Gado), o eu-cantador intervém como testemunha ocular da história. Trata-se de uma escritura de conteúdo pedagógico moralista e admoestação pública, em que símbolos de riqueza são desmoralizados por valores correlatos aos de humildes peões e lavradores – indivíduos identificados pelo dote da boa conduta, dispostos para a lida e sacrifício e vistos positivamente pela virtude da humildade. O Rei do Gado é isto: aquele que saiu de baixo, palmilhou estradas, possui a embocadura do berrante e, um outrora pobre virtuoso – como as tópicas medievais – não tem vocação para alardear outras riquezas.

(SANT’ANNA, 2000, p. 82)

Outro exemplo de músicas “distintas” que apresentam recorrências temáticas, fazendo com que se assemelhem entre si, pode ser constatado a partir da comparação temática entre as

modas-de-viola *Boi Soberano* (faixas 08 e 28) e *Nelore Valente* (faixa 29). Em ambas, o *herói boi* é agraciado como o salvador da alma inocente de uma criança.

Boi Soberano (Carreirinho / Izaltino G. de Paula / Pedro Lopes de Oliveira)

Intérprete: *Tião Carreiro & Pardinho*

1. Me alembro e tenho saudade do tempo que vai ficando
Do tempo de boiadêro que eu vivia viajando
Eu nunca tinha tristeza, vivia sempre cantando
Mês e mês cortando estrada no meu cavalo ruano
Sempre lidando com gado, desde a idade de quinze anos
Não me esqueço de um transporte, seiscentos boi cuiabano
No meio tinha um boi preto por nome de Soberano

2. Na hora da despedida o fazendeiro foi falando
Cuidado com esse boi que nas guampa é leviano
Esse boi é criminoso já me fez diversos danos
Toquemo pela estrada naquilo sempre pensando
Na cidade de Barretos, na hora que eu fui chegando
A boiada estourou, ai, só via gente gritando
Foi mesmo uma tirania, na frente ia o Soberano

3. O comércio da cidade as portas foram fechando
Na rua tinha um menino de certo estava brincando
Quando ele viu que morria de susto foi desmaiando
Coitadinho debruço na frente do Soberano
O Soberano parou, ai, em cima ficou bufando
Rebatendo com os chifre, os boi que vinha passando
Naquilo o pai da criança de longe vinha gritando

4. Se esse boi matá meu filho eu mato quem vai tocando
Quando viu seu filho vivo e o boi por ele velando
Caiu de joelho por terra e para Deus foi implorando
Salvai meu anjo da guarda, deste momento tirano
Quando passou a boiada, o boi foi se arretirando
Veio o pai dessa criança, me comprô o Soberano
Esse boi sarvou meu filho, ninguém mata o Soberano

* * *

Nelore valente (Sulino / Antônio Carlos)

Intérprete: *Jacó & Jacozinho*

1. Na fazenda onde eu nasci, vovô era o retireiro
Bem criança eu aprendi prender o gado leiteiro
Um dia de manhãzinha, vejam só meu desespero
Tinha um bezerro doente, a ordem do fazendeiro:
“Mate logo esse animal e desinfete o mangueiro
Se essa doença espalhar poderá contaminar o meu rebanho inteiro”

2. Eu notei que o meu avô ficô bastante abatido
Por ter que sacrificar o animal recém nascido
Nas lágrimas dos seus olhos eu entendi seu pedido
Pus o bichinho nos braços, levei pra casa escondido
Com ervas e benzimento seu caso foi resolvido
Com carinho eu lhe tratava e o leite que o patrão dava com ele era dividido

3. Quando fazendeiro soube, chamou o meu avozinho
Disse voce foi teimoso não matando o bezerrinho
Vai deixar minha fazenda amanhã logo cedinho
Aquilo feriu vovô como uma chaga de espinhos
Mas há sempre alguém no mundo que nos dá algum carinho
E, sem grande sacrifício, vovô arrumou serviço ali no sítio vizinho

4. Em pouco tempo o bezerro já era um boi herado
Bonito, forte e truncado. Mansinho e muito ensinado
Automóvel do atoleiro ele tirava aos punhados
Por isso na redondeza ficou bastante afamado
Até que um dia a noitinha um homem desesperado
Gritando pediu “socorro”, seu carro caiu do morro... Seu filho estava prensado

5. O carro da ribanceira, o boi conseguiu tirar
O menino estava vivo, seu pai disse a soluçar:
“Qualquer que seja a quantia, esse boi eu vou comprar”
Eu disse: “Ele não tem preço, a razão vou explicar:
A bondade do vovô veio seu filho salvar
Esse nelore valente é o bezerrinho doente que o senhor mandou matar

Discorrendo sobre essa circulação de temas e de personagens, que procuramos demonstrar no cancioneiro caipira a partir das modas-de-viola citadas, Peter Burke faz a seguinte observação acerca destas recorrências textuais nas canções da cultura popular na Europa da Idade Moderna.

Por exemplo, abundam os epítetos, e os adjetivos se associam regularmente a determinados nomes, tanto numa só balada como de modo mais geral. Pense-se no “valente Douglas” em Child 161 e 162, nos “alegres rapazes” de Robin Wood, no “orgulhoso xerife” de Nottingham, ou nos muitos heróis e heroínas com “cabelos louros” ou um “corcel branco leitoso” [...]; nas baladas russas, as mãos são “alvas”, os cavalos “bons”, os rios “rápidos”, e assim por diante.

(BURKE, 2010, p. 177)

Fazendo uma analogia da referência de Peter Burke com as modas-de-viola, pode-se dizer que, nestas últimas, todos os bois são heróis, os mineiros sempre vencem suas demandas, os filhos sempre retornam para casa, os companheiros são fiéis, os patrões intolerantes, as moças de família rica nunca se casam com os caboclos (que por sua vez sempre dão a volta por cima), a boa alma sempre volta do reino dos mortos etc. São protótipos estereotipados e cristalizados a serem utilizados pelo poeta do universo caipira.⁹⁹ Da mesma forma, além da recorrência de elementos temáticos e de personagens nas obras do cancioneiro caipira, temos também recorrência de padrões discursivos, onde o narrador inicia a narrativa

⁹⁹ Ao analisar os protótipos das baladas, Peter Burke (2010, p. 205 a 231) identifica os seguintes: o governante, o clero, a nobreza (neste caso, ao longo do tempo o antigo cavaleiro vai se transformando em soldado), a classe média (aqui entram os advogados, funcionários, comerciantes e médicos), as pessoas comuns (camponeses) e os forasteiros.

rememorando saudosamente um tempo passado. Como exemplos, temos as modas-de-viola *Burro empacador* (faixa 30), que se inicia com a frase “Eu *alembro* e tenho saudade do bom tempo que eu passava...”; *Boi Soberano* (faixas 08 e 28), que se inicia com a frase “Me *alembro* e tenho saudade do tempo que vai passando...”; *Tapa de Luva* (faixa 31), que se inicia com a frase “*Alembre* tenho saudade dos anos que vão embora, da vergonha e do respeito daqueles tempos de outrora...”, assim como muitas outras.

* * *

Acerca da recorrência de padrões musicais pré-estabelecidos, que fazem com que “diferentes” modas-de-viola sejam “iguais”, a primeira evidência de sua existência pode ser verificada através de comentários que o ouvinte habituado com o repertório caipira faz a respeito de sua percepção auditiva, ainda que este seja leigo no manejo do instrumento. Não raro o apreciador de música caipira afirma: “O toque de *tar* moda me *alembra* aquela *otra*”. De fato, algumas frases melódicas, motivos rítmicos e até mesmo a presença de determinados intervalos em momentos específicos da música, são comuns a um grande número de modas-de-viola. No caso da recorrência intervalar, observamos que é freqüente a presença da quarta justa (4J) seguida de um movimento diatônico descendente ascendendo logo em seguida no início de cada estrofe em um grande número de modas-de-viola com temática trágica. Podemos encontrar tal procedimento nas modas-de-viola *Ferreirinha* (faixa 12), *O rei do Gado* (faixa 21) e *Herói sem medalha* (faixa 19), por exemplo. Igualmente encontramos a recorrência, também no início de cada estrofe, do movimento diatônico descendente partindo do terceiro grau da tonalidade seguindo até o quinto grau, seguido de um salto de sexta maior (6° M) e descendendo posteriormente, através de movimento diatônico, até a tônica da escala. Como exemplo deste movimento, temos as modas-de-viola *Velho peão* (faixa 32) e *A alma do Ferreira* (faixa 33), que apresentam a mesma frase melódica em seus versos iniciais, como podemos observar nos exemplos abaixo:

Velho Peão

6

Le- van - tei um di - a ce - do sen - tei na ca - ma cho - ran - do. Meu ve -

6

Le- van - tei um di - a ce - do sen - tei na ca - ma cho - ran - do. Meu ve -

6

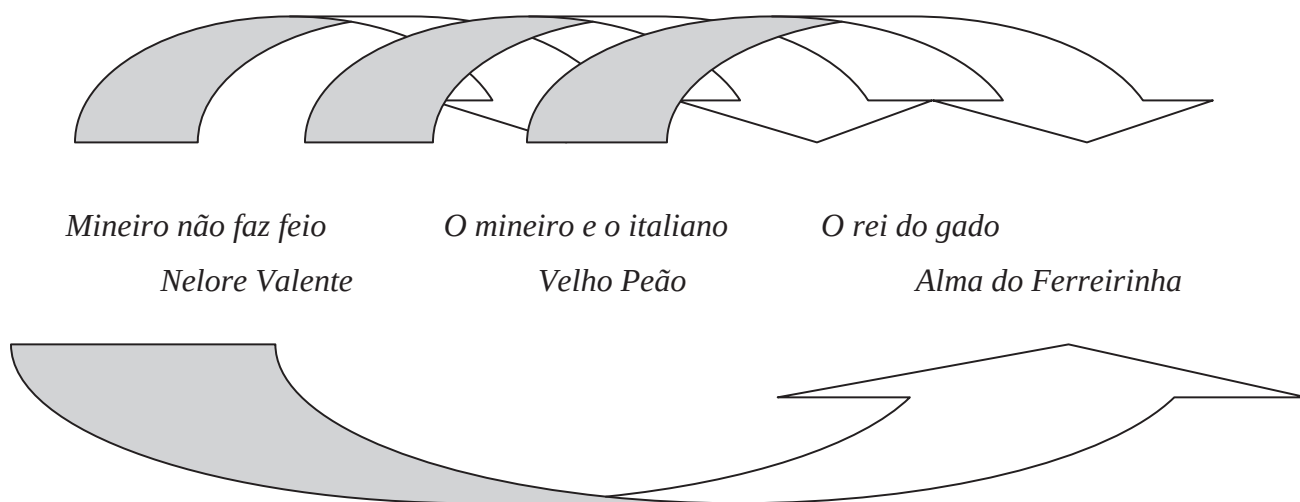
A alma do Ferreirinha

The image displays a musical score for the piece 'Aguas Frias' by J. S. Bach. It consists of three staves. The top staff is for a vocal part, likely Soprano, with lyrics in Portuguese: 'Eu pa - rei na in - ver - na - da da fa - zen - da á - gua fri - a'. The middle staff is for a vocal part, likely Alto, with lyrics: 'Eu pa - rei na in - ver - na - da da fa - zen - da Á - gua Fri - a'. The bottom staff is for a keyboard instrument, showing chords and arpeggiated figures. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 2/4. The music is in a simple, elegant style characteristic of Baroque sacred music.

Da mesma forma que temos “diferentes” modas-de-violão que, na verdade, são “iguais” em alguns de seus aspectos musicais, como observamos nos exemplos citados, podemos também ter músicas “iguais” que são “diferentes” musicalmente, seja em seus elementos melódicos, rítmicos, harmônicos, interpretativos etc. Um exemplo deste caso pode ser observado na moda-de-violão *A volta que o mundo dá*, interpretada pelas duplas *Liu & Léu* (faixa 34) e *Tião Carreiro & Pardinho* (faixa 35), com suas respectivas peculiaridades musicais, principalmente no que diz respeito às nuances melódicas de cada interpretação.

Na tentativa de sintetizar o que foi apresentado até o momento no presente capítulo, elaboramos um quadro a fim de evidenciar mais objetivamente a existência de padrões musicais e textuais pré-estabelecidos no processo composicional de grande parte das modas-de-violão, assim como suas recorrências e a forma cíclica na qual tais padrões transitam, uma vez que em inúmeras músicas do cancionário caipira podemos encontrar elementos musicais e/ou textuais igualmente presentes em outras obras.

- ➔ *Mineiro não faz feio* (faixa 22 e 23), recorrência temática em:
- ➔ *O mineiro e o italiano* (faixa 36), recorrência rítmica e prosódica em:
- ➔ *O rei do Gado* (faixa 07 e 21), recorrência temática em:
- ➔ *Nelore Valente* (faixa 29), recorrência rítmica e prosódica em:
- ➔ *Velho Peão* (faixa 32), recorrência melódica e rítmica em:
- ➔ *A alma do Ferreirinha* (faixa 33), recorrência rítmica prosódica em:
- ➔ *Mineiro não faz feio* (faixa 22 e 23) etc.



A partir das informações apresentadas e das análises realizadas, procuramos demonstrar que, apesar da utilização de materiais – ou *padrões* – “velhos” e recorrentes, previamente existentes e estabelecidos, que transitam por toda a produção musical do universo caipira e se mostram de uso comum pela maioria dos compositores em grande parte das modas-de-viola, suas diferentes formas combinatórias de utilização possibilita a criação de “novas” músicas.

Finalizando, é preciso ressaltar que, além do que já pudemos observar, é possível conjecturar que algumas temáticas estejam relacionadas de forma intrínseca a motivos musicais específicos e/ou vice-versa. Embora tal hipótese nos pareça muito plausível, carece de um estudo mais aprofundado. Evidentemente que, devido à proposta de nossa pesquisa, não

podemos nos aprofundar nas análises e tampouco nos apropriar de um grande número de modas-de-viola, de forma que aqui realizamos um estudo analítico introdutório e aplicado a um número restrito de obras. Contudo, a constatação de tais recorrências demonstra a possibilidade de um levantamento de obras para compilação de um índice a fim de evidenciar a frequência de fórmulas, temas e motivos recorrentes nas modas-de-viola, além de, talvez, estabelecer as “leis” que regem a formação do enredo nas modas-de-viola, os motivos que levam determinados estereótipos a se cristalizarem e o estabelecimento de quais seriam os motivos matrizes, temas principais, e quais seriam suas variações.¹⁰⁰ Contudo, tais objetivos fogem do escopo da pesquisa.

4.1.1. A musicalidade do cantar caipira: o problema das transcrições

Observar as modas-de-viola principalmente a partir de seus elementos essencialmente e puramente musicais (ritmo, andamento, harmonia, melodia, entoação, timbre, interpretação etc.) nos permite enxergar um conjunto de peculiaridades em seus aspectos musicais que são as responsáveis pela forma tão singular que o gênero se apresenta dentro do discurso musical caipira. Tais peculiaridades, que são mais enfaticamente evidenciadas e passíveis de análises a partir da confecção das transcrições, são provenientes principalmente de dois fatores: 1) da forma do cantar caipira, e; 2) das características inerentes ao gênero. No que concerne ao primeiro fator, tem-se a utilização que grande parte dos cantadores fazem dos portamentos no momento da cantoria. Este recurso, na mesma medida que dificulta a definição precisa das alturas das notas quando de sua transcrição para a partitura, conferem à música uma beleza singular. No caso das transcrições, ainda que tentemos transpassar, da melhor maneira possível, estes “arrastes” vocais para o sistema musical escrito, ainda estamos distantes de conseguir reproduzir com fidelidade a real entoação dada pelo cantador. Mário de Andrade já ressaltava que na cantoria sertaneja nordestina e nortista – que guarda alguns traços e similaridades com a cantoria caipira – os cantores possuem uma “afinação imprecisa”, característica da forma de se cantar da região, mas que também pode ser encontrada nas modas-de-viola do caipira.

Mas o nordestino possui maneiras expressivas de entoar que não só graduam seccionadamente o semitom por meio do portamento arrastado da voz, como esta às vezes se apoia positivamente em emissões cujas vibrações não atingem os graus da

¹⁰⁰ De forma análoga, podemos pensar nos tratados de retórica do século XVII, que traziam as maneiras mais apropriadas de utilização de fórmulas e esquemas musicais para determinados fins.

escala. São maneiras expressivas de entoar, originais, características e dum encanto extraordinário.

(ANDRADE, 1972, p. 57)

Como dissemos, embora Mário de Andrade esteja se referindo ao cantador nordestino, não podemos esquecer as características e peculiaridades que aproximam o repentista sertanejo do cantador caipira, não somente de ordem musical e da entoação vocal, mas também temática. Câmara Cascudo (1984, p. 128) enumera algumas temáticas presentes nas formas narrativas sertanejas que também são encontradas nas modas-de-viola do caipira: lições da palavra cumprida, valia da coragem, premiação dos justos, desprezo pelo orgulho, soberba e futilidade etc. (cf. pg. 79 da seção 3.1.1.)

Além das características musicais das modas-de-viola inerentes a entoação vocal dada pelo cantador, observada no caso dos portamentos, existem também aquelas que são próprias do gênero. Neste sentido, a principal característica do canto recitativo está relacionada à ausência de um pulso regular bem definido. A rica diversidade do discurso musical do caipira, composto por inúmeros gêneros distintos entre si em seus aspectos musicais e temáticos, não poderia excluir o canto recitativo, que, de todos os gêneros do discurso musical, provavelmente se mostra como o mais eficaz para a valorização do texto devido ao seu princípio declamatório. Como sugere o título de nossa pesquisa, entendemos ser a moda-de-viola o canto recitativo do caipira.

Da polarização entre música e texto no debate travado em meados do século XIX acerca, principalmente, do *fim* e do *conteúdo* da música, que teve como personagens principais o compositor Richard Wagner e o crítico musical Eduard Hanslick, surgiu o escrito *Do Belo Musical*, de autoria deste último. Tentando descrever tal discussão em sucintas palavras, podemos dizer que Eduard Hanslick se colocava em prol da música absoluta, instrumental e racionalizada no processo composicional a partir de estruturas formais, processo este responsável pelo valor estético e artístico da obra, enquanto Richard Wagner acreditava que a música devia estar sempre a serviço da dramaticidade, da encenação e do texto¹⁰¹. Apesar de tal posicionamento, em defesa da música instrumental como única capaz de possuir valoração estética e artística, Eduard Hanslick (2002: p. 35) reconhece que, no caso da música *vocal*, a música tem “o poder de o [o texto] animar e comentar, de lhe emprestar

¹⁰¹ À proposta do presente trabalho não compete discutir o referido debate, já exaurido. Contudo, é importante ressaltar que Carl Dalhaus, em sua obra *Estética Musical*, demonstra que tal discussão tem ordem filosófica e, portanto, histórica. Neste sentido, o referido debate serve apenas como fonte documental datada historicamente para o entendimento de um contexto social de determinado período da História da Música.

em maior ou menor grau a expressão da interioridade individual”, redobrando “o sentimento que já surgia de modo inconfundível nas palavras”, e acrescenta que há composições vocais que procuram enfatizar de tal maneira o texto, que a música acaba por perder por completo sua autonomia, como é o caso do canto recitativo.

Tal manifesta-se com particular evidência no *recitativo*, a forma que mais directamente e até ao acento da palavra individual se ajusta à expressão declamatória, nada mais visando do que a cópia fiel de estados anímicos determinados, quase sempre de rápida mudança. Como verdadeira consubstanciação daquela teoria, deveria ser a música suprema e mais perfeita; na realidade, porém, esta rebaixa-se no recitativo ao papel de serva, perde todo o significado autónomo. Eis uma prova de que a expressão de determinados processos psíquicos não coincide com a tarefa da música, mas, em última instância, se lhe opõe como um obstáculo. Execute-se um recitativo longo a omissão das palavras, e pergunte-se então pelo seu valor e significado. Mas *toda a música* deve resistir a semelhante demonstração, se houvermos de unicamente a ela atribuir o efeito produzido.

(HANSLICK, 2002, p. 35-36)

Ao afirmar que “ao princípio declamatório do recitativo corresponde o dramático na ópera” e que “uma ópera nunca se aguenta de todo só por si, como um drama falado ou uma pura obra instrumental” (2002, p. 36), o autor nos permite trazer uma ressalva no caso específico do canto recitativo das modas-de-viola. De fato, como a ópera, esta não sobrevive como “uma pura obra instrumental”, mas pode perfeitamente se propagar por gerações como “um drama falado”. Existem evidências de estórias épicas e de narrativas remotas cujos temas são encontrados nas modas-de-viola, que chegaram até o compositor do universo caipira sem o auxílio da música, embora reconheçamos que esta seja um recurso mnemônico facilitador da retenção da narrativa, como já observado. Contudo, ainda que entendida como um canto recitativo, o texto da moda-de-viola não está indissociável da música, portanto, não impedido de sair a vagar “pelos quatro cantos do mundo” sem sua melodia, fato este que se torna pouco possível para a melodia sozinha sem auxílio do texto, uma vez que, diferente deste, na moda-de-viola ela não é autônoma. A partir da constatação deste caráter declamatório e recitativo das modas-de-viola, onde a música se faz submissa ao texto, podemos compreender mais claramente as afirmações que Mário de Andrade e Câmara Cascudo fazem acerca da pulsação de alguns gêneros da música popular, que está relacionada de forma intrínseca a um pulso oscilante dos cantadores, ligado a uma singular e intuitiva interpretação das narrativas, não sendo as frases prosódicas subdivididas com precisão, aproximando-se tais narrativas ao canto recitativo em todos seus aspectos.

O cantador aceita a medida rítmica justa sob todos os pontos de vista a que a gente chama de tempo, mas despreza a medida injusta (puro preconceito teórico as mais das vezes) chamada compasso. E pela adição de tempos, tal e qual fizeram os gregos na maravilhosa criação rítmica deles, e não por subdivisão que nem fizeram os europeus ocidentais com o compasso, o cantador vai seguindo livremente, inventando movimentos essencialmente melódicos (alguns antiprosódicos até) sem nenhum dos elementos dinamogênicos da síncopa e só aparentemente sincopados, até que num certo ponto (no geral fim da estrofe ou refrão) coincide de novo com o metro (no sentido grego da palavra) que para ele não provém duma teorização, mas é de essência puramente fisiológica. São movimentos livres desenvolvidos da fadiga. São movimentos livres específicos da moleza e prosódia brasileira. São movimentos livres não acentuados. São movimentos livres acentuados por fantasia musical, virtuosidade pura, ou por precisão prosódica. Nada tem com o conceito tradicional da síncopa e com o efeito contratempado dela. Criam um compromisso sutil entre o recitativo e o canto estrófico. São movimentos livres que se tornaram específicos da música nacional.

(ANDRADE, 1972, p. 36)

Câmara Cascudo observa que o cantador tem

[...] os olhos fixos para não perder o compasso, não o compasso musical que para ele é quase sem valor, mas a cadência do verso, o ritmo, que é tudo. Nenhuma preocupação de desenho melódico, de música bonita... o sentimento musical sertanejo não é elemento que prepondere em sua alma. Um índice é a ausência de música própria para cada espécie de cantoria. No momento de cantar improvisa-se uma, qualquer, por mais inexpressiva que seja servirá para rimar o verso... A única obrigação é respeitar o ritmo do verso. Case-se esse com qualquer música, tudo o mais estará bem. O sertanejo não nota o desafinado. Nota o aritmismo. [...] Deforma o que canta. As modinhas do litoral, langues e sestrosas, aparecem no sertão transfiguradas, com “fermatas” e agudos assombrosos, com aquele ar de recitativo, de declamação acompanhada, que os Gregos chamavam “Paralelogue”, característico visível e pronto na cantoria. Servirá ainda de índice o fato do cantador empregar a mesma solfa para os versos de vários metros. O trabalho é prolongar a solfa, sem respeito pela sua beleza ou cuidado pela sua expressão. O essencial é que fique a idéia, trazida de Portugal, da quadratura, fechando o pauperismo melódico.

(CASCUDO, 1984, p. 130)

Como vemos nas músicas selecionadas para transcrições e análises, apesar de se apresentar como um canto recitativo, algumas modas-de-viola podem ser enquadradas em fórmulas de compasso específicas, embora estejam sempre respeitando as prerrogativas apresentadas. Nestes casos, podemos afirmar a existência de um *pulso e subdivisão sugeridos* dentro de uma *fórmula de compasso definida, mas desprezada*, onde as oscilações métricas, que nos obrigam literalmente a “dançar conforme a música”, quando transcritas para o papel, são facilmente identificadas através da constante utilização de fermatas. Porém, algumas músicas obedecem claramente um pulso e uma métrica tão inconstante que a escrita tradicional com fórmulas de compasso determinadas dificilmente dá conta de registrar, mesmo com compassos híbridos.

Estas mesmas características do canto recitativo presentes nas modas-de-viola, que nos dão a impressão de que algumas músicas não cabem e não se enquadram dentro de uma fórmula de compasso específica (e algumas realmente não se enquadram), nos levam à discussão acerca da livre fruição da música – similar à métrica não mensurada que vigorou no Renascimento –, assim como à suposta noção de que a música, no decorrer dos séculos, vai “progredindo” para um estágio mais “evoluído” conforme se aproxima da contemporaneidade. Contudo, tal afirmação é questionável. O anseio de Arnold Schoenberg em constituir um sistema musical representativo do ápice da complexidade musical em todos os seus níveis em sua época fracassou justamente por ser inexistente a relação entre o decorrer cronológico do tempo e a “evolução” musical, conforme acredita Carl Dahlhaus.

Nada seria mais distorcido do que a concepção segundo a qual o progresso do simples para o diferenciado, que Schönberg tinha em mente, se esgotaria numa complexidade crescente, a qual se pode ler na imagem das notas. Da diferenciação material, óbvia – uma provisão mais rica de ritmos ou de acordes – há que distinguir uma diferenciação categorial, que exige do ouvinte um pensamento correspondente. E não está excluído que se represente exteriormente como redução um desenvolvimento que é progressivo. Face à multiplicidade rítmica da polifonia vocal que, para falar com Wagner, ainda não estava sujeita à “quadratura” do compasso, a rítmica do séc. XVII, ligada ao compasso, atua de um modo limitado e empobrecido. (DAHLHAUS, 2003, p. 131-132)

A tese subjacente apresentada pelo autor é a de que, contrariando os anseios de Arnold Schoenberg, a rítmica musical, na medida em que avança no tempo, vai se desligando do sistema não mensurado renascentista, que permitia à música uma fruição mais livre dissociada de um pulso regular, para se prender cada vez mais ao sistema chamado *compasso*.¹⁰² Ou seja, a música passa a estar subordinada a uma metrficação regular supostamente mais limitada, uma vez que ao rígido sistema chamado *compasso* não é possível incorporar um sistema de metrficação livre do pulso, enquanto neste último o sistema do compasso pode ser plenamente – e literalmente – enquadrado. Estando parte da música popular livre de um conjunto de sistemas, regras e convenções – o que lhe permite certa autonomia em relação ao pulso regular do compasso –, podemos dizer que a rítmica de algumas músicas de tradição

¹⁰² É importante dizer que Carl Dahlhaus reconhece que “a perda [das complexidades rítmicas] foi mais do que compensada. Se na rítmica mensural, em termos enfáticos, quantidades simples se ajustavam umas às outras, a rítmica do compasso representa um sistema de gradações de importância, é portanto qualitativamente mais diferenciada do que o estágio de evolução que ela veio substituir: a rítmica foi enriquecida numa categoria que, pelo menos na música artística, lhe fora estranha no século XVI. E o mesmo se verifica acerca da harmonia tonal, na sua diferença relativamente à modal. A provisão de sequências sonoras admissíveis foi drasticamente reduzida no séc. XVII; mas, por outro lado, as relações entre os acordes formaram uma união mais estreita, e a correlação harmônica, por assim dizer, a lógica consequencial das conexões sonoras, obteve extensões mais amplas.”

popular se assemelha ao sistema não mensurado que vigorou durante o Renascimento, ao qual Carl Dahlhaus se refere.¹⁰³ No caso específico das modas-de-violão, podemos encontrar aqui uma de suas ambigüidades. Por se configurar como um canto recitativo, ao mesmo tempo em que tem na música o papel de serva, fazendo-a perder seu significado autônomo e rebaixando-a ao texto, é, dentre todos os gêneros do discurso caipira, o que apresenta maiores possibilidades associativas de ordem rítmica e o único que pode ser, em alguns casos, dissociado do sistema chamado *compasso*, por ter em sua prosódia uma fruição mais livre e muitas vezes não mensurada.

Aqui foram apresentadas as duas principais características musicais das modas-de-violão, resultantes da peculiar forma do cantar caipira e das singularidades musicais que são próprias ao gênero: a impossibilidade de definir a altura das notas com precisão, devido à freqüente utilização de glissandos e portamentos, e a inconstância rítmica decorrente de uma livre fruição rítmica que o gênero necessita. Relacionados a estas questões, abordamos os problemas impostos por estas características musicais quando da transcrição das modas-de-violão para um sistema de registro escrito que se mostra insuficiente para representar todas as singularidades do gênero, como é o caso da partitura. Sobre esta última questão, finalizamos com uma citação de Peter Burke significativa para demonstrar os problemas encontrados no processo de transcrição das músicas analisadas, dificuldade esta que permeia a música popular de um modo geral, impossibilitando o pesquisador de confeccionar transcrições precisas, com extrema fidelidade ao canto tal como ele é executado na realidade.

No caso da música folclórica, são particularmente evidentes as alterações feitas pelos descobridores e colecionadores ao transmitir o que tinham encontrado a um novo público. A música tinha de ser escrita, visto que não havia outra forma de preservá-la, e escrita segundo um sistema de convenções que não fora feito para tal tipo de música. Ela era destinada a um público de classe média com piano e ouvido afinado para as canções de Haydn, e posteriormente Schubert e Schumann: assim, como confessam as páginas de rosto dessas publicações, ela tinha de ser “harmonizada”.

(BURKE, 2010, p. 46)

¹⁰³ Para exemplificar esta afirmação com um segmento musical distinto da música caipira, vale nos lembrarmos da edição das obras camerísticas (violão e voz) do compositor Elomar Figueira Mello, em cuja coletânea *Elomar: cancionero*, lançada em 2008, os músicos responsáveis pelas transcrições das obras (Maurício Ribeiro, Hudson Lacerda, Avelar Júnior e Kristoff Silva, sob direção artística e coordenação musical de Letícia Bertelli e supervisão geral a cargo do próprio Elomar) optaram pela não utilização de fórmulas e barras de compasso, por acreditarem que muitas das músicas não eram passíveis de se enquadrarem em um sistema de notação métrico rígido, como é o compasso.

4.1.2. A textualidade do imaginário caipira

Nas modas-de-viola, algumas temáticas e personagens são mais recorrentes do que outras, e os motivos que levam a predileção dos compositores por determinados temas e estereótipos ainda não foram suficientemente estudados, sendo que o possível a se fazer neste campo ainda são apenas conjecturas. Paralelamente, estes personagens e temáticas que circulam entre diversas obras do cancioneiro e pertencem ao imaginário caipira, povoado de superstições, costumes, lendas, mitos e crendices, se apresentam como ambivalentes, pois, ao mesmo tempo em que são construídos a partir de pessoas, locais, observações, experiências e situações da vida cotidiana do universo caipira, relacionando-se com um ambiente essencialmente rural, possuem intrínseca relação com temas e personagens presentes em formas narrativas da cultura popular de origem mais remota, se fazendo presentes em registros históricos de antigos enredos de tradição oral.

Neste sentido, podemos entender algumas modas-de-viola como frutos destes antigos enredos e temas da tradição popular que ainda se faz presente em nossos dias, embora com significativas transformações decorrentes de adaptações essencialmente culturais. Esta circulação e recorrência de personagens entre as modas-de-viola e antigas formas narrativas, ao que tudo indica, é resultado de reminiscências temáticas de tempos remotos transpassadas à contemporaneidade através dos já referidos processos mnemônicos. Levando-se em consideração a provável transmissão de aspectos textuais por gerações através dos processos mnemônicos, podemos evidenciar com maior propriedade a relação entre formas narrativas remotas e as modas-de-viola do universo caipira, constatando que temas presentes nestas últimas igualmente se faziam presentes em narrativas populares européias dos séculos XVI ao XVIII. Para exemplificar a construção da textualidade dentro do imaginário caipira, buscando aproximar as modas-de-viola destes antigos enredos populares, principalmente no que concerne a recorrências temáticas e de personagens, é preciso que nos detenhamos a temas específicos que estão presentes tanto em um quanto em outro cancioneiro.

Para termos idéia de como a recorrência de determinados temas podem atravessar os séculos, constata-se nas antigas baladas européias que “um ou outro conto popular italiano apresenta um nobre que se casa com uma moça pobre e a abandona, ou um opressor que é levado à justiça depois de certa dificuldade” (BURKE, 2010, p. 218). Estes temas podem ser claramente encontrados nas modas-de-viola *Caboclo na cidade* (faixa 37) e *Boiadeiro Valente* (faixa 38), respectivamente. Sobre a morte, podemos fazer uma analogia da narrativa

Reencontro inesperado, presente em *Caixa de tesouros do amigo renano das famílias*, de Johann Peter Hebel, com o episódio presente na moda-de-viola *Catimbau*. Eis o que ocorre na primeira: “Na véspera do casamento, o rapaz morre [...] Sua noiva se mantém fiel além da morte [...]”. O mesmo acontece em *Catimbau* (faixa 39) e em *O irmão de Catimbau* (faixas 24 e 25).

Um dos personagens mais recorrentes e importantes do imaginário caipira e que também está presente na cultura popular do Renascimento é o *herói-boi*. Nesta última, a figura do boi se fazia presente como algo mítico, renovador e salvador, que devia ser exaltada pelo povo nas festas populares. Vejamos sua aparição em uma festa popular.

