

Osvaldo Luis Barison

Moda Caipira: Cantador, Universo, Mediações e
Participação Emotiva



OSVALDO LUIS BARISON

**MODA CAIPIRA:
CANTADOR, UNIVERSO, MEDIAÇÕES E
PARTICIPAÇÃO EMOTIVA**



Dissertação de Mestrado apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras, Área de Concentração "Teoria da Literatura", do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas - Universidade Estadual Paulista, câmpus de São José do Rio Preto, para a obtenção do grau de Mestre em Letras.

Orientador:
Prof. Dr. Romildo Sant' Anna

- 1994 -



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
INSTITUTO DE BIOCÊNCIAS, LETRAS E CIÊNCIAS EXATAS
São José do Rio Preto - SP

**MODA CAIPIRA:
CANTADOR, UNIVERSO, MEDIAÇÕES E
PARTICIPAÇÃO EMOTIVA**

Osvaldo Luis Barison

Dissertação de Mestrado apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras, Área de Concentração "Teoria da Literatura", do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas - Universidade Estadual Paulista, câmpus de São José do Rio Preto, para a obtenção do grau de Mestre em Letras

Orientador:
Prof. Dr. Romildo Sant'Anna

Este trabalho foi realizado com o apoio do CNPq - Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico.



unesp
1994



677/95



Este trabalho é uma produção do Grupo Acadêmico
"Literatura e Cultura Popular" do IBILCE-UNESP - São José do Rio Preto,
sob a coordenação do Prof. Dr. Romildo Sant'Anna

RESUMO: Este trabalho, realizado na linha de pesquisa "Literatura e Cultura Popular", analisa dez das principais Modas Caipiras, uma expressão litero-musical da população rural do interior do Estado de São Paulo-Brasil. A seleção das modas foi baseada em uma pesquisa de opinião realizada junto a poetas, músicos e divulgadores. Descreve o processo de ocupação do interior paulista e o universo caipira, a conceitualização de "caipira", a relação da Moda Caipira com a realidade da população, origens e funcionalidade da Moda Caipira. Tendo como pano de fundo a recepção, a análise contempla três vertentes de estudo: a estética, a sociologia e a psicanálise.

UNITERMOS: Literatura Brasileira Popular; Caipirismo; Moda Caipira; Arte Ingenua e Realidade Rural; Cultura Popular; Música Popular, Literatura Oral e Popular.

Ilustrações:

Jocelino Soares

Abstract e Key-Words:

Prof. Dr. Carlos Daghljan

Impressão:

Setor de Revista-Letras

Curso de Pós-Graduação em Letras

A Master's thesis presented by Oswaldo Luis Barizon, to UNESP, campus of São José do Rio Preto, State of São Paulo, Brazil, in 1994.

ABSTRACT: This work, developed in the research line of "Brazilian Literature and Folklore", analyzes ten of the main Caipira Modes, a literary and musical expression of the rural population of the interior of the State of São Paulo. The selection of the songs was based on an opinion poll involving poets, musicians, and advertisers.

It describes the occupation process of the interior of the State of São Paulo and the backwoodsman's universe, the notion of backwoodsman ("caipira"), the relationship between the Mode Caipira and people's reality, the origins and functionality of the Mode Caipira as its background, this analysis contemplates three research areas: aesthetics, sociology, and psychoanalysis.

**Curso de Pós-Graduação em Letras
Universidade Estadual Paulista
Caixa Postal 136**

**Rua Cristóvão Colombo, 2265 - Jd. Nazareth
15054-000 - São José do Rio Preto - SP - Brasil**

Tel. (0172) 24-4966 Ramais: 44(Secretaria) - 68(Coordenação)

Fax: (0172) 24-8692

Telex: 0119020

INTERNET: DTLL@CONDOR.IBILCE.UNESP.BR

KEY-WORDS: Popular Literature, Backwoodsman's Behavior, Folksong, Art, Oral Literature.

Este trabalho é uma produção do Grupo Acadêmico
"Movimento e Cultura Popular" da UNESP - São José do Rio Preto,
sob a coordenação do Prof. Dr. Romildo Sant'Anna

Ilustrações:

Joceline Soares

Abstract e Key-Works:

Prof. Dr. Carlos Daglian

Impressão:

Sector de Revista-Letras

Curso de Pós-Graduação em Letras

***Este trabalho foi realizado no período de 1992 a 1994,
época em que o Brasil viveu uma longa noite de escuridão.***

Romildo Sant'Anna

Curso de Pós-Graduação em Letras
Universidade Estadual Paulista
Caixa Postal 136
Rua Cristóvão Colombo, 2365 - Jd. Nourival
13054-000 - São José do Rio Preto - SP - Brasil
Tel. (0173) 24-4306 Ramais: 44(Secretaria) - 68(Coordenação)
Fax: (0173) 24-8693
Telex: 0119030
INTERNET: DTL@CONDOR.IBH.CE.UNESP.BR



MODA CAIPIRA: CANTADOR, UNIVERSO, MEDIAÇÕES E PARTICIPAÇÃO EMOTIVA

RESUMO: *Este trabalho, realizado na linha de pesquisa "Literatura e Cultura Popular", analisa dez das principais Modas Caipiras, uma expressão lítero-musical da população rural do interior do Estado de São Paulo-Brasil. A seleção das modas foi baseada em uma pesquisa de opinião realizada junto a poetas, músicos e divulgadores. Descreve o processo de ocupação do interior paulista e o universo caipira, a conceituação de "caipira", a relação da Moda Caipira com a realidade da população, origens e funcionalidade da Moda Caipira. Tendo como pano de fundo a recepção, a análise contempla três vertentes de estudo: a estética, a sociologia e a psicanálise.*

UNITERMOS: *Literatura Brasileira Popular; Caipirismo; Moda Caipira; Arte Ingênua e Realidade Rural; Cultura Popular; Música Popular, Literatura Oral e Popular.*

FOLKSONG: SINGER, UNIVERSE, MEDIATIONS AND EMOTIONAL PARTICIPATION

A Master's thesis presented by Osvaldo Luis Barison, to UNESP, campus of São José do Rio Preto, State of São Paulo, Brazil, in 1994.

ABSTRACT: *This work, developed in the research line of "Brazilian Literature and Folklore", analyzes ten of the main Folksongs as a literary and -musical expression of the country population of the interior of the States of São Paulo. The selection of the songs was based an opinion poll involving poets, musicians, and advertisers.*

Its describes the occupation process of the interior of the State of São Paulo and the backwoodsman's universe, the notion of backwoodsman ("caipira"), the relationship between Folksong and people's reality, the origins and function of Folksong. Having reception as its background, this analyzis contemplates three lines of study: aesthetics, sociology, and psychoanalysis.

KEY-WORDS: *Popular Brazilian Literature; Backwoodsman's Behavior; Folksong; Art Ingenuous and Country Reality; Folklore; Oral Literature.*



MODA CAPIRA:
CANTADOR, UNIVERSO, MEDIAÇÕES E
PARTICIPAÇÃO EMOTIVA

RESUMO: Este trabalho, realizado no âmbito de pesquisa "Literatura e Cultura Popular", analisa dez das principais Modas Caipiras, uma expressão litero-musical da população rural do interior do Estado de São Paulo-Brasil. A seleção das modas foi baseada em uma pesquisa de opinião realizada junto a poetas, músicos e divulgadores. Descreve o processo de ocupação do interior paulista e o universo caipira, a concepção de "caipira", a relação da Moda Caipira com a realidade da população, origens e funcionalidade da Moda Caipira. Tendo como pano de fundo a recepção, a análise contempla três vertentes de estudo: a estética, a sociologia e a psicologia.

UNITERMOS: Literatura Brasileira Popular; Caipirismo; Moda Caipira; Arte Ingenua e Realidade Rural; Cultura Popular; Música Popular; Literatura Oral e Popular.

FOLKSONG:
SINGER, UNIVERSE, MEDIATIONS AND
EMOTIONAL PARTICIPATION

A Master's thesis presented by Osvaldo Luis Barison, to UNESP, campus of São José do Rio Preto, State of São Paulo, Brazil, in 1994.

ABSTRACT: This work, developed in the research line of "Brazilian Literature and Folklore", analyzes ten of the main Folksongs as a literary and musical expression of the country population of the interior of the State of São Paulo. The selection of the songs was based on opinion poll involving poets, musicians and artists.

It describes the occupation process of the interior of the State of São Paulo and the backwoodsman's universe, the notion of backwoodsman ("caipira"), the relationship between Folk song and people's reality, the origins and function of Folk song. Having as background, this analysis contemplates three lines of study: aesthetic, sociology, and psychoanalysis.

a
Sueli, Odette, Marisa, Isadora e Beatriz.

Em memória de meu pai, um caipira
que se virou do avesso no sertão da cidade.

KEY-WORDS: Popular; Folklore; Folk song; Art; Ingenua and Country Reality; Folklore; Oral Literature.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	01
------------------	----

PARTE I

CAIPIRA: TIPO, ESTEREÓTIPO, HISTÓRIA E MÚSICA	09
---	----

Capítulo 1. Caipira: Uma Aproximação, 09

2. Tipo e Estereótipo, 13

3. Origens do Caipira, 22

Agradecimentos:

4. Processo de Acaipiração*, 33

5. Moda e Poesia Caipira: Características Gerais, 36

a) Raízes da Moda, 36

b) Radiodifusão, 41

Aos funcionários:

UMA PALA SIGNIFICADORA	50
------------------------------	----

Rosângela Bitonti Simonato e Márcio Santana da Silva.

PARTE III

PESQUISA DE OPINIÃO	72
---------------------------	----

a) Informantes e Indicações, 73

Aos interlocutores:

b) Relação das Modas Indicadas, 85

c) Discussão dos Resultados, 87

Aldônio Ferreira Faria Júnior, Antônio Cesar Frassetto, Prof. Dr. Antônio Manoel dos Santos Silva, Antônio Roberto Guimarães, Prof. Dr. Carlos Daghlán, Cleusa Gulin, Elizabeth Paro Lepera, Prof. Dr. Ermínio Rodrigues, Prof. Dr. Guillermo de la Cruz Coronado, Prof. Dr. Ismael Ângelo Cintra, João Luiz Paravidini, Jocelino Soares, José Salvador Lepera, Laszlo Ávila, Luciano Pereira dos Santos, Luis Carlos Parreira Guimarães, Luis Tadeu Pessutto, Maria Alice T. Fachini, Maria Luiza Zocal Paro, Maria de Jesus Sales Caboclo, Maria Madalena Bernardeli, Maria Madalena F. Ozanic, Marli Terra Verdi, Mônica Siqueira, Prof. Dr. Nildemir de Carvalho, Nivaldo Antônio Lopes, Olívio Varini, Prof. Dr. Rogério Chociay, Sandra Drudi, Solange Demarchi Xavier e Sueli Zocal Paro Barison.

PARTE V

CONSIDERAÇÕES FINAIS	217
----------------------------	-----

DISCOGRAFIA	225
-------------------	-----

BIBLIOGRAFIA	227
--------------------	-----

APÊNDICE (Indicação)	233
----------------------------	-----

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	01
------------------	----

PARTE I

CAIPIRA: TIPO, ESTEREÓTIPO, HISTÓRIA E MÚSICA.....	09
---	-----------

Capítulo 1. Caipira: Uma Aproximação, 09

2. Tipo e Estereótipo, 13

3. Origens do Caipira, 22

4. "Processo de Acaipiração", 33

5. Moda e Poesia Caipira: Características Gerais, 36

a) Raízes da Moda, 36

b) Radiodifusão, 41

PARTE II

UMA FALA SIGNIFICADORA.....	50
------------------------------------	-----------

a) Cantoria, 57

b) Texto / Letra, 62

PARTE III

PESQUISA DE OPINIÃO.....	72
---------------------------------	-----------

a) Informantes e Indicações, 73

b) Relação das Modas Indicadas, 85

c) Discussão dos Resultados, 87

PARTE IV

ANÁLISE DAS MODAS.....	90
-------------------------------	-----------

Capítulo 1. O Menino da Porteira, 92

2. Cabocla Tereza, 112

3. Chico Mineiro, 131

4. Chico Mulato, 148

5. Canoeiro, 158

6. Boi Soberano, 166

7. Pagode em Brasília, 175

8. Pingo d'Água, 185

9. Mágoa de Boiadeiro, 194

10. Ferreirinha, 208

PARTE V

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	217
----------------------------------	------------

DISCOGRAFIA.....	225
-------------------------	------------

BIBLIOGRAFIA.....	227
--------------------------	------------

APÊNDICE (indicação).....	233
----------------------------------	------------



cat 41

INTRODUÇÃO

Ferreira Gullar de que "vanguarda" num país desenvolvido será obrigatoriamente vanguarda num país subdesenvolvido? (1) A resposta é dada pelo próprio poeta:

Estudar um estrato da cultura, como o do caipira, implica postar-se diante da própria história do Brasil. Mais especificamente, significa resgatar para o âmbito do estudo universitário, em nível de pós-graduação, a história e constituição de um povo que normalmente não faz parte da chamada "história oficial". Tal qual as demais camadas populares brasileiras, o caipira tem passado para a história como um pária, e a sua cultura tem sido negada, excluída das propaladas "relações cultas". Em geral, quando se fala dele, já se estabelecem ares de um tom jocoso, que denigre sua imagem. Compreendê-la melhor. Para este dissertador, este

posicionamento é entendido como de "vanguarda", pelo menos neste momento histórico. Considerando a produção científica, uma Universidade com as características peculiares da UNESP deve assumir uma postura de "vanguarda" em relação aos objetos de estudo. Por estar inserida em uma região agrícola, constituída basicamente pelo frangeado de pequenas cidades, é mister que uma das preocupações dessa Universidade seja a de colocar em relevo e discussão o que emana de específico da sua cultura popular. Olhar para a cultura brasileira e resgatá-la para uma compreensão mais acurada, menos preconceituosa, define a instituição acadêmica como um farol, um norteador do pensamento social. Ao se referir a uma postura de "vanguarda", deve-se levar em consideração a indagação de

(1) Vanguarda e Subdesenvolvimento, p. 35.



Ferreira Gullar de que se "...o que é 'vanguarda' num país desenvolvido será obrigatoriamente vanguarda num país subdesenvolvido?"⁽¹⁾ A resposta é dada pelo próprio poeta-ensaísta, no decorrer de seu trabalho, e indica que não. Neste momento histórico, com as condições concretas da Universidade e da sociedade brasileira, talvez uma de suas posições de "vanguarda" seja estudar a produção litero-musical de estratos da cultura popular. Neste sentido, esta observação pelo acadêmico Amadeu Amaral, sendo dele a dissertação se coloca em sintonia com o pensamento de Gullar, como uma ação representante da postura que embasa a escolha temática. Afinal, existe uma cultura brasileira para ser destrinchada; uma cultura multifacetada, mestiça, necessitando da atenção de seus pesquisadores para que se possa compreendê-la melhor. Para este dissertador, este posicionamento é entendido como de "vanguarda", pelo menos neste momento histórico.

Como caminho de entrada para a compreensão da cultura caipira, escolhemos a "Moda Caipira", uma expressão artística rica e singular. Mas a Moda Caipira não serve apenas de pretexto para a compreensão da cultura. Uma e outra se apóiam. Como será visto no transcorrer de nosso percurso, não se pode conceber a cultura caipira sem a sua música - aqui designada como moda - e, conseqüentemente, entender a moda sem que se compreenda como se constitui a população caipira. Portanto, a Moda Caipira será analisada,

(1) *Vanguarda e Subdesenvolvimento*, p 35.



se não como um todo, pelo menos em alguns de seus elementos que consideramos principais. Neste sentido, esta dissertação visa a ampliar a compreensão que se tem sobre este gênero poemático-musical, aumentando o entendimento sobre o caipira em sua totalidade.

Inserida em um contexto social, a Moda Caipira está Esta moda traz intrinsecamente a característica de revelar aspectos da realidade do povo caipira. Este fato foi observado pelo acadêmico Amadeu Amaral, sendo dele a transcrição que leremos a seguir:

Essa poesia, como todas as manifestações do espírito popular, - conto e lendas, rezas e encantos, adivinhas e jogos de pulha, parlendas e frases feitas, ditados e credences, - revela-nos alguma coisa positiva acerca do caráter do povo, ajuda-nos a compreender sua mentalidade, suas tendências atuais, boas ou más, a conservar ou a corrigir, as possibilidades da sua inteligência e da sua energia, seus contentamentos e tristezas, suas aspirações modestas e suas queixas resignadas.⁽²⁾

É baseado nesta possibilidade de revelação do "espírito" do povo que se realiza este estudo. Como não poderia deixar de ser, muito da organização metodológica que embasa esta dissertação vem a partir das formulações do professor Antônio Cândido, um pioneiro ainda insuperável dos estudos literários no Brasil, e que leva em conta aspectos em que interagem a literatura e a sociologia. Antônio Cândido ensina que

(2) "A Poesia da Viola", p. 116.



desligadas do contexto, - isto é, da pessoa que as interpreta, do ato de interpretar e, sobretudo, da situação. Um trabalho ideal sobre a literatura dos grupos iletrados, primitivos mas também rústicos, deveria partir da observação concreta dos fatos, passar às análises estruturais e comparativas, para chegar à sua função na sociedade, sem sacrificar o aspecto estético nem o sociológico.⁽³⁾ menos e mais do que um registro a ser animado pelo deciframento de um leitor solidário.⁽⁴⁾

Inserida em um contexto social, a Moda Caipira está calcada na tradição oral de produção literária. Ou seja, uma produção que não deve ser entendida desvinculada do contexto e de sua forma de expressão, que é determinada pela situação performática, na qual um intérprete atualiza a composição para o momento da recepção. Apesar deste trabalho ser realizado no terreno da Teoria da Literatura, seguindo os parâmetros do professor Antônio Cândido, procura-se também lançar o entendimento para as condições concretas de vida do caipira, assim como sobre a maneira particular de enunciar através da cantoria. O trabalho de um crítico, no que se refere às metodologias, ao lidar com uma expressão artística tão fortemente vincada na experiência do grupo, deve ser diverso daquele que normalmente é empregado para as obras estéticas; enquanto as suas formas orais participam de uma tradição "culta". Referindo-se às manifestações culturais nas sociedades rústicas, Antônio Cândido produz a seguinte assertiva:

Contudo, além das características estéticas, determinadas por um padrão contido no universo de expectativas e simples dos métodos a que ele está habituado, e que supõem na obra uma relativa autonomia, pois, mesmo quando transcritos, não são textos, decifráveis diretamente. Não podem ser

(3) *Literatura e Sociedade*, p. 47.



desligadas do contexto, - isto é, da pessoa que as interpreta, do ato de interpretar e, sobretudo, da situação de vida e de conveniência, em função das quais foram elaboradas e são executadas. Feitas para serem incorporadas imediatamente à experiência do grupo, à sua visão do mundo e da sociedade, pouco significam separadas da circunstância, pois, sendo palavra atuante, são menos e mais do que um registro a ser animado pelo deciframento de um leitor solidário.⁽⁴⁾

Assim, qualquer tipo de compreensão que vise a ampliar o entendimento sobre esta manifestação artística não pode prescindir da análise sociológica. A compreensão que permeia toda esta dissertação é a de que a Moda Caipira funciona por caminhos que não serão aqui analisados, uma vez que tem sido entre uma frequência dialética que, se por um lado reflete aspectos da cultura caipira, por outro modela esta cultura, empregando os conhecimentos psicanalíticos, visa-se a decifrar dando significado a ela. É neste sentido que se espera utilizar algumas compreensões da sociologia. Recorrendo novamente a Antônio Cândido, encontra-se uma reflexão que fundamenta esta preocupação. É a seguinte:

Esquemmatizando, diríamos que, no limite, as formas eruditas de literatura dispensam o ponto de vista sociológico, mas de modo algum a análise estética; enquanto as suas formas orais dispensariam a análise estética, mas de modo algum o ponto de vista sociológico.⁽⁵⁾

Contudo, além das características estéticas, determinadas por um padrão contido no universo de expectativas do povo caipira, e da reflexão sobre aspectos sociológicos dessa cultura, existe também, em cada moda, uma

(4) Idem, p. 49.

(5) Idem, p. 51.

mensagem que atualiza algum tipo de sentimento pertencente a esta mesma cultura. Dito de outro modo, mediante procedimentos estéticos, uma moda expressa sentimentos individuais compatíveis com a condição socio-cultural do caipira. Portanto, outra vertente de análise que se espera nesta dissertação é a que se refere aos aspectos psicológicos.

Porém, o uso que a crítica literária faz das teorias psicológicas - mais especificamente da psicanalítica - segue caminhos que não serão aqui analisados, uma vez que tem sido uma relação complexa e que merece uma atenção à parte. Ao empregar os conhecimentos psicanalíticos, visa-se a decifrar o que estas modas têm de "tão humanas" que acabam fazendo tanto sucesso. Ou seja, procura-se responder a seguinte pergunta: em que radicalidade de sentimentos coletivos da primeira parte é constituída de três capítulos: No primeiro, cultura caipira as modas se situam e se apóiam, como reflexo busca-se uma definição do termo "caipira", mostrando a dessa cultura?

Karl Popper, em *A Lógica da Pesquisa Científica*, observa que "teorias são redes lançadas para capturar o mundo", racionalizá-lo, explicá-lo, dominá-lo⁽⁶⁾ e que o objetivo do cientista é "tornar as malhas da rede cada vez mais estreitas"⁽⁷⁾. Portanto, busca-se uma abrangência de três ramos de conhecimentos: estética, sociologia e psicologia. O uso de construções teóricas nestes três campos funcionalidade da fala expressa na Moda Caipira. Na

(6) *A Lógica da Pesquisa Científica*, p. 61.

(7) *Idem*, p. 62.



serve de suporte para um desvendar maior da obra e da sua relação com o público. Contudo, não se busca uma construção hermética que dê conta da universalidade do fenômeno que é a Moda Caipira; porém, espera-se ampliar a sua compreensão. Uma postura básica, que reproduz o pensamento do psicólogo João Luiz Paravidini, expressa no seguinte excerto:

Na terceira parte é descrito o processo de pesquisa que resultou na escolha das dez modas que, na quarta parte, são enfocadas. De maneira diversa, neste trabalho busca-se espaço para tudo o que se crê estar contido e que, ao mesmo tempo, contém a dimensão humana na produção do conhecimento - dimensão não-fragmentável em atos repartidos em verdades únicas, mas inserida na parcialidade condicionada da verdade nos atos de produção de relações e, portanto, de sentidos.⁽⁸⁾

Na maneira de se organizar o estudo, esta dissertação foi dividida em quatro partes, mais esta breve introdução. A primeira parte é constituída de três capítulos: No primeiro, busca-se uma definição do termo "caipira", mostrando a evolução do conceito no decorrer do tempo. No segundo, faz-se a uma delimitação do que seja Moda Caipira, diferenciando-a de outras manifestações lítero-musicais que, às vezes, são confundidas com ela. No terceiro, descreve-se a pesquisa que serviu de base para a definição das dez modas que serão enfocadas.

A segunda parte é destinada a fazer uma análise sobre a funcionalidade da fala expressa na Moda Caipira. Na

(8) Estudo Exploratório do Processo Diagnóstico de Autismo Infantil: Significações e Dificuldades, p. 24.



I - CAIPIRA: TIPO, ESTEREÓTIPO, sequência, insere-se a figura do *cantador* e descreve-se a situação *performática* em que se dá a *cantoria*. Noutro momento, discute-se a presença do *cantador* no interior do texto, bem como o processo teórico de divisão deste conceito, revelando suas várias funções. identidade do caipira

apresenta obstáculos e confusões. Configura-se uma primeira Na terceira parte é descrito o processo de pesquisa que barreira, por ser não a mais ativa, a que diz respeito aos resultou na escolha das dez modas que, na quarta parte, são instrumentos científicos que, pela própria condição de enfocadas individualmente. O quinto e último estágio de ciência, vê no caipira um ser à parte do universo acadêmico, nosso percurso é destinado às considerações finais. levando o pesquisador a entender o caipira "de fora", como um "outro" a ser desvendado. Acontece que as entranhas da vida caipira pertencem aos caipiras e estes, pela própria condição e definição, não adquiriram, genericamente, visibilidade nos chamados meios cultos. Também não demonstram a preocupação de se fazerem conhecer pelos padrões científicos. Sendo propositalmente generalizante, afirmamos que o caipira vive a sua cultura e nela se articula, sem muito afã de se projetar no exterior circundante.

A segunda barreira a ser superada são algumas situações conceituais que, normalmente, estimulam manifestações preconceituosas entre algumas camadas dos chamados "formadores de opinião". Mediante a dissociação do que é e do que se veicula como sendo, o caipira encarna um "tipo" o qual o homem citadino, geralmente metropolitano, busca negar em si mesmo. A cidade, em função da maneira como tem se dado

I - CAIPIRA: TIPO, ESTEREÓTIPO, HISTÓRIA E MÚSICA.

1. CAIPIRA: UMA APROXIMAÇÃO.

A busca de uma definição sobre a identidade do caipira apresenta obstáculos e confusões. Configura-se uma primeira barreira, porém não a mais ativa, a que diz respeito aos instrumentos científicos que, pela própria condição da ciência, vê no caipira um ser à parte do universo acadêmico, levando o pesquisador a entender o caipira "de fora", como um "outro" a ser desvendado. Acontece que as entranhas da vida caipira pertencem aos caipiras e estes, pela própria condição e definição, não adquiriram, genericamente, visibilidade nos chamados meios cultos. Também não demonstram a preocupação de se fazerem conhecer pelos padrões científicos. Sendo propositalmente generalizante, afirmamos que o caipira vive a sua cultura e nela se articula, sem muito afã de se projetar no exterior circundante.

A segunda barreira a ser superada são algumas situações conceituais que, normalmente, estimulam manifestações preconceituosas entre algumas camadas dos chamados "formadores de opinião". Mediante a dissociação do que é e do que se veicula como sendo, o caipira encarna um "tipo" o qual o homem citadino, geralmente metropolitano, busca negar em si mesmo. A cidade, em função da maneira como tem se dado

(10) "Um Caipira à Procura do Universo", p. 1.

o processo de urbanização no Brasil, é a negação do campo e dos valores nele envolvidos. Ainda que a maior parte das pessoas residentes nas cidades do interior do Estado de São Paulo tenham nascido no campo, ou tenham raízes nele, o habitante da cidade busca negar todos os resquícios do que se poderia chamar de "caipirismo" que ainda carrega em si.

O termo "caipira" tem tido, no decorrer da história, várias designações e acepções, o que contribui ainda mais para a confusão que reina ao seu redor. Portanto, buscamos a conceituação do termo em sua relação com a própria mudança da idéia que se teve do caipira, tendo como pano de fundo o desenvolvimento da história. Primeiramente vejamos qual a definição dada por Câmara Cascudo:

1) Pessoa do interior, de que não reside nas povoações maiores. Matuto, analfabeto, trapalhão, ignorante, desajeitado mas sonso, astuto, fingindo-se atoleimado e lorpa.⁽⁹⁾

Guillermo de La Cruz Coronado, num ensaio em torno da pintura de Jocelino Soares - o artista que faz as ilustrações desta dissertação - define caipira "no sentido ecológico da palavra ('habitante do campo ou da roça') porque, sem estar já na roça, ele 'habita na roça'; sua vida e sua arte se alimentam da roça."⁽¹⁰⁾

(9) *Enciclopédia Verbo*, p. 428.

(10) "Um Caipira à Procura do Universo", p. 1.



A percepção que o homem da cidade tem do caipira é muito mais próxima da "imagem" do caipira do que de sua natureza empírica. A idéia sobre ele é formada basicamente pelo estereótipo do Jeca Tatu. Desde a caricatura feita por Carlos Rodrigues Brandão, também observa a distorção Monteiro Lobato, placou-se a pecha de um ser diferente, entre o ser e a imagem do caipira. A seguinte transcrição passivo, avesso ao progresso, risível, infestado de doenças revela a postura emocional e ao mesmo tempo ideológica das e, por isso, um ser inferior que deveria ser superado.

Mas esta "imagem" deve ser questionada. Assim que veio a lume o artigo **Velha Praga**, de Monteiro Lobato, Rui Barbosa publicou uma crítica, parcialmente transcrita a seguir, que questiona o estereótipo de Jeca Tatu que Lobato procurava dar ao piraquara, o caipira do Vale do Parnaíba:

Não sei bem, senhores, se no tracejar deste quadro, teve o autor só em mente debuxar o piraquara do Paraíba e a degenerescência inata da sua raça. Mas a impressão do leitor é que, neste símbolo de preguiça e fatalismo, de sonolência e imprevisão, de esterilidade e tristeza, de subserviência e hebetamento, o gênio do artista, refletindo alguma coisa do seu meio, nos pincelou, consciente ou inconsciente, a síntese da concepção que tem, da nossa nacionalidade pelos homens que a exploram.⁽¹¹⁾

Rui Barbosa alerta para a possibilidade de que a visão que se tem do povo caipira, ou das classes populares no Brasil, seja enviesada pelas concepções dos que exploram essas classes. O padrão do olhar sobre este "diferente", está carregado de concepções que não respeitam as

(11) Rui Barbosa, prefácio do *Urupês*, p. XXIX.



peculiaridades da condição de um povo que não participa dos mesmos padrões e das mesmas perspectivas de vida nas quais se baseiam as classes dominantes nacionais e estrangeiras. -D!

Carlos Rodrigues Brandão também observa a distorção entre o ser e a imagem do caipira. A seguinte transcrição revela a postura emocional e ao mesmo tempo ideológica das pessoas que cunharam esta imagem tal qual é divulgada e conhecida:

...o caipira sai como o viu e pensou uma gente letrada e urbana. Por isso, comparado com o cidadão, ao cidadão livre do trabalho com a terra, o caipira sai dito pelo que não é e adjetivado pelo que não tem. Ele é ponto por ponto a face negada do homem burguês e se define pelas caricaturas que de longe a cidade faz dele, para estabelecer, através da própria diferença entre um tipo de pessoa e a outra, a sua grandeza. (12).

Em vista do demonstrado, num primeiro momento, Referindo-se a esses primeiros viajantes, Antônio Cândido buscaremos entender quais os elementos aproveitados para que se crivasse a imagem estereotipada que se tem do caipira, para que, nas análises das modas, possamos confrontar o significado dessa estereotipia com o dito pelo próprio caipira por intermédio de suas modas. Para isto, o leitor está convidado a viajar no tempo.

Seu caminho de entrada em São Paulo foi através da província de Minas Gerais, dirigindo-se para a região de

(12) Os Caipiras de São Paulo, p. 12.

Francisco 2. TIPO E ESTEREÓTIPO. estava diretamente dirigido à população humana, mas este povo se impôs à sua atenção por

*Sou caipira, pirapora nossa
Senhora de Aparecida primeiro contato;
Ilumina a mina escura e funda
O trem da minha vida.*⁽¹³⁾

Enquanto descrevia e examinava as plantas, No início do século XIX, o Brasil se abriu para as primeiras inspeções de cientistas estrangeiros. Uma vez que a Coroa Portuguesa não havia se interessado por fazer um levantamento científico da "terra nova", estas investidas propiciaram os primeiros relatos de homens das ciências sobre aspectos do Brasil. Entre esses pesquisadores pioneiros, estava Auguste de Saint-Hilaire.

Embarcado para o Brasil em 1816, com a tarefa de fazer um levantamento botânico, Saint-Hilaire tornou-se um dos mais respeitados naturalistas de todos os tempos ao descrever e revelar novas espécies botânicas no Brasil. Referindo-se a esses primeiros viajantes, Antônio Cândido diz que Saint-Hilaire é "dentre todos o melhor conhecedor do Brasil."⁽¹⁴⁾ Em seus "relatos de viagens", encontramos várias referências ao povo que habitava o interior de São Paulo. Em virtude disso, seu texto tornou-se uma das mais conhecidas descrições sistematizadas do povo paulista e uma das primeiras referências ao caipira.

Seu caminho de entrada em São Paulo foi através da província de Minas Gerais, dirigindo-se para a região de

(13) *Romaria*, Renato Teixeira.

(14) *Os Parceiros do Rio Bonito*, p. 43.



Franca. Seu olhar não estava diretamente dirigido à população humana, mas este povo se impôs à sua atenção por certas particularidades. Observemos esse primeiro contato:

Enquanto descrevia e examinava as plantas, aproximou-se um homem do rancho, permanecendo várias horas a olhar-me, sem proferir qualquer palavra. Desde Vila Boa até Rio das Pedras, tinha eu tido quicá cem exemplos dessa estúpida indolência. Esses homens, embrutecidos pela ignorância, pela falta de convivência com seus semelhantes, e, talvez, por excessos venéreos prematuros, não pensam: vegetam como as árvores, como as ervas dos campos. Obrigado, pela ventania, a deixar o rancho, fui procurar abrigo numa das cabanas principais, mas admirei-me da desordem e da imundície reinantes na mesma. Grande número de homens, mulheres e crianças desde logo rodeou-me. Os primeiros só vestiam uma camisa e uma calça de tecido de algodão grosseiro; as mulheres, uma camisa e uma saia simples. Os goianos e, mesmo, os mineiros de classe inferior vestem-se com muito pouco apuro, mas pelo menos, são limpos, a indumentária dos pobres habitantes de Rio das Pedras era tão imunda quanto suas cabanas. À primeira vista, a maioria deles parecia ser constituída por gente branca, mas, a largura de suas faces e a proeminência dos ossos das mesmas traíam, para logo, o sangue indígena que lhes corria nas veias, mesclado com a raça caucásica.

Esses indivíduos, que tinham o ar tão doentio quanto o dos habitantes das margens do Rio Grande, disseram-me que sua terra era muito pantanosa e que as febres intermitentes muito os castigavam. A bem pouca distância dessa região insalubre encontrariam terras férteis e desocupadas, podendo, nas mesmas, respirar o ar mais puro da terra; mas os mestiços de indígenas com brancos têm a mesma imprevidência dos representantes de sua ascendência materna e, talvez, mais apatia. Pode-se acrescentar, ao demais, que, à indolência, juntam eles, geralmente, a idiotice e a impolidez; todavia não mostram, nem a arrogância, nem a maldade característica, muitas vezes, do habitante dos camponeses de Franca.⁽¹⁵⁾

(15) *Viagem à Província de São Paulo*, pp. 113 e 114.



Como se pode inferir, não foi um contato que pudesse deixar uma boa impressão. Muitas das críticas dirigidas a Saint-Hilaire apontam para o fato de ele não realizar uma discussão profunda dos porquês daquela situação. No entanto, ele não estava no Brasil para um estudo de antropologia; seu trabalho era de botânica, principalmente a descrição das espécies, e, se reconhece que o fez muito bem. Assim, descreve o habitante de São Paulo como mais uma espécie a ser catalogada. Contudo, é uma descrição que será levada em conta, principalmente por seu caráter pioneiro. O próprio Saint-Hilaire reclama e adverte para a falta de dados sobre os aspectos humanos da época:

A preguiça geral no país, a ignorância de seus habitantes, sobretudo em certas regiões da província de São Paulo, a extrema disseminação dos habitantes são outros tantos obstáculos que se opõem a que, com referência à população, especialmente, se obtenham dados precisos.⁽¹⁶⁾

Vê-se por esta citação que a preguiça não é uma característica exclusiva do que veio a ser chamado "o caipira". O que se deve ressaltar é que, pela visão de Saint-Hilaire, havia concretamente um sujeito com certas características que deu origem à conceituação de caipira.

Monteiro Lobato, que no início deste século era um fazendeiro no Vale do Parnaíba, tinha alguns vizinhos parecidos com esses seres que aguçaram a atenção do botânico

(16) Idem, p. 84.



francês. Na seguinte transcrição, vê-se que a sua visão não difere muito da de Saint-Hilaire:

mesmo Alencar, em *Sonhos d'Ouro* (1872) aparece: "A Guida o que fez hoje no passeio (...) foi Este funesto parasita da terra é o CABOCLO, espécie de homem baldio, semi-nômade, inadaptável à civilização, mas que vive à beira dela na penumbra das zonas fronteiriças. À medida que o progresso vem chegando com a via férrea, o italiano, o arado, a valorização da propriedade, vai ele refugindo em silêncio, com o seu cachorro, o seu pilão, a pica-pau e o isqueiro, de modo a sempre conservar-se fronteiriço, mudo e sorna. Encoscorado numa rotina de pedra, recua para não adaptar-se."⁽¹⁷⁾

Guimarães, em *Histórias e Tradições da Província de Minas Gerais* (1872): "Veja onde está e com quem

fala. Vê-se que esse "tipo", essa "raça", viveu por muito tempo em várias regiões do Estado. Lobato não foi o único escritor a se referir ao caipira de maneira depreciativa. Através de uma análise sêmica, podemos recolher traços disseminados em nossa literatura⁽¹⁸⁾ que contribuem para a instalação do estereótipo. Assim, José de Alencar, em *Til* (1872), escreve: "Sai daí! chasqueou o mulato. Jabuticabinha de sinhá é lá para beico de caipira? Vá comer sua broa de milho, homem, e deixe de partes."⁽¹⁹⁾. Vê-se que o personagem do caipira é inferior ao mulato. Novamente em *Til* ocorrem mais duas alusões ao caipira: "Vinha chegando-se com a proverbial pachorra paulistana um camarada, que mastigava o último bocado do almoço, e preparava o cigarro de palha.

Aceso o pito e tomada a primeira fumaça (...)"⁽²⁰⁾. E também:

(17) *Urupês e Outros Contos e Coisas*, p. 121.

(18) Este recolhimento foi realizado pelo prof. Dr. Erminio Rodrigues, da Unesp - São José do Rio Preto, a quem agradecemos. Os grifos são nossos.

(19) *Til*, p. 840.

(20) *Idem*, p. 839.



"Luis Galvão (...) gostava de bulir com as raparigas e pregar peças aos caipiras." (21). Do mesmo Alencar, em *Sonhos d'Ouro* (1872) aparece: "A Guida o que fez hoje no passeio (...) foi só debicar o tal caipira de São Paulo." (22). Visconde de Taunay, em *Inocência* (1872): "Tudo anda tão calado!... uma verdadeira caipiragem!" (23). Na mesma obra, um pouco mais à frente: "Nhor - não. Sou caipira de São Paulo: nasci na vila de Casa Branca, mas fui criado em Ouro Preto." (24). Bernardo Guimarães, em *Histórias e Tradições da Província de Minas Gerais* (1872): "Veja onde está e com quem fala... olhe que não sou nenhum caipira tocador de burros, arrieiro ou capataz de tropa." (25). Já em *Rosaura a Enjeitada* (1883): "(...) Pensava muito em Belmiro, pobre provinciano simples e negligentemente trajado, que mais parecia um caipira que um estudante." (26). Aluísio Azevedo, em *O Cortiço* (1890): "Alguém reclamaria, mas muitos enguliriam a bucha... Para isso não faltavam estrangeiros e caipiras." (27). Euclides da Cunha, em *Contrastes e Confrontos* (1907): "O civil apanhado a laço, o voluntário de pau e corda, o caipira a que a farda aterroriza - mas cuja capacidade de ação se desenvolveu autônoma nas caçadas, na faina da lavoura, nos múltiplos ofícios." (28). Afrânio Peixoto, em

(21) Idem. p. 921.

(22) *Sonhos d'Ouro*, p. 851.

(23) *Inocência*, p. 18.

(24) Idem, p. 19.

(25) *Histórias e Tradições da Província de Minas Gerais*, p. 92.

(26) *Rosaura a Enjeitada*, p. 84.

(27) *O Cortiço*, p. 249.

(28) *Contrastes e Confrontos*, p. 219.



Sinhazinha (1929): "Vencida a primeira dificuldade de conhecimento, timidez ou desconfiança, mistura a que chamam cerimônia, o tabaréu, o ouço caipira, o sertanejo, idô comunicativo."⁽²⁹⁾ E o próprio Lobato, em *Cidades Mortas* (1919): "Nossas desajeitadíssimas caipiras são morenas cor de jambo."⁽³⁰⁾

Baseado em indivíduos que apresentavam essas características, Lobato concebeu o personagem Jeca Tatu, descrevendo a forma mais cristalina do estereótipo do caipira. Chega a ser hilariante a sagacidade de Lobato quando estende sua descrição para o modo de vida e o todo da família do Jeca:

Chegam silenciosamente, ele e a "sarcopta" fêmea, esta com um filhote no útero, outro ao peito, outro de sete anos à orelha da saia - este já de pitinho na boca e faca na cinta. Completam o rancho um cachorro sarnento - Brinquinho, a foice, a enxada, a pica-pau, o pilãozinho de sal, a panela de barro, um santo encardido, três galinhas pevas e um galo índio. Com estes simples ingredientes, o fazedor de sapezeiros perpetua a espécie e a obra de esterilização iniciada com os remotíssimos avós.⁽³¹⁾

A grande questão de Lobato em relação aos caipiras era que eles ateavam fogo na mata para cultivarem-na. Faziam isto por toda a mata, atingindo inclusive as terras do latifúndio do fazendeiro-escritor. Ele não se conformava com tal método precário de agricultura, principalmente porque,

(29) *Sinhazinha*, p. 99. questão importante: ele subdivide o caipira

(30) *Cidades Mortas*, p. 16.

(31) Idem, p. 121. pos raciais. Identifica no caipira caboclo, ou



além da mata, também queimava as plantações de sua fazenda. A prática agrícola de atear fogo na mata, depois destorroar, plantar um ano, voltar a pôr fogo no mato que havia nascido, num ciclo até que a terra se esgotasse, ou se "cansasse", era a forma de o caipira preparar a terra para a lavoura. Por essa época, caso o agricultor não fizesse aceiros na gleba destinada a atear fogo, era punido com prisão. Muitos eram presos e depois libertados com a condição de, nas eleições, votarem no governo. Monteiro Lobato também se indispunha contra a passividade eleiçoeira de que se cumpliciava o caipira. Ou seja, o autor de **Urupês** reunia vários motivos para se indispor com o campônio que habitava o Vale do Parnaíba.

A caricatura do caipira ganhou um grande incremento através da utilização do personagem Jeca Tatu como um enviesado "garoto propaganda" da campanha publicitária do "Biotônico Fontoura", um medicamento que, segundo os reclames do rádio e dos almanaques (Almanaque Biotônico), combate os efeitos do "amarelão", a apatia e a imbecilidade. O mote da campanha era a idéia de que quem consumisse o Biotônico não ficaria igual ao Jeca.

Contudo, mesmo um pesquisador identificado e admirador assumido da cultura caipira, tal qual foi Cornélio Pires, também alude à existência de um "tipo" marginal. Porém, Pires aponta uma questão importante: ele subdivide o caipira em vários tipos raciais. Identifica no **caipira caboclo**, ou



seja, oriundo da miscigenação do branco com o índio, como sendo o mesmo tipo que Saint-Hilaire e Lobato descreveram. O que Pires não aceita é que as características pertencentes a este tipo específico sejam generalizadas para todos os sertanejos. Veja-se o seguinte excerto:

...certos escritores dão campo ao seu pessimismo, julgando o "todo" pela "parte", justamente a parte podre, apresentando-nos o camponês brasileiro coberto de ridículo, inútil, vadio, ladrão, bêbado, idiota e "nhampan"! (32).

No livro de Cornélio Pires, o autor descreve toda a sujeira. Essa "parte podre" é aludida como sendo apenas um tipo no meio de outros, e Cornélio Pires questiona a generalização. Tal qual Saint-Hilaire e Lobato, Pires também confirma a existência desse tipo. Veja-se essa seqüência de transcrições:

tudo do meu patricio! Apesar dos governos os outros caipiras se vão endireitando à custa do próprio esforço, ignorantes de noções de higiene... Só ele, o caboclo, ficou mumbava sujo e ruim. Caipiras caboclos são os descendentes diretos dos bugres catequizados pelos primeiros povoadores do sertão. (33).

Às vezes têm um tiquinho de sangue português ou espanhol em mestiçagem com as nossas bugras e bugres... Raramente são aceitos em casamento pelas famílias brancas. As pretas os detestam, porque dentre eles sempre foram tirados os feitores de escravos e capitães do mato, pegadores de negros fugidos. (34).

sujeito inteligente e preguiçosos, velhacos e sendo mantosos, barganhadores como os ciganos, desleixados, sujos e esmolambados, dão tudo por um encosto de mumbava ou de capanga; são valentes, brigadores e ladrões de cavalos... (35).

(32) *Conversas ao Pé do Fogo*, p. 5.

(33) *Idem*, p. 7.

(34) *Idem*, p. 18.

(35) *Idem*, p. 18.

Geralmente os caipiras caboclos são madraços. Arranjando um cantinho no sítio do *branco*, ou numa fazenda, lá ficam *mumbaveando*, tolerados pelos patrões... aos quais não prestam serviço.

Sua vida é caçar, (...) pescar, dormir, fumar, beber pinga e tocar viola, enquanto a mulher, guedelhuda e imunda, vai pelos vizinhos, *pidonha* e descarada, filar dos bons trabalhadores o feijão, o toicinho, o *assucre*, o café, a farinha e... um *manejo* de couve. Os vizinhos com os caboclos só matam porco a tiro e sangram depois de morto, pois se o animal grita sob a faca esse é o dia das visitas...⁽³⁶⁾.

São marotos. Criam os filhos ao Deus dará. (...) Ei-lo de cócoras à margem suja do ribeirão...⁽³⁷⁾.