Na célebre nomenclatura dos duzentos e dezesseis jogos aos quais se dedica Gargantua (Liv. I, cap. XX), há um que se chama o jogo do “boi violado”. Em algumas cidades da França havia um costume, conservado até quase a época moderna, de durante o carnaval (isto é, quando se autorizavam o *abate dos animais* e o consumo da carne, assim como o *ato carnal* e as *bodas* interditas durante o jejum) conduzir-se um *boi gordo* pelas ruas e praças da cidade numa procissão solene, ao som da *viola*, donde o seu nome de “boi violado”. Sua cabeça *era enfeitada de fitas multicores*. Infelizmente ignoramos em que consistia exatamente o jogo. Pensamos que deveria haver certamente alguns socos. Pois esse boi violado, destinado ao matadouro, era a *vítima do carnaval*. Era o *rei*, o *reprodutor* (encarnando a fertilidade do ano) e ao mesmo tempo a *carne sacrificada*, que ia ser golpeada e cortada para fabricar salsichas e patês.

(BAKHTIN, 2008, p. 176)

Além da evidente caracterização do boi como ente salvador, é curiosa e interessante a relação existente entre o *boi* e a *viola*, constatada a partir do nome da festa, intitulada *boi violado*¹⁰⁴. Contudo, para nossa pesquisa interessa a analogia existente na Renascença entre a figura do boi e do rei, conferindo ao boi uma importância significativa, tornando-o o ser reprodutor a ser exaltado e coroadado. “Em cada indivíduo surrado e injuriado, Rabelais discerne o rei, um ex-rei ou um pretendente ao trono” (BAKHTIN, 2008, p. 184). “A destruição e o destronamento estão associados ao renascimento e à renovação, a morte do antigo está ligada ao nascimento do novo; todas as imagens são concentradas sobre a unidade contraditória do mundo que agoniza e renasce” (BAKHTIN, 2008, p. 189). Para compararmos o *rei boi* renascentista com o *herói boi* da música caipira, vejamos a letra da moda-de-viola *Herói sem medalha* (faixa 19).

¹⁰⁴ Porém, talvez que Mikhail Bakhtin tenha se equivocado em sua afirmação, uma vez que é também possível que o termo *violado*, utilizado no nome da festa, se refira à violação do boi, à forma violenta como o animal é tratado e retalhado: “[...] *carne sacrificada*, que ia ser golpeada e cortada para fabricar salsichas e patês.”

Herói sem medalha (Sulino)

Intérprete: *Tião Carreiro & Pardinho*

1. Sou filho do interior, do grande estado mineiro
Fui um herói sem medalha na profissão de carreiro
Puxando tora do mato com doze bois pantaneiros
Eu ajudei desbravar nosso sertão brasileiro
Sem vaidade eu confesso:
Do nosso imenso progresso eu fui um dos pioneiros

2. Vejam como o destino muda a vida de um homem
Uma doença malvada minha boiada consome
Só ficou um boi mestiço que chamava Lobisome
Por ser preto igual carvão foi que eu pus esse nome
Em pouco tempo depois
Eu vendi aquele boi pros filhos não passar fome

3. Aborrecido com sorte dali resolvi mudar
E numa cidade grande com a família fui morar
Por eu ser analfabeto tive que me sujeitar
Trabalhar no matadouro para o pão poder ganhar
Como eu era um homem forte
Nuqueava o gado de corte pros companheiros sangrar

4. Veja bem a nossa vida como muda de repente
Eu que às vezes chorava quando um boi ficava doente
Alí eu era obrigado matar o rês inocente
Mas certo dia o destino me transformou novamente
Um boi de cor de carvão
Pra morrer nas minhas mãos estava na minha frente

5. Quando eu vi meu boi carreiro não contive a emoção
Meus olhos encheram d'água e o pranto caiu no chão
O boi meu reconheceu e lambeu a minha mão
Sem poder salvar a vida do boi de estimação
Pedi a conta e fui embora
Desisti na mesma hora dessa ingrata profissão

Na moda-de-viola *Herói sem medalha*, o boi de nome *Lobisomem* é vendido ao matadouro para sustentar a família necessitada, assumindo as características de reprodução, fertilidade e renovação, e posteriormente é assassinado. Da mesma forma acontece com o boi da festa *boi violado*, que é morto e cuja carne serviria “para fabricar salsichas e patês” para alimentar o povo. Pode-se também enfatizar a importância do boi na Idade Média e no Renascimento através do “banquete” descrito na obra rabelaisiana, representativo de fertilidade e abundância: “Assim, o banquete tem um caráter muito amplo, quase universal (não se deve esquecer que haviam matado 367.014 bois). É a ‘boa mesa’.” (BAKHTIN, 2008, p. 194)

Outro personagem importante no imaginário do universo caipira – relacionado principalmente com a figura do violeiro –, que possui provável relação com o imaginário popular da Idade Média e dos períodos posteriores, é o diabo. Na cultura popular da Idade

Moderna ele vem associado à figura da bruxa e dos ilusionistas. “A imagem da bruxa corrente nos séculos XVI e XVII envolvia elementos populares, como a crença de que certas pessoas tinham o poder de voar pelos ares ou de fazer mal aos seus vizinhos por meios sobrenaturais, e elementos eruditos, notadamente a idéia de um pacto com o diabo.” (BURKE, 2010, p. 99) No caso dos artistas profissionais, de rua ou não, devido a seus truques “às vezes também se acreditava que os atores e atrizes tinham um pacto com o demônio, considerado o grande mestre do ilusionismo.” (BURKE, 2010, p. 134) É justamente este *pacto com o diabo* que também povoa o imaginário caipira. Contudo, no sentido de uma relação mais pessoal com o *tinheiro*, é a figura do diabo presente na cultura popular da Idade Média e do Renascimento que mais se assemelha com o diabo dos pactos dos violeiros.

A maneira como é tratada a personagem do diabo faz também ressaltar a diferença entre os dois grotescos. Nas diabruras dos mistérios da Idade Média, nas visões cômicas de além-túmulo, nas lendas paródicas e nos *fabliaux*, etc., o diabo é um alegre porta-voz ambivalente de opiniões não-oficiais, da santidade ao avesso, o representante do inferior material, etc. Não tem nada de aterrorizante nem estranho [...]. Às vezes, o diabo e o inferno são descritos como meros “espantalhos alegres”. Mas no grotesco romântico, o diabo encarna o espanto, a melancolia, a tragédia. O riso infernal torna-se sombrio e maligno.

(BAKHTIN, 2008, p. 36)

Luzimar Paulo Pereira (2008, p. 380), discorrendo sobre narrativas de pactos demoníacos no norte e noroeste mineiro, afirma que “as narrativas sobre pactos com o diabo são importantes tópicos da vida musical, social e religiosa dos tocadores de viola de dez cordas no norte e noroeste de Minas Gerais.” A fim de comparações, vejamos a letra da moda-de-viola *A moça que dançou com o diabo* (faixa 01).

A moça que dançou com o diabo (Teddy Vieira / Jayme Ramos)

Intérprete: *Vieira & Vieirinha*

1. Numa sexta-feira santa, há muitos *ano* atrás
Na cidade de São Carlo, *pubricarô* nos jornais:
“Uma moça muito rica *contrariô* o gosto dos pais
Num baile que fez em casa ela *dançô* co *Satanáís*”
2. Quando o baile começou regulava nove *hora*
Chegô um moço bem vestido *arrastano* um par de *espora*
Dando viva para o povo: – “Como vai minha senhora?
Quero *conhecê* a *festêra* porque eu *tô* chegando agora!”
3. O *vêio* disse pra *fia*, hoje o baile *tá* mudado
Tamo no fim da *Coresma* isto pode *sê* pecado
A mocinha respondeu: – “O senhor que *tá* cismado!
Jesus Cristo *está* no céu e *nóis* aqui *dança* largado!”

4. *Pegano* na mão da moça o moço saiu *dançano*
Tocava *varsa* e *mazurca*, o cabra tava *virano*
Com o chapéu na cabeça a moça foi *incomodano*
O senhor dança direito que mamãe não tá *gostano*

5. Ele foi, disse pra moça: – “Minha hora já *chegô!*
Eu preciso ir-me embora que o galo já *cantô!*”
Tirô o chapéu da cabeça, os dois *chifre* ele *mostrô*
Parecia um toro *vêio* daquele mais *pecadô*

6. O diabo *sortô* um bufo e sumiu numa explosão
Praquela gente sem fé isso serviu de lição
No meio da correria, dois *gritô* em confusão:
– “*Ficô* loca a moça rica, fia do major Simão!”

Embora possam ser estabelecidas relações de parentesco entre a figura do *coisa-ruim* presente nesta moda-de-viola e as presentes na Idade Média, Renascimento e Idade Moderna, principalmente pela maneira como é tratada, muitas vezes “alegre [...], nada de aterrorizante” (BAKHTIN, 2008, p. 36), encontramos no *pé-de-bode* desta moda-de-viola uma maior similaridade com o *capeta* retratado em uma narrativa da religiosidade popular brasileira, principalmente pelo contexto em que a narrativa é descrita. Muito similar à moda-de-viola *A moça que dançou com o diabo* é a narrativa popular recolhida por Oswaldo Elias Xidieh na cidade de Taiúva, contada por um caboclo mineiro chamado Arcelino Lopes no dia de São João, em 1946, na fazenda do Sr. Antenor Brandão. Nela, o *belzebu* também surge em uma festa de moça de família e surpreende os convidados pelas suas habilidades artísticas como dançarino e tocador. Assim como na referida moda-de-viola, na narrativa colhida por Oswaldo Elias Xidieh o *tinioso* desaparece em determinado momento da festa, embora, na narrativa, o motivo seja diverso: as crianças “puxaram-no pelo rabo, chalacearam dos seus cascos, perguntaram que impostura era aquela de ter chifres de vaca e barba de bode. O pobre coitado meteu a viola debaixo do braço e disparou estrada afora, avisando os retardatários: – ‘Oia, num vão lá que’stá ansim de mulecadas!’.” (XIDIEH, 1993, p. 100). Reproduzimos o texto integralmente para uma melhor comparação.

– Certa feita, lá pras bandas de Treis Coração, o diabo escuitô dizê que ia ter baile na fazenda do... ara, não lembra mais de quem. Mais, como ocê sabe, o diabo é violeiro e dançadô de baile, pois num vê que ele se arvorôçô e, mais do que depressa, disse: – Vô me arrumá, pegá meus trem, uai, e vô! – Dito e feito, o cujo esfregou capim de cheiro no corpo, escondeu o chifre com chapelão de boiadero, botô uma pala bem comprida pra escondê os cambito, os casco e o rabo, afinou a viola e desembesto pelo estradão.

Chegando lá, a função já tinha começado e o demo já foi se enfiando no meio do povo e, pra chamá atenção dos outro, ele arrancô da viola um ponteio que era uma beleza de se escuitá. O povo foi se achegando e ele virô dono da festa. Antão, ocê sabe, o burro fica *vêio*, perde o pêlo, mais num perde a barda, pois num vê que o

diabo se inxeriu de orgúio e garrô a dar pinote de cá pra lá, e fazia corta-jaca, e fazia galeo de fandango, e sapateava catira, e o dizia que aquele ali era o maiô violero e o maiô dançadô. Mais, como Deus tarda mais num faia e mentira tem perna curta e num mora no fundo do poço, o castigo chego. Foi ansim:

O diabo tanto feiz, tanto suô, que sua morrinha de cão e seu pitiú de peixe podre tresandô; tanto que cairo o chapeulão e a pala e aparecero as guampa, os cambito e os casco dele e mais o rabo. Foi antão que os muleque, e ocê sabe que minino é pior que o cusarruim, vendo aquela corrução, puxaro o rabo dele, caçoaro dos casco, do chifre de vaca e da barba de bode dele, cataro uns chuço de pau e cairo no coro dele vê marimbondô, e, catuca daqui e catuca dali, o tar num güentô, perdeu a pala, perdeu a viola, perdeu a prosa e disparô que ninguém viu:

Apois, tava ele de cocre em riba de um cupim passano cuspe nas quebradura e mascano foia de carrapatera pra-mor-dos miudo pisado e chego um home muntado num pangaré e o home disse:

– Bas noite, cumpadre, si mar no le pergunto, descansandinho?

– Quar-o-que! Tô doente, cumpadre, e será que o cumpadre pode me dar garupa?

– Ara, vá muntano, num se avexe, se ajeite que dejagorica mermo nois chega ali na fazenda da festa, bamo!

– Beco! Berro o diabo, vai lá não, cumpadre, que'sta ansim de mulecadas!

(XIDIEH, 1993, p. 135)

São diversas as relações possíveis de se fazer entre a moda-de-viola *A moça que dançou com o diabo* e a cultura popular. Ao analisar esta moda-de-viola, Romildo Sant'Anna (2000, p. 144) observa que “o tema da moça pecadora que dançou com o capeta é freqüente nos folhetos de cordel nordestinos. Há inúmeros deles, como *O Grande Exemplo da Moça que Foi ao Inferno por Disfazer da Mãe Dela e Zombar de Frei Damião*, de Gilberto Severino Francisco, *A Moça que Dansou com Satanaz no Inferno* e *Estória de Marieta, A Moça que Dançou no Inferno*, de José Costa Leite.” O autor acredita que esta moda-de-viola tenha sido adaptada de uma moda caipira supostamente oitocentista, conforme informação obtida de Vieira, ou mesmo de um dos referidos folhetos de cordel. Romildo Sant'Anna também chama a atenção para:

[...] as motivações realistas [que] direcionam a linha do entendimento como romance de *causo verídico de assombração* (aconteceu na cidade de São Carlos-SP, na casa de um certo Major Simão, e foi comprovado pelos jornalistas). A palavra escrita no jornal é abonadora e oficializa, por assim dizer, o que poderia passar por lenda ou invencionice; ratifica a transposição do imaginário como ocorrência empírica, situada e datada.

(SANT'ANNA, 2000, p. 144)

Outra comparação pode ser feita entre a temática religiosa da narrativa popular *O espinho da coroa de Jesus*, recolhida por Oswaldo Elias Xidieh na cidade de Poá, e a presente na moda-de-viola *Nelore valente* (faixa 29; transcrita na p. 138-139 da seção 4.1.). A moda-de-viola conclui com o narrador se recusando a vender o boi ao fazendeiro cujo filho teve a vida salva pelo *herói boi*. O motivo da recusa foi o fato de o fazendeiro ter ordenado que o boi

fosse sacrificado quando ainda era um bezerro. A resposta do narrador: “[...] ele [o boi] não tem preço, a razão vou explicar: [...] esse Nelore valente é o bezerrinho doente que o senhor mandou matar.” Vejamos a semelhança com o desfecho da narrativa citada.

O espinho da coroa de Jesus

Quando Jesus Cristo ia arrastando a cruz, morro acima, a coroa de espinhos que lhe deram caiu no chão e soltou um espinho. Um homem de muita piedade catou o espinho, que estava molhado de sangue, e guardou no lenço. Naquele mesmo dia o filho do rei que mandou matar Jesus ficou muito doente e ninguém podia curá-lo. Então, o homem foi lá e deu um cutucão no braço do menino com o espinho de Jesus e o menino, na mesma hora, sarou e pulou da cama.
– “Que virtude tem esse espinho, meu bom homem?” perguntou o rei.
– “A virtude desse espinho é o sangue daquele homem justo que você mandou matar”, respondeu o homem.

(XIDIEH, 1993, p. 69)

Além das narrativas populares recolhidas por Oswaldo Elias Xidieh já citadas, em muitas outras podem ser feitas analogias com inúmeras modas-de-viola, a exemplo daquelas cujo tema central é a hospitalidade. De um lado, em algumas narrativas orais, temos como personagem principal o viajante misterioso e desconhecido, “o santo disfarçado em peregrino ou mendigo, Deus, alguém para experimentar a bondade humana, o Cristo anejo, o andante, vira-mundo, vindo não se sabe de onde, e que, carregado de dons e poderes sobrenaturais, pode recompensar ou castigar seus hospedeiros.” (XIDIEH, 1993, p. 84) De outro lado, temos as já citadas modas-de-viola *O rei do gado* (faixas 07 e 21) *Exemplo de humildade* (faixa 27) e *Terra Roxa* (faixa 26) onde o personagem principal é um sujeito que adentra o recinto com trajes sujos e ares de andarilho, mas que, após ser caluniado, depreciado e ofendido pelos presentes, revela sua posição de rico fazendeiro.

Aqui focamos principalmente as temáticas que permeiam as personagens do herói-boi, do diabo, do justo condenado e do rico fazendeiro “disfarçado” de andarilho. Contudo, em um estudo mais aprofundado, muitas outras temáticas e personagens podem ser igualmente exploradas para análise, a exemplo do mineiro esperto, do caboclo apaixonado impedido de se casar com a filha do patrão, da morte do melhor companheiro etc.

* * *

Ainda percorrendo acerca dos aspectos textuais das modas-de-viola, além das temáticas e personagens resultantes do imaginário caipira, temos também, como elementos

poéticos, as métricas resultantes das estruturas prosódicas e as figuras de linguagem. No que diz respeito às sílabas acentuativas que constituem os versos da poesia caipira, constata-se pelas análises que os tradicionais versos em redondilhas maiores e menores são muito encontrados em um grande número de modas-de-viola. Contudo, para exemplificar como a construção dos versos da poesia caipira não se limita às tradicionais redondilhas, apresentamos a rica combinação de diferentes métricas acentuativas na estrutura prosódica da moda-de-viola *Terra Roxa* (faixa 26), cuja associação de diferentes versos lhe dá singular diversidade métrica.

3^a 6^a 9^a
Um grân-**fi**-no num **car**-ro de **lu**-xo,
3^a 6^a 9^a
Pa-rô_{em} **fren**-te de **um** res-tau-**ran**-te.

3^a 6^a 9^a
“Faz fa-**vor** de tro-**cá** mil cru-**zei**-ros!”
3^a 6^a 9^a 12^a
A-fo-**ba**-do_e-le **dis**-se pa-**ra**_o ne-go-**cian**-te.

3^a 6^a 9^a
Me des-**cur**-pe, mas **não** te-nho **tro**-co.
3^a 6^a 9^a
Mas a-**í** tem fre-**guês** im-por-**tan**-te.
3^a 6^a 9^a
O grân-**fi**-no foi **de** me-sa_{em} **me**-sa,

2^a 5^a 8^a 11^a
E **por** u-ma **de**-las pas-**sô** por di-**an**-te.
4^a 7^a 10^a
Por ver um **pre**-to que_{es}-**ta**-va_{al}-mo-**çan**-do,

2^a 5^a 8^o 11^o
Num **tra**-je_{es}-qui-**si**-to, num **ti**-po de_{an}-**dan**-te.

3^a 6^a 9^a
Sem di-**zê** que o **tal** mil cru-**zei**-ros,
3^a 6^a 9^a 12^a
A-li **e**-ra di-**nhei**-ro pra_a-**que**-les via-**jan**-te, ai, ai, ai!

Como podemos observar, esta moda-de-viola é construída a partir da associação de versos jâmbicos (eneassílabos com acentos nas 3^a, 6^a e 9^a sílabas), decassílabos sáficos (com acentos nas 4^a, 8^a e 10^a sílabas), hendecassílabos (formados por um jambo e três anapestos, com acentos nas 2^o, 5^o, 7^o e 11^o sílabas) e alexandrinos (dodecassílabos). A forte presença de versos jâmbicos e alexandrinos reflete sua fórmula de compasso em 12/8, nos mostrando grande criatividade do poeta caipira.

O último elemento poético que nos propomos a analisar no aspecto textual das modas-de-viola é a figura de linguagem, que, no caso da poesia caipira, diz respeito à freqüente utilização de hipérboles. Na monografia de graduação, chamamos a atenção para a ocorrência de hipérboles na poesia caipira a partir de uma análise da moda-de-viola *Ingrata Maria* (faixa 40), onde o poeta exprime sua preferência em ser cego do que ver o semblante da amada sem ser correspondido. (GARCIA, 2007, p. 60)

[...] eu quisera nascer cego, talvez assim não sofria.
É melhor viver nas trevas, do que ver a luz do dia.
Do que ver o seu semblante, de você Ingrata Maria.

Também a partir do artigo *Bambico, um bamba da viola caipira*, onde transcrevemos uma conversa entre o violeiro Bambico e a dupla *Abel & Caim* (faixa 32), podemos demonstrar a freqüência de hipérboles na fala cotidiana do caipira, onde o som da viola é “a coisa mais linda do mundo” e a participação de Bambico no LP da dupla *Abel & Caim* é “o maior prazer de sua vida”. Vejamos a conversa:

Caim: Êêê Abel, que som *bunito* que tem a tal viola, não?
Abel: É a coisa mais linda do mundo. É a pura.
Caim: Barbaridade. E *nóis* já há tanto tempo *gravano* disco. E *chegô* o momento da gente então *atendê* os nossos fãs de todo o Brasil que nos escreve *pidindo* para que o *Abel & Caim* gravasse um LP só com moda-de-viola. Bambico!
Bambico: Oi!
Caim: Você gostaria de acompanhar o *Abel & Caim* num LP só de moda-de-viola?
Bambico: Ô Caim, pra mim é o maior prazer da minha vida!
Caim: Então tá contratado!
Bambico: Pois não!

(GARCIA, 2009, p. 384)

Aqui também podemos fazer um paralelo com a cultura popular do Renascimento a partir da análise que Mikhail Bakhtin faz da obra de François Rabelais. Da mesma forma que as modas-de-viola e a fala do caipira, a obra de François Rabelais está impregnada de hipérboles. Estes superlativos aparecem nos *prólogos*, a começar pelo prólogo de *Pantagruel* (BAKHTIN, 2008, p. 137-138), se seguindo no prólogo do *Quarto Livro* (2008: p. 139 a 142), no prólogo de *Gargantua* (2008, p. 145-146) e também na hiperbolização dos alimentos (2008, p. 159). “O exagero, o hiperbolismo, a profusão, o excesso são, segundo opinião geral, os sinais característicos mais marcantes do *estilo grotesco*.” (2008, p. 81)

5. A estrutura das modas-de-viola¹⁰⁵

Antes de apresentarmos a estrutura das modas-de-viola com suas partes constitutivas fixas e móveis, julgamos importante trazer algumas definições acerca do gênero já realizadas por outros pesquisadores, entre jornalistas, acadêmicos e folcloristas. Contudo, é preciso advertir que estas definições, embora não estejam equivocadas, são parciais, pois definem as modas-de-viola de forma genérica, submetendo suas partes ao todo. Definindo o gênero desta forma, vendo o todo e não as partes que o compõem, pode-se dizer que as modas-de-viola são compostas de uma melodia cantada geralmente em terças ou sextas paralelas, em duetos de vozes à capela ou com o acompanhamento de viola dobrando com as vozes a melodia, onde o instrumento faz necessariamente interlúdios entre as estrofes. Sobre estas características, vejamos uma definição de Eric Aversari Martins.

A moda de viola, um dos gêneros mais tradicionais na música caipira brasileira, é quase sempre cantada a duas vozes em terças paralelas, cujos versos da letra são intercalados por pequenos interlúdios instrumentais normalmente executados na viola. Quando as vozes são acompanhadas, uma vez que em diversas músicas as vozes não possuem acompanhamento algum, quem acompanha é a viola, dobrando a melodia em terças (ou sextas) paralelas

(MARTINS, 2005, p. 26)

Outra definição é feita por Romildo Sant’Anna, que observa a importância dos interlúdios como elemento que prepara o ouvinte para a escuta da estrofe seguinte:

A *Moda-de-viola* [...] é cantada à *capela* e, ao mesmo tempo, com duas violas, uma ponteada e outra batida. Durante as estrofes, e marcando o ritmo, a melodia é perseguida pela ornamentação ponteada das cordas mais finas e agudas, dificilmente audíveis nas gravações antigas. O acompanhamento instrumental se evidencia no intervalo entre as estrofes, funcionando como elemento de suspense e anti-clímax, despertando o interesse pelo porvir lírico-narrativo da estrofe seguinte.

(SANT’ANNA, 2000, p. 59)

O pesquisador e folclorista Rossini Tavares de Lima, em seu livro *Moda de viola: poesia de circunstância*, também ressalta algumas das características das modas-de-viola, acrescentando outros importantes elementos inerentes ao gênero.

[...] poesia narrativa, lírica por vezes, e sempre de circunstância [...] É comum a moda-de-viola ser cantada em terças, com o modinheiro ou autor cantando a melodia principal e o seu ‘segunda’ a terça correspondente. A melodia vocal, de inventiva do

¹⁰⁵ O presente sub-capítulo foi parcialmente extraído do Trabalho de Conclusão de Curso.

modinheiro que fez os versos, tem andamento lento e ritmo de particularidades discursivas, nos exemplos mais tradicionais [...] O instrumento acompanhante é usualmente a viola de dez cordas ou cinco cordas duplas, que faz os rasqueados ou harmonias nos intervalos e pode executar o ponteadado ou melodia de terças. [...] Além de se apresentar isoladamente como forma de cantoria, a moda-de-viola constitui a parte musical cantada da dança Cateretê ou Catira e também do fandango do interior do sul de São Paulo.

(LIMA, 1997, p. 35-36)

Outra definição do gênero que, além das características musicais e poéticas já apresentadas, também observa sua funcionalidade social, é feita por Rosa Nepomuceno.

De toda essa mistura cultural e rítmica, a expressão musical mais típica do caipira ficou sendo a moda de viola. Parte do catira que ganhou vida própria¹⁰⁶, caiu no gosto popular, foi o cartão-de-visita da música rural na cidade, conquistou os astros do rádio e fez a fama de violeiros e compositores. Seus versos contaram a história do Brasil, documentaram os preconceitos sociais, os problemas políticos, as crises do café, as modificações culturais. Trouxeram a poesia, o lirismo e labuta do homem do campo à compreensão das gerações urbanas, perpetuando a viola como instrumento de grandes possibilidades sonoras. Em andamentos mais lentos, com os versos quase falados, encaixados em melodias que se repetem, a moda de viola é geralmente levada em duo de vozes terçadas – outra herança das modinhas portuguesas da segunda metade do século XVIII, que eram cantadas em duas vozes paralelas, segundo o historiador Mozart de Araújo. Os versos, geralmente longos, falam de *tudo o quanto há* ao redor do caipira, desde o rio que lhe banha os pés a infortúnios de todo tipo, a morte do boi preferido, o combate de rivais pelo amor da cabocla bonita. E ainda separações, desencantos, fatos engraçados, impressões de viagens. O cotidiano da vida na roça e nas estradas povoou essas músicas, desde as primeiras, gravadas em 1929 pela Columbia, até as dos *novos-caipiras* e de duplas que preservam os gêneros tradicionais, como Zé Mulato e Cassiano.

(NEPOMUCENO, 1999, p. 69)¹⁰⁷

Embora sejam valiosas, estas definições procuram dar conta do todo, da estrutura das modas-de-viola de forma genérica, sem se voltar às partes que a compõem. É justamente esta lacuna que procuramos preencher com o presente capítulo.

¹⁰⁶ Ao que tudo indica, a moda-de-viola sempre foi autônoma, não sendo necessariamente uma “parte do catira que ganhou vida própria”. Da mesma forma seria arriscado afirmar que o catira é uma parte da moda-de-viola que ganhou vida própria. Estes dois gêneros da música caipira, embora muitas vezes são encontrados juntos (e é mais comum encontrarmos a moda-de-viola sem o catira do que o contrário), também podem ser encontrados isoladamente um do outro.

¹⁰⁷ Apesar de estar presentes na definição da autora as principais características da moda-de-viola, ao citar alguns exemplos musicais a autora irá equivocadamente classificar cururus e toadas como modas-de-viola, como as músicas *Moda da mula preta* e *Chico mineiro*, respectivamente.

5.1. Partes fixas

As modas-de-viola possuem uma estrutura básica que pode ser acrescida de outras partes, variando conforme sua modalidade, seu tema ou o caráter que o compositor lhe desejar conceder. A estrutura básica ou partes fixas necessariamente presentes em toda moda-de-viola são: a *introdução* (geralmente um “repique”¹⁰⁸ feito na viola, que em gravações mais recentes pode ser substituído pela batida do pagode-de-viola), as *estrofes* (construídas dentro dos modelos da poesia caipira) e os *interlúdios* entre as estrofes (com “recortes” similares ou idênticos ao da introdução, que igualmente pode ser substituído pela batida do pagode-caipira). Vejamos cada uma destas partes isoladamente.

5.1.1. Introdução e interlúdios

Nas modas-de-viola existe um “recorte” introdutório feito na viola caipira que sempre antecede a primeira estrofe cantada e depois geralmente é utilizado como interlúdio entre as demais estrofes. Romildo Sant’Anna (2000, p. 59) acredita que, no caso específico das modas-de-viola, estes interlúdios duram o tempo necessário para o ouvinte “digerir” o texto que acabara de ser pronunciado e se preparar para o que virá logo em seguida. Como já observado, este acompanhamento instrumental “se evidencia nos intervalos das estrofes, funcionando como elemento de suspense e anti-clímax, despertando o interesse pelo porvir lírico-narrativo da estrofe seguinte.” Contudo, é preciso reconhecer que em inúmeros gêneros musicais, sejam eles da Península Ibérica, do Nordeste ou do Sudeste brasileiro, geralmente sempre existe algum instrumento responsável pelas introduções e interlúdios, seja a viola, a rabeca, o pandeiro etc. Em muitos gêneros, estes instrumentos podem ou não acompanhar os cantadores durante a emissão do texto, mas sua execução entre uma estrofe e outra é imprescindível.

No caso específico da cantoria nortista e nordestina, podemos assemelhar o *rojão* presente em alguns gêneros musicais sertanejos com os interlúdios das modas-de-viola do caipira. Sobre os primeiros, Câmara Cascudo define:

¹⁰⁸ O *repique*, *recorte*, ou *recortado* consiste em batidas verticais com a mão direita, de modo que faça soar todos os pares de cordas da viola caipira. Este recorte possui um caráter mais rítmico do que melódico, diferentemente do ponteadado, onde o movimento da mão esquerda é horizontal e a mão direita faz o toque em cordas selecionadas, possuindo um caráter mais melódico do que rítmico.

[...] no sertão o cantador independe do acompanhamento. No fim de cada pé, findando cada linha do verso, dá um harpejo [arpejo] na viola ou um acorde na rabeca. Entre um verso e o seguinte, entoado pelo antagonista, executa-se um trecho musical, alguns compassos. Durante o canto, junto com a voz humana, nada, absolutamente nada... O pequeno trecho executado depois de cada cantador cantar (sextilha, décima, etc.) chama-se 'rojão' ou 'baião'.

(CASCUDO, 1984, p. 190)

Ressaltando a possibilidade destes interlúdios serem influência das antigas formas musicais gregas, o autor (1984, p. 190) ainda nos esclarece que, no nordeste, durante a cantoria raramente há acompanhamento musical durante a solfa. “Os instrumentos executam pequenos trechos, antes e depois do canto. São reminiscências dos prelúdios e poslúdios com que os Rapsodos gregos desviavam a monotonia das longas histórias cantadas?”

O trecho tocado é rápido e sempre em ritmo diverso do que foi usado no canto. A disparidade estabelece um interesse maior, despertando atenções e preparando o ambiente para a continuação. Essa música tem outra finalidade. É o tempo de espera para o outro cantador armar os primeiros versos da resposta improvisada. No desafio, no canto dos romances tradicionais, na cantoria sertaneja enfim, não há acompanhamento durante a emissão da voz humana.

(CASCUDO, 1984, p. 190)

Embora não associado diretamente à cantoria nordestina, o termo *rojão* também aparece no livro *A música popular no romance brasileiro*, de José Ramos Tinhorão. Ao abordar questões musicais referentes ao romance *Peregrino da América*, o autor cita os dotes musicais de Nuno Marques Pereira, autor do romance, fazendo alusão a estes interlúdios.

[...] Nuno Marques mostrara ser ele pessoalmente tocador de viola e cantor, quando, em gesto inesperado, toma o instrumento e passa a doutrinar versos, após fazer a afinação e pontear a introdução, já naquela primeira metade do século XVIII chamada de rojão:

[...] sem mais cerimônias, peguei a viola, e depois de a temperar, e fazer um rojão, cantei esta letra:

*Nesta palestra de solfa
Que é do mundo glória e pasmo,
Quero cantar seus louvores
E dizer seus predicados.*¹⁰⁹

(TINHORÃO, 2000, p. 26)

No caso das modas-de-viola, também podemos entender estes interlúdios instrumentais executados na viola caipira como um artifício para que os cantadores não

¹⁰⁹ PEREIRA, Marques. *Peregrino da América*. In: TINHORÃO, José Ramos. *A Música Popular no Romance Brasileiro*, p. 26.

percam o tom da música quando as modas-de-viola são cantadas à capela, sem o acompanhamento da viola caipira durante as estrofes.

Como já dissemos, em muitas modas-de-viola esta introdução e interlúdios instrumentais podem ser substituídos pelo ritmo do pagode-de-viola, outro gênero da musica caipira. É curioso observar que, em gravações mais antigas, a batida do pagode-de-viola não se faz presente nas modas-de-viola, fato este que aumenta a hipótese de que o gênero tenha sido criado posteriormente, e cuja criação é atribuída a Tião Carreiro¹¹⁰. Outra questão contraditoriamente interessante de se observar nas modas-de-viola que têm como introdução e interlúdios a batida do pagode-de-viola, é o fato de que este é o gênero da musica caipira que mais se distancia das modas-de-viola, tanto em seus aspectos musicais, cujo caráter rítmico é mais enérgico, quanto em seus aspectos textuais. No entanto, como muitas vezes seu padrão rítmico é utilizado nas introduções e interlúdios de muitas modas-de-viola, vale aqui uma breve descrição do gênero.

O pagode-de-viola, chamado também de pagode-caipira, diferentemente da moda-de-viola, raramente é constituído de narrativas, sendo raro o discurso em primeira pessoa, o que demonstra uma função diversa do gênero. Romildo Sant`Anna observa a disparidade temática lírico-narrativa das modas-de-viola e a presente no pagode-caipira.

Exceto alguns gêneros menos ocorrentes, e sobretudo o Pagode de Viola, a Moda Caipira, de acordo com o modelo tradicional vigente nas camadas pobres dos grupos rurais, ou deles provindos, baseia-se num encadeamento lírico-narrativo que lhe confere uma espécie de “legalidade interna”: o tema se desenvolve de acordo com o padrão de enredo na linha do princípio, desenvolvimento e desfecho. É primitivista, crua e direta e, no caudal do romance antigo, narra literariamente o acontecido, conta uma história.

(SANT`ANNA, 2000, p. 60-61)

O autor (2000, p. 351) entende ser a poesia do pagode-caipira confeccionada “por meio de um torneado jogo que se realiza pela combinação inesperada de palavras, por uma espécie de divagação livre, pelo manejo fluente de paradoxos.” (faixa 41)

[...] afluente recente e ladino, é enxerto repicado e trepidante do Recortado Mineiro com o Catira¹¹¹, admirável pelos ornamentos veementes e sensacionais da viola, tendo os toques do violão no contratempo. Realizado quase sempre com a exuberância das antigas Cantigas de Meestria, possui uma estrutura poemática

¹¹⁰ Sobre esta questão, acerca da criação da “batida” do pagode-de-viola, consultar: GARCIA, Rafael Marin da Silva. *Bambico: um bamba da viola caipira* (2009, p. 384).

¹¹¹ Ivan Vilela acredita que o pagode seja fruto de uma mistura entre o recortado, não necessariamente o mineiro, com o cururu, e não com o catira, devido ao seu pulso binário – o recortado e o catira são quaternários – e à sua célula rítmica.

fincada no preceito artístico da associação de idéias, em que ‘uma coisa puxa a outra’, das construções anafóricas (repetições das mesmas estruturas), da polifonia das correlações internas no interior dos versos e estrofes. Sem enredo narrativo e puxadas pelo fio tênue de um mote que lhe propicia o contexto (como no vilancete medieval), as estrofes do Pagode de Viola tem motivações que sobrevivem no interior delas mesmas, e se articulam entre si formando uma sequência elíptica, fragmentária, prevalecendo a motivação temática predominante – o mote.

(SANT’ANNA, 2000, p. 60)

No pagode-de-viola, enquanto a viola caipira realiza os ponteados, o violão realiza um ritmo denominado *cipó-preto*¹¹², cuja rítmica é marcada pelo contratempo. Tanto as proposições rítmicas do solo ponteado na viola caipira quanto do acompanhamento feito pelo violão são marcadamente sincopadas. Este é o mesmo conceito de contrametricidade de que falam José Miguel Wisnik e Carlos Sandroni.¹¹³ Esta característica rítmica sincopada, tão presente na música popular brasileira, é a base essencial do pagode-caipira. Desta forma, podemos dizer que temos como gêneros “opostos” ritmicamente o pagode-de-viola e a moda-de-viola. Contudo, em inúmeras modas-de-viola se fazem presentes as síncope contramétricas do pagode-caipira.

5.1.2. Estrofes

A criatividade com a qual o poeta caipira constrói as métricas acentuativas das modas-de-viola, como já demonstramos, é inversamente proporcional à disposição estrófica de seus versos, no que diz respeito às possibilidades. A citação de Amadeu Amaral sobre a construção estrófica da poesia caipira nos elucida sobre este aspecto.

¹¹² É importante ressaltar que um mesmo ritmo pode possuir diferentes nomes em regiões distintas. O ritmo designado pelo termo *cipó-preto*, que utilizamos aqui, é muito encontrado com este nome na região Sudeste, principalmente no interior de São Paulo, mas pode ser encontrado com outras nomenclaturas noutras regiões.

¹¹³ Ao se referir às polcas executadas por Pestana, personagem do conto *Um homem célebre* de Machado de Assis, José Miguel Wisnik (2004, p. 47) ressalta este deslocamento do tempo forte de um compasso por meio da utilização de síncope: “Essa combinação de paridade com imparidade rítmica, em que o deslocamento e a defasagem constituem-se em dado inerente à pulsação musical, e em fundamento da sua temporalidade, resulta naquilo que Sandroni chama *contrametricidade*.” Este conceito de *contrametricidade* foi desenvolvido no trabalho de Carlos Sandroni (2001, p. 21) dentro de outro gênero musical: o samba: “O caráter culturalmente condicionado do conceito de síncope foi pela primeira vez trazido à baila numa resenha publicada em 1960 pelo etnomusicólogo Mieczysław Kolinski, a propósito do livro *Studies in African Music*, de A. M. Jones. Kolinski postula, como outros autores, a existência de dois níveis de estruturação do ritmo musical: o da métrica e o do ritmo propriamente dito. [...] o caráter variado do ritmo pode *confirmar* ou *contradizer* o fundo métrico, que é constante. Kolinski cunhou os termos ‘cometricidade’ e ‘contrametricidade’ para exprimir estas duas possibilidades. A metricidade de um ritmo seria pois a medida em que ele se aproxima ou se afasta da métrica subjacente.”

A disposição estrófica baseia-se na quadra, que os cantadores denominam verso. Quando a estrofe é uma oitava, equivalendo, pois a duas quadras, a moda é dobrada (ou, como dizem os caipiras desta zona [interior de São Paulo] drobada). Se se trata de sextilhas, temos então a moda verso e meio; isto é, quadra e meia.

(AMARAL, 1982, p. 77)

Além das formas de composição estrófica citadas por Amadeu Amaral, mais ocorrentes na música caipira, temos também as estrofes de dois versos (utilizados nos *baixões*), que podemos chamar de *meia quadra*; de três versos, como a presente na moda-de-violão *Boi Soberano* (faixas 08 e 28); e de cinco versos, que, apesar de mais raras, também se fazem presentes nas modas-de-violão, como em *Laço Justiceiro* (faixa 42). Como dito, a simplicidade na construção estrófica é compensada pela disposição das métricas acentuativas dos versos, com a utilização de redondilhas menores e maiores, de versos hexassílabos, octossílabos, eneassílabos, decassílabos e dodecassílabos, além do deslocamento da sílaba tônica das palavras para sílabas átonas.

Uma peculiaridade de algumas músicas caipiras são as interjeições *ai* no final de cada estrofe, onde se percebe uma tentativa de transcender o sentimentalismo lírico que o texto é capaz de transmitir. Essas interjeições estão associadas às temáticas da poesia, podendo reforçar textualmente a perda de um grande amor, a roça deixada para trás, a anunciação de uma tragédia, a memória de tempos passados etc. A moda-de-violão *Terra Roxa* (faixa 26) é um exemplo onde tais interjeições parecem lamentar a arrogância do granfino que julga o caboclo pela aparência. Sobre a utilização dessas interjeições nas modas-de-violão *O milagre da vela* (faixa 43) e *Tempo de Infância* (faixa 44), Romildo Sant’Anna (2000, p. 150) esclarece que, na primeira, essas interjeições “carregadas de intenso sentimentalismo representificam a sombra aterradora da morte”. Já na segunda:

[...] as interjeições ‘ai’, sempre no momento cadente do último verso de cada estrofe, costumam ao longo da letra os ares de afetividade lírica e sua ligação sentimental com vivências que trincaram e partiram, e se perderam no tempo, e que permeiam a concepção textual, voltada à uma plangente recordação ‘de minha infância querida / que os anos não trazem mais’.

(SANT’ANNA, 2000, p. 200)

Tais interjeições podem, portanto, ser entendida como ferramentas poéticas que o poeta caipira tem à disposição para reforçar a temática presente na narrativa, que pode ser desde um sentimentalismo lírico até a prenúncia de uma tragédia. É interessante notar a utilização deste recurso poético também na gêmeira nordestina, ligeiramente ligada com as

modas-de-viola por serem igualmente narrativas de tradição oral, onde ao final das estrofes o cantador reforça o enredo do texto pelas interjeições *ai, ai, ui, ui*.

5.2. Partes móveis

Além da introdução, das estrofes e dos interlúdios, partes fixas e essenciais a toda moda-de-viola, o gênero também pode possuir em sua estrutura as seguintes partes móveis: 1) o *levante*, uma estrofe dissociada tematicamente das demais estrofes do enredo e que, por não constituir o corpo da moda-de-viola, é utilizada para chamar a atenção dos ouvintes antes do enredo principal; 2) o *ponteio* ou *pontado*, que geralmente antecede o recortado introdutório da viola caipira e que possui um caráter mais melódico do que rítmico; 3) a *declamação*, que pode tanto anteceder todas as demais partes da moda-de-viola quanto estar presente no meio ou no fim do enredo; 4) a *catira*¹¹⁴, dança de tradição ameríndia que pode servir de introdução e/ou ser incluída entre as estrofes da narrativa, e; 5) o *baixão*¹¹⁵ ou *volta*, dois versos que consistem em um ápice lírico que geralmente sintetiza a temática ou recapitula o enredo e é sempre realizado próximo ao final, mais freqüentemente antes da última estrofe. A seguir, pelas palavras de alguns pesquisadores que já abordaram algumas destas partes da moda-de-viola isoladamente, as definimos com melhor precisão.

5.2.1. Levante

A parte da moda-de-viola que literalmente tem a função de chamar as atenções para a dupla, a fim de provocar silêncio para a “sacra” escuta do enredo da narrativa, é o *levante*. Consiste em uma estrofe, geralmente uma quadra, avulsa à estrutura essencial da moda-de-viola, que pode ser cantada pelo violeiro cantador em qualquer ocasião e antecedendo o enredo de qualquer narrativa, independente de sua modalidade, caráter ou temática. Sobre esta quadra Amadeu Amaral esclarece:

Geralmente, as modas tem uma introdução, que não faz corpo com ela, na qual o cantarino – ou anuncia o assunto, ou limita-se a cantar, à guisa de preparação,

¹¹⁴ O termo *catira* pode ser empregado tanto no masculino quanto no feminino, sendo precedido tanto pelo artigo “a” quanto pelo “o”, não tendo seu conceito alterado. Também é conhecido como bate-pé, racha-pé, sapateado, cateretê, fandango, xiba etc.

¹¹⁵ No cururu, o *baixão* é a introdução que se faz entre o cantador e o violeiro para se “ajustarem” musicalmente, funcionando como uma espécie de identidade do cantador, cuja vocalização geralmente é um *lai, lai, lái [...]*.

alguma quadrinha alheia ao assunto. Em certos lugares chamam a essa introdução de levante. O verdadeiro fim do levante deve coincidir com a utilidade que se lhe nota: a de prender previamente a atenção do ouvinte, para que nada desperdice do que vai seguir.

(AMARAL, 1982, p. 31)

Em *Padecimento* (faixa 45), a dupla *Tião Carreiro & Pardinho* canta a seguinte “estrofe levante”.

Ai, a viola me conhece,
Que eu não posso cantar só.
Ai, se eu sozinho canto bem,
Junto, eu canto mió.

No disco *Música popular do Centro-oeste / Sudeste* (vol. 4), de 1974, da *Série Música Popular* de Marcus Pereira, seu Chico de Ubatuba, na música *Tonta* (faixa 46), canta o seguinte levante:

Companheiro me ajude,
Que eu não posso cantá só,
Eu sozinho eu canto bem,
Com você canto melhor.

Discorrendo sobre a função do levante, Romildo Sant’Anna o define como:

[...] um motivo incidental, uma ou mais frases de toques de viola, altas, vocativas, ou simplesmente um lararai vocal para o atijamento da assistência. Ou, principalmente, um rodeio semântico – proêmio expresso numa quadra, na maior parte das vezes, sem muita conexão com o conteúdo central do poema. Possui um ar de arrebatamento lírico, principalmente quando funciona como tópica de invocações da viola e o violeiro.

(SANT’ANNA, 2000, p. 191)

Como podemos notar, são semelhantes os levantes de *Padecimento* e de *Tonta*, nos trazendo duas evidências: 1) que esta estrofe pode estar presente em qualquer moda-de-viola, ficando a critério do cantador, e; 2) que o autor popular é mais um arranjador do que um autor propriamente dito, como observou Amadeu Amaral, devido à transmissão oral e a circulação de estruturas e temáticas entre diversas obras do cancionário caipira. No caso da gravação de *Padecimento*, e talvez devido à gravação, o *levante* foi posteriormente tão associado ao enredo da narrativa que passou a integrá-lo.

5.2.2. Ponteio ou ponteadado

Assim como o *levante*, o *ponteio* ou *ponteadado* se faz presente em um número mais reduzido de modas-de-viola, se caracterizando por ser uma pré-introdução solo da viola caipira geralmente realizada antes do tradicional *recorte* introdutório. Sempre mais melódico do que rítmico, este *ponteadado* geralmente é confeccionado na tônica ou na subdominante da tonalidade e possui uma *nota pedal* grave e/ou aguda que pode ser a fundamental do acorde de tônica ou de dominante¹¹⁶ e o acompanha até a entrada do *recortado*, como podemos observamos nas modas-de-viola *O Mineiro e o Italiano* (faixa 36; transcrita na p. 195 da seção 6.4.) e *A Alma do Ferreirinha* (faixa 09; transcrita na p. 208-209 da seção 6.9.).

Como já observamos em outro trabalho (GARCIA, 2009, p. 20-1), a presença da *nota pedal* no ponteio das modas-de-viola também pode ser encontrada na cantoria dos repentistas nortistas e nordestinos. Nos gêneros sertanejos, o pedal também é utilizado em grande escala, e não apenas quando os cantadores se acompanham de viola, mas também quando o acompanhamento é feito por rabeca. Ivan Vilela esclarece que o recurso de utilização do pedal não é exclusivo da viola caipira e da rabeca. Sua origem remonta à Idade Média e ao Renascimento, onde fora muito utilizado e difundido. A gaita de fole, a viola de roda e a *viéllle* são alguns dos instrumentos que, assim como a viola caipira e a rabeca, se utilizam do recurso dos pedais, tanto de tônica quanto de dominante. Outro segmento musical onde o pedal se faz muito presente é na música erudita. Não nos faltam exemplos de pedais nos *Prelúdios d'O cravo bem Temperado* de J. S. Bach, que utiliza em grande escala pedais de tônica (geralmente no início das obras) e de dominante (geralmente no final das obras). A pesquisadora Gisela Nogueira se refere ao *pedal* também como *bordão*, relacionando-o a uma prática trovadoresca.

Em uma estrutura essencialmente melódica, o uso da improvisação acompanhada de um *Bordão* ou nota grave repetida (*ostinato*) como interlúdio da voz era utilizado desde a prática trovadoresca, na medida em que os textos longos deveriam ser articulados, seja por força da respiração de quem canta, como para o melhor entendimento do texto. Tal prática é, ainda hoje, encontrada na tradição musical brasileira.

(NOGUEIRA, 2008, p. 159)

¹¹⁶ Nas cantorias sertanejas nortistas e nordestinas tradicionalmente cantadas ao som da viola ou da rabeca, este pedal é geralmente realizado na tônica da tonalidade.

Uma das principais características do *pedal* se refere ao fato de, sendo ele uma nota que se mantêm repetitivamente enquanto as demais notas percorrem a escala da tonalidade, especificamente no caso da viola caipira tem-se que as notas *duetadas* formam diferentes “acordes” consonantes ou dissonantes. Cada ataque do *pedal* irá compor com as demais notas *duetadas* um novo “acorde”. É difícil afirmar com segurança a verdadeira função do *ponteio* nas modas-de-viola, mas é certo que, por estar relacionado a certo virtuosismo do violeiro, chama as atenções para a dupla, semelhante como faz o *levante*.

5.2.3. Declamação

Nas modas-de-viola, a declamação pode tanto anteceder o texto principal quanto ser introduzida no meio ou no final da narrativa. Neste sentido, ela pode tanto ter a mesma função que possui nas toadas-históricas, antecipando sinteticamente o enredo da narrativa, quanto ter uma função diversa, quando vem no meio ou no final da música. Estas declamações podem ter significados diversos, porém, sempre relacionadas ao tema que está sendo desenvolvido. Na moda-de-viola *Bonde Camarão* (faixa 13), por exemplo, temos uma declamação introdutória onde o narrador antecipa sobre o “tar Bonde de Camarão” que será descrito mais detalhadamente no enredo principal.

Vancêis que tivéro em São Paulo, decerto se arregalaro por lá.
Home! São Paulo é lindo, é uma buniteza! Mas tem um tar Bonde de Camarão, prá chacoaiá o corpo da gente e dá tranco, ô peste dos quinto, é pior do que carro de boi.
Inté nós fizémo uma moda-de-viola relaxiano ele. Vancê iscuite a moda.

Outro exemplo de declamação é o presente na moda-de-viola *Boiada Cuiabana* (faixa 47), onde surge inesperadamente um eu-lírico feminino com uma sedutora declaração de amor, convencendo o narrador boiadeiro a levá-la junto de si.

Boiadeiro narrador:

A lua foi se escondendo, vinha rompendo a manhã.
Aquela morena facêra, triguêra, cor de romã, soluçando me dizia:

Paraguaia:

- Muchacho, llévame contigo, que te daré toda mi alma,
todo mi amor, todo mi cariño, toda mi vida.

Boiadeiro narrador:

E os boiadeiro no rancho, estavam pronto pra partida.
Numa rosêra cherosa, os passarinhos cantava.
A minha besta ruana, parece que adivinhava,
Que eu sozinho não partia, meu amor me acompanhava.

As declamações presentes nas modas-de-viola podem ou não ter um fundo instrumental. No caso de *Bonde Camarão* a declamação é feita sem acompanhamento musical, enquanto em *Boiada Cuiabana* podemos ouvir o toque de viola ilustrando a cena com a própria melodia da música.

5.2.4. Catira ou cateretê¹¹⁷

No primeiro século de colonização, as atenções dos jesuítas estiveram voltadas quase que exclusivamente para a catequização dos índios brasileiros. Segundo Couto de Magalhães, o Padre José de Anchieta se utilizava de ritmos e danças próprios da cultura indígena para a inserção dos textos de catequese dos índios, facilitando dessa forma sua catequização. Este artifício, chamado de “processo de divinização”, consolida a origem ameríndia desta dança tão presente na cultura popular brasileira. Alceu Maynard de Araújo (2004, p. 134) observa que, comparando o cateretê “com as descrições colhidas nas tribos indígenas, e pela cinegrafia que temos visto, [levam-nos] à conclusão de que o cateretê é de origem ameríndia. É coreografia índia sabiamente aproveitada pelo catequista, tal qual se fizera com a dança do cururu [e da] santa-cruz.” Outro autor que observa esta ascendência ameríndia do cateretê é Rossini Tavares de Lima (s/d, p. 54), dizendo que “segundo Couto de Magalhães, o Cateretê foi uma das danças de nosso índio, que o jesuíta adotou em sua obra de catequese. E apesar de não se possuir documentação sobre o fato, hoje ninguém o contesta.”

Cateretê, dança usada pelos catequista, é muito conhecida e difundida entre os caipiras do estado de São Paulo. Na parte média da *região da ubá*, desde Angra dos Reis (estado do Rio de Janeiro) até a baía de Paranaguá (estado do Paraná), ele é dançado com tamancos de madeira dura. Nas zonas pastoris (Guaratinguetá, Itararé e sul do estado de São Paulo, Piraí, no estado do Paraná), usam grandes esporas “chilenas” para retinir; em Taubaté, Cunha, São Luís do Paraitinga, Natividade da Serra Redenção da Serra, Jambeiro, São Pedro de Catuçaba, Lagoinha, nas danças que temos participado, quase todos dançam descalços. O dançador do cateretê procura sempre “pisar nas cordas da viola”, expressão popular para encontrada em todos os lugares citados, que significa ritmar o bater dos pés com o som da viola.
(ARAÚJO, 2004, p. 133)

¹¹⁷ Como observam grande parte dos pesquisadores, tradicionalmente os termos *catira* e *cateretê* são utilizados para se definir um mesmo gênero musical, que vem associado à dança. Porém, alguns discos distinguem as nomenclaturas, entendendo o *cateretê* como um ritmo mais lento e “choroso”, consolidado pela dupla *Tião Carreiro & Pardinho* nas músicas *A mão do Tempo* (faixa 48) e *Oi Paixão* (faixa 49), ou associando-o à dança de palmeados e sapateados (consolidada nos discos da dupla *Vieira & Vieririnha*). Outra problemática característica dos ritmos executados na viola caipira são aqueles que possuem nomes compostos, como os utilizados por Gedeão da Viola (*cateretê-batuque*, *cateretê-baião* etc.), que por estarem presente em regiões específicas, dificultam ainda mais uma precisa definição. Sobre o cateretê, consultar também o livro já citado de Rosa Nepomuceno (1999, p. 58-9).

Executada tradicionalmente apenas por homens em algumas regiões do Brasil, o cateretê, enquanto dança, consiste em uma alternância de palmeados e sapateados pelos dançarinos, que só descansam para a entrada dos cantores com a narrativa da moda-de-viola, sempre aguardando o final de cada estrofe para recomeçarem as batidas de pés e mãos.

Para começar o catira o violeiro puxa o rasqueado e os dançarinos fazem a ‘escova’, isto é, um rápido bate pé, bate mão e seis pulos. A seguir o violeiro canta parte da moda, ajudado pelo ‘segunda’, e volta ao ‘rasqueado’. Os dançadores entram no bate-pé, bate-mão e dão seis pulos. Prossegue depois o violeiro o canto da moda, recitando mais uns versos, que são seguidos de bate-mão, bate-pé e mais seis pulos. Quando se encerra a moda, os dançadores após o bate-pé e bate-mão, realizam a figura que se denomina ‘Serra Acima’, na qual rodam uns atrás dos outros, da esquerda para a direita, batendo os pés e depois as mãos. Feita a volta completa, os dançadores se viram e se voltam para trás, realizando o que se denomina ‘Serra Abaixo’, sempre a alternar o bate-pé e o bate-mão. Ao terminar o ‘Serra Abaixo’ cada um deve estar no seu lugar, afim de executar novamente o bate-pé, o bate-mão e seis pulos.

(LIMA, s/d, 1954)

Citando *Danças caipiras* de Aluísio de Almeida (pseudônimo de Luís Castanho de Almeida), Alceu Maynard de Araújo (2004, p. 133-4) também observa que a esta dança são dados diferentes nomes nas diversas regiões onde é encontrada, sendo tão semelhantes entre si que são, na verdade, variações de uma mesma dança.¹¹⁸ Entre os nomes dentre os quais o cateretê também é conhecido estão: bate-pé, racha-pé, sapateado, cateretê, fandango, xiba, batuque-de-viola e função-de-viola.

Alguns dos elementos essenciais do cateretê são descritos por Rossini Tavares de Lima (s/d, p. 54) que, citando um cantador piracicabano, descreve que “tomam parte um número par de dançadores e um ou dois violeiros. Os dançadores colocam-se em duas filas, frente a frente, deixando um espaço de mais ou menos uns dois metros entre as duas filas. Na extremidade de uma fica o violeiro, tendo à sua frente o ‘segunda’.” Semelhante é a descrição de Alceu Maynard de Araújo (2004, p. 134-5), observando que “em geral toma parte dois violeiros e cinco ou mais pares de dançantes. O traje é o comum. [...] Não é dança de terreiro, mas de salão, de galpão. No centro do salão os dançadores formam duas colunas, tendo à testa delas um violeiro-cantador.”

¹¹⁸ Além de se referir à dança, o termo catira ou cateretê também é utilizado no universo dos violeiros para o recortado específico realizado na viola caipira, em compasso quaternário. Contudo, não é muito comum presenciar o toque do catira na viola caipira dissociado da dança.

Ao descrever o final da dança, Rossini Tavares de Lima (s/d, p. 56) observa que “o Cateretê encerra-se com o Recortado, no qual as fileiras trocam de lugar e assim também os dançadores, até que o violeiro e seu ‘segunda’ se coloquem na outra extremidade e depois voltem aos seus lugares”. Diferenciando um pouco da finalização do cateretê descrito por Rossini Tavares de Lima, Alceu Maynard de Araújo (2004, p. 137) observa que, “para finalizar a moda, os violeiros fazem a ‘suspendida’. A ‘suspendida’ consiste na inclusão de dois ou três versos (número incerto) a mais que as estrofes anteriores. Cantam esses versos uma oitava acima, geralmente em falsete. Ao finalizar a estrofe, param de planger as violas; está terminado o cateretê. Os dançadores deixam seus lugares, enxugando o suor do rosto.”

Em seu livro já citado, Sidney Valadares Pimentel discorre acerca da moda-de-viola acompanhada de cateretê a partir de uma citação da folclorista Regina Lacerda. Afirma o autor que “importa destacar e considerar melodia e letra como uma totalidade que tem sentido em si mesma. A parte executada na viola e a parte cantada que às vezes recebem metonimicamente o nome da catira podem ser divididas em dois conjuntos significativos a que se dão os nomes de *moda* e *recortado* (ou *recorte*).”

Em geral, a primeira parte da catira (ou moda) desenvolve um tema dentro de determinados padrões de sobriedade, de moderação, de comedimento. A moda quase sempre conta uma história num leve ou acentuado tom de dramaticidade, colocando em relevo no relato suas dimensões melancólica, épica, trágica ou heróica. Já a segunda parte (ou recortado), completamente diferente da primeira em ritmo, melodia, andamento e temática é, por excelência, o espaço do dionisíaco [...]

(PIMENTEL, 1997, 198-199)

Nosso principal interesse na análise do autor se deve pela constatação da ambivalência e do paradoxo existente na moda-de-viola acompanhada de cateretê, possuidora de um caráter apolíneo, representado pelo canto sério e solene em estilo declamatório, mas ao mesmo tempo espaço do dionisíaco, representado pela dança de palmeados e sapateados. Como já visto, algumas características que permearam a cultura popular da Idade Média e o Renascimento se fazem presentes também nas modas-de-viola do caipira, assim como a ambivalência e a contradição.

A dupla caipira que mais se destacou neste gênero foi *Vieira & Vieirinha*, que, por serem exímios dançarinos e terem em seus discos uma boa parte das faixas dedicadas aos palmeados e sapateados desta dança, ficaram conhecidos como *Os reis do catira*.

Transcrevemos abaixo os primeiros compassos do cateretê presente na moda-de-viola *Eu gosto*¹¹⁹ (faixa 51), de Luiz de Castro e Braz Aparecido, interpretado pelos *reis do catira*.

The musical score is presented in three systems, each containing three measures. The first system shows the initial measures with a single vertical line and a flag for the Palmcado and Sapateado parts, and a complex rhythmic pattern for the Viola Caipira. The second and third systems show more complex rhythmic patterns for all three parts, with the Palmcado and Sapateado parts using a simplified notation with vertical lines and flags, and the Viola Caipira part using a standard five-line staff with a treble clef.

¹¹⁹ Em alguns casos, é realmente difícil saber se trata-se de uma moda-de-viola com uma introdução de cateretê ou, na verdade, um cateretê com uma moda-de-viola acrescentada, devido à importância dada à dança por esta dupla. Ainda assim, podem ser consideradas manifestações artísticas autônomas, onde tanto uma quanto outra podem se apresentar isoladamente.

5.2.5. Baixão ou volta

Algumas modas-de-viola possuem uma estrofe, geralmente composta de dois versos, que antecede a última ou penúltima estrofe da música. Esta estrofe, denominada de *baixão* ou *volta*, consiste em uma recapitulação do tema apresentado durante a narrativa (textual e/ou musical) por meio de um ápice lírico que parece ter a função de sintetizar todo o enredo. Cornélio Pires (2002, p. 93) relata que “para terminar as ‘modas’, cantam os caipiras o ‘arto’ ou ‘baixão’, que é sinal do fim, em contraste com o ‘levante’, que é uma quadra qualquer que o cantor canta com o fito de chamar para si as atenções”. Este trecho pode ou não repetir algum trecho das estrofes já cantadas ou da que se seguirá. Nestes dois versos, o cantador exprime um sentimentalismo até então ausente e não enunciado em toda a obra, recorrendo tanto à música quanto ao texto. Sobre esta estrofe, Amadeu Amaral escreve:

Como os vilancetes e outras composições antigas, de Portugal, a **moda** tem, próximo ao final, uma **volta**. A **volta** consta quási sempre de um ou dois versos isolados, aos quais se segue uma estrofe de remate, onde às vezes se repete alguma coisa da primeira. Pedi a um cantador, aqui da Gramma [São Sebastião da Gramma, interior de São Paulo], que me explicasse o que vinha a ser a **volta**. Disse-me: “**É onde suspende a moda...**” Não era decisivo. Mas, pondo reparo, notei que o canto, neste ponto, se altera e se modifica. [...] (AMARAL, 1982, p. 77)

Como exemplo de uma música na qual pode ser encontrada esta estrofe, citemos a moda-de-viola *A Morte do carreiro* (faixa 51), com seu respectivo *baixão* presente entre a quarta e quinta (última) estrofes. No caso específico deste exemplo, os versos do *baixão* não se fazem presentes nem nas estrofes anteriores da narrativa e nem na estrofe que se seguirá.

4. Quando puseram no carro já não podia falar.
Somente ele dizia tenho pressa de chegar.
E os companheiros gritavam numa toada sem parar.
Já avistaram a taperinha e as crianças no quintal.

Os galos cantaram triste ai, ai, ai, ai.
No retiro aonde eu moro ai, ai, ai, ai.

5. Levaram ele pra cama não tinha mais salvação.
Abraçava seus filhinhos fazendo reclamação.
Só sinto estes inocentes ficarem sem proteção.
Fechou os olhos e despediu deste mundo de ilusão.

Outro exemplo de *baixão* se faz presente na moda-de-viola *Bombardeio* (faixa 52), entre a terceira e quarta (última) estrofes. Neste caso, o *baixão* antecede o primeiro verso da última estrofe.

3. Ai, sendo que eu não mereço de cair nesse enleio,
Quando eu chego num fandango meus colega eu não odeio.
Ai, todas moda que eles canta eu do valor e apreçoio,
Conforme repica a viola eu bato parma e sapateio.

**Ai, eu não sô mesmo instruído, ai.
Eu poco escrevo e poco leio, ai.**

4. Ai, eu não sou mesmo instruído, eu pouco escrevo e pouco leio,
Mas minha sabedoria serve só pro meu costeio.
Ai, quando eu passo a mão no pinho eu canto sem ter receio,
Porque eu faço a cortesia sem tirar chapéu alheio.

Esta singular estrofe pode igualmente ser encontrada em muitas outras modas-de-viola, a exemplo de *Mineiro não faz feio* (faixas 22 e 23), *Exemplo de humildade* (faixa 27) e *Mineiro do pé quente* (faixa 10), onde, nesta última, o *baixão* encerra a música. Romildo Sant'Anna, se referindo a esta estrofe “à parte” do corpo das modas-de-viola, escreve:

Tais estrofes ocorrem geralmente em situações-limites do desenvolvimento narrativo, sempre à beira do clímax na introdução dos fatos narrados. Caracteriza-se pelo aspecto funcional de serem estroficamente peculiares do interior do poema, quanto ao número de versos, metrficação e ritmo. O **baixão** é sempre uma estrofe solta e, em sua poesia, caracteriza-se pela forte participação da função emotiva da linguagem. Sua melodia soa como um corte, através de uma semi-pausa, ascendendo o tom musical em uma oitava acima na escala, para o acréscimo da inflexão baixa na voz.

(SANT'ANNA, 2000, p. 308)

6. Estudo de alguns temas e algumas características musicais e textuais

Antes de apresentar o estudo que realizamos dos temas selecionados é preciso esclarecer o método e os critérios utilizados para a confecção das transcrições, das quais alguns fragmentos serão expostos no presente capítulo. Como nosso objeto de pesquisa foram modas-de-viola registradas em fonogramas (discos de 78 rpm, LP's e CD's), gravadas tanto por artistas que remontam as primeiras gravações, como a dupla *Mariano & Caçula* (1930), quanto aqueles que fizeram releituras mais recentes, como o trio *Suzana Salles, Lenine Santos & Ivan Vilela* (2004), procuramos utilizar um critério que fosse válido para todas as épocas. Por estarmos trabalhando com fonogramas, embora conscientes das alterações que gravações em discos de 78 rpm faziam no som real, principalmente na altura (frequência) e no andamento, a escolha não poderia ser outra senão a de confeccionar todas as transcrições em partituras a partir do som resultante do processo de gravação, uma vez que, para o caso das gravações em discos 78 rpm, se torna impossível saber exatamente a altura e o andamento real que as vozes dos cantadores e a viola caipira possuíam no momento da gravação. Confeccionadas as transcrições a partir dos fonogramas, surge outra questão. Poderíamos, porventura, transpor todas as músicas para uma única tonalidade: ré maior ou mi maior, por exemplo. A este procedimento recorrem, naturalmente, os métodos didáticos com exercícios, composições, arranjos ou músicas do cancioneiro caipira transcritas a partir de fonogramas, que geralmente transportam os exercícios e músicas para uma única tonalidade e para seus tons vizinhos, devido à afinação aberta *Cebolão*, comumente utilizada pelos violeiros. De fato, este procedimento facilita em muito o aprendizado do aluno, no caso dos referidos métodos didáticos¹²⁰. Contudo, pelo fato de aqui tratar-se de uma pesquisa pretensamente científica que tem por objeto de pesquisa apenas material fonográfico, julgamos mais justa a opção de transcrever as modas-de-viola tal como são reproduzidas pelos fonogramas, embora conscientes de que uma gravação em CD não distorce o som real da mesma forma que uma gravação de 78 rpm. Deste critério decorre a diversidade de tonalidades nas transcrições.

Ressaltamos também que algumas informações importantes acerca das gravações, como o andamento, os cantadores responsáveis pela primeira e segunda voz e a afinação utilizada na viola caipira (levando-se em consideração o som resultante do processo de

¹²⁰ Como exemplo, podemos citar: a *Apostila da oficina de viola caipira*, coordenada por Ivan Vilela; os livros *A arte de pontear viola* e *Composições para viola caipira*, de Roberto Corrêa; o livro *Viola caipira: estudo dirigido*, de Rui Torneze, e; o livro *Viola caipira: arranjos instrumentais de músicas tradicionais para solo, duo e trio de violas*, de João Paulo Amaral.

gravação), estão discriminadas no apêndice da pesquisa, com as transcrições na íntegra, ficando nos fragmentos utilizados no presente capítulo somente as informações necessárias para o estudo que realizamos. Ainda é preciso ressaltar que o estudo aqui realizado não tem a pretensão de abarcar todos os aspectos musicais (melodia, harmonia, timbre, duração, andamento, entoação, intensidade, interpretação etc.) e textuais (estruturas prosódicas, poéticas, linguísticas, figuras de linguagem etc.). O que apresentamos são algumas singularidades musicais e textuais das modas-de-viola que buscam, de alguma forma, complementar as constatações já realizadas nos capítulos precedentes, na expectativa de que futuros trabalhos oriundos da Música e de outras áreas do conhecimento se voltem ao estudo do gênero e tragam novas informações a fim de complementar a que aqui trazemos.