Remontando à história da ocupação do território No livro de Cornélio Pires, o autor descreve toda a paulista, encontramos o indígena como o nativo habitante do sujeira e deleixo em torno da habitação do caipira para lugar. Os primeiros contatos efetivos com o branco se deu concluir que:

através das Entradas, Monções e Bandeiras. Elas tinham como objetivo desbravar o sertão, dominando e escravizando os

Pobre caboclo... Creio que nunca tomou banho... terra. Além dos aspectos de dominação quanto a

Coitado do meu patrício! Apesar dos governos os outros caipiras se vão endireitando à custa do próprio esforço, ignorantes de noções de higiene... Só ele, o caboclo, ficou *mumbava* sujo e ruim! Ele não tem culpa... Ele nada sabe.

Esse Mas, graças a Deus, parece que esse tipo vai desaparecer.⁽³⁸⁾.

de um tipo novo: o mameluco. Reparemos, na seguinte transcrição, as características básicas deste novo indivíduo.

Tanto as transcrições de Saint-Hilaire, como as de tais quais foram percebidas por Auguste de Saint-Hilaire: Lobato, quanto as de Pires, apontam para a presença de um sujeito concreto que existiu no sertão paulista, não sendo possível alegar que foi apenas uma criação ficcional dos escritores. A existência desse indivíduo é que deve ter

(36) Idem, p. 19.

(37) Idem, p. 20.

(38) Idem, p. 22. Jeca, toada de Angelino de Oliveira.



jaziam. Seus costumes eram, necessariamente, proporcionado a criação do estereótipo. O que cumpre agora identificar são as origens desse indivíduo. Já tive o

ensaio de observar, notam-se ainda, na fisionomia de um grande número de agricultores paulistas, traços característicos da raça americana; eles não procuram instruir-se, seu modo de vida continua a se ressentir da rusticidade de seus antepassados

3. ORIGENS DO CAIPIRA.

*Eu nasci naquela serra
Num ranchinho beira-chão⁽³⁹⁾*

Pode-se afirmar que as condições sociais deste novo tipo racial são determinadas pela sua não

Remontando à história da ocupação do território paulista, encontramos o indígena como o nativo habitante do lugar. Os primeiros contatos efetivos com o branco se deu através das Entradas, Monções e Bandeiras. Elas tinham como objetivo desbravar o sertão, dominando e escravizando os moradores da terra. Além dos aspectos de dominação quanto a uma força de trabalho, houve também e em larga escala, a dominação sexual do homem branco sobre a mulher indígena. Esse "cruzamento" de raças foi responsável pelo aparecimento de um tipo novo: o mameluco. Reparemos, na seguinte transcrição, as características básicas deste novo indivíduo, tais quais foram percebidas por Auguste de Saint-Hilaire:

...a população, muito escassa, apresenta, Os mamelucos não herdaram apenas o gosto pela vida errante que caracterizava os indígenas, pois destes herdaram também a descuidada preguiça, vício esse que mais se acentuou em relação aos que não tinham coragem de se aventurar pelos desertos. Criados pelas indígenas, esses homens viviam em completo isolamento, desprezados pelos pais; ninguém procurava elevá-los da ignorância em que

(39) *Tristezza do Jeca*, toada de Angelino de Oliveira.



jaziam. Seus costumes eram, necessariamente, grosseiros.] Vários cruzamentos, em verdade, aproximaram da raça caucásia os descendentes dos primeiros mestiços; entretanto, como já tive o ensejo de observar, notam-se ainda, na fisionomia de um grande número de agricultores paulistas, traços característicos da raça americana; eles não procuram instruir-se, seu modo de vida continua a se ressentir da rusticidade de seus antepassados pelo lado materno, cuja indolência herdaram também.⁽⁴⁰⁾

Pode-se afirmar que as características mentais e sociais deste novo tipo racial são determinadas pela sua não inserção tanto na cultura ameríndia, como na do colonizador bandeirante. Sua constituição inicial é de um ser à margem, que não lhe é oferecido um padrão cultural preestabelecido para a sua identificação.

Esse processo "civilizatório" ocorreu de forma particular no Estado de São Paulo. É bastante diverso das especificidades de outras regiões do País. Tanto é diferente que, em *Viagem à Província de São Paulo*, salta aos olhos as várias comparações que o autor assinala entre o povo de Minas Gerais e de São Paulo, pendendo de maneira favorável aos mineiros. Veja-se esta situação como exemplo:

...a população, muito escassa, apresenta, igualmente, uma mistura de antigos habitantes com outros mais recentemente ali chegados. Os primeiros, todos paulistas e, provavelmente, mestiços de indígenas com brancos, em diferentes graus, são, como os agricultores de Rio das Pedras, das vizinhanças de Pouso Alegre etc., homens grosseiros, apáticos e sem nenhum asseio. Os segundos, nascidos, em geral, na comarca de São

(40) *Viagem à Província de São Paulo*, p. 188.



João del Rei, sem possuírem as qualidades que distinguem (1816-1822) os mineiros das comarcas de Ouro Preto, de Sabará e de Vila do Príncipe, diferem, entretanto, muito e muito, de seus vizinhos. Há limpeza em suas residências e eles são mais ativos, muito mais inteligentes, menos grosseiros e mais hospitaleiros do que os verdadeiros paulistas instalados na região; entre eles são, em suma, encontrados todos os usos e costumes de seu torrão natal - Minas Gerais.⁽⁴¹⁾

Saint-Hilaire atribui esta diferença ao fato de que em Minas o cruzamento racial que predominou foi entre o branco e o negro, originando o mulato. Naquele momento histórico, o entendimento sobre a determinação da condição mental e social estava atrelado à etnia, explicação que se mantém até hoje em certas sociedades, inclusive na brasileira. Para os recursos científicos da época, vê-se que essa explicação era bastante apropriada. De qualquer forma, o importante é levar em conta que a primeira característica do caipira é ser um indivíduo originário do cruzamento de duas raças: o branco português e o índio nativo, mas que, no entanto, não foi assumido por nenhuma das duas culturas.

Conseqüentemente, esse indivíduo passou a ter uma caracterização particular que o distingue tanto do índio quanto do branco. Desde seu nascedouro, este novo indivíduo, passa a receber uma identificação pejorativa. Ele era um diferente, que não ocupava um lugar dentro das categorias sociais existentes na época. Na seguinte transcrição de

(41) Idem, p. 124.



Saint-Hilaire, percebe-se como este indivíduo era visto pelos habitantes da cidade:

Nenhuma dificuldade há em distinguir os habitantes da cidade de São Paulo dos das localidades vizinhas. Estes últimos, quando percorrem a cidade, usam calças de tecido de algodão e um grande chapéu cinzento, sempre envolvidos no indispensável poncho, por mais forte que seja o calor. Denotam seus traços alguns dos caracteres da raça americana, seu andar é pesado, e têm um ar simplório e acaanhado. Pelos mesmos têm os habitantes da cidade pouquíssima consideração, designado-os pela alcunha injuriosa de caipiras, palavra derivada provavelmente do termo corupira, pelo qual os antigos habitantes do país designavam demônios malfazejos existentes nas florestas. Parece mesmo que esse termo ainda é usado no Alto-Paraguai, sem nenhuma alteração, e sempre numa acepção injuriosa, porquanto, quando um dos pequenos guaranis nascidos nessa região e que eu, infelizmente, levava para a França, queria injuriar seu companheiro, dava-lhe o nome de corupira.⁽⁴²⁾

Além de uma descrição do habitante que primeiro veio a encarnar a designação de caipira, nessa citação tem-se também uma primeira indicação etimológica do lexema caipira.

Contudo, seguindo ainda Saint-Hilaire, podemos avançar um pouco mais na definição: há a aceitação de que é um termo que

origem...se não quiser aceitar a aplicação que meus jovens guaranis - Pedro e Diogo - davam à aludida palavra corupira, pode-se tomar o vocábulo caipira como derivado de caapora (habitante das matas), nome que os indígenas catequizados pelos jesuítas davam a seus compatriotas ainda selvagens (...) caapora é dado, no Dicionário Português e Brasileiro, como sinônimo de rústico.⁽⁴³⁾

(42) Idem, pp. 139 e 140.

(43) Idem, p. 190.



dos povoados, assumindo um aspecto físico, mental e social
 primitivo. O neologismo "caipira", advindo do tupi-guarani e
 incorporado à Língua Portuguesa, não encontra uma explicação
 unânime entre os etimólogos. Mesmo as sérias tentativas de
 definição por parte de alguns escritores encalham nas
 dificuldades de se entender a incorporação e precisão do
 termo. Antônio Houaiss, o classifica como proveniente da
 língua genérica tupi, embora com dúvidas⁽⁴⁴⁾. Cornélio Pires
 também revela certa incompreensão do termo. É o que deixa
 transparecer no seguinte trecho:

Por mais que rebusque o 'étimo' de caipira, nada
 tenho deduzido com firmeza. Caipira seria o
 aldeão; neste caso encontramos o tupi-guarani
 'capiâbiguãra'. Caipirismo é acanhamento, gesto de
 ocultar o rosto: neste caso temos a raiz 'caí' que
 quer dizer: 'gesto de macaco ocultando o rosto'.
 'Capipiara', que quer dizer que é do mato.
 'Capiã', de dentro do mato: faz lembrar o 'capiãu'
 mineiro. 'Caapi' - trabalhar na terra, lavrar a
 terra - 'caapiára', lavrador. E o caipira é sempre
 lavrador. Creio ser este último caso o mais
 aceitável, pois 'caipira' quer dizer 'roceiro',
 isto é, lavrador.⁽⁴⁵⁾

De qualquer forma, há a aceitação de que é um termo que
 se refere ao rústico, ao camponês lavrador. Entendo que a
 origem primeira do termo deve ter sido a aludida por Saint-
Hilaire. Ou seja, a designação dada ao filho da índia com o
 branco e que vivia à margem tanto da tribo indígena, quanto

(44) *O Português no Brasil*, p. 59.

(45) *Conversas ao Pé do Fogo*, p. 186.



progenitores. Podem ser alvos, morenos ou dos povoados, assumindo um aspecto físico, mental e social primitivo e apartado dos demais.

Conseqüentemente, sendo fiel à acepção primeira desse termo, só se pode usar a designação "caipira" para um tipo especial de habitante do interior paulista. Deveria ser reservado ao mestiço, em vários graus, do branco e o índio. Não seria proprietário de suas terras, viveria da colheita de frutos da natureza e da agricultura rústica, comportando-se na mais completa apatia e imbecilidade. Esse tipo básico persistiu e persiste até hoje, se não na realidade, pelo menos no imagiário do cidadão urbano. Porém, com o passar do tempo, esse tipo racial e social foi se desenvolvendo, assumindo um padrão cultural. O termo caipira também foi se ampliando, passando a ser usado para designar outros tipos de sertanejos paulistas.

Retomando Cornélio Pires, deve-se lembrar que ele enumera vários tipos de caipiras, tais como: o caipira branco, o preto e o caboclo. Sua descrição do caipira caboclo, ou mameluco - o originário - já foi enfocada anteriormente. Veja-se agora a sua descrição do caipira branco e do preto:

- (46) ...branco quer dizer de melhor estirpe: meia
(47) mescla, descendentes de estrangeiros brancos...
(48) gente que possa destrinçar a genealogia da família
(49) até o trisavô, confirmando pelo procedimento o
(50) nome e a boa fama dos seus genitores e

(51) *Idem*, p. 31.

(52) *Idem*, p. 23.

progenitores. Podem ser alvos, morenos ou trigueiros... São brancos.⁽⁴⁶⁾

Por mais pobres que sejam, com seus cobrinhos, suas terras, porque eles são sempre proprietários, podem andar remendados, mas andam limpos.⁽⁴⁷⁾

Os caipiras brancos, mesmo quando pobres, são respeitados pelo caboclo pobre ou rico e pelos pretos.⁽⁴⁸⁾

Os proprietários de fazendas de cana, gado ou, Caipiras pretos são os descendentes dos africanos já desaparecidos do Brasil.

São os bons brasileiros vítimas ainda das últimas influências da escravidão.⁽⁴⁹⁾

Também estão rotos e esfarrapados. Pobres depois de terem, com seu suor, inundado as fazendas de brasileiros patrícios, seus - de canaviais, algodoads, enchendo-os de dinheiro, desse ouro abundante e bom!⁽⁵⁰⁾

Oriundo do cruzamento de africanos ou brasileiros pretos com portugueses, e brasileiros brancos, raramente com o caboclo, o caipira-mulato, é o mais vigoroso, ativo, o mais independente e o mais patriota dos brasileiros.⁽⁵¹⁾

Pelo que se percebe, a designação "caipira" se ampliou com o passar do tempo, abarcando praticamente todos os moradores do campo em oposição aos da cidade. A partir do tipo básico, outros sertanejos, tais como o branco colonizador, o negro e as novas levas de imigrantes, começaram a interagir entre si, resultando em um "processo a que se poderia chamar acaipiramento, ou acaipiração, e que os integrou de fato num conjunto bastante homogêneo."⁽⁵²⁾ No

(46) Idem, p. 11.

(47) Idem, p. 12.

(48) Idem, p. 13.

(49) Idem, p. 25.

(50) Idem, p. 25.

(51) Idem, p. 31.

(52) Idem, p. 23.

entanto, esse termo não deve ser generalizado de forma absoluta para todos os habitantes do sertão. É o que afirma Antônio Cândido, que leva em consideração a divisão social em classes para designar apenas uma delas como caipira:

Os proprietários de fazendas de cana, gado ou, depois, café, formavam uma camada permeável às atividades de troca - vendendo, comprando produtos e, deste modo, se ligando ao mercado, cujas alterações sofriam com mais sensibilidade. Os proprietários do tipo sitiante ora seguiam este ritmo, ora se ligavam ao dos cultivadores instáveis, não vendendo, como eles, o produto da sua lavoura senão em escala reduzida e de modo excepcional. Esta segunda categoria, de sitiantes, posseiros e agregados, é que define plenamente a economia caipira de subsistência e a vida caracterizada pela sociabilidade dos bairros. Os costumes da primeira categoria, bem como a sua fala ou grau de rusticidade, fazem dela, freqüentemente, participante mas nem sempre integrante da cultura caipira, considerada nas suas formas peculiares.⁽⁵³⁾

A partir da ampliação da designação de caipira para quase todos os sertanejos, se nota que a questão da propriedade da terra é um dos fatores fundamentais para a definição do caipira. O caipira não era o proprietário da terra em que vivia, ou quando era, não empregava mão-de-obra externa à família. Antônio Cândido enumera as circunstâncias que, dependendo da posição do indivíduo em relação a cada item, determinam a condição de ser caipira ou não: "1) isolamento; 2) posse de terras; 3) trabalho doméstico; 4) auxílio vicinal; 5) disponibilidade de terras; 6) margem de

(53) *Os Parceiros do Rio Bonito*, pp. 79 e 80.



lazer."⁽⁵⁴⁾. Assim, o caipira é o indivíduo que vive em relativo isolamento; normalmente não é proprietário de terras; toda a sua família participa do labor pela sobrevivência; uma família e outra se auxiliam nos momentos críticos da lida com a terra; são nômades, estando constantemente de mudança; têm no lazer uma forma de vida e uma complementação de sua dieta.

Uma das características marcantes do estereótipo do caipira é a sua fama de imprevidente e despreocupado com o futuro. Contudo, a forma de povoamento do sertão paulista foi cunhada exatamente pelo nomadismo, o que determinou, de uma maneira especial, as relações intergrupais e intragrupais. Veja-se como Antônio Cândido entende esta questão, aludindo inclusive a uma fixação de um traço na índole do caipira a partir de uma condição concreta de subsistência:

A vida social do caipira assimilou e conservou os elementos condicionados pelas suas origens nômades. A combinação dos traços culturais indígenas e portugueses obedeceu o ritmo nômade do bandeirante e do povoador, conservando as características de uma economia largamente permeada pelas práticas de presa e coleta, cuja a estrutura instável dependia da mobilidade dos indivíduos e dos grupos. Por isso, nas habitações, na dieta, no caráter do caipira, gravou-se para sempre o provisório da aventura.⁽⁵⁵⁾

(54) Idem, p. 83.

(55) Idem, p. 37.

Além desse traço de caráter a que aludiu o autor, é mister notar que, pelo fato de normalmente não terem a posse da terra, acabavam por assumir uma postura sempre pronta para abandonar a moradia, tão logo a terra se esgotasse ou se o proprietário a requisitasse. É o que salienta Carlos Rodrigues Brandão, no seguinte excerto:

Ao lavrador nômade não compensava ocupar a terra com mais bens do que os que pudesse levar nas costas ou no lombo de dois animais de carga. Não compensava ocupá-la com o trabalho que, ademais da roça e do rancho, acrescentasse benfeitorias que seriam perdidas pouco adiante.⁽⁵⁶⁾

Não se deve esquecer que "a sesmaria foi a maior fonte de propriedade no regime colonial, consistindo, como se sabe, na concessão de terra a quem a requeresse legalmente, com a condição de lavrá-la dentro de seis meses."⁽⁵⁷⁾ Pois os moradores do sertão não tinham a preocupação com a posse da terra e nem tinham acesso às concessões das sesmarias. Fatos que acarretaram uma maneira peculiar de delimitação das posses, baseadas no poder da força ou da ascendência social, tal qual observa Carlos Rodrigues Brandão:

Pois em sucessivos momentos de ocupação dos sertões de São Paulo, donatários de sesmarias, bandeirantes e seus descendentes, revestidos à condição de agricultores, senhores de grandes posses, ocuparam pela força, ou com a força de direitos senhoriais sempre negados aos lavradores pioneiros, as extensões maiores das melhores

(56) *Os Caipiras de São Paulo*, p. 35.

(57) *Os Parceiros do Rio Bonito*, p. 59.



terras da província, desde onde empurravam famílias e levas de lavradores caipiras sertões adentro.⁽⁵⁸⁾

De uma primeira concepção cunhada por Saint-Hilaire, que colocava o caipira como sendo um ser determinado pela condição racial, abre-se agora a explicação pela vertente da condição social. Partindo do entendimento de como o caipira fazia para sobreviver, para auferir seu sustento, pode-se entender que muitas das características atribuídas a uma degeneração racial, são, na verdade, determinadas pelas condições concretas de subsistência pela vida. Esta é a base de toda a formulação de Antônio Cândido, que se pode observar a partir da seguinte transcrição:

É que os costumes ligados à atividade agrícola seminômade e ao povoamento esparso 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.⁽⁵⁹⁾

Os grupos sociais apartados e encravados no meio da mata e distantes das cidades, tinham uma marca de auto-suficiência e de economia basicamente fechada ou semi-fechada. Essas características eram propiciadas pelas grandes extensões de terra e pelo tipo de agricultura extensiva e itinerante. No entanto, não se deve entender

(58) *Os Caipiras de São Paulo*, p. 41.

(59) *Os Parceiros do Rio Bonito*, p. 43.



como "economia fechada", um isolamento radical do caipira como ser anti-social. O que havia era uma concepção mais auto-suficiente, baseada em uma economia doméstica e de subsistência. Afirma Antônio Cândido:

[A partir de uma economia de subsistência e das moradas ocupando as franjas das matas, o caipira colocou-se à frente do grupo, por mais afastado, coeso e suficiente a si mesmo, ligava-se, ainda que esporadicamente, ao centro provedor de sal, administração e ministério religioso; e, por meio dele, conservava sempre vivos, mesmo quando tênues, os ligamentos com a civilização. O isolamento da sociedade rústica é relativo...⁽⁶⁰⁾.

Com o passar dos anos, os grupos "isolados" progressivamente foram se integrando aos povoamentos, terras. A vida da população, em sua maioria, sofreu uma originando uma mudança no feitio do sertão. drástica transformação. Da "cabana solitária" passaram a residir nas fazendas e sítios, tendo que se submeter a uma

4. "PROCESSO DE ACAPIRAÇÃO".

nova forma de produção na qual deixaram sua condição de produtores autônomos para serem colonos, camaradas, meeiros

*O meu pai foi peão,
Minha mãe solidão,
Meus irmãos perderam-se na vida
Em busca de aventura...⁽⁶¹⁾*

Nessas novas propriedades havia um outro tipo de núcleo social, o qual envolvia a casa sede do proprietário que, não

Observando a evolução da colonização no interior do Estado de São Paulo, acontece uma mudança bastante acentuada também a colônia das residências dos empregados e, caso a a partir da cultura cafeeira. Desde a segunda metade do século passado, o Brasil passou por uma drástica transformação provocada pelo fim da escravidão, o início da formavam-se uma pequena comunidade, o "patrimônio", com a República e a chegada maciça de novos imigrantes,

(60) Idem, p. 75.

(61) *Romaria*, Renato Teixeira. do Prof. Dr. Erminio Rodrigues.

principalmente italianos e espanhóis. Estes fatores modificaram o interior, conferindo-lhe novas características. desenvolveram a ponto de se transformarem em cidades.

A partir de uma economia de subsistência e das moradas ocupando as franjas das matas, o caipira colocou-se à frente no processo de ocupação e desmatamento. Formava glebas de terras cultiváveis e empurrava os nativos cada vez mais para o interior do sertão. Contudo, com a introdução da agricultura predominantemente cafeeira - o que determinou uma mudança nas técnicas agrícolas - e com a rarefação dos espaços, os próprios caipiras também foram expulsos das terras. A vida da população, em sua maioria, sofreu uma drástica transformação. Da "cabana solitária" passaram a residir nas fazendas e sítios, tendo que se submeter a uma nova forma de produção na qual deixaram sua condição de produtores autônomos para serem colonos, camaradas, meeiros ou birolos⁽⁶²⁾.

Nessas novas propriedades havia um outro tipo de núcleo social, o qual envolvia a casa sede do proprietário que, não raras vezes, era um barão (o chamado "barão do café"). Havia também a colônia das residências dos empregados e, caso a fazenda fosse grande, também tinha uma "venda", um campo de futebol e uma capela. Entre as fazendas menores e os sítios, formavam-se uma pequena comunidade, o "patrimônio", com a

(62) Birolito: Trabalhador itinerante, volante, bóia fria; grão de café que, colocado entre outros grãos, se destaca pelo tamanho. (Beireiro - homem de beira de estrada -> berero -> birolito). Colaboração do Prof. Dr. Ermínio Rodrigues.



igreja, o campo de futebol, a escola, a "venda" e algumas casas. Estas comunidades tornavam-se bairros rurais e, muitas vezes, se desenvolveram a ponto de se transformarem em cidades.)

5. MODA E POESIA CAIPIRA: CARACTERÍSTICAS GERAIS.

Tendo como base a colonização e ocupação predatórias, a interrelação de diferenças culturais marcantes entre o índio nativo, o mameluco, o colonizador branco português, o negro africano e os novos imigrantes brancos - predominantemente os italianos e espanhóis -, foram sendo homogeneizados pela religiosidade, basicamente católica, e pelo trabalho no café. Assim, em pequenos universos cercados pelo café, possuiu a haver uma economia, um código de normas e uma cultura determinada pelo cruzamento de etnias diversas. Materializou-se o "processo de acaipiração" descrito por Cândido, sendo que a resultante deste caldeirão etnológico é que constituiu o que, amiúde, se entende até hoje por "cultura caipira".

Suas formas de expressão marcaram, decisivamente, parte considerável da nação brasileira. Suas festas religiosas são até hoje comemoradas, inclusive nos grandes centros. Nas festas juninas, ocorre uma apologia ao seu estereótipo, imortalizado na literatura pelo Jeca Tatu de Lobato, no gibi pelo Chico Bento do Maurício de Sousa e no cinema por Mazaroppi. Tornou-se, assim, um símbolo no imaginário do povo brasileiro. Mas, sobretudo, onde esta cultura encontrou

(63) Viola Caieira, Piraci e Tonico.



bandeirante: São Paulo, Minas Gerais, Mato Grosso, uma expressão forte e definitiva foi na expressão musical, a Moda Caipira.

Na Enciclopédia da Música Brasileira, em verbete preparado por Oneyda Alvarenga, a designação é dada da seguinte forma:

a) Raízes da Moda:

moda s.f. Palavra que em Portugal e no Brasil tem o significado genérico de canto, melodia ou música. Também designa no Brasil um tipo de canção rural, a moda-de-Viola cabocla que parece limitado aos Estados de São Paulo, Minas Gerais, Mato Grosso, Goiás, e Rio de Janeiro. Nasceu lá no mato Veio pra cidade Sem ser convidada. (63)

No entanto, o conceito é mais amplo, pois se entende tanto a moda, em sua faixa melódica, quanto a poesia por "moda" o conjunto de todas as melodias das Modas caipira dizem respeito à manifestação cultural do povo caipiras. Suas melodias básicas são: o cateretê (ou catira), caipira. Portanto, não devem ser entendidas isoladamente do cururu, a toada e a moda-de-viola, cada uma com território, da história e da cultura caipira do interior de características próprias, mas reunidas sob a designação São Paulo e arredores mencionados.

Uma vez que já se tem uma noção do que venha a ser "caipira", cabe agora a definição léxica de "moda". Na dissertação de mestrado da professora Maria Madalena Bernardele, encontramos uma aproximação do conceito de "moda", revelando a sua origem e imprecisão:

A palavra "moda" tem o sentido genérico de cantiga e, em Portugal, denomina uma canção típica do folclore português - uma música ligeira e popular. Mas no Brasil, "moda" sofreu uma restrição semântica, passando a designar o canto (puro) dos caipiras de toda a zona do expansionismo

(63) Viola Cabocla, Piraci e Tonico. na, p. 493.

bandeirante: São Paulo, Minas Gerais, Mato Grosso, Rio de Janeiro, Goiás e norte do Paraná.⁽⁶⁴⁾

Na **Enciclopédia da Música Brasileira**, em verbete preparado por Oneyda Alvarenga, a designação é dada da seguinte forma:

A poesia da Moda Caipira segue a tradição do romance ibérico e das quadrinhas portuguesas que chegaram ao Brasil **moda** s.f. Palavra que em Portugal e no Brasil tem o significado genérico de canto, melodia ou música. Também designa no Brasil um tipo de canção rural, a moda-de-viola, ao que parece limitado aos Estados de São Paulo, Minas Gerais, Mato Grosso, Goiás, e Rio de Janeiro.⁽⁶⁵⁾

No entanto, o conceito é mais amplo, pois se entende por "moda" o conjunto de todas as melodias das Modas caipiras. Suas melodias básicas são: o cateretê (ou catira), o cururu, a toada e a moda-de-viola, cada uma com influência ganhou características diferentes. Inclusive em características próprias, mas reunidas sob a designação genérica de "Moda Caipira". A partir desta constituição básica, a Moda Caipira adaptou e incorporou ritmos de outras origens. Da cultura indígena se tem o cururu e o cateretê e a forma anasalada de cantar. Da cultura portuguesa importou-se a *folia do Divino*, a *cana-verde*, a *chula*, a *dança de São Gonçalo*. Dos africanos a contribuição veio pela *congada*, *jongos* e o *lundu*. Da Europa as *valsinhas* e os *valseados*, sendo que mais especificamente dos italianos a *tarantela*, e dos espanhóis o *fandango*. Dos demais países da América do Sul e da Central a influência se deu pelos *huapangos*,

(64) *A Expressividade Caipira em Vieira e Vieirinha*, p. 54.

(65) *Enciclopédia da Música Brasileira*, p. 493.



A poesia da viola é a única, em São Paulo, guarânias e os boleros, que originaram o rasqueado, os corridos e as modas campeiras. Do nordeste brasileiro veio o xote, o baião, o corta-jacas, o arrasta-pés, os rojões, e os sambinhas.

Segundo a denominação de Schiller⁽⁶⁷⁾, como uma poesia ingênua. Para o poeta ingênuo, as suas palavras correspondem a uma verdade, mesmo sendo ela um produto de sua fantasia. É trazidos pelas camadas populares de imigrantes. Em contato com a nova condição de vida, essas formas poemáticas se associaram aos ritmos que surgiram e passaram a referenciar a realidade da vida no Brasil.

A cultura ibérica alicerçou boa parte de todas as expressões artísticas das camadas populares brasileiras. No entanto, é importante notar que em cada região esta influência ganhou características diferentes. Inclusive em uma mesma região, a diferença entre o campo e a cidade também se fez notar. É o que ressalta a seguinte transcrição de Amadeu Amaral:

O cancionero do campo é muito mais singelo e mais original. Não se sabe, em geral, nem como nem onde nascem os versos. Em regra, são repercussões de outros que já foram cantados. Obedecem a normas muito suas. Essas normas pouco variam, tendo por vezes um sabor pronunciadamente arcaico. Tudo nelas é simplicidade de alma, normalidade honesta de sentimentos, idéias de vôo curto, mas claras e sãs. Nenhum ressaibo de literatura. Nenhuma rebusca. A linguagem é genuíno dialeto sem liga. É poesia dos tropeiros, dos carreiros, dos boieiros, dos trabalhadores da roça. É poesia do fandango, das noites de São João em roda das fogueiras, dos puxirões e bandeiras do Divino, dos responsos e dos pagodes. É a POESIA DA VIOLA.

Assim, a poesia da viola é a única, em São Paulo, que se possa dizer genuinamente popular. Tem raízes tão profundas no torrão nativo, que é inconfundível.⁽⁶⁶⁾

A poesia caipira pode ser genericamente entendida, segundo a denominação de Schiller⁽⁶⁷⁾, como uma **poesia ingênua**. Para o poeta ingênuo, as suas palavras correspondem a uma verdade, mesmo sendo ela um produto de sua fantasia. É o homem equacionado com a natureza. Sua mente, no momento da criação, não se posiciona de maneira externa à realidade objetiva como se seu objeto fosse um "outro". Pelo contrário, criador e criatura são complementares. A poesia fala dele, de seu mundo, de sua comunidade, de seus sentimentos, devaneios, conflitos e fatos.

Em oposição à **poesia ingênua**, tem-se o que Schiller denomina **poesia sentimental**. Nesta, o poeta relaciona-se com a natureza mediante um sentimento de estranheza, como se a realidade das coisas fosse um "outro". Assim, a poesia se aparta da realidade para ganhar a liberdade de ser algo em si mesmo. Não é apenas designativa de uma outra coisa existente. Tem vida própria; é a poesia por aquilo mesmo que ela representa, e não como representação figurativa de algo natural, real ou imaginário. Vejamos a diferenciação entre um tipo e outro de poesia na própria definição de Schiller:

(66) "A Poesia da Viola", p. 119.

(67) *Poesia Ingênua e Poesia Sentimental*.

Assim, pois, ou serão natureza ou buscarão a natureza perdida. Donde resultam dois modos de poesia totalmente distintos, com que se esgota e se abarca o domínio inteiro da poesia. Todo poeta, se o é de verdade, pertencem - segundo a condição da época em que floreça ou as circunstâncias acidentais que hajam influído em sua formação geral e em seu estado de ânimo transitório - seja aos ingênuos, seja aos sentimentais.⁽⁶⁸⁾

Ou ainda com mais clareza: "O poeta (...) ou é natureza ou a buscará; de um resulta o poeta ingênuo, do outro o sentimental."⁽⁶⁹⁾

Por ser um tipo de produção artística vincada na experiência do grupo social, as Modas caipiras sempre cumpriram uma função determinada na comunidade. A princípio eram cantadas nas festas religiosas, nos *fandangos*, nos *restos*. Os temas também faziam parte do contexto da "bailinhos de sereno", ou de uma maneira solitária nos momentos das cismas, ao entardecer. Havia também as "funções" - um tipo de disputa entre violeiros de bairros rurais diferentes - porém, diverso dos desafios mais comuns no nordeste brasileiro. Nas funções, cada dupla de violeiros cantava a sua moda para que depois, sob a coordenação do festeiro, ou do homenageado, os ouvintes indicassem qual a moda vencedora.

A característica comunitária da cantoria também se fazia sentir nas "treições", quando um grupo de vizinhos, sem prévio aviso - "à traição" - ia em socorro de um morador apurado com o trabalho na roça ou na construção de alguma

(68) *Poesia Ingênua e Poesia Sentimental*, p. 76.

(69) *Idem*, p. 80.

benfeitoria. Toda a comunicação no decorrer do trabalho era baseada nos cantos rimados dos trabalhadores. O mesmo acontecia nos *muchirões*, com a diferença de que este serviço, contrariamente à *treição*, era solicitado pelo proprietário em apuros. *inhos perdidos no sertão*". Além dos

programas informativos e da publicidade, os programas Dessas primeiras modas não se têm registros musicais tiveram grande audiência. A Moda Caipira também suficientes, o que evidencia uma perda de elementos encontrou o seu espaço. No começo, as duplas se apresentavam importantes para se entender estas manifestações artísticas. ao vivo em programas de auditório, tornando-se populares. Em O que importa notar é que, a princípio, a Moda Caipira fazia 1929, por intermédio de Cornélio Pires, gravou-se em disco a parte de uma cultura rústica, sendo uma construção primeira Moda Caipira. Os discos, outra inovação deste espontânea, *ingênua* e popular; eminentemente oral, século, divulgaram e imortalizaram duplas e compositores circunscrita ao ambiente de trabalho e ao grupo social como Jararaca e Ratinho, Torres e Florêncio, Alvarenga e restrito. Os temas também faziam parte do contexto da *Ranchinho*, *Zé Carreiro e Carreirinho*, *Tônico e Tinoco*, comunidade. Eram geralmente sobre a ligação do homem com a *Vieira e Vieirinha*, *Cascatinha e Inhana*, *Tião Carreiro* e terra e com os animais, ou então relatavam as suas vivências *Pardinho*, *Lourival dos Santos*, *Teddy Vieira* e tantos outros. sentimentais.

Partindo das situações mais primitivas de cantorias,

b) Radiodifusão: as "funções", os poetas caipiras passaram a

ter que incluir uma outra intercorrência em suas criações: o

mercado de escala *Estou aqui cantando,* indústria discográfica

De longe escutando

forjou mudanças na *Alguém está chorando* caipira. O tempo de

Com o rádio ligado.⁽⁷⁰⁾

duração - que podia se estender por horas - nos antigos

discos de carnaúba de 78 rotações, circunscreveram-se num

A partir do final do século passado e começo deste, com

tempo em torno de três minutos e quarenta segundos. Outras

o desenvolvimento econômico do interior do Estado de São

modas sofreram influência dos "especialistas de mercado" que

Paulo, o apogeu da cultura cafeeira e o advento da chamada

facilitar a comercialização.

(70) *Saudade da Minha Terra*, rasqueado de Goiás e Belmonte.

"modernidade", a Moda Caipira passou por grande transformação. Na virada do século foi introduzido o rádio na sociedade brasileira. O rádio tornou-se um veículo fundamental para romper as distâncias e o isolamento nas colônias e nos "ranchinhos perdidos no sertão". Além dos programas informativos e da publicidade, os programas musicais tiveram grande audiência. A Moda Caipira também encontrou o seu espaço. No começo, as duplas se apresentavam ao vivo em programas de auditório, tornando-se populares. Em 1929, por intermédio de Cornélio Pires, gravou-se em disco a primeira Moda Caipira. Os discos, outra inovação deste século, divulgaram e imortalizaram duplas e compositores como Jararaca e Ratinho, Torres e Florêncio, Alvarenga e Ranchinho, Zé Carreiro e Carreirinho, Tonico e Tinoco, Vieira e Vieirinha, Cascatinha e Inhana, Tião Carreiro e Pardinho, Lourival dos Santos, Teddy Vieira e tantos outros. Partindo das situações mais primitivas de cantorias, dos bailes, ou das "funções", os poetas caipiras passaram a ter que incluir uma outra intercorrência em suas criações: o mercado de escala industrial. A indústria discográfica forjou mudanças na concepção da Moda Caipira. O tempo de duração - que podia se estender por horas - nos antigos discos de carnaúba de 78 rotações, circunscreveram-se num tempo em torno de três minutos e quarenta segundos. Outras modas sofreram influência dos "especialistas de mercado" que ditam normas para facilitar a comercialização.



Tanto as determinações do mercado, como as adaptações ao modelo discográfico, pouco mudaram o espírito primeiro do poeta estar em estreita sintonia com a realidade caipira. Em consonância com o processo de desenvolvimento operado no campo no início deste século, a Moda Caipira considera um "artista". Para ele, artista é o que aparece no viveu nesse período o seu apogeu. No entanto, da metade do cinema, é o que "percorre o mundo", "fica rico". O vate século para cá, com o declínio da cultura cafeeira, a caipira não se sente assim, ele está restrito ao seu meio, e diversificação da agricultura e da pecuária, o êxodo rural, com o qual, em seu estado de isolamento, se identifica. a energia elétrica e a televisão, o sertão começou a receber

Com a sedimentação de uma Moda Caipira realizada conjuntamente com a evolução tecnológica do disco, começou a ser produzida uma arte para ser consumida pelos ouvintes. Essa nova característica traz uma variável que modifica a ordem primeva da manifestação espontânea. O que até então era uma atividade despretensiosa, feita para entretenimento, mas que acabou por cumprir uma função social, passa a ser um compromisso profissional e lucrativo, identificado com o correlato dos "artistas da cidade". Dentro de certa perspectiva, a Moda Caipira, ao ser difundida pelo rádio e ao ser gravada em discos, sufoca a produção espontânea de terra, e atraídos pelo fascínio da vida na cidade, trocaram sua origem. Os "bailinhos" podiam ser animados com o gramofone que, em si, já era um atrativo, substituindo a presença física dos cantadores. Neste sentido, a industrialização, como é comum, foi causa de um processo lesivo para uma manifestação espontânea da cultura. Mas por outro lado, permitiu um maior acesso e divulgação das

passaram a cantar e a consumir uma música sentimental;



produções dos artistas rurais, inclusive nos centros urbanos.

Da Moda Caipira tradicional mantiveram o dueto em terças em consonância com o processo de desenvolvimento entre as vozes. Misturam elementos da "Jovem-Guarda", do operado no campo no início deste século, a Moda Caipira viveu nesse período o seu apogeu. No entanto, da metade do século para cá, com o declínio da cultura cafeeira, a diversificação da agricultura e da pecuária, o êxodo rural, a energia elétrica e a televisão, o sertão começou a receber uma influência mais direta do urbanismo e seu modo de vida.

Conseqüentemente, o campo passou a sofrer uma efetiva versando sobre uma incompreensão dos papéis sociais do homem dominação imposta pelos padrões culturais da cidade. Os caipiras que migraram para a cidade, ou que permaneceram no novos padrões da conduta sexual. Esse tipo litero-musical, campo, tiveram que se submeter a um novo sistema de valores, produzido no final dos anos de 1960 e até os setenta, é presumidamente superiores se vistos na perspectiva da comumente chamado de Música Sertaneja. Seus expoentes são cidade.

Diante de uma nova realidade agrícola e de um novo modelo de desenvolvimento, os filhos dos moradores do campo, Mais recentemente, um novo gênero poético-musical enfrentando dificuldades em permanecerem na labuta com a passou a fazer muito sucesso no país. Apesar de também ser terra, e atraídos pelo fascínio da vida na cidade, trocaram designada por "Música Sertaneja", trata-se de um a franja das matas pela periferia dos grandes centros. O aproveitamento da tradição para um tipo de expressão que já nomadismo que os caracterizava, desta vez, os expulsou da se desvinculou completamente da Moda Caipira. Uma das ligação com a terra.

Mais uma vez a música se tornou um veículo de expressão dos afetos e da vida desse povo. Desterrados do campo, passaram a cantar e a consumir uma música sentimental,

carregada de reminiscências do passado e da perda do amor, afetada por uma espécie de romantismo tardio e empobrecido. Da Moda Caipira tradicional mantiveram o dueto em terças entre as vozes. Misturam elementos da "Jovem-Guarda", do "Iê, Iê, Iê", do "country americano", do "mariatchis" mexicano e do bolero. Passaram a expressar uma ligação saudosa com o campo, fato evidenciado inclusive na regravação de "músicas de raiz" porém com uma estética mais palatável aos novos tempos, fruto de uma nova tecnologia fonográfica. Os temas começaram a ser urbanos ou suburbanos, versando sobre uma incompreensão dos papéis sociais do homem e da mulher, assim como uma tentativa de assimilação dos novos padrões da conduta sexual. Esse tipo lítero-musical, produzido no final dos anos de 1960 e até os setenta, é comumente chamado de **Música Sertaneja**. Seus expoentes são Leo Canhoto e Robertinho, Sérgio Reis, Milionário e José Rico, Duduca e Dalvam entre outros.

Mais recentemente, um novo gênero poemático-musical passou a fazer muito sucesso no país. Apesar de também ser designada por "Música Sertaneja", trata-se de um aproveitamento da tradição para um tipo de expressão que já se desvincilhou completamente da Moda Caipira. Uma das tendências é designá-las, principalmente pelos apresentadores radiofônicos, de **Música Jovem Sertaneja**. Trata-se de uma "música sentimental cantada em dueto". Salvo raras exceções, a temática rural desapareceu, os ritmos e os

instrumentos já não guardam relações com a ancestral Moda Caipira. São músicas mais próximas da vertente que se convencionou chamar de "brega". Seus maiores representantes são Leandro e Leonardo, Chitãozinho e Xororó (que já faziam sucesso com a música sertaneja), Chrysthian & Ralf, Zezé di Camargo e Luciano, Roberta Miranda e uma infinidade de outros mais.

Desde as primeiras gravações em discos, a Moda Caipira começou a perder seu "elan" de ingenuidade, iniciando assim

o processo de obliteração de uma produção espontânea e sincera que passa a se influenciar pela variável do mercado em escala industrial. Este processo transforma uma produção do povo, para um produto para o povo. Perde a característica comunitária e, conseqüentemente, o critério de ingenuidade, pois rompe o pressuposto básico do artista ingênuo que é o de se comunicar afetiva e genuinamente com o seu receptor. Portanto, tanto a "Música Sertaneja" quanto a "Música Jovem Sertaneja" partem da matriz da Moda Caipira, mas, paulatinamente, se afastam da sua natureza primeira. No que se refere aos gêneros poemáticos, avançam somente na tendência a mobilizar o modo de ser de uma faceta degenerada da poesia romântica.

Conseqüentemente, devem-se entender cinco fases da música popular rural do Estado de São Paulo e arredores:

a) Por fim, a Música Jovem Sertaneja, que nos anos de 1980, adentrando nos noventa, perde sua característica rural. Alcança uma enorme penetração popular em



a) A primeira está restrita ao início da colonização do interior paulista, ao trabalho de catequese dos jesuítas, às primeiras junções das culturas branca e ameríndia. É uma matriz que abrange os ritmos indígenas, o uso da viola e a poesia com uma transposição das estruturas dos romances ibéricos para uma adaptação à realidade brasileira. É um período restrito ao cateretê, ao cururu, à toada e à moda-de-violão;

b) Um segundo período no qual novas influências poemático-musicais foram assimiladas, quer do negro, dos outros americanos, ou dos novos imigrantes, servindo ainda como produção espontânea do grupo social;

× c) Uma terceira fase que envolve a adaptação da música espontânea à formatação dos discos, inclusive com compilações de músicas já existentes e de domínio público, iniciando assim a influência das leis do mercado, porém ainda com temática e ritmos rurais. Até aqui ainda se pode falar em **Moda Caipira** propriamente dita;

d) Numa quarta fase, paralelo ao êxodo rural, se tem a "urbanização" dos temas e dos ritmos, gerando a produção e o consumo da **Música Sertaneja** em torno dos anos setenta.

e) Por fim, a **Música Jovem Sertaneja**, que nos anos de 1980, adentrando nos noventa, perde sua característica rural. Alcança uma enorme penetração popular em

praticamente todo o país, tornando-se um forte produto de consumo fomentado pela mídia.

Examinando os cinco estágios, verifica-se que, a partir do terceiro, à medida que se despersonaliza, ou se "desenraíza", paulatinamente vai-se firmando nos meios de comunicação que, como se sabe, são governados pelo sistema oficial de valores, representados pela cidade.

Apesar de a Moda Caipira estar até hoje sendo produzida e reproduzida, o estrato que se coloca em pauta são os que podem ser considerados como "de raiz" (item "c"), são adjetivamente entendidos pelos partícipes do meio artístico popular como sendo os "clássicos" da música rural. No entanto, foram gravadas em disco e alcançaram sucesso.





II - UMA FALA SIGNIFICADORA

experiência, quer concreta, quer do reflexo fantasiado sobre esse concreto. Ela passa a realidade, mas, sobretudo, lida com os elementos que estão

Nesta viola,
Eu canto e gemo de verdade.⁽⁷¹⁾

As Modas caipiras não são somente parte integrante da história do povo caipira. Têm também uma íntima relação com a própria constituição da cultura desse povo. A matéria para a poesia é retirada da experiência cotidiana, do trabalho pela sobrevivência e das fantasias que surgem da relação com a realidade concreta. Sob a égide de uma estética própria do universo caipira, as modas incorporam aspectos da realidade, devolvendo ao real uma nova visão. A fala na Moda Caipira contém um alto grau de funcionalidade, fundada na experiência comum do grupo; e é para ele dirigida. A íntima relação entre a experiência de vida e a matéria da poesia é uma das características que identificam a arte nas sociedades rústicas. Isto se deduz da seguinte observação de Antônio Cândido:

Quando é difícil compreender que é o caipira, ajuda ouvi-lo falar de si mesmo. Ajuda, por exemplo, escutar velhas modas de viola, ouvir a letra. A poesia das sociedades primitivas permite avaliar a importância da experiência quotidiana como fonte de inspiração, sobretudo com referência às atividades e objetos fortemente impregnados de valor pelo grupo. À medida que fala deles, o poeta assegura a sua posição de intérprete, num sentido que a nós poderia parecer anestético.⁽⁷²⁾ cotidiano de trabalho camponês. Os personagens que o lavrador canta são quase sempre não-lavradores. São outros homens do campo, mais errantes, mais aventureiros: vaqueiros, peões de boiadeiros, domadores.⁽⁷³⁾

(71) *Tristera do Jeca*, toada de Angelino de Oliveira.

(72) *Literatura e Sociedade*, p. 31.