Outra questão a ser ressaltada diz respeito à dificuldade de audição da viola caipira em algumas músicas, principalmente em gravações mais antigas, sendo que as transcrições foram realizadas a partir do som que nosso esforço auditivo foi capaz de captar, embora possíveis lacunas desta ordem nas transcrições não as comprometam de forma significativa para o propósito da pesquisa. Outra questão, ainda relacionada às transcrições das partes da viola caipira nas modas-de-viola, diz respeito aos critérios de transcrição de suas cordas duplas para a partitura, onde optamos, tal como é convencionado na maioria dos métodos didáticos, por suprimir, na escrita musical, as cordas agudas dos pares oitavados e uma das cordas dos pares em uníssono. Por fim, esclarecemos que o estudo aqui apresentado não segue um padrão analítico rigoroso e válido para todos os temas abordados, o que talvez dê a impressão (e com razão) de certa irregularidade analítica. Embora conscientes dos possíveis inconvenientes de tal opção, a decisão de mantê-la se deve justamente porque acreditamos que tal irregularidade e falta de padrão analítico não compromete seus objetivos, sendo, portanto, aceitável.

Para realçar algumas características musicais e textuais das modas-de-viola aqui foram selecionadas dez músicas: *Bonde Camarão*, *Bombardeio*, *Laço justiceiro*, *A morte do carreiro*, *A alma do Ferreirinha*, *Boi Soberano*, *Mineiro não faz feio*, *O mineiro e o italiano*, *A volta que o mundo dá* e *Velho peão* (as seis primeiras analisadas na monografia da graduação). Como procuramos demonstrar com as transcrições e estudo de alguns trechos das modas-de-viola selecionadas, alguns dos conceitos musicais tradicionalmente atribuídos ao gênero (como, por exemplo, o canto somente em 3^{as} ou 6^{as} paralelas) são aqui reapresentados, evidenciando novas nuances musicais.

6.1. Bonde Camarão

Lançada entre março e abril de 1930, a moda-de-viola *Bonde Camarão* (faixa 13) está entre as primeiras tiragens de disco de música caipira realizada por Cornélio Pires a partir de 1929. Ela pode ser interpretada como um grito de espanto e perplexidade do caipira que vem pela primeira vez visitar a cidade grande, neste caso, a cidade de São Paulo do início do século XX. Sempre depreciado pelo citadino, que o vê com um “bicho do mato”, com todos os adjetivos pejorativos que já evidenciamos no segundo capítulo da pesquisa, ao caipira nunca havia sido concedida a oportunidade de se defender dos vorazes ataques morais que o homem “civilizado” lhe fazia. O crescimento das cidades, a expansão de grandes centros urbanos como São Paulo, motivos de orgulho do homem urbanizado, foi um dos motes para uma depreciação cada vez maior do homem do campo e de seu meio, sempre funcionando como instrumento de auto-afirmação dos citadinos em relação ao camponês. Cornélio Pires, certamente o principal personagem responsável pelo resgate da cultura, da identidade e da dignidade do caipira no segundo quartel do século XX, ao ter em mãos (não gratuitamente, mas a um alto custo financeiro) um dos mais influentes meios de comunicação da época (o disco e, conseqüentemente, o rádio), não “deixou barato” e já de início “deu o troco” àqueles que desde sempre subestimaram e caluniaram o homem do campo. Nesta moda-de-viola, o caipira apresenta seu olhar acerca dos hábitos promíscuos do povo da cidade. Com uma pré-introdução não-musical, em texto declamado, esta moda-de-viola talvez seja o primeiro relato crítico manifesto à cidade grande através de uma visão caipira que se tem notícia.

Bonde camarão (Cornélio Pires / Mariano da Silva)
Intérprete: *Mariano & Caçula*

Declamado:

Vancêis que tivéro em São Paulo, decerto se arregalaro por lá.
Home! São Paulo é lindo, é uma buneiteza!
Mas tem um tar Bonde de Camarão prá chacoaiá o corpo da gente e dá tranco, Ô
peste dos quinto, é pior do que carro de boi.
Inté nós fizemo uma moda-de-viola relaxiano ele.
Vancê iscuite a moda.

Cantado:

1. Aqui em São Paulo o que mais me amola.
É esses bonde que nem gaiola.
Cheguei a abrir uma portinhola.
Levei um tranco e quebrei a viola.
Inda eu puis dinheiro na caxa da esmola.

2. Chegô um véio se faceirando.
Levou um tranco e foi cambeteando.
Beijô uma véia e saiu bufando.
Sentô de um lado e agarrô suando.
Prá mór de o vizinho tá catingando.

3. Entrô uma moça se arrequebrando.
No meu colo ela foi sentando.
Pra mór de o bonde que tava andando.
Sem a tarzinha estar esperando.
Eu falo claro, eu fiquei gostando.

4. Entrô um padre bem barrigudo.
Levô um tranco dos bem graúdo.
Deu um abraço num bigodudo.
Protestante dos carrancudo.
Que deu cavaco com o batinudo.

5. Eu vou-me embora para minha terra.
Esta porquêra inda vira em guerra.
Este povo inda sobe a serra.
Pra mór de a Light que os dente ferra.
Nos passageiro que grita a berra.

Através da dupla *Mariano & Caçula*, esta moda-de-viola transmite uma mensagem de desabafo e uma crítica aos costumes e esquisitices do homem da cidade grande. Embora possa ser interpretado como o mesmo vitral etno-eurocêntrico desde sempre utilizado pelo citadino quando olhava para a cultura caipira, agora utilizado de forma invertida, no fundo, não deixa de ser uma verdadeira resposta àqueles que viam o universo rural negativamente.

A visão reflexa do caipira, fazendo troças e chalaças com o viver na capital, segundo é anunciado antes dos primeiros acordes da viola, já se encontra numa das primeiras modas-de-viola gravadas. Trata-se de *Bonde Camarão*, disco de selo vermelho nº 20015, gravação realizada em 1929 na Columbia do Brasil (Byington & Company) pelos irmãos Mariano da Silva e Rubens da Silva, a dupla Mariano e Caçula [...] (SANT'ANNA, 2000, p. 63)

Em sua estrutura musical, esta música possui algumas características que não são comumente encontradas na grande maioria das modas-de-viola. A obra se inicia tradicionalmente com uma introdução, embora mais incrementada do que a que é tradicionalmente realizada em grande parte das modas-de-viola da época:



É curioso observar que os “recortes” das introduções das modas-de-viola das gravações das primeiras décadas não se assemelham à batida do pagode-de-viola (a exemplo de *Bonde Camarão*), como será constatado nas introduções de modas-de-viola de épocas posteriores. Tal fato reforça a idéia de que, na música caipira, o toque do pagode-de-viola seria incorporado ao cancionário caipira em período mais recente, cuja autoria geralmente é atribuída a Tião Carreiro.

Logo após a introdução, ao invés das duplas tomarem partido na cantoria, a viola entra sozinha e soberana, reproduzindo a melodia da narrativa na íntegra com as escalas duetadas em 3^{as}.

Somente a partir desta longa introdução, composta de um texto declamado, uma introdução “recortada” na viola seguida de um ponteio que reproduz a melodia na qual o texto será cantado, é que se inicia o deboche do “tar Bonde de Camarão”, finalizando com o receio caipira de ser importunado na sua terra natal: “Eu vou-me embora pra minha terra, essa porqueira ainda vira em guerra. Esse povo ainda sobe a serra [...]”

6.2. Velho Peão

Quando se procura definir a moda-de-viola enquanto gênero, uma das principais atribuições que lhe é feita diz respeito ao dueto de vozes, sempre cantado em terças ou sextas paralelas, e que geralmente tem a viola caipira como instrumento que dobra a melodia. Já vimos que alguns autores enfatizam esta característica das modas-de-viola, como Eric Aversari Martins, Rossino Tavares de Lima, Rosa Nepomuceno etc. De fato, tal afirmação não está de toda errada, mas é incompleta. A maioria dos cantadores (geralmente os que fazem a voz que fica em segundo plano durante a cantoria, e que pode ser tanto a primeira quanto a segunda voz) fazem nuances melódicas no intuito de fugir da monotonia que o canto essencialmente em terças ou sextas paralelas proporciona. Ao que tudo indica, tais nuances melódicas são realizadas de forma consciente, muito mais do que intuitivamente, devido ao fato de muitas vezes elas apresentarem coerências em sua ocorrência, principalmente harmônica.

Basicamente, são três os movimentos melódicos possíveis de serem realizados entre as vozes quando o canto é feito em dueto: 1) movimento paralelo; 2) movimento oblíquo, e; 3) movimento contrário. A moda-de-viola aqui analisada, *Velho Peão* (faixa 32), apresenta todos estes movimentos, se mostrando significativa para demonstrarmos estas singularidades das modas-de-viola no intuito de desconstruir a idéia de que o dueto das vozes nas modas-de-viola é realizado sempre em terças ou sextas paralelas. Pode-se dizer que tal dueto é predominantemente em terças ou sextas paralelas, mas não unicamente. No excerto abaixo, vemos um movimento oblíquo realizado com a movimentação na voz inferior seguido de um movimento paralelo, ocasionando a ocorrência de um intervalo de quarta justa (4ª J):



Igualmente são comuns movimentos oblíquos realizado com a movimentação na voz superior, como vemos no fragmento abaixo:

No caso da ocorrência destes movimentos oblíquos, geralmente o cantador que faz a voz que está em segundo plano¹²¹ segura uma nota em uníssino quando sabe que a melodia irá se movimentar por graus conjuntos, transformando o usual intervalo de terça em intervalos de quarta, quinta e até mesmo de sexta. No excerto abaixo, onde vemos a ocorrência de intervalos diversos, temos o referido procedimento, que pode ser observado pela sustentação da nota *lá* pela voz mais aguda, enquanto a voz mais grave desce em grau conjunto a partir da nota *sol* e passando pelas notas *fa*, *mi* e *ré*, transformando o intervalo inicial de segunda maior (2ª M) em terça menor (3ª m), quarta justa (4ª J) e quinta justa (5ª J), respectivamente.

¹²¹ Tradicionalmente, entende-se por “1ª voz” a melodia principal de um canto, não importando se esta é a mais grave ou a mais aguda de uma melodia secundária acompanhante. No caso específico da música caipira, a voz mais aguda tradicionalmente é entendida como “1ª voz”, enquanto a voz mais grave é designada por “2ª voz”, não importando qual dos cantadores faça a melodia “principal” que ficará em maior evidência durante a cantoria.

51 vir de quan-do em quan-do, as boi - a - da a - li pas-san - do e o gri-to dos boi-a-dei-
 3ª m 4ª J 3ª M 2ª M 3ª m 4ª J 5ª J 3ª M

51 vir de quan-do em quan-do, as boi - a - da a - li pas-san - do e o gri-to dos boi-a-dei-

Abaixo, um exemplo de movimento oblíquo com movimento melódico na voz superior seguido de movimentos oblíquos consecutivos, ocasionando intervalos diversos:

50 jo ser en - ter - ra - do na som - bra de um an - ji - quei - ro. Pa - ra ou -
 3ª M 2ª M 3ª M 3ª M 6ª M 3ª m 4ª J 3ª m

50 jo ser en - ter - ra - do na som - bra de um an - ji - quei - ro. Pa - ra ou -

Finalizamos com um exemplo de movimento contrário entre as vozes dos cantadores. Este movimento melódico é o mais raro de se encontrar nas modas-de-viola, e, no exemplo abaixo, transforma um intervalo de terça menor (3ª m) em quinta justa (5ª J), para depois retornar ao intervalo de terça menor (3ª m) através de um salto da voz inferior:

10 u - ma voz lá fo - ra pa - re - ce que me cha-man - do. Eu ti -
 3ª m 5ª J 3ª m

10 u - ma voz lá fo - ra pa - re - ce que me cha-man - do. Eu ti -

A partir do presente estudo, aliado a outros já realizados anteriormente, podemos afirmar que os movimentos melódicos apresentados obedecem a certa “hierarquia” de recorrência, que pode ser evidenciada com mais clareza na seguinte tabela:

Movimento paralelo:	natural
Movimento oblíquo com movimento na voz principal:	natural
Movimento oblíquo com movimento na voz secundária:	menos recorrente
Movimento contrário:	raro

Verificado os aspectos musicais, vale atentarmos brevemente para a estrutura poética e temática desta narrativa. Vejamos seu texto.

Velho Peão (Sulino / Teddy Vieira)

Intérprete: *Abel & Caim*

1. Levantei um dia cedo, sentei na cama chorando.
 Meu velho tempo de peão, nervoso fiquei lembrando
 Senti uma dor no peito igual brasa me queimando
 Ouvi uma voz lá fora parece que me chamando

Eu tive um pressentimento
 Que a morte na voz do vento
 Ali estava me rondando

2. Eu sai lá pro terreiro, lembrei as horas passadas
 Me vi montado num potro, correndo nas invernadas
 Também vi um lenço acenando de alguém que foi minha amada
 Que há tempos se despediu pra derradeira morada

Tive um desgosto medonho
 Ao ver que tudo era um sonho
 E hoje não sou mais nada

3. Pobre de quem nessa vida na velhice não pensou
 Ao me ver velho e doente um filho me amparou
 Recebo tanta indireta da nora que não gostou
 E meu netinho inocente, chorando já me falou

A mamãe já deu estrilo
 Diz que aqui não é asilo
 Mas eu gosto do senhor

4. Neste meu rosto cansado queimado pelo mormaço
 Duas lágrimas correram, espelho do meu cansaço
 É o prêmio de quem na vida não quis acertar o passo
 Abri os olhos muito tarde quando já era um bagaço

Vejam só a situação
De quem foi o rei dos peão
Hoje não pode com o laço

5. A Deus eu fiz uma prece pedindo aos companheiros
Que perdoe todas as faltas desse peão velho estradeiro
Quando eu deixar ete mundo, meu pedido derradeiro
Desejo ser enterrado na sombra de um angiqueiro

Para ouvir de quando em quando
A boiada ali passando
E o grito dos boiadeiros

No que concerne à métrica acentuativa, ela é composta de redondilhas maiores, não trazendo em si grandes novidades, com a ressalva de que as métricas acentuativas da prosódia musical nem sempre coincidem com as sílabas tônicas das palavras, a exemplo das palavras *velho*, *parece* e *morte*, presentes na estrofe abaixo:

3 ^a	7 ^a
Le-van- tei	um di-a ce -do
3 ^a	7 ^a
Sen-tei na	ca-ma cho- ran -do
3 ^a	7 ^a
Meu ve- lho	tem-po de pe_ão
3 ^a	7 ^a
Ner-vo- so_eu	fi-quei lem- bran -do
3 ^a	7 ^a
Sen-ti u -ma	dor no pei -to
3 ^a	7 ^a
I-gual bra -sa	me quei- man -do
3 ^a	7 ^a
Ou-vi u -ma	voz lá fo -ra
3 ^a	7 ^a
Pa-re- ce	que me cha- man -do
3 ^a	7 ^a
Eu ti- ve_um	pres-sen-ti- men -to
3 ^a	7 ^a
Que_a mor- te	na voz do ven -to
3 ^a	7 ^a
A-li_es- ta -va	me ron- dan -do

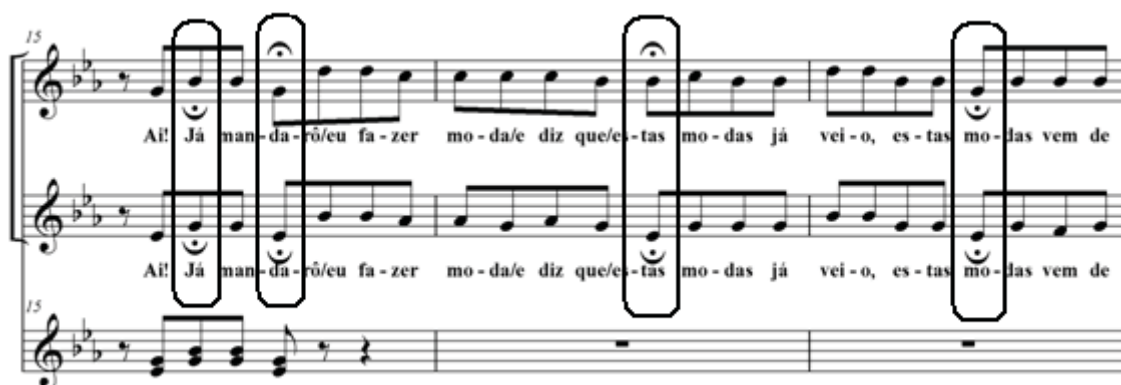
Por fim, trazemos algumas considerações a respeito de sua temática. Como pode se perceber, trata-se de um boiadeiro que, ao pressentir sua morte, antevendo-a, tem as passagens mais significativas de sua vida passadas como imagens em sua mente. Esta temática é muito recorrente não somente em modas-de-viola, mas outras formas de narrativas populares, e, sobre ela, Walter Benjamin comenta:

Ora, é no momento da morte que o saber e a sabedoria do homem e sobretudo sua existência vivida – e é dessa substância que são feitas as histórias – assumem pela primeira vez uma forma transmissível. Assim como no interior do agonizante desfilam inúmeras imagens – visões de si mesmo, nas quais ele se havia encontrado sem se dar conta disso –, assim o inesquecível aflora de repente em seus gestos e olhares, conferindo a tudo o que lhe diz respeito aquela autoridade que mesmo um pobre-diabo possui ao morrer, para os vivos em seu redor [...].

(BENJAMIN, 1994, p. 207-208)

6.3. Bombardeio

Como já dissemos, uma característica de algumas modas-de-viola é a ausência de um pulso regular bem marcado, tanto para subdivisão dos tempos dentro de um compasso quanto para o próprio compasso. Tendo em vista que a “metrificação” das modas-de-viola geralmente é feita por pulsos intuitivos do cantador ou da dupla, mais ligados a uma pessoal e singular interpretação do enredo da narrativa, muitas vezes ela não é subdividida com precisão. Como já dito, podemos falar em um *tempo sugerido* dentro de uma *fórmula de compasso definida, mas desprezada*, onde estas oscilações métricas, que nos obrigam literalmente a “dançar conforme a música”, quando transcritas para o papel, são facilmente identificáveis pela freqüente utilização de fermatas, como podemos observar na transcrição de *Bombardeio* (faixa 52).



Do ponto de vista rítmico, esta moda-de-viola é tão emblemática quanto *A morte do Carreiro*, que será estudada mais adiante. Curiosamente, ambas são de autoria de Zé Carreiro, e foram transcritas a partir da gravação da dupla *Zé Carreiro & Carreirinho*. Em parte, a inconstância rítmica presente na grande maioria das modas-de-viola está relacionada claramente a uma subserviência da música em relação ao texto. Contudo, nesta moda-de-viola

especificamente, onde há um oponente imaginário, caracterizando-a como um desafio, Romildo Sant’Anna (2000, p. 106) esclarece também que “o cantador, ao referir-se à construção da Moda, enaltece a consciência operante do poeta, e o próprio discurso em seu estrato literário, em detrimento da melodia.”

Além desta ausência de um pulso regular, podemos observar também os portamentos presentes em *Bombardeio*, principalmente no “baixão” (ou “volta”).

38
Ai! Eu não sô - ô, mes - mo/ins - tru - i - i - do/ai!
Ai! Eu não sô - mes - mo/ins - tru - i - i - do/ai!

40
Eu po - co/es - crê - ê - vô/e po - co le - e - io/ai!
Eu po - co/es - crê - vô/e po - co le - e - e - io/ai!

Notemos uma curiosidade neste “baixão”. Diferentemente do que geralmente ocorre nas modas-de-viola que possuem este recurso, onde ele apresenta uma informação textual nova, não possuindo trechos das estrofes anteriores ou seguintes, em *Bombardeio*, o “baixão” anuncia o que será cantado nos dois versos seguintes, da última estrofe, representando uma lamentação lírica que nos leva a prever que a narrativa está próxima de seu final.



Como já dito, nesta moda-de-viola, paradoxalmente, ao mesmo tempo em que a música se submete ao texto, fazendo com que exista uma suspensão musical dada pelo cantador na primeira nota do segundo tempo de cada compasso, como exemplificamos com as fermatas, o texto igualmente se submete à música, uma vez que a quebra silábica deste corresponde exatamente às primeiras notas do segundo tempo do compasso. Para discutir esta questão, vejamos o texto integralmente.

Bombardeio (Zé Carreiro / Geraldo Costa)

Intérprete: *Zé Carreiro & Carreirinho*

1. Ai, do jeito que me contaram o negócio pra mim ta feio,
Já fizeram uma reunião, mais já formaram esse torneio.
Ai, a respeito a cantoria querem me tirar galeio,
Prá rebaxá o meu nome já aplicaram todo meio.

2. Ai, já mandaram eu fazer moda e diz que estas moda já veio,
Estas moda vem de longe enviada pelo correio.
Ai, moda só de me abater, ai, diz que tem caderno cheio,
Pro dia do nosso encontro me fazer um bombardeio.

3. Ai, sendo que eu não mereço de cair nesse enleio,
Quando eu chegô nos fandango meus colega eu não odeio.
Ai, todas modas que eles canta eu dô valor e apreço,
Conforme repica a viola eu batô parma e sapateio.

Ai, eu não sou mesmo instruído, ai.
Eu pouco escrevo e pouco leio, ai.

4. Ai, eu não sou mesmo instruído, eu pouco escrevo e pouco leio,
Mas minha sabedoria serve só pro meu costeio.
Ai, quando eu passo a mão no pinho canto sem ter receio,
Porque eu faço a cortesia sem pegá chapéu alheio.

A criatividade de invenção prosódica do compositor, percebida tanto pela quebra silábica das palavras do texto em função da prosódia musical quanto da suspensão da melodia em função do texto, foi analisada por Romildo Sant'Anna no plano textual. Segundo o autor,

ainda que tais procedimentos não sejam tão incomuns no gênero – embora tal como ocorra nesta obra sejam dignos de um estudo mais aprofundado – eles possuem uma função desnorteante que o cantador-campeão se utiliza como ferramenta para demonstrar ao seu oponente sua capacidade criativa e sua superioridade composicional na suposta competição.

[...] as pausas versais do texto escrito não correspondem às censuras do discurso cantado. A faixa musical submete-se à melodia do texto, desordenando a previsibilidade natural da própria música. Isto se dá pela implantação de um sistema de tonicidade fortemente matizado, às vezes atribuindo valor acentual a sílabas átonas. Esse procedimento, ao mesmo tempo que, na execução mesma da letra, revela o refinamento técnico na arte de versejar, funciona como elemento desnorteante, por assim dizer, na tensa ligação entre o cantador-campeão e seu virtual oponente, na simulação de um torneio ou desafio. Diferentemente da apresentação escrita do poema, assim se realiza a primeira estrofe, em sua interpretação cantada.

Ai, do jeitô/
Que me contaro o negociô/
Pra mim ta feio, já fizé/
Ro uma reunião,
Ai, já formaro este torneio,
Ai, arrespei/
To a cantoria, querem mê/
Tirá o galeio, prá arrebá/
Xá o meu nome
Já apricaros todos meio.

(SANT'ANNA, 2000, p. 107-108)

6.4. Mineiro não faz feio

Muitas são as músicas que podem ser tomadas como exemplos onde se percebe a valorização e transmissão ao ouvinte de determinados valores morais, principalmente em casos onde é exaltada e sobreposta a humildade diante da arrogância e soberba. A recepção, por parte do ouvinte, dos valores contidos em narrativas deste tipo, principalmente entre caipiras e seus descendentes, reflete determinados estados anímicos que a música deseja transmitir. Interferindo na exaltação e consolidação (honestidade, solidariedade, humildade, simplicidade etc.) ou refutação (repressão, extorsão, indignidade etc.) de determinados valores pelos homens, algumas modas-de-viola realizam parcialmente uma função como elemento ajustador do meio social. Nesta perspectiva, como exemplo de obras do cancionário caipira que representam claramente esta funcionalidade social, temos a moda-de-viola Mineiro não faz feio (faixa 23), que funciona como o um verdadeiro escudo poético do mineiro, que contrapõe sua humildade, simplicidade e solidariedade a arrogância do visitante estrangeiro que o deprecia e o subestima.

Mineiro não faz feio (Teddy Vieira / Lourival dos Santos)

Intérprete: *Zico & Zeca*

1. Fui passear em Poços de Carda: rainha do veraneio.
Vô contá o que aconteceu, a história eu não floreio.
Avistei um cavaleiro, perguntei: “Da onde veio?”
“Venho vindo do Rio Grande, sou da terra do rodeio.
Tô aqui só de passage, neste chão eu não apeio.”
2. Para ver coisa bonita todo mundo tem anseio.
Minerada fez a roda. Gaúcho fez galanteio.
“Meu cavalo é jóia cara, de riqueza anda cheio.
Quando bate o sor na cela na prata dá relampeio.
Prás moça pentiá o cabelo, peitorá serve de espeio.”
3. Nisso chega um minerinho, pois a conversa no meio:
“Moço qué vende o cavalo? Compro arriado ou sem arreio.”
“Você é um minero pobre, faço poco e não receio.
Mostre uma nota de mir que eu te dô o machão vermeio.
Mas se for um minero pronto no seu peito eu sapateio.”
4. Minerinho retrucô: “Ficô bunito o torneio!
Meu peito não é de aço mas aguenta bombardeio.
Minero nunca perdeu, na derrota eu não creio.
Você quer me fazer poco mas eu tiro o seu galeio.
Se sustentar o que disse vai rolar desse arreio.”
- “Sou gaúcho de São Borge, ai, ai, e amigo da verdade.
Não volto atrás com a palavra, ai, ai, nem que caia tempestade.”
5. Minerinho infiô a mão no borso, mir cruzero já tirô.
Também um talão de cheque que na hora ele assinô.
“Sinto muito meu amigo, mas seu gorpe hoje faiô.
Pra tu não voltar a pé mais trinta conto eu lhe dô.
Pro senhor não ir pensando que o minero aproveitou.”
6. “O minero não faz feio, diga lá pra gauchada.
Eu não sou rei do café, nem do gado e nem de nada.
Sou um simples lavrador lá das bandas de Andrada.
Terra de vinho famoso, orgulho da minerada.
Que produz com o Rio Grande as marca mais afamada.”

Uma primeira constatação que pode ser feita é a da qualidade de etnotexto da letra desta moda-de-viola, pelo seu forte teor de ajustamento social. Como observa Idelette Muzart Fonseca dos Santos¹²², o etnotexto, “ao contrário do texto escrito, [...] encontra-se raramente isolado, ou produzido como texto, mas sempre inserido num discurso, como mensagem em situação”. Procura designar o discurso que um grupo social ou uma coletividade elabora sobre sua própria cultura na diversidade de seus componentes, através do qual reforça ou questiona sua identidade. Sendo a moda-de-viola um gênero circunstancial, encerrando sempre algo de utilidade, ela pode ser entendida como representante de um conjunto de costumes, crenças e

¹²² Citada por Romildo Sant’Anna (2000, p. 89)

tradições coletivas que seria descrito por Émile Durkheim como *ser social*, ou *organismo social*, que, ao contrário do *ser individual*, não atua de forma isolada e dissociado do coletivo, mas inserido em um grupo de forma integralizadora, na esfera daquilo que o autor denomina *representações coletivas*.

Em cada um de nós, já o vimos, pode-se dizer que existem dois seres. Um, constituído de todos os estados mentais que não se relacionam senão conosco mesmo e com acontecimentos de nossa vida pessoal; é que se poderia chamar de ser individual. O outro é um sistema de ideias, sentimentos e hábitos, que exprimem em nós, não a nossa individualidade, mas o grupo ou os grupos diferentes de que fazemos parte; tais são as crenças religiosas, as crenças e as práticas morais, as tradições nacionais ou profissionais, as opiniões coletivas de toda espécie. Se conjunto forma o ser social.

(DURKHEIM, 1978, p. 41-42)

Além da evidente qualidade de etnotexto e de seu conteúdo que procura expressar e representar os anseios de uma coletividade, é preciso também abordar o principal elemento com o qual o texto dialogará: o público. Ao exaltar a simplicidade do mineiro diante da arrogância infundada do gaúcho, demonstrada por sua vitória no “torneio”, o poeta insere no público um sentimento de valorização da própria terra, de seus costumes, de suas crenças e principalmente de seus valores.

A arrogância e soberba do gaúcho, percebida por seu discurso (meu cavalo é jóia cara, de riqueza anda cheio, quando bate o sor na cela na prata dá relampeio, prás moças pentiá o cabelo o peitorá serve de espeio), assim como seu desprezo pelo estado de Minas Gerais (tô aqui só de passage, neste chão eu não apeio), começam a cair por terra a partir do momento em que o mineirinho manifesta seu interesse pela compra do cavalo que possui, para seu dono, valor inestimável. Julgando-o pela aparência (e esta é outra crítica feita pela música), o gaúcho esnobera e subestima o mineiro, e juntamente com ele seu povo. O fato de o mineiro tirar os mil cruzeiros do bolso, demonstrando, apesar de sua simplicidade aparente, uma capacidade financeira para a compra do animal, o eleva, juntamente com seu povo, aquele que seria o maior dos valores morais: a humildade.

Buscando ainda mais a valorização de seu povo e de seus costumes, o mineiro também demonstra a importância da solidariedade (prá tu não voltar a pé mais trinta conto eu lhe dou), não só entre seus conterrâneos, mas também aos visitantes de sua terra, por mais desmerecedores que estes sejam de sua hospitalidade e companheirismo. Arrematando a lição de moral e ainda exaltando a simplicidade através de sua aparente insignificância como ser humano (eu não sou rei do café, nem do gado e nem de nada), o mineiro reconhece e valoriza

a terra natal daquele que o subestimou (sou um simples lavrador lá das bandas de Andrada, terra de vinho famoso, orgulho da minerada, que produz com o Rio Grande as marca mais afamada), demonstrando que o rancor também não se configura como um sentimento a ser cultivado pelos mineiros. A recepção, por parte do público, destes valores morais, incide na forma como os indivíduos estruturarão socialmente seus modos de vida, transmitindo estes valores para seus filhos e, conseqüentemente, agregando-os ao meio em que vivem.

No plano musical, é curioso observar que o ápice da narrativa (que se dá no “baixao” transcrito abaixo) não traz no texto a fala do mineiro, mas sim do gaúcho, da mesma forma como não traz nos versos a vitória do mineiro sobre o gaúcho, mas sim a crença deste último de que não “cairá por terra” e acabará por “sapatear” no peito do mineirinho. A vitória do mineiro na demanda fica restrita, no plano melódico, aos versos “naturais” da última estrofe que compõe a moda-de-viola, e não ao “baixão”, que teoricamente tem por objetivo relevar e sintetizar todo o contexto da narrativa, sendo tanto o ápice musical quanto textual da moda-de-viola. Neste sentido, podemos dizer que os valores transmitidos pela narrativa (humildade, simplicidade e solidariedade) transcendem o plano temático e textual, incorporando igualmente o plano musical.

49

"Sô ga - ú - cho de São Bor - ja ai,

"Sô ga - ú - cho de São Bor - ja ai,

52

ai, e a - mi - go da ver - da - de. Não vor -

ai, e a - mi - go da ver - da - de. Não vor -

52

55

to a - trás com a pa - la - vra ai ai, nem que cai - a tem-pes-ta - de.

to a - trás com a pa - la - vra ai ai, nem que cai - a tem-pes-ta - de.

55

6.5. O mineiro e o italiano

Como já vimos, na moda-de-viola *Bonde Camarão* a melodia executada pela viola antes da entrada da dupla é a mesma melodia na qual será colocado o texto da narrativa. Contudo, em algumas músicas a viola caipira antecede o canto da dupla e a introdução harmônica, representada pelo “recortado”, com uma linha musical essencialmente melódica de caráter virtuosístico não relacionada com a melodia na qual será cantado o texto. Temos, portanto, que além do acompanhamento do dueto vocal com as escalas duetadas, ou deixando os cantadores *à capela*, a viola caipira também pode realizar aquilo que geralmente os violeiros designam de “ponteio” ou “ponteado”, que difere do “recortado” por ser mais melódico do que rítmico. Aqui transcrevemos o “ponteio” da moda-de-viola *O mineiro e o italiano* (faixa 36), com seus característicos pedais, e o “recortado” que é realizado após o “ponteado”, que, no caso desta moda-de-viola, possui a mesma batida do pagode-de-viola.

(♩ = c.a. 116)

Pardinho

Tião Carreiro

Viola Caipira

Na parte musical que acompanha o texto, é importante atentarmos para a métrica, que evidencia que a subdivisão rítmica desta narrativa foi composta a partir de quiálteras (quintinas), que podem ser observadas abaixo juntamente com alguns movimentos oblíquos responsáveis pela formação de intervalos diversos.

32

pe - lô pro a - de - vo - ga - do: "Fa - le pro juiz prá ter dó da gen - te. Di -

32

pe - lô pro a - de - vo - ga - do: "Fa - le pro juiz prá ter dó da gen - te. Di -

34

par - mo de ter - ra a mais pa - ra o i - ta lia - no é in - di - fe - ren - te. Se o

34

par - mo de ter - ra a mais pa - ra o i - ta lia - no é in - di - fe - ren - te. Se o

Por fim, apresentamos a existência de uma dominante individual, também muito recorrente nas modas-de-viola, que aqui pode ser observada pela nota *lá natural*, formando um acorde de *fá maior* (F), dominante de *si bemol* (Bb) que se direciona para a tonalidade, *mi bemol* (Eb).

35

juiz me a-ju-dá a ga-nhá lhe dou u - u - mã lei-to-a de pre - sente."

35

juiz me a-ju-dá a ga-nhá lhe dou u - u - mã lei-to-a de pre - sente."

No plano textual, podemos entender esta moda-de-viola como exemplo de uma música como ferramenta de denúncia e crítica a processos de exclusão e opressão social. Para tecermos alguns comentários neste sentido, transcrevemos o texto na íntegra.

O mineiro e o italiano (Teddy Vieira / Néelson Gomes)

Intérprete: *Tião Carreiro & Pardinho*

1. O mineiro e o italiano viviam as barras dos tribunais
Numa demanda de terra que não deixava os dois em paz
Só de pensar na derrota o pobre caboclo não dormia mais
O italiano roncava nem que eu gaste alguns capitais
Quero ver esse mineiro voltar de a pé pra minas gerais
2. Voltar de a pé pro mineiro seria feio pros seus parentes
Apelou para o advogado fale pro juiz pra ter do da gente
Diga que nós somos pobres que meus filhinhos vivem doentes
Um palmo de terra a mais para o italiano é indiferente
Se o juiz me ajudar a ganhar lhe dou uma leitoa de presente
3. Retrucou o advogado o senhor não sabe o que esta falando
Não caia nessa besteira se não nos vamos entrar pro cano
Esse juiz é uma fera, caboclo sério e de tutano
Paulista da velha guarda família de 400 anos
Mandar leitoa para ele dar a vitória pro italiano
4. Porem chegou o grande dia que o tribunal deu o veredicto
Mineiro ganhou a demanda, o advogado achou esquisito
Mineiro disse ao doutor eu fiz conforme lhe havia dito
Respondeu o advogado que o juiz vendeu e eu não acredito
Jogo meu diploma fora se nesse angú não tiver mosquito
5. De fato, falou o mineiro, nem mesmo eu to acreditando
Ver meus filhinhos de a pé meu coração vivia sangrando
Peguei uma leitoa gorda foi Deus do céu que me deu esse plano
Numa cidade vizinha para o juiz eu fui despachando
Só não mandei no meu nome, mandei no nome do italiano.

Ao analisar o texto desta moda-de-viola, Romildo Sant’Anna observa que “um traço de caráter desse personagem [o caipira] é a esperteza finória e maliciosa – com caipira não se facilita! diz a fama –, a argúcia para enrolar os poderosos nos enredos de seus fiascos, a capacidade de enredar o patrão branco, o fidalgo, o político provinciano, o forasteiro rico – italiano, português, espanhol, o “turco” [etc.].” (SANT’ANNA, 2000, p. 259) Em uma demanda de terra, confrontado com aqueles tidos por representantes do poder nesta moda-de-viola (o italiano, o advogado e o juiz), criaturas dotadas “não só de alma, mas de funcionalidade social” (SANT’ANNA, 2000, p. 263), o caipira, “movido por um sentido de sagacidade, arquitetada pelas artimanhas e astúcias da tapeação [...], passa uma rasteira nos todo-poderosos e malvistas em seu meio.” (SANT’ANNA, 2000, p. 263) Assim como em

Mineiro não faz feio, temos presentes similares significados na moda-de-viola *O Mineiro e o Italiano*, como sendo o “despertar [de] uma energia imaginativa pelo devaneio grupal, essa energia colabora para a tomada de consciência da vicissitude histórica do caboclo. Estes são os devaneios dinâmicos estudados por Bachelard”, onde a resistência real desperta uma resistência adormecida nas profundezas do ser. (SANT’ANNA, 2000, p. 264)

Este fenômeno, deixando de lado sua função recreativa e poética, ressalta a grande importância que a Moda Caipira exerce como função empreendedora de uma modificação do indivíduo e sua consciência política. Sobressai dessa consciência do poder comunicativo por parte do poeta a ação emancipadora que a Moda exerce em seu meio, decerto incapaz de significativas revoluções de comportamento, porém abastecedora de estímulos que tonificam o ser cultural, ajudando-o a permanecer de pé, saciando-lhe o afã de relacionar-se com a poesia que ele sente no cerne de seu idêntico.

(SANT’ANNA, 2000, p. 264-265)

6.6. Laço justiceiro

A moda-de-viola *Laço justiceiro* (faixa 42) traz algumas novidades musicais e literárias que ainda não foram discutidas. A utilização da viola caipira nesta música é digna de um estudo mais detalhado. Nos dois primeiros versos desta narrativa, a viola caipira interfere no texto como elemento percussivo. Ao abafar as cordas da viola com a mão esquerda e tocá-las com a mão direita (acreditamos que seja este o recurso utilizado), o violeiro consegue um efeito muito interessante de percussão que acompanha as vozes durante a entoação do primeiro e segundo verso, curiosamente tocada, ao que parece, aleatoriamente, às vezes coincidindo com os tempos fortes do compasso e às vezes com os tempos fracos. Esta aleatoriedade pode ser percebida nos primeiros versos das estrofes desta narrativa, onde os tempos acentuados não são sempre os mesmos.

The image displays a musical score for the piece "Laço justiceiro". It consists of three staves. The top two staves are vocal lines, both featuring the lyrics "Tempo que/eu fui boi - a - dei - ro foi um tem - po di - ver - ti - do, mas eu". The bottom staff is a guitar/viola line, showing a series of chords and single notes. A specific section of this staff, starting with a double bar line and ending with another, is enclosed in a rectangular box, highlighting a rhythmic pattern. The music is written in 4/4 time, indicated by the time signature at the beginning of each staff.

No terceiro verso o violeiro se utiliza de outro recurso inusitado para o ponteadado da viola. Enquanto as vozes cantam a melodia em semicolcheias, dentro de um compasso quaternário simples, a viola segue sua melodia em colcheias, sempre tocando as notas referentes às da melodia dos cantores nos tempos fortes da subdivisão (1º e 3º).

Alterando novamente o toque da viola no quarto verso, o violeiro agora produz um movimento melódico-harmônico que se assemelha muito ao *baixo de Alberti*¹²³, muito utilizado para o acompanhamento harmônico das obras do período clássico. Porém este movimento não é feito com tríades, mas sim com acordes de duas notas.

¹²³ Na música para teclado, uma figuração de acompanhamento para a mão esquerda, consistindo em tríades arpejadas, habitualmente com as notas tocadas na seguinte ordem: mais grave, mais aguda, central e mais aguda; o nome vem de Domenico Alberti (c. 1710-1740), o primeiro compositor a utilizá-la com regularidade. (Dicionário Grove de Música - Edição Concisa)



Como que em um constante *crescendo* da textura musical da viola, iniciado pelo som percussivo dos dois primeiros versos, o violeiro finaliza a estrofe com o tradicional acompanhamento da viola nas modas-de-viola, o ponteadado da melodia em terças acompanhando as vozes dos cantores.

Além destas peculiaridades musicais, esta moda-de-viola também é textualmente interessante por sua temática rememorativa, onde o boiadeiro ou tropeiro relata fatos vividos por ele e que por algum motivo pessoal (trágico, amoroso, cômico, afetivo etc.) é sempre lembrado, além do ideal de justiça que ela evidencia. Vejamos sua letra.

Laço Justiceiro (Pedro Lopes de Oliveira / Sulino)

Intérprete: *Sulino & Amarito*

1. Tempo que eu fui boiadeiro foi um tempo divertido,
Mas eu tenho uma passage que não sai do meu sentido.
Certo dia viajando pela estrada distraído,
Quinhentos conto eu trazia de um gado que foi vendido,
Na hora que eu dei por fé o dinheiro tinha perdido.

2. Dois meninos inocentes por ali vinha passano,
O armoço pro seu pai com certeza ia levando.
Acharô aquele dinheiro, contente forô guardano,

Quando me viram pela estrada por todo lado campeano.
De bom gosto os coitadinho o dinheiro foi me entregando.

3. Quando eu peguei o dinheiro nem sei como agradecia,
Dei dez conto pros menino porque eles bem merecia.
Quando eu dei o dinheiro teve um sujeito que via.
Dali eu segui viagem mas daquilo num esquecia.
O que ia acontecer o meu coração pressentia.

4. Quanto mais eu viajava mais ficava contrariado,
Resolvi vortá prá traiz pelo destino mandado.
Palavra que até chorei ao vê o que tinha se dado.
O tar matô o menino e o dinheiro tinha robado.
O outro inocente chorava no irmãozinho abraçado.

5. Onde o caminho encobria eu inda pude avistá.
O marvado assassino correno pra se livrá.
Risquei meu burro na espora e dei em cima prá pegá,
Numa cerca de arame quando ele quis travessar.
Eu lacei esse bandido como laça uma rua.

6. Dali prá delegacia levei o tar amarrado,
E o menininho morto no meu braço carregado.
Levei o seu irmãozinho prá prová o que foi se dado.
O meu laço justiceiro entreguei pro delegado.
Prá servi de testemunha daquele triste passado.

O resgate de acontecimentos vividos é ressaltado por Romildo Sant'Anna em seu estudo sobre a Moda Caipira de Raízes, que o entende realizado por uma

[...] revivência sonhadora do passado, por uma espécie de “síndrome pastoril” que extravasa em reunidas reminiscências, designadas por Antonio Cândido como uma nostalgia transfiguradora. A nostalgia de um passado perdido é imagem do ser desfalcado de atributos essenciais que se perderam, os quais se busca recuperar e dar a conhecer. Portanto o que se realça é mais um estado anímico do ser, um banzo meditativo, que o empirismo cronológico do que se passou.

(SANT'ANNA, 2000, p. 196)

A essência temática rememorativa presente nesta narrativa também pode ser encontrada em uma moda-de-viola colhida por um amigo de Amadeu Amaral na cidade de Porto Ferreira. Apesar dos motivos díspares causadores da rememoração (no caso de *Laço Justiceiro*, uma tragédia, e da moda colhida em Porto Ferreira, um amor), em ambas tem-se o relato de um acontecimento passado que não saiu da memória do narrador, e que é sempre associado à sua profissão naquele tempo passado (geralmente a atividade de tropeiro ou boiadeiro).

Laço Justiceiro

Tempo que eu fui boiadeiro
Foi um tempo divertido,
Mas eu tenho uma passagem
Que não sai do meu sentido.

Certo dia viajando
Pela estrada distraído,
Quinhentos conto eu trazia
De um gado que foi vendido.
Na hora que eu dei por fé
O dinheiro tinha perdido.

Moda de Porto Ferreira

No tempo que eu fui tropeiro
Por esse mundo eu viajava,
A besta de cabeçada
De flores enfeitava.

Batia a carga no rancho
As cangalhas arrumava,
Botava o couro no centro
A minha cama arranjava.

De noite eu pegava o pinho
Lindas canções eu cantava,
Lembrei-me da moreninha,
Que no meu bairro morava.

Além da temática rememorativa, as duas narrativas também têm em comum a utilização de redondilhas maiores nos versos das estrofes, que, conforme a designação dos poetas caipiras, em *Laço Justiceiro* estão dispostos em duas estrofes, sendo a primeira de uma “quadra” e a segunda de “quadra e meia”, e na moda colhida em Porto Ferreira estão dispostos em três “quadras”.

6.7. A volta que o mundo dá

Sobre os aspectos musicais das modas-de-viola, já dissemos que provavelmente alguns cantadores façam determinadas nuances melódicas de forma consciente, ao invés de intuitivamente. Algumas das características melódicas da moda-de-viola analisada abaixo, *A volta que o mundo dá* (faixa 34), pode evidenciar, em alguns pontos, esta afirmação. Tais pontos podem ser observados pelo jogo recorrente de movimentos oblíquos realizado pelos cantadores, alternando tais movimentos entre um compasso e outro, como um jogo de *pergunta e resposta*, como podemos ver na sequência abaixo, composta de doze compassos:

38

Um su - jei - to en - gra - va - ta - do um di - a ba - xô por lá.

Um su - jei - to en - gra - va - ta - do um di - a ba - xô por lá.

40

Con - tan - do tan - tas van - ta - ge fez o ve - lho acre - di - tá.

Con - tan - do tan - tas van - ta - ge fez o ve - lho a cre - di - tá.

42

"Eu sô fi - lho de um ri - ca - ço, meu tra - ba - lho é es - tu - dá."

"Eu sô fi - lho de um ri - ca - ço, meu tra - ba - lho é es - tu - dá."

44

Le - van - do a mo - ça no ta - pa, qua - tro a - no sem ca - sá.

Le - van - do a mo - ça no ta - pa, qua - tro a - no sem ca - sá.

47 O ca - ra de po - si - ção não pas - sa - va de um la - drã - ão

48 O ca - ra de po - si - ção não pas - sa - va de um la - drã - ão

49 que a po - li - cia foi bus - cá.

49 que a po - li - cia foi bus - cá.

Outra peculiaridade musical desta moda-de-viola se refere à mudança de tonalidade, uma vez que tal característica não é muito recorrente no gênero. O “recorte” da viola na introdução se inicia na tonalidade de *sol bemol*, e o canto é realizado na tonalidade de *ré bemol*. Portanto, sempre que a melodia do canto chega próximo ao final da estrofe, precisamente no penúltimo compasso musical, tem-se o aparecimento da nota *dó bemol*, sétimo grau menor (7ª m) da tonalidade *ré bemol maior* (Db), que formará o acorde dominante (Db7) da tonalidade na qual se inicia o “recorte” introdutório (Gb).

10 Mas o mar - va - do di - nhê - ro fez a ju - ra se que - brá.

11 Mas o mar - va - do di - nhê - ro fez a ju - ra se que - brá.

Nos fragmentos musicais apresentados, podemos observar a frequente utilização de fermatas nesta moda-de-viola, que, assim como em *Bombardeio*, revela uma inconstância rítmica e prosódica característica do canto recitativo. Outra peculiaridade métrica também pode ser notada pela fórmula de compasso desta narrativa, que, apesar das oscilações rítmicas, tanto no pulso quanto em sua subdivisão, assim como da inconstância prosódica, pode-se observar claramente que a intenção do compositor corresponde a um ternário composto (também presente em *A morte do carreiro*, analisada logo adiante). Muito se poderia conjecturar a respeito do padrão rítmico em ternário composto, uma vez que padrões ternários são demasiadamente explorados pela cultura popular, seja de forma consciente ou inconsciente. Assim como os números 4, 7 e 12, o número 3 é um número cabalístico na história da humanidade. Peter Burke (2010, p. 192) observa que “esse padrão ternário é comum – as estrofes muitas vezes vêm em tríades unidas, e a ação central da balada comumente se desenvolve em três etapas. O mesmo padrão ocorre em muitos contos populares [...]”.

Por fim, vale nos atentarmos para o texto desta moda-de-viola, que explora um tema muito recorrente no cancioneiro caipira, acerca do pai da “moça de família nobre” que, por sua intolerância, impede sua filha de se casar com o humilde caboclo. Como geralmente acontece em narrativas com tal temática, no desfecho o caboclo sempre dá a “volta por cima” da situação que lhe é imposta.

A volta que o mundo dá (Lourival dos Santos / Zé Batuta)
Intérprete: *Liu & Léu*

1. No estado de São Paulo lá em Guaratinguetá
Um casal de namorados jurou de não separar
Mas o malvado dinheiro fez a jura se quebrar
O pai falou para a filha, seu namoro vai parar
Nós somos família nobre, o seu namorado é pobre, não vamos se misturar

2. Rapaz que não tem dinheiro no meu lar não vai entrar
Caboclinho do pesado suspirou pra não chorar
Retrucou assim dizendo, dinheiro eu posso ganhar
Minha mão ta calejada, meu defeito é trabalhar
Se fosse como eu queria, nosso pão de cada dia eu não deixava faltar

3. Um sujeito engravatado um dia baixou por lá
Contando tantas vantagens fez o velho acreditar
Eu sou filho de um rico meu trabalho é estudar
Levando a moça no tapa, quatro anos sem casar
O cara de posição não passava de um ladrão que a polícia foi buscar

4. O ladrão deixou uma filha, o avô quem vai criar
E a mãe ficou solteira, não adianta reclamar
A menina todo instante para a mãe vai perguntar

Mãezinha cadê meu pai, quero ver onde ele está
Nesta hora a mãe se cala, a verdade ela não fala porque a coragem não dá

5. O amor é coisa séria, nunca vi ninguém comprar
Muitos pais sem coração tem filhas pra negociar
Procura quem tem dinheiro para as filhas namorar
Desprezar o caboclinho que devia respeitar
Caboclinho do pesado hoje tem seu lar honrado, é a volta que o mundo dá

6.8. A morte do carreiro

Muitos cantadores se utilizam de portamentos nas vozes que dificultam bastante a precisa transcrição das alturas destas notas para o papel. Ainda que tentemos transpor estes “arrastes” das vozes para a partitura da melhor maneira possível, estamos longe de reproduzir com fidelidade a real entoação dada pelos cantadores. Vejamos o resultado da transcrição destes portamentos na moda-de-viola *A morte do carreiro* (faixa 51).

Is-to foi no mês de/ou-tu-bro,

Is-to foi no mês de/ou-tu-bro,

re-gu-la-va mei-o di-a, o sor pa-re-ci-a bra-sa, quei-ma-va que/a-té fe-ri-a,

re-gu-la-va mei-o di-a, o sor pa-re-ci-a bra-sa, quei-ma-va que/a-té fe-ri-a,

re-gu-la-va mei-o di-a, o sor pa-re-ci-a bra-sa, quei-ma-va que/a-té fe-ri-a,



Além dos portamentos também podemos observar, no trecho apresentado, a utilização de compassos híbridos (4/4, 9/8, 2/4), igualmente bastante recorrentes quando transcrevemos algumas modas-de-viola para a partitura. Isto acontece porque uma das características das modas-de-viola são as introduções e interlúdios tocados em compasso binário ou quaternário, por estarem mais associados aos “recortes” do cururu, do pagode-de-viola (binários) ou da catira (quaternários). Nestes casos, temos a necessidade de alteração da fórmula de compasso quando a melodia cantada é feita em compasso composto, como pudemos observar no exemplo citado.

Para tecermos alguns comentários sobre o “baixão” presente nesta moda-de-viola de temática trágica, vejamos o enredo integral da narrativa para situarmos o momento em que ele se insere no texto.

A Morte do Carreiro (Zé Carreiro / Carreirinho)

Intérprete: *Zé Carreiro & Carreirinho*

1. Isto foi no mês de outubro, regulava meio dia.
O sol parecia brasa, queimava que até feria.
Foi um dia muito triste, só cigarras que se ouvia.
E o triste cantar dos pássaros, naquela mata sombria.
2. Numa campina deserta uma casinha existia.
Na frente tinha uma palhada onde a boiada remoia.
Na estrada vinha um carro com seus cocão que gemia.
Meu coração palpitava de tristeza ou de alegria.
3. Lá no alto do cerrado a sua hora chegou.
O carro tava pesado e uma tora escapou.
Foi por cima do carreiro e no barranco prensou.
Depois de uma meia hora que os companheiros tirou.
4. Quando puseram no carro já não podia falar.
Somente ele dizia “Tenho pressa de chegar”.
E os companheiros gritava numa toada sem pará.
Já avistaram a taperinha e as crianças no quintal.

Os galos cantaram triste, ai, ai, ai, ai.
No retiro aonde eu moro, ai, ai, ai, ai.

5. E alevarô ele pra cama, não tinha mais salvação.
Abraçava seus filhinhos fazendo reclamação:
“Só sinto estes inocentes ficá sem uma proteção.”
Fechô os óio e despediu deste mundo de ilusão.

Carreirinho possuiu certa predileção pela utilização do “baixão” em suas composições, tanto em *A Morte do Carreiro* quanto em *Bombardeio* temos presente este recurso. Embora geralmente o *baixão* seja executado na subdominante da tonalidade da música, em *A Morte do Carreiro* ele curiosamente é realizado na tonalidade da obra, como podemos observar nos exemplos abaixo:

43

Os ga - lo can - ta - ram tris - te./ai, ai, ai, ai.

Os ga - lo can - ta - ram tris - te./ai, ai, ai, ai.

43

Bb

46

No re - ti - ro/a - don - de/eu mo - ro./ai, ai, ai, ai.

No re - ti - ro/a - don - de/eu mo - ro./ai, ai, ai, ai.

46

Bb

Diferentemente de *Bombardeio*, o *baixão* presente em *A morte do carreiro* não traz em seu texto nenhum fragmento literário das estrofes anteriores, nem antecede algo que será dito na estrofe seguinte, possuindo um caráter lírico de continuidade da narrativa. Seu caráter de ápice sentimental nesta moda-de-viola é claramente percebido em seu primeiro verso, onde a

tristeza pela morte do carreiro pode ser percebida até mesmo pelo cantar dos galos (os *galo* cantaram triste, ai, ai, ai, ai).

6.9. A alma do Ferreirinha

Das características musicais desta moda-de-viola, além da já apresentada recorrência melódica com outra obra do cancionero caipira (ver p. 141 da seção 4.1.), vale atentarmos para seu *ponteio*. Este *ponteio* pode ter uma função semelhante à do *levante*, uma vez que, devido ao seu caráter virtuosístico, ao ser tocado chama a atenção e desperta o silêncio do ouvinte para a “sacra” escuta do enredo da narrativa.



Sobre sua modalidade, já descrevemos sinteticamente no terceiro capítulo, a partir de uma citação de Walter Benjamin, o que são as *modas-de-viola respostas*, como sendo formas narrativas que dão continuidade ao enredo de outras narrativas. Embora esta modalidade esteja presente em outros gêneros da música caipira, ela é mais recorrente nas modas-de-viola. Romildo Sant’Anna descreve esta modalidade com a seguinte observação:

Os efeitos de uma moda não interferem apenas na atmosfera presente. Ela se perpetua no tempo e no espaço, desdobrando-se no correr dos dias. Num rito de passagem do discurso para a realidade situada e datada, a moda caipira de raízes pode se transformar sucessivamente em novos discursos. Talvez porque o espírito societário não esteja inteiramente saciado pela mensagem que desencadeara o sonho e, naturalmente, requeira o aparecimento de novas versões e escrituras que serão mais uma vez incorporadas pelo real. [...]

Elas [as modas “respostas”] se dão de três maneiras: a) continuação pura e simples do enredo; b) continuação com mudança de perspectivas ao retomar o assunto; c) réplica da voz enunciadora.

(SANT’ANNA, 2000, p. 310)

Para pegarmos alguns exemplos, podemos citar a moda-de-viola *O rei do Gado* (faixas 07 e 21) e sua resposta *O rei do café* (faixa 14); a moda-de-viola *Preto Fugido* (faixa 53) e sua resposta *Preto inocente* (faixa 05); a moda-de-viola *Boi Soberano* (faixas 08 e 28) com suas inúmeras respostas: *O retrato do boi Soberano* (faixa 54), *O chifre do boi Soberano* (faixa 55), *O laço do boi Soberano* (faixa 56); a moda-de-viola *Catimbau* (faixa 04) e sua resposta *Irmão do Catimbau* (faixas 24 e 25); o cururu *O menino da porteira* (faixa 58) que tem como resposta a moda-de-viola *Menino Boiadeiro* (faixa 20); a moda-de-viola *Ferreirinha* (faixa 12) e suas respostas *Irmão do Ferreirinha* (faixa 33), *Homenagem ao Ferreirinha* (faixa 57) e *A alma do Ferreirinha* (faixa 09), esta última aqui analisada. Vejamos sua letra.

A Alma do Ferreirinha (Jéca Mineiro / Zilo)

Intérprete: Zilo & Zalo

1. Eu parei na invernada da fazenda Água Fria.
Prá descansar a boiada até o raiar do dia.
Os peões da comitiva que nesta tarde folgava.
Foram todos prá cidade comprar o que precisava.
Eu deitei na minha rede procurando descansar.
Mais nesta hora pensei que o mundo ia desabar.
2. Uma briga de cachorro assustou a zebuzada.
Eu fiquei desnortado vendo o estouro da boiada.
Mais naquilo eu avistei um campeiro na invernada.
Estalando seu chicote e gritando com a boiada.
Ele reuniu o meu gado sem perder uma só rês.
Serviço de seis peões ele sozinho me fez.
3. Puxei da minha carteira prá pagar o bom campeiro.
Mas por nada neste mundo ele quis o meu dinheiro.
Sorrindo muito contente me disse o bom cavaleiro.
Não me esqueci que você foi meu melhor companheiro.
Suas costas meu amigo ainda deve estar gelada.
Do dia em que me levou pra derradeira morada.
4. Dizendo essas palavras o misterioso peão.
Riscou o potro na espora e partiu acenando a mão.
Por incrível que pareça eu não perdi minha calma.

Lá mesmo acendi uma vela e rezei prá sua alma.
Aquele noite eu dormi feliz a noite inteirinha.
Sonhando com as proezas do saudoso Ferreirinha.

O tema desta narrativa é muito explorado no universo caipira. Trata-se do “surgimento da ‘alma do outro mundo’ para cumprir o prometido, para realizar o trabalho que deixou inacabado, ou para retribuir alguém por algum benefício que lhe fizera em vida. Neste sentido, desaparece sua feição assombradora [do personagem do além] e surge uma face angelical, benfazeja e milagrosa.” (SANT’ANNA, 2000, p. 151)

6.10. Boi Soberano

Para o estudo musical da moda-de-viola *Boi Soberano* (faixa 28) optamos por escolher, ao invés de uma dupla caipira, um trio “caipira”: Ivan Vilela, Lenine Santos e Suzana Salles. Embora se trate de artistas com um grau de relação com o universo rural distinto das tradicionais duplas presentes nas outras gravações, muitas delas nascidas na roça, a escolha da referida gravação se deve principalmente por demonstrar um tipo de releitura – das inúmeras possíveis – que vêm sendo realizadas com o repertório do cancioneiro caipira na contemporaneidade, tanto por artistas provenientes do meio acadêmico quanto fora dele, igualmente influenciados pelo universo rural. Principalmente por este fato, das obras do cancioneiro caipira estudadas neste trabalho, esta é sem dúvida a que apresenta mais singularidades musicais se comparada às gravações mais tradicionais do gênero, a começar pelo “casal” de cantores. Apesar de existirem alguns exemplos de “casais” na música caipira, como a dupla *Cascatinha & Inhana* e *Nhô Belarmino & Nhá Gabriela*, não é muito comum vermos casais cantando modas-de-viola, tradicionalmente interpretadas por duplas de homens e, mais raramente, mulheres, muitas vezes sendo a dupla formada por irmãos e/ou irmãs.

Na primeira estrofe desta moda-de-viola Ivan Vilela se utiliza de um recurso aparentemente inédito no gênero: a diferenciação entre cordas graves e agudas de um mesmo par da viola¹²⁴. Tocando os pares “graves” da viola com os dedos indicador (*i*) e médio (*m*), ele reforça o som produzido pelas notas graves dos pares, dando um efeito peculiar da viola caipira no acompanhamento dos cantores.

¹²⁴ Esta técnica foi utilizada pela primeira vez na viola caipira em 1971 por Geraldo Ribeiro, quando da gravação de cinco obras de J. S. Bach (*Prelúdio*, *Bourrée* e *Gavota* da Partita nº 03 para violino solo, *Fuga* da Sonata nº 01 para violino solo e *Chacona* da Partita nº 02 para violino solo), transcritas para viola caipira pelo compositor Theodoro Nogueira, contrarranço de Zé Carreiro e Zequinha de Abreu. Neste disco, Geraldo Ribeiro se utilizou da afinação *natural*.



Em contraste com a primeira estrofe, na estrofe seguinte Ivan Vilela se utiliza do recurso tradicionalmente utilizado pelos violeiros na interpretação das modas-de-viola: o toque com o polegar¹²⁵.

Antes de terminar a segunda estrofe Ivan Vilela ainda acrescenta alguns acordes dissonantes (um acorde de Lá maior com 7º e 9º sem a fundamental, um acorde de Si menor com 9ª sem a fundamental e um acorde de Lá com 9º), precedidos de um acorde em tríades de Ré maior, que é arpejado logo em seguida, recursos inéditos no gênero.

¹²⁵ Nesta técnica as cordas de um mesmo par da viola são tocadas sem distinção entre grave e agudo.

35

- Na ci-da-de de Bar-re-tos, - - - na ho-ra que/eu fui che-gan-do -

35

D

A79

39

- a-boi-a-da es-to-rô, ai! - - - Só vi-a gen-te gri-tan-do. -

39

Bm9

A9

Na terceira estrofe a viola realiza uma sequência harmônica através de tríades que, apesar de compor o campo harmônico da tonalidade, não seguem a melodia das vozes dos cantores, criando um contraponto, em colcheias, de acordes seqüenciados em relação à melodia original.

47

O co-mér-cio da ci-da-de as por-tas fu-ram fe-chan-do, na ru-

47

O co-mér-cio da ci-da-de as por-tas fu-ram fe-chan-do, na ru-

47

D

A7

D

A7

Logo após o término desta sessão é realizada uma sequência de tétrades que se deslocam em tempo composto, a cada três semicolcheias do compasso 2/4, criando, além de

uma polirritmia (uma fórmula ternária dentro de uma fórmula binária), uma seqüência de hemíolas que se completam a cada três compassos.

50 a ti-nha/um me-ni-no de cer-to/es-ta-va brin-can-do. - Quan-do/e-le viu que mor-ri-a de sus-

50 a ti-nha/um me-ni-no de cer-to/es-ta-va brin-can-do. - Quan-do/e-le viu que mor-ri-a de sus-

54 to foi des-mai-an-do. Coi-ta-di-nho de-bru-çou na fren-te do So-be-ra-no.

54 to foi des-mai-an-do. Coi-ta-di-nho de-bru-çou na fren-te do So-be-ra-no.

2 3 - 1 2 3 - 1 2 3 - 1 2 3 - 1 2 3 - 1 2 3 - 1 2 3 - 1

Após esta associação rítmica inicia-se um jogo de *pergunta e resposta* entre a viola caipira e os cantores, culminando na junção de ambos, que seguem juntos até o final da penúltima estrofe.

57 O So-be-ra-no pa-rô, ai! - - - -

57 O So-be-ra-no pa-rô, ai! - - - -

57 O So-be-ra-no pa-rô, ai! - - - -

57 O So-be-ra-no pa-rô, ai! - - - -

62

Em ci - ma fi - cou bu - fan - do

re - ba - ten - do com os chi - fres

62

Em ci - ma fi - cou bu - fan - do

re - ba - ten - do com os chi - fres

No início da última estrofe a viola caipira sai de cena para deixar apenas os cantores acompanhados por uma percussão de efeito, que, apesar de presente em toda a obra, não se caracteriza como uma percussão de acompanhamento rítmico. O canto a capela no final da obra, além de valorizar o desfecho do enredo, contrasta diretamente com a polirritmia da sessão anterior.

72

Se/es - se boi ma - tar meu fi - lho eu ma - to quem vai to - can - do, Quan - do

72

Se/es - se boi ma - tar meu fi - lho eu ma - to quem vai to - can - do, Quan - do

75

viu seu fi - lho vi - vo e/o boi por e - le ve - lan - do, - - - ca - iu

75

viu seu fi - lho vi - vo e/o boi por e - le ve - lan - do, - - - ca - iu

Para tecermos alguns comentários acerca da temática desta moda-de-viola, vejamos seu texto integralmente.

Boi Soberano (Carreirinho/Isaltino G. de Paulo/Pedro Lopes de Oliveira)

Intérprete: *Lenine Santos, Suzana Salles & Ivan Vilela*

1. Me alembro e tenho saudade do tempo que vai ficando,
Do tempo de boiadeiro que eu vivia viajando.
Eu nunca tinha tristeza vivia sempre cantando,
Mês e mês cortando estrada no meu cavalo ruano,

Sempre lidando com gado desde a idade de quinze ano.
Não me esqueço de um transporte seiscentos boi cuiabano.
No meio tinha um boi preto por nome de Soberano.

2. Na hora da despedida o fazendeiro foi falando:
“Cuidado com esse boi que nas guampa é leviano.
Esse boi é criminoso, já me fez diversos danos!”
Toquemo pela estrada naquilo sempre pensando.

Na cidade de Barretos na hora que eu fui chegando.
A boiada estourou, ai, só via gente gritando.
Foi mesmo uma tirania na frente ia o Soberano.

3. O comércio da cidade as portas foram fechando,
Na rua tinha um menino de certo estava brincando.
Quando ele viu que morria de susto foi desmaiando,
Coitadinho debruçou na frente do Soberano.

O Soberano parou, ai, em cima ficou bufando.
Rebatendo com os chifre os boi que vinha passando.
Naquilo o pai da criança de longe vinha gritando:

4. “Se esse boi matá meu filho eu mato quem vai tocando.”
Quando viu seu filho vivo e o boi por ele velando.
Caiu de joelho por terra e para Deus foi implorando:
“Salvai meu anjo da guarda deste momento tirano.

Quando passou a boiada o boi foi se arretirando.
Veio o pai dessa criança e comprou o Soberano
Este boi sarvô meu filho, ninguém mata o Soberano.

A temática desta narrativa, onde temos a exaltação do *herói boi*, é muito presente nas modas-de-viola. Dentro da cultura caipira, pode-se dizer que o boi se constitui como um membro da família, possuindo nome e sobrenome. Dizem que alguns sitiantes chegam a colocá-lo em seus testamentos, dando-lhe o direito de partilha dos bens da família. Esse personagem, de carne, osso e “alma”, é o que, na maioria das vezes, substitui o herói humano nas músicas, salvando vidas e demonstrando atos de coragem e valentia. Sobre essa transferência do *herói homem* para o *herói boi*, Romildo Sant’Anna nos esclarece que:

[...] os protagonistas caipiras são geralmente encolhidos, retraídos, parece que premeditadamente imbuídos da derrota que os apavora e desanima, e de um perene sentimento trágico da vida. Por essa razão, muitas vezes são patéticos, são agônicos, são picarescos e quixotescos. Isto explica o fato de serem mais freqüentes no cantar caipira as sagaranas de um *herói boi* do que do herói gente.

(SANT'ANNA, 2000, p. 286-287)

E acrescenta na adjetivação dos caipiras:

[...] tímidos, honestos, solidários no ideal de companheirismo, compenetrados, amorosos, pouco falantes, parece que saídos de uma foto real. Talvez a timidez de não ostentar vantagens se transfira para a procriação de um tipo semelhante a si mesmo, correlato no temperamento que faz jus reflexivo a seu próprio espírito: o herói boi.

(SANT'ANNA, 2000, p. 302)

Antes mesmo das primeiras gravações de modas-de-viola que tem o boi como personagem principal, Amadeu Amaral já havia realizado uma pesquisa onde identificou *Um ciclo de Romances Rústicos*, onde predominavam os *Romances de Vaqueiros* e os *Romances de Bois*. Neste ciclo, Amadeu Amaral cita as seguintes narrativas de bois: *O Rabicho*, *O Boi Liso*, *O Boi Espácio*, *A vaca do Burel*, *A-B-C do Boi Prata*, *O Boi Surubim*, *O Boi Moleque*, *O Boi Misterioso*, *O Novilho de Quixelê*, *O Boi Vítor*, *O Boi Pintadinho* e *O Boi Adão*, nos mostrando quão fecundo e antigo são os enredos narrativos com esta temática, do qual o *Boi Soberano* é um descendente relativamente novo.