A fala na Moda Caipira visa a ser uma fala nomeadora da experiência, quer concreta, quer do reflexo fantasiado sobre esse concreto. Ela parte da relação empírica com a realidade, mas, sobretudo, lida com os elementos que estão inseridos na manifestação do mundo imaginário do povo. São poemas-canções ligados às expectativas, às formas de pensar, agir, sentir, querer, enfim, do conjunto de índices referenciais que perfazem a **subjetividade** da população. Portanto, o retrato da realidade presente na Moda Caipira diz respeito tanto a externa, quanto a interna, ou seja, as realidades concreta e a subjetiva.

Carlos Rodrigues Brandão, estudando o que é caipira, afirma que é possível entendê-lo através de suas modas. Porém, percebe que nelas ocorre uma negação da concretude da vida caipira. Veja-se sua formulação transcrita no seguinte excerto: "a de ser assim", ou "o viver deveria ser assim".

A moda, ao expressar uma mensagem contida no bojo da vivência, ajuda o caipira a falar de si mesmo. Ajuda, por exemplo, escutar velhas modas de viola, ouvir a letra das "voltas" da Função de São Gonçalo, das "carreiras do cururu". No entanto, talvez por se ver simbolicamente no espelho com que o homem da cidade reflete a sua pessoa, a sua cultura, o lavrador caipira nega na fala e nega na música que canta a sua própria condição. Desde o passado até hoje, a música caipira, depois "música sertaneja", evita falar do cotidiano de trabalho camponês. Os personagens que o lavrador canta são quase sempre não-lavradores. São outros homens do campo, mais errantes, mais aventureiros: vaqueiros, peões de boiadeiros, domadores.⁽⁷³⁾

(73) Os Caipiras de São Paulo, p. 48.



modalizante da realização poemática pode ser entendida como uma. Assim, a produção artística expressa na Moda Caipira não, necessariamente, reflete o cotidiano da experiência de vida. Tanto que, apesar da atividade de lavrar a terra ser uma das mais marcantes características ligadas ao fazer do caipira, as modas que integram o *corpus* desta dissertação não enfocam, com uma exceção, a atividade agrícola do lavrador. No dizer do professor Brandão, "justamente a face negada do lavrador caipira é a do trabalho agrícola que, a cada ano, rege a sua vida dentro de ciclos intermináveis de plantar, tratar, colher, comer."⁽⁷⁴⁾

Portanto, a revelação do caipira que as modas operam, não está inserida no registro da condição concreta expressa numa afirmação do tipo: "sou assim", ou "a vida é assim"; mas, principalmente, na possibilidade fantasiada de que "gostaria de ser assim", ou "o viver deveria ser assim".

A moda, ao expressar uma mensagem contida no bojo da vivência do grupo, atribui ao ouvinte um contorno especial, pois ele delimita, através de sua presença, um campo de sociedades rústicas não tem o caráter de arte individual. É cumplicidade entre si próprio e o cantador. Este campo de cumplicidade implica uma aceitação, por parte do ouvinte, de que aquela mensagem lhe diz respeito. O que é uma seguinte excerto que, anterior a Antônio Cândido, Amadeu Amaral já havia observado este sentido de "obra coletiva": ganha uma significação que lhe confere identidade particular. A presentificação do "outro" como elemento

(74) Idem, p. 49. *Sociedade*, p. 34.



Os processos de composição e a ética autoral modalizante da realização poemática pode ser entendida como uma marca fundamental de toda a construção na comunicação da arte ingênua, de tal sorte que, na Moda Caipira, o distanciamento entre cantador e ouvinte quase se anula. Esta característica é percebida por Antônio Cândido e transcrita abaixo:

No que se refere às sociedades primitivas, ou aos grupos rústicos, ainda à margem da escrita e das modernas técnicas de comunicação, é menos nítida a separação entre o artista e os receptores, não se podendo falar muitas vezes num público propriamente dito, em sentido corrente. O pequeno número de componentes da comunidade, e o entrosamento íntimo das manifestações artísticas com os demais aspectos da vida social dão lugar, seja a uma participação de todos na execução de um canto ou dança, seja à intervenção de um número maior de artistas, seja a uma tal conformidade do artista aos padrões e expectativas, que mal se chega a distinguir. Na vida do caipira paulista vemos manifestações como a cana-verde, onde praticamente todos os participantes se tornam poetas, trocando versos e apodos; ou o cururu tradicional, onde o número de cantadores pode ampliar-se ao sabor da inspiração dos presentes, ampliando-se os contentores.⁽⁷⁵⁾

Tanto isso é verdade, que a composição artística nas sociedades rústicas não tem o caráter de arte individual. É sempre uma atividade do grupo e para o grupo, cabendo ao artista ser o "porta-voz" das questões comuns. Veja-se, no seguinte excerto que, anterior a Antônio Cândido, Amadeu Amaral já havia observado este sentido de "obra coletiva":

(75) *Literatura e Sociedade*, p. 34.

Os processos de composição e a ética autoral dos poetas rústicos são muito diversos daqueles que vigoram entre os seus colegas letrados. Os vates do povo não têm o sentimento muito vivo da propriedade artística. Parecem considerar a poesia - e esta é mais ou menos a tradição de todos os povos - como uma espécie de patrimônio comum, em cujo fundo pode cada qual prover-se à vontade. E como a ele tudo volta, o acervo vai sempre crescendo.

Isto, aliás, é bem compreensível. Tudo é conservado de memória. O nome do autor nada tem que ver com o texto: deixa-se cair, como excrescência inútil. Transmitidas oralmente, as composições não podem deixar de ser modificadas de todo modo, e surgem as variantes, os enxertos, os cruzamentos.

Assim, a poesia popular assume verdadeiro caráter de obra coletiva - o que aliás não deixa de ser verdade em relação à poesia literária, embora menos claramente.⁽⁷⁶⁾

Mesmo quando a composição é assumida por um indivíduo, portanto, a *Moda Caipira* acaba por exercer uma dupla função: e geralmente o é, o caráter de "obra coletiva" ainda está presente. No entanto, vale observar que não significa a criação simultânea de várias pessoas. A compreensão do que se pretende por "arte coletiva" coincide com a teorização de Antônio Cândido, transcrita da seguinte maneira:

O que chamamos arte coletiva é a arte criada pelo indivíduo a tal ponto identificado às aspirações e valores do seu tempo, que parece dissolver-se nele, sobretudo levando em conta que, nestes casos, perde-se quase sempre a identidade do criador-protótipo.⁽⁷⁷⁾

Ou seja, há um processo de complementaridade entre *cantador* e ouvinte: o *cantador* é o porta-voz de algo que

(76) "A poesia da viola", p. 139.

(77) *Literatura e Sociedade*, p. 25.



poderia ter sido dito, pensado, ou sentido pelo próprio ouvinte. Uma vez que se entende que a relação entre *cantador* e ouvinte é uma relação horizontal, simétrica, e que a matéria para a construção poemática é dada pela vivência da própria comunidade, está se afirmando que a obra artística, em uma sociedade primitiva, é uma **fala significadora**. Isto é, uma fala que **atribui significado**, que **nomeia a realidade**. Contudo, devemos entender que a Moda Caipira não só reflete a realidade do povo caipira. Ela também **formata** esta realidade através dos conceitos que irradia. Cria um padrão pelo qual o indivíduo se reconhece e se assegura de sua homogeneidade como "igual" aos demais. Portanto, a Moda Caipira acaba por exercer uma dupla função:

- a) ela, - através do poeta (o *cantador*) -, é uma "antena da raça"⁽⁷⁸⁾ no sentido de captar, de absorver as vicissitudes dessa raça;
- b) porém, ela também é "antena" no sentido de ser uma transmissora, pois formula conceitos, visões, idéias e ideais.

Independente de ser condizente com a realidade concreta ou com a subjetiva, o formato que a Moda Caipira dá à poemática sofre a influência da atitude criadora, sendo sempre um **procedimento artístico**. O *cantador* estiliza, recria, tem a sua própria visão da realidade, não sendo um espelho passivo que apenas a reflete. Portanto, a verdade expressa na Moda Caipira não é a simples transposição do

(78) Conforme diz **Ezra Pound** em *ABC da Literatura*.



estado de realidade para a arte. Antônio Cândido já alertara para esse fato escrevendo que:

função da fala significadora. Esta funcionalidade é uma característica importante da literatura, é uma transposição do real para o ilusório por meio de uma estilização formal, que propõe um tipo arbitrário de ordem para as coisas, os seres, os sentimentos. Nela se combinam um elemento de vinculação à realidade natural ou social, e um elemento de manipulação técnica, indispensável à sua configuração, e implicando uma atitude de gratuidade. Gratuidade tanto do criador, no momento de conceber e executar, quanto do receptor, no momento de sentir e apreciar.⁽⁷⁹⁾

Como se vê, há um jogo de cumplicidade, um acordo tácito entre o *cantador* e o ouvinte. Um jogo de "faz-de-fala de uma cultura. Uma fala que reflete, mas ao mesmo tempo atribui significado. Molda a existência do caipira para "con-viverem" naquela "situação fictícia". A partir daí, a produção poemática passa a ter uma conotação de estar estudando aspectos culturais desse povo. Por esta verdade. A poesia impregna e interage no sistema de razão, nosso estudo deve levar em consideração, ainda, duas percepções da vida. Mesmo tendo sido produzida no âmbito da faculdade imaginativa, confunde-se com a realidade e assume o status de coisa real.

a) A Cantoria.

Independente de ser condizente com a realidade concreta ou com a subjetiva, o formato que a Moda Caipira dá à realidade passa a influir de maneira decisiva na percepção do povo caipira sobre a sua própria existência. Por isto, repetimos, a Moda Caipira é fundamental para a própria constituição do caipira enquanto tal. Por intermédio da fala

(79) *Literatura e Sociedade*, p. 53.

pronunciada na Moda Caipira é que o ouvinte sedimenta o significado de sua própria experiência de vida. Esta é a função da fala significadora. Esta funcionalidade é uma característica comum às "artes ingênuas". Afonso Romano de Sant'Anna afirma que na atividade de trabalho, ele toca a viola, compõe, ou executa as modas já conhecidas.

Independente da verdade da comunidade é expressa pelas verdades da língua. Há uma simetria entre a sintaxe da língua e a sintaxe ideológica que ordena o mundo. Como no mito, linguagem e realidade passam a ser uma só coisa. Vive-se o mito, julgando-se viver a realidade.⁽⁸⁰⁾

Assim, pode-se afirmar que a "fala" da Moda Caipira é a fala de uma cultura. Uma fala que reflete, mas ao mesmo tempo atribui significado. Molda a existência do caipira. Conseqüentemente, ao se estudar esse ato de "fala" também se estão estudando aspectos culturais desse povo. Por esta razão, nosso estudo deve levar em consideração, ainda, duas facetas na enunciação: a cantoria e o texto: a de enunciar que foi sendo construída em cada performance particular. É, por assim dizer, um arquivantador, um elemento que faz parte da cultura e que é transmitido de gerações para gerações.

a) **A Cantoria.**

Esse "tipo" serve como exemplo. Abre a janela, ô querida, para a produção
Venha ver o luar cor de prata,
e execução das modas Venha ouvi o som deste meu pinho.⁽⁸¹⁾

mais se está de acordo com algo que faz parte do horizonte da existência. No meio caipira, entre todas as identidades possíveis das quais um membro da comunidade pode assumir, uma merece

(80) *Análise Estrutural de Romances Brasileiros*, p. 44.

(81) *Seresteiro da Lua*, Pedro Bento e Zé da Estrada.

atenção especial: a figura do "cantador"⁽⁸²⁾. O cantador tem sua vida inserida nas tramas do local onde mora, tendo o seu trabalho parecido com o dos demais membros da comunidade, quer na lida com o gado, ou no trato com a terra e sua vegetação. Porém, fora da atividade de trabalho, ele toca a viola, compõe, ou executa as modas já conhecidas. Independente de ser compositor ou não, suas apresentações se dão nas "funções", nos bailes de terreiro, ou nas "vendas" do povoado. Nesses momentos, esse sujeito assume sua porção de actante artístico, recebendo por isso o respeito e a interpretação alguma construção poemática, o faz mediante simpatia dos demais.

Apesar das particularidades e estilos de cada cantador, ou dupla (quer das duplas que fazem parte da comunidade rústica, ou das que gravaram discos), podemos afirmar que existe um cantador Z padrão, um "ideal" que permeia a atividade de todos os cantadores. É um "modelo", um ser mítico do qual emana uma postura e uma maneira de enunciar que foi sendo construída em cada performance particular. É, por assim dizer, um arquicantador, um elemento que faz parte da cultura e que é transmitido de gerações para gerações. Esse "tipo" serve como balizador e parâmetro para a produção e execução das modas, um ideal que quanto mais próximo dele, mais se está de acordo com algo que faz parte do horizonte de expectativas dos ouvintes.

(82) Segundo Vieira, no meio artístico sertanejo, a diferença entre "cantor" e "cantador", é que o cantor, além de ser um artista profissional, também tem liberdade para interpretar a composição. Já o cantador é um interprete de modas populares e deve cantar de acordo com a determinação da melodia, não tendo liberdade para criação.



Não se pode confundir este "cantador" com os homens de carne e osso. O "cantador" é uma criatura, um personagem desses homens. As duplas caipiras, inclusive as que gravam discos e fazem sucesso, têm como uma das características fundamentais o fato de que praticamente todos os cantadores usam pseudônimos. Sempre se apresentam com uma vestimenta característica, com uma postura cênica e um timbre de voz diferentes de suas falas concretas no viver cotidiano.

Quando o *cantador* assume para si a incumbência de interpretar alguma construção poemática, o faz mediante certa teatralidade, *performatizando* e atualizando uma música para o exato momento da *cantoria*. Esse lugar de **intérprete** é o do "portador da verdade", lugar por ele assumido e delegado pelo ouvinte. Assume, assim, uma potência de autoridade. Paul Zumthor alega que a comunicação *performatica* gera um campo específico na enunciação. Escreve que: Este não é um recurso novo. Mais uma vez se vê a

...quando um poeta ou seu intérprete canta ou recita (seja o texto improvisado, seja memorizado), sua voz, por si só, lhe confere autoridade. O prestígio da tradição, certamente, contribui para valorizá-lo; mas o que integra nessa tradição é a ação da voz.⁽⁸³⁾

Com isso, ao *performatizar* uma composição, o *cantador* busca persuadir o ouvinte de que aquela fantasia, modulada pela estética, é verdadeira. Para tanto, através de vários

(83) *A Letra e a Voz: A "Literatura" Medieval*, p. 19.

procedimentos, estabelece um campo na enunciação impregnado por efeitos de realidade. Este conceito é assim descrito por Diana Barros:

Por mais que sejam a nossos olhos, os trovadores não constituem exceção. Em maior ou menor medida, os efeitos de realidade ou de referente entendem-se as ilusões discursivas de que os fatos contados são "coisas ocorridas", de que seus seres são de "carne e osso", de que o discurso, enfim, copia o real. (...) são ilusões criadas, efeitos de sentido produzidos no discurso graças a procedimentos diversos.⁽⁸⁴⁾

Apesar de serem vários os procedimentos empreendidos na Moda Caipira que acabam por produzir esse efeito, o que interessa neste momento é a sua característica oral. No que se refere a uma potência persuasiva, a voz é o grande trunfo da Moda Caipira. Ela confere ao texto um caráter afetivo, facilitando a adesão do ouvinte ao processo de identificação com o conteúdo da moda.

Este não é um recurso novo. Mais uma vez se vê a presença da tradição ibérica na Moda Caipira. A seguinte transcrição de Paul Zumthor parece resumir alguns aspectos do que tem sido tratado neste capítulo. Inclusive, vemos que o lugar do *cantador* já estava presente em seu ancestral: o *trovador*⁽⁸⁵⁾. Ainda mais, vê-se também que o lugar de significador da realidade, que o *cantador* ocupa na

(84) Teoria Semiótica do Texto, p. 59.

(85) Na arte medieval, o trovador distanciava-se do Jogral, passando a ser intérprete e compositor, assumindo uma categoria social e intelectual mais elevada.

comunidade caipira é, como já foi dito, um lugar de
autoridade e admiração: são sempre revestidas por índices de

Por mais que sejam, a nossos olhos, os

trovadores não constituem exceção. Em maior ou

afirm menor medida, todo jogral, menestrel, recitador,

leitor público carrega uma voz que o possui mais

do que ele a domina: à sua própria maneira, ele

interpreta o mesmo querer primordial do padre ou

juiz. Seu discurso é mais geral do que o desses

últimos; seu status, menos preciso. Mas a

variedade das palavras que ele tem por missão

pronunciar diante de um grupo, sua aptidão

particular para refletir (exaltando-a) a

diversidade da experiência humana, para responder

às demandas sociais - essa ductilidade e essa

onipresença conferem à voz do intérprete, em sua

plena realidade fisiológica, uma aparência de

universalidade, ao ponto de às vezes parecerem

ressoar nela, que os abrange e significa, a ordem

do chefe, o sermão do padre, o ensinamento dos

Mestres. No caleidoscópio do discurso que faz o

intérprete de poesia na praça do mercado, na corte

senhorial, no adro da igreja, o que se revela

àqueles que o escutam é a unidade do mundo. Os

ouvintes precisam de tal percepção para...

sobreviver. Apenas ela, pela dádiva de uma palavra

estranha, faz sentido, isto é, torna interpretável

o que se vive. Mas o homem vive também a linguagem

da qual ele provém, e é só no dizer poético que a

linguagem se torna verdadeiramente signo das

coisas e, ao mesmo tempo, significante dela mesma.

É assim que, por sobre todas as contradições

e rupturas de superfície, jamais a voz poética

pode ser recebida de maneira radicalmente diversa

daquela do padre, do príncipe, do mestre. Ela se

ergue do mesmo lugar, anterior às palavras

pronunciadas, mas ressoando em todos esses ecos,

graças às sonoridades que emanam desta boca, deste

rosto, escandidas com o gesto desta mão.⁽⁶⁶⁾ perceber,

Mesmo a moda gravada em disco é capaz de remeter o

(86) *A Letra e a Voz: A "Literatura" Medieval*, p. 74.

exatamente a ação da voz. As construções poéticas transmitidas oralmente são sempre revestidas por índices de oralidade, e acabam por criar a presentificação do enunciador, mesmo que em memória. A este respeito, Zumthor afirma que com textos da narrativa tradicional, sendo poemas-narrativos.

O emprego da dupla dizer-ouvir tem por função manifesta promover (mesmo ficticiamente) o texto ao estatuto do falante e de designar sua comunicação como uma situação de discurso *in praesentia*.⁽⁸⁷⁾

Nos textos em pauta, este elemento pode ser designado como o representante textual do cantador. A sua presença efeitos de realidade, outros procedimentos serão melhor transparece através de signos concretos ou presumíveis. Ou retomados no transcorrer das análises das modas. seja, é possível identificar a voz enunciativa pelas próprias marcas linguísticas presentes no texto.

b) Texto / Letra. de conceber o cantador como o intérprete responsável pela performance, também se atribui a ele uma função no interior dos textos pode ser identificado como o "eu" do cantador.

*Quase chorando,
Embuído nesta mágoa o "eu" presente nos
Rabisquei estas palavras
E saiu esta canção.*⁽⁸⁸⁾

Contudo, atendo-se ao nível textual, percebe-se que o cantador. Não obstante tenha a Moda Caipira uma construção poemática baseada em uma concepção lírica do perceber, sentir e relatar, na maior parte delas há um processo evolutivo de narração que se desenvolve no tempo e no espaço, com início, desenvolvimento e desfecho. Em um número

(87) Idem, p. 39.

(88) *Mágoa de Boiadeiro*, Nonô Basílio - Índio Vago.

menor de modas, sua natureza narrativa fica diluída num relato de um "estado de alma". Deste modo, liricamente, é que se constitui sua *narratividade*. Por esses fatores, pode-se afirmar que tais "letras" se configuram numa relação de similitude com textos da narrativa tradicional, sendo

a) a primeira, como narrador de uma história poemas-narrativos.

(heterodiegético);

Nas Modas caipiras, enquanto letras, existe a presença de uma *voz enunciadora*. Nas narrativas tradicionais, o elemento responsável por esta *voz enunciadora* é o *narrador*. Nos textos em pauta, este elemento pode ser designado como o representante textual do *cantador*. A sua presença transparece através de signos concretos ou presumíveis. Ou seja, é possível identificar a *voz enunciadora* pelas próprias marcas lingüísticas presentes no texto.

Assim, além de conceber o *cantador* como o intérprete responsável pela performance, também se atribui a ele uma função no interior do texto. Ou seja, o "eu" presente nos textos pode ser identificado como sendo o "eu" do *cantador*. Contudo, atendendo-se ao nível textual, percebe-se que o *cantador* não tem apenas a função de *narrador*, tal qual acontece em *Chico Mulato*. Ele também pode estar presente no texto revestido da figura de um personagem, participando das ações com algum grau de efetividade. É o que ocorre, por exemplo, em *O Menino da Porteira*. Também ocorrem textos mais próximos à concepção lírica, destinados a revelar um "estado de alma". Um bom exemplo é o caso de *Mágoa de Boiadeiro*,

toada na qual o *cantador* fala do seus sentimentos. Ou seja, num primeiro momento, pode-se afirmar que o *cantador* está presente no interior do texto através de três possibilidades: tica, a construção poemática e a função

significadora da realidade. Uma instância não explícita que

a) a primeira, como **narrador** de uma história tem a função de mediar o autor e o personagem responsável pela narração;

b) a segunda, como **revelador** de seus sentimentos (um correlato de um autodiegético, que porém não narra sua história, apenas revela seus sentimentos);

c) a terceira, na acumulação da função de **narrador** e de **personagem** (homodiegético). Mas isto não é tudo.

que transmite valores e uma visão de mundo. É neste sentido

Retornando às formulações contidas na discussão que se afirmou anteriormente que o *cantador* é um elemento destinada à *cantoria*, não devemos esquecer que o *cantador* cultura, uma entidade que paira sobre todos os cantadores em não pode ser confundido com o homem que vive no mundo real. particular. Assim como suas atitudes e valores não são O *cantador* habita o mundo da ficção. No entanto se, por um atribuídos ao homem de carne e osso, também não se restringe lado, não se pode identificá-lo dentro dos parâmetros apenas ao dito explicitamente no interior do texto. Devemos absolutos do homem de carne e osso, por outro, não podemos levar em conta as mensagens ideológicas transmitidas de restringi-lo à função de narrador, ou até mesmo de um maneira implícita, tanto na *cantoria*, quanto na personagem que participa efetivamente da trama. O *cantador* interpretação performativa de cada obra em particular. O abarca também a idéia de uma **instância modeladora** que tem a elemento responsável pela transmissão desses valores função de organizar os procedimentos da comunicação, de ideológicos é o *cantador* enquanto modelador da enunciação. construir a materialidade poemática. Na narratologia, este Na medida em que não é representado por um *cantador* elemento ficcional instalado entre o homem - autor - e o particularizado e sim por um elemento da cultura (o *narrador*, recebe o nome de *autor implicado*, ou *autor "arquicantador"*). podemos entender a cosmovisão dessa implícito, ou *autor textual*, ou *focalizador*, ou, ainda, de cultura a partir da "fala" expressa por ele. Assim, busca-se *arquinarrador*. Importando para o terreno da poesia as

formulações da narratologia, o *cantador* também é uma instância responsável pela utilização dos procedimentos poemáticos e pelo revestimento estético. É o **modelador** entre a matéria poética, a construção poemática e a função significadora da realidade. Uma instância não explícita que tem a função de mediar o autor e o personagem responsável pela narração.

Em função da natureza da análise que se pretende nesta pesquisa, existe uma pertinência em se conceber estas múltiplas significações no conceito de *cantador*. Ele é uma instância ficcional que vive no bojo da cultura caipira e que transmite valores e uma visão de mundo. É neste sentido que se afirmou anteriormente que o *cantador* é um elemento da cultura, uma entidade que paira sobre todos os *cantadores* em particular. Assim como suas atitudes e valores não são atribuídos ao homem de carne e osso, também não se restringe apenas ao dito explicitamente no interior do texto. Devemos levar em conta as mensagens ideológicas transmitidas de maneira implícita, tanto na *cantoria*, quanto na linguagem está configurada no que chama de "função interpretativa performática de cada obra em particular. O elemento responsável pela transmissão desses valores como se todos os sujeitos tivessem em seu ego uma "instância ideológica é o *cantador* enquanto **modelador** da enunciação. Na medida em que não é representado por um *cantador* seja, entra as funções da mente existe uma que se particularizado e sim por um elemento da cultura (o "arquicantador"), podemos entender a cosmovisão dessa cultura a partir da "fala" expressa por ele. Assim, busca-se

o entendimento das mensagens ideológicas presentes nas Modas caipiras. com sua "instância poética" de uma maneira ativa,

produzindo arte: este é o artista, o produtor. Mas também há

Uma pessoa no mundo possui configurações distintas que um outro lado da cadeia em que, em termos de produção, se lhe conferem diversas identidades, todas elas determinadas colocam os sujeitos passivos: estes são os receptores que pelas visões dos demais. A identidade é o papel que um acolhem a produção artística de um outro, usufruindo-a sujeito representa na teia das relações sociais. É definida dentro de si.

pelas expectativas que se têm sobre o papel individual ou social que o sujeito representa. É como se a identidade o antecederse e o determinasse. Assim, todo *cantador* procura se moldar ao "ideal de cantador", visando a estar de acordo com a sua expectativa e a de seus ouvintes. Contudo, do mesmo modo em que se exige dele um preenchimento das expectativas, atualizando e personificando a figura mítica do "arquicantador", internamente, em seu ego, ocorrem diversas divisões para que possa dar conta das demandas internas e externas. Dentre todas as possíveis divisões do ego há uma que está ligada à dimensão estética e artística.

Como existe uma materialidade linguística na Moda

Caip (R. Jakobson formula que a natureza artística da linguagem está configurada no que chama de "função

poética"⁽⁸⁹⁾. Baseado nessa formulação, pode-se afirmar que é

como se todos os sujeitos tivessem em seu ego uma "instância poética" capaz de captar a "função poética da linguagem". Ou

seja, entre as funções da mente existe uma que se responsabiliza por significar os objetos estéticos. No

entanto, ocorre um par complementar entre os dois pólos da

(89) *Linguística e Comunicação*.



comunicação. Em um dos pólos, está o sujeito que se relaciona com sua "instância poética" de uma maneira ativa, produzindo arte: este é o artista, o produtor. Mas também há um outro lado da cadeia em que, em termos de produção, se colocam os sujeitos passivos: estes são os receptores que acolhem a produção artística de um outro, usufruindo-a dentro de si. (extradieético)

Autor

No caso da Moda Caipira, esta "instância poética" gera um "eu" específico que assume uma identidade particular. Para o ativo, a metamorfose se dá a partir do homem, transformando-se, no caso específico desta pesquisa, no *cantador* (no ato de criação e também na *cantoria*). Para o sujeito passivo, ou seja, para o ouvinte, a metamorfose segue um caminho que vai de um *ouvinte virtual*, inscrito na própria interioridade da moda, para um ouvinte de *carne e osso*.

instância poética passiva:

Como existe uma materialidade lingüística na Moda Caipira, é possível revelar, a partir dela, a presença interna do *cantador*, quer na sua porção *narrador* e/ou de personagem, quer na sua condição de elemento *modelador*. Tanto um quanto o outro são "representantes" textuais do sujeito ativo da comunicação. Pelo outro lado da cadeia, também interno ao texto, ocorre a instauração da figura para quem a mensagem é dirigida. É a partir deste elemento que o sujeito passivo, ou ouvinte virtual e, por extensão, o ouvinte. É o nível das aparências, do sensível, do

ouvinte irá se sentir enredado e presente na mensagem poemática.

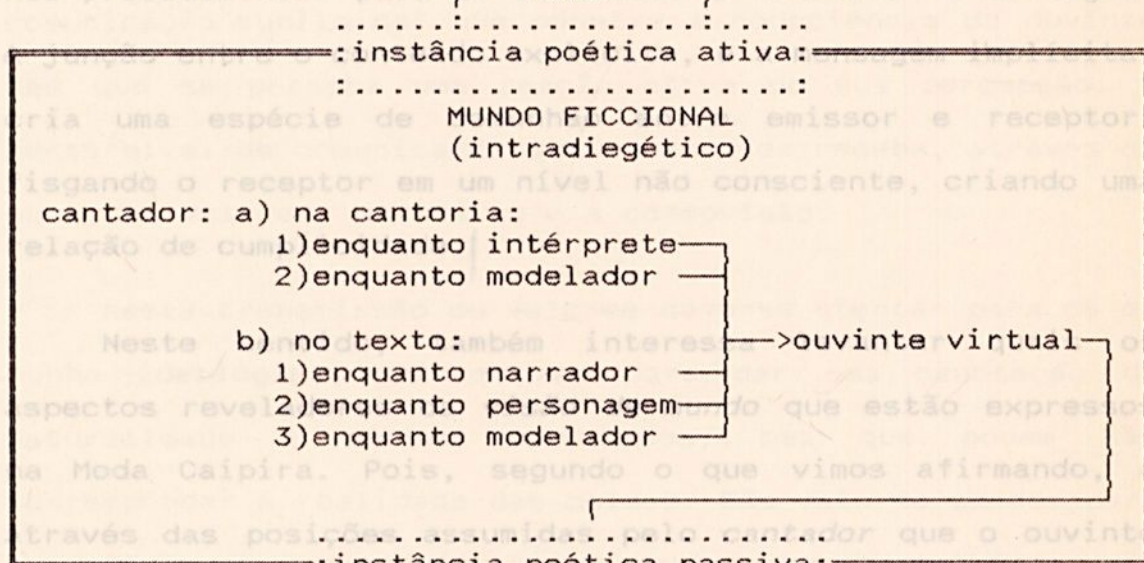
Um quadro para representar esse processo pode assim ser modelado a enunciação e expressam uma dada visão de mundo. construído:

Este nível não aparece de forma explícita. Está, por assim

dizer, latente. Fica si **MUNDO REAL** entrelinhas, nos gestos, (extradieético)

nos vazios, pausas e silêncios; nas posições de focalização,

nos procedimentos para se **Autor** unir e comunicar a mensagem.



capta os valores:..... éticos, e que

interferem com a sua própria percepção do mundo. Para isso,

haveremos de levar em **MUNDO REAL** a mensagem que está (extradieético)

expressa no nível radical, nos meandros da enunciação.

Podemos dizer que, no nível do latente, existe a mais

Devemos conceber que as Modas caipiras apresentam dois

completa comunicação, aquela que realmente penetra na mente

níveis de discurso. Em um nível explícito, presente

do receptor, modelando e transformando sua própria maneira

concretamente no enunciado, encontra-se a figura do

de conceber o mundo. É neste sentido que, enfocando a

cantador, que, mediante o uso da voz, tem a função de

narrativa tradicional. Ismael Ângelo Cintra afirma que

narrar. Este é tangível, facilmente assimilável pelo

ouvinte. É o nível das aparências, do sensível, do

A escolha do foco narrativo, a manipulação do espaço e do tempo, enfim todo este conjunto de uma frequência mais radical da comunicação. É o nível das "retórica" (termo de Booth), através da qual ele representa as primeiras, da constituição dos elementos que modelam a enunciação e expressam uma dada *visão de mundo*.

Este nível não aparece de forma explícita. Está, por assim dizer, latente. Fica situado nas entrelinhas, nos gestos, comunicação. Porém, não se esgota em si, pois acaba por nos vazios, pausas e silêncios; nas posições de focalização, transcender a materialidade explícita. É como uma nos procedimentos para se construir e comunicar a mensagem. comunicação subliminar que penetra a consciência do ouvinte. A junção entre o conteúdo explícito, e a mensagem implícita, sem que se perceba uma reação ativa de sua percepção. É cria uma espécie de comunhão entre emissor e receptor, nesse nível de comunicação que o receptor recebe, através da fisingando o receptor em um nível não consciente, criando uma obra, os valores, as idéias e a cosmovisão. relação de cumplicidade.

Nesta transmissão de valores deve-se atentar para os de Neste sentido, também interessa levantar quais os cunho ideológico, que servem para dar uma denotação de aspectos reveladores da *visão de mundo* que estão expressos naturalidade a certas percepções, mas que podem não na Moda Caipira. Pois, segundo o que vimos afirmando, é corresponder à realidade das coisas. São valores usados para através das posições assumidas pelo *cantador* que o ouvinte escamotear a percepção, por parte dos indivíduos não capta os valores ideológicos, morais e éticos, e que pertencentes a classe dominante, de que existe uma divisão interferem com a sua própria percepção do mundo. Para isso, social em classes antagônicas e que uma domina a outra. Isto havemos de levar em consideração a mensagem que está acaba por gerar uma *visão de mundo* incompatível com a expressa no nível radical, nos meandros da enunciação. realidade vivida, mas que interessa aos privilegiados na Podemos dizer que, no nível do *latente*, existe a mais escala da dominação. completa comunicação, aquela que realmente penetra na mente do receptor, modelando e transformando sua própria maneira de conceber o mundo. É neste sentido que, enfocando a narrativa tradicional, Ismael Ângelo Cintra afirma que pensar.



A escolha do foco narrativo, a manipulação do narrador, o governo das ações das personagens, do espaço e do tempo, enfim todo este conjunto de atribuições do autor-implícito, constitui a sua "retórica" (termo de Booth), através da qual ele transmite seus valores e tenta persuadir o leitor a aceitar o seu universo.⁽⁹⁰⁾

Em função de suas características estruturais, podemos fazer um paralelo entre os textos da *Moda Caipira* com as narrativas de estrutura simples, tal qual o pensamento de transcender a materialidade explícita. É como uma comunicação subliminar que penetra a consciência do ouvinte

sem que se perceba uma reação ativa de sua percepção. É nesse nível de comunicação que o receptor recebe, através da obra, os valores, as idéias e a cosmovisão.

Nesta transmissão de valores deve-se atentar para os de **ideológico**, que servem para dar uma denotação de naturalidade a certas percepções, mas que podem não corresponder à realidade das coisas. São valores usados para escamotear a percepção, por parte dos indivíduos não pertencentes à classe dominante, de que existe uma divisão social em classes antagônicas e que uma domina a outra. Isto acaba por gerar uma *visão de mundo* incompatível com a realidade vivida, mas que interessa aos privilegiados na escala da dominação.

A *Moda Caipira*, se por um lado é manifestação que privilegia o homem do campo em relação ao da cidade, expressando suas maneiras de agir, sentir e pensar,

(90) "Dois Aspectos do Foco Narrativo (Retórica e Ideologia)", p. 08.



resguardando a sua cultura, por outro lado é uma construção carregada de valores ideológicos que ajudam a modelar uma visão de mundo, que cristaliza alguns comportamentos que podem não oferecer uma correspondência imediata com o real. Em função de suas características estruturais, podemos fazer um paralelo entre os textos da Moda Caipira com as narrativas de estrutura simples, tal qual o pensamento de Afonso Romano de Sant'Anna na seguinte transcrição:

...queremos ressaltar que o que denominamos de narrativa de estrutura simples tem muita vinculação com uma forma de narrar que se repousa sobre a oralidade e que se comporta de uma maneira ingênua, natural e primitiva. Tal narrativa revela muito mais o interesse em endossar as formas convencionais de comportamento social e literário do que efetivar uma crítica do sistema de idéias e de atitudes da comunidade. Por ser uma maneira cômoda de contar, ela não chega a perturbar o público e o sistema.⁽⁹¹⁾

Todas estas considerações teóricas, servem de base para a função de colaborar num duplo sentido: fornecer uma aplicação nos enfoques das modas na quarta parte.

relação de modas e indicar um próximo elo da cadeia de informantes. Alguns foram entrevistados pessoalmente, outros por telefone, ou meios afins. As entrevistas se deram de maneira informal e, em alguns casos, até com certa emotividade.

Depois de estabelecer um *rapport* com os informantes, perguntamos quais eram as vinte e quatro Modas caipiras de que ele se lembrava naquela hora como sendo as que mais

(91) *Análise Estrutural de Romances Brasileiros*, p. 19. só esta pergunta era



III - PESQUISA DE OPINIÃO

Uma vez que existem milhares de Modas caipiras pertencentes ao segmento selecionado, torna-se necessário definir alguns critérios que possam consubstanciar um corpus que viabilize o estudo. Dentro das possibilidades de escolha, optou-se por uma pesquisa de opinião junto a poetas, músicos e divulgadores ligados ao meio artístico caipira. Este critério tem a característica de revelar o que foi retido pela memória destes informantes, o que por si só vai ao encontro da expectativa da pesquisa, ou seja, revelar os poemas-canções que alcançaram grande afinidade e identidade com seu público. (Quando Melke Satar, Campo Grande-

O critério para a escolha dos informantes se orientou bastante evidência na música popular brasileira. Juntamente pela preocupação de se contactar pessoas representativas e com Renato Teixeira, faz parte de uma nova geração de disponíveis para serem entrevistadas. Cada informante tinha músicos e compositores ligados ao campo, desenvolvendo um a função de colaborar num duplo sentido: fornecer sua relação de modas e indicar um próximo elo da cadeia de incorporando novos ritmos e influências, principalmente da informantes. Alguns foram entrevistados pessoalmente, outros por telefone, ou meios afins. As entrevistas se deram de maneira informal e, em alguns casos, até com certa emotividade.

Depois de estabelecer um rapport com os informantes, perguntamos quais eram as vinte e quatro Modas caipiras de que ele se lembrava naquela hora como sendo as que mais emblemizam o gênero. Normalmente só esta pergunta era

suficiente para que o informante iniciasse a relação. Quando havia algum sinal de que o entrevistado não havia entendido, acrescentávamos que eram as "músicas de raiz", as que mais haviam marcado em termos de divulgação e de fixação pelo público. A maior parte dos informantes, tão logo entendeu a proposição, iniciou a relação de suas escolhidas; outros solicitaram algum tempo para refletir, ou porque estavam ocupados no momento da entrevista. Eis uma breve apresentação dos informantes e as suas indicações:

Ental. Dr. Braz listou a seguinte relação: Tristeza do Jaca, Pingo

a) Os Informantes e as Indicações: Doce, Mineirinha, Cavalo

Preto, Saudade da Minha Terra, Moda da Mula Preta, Boi

Amarelo. **ALMIR SATER** (Almir Eduardo Melke Sater, Campo Grande-

MS, 14/11/56) cantor, ator e compositor. Hoje é nome de

bastante evidência na música popular brasileira. Juntamente

com Renato Teixeira, faz parte de uma nova geração de

músicos e compositores ligados ao campo, desenvolvendo um

trabalho de resgate das músicas de raízes, porém

incorporando novos ritmos e influências, principalmente da

música do pantanal mato-grossense. Recentemente alcançou

grande reconhecimento do público através de sua atuação como

ator em novelas de televisão. É esta a sua relação de

dezoito músicas: Rio de Lágrimas, Cabelo Loiro, Rei do Gado,

Chalana, O Mineiro e o Italiano, Canoeiro, Pagode em

Brasília, Pagode Sete Flechas, Boiada Cuiabana, Mágoa de

Boiadeiro, Boi Soberano, Moreninha Linda, Cana Verde, Chico

músicas, é a que segue: O Menino da Porteira, Meu Primeiro

Mineiro, O Menino da Porteira, Morena Bonita, Tristeza do Jeca e Chitãozinho e Xororó. Três Boiadeiros, O Colono, Meu Passarinho, Pagode em Brasília, Seleção de Pagode, Recanto

dos DR. **BRAZ** ((Biaggio Baccarin, Leme-SP, 20/09/30, vale registrado em 01/10/30), ex-diretor artístico da gravadora Chantecler e Continental e pesquisador de folclore. Dr. Braz foi responsável pelo lançamento e direção de praticamente todas as duplas que viveram o período áureo da música caipira. Atualmente é advogado da gravadora Continental. Dr. Braz listou a seguinte relação: Tristeza do Jeca, Pingo d'Água, Cavalo Zaino, Beijinho Doce, Mineirinha, Cavalo Preto, Saudade da Minha Terra, Moda da Mula Preta, Boi Amarelinho, Rio de Lágrimas, Seriema, O Menino da Porteira, Mourão da Porteira, Cabocla Tereza, Chico Mulato, Chico Mineiro, Besta Ruana, Boneca Cobiçada, Canoeiro, Pé de Cedro, Boi Soberano, Ferreirinha, Violão em Seresta e É, É São Paulo.

CAMPANHA (Antônio Campanha, Monte Alto-SP, 05/12/25), cantador, compositor, e locutor de programa sertanejo. Iniciou aos dezessete anos a sua carreira como cantador, tendo o Cuiabano como parceiro. Com a morte deste, fez parceria com Pirigoso, porém interrompeu sua carreira de cantador e compositor e desde 1985 é apresentador do programa "No Terreiro da Fazenda" da Rádio Metrópoles, AM, de São José do Rio Preto. A sua relação de vinte e cinco músicas, é a que segue: O Menino da Porteira, Meu Primeiro



Amor, Colcha de Retalho, Velho Pai, Boiada, Seresteiro da Lua, Mágoa de Boiadeiro, Os Três Boiadeiros, O Colono, Meu Passarinho, Pagode em Brasília, Seleção de Pagode, Recanto dos Passarinhos, Encantos da Natureza, Lembrança, Cavalo Zaino, Cabocla Tereza, Chico Mulato, A Enxada e a Caneta, Esqueça a Tua Maria, Chitãozinho e Xororó, Transporte de Boiada, Disco Voador, Chico Mineiro e Berrante da Solidão.

Ferreirinha, Canoeiro, Cabocla Tereza, Chico Mulato, Cavalo

Zaino. **CASCATINHA**, (Francisco dos Santos, Araraquara-SP,

20/4/19) cantador e compositor. Formou juntamente com sua

esposa Ana Eufrozina da Silva Santos, a Inhana (Araras-SP,

28/03/1923, São Paulo, 11/07/1981) uma das duplas de maior

sucesso no meio sertanejo. Gravaram 28 discos de 78 rotações

e 39 LPs. A relação é a que segue: La Paloma, Ave Maria do

Sertão, Despertar do Sertão, Flor do Cafezal, Guacira,

Casinha Pequeninha, Noite de Garoa, O Menino da Porteira,

Cavalo Zaino, Tropeiro Gaúcho, Cabocla Tereza, Pingo d'Água,

Chico Mulato, Maringá, Mestiça, Pé de Cedro, Canto do

Jaçanã, Tudo Certo em Seu Lugar, Rede de Taboa, A Saudade,

Meu Pedaco de Sertão, O Sabiá Cantou lá na Serra, Chico

Mineiro, Ferreira, Boi Soberano, Moreninha, Linda,

Transporte de Boiada, Pagode em Brasília, O Mineiro e o

Italiano, O Berrante de Madalena, Boiada Cuiabana, Rolinha

Cabocla, Pomba do Mato, Riozinho, Terra Tombada e Saudade de

Matão.

do Assobio, Meu Primeiro Amor e Índia.

DONIZETE (Aparecido Donizete dos Santos, SP, São José do Rio Preto, 09/10/56), cantor, compositor e diretor artístico da gravadora Trison. Forma com Divino Antonio do Santo (Tupaciaguara-MG, 06/05/54), a dupla Divino e Donizete. Gravaram dez elepês sendo que já receberam quatro discos de ouro. Como compositor, Donizete informa ter mais de duzentas e oitenta músicas gravadas. Eis a sua relação: Ferreirinha, Canoeiro, Cabocla Tereza, Chico Mulato, Cavalo Zaino, Boiada Cuiabana, Dona Felicidade, Mágoa de Boiadeiro, O Peão e o Ricaço, Milagre da Vela, Tragédia do Rio Turvo, Rio Pequeno, Pai João, Ditado Sertanejo, Velha Congonhas, Boiadeiro Errante, Boiadeiro de Palavra, Velho Peão, O Menino da Porteira, Boi Amarelinho, Rei dos Canoeiros, Chico Mineiro e Garça Branca. compositor. Também é conhecido por Geraldinho, formou dupla com Vilela, mas foi como compositor

que **GENTIL ROSSI** (Guapiaçu-SP, 19/10/1942), é radialista e apresentador de programas sertanejo. Trabalha desde 1972 no rádio e desde 1978 em televisão. Aventura-se também como compositor e cantor. Sua relação é da seguinte: Cabocla Tereza, Cavalo Zaino, Pingo d'Água, Chico Mineiro, Cabocla, Aparecida do Norte, Destinos Iguais, Dona Jandira, Garça Branca, Saudades da Minha Terra, Do Mundo Nada se Leva, Empreitada Perigosa, Menina Moça, Pagode em Brasília, Canoeiro, Saudade de Araraquara, O Menino da Porteira, Pretinho Aleijado, Milagre das Rosas, Goiano Valente, Valsa do Assobio, Meu Primeiro Amor e Índia. Barro e O Menino da Porteira.

PERTURBADO (Álvaro dos Santos, Mirassol-SP, 11/04/42), animador de programas sertanejos e compositor. Desde 1959 apresenta programas na Rádio Difusora, AM, da cidade de Mirassol. É dele a seguinte relação: *A Natureza, Poeira, Saudade de Minha Terra, Boi Soberano, Encantos da Natureza, Cabocla, Chico Mineiro, Pé de Ipê, Caminheiro, A Volta do Boiadeiro, Recordação, Mágoa de Boiadeiro, Rio Preto, Chico Mulato, Canoeiro, Ferreirinha, Chitãozinho e Xororó, Viola Divina, Prato do Dia, A Enxada e a Caneta, João Boiadeiro, Meu Reino Encantado, Paineira Velha, Último Julgamento, Caboclo na Cidade e O Menino da Porteira.*

GERALDO BORGES (Geraldo Aparecido Borges, Guaraci-SP, 15/09/38), cantador e compositor. Também é conhecido por Geraldinho, formou dupla com Vilela, mas foi como compositor que conseguiu certo destaque. Sua relação é a seguinte: *Mágoa de Boiadeiro, Saudade de Matão, Velho Pouso de Boiada, Terra Roxa, Piracicaba, No Colo do Norte, Saudade da Minha Terra, Índia, Meu Primeiro Amor, Cruz do Caminho, Transporte de Boiada, Garça Branca, Nova Londrina, Seresteiro da Lua, Disco Voador, Boneca Cobiçada, Burro Picaço, Cavalo Preto, Baldrana Macia, Chofer de Estrada, Paraná do Norte, Bom Jesus de Pirapora, Caboclo Decidido, Chitãozinho e Xororó, João Boiadeiro, Canoeiro, Ferreirinha, Boi Soberano, Caipira na Cidade, Cheiro de Relva, Chico Mulato, Cabocla Tereza, Boiada Cuiabana, Pingo d'Água, João de Barro e O Menino da Porteira.*



LÊU (Valter Paulino da Costa, Itajobi-SP, 02/04/37)

JOAQUIM MOREIRA (Piracicaba-SP, 05/02/21), poeta, compositor, folclorista, instrutor de catira, embaixador de folia de reis e escritor. É uma pessoa bastante ligada ao folclore e as tradições do povo do interior. Deu a seguinte relação: **Tragédia do Rio Turvo, Rio Preto de Luto, Nadando em Dinheiro, Vinte e Cinco de Dezembro, Retrato do Sertão, Dois de Outubro, Patrono dos Violeiros, Fazenda Mourajuda, Cigana, Motel Mineiro, O Mineiro e o Italiano, A Enxada e a Caneta, Boi Soberano, Terra Roxa, O Menino da Porteira, Chico Mineiro, Cabocla Tereza, Chico Mulato, Saudade da Minha Terra, Transporte de Boiada, Boiadeiro Errante, Ferreirinha, Vaquinha, Canoeiro e Bandeirante Fernão.**

LOURIVAL DOS SANTOS (Guaratinguetá-SP, 11/08/17) poeta

JOÃO DO PINHO (João Fernandes dos Santos, Barra Dourada-SP, depois transformada em Neves Paulista, 16/10/46), cantador. Forma dupla com seu irmão **ZÉ DO CEDRO** (José Aparecido Fernandes, Barra Dourada, 14/08/41). Apesar de ser uma dupla relativamente jovem, interpretam músicas de raiz. Suas indicações são as seguintes: **Cabocla Tereza, Chico Mineiro, O Menino da Porteira, Pagode em Brasília, Canoeiro, Chico Mulato, Luar do Sertão, Rei do Gado, Mágua de Boiadeiro, Pai João, João de Barro, Recordação, Reino Encantado, Cheiro de Relva, Ipê Florido, A Porta do Mundo, Chitãozinho e Xororó e Boiadeiro Errante.**

no jornal *O Estado de S. Paulo* e na editora *Abril Cultural*.

Forneceu a seguinte relação, com vinte e seis músicas: **Bonde**



LÉU (Valter Paulino da Costa, Itajobi-SP, 02/04/37) cantador e compositor. Formou-se, desde 1957, em dupla com seu irmão **LIU** (Lincoln Paulino da Costa, Itajobi, 1934). Atualmente é proprietário da gravadora Tocantins. Eis a relação: Chico Mulato, Mourão da Porteira, Cabocla Tereza, Pingo d'Água, Os Três Beijos do Calvário, O Menino da Porteira, João de Barro, Burro Picaço, Cavalo Preto, Mula Preta, Tristeza do Jeca, Chico Mineiro, Canoeiro, Saudade de Araraquara, Rolinha Cabocla, Piracicaba, Cabocla, Sertaneja, Catimbau, Boi Soberano, Rei do Gado, Rei do Café, Baldrana Macia, Saudade da Minha Terra, Sinhá Maria e As Três Cuiabanas. No exercício de prefeito da cidade de Catanduva.

Sua relação é a seguinte: Vestido Delicado, O Menino da Porteira. **LOURIVAL DOS SANTOS** (Guaratinguetá-SP, 11/08/17) poeta e compositor. É um dos mais importantes compositores do gênero caipira. Eis a sua relação: O Menino da Porteira, Rei do Gado, Preto de Alma Branca, Canoeiro, Cavalo Zaino, Moda da Mula Preta, Ferreirinha, A Morte do Carreiro, Terra Roxa, Lembrança, Pagode em Brasília, Rio de Lágrimas, Colcha de Retalho, Couro de Boi e Disco Voador.

LUIS ANTÔNIO GIRON (Porto Alegre-RS, 16/09/59), jornalista e crítico de música. Giron atualmente trabalha no jornal *Folha de S. Paulo*, onde faz reportagens e crítica de música. Já foi editor de música da revista *Veja*, trabalhou no jornal *O Estado de S. Paulo* e na editora *Abril Cultural*. Forneceu a seguinte relação, com vinte e seis músicas: Bonde



Camarão, Saudades de Matão, Chico Mineiro, Moda da Mula Preta, Pingo d'Água, Pagode em Brasília, Rio de Lágrima, Moda da Pinga, Mourão da Porteira, Calango, Futebol, Cabocla Tereza, O Menino da Porteira, Ê, Ê, São Paulo, Chico Mulato, Boi Soberano, Rei do Gado, Canoeiro, Engenho Novo, Ferreirinha, Meu Primeiro Amor, Índia, Nova Londrina, Transporte de Boiada, Adeus Mariana e Coração de Luto.

MAURÍLIO (Maurílio Francisco Vieira, Botelhos-SP, 25/02/35) locutor, apresentador e artista circense, é também advogado e jornalista, tendo sido presidente da Câmara Municipal no exercício de prefeito da cidade de Catanduva. Sua relação é a seguinte: Vestido Delicado, O Menino da Porteira, Todo Caboclo Tem, Chitãozinho e Xororó, Paineira Velha, A Sementinha, Recordação, Velho Ranchinho, João de Barro, A Morte do Carreiro, Boi Soberano, Codorninha Mineira, O Fim do Carreiro, Pé de Ipê, Meu Recanto, Sete Letras, Esteiro de Aroeira, Burro Picaço, Boiada, Folha Seca, Boiadeiro Errante, Pingo d'Água, Cabocla Tereza, Chico Mulato, Cabocla e Boiada Cuiabana.

PAÇOCA (Vitorino Menegasso, Catanduva-SP, 02/08/44), radialista e agenciador. De 1971 a 1993 apresentou um programa de música sertaneja na Emissora A Voz, AM, de Catanduva. Sua relação é a seguinte: Mágoa de Boiadeiro, Boiadeiro Errante, Pingo d'Água, Cabocla Tereza, Canoeiro, Cheiro de Relva, Minha Palhoça, Chico Mineiro, Preto de Alma



Branca, Pitoco, Cozinha de Aço, Três Boiadeiros, Caminheiro, Saudade da Minha Terra, Chico Mulato, O Milagre do Ladrão, Peão Patife, O Crime da Mariazinha, Catimbau, Velho Peão, A Travessia do Araguaia, Os Reis do Canoeiro, Boiadeiro Feliz, Saudade de Peão, Poeira, Boiada, Terra Tombada, Flor do Cafezal, Herói sem Medalha, Boi Lobisomem, Berrante de Ouro e Riozinho.

no rádio e na televisão, estreou na locução de programas calpira em 01/03/54. Sua relação é a seguinte:

PEDRO BENTO (Joel Antunes Leme, Porto Feliz-SP, 08/06/34), cantador e compositor. Parceiro de Zé da Estrada. Forneceu a seguinte relação com vinte e oito músicas: O Menino da Porteira, Chico Mineiro, Mourão da Porteira, João de Barro, Mágoa de Boiadeiro, Os Três Boiadeiros, Paineira Velha, Pingo d'Água, O Vai e Vem do Carreiro, Berrante de Ouro, Canoeiro, Moda da Mula Preta, Chico Mulato, Ferreirinha, Peão de Ouro, Seresteiro da Lua, Carta do Pracinha, Rio de Lágrimas, Rancho Vazio, Pagode em Brasília, Cabocla Tereza, Garça Branca, Índia, A Enxada e a Caneta, Pé de Ipê, Tropas e Boiadas, Boi Soberano e Boiadeiro Punho de Aço.

Tristeza do Jeca, Cabocla Tereza, Chico Mulato, Canto da Natureza, Luar do Sertão, Chico Mineiro, O Menino

ROSSI (Cirilo Rossi, São José do Rio Preto, 02/02/29), cantador, empresário, apresentador e programador musical. Forneceu, por escrito, a seguinte lista: Cabocla Tereza, Chico Mineiro, O Menino da Porteira, Pagode em Brasília, Boi Soberano, Canoeiro, Viola Cabocla, Urutu Cruzeiro, Transporte de Boiada, Garça Branca, Três Cuiabanas, Silêncio

do Berrante, Mão do Tempo, Preto Velho, Índia, Mineiro de Uberaba, Besta Bailarina, Pomba do Ar e Bom Jesus de Pirapora.

SILVEIRA COELHO (Antônio José da Silveira Coelho, Piracicaba-SP, 19/10/30), radialista e apresentador de programas no rádio e na televisão, estreou na locução de programas caipira em 01/03/54. Sua relação é a seguinte: Cabocla Tereza, Chico Mulato, Chico Mineiro, Transporte de Boiada, Silêncio do Berrante, A Volta do Boiadeiro, Lenço Preto, Pingo d'Água, Flor do Cafezal, Canoeiro, O Menino da Porteira, Carro de Boi, Amargurado, A Enxada e a Caneta, Catimbau, Boi Soberano, Despertar no Sertão, Meu Primeiro Amor, Urutu Cruzeiro, Rei do Gado, Casa de Caboclo e Mágoa de Boiadeiro.

TIÃO CARREIRO (José Dias Nunes, Montes Claros-MG, 1934, São Paulo, 15/10/93), cantador e compositor. A sua relação é a que segue: Rio de Lágrimas, Pagode em Brasília, Piracicaba, Tristeza do Jeca, Cabocla Tereza, Chico Mulato, Canto da Natureza, Luar do Sertão, Chico Mineiro, O Menino da Porteira, Terra Tombada, Cabelo Loiro, Asa Branca, Caboclo na Cidade, Pai João, Candeeiro, Cabocla, Ferreirinha, Peixe Vivo, Caminheiro, Garça Branca, A Mão do Tempo, Reino Encantado e Moda da Mula Preta.



TONICO E TINOCO (João Salvador Pérez, São Manoel-SP, 1919, São Paulo, 13/08/94 e José Pérez, Botucatu-SP, 1920) cantadores e compositores. Tinoco, consultando seu irmão Tonico, forneceu a seguinte relação: Chico Mineiro, Tristeza do Jeca, Moreninha Linda, Cana Verde, Cabocla Tereza, O Menino da Porteira, Velhas Cartas, Pé de Ipê, Cabocla, Aparecida do Norte, Viola Cabocla, Luar no Sertão, Adeus Morena Adeus, Rio de Lágrimas, Bom Jesus de Pirapora, Moda da Mula Preta, Cavalo Zaino, Disco Voador, Burro Picaço, Boiada Triste, Meu Primeiro Amor, Cabecinha no Ombro, Canoeiro, Rei do Gado, Beijinho Doce, Boi Soberano e Jorginho do Sertão. e compositor. Formou com Pedro Bento uma

VIEIRA (Rubens Vieira Marques, Itajobi-SP, 20/09/1926), cantor e compositor. Juntamente com seu irmão **VIEIRINHA** (Rubião Vieira, Itajobi, 26/08/1928, São Paulo-SP, 07/04/1991), formou uma das mais importantes duplas caipiras. Com um estilo bastante singular, receberam da crítica e dos fãs a designação de "reis do catira". Atualmente é proprietário da loja "Musical Vieira" e de uma escola de instrumentistas. Eis sua relação: Ferreirinha, Boi Soberano, Canoeiro, Sucuri, Moreninha Linda, As Três Cuiabanas, Destinos Iguais, Chico Mineiro, Cabocla, Sertão do Laranjinha, Viola Cabocla, Roubei Uma Casada, Canoeiro Não Morreu, Transporte de Boiada, Silêncio do Berrante, Minha Vida, Peão de Goiás, Garça Branca, Reis do Canoeiro, Pagode em Brasília, Mãe Menininha, Urutu Cruzeiro, Carreiro



Sebastião, Mão do Tempo, Amor e Saudade, Velho Amor, Preto Velho, Pai João, Preto de Alma Branca, Preto Fugido, Índia, Flor do Cafezal, Meu Primeiro Amor, Seresteiro da Lua, Boi Carvão, Mineiro de Uberaba, Dona Jandira, Namoro no Portão, Bala de Prata, Besta Bailarina, Velha Congonhas, Cabocla Tereza, Chico Mulato, Pingo d'Água, Cavalo Zaino, Beicinho Vermelho, Pomba do Ar, Toureiro Fanfã, Bom Jesus de Pirapora, Violão e Seresta, Duas Caveiras e Milagre do Ladia.

ZÉ DA ESTRADA (Valdomiro de Oliveira, Botucatu-SP, 22/09/29), cantador e compositor. Forma com Pedro Bento uma dupla de bastante sucesso. Eis a sua relação: Boiadeiro Punho de Aço, Último Adeus, O Fim do Carreiro, Santo Reis, Seresteiro da Lua, Os Três Boiadeiros, Mágoa de Boiadeiro, Herói Sem Medalha, Boi Soberano, João de Barro, O Menino da Porteira, Chico Mineiro, Boi de Carro, Jangadeiro do Norte, Saudade de Matão, Boiada Cuiabana, Mourão da Porteira, Lembranças, Cavalo Branco, Viola da Meia-Noite, Boiadeiro Errante, Pássaro Preto, Garça Branca, Transporte de Boiada, Cabocla Tereza e Chico Mulato.

ZÉ DO RANCHO (João Isidoro Pereira, Guapiaçu-SP, 04/06/27, porém registrado na cidade de Olímpia-SP), cantador, músico e compositor. Formou dupla com Zé do Pinho, com Serrinha e também com sua ex-esposa, a Mariazinha. Foi músico de estúdio, tendo participado das gravações de



- 2 indicações: Saudades da Minha Terra e Transporte de diversas músicas de sucesso. Sua relação é a seguinte:

Saudade da Minha Terra, Carro de Boi, Rio de Lágrimas, Branca.

Recordação, O Menino da Porteira, Chitãozinho e Xororó, Boi

- 7 indicações: Rio de Lágrimas, Moda da Mula Preta, João de Soberano, João de Barro, Chico Mineiro, Chico Mulato,

Cabocla Tereza, Tristeza do Jeca, Coração de Luto, Poeira, Cuiabana, Índia e Tristeza do Jeca.

Mágoa de Boiadeiro, Pingo d'Água, Caminheiro, Disco Voador,

- 5 indicações: Boa Jesus de Pirapora, Seresteiro da Lua, A Canoeiro, Rei do Gado, Os Três Boiadeiro, Cavalo Preto,

Boiadeiro Errante, Pagode em Brasília, Boneca Cobiçada,

Linda, Pai João, Mourão da Porteira, Pé do Ipê, Piracicaba, Apartamento 37, Vou Tomar um Pingão, No Colo da Noite,

Castelo de Amor, Dê Amor Para Quem te Ama, Chalana, Bom

Tempo, Luar no Sertão, Catimbau, Urutu, Cruzeiro, Terra Jesus de Pirapora, Os Homens Não Devem Chorar, Gaivota e

Mineiro e o Italiano, Caboclo na Cidade, Reino Encantado, Azul Cor de Anil.

Preto de Alma Branca, Poeira, Boneca Cobiçada, Cheiro de Relva e Paineira Velha.

- 2 indicações: É, É São Paulo, Nova Londrina, Saudade de b) Relação das Modas Indicadas:

ta Bailarina, Pombo do Ar, Cabelo Loiro, Carro de Boi, Despertar no Sertão, Aparecida do Norte, Destinos Iguais, Dona Jandira, Chalana, Cana Verde, Mineiro de Uberaba, Baldrana Macia, A Volta do

Boi As entrevistas propiciaram um corpus de duzentas e trinta Riozinho, Coração de Luto, Beijinho Doce, Encantos da

e sete modas, assim distribuídas pela ordem decrescente de de Ouro, A Morte do Carreiro, O Fil do Zé Carreiro, Tragédia

indicações: o, Boi Amarelinho, Boiadeiro Punho de Aço, Colcha de Retalho.

Posição	Moda	Indicações recebidas	% de informantes
1ª	O Menino da Porteira	21	91,3
2ª	Cabocla Tereza	20	87,0
3ª	Chico Mineiro	20	87,0
4ª	Chico Mulato	18	78,3
5ª	Canoeiro	18	78,3
6ª	Boi Soberano	16	69,6
7ª	Pagode em Brasília	12	52,2
8ª	Pingo d'Água	12	52,2
9ª	Mágoa de Boiadeiro	11	47,9
10ª	Ferreirinha	11	47,9

- 9 indicações: Saudades da Minha Terra e Transporte de Boiada.

- 8 indicações: Meu Primeiro Amor, Rei do Gado e Garça Branca.

- 7 indicações: Rio de Lágrimas, Moda da Mula Preta, João de Barro e Boiadeiro Errante.

- 6 indicações: Cabocla, Chitãozinho e Xororó, Boiada Cuiabana, Índia e Tristeza do Jeca.

- 5 indicações: Bom Jesus de Pirapora, Seresteiro da Lua, A Enxada e a Caneta, Os Três Boiadeiros e Disco Voador.

- 4 indicações: Flor do Cafezal, Três Cuiabanas, Moreninha Linda, Pai João, Mourão da Porteira, Pé do Ipê, Piracicaba, Burro Picaço, Caminheiro, Saudade de Matão, Recordação

- 3 indicações: Terra Roxa, Silêncio do Berrante, Mão do Tempo, Luar no Sertão, Catimbau, Urutu Cruzeiro, Terra Tombada, Viola Cabocla, Cavalo Preto, Boiada, Lembrança, O Mineiro e o Italiano, Caboclo na Cidade, Reino Encantado, Reis do Canoeiro, Preto de Alma Branca, Poeira, Boneca Cobiçada, Cheiro de Relva e Paineira Velha.

- 2 indicações: É, É São Paulo, Nova Londrina, Saudade de Araraquara, Preto Velho, Besta Bailarina, Pomba do Ar, Cabelo Loiro, Carro de Boi, Despertar no Sertão, Aparecida do Norte, Destinos Iguais, Dona Jandira, Chalana, Cana Verde, Mineiro de Uberaba, Baldrana Macia, A Volta do Boiadeiro, Velha Congonhas, Violão e Seresta, Pé de Cedro, Riozinho, Coração de Luto, Beijinho Doce, Encantos da Natureza, Rio Preto, Velho Peão, Herói sem Medalha, Berrante de Ouro, A Morte do Carreiro, O Fim do Zé Carreiro, Tragédia do Rio Turvo, Boi Amarelinho, Boiadeiro Punho de Aço, Colcha de Retalho,

- 1 indicação: Caboclo Decidido, João Boiadeiro, Casa de Caboclo, Rolinha Cabocla, Canto da Natureza, Asa Branca, Candeeiro, Peixe Vivo, Os Três Beijos do Calvário, Sertaneja, Rei do Café, Sinhá Maria, Lenço Preto, Amargurado, Do Mundo Nada se Leva, Empreitada Perigosa, Menina Moça, Pagode Tudo Certo, Pretinho Aleijado, Milagre das Rosas, Goiano Valente, Sucuri, Roubiei uma Casada, Canoeiro Não Morreu, Minha Vida, Peão de Goiás, Mãe Menininha, Carreiro Sebastião, Amor e Saudade, Velho Amor, Preto Fugido, Boi Carvão, Namoro no Portão, Bala de Prata, Beicinho Vermelho, Toureiro Fanfã, Duas Caveiras, Milagre do Ladia, La Paloma, Ave Maria No Sertão, Guacira, Casinha Pequeninha, Flor do Ipê, Noite de Garoa, Tropeiro Gaúcho, Maringá, Mestiça, Canto da Jaçanã, Tudo Certo em Seu Lugar, Rede de Taboa, A Saudade, Meu Pedaco de Sertão, O Sabiá Cantou na Serra, O Berrante de Madalena, Rolinha Correio,

Pomba do Mato, Pagode Sete Flechas, Morena Bonita, Vou Tomar um Pingão, Apartamento 37, Ipê Florido, A Porta do Mundo, Velhas Cartas, Adeus Morena, Adeus, Boiada Triste, Cabecinha no Ombro, Jorginho do Sertão, A Natureza, Viola Divina, Prato do Dia, João Boiadeiro, Último Julgamento, Minha Palhoça, Pitoco, Cozinha de Aço, O Milagre do Ladrão, Peão Patife, O Crime da Mariazinha, A Travessia do Araguaia, Boiadeiro Feliz, Saudade de Peão, Boi Lobisomem, Vestido Delicado, Todo Caboclo Tem, A Sementinha, Velho Ranchinho, Codorninha Mineira, Meu Recanto, Sete Letras, Folha Seca, Dona Felicidade, O Peão e o Ricaço, O Milagre da Velha, Rio Pequeno, Esteio de Aroeira, Ditado Sertanejo, Boiadeiro de Palavra, Nadando em Dinheiro, Adeus Mariana, Vinte e Cinco de Dezembro, Retrato do Sertão, Dois de Outubro, Patrono dos Violeiros, Fazenda Mourajuda, Cigano, Motel Mineiro, Vaquinha, Engenho Novo, Bandeirante Fernão, Último Adeus, Futebol, Santo Reis, Boi de Carro, Jangadeiro do Norte, Calango, Cavalo Branco, Viola da Meia-Noite, Pássaro Preto, Vai e Vem do Carreiro, Peão de Ouro, Carta do Pracinha, Rancho Vazio, Tropas e Boiadas, Velho Pai, Moda da Pinga, O Colono, Meu Passarinho, Seleção de Pagode, Recanto dos Passarinhos, Esqueça a Tua Maria, Berrante da Solidão, Mineirinha, Seriema, Besta Ruana, Couro de Boi, Bonde Camarão, Velho Pouso de Boiada, No Colo do Norte, Cruz do Caminho, Sertão do Laranjinha, Chofer de Estrada e Paraná do Norte.

de indicações, revelando as modas que se poderia considerar como sendo as principais - os "clássicos" segundo os

c) Discussão dos Resultados:

informantes. O Menino da Porteira, Cabocla Tereza e Chico Mineiro, podem ser consideradas como dentro de um empate,

Um rol tão amplo quanto este, pode ser entendido pela ficando as três com a condição de serem as mais riqueza de produção da Moda Caipira, mas também pelo fato de significativas "modas caipira" da história.

que nem todos os informantes se mantiveram na determinação de fornecerem as vinte e quatro músicas. Alguns relacionaram um número menor, porém a maioria ultrapassou aquele número, o que é um fator que incrementa o rol de informações. Como o número de vinte e quatro músicas foi atribuído arbitrariamente no início da pesquisa, não se importou em permitir que o informante variasse a sua relação.

analisar as que tiveram onze ou mais indicações, ou seja,

A maior quantidade de músicas (82,4%) recebeu uma, duas ou três indicações, fator explicável pela preferência individual dos informantes ou pelo desejo de ver algumas de suas composições incluídas na lista das mais indicadas. Em um bloco intermediário, encontram-se 13,2% das indicações. São as modas que receberam de quatro a nove indicações. O que salta aos olhos é que apenas dez modas tiveram uma indicação acentuadamente repetida, tendo sido indicadas por onze ou mais informantes, o que corresponde a praticamente cinquenta por cento dos entrevistados. Este fato acaba por revelar que se trata de modas que tiveram uma larga penetração e alcançaram um incontestado sucesso. Há um consenso das opiniões, culminando em uma quase unanimidade de indicações, revelando as modas que se poderia considerar como sendo as principais - os "clássicos" segundo os informantes. O Menino da Porteira, Cabocla Tereza e Chico Mineiro, podem ser consideradas como dentro de um empate, ficando as três com a condição de serem as mais significativas "modas caipira" da história.

As duzentas e trinta e sete músicas relacionadas representam uma clara indicação da riqueza do *corpus*. Poder-se-ia questionar a não inclusão de um ou outro título, mas não se pode negar que as indicadas merecem a designação de representantes da Moda Caipira. Por se acreditar que não deixam dúvidas quanto à sua legitimidade, optamos por analisar as que tiveram onze ou mais indicações, ou seja,

aquelas de que praticamente a metade dos informantes se lembraram. O rol selecionado contém dez composições.

A análise das modas está baseada em três vertentes de observação:

1ª. Análise estética, também denominada *estrutura poemática*. Neste nível serão observadas: a) a organização estrófica; b) o ritmo; c) a métrica; d) a rima; e) a perspectiva poemática; f) a utilização do tempo e do espaço; g) a estrutura temática; e h) o estatuto do cantador e seu distanciamento tanto da história quanto do ouvinte.

2ª. Aspectos sociológicos. A partir do que se conhece da realidade concreta dos caipiras, atentaremos para o que estas modas expressam, revelando a vida da cultura caipira, ampliando-se a compreensão da realidade subjetiva e das conotações ideológicas.

3ª. Atualização de sentimentos, ou seja, quais os núcleos psicológicos expressos nas modas. Assim, tenta-se lançar luz sobre os motivos psicológicos que garantem a empatia do ouvinte com o conteúdo expresso. Além dos aspectos estéticos e sociológicos, estes motivos psicológicos garantem a identificação do ouvinte com a moda, podendo, assim, ser compreendidos os motivos de seus sucessos.



IV - ANÁLISE DAS MODAS

A análise das modas está baseada em três vertentes de observação:

1ª. Análise estética, também denominada *estrutura poemática*. Neste nível serão observadas: a) a organização estrófica; b) o ritmo; c) a métrica; d) a rima; e) a *perspectiva poemática*; f) a utilização do *tempo* e do *espaço*; g) a *estrutura temática*; e h) o estatuto do *cantador* e seu distanciamento tanto da história quanto do ouvinte.

2ª. Aspectos sociológicos. A partir do que se conhece da realidade concreta dos caipiras, atentaremos para o que estas modas expressam, revelando a vida da cultura caipira, ampliando-se a compreensão da realidade subjetiva e das conotações ideológicas.

3ª. Atualização de sentimentos, ou seja, quais os núcleos psicológicos expressos nas modas. Assim, tenta-se lançar luz sobre os motivos psicológicos que garantem a empatia do ouvinte com o conteúdo expresso. Além dos aspectos estéticos e sociológicos, estes motivos psicológicos garantem a identificação do ouvinte com a moda, podendo, assim, ser compreendidos os motivos de seus sucessos.





1. O MENINO DA PORTEIRA

Cururu.

Composição de Teddy Vieira e Luizinho.

Interpretação de Luizinho e Limeira.

LP Música Caipira (Nova História da Música Popular Brasileira), Abril Cultural, 1978, 1-B, grav. 60321709.

O cururu (Toda vez que eu viajava
Pela estrada de Ouro Fino,
De longe eu avistava
A figura de um menino
Que corria abrir a porteira
Depois vinha me pedindo:
"- Toque o berrante seu moço
Que é pra mim ficá ouvindo."

Quando a boiada passava,
Que a poeira ia baixando,
Eu jogava uma moeda
Ele saía pulando:
"- Obrigado boiadeiro,
Que Deus vai lhe acompanhando."
Pr'aquele sertão a fora
Meu berrante ia tocando.

No caminho desta vida
Muito espinho eu encontrei,
Mas nenhum calou mais fundo
Do que isto que eu passei.
Na minha viagem de volta
Quarquê coisa eu cismeí,
Vendo a porteira fechada
O menino não avistei.

Eu apiei do meu cavalo
Num ranchinho beira-chão
Vi uma muié chorando
Quis saber qual a razão:
"- Boiadeiro veio tarde
Veja a cruz no estradão,
Quem matou o meu filhinho
Foi um boi sem coração."

Lá pras bandas de Ouro Fino
Levando gado servage,
Quando eu passo na porteira
Até vejo a sua image.
O seu rangido tão triste
Mais parece uma mensage
Daquele rosto triguero
Desejando-me boa viagem.

A cruzinha do estradão
Do pensamento num sai.
Eu já fiz um juramento
Que não esqueço jamais.
Nem que meu gado estore
Que eu precise ir atraís,
Neste pedaço de chão
Berrante eu não toco mais.

Luis Raimundo, o Luisinho (São Paulo, 1916), ex-

O cururu **O Menino da Porteira** é referido como sendo a Moda Caipira que alcançou maior sucesso e a que melhor encarna as características deste gênero. Lançada em 1955 por Luisinho, Limeira e Zezinha, pela Victor, foi regravada por praticamente todas as duplas caipiras, tornando-se inclusive tema cinematográfico⁽⁹²⁾.

Um de seus compositores, Teddy Vieira de Azevedo (Itapetininga-SP, 23/12/1922 - morto também em Itapetininga em 16/12/65), foi um dos mais ativos e bem sucedidos compositores da Moda Caipira. A ele são atribuídas mais de duzentas composições, realizadas em parcerias diversas. Entre as mais conhecidas podemos citar: **Preto de Alma Branca** (com Lauripe Pedroso); **João de Barro** (com Muibo Cury); **Couro de Boi** (com Palmeira); **A Enxada e a Caneta** (com Capitão Barduíno); **Besta Bailariana e Força do Destino** (com Capitão Barduíno e Serrinha); **Boiadeiro Punho de Aço** (com Pereira); **Rei do Café e Pagode em Brasília** (com Lourival dos Santos e Tião Carreiro); **O Mineiro e o Italiano** (com Nelson Gomes); **Rio Preto** (com Alceu Maynard Araújo); **Morena de Olhos Pretos** (com Ado Benatti); **Bandeireiro do Divino** (com Alves Lima); entre outras. Também esteve ligado à produção nas

(92) *O Menino da Porteira*, 1977, Brasil, Direção de Jeremias Moreira Filho - 100 min.



gravadoras Colúmbia e Chantecler, período em que incentivou e lançou duplas como Tião Carreiro e Pardinho, assim como Zico e Zeca.

Este ritual, marcado pela constância repetitiva dos mesmos atos, envolve quatro momentos:

Luís Raimundo, o Luisinho (São Paulo, 1916), ex-barbeiro, formou dupla com Mariano, depois com Nenete, que adotou o pseudônimo de Limeira. Com a saída de Nenete, seu lugar e seu pseudônimo foram assumidos pelo irmão de Luisinho, o Ivo Raimundo (São Paulo, 1924). Posteriormente formaram com a acordeonista Carmela Bonano (São Paulo, 1928) o trio que lançou **O Menino da Porteira**, seu sucesso maior.

d) o tocar do berrante como sinal de agradecimento e interação afetiva entre ambos.

No texto de **O Menino da Porteira**, percebem-se expressas diversas marcas pronominais que explicitam a elocução em primeira pessoa. A perspectiva poemática é dada pela voz do *cantador*, que também conjuga o papel de personagem. Ele assume para si a incumbência de contar um fato específico de sua vida, narrando o episódio da morte de um menino que, à beira da estrada, o esperava e lhe abria a porteira. Algo homólogo à expressão: "agora vou contar a história de um menino que conheci pelas andanças que realizei sertão adentro, ou seja, uma história real e que presenciei". Neste sentido, a poematização é construída mediante um recurso de narração *homodiegética*, ou seja, o *personagem* que executa a *narração* participa dos acontecimentos narrados enquanto personagem secundário.

No segundo verso - "Pela estrada de Duro Fino" -, há uma designação espacial que serve para fixar o local em que



O ponto de contato entre o cantador e a fatalidade ocorrida se viabilizou pela afeição mobilizada nas vezes em que participava do que se poderia chamar de "um pequeno ritual". Este ritual, marcado pela constância repetitiva dos mesmos atos, envolve quatro momentos: como a ligação afetiva

entre ambos. Portanto, através destes procedimentos, a) o ato de o menino sempre abrir a porteira para que a observa-se rápida inserção no contexto poemático e este boiada pudesse passar;

b) o boiadeiro jogar a moeda como forma de recompensa e sinal de afeto;

c) os pulos de alegria do menino;

d) o tocar do berrante como sinal de agradecimento e interação afetiva entre ambos. da qual é focada certa

história ou sentimento, ou seja, diz respeito a quem relata.

O primeiro procedimento narrativo apresentado é a a quem focaliza e a partir de que posição e procedimentos é localização espaço-temporal. A narração é realizada a partir realizada esta focalização. O que ocorre em O Menino da de um "tempo zero", ou seja, o ouvinte é colocado como se Porteira é semelhante a praticamente todas as Modas estivesse recebendo a história no presente, no momento do caipiras. Tomando esta moda como exemplo, se observa que a contato, no aqui-agora. Mas esse tempo presente só é focalização é sempre pronunciada pelo cantador. É uma importante para instalar o processo comunicativo, pois focalização homodiegética, externa, restrita, em que a através da narração, o ouvinte é remetido para o passado. É perspectiva é dada a partir do observável, do empírico, com nesse passado que se localiza o episódio referido. Assim, a supremacia da visão, não permitindo um desdobramento das narração é *ulterior* aos acontecimentos. Esse fato é expresso motivações profundas das ações realizadas pelos personagens. já no primeiro verso, em que o morfema modo-temporal de Ou seja, o cantador participa da história que está narrando, "víajava" indica uma ação no pretérito.

porém, aparentemente, não é dotado de nenhum traço de

onisc No segundo verso - "*Pela estrada de Ouro Fino*" -, há uma designação espacial que serve para fixar o local em que

se desenvolve a história. Deste modo, a articulação do primeiro e segundo versos exprime o que é comum ao preâmbulo de uma "narrativa tradicional", manifesta pela fórmula "era uma vez, em tal lugar..." Os versos que se seguem apresentam tanto o menino quanto o *cantador*, bem como a ligação afetiva entre ambos. Portanto, através destes procedimentos, focalização para a voz do menino. Cabe observar que a observa-se rápida inserção no contexto poemático e esta narração dos fatos não se dissocia da voz do cantador. Assim, a voz da criança, mesmo em discurso direto,

Outro procedimento a ser notado é o que se refere ao ponto de vista de quem relata a história. Este procedimento é aqui designado por *perspectiva poemática*. Deve ser entendida como a posição através da qual é focada certa história ou sentimento, ou seja, diz respeito a quem relata, a quem focaliza e a partir de que posição e procedimentos é realizada esta focalização. O que ocorre em *O Menino da Porteira* é semelhante a praticamente todas as Modas caipiras. Tomando esta moda como exemplo, se observa que a focalização é sempre pronunciada pelo *cantador*. É uma focalização homodiegética, externa, restrita, em que a perspectiva é dada a partir do observável, do empírico, com supremacia da visão, não permitindo um desdobramento das motivações profundas das ações realizadas pelos personagens. Ou seja, o *cantador* participa da história que está narrando, porém, aparentemente, não é dotado de nenhum traço de onisciência.

O recurso de se utilizar do discurso direto entre interlocutores ajuda a criar uma ilusão de "efeito de



A perspectiva poemática, que é dada pela voz do cantador, nos versos

- Toque o berrante seu moço
Que é pra mim ficá ouvindo,

Quando se vale do discurso direto, sofre um deslocamento da focalização para a voz do menino. Cabe observar que a narração dos fatos não se dissocia da voz do cantador. Assim, a voz da criança, mesmo em discurso direto, manifesta-se indiretamente pela voz enunciante do cantador. É ele quem interpreta a história como numa representação teatral, assumindo papéis na elocução e nos fatos. Após este primeiro deslocamento, a narração retorna à focalização do cantador. Mas, de maneira homóloga, nos versos

- Obrigado boiadeiro, poral e espacial e
Que Deus vá lhe acompanhando,

há uma repetição deste processo de deslocamento.

Procedimento análogo também acontece nos versos:

- Boiadeiro veio tarde,
Veja a cruz no estradão.
Quem matou o meu filhinho
Foi um boi sem coração.

Observa-se que através do "empréstimo" da voz do cantador para a mãe do menino, ela comunica o resultado trágico da ação que vitimou o seu filho. O recurso de se utilizar do discurso direto entre interlocutores ajuda a criar uma ilusão de "efeito de



realidade". Emprestando o pensamento de Diana Barros ao assunto em pauta, verificamos que

No que diz respeito a estrutura poética, O Menino da Porteira, quando, no interior do texto, cede-se a palavra aos interlocutores, em discurso direto, constrói-se uma cena que serve de referente ao texto, cria-se a ilusão de situação 'real' de diálogo.⁽⁹³⁾

contagem⁽⁹⁷⁾. O ritmo é dado pelo prevaletimento das tônicas nas terceiras, quintas e sétimas sílabas, de acordo com os

Neste sentido, o texto O Menino da Porteira é prenhe de padrões da redondilha maior, expressos na seguinte recursos semânticos denominados de ancoragem⁽⁹⁴⁾. Assim, representação gráfica:

criam no ouvinte a sensação de história real e viável de ter acontecido. Vejamos na seguinte transcrição que estes procedimentos são dados por Diana Barros como sendo os responsáveis pela instalação do "efeito de realidade":

Do ponto de vista sintático-semântico, em cada estrofe ocorre uma subdivisão em dois blocos homogêneos. Assim, na

A ancoragem actancial, temporal e espacial e a delegação interna de voz são dois dos procedimentos de obtenção da ilusão de referente ou de realidade.⁽⁹⁵⁾

rimado, sendo que o primeiro verso rima com o terceiro e o segundo com o quarto. Este primeiro

Ou seja, pela utilização de procedimentos narrativos, O

Menino da Porteira inscreve-se no imaginário coletivo como uma história verdadeira. É interessante a capacidade que certas construções lítero-musicais têm de criar uma história

étrico que dominou até a metade do século XIX, foi retomada por Saúl Ali (Versificação Portuguesa), por Hélio Martins (A Rima da Poesia de Carlos Drummond de Andrade) e Leopoldo de Azevedo". (In: A Poesia e Poética de Mário Faustino, p. 19). Este sistema,

do da língua Portuguesa, é adotado pelo Grupo Acadêmico

(93) Teoria Semiótica do Texto, p. 59.

(94) "Trata-se de atar o discurso a pessoas, espaços e datas que o receptor reconhece como 'reais' ou 'existentes', pelo procedimento semântico de concretizar cada vez mais os atores, os espaços e o tempo do discurso, preenchendo-os com traços sensoriais que os 'iconizam', os fazem 'cópias da realidade'. Na verdade, fingem ser 'cópias da realidade', produzem tal ilusão." in: Teoria Semiótica do Texto, p. 60. UNESP, 1999). Aparece ainda nos

(95) Teoria Semiótica do Texto, p. 61. Cruz Coronado e em várias outras pesquisas.



com graus de verossimilhança que assumem valor de verdade.⁽⁹⁶⁾

No que diz respeito a *estrutura poemática*, *O Menino da Porteira* se constitui da articulação de seis oitavas de versos octossilábicos, de acordo com o *padrão grave* de contagem⁽⁹⁷⁾. O ritmo é dado pelo prevailecimento das tônicas nas terceiras, quintas e sétimas sílabas, de acordo com os padrões da redondilha maior, expressos na seguinte representação gráfica:

— — / — / — / — .

Do ponto de vista sintático-semântico, em cada estrofe ocorre uma subdivisão em dois blocos homogêneos. Assim, na primeira estrofe, o primeiro bloco - composto pelos quatro primeiros versos - é todo rimado, sendo que o primeiro verso rima com o terceiro e o segundo com o quarto. Este primeiro bloco é construído de maneira diversa do padrão que está

(96) No convívio com o povo caipira ouvi de vários deles a certeza de que as histórias das modas eram a mais pura descrição da realidade. Um já havia visto a cruz da estrada de Ouro Fino, outro sabia de alguém que conhecia a mãe do menino e assim por diante. Este mesmo processo também se manifesta com as demais modas que analisaremos.

(97) Utilizaremos o padrão grave de versificação (... / —). "A contagem pelo padrão métrico que dominou até a metade do século XIX, foi retomada por Said Ali (*Versificação Portuguesa*), por Hécio Martins (*A Rima da Poesia de Carlos Drummond de Andrade*) e Leodegário de Azevedo". (in: *A Poesia e Poética de Mário Faustino*, p. 19). Este sistema, adequado ao espírito paroxitonal da Língua Portuguesa, é adotado pelo Grupo Acadêmico "Literatura e Cultura Popular" (IBILCE-UNESP), sob a coordenação do Prof. Dr. Romildo Sant'Anna. Já foi utilizado no livro *Silva: Quadros e Livros: Um Artista Caipira*, de Romildo Sant'Anna. Fora também básico nas reflexões contidas em *Poesia e Poética de Mário Faustino I-II*, tese de Livre-Docência do Prof. Dr. Antônio Manoel dos Santos Silva (IBILCE-UNESP, 1979); na Dissertação de Mestrado *A Expressividade Caipira em Vieira e Vieirinha*, da Professora Maria Madalena Bernadele (IBILCE-UNESP, 1969). Aparece ainda nos escritos do Prof. Dr. Guillermo de la Cruz Coronado e em várias outras pesquisas.



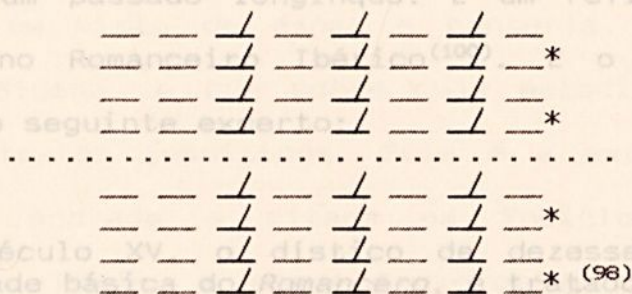
presente a partir do segundo bloco e que se repete nas demais estrofes. Ou seja, a partir do segundo bloco da primeira estrofe, ocorre uma alternância entre um verso branco e um rimado, estabelecendo um padrão repetitivo entre o primeiro, terceiro, quinto e sétimo versos, que são brancos, alternados com os versos pares rimados. Portanto, o esquema só está alterado no primeiro bloco da primeira estrofe. Temos a seguinte representação: nossemântica, assim representada:

A - B - A - B / x - C - x - C, para a primeira estrofe;

x - D - x - D / x - D - x - D, da segunda em diante, sendo que a cada nova estrofe há um elemento fônico diferente para ser rimado.

Se, na primeira estrofe, a divisão em dois blocos se faz sentir predominantemente pelo esquema rímico, da segunda da Porteira está calcada numa maneira que se repete em em diante ocorre uma certa divisão de ordem semântica no frequência considerável nas Modas Caipiras. Nessas modas, a interior das estrofes. Assim, a segunda e a quarta estrofes organização estrófica se baseia na ideia da "quadrinha" se dividem em dois blocos pela inserção dos discursos popular. Ou seja, as estrofes são organizadas a partir das diretos que ocorrem no quinto verso de cada uma das "quadrinhas", chamadas popularmente de "versos" ou "pé" e que estrofes. Na terceira, quinta e sexta estrofes, embora as vêm a ser as estrofes de quatro versos. Esta característica divisões sejam menos nítidas, elas também ocorrem. Na da quadra como elemento organizador da estrutura estrófica terceira estrofe, nos quatro primeiros versos, ocorre uma digressão na qual o *cantador* deixa por alguns momentos a história de lado para falar de si e de sua vivência. No segundo bloco ele retorna à narração da fabula. Na quinta

estrofe, a divisão se dá pela introdução do verbo "ranger" - no quinto verso. É aí que a porteira é transformada, imagisticamente, em representante do menino. Na sexta estrofe, a divisão é marcada pelo fato de que, no primeiro bloco, o *cantador* anuncia o empenho de sua palavra, empenho este descrito nos quatros versos finais. Deste modo, na espacialidade fônica do poema, suas seis estrofes se articulam em plena homogeneidade fonossemântica, assim representada:



A forma de conceber a *estrutura poemática* em *O Menino da Porteira* está calcada numa maneira que se repete em frequência considerável nas Modas caipiras. Nessas modas, a organização estrófica se baseia na idéia da "quadrinha" popular. Ou seja, para o caipira, o sistema de contagem dos versos é baseado na cantoria e não na escrita das modas. A "quadras", chamadas popularmente de "versos" ou "pé" e que vêm a ser as estrofes de quatro versos. Esta característica *Menino da Porteira* também está presente na maioria das Modas da quadra como elemento organizador da estrutura estrófica caipiras. Nessas, a organização métrica tem uma similitude com o velho romance luso-espanhol. Usando-se o sistema de

(98) "/" = tônica prevalecente.

(100) "*" = rimas. lembrar que este procedimento é o mesmo que embasa as "modinhas", outra

forma. "-" = sílabas métricas e versos brancos.

(101) "....." = divisão intraestrófica.

já tinha sido observada por Amadeu Amaral, que, ao estudar a Moda Caipira, faz a seguinte afirmação:

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, *dobrada*). Se se trata de sextilhas, temos então a *moda de verso e meio*; isto é, quadra e meia.⁽⁹⁹⁾

O procedimento de organização estrutural da estrofe se expressa o ritmo específico do cururu. Em suas origens o perde em um passado longínquo. É um reflexo da concepção presente no Romancero Ibérico⁽¹⁰⁰⁾. É o que aponta Paul Zumthor no seguinte excerto:

No século XV, o dístico de dezesseis sílabas, unidade básica do *Romancero*, é tratado (por razões musicais) como um verso único, de modo que o dístico à moda nova é, de fato, um quarteto: a quadra ou verso dos cantadores do sertão brasileiro de nossos dias ainda! A única regra universal é a predominância da interpretação vocal sobre a manutenção escrita do modelo...⁽¹⁰¹⁾

Ou seja, para o caipira, o sistema de contagem dos versos é baseado na *cantoria* e não na escrita das modas. A predominância dos versos octossilábicos que ocorrem em O *Menino da Porteira* também está presente na maioria das Modas caipiras. Nessas, a organização métrica tem uma similitude com o velho romance luso-espanhol. Usando-se o sistema de

(99) "A Poesia da Viola", p. 128.