Conclusões

Chegando, como dizem os caipiras, à *derradeira* parte do trabalho, julgamos importante sintetizar retrospectivamente nossa pesquisa, retomando, em parte, algumas das questões que nos colocamos no início do trabalho. Contudo, talvez estejamos aqui apresentando mais constatações, feitas a partir de nosso estudo das modas-de-viola, do que conclusões propriamente ditas, sem a pretensão de dar a muitas delas respostas definitivas.

Ainda que nos últimos anos tenhamos assistido uma significativa diminuição no abismo e na pseudo-barreira existente entre cultura popular e cultura de elite¹²⁶, representadas pela música popular e pela música erudita, respectivamente, optamos por dedicar a primeira parte da pesquisa a essa discussão. Portanto, no primeiro capítulo constatamos que existiu, de fato, um processo responsável pela segregação social e cultural. A partir do estudo de Mikhail Bakhtin, vimos que, apesar da existência, desde sempre, de uma visão dual de mundo e das relações sociais, de uma dualidade nos componentes que integram a vida humana, representados por cultos cômicos e sérios que remontam os tempos mais antigos da civilização de tradição européia ocidental, teria sido com a criação do Estado feudal e com o estabelecimento do regime de classes que manifestações culturais distintas passaram gradativamente a ser enquadradas nas categorias de cultura oficial e não-oficial. Tudo leva a crer que ambas as manifestações culturais humanas eram tidas por oficiais em uma sociedade onde era ausente a noção de classes e o Estado feudal. Aqui teríamos os primórdios da gestação do conceito negativo de cultura popular que nos chega na contemporaneidade. Peter Burke igualmente ressalta que a expressão *cultura popular* é fruto de determinada sociedade em que as pessoas não compartilham de uma mesma cultura.

Em período mais recente, vimos que tal segregação se acentua principalmente através das instituições de ensino (templos, escolas, universidades, movimentos intelectuais etc.), que incidem em características nos indivíduos que passam a ser utilizadas como diferenciadoras de *status* e classe social, cujo exemplo mais nítido talvez seja a alfabetização, que cada vez mais foi afastando a denominada *grande tradição* (*alta cultura*) da pequena tradição (*baixa cultura*), opondo claramente uma cultura essencialmente escrita de uma arte que se caracteriza pela tradição oral, canções e contos populares, festividades da religiosidade popular realizadas sazonalmente etc. Esta evidência fica ainda mais clara na obra de Peter Burke, onde o autor sente a necessidade de estudar a cultura popular como uma cultura “não oficial” das “classes

¹²⁶ Para exemplificar esta afirmação pode-se consultar, por exemplo: SANT'ANNA, 2000, p. 18 a 23.

subalternas”, que será conseqüentemente sempre analisada a partir de um referencial, da “cultura oficial” das “classes elitizadas.”

Nosso intuito com essa parcial reconstrução do processo de segregação social e cultural foi discutir algumas questões relacionadas à cultura erudita e popular em âmbito nacional, mais especificamente no campo musical. Trouxemos a visão de alguns autores que discutiram a questão da presença ou ausência do valor estético nas manifestações artísticas de tradição popular, procurando demonstrar que a intrínseca relação da cultura popular com aspectos funcionais e socializadores não a impede de possuir uma teoria estética específica. Igualmente, constatamos que as distinções que costumeiramente se faz entre música erudita e popular, não tendo somente como critério o valor estético, mas também a complexidade de suas estruturas e aspectos musicais, deve igualmente ser questionada e relativizada, e, mais do que isso, deixada de lado quando tratamos destes distintos discursos musicais.

No segundo capítulo nos voltamos especificamente para a invenção do estigma caipira, onde procuramos evidenciar, a partir de autores diversos e trazendo textos das mais distintas áreas do conhecimento (História, Literatura, Dramaturgia, Linguística, Teoria Literária, Educação, Música etc.), a gradativa construção, no imaginário das pessoas, de um universo rural atrasado, simplório, rústico e destituído de qualquer valor positivo. Procuramos demonstrar que tal invenção passa principalmente por fatores sócio-culturais e político-ideológicos, constatando como este falso imaginário vai incidindo na definição social da figura do caipira, suas conseqüências no universo rural e urbano e os reflexos que tais construções tiveram na forma como se vê a música caipira ainda nos dias de hoje, entendida principalmente como sendo resultado de condicionamentos históricos.

Na segunda parte da pesquisa, que mais diretamente se relaciona ao nosso objeto de estudo, procuramos traçar um panorama histórico das narrativas de tradição oral (focando principalmente o romanceiro tradicional ibérico dos séculos XV e XVI), entendidas como raízes das modas-de-viola e configuradora do cantar caipira. Foram evidenciadas as características e diferenças entre narrativa, romance e hipertexto, salientando o que é proveniente da tradição oral, da tradição escrita e do sistema digital, constatando-se o forte vínculo que as modas-de-viola possuem com a primeira. Procurando nos direcionar principalmente para o papel das narrativas de tradição oral e à figura do narrador, discutimos questões referentes aos processos mnemônicos responsáveis pela transmissão destas narrativas, como a memória, a oralidade, a música, a rima, a cegueira, a idade, a improvisação e a adaptação, assim como a função das narrativas orais como meio de comunicação e a

redução na extensão de seus enredos na sociedade de modelo capitalista ocidental. Todas as questões desenvolvidas acerca das narrativas de tradição oral e as evidências apresentadas nos permitem concluir uma capacidade de perpetuação, regeneração e, de certa forma, resistência da cultura popular ao longo do tempo, que exerceu relativa influência na configuração do cantar caipira até as primeiras gravações. Da mesma forma ficou evidenciada, ao retomar a discussão acerca da distinção entre música caipira e sertaneja, a inépcia da indústria fonográfica (diante da ainda precária tecnologia e mercado consumidor) em se impor à cultura popular que, no segundo quartel do século XX, chegava aos discos. Ainda sobre a referida discussão concluimos que existe pouco consenso de definições, terminologias e conceitos entre inúmeros autores, resultado de visões muitas vezes diametralmente díspares em relação à distinção entre música caipira e sertaneja. Ainda relacionado a esta questão, procuramos situar as modas-de-viola, enquanto gênero, na música caipira.

O quarto capítulo tratou de investigar as recorrências musicais e textuais entre narrativas da cultura popular e as modas-de-viola, assim como tal recorrência dentro do próprio cancionário caipira. Ao que tudo indica, existe de fato um repertório de padrões pré-estabelecidos utilizados pelos compositores do universo caipira durante o processo composicional. Relacionado a esta investigação, da qual começaram a surgir os mais emblemáticos desdobramentos, procuramos trazer algumas formas discursivas das modas-de-viola, discutindo também a musicalidade do cantar caipira e os problemas que tal musicalidade impõe quando nos propomos a transcrever este repertório para a partitura, assim como a textualidade resultante do imaginário caipira, sendo que foi principalmente a partir desta investigação que começamos a observar recorrências de padrões musicais e textuais, provavelmente pré-estabelecidos, e que originaram novos questionamentos.

No que diz respeito às recorrências musicais entre diferentes modas-de-viola, embora tenhamos uma conclusão parcial, podemos estabelecer algumas evidências que, por ora, parecem ter validade para a pesquisa. A partir do estudo comparativo, fica cada vez mais evidente a existência de um repertório de padrões musicais pré-estabelecidos a partir dos quais os compositores caipiras vão construindo suas modas-de-viola. Quais seriam então os motivos destas recorrências musicais e estruturais? Seriam, no processo composicional do caipira, tais recorrências conscientes ou inconscientes? Ainda que necessite de um estudo mais aprofundado, ao que tudo indica, esta seleção de padrões por parte do compositor parece ser feita de forma inconsciente, onde trechos de diferentes músicas são apropriados de diversas formas a fim de criar uma nova obra musical. Neste sentido, podemos dizer que cada

moda-de-viola é, na verdade, um mosaico que integra, em suas particularidades musicais e textuais e em seu todo, um universo simbólico propiciador para a consolidação de suas características. É preciso igualmente considerar que a recorrência de tais padrões pode ser fruto de uma necessidade – provavelmente mais inconsciente do que consciente – do compositor dar à obra musical características musicais e textuais já aceitas pelo receptor, encontrando menor resistência na aceitação e recepção da obra por parte do ouvinte. Ao elaborar, inconscientemente, uma moda-de-viola a partir de materiais musicais e textuais pré-existentes e já previamente aceitos pela comunidade, o compositor garante a perpetuação da obra e, da mesma forma, sua imediata inserção no meio social como ferramenta de crítica ou de transmissão de valores morais. O mesmo vale para as recorrências temáticas.

No quinto capítulo, predominantemente descritivo, constatamos que as modas-de-viola possuem uma estrutura específica que os compositores, embora “livres” para optar pela inserção de algumas de suas partes móveis (levante, ponteio ou ponteadado, declamação, catira ou cateretê e baixão ou volta), sempre obedecem, assim como a existência de algumas partes fixas e essenciais ao gênero (introdução, interlúdios e estrofes). No intuito de aprofundar algumas questões apresentadas no quarto capítulo e relacioná-las às estruturas musicais e textuais das modas-de-viola apresentadas no quinto capítulo, procuramos, no último capítulo, complementar a partir do estudo de alguns de seus aspectos musicais e textuais, algumas das questões que foram surgindo no decorrer da pesquisa, selcionando alguns temas específicos para tal objetivo. Na moda-de-viola *Bonde Camarão* vimos a diversidade dos componentes musicais e textuais (introdução, ponteadado, declamação, estrofes e interlúdios) que integram a música, assim como o caráter crítico de sua temática. No estudo dos aspectos musicais de *Velho Peão* procuramos desconstruir, a partir de uma análise do dueto vocal, a ideia mais corrente de que o canto nas modas-de-viola é essencialmente feito em terças ou sextas paralelas, constatando também grande presença de movimentos oblíquos e contrários no dueto realizado pelos cantadores, além de evidenciar, no plano poético, a nem sempre imprescindível correlação entre as métricas acentuativas da prosódia musical com as sílabas tônicas das palavras. Em *Bombardeio* procuramos evidenciar a inconstância rítmica e melódica do gênero, representada respectivamente pelas oscilações métricas e pelos glissandos e portamentos realizados pelos cantadores, assim como apresentar a utilização do recurso do “baixão” (também analisado em *A morte do carreiro*) e a relação de subserviência da música em relação ao texto, que, especificamente nesta obra, também pode ser compreendida paradoxalmente como uma interferência no plano textual a partir do aspecto

musical (rítmico e melódico). Nas modas-de-viola *Mineiro não faz feio* e *O mineiro e o italiano* procuramos ressaltar a importância da música como instrumento de valorização e transmissão de determinados valores morais ao ouvinte e como ferramenta de denúncia e crítica a processos de exclusão e opressão social, respectivamente, além da possibilidade (e importância) de se estudar o texto literário indissociável da música como elementos que, integrados, se auxiliam na efetiva e plena função que a música pretende desempenhar. Com a moda-de-viola *Laço Justiceiro* trouxemos algumas singularidades musicais utilizadas na viola caipira e pouco encontradas no gênero em gravações mais antigas, assim como, no plano textual, atentamos para a sua temática rememorativa, já observada e discutida em mais detalhes no quarto capítulo. Em *A volta que o mundo dá* atentamos para algumas nuances melódicas realizadas pela dupla, seu caráter “modulatório” e o padrão rítmico em ternário composto, muito explorado pela cultura popular e também presente na moda-de-viola *A morte do carreiro*. Em *A alma do Ferreirinha* salientamos seu caráter de moda-de-viola resposta, sua temática que explora a “boa alma vinda do além” e, em seu aspecto musical, o característico “ponteio” de caráter virtuosístico, também apresentado no estudo de *O mineiro e o italiano*. Com a moda-de-viola *Boi Soberano*, cuja temática procuramos contextualizar a partir de um estudo das narrativas de bois presentes no Norte e Nordeste do país, procuramos trazer um exemplo significativo (dos inúmeros possíveis) para representar uma das possibilidades de releituras das modas-de-viola mais antigas que vêm sendo realizadas na contemporaneidade, por artistas oriundos dos mais diversos segmentos musicais, com inovações melódicas, harmônicas e rítmicas que procuram dar uma nova “roupagem” às modas-de-viola do século passado sem perder seu caráter tradicional.

Tendo nos proposto inicialmente a investigar principalmente as estruturas musicais das modas-de-viola, com tal estudo concluímos que, apesar de se constituir como um gênero que, embora possua determinadas características que o façam ser claramente identificado dentro do cancionário caipira, não se fecha em si mesmo, abrangendo grande diversidade e riqueza inventiva. As modas-de-viola, dentre todos os gêneros do cancionário caipira, talvez seja o que mais possui capacidade de maleabilidade, sendo aquele cuja estrutura é a menos rígida possível, se comparado com outros gêneros. Um exemplo desta característica pode ser observado pela métrica musical, que, nas modas-de-viola estudadas, ficou constatada uma grande diversidade de padrões rítmicos (2/2, 4/2, 3/4, 4/4, 5/4, 9/8, 12/8 etc.), além da presença de compassos híbridos, quiálteras, hemíolas etc. com a qual o compositor caipira vai

construindo um cancioneiro que, de tão peculiar, agrega características musicais e textuais comumente não encontradas nos demais gêneros da música caipira.

Contudo, a parte mais “obscura” da pesquisa parece realmente ser desvendar os motivos que acarretaram a permanência de temas provenientes da Idade Média e do Renascimento nas modas-de-viola. Por exemplo: Quais características possui o *rei boi* da Renascença presente na obra de Rabelais que fizeram com que o compositor caipira transferisse esse personagem salvador e renovador para suas narrativas? Seria, como observa Romildo Sant’Anna, o simples fato de o caipira, em sua acanhada modéstia, sentir necessidade de transferir os atos de coragem e heroísmo a outro personagem? Neste sentido, o compositor caipira poderia se apropriar de qualquer animal (seja um boi, um cavalo, uma mula etc.) ou especificamente a figura do boi possui algo de especial? Teria algo no contexto social da Renascença que a aproximaria da realidade caipira, fazendo com que o boi fosse transplantado para esta realidade? O mesmo podemos questionar para a perpetuação da figura do diabo, que tanto povoa o cancioneiro caipira. Estas perguntas são resultado de um inesperado “efeito dominó” e necessitam de um estudo mais aprofundado para, talvez, serem passíveis de respostas.

No que diz respeito aos temas presentes na religiosidade popular que igualmente se fazem presentes nas modas-de-viola, a questão nos parece ser mais possível de ser respondida, pelo simples fato de estar o caipira “submerso” na religiosidade cristã da cultura popular das narrativas colhidas por Xidieh, aliado ao fato de serem narrativas contemporâneas à realidade da qual os compositores caipiras participam e se baseiam para compor suas modas-de-viola.

Em ambos os casos, contudo, conclui-se que, o que os compositores caipiras trazem na maioria das letras de suas modas-de-viola são ensinamentos de vida, conjuntos de ideias, exemplos de determinadas práticas e hábitos vinculados à determinada tradição, crenças da religiosidade cristã, sentimentos e opiniões que representam determinado grupo social e valores morais (como a humildade, simplicidade, solidariedade, honestidade etc.) a serem exaltados e praticados pelos homens. Ou seja, constata-se que as modas-de-viola são essencialmente circunstanciais, cuja presença tanto no universo rural *in loco* quanto no disco ou no rádio encerra sempre algo de utilidade, se relacionando não com o indivíduo isolado, mas com a coletividade da qual faz (ou imagina-se fazer) parte.

De certa forma, trata-se justamente do *ser social* ou *organismo social*, descritos por Durkheim, que os conteúdos das modas-de-viola expressam e ao qual se relacionam quando é “absorvida” e “interiorizada” pelos ouvintes, seja na escuta ao vivo ou no rádio. É

consequência do reconhecimento de que fazem parte de algo mais amplo, de um todo que integra simbolicamente os indivíduos em um ideal de vida comum, que os ouvintes das modas-de-viola se percebem semelhantes aos personagens nelas presentes, participantes de um sistema de solidariedade que mantêm no imaginário dos caipiras e seus descendentes um modo de vida social comum. Pode-se dizer, igualmente, que as modas-de-viola se constituem como *representações coletivas* que transcendem o ser individual, constituindo uma “realidade” (ainda que imaginária) totalizante que, para o ouvinte, é tão real quanto o mundo material. Constituir esse *ser social* em cada receptor que se relaciona, direta ou indiretamente, e se identifica com o universo rural, tal é o fim da moda-de-viola.

Referências Bibliográficas

- ALVES, Tereza Cristina Kalile de Campos. *A canção sertaneja: um espaço vazio no tempo*. Universidade Vale do Rio Verde de Três Corações – UNINCOR. Três Corações – MG. [Mestrado em Letras – Linguagem, Cultura e Discurso]. 74 p. 2006.
- AMARAL, Amadeu; com um estudo de Paulo Duarte. *Tradições Populares*. 3ª ed., São Paulo: Hucitec; Brasília: INL, 1982.
- AMARAL, Amadeu. *O dialeto caipira: gramática, vocabulário*. 4ª ed. São Paulo: HUCITEC; Brasília: INL, 1981.
- ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. 3ª ed. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1972.
- ARAÚJO, Alceu Maynard. *Folclore Nacional II: danças, recreação e música*. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004. – (Coleção Raízes)
- ASSIS, Machado de. *O alienista*. Porto Alegre: L&PM, 1998.
- BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*; tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: HUCITEC; Editora Universidade de Brasília, 6ª edição, 2008.
- BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch, 1895-1975. *Os gêneros do discurso*. In: *Estética da criação verbal*. [tradução feita a partir do francês por Maria Emsantina Galvão G. Pereira; revisão da tradução por Marina Appenzellerl. – 2ª ed. – São Paulo Martins Fontes, 1997. – (Coleção Ensino Superior)
- BENJAMIN, Walter. *O narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*; tradução Sérgio Paulo Rouanet; prefácio Jeanne Marie Gagnebin. – 7ª ed. – São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas; vol. 01)
- BESSA, Virgínia de Almeida. *Imagens da escuta: traduções sonoras de Pixinguinha*. In: MORAES, José Geraldo Vinci de; SALIBA, Elias Thomé (orgs.). São Paulo: Alameda, 2010. (p. 163 a 214)
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *Os caipiras de São Paulo*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- BURKE, Peter. *Cultura popular na Idade Moderna: Europa 1500 – 1800*; tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras [edição de bolso], 2010.
- CALDAS, Waldenyr. *Acorde na aurora: música sertaneja e indústria cultural*. 2ª ed. São Paulo: Editora Nacional, 1979.
- CALDAS, Waldenyr. *Revendo a música sertaneja*. In: *Revista USP / Coordenadoria de Comunicação Social, Universidade de São Paulo*. N. 64. (dez./jan./fev. 2004-2005). São Paulo, SP: USP, CCS, 2004-2005. (pp. 58 a 67)

CANDIDO, Antonio. *Os Parceiros do Rio Bonito*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1964.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Vaqueiros e Cantadores*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1984.

CASTRO, Ruy. *Quem é esta dupla caipira cantando Tom Jobim?* In: *O Estado de São Paulo*. Caderno 02. Sábado, 27/05/2000. D5. Disponível em: <http://www.revivendomusicas.com.br/reportagens.asp?id=22>. Acesso em 17 de fevereiro de 2011.

CHAVES, Edilson Aparecido. *A música caipira em aulas de História: questões e possibilidades*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Paraná. Setor de Educação. Programa de Pós-graduação em educação. Área de concentração: Cultura, escola e ensino. Curitiba. 2006. 155 f.

CUNHA, Euclides da. *Entre as ruínas*. In: *Contrastes e Confrontos*. MINISTÉRIO DA CULTURA. Fundação Biblioteca Nacional. Departamento Nacional do Livro. (p. 70 a 72). Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bn000017.pdf>. Acesso dia 16 de abril de 2011.

CUNHA, Euclides da. *Contra os caucheiros*. In: *Contrastes e Confrontos*. MINISTÉRIO DA CULTURA. Fundação Biblioteca Nacional. Departamento Nacional do Livro. (p. 49 a 52). Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bn000017.pdf>. Acesso dia 16 de abril de 2011.

DAHLHAUS, Carl. *Estética Musical*; tradução de Artur Morão. Lisboa/Portugal: Edições 70, 2003.

DARTON, Robert. *Uma precoce sociedade da informação: As notícias e a mídia em Paris no século XVIII*. In: *Varia História*, nº 25, BH, julho 2001, pp. 9-51.

DUARTE, Cristina. *Caipiras, cidadãos e estrangeiros nas comédias de Martins Pena*. Université de Toulouse – Le Mirail. Biblioteca virtual do Hyper Article en Ligne - Sciences de l'Homme et de la Société (HAL/SHS). <http://halshs.archives-ouvertes.fr/> Disponível em: http://halshs.archives-ouvertes.fr/docs/00/41/29/95/PDF/caipiras_.pdf

DURKHEIM, Emile. *Educação e sociologia*. São Paulo: Melhoramentos, 1978.

FERREIRA, Antonio Celso. *A epopéia bandeirante: letrados, instituições, invenção histórica (1870 – 1940)*. São Paulo. Editora UNESP, 2002.

FERRETE, João Luís. *Capitão Furtado: viola caipira ou sertaneja?* Rio de Janeiro: FUNARTE, Instituto Nacional de Música, Divisão de Música Popular, 1985.

FISCHERMAN, Diego. *Efecto Beethoven: complejidad y valor en la música de tradición popular*. Buenos Aires: Paidós, 2005.

FRITH, Simon. *Hacia una estética de la música popular*. In: *Las culturas musicales. Lecturas en etnomusicología*. Francisco Cruces y otros (dir.). Madrid: Ed. Trotta, 2001, pp. 413-35.

GARCIA, Rafael Marin da Silva. *A volta que o mundo dá*. (Trabalho de Conclusão de Curso) Ribeirão Preto: USP, 2007.

GARCIA, Rafael Marin da Silva. *Acorde pra viola*. (Trabalho de Conclusão de Curso). Ribeirão Preto: USP, 2010.

GARCIA, Rafael Marin da Silva. *Bambico, um bamba da viola caipira*. In: *Anais do XIX Congresso da ANPPOM – Etnomusicologia & Música Popular*. Curitiba, Agosto de 2009 – DeArtes, UFPR. (pp. 382 a 387)

GOMES, Laurentino. *1808: como uma rainha louca, um príncipe medroso e uma corte corrupta enganaram Napoleão e mudaram a História de Portugal e do Brasil*. São Paulo: Editora Planeta, 2007.

GOMES, Laurentino. *1822: como um homem sábio, uma princesa triste e um escocês louco por dinheiro ajudaram D. Pedro a criar o Brasil, um país que tinha tudo para dar errado*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010.

GONÇALVES, Camila Koshiba. *Vitrola paulistana pelos olhos e ouvidos de um basbaque-andarilho*. In: MORAES, José Geraldo Vinci de; SALIBA, Elias Thomé (orgs.). São Paulo: Alameda, 2010. (p. 321 a 365)

HANSLICK, Eduard. *Do Belo Musical*; tradução de Artur Morão. Lisboa/Portugal: Edições 70, 2002.

HOBBSBAWM, Eric J. *A Era das revoluções: Europa 1789-1848*, Tradução de Maria Tereza Lopes Teixeira e Marcos Penchel. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

IKEDA, Alberto Tsuyoshi. *Música na terra paulista: da viola caipira à guitarra elétrica*. In.: *Terra Paulista: história, arte e costumes. Manifestações artísticas e celebrações populares no Estado de São Paulo*. (1ª reimpressão) São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo; Centro de estudos e pesquisas em educação, cultura e ação comunitária, 2008. (pp. 141 a 168)

LAPLANTINE, François. *Aprender antropologia*; tradução Marie-Agnès Chauvel; prefácio Maria Isaura Pereira de Queiroz. São Paulo: Brasiliense, 2007.

LARAIA, Roque de Barros. *Cultura: um conceito antropológico*. 24ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

LÉVY, Pierre. *A emergência do cyberspace e as mutações culturais*. Palestra realizada no Festival Usina de Arte e Cultura, promovido pela Prefeitura Municipal de Porto Alegre, em Outubro, 1994. Tradução Suely Rolnik. Revisão da tradução transcrita João Batista Francisco e Carmem Oliveira. Equipe de criação, 16/05/1998.

LIMA, Rossini Tavares de. *Folclore de São Paulo (melodia e ritmo)*. São Paulo: Ed. Ricordi, s/d.

LIMA, Rossini Tavares de. *Moda de Viola: Poesia de Circunstância*. São Paulo: Laser Press Gráfica, 1997.

LOBATO, Monteiro. *Urupês*. In: *Urupês*. São Paulo: Globo, 2007.

LOBATO, Monteiro. *Velha Praga*. In: *Urupês*. São Paulo: Globo, 2007.

LOPES, Israel. *Turma caipira Cornélio Pires: os pioneiros da “moda de viola” em 1929*. São Borja-RS: M&Z Computação Gráfica, 1999.

MARTINS, Eric Aversari. *A viola caipira, a modinha e o lundu*. Mestrado em Musicologia [Dissertação]. ECA/USP. São Paulo, 2005.

MARTINS, José de Souza. *Música Sertaneja: A dissimulação na linguagem dos humilhados*. In: *Capitalismo e Tradicionalismo: estudo sobre as contradições da sociedade agrária no Brasil*. São Paulo: Pioneira, 1975.

MARTINS, José de Souza. *A música sertaneja entre o pão e o circo*. São Paulo: Revista Travessia do Imigrante; nº 7; Ano III; maio de 1990.

MEIHY, José Carlos Sebe Bom. *Augusto & Lea: um caso de (des)amor em tempos modernos*. São Paulo: Contexto, 2006.

MONTEIRO, Maurício. *A construção do gosto: música e sociedade na Corte do Rio de Janeiro, 1808-1821*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

MONTEIRO, Maurício. *Aspectos da música no Brasil na primeira metade do século XIX*. In: MORAES, José Geraldo Vinci de; SALIBA, Elias Thomé (orgs.). São Paulo: Alameda, 2010. (p. 79 a 116)

MORAES, José Geraldo Vinci de. *Entre a memória e a história da música popular*. In: MORAES, José Geraldo Vinci de; SALIBA, Elias Thomé (orgs.). São Paulo: Alameda, 2010. (217 a 265)

MORAES, José Geraldo Vinci de. *As sonoridades paulistanas: a música popular na cidade de São Paulo – final do século XIX ao início do século XX*. Rio de Janeiro: Funarte, 1995.

NEPOMUCENO, Rosa. *Música caipira: da roça ao rodeio*. (2ª ed. – 2005) São Paulo: Ed. 34, 1999.

NICOLAU NETTO, Michel. *Música brasileira e identidade nacional na mundialização*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2009.

NOGUEIRA, Gisela Gomes Pupo. *A viola con anima: uma construção simbólica*. 2008. 233 f. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.

OLIVEIRA, Allan de Paula. *O Tronco da roseira: Uma antropologia da viola caipira*. Dissertação; Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina, 2004.

PENA, Martins. *O diletante*. NEAD – NÚCLEO DE EDUCAÇÃO A DISTÂNCIA. Universidade da Amazônia (Unama). Disponível em:

<http://www.nead.unama.br/site/bibdigital/pdf/oliteraria/573.pdf>. Acesso dia 16 de abril de 2011.

PENA, Martins. *O juiz de paz da roça*. MINISTÉRIO DA CULTURA. Fundação Biblioteca Nacional. Departamento Nacional do Livro. Disponível em: http://objdigital.bn.br/Acervo_Digital/Livros_eletronicos/o_juiz_de_paz_da_roca.pdf. Acesso dia 16 de abril de 2011.

PEREIRA, Luzimar Paulo. *A viola do diabo: notas sobre narrativas de pactos demoníacos no norte e noroeste mineiro*. In: *Leituras sobre música popular: reflexões sobre sonoridades e cultura*. Emerson Giumbelli, Júlio César Valladão Diniz, Santuza Cambraia Naves, organização (p. 380). Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

PIMENTEL, Sidney Valadares. *Música caipira e música sertaneja*. In: *O chão é o limite: a festa do peão de boiadeiro e a domesticação do sertão*. (p. 187-234) Goiânia: Editora da UFG, 1997.

PIRES, Cornélio. *Conversas ao Pé-do-fogo: estudinhos – costumes – contos – anedotas – cenas da escravidão*. Itu-SP: Ottoni, 2002.

PIRES, Cornélio. *Seleta Caipira: anedotas, “causos” e poesia caipira*. Itu-SP: Ottoni, 2006.

PLATÃO, *Diálogos: Mênon - Banquete - Fedro*. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.

RIBEIRO, José Hamilton. *Música Caipira - As 270 maiores modas de todos os tempos*. São Paulo: Globo, 2006.

RODRIGUES, Ada Natal. *O dialeto caipira na região de Piracicaba*. São Paulo: Ática, 1974.

SAINT-HILAIRE, Auguste de. *Viagem à província de São Paulo*; tradução de Regina Regis Junqueira; apresentação de Mário Guimarães Ferri. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia / São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo: 1976.

SAINT-HILAIRE, Auguste de. *Viagem às Nascentes do Rio São Francisco*. Belo Horizonte: Itatiaia / São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo. 1975.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente*. Jorge Zahar Ed./UFRJ, 2001.

SANT’ANNA, Romildo. *A moda é viola: Ensaio do cantar caipira*. São Paulo: Arte & Ciência; Marília: Unimar, 2000.

SATRIANI, Luigi M. Lombardi. *Antropologia Cultural e análise da cultura subalterna*. São Paulo-SP: Editora Hucitec, 1986.

SCANTIMBURGO, João de. *Os Paulistas*. [Ed. revisada por REVER e Sandra Barbosa de Oliveira]. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006. 656 p. (Coleção paulística; vol. XXI)

SCHWARZ, Roberto. *Nacional por subtração*. In: SCHWARZ, Roberto. *Que horas são?: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SKYLAB, Rogério. *Debaixo das rodas de um automóvel*. Rio de Janeiro. Editora Rocco, 2006.

TINHORÃO, José Ramos. *A música popular no Romance Brasileiro (vol. I: séculos XVIII e XIX)*. 2ª ed., São Paulo: Editora 34, 2000.

TINHORÃO, José Ramos. *Cultura popular: temas e questões*. São Paulo: Ed. 34, 2001.

TINHORÃO, José Ramos. *Música popular: um tema em debate*. 3ª edição revisada e ampliada. São Paulo: Ed. 34, 1997.

TITIEV, Mischa. *Introdução à antropologia cultural*. 4ª ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1982.

VICENTE, Eduardo. *Chantecler: uma gravadora popular brasileira*. In.: Revista USP / Coordenadoria de Comunicação Social, Universidade de São Paulo. N. 87. (set./out./nov. 2010). São Paulo, SP: USP, CCS, 2010. (pp. 74 a 85)

XIDIEH, Oswaldo Elias. *Narrativas populares: histórias de nosso Senhor Jesus Cristo e mais São Pedro andando pelo mundo*; Introdução Alfredo Bosi. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Belo Horizonte: Itatiaia, 1993.

WISNIK, José Miguel. *Machado Maxixe: O caso Pestana*. In. *Sem receita*. São Paulo: Publifolha, 2004. (p. 15 a 105)

ZALUAR, Augusto Emílio. *Peregrinação pela província de São Paulo, 1860-1861*. Belo Horizonte: Itatiaia / São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo. 1975.

Bibliografia Geral

ANDRADE, Mário de. *Aspectos da música brasileira*. Belo Horizonte; Rio de Janeiro: Villa Rica, 1991.

AMARAL, Amadeu. *Ensaio e Conferências*. São Paulo: HUCITEC, 1976.

ADORNO, Theodor W. *A indústria cultural*. In: COHN, Gabriel (org.). *Comunicação e indústria cultural*. 5ª ed. São Paulo: Editora T. A. Queiroz, 1987.

ADORNO, Theodor W. *Idéias para a sociologia da música*. In: *Textos escolhidos: Walter Benjamin, Jürgen Habermas, Max Horkheimer, Theodor W. Adorno*. São Paulo: Editora Abril Cultural, 1983.

ADORNO, Theodor W. *O fetichismo na música e a regressão da audição*. In: *Textos escolhidos: Walter Benjamin, Jürgen Habermas, Max Horkheimer, Theodor W. Adorno*. São Paulo: Editora Abril Cultural, 1983.

ALVES, Antonio Tadeu de Miranda. *Retratos de Caipira: construção de um estereótipo em Ângelo Agostini (1866-1872)*. Mestrado em História. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2007.

ANSART, Pierre. *Ideologias, Conflitos e Poder*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

ARAÚJO, Rogério Bianchi. *A etnomusicologia e a construção do imaginário da música sertaneja goiana*. 5º Encontro de Música e Mídia: “E(st)éticas do Som”. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, Setembro de 2009.

ARÊAS, Vilma. *A comédia no Romantismo brasileiro: Martins Penna e Joaquim Manoel de Macedo*. Novos Estudos – CEBRAP. nº 76. São Paulo. (p. 197-217) Novembro de 2006. Disponível em:
http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002006000300010

BACHELARD, Gaston. *A Terra e os Devaneios da Vontade*. 2ª ed., São Paulo: Martins Fontes, 1991.

BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a Modernidade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

BELTRÃO, Luíz. *Folkcomunicação: a comunicação dos marginalizados*. São Paulo: Cortez, 1980.

BELTRÃO, Luíz. *Folkcomunicação: teoria e metodologia*. São Bernardo do Campo: UESP, 2004.

BERNUCCI, Leopoldo M. *A imitação dos sentidos: prógonos, contemporâneos e epígonos de Euclides da Cunha*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

BLOCH, Marc. *Apologia da história. Ou o ofício do historiador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

BUENO, Eva Paulino. *O artista do povo: Mazzaropi e Jeca Tatu no cinema do Brasil*. Maringá: Eduem, 1999.

CABRAL, Sérgio. *No tempo de Almirante: uma história do rádio e da MPB*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.

CALDAS, Waldenyr. *O que é música sertaneja?* São Paulo: Editora Brasiliense, 1999. (Coleção Primeiros Passos; 186)

CUCHE, Dennys. *A noção de cultura nas ciências sociais*; tradução de Viviane Ribeiro. Bauru: UDESC, 1999.

DAMATTA, Roberto. *Relativizando: uma introdução à Antropologia Social*. Rio de Janeiro: Rocco, 2010.

DIAS, Alan Modesto. *Augusto Emílio Zaluar e os homens sem senhor: vida cotidiana na peregrinação pela província de São Paulo, 1860-1861*. Mestrado em História Social. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2006.

DIAS, Saulo Sandro Alves Dias. *O processo de escolarização da viola caipira: novos violeiros (in)ventando modas e identidades*. (Tese) Universidade de São Paulo, 2010.

DIAS, Márcia Tosta. *Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2000.

DUARTE, Cristina. *Do “preto” do cesto ao moleque do vintém: a escravidão nas comédias de Martins Pena*. Université de Toulouse - Le Mirail

ELIADE, Mircea. *O mito do eterno retorno*. (Trad. José A. Ceschin). São Paulo: Ed. Mercuryo, 1992.

ELIAS, Norbert. *Mozart: sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

FRANCO, Maria Sylvia de Carvalho. *Homens livres na ordem escravocrata*. 4ª ed. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 2010.

GIMENEZ, Priscila Renata. *Martins Pena crítico-folhetinista: um espectador ideal do teatro lírico na corte*. [Dissertação de mestrado; Programa de Pós-Graduação em Letras, Área de Concentração: Literatura em Língua Portuguesa; Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas]. Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”; Campus de São José do Rio Preto, 2009.

GIMENEZ, Priscila Renata. *Martins Pena: crítico-folhetinista*. XI Congresso Internacional da ABRALIC. *Tessituras, Interações e Convergências*. (13 a 17 de julho de 2008) USP – São Paulo, Brasil

GONZÁLES, Juan Pablo. *Musicologia popular en América Latina: Síntesis de sus logros, problemas y desafíos*. In. *Revista Musical Chilena*, 195, pp. 38-64, 2001. 196

GONZÁLES, Juan Pablo y ROLLE, C. *Escuchando el pasado: hacia uma historia social de la musica popular*. In. *Revista de História*, USP, nº 157, 2007, pp. 31-54. (<http://www.usp.br/revistadehistoria/arquivos/157.pdf>)

HIGA, Evandro Rodrigues. *Polca paraguaia, guarânia e chamamé: estudo sobre três gêneros musicais em Campo Grande-MS*. Campo Grande, MS: Ed. UFMS, 2010.

HOBBSAWM, Eric J. / RANGER Terence. *A invenção das tradições*. 5ª edição. Paz e Terra: Rio de Janeiro, 2008.

IGNÁCIO, Elizete. *O mal estar na civilização: a transformação da música caipira em música sertaneja*. XIII Congresso Brasileiro de Sociologia. UFPE: Recife-PE, 2007.

KOCH, Ingedore Grunfeld Villaça; TRAVAGLIA, Luiz Carlos. *A coerência textual*. 17ª ed. (3ª reimpressão). São Paulo: Contexto, 2009.

KOCH, Ingedore Grunfeld Villaça. *A coesão textual*. 21ª ed. (2ª reimpressão). São Paulo: Contexto, 2009.

LAROUSSE. *Grande Dicionário da Língua Portuguesa*. São Paulo: Editora Nova Cultural Ltda., 1999.

LAZARSELD, Paul F. e MERTON, Robert K. *Comunicação de massa, gosto popular e ação social organizada*. In: COHN, Gabriel (org.). *Comunicação e indústria cultural*. 5ª ed. São Paulo: Editora T. A. Queiroz, 1987.

LEITE, Sylvia Tellarolli de A. *Chapéus de palha, panamás, plumas, cartolas: a caricatura na literatura paulista (1900-1920)*. São Paulo: Editora UNESP, 1996.

LÉVY, Pierre. *Educação e cybercultura*. Trecho da obra «Cybercultura» a ser publicada a 21 de novembro pela editora Odile Jacob (França). Equipe de criação, 16/05/1998.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. Tradução Tânia Pellegrini. Campinas: Papirus, 1989.

LÉVY, Pierre. “*e-mail from heraclitus and replay*”. Equipe de criação, 16/05/1998.

LÉVY, Pierre. *O universo sem totalidade, essência da cybercultura*. Equipe de criação, 16/05/1998.

LÉVY, Pierre. *Plissê fractal ou como as máquinas de Guattari podem nos ajudar a pensar transcendental hoje*. Tradução de Soraya Oliveira; Revisão de Rogério da Costa e Arthur Hyppólito de Moura. Equipe de criação, 16/05/1998.

LÉVY, Pierre. *Tecnologias intelectuais e modos de conhecer: nós somos o texto*. Tradução Suely Rolnik. Revisão da tradução transcrita João Batista Francisco e Carmem Oliveira. Equipe de criação, 16/05/1998.

LIMA, Elaine Aparecida. *Música caipira: hibridismo, identidade e (des)construção*. Encontro Regional da ABRALIC: Universidade de São Paulo, 2007.

LIMA, Pablo Luiz de Oliveira. *Ferrovia, sociedade e cultura, 1850-1930*. Belo Horizonte: Argymentvm, 2009.

MAGALHÃES, Couto de. *O Selvagem*. 4ª ed., São Paulo: Cia. Editora Nacional (Ed. Brasileira, série 5ª, vol. 52), 1940.

MARIANO, Maira. *O teatro em São Paulo no século XX: A companhia Arruda*. Artigo publicado nos Anais do V Congresso ABRACE (Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas). UFMG. Belo Horizonte/MG. 2008. Disponível em: <http://www.portalabrace.org/vcongresso/textos/teatrobrasileiro/Maira%20Mariano%20-%20O%20teatro%20em%20Sao%20Paulo%20no%20inicio%20do%20seculo%20XX%20A%20Companhia%20Arruda.pdf>. Acesso dia 13 de agosto de 2010.

MELLO, Elomar Figueira. *Elomar: cancioneiro*. Belo Horizonte: Duo editorial, 2008.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2009.

MORIN, Edgar. *Educação e complexidade: os sete saberes e outros ensaios*; Maria da Conceição de Almeida, Edgard de Assis Carvalho (orgs.). 5ª ed. São Paulo: Cortez, 2009.

NAXARA, Márcia Regina Capelari. *Estranho em sua própria terra: representações do brasileiro, 1870-1920*. São Paulo: Annablume, 1998.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi. *Do caipira picando fumo a Chitãozinho e Xororó, ou da roça ao rodeio*. REVISTA USP, São Paulo, n.59, p. 232-257, setembro/novembro 2003.

PEREIRA, Maurício. *Complicações da música simples*. In: Revista USP / Coordenadoria de Comunicação Social, Universidade de São Paulo. N. 87. (set./out./nov. 2010). São Paulo, SP: USP, CCS, 2010. (pp. 144 a 155)

RICARDO, Rodrigo. *Martins Pena: Quando rir é pensar o Brasil*. Jornal da UFRJ (Agosto de 2007; p. 24).

RIGAMONTI, Rosani Cristina. *Sertanejos contemporâneos: entre a metrópole e o sertão*. São Paulo: Humanitas; FFLCH/USP: Fapesp, 2001.

ROCHA, Everardo P. Guimarães. *O que é Etnocentrismo*. 11ª ed., São Paulo: Brasiliense, 1994.

SADIE, Stanley (Ed.). *Dicionário Grove de Música: edição concisa*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

SANTOS, Elizete Ignácio dos. *Música caipira e música sertaneja: classificações e discursos sobre autenticidades na perspectiva de críticos e artistas*. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Instituto de Filosofia e Ciências Sociais. Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia [Dissertação]. Rio de Janeiro, 2005.

SEVERIANO, Jairo. *Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade*. São Paulo: Ed. 34, 2008.

SILVA, Kleber Eliandro. *Mazzaropi, um caipira-cangaceiro, encontro de culturas no cinema brasileiro*. Dissertação de mestrado – São Paulo, Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2007.

SILVA, Márcia Regina Carvalho da Silva. *Coisas da roça: a música sertaneja no cinema brasileiro*. XXX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação: Santos, 2007.

TINHORÃO, José Ramos. *Os sons que vem das ruas*. 2ª ed. São Paulo: Ed. 34, 2005.

TOLENTINO, Célia Aparecida Ferreira. *O rural no cinema brasileiro*. São Paulo: Unesp, 2001.

VANNUCCHI, Aldo. *Cultura brasileira: o que é, como se faz*. 4ª ed. São Paulo: Universidade de Sorocaba; Edições Loyola, 2006.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar; UFRJ, 2004.

VILELA, Ivan. *Do Velho se Faz o Ovo*. Campinas: Tese (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, 1999.

VILELA, Ivan. *Na toada da viola*. In: Revista USP / Coordenadoria de Comunicação Social, Universidade de São Paulo. N. 64. (dez./jan./fev. 2004-2005). São Paulo, SP: USP, CCS, 2004-2005. (pp. 76 a 85)

VILELA, Ivan. *O caipira e a viola brasileira*. In: PAIS, J. M. (org.) *Sonoridades luso-afro-brasileiras*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, 2004. (pp. 173 a 189)

VILELA, Ivan. *Vem viola, vem cantando*. In: *Estudos Avançados: humanidades, letras e música*. São Paulo: Instituto de estudos avançados da Universidade de São Paulo. Volume 24. Número 69, mai/ago 2010. (pp. 323 a 347)

Referências Fonográficas (faixas do CD em mp3, discos e intérpretes)

Faixa 01 – A moça que dançou com o diabo (Teddy Vieira / Jayme Ramos)
Vieira & Vieirinha, *Morena dos olhos pretos*: 1989

Faixa 02 – Eu sei que vou te amar (Vinícius de Moraes / Antônio Carlos Jobim)
Mara & Cota, *78 rpm (Odeon)*: 1959 (*In*: Tom Jobim; Raros Compassos: 2000)

Faixa 03 – Eu não existo sem você (Vinícius de Moraes / Antônio Carlos Jobim)
Mara & Cota, *78 rpm (Odeon)*: 1959 (*In*: Tom Jobim; Raros Compassos: 2000)

Faixa 04 - Catimbau (Carreirinho / Teddy Vieira)
Tião Carreiro & Pardinho, *Modas-de-violão Classe “A” Vol. 03*: 1981

Faixa 05 – Preto Inocente (Teddy Vieira / Campão / Bento Palmiro)
Tião Carreiro & Pardinho, *Modas-de-violão Classe “A” Vol. 03*: 1981

Faixa 06 – O peão e o ricaço (Sulino / Moacyr dos Santos)
Jacó & Jacozinho, *Violeiro*: 1965

Faixa 07 – O rei do gado (Teddy Vieira)
Tonico & Tinoco, *As 12 mais*: 1968

Faixa 08 – Boi Soberano (Carreirinho / Isaltino G. de Paula / Pedro Lopes de Oliveira)
Tião Carreiro & Pardinho, *Disco de Ouro*: 1979

Faixa 09 – A alma do Ferreirinha (Jeca Mineiro / Zilo)
Zilo & Zalo, *Zilo & Zalo*: 1972

Faixa 10 – Mineiro do pé-queute (Lourival dos Santos / J. dos Santos)
Tião Carreiro & Pardinho, *Modas-de-violão Classe “A” Vol. 04*: 1984

Faixa 11 – Frango Novo (Jacozinho / Vieirinha)
Jacó & Jacozinho, *Violeiro*: 1965

Faixa 12 – Ferreirinha (Carreirinho)
João Ferreirinha & Ferreirinha, *Os reis da chibata*: 1970

Faixa 13 – Bonde Camarão (Cornélio Pires / Mariano da Silva)
Mariano & Caçula, *78 rpm (Colúmbia)*: 1929

Faixa 14 – O rei do café (Teddy Vieira / Carreirinho)
Liu & Léu, *Os grandes sucessos*: 1979

Faixa 15 – Cabocla Tereza (João Pacífico / Raul Torres)
Tonico & Tinoco, *35 anos*: 1977

Faixa 16 – Chico Mineiro (Tonico / Francisco Ribeiro)
Tonico & Tinoco, *35 anos*: 1977

Faixa 17 – Meu carango (Zéu Brito)

Léo Canhoto & Robertinho, *Rock Bravo chegou para matar*: 1970

Faixa 18 – Rock Bravo chegou para matar (Léo Canhoto / Carlos Alberto)

Léo Canhoto & Robertinho, *Rock Bravo chegou para matar*: 1970

Faixa 19 – Herói sem medalha (Sulino)

Tião Carreiro & Pardinho, *Modas-de-viola Classe “A” Vol. 04*: 1984

Faixa 20 – Menino Boiadeiro (Tanabi / Abel)

Abel & Caim, *Os reis da moda-de-viola*: 1981

Faixa 21 – Rei do Gado (Teddy Vieira)

Tião Carreiro & Pardinho, *Modas-de-viola Classe “A” Vol. 03*: 1981

Faixa 22 – Mineiro não faz feio (Teddy Vieira / Lourival dos Santos)

Zico & Zeca, *Boiadeiro de Goiás*: 1981

Faixa 23 – Mineiro não faz feio (Teddy Vieira / Lourival dos Santos)

Zico & Zeca, *Sucessos de Teddy Vieira*: 1987

Faixa 24 – Irmão do Catimbau (Sulino / Roque José de Almeida)

Sulino & Marrueiro, *Menino Boiadeiro*: 1974

Faixa 25 – Irmão do Catimbau (Sulino / Roque José de Almeida)

Sulino & Marrueiro, *Caboclo do pé-quente*: 1976

Faixa 26 – Terra Roxa (Teddy Vieira)

Tião Carreiro & Pardinho, *Modas-de-viola Classe “A” Vol. 03*: 1981

Faixa 27 – Exemplo de Humildade (Dino Franco / Tião Carreiro)

Tião Carreiro & Pardinho, *Modas-de-viola Classe “A” Vol. 03*: 1981

Faixa 28 – Boi Soberano (Carreirinho / Isaltino G. de Paula / Pedro Lopes de Oliveira)

Suzana Salles, Lenine Santos e Ivan Vilela, *Caipira*: 2004

Faixa 29 – Nelore Valente (Sulino / Antônio Carlos)

Jacó & Jacozinho, *Músicas raízes*: s/d

Faixa 30 – Burro empacador (Jacó / Jacozinho)

Jacó & Jacozinho, *A capa do viajante*: 1965

Faixa 31 – Tava de luva (Moacyr dos Santos / Zé Batuta)

Jacó & Jacozinho, *Violeiro*: 1965

Faixa 32 – Velho Peão (Sulino / Teddy Vieira)

Abel & Caim, *Os reis da moda-de-viola*, 1981

Faixa 33 – Irmão do Ferreirinha (Teddy Vieira / Carreirinho)

Zé Carreiro & Carreirinho, *78 rpm (Continental)*: 1953

Faixa 34 – A volta que o mundo dá (Lourival dos Santos / Zé Batuta)
Liu & Léu, *Onde eu moro*: 1966

Faixa 35 – A volta que o mundo dá (Lourival dos Santos / Zé Batuta)
Tião Carreiro & Pardinho, *Modas-de-viola Classe “A”*: 1974

Faixa 36 – O mineiro e o italiano (Teddy Vieira / Nelson Gomes)
Tião Carreiro & Pardinho, *Modas-de-viola Classe “A” Vol. 03*: 1981

Faixa 37 – Caboclo na cidade (Dino Franco / Nhô Chico)
Chitãozinho & Xororó, *Clássicos Sertanejos*: 1996

Faixa 38 – Boiadeiro valente (Tomaz / Mato Grosso)
Abel & Caim, *Os reis da moda-de-viola*, 1981

Faixa 39 – Boi amarelinho (Raul Torres)
Raul Torres & Ascendino Lisboa, *78 rpm (Victor)*: 1933

Faixa 40 – Ingrata Maria (Raul Torres)
Raul Torres & Florêncio, *78 rpm (Todamérica)*: 1952

Faixa 41 – O mundo no avesso (Lourival dos Santos / Tião Carreiro)
Tião Carreiro & Pardinho, *Estrela de Ouro*: 1986

Faixa 42 – Laço Justiceiro (Sulino)
Sulino & Amarito, *Modas-de-viola*: 1978

Faixa 43 – Milagre da Vela (Carreirinho)
Zé Carreiro & Carreirinho, *78 rpm (Sertanejo)*: 1961

Faixa 44 – Tempo de Infância (João Mulato / Tião de Ouro)
João Mulato & Douradinho, *Moda-de-viola Vol. 01*: 1985

Faixa 45 – Padecimento (Carreirinho)
Tião Carreiro & Pardinho, *Modas-de-viola Classe “A” Vol. 03*: 1981

Faixa 46 – Tonta (Chico de Ubatuba)
Chico de Ubatuba *In*: Marcus Pereira, *Música popular do Centro-oeste/Sudeste Vol. 04*: 1974

Faixa 47 – Boiada cuiabana (Raul Torres)
Tião Carreiro & Pardinho, *Modas-de-viola Classe “A”*: 1974

Faixa 48 – A mão do tempo (José Fortuna / Tião Carreiro)
Tião Carreiro & Pardinho (com Rick & Renner), *Saudades de Tião Carreiro*, 1996

Faixa 49 – Oi Paixão (Zé Paulo / Tião Carreiro)
Tião Carreiro & Pardinho (com Orquestra da Terra), *Saudades de Tião Carreiro*, 1996

Faixa 50 – Eu gosto (Luiz de Castro / Braz Aparecido)
Vieira & Vieirinha, *Rei do Catira*: 1974

Faixa 51 – A morte do carreiro (Zé Carreiro / Carreirinho)
Zé Carreiro & Carreirinho, *Os maiores violeiros do Brasil*: 1970

Faixa 52 – Bombardeio (Zé Carreiro / Geraldo Costa)
Zé Carreiro & Carreirinho, *Os maiores violeiros do Brasil*: 1970

Faixa 53 – Preto Fugido (Zé Carreiro)
João Mulato & Douradinho, *Moda-de-viola Vol. 01*: 1985

Faixa 54 – Retrato do Boi Soberano (Pirassununga / João Caboclo)
Tião Carreiro & Pardinho, *Encantos da Natureza*: 1968

Faixa 55 – Chifre do Boi Soberano (Cacique / Geraldo Sampaio / José Rosa)
Cacique & Pajé, *Os índios e a viola*: 1981

Faixa 56 – Laço do Boi Soberano (Jesus Belmiro / Caim)
Abel & Caim, *Os reis da moda-de-viola*, 1981

Faixa 57 – Homenagem ao Ferreirinha (Sulino / Teddy Vieira / Lourival dos Santos)
Sulino & Amarito, *Modas-de-viola*: 1978

Faixa 58 – O menino da porteira (Teddy Vieira / Luizinho)
Tião Carreiro & Pardinho, *Disco de Ouro*: 1979

APÊNDICE – Transcrições

Bonde Camarão

moda-de-viola

Afinação: Cebolão

Cornélio Pires /
Mariano da Silva

Caçula

Mariano

Viola Caipira

(♩ = c. 76)

4

7

10

A - qui em São Pau - lo o que mais me a - mo - la é

A - qui em São Pau - lo o que mais me a - mo - la é

13

es - ses bon - de que nem gai - o - la. Che - guei, a - bri - rô u - ma por - ti - nho - la, le

es - ses bon - de que nem gai - o - la. Che - guei, a - bri - rô u - ma por - ti - nho - la, le

15

vei um tran - co e que - brei a vio - la. In - da eu

vei um tran - co e que - brei a vio - la. In - da eu

17
8
pus di - nhei-ro na - a ca - xa da es - mo - la.
pus di - nhei-ro na - a ca - xa da es - mo - la.
17
8

19
8
Che - gô um vê - io se fa - cê - ran - do, le -
Che - gô um vê - io se fa - cê - ran - do, le -
19
8

21
8
vô um tran - co e foi cam - be - tean - do, be - jô, u - ma vê - ia e sa - iu bu - fan - do, sen -
vô um tran - co e foi cam - be - tean - do, be - jô, u - ma vê - ia e sa - iu bu - fan - do, sen -
21
8

23

tô de um la-do e a - gar - rô - su - an - do, prá mór

tô de um la-do e a - gar - rô - su - an - do, prá mór

25

de o vi - zi - nho - o tá ca - tin - gan - do.

de o vi - zi - nho - o tá ca - tin - gan - do.

27

En - trô u - ma mo - ça se ar - re - que - bran - do,

En - trô u - ma mo - ça se ar - re - que - bran - do,

29

no meu co-lo-e-la foi sen-tan-do, prá mór de o bon-de que ta-va an-da-no, sem

no meu co-lo-e-la foi sen-tan-do, prá mór de o bon-de que ta-va an-da-no, sem

31

a tar-zi-nha es-tar es-pe-ran-do. Eu

a tar-zi-nha es-tar es-pe-ran-do. Eu

33

fa-lo cla-ro eu fi-quei gos-tan-do.

fa-lo cla-ro eu fi-quei gos-tan-do.

35

En - trô um pa - dre bem bar - ri - gu - do, le -

En - trô um pa - dre bem bar - ri - gu - do, le -

37

vô um tran - co dos bem gra - û - do, deu um a - bra - ço num bi - go - du - do

vô um tran - co dos bem gra - û - do, deu um a - bra - ço num bi - go - du - do

39

pro - tes - tan - te dos car - ran - cu - do. Ca - a -

pro - tes - tan - te dos car - ran - cu - do. Ca - a -

41

dê o ca - va - co do ba - ti - nu - do? Eu

dê o ca - va - co do ba - ti - nu - do? Eu

43

vô - me em - bo - ra pra mi - nha terra, es - sa por - que - ra in - da vi - ra em guer - ra,

vô - me em - bo - ra pra mi - nha terra, es - sa por - que - ra in - da vi - ra em guer - ra,

45

es - se po - vo in - da so - be a ser - ra prá mór de a Li - ght que os den - te fêr -

es - se po - vo in - da so - be a ser - ra prá mór de a Li - ght que os den - te fêr -

47

ra. nos pas - sa - ge - ro que gri - ta e ber -

ra. nos pas - sa - ge - ro que gri - ta e ber -

49

ra. ra.

ra. ra.

moda-de-viola

Afinação: Cebolão

**Sulino /
Teddy Vieira**

Abel

Caim

Viola Caipira

(♩ = c.a. 102)

Musical score for "Levan" in E-flat major, 5/4 time. The score features three staves: two vocal staves (Soprano and Alto) and a piano accompaniment staff. The tempo is marked "(♩ = c.a. 56)". The lyrics "Le - van -" are written below the vocal staves. The piano accompaniment consists of a series of chords and arpeggiated figures.

7
8

tei um di - a ce - do sen - tei na ca - ma cho - ran - do. Meu ve -

7
8

tei um di - a ce - do sen - tei na ca - ma cho - ran - do. Meu ve -

7
8

8

lho tem - po de peão ner - vo - so eu fi - quei lem - bran - do. Sen - ti

9

u - ma dor no pei - to i - gual bra - sa me quei - man - do. Ou - vi

10

u - ma voz lá fo - ra pa - re - ce que me cha - man - do. Eu ti -

11

ve um pres-sen-ti-men - to que a mor-te na voz do ven-to a-li es-ta-va me ron-dan -

14

(♩ = c.a. 102)

(♩ = c.a. 56)

do. Eu sa -

17

i lá pro ter - re - ro lem-brei as gló - rias pas - sa - das. Me vi

18

mon - ta - do num po - tro ga - lo - pan-do as in - ver - na - da. Ta - mém

mon - ta - do num po - tro ga - lo - pan-do as in - ver - na - da. Ta - mém

19

vi um len - ço a - ce - nan - do de al-guém que foi mi - nha a - ma - da. Que a tem -

vi um len - ço a - ce - nan - do de al-guém que foi mi - nha a - ma - da. Que a tem -

20

po se des - pe - diu prá der - ra - de - ra mo - ra - da. Ti-ve um

po se des - pe - diu prá der - ra - de - ra mo - ra - da. Ti-ve um

21

des-gos-to me-do - nho ao ver que tu-do e-ra um so-nho e ho-je eu não sou mais na -

24

(♩ = c.a. 102)

(♩ = c.a. 56)

da. Po - bre

27

de quem nes - sa vi - da na ve - lhi - ce não pen - sou. Ao me

28

ver ve-lho e do-en-te um fi-lho me am-pa-rou. Re-ce-

29

bo tan-ta in-di-re-ta da no-ra que não gos-tô. Que meu

30

ne-ti-nho i-no-cen-te cho-ran-do já me fá-lô: "A ma-

31

mãe já deu es-tri - lo. Diz que a-qui não é a-si - lo, mas eu gos-to do se-nho -

34

(♩ = c.a. 102)

or."

Nes - te

(♩ = c.a. 56)

or."

Nes - te

37

meu ros - to can - sa - do, quei - ma - do pe - lo mor - ma - ço. Du - as

38

lá - gri - mas cor - re - ram: es - pe - lho do meu fra - cas - so! É o prê -

39

mio de quem na vi - da não quis a - cer - tar o pas - so. A - briu os

40

o - lhos mui - to tar - de quan - do já e - ra um ba - ga - ço. Ve - jam

41

só a si-tua-ção, ai! De quem foi o rei dos peão, ho-je não po-de com um la -

só a si-tua-ção, ai! De quem foi o rei dos peão, ho-je não po-de com um la -

44

(♩ = c.a. 102) (♩ = c.a. 56)

ço. À Deus

ço. À Deus

47

eu fiz u - ma pre - ce pe - din - do pros com - pa - nhei - ros. Que per -

eu fiz u - ma pre - ce pe - din - do pros com - pa - nhei - ros. Que per -

48

doem to - das as fal - ta des - te peão ve-lho e es-tra - dei - ro. Quan-do eu

doem to - das as fal - ta des - te peão ve-lho e es-tra - dei - ro. Quan-do eu

49

dei - xar es - te mun-do, meu pe - di - do der - ra - dei - ro: De - se -

dei - xar es - te mun-do, meu pe - di - do der - ra - dei - ro: De - se -

50

jo ser en - ter - ra - do na som - bra de um an - ji - quei - ro. Pa - ra ou -

jo ser en - ter - ra - do na som - bra de um an - ji - quei - ro. Pa - ra ou -

51

vir de quan-do em quan - do, as boi-a-da a-li pas-san-do e o gri-to dos boi - a-dei -

vir de quan-do em quan - do, as boi-a-da a-li pas-san-do e o gri-to dos boi - a-dei -

51

54

(♩ = c.a. 102)

ro.

ro.

54

Bombardeio

moda-de-violão

Afinação: Cebolão

Zé Carreiro /
Geraldo Costa

(♩ = c. 92)

Zé Carreiro

Carreirinho

Viola Caipira

Ai! Do jeitinho que me con-

Ai! Do jeitinho que me con-

ta-ram um negócio, pra mim tá feio. Já fizê-ro u-ma reu-nião, mas já for-ma-rô-es-te tor-

ta-ram um negócio, pra mim tá feio. Já fizê-ro u-ma reu-nião, mas já for-ma-rô-es-te tor-

nei-o. Ai! A res-pei-to a can-to-ri-a, que-rem me ti-rá o-ga-

nei-o. Ai! A res-pei-to a can-to-ri-a, que-rem me ti-rá o-ga-

10
8
lei - o. Prá re - ba - xar o meu no - me já a - pli - ca - ram to - dos mei - o.

8
lei - o. Prá re - ba - xar o meu no - me já a - pli - ca - ram to - dos mei - o.

10
8

13
8
Ai! Já man - da - rô eu fa - zer

8
Ai! Já man - da - rô eu fa - zer

13
8

16
8
mo - da e diz que es - tas mo - das já vei - o, es - tas mo - das vem de lon - ge en - vi - i - a - da pe - lo cor -

8
mo - da e diz que es - tas mo - das já vei - o, es - tas mo - das vem de lon - ge en - vi - i - a - da pe - lo cor -

16
8

19

rei - o. Ai! Mo - da so de me a - ba - ter, ai! Diz que tem ca - der - no

rei - o. Ai! Mo - da so de me a - ba - ter, ai! Diz que tem ca - der - no

19

22

chei - o pro di - i - a do nos - so en - con - tro, me fa - zer um bom - bar - dei - o.

chei - o pro di - i - a do nos - so en - con - tro, me fa - zer um bom - bar - dei - o.

22

25

Ai! Sen - do que eu não me -

Ai! Sen - do que eu não me -

25

28
8
re - ço de ca - ir nes - tes en - lei - o. Quan - do eu che - go nos fan - dan - do, meus co - le - ga eu não o -
8
re - ço de ca - ir nes - tes en - lei - o. Quan - do eu che - go nos fan - dan - do, meus co - le - ga eu não o -
28
8

31
8
dei - o. Ai! To - das mo - das que e - les can - ta eu dô va - lor e a - pre -
8
dei - o. Ai! To - das mo - das que e - les can - ta eu dô va - lo - or e a - pre -
31
8

34
8
cei - o. Con - for - me re - pi - ca a vio - la eu ba - tô par - ma e sa - pa - tei - o.
8
cei - o. Con - for - me re - e - pi - ca a vio - la eu ba - tô par - ma e sa - pa - tei - o.
34
8

37

Ai! Eu não sô-ô, mes-mo ins-tru - i - i-do, ai!

Ai! Eu não sô - mes-mo ins-tru - i - i-do, ai!

40

Eu po-co es-crê-ê-vô e po-co le-e-io, ai!

Eu po-co es-crê - vô e po-co le - e - e-io, ai!

43

Ai! Eu não sô mes-mo ins-tru -

Ai! Eu não sô mes-mo ins-tru -

46

i - do. Eu po - co es - cre - vo e po - co lei - o mas mi - nha sa - be - do - ri - a se - er - ve só pro meu cos -

i - do. Eu po - co es - cre - vo e po - co lei - o mas mi - nha sa - be - do - ri - a se - er - ve só pro meu cos -

46

49

tei - o. Ai! Quan - do eu pas - so a mão no pi - nho can - to sem ter ar - re -

tei - o. Ai! Quan - do eu pas - so a mão no pi - nho can - to sem ter ar - re -

49

52

cei - o, por - que eu fa - ço a cor - te - si - a sem pe - gá cha - péu a - lhei - o.

cei - o, por - que eu fa - ço a cor - te - si - a sem pe - gá cha - péu a - lhei - o.

52

5.5

8

8

5.5

8

Detailed description: The image shows a musical score for three staves. The top two staves are in 8/8 time and key of B-flat major (two flats). They contain a single measure rest in the first measure. The bottom staff, also in 8/8 time and key of B-flat major, contains a complex rhythmic pattern. It begins with a measure rest, followed by a series of eighth and sixteenth notes, and ends with a final chord. The notation includes various note values, rests, and a final double bar line.

Mineiro não faz feio

moda-de-viola

Afinação: Cebolão

Teddy Vieira /
Lourival dos Santos

Zeca (♩ = c.a. 96) (♩ = c.a. 54)
 Fui pas - seá em Po - ços de Car-da, a ra - i -

Zico
 Fui pas - seá em Po - ços de Car-da, a ra - i -

Viola Caipira

nha do ve - ra - nei - o, vô con - tá o que a - con - te - ceu, a his -
 nha do ve - ra - nei - o, vô con - tá o que a - con - te - ceu, a his -
 tô-ria eu não flo - rei - o, A - vis - tei um ca - va - lê - ro, per - gun -
 tô-ria eu não flo - rei - o, A - vis - tei um ca - va - lê - ro, per - gun -

8

tei: "Da on - de - vei - o?" "Ve - nho vin - do do Rio Gran - de, sou da

10

ter - ra do ro - dei - o. Tô a - qui só de pas - sa - gem, nes - se

12

chão eu não a - pei - o!" Pa - ra

15

ver coi - sa bo - ni - ta to - do mun - do tem an - sei - o, mi - ne -

17

ra - da fez a ro - da ga - ú - cho fez ga - lan - tei - - - o. "Meu ca -

19

va - lo é jô - i - a ca - ra de ri - que - za an - da chei - o, quan - do

21

ba - te o sor na ce - la na pra - ta dá re - lam - pei - o... prás mo -

23

ça pen-teá o ca - be - lo, pei - to - rá ser - ve de es-pei - o.

25

Nis-so che-ga o mi - ne - ri - nho pois a

28

con - ver - sa no mei - o: "Mo - ço qué ven - dê o ca - va - lo? Com-pro ar -

con - ver - sa no mei - o: "Mo - ço qué ven - dê o ca - va - lo? Com-pro ar -

30

rea-do ou sem ar - rei - o!" "Vo - cê é um mi - nê - ro po - bre, fa - ço

rea-do ou sem ar - rei - o!" "Vo - cê é um mi - nê - ro po - bre, fa - ço

32

po - co e não re - cei - o. Mos - tre u - ma no - ta de mir que eu te

po - co e não re - cei - o. Mos - tre u - ma no - ta de mir que eu te

34

dô o ma-chão ver-mei - o. Mas se fô um mi - nê - ro pron - to, no seu

36

pei-to eu sa - pa - tei - o." Mi - ne -

39

ri - nho re - tru - cô: "Fi - cô bu - ní - to o tor - nei - o. Meu pei -

41

to não é de a - ço mas a - guen - ta bom - bar - dei - o. Mi - nê -

to não é de a - ço mas a - guen - ta bom - bar - dei - o. Mi - nê -

43

ro nun - ca per - deu, na der - ro - ta eu não crei - o. Vo - cê

ro nun - ca per - deu, na der - ro - ta eu não crei - o. Vo - cê

45

quer me fa - zer bo - bo mas eu ti - ro o seu ga - lei - o. Se sus -

quer me fa - zer bo - bo mas eu ti - ro o seu ga - lei - o. Se sus -

47

ten - tar o que dis - se vai ro - lar des - se ar - rei - o.

ten - tar o que dis - se vai ro - lar des - se ar - rei - o.

49

"Sô ga - ú - cho de São Bor - ja ai,

"Sô ga - ú - cho de São Bor - ja ai,

52

ai, e a - mi - go da ver - da - de. Não vor -

ai, e a - mi - go da ver - da - de. Não vor -

55

to a - trás com a pa - la - vra ai ai, nem que cai - a tem-pes-ta - de.