(100) É oportuno lembrar que este procedimento é o mesmo que embasa as "modinhas", outra forma de expressão popular, porém citadina.

(101) *A Letra e a voz*, p. 182.



contagem métrica grave, ou espanhola, encontra-se uma supremacia dos versos octossilábicos, com tônicas na segunda, quinta e sétima, ou segunda, quarta e sétima, ou ainda na terceira, quinta e sétima, de acordo com os padrões da redondilha maior. Os versos são acentuados, não só em *O Menino da Porteira*, mas também em *Canoeiro* invariavelmente, na penúltima sílaba, como reflexo da - outro cururu selecionado para análise nesta pesquisa -, em supremacia de paroxítonas na Língua Portuguesa. função da gravação em disco, se perde toda a

No que se refere à melodia, *O Menino da Porteira* expressa o ritmo específico do cururu. Em suas origens o cururu é um misto de dança e cantoria, provavelmente de origem indígena, e que sobre cuja melodia devem ter sido adaptado textos jesuíticos. Esta é a explicação dada por do disco e das apresentações em palcos de auditórios, Mário de Andrade e citada na **Enciclopédia da Música Brasileira**. Porém, a mesma Enciclopédia informa que João Chiarini "rejeita a hipótese, afirmando ser o cururu 1) danças cerimoniais indígenas; 2) reinterpretação das danças cerimoniais indígenas; 3) cururu-dança: dançando em roda, diante de altares, designação "cururu" procede da similitude entre a dança dos sapos cururus (tupi-guarani) e a dos dançadores. com temática predominantemente religiosa e com canto improvisado (desafio implícito), comum no ambiente

O "cururu tradicional", comum na região de Piracicaba-SP, é dança realizada por homens, acompanhada de violas, reco-recos, pandeiros, e antigamente por cotcho, adufe, e puíta. A finalidade é quase sempre um desafio entre cantadores, que normalmente não são os violeiros, e servem para louvação a um santo ou alguma pessoa em especial. Uma

(102) *Enciclopédia da Música Brasileira*, p. 216.



vez introduzida a rima, as demais carreiras devem seguir a mesma inicial, sendo que um cantador vai sucedendo ao outro até esgotarem-na. Este tipo de música é conhecido como "cururu de rima".

Não só em *O Menino da Porteira*, mas também em *Canoeiro* - outro cururu selecionado para análise nesta pesquisa -, em função da gravação em disco, se perde toda a contextualização da dança e do desafio. Passa a ser um ritmo que guarda certa semelhança com o "baião" nordestino.

Procurando sistematizar as transformações ocorridas com o cururu, desde que sua presença é observada até o advento do disco e das apresentações em palcos de auditórios, Alberto T. Ikeda propõe o seguinte quadro de seqüência cronológica:

- 1) danças cerimoniais indígenas;
- 2) reinterpretação das danças cerimoniais indígenas;
- 3) cururu-dança: dançando em roda, diante de altares, com temática predominantemente religiosa e com canto improvisado (desafio implícito), comum no ambiente rural;
- 4) cururu cantoria-improviso: adaptado ao ambiente urbano como espetáculo sem dança, com temática profana (desafio explícito);
- 5) cururu-canção: gênero de canção sertaneja, com permanência apenas do ritmo tradicional.

(103) "Canção de Cururu", *Revista de Cultura Tradicional*, p. 49.

(104) *Dicionário de Teoria Narrativa*, p. 79.



Escreve Ikeda que "as três últimas modalidades subsistiram a mesmo tempo durante certo período e atualmente permanecem apenas as duas últimas formas, no Estado de São Paulo." (103).

A Moda Caipira é uma composição feita para ser cantada. Neste sentido, de acordo com a tradição, é uma composição lírica. A partir desta condição fundante, pode-se dizer que existem Modas caipiras mais ou menos líricas. Contudo, tal qual se percebe em *O Menino da Porteira*, vemos que as modas relatam uma história mediante um seqüenciamento temporal. Ou seja, existe uma *narratividade* presente, assim como ocorre também alguns versos com situações dialógicas, lembrando o recurso radical da composição dramática.

Nas construções ficcionais, inclusive em poemas, entende-se que a *narratividade* é uma maneira de se transcorrer ativo da vida, representado pela *porteira* que se representa, com o uso de personagens e preferencialmente pela voz de um narrador, uma história humanizada em evolução temporal. O pensamento exposto se confirma no *Dicionário de Teoria Narrativa*, de Carlos Reis e Ana C. M. Lopes:

O segundo momento, contido na terceira e quarta estrofe, a *narratividade* tem que ver com a capacidade possuída pelo texto (narrativo) para facultar ao receptor o acesso a ações de dimensão humana, de matriz temporal e englobadas em universos internamente coerentes. (104).

(103) "Cururu: Resistência e Adaptação de uma Modalidade Musical da Cultura Tradicional Paulista", p. 49.

(104) *Dicionário de Teoria Narrativa*, p. 79.



está interessante notar que as modas que expressam alto grau de *narratividade* são as que melhor encarnam o estilo da Moda Caipira. Em *O Menino da Porteira*, ocorre um relato *ulterior* a uma história particular, singular, que é específica sobre um fato também específico. Apesar de o *cantador* narrar os fatos, apresentando-os ao conhecimento do ouvinte, ele o faz narrando a mudança em sua vida. Retorna o movimento, porém mediante um entregar-se, um desvelar de seus sentimentos, demonstrando e provocando um estado anímico que vai ao encontro do que se entende por lírico.

O desenvolvimento temático é apresentado em três momentos distintos, formados por duas estrofes cada um. O primeiro momento serve para introduzir o "cenário" narrativo, mostrando uma situação eufórica, de integração presenciada. Ele também se revela. Assume uma face. É um agradável entre o *cantador* e o menino, assim como com a vida e o trabalho. Esta instância indica movimento, um conhecimento, mostrando-se tão ou mais importante do que a transcorrer ativo da vida, representado pela porteira que se abre, pelos verbos conjugados no gerúndio, indicando ação e fluxo temporal, um seguir a "viagem" como um seguir harmonioso da vida.

O segundo momento, contido na terceira e quarta estrofes, depois de apontar um estranhamento, uma cisma - o que prepara a atenção para a elevação do teor dramático -, é apresentada a morte do menino, um acontecimento disfórico, porteira. Era também um encontro com sua subjetividade, com atmosfera dolorida. Em oposição ao primeiro momento, o fato de a porteira estar fechada e o *cantador* descer de seu cavalo, passam uma idéia de estagnação. A miséria também

está presente, pois o ranchinho é à "beira-chão", pobre e desprotegido, em homogeneidade com aquela mãe e seu filho, que não tiveram o amparo do boiadeiro para protegê-los.

No terceiro momento, a partir da quinta estrofe, o boiadeiro. Neste sentido, aquele "pequeno ritual" à beira da estrada, recoloca, depois da experiência fatídica, a sua própria subjetividade, sua família narrando a mudança em sua vida. Retorna o movimento, porém em estado depressivo. As lembranças e as mesmas imagens que no primeiro momento sugeriam situação de equilíbrio, alegria e vida, agora se fixam como signos de dor, saudade e luto que amarguram a vida do peão.

Apesar do título sugerir que é a história de um menino, o *cantador* não se contenta em apenas contar os episódios que presenciou. Ele também se revela. Assume uma face. É um personagem participante dos fatos que se oferecem ao conhecimento, mostrando-se tão ou mais importante do que a própria história do menino. Sua identidade é a de tocador de boiada e sua função a de berranteiro. Por ser assim, sempre viajava por terras longínquas, enfrentando situações inusitadas e desconhecidas. Nestas viagens viveu "causos" e agora os narra.

O boiadeiro, perdido pelas bandas de Duro Fino, tinha no menino muito mais do que um auxiliar para lhe abrir a porteira. Era também um encontro com sua subjetividade, com seus aspectos de intimidade afetiva, enfim, consigo mesmo enquanto ser total. A lida do peão é normalmente referida



como sendo muito solitária, dura, máscula, e que a todo momento exige destreza e precisão nas decisões. Ou seja, um funcionamento mental adulto que não pode vacilar nem amolecer. O menino recuperava a condição humana, lúdica do Mago de Boiadeiro, Boi Soberano e Chico Mineiro, podem ser boiadeiro. Neste sentido, aquele "pequeno ritual" à beira da estrada, recolocava a sua própria subjetividade, sua família e a sua condição de menino que a profissão lhe negava. Ao andar pelos sertões conduzindo boiadas. Ao que se abre a porteira, o menino também abria a afetividade que estava encapsulada na mente do peão. Tocar berrante naquele trecho de estrada não era o som para tanger o gado; era o toque para restabelecer a comunicação e se alegrar. O *cantador* faz questão de, em oposição ao "boi sem coração", provar que tem sentimentos, sendo capaz de se afeiçoar. Ao tocar o berrante ele se humaniza e ganha força para seguir viagem.

Nos versos:

*No caminho desta vida
Muito espinho eu encontrei,
Mas nenhum calou mais fundo
Do que isto que passei*

realiza uma breve digressão, revelando a importância do episódio em sua vida. Determina uma nova postura para com a realidade. No presente, ao ouvir o rangido triste da porteira, o *cantador* experimenta forte vivência emocional, uma vez que ainda pressente a imagem daquele rosto trigueiro desejando-lhe boa viagem. É um acontecimento profundo que

instala um juramento na forma de tabu, um contrato que, sob quaisquer circunstâncias, jamais será quebrado.

Não só **O Menino da Porteira**, como também **Ferreirinha**, **Mágoa de Boiadeiro**, **Boi Soberano** e **Chico Mineiro**, podem ser classificadas como "histórias de boiadeiros". Estas são modas que têm por tema e espaço a vida do boiadeiro em suas andanças pelos sertões conduzindo boiadas. Ao que se percebe, este tema cria uma grande empatia com o público ouvinte, pois parece funcionar em uma frequência radical na constituição do povo caipira.

Como foi discutido na primeira parte deste estudo, durante muito tempo o caipira viveu apartado em seu mundo. É de supor que neste seu lugar imune às informações, os pontos de vistas diferentes eram trazidos pelos desbravadores e estranhos. Porém, desde a implementação da pecuária uma nova categoria de caipira passou a cumprir uma função peculiar e sensorial de se estar "vendo" a história. Sente-se o trote de suma importância: o boiadeiro. Ele era um caipira como os demais, porém com uma atividade diferente, representando uma espécie de "função bandeirante", sem as características dominadoras deste. Viajava por outros campos, comunicava-se ouvindo algum companheiro pontear a viola e, entre "causos" e comungava com o desconhecido, com o adventício, forjando e lembranças, dormir pensando na amada distante. São construções poéticas que remetem o ouvinte a uma situação imaginativa próxima à realidade, ao referente, como se a temática boiadeira é o fato de estas modas construirem uma imagem do boiadeiro ligada à fantasia de poder e liberdade, enraizada na tendência nômade e aventureira do sertanejo. É

uma profissão que marca um "estilo de vida", uma vida errante, calcada na imprevisibilidade e no perigo, passando a ser objeto de desejo das crianças, de intrigas nas famílias e de idílios amorosos para as moças que, nas janelas, os viam passar. / de sentimentalidade, à maneira

romântica. Por mais que seu conteúdo possa denotar uma / Com as Modas caipiras, as longas jornadas sertão a fora vivência repleta de sentimento trágico e sofrimento, na conduzindo boiadas ganharam uma padronização no imaginário verdade, a morte e a catástrofe fazem parte de um cotidiano do povo. Em oposição ao isolamento do habitante da roça, de desbravadores, que não dominam o imponderável da natureza elas falam de regiões e situações inusitadas, fascinantes. É de se pressupor um interesse muito grande em saber o que acontece nestas "viagens". Cantar estas experiências em forma poética, na qualidade de rapsódia, provoca um interesse e saciamento íntimo destas fantasias. Assim, o boiadeiro encarna o "espírito de intercuro" por oposição ao "espírito de campanário" assumido pelo lavrador. /

! Tais poemas narrativos criam a impressão afetivo-sensorial de se estar "vendo" a história. Sente-se o trote do cavalo, o cheiro da relva, ouvem-se os sons dos passos dos animais, da prosa com os amigos. À noite, no pouso, cansados da longa jornada, resta aquecer-se à fogueira ouvindo algum companheiro pontear a viola e, entre "causos" e lembranças, dormir pensando na amada distante. São construções poéticas que remetem o ouvinte a uma situação imaginativa próxima à realidade, ao referente, como se fossem um relato de algo que deveras tenha ocorrido. /



2. CABOCLA TEREZA

O Menino da Porteira versa sobre situações corriqueiras na temática caipira: a morte, o infortúnio, o destino, a catástrofe, a impotência do indivíduo frente a um mundo hostil, imponderável e avassalador. Em outras palavras, enfoca um tema carregado de sentimentalidade, à maneira romântica. Por mais que seu conteúdo possa denotar uma vivência revestida de sentimento trágico e sofrimento, na verdade, a morte e a catástrofe fazem parte de um cotidiano de desbravadores, que não dominam o imponderável da natureza e do destino, e lutam contra forças das quais se vêm à mercê, mas que tentam controlar.

O boiadeiro está em viagem, atualizadando para a atmosfera caipira o mito do *homo viator*, recurso sempre recorrente nas artes quando se quer narrar algo de fundamental.

Virei meu cavalo a galope,
 Risquei de espora e chicote,
 Sangrei a anca do tá,
 Desci a montanha abaxo
 Galopeando meu macho,
 Seu dotô fui chamá.
 Vortemo lá pra montanha,
 Naquela casinha estranha
 Eu e mais seu dotô.
 Topeto um cabra assustado
 Que chamando nós prum lado
 A sua história contô:

Cantado:

" - Há tempo fiz um ranchinho
 Pra minha cabocla morá,
 Pois era ali nosso ninho.
 Bem longe deste lugá,
 No arto lá da montanha,
 Perto da luz do lua,
 Vivi um ano filiz
 Sem nunca isto esperá.



2. CABOCLA TEREZA

Toada.

Composição de Raul Torres e João Pacífico.

Interpretação de Raul Torres e Florêncio.

LP 50 **Sucessos Inesquecíveis**, RCA Camden, 1979,

121.0006, disco 1, 1-A, grav. 60783800.

Declamado:

Lá no arto da montanha,
 Numa casa bem estranha
 Toda feita de sapê,
 Parei uma noite o cavalo
 Pra mor de dois estralo
 Que eu ouvi lá dentro batê.

Apiei com muito jeito,
 Ouvi um gemido perfeito
 Uma voz cheia de dor:

" - Vancê, Tereza, descansa, gravada por

Jurei de fazê vingança
 Pra mor de meu amor."

Pela réstia da janela,
 Por uma luizinha amarela
 Dum lampião apagando
 Vi uma cabocra no chão
 E um cabra tinha na mão
 Uma arma alumando.

Virei meu cavalo a galope,
 Risquei de espora e chicote,
 Sangreia a anca do tá.
 Desci a montanha abaxo
 Galopeando meu macho,
 Seu dotô fui chamá.

Vortemo lá pra montanha,
 Naquela casinha estranha
 Eu e mais seu dotô.
 Topemo um cabra assustado
 Que chamando nós prum lado
 A sua história contô:

Cantado:

" - Há tempo fiz um ranchinho
 Pra minha cabocla morá,
 Pois era ali nosso ninho
 Bem longe deste lugá.
 No arto lá da montanha,
 Perto da luiz do luá,
 Vivi um ano filiz
 Sem nunca isto esperá.

E muito tempo passô^a
 Pensando em ser tão feliz,^b
 Mas a Tereza, dotô,^a
 Felicidade não quis.^b
 Puis meu sonho neste oiá,^c
 Paguei caro o meu amô,^a (com João Pacífico);
 Pra mor de outro caboclo^d
 Meu rancho ela abandonô^a
 Senti meu sangue fervê,^a
 Jurei a Tereza matá,^b
 O meu alazão arriei^{c/a} (com João Pacífico) e Feijão
 E ela eu fui percurá.^b
 Agora já me vinguei,^{c/a}
 É este o fim dum amô.^d
 Esta cabocla eu matei^{c/a}
 É a minha história dotô."^d

Esta toada de Raul Torres e João Pacífico, gravada por ambos pela Victor em 1940, tornou-se um dos maiores sucessos da dupla. Segundo a **Nova História da Música Popular Brasileira**, esta toada recebeu mais de quarenta regravações. Dentre elas, a que destacamos é a interpretação de Torres e Florêncio.

Raul Montes Torres (Botucatu-SP, 11/07/1906, São Paulo, 12/07/1970), é um exemplo de versatilidade e produtividade. Filho de espanhóis, parece ter recebido, através da família, influências das poesias populares da Espanha. Cantou e compôs emboladas, modas-de-violas, cateretês, toadas, valseados e muito mais. Para se ter uma idéia de sua representatividade na **Moda Caipira**, na pesquisa que realizamos para a execução deste trabalho, das dez primeiras modas selecionadas, o seu nome aparece como compositor em três delas. São as modas: **Pingo d'Água**, **Chico Mulato** e a própria **Cabocla Tereza**. Outras modas suas que também fizeram



sucesso são: **Sereno Cai**, gravada com um coro formado por Francisco Alves, Castro Barbosa, Moreira da Silva, Jaime Vogeler e Jonjoca; **Seu João Nogueira** (com João Pacífico); **Mestre Carreiro**; **Boiada Cuiabana**; **Saudade de Matão** (com Jorge Gallatti e Antenógenes Silva); **Cavalo Zaino**; **Mourão da Porteira**; **Moda da Mula Preta** (com João Pacífico) e **Feijão Queimado** (com José Rielli).

João Pacífico (João Batista da Silva, Cordeirópolis-SP, 05/08/1909, residindo na capital de São Paulo), também é um forte exemplo de uma carreira de sucesso. Divide com Torres Cabocla Tereza se faz no gênero toada. Ao contrário do que as três composições do *corpus* desta dissertação. Compôs normalmente pode parecer, a maior parte das Modas caipiras também com diversos outros parceiros, sempre alcançando são toadas, e não modas-de-viola. As toadas não são um grande sucesso. O nome artístico de "João Pacífico" nasceu gênero exclusivo da cultura caipira, sendo encontradas em em função da calma e camaradagem com que lidava com os praticamente todo o país, sempre com algumas especificidades amigos e as adversidades.

Florêncio (João Batista Pinto, Barretos-SP, 1910, falecido, mas não temos referências) cantou, conjuntamente com Torres, grande parte das modas de maior sucesso no gênero caipira. Quem o conheceu quando morava em Ruilândia, a noroeste de São Paulo, conta que desde menino vivia anotando versos em papel de embrulhar pão, tomado emprestado nos armazéns da cidade. Florêncio parece ter sido uma dessas pessoas especiais, querida por muitos. Sua morte foi cantada na moda-de-viola **Viola Vermelha** (Tião Carreiro e Jesus Belmiro), na qual, referenciando a viola que Florêncio usava, os versos



nível melódico, uma estrutura que se repete de música para música, a toada melódica: cada toada é uma toada.

Foi a fiel companheira
 Numa longa trajetória
 De um artista tão querido
 Que deixou nome na história.
 Um canhoto de fibra
 Um exemplo de violeiro.
 Com talento e traquejo
 Do progresso sertanejo
 Ele foi o pioneiro.⁽¹⁰⁵⁾

também variam em termos de estruturas versais e estróficas.

A Enciclopédia da Música Brasileira, citando Renato Almeida, revelam sua importância e a reverência que lhe prestam no afirma que toada é "outra forma do romance lírico brasileiro meio artístico caipira.

(...) canção breve em geral de estrofe e refrão, em quadras.

A melodia sob a qual estão distribuídos os versos de Cabocla Tereza se faz no gênero toada. Ao contrário do que normalmente pode parecer, a maior parte das Modas caipiras são toadas, e não modas-de-viola. As toadas não são um gênero exclusivo da cultura caipira, sendo encontradas em praticamente todo o país, sempre com algumas especificidades de cada região. Das cinco toadas enfocadas nesta pesquisa, percebe-se que elas designam uma generalização de tipos musicais e de estruturas poemáticas variadas. A sua riqueza consiste exatamente por estar desvinculada de um padrão preestabelecido de composição poemática. Portanto, sua musicalidade é mais significativa do que em outros gêneros. Isto quer dizer que, de todas as Modas caipiras, as toadas são as únicas que permitem variações, quer no interior de uma música, quer de uma música para outra. Enquanto uma moda-de-viola, um cateretê ou um cururu, apresentam, em

(105) "Viola Vermelha", moda-de-viola de Tião Carreiro e Jesus Belmiro. In Modas-de-Viola Classe A, Vol. 4. Tião Carreiro e Pardinho, LP 1-71-405-640, Continental, 1984.



nível melódico, uma estrutura que se repete de música para música, a toada consiste da variação melódica: cada toada é frequente, por exemplo, nos tercetos dos sonetos.
uma toada.

Tem-se, portanto, um elemento rímico "B" que, ao mesmo tempo, Por comportarem variações na melodia, as "letras" também variam em termos de estruturas versais e estróficas. A **Enciclopédia da Música Brasileira**, citando Renato Almeida, afirma que toada é "outra forma do romance lírico brasileiro (...) canção breve em geral de estrofe e refrão, em quadras. Melancólica e sentimental, o seu assunto, não exclusivo, mas preferencial, é o amor, ..." (106). Na mesma **Enciclopédia**, ao citar Oneyda Alvarenga, lê-se que "fogem à forma romanceada, sendo formalmente de estrofe e refrão." (107). No entanto, das cinco toadas selecionadas, nenhuma é formalmente construída de estrofe e refrão, estando mais de acordo com a forma romanceada. Trofe se realiza com ecos fonossemânticos tais como:

Na análise de **Cabocla Tereza**, observamos que a estrutura poemática é dada por duas maneiras distintas, configuradas pelas duas partes do poema. A primeira parte, declamada, possui cinco estrofes de seis versos de padrão octossilábico (excetuando-se os versos 5º, 6º, 12º, 14º, 19º, 24º e 27º), unidos sintático-semanticamente em dois blocos. Os mesmos procedimentos na organização estrófica se repetem de três mais três versos cada. As rimas, reforçando a nas estrofes subsequentes da parte declamada, unidade estrófica, se configuram de acordo com o esquema:

(106) *Enciclopédia da Música Brasileira*, p. 754.

(107) *Idem*, p. 754.



declamada cri A - A - B / C - C - B, ismo. Configura certa solidão, numa atmosfera introspectiva que favorece o campo freqüente, por exemplo, nos tercetos dos sonetos.

Tem-se, portanto, um elemento rímico "B" que, ao mesmo tempo que delimita a bipartição dos dois tercetos no interior da sextilha, enlaça os dois blocos em uma unidade estrófica. Não se deve esquecer que, na dicção dos cantadores, há o privilégio da pronúncia regional do português falado cotidianamente (e não escrito), fazendo aparecer resoluções de assonância rímica impossíveis de serem detectadas se a análise fosse baseada na escrita. Assim, o procedimento que estamos adotando nesta dissertação é o de grafar as modas de acordo com a pronúncia dos cantadores, o que visa a privilegiar a oralidade sob a qual as rimas foram compostas. Neste sentido, como exemplo, a primeira estrofe se realiza com ecos fonossemânticos tais como:

	montANHA
primeiro bloco	estrANHA
	sAPÉ
	cavALO
segundo bloco	estALO
	bATÊ.

Os mesmos procedimentos na organização estrófica se repetem nas estrofes subseqüentes da parte declamada.

Tal qual ocorre em outras Modas caipiras, há de se notar que a maneira de apresentar uma música por introdução

declamada cria um clima de intimismo. Configura certa solidão, numa atmosfera introspectiva que favorece o campo para a manifestação do sentimentalismo lírico, familiar ao romantismo. Portanto, compromete o ouvinte com a história, aguçando a disposição afetiva para entrar em contato com os sentimentos que a moda desperta. Diferentemente da parte cantada que, mesmo mantendo a atenção dos ouvintes, por envolver instrumentação, atenua, dispersando, a importância do que se está dizendo.

A segunda parte é a "toada" propriamente dita, que, apesar de provocarem uma ruptura no interior das melancólica e vagarosa. Na forma de discurso direto, o estrofes, para efeito de classificação, privilegiam-se a *cantador* empresta sua voz para que o ex-companheiro de sextilha e a oitava, respectivamente na primeira e segunda Tereza conte ao doutor e ao *personagem-cantador* os motivos que o levaram a assassinar Tereza. Uma nova estruturação fonossemântica se configura. A estrutura poemática desta segunda parte é constituída por três oitavas de versos predominantemente octossilábicos, subdivididos em blocos de duas quadras cada. Esses blocos, além de suas peculiaridades sintático-semânticas bem demarcadas, também se integram pela qualidade fônica das rimas. Um exemplo é o que se realiza na primeira estrofe da segunda parte:

	ranchINHO
	morÁ
primeiro bloco	nINHO
	lugÁ
	montANHA
	luÁ
segundo bloco	felIZ
	esperÁ

Tal qual no processo desenvolvido em *O Menino da Porteira*, assim, tem-se: A - B - A - B (primeiro bloco)
 +
 x - B - x - B (segundo bloco), descrição
 pitoresca do lugar (no sentido plástico) que revela uma
 quer dizer, rimas alternadas no primeiro bloco, e a
 alternância de um verso branco e um verso rimado (B) no
 segundo. É interessante notar que os dois blocos se unificam
 na estrofe pela ocorrência da rima "B" em todos os versos
 pares. Como efeito, ambas as partes se harmonizam pelo
 padrão da redondilha maior e pela qualidade fônica das rimas
 que, apesar de provocarem uma ruptura no interior das
 estrofes, para efeito de classificação, privilegiam-se a
 com um cenário feroz, misterioso, rústico, sugerindo
 sextilha e a oitava, respectivamente na primeira e segunda
 partes.

Como se observa, a perspectiva poética desta toada é
 distinta nas duas partes. Na primeira, é dada pela voz do
 personagem que representa concretamente o *cantador* no
 interior do poema. Contudo, nos versos:

- Vancê, Tereza, descansa,
 Jurei de fazê vingança
 Pra mor de meu amor.

A narração parte do presente, de um "tempo zero", porém
 ocorre um deslocamento de natureza conativa do eixo de
 focalização, com um discurso vocativo, para o personagem do
 se de uma narração ulterior aos fatos. É novamente o mesmo
 assassino. Em seguida, retorna a voz para a focalização do
 campo de enunciação presente em *O Menino da Porteira*, ou
cantador. Na parte cantada, o assassino passa a explicar as
 seja, o *cantador* narra, no tempo presente, fatos que
 motivações do passado que esclarecem seu ato presente.

Tal qual no processo desenvolvido em *O Menino da Porteira*, ocorre, na parte declamada, uma localização espaço-temporal do cenário da história. Há uma descrição pitoresca do lugar (no sentido plástico) que revela uma atmosfera de melancolia e emotividade, perpassando todos os versos da primeira parte do poema. A primeira estrofe:

*Lá no arto da montanha,
Numa casa bem estranha
Toda feita de sapê,
Parei uma noite o cavalo
Pra mor de dois estralo
Que eu ouvi lá dentro batê.*

Porém, quando a focalização é deslocada para o assassino, ele retorna ainda mais para o passado, revelando que aquele ato tinha motivações relacionadas ao assassinato. O cantor, ao estabelecer seu relacionamento com o cenário, cria três momentos distintos, representados no enunciado pelas três estrofes da primeira parte, realiza uma ancoragem que remete a uma localização sombria, com um cenário féreo, misterioso, rústico, sugerindo esconderijo de criminosos, lugar propício à tragédia e ao inusitado. Tais características vêm reforçadas pela presença do signo "noite". O cantor revela que foi atraído para aquele cenário em função dos dois "estalos" que ouviu, signo produtor de um efeito de tensão narrativa. Essa maneira de introduzir o universo do que será narrado comove o ouvinte e o remete a um mistério, algo que atrai e prende a atenção para o desenrolar da narrativa que se seguirá.

A narração parte do presente, de um "tempo zero", porém o fato ocorre no passado, numa noite não determinada. Trata-se de uma narração *ulterior* aos fatos. É novamente o mesmo campo de enunciação presente em *O Menino da Porteira*, ou seja, o cantor narra, no tempo presente, fatos que presenciou em suas andanças pelo sertão. Quando a

focalização se desloca para o ex-companheiro de Tereza, o personagem se vale de uma analepse remetendo ao passado para poder contar a seus interlocutores - o cantador e o doutor - sua história com a vítima. Dito de outro modo, a partir do tempo presente da enunciação, o cantador se remete ao passado para contar o episódio da morte de Cabocla Tereza. Porém, quando a focalização é deslocada para o assassino, ele retorna ainda mais ao passado para contar que aquele ato tinha motivações remotas. Pelo ponto de vista do assassino, seu relacionamento com Tereza é constituído de três momentos distintos, representados no enunciado pelas três estrofes da segunda parte: *ndo com a morte a mulher ingrata e infiel.*

a) No primeiro momento, o assassino revela uma situação é o idealizada juntamente com "a mulher amada". As dirig figurativizações de valores idealizados por signos como *person* "ranchinho", "ninho", "montanha", "luz do luar", dão a do impressão de uma situação amena, apaixonada, plena de acaba romantismo e felicidade. Demonstra um clima de harmonia recepa e equilíbrio. Porém, no final da primeira estrofe, o Quer agente da narração aponta um princípio de ruptura hiera expresso no verso "*Sem nunca isto esperá*". a formular

b) O depoente inicia a segunda fase de seu relato fazendo uma elipse do tempo. Diz que "*muito tempo passou*". Os procedimentos narrativos e as pistas para desvendar Durante este tempo, a vida correu normalmente. Porém, o a identidade do cantador conduzem, outra vez, a uma carta que ele pensava ser felicidade, num clima de união, não semelhança com o cantador de O Menino da Porteira. Ca era compartilhada por Tereza. Em sua fala, o personagem Cabocla Tereza, também parece se tratar de um boiadeiro. se

não, parece acreditar que sempre fora enganado pela companheira. Descobre, no seu entender, que não havia este motivos para que ela o abandonasse, a não ser por uma narração perversa e dissimulada de sua companheira. Isto a reexplica, no seu ponto de vista, o assassinato. revela,

c) Na terceira parte, depois que Tereza abandona o rancho, subjele relata sua reação frente à traição. A grande surpresa gera uma reação somática, expressa no "sangue Apesar do cantador dizer que foi buscar o doutor, o que que ferve" e que, para acalmar, necessita de uma ação revela certa tomada de posição ante os fatos, ele não faz vingativa em nível corporal. Para tanto procura Tereza nenhuma intromissão que exprima seu juízo de valor sobre a e consuma a sua ira, como um ato catártico. Expia o traição, ou o assassinato. Este ocultamento da opinião pode mal, punindo com a morte a mulher ingrata e infiel. denotar uma postura baseada em valores ideológicos. Neste

sentido Outro elemento importante da segunda parte desta toada é o aparecimento do personagem "dotô" a quem a fala é dirigida. Este doutor não é só a personificação de um personagem interlocutário, mas também o personagem a partir do qual os ouvintes passam a se identificar. Tal recurso acaba por transportar o ouvinte de uma atitude passiva de recepção para uma atitude viva, participativa, cúmplice. Quer dizer, o ouvinte é guiado à condição de supremacia hierárquica de doutor e remetido a se posicionar, a formular algum nível de julgamento sobre o ocorrido. Os valores que

emanam desta forma de ver excluem a esfera feminina. A Os procedimentos narrativos e as pistas para desvendar mulher não participa com voz em nenhum texto. Ela se a identidade do cantador conduzem, outra vez, a uma certa resignação, se pudermos assim dizer, em seu caráter de ser semelhança com o cantador de **O Menino da Porteira**. Em distante perigoso e traiçoeiro. A mulher, enquanto musa Cabocla Tereza, também parece se tratar de um boiadeiro, se

não, pelo menos um viajante. Ele tem participação nas ações da trama. Porém, diferentemente de *O Menino da Porteira*, este *cantador* não se envolve diretamente com a história narrada. O enunciador testemunhou alguns fatos e agora passa a relatá-los. Como será visto adiante, ele não se revela, quer dizer, não demonstra de forma explícita sua subjetividade. Esta postura, que poderia denotar

neutralidade, acaba por impregnar na fruição dos receptores

Apesar do *cantador* dizer que foi buscar o doutor, o que uma ideia de naturalidade do ocorrido. Ou seja, transmite a revela certa tomada de posição ante os fatos, ele não faz mensagem de que é normal ao homem traído assassinar a nenhuma intromissão que exprima seu juízo de valor sobre a mulher, restabelecendo a ordem moral e a situação de traição, ou o assassinato. Este ocultamento da opinião pode denotar uma postura baseada em valores ideológicos. Neste

sentido, o evitar comentários, a transferência da

focalização da voz do *cantador* para o personagem do ex-

companheiro de Tereza, pode ser entendido como um

posicionamento em relação ao episódio. É uma postura

assumida pelo *cantador*, enquanto *modelador*, que vai ao

encontro de um padrão cultural que está expresso em uma

quantidade considerável de modas. Toda a forma de ver e se

relacionar com o mundo se dá pelo ponto de vista do homem, o

que acaba por criar uma perspectiva enviesada na visão de

mundo marcado por uma postura machista. Os valores que

de compor os elementos na estrutura ficcional emanam desta forma de ver excluem a óptica feminina. A

mulher não participa com voz em nenhum texto. Ela se

resigna, se pudermos assim dizer, em seu caráter de ser

distante perigoso e traiçoeiro. A mulher, enquanto musa

(108) "Dois aspectos do foco narrativo (retórica e ideologia)", p. 10.

caipira, por um lado, deve ser idolatrada e, por outro, temida. tem uma participação efetiva, não faz uso da voz em

nenhum momento, sendo só referida pela visão do seu ex-

compa. Em *Cabocla Tereza* a característica cultural do machismo assume uma representação complexa e dissimulada. Veja-se que na moda o *cantador* não esboça qualquer comentário sobre as ações ocorrentes. Esta postura, que poderia denotar

neutralidade, acaba por impregnar na fruição dos receptores

uma idéia de naturalidade do ocorrido. Ou seja, transmite a

Desde o nascimento, os sujeitos estão inseridos em um

mensagem de que é normal ao homem traído assassinar a

contexto no qual a organização familiar reflete e reassigura

mulher, restabelecendo a ordem moral e a situação de

ao homem a posição de "dono" da mulher e da família.

equilíbrio em relação ao que se aceita como tradicional e

Observando o poder na estrutura familiar das camadas

natural.

populares das regiões agrícolas. Eunice Durhan afirma que:

É neste sentido que Ismael Ângelo Cintra, estudando o

narrador e o autor implícito, alude à questão da

hoje como antes, estrutura-se de modo muito

focalização, atribuindo à escolha da perspectiva um caráter

aos homens e dos mais jovens aos mais velhos. Essa

revelador da posição do autor implícito. Para nos

"respeito" dos filhos para com os pais, e da

lembrarmos, nesta dissertação o autor implícito tem sido

fundamental do grupo conjugal é, portanto, a

correlacionado aos aspectos modeladores do *cantador*. Veja-se

o seguinte excerto do autor citado:

é através de mensagens "latentes", que são reflexos de

uma A escolha do foco, da técnica narrativa, do modo

de compor os elementos na estrutura ficcional

como enfim, não é uma escolha arbitrária, nem inocente:

a esta opção retórica corresponde certamente uma

um opção ideológica.⁽¹⁰⁸⁾ e uma autocrítica aos homens: a

mulher que trai deve ser severamente punida. Assim, se por

(108) "Dois aspectos do foco narrativo (retórica e ideologia)", p. 10.



Apesar da personagem Tereza ser o título desta toada, ela não tem uma participação efetiva, não faz uso da voz em nenhum momento, sendo só referida pela visão do seu ex-companheiro. É a perspectiva dada por um homem que, ao cantar uma canção, estando imbuído da função de significar a realidade, se professa a visão machista reinante na indissociabilidade de seu mundo, de seu contexto cultural.

Em **Cabocla Tereza**, mais que o cantador, a cultura fala. Desde o nascimento, os sujeitos estão inseridos em um contexto no qual a organização familiar reflete e reassegura ao homem a posição de "dono" da mulher e da família. Observando o poder na estrutura familiar das camadas populares das regiões agrícolas, Eunice Durhan afirma que:

Internamente, a família rural brasileira, hoje como antes, estrutura-se de modo muito simples, em termos de subordinação das mulheres aos homens e dos mais jovens aos mais velhos. Essa subordinação se exterioriza em atitudes de "respeito" dos filhos para com os pais, e da mulher para com o marido. A característica fundamental do grupo conjugal é, portanto, a dominância paterna.⁽¹⁰⁹⁾

É através de mensagens "latentes", que são reflexos de uma cristalização de valores culturais do meio, que exemplos como **Cabocla Tereza** servem como "mensagem reasseguradora" de um alerta para as mulheres e uma autorização aos homens: a mulher que trai deve ser severamente punida. Assim, se por

(109) *A Caminho da Cidade*, p. 64.

um lado a moda reflete valores arcaicos estagnados no meio rural, por outro, os retroalimenta. A organização social baseada no poder do homem, do pai, do chefe, assim como a repressão sexual da mulher, são conceitos necessários quando se tem divisão social entre classes e dominação de uma sobre outra. Ao se referir e, por consequência, referenciar estes valores como naturais e imutáveis, a moda reforça, involuntariamente, uma cristalização destes valores.

Além de refletir valores aceitos pelo grupo social, esta toada de Raul Torres e João Pacífico utiliza-se de uma temática recorrente nas Modas caipiras: a traição amorosa. Muito do fatalismo que existe nesta toada, e nas demais modas que tratam das "histórias de amor", se deve à sensação da perda de uma situação idealizada com a companheira. Em várias modas, quando o *cantador* se refere a uma situação romântica disfórica, sempre representa o término de um relacionamento idealizado, provocado pela traição da mulher. É comum que algum rival apareça fazendo a cesura da ligação, roubando a "mulher perfeita". A traição é uma temática também presente em **Chico Mulato** e em diversas outras modas, tais qual: **João de Barro** (Teddy Vieira e Muibo César Cury), **Garça Branca** (Sebastião Teixeira e Alcindo Freire), **Cabocla** (Tonico e Tinoco) etc.

São modas que criam grande empatia com os ouvintes, sugerindo questões presentes no imaginário popular. Buscando o auxílio da psicanálise para entender a razão da



recorrência desta temática nas canções populares, podemos observar que são modas construídas sobre um núcleo mítico da relação triangular entre um homem, sua companheira e a aparição de um rival que destrói a integração que havia entre ambos. Este núcleo guarda semelhanças com o que, em psicanálise, se conhece como a base da vivência edípica. A teoria psicanalítica entende que sobre esta base é alicerçada toda a constituição do indivíduo. É a vivência que funda o sujeito. Assim, na marcha do desenvolvimento pessoal, todos os humanos, para se constituírem como tais, passam por esta vivência, independente de suas condições históricas, sociais ou culturais. Por ser uma situação muito parecida com a tragédia de **Édipo Rei**, de Sófocles, Sigmund Freud importou o nome do personagem grego para o que designou de "complexo de Édipo". Freud atribuiu ao complexo de Édipo um caráter nuclear na organização do indivíduo. No próprio dizer do psicanalista austríaco: "Todo ser humano encontra ante si o trabalho de dominar o complexo de Édipo, e se não o faz, sucumbirá à neurose."⁽¹¹⁰⁾. Desde Sófocles, este núcleo trágico tem sido explorado de várias maneiras pelos artistas ao longo da história, revelando a importância da vivência relacional do triângulo entre filho, mãe e pai.

Na vivência do conflito edípico, a criança passa por uma primeira fase na qual a mãe é o único objeto externo a sexualizados pela mãe. Fica garantida, assim, a proibição ao si. Estabelece um vínculo simbiótico, permanecendo incesto. É através desta explicação, aqui resumida, que a exclusivamente ligado a ela até se haver com a dolorosa

(110) *Tres Ensayos Para Una Teoria Sexual*, p. 1227.



percepção de que, além dele e da mãe, existe um "outro". Mais ainda, este outro tem a preferência do amor da mãe. Conseqüentemente, toda a sensação de falta e dor que a criança experiencia é atribuída à negação, por parte da mãe, em supri-lo, uma vez que, na crença do infante, a mãe está suprimindo o pai. Esta situação triangular provoca toda a sorte de sentimentos violentos e ambíguos. Em função da temática sobre a traição amorosa. Nestes casos, substituem a bissexualidade constitucional da criança, tanto o pai quanto a mãe recebem uma carga de sentimentos hostis e amorosos. No experiência da perda da mulher-mãe para o rival-pai, pela perda da mulher-amante para o rival-outro. Assim, a menino, dentro de um desenvolvimento normal, o pai é tido como modelo de identificação e a mãe como objeto amoroso. Ao mesmo tempo em que o menino ama e deseja a mãe, ele também a odeia por deixá-lo viver a dor. Além do mais, em função da bissexualidade, o menino "não apresenta somente uma atitude ambivalente em relação à mãe, senão que se conduz ao mesmo tempo como uma menina, apresentando a atitude carinhosa feminina para com seu pai e a atitude correlativa, hostil e ciumenta para com sua mãe." (111). Assim, a relação com o pai também é ambivalente. O pai é amado, é um modelo para a identificação da criança. Contudo, também é um rival temido, merecendo muita carga de ódio e desejo de destruição. A Estes versos sugerem que ele e Tereza viviam uma relação quebra desta situação dramática que a criança vivencia por solidária, apartados de tudo e de todos. Uma relação volta dos três aos sete anos, se dá pela repressão dos desejos destrutivos em relação ao pai e dos desejos sexualizados pela mãe. Fica garantida, assim, a proibição ao incesto. É através desta explicação, aqui resumida, que a

(111) El "Yo" y el "Ello", p. 2713.



psicanálise entende a inscrição do indivíduo na cultura. Mas o complexo de Édipo continua ativo pelo decorrer da vida, expressando-se na fantasias, nos sintomas e nas produções artísticas.

A nossa hipótese é que os poetas tornam-se porta-vozes Mais do que isto, a moda realiza uma expiação catártica da deste núcleo mítico do povo e o representa nas modas com temática sobre a traição amorosa. Nestes casos, substituem a experiência da perda da mulher-mãe para o rival-pai, pela perda da mulher-amante para o rival-outro. Assim, a composição atualiza e exprime o conflito edípico. O indivíduo se "reconhece" na moda como se ele também a tivesse vivenciado a mesma história.

Em **Cabocla Tereza** não se tem uma expressão do conflito edípico como um todo, mas do seu estágio inicial. Veja-se que o *personagem-narrador* descreve, na primeira estrofe da segunda parte, que:

*No arto lá da montanha,
Perto da luz do luá,
Vivi um ano feliz
Sem nunca isto esperá.*

Estes versos sugerem que ele e Tereza viviam uma relação solidária, apartados de tudo e de todos. Uma relação simbiótica, por assim dizer. A traição de Tereza rompe com esta situação idílica. A vivência concreta da traição empreendida pela mulher-amada é insuportável para o *personagem-narrador*. É como se ele estivesse relatando a dor

3. CHICO MINETTO

da experiência de alguém que não está preparado para saber que existe, além dele e a "mãe", outras pessoas na vida. Assim, esta toada parece atualizar, para o contexto do momento, a dor e a decepção que o menino experencia ao "descobrir" a existência do pai e a ligação deste com a mãe. Mais do que isto, a moda realiza uma expiação catártica da ira que esta descoberta provoca na criança. Ao ouvirmos a fábula de **Cabocla Tereza**, realizamos, inconscientemente, a fantasia destrutiva motivada pela vivência de sermos "traídos" pela mãe. Fantasia que não nos é legado realizar na realidade. Assim, é proporcionado ao ouvinte, através de uma identificação com o *personagem-narrador*, a possibilidade de reviver em fantasia uma fase de nossa própria relação triangular com a mãe e o pai. Esta talvez seja uma das explicações para a recorrência desta temática nas Modas caipiras e populares, criando tamanha empatia com os ouvintes.

Ao que parece, **Cabocla Tereza** gera um campo perfeito para a identificação do ouvinte com a tragédia narrada pelo *cantador*, quer pela expressão de valores sintonizados com a *visão de mundo* da cultura, quer pela atualização e expiação fantasiosa de um estágio da vivência edípica.

A festa 3. CHICO MINEIRO

Toada.

Composição de Tonico e Francisco Ribeiro.

Interpretação de Tonico e Tinoco.

LP **As 12 Mais de Tonico e Tinoco**, Chantecler, 1968,
2-11-405-588, 6-A.

Declamado:

Isa daquela tragédia
Fiquei mais aborrecido,
Não. Cada veiz que eu me alembro
Por Do amigo Chico Mineiro,
Das viagem que nós fazia
Me co Era ele meu companheiro.
Vin Sinto uma tristeza,
Era Uma vontade de chorá,
Alembando daqueles tempos
Que não mais hai de vortá.

Chico Mineiro, de 1945, é a moda que costumeiramente

referencializa a dupla. Eu tinha no coração dois irmãos que, por
O amigo Chico Mineiro.
sessenta anos, se Caboclo bom decidido, so no meio rural,
talvez os mais respe Na viola era delorido
E era o peão dos boiadeiros. es caipiras.

Tonico (João Salvador) Hoje porém com tristeza, 1919, morto em
Recordando das proeza
São Paulo, Capital Da nossa viagem motim, (José Pérez,
Botucatu-SP, 1920), Viajemo mais de deiz anos
Vendeno boiada e comprando lcas gravadas.
Por este rincão sem fim.

Filhos de um imigrante espanhol e de uma índia, são o que
podemos identificar. Caboclo de nada temia,
Mais porém chegô um dia istas ingênuos",
representantes máximos do veio poemático-musical caipira.
Que Chico apartô-se de mim.

Cantado:

Tonico e Tinoco, em 1994, lançaram o octogésimo disco. Isto

Fizemo a úrtima viagem
demonstra uma Foi lá pro sertão de Goiás, tivas e de maior
Fui eu e o Chico Minero
longevidade no Também foi o capataz. brasileiro. Seus maiores
sucessos são: Viajemos muitos dia
Pra chegá em Ouro Fino, ativo popular adaptado
Aonde nós passemos a noite
pela dupla e Numa festa do Divino, na Verde (de autoria da
dupla); Rei do Gado (Teddy Vieira); Canta Moçada (Tonico e
Nhô Fio); Moreninha Linda (Tonico, Priminho e Maninho); Luar
do Sertão (Catulo da Paixão Ceasense e João Pernambuco);

Xuá-Xuá (Pedro
(Angelino de O
Torres e A. Si
mais. Tonico e

A festa tava tão boa,
Mas antes não tivesse ido,
O Chico foi baleado
Por um home desconhecido.
Larguei de comprá boiada,
Mataro meu companhero,
Acabô o são da viola,
Acabô-se o Chico Mineiro.

Despois daquela tragédia
Fiquei mais aborrecido,
Não sabia da nossa amizade,
Por que nós dois era unido.
Quando vi seu documento
Me cortô meu coração,
Vim sabê que o Chico Mineiro
Era meu legítimo ermão.

Chico Mineiro, de 1945, é a moda que costumeiramente referencializa a dupla Tonico e Tinoco, dois irmãos que, por sessenta anos, se mantiveram com sucesso no meio rural, talvez os mais respeitados e autênticos cantadores caipiras. Tal qual ocorreu em Cabocla Tereza, esta toada também Tonico (João Salvador Pérez, São Manoel-SP, 1919, morto em se compõe de uma divisão interna: a primeira parte é São Paulo, Capital a 13/08/94) e Tinoco (José Pérez, do Botucatu-SP, 1920), têm mais de setecentas músicas gravadas. ponto de vista da estrutura interna, a parte declamada se Filhos de um imigrante espanhol e de uma índia, são o que compõe de quatro estrofes, sendo a primeira uma oitava podemos identificar como autênticos "artistas ingênuos", (verso dobrado), a segunda e terceira em forma de sextilhas representantes máximos do veio poemático-musical caipira. (verso e meio), e a última estrofe uma terça. Em cada uma Tonico e Tinoco, em 1994, lançaram o octogésimo disco. Isto das três primeiras estrofes, podemos perceber uma subdivisão demonstra uma carreira das mais produtivas e de maior em dois blocos, que se mantêm integrados graças à ação da longevidade no cenário musical brasileiro. Seus maiores organização tônica e da relação sintático-semântica. Em sucessos são: **Sertão do Laranjinha** (motivo popular adaptado geral são versos octossilábicos, com algumas variações pela dupla e Capitão Furtado); **Cana Verde** (de autoria da métricas, é o que acontece por exemplo, com o verso "Sinto dupla); **Rei do Gado** (Teddy Vieira); **Canta Moçada** (Tonico e uma tristeza" que é hexassilabo. Nhô Fio); **Moreninha Linda** (Tonico, Priminho e Maninho); **Luar do Sertão** (Catulo da Paixão Cearense e João Pernambuco);

Xuá-Xuá (Pedro de Sá Pereira e Ari Pavão); **Tristeza do Jeca** (Angelino de Oliveira); **Saudades de Matão** (J. Gallatti, R. Torres e A. Silva); **Boiada Cuiabana** (Raul Torres) e outras mais. Tonico escreveu também dramas para circo, geralmente adaptando suas composições para a encenação dramática. Também participaram nos filmes **Lá no Sertão** (de Eduardo Llorente) e **Luar do Sertão** (de Osvaldo de Oliveira). Na dinâmica da dupla cabe a Tonico realizar as letras das composições; a Tinoco cabe musicar e ser porta-voz da dupla nas apresentações. **Chico Mineiro**, no entanto, é assinado por Tonico e Francisco Ribeiro, autor do qual não se têm maiores referências.

Tal qual ocorreu em **Cabocla Tereza**, esta toada também se compõe de uma divisão interna: a primeira parte é declamada e serve de introdução; a segunda, cantada. Do ponto de vista da estrutura interna, a parte declamada se compõe de quatro estrofes, sendo a primeira uma oitava (verso dobrado), a segunda e terceira em forma de sextilhas (verso e meio), e a última estrofe uma terça. Em cada uma das três primeiras estrofes, podemos perceber uma subdivisão em dois blocos, que se mantêm integrados graças à ação da organização fônica e da relação sintático-semântica. Em geral são versos octossilábicos, com algumas variações métricas. É o que acontece, por exemplo, com o verso "*Sinto uma tristeza*" que é hexassílabo.



seja. A organização rímica também se realiza com algumas variações. Assim, a primeiraoitava é composta por uma alternância entre um verso branco ímpar e outro rimado par, sendo que no primeiro bloco (uma quadra) institui-se uma

rima, que, embora obedecendo à fluência intercalada, é diferente no segundo bloco, configurando o seguinte esquema: versos cada uma. Em função da relação sintático-semântica

das estrofes, nelas
$$\begin{array}{c} x - A - x - A \\ + \\ x - B - x - B. \end{array}$$
 há uma subdivisão de dois blocos de quatro versos cada, pela organização rímica,

pois tem-se para cada bloco um elemento rímico diferente.

Contudo, a segunda estrofe, esta de "verso e meio", apresenta um esquema diverso: seguindo sempre o esquema:

$$\begin{array}{c} x - A - x - A \\ C - C - A \\ x - + - x - B. \\ D - D - A, \end{array}$$

A estrutura métrica das estrofes segue o padrão da muito comum no encadeamento da sextilha, semelhante ao que redondilha maior. Porém, em função de se tratar de uma toada acontece na articulação dos tercetos no soneto. A terceira estrofe tem um esquema que se parece com o da segunda, porém versos eneassílabos e decassílabos, sem que se desorganize a base rímica. Assim representados:

A perspectiva poética é dada pelo personagem que representa no anúncio
$$\begin{array}{c} E - E - F \\ + \\ x - x - F. \end{array}$$
 O Menino da Porteira e a Fada Tereza, não há nenhum deslocamento da focalização: do início ao fim, é sempre o

A estrofe de três versos que encerra a introdução declamada tem a mesma estrutura dos primeiros blocos das sextilhas, ou

seja, dois versos rimados seguidos por um terceiro que se liga fônicamente ao bloco anterior. No caso desta estrofe, a ligação se dá com a rima "F", do segundo bloco da estrofe precedente.

A parte cantada é composta de três estrofes de oito versos cada uma. Em função da relação sintático-semântica das estrofes, nelas também ocorre uma subdivisão de dois blocos de quatro versos, demarcada pela organização rímica, pois tem-se para cada bloco um elemento rímico diferente. Assim, apresenta sempre uma alternância entre um verso branco ímpar e um rimado par, seguindo sempre o esquema:

x - A - x - A

x - B - x - B.

A estrutura métrica das estrofes segue o padrão da redondilha maior. Porém, em função de se tratar de uma toada e esta permitir variações melódicas, também encontramos versos eneassílabos e decassílabos, sem que se desorganize a base rítmica.

A perspectiva poemática é dada pelo personagem que representa no enunciado o cantador e, diferentemente de O Menino da Porteira e Cabocla Tereza, não há nenhum deslocamento da focalização: do início ao fim, é sempre o cantador que faz uso da voz. Também é uma narração homodiegética, na qual o cantador está metamorfoseado em um

personagem que não só narra a história, como também participa ativamente das ações referidas. Novamente a identidade do cantador vem expressa pela figura de um boiadeiro. É ele que, passado algum tempo da tragédia, posta-se à frente do ouvinte para relatar sua união com o amigo Chico, o companheirismo, a catastrófica morte e, no clímax, como se fosse um desígnio do destino, a revelação - com ares trágicos - de que Chico era seu próprio irmão. pois

estava atrelada à natureza biológica dos dois amigos: eles
Tal qual ocorreu em **O Menino da Porteira** e em **Cabocla**
eram irmãos de sangue

Tereza, em **Chico Mineiro** a narração é posicionada no presente, mas o fato narrado se encontra no pretérito. A partir deste "tempo zero", o cantador conta *ulteriormente* os eventos que os envolveram. É uma rememoração de natureza lírica de um tempo que permanece existindo na memória do cantador, fato expresso já no primeiro verso: *tudo com o de*

Cabocla Tereza. É um boiadeiro em viagem pelos "sertões".

Tal qual o *Cada vez que eu me alembro*, este cantador também assume um tabu, uma restrição provocada pela morte.

Porém Os versos seguintes, até à primeira estrofe da parte cantada, localizam o episódio no tempo e no espaço e apresentam os personagens. Ou seja, propocionam a *ancoragem* semântica, criando "efeitos de realidade" que tornam a história mais crível, verossímil. Na segunda estrofe, ocorre a narração da morte de Chico e o desolamento do cantador.

Este, porém, não é o clímax dramático. Mesmo após a morte
Além dos diversos recursos persuasivos empregados nesta
ainda não se alcança o reequilíbrio temático do poema.

moda, o que deve provocar a espolia dos ouvintes com esta

Existe algum incômodo, um mistério, um descontentamento. Somente no último verso da terceira estrofe é que se revela o motivo pelo qual a amizade, o atavismo entre ambos e a morte são tão perturbadores. Antes desse último verso faltam informações que podem equilibrar o incômodo vigente no poema. A profunda ligação entre Chico e o cantador transcendia o que a experiência sensível poderia denotar.

Com a revelação do parentesco, justifica-se a amizade, pois o cantador dá a entender que, pelo menos em sua percepção, estava atrelada à natureza biológica dos dois amigos: eles foram irmãos de sangue.

Em **Chico Mineiro**, o cantador também deixa entrever algumas características da personalidade que o identifica. Revela ser emotivo, portador de uma afetividade entristecida e nostálgica. Assemelha-se ao cantador de **O Menino da Porteira**, e também apresenta alguma similitude com o de **Cabocla Tereza**. É um boiadeiro em viagem pelos "sertões".

Tal qual o que ocorre em **O Menino da Porteira**, este cantador também assume um tabu, uma restrição provocada pela morte. Porém, diferentemente de **O Menino da Porteira**, em que o cantador se impõe a restrição de não mais tocar berrante num determinado trecho de estrada, o cantador de **Chico Mineiro** sofre uma dor e uma restrição ainda maiores, a ponto de mutilar o aspecto profissional de sua vida: deixa para sempre de lidar com boiada.

Além dos diversos recursos persuasivos empregados nesta moda, o que deve provocar a empatia dos ouvintes com esta

história é o fato de lidar com duas qualidades de sentimentos muitos presentes e ao mesmo tempo negados no pensamento humano. O primeiro é a identificação com o caráter culposo expresso na ação reparadora do tabu que o *cantador* se impõe. Veja-se que nos versos:

*A festa tava tão boa,
Mas antes não tivesse ido,*

o *cantador* dá a entender que, pelo menos em sua percepção, reparador do sentimento da culpa. Uma das escolhas mais utilizadas é a de se impor restrições, chegando, às vezes, irmão. Caso ele, *cantador*, não tivesse ido, não teria ocorrido a morte trágica. Independente de ter tido alguma coisa boa da vida. A psicanalista inglesa, Melanie Klein, estudando a ansiedade, a culpa e o sentimento de desconhecido, o *cantador* assume para si a culpa, tanto que provoca a necessidade de uma auto-retaliação. Esta é a base da proibição a que se impôs, ou seja, era preciso sofrer alguma perda, como uma maneira de reparar o "crime" de ter ido à festa.

Talvez esta moda tenha se consagrado exatamente por atualizar, para o caráter imaginativo do contexto caipira, o que, em psicanálise, se compreende por "sentimento inconsciente de culpa". Trata-se de um sentimento universal, presente em todos os humanos e que constitui a base de muitas das proibições e fracassos que o indivíduo impinge a si mesmo. Mediante uma crença inconsciente de ter causado algum dano aos objetos que, de alguma maneira, se sentiu ligado, todos os humanos buscam ações reparadoras no

transcorrer de suas vidas. Muitas vezes a forma encontrada para realizá-las não se vincula diretamente com o objeto ou com a situação original de ataque e destruição. Claro está que ataque e destruição fazem parte do universo de fantasia dos indivíduos, modulado nas primitivas relações objetais, não necessitando de uma experiência concreta que determine tal sentimento inconsciente. Porém, elege-se na realidade externa alguma nova situação que sirva de receptáculo e reparador do sentimento de culpa. Uma das escolhas mais utilizadas é a de se impor restrições, chegando, às vezes, em situações extremas, a uma impossibilidade de usufruir das "coisas boas" da vida. A psicanalista inglesa, Melanie Klein, estudando a ansiedade, a culpa e o sentimento de responsabilidade que o sujeito apresenta em relação ao dano causado ao objeto amado, em um certo trecho afirma que:

O ímpeto para desfazer ou reparar urgentemente tais danos resulta do sentimento de que foi o sujeito quem os praticou, isto é, do sentimento de culpa. Portanto, a tendência reparadora pode ser considerada uma consequência do sentimento de culpa.⁽⁸⁾

A atualização e o revestimento estético deste núcleo que estamos chamando de "sentimento inconsciente de culpa", confere à moda característica de expiadora deste sentimento. O ouvinte, em contato afetivo com a obra, vivência uma identificação através do cantador. Assim, os estímulos da

(8) "Teoria de Ansiedade e Culpa", p. 305.



moda passam a significar, projetivamente, o seu próprio núcleo culposos. Desta maneira, realiza, fora da mente, a expiação deste sentimento crônico, traço constantemente perturbador. De ser patrão, o cantador afirma que era afetiva

O segundo sentimento emergente é a identificação que a dedutivamente, revela que, normalmente, a relação entre moda provoca mediante a sensação de estranheza em relação ao patrão e empregado é marcada pela distância que os separa em destino. O cantador ressalta que o envolvimento entre ambos classes diferentes. Isto demanda uma percepção por parte do lhe era estranho. Havia algum desígnio que não se deixava cantador - e tantas vezes demonstrada pela pesquisa entrever. Enquanto personagem que vivencia e relata uma sociológica - da divisão da sociedade em classes demarcadas, história humana, o cantador atualiza aspectos existenciais em que uma domina a outra, refletida na tensão dialética do mundo mental da coletividade. É como se vivenciasse um entre o dominador e o dominado. destino tal qual um herói trágico e lhe fosse reservada alguma artimanha articulada pelos deuses. Algo impossível de ser resolvido pelas leis do conhecimento. Esta sensação de mistério perpassa várias situações, impregnando todos os humanos. É como se esta moda alertasse para os mistérios e para os matizes profundos que embasam a amizade e o companheirismo. É uma explicação mágica, porém verossímil, para a natureza das escolhas afetivas.

As marcas enunciativas em Chico Mineiro revelam que, mesmo sendo patrão e, portanto, estar em posição hierárquica superior, o cantador é capaz de se relacionar igualitariamente com seu empregado, nivelado-o à condição de companheiro. Veja-se que nos versos:

em 1948 do que em 1954) expressões acerbos sobre o colonato, julgando contrário à dignidade, devido ao controle patronal e às humilhações que acarreta, inclusive

*Apesar de sê o patrão
Eu tinha no coração
O amigo Chico Mineiro,*

estão expressos uma alusão ao binômio patrão e empregado. Se, apesar de ser patrão, o *cantador* afirma que era afetiva e cúmplicamente ligado ao empregado Chico Mineiro, isto, dedutivamente, revela que, normalmente, a relação entre patrão e empregado é marcada pela distância que os separa em classes diferentes. Isto demanda uma percepção por parte do *cantador* - e tantas vezes demonstrada pela pesquisa sociológica - da divisão da sociedade em classes demarcadas, em que uma domina a outra, refletida na tensão dialética entre o dominador e o dominado.

Há de se ressaltar que o caipira, em sua constituição primeva, vive em uma cultura que não concebe a figura do patrão. Pelo contrário, todos os indivíduos eram "livres" em sua condição nômade, isolados com produção de subsistência. O aparecimento do patrão, e conseqüente transformação do caipira em empregado (quer como colono, camarada ou birolo), já é um índice que, por si só, revela a derrocada do caipira enquanto tal. Antônio Cândido revela a opinião que os caipiras tradicionais tinham em relação aos colonos e ao regime de trabalho determinado por um patrão. A este respeito escreve que

Duvi de vários parceiros (mais em 1948 do que em 1954) expressões acerbadas sobre o colonato, julgando contrário à dignidade, devido ao controle patronal e às humilhações que acarreta, inclusive

a do sino, cujo repique determina o ritmo da vida, penetrando na de cada um como verdadeiro dobre de autonomia perdida. Alguns costumam dizer que "sino é para italiano" e, deste modo, procuram dar expressão étnica a duas tradições culturais diversas: a do imigrante europeu, formado secularmente nos padrões de dependência senhorial; a do caipira, herdeiro da aventura de desbravamento e posse franca dos sertões.⁽⁹⁾

apesar de não o saber, aquele é um irmão de sangue. Ou

A relação de poder na cultura caipira do período em que a toada **Chico Mineiro** foi composta e divulgada é marcada por uma intermediação da figura do patrão, ou do fazendeiro, ou do "coronel" como sendo o representante do "mundo exterior" à roça. Uma transcrição de um excerto de Eunice Durhan ajuda a entender o tipo de relação entre patrão e empregado, implícita na *visão de mundo* refletida nesta toada:

ouvinte, facilitando a identificação deste com o

O "patrão" se apresenta como um personagem cuja autoridade deriva de sua possibilidade de conhecer, interpretar e manipular o mundo exterior. Essa autoridade o "patrão" a exerce na medida em que participa do universo comunitário, isto é, através do estabelecimento de relações pessoais com seus membros, pois é o vínculo pessoal que garante a reciprocidade da relação. Como intermediário entre o caboclo e a sociedade, é também protetor e o conselheiro ante esse mundo que representa. E, na medida em que cumpre seu papel, apresenta-se como figura paternalista, a cuja autoridade se deve corresponder com o respeito, a cuja proteção se deve retribuir com lealdade.⁽¹⁰⁾

parece ter surgido do nada, e sem nenhum motivo aparente,

assassina Chico Mineiro. A aparição deste personagem, e sua

Como em **Chico Mineiro** ocorre a referência a um tipo de rápida passagem no contexto narrativo, é uma intercorrência nivelamento hierárquico entre o patrão (o *cantador*) e o totalmente inusitada pela sequência do que vinha sendo

parece ter surgido do nada, e sem nenhum motivo aparente,

(9) *Os Parceiros do Rio Bonito*, p. 169.

(10) *A Caminho da Cidade*, p. 91.



empregado (Chico Mineiro), pode-se entender de duas maneiras esta relação simétrica entre ambos:

a) O *cantador* age como um "igual" em relação ao seu empregado Chico, arrefecendo a distância, porque, apesar de não o saber, aquele é um irmão de sangue. Ou seja, seria como se uma determinação biológica suplantasse a diferenciação social e econômica e impingisse uma aproximação entre ambos.

b) Ou então, o *cantador* age como um "igual" porque, mesmo sendo patrão, é de boa índole; comporta-se como a maioria, sem discriminar as diferenças sociais. Neste lado de cada ação há sempre a sombra de um sentimento trágico. Ressaltam que a fatalidade é uma realidade sempre ouvinte, facilitando a identificação deste com o presente, habitando as relações entre as pessoas e as fantasias do imaginário, principalmente quando são pelo ouvinte como sendo apenas a morte trágica do irmão daquele que narra. É sentida pelo fato de aquele *cantador* ser "boa gente", sendo que todos se "irmanam" no padecimento da sua catástrofe.

Além do personagem do *cantador*, de Chico Mineiro e do capataz, há uma curta alusão ao homem desconhecido que parece ter surgido do nada, e sem nenhum motivo aparente, assassina Chico Mineiro. A aparição deste personagem, e sua rápida passagem no contexto narrativo, é uma intercorrência totalmente inusitada pela sequência do que vinha sendo narrado. Embora possa ser entendido como um recurso no ser humano diversas fantasias e angústias. O caipira, narrativo, pode também denotar certa visão de mundo. Não só



em Chico Mineiro como também em outras modas, a violência é referida como integrante da vida. O perigo ronda o universo dos desbravadores, sendo o assassinato uma das maneiras privilegiadas de se lidar com as frustrações. Veja-se a presença recorrente da temática da morte nos textos. É um tema universal e radical no ser-humano, tendo sido sempre um mistério que recebe várias significações. É, portanto, propício na temática sentimental voltada à percepção popular. Nas Modas caipiras, a recorrência ao motivo da morte parece funcionar como a confirmação aos ouvintes de que o mundo é carregado de catástrofes e imprevistos. Ao lado de cada ação há sempre a sombra de um sentimento trágico. Ressaltam que a fatalidade é uma realidade sempre presente, habitando as relações entre as pessoas e as fantasias do imaginário, principalmente quando são aliviadas de ações narradas que têm por cenário as viagens pelo "assombroso sertão".

Normalmente o sertão é referido como o locus do desconhecido e do perigoso, no qual toda a sorte de acontecimentos pode ocorrer. Funciona em oposição ao lugar "civilizado" no qual a história é narrada. Com isso, ganha características míticas, passando a ser território reservado aos indivíduos que tenham alguma qualidade distintiva dos demais. Tipo de lugar onde só os fortes sobrevivem. Os lugares desconhecidos e todas as novas experiências, geram no ser humano diversas fantasias e angústias. O caipira,

"pouco valor" à vida e à dos outros. Este é o vivendo na franja da mata, tinha, por um lado, a cidade e, por outro, o "sertão" como o locus do desconhecido. Interessante notar que tanto em **Chico Mineiro**, como em **O Menino da Porteira**, o sertão vem representado pela cidade mineira de Ouro Fino. Trata-se de uma intertextualidade e reaproveitamento da mesma imagem para significar o locus propenso à tragédia. Assim, o tipo de significação mítica atribuída ao sertão pode servir para aumentar as fantasias em relação ao desconhecido. No sertão, terra sem lei e sem guarida, toda sorte de atrocidades e atitudes não éticas estão sujeitas a acontecerem.

O ocorrido com os personagens Chico Mineiro e Cabocla Tereza expressa a mensagem latente de que quando um indivíduo é frustrado por outro, é plausível eliminá-lo. Alivia-se, assim, o revés da frustração, numa espécie de expiação catártica.

A violência expressa em várias modas parece ser uma característica que também faz parte da vida concreta do caipira. A este respeito Carlos Rodrigues Brandão observa:

A violência e o controle social da violência não destroem os valores de honra e solidariedade que são a condição da identidade e da existência do camponês. Acabam sendo parte da vida e, por isso invadem o cotidiano de trabalho, os dias de festa, as modas de viola, os rituais devotos dos mundos do sertão. Atravessam os domínios da vida de uma gente que afinal precisou aprender lições de ataque e defesa para sobreviver física, social e simbolicamente: a bravura, o desafio permanente, a honra macha que "se lava com sangue", o aparente

"pouco valor" à vida e à dos outros. Este é o caminho pelo qual, no que faz, fala, canta, a gente caipira de São Paulo ministrou a coragem pessoal à mansidão, de tal sorte que no miolo da imagem que a cultura caipira faz de si própria, a sua pessoa oscila sem custo entre uma hospitalidade humilde, de portas abertas, e um repentes de bravura e atos de violência.⁽¹¹⁾

Esta violência parece ter suas raízes na maneira em que se deu o desbravamento do sertão, tanto na relação do branco para com o índio, quanto na definição da posse da terra. Continuamente, o uso de armas foi empregado para expulsar os moradores das terras, demarcando as propriedades para os fazendeiros. É novamente Brandão que observa esta herança violenta, determinada pela luta concreta para a definição da propriedade:

Períodos de conquista do território paulista foram sangrentos. Depois de lutarem por muitos anos contra os índios, senhores da província lutaram com suas milícias entre si e lutaram contra lavradores posseiros, pela posse das melhores terras. A aparente calma que hoje reina entre as fronteiras agrárias do estado quer a custo esquecer que cada palmo de terra foi muitas vezes passado de mão em mão através das armas.⁽¹²⁾

Ou seja, o que hoje parece ser uma recorrência um tanto exagerada à temática da morte, nada mais é do que o reflexo de uma vivência cultural impregnada pela presença da morte e da catástrofe. Uma atualização para o universo ficcional de

(11) *Os caipiras de São Paulo*, pp. 46 e 47.

(12) *Idem*, p. 45.



uma característica constituinte da condição concreta de vida dos caipiras.

Toda a composição de Raul Torres e João Pacifico.

Todas as construções teóricas feitas para um entendimento maior de Chico Mineiro revelam a riqueza do

campo sobre o qual a moda é alicerçada. É uma moda que

trabalha com diversas facetas da vida caipira, conquistando

um lugar especial no seio da cultura.

Na volta daquela estrada

Todo ano a gente via

Lá no meio do terreiro

A imagem do padroeiro

São João da Freguesia.

Do lado tinha fogueira,

Em redor, à noite inteira

Tinha caboclo violeiro.

E uma tar de Terezinha,

Cabocla bem bonitinha

Sambava neste terreiro.

Uma noite de São João

Tava tudo no serão

E tava Ramão cantadô.

Quando foi de madrugada

Saiu com Tereza pá estrada,

Talvez confessá seu amor.

Chico Mulato era o festeiro,

Caboclo bão, violeiro,

Sentiu frio seu coração.

Tirou da cinta um punhã

E foi os dois encontrá,

Era o rivã, seu irmão.

Hoje na volta da estrada

Em frente aquela encruziada,

Ficô tão triste o sertão.

Por causa de Terezinha,

Esta tá de caboquinha

Nunca mais teve São João.

4. CHICO MULATO

4. CHICO MULATO da
Que vive assim descoberta,
Por dentro não tem mais nada,
Por isto ficou deserta.

Composição de Raul Torres e João Pacífico.

Interpretação de Raul Torres e Florêncio.

LP 50 Sucessos Inesquecíveis, RCA Camden, 1979.

121.0006, disco 1, 11-B, grav. 60783974.

Declamado:

Na volta daquela estrada

Foi Bem em frente duma encruziada.

Com o Todo ano a gente via

Lá no meio do terreiro

Larg A imagem do padroeiro

São João da Freguesia.

Do lado tinha foqueira.

Em redor, à noite inteira

Tinha caboclo violeiro.

Foi uma tarde de Terezinha.

Chora Cabocla bem bonitinha

De ou Sambava neste terreiro.

Uma noite de São João

Tava tudo no serão

E tava Ramão cantadô.

Quando foi de madrugada

Saiu com Tereza pá estrada.

Talvez confessá seu amor.

Chico Mulato era o festeiro.

Torres e João Pacífico Caboclo bão, violeiro, foi lançada pelos

Sentiu frio seu coração.

dois autores no me Tirou da cinta um punhã

E foi os dois encontrá.

regravada por Vários Era o rivá, seu irmão. estas, escolhemos

Hoje na volta da estrada

caipira, é muito Em frente aquela encruziada, gravada por

Ficô tão triste o sertão.

Por causa de Terezinha,

Esta tá de caboquinha

Nunca mais teve São João.

Cantado:

importante pois Tapera de bera de estrada
 Que vive assim descoberta,
 Por dentro não tem mais nada,
 Por isto ficou deserta.

Morava Chico Mulato
 O maió dos cantadô,
 Mas quando Chico foi embora,
 Na vila ninguém sambô.
 Morava Chico Mulato
 O maió dos cantadô.

A causa desta tristeza
 Sabe bem todo o lugá,
 Foi a caboca Tereza,
 Com outro ela foi morá.
 E o Chico acabrunhado
 Largô então de cantá,
 Vivía triste, o coitado,
 Querendo só se matá.
 E o Chico acabrunhado
 Largô então de cantá.

representação:

Emagrecendo, o coitado,
 Foi indo até se acabá,
 Chorando tanta sode
 De quem não quis mais vortá.
 E todo mundo chorava
 A morte do cantadô,
 Num tem batuque nem samba,
 Sertão inteiro chorô.
 E todo mundo chorava
 A morte do cantadô.

Esta é mais uma toada da dupla de compositores Raul Torres e João Pacífico. Composta em 1936, foi lançada pelos dois autores no mesmo ano, através da gravadora Víctor e regravada por várias outras duplas. Entre estas, escolhemos a interpretação de Torres e Florêncio. No cancionário caipira, é muito comum uma mesma moda ser gravada por diversas duplas, inclusive com alterações significativas não só no estrato musical quanto no poemático. Esta observação é

importante pois as alterações implicam a necessidade de se destacar os interpretadores.

Novamente, no que se refere à organização métrica, **Chico Mulato** é uma toada também dividida em duas partes, sendo a primeira declamada e a segunda cantada. A primeira parte é formada por cinco estrofes de seis versos, subdivididos internamente em blocos de três mais três versos, através de ocorrências similares aos textos anteriormente enfocados. Assim, nas cinco estrofes, existem sempre dois versos rimados seguidos de um terceiro que rima com o último do segundo bloco, conforme a seguinte representação:

A - A - B

+

C - C - B.

A segunda parte é formada por três estrofes com dez versos cada, porém, os dois últimos são uma repetição do

quinto e do sexto versos. Existe também uma subdivisão no interior da estrofe, com um primeiro bloco de quatro e um segundo bloco de seis versos. A organização rímica é marcada predominantemente por uma alternância entre dois elementos de percepção do ouvinte. No primeiro verso: "Na volta daquela estrada", se tem a referência a uma localidade específica. Não é um lugar qualquer, é "aquela estrada" e "aquela" quais o sétimo verso é branco, um esquema pode ser assim representado:

Ocorre uma fixação do lugar sob a imagem de um dístico espacial que cria um "efeito de realidade". A percepção do ouvinte se impregna da idéia de que "aquela

estrada" A - B - A - B - C - D - C - D - C - D.

Novamente, no que se refere à organização métrica, percebe-se a variação permitida pelas toadas, fato já aludido, pois, apesar de ocorrer uma supremacia nos moldes próximos. A partir dessa ancoragem espacial, o verso: "Todo ano a gente via", indica que a narração se desloca do presente para o passado, se referindo a um acontecimento que

Mesmo sendo também uma moda de alto teor de narratividade, apresenta, em comparação aos três primeiros textos, algumas diferenças em relação ao estatuto do cantador. No terceiro verso, apesar de o cantador afirmar "todo ano a gente via", em que o signo "a gente" denota sua inclusão no contexto da narrativa, ele não tem participação direta nas ações narradas. Conta, de maneira emocionada, algo que aconteceu na comunidade de que faz parte, porém não é um personagem que interage com os demais, ocupando apenas a função de narrador.

No início da declamação o cantador apresenta uma localização espaço-temporal de seu universo narrativo. É uma descrição pitoresca, que instala uma imagem visual na percepção do ouvinte. No primeiro verso: "Na volta daquela estrada", se tem a referência a uma localidade específica. Não é um lugar qualquer. É "aquela estrada" e "aquela volta". Ocorre uma fixação do lugar sob a imagem de um desvio que começa com a repetição esperada expressa no verso: dêitico espacial que cria um "efeito de realidade". A percepção do ouvinte se impregna da idéia de que "aquela

estrada" está próxima dele, naquele momento. Mas a descrição do lugar não pára por aí. Além de as ações ocorrerem em uma curva, é também "*em frente duma encruziada*". É como se o *cantador* estivesse apontando com o dedo para um lugar muito próximo. A partir dessa *ancoragem* espacial, o verso: "*Todo ano a gente via*", indica que a narração se desloca do presente para o passado, se referindo a um acontecimento que se repetia todos os anos. O fato do verbo "ver" estar no pretérito imperfeito ("via"), pressupõe que, agora no tempo presente, a situação não ocorre mais. Completando a descrição do cenário, tem-se um terreiro no qual, em seu centro, está a imagem do santo padroeiro. O que o *cantador* afirma é que todo ano se via naquele lugar uma festa ritualizada com fogueira, violeiros, cantadores e paixões, índices de felicidade e equilíbrio na organização grupal.

Atentando-se para as imagens que são criadas, percebe-se que a "volta" da estrada representa uma figura metafórica que cria uma impressão de algo que atinge seu apogeu e declínio. Também apresenta uma conotação simbólica de mistério, uma vez que não se sabe o que nos espera ao final de uma curva. A fixação espacial "*encruziada*" é ainda mais significativo, com participação do misticismo cristão. Nela a vida tem que optar por um caminho, abrindo mão dos demais. Sob esta imagem é reforçada a idéia de um descaminho, um desvio que rompe com a repetição esperada expressa no verso: "*Todo ano a gente via*". É como se o fadário de Chico Mulato

empurrasse toda a comunidade para um "caminho errado", levando-a à deterioração.

O motivo desta deterioração foi a ruína em que se meteu o festeiro do local que, possivelmente, era um líder, além de ser "caboclo bom" e ainda por cima "violeiro". A ruína do mesmo foi provocada pela presença libidinosa de uma "tal mulher na comunidade". Pois, na visão do cantador, foi a "caboclinha" que semeou a discórdia entre o violeiro Chico Mulato e seu irmão, o cantador Romão.

O movimento inicial do poema dá conta de um clima de amenidade, de felicidade e integração, com a comunidade abençoada pela figura onfálica do padroeiro. A fogueira, rodeada pelos cantadores e violeiros, aquecia o coração e os corpos dos partícipes da festa junina. Há que considerar, neste detalhe, que os signos "fogo" e a "fogueira" indicam um clima de certa sensualidade personificada pelo sambar da caboclinha. Devemos considerar também que Freud correlacionou ao fogo um simbolismo da sexualidade. Veja-se esta afirmação:

...aos primitivos o fogo deve haver-lhes parecido algo similar às paixões amorosas; diríamos: um símbolo da libido. O calor que o fogo irradia, desperta a mesma sensação que acompanha o estado da excitação sexual, e a chama, com sua forma e movimento, nos recorda o falo ativo.⁽¹³⁾

(13) "Sobre a Conquista do Fogo", pp. 3091/3092.



Tirou da cinta um punhal
Era o rival, seu irmão.

Ou seja, havia um clima propício às paixões, a uma "situação quente". Numa noite de São João, conjuntamente com todos os demais membros da comunidade, uma caboclinha "sambava nesse terreiro". O *cantador* se refere a esta personagem com certo ar de desdém. Embora admita a sua beleza, lhe atribui comportamento inadequado aos padrões de expectativa sobre a mulher na comunidade. Pois, na visão do *cantador*, foi a presença sexualizada de Terezinha que abalou a harmonia e a integração que havia no lugar.

O fato de o *cantador* atribuir à presença da personagem de o sertão estar entristecido e deteriorado a ação de Terezinha a capacidade de desorganizar todo um estado de equilíbrio nas relações humanas, decorre de uma conotação depreciativa à figura feminina. Ao que parece, ela não tem valores sociais, atribuir toda a culpa à personagem participação efetiva na contenda entre os irmãos. Nas três primeiras estrofes só há referências a Tereza e Romão. Este deve ter declarado seu amor à mulher quando saíram para a estrada. Somente com a apresentação do personagem Chico Mulato, na quarta estrofe, é que se revela sua presumível relação com Tereza. Ao perceber que os dois saem para a estrada, em oposição ao clima quente representado pela dança, a cantoria e a fogueira, Chico "sentiu frio seu coração". Esta imagem alude a uma forte sensação corporal, metáfora que exprime alteração no estado de espírito: Chico Mulato intenta resolver a questão através de uma luta de morte. Isto se verifica nos versos:

*Tirou da cinta um punhã
E foi os dois encontrá,
Era o rivá, seu irmão.*

Esta opção foi determinada pela ação de Chico. Porém, ao perceber que o rival era seu próprio irmão, ele retorna a ira para si mesmo, preferindo a autodestruição ao assassinato. O verso "*Com outro ela foi morá*" expressa que ela preferiu ir embora com Romão, revelando que a luta não ocorreu. Somente com a evolução do poema se esclarece a perplexidade de Chico Mulato: Terezinha tinha algum compromisso com ele. Contudo, o *cantador* correlaciona o fato de o sertão estar entristecido e deteriorado a ação de Terezinha. Não deixa claro que nível de relacionamento havia entre ela e Chico. Prefere, refletindo uma cristalização de valores sociais, atribuir toda a culpa à personagem feminina.

Esta moda remete a lembrança à passagem bíblica da criação do mundo, mais especificamente ao pecado original. Pelo *Gênesis* tem-se a afirmação de que:

...o Senhor Deus tinha plantado, desde o princípio, um paraíso de delícias, no qual pôs o homem que tinha formado.⁽¹⁴⁾

A impressão é que o *cantador* se refere à comunidade como se fosse "um paraíso". Mas, tal qual o Paraíso, a presença sedutora da mulher resulta em tragédia, provocando

(14) *Bíblia Sagrada*, p. 26.

a instauração da falta e o conhecimento do bem e do mal. O que se quer dizer com isso é que esta moda atualiza o mito da queda do paraíso. Mais ainda, tal qual na **Gênesis**, é atribuído à mulher a responsabilidade pelo fim da harmonia e da integração do homem com a natureza.

Com o desenvolvimento do poema, existe uma mudança do protagonista. De qualquer maneira, temos presente a situação cenário, gerando a impressão de certa descontinuidade entre a primeira e a segunda partes. Passa a ser a história de um homem desolado em virtude da traição de sua amada. Em decorrência, esta traição acaba por levá-lo à morte, cuja consequência é a deterioração do lugar em que vivia. O cenário de Chico Mulato, antes alegres e festivos, com a traição de Tereza, iniciam processo de deterioração. Em oposição à imagem do padroeiro onfálico abençoando a comunidade, aparece a tapera, signo desta condição. Onde havia o samba, a alegria e a cantoria, agora há o silêncio, a desolação e a dor. É como se a vida tivesse perdido a disputa para a morte, como se Deus houvesse sucumbido ao diabo. Tal qual o que ocorre em **Cabocla Tereza**, toda a ação familiar talvez seja esta fase do desenvolvimento que esta desagregadora é atribuída à mulher, transparecendo uma visão de mundo calcada numa postura coletiva machista, refletida pelo cantador.

Chico Mulato é uma moda que impressiona fortemente o imaginário popular. É uma história sobre a ruína e novamente se tem a questão da traição. Ao analisar **Chico Mulato**, não podemos deixar de fazer um paralelo com a toada **Cabocla**



Tereza. Existe certa intertextualidade representada pela utilização do mesmo nome da personagem feminina nas duas modas. O que as diferencia é que enquanto em **Cabocla Tereza** o companheiro traído mata a traidora, em **Chico Mulato** ele se entrega à própria morte. O elemento que diferencia estas duas atitudes é o fato do rival-traidor ser irmão do protagonista. De qualquer maneira, temos presente a situação triangular que identificamos em **Cabocla Tereza** como sendo a base da vivência edípica. Recorrendo novamente às teorizações feitas por ocasião da análise da toada anterior, podemos perceber os mesmos elementos aqui presentes. A atitude de Chico pode ser entendida como mais evoluída que a do assassino de **Cabocla Tereza**. Mas ele não consegue elaborar a melancolia que se instala, deixando-se sucumbir à depressão. Utilizando a teoria psicanalítica, afirmamos que a dor que Chico vivencia guarda semelhanças com o sentimento de "derrota" representado pelo final do conflito edípico. Porém, em um desenvolvimento normal, o infante contém a dor e se inscreve nas relações sociais mais amplas que a da família. Talvez seja esta fase do desenvolvimento que esta toada atualize. Assim, o ouvinte comunga com a dor do protagonista.

Este cururu de 1950, apesar de ter sido lançado por Tônico e Tinoco, foi o primeiro disco e também o primeiro sucesso da dupla Zé Carreiro e Carreirinho. Na mesma coletânea também foi lançada a moda-de-Viola Ferreirinha que



5. CANOEIRO

enfocaremos adiante. Carreirinho também é compositor e canta Cururu. Boi Soberano, outra moda em pauta nesta

Composição de Alocim e Zé Carreiro.

pesqu Interpretação de Zé Carreiro e Carreirinho. referências.

LP Os Grandes Sucessos de Zé Carreiro e Carreirinho, Chantecler, 1978, 2.11.405.667, 1-A, grav. 62556932.1),

inicialmente formou dupla com Ferraz, depois com José

Domingo de tardizinha

Stramandinoli (Eu estava mesmo à toa, Mas o sucesso veio

Convidei meu companheiro

mesmo a partir Pra ir pescá na lagoa, o Rodrigues, sendo que

Levemo a rede de lança,

receberam o nome Ai, ai, fomo pescá de canoa! ho em um concurso

realizado pela Eu levei meus apreparo, onde trabalhavam.

Pra dá uma pescada boa,

Em um período Eu saí logo sereno de Zé Carreiro. Carreirinho

Remando minha canoa,

formou dupla Cada remada que eu dava, Tião Carreiro. Com o

Ai, ai, dava um balanço na proa!

término da dupla, voltou novamente a fazer parceria com Zé

Carreiro e pos Remando minha canoa. Carreira (Iracema Soares

A canoa foi rasgando,

Gama). Carreir Foi deitando as taboa. em atividade. Em 1993

A garça avistei de longe,

lançou o ele Ai, ai, chega perto ela avoa! s-viola, pela

gravadora Tri O rio tava enchendo muito.

Fui encostando a canoa,

Eu entrei numa vazante

Por ser Fui saí noutra lagoa. apresenta uma estrutura

Fui mexendo aquele lodo,

poemática ríg Ai, ai, onde que os pintado amoa! métricos e

rímicos, quer Pra pegá peixe dos bão de cinco sextilhas

Dá trabaio a gente soa,

octossilábicas. Eu jogo timó na água ativa da exclamação "ai.

Que a peixaria atordoa.

ai", sempre no Jogo a rede e dô um grito, e. O esquema rímico

Ai, ai, os dourados amontoa!

constitui-se por um verso branco e um rimado, nos quais as

rimas são todas em "oa", lembrando os cururus-de-rima.

Este cururu de 1950, apesar de ter sido lançado por

comuns na região de Piracicaba. O ritmo, tal qual o cururu O

Tônico e Tinoco, foi o primeiro disco e também o primeiro

Menino da Porteira, é marcado por tônicas nas terceiras,

sucesso da dupla Zé Carreiro e Carreirinho. Na mesma

coletânea também foi lançada a moda-de-viola Ferreirinha que

enfocaremos adiante. Carreirinho também é compositor e cantador de **Boi Soberano**, outra moda em pauta nesta pesquisa. Do compositor Alocim não temos referências. Carreirinho (Adauto Ezequiel, Bofete-SP, 21/10/1921), inicialmente formou dupla com Ferraz, depois com José Stramandinoli (Zé Pinhão e Pinheirinho). Mas o sucesso veio mesmo a partir da parceria com Lúcio Rodrigues, sendo que receberam o nome de Zé Carreiro e Carreirinho em um concurso realizado pela rádio Record de São Paulo, onde trabalhavam. Em um período em que se separou de Zé Carreiro, Carreirinho formou dupla com José Dias Nunes, o Tião Carreiro. Com o término da dupla, voltou novamente a fazer parceria com Zé Carreiro e posteriormente com Zita Carreira (Iracema Soares Gama). Carreirinho continua ainda em atividade. Em 1993 lançou o elepê **Sua Majestade a Moda-de-viola**, pela gravadora Tri Son, em dupla com Carreiro.

Por ser um cururu, **Canoeiro** apresenta uma estrutura poética rígida, quer em seus princípios métricos e rítmicos, quer nos rítmicos. É formado de cinco sextilhas octossilábicas, com a repetição emotiva da exclamação "ai, ai", sempre no sexto verso de cada estrofe. O esquema rímico constitui-se por um verso branco e um rimado, nos quais as rimas são todas em "oa", lembrando os cururus-de-rima, comuns na região de Piracicaba. O ritmo, tal qual o cururu **O Menino da Porteira**, é marcado por tônicas nas terceiras,



quintas e sétimas sílabas, de acordo com o padrão da redondilha maior.

A perspectiva poemática é dada pela voz do personagem subsistência, quanto em sua dimensão lúdica. Na verdade, que concretiza a presença do cantador no interior do enunciado. Esta perspectiva é fixa, havendo um relato contínuo que não deve ser visto como atividades que se fragmentado, de rápidas descrições, como que "pincelando" contrapõem. Antônio Cândido observa esta característica e com palavras o percurso de uma pescaria.

Um toque de liricidade, que perpassa todo o poema, é expresso pela repetição exclamatória "ai, ai", no arremate de cada estrofe. Realçam um percurso que se encadeia progressivamente em cinco estágios da mesma aventura. Em cada um é como se houvesse um suspiro de admiração deliciante que realça a chegada a um ponto do percurso, mas que antecipam as chegadas a outros pontos. Os estágios são os seguintes:

- 1º - Decisão de ir à pesca: *Ai, ai, fomo pescar de canoa!*
- 2º - A viagem no remanso do rio: *Ai, ai, dava um balanço na proa!*
- 3º - O "cenário" com a paisagem paradisíaca do esvoaçar das garças: *Ai, ai, chega perto ela avoa!*
- 4º - A sombra do perigo, com a inclusão do motivo tensivo, porém abrandado pelo encontro de uma espécie de peixe "nobre": *Ai, ai, onde que os pintado amoa!*
- 5º - A culminância da aventura, com o encontro e consecução do objetivo almejado, dado no poema como o clímax da percussividade narrativa e o desfecho feliz: *Ai, ai, os dourados amontoa!*

(15) *Parceiros do Rio Bonito*, p. 175.