58

Mi-ne - rin in fiô a mão no bor - so, mir cru -

60

zê - ro já ti - rô, tam - bém um ta - lão de che - que que na

62

ho-ra e-le as-si - nô. Sin - to mui - to meu a - mi - go, mas seu

64

gor - pe ho - je fai - ô. Prá tu não vor - tar a pé mais trin -

66

ta con-to eu lhe dó. Pro se - nhor não ir pen - san - do que o mi -

68

nê - ro a - pro - vei - tô - ô." O mi -

nê - ro a - pro - vei - tô - ô." O mi -

68

70

nê - ro não faz fei - o, di - ga lá prá ga - ú - cha - da. Eu não

nê - ro não faz fei - o, di - ga lá prá ga - ú - cha - da. Eu não

70

72

sô rei do ca - fê, nem do ga - do e nem de na - da. Sô um

sô rei do ca - fê, nem do ga - do e nem de na - da. Sô um

72

74

sim - ples la - vra - dor, lá das ban - das de An - dra - da, ter - ra

sim - ples la - vra - dor, lá das ban - das de An - dra - da, ter - ra

76

de vi - nho fa - mo - so, or - gu - lho da mi - ne - ra - da, Que pro -

de vi - nho fa - mo - so, or - gu - lho da mi - ne - ra - da, Que pro -

78

duz com o Rio Gran - de as mar - ca mais a - fa - ma - da."

duz com o Rio Gran - de as mar - ca mais a - fa - ma - da."

80

80

80

O mineiro e o italiano

moda-de-viola

Afinação: Cebolão

Teddy Vieira

(♩ = c.a. 116)

Pardinho

Tião Carreiro

Viola Caipira

The first system of the musical score is for three instruments: Pardinho, Tião Carreiro, and Viola Caipira. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 2/4. The tempo is marked as (♩ = c.a. 116). The Pardinho and Tião Carreiro staves are marked with a 'P' and a 'T' respectively, and both have a '8' below the staff. The Viola Caipira staff is marked with a 'V' and has an '8' below the staff. The Viola Caipira part begins with a series of eighth notes, while the other two parts are marked with a 'P' and a 'T' respectively, indicating they are to be played in a specific manner.

The second system of the musical score continues the three-part setting for Pardinho, Tião Carreiro, and Viola Caipira. The notation follows the same format as the first system, with the Viola Caipira part featuring a continuous eighth-note pattern.

The third system of the musical score continues the three-part setting for Pardinho, Tião Carreiro, and Viola Caipira. The notation follows the same format as the previous systems, with the Viola Caipira part featuring a continuous eighth-note pattern.

12

8

16

(♩ = c.a. 52)

8

21

8

mi - nê-ro e o i - ta - lia - no vi - vi - a as bar - ra dos tri - bu - nais. Nu -

mi - nê-ro e o i - ta - lia - no vi - vi - a as bar - ra dos tri - bu - nais. Nu -

22

ma de-man-da de ter-ra que não de-xa-va os dois em paz. Só

ma de-mãan-da de ter-ra qũe não de-xa-va os dois em pa-az. Só

23

em pen-sar na der-ro-ta o po-bre ca-boclo não dõr-mi-a mais. O

em pen-sar na der-ro-ta o po-bre ca-boclo não dõr-mi-a mais. O

24

i-ta-lia-no ron-ca-va: "Nem que eu gas-te al-guns ca-pi-tais, que-

i-ta-lĩã-no ron-ca-va: "Nẽm que eu gas-te al-guns ca-pi-ta-ais, que-

25 (♩ = c.a. 116)

ro ver es-se mi-nê-ro vol-ta - ar de-a pé pra Mi-nas Ge - rais."

ro ver es-se mi-nê-ro vol-ta - ar de-a pé pra Mi-nas Ge - rais."

27 (♩ = c.a. 52)

Vol-

Vol-

31

tã de a pé pro mi - nê - ro sê - ri - a fei - o prôs seus pa - ren - te. A -

tã de a pẽ pro mi - nê - ro sê - ri - a fei - o pros seus pa - ren - te. A -

32

pe - lô pro a - de - vo - ga - do: "Fa - le pro juiz prá tẽr dó da gen - te. Di -

pe - lô pro a - de - vo - ga - do: "Fa - le pro juiz prá ter dó da gen - te. Di -

33

ga que nós se - mos po - bre, que meus fi - lhi - nhos vj - vem do - en - te. Um

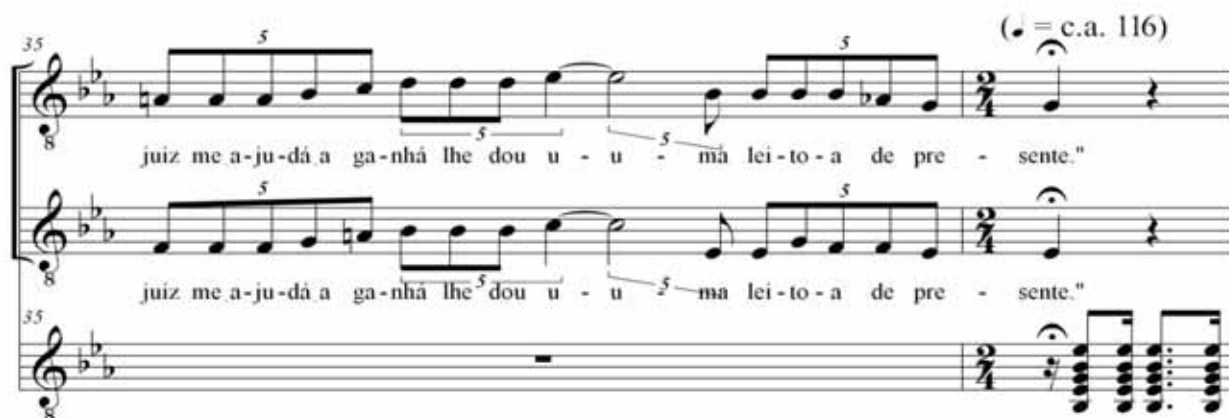
ga que nós se - mos po - bre, que meus fi - lhi - nhos vj - vem do - en - te. Um

34

par - mo de ter - ra a mais pa - ra o i - ta - lia - no é in - di - fe - ren - te. Se o

par - mo de ter - ra a mais pa - ra o i - ta - lia - no é in - di - fe - ren - te. Se o

35 (♩ = c.a. 116)



juiz me a-ju-dá a ga-nhá lhe dou u - u - mã lei-to - a de pre - sente."

juiz me a-ju-dá a ga-nhá lhe dou u - u - mã lei-to - a de pre - sente."

37 (♩ = c.a. 52)



Re-

Re-

41



tru - cô o a - de - vo - ga - do: "O se - nhor não sa - be o que es - tá fa - lan - do. Não

tru - cô o a - de - vo - ga - do: "O se - nhor não sa - be o que es - tá fa - lan - do. Não

42

cai - a nes - sa bes - tê - ra se não nós va - mo en - trá pro ca - no. Es -

cai - a nes - sa bes - tê - ra se não nós va - mo en - trá pro ca - no. Es -

43

te ju - iz é u - ma fe - ra, ca - bo - clo sé - rio é de tu - ta - to. Pau -

te ju - iz é u - ma fe - ra, ca - bo - clo sé - rio e de tu - ta - to. Pau -

44

lis - ta da ve - lha guar - da, fa - mi - lia de qua - tro - cen - tos a - nos. Man -

lis - ta da ve - lha guar - da, fa - mi - lia de qua - tro - cen - tos a - nos. Man -

45 $(\text{♩} = \text{c.a. } 116)$



dá a lei - to - a prá e - le é dar a - a ví - tó - ria pro i - ta - liano."

dá a lei - to - a prá e - le é dar a - a ví - tó - ria pro i - ta - liano."

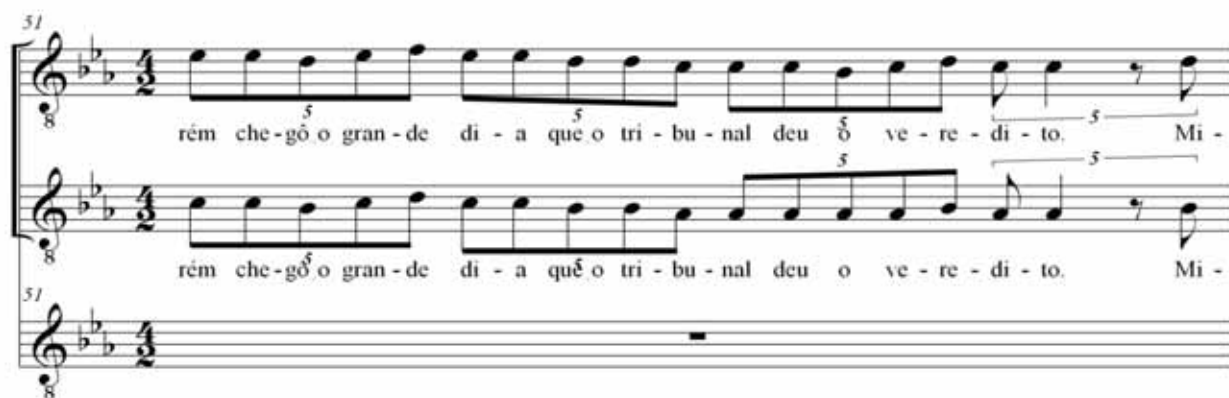
47 $(\text{♩} = \text{c.a. } 52)$



Po-

Po-

51



rém che-gô o gran - de di - a que o tri - bu - nal deu o ve - re - di - to, Mi -

rém che-gô o gran - de di - a que o tri - bu - nal deu o ve - re - di - to, Mi -

52

nê - ro ga-nho a de-man-da o a-de-vo-ga-do a-chô es-qui-si-to. "Mi -

nê - ro ga-nho a de-man-da o a-de-vo-ga-do a-chô es-qui-si-to. "Mi -

52

53

nê - ro dis-se ao do-tor: "Eu fiz con-for-me lhe ha-vi-a di-to." Res -

nê - ro dis-se ao do-tor: "Eu fiz con-for-me lhe ha-vi-a di-to." Res -

53

54

pon-deu o a-de-vo-gado, que: "O ju-iz ven-deu e eu não a-cre-di-to! Jo -

pon-deu o a-de-vo-gado, que: "O ju-iz ven-deu e eu não a-cre-di-to! Jo -

54

55 (♩ = c.a. 116)



go meu di-plo-ma fo-ra se ne-es - se an-gu não ti - vé mos - quito."

go meu di-plo-ma fo-ra se ne-es - se an-gu não ti - vé mos - quito."

57 (♩ = c.a. 52)



"De

"De

61



fa-to", fa-lô o mi-nê-ro: "Nem mes-mo eu tô a - cre-di-ta-no. Ver'

fa-to", fa-lô o mi-nê-ro: "Nem mes-mo eu tô a - cre-di-ta-no. Ver'

62

meus fi - lhos de a pé, meu co - ra - ção vi - vi - a san - gran - do. Pe -

meus fi - lhos de a pé, meu co - ra - ção vi - vi - a san - gran - do. Pe -

62

63

guei u-ma lei - to - a gor - da, foi Deus no céu me deu es - se pla - no. De u -

guei u-ma lei - to - a gor - da, foi Deus no céu me deu es - se pla - no. De u -

63

64

ma ci - da - de vi - zi - nha pa - ra o ju - iz eu fui des - pa - cha - no. Só

ma ci - da - de vi - zi - nha pa - ra o ju - iz eu fui des - pa - cha - no. Só

64

65

8 não man-dei no meu no-me man-de - ei no no-me do i - ta -

8 não man-dei no meu no-me man-de - ei no no-me do i - ta -

65

66

(♩ = c.a. 116)

8 liano."

8 liano."

66

Laço justiceiro

moda-de-viola

Afinação: Cebolão

Sulino /
Marrueiro

(♩ = c. 64)

Sulino

Tempo que eu fui boi - a - dei - ro foi um tem - po di - ver - ti - do, mas eu

Marrueiro

Tempo que eu fui boi - a - dei - ro foi um tem - po di - ver - ti - do, mas eu

Viola Caipira

te - nho u - ma pas - sa - gem que não sai do meu sen - ti - do. Cer - to

te - nho u - ma pas - sa - gem que não sai do meu sen - ti - do. Cer - to

di - a vi - a - jan - do pe - la es - tra - da dis - tra - i - do, qui - nhen -

di - a vi - a - jan - do pe - la es - tra - da dis - tra - i - do, qui - nhen -

4

tos con - to eu tra - zi - a de um ga - do que foi ven - di - do, na ho -

5

ra que eu dei por fê o di - nhei - ro ti - nha per - di - - -

6

do. Dois me - ni - no i - no - cen - te por a - li vi - nha pas - sa - no, o ar -

8

mo - ço pro seu pai com cer - te - za i - a le - va - no. A - cha -

9

rô a - que - le di - nhei - ro, con - ten - te fo - ram guar - dan - do. Quan - do

10

me vi - ram na es - tra - da por to - do la - do cam - pe/a - no, de bom

11

8 gos - to os coi - ta - di - nho o di - nhei - ro foi me en - tre - ga - - -

8 gos - to os coi - ta - di - nho o di - nhei - ro foi me en - tre - ga - - -

11

12

8 no. Quan - do eu pe - guei o di - nhei - ro nem sei co - mo a - gra - de - ci - a, dei dez

8 no. Quan - do eu pe - guei o di - nhei - ro nem sei co - mo a - gra - de - ci - a, dei dez

12

14

8 con - to pros me - ni - no por - que e - les bem me - re - ci - a, Quan - do

8 con - to pros me - ni - no por - que e - les bem me - re - ci - a, Quan - do

14

15

eu dei o di - nhei - ro te - ve um su - jei - to que vi - a, da - li

16

eu se - gui vi - a - gem mas da - qui - lo num es - que - ci - a, o que

17

i - a/a - con - te - cer o meu co - ra - ção pres - sen - ti - a. Quan - to

19

8 mais eu vi - a - ja - va mais fi - ca - va con - tra - ria - do, re - sor -

8 mais eu vi - a - ja - va mais fi - ca - va con - tra - ria - do, re - sor -

19

8

20

8 vi vor - tá prá trás pe - lo des - ti - no man - da - do, Pa - la -

8 vi vor - tá prá trás pe - lo des - ti - no man - da - do, Pa - la -

20

8

21

8 vra que a - té cho - rei ao vê o que ti - nha se da - do. O tar

8 vra que a - té cho - rei ao vê o que ti - nha se da - do. O tar

21

8

22

ma - tô o me - ni - no, o di - nhei - ro ti - nha ro - ba - do, o ou - tro i -

23

no - cen - te cho - ra - va no ir - mão - zi - nho a - bra - ça - do. On - de o

25

ca - mi - nho en - co - bri - a eu in - da pu - de a - vis - tá o mar -

26

va - do as - sas - si - no cor - re - no prà se li - vrã. - - - Ris - quei

va - do as - sas - si - no cor - re - no prà se li - vrã. - - - Ris - quei

26

27

meu bur - ro na is - po - ra e dei em ci - ma prà pe - gã. Nu - ma

meu bur - ro na is - po - ra e dei em ci - ma prà pe - gã. Nu - ma

27

28

cer - ca de a - ra - me, quan - do e - le quis tra - ves - sã, eu la -

cer - ca de a - ra - me, quan - do e - le quis tra - ves - sã, eu la -

28

29

8

cei es - se ban - di - do co - mo la - ça u - ma ru - à. Da - li

8

cei es - se ban - di - do co - mo la - ça u - ma ru - à. Da - li

29

8

31

8

prá de - le - ga - ci - a le - vei o tar a - mar - ra - do e o

8

prá de - le - ga - ci - a le - vei o tar a - mar - ra - do e o

31

8

32

8

me - ni - ni - nho mor - to nos meu bra - ço car - re - ga - do. Le - vei

8

me - ni - ni - nho mor - to nos meu bra - ço car - re - ga - do. Le - vei

32

8

33

o seu ir - mão - zi - nho prá pro - vá o que foi se da - do, o meu

o seu ir - mão - zi - nho prá pro - vá o que foi se da - do, o meu

34

la - ço jus - ti - cei - ro en - tre - guei pro de - le - ga - do prá ser -

la - ço jus - ti - cei - ro en - tre - guei pro de - le - ga - do prá ser -

35

vir de tes - te - mu - nha da - que - le tris - te pas - sa - do.

vir de tes - te - mu - nha da - que - le tris - te pas - sa - do.

A volta que o mundo dá

moda-de-viola

Afinação: Cebolão

Lourival dos Santos /

Zé Batura

8

Léu

Liu

Viola Caipira

(♩ = c.a. 86)

8

(♩ = c.a. 54)

No es - ta - do de São Pau - lo.

No es - ta - do de São Pau - lo.

8

lá em Gua-rá-tin-gue-tá. Um ca-sal de na-mo-ra - do, ju-rô de não se-pa-rá.

lá em Gua-rá-tin-gue-tá. Um ca-sal de na-mo-ra - do, ju-rô de não se-pa-rá.

7

10 (♩ = c.a. 86)

Mas o mar - va - do di - nhê - ro fez a ju - ra se que-brá.

Mas o mar - va - do di - nhê - ro fez a ju - ra se que-brá.

13 (♩ = c.a. 54)

O pai fa-lô pa-ra fã - lha: "Seu na-mo-ro vai pa-rá. Nós so-mos fa-mi-lia no - bre.

O pai fa-lô pa-ra fã - lha: "Seu na-mo-ro vai pa-rá. Nós so-mos fa-mi-lia no - bre.

16 (♩ = c.a. 86)

o seu na - mo - ra - do é po - bre, não va - mos se mis - tu - rá!"

o seu na - mo - ra - do é po - bre, não va - mos se mis - tu - rá!"

19

8

22 (♩ = c.a. 54)

"Ra-paz que não tem di-nhê - ro no meu lar não vai en-trá!" Ca-bo-cli-nho do pe-sa - do

"Ra-paz que não tem di-nhê - ro no meu lar não vai en-trá!" Ca-bo-cli-nho do pe-sa - do

8

25

sus-pi-rô prá não cho-rã. Re-tru-cô as-sim di-zen - do: "Di-nhê-ro eu pos-so ga-nhá!"

sus-pi-rô prá não cho-rã. Re-tru-cô as-sim di-zen - do: "Di-nhê-ro eu pos-so ga-nhá!"

8

28 (♩ = c.a. 86) (♩ = c.a. 54)

"Mi-nha mão tá ca - le - ja - da, meu de - fei-to é tra - ba - lhá.

"Mi-nha mão tá ca - le - ja - da, meu de - fei-to é tra - ba - lhá.

31

Se fos-se co-mo eu que-ri - a nos-so pão de ca-da di - a eu não de-xa-va far-tá."

Se fos-se co-mo eu que-ri - a nos-so pão de ca-da di - a eu não de-xa-va far-tá."

34 (♩ = c.a. 86)

37 (♩ = c.a. 54)

Um su-jei-to en-gra-va-ta - do um di - a ba-xô por lá.

Um su-jei-to en-gra-va-ta - do um di - a ba-xô por lá.

40

Con-tan-do tan-tas van-ta - ge fez o ve-lho a-cre-di-tá. "Eu sô fi-lho de um ri-ca - ço.

Con-tan-do tan-tas van-ta - ge fez o ve-lho a-cre-di-tá. "Eu sô fi-lho de um ri-ca - ço.

43 (♩ = c.a. 86) (♩ = c.a. 54)

meu tra-ba-lho é es - tu-dá." Le-van-do a mo-ça no ta - pa.

meu tra-ba-lho é es - tu-dá." Le-van-do a mo-ça no ta - pa.

46

qua-tro a-no sem ca-sá. O ca-ra de po-si-ção não pas-sa-va de um la-drão

49

(♩ = c.a. 86)

que a po-li-cia foi bus-cá.

52

(♩ = c.a. 54)

O la-drão de-xô u-ma fi-lha.

55

o a - vô quem vai cri - á. E a mãe fi - cô sor - tê - ra, não a - dian - ta re - cla - má.

o a - vô quem vai cri - á. E a mãe fi - cô sor - tê - ra, não a - dian - ta re - cla - má.

55

58

A me - ni - na a to - do ins - tan - te pa - ra a mãe vai per - gun - tá:

A me - ni - na a to - do ins - tan - te pa - ra a mãe vai per - gun - tá:

58

61

"Mãe - zi - nha ca - dê meu pa - i? Que - ro ver on - de e - le es - tá!" Nes - ta ho - ra a mãe se ca - la,

"Mãe - zi - nha ca - dê meu pa - i? Que - ro ver on - de e - le es - tá!" Nes - ta ho - ra a mãe se ca - la,

61

64 $(\text{♩} = \text{c.a. } 86)$

a ver-da-de e-la não fa-la por-que a co-ra-ge não dá.

a ver-da-de e-la não fa-la por-que a co-ra-ge não dá.

67

70 $(\text{♩} = \text{c.a. } 54)$

O a-mor é coi-sa sé-ria, nun-ca vi nin-guém com-prá. Mui-tos pais sem co-ra-ção

O a-mor é coi-sa sé-ria, nun-ca vi nin-guém com-prá. Mui-tos pais sem co-ra-ção

73

tem fi-lha prá ne-go-ciá. Pro-cu-ra quem tem di-nhê - ro pa-ra as fi-lhas na-mo-rá.

76

(♩ = c.a. 86) (♩ = c.a. 54)

Des-pre - za - rô o ca - bo - cli - nho que de - vi - a res - pei - tá.

79

Ca - bo - cli - nho do pe - sa - do ho - je tem seu lar hon - ra - do.

81 (♩ = c.a. 86)

81 8 é a vor - ta que o mun - do dá.

81 8 é a vor - ta que o mun - do dá.

81 8 é a vor - ta que o mun - do dá.

A morte do carreiro

moda-de-violã

Afinação: Cebolão

Zé Carreiro /
Carreirinho

(♩ = c. 78)

Zé Carreiro

Carreirinho

Viola Caipira

Is - to foi no mês de ou - tu - bro,

Is - to foi no mês de ou - tu - bro,

re - gu - la - va mei - o di - a, o sor pa - re - ci - a bra - sa, quei - ma - va que a - té fe - ri - a,

re - gu - la - va mei - o di - a, o sor pa - re - ci - a bra - sa, quei - ma - va que a - té fe - ri - a,

foi um di - a mui - to tris - te, só ci - gar - ras que se ou - vi - i - a.

foi um di - a mui - to tris - te, só ci - gar - ras que se ou - vi - i - a.

10

O tris - te can - tar dos pas - sos na - que - las ma - tas som - bri - as.

12

Nu - ma cam - pi - na de - ser - ta

14

u - ma ca - si - nha e - xis - ti - a, na fren - te u - ma pai - a - da on - de a boi - a - da re - mui - a.

17

na es - tra - da vi - nha um car - ro com seus co - ção que ge - mi - i - a.

na es - tra - da vi - nha um car - ro com seus co - ção que ge - mi - i - a.

20

Meu co - ra - ção par - pi - ta - va de tris - te - za ou de a - le - gri - a.

Meu co - ra - ção par - pi - ta - va de tris - te - za ou de a - le - gri - a. -

22

Lá no ar - to do cer - ra - do a su - a ho - ra che - gô,

Lá no ar - to do cer - ra - do a su - a ho - ra che - gô,

25

o car-ro ta-va pe-sa-do e u-ma to-ra es-ca-pô, foi por ci-ma do car-rei-ro

28

e no bar-ran-co im-pren-sô, - ô. De- pois de u- ma mei- a ho- ra

31

que os com- pa- nha- rô ti- rô.

33

Quan-do pu-se-ram no car-ro já não po-di-a fa-lá, so-men-te e-le di-zi-a:

36

"Te-nho pres-sa de che-gá." E os com-pa-nhe-ro gri-ta-va nu-ma toa-da sem pa-rá -

39

ã. Já a-vis-ta-rô a ta-pe-ri-nha e as cri-an-ça no quin-tal.

42

Os ga - lo can - ta - ram tris -

Os ga - lo can - ta - ram tris -

44

te ai, ai, ai, ai.

te ai, ai, ai, ai.

46

No re - ti - ro a - don - de eu mo - ro. ai, ai, ai, ai.

No re - ti - ro a - don - de eu mo - ro. ai, ai, ai, ai.

49

Já a - le - va - rô e - le pra ca - ma, não ti - nha mais sar - va - ção, a - bra - ça - va seus fi - lhi - nhos

Já a - le - va - rô e - le pra ca - ma, não ti - nha mais sar - va - ção, a - bra - ça - va seus fi - lhi - nhos

52

fa - zen - do re - cla - ma - ção: "Só sin - to es - tes i - no - cen - te fi - cá sem u - ma pro - te - çã - ão."

fa - zen - do re - cla - ma - ção: "Só sin - to es - tes i - no - cen - te fi - cá sem u - ma pro - te - çã - ão."

56

Fe - cho os zô - io e des - pe - diu des - te mun - do de i - lu - são.

Fe - cho os zô - io e des - pe - diu des - te mun - do de i - lu - são.

A alma do Ferreirinha

moda-de-viola

Afinação: Cebolão

Jéca Mineiro /
Zilo

(♩ = c. 122)

Sheet music for "A alma do Ferreirinha" (moda-de-viola), featuring Zilo, Zalo, and Viola Caipira.

The music is written for three staves, all in treble clef and 2/4 time. The key signature is D major (two sharps). The tempo is marked as c. 122 (♩).

The first system shows the initial measures for Zilo, Zalo, and Viola Caipira. Zilo and Zalo have whole rests, while Viola Caipira plays a rhythmic pattern of eighth notes.

The second system continues the piece, with Zilo and Zalo still having whole rests, and Viola Caipira playing a more complex rhythmic pattern.

The third system shows the Viola Caipira part playing a series of chords, while Zilo and Zalo remain silent.

(♩ = c, 78)

15

Eu pa - rei na in - ver - na - da da Fa -

Eu pa - rei na in - ver - na - da da Fa -

19

zen - da Á - gua Fri - a prá des - can - sar a boi - a - da a - té o rai - ar do

zen - da Á - gua Fri - a prá des - can - sar a boi - a - da a - té o rai - ar do

22

di - a. Os pe - ães da co - mi - ti - va, que nes - ta tar - de for - ga - vam,

di - a. Os pe - ães da co - mi - ti - va, que nes - ta tar - de for - ga - vam,

25
8
fo - ram to - dos prá ci - da - de com - prar o que pre - ci - sa - va. Eu dei -

fo - ram to - dos prá ci - da - de com - prar o que pre - ci - sa - va. Eu dei -

25
8

28
8
tei na mi - nha re - de pro - cu - ran - do des - can - sa - ar, mas nes - sa ho - ra pen -

tei na mi - nha re - de pro - cu - ran - do des - can - sa - ar, mas nes - sa ho - ra pen -

28
8

31
8
sei que o mun - do i - a de - sa - bar.

sei que o mun - do i - a de - sa - bar.

31
8

35

U - ma bri - ga de ca - chor - ro as - sus -

U - ma bri - ga de ca - chor - ro as - sus -

38

tô a ze - bu - za - da. Eu fi - quei de - ses - pe - ra - do ven - do es - tou - ro da boi -

tô a ze - bu - za - da. Eu fi - quei de - ses - pe - ra - do ven - do es - tou - ro da boi -

41

a - da, mas na - qui - lo eu a - vis - te - ei um cam - pei - ro na in - ver - na - da

a - da, mas na - qui - lo eu a - vis - te - ei um cam - pei - ro na in - ver - na - da

44

es - ta - lan - do o seu chi - co - te e gri - tan - do com a boi - a - da. E - le

47

re - u - niu meu ga - do sem per - der u - ma sô re - ez, ser - vi - ço de seis pe -

50

ô - ões e - le so - zi - nho me fez.

54

Pu - xei da mi - nha car - tei - ra prá pa -

Pu - xei da mi - nha car - tei - ra prá pa -

57

gar o bom cam - pei - ro, mas por na - da nes - se mun - do e - le quis o meu di -

gar o bom cam - pei - ro, mas por na - da nes - se mun - do e - le quis o meu di -

60

nhei - ro. Sor-rin - do mui - to con - ten - te, me dis - se o bom ca - va - lei - ro:

nhei - ro. Sor-rin - do mui - to con - ten - te, me dis - se o bom ca - va - lei - ro:

63

"Não me es-que - ci que vo - cê foi meu me - lhor com - pa - nhei - ro. Su - as

66

cos - tas meu a - mi - go a - in - da de - ve es - tar ge - la - da do di - a em que me le -

69

vo - ou prá der - ra - de - ra mo - ra - da.

73

Di - zen - do es - tas pa - la - vras, o mis - te - ri - o - so peã - ão

Di - zen - do es - tas pa - la - vras, o mis - te - ri - o - so peã - ão

77

ris - cô o po - tro na es - po - ra e par - tiu a - ce - nan - do a mão, por in -

ris - cô o po - tro na es - po - ra e par - tiu a - ce - nan - do a mã - ão, por in -

80

cri - vel que pa - re - ça eu nem per - di mi - nha cal - ma, lá mesm - mo a - cen - di u - ma

cri - vel que pa - re - ça eu nem per - di mi - nha cal - ma, lá mesm - mo a - cen - di u - ma

83

ve - la e re - zeí prá su - a al - ma. A - que - la noi - te eu dor - mi fe - liz

86

a noi-te in-tei-ri - nha, so-nhan-do com as pro - e - zas do sau-do-so Fer - rei-ri-nha.

90

Boi Soberano

moda-de-viola

Afinção: Cebolão

Carreirinho /
Isaltino Gonçalves de Paula /
Pedro Lopes de Oliveira

Suzana Salles

Lenine Santos

Viola Caipira
(Ivan Vilela)

(♩ = c. 78)

Me a - lem - bro e te - nho sau - da - de do tem -

Me a - lem - bro e te - nho sau - da - de do tem -

po que vai fi - can - do, do tem - po de boi - a - dei - ro que eu vi - vi - a vi - a - jan - do -

po que vai fi - can - do, do tem - po de boi - a - dei - ro que eu vi - vi - a vi - a - jan - do -

- - - Eu nun - ca ti - nha tris - te - za, vi - vi - a sem - pre can - tan - do. Mês e

- - - Eu nun - ca ti - nha tris - te - za, vi - vi - a sem - pre can - tan - do. Mês e

10

mês cor-tan-do es-tra-da no meu ca-va-lo ru-a - no. - - Sem-pre li-dan-do com

8

mês cor-tan-do es-tra-da no meu ca-va-lo ru-a - no. - - Sem-pre li-dan-do com

10

8

13

ga-do. - Des-de a i-da-de quin-ze a-nos. - - Não me es-que-ço de um trans-

8

ga-do. - Des-de a i-da-de quin-ze a-nos. - - Não me es-que-ço de um trans-

13

8

17

por-te: - seis-cen-tos bois cui-a - ba-nos. - - No mei-o ti-nha um boi

8

por-te: - seis-cen-tos bois cui-a - ba-nos. - - No mei-o ti-nha um boi

17

8

21

pre - to por no - me - de So - be - ra - no. - Na ho -

25

ra da des - pe - di - da o fa - zen - dei - ro - foi fa - lan - do: "Cui - da - do com es - se boi que nas

28

guam - pas é le - via - - - no. Es - se boi é cri - mi - no - so, já me

31

fez di - ver - sos da - nos!" To - ca - mos pe - la es - tra - da na - qui - lo sem - pre pen - san - do -

8

34

- - Na ci - da - de de Bar - re - tos, - - - na ho - ra que eu fui che -

8

38

gan - do - - - a - boi - a - da es - to - rô, aí! - - - Só vi - a gen - te gri -

8

42

tan - do - - Foi mes-mo u-ma ti - ra - ni - a, na fren - te ia - o So -

46

- - be - ra - no. O co - mér - cio da ci - da - de as por -

49

tas fo - ram fe - chan-do, na ru - a ti-nha um me - ni - no de cer - to es-ta - va brin-can - do. -

52

Quan - do e - le viu que mor - ri - a de sus - to foi des - mai - an - do. Coi - ta -

55

di - nho de - bru - çou na fren - te do So - be - ra - no.

58

O So - be - ra - no pa - rô, ai!

62

- Em ci - ma fi - cou bu - fan - do, - - - re - ba - ten - do com os

- Em ci - ma fi - cou bu - fan - do, - - - re - ba - ten - do com os

8

65

chi - fres - - - os bois que vi - nha pas - san - do. - - Na - qui - lo o pai da cri -

chi - fres - - - os bois que vi - nha pas - san - do. - - Na - qui - lo o pai da cri -

8

69

an - ça de lon - ge - vi - nha - gri - tan - do: - - - "Se es - se

an - ça de lon - ge - vi - nha - gri - tan - do: - - - "Se es - se

8

73

boi ma-tar meu fi-lho eu ma-to quem vai to-can-do." Quan-do viu seu fi-lho vi-vo e o boi

8

73

76

por e-le ve-lan-do, - - - ca-iu de joe-lhos por ter-ra e pa-ra

8

76

79

Deus foi im-plo-ran-do: "Sal-vai! meu an-jo da guar-da, des-te mo-men-to - ti-ra - no -

8

79

82

Quan - do pas - só a boi - a - da - - o boi foi se ar - re - ti -

8

86

ran - do, vei - o o pai des - sa cri - an - ça, - - -

8

89

- me com - prô o So - be - ra - no. - - - Es - se boi sar - vô meu

8

92

fi - - - lho, nin - guém ma - ta - o So - be - ra - no.

8

fi - - - lho, nin - guém ma - ta - o So - be - ra - no.

92

8

Detailed description: This is a musical score for three voices, likely soprano, alto, and tenor/bass, in the key of D major (two sharps). The first staff (Soprano) begins at measure 92 with a half note 'fi', followed by a quarter rest, then eighth notes 'lho, nin - guém', a quarter rest, eighth notes 'ma - ta - o', a quarter rest, eighth notes 'So - be - ra - no', and ends with a half note. The second staff (Alto) begins at measure 8 with a half note 'fi', followed by a quarter rest, then eighth notes 'lho, nin - guém', a quarter rest, eighth notes 'ma - ta - o', a quarter rest, eighth notes 'So - be - ra - no', and ends with a half note. The third staff (Tenor/Bass) begins at measure 92 with a whole rest for three measures, followed by a final D major chord (D, F#, A) in the final measure. The lyrics 'fi - - - lho, nin - guém ma - ta - o So - be - ra - no.' are written below the first two staves.