(16) *União*, p. 127.



Canoeiro é a história de uma pescaria, não como subsistência, e sim como atividade de lazer. O ato de pescar se atrela à cultura tanto em seu aspecto de coleta para a subsistência, quanto em sua dimensão lúdica. Na verdade, tanto a subsistência quanto o lazer estão inseridos em um contínuo que não deve ser visto como atividades que se contrapõem. Antônio Cândido observa esta característica e produz a seguinte explanação:

Desejo aqui sugerir que o caipira-básico - por assim dizer - passava normalmente da enxada e do machado para o anzol ou espingarda; da foice para o visgo, a arapuça, a zagaia, o mundéu, como quem circula na mesma atmosfera contínua de luta pela vida.⁽¹⁵⁾

A forma de lidar com a questão da subsistência parece não ter para o caipira a mesma conotação persecutória que hoje é a base do sistema econômico. Talvez em função da fartura de terra e de gêneros para serem colhidos diretamente da natureza, a condição sertaneja permitia um outro ritmo de lida com a realidade. A dinâmica deste ritmo impressionou a atenção de pessoas que viam nisso o ato tão propalado da preguiça do caipira, caricaturado pela figura indolente de Jeca Tatu. Não só nas citações de Monteiro Lobato feitas na primeira parte desta dissertação, mas também na expressão: "Jeca, antes de agir, acocora-se"⁽¹⁶⁾, revelam uma postura de não compreensão da condição do

(15) *Parceiros do Rio Bonito*, p. 175.

(16) *Urupês*, p. 127.



caipira pelo interior de sua cultura, e sim pelo olhar enviesado de culturas diferentes. Antônio Cândido ressalta que não ter uma preocupação previdente é uma característica do caipira. Contudo, não deve ser entendida com os padrões morais que se têm hoje. Veja-se o seguinte trecho:

Não se deve esquecer que, hoje em dia, os ouvintes ...um fenômeno que não deve ser considerado vadiagem, mas desnecessidade de trabalhar, que é outra coisa e, no caso, mais importante para caracterizar a situação.⁽¹⁷⁾

Contudo, com as transformações sofridas pelo sertão nas últimas décadas, esta forma de lidar com a subsistência foi sendo modificada pela nova realidade que se impôs. É novamente Antônio Cândido quem observa esta transformação, no seguinte excerto:

Antigamente, a dimensão lúdica era uma das vigas da cultura caipira, favorecida pelo lazer e a vida social fechada. Hoje, ela vai sendo obliterada pelo ritmo de trabalho, a abertura de uma economia dependente e a diminuição dos incentivos de outrora.⁽¹⁸⁾

Ao que parece, **Canoeiro**, entre outros componentes fabulares, resgata um tempo pretérito do sertão, que, na fantasia, povoa o imaginário do caipira como um período de muita fartura e desnecessidade de trabalho. A referência que este cururu faz à exuberância de peixes presentes na lagoa,

(17) *Parceiros do Rio Bonito*, p. 86.

(18) *Idem*, p. 184.



deve gerar no ouvinte uma "utopia retrospectiva"⁽¹⁹⁾, uma ilusão transfiguradora que iconiza o passado como um período de relação umbilical entre o homem e a natureza, na qual havia muito mais tempo para o lazer, em virtude da abundância de bens para prover o indivíduo e sua família.

Não se deve esquecer que, hoje em dia, os ouvintes poderia denotar apenas um exagero. Acontece que as lagoas desta moda estão inseridos em um outro modelo de relação econômica. Do sistema de economia de subsistência e coleta, corredeiras. Contudo, este peixe, também conhecido por marcado pela ajuda mútua e o espaço para o lazer, o "pirajuba", da família dos Caracíidas, é referido em sua sertanejo foi transformado em "bóia-fria", um trabalhador dimensão simbólica, pois o dourado é o "mito" dos peixes de volante que tem seu ganho auferido pela produtividade rio, é o mais forte, intrepido, o que briga mais para ser individual. Este desenvolvimento das relações econômicas capturado, o chamado "tubarão dos rios brasileiros". É um modificam a maneira de ser do caipira, rompendo com o que dos maiores e de carne mais apreciada, sendo o mais chamamos de relação umbilical com a natureza. Este processo cobizado, inclusive por sua coloração de um escamado é assim entendido por Antônio Cândido:

A dependência crescente em relação ao mercado pesca, o homem rústico a outras esferas de influência; o incremento do trabalho agrícola uma, reduz ao máximo a margem de tempo disponível para as atividades de coleta, caça, pesca e algo exploração.⁽²⁰⁾

Ou seja, *Canoeiro* idealiza um tempo em que, quando comparado à atual relação de produção, ganha contornos de algo estupendo e tranqüilo. *Parí passu* contribui para transformar a atual relação de produção em uma atividade aversiva.

(19) Termo de Antônio Cândido. *Parceiros do Rio Bonito*, p. 193.

(20) *Parceiros do Rio Bonito*, p. 177.



Tal qual aparecem nas narrações lendárias sobre as pescarias, em **Canoeiro**, se encontram incoerências denotativas, revelando a propalado face "mentirosa" do pescador. É o que ocorre no último verso, no qual o cantador afirma que "os dourado amontoa". A utilização do verbo "amontoar" no sentido de uma multiplicação desordenada poderia denotar apenas um exagero. Acontece que as lagoas não se adequam a *hábitat* dos dourados, uma vez que vivem em corredeiras. Contudo, este peixe, também conhecido por "pirajuba", da família dos Carácidas, é referido em sua dimensão simbólica, pois o dourado é o "mito" dos peixes de rio. É o mais forte, intrépido, o que briga mais para ser capturado, o chamado "tubarão dos rios brasileiros". É um dos maiores e de carne mais apreciada, sendo o mais cobiçado, inclusive por sua coloração de um escamado metálico, reluzente, exuberante. Assim, sua inclusão na pescaria imaginária de **Canoeiro**, reforça a idéia de uma pescaria perfeita, conseqüentemente "modelar". Portanto, é uma narrativa não sobre um episódio particular, mas sobre algo genérico: "A Pescaria". Neste sentido, o poema atualiza o motivo da aventura, a euforia da atividade lúdica levada ao clímax do satisfatório, ao sentido de poderio e de vitória da batalha do homem em sua dimensão de grandeza frente à natureza, sublimada pelo teor da paisagem e a miticidade do peixe.

6. BOI SOBERANO

Devemos ressaltar a presença do companheiro de jornada, figura sempre recorrente, quer como companheiro nos transportes de boiadas, quer na parceria das duplas de cantoria. **Canoeiro** resalta o "ethos" da natureza humana, no sentido de companheirismo, solidariedade e testemunho. Não há qualquer revelação direta sobre a identidade do *cantador*, a não ser no que se deduz a partir de sua habilidade, destreza e competência. É iconizado como uma figura vitoriosa, um "campeão" que através da pescaria, realiza uma atividade lúdica, prazerosa.

A partir de estímulos dados pela enunciação, **Canoeiro** cria uma atmosfera de lirismo, como que convidando o ouvinte a "viajar oniricamente" pelas águas da lagoa. Mais do que uma pescaria como atividade factual, este cururu remete à vivência de uma viagem, na qual os motivos temáticos, dados narrativamente, se contaminam de efeitos plásticos, descritivos de um percurso rumo a um lugar ameno e harmonioso. Não se verifica a luta contra o peixe, mas somente a presença exuberante em sua dimensão simbólica. É como se o convite ao companheiro fosse o convite ao ouvinte, para que este seja conduzido pelo *cantador* para uma relação amistosa, de convívio e saciamento de um prazer pleno, silencioso, contemplativo e de integração do homem com o meio-ambiente.

O Soberano 6. BOI SOBERANO

Moda-de-viola.

Composição de Carreirinho, Izaltino Gonçalves de Paula e Pedro Lopes de Oliveira.

Interpretação de Zé Carreiro e Carreirinho

LP **Os Grandes Sucessos de Zé Carreiro e Carreirinho**, Chantecler, 1978, 2-11-405-667, 3.A, grav. 62556894.

Me alembro e tenho saudade
Do tempo que vai ficando,
Do tempo de boiadero
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.

Na hora da despidida
O fazendero foi falando:
" - Cuidado com este boi
Que nas guampas é leviano.
Este boi é criminoso
Já me fez diversos dano."
Toquemo pela estrada
Naquilo sempre pensando.

Na cidade de Barretos,
Na hora que eu fui chegando,
A boiada estorô, ai,
Só via gente gritando.
Foi mesmo uma tirania
Na frente ia o Soberano.

O comércio da cidade
As portas foram fechando,
E na rua tinha um minino
Decerto estava brincando.
Quando ele viu que morria
De susto foi desmaiando,
Coitadinho debruçou
Na frente do Soberano.

O Soberano parou, aí,
 Em cima ficou bufando,
 Rebatendo com os chifre
 Os bois que vinha passando.
 Naquilo o pai da criança
 De longe vinha gritando: calpira. As modas-de-
 viola são normais. " - Se esse boi matá meu filho a em dueto de
 Eu mato quem vai tocando."
 E quando viu seu filho vivo que, geralmente,
 E o boi por ele velando,
 Caiu de joelho por terra. Nas performances,
 Caiu de joelho por terra. Nas performances,
 E para Deus foi implorando:
 " - Salve meu anjo da guarda⁽²¹⁾ para, em
 Deste momento tirano."
 Quando passô a boiada
 O boi foi se arretirando, "capela"⁽²²⁾. Há que
 Veio o pai dessa criança
 E comprô o Soberano. que a viola é ponteada
 " - Este boi sarvô meu filho,
 Ninguém mata o Soberano." Este solo, realizado

Dos autores desta moda-de-viola, só temos referências nas gravações de antigamente, isto pela precariedade técnica de Carreirinho (Adauto Ezequiel). Seus dados biográficos já de captação em estúdio. As remasterizações dessas gravações foram mencionados quando da análise de **Canoeiro**, assim como rudimentares, vale dizer, que aparecem nos elepês de hoje, os do seu parceiro de cantoria, o Zé Carreiro (Lúcio Rodrigues) nem sempre recuperam o ponteado da viola que efetivamente existia na execução original.

Em **Boi Soberano**, a organização métrica é feita por versos octossilábicos de acordo com os padrões rítmicos da apresenta um batidão peculiar para, em seguida, retomar o redondilha maior. As estrofes se alternam entre oitavas e curso melancólico solista parí passu às vozes dos sextilhas sucessivas. O esquema rímico é dado por um verso intérpretes. Este batidão geralmente indica uma mudança branco e um rimado, tudo de acordo com o que é freqüente na temporal na letra, funcionando com certa similitude com a poesia oral e popular desde sua nascente medieval, nos cancioneros e romanceiros ibéricos. não faz corpo com ela, na qual o cantarino - ou anuncia o assunto, ou limita-se a cantar, à guisa de preparação, alguma quadrinha alheia ao assunto. Em certos lugares chama essa introdução de levante. O

A poematização de **Boi Soberano** é construída sobre a previamente a atenção do ouvinte, para que nada desperdice do que se vai seguir. "A Poesia melodia de uma moda-de-viola. Este gênero poemático-musical (22) Maneira de cantar sem o acompanhamento de instrumentação.



é geralmente referido como sendo o grande representante da Moda Caipira. Talvez por levar em seu nome o instrumento musical que também se tornou símbolo do caipira. As modas-de viola são normalmente cantadas por uma dupla em dueto de terças e acompanhada por duas violas, sendo que, geralmente, uma faz o *ponteado* e a outra faz a *batida*. Nas performances, com um alto grau de narratividade, São verdadeiras os cantadores normalmente iniciam por um *levante*⁽²¹⁾ para, em seguida, fazerem um solo, ou *ponteado*, sendo que só aí iniciam o cantar, geralmente é feito à "capela"⁽²²⁾. Há que considerar que existem modas em que a viola é ponteadada conjuntamente com a voz dos cantadores. Este solo, realizado pelas cordas de aço mais agudas, nem sempre é perceptível nas gravações de antigamente, isto pela precariedade técnica de captação em estúdio. As remasterizações dessas gravações rudimentares, vale dizer, que aparecem nos elepês de hoje, nem sempre recuperam o ponteadado da viola que efetivamente existia na execução original.

No intervalo entre uma estrofe e outra, a moda-de-viola apresenta um batidão peculiar para, em seguida, retomar o curso melancólico solado *pari passu* às vozes dos intérpretes. Este batidão geralmente indica uma mudança temporal na letra, funcionando com certa similitude com a

(21) "Geralmente, as modas têm 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, alguma quadrinha alheia ao assunto. Em certos lugares chamam 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 se vai seguir. "A Poesia da Viola", p. 128.

(22) Maneira de cantar sem o acompanhamento de instrumentação.



mudança de "ato" nas peças teatrais. Quando a parte cantada é feita sem o acompanhamento dos instrumentos, ao final das quadras, ocorre um rápido arpejar na viola que delimita a passagem de uma quadra para a outra.

Normalmente o estrato poemático é de estrutura fixa, com um alto grau de *narratividade*. São verdadeiras "reportagens de viola" que versam, preferencialmente, sobre fábulas de boiadeiros. São também freqüentes as modas que envolvem relacionamento afetivo com mulheres. Fora do *cópus* em análise, sabemos que também ocorrem histórias engraçadas sobre bichos, as chamadas "modas de patacoadas".

A perspectiva poemática de Boi Soberano é idêntica à ocorrente em *O Menino da Porteira*, ou seja, é através da voz do personagem *cantador* que a história é narrada. Contudo, há deslocamentos da focalização, sendo que o *cantador* empresta sua voz para o fazendeiro e depois para o pai do menino. Em ambos os casos, os personagens assumem a fala em discurso direto.

O *cantador* inicia o texto falando de si e do sentimento que nutria pelo passado, lembrando do tempo em que era boiadeiro e feliz. Apresenta-se como pessoa de certa idade, que não lida mais com gado. Sugere uma condição atual triste e melancólica, em oposição à do passado, feliz e aventureiro. Novamente assume identidade de boiadeiro que representado pela quarta e quinta estrofes, conta o episódio do estouro da boiada ao atravessar a cidade de Barretos.

viaja e acumula vivências. Agora na velhice, passa a relatá-las em termos de causos e lições de vida.

O tempo da narração é tal qual o que ocorre nas modas anteriores. A partir de um "tempo zero", o *cantador* rememora acontecimentos que estão no passado. Nos primeiros versos, faz sua apresentação e ressalta que o caso a ser narrado foi vivido por ele próprio. A partir desta colocação no presente, de sua apresentação enquanto boiadeiro, da *ancoragem* semântica que remete a "efeitos de realidade", tem-se a ilusão de um verismo que reforça a credibilidade dos acontecimentos.

O desenvolvimento temático se dá em cinco momentos distintos. O primeiro momento envolve as duas primeiras estrofes. Serve de introdução, como tópico de apresentação do *cantador* e a localização da história no tempo e no espaço. O segundo momento é formado pela terceira estrofe. Nela introduz-se um elemento ameaçador. Aquele "boi preto", assim qualificado, é "criminoso" e já fez "diversos dano", pois "nas guampas é leviano". Como se nota, os signos que o qualificam, ao mesmo tempo que o humanizam como "alguém mau", o aproximam da imagem demoníaca que pode desestruturar a viagem. Toda essa qualificação do Boi Soberano é feita como uma espécie de aviso e conselho, colocado em forma de discurso direto pelo dono da fazenda. O terceiro momento, representado pela quarta e quinta estrofes, conta o episódio do estouro da boiada ao atravessar a cidade de Barretos.

Este tópico é pleno de elementos descritivos fortemente dramáticos, tais como: "gente gritando", "tirania" (desespero), o comércio fechando suas portas, desmaio, uma criança brincando desprotegida na rua e prestes a ser pisoteada pela desordem infernal do estouro. Nesta parte sublinha-se que "na frente ia o Soberano", como líder do infausto acontecimento, confirmando os alertas do fazendeiro sobre sua índole má. Tudo evidencia a idéia do "soberano das trevas", o que pode causar tragédias, principalmente ao adquirir a condição soberana de manutenção da vida. Esta determinação a morte de uma criança inocente. É uma imagem demoníaca do Boi Soberano, uma soberania do mundo do mal. O quarto momento é dado pela sexta e sétima estrofes. Trata-se de uma ruptura do teor psicologicamente esperado. Toda a expectativa de um momento precedente à tragédia é rompida pela atitude do animal. A imagem de "soberano das trevas" converte-se em "soberano da luz". O boi, como anjo-da-guarda, protege a criança de ser pisoteada pela turba caótica do estouro da boiada. Elementos afins nos discursos religiosos se atualizam nesta parte:

- a) o boi fica "velando" o menino, assiste com ele, realizando
- b) ao observar o milagre, o pai da criança, antes irado, rende pois acabava de ameaçar o "tocador da boiada", ou seja, o próprio *cantador*, cai de joelhos implorando a Deus.

O quinto momento, composto pela última estrofe, fecha o envolvimento a natureza das coisas e suas transformações: mesmo caído com chave de ouro. O bem é recompensado. Aquele que trazia consigo a imagem do mal, torna-se bom. Mais do que expectativas, uma ação de preservação da vida. É o bem

isto, humilde, o "boi foi se arretirando", conformando-se com o destino de quem caminha para a morte no matadouro de Barretos. Numa atitude de agradecimento e compaixão, o pai da criança compra o boi, abrindo uma divisão valorativa entre o Boi Soberano (gente, em homogenia com os atributos do bem) e o restante da boiada (animais embrutecidos, atribuem a eles características humanas. A íntima relação propensos ao mal).

De boi "leviano e criminoso", signos da maldade, adquire a condição soberana de manutenção da vida. Esta redenção é explicada pelo cantador e pelo pai da criança como tendo sido uma interferência divina. Contudo, é interessante notar que o menino "vê" que vai morrer. Ao olhar para a boiada ensandecida, mais especificamente para o Boi Soberano, a criança, em atitude passiva, se entrega à morte. O estouro da boiada tinha o Soberano como líder, numa atitude que pode ser entendida como luta contra a morte. Há que se notar que, caso o menino tivesse sido pisoteado pelo gado, o cantador e o próprio boi também teriam morrido. Assim, ao se deparar com o olhar do menino, tomado pela morte, é como se o boi se identificasse com ele, realizando a ação que os salva. Como recompensa, o bom comportamento rende-lhes a salvação.

Barretos. Em emocionado discurso pontei:

Boi Soberano é uma moda que mostra os mistérios que envolvem a natureza das coisas e suas transformações: mesmo um animal tão perigoso foi capaz de produzir, a despeito das expectativas, uma ação de preservação da vida. É o bem

Eu fiquei conhecedor
Hoje sou um cantador
triunfando sobre o mal, fato entendido como sendo a ação divina interferindo na existência terrena.

Vou seguindo o meu destino
Eu sou aquele menino
Uma das temáticas recorrentes na Moda Caipira são as fábulas sobre animais. Talvez como reflexo da proximidade afetiva entre o sertanejo e seus animais, estas modas atribuem a eles características humanas. A íntima relação que os caipiras estabelecem com os animais cria uma proximidade que demanda toda sorte de sentimentos. As "criações" são também signos de posse, indicando o quão distinto é o seu possuidor. Em **Boi Soberano**, através da utilização metafórica da figura do boi, podemos inferir uma mensagem latente: o boi, enquanto elemento mal e perverso, tinha como destino certo a morte. Contudo, a partir de sua redenção para o bem, lhe é preservada a vida. Assim, a transformação é modelar para os ouvintes. Mostra, desta maneira, que mesmo uma pessoa má, nem que seja na hora da morte, pode se transformar em boa. Na bondade é que se tem recompensa.

A história do Boi Soberano foi retomada em outras modas que dela fazem "continuação". Em **O Retrato do Soberano**, por exemplo, o *cantador* reconhece-se como aquele menino salvo em Barretos. Em emocionado discurso ponteia:

(23) "Retrato do Soberano", moda-de-viola de Dino Franco e João Caboclo, interpretada por Dino Franco e Morai. *Esses casos do passado* - 1er. 1987, 2-11-405-750, 63127105, 6 - A. O Elefante Encantado - Assim meu pai me contou - 1972, 1-71-405-577, 3 - b) atribuído a Eunice e João Caboclo.



Eu fiquei conhecedor.
Fui crescendo e fiquei moço
Hoje sou um cantador.

Pagode.

Composição de Teddy Vieira e Lourival dos Santos.

Interpretado por

LP Pagodes Por um milagre divino 1-71-405-584, 1º e 2º grav.

60052066. Eu sou aquele menino ..

Que o soberano salvou. (23)

Quem tem mulher que namora,

Quem tem burro empacado.

Assim, **Boi Soberano** impressiona tão fortemente o
imaginário caipira, que ganhou um lugar especial no
seio da cultura, fortalecendo a condição de fato,
"realmente verdadeiro".

Eu passo cora e mando embora.

Tem prisionero inocente

No fundo de uma prisão.

Tem muita sogra encrenquera

E tem violão embrião.

Pro prisionero inocente

Eu arranja advogado,

E a sogra encrenqueira

Eu do de laço dobrado.

E os violão embrião

Com meus verso estão quebrado.

Bahia deu Rui Barbosa,

Rio Grande deu Getúlio.

E Minas deu Jucelino,

De São Paulo eu me orgulho.

Baiano não nasce burro,

Gaúcho é o rei das cochilhas,

Paulista ninguém contesta

É um brasileiro que brilha.

Quero vê cabra de peito

Pra fazê outra Brasília.

No Estado de Goiás

Meu pagode está mandando.

O bazar do Vardomiro,

Em Brasília, é o soberano.

No renique da viola

Balança o chão goiano.

... e a retirada

(23) "Retrato do Soberano", moda-de-violão de Dino Franco e João Caboclo, interpretada por Dino Franco e Morai. Elepê *Dino Franco e Morai*, Chantecler, 1987, 2-11-405-750, 63127105, 6 - A. O Elepê *Encantos da Natureza* (Tião Carreiro e Pardinho, Continental, 1972, 1-71-405-577, 3 - b) atribui os créditos autorais para Pirassununga e João Caboclo.

7. PAGODE EM BRASÍLIA

A Teddy Vieira já nos referimos quando da análise de O

Menino Pagode. Ele é co-autor daquele cururu, Lourival
Composição de Teddy Vieira e Lourival dos Santos.
Interpretação Tião Carreiro e Pardinho. Informante nesta
LP **Pagodes**, Continental, 1977, 1-71-405-584, 1-A, grav.
pesq. 60052066. Um dos mais representativos e inovadores

letristas da Moda Caipira, com mais de oitocentas

composições de quem tem mulher que namora,
Quem tem burro empacadô. de cantadores que

Quem tem a roça no mato
interpreta esta Me chame que jeito eu dô. Carreiro e Pardinho.

Eu tiro a roça do mato,
Sua lavora melhora

Tião Carreiro e Pardinho. Montes Claros-MG, 1934,
Eu corto ele de espora.

São Paulo, Carreiro e Pardinho. Cantador e compositor.
Eu passo coro e mando embora.

Teve vários pseudônimos e formou diversas duplas, entre

elas: "Zezinho e Carreiro", "Zezinho e Coqueirinho".
Tem prisionero inocente

No fundo de uma prisão. Carreiro e Coqueirinho.
Tem muita sogra encrenquera

"Zé Mineiro e Carreiro", "Zé Mineiro e Carreirinho".
E tem violeiro embruião. Carreiro e Carreirinho.

Pro prisionero inocente
"Tião Carreiro e Pardinho".
Eu arranjo adeogado, Carreiro e Pardinho.

E a sogra encrenqueira
formação que Eu dô de laço dobrado. Carreiro e Pardinho.
E os violeiro embruião

Praiano". Música Com meus verso estão quebrado. Carreiro e Pardinho.
Bahia deu Rui Barbosa, dos demais artistas

Rio Grande deu Getúlio.
caipiras. Ao q E Minas deu Jucelino, de sua terra natal ser

De São Paulo eu me orgulho.
ao norte de Baiano não nasce burro, região mais afeita ao

Gaúcho é o rei das cochilhas,
nordeste do q Paulista ninguém contesta - incorporou vários

É um brasileiro que brilha.
ritmos nordestinos. Quero vê cabra de peito, inovando as melodias

Pra fazê outra Brasília.
caipiras.

No Estado de Goiás
Meu pagode está mandando.

Pardinho. O bazar do Vardomiro, Lima, São Carlos-SP.
Em Brasília, é o soberano.

1932), formou No repique da viola depois com Zé Carreiro.
Balanceia o chão goiano.

justamente no Vou fazê a retirada a separação da dupla Zé
E despidi dos paulistano:

Carreiro e Carreirinho. Adeus que eu já vô me embora, Zé Mineiro.
Que Goiás tá me chamano.

depois Tião Carreiro, formou dupla com Carreirinho. Quando



A Teddy Vieira já nos referimos quando da análise de **O Menino da Porteira**. Ele é co-autor daquele cururu. Lourival dos Santos (Guaratinguetá-SP, 11/08/17), informante nesta pesquisa, é um dos mais representativos e inovadores letristas da Moda Caipira, com mais de oitocentas composições de sua autoria. A dupla de cantadores que interpretava esta moda é formada por Tião Carreiro e Pardinho. Normalmente o lexema "pagode" serve para designar vários

gêneros. Tião Carreiro (José Dias Nunes, Montes Claros-MG, 1934, São Paulo, Capital, 15/10/93), foi cantador e compositor. Teve vários pseudônimos e formou diversas duplas, entre elas: "Zezinho e Laço Verde", "Palmeirinha e Coqueirinho", "Zé Mineiro e Tietezinho", "Tião Carreiro e Carreirinho", "Tião Carreiro e Paraíso", "Tião Carreiro e Pardinho", formação que alcançou maior sucesso e "Tião Carreiro e Praiano". Músico refinado é um dos melhores violeiros de todos os tempos, segundo a opinião dos demais artistas caipiras. Ao que parece, em virtude de sua terra natal ser ao norte de Minas Gerais - uma região mais afeita ao nordeste do que ao sudeste brasileiro - incorporou vários ritmos nordestinos em suas composições, inovando as melodias caipiras.

Pardinho (Antônio Henrique de Lima, São Carlos-SP, 1932), formou dupla com Miranda e depois com Zé Carreiro, justamente no período em que durou a separação da dupla Zé Carreiro e Carreirinho. Neste mesmo período, Zé Mineiro, depois Tião Carreiro, formou dupla com Carreirinho. Quando tendo a construção de Brasília como "mote", acaba por ser



Zé Carreiro e Carreirinho voltaram a gravar juntos, Tião Carreiro e Pardinho formaram nova dupla, sendo os cantadores que divulgaram e melhor interpretaram o gênero "pagode".

Quanto à melodia, **Pagode em Brasília** é reconhecida como a moda que melhor representa o estilo "pagode", gênero criado por Tião Carreiro, Carreirinho e Lourival dos Santos. Normalmente o lexema "pagode" serve para designar vários gêneros musicais em diversos momentos e em vários meios culturais. Na cultura caipira esta palavra é também usada para se referir a vários tipos de festas acompanhadas por músicas. No entanto, o gênero criado pelos três compositores força uma restrição semântica no termo, designando uma melodia que tem como característica principal a inclusão do violão e um repicar da viola que exige muita técnica do violeiro.

Como toda a poesia da Moda Caipira, as letras dos pagodes também seguem a tradição da poesia popular Ibérica. Porém, como se observará na análise estilística desta moda, o pagode parece ter incorporado mais especificamente a "Cantiga de Mestria" (ou Meestria), uma composição de "mestre", isto é, mais difícil. Geralmente os pagodes têm um "mote" que serve para o poeta "glosar" sobre ele.

Não é uma moda com as mesmas características narrativas presentes nas demais. A *narratividade* é diluída pelo tipo de construção fragmentada, com independência entre as estrofes. Tendo a construção de Brasília como "mote", acaba por ser



uma apologia ao indivíduo que representa o povo esquecido pela chamada "história oficial" do país. A estrutura temática apresenta várias diferenças em relação às modas tradicionais. Nesta, o ambiente é urbano, apesar de estar claro que o *cantador* é originário da roça: as figuras de linguagem empregadas para afirmar sua capacidade e potência são ligadas ao campo⁽²⁴⁾. O contexto remete à impressão de que o enunciador é o mesmo personagem do boiadeiro forte e capaz que, tendo migrado do campo para a cidade, mantém sua característica de homem acostumado a lidar com grandes desafios e a resolvê-los com destreza, coragem e competência.

A estrutura poética é dada por quatro estrofes de dez versos octossilábicos. O ritmo é marcado pela predominância das tônicas nas segundas e sétimas, com variações ocorrentes nas terceiras, quartas, ou nas quintas sílabas. As rimas deste pagode, deslocando-se entre a posição intra e interestrofica, dão um colorido dinâmico à composição, em harmonia com o dinamismo da melodia e o ponteadado bordeado dos instrumentos. Elas se apresentam da seguinte maneira:

1ª estrofe: x - A - B - A - B - C - A - C - x - C

2ª estrofe: A - B - C - B - A - D - C - D - x - C

3ª estrofe: x - A - x - A - A - B - x - B - x - B

4ª estrofe: x - A - x - A - x - A - x - A - x - A.

(24) O trabalhador braçal da construção de Brasília recebeu a alcunha de "candango".



segunda proposição (segundo verso) se resolve no sétimo e

Como se nota, cada estrofe apresenta um tipo de ressonância rímica, geralmente intercalada ou por versos rimados ou por versos brancos.

Na segunda estrofe, em consonância com a dinâmica fônica

As estrofes, em décimas, apresentam uma estrutura que as subdividem em dois blocos: no primeiro, de quatro versos, encontram-se as proposições; no segundo, de seis versos, há uma recolha dos elementos propostos na primeira parte, e expressa função conclusiva. Por exemplo:

- 1º verso: Quem tem mulher que namora,
- 2º verso: Quem tem burro empacadô.
- 3º verso: Quem tem a roça no mato
- 4º verso: Me chame que jeito eu dô.
-
- 5º verso: Eu tiro a roça do mato, abrado.
- 6º verso: Sua lavora melhora
- 7º verso: E o burro empacadô
- 8º verso: Eu corto ele de espora.
- 9º verso: E a mulher namorada
- 10º verso: Eu passo coro e mando embora.

Assim, o 1º verso correlaciona-se com o 9º e o 10º versos;

o 2º verso correlaciona-se com o 7º e o 8º versos;

o 3º verso correlaciona-se com o 5º e o 6º versos;

e o 4º verso demonstra a disposição do *cantador* em resolver os problemas enumerados nos três primeiros. Ou seja, a cada proposição feita nos versos do primeiro bloco,

correspondem dois versos do segundo bloco que servem para revelar a maneira pela qual o *cantador* irá resolver as

proposições. Contudo, ocorre uma ordem inversa na

correspondência. Assim, a primeira proposição, apresentada no primeiro verso, será retomada no nono e décimo versos; a

segunda proposição (segundo verso) se resolve no sétimo e oitavo versos. Conseqüentemente, a terceira proposição está solucionada no quinto e sexto versos.

Na segunda estrofe, em consonância com a dinâmica fônica das rimas, a estrutura semântica apresenta as seguintes variações:

- 1º verso: Tem prisionero inocente
- 2º verso: No fundo de uma prisão,
- 3º verso: Tem muita sogra encrenquera
- 4º verso: E tem violeiro embruião.
-
- 5º verso: Pro prisionero inocente
- 6º verso: Eu arranjo adeogado,
- 7º verso: E a sogra encrenqueira
- 8º verso: Eu dô de laço dobrado.
- 9º verso: E os violeiro embruião
- 10º verso: Com meus verso estão quebrado.

Neste caso, o 1º e 2º versos se amplificam no 5º e 6º; o 3º verso correlaciona-se com o 7º e 8º; e o 4º verso se complementa no 9º e 10º versos. Diferentemente da primeira estrofe, há uma espécie de progressão quanto à proposição e à forma de resolução, nas quais a sinuosidade das relações semânticas promove correlações progressivas que se articulam no interior da estrofe.

A quarta e última estrofe demonstra mais claramente o caráter Na terceira estrofe também ocorre a divisão em dois blocos, com uma correlação progressiva entre um verso da primeira parte e um ou dois da segunda. Porém, esta progressividade é rompida com uma inversão da correspondência entre o terceiro e o quarto versos, pois o

terceiro integra-se no nono e décimo, e o quarto, no sétimo e oitavo. O esquema pode ser assim representado: composição, expresso aqui pelo aduso dado pelo cantador. As correlações podem ser assim representadas:

- 1º verso: Bahia deu Rui Barbosa,
- 2º verso: Rio Grande deu Getúlio.
- 3º verso: E Minas deu Juscelino,
- 4º verso: De São Paulo eu me orgulho.
-
- 5º verso: Baiano não nasce burro,
- 6º verso: Gaúcho é o rei das cochilhas,
- 7º verso: Paulista ninguém contesta
- 8º verso: É um brasileiro que brilha.
- 9º verso: Quero vê cabra de peito
- 10º verso: Pra fazê outra Brasília.

No primeiro verso, há uma alusão à Bahia, complementada pelo comentário feito no quinto verso, que realça a inteligência do povo baiano, metaforizado por Rui Barbosa. Sobre o Rio Grande do Sul, correlaciona a força do povo gaúcho ao poder de Getúlio Vargas, dando-lhes uma imagem de rei. São Paulo, que é referido no quarto verso, corresponde ao brilho incontestável aludido no sétimo e oitavo versos. Porém é de Minas Gerais que vem o "cabra de peito" (sujeito destemido) que construiu Brasília, uma referência ao presidente Juscelino Kubitchec.

A quarta e última estrofe demonstra mais claramente o metaforizado pela edificação da capital federal. Tem, assim, caráter inovador do pagode, pois aponta para uma ruptura do a função de ressaltar a importância do trabalhador anônimo, esperado pela tradição da Moda Caipira. Seus versos agrupam-se dois a dois e não, necessariamente, devem ser mantidos na mesma ordem. Este procedimento indica o baixo grau de narratividade característico do pagode. Tal qual era comum

na "Gaia Ciência", este pagode também termina por uma "fiinda", ou seja, um remate ao final da composição, expresso aqui pelo adeus dado pelo cantador. As correlações podem ser assim representadas:

- 1^o verso: No Estado de Goiás
- 2^o verso: Meu pagode está mandando.
- 3^o verso: O bazar do Vardomiro,
- 4^o verso: Em Brasília, é o soberano.
- 5^o verso: No repique da viola
- 6^o verso: Balanceia o chão goiano.
- 7^o verso: Vou fazê a retirada
- 8^o verso: E despidi dos paulistano:
- 9^o verso: Adeus que eu já vou me embora
- 10^o verso: Que Goiás tá me chamano.

Neste sentido, por todas as inconstâncias e rupturas de expectativas, tem-se aqui o que é característico do gênero fala se realiza na perspectiva do Jeca Tatu - a figura pagode e que o distingue das demais Modas caipiras: o estereotipada do caipira. Assim, o personagem enunciador se virtuosismo do poeta em seu ato de versejar.

Pagode em Brasília, podemos afirmar, enquadra-se entre as chamadas "modas de campeão", tanto pelos procedimentos de construção poemática, quanto pelo conteúdo semântico. O personagem que concretiza o cantador no interior do texto é um sujeito valente, trabalhador e que resolve qualquer questão. Pelas suas mãos se constróem a riqueza nacional, sertanejo. Este cantador é pessoa honesta, patriótica, metaforizado pela edificação da capital federal. Tem, assim, corajosa e trabalhadora. Sua identificação com o ouvinte, em a função de ressaltar a importância do trabalhador anônimo. vez de dar-se pela "nostalgia transfiguradora" de um passado ideal. Apesar de se referir a três vultos políticos da história brasileira, estes políticos servem como metáfora do povo de suas províncias natais. Assim, **Pagode em Brasília**

fala da inteligência dos baianos, do poder dos gaúchos e da coragem dos mineiros. Dos paulistas ressalta o brilho e orgulho que desperta no resto do país. Interessante ressaltar que, ao lado de Rui Barbosa, Juscelino, Getúlio Vargas, há uma referência a um tal de "Vardomiro", dono de bazar em Brasília. Ou seja, junto aos grandes vultos da história brasileira, aparece um homem do povo com seu bazar, lugar famoso como ponto de encontro de duplas de violeiros.

Temos que considerar que **Pagode em Brasília** impõe um fator ideológico bastante considerável em seu aspecto de enunciação. Se tomarmos a toada **Tristeza do Jeca**⁽²⁵⁾ como modelo para contraposição, verificaremos que nesta toada a fala se realiza na perspectiva do Jeca Tatu - a figura estereotipada do caipira. Assim, o personagem enunciator se apresenta como sendo o lavrador encravado à terra, triste e indolente. Ao contrário, o personagem construído no **Pagode em Brasília** não tem nada da personalidade do Jeca. É seu oposto diametral.

Conseqüentemente, **Pagode em Brasília** pode ser entendido como um canto desmistificador da imagem deturpada do sertanejo. Este *cantador* é pessoa honesta, patriótica, corajosa e trabalhadora. Sua identificação com o ouvinte, em vez de dar-se pela "nostalgia transfiguradora" de um passado idealizado, dá-se pelo ufanismo de bravura que acontece no

(25) Passar o couro e andar embora, pode ser também entendido como uma expressão conversas entre homens caipiras são normalmente carregadas

(25) Toada de Angelino de Oliveira.



8. PINGO D'ÁGUA

presente, e se projeta para o futuro. Torna-se, assim, um modelo admirável, servindo de objeto para identificação.

Composição de Raul Torres e João Pacifico.

Interpretação de Raul Torres e Florêncio.

Contudo, não se deve deixar de ressaltar novamente a característica machista do *cantador* caipira. Para a mulher

namoradeira ele "passa o coro e manda embora"⁽²⁶⁾; para a

sogra encenqueira ele "bate de laço dobrado". Também este

texto expressa mensagem de violência em relação à mulher,

reforçando as opiniões emitidas em *Cabocla Tereza* e *Chico*

Mulato. O ouvinte, ao se identificar com a competência deste

cantador, vê espelhado uma postura machista. Ao mesmo tempo

reforçará sua *visão de mundo* em que o poder masculino é

ressaltado ante a submissão da mulher.

Eu esperei

Uma semana, um mês inteiro,

A roça tava tão seca,

Dava pena até de vê.

Oitava o céu,

Cada nuve que passava

Eu da Santa me lembrava

Pra promessa não esquecer.

Em poco tempo

A roça ficou vistosa,

As criação já pastava,

Enfloreceu meu cafezê.

Fui na capela

E levei três pingos d'água:

Um foi o pingo da chuva,

Dois caíu do meu olá.

Esta é mais uma moda da dupla Raul Torres e João

Pacifico, interpretada por Torres e Florêncio, repetindo a

(26) Passar o couro e mandar embora, pode ser também entendido como uma expressão maliciosa de cunho sexual. As conversas entre homens caipiras são normalmente carregadas de uma pitada de malícia. em 1944, o seu lançamento precedeu em uma

8. PINGO D'ÁGUA

semana a volta das chuvas na região nordeste do Brasil, que

há artoada. largava grande seca. Segundo a Nova História da
Composição de Raul Torres e João Pacífico.

Música. Interpretação de Raul Torres e Florêncio. r associações

LP Inesquecíveis, Phonodisc, 1978, 0-34-405-485, 2-A,
grav. 61236217. a moda estava ligada ao "milagre" da

chuva⁽²⁷⁾. Raul Torres e João Pacífico já eram famosos por

esta época, m Pra que Deus mandasse chuva, ande consagração

popular da dup E vingá as criação. cerca de outras sessenta

regravações. Pois veio a seca

E matô meu cafezá,
Matô tudo o meu arroz
E secô tudo o argodão.

Do ponto de vista da estruturação poemática, esta toada

Nessa coietta
Meu carro ficô parado, zam em consonância com

a melodia. Minha boiada carrera
Quaje morre sem pastá. a toada possibilita

heterometrias e Eu fiz promessa
Que o primeiro pingo d'água, e outros gêneros.

Eu moitava as frô da Santa
Que tava em frente do artá. etê. Esses poemas-

canções apresen Eu esperei aixa melódica mais repetitiva, às

vezes estereot A roça tava tão seca, m encontrar sistemas

isométricos. Dava pena intê de vê.

Diava o céu, último verso, importando mais as
Cada nuve que passava

palavras do que Eu da Santa me alembrava, a toada possui a
Pra promessa não esquecê.

característica de agradar também pela beleza da melodia.

Em poco tempo
Existem vários A roça ficô vistosa, s sobejamente conhecidas

pelo estrato As criação já pastava,
Froreceu meu cafezá. e-se das letras. Nestes

casos, são exe Fui na capela
E levei três pingo d'água: desde aquelas com

arranjos simples Um foi o pingo da chuva,
Dois caiu do meu oiá. iola, violões, sanfona e

alguma percussão, até os arranjos musicais mais
s sofisticados.

Esta é mais uma moda da dupla Raul Torres e João
Pacífico, interpretada por Torres e Florêncio, repetindo a

receita de sucesso presente em Cabocla Tereza e Chico

Mulato. Composta em 1944, o seu lançamento precedeu em uma

semana a volta das chuvas na região nordeste do Brasil, que há anos amargava grande seca. Segundo a **Nova História da Música Popular Brasileira**, começaram a surgir associações dando conta de que a moda estava ligada ao "milagre" da chuva⁽²⁷⁾. Raul Torres e João Pacífico já eram famosos por esta época, mas **Pingo d'Água** foi a grande consagração popular da dupla, tendo recebido cerca de outras sessenta regravações.

Do ponto de vista da *estruturação poemática*, esta toada delimita uma subdivisão interna em dois blocos similares, possui variações internas que se realizam em consonância com a melodia. Como já foi afirmado, a toada possibilita heterometrias que acabam por diferenciá-la de outros gêneros, como o cururu, a moda-de-viola ou o cateretê. Esses poemas-canções apresentam uma faixa melódica mais repetitiva, às vezes estereotipada, sendo comum encontrar sistemas isométricos, do primeiro ao último verso, importando mais as palavras do que a melodia. Diferentemente, a toada possui a característica de agradar também pela beleza da melodia. Existem vários exemplos de toadas sobejamente conhecidas pelo estrato musical, prescindindo-se das letras. Nestes casos, são executadas instrumentalmente, desde aquelas com arranjos simples, utilizando-se a viola, violões, sanfona e alguma percussão, até os arranjos musicais mais sofisticados.

primeira estrofe: { Eu fiz promessa
pois veio a seca

(27) Abril Cultural, 1978.



Contudo, em **Pingo d'Água**, em harmonia com o tom lastimoso do texto, a faixa musical é até certo ponto monótona. A sequência melódica se realiza em conformidade com a estrutura repetitiva realizada no interior das estrofes. Todas as quatro estrofes do poema têm a mesma organização, determinando a mesma estruturação poemática entre as estrofes. Assim, nos oito versos de cada estrofe repetem-se o esquema pentassilábico no primeiro e quinto versos; sendo os demais octossilábicos. Esta organização delimita uma subdivisão interna em dois blocos similares. Uma representação gráfica demonstra esse modelo:

As rimas se apresentam nas sequências de três versos brancos, sempre nos quarto e sexto versos, assim representadas:

---	---	---	---
---	---	---	---
---	---	---	---
---	---	---	---
---	---	---	---
---	---	---	---
---	---	---	---
---	---	---	---

Na introdução de cada bloco (1º e 5º versos), existe a apresentação do conteúdo fundamental do tema, que é desenvolvido nos versos octossilábicos. Essa constância demarca com ênfase os motivos temáticos predominantes no texto. Neste sentido, além das correlações internas métricas e rítmicas, a rima oferece uma espécie de fechamento unificador à estrofe, apresentando-se no verso medial e no verso terminal da estrofe. A partir dessas unidades fonosintáticas, a estrofe se articula tematicamente com

primeira estrofe: { *Eu fiz promessa*
 Pois veio a seca

a segunda estrofe: $\left\{ \begin{array}{l} \text{Nessa coqueta} \\ \text{Eu fiz promessa} \end{array} \right.$

terceira estrofe: $\left\{ \begin{array}{l} \text{Eu esperei} \\ \text{Diava o céu} \end{array} \right.$

quarta estrofe: $\left\{ \begin{array}{l} \text{Em pouco tempo} \\ \text{Fui na capela} \end{array} \right.$

Do ponto de vista rímico, aparecem nos versos personagem diferente do boiadeiro viril de outras modas, octossilábicos o padrão da redondilha maior. Os porém é forte e persistente. É forte na fé, na sua relação pentassilábicos apresentam tônicas predominantes na segunda de proximidade com o divino, pois a ideia transmitida é que e quarta sílabas.

As rimas se apresentam nas seqüências de três versos brancos, sempre nos quarto e oitavo versos, assim representadas:

desenvolvimento temporal dividido em três segmentos distintos. Num primeiro momento, o cantador faz a revelação

$x - x - x - A / x - x - x - A.$

da promessa e os resultados que espera alcançar, o que é realizado nos quatro primeiros versos. O início do segundo Com exceção da terceira estrofe na qual também rimam momento, ocorrente no interior da primeira estrofe, se dá seguidamente o sexto e sétimo versos. Isto, no entanto, não quando o cantador descreve a seca e a calamidade que se altera a constância rímica do poema.

instala. Descrição presente também nas outras duas estrofes.

Num Neste sentido, além das correlações internas métricas e rítmicas, a rima oferece uma espécie de fechamento unificador à estrofe, apresentando-se no verso medial e no verso terminal da estrofe. A partir dessas unidades fonossemânticas, cada estrofe se articula tematicamente com

a outra, desde a proposição dada no primeiro verso, ao fechamento temático do poema.

A perspectiva poemática é dada a partir da focalização do regime das chuvas sempre marcou as culturas ligadas ao do *cantador*, sem nenhum deslocamento. É novamente uma campo. É de supor que a tensão provocada pela dependência da narração *ulterior* a um episódio acontecido no passado. A sorte para sentimentos de impotência e desamparo frente à identidade do *cantador* é a do trabalhador na lavoura, do realidade que não dominam. Mediante uma crença mística, o homem que depende da terra para auferir seu sustento. É um lavrador acredita que implorar a Deus ou a algum santo, pode personagem diferente do boiadeiro viril de outras modas, interferir nas condições climáticas e prover a terra da água porém é forte e persistente. É forte na fé, na sua relação que falta à lavoura e às pastagens. Para tanto, o caboclo de proximidade com o divino, pois a idéia transmitida é que realiza promessas, novenas, procissões e penitências. É uma a chuva veio por um milagre, em conseqüência do ato da maneira mágica de lidar com a natureza, porém uma crença promessa.

Os motivos temáticos em *Pingo d'Água* têm um desenvolvimento temporal dividido em três segmentos particular. Trata-se de uma fala genérica que põe em relevo distintos. Num primeiro momento, o *cantador* faz a revelação grandes preocupações do caipira lavrador: a seca, a da promessa e os resultados que espera alcançar, o que é religiosidade, a fé e a promessa. Ou seja, *Pingo d'Água* é realizado nos quatro primeiros versos. O início do segundo momento, ocorrente no interior da primeira estrofe, se dá atividade religiosa que permeia o imaginário do povo quando o *cantador* descreve a seca e a calamidade que se sertanejo. O fato de o poeta escolher uma temática que tem instala. Descrição presente também nas outras duas estrofes. relação com a vivência do grupo, é assim entendido por Num terceiro momento, através de uma elipse do tempo Antônio Cândido: narrativo, dá a entender que a Santa proveu a chuva, a vida retornou ao campo e, o mais importante, a contrapartida do "pagamento" da promessa.

singularmente prezado, o que garante o seu impacto

Pingo d'Água ressalta a face lavradora do caipira. É um lamento sobre a dependência do trabalhador da terra em relação às condições climáticas. A preocupação para com o regime das chuvas sempre marcou as culturas ligadas ao campo. É de supor que a tensão provocada pela dependência da sorte gera sentimentos de impotência e desamparo frente à realidade que não dominam. Mediante uma crença mística, o lavrador acredita que implorar a Deus ou a algum santo, pode interferir nas condições climáticas e prover a terra da água que falta à lavoura e às pastagens. Para tanto, o caboclo realiza promessas, novenas, procissões e penitências. É uma maneira mágica de lidar com a natureza, porém uma crença bastante cultivada no seio da cultura caipira.

que parece, esta toada, ao mesmo tempo em que relata a crença do lavrador em sua atitude mística, acaba por reforçá-la.

grandes preocupações do caipira lavrador: a seca, a religiosidade, a fé e a promessa. Ou seja, **Pingo d'Água** é uma toada que tem como temática um sentimento e uma atividade religiosa que permeia o imaginário do povo sertanejo. O fato de o poeta escolher uma temática que tem relação com a vivência do grupo, é assim entendido por Antônio Cândido: o pensamento mágico. O uso de brendices, amuletos, simpatias, promessas etc, faz parte da cultura caipira. Aí está um caso em que determinada atividade se transforma em ocasião e matéria de poesia, pelo fato de representar para o grupo algo



singularmente prezado, o que garante o seu impacto emocional.⁽²⁸⁾

Neste sentido, *Pingo d'Água* parece ir ao encontro de sentimentos muito prezados pelos grupos rústicos, pois ressalta a relação de proximidade com o divino. Traz a idéia de que a súplica pode comover a Deus e demais entidades divinas. O texto demonstra a importância de se manter fiel à crença e à promessa, afirmando que os atos de provação fazem parte da natureza do crente. Tanto que, pelo texto, há a revelação de um estado de quase perda total, de desamparo. Mas a fé inabalável, o reiterar constante da promessa e a súplica cotidiana acabam, pela crença do *cantador*, por comover a Santa. Em compensação ela acorre com a chuva. Ao que parece, esta toada, ao mesmo tempo em que relata a crença do lavrador em sua atitude mística, acaba por reforçá-la.

A maneira pela qual o *cantador* se relaciona com a divindade revela a sua fé extremada na religiosidade predominantemente católica, fruto da antiga doutrinação jesuítica. Esta característica sugere a persistência da crença animista no interior da cultura caipira, reforçando as bases para o pensamento mágico. O uso de credices, amuletos, simpatias, promessas etc, faz parte da cultura caipira como uma de suas vigas mestras. Monteiro Lobato vê prezados pelos sertanejos e pelo revestimento estético que confere tom melancólico - quase aladístico - temos uma

(28) *Literatura e Sociedade*, p. 31.



essa característica como um aspecto pejorativo. Referindo-se ao Jeca, produz a seguinte afirmação:

Todos os volumes do **Larousse** não bastariam para catalogar-lhes as crendices, e como não há linhas divisórias entre estas e a religião, confundem-se ambas em maranhada teia, não havendo distinguir onde pára uma e começa a outra.⁽²⁹⁾

Toda esta crendice, fruto de pensamento mágico, não deve ser entendida como característica negativa. É apenas uma forma de explicar e entender o funcionamento dos fatos e coisas. A crença e explicação mística e supersticiosa tornam-se recursos adequados para o grau de dependência que possivelmente o caipira sente em relação à natureza.

Em **Pingo d'Água**, além da gota d'água que cai na terra em forma de chuva, outras duas gotas são incluídas na oferta de agradecimento do *cantador* à Santa. Trata-se de duas gotas de suas lágrimas. Assim, é como se o "pingo d'água" fosse formado pela junção das três gotas: uma da chuva, outras duas das lágrimas do *cantador*. Conseqüentemente, mais importante do que a chuva, torna-se o sentimento de gratidão, de júbilo pela graça alcançada, representados pela emoção das lágrimas.

Por todos estes elementos místicos, extremamente prezados pelos sertanejos e pelo revestimento estético que confere tom melancólico - quase aladainhado - temos uma

(29) *Urupês*, p. 133.



9. MAGOA DE BOIADEIRO

explicação dos motivos que levam esta toada a garantir um lugar especial na cultura caipira.

Composição de Nonô Basílio e Índio Vago.

Interpretação de Pedro Bento e Zé da Estrada.

LP 50 Sucessos Inasquecíveis, RCA Camden, 1979,
121.0006, disco 1, 2-8, grav. 60783893.

Antigamente
Nem em sonho existia
Tantas pontes sobre os rios
Nem asfalto nas estradas.
A gente usava
Quatro ou cinco sinuelos
Pra trazer o pantaneiro
No rodeio da boiada.

Mas hoje em dia,
Tudo é muito diferente
Com o progresso, nossa gente
Nem sequer faz uma idéia.
E, entre outros,
Fui peão de boiaqueiro
Por este chão brasileiro,
Os heróis da epopéia.

Tenho saudade
De rever as carrutelas,
As mocinhas nas janelas
Acenando uma flor.
Por tudo isto
Eu lamento e confesso
Que a marcha do progresso
É a minha grande dor.

Cada jamanta
Que eu vejo carregada
Transportando uma boiada
Me aperta o coração,
É quando eu
Minha trãia pendurada
De tristeza dou risada
Pra não chorar de paixão.

O meu cavalo
Relinchando pasto a fora,
Que por certo também chora
Na mais triste solidão.
Meu par de esporas,
Meu chapéu de aba larga,
Uma brucça de carga,
Um berrante e um facão.

9. MÁGOA DE BOIADEIRO

Toada.

Composição de Nonô Basílio e Índio Vago.

Interpretação de Pedro Bento e Zé da Estrada.

LP 50 **Sucessos Inesquecíveis**, RCA Camden, 1979,
121.0006, disco 1, 2-B, grav. 60783893.

Antigamente
 Nem em sonho existia
 Tantas pontes sobre os rios
 Nem asfalto nas estradas.
 A gente usava
 Quatro ou cinco sinuelos
 Pra trazer o pantaneiro
 No rodeio da boiada.

Mas hoje em dia,
 Tudo é muito diferente
 Com o progresso, nossa gente
 Nem sequer faz uma idéia.
 E, entre outros,
 Fui peão de boiaqueiro
 Por este chão brasileiro,
 Os heróis da epopéia.

Tenho saudade
 De rever as currutelas,
 As mocinhas nas janelas
 Acenando uma flor.
 Por tudo isto
 Eu lamento e confesso
 Que a marcha do progresso
 É a minha grande dor.

Cada jamanta
 Que eu vejo carregada
 Transportando uma boiada
 Me aperta o coração.
 E quando olho
 Minha trãia pendurada
 De tristeza dou risada
 Pra não chorar de paixão.

O meu cavalo
 Relinchando pasto a fora,
 Que por certo também chora
 Na mais triste solidão.
 Meu par de esporas,
 Meu chapéu de aba larga,
 Uma bruaca de carga,
 Um berrante e um facão.

O velho pasto,
O sinete e o apero,
O meu laço e o cargueiro,
O meu lenço e o gibão.
Ainda resta
A guaiaca sem dinheiro
Deste pobre boiadeiro
Que perdeu a profissão.

Não sou poeta,
Sou apenas um caipira
E o tema que me inspira
É a fibra de peão.
Quase chorando,
Embuído nesta mágoa,
Rabisquei estas palavras
E saiu esta canção.

Esta é a canção que fala
Da saudade das pousadas
Que já fiz com a peonada
Junto ao fogo de um galpão.
Saudade louca
De ouvir o som manhoso
De um berrante preguiçoso
Nos confins do meu sertão.

Nonô Basílio (Alcides Felisbiano de Souza, Formiga-MG, 22/11/1922), cantador e compositor, formou várias duplas e obteve seu maior sucesso quando se associou a sua esposa, a Naná (Maria de Lurdes Souza). De Índio Vago não se têm maiores referências, pois não participava do meio artístico sertanejo. Sabe-se que era um índio que vagava por circos fazendo montaria em cavalos (por isso o nome artístico de Índio Vago). Em um de seus números, declamava o poema de **Mágoa de Boiadeiro**. Nonô Basílio ouviu, musicou e o convidou para a parceria. A dupla de cantadores escolhida para lançar a moda foi Pedro Bento e Zé da Estrada, dois informantes desta pesquisa. Zé da Estrada (Valdomiro de Oliveira, Botucatu-SP, 22/09/29), forma com Pedro Bento (Joel Antunes



Leme, Porto Feliz-SP, 08/06/34) uma dupla de bastante sucesso e ainda em atividade. Foram eles os principais responsáveis pela introdução do estilo mexicano do "mariatchis" na Moda Caipira. **Mágoa de Boiadeiro** participou do primeiro Festival de Música Sertaneja da TV Record, em 1980. Porém, como vimos, fora composta há muitos anos e vinha sendo divulgada na forma de poesia declamada nos *shows* circenses de Índio Vago.

Esta é mais uma toada que, em decorrência de sua variedade melódica, apresenta um estrato textual com variações heterométricas. São oito estrofes subdivididas em dois blocos de quatro versos cada. O primeiro verso de cada bloco é pentassilábico, com acentuação na segunda e quarta sílabas. Os três versos seguintes são octossilábicos, com tonicidade nas terceira, quinta e sétima sílabas. As rimas marcantes se dão nos quartos e oitavos versos, e mantêm a unidade entre os dois blocos que constituem a estrofe. Entre estas rimas, excetuando-se a primeira estrofe, intercalam-se rimas seguidas nos segundos e terceiros versos de cada bloco, como no esquema que segue:

x - A - A - B / x - A - A - B, ou

x - A - A - B / x - C - C - B.

Esta organização, mantém certa similitude com a organização rímica da toada **Pingo d' Água**, já abordada páginas atrás.

As seis primeiras estrofes fixam a contraposição entre a vida nostalgicamente recordada e o presente, representado pelo chamado "progresso". Este choque se dá no interior de cada estrofe. É representado pela oposição entre os valores passados e os que se impõem num presente que se projeta para o futuro, resultando a "mágoa" como estado presente do "eu". É o que ocorre, por exemplo, na primeira estrofe. Os versos

mais, numa espécie de "simbiose sentimental", o cantador

transforma-se
*Antigamente
 Nem em sonho existia
 (...)
 A gente usava
 o cantador: Quatro ou cinco sinuelos:
 Pra trazer o pantaneiro
 Quase chorando No rodeio da boiada.*

se referem a um passado que se qualifica por signos que lhe conferem ares de idealização. Por outro lado, os versos

Ao recordar o passado, o cantador o transforma na
 vivência melancólica e magoada do presente. A característica
*Tantas pontes sobre os rios
 de o poeta vive Nem asfalto nas estrada.*

estar no passado, guarda similitude com o que é frequente na

dizem respeito ao presente, mas que se projeta para o futuro

- signo do progresso e causador da "mágoa". Assim, desta

"mágoa" presente, resulta, nas duas últimas estrofes, a

própria toada como **fazer melancólico**. Queremos afirmar o

seguinte: *cal* numa espécie de recolha dos valores

significacionais do passado imediato de sua própria mensagem

(as seis primeiras estrofes), esta toada concretiza, por

letra. Deve indicar um frente a frente. Assim

assim dizer, a própria "mágoa" expressa nas duas últimas

passados. O poeta lírico na torna presente algo

estrofes. A alusão à melodia do berrante e o seu tocar melancólico, reforçam a sensação de uma saudade magoada. Deste modo, a presentificação do signo "mágoa" se concretiza no *cantador* e em sua canção. Assim, *Mágoa de Boiadeiro* não se refere a uma mágoa, "é", por assim dizer, a própria mágoa. Tem-se, portanto, uma interessante sintonia entre o conteúdo melancólico e a forma magoada de expressão. Além do mais, numa espécie de "simbiose sentimental", o *cantador* transforma-se em canção:

o *cantador*: —————> a canção:

<i>Quase chorando,</i>	<i>Canção que fala</i>
<i>Imbuído nesta mágoa,</i>	<i>Da saudade das pousadas</i>
<i>Rabisquei estas palavras</i>	<i>Que eu já fiz com a peonada</i>
<i>E saiu esta canção.</i>	<i>Junto ao fogo de um galpão.</i>

Ao recordar o passado, o *cantador* o transforma na vivência melancólica e magoada do presente. A característica de o poeta vivenciar no presente acontecimentos que deveriam estar no passado, guarda similitude com o que é freqüente na poesia lírica. Trata-se de uma reverberação do pretérito que se mantém ativo, tomando o *cantador* de assalto, apaixonando-o. Emil Staiger, referindo-se ao poeta lírico, produz a seguinte afirmação que, acreditamos, possa ser estendida ao *cantador* caipira:

O conceito "presente" deve ser tomado ao pé da letra. Deve indicar um frente a frente. Assim podemos dizer que o narrador torna presente fatos passados. O poeta lírico nem torna presente algo

passado, nem também o que acontece agora. Ambos estão igualmente próximos dele; mais próximos que qualquer presente. Ele se dilui aí, quer dizer ele "recorda". "Recordar" deve ser o termo para a falta de distância entre sujeito e objeto, para o *um-no-outro* lírico.⁽³⁰⁾

Com isto, o canto se torna melancólico, entristecido, entoado em compasso com a dor que a oposição entre o passado e o presente impinge ao cantador.

Na toada em estudo, reapareceu o tema boiadeiro, representado aqui pelo velho peão estradeiro. No entanto, diferentemente das modas precedentes, o cantador não narra uma façanha em que a ação se coloca como principal motivação temática. Aqui, em consonância com a construção lírica, o cantador toma a palavra para narrar um "estado de alma", um sentimento carregado de sofrimento, de dor em relação aos males determinados pela idéia do progresso e a deterioração da antiga vida feliz de boiadeiro. Ele ainda vive no campo, mas não se conforma com a perda da condição primitiva em que vivia. Por isso, em tom melancólico, revela a indignação do caipira-boiadeiro diante das transformações sofridas pelo homem do campo.

Em *Mágoa de Boiadeiro*, os caipiras são elevados à condição de "heróis da epopéia", referindo-se à "epopéia" de desbravamento do sertão. Neste sentido, através da perspectiva do cantador, a nova situação com a qual o homem do campo se depara, rouba do trabalhador sua potência e

(30) *Conceitos Fundamentais da Poética*, p. 59.



importância. Com o progresso e os novos métodos agrícolas e pecuários, ele passa a ser desadaptado, sujeito a dor e inquietação. É o que se expressa, por exemplo, nos versos:

melhor do que a condição atual. Assim, para o caipira, a explicação do *Por tudo isto*
Eu lamento e confesso
 o atual, ganh *Que a marcha do progresso* da ligação com a
É a minha grande dor.
 natureza.

Na penúltima estrofe tem-se uma descrição do que se poderia chamar de "processo criativo" do poeta caipira. O *cantador* revela que sua produção se deu de maneira espontânea, *ingênua*, como um lamento verdadeiro que lhe escorre do peito para a mão.

Os atributos dados ao passado, podem ser entendidos como claro exemplo do que Antônio Cândido denominou de responsável pela infelicidade e ruptura dos valores "utopia retrospectiva". Representante do passado, o campo é referido como lugar idealizado, idílico, prenhe de significações positivas. Através da mensagem expressa, prevalece a sensação de que para o caipira a integração com o campo é a própria relação umbilical com a natureza, com o cosmo. A vida, configurada de maneira diversa aos hábitos tradicionais, funciona como desterro, porém no mesmo território. Impossibilitados de se manterem ligados às formas primitivas de agricultura e pecuária, representadas pela integração com a terra, lamentam sua condição perdida, idealizando a vida na roça e antagonizando negativamente a cidade e o progresso. É a especificação de um sentimento

demasiadamente humano, representado pela fórmula do "eu era feliz e não sabia". Remete-se para o passado toda a sensação jubilosa em relação à vida, como se esta tivesse sido bem melhor do que a condição atual. Assim, para o caipira, a explicação do porquê da diferença entre o tempo de antanho e o atual, ganha materialidade na perda da ligação com a natureza.

Os métodos atuais de lidar com boiada, sintetizados no texto pelos signos "asfalto" e "jamantas", representam o progresso e o que comumente chamamos por "modernidade". Isto gera não só mudança de hábitos mas, principalmente, a perda de valores morais e espirituais. Há no poema, implicitamente, a idéia de que o caipira é avesso ao progresso, pois é ele, na concepção do poeta caipira, o responsável pela infelicidade e ruptura dos valores tradicionais e positivos.

Neste ponto, devemos lembrar do que foi discutido no início deste trabalho. Através das opiniões de Monteiro Lobato, verificamos que comumente se tem uma visão estereotipada da relação do caipira para com o progresso. Ser avesso ao progresso, ou melhor, ser atarracado aos valores tradicionais, é uma das características do homem do campo que mais recebe críticas desferidas pelos citadinos, entre eles Monteiro Lobato. Contudo, sob o ponto de vista do caipira, há uma soma de fatores que criaram a percepção de que o desenvolvimento pode ter facetas aversivas. Não



podemos nos esquecer de que o caipira é, na sua primeira constituição, o filho do colono com a índia. Pelo menos foi o mameluco que deu origem ao estereótipo do caipira. Este indivíduo nunca foi proprietário, não participava do desejo desenvolvimentista dos colonizadores; pelo contrário, vivia adaptado ao seu "ranchinho à beira-chão", tendo sido incomodado pelo progresso que avançava sobre seu *habitat*.

Antônio Cândido, buscando entender os motivos da "aversão" do caipira ao progresso, ressalta esta característica dando uma primeira explicação para o fenômeno: al

Tendo conseguido elaborar formas de equilíbrio ecológico e social, o caipira se apegou a elas como expressão da sua própria razão de ser, enquanto tipo de cultura e sociabilidade. Daí o atraso que feriu a atenção de Saint-Hilaire e criou tantos estereótipos, fixados sistematicamente de maneira injusta, brilhante e caricatural, já neste século, no Jeca Tatu de Monteiro Lobato.⁽³¹⁾

Ou seja, do estereótipo do caipira para a sua condição concreta, interpõe-se uma cultura que define um apego a suas formas como a própria condição de sobrevivência. Observando-se novamente os dizeres de Antônio Cândido, teremos um aprofundamento do porquê desta característica:

...A cultura caipira, como a do primitivo, não foi feita para o progresso: a sua mudança é o seu fim,

(31) Os Parceiros do Rio Bonito, p. 82.



porque está baseada em tipos tão precários de ajustamento ecológico e social, que a alteração destes provoca a derrocada das formas de cultura por eles condicionada.⁽³²⁾

de tal processo: 1) aceitação dos traços impostos e propostos; 2) aceitação apenas dos traços impostos; 3) rejeição de todos.⁽³³⁾

Apesar de idealizar a "vida tradicional", configurando-

a por positividades, o *cantador* de **Mágoa de Boiadeiro** se torna porta-voz da necessidade de defesa do modo de viver sertanejo. Pois, como afirmou Antônio Cândido, a transformação deste modo de vida significa a própria derrocada da cultura.

...pode dar-se: 1) aceitação total, 2) rejeição total ou 3) aceitação dos traços introduzidos pela

Procurando entender o que **Mágoa de Boiadeiro** apresenta de especial a ponto de ter sido referida como uma das mais lembradas na pesquisa, podemos dizer que ela vai ao encontro de sentimentos do grupo social caipira. Como já foi dito, o destruição enquanto identidade cultural. Tendo que se adaptar à nova realidade, diversa à tradicional característica nômade em seus hábitos. Constantemente se obrigava a lidar com o avanço imperativo do progresso sobre seu meio e si próprio. Diante do progresso, ao caipira cabia optar pela fuga para o interior do sertão e manter-se como tal, ou adaptar-se à nova situação. Antônio Cândido entende assim as sutilezas deste processo:

de uma explicação psicanalítica. Afinal, como explicar que

E aqui podemos indicar que o processo de urbanização - civilizador, se o encararmos do ponto de vista da cidade - se apresenta ao homem rústico propondo ou impondo certos traços de cultura material e não-material. Impõe, por exemplo, novo ritmo de trabalho, novas relações ecológicas, certos bens manufaturados; propõe a racionalização do orçamento, o abandono das

(32) Idem, p. 82.



crenças tradicionais, a individualização do trabalho, a passagem à vida urbana. Formulando novamente o que ficou dito, podemos verificar no caipira paulista três reações adaptativas em face de tal processo: 1) aceitação dos traços impostos e propostos; 2) aceitação apenas dos traços impostos; 3) rejeição de ambos.⁽³³⁾

reportar ao tempo primevo, é como se o cantador referisse a sensação de que não há falta ou dor. Porém, o imperativo do progresso avança sobre o seftão, rompe a relação feliz e processo civilizador, ao caipira restam três opções adaptativas, assim descritas por Antônio Cândido:

Observando de perto a constituição deste sentimento, vamos...pode dar-se: 1) aceitação total, 2) rejeição total ou 3) aceitação dos traços introduzidos pela nova situação - sendo a última hipótese mais comum e normal nos que permanecem no campo.⁽³⁴⁾

Cabocla Tereza e Chico Mulato. Veja-se que os mesmos elementos se repetem. Há a ligação plena e feliz com a natureza, que serve como simbolização da mãe. Sobre esta destruição enquanto identidade cultural. Tendo que se adaptar à nova realidade, diversa à tradicional progresso. Esta corte tem todos os elementos que o (representada pela integração com a natureza), são gerados identificam a função paterna. Ou melhor, o pai é a própria no caipira a dor, a depressão e o abatimento.

Esta explicação que abarca a moda como sendo um reflexo poematizado da transformação da vida tradicional caipira para a vida determinada pelo progresso, pode ser acrescida de uma explicação psicanalítica. Afinal, como explicar que ouvintes que não viveram a oposição entre "vida tradicional" e "vida moderna" também se identifiquem com esta toada? Dentro da visão idealizada em que o cantador se refere ao passado e à terra, podemos traçar um paralelo no qual

(33) Idem, p. 282.

(34) Idem, p. 281.



percebemos que o binômio passado/terra funciona como a imagem mítica "mãe" que a tudo provém. Ou seja, é a relação umbilical com a natureza, referida anteriormente. Ao se reportar ao tempo primevo, é como se o cantador referisse a sensação de que não há falta ou dor. Porém, o imperativo do progresso avança sobre o sertão, rompe a relação feliz e plena que o cantador imaginava ter com a realidade.

Observando de perto a constituição deste sentimento, vamos perceber que ele mantém grande similitude com a vivência do conflito edípico, tal qual nos referimos em **Cabocla Tereza** e **Chico Mulato**. Veja-se que os mesmos elementos se repetem. Há a ligação plena e feliz com a natureza, que serve como simbolização da mãe. Sobre esta ligação é feita a ruptura imposta pelo corte fálico do progresso. Este corte tem todos os elementos que o identificam à função paterna. Ou melhor, o pai é a própria personificação da cultura e, como tal, é o responsável pela cesura da ligação simbiótica entre a criança e a mãe, instalando a possibilidade da criança se abrir para o mundo. Desta forma, podemos dizer que **Mágoa de Boiadeiro** metaforiza a vivência edípica através da relação triangular entre o cantador, a vida tradicional e o progresso. Assim, a moda atualiza a mesma sensação de derrota na disputa edípica, na qual o filho sente que foi derrotado na ligação com a mãe e deve ser banido ao desterro, magoado, cego, tal qual Édipo.

(36) Na minha opinião, a causa principal da tristeza é a que está contida nos versos de *Tristeza do Jeca*: *Eu não sou o sol / Quando canta é só tristeza / Deixo o gaio onde'le tá.*

Nesta toada, o poeta também canta este sentimento. Assim garante a empatia dos ouvintes com ela. Mesmo não tendo participado desse "tempo feliz" que a moda refere, o ouvinte atual se identifica com o *cantador*. Através da relação especular com sua própria vivência edípica, reconhece a natureza fundamental do texto. Atualiza, por assim dizer, mediante uma "utopia retrospectiva", a sensação de integração com a mãe e a perda desta sensação imposta pelo corte fálico do pai e da cultura.

Outra faceta relevante, é a representatividade da tradição popular calcada no sentimento trágico. Uma de suas características fundamentais é a referência à dor e sofrimento, tornando-as idênticas a aspectos da cultura. Veja-se a afirmação produzida por Cornélio Pires:

A música e o canto roceiros são tristes, chorados em falsete: são um caldeamento da tristeza do africano escravizado, num martírio contínuo, do português exilado e sentimental, do bugre perseguido e cativo. O canto caipira comove, despertando impressões de senzalas e taperas.⁽³⁵⁾

Assim, grande parte das modas parecem refletir este "caldeamento de tristezas".⁽³⁶⁾ Em *Mágoa de Boiadeiro* percebemos que são vários os motivos para a tristeza. Ela remete o ouvinte para dentro de si, para os seus núcleos de

(35) *Conversas ao Pé do Fogo*, pp. 9 e 10.

(36) Na minha opinião, a mais significativa expressão desta tristeza é a que está contida nos versos de *Tristeza do Jeca*: *Eu sou como o sabiá / Quando canta é só tristeza / Desde o gaio onde'le tá.*

10. FERREIRINHA

mágoas, para a revivência de suas dores. Rememora o "tempo em que era feliz", e se angustia com a dor da quebra desta felicidade.

Composição de Carreirinho.

Letra de Zé Carreiro e Carreirinho.

LP Os Grandes Sucessos de Zé Carreiro e Carreirinho.

Chantecler, 1978, 2.11.405.667, 1-8, grav. 62556878.

Eu tinha um companheiro
Por nome de Ferreirinha,
Nóis lidava com boiada
Desde nós dois rapaizinho.
Fumo busca um boi bravo
No campo do espraíadinho,
Era vinte e oito quilômetro
Da cidade de Pardinho.

Nóis chegamo no tar campo
Cada um seguiu prum lado,
Ferreirinha foi num potro
Redomão muito cismado.
Já era de tardizinha
E eu já estava bem cansado,
Não encontrava o Ferreirinha
E nem o tar boi arribado.

Naquilo avistei o potro
Que vinha vindo assustado
Sem arreio e sem ninguém,
Fui ver o que tinha se dado.
Encontrei o Ferreirinha
Numa restinga deitado,
Tinha caído do potro
E andou pru campo arrastado.

Quando avistei Ferreirinha
Meu coração se desfeiz,
Eu rolei do meu cavalo
Com tamanha rapidez.
Chameva ele pro nome,
Chamei duas ou três vez
E notei que estava morto
Nela sua palidez.

Pra deixar meu companheiro
É coisa que eu não fazia,
Deixá naquele deserto
Alguma coisa assim.
Tava ali só eu e ele
Deus em nossa companhia,
Veio muitos pensamentos
Só um é que arresorvia.

Pra levar 10. FERREIRINHA

Vejam quanto eu saí do...

Amarrei ele pro peito

Moda-de-viola. uma árvore suspendi...

Composição de Carreirinho. lo embaixo

Interpretação de Zé Carreiro e Carreirinho.

LP Os Grandes Sucessos de Zé Carreiro e Carreirinho,

Chantecler, 1978, 2.11.405.667, 1-8, grav. 62556878.

Sai pra aquelas estradas

Eu tinha um companheiro.

Por nome de Ferreirinha,

Nois lidava com boiada

Desde nós dois rapaizinho.

Fumo busca um boi bravo,

No campo do espraíadinho,

Era vinte e oito quilômetro

Da cidade de Pardinho.

A morte desse rapaiz

Nóis chegemo no tar campo,

Cada um seguiu prum lado,

Ferreirinha foi num potro

Redomão muito cismado.

Já era de tardizinha,

E eu já estava bem cansado,

Não encontrava o Ferreirinha

E nem o tar boi arribado.

Lançada e Naquilo avistei o potro

Que vinha vindo assustado

Sem arreio e sem ninguém,

Fui ver o que tinha se dado.

Encontrei o Ferreirinha

Numa restinga deitado,

Tinha caído do potro

E andou pru campo arrastado.

Quando avistei Ferreirinha

Meu coração se desfeiz,

Eu rolei do meu cavalo

Com tamanha rapidez.

Chamava ele pro nome,

Chamei duas ou três vez

E notei que estava morto

Pela sua palidez.

Pra deixar meu companheiro

É coisa que eu não fazia,

Deixá naquele deserto

Arguma onça cumia.

Tava ali só eu e ele

Deus em nossa companhia,

Veio muitos pensamentos

Só um é que arresorvia.

Pra levar meu companheiro
 Vejam quanto eu padeci,
 Amarrei ele pro peito
 E numa árvore suspendi.
 Cheguei meu cavalo embaixo
 E na garupa desci
 E com o cabo do cabresto
 Eu amarrei ele ne mim.

Saí pra aquelas estradas
 Tão triste, tão amolado.
 Era um frio de mês de junho,
 Seu corpo tava gelado.
 Já era uma meia noite
 Quando cheguei no povoado,
 Deixei na porta da igreja
 E fui chamar o delegado.

A morte desse rapaiz
 Mais do que eu ninguém sentiu,
 Deixei de lidar com gado
 Minha incriminação sumiu.
 Quando alembro essa passagem
 Franqueza me dá arrepio,
 Parece que a friagem
 Das costa inda não saiu.

Lançada em 1950, esta moda-de-viola tornou-se um dos maiores sucessos da dupla Zé Carreiro e Carreirinho.

Ferreirinha apresenta a estruturação poemática mais logo no princípio, o cantador revela que sua amizade ocorre na moda-de-viola, qual seja, a seriação de oito por ferreirinha vinha desde o tempo em que os dois eram oitavas com versos octossilábicos, ritmados com tonicidade jovens. Talvez isso explique o porquê do nome de Ferreirinha nas terceiras, quintas e sétimas sílabas. A organização estar no diminutivo, sugere uma afetividade expressa no rímica é constituída pela alternância de um verso branco e tratamento carinhoso por parte do cantador. A proximidade um verso par rimado. As estrofes são subdivididas em dois entre ambos parece ser transferida para o ouvinte, dando a blocos de quatro versos cada uma, mas integrados em função impressão de que Ferreirinha é também "companheiro" da organização rímica e do conteúdo semântico.

Trata-se de mais uma história de boiadeiro, envolvendo tópicos temáticos recorrentes nas modas-de-viola, tais como o companheirismo, a amizade e a morte com participação do

elemento místico. Novamente o *cantador* participa ativamente da história, contando o ocorrido e se colocando como personagem participante das ações. É uma narração homodiegética que, sob a focalização do *cantador*, é revelada a tragédia de Ferreirinha.

Os procedimentos fabulares desta moda-de-viola guardam normalmente associação aos mistérios: horário das almas certas semelhanças com a epopéia. Assim, na primeira estrofe, se tem uma apresentação dos personagens, do espaço, comove com a bravura do *cantador* por não abandonar o cadáver do tempo e da "missão" que o herói, no caso o *cantador*, deve realizar. Quando da intercorrência da morte de Ferreirinha, explosão de pensamentos, apela-se à crença Divina e o ouvinte já tem elementos suficientes para acreditar no realismo do que se diz. Este procedimento se assemelha à observação de Emil Staiger de que "na poesia épica quando, sentido de promover a aproximação entre o *cantador* e o *onde* e *quem* terão que estar mais ou menos esclarecidos antes ouvinte. Por isso o ouvinte, resgatando sua própria condição da história iniciar-se." (37).

Logo no princípio, o *cantador* revela que sua amizade por Ferreirinha vinha desde o tempo em que os dois eram jovens. Talvez isso explique o porquê do nome de Ferreirinha estar no diminutivo, sugerindo uma afetividade expressa no tratamento carinhoso por parte do *cantador*. A proximidade entre ambos parece ser transferida para o ouvinte, dando a impressão de que Ferreirinha é também "companheiro" do ouvinte. Assim, a primeira estrofe serve para introdução do cenário e a apresentação dos dois personagens: Ferreirinha e o próprio *cantador*. A segunda coloca o ouvinte no "campo do

(37) *Conceitos Fundamentais da Poética*, p. 46.



para Numa composição carregada de sentimentalidade, com uma temática sobre o amor fraterno, o ouvinte se comove com o *cantador* e seu luto. Impressiona-se com o sofrimento da perda do companheiro e com a solidariedade de carregá-lo amarrado às costas por mais de vinte e oito quilômetros, em pleno mês de junho. Assusta-se com o horário da meia-noite, normalmente associado aos mistérios; horário das almas penadas, tão freqüentes no imaginário popular. Também se comove com a bravura do *cantador* por não abandonar o cadáver no ermo. O *cantador*, ao ver o amigo morto, tomado por uma explosão de pensamentos, agarra-se à crença Divina e soluciona a situação dramática em que se encontrava. Deste modo, a percepção dos ingredientes temáticos funciona no sentido de promover a aproximação entre o *cantador* e o ouvinte. Por isso o ouvinte, resgatando sua própria condição ética, identifica-se com ele e também se coloca à prova. Se o sofrimento do *cantador* é exemplar, o companheirismo e o *Boi Bravo*, o *cantador* detecta a cisma de Ferreirinha e respeito aos mortos, tão prezados pelo caipira, é algo antecipa algum desfecho trágico. Entretanto, não confere importância à percepção. Tal qual em Chico Mineiro, nesta

moda O grau de *narratividade* desta moda remete o ouvinte a uma impressão visual da história. Pode-se dizer que cada estrofe corresponde a uma cena plasticamente descrita. Assim, a primeira estrofe serve para introdução do cenário e a apresentação dos dois personagens: Ferreirinha e o próprio *cantador*. A segunda coloca o ouvinte no "campo do *espraiadinho*" vendo os dois companheiros, cada qual seguindo

para um lado, mas reparando a cisma de Ferreirinha. Na terceira estrofe se vê o potro e o encontro com Ferreirinha caído. Na quarta, é possível visualizar o desespero do *cantador* e sua ansiedade até certificar-se da morte do amigo. A quinta estrofe contém a explosão de angústia, dor e dificuldade em controlar o pensamento, buscando a solução retirando do *cantador* a possibilidade de usar o berrante num para o imprevisto. Na sexta se tem a visualização da cena do *cantador* erguendo o companheiro sob uma árvore e descendo sobre o cavalo. A sétima implica certa solidão. É possível visualizar os dois amigos, passo a passo no silêncio da estrada deserta, assim como o sofrimento do *cantador*, quer levando-a a nunca mais realizar a festa de São João. A pelo frio, quer pela morte do amigo. Mas a oitava e última estrofe aproxima o ouvinte de forma radical. É como se ele se colocasse no lugar do *cantador* e também sentisse a friagem nas costas.

Quando os dois companheiros se separam para procurar o boi bravo, o *cantador* detecta a cisma em Ferreirinha e antecipa algum desfecho trágico. Entretanto, não confere importância à percepção. Tal qual em **Chico Mineiro**, nesta moda-de-viola também ocorre uma interdição na profissão de boiadeiro do *cantador*. Novamente podemos atribuir à interdição a ação do "sentimento inconsciente de culpa". Ou seja, talvez por não ter dado importância à percepção, o *cantador* pode ter criado a fantasia de que tinha culpa na morte do amigo. Como ato reparador, mutila seu gosto pela especial. O poeta pantaneiro Manoel de Barros assinala uma

profissão. Diminui, assim, o desconforto pela morte, o luto e a culpa.

O núcleo, representado pela morte de alguém e a instalação do tabu como complemento ao luto, se repete em outras modas. Em *O Menino da Porteira* morre um garoto, retirando do *cantador* a possibilidade de usar o berrante num trecho de estrada. Em *Chico Mineiro*, com a morte do companheiro, o *cantador* também deixa de lidar com boiada, tal qual ocorre em *Ferreirinha*. De uma forma dissimulada, também em *Chico Mulato* ocorre grande dor na comunidade, levando-a a nunca mais realizar a festa de São João. A recorrência deste núcleo atualizador da culpa inconsciente, parece ser um elemento que fissa o ouvinte, levando-o a se identificar com o conteúdo expresso.

Ferreirinha expressa também a conotação de que o perigo está associado à aventura de campear pelo mundo como boiadeiro. É mais uma moda que impressiona o imaginário popular exatamente pela ação ser narrada a partir da perspectiva deste ser especial e modelo de identificação na cultura caipira.

Ao que parece, não só os caipiras lavradores viam no boiadeiro um sujeito com algumas características distintivas especiais, assim como a própria lida com gado inspirava nos boiadeiros tal impressão. Ou seja, ele também se sentia especial. O poeta pantaneiro Manoel de Barros assinala uma

passagem em que, utilizando-se de imagens poéticas, explica o fascínio do sertanejo pelo montar em cavalos: *A Mãe do Ferreirinha*⁽⁴⁰⁾. Em cada uma delas ocorre uma "continuação" da história. O homem havia sido posto ali nos inícios para campear e hortar. Porém só pensava em lombo de cavalo. De forma que só campeava e não hortava.⁽³⁸⁾

O mesmo poeta, ao se referir à atividade de campear, produz uma explicação para o uso do tempo, que parece responder também aos motivos que faz haver tantas produções acerca da vida de boiadeiro. É a seguinte:

No conduzir de um gado, que é tarefa monótona, de horas inteiras, às vezes dias inteiros, - é no uso de cantos que o pantaneiro encontra o seu ser. Na troca de prosa ou de montada, ele sonha por cima das cercas. É mesmo um trabalho na larga, onde o pantaneiro pode inventar, transcender, desorbitar pela imaginação.

Porque a maneira de reduzir o isolado que somos dentro de nós mesmos, rodeados de distâncias e lembranças, é botando enchimentos nas palavras. É botando apelidos, contando lorotas. É, enfim, através das vadias palavras, ir alargando os nossos limites.⁽³⁹⁾

Cria-se, assim, um campo propício para a produção fantasiada, para a afetividade e para a rememoração.

Ferreirinha impressionou tão fortemente o imaginário popular que sua temática foi retomada em pelo menos quatro

(40) Teddy Vieira e Carlos Veiga. LP *Tião Carreiro e Pandinho*, Continental, 1973, 1-71-403.

(41) Francisco de Assis, de Oliveira. LP *É Isto que o Fogo Quei*, Tião Carreiro, Chantecler - Alvorada, 1976, 2-70-277-164-B, 2-A.

(42) Germano Salazar e Carlos Veiga. LP *Jeitão de Caipira - Só Roda-de-Viola, Uai e Léo*.

(38) *Livro de Pré-Coisas*, p. 37. *Ajustado a Roda-de-Viola*, Carreiro & Carreirinho, Nova

(39) Idem, p. 35 e 36.



outras composições: *Irmão do Ferreirinha*⁽⁴⁰⁾, *Ferreirinha na Viola*⁽⁴¹⁾, *O Companheiro de Ferreirinha*⁽⁴²⁾ e *A Mãe do Ferreirinha*⁽⁴³⁾. Em cada uma delas ocorre uma "continuação" da história, sempre envolvendo um cavalo redomão ou a missão de Ferreirinha de encontrar o boi sumido.

(40) Teddy Vieira e Carreirinho. LP *Tião Carreiro e Pardinho*, Continental, 1973, 1-71-405-578, 5 A.

(41) Francisco Nepomuceno de Oliveira. LP *É Isto que o Povo Quer*, Tião Carreiro, Chantecler - Alvorada, 1976, 2-10-407-164-B, 2-A.

(42) Germano Galdino e Pinheirinho. LP *Jeitão de Caipira - Só Moda-de-Viola*, Liu e Léu, Tocantins, 1984, 1067.

(43) Joaquim Moreira. LP *Sua Majestade a Moda-de-Viola*, Carreiro E Carreirinho, Nova Trison, 1993, 523-404-945-B, 1020.





IV CONSIDERAÇÕES FINAIS

A Moda Caipira demonstra a riqueza da mistura racial brasileira. A junção e adaptação da tradicional cultura popular ibérica com os ritmos ameríndios e africanos, resta-nos fazer um apanhado geral do que foi visto e apontar cunhar uma expressão artística que, ao mesmo tempo em que as perspectivas que esta dissertação enseja. Sobre a cultura pertence à tradição, também é uma. Sua característica caipira, acreditamos ter contribuído para uma compreensão ingênua, espontânea, se inscreve no contexto social com mais ampla, integrada e menos preconceituosa. função lúdica, porém vinculada na experiência grupal. Tradicionalmente, aos olhos citadinos, a imagem do caipira é assim, uma arte que reflete a realidade e objetiva e revestida por ares de atoleimada. A constituição primeira do subjetiva - da comunidade rural. Concomitantemente, caipira, a partir da miscigenação racial entre o homem significa a realidade para o grupo. Expressa valores, branco e a mulher índia, criou um indivíduo marginalizado, "verdades", desejos, enfim, cria um padrão simbólico no qual excluído dos padrões estabelecidos. Esta origem placou um o indivíduo se reconhece e com que se identifica. Neste estereótipo que reverbera até hoje sobre o camponês sentido, a Moda Caipira cunha a função social de porta-voz paulista. Mesmo com as novas levas de imigração, não mudaram do caipira, tanto para o interior da cultura, quanto para as as características principais de seu estereótipo. demais culturas circunvizinhas é uma fala inspirada na Interessante notar que apesar de os italianos, espanhóis e realidade do grupo, e que, ao mesmo tempo, a retroalimenta, japoneses terem modificado vários hábitos dos sertanejos, foram exatamente os imigrantes que mais absorveram influências dos padrões de comportamento caipira. A mistura racial e as condições concretas de luta pela sobrevivência, forjaram o aparecimento de uma nova concepção cultural, que é, atualmente, referida como sendo a "cultura caipira". No entanto, a visão do homem da cidade sobre o caipira está baseada mais na "imagem" do que em sua natureza empírica. Além das várias outras formas de expressão, os caipiras têm na música uma marca indelével de sua cultura. corpus de 237 obras. Destas, selecionamos as dez mais indicadas.

A Moda Caipira demonstra a riqueza da mistura racial brasileira. A junção e adaptação da tradicional cultura popular ibérica com os ritmos ameríndios e africanos, cunharam uma expressão artística que, ao mesmo tempo em que pertence à tradição, também é uma. Sua característica ingênua, espontânea, se inscreve no contexto social com função lúdica, porém vincada na experiência grupal. É, assim, uma arte que reflete a realidade - objetiva e subjetiva - da comunidade rural. Concomitantemente, significa a realidade para o grupo. Expressa valores, "verdades", desejos, enfim, cria um padrão simbólico no qual o indivíduo se reconhece e com que se identifica. Neste sentido, a Moda Caipira cumpre a função social de porta-voz do caipira, tanto para o interior da cultura, quanto para as demais culturas circunvizinhas. É uma fala inspirada na realidade do grupo, e que, ao mesmo tempo, a retroalimenta.

As melodias que caracterizam as Modas caipiras foram contempladas nas análises. Contrariando as expectativas de rústicas, de "raiz" - como são referidas pelos informantes. Apresentam algumas diferenciações com outros estilos que normalmente são confundidos com a Moda Caipira tradicional. A escolha das modas para o enfoque específico foi determinada por uma pesquisa de opinião junto a pessoas ligadas ao universo da Moda Caipira, entre elas: poetas, cantadores, radialistas, jornalistas e produtores. A partir das opiniões dos informantes, levantamos um *corpus* de 237 obras. Destas, selecionamos as dez mais indicadas.

Independente das especificidades de cada moda, existem padrões que as integram num conjunto. Apresentando temática rural, pertencem todas ao mesmo campo de enunciação. caipira.

Existem outros gêneros que, mesmo não tão característicos, também fazem parte da Moda Caipira e foram contempladas no traços de sua matriz medieval, importada para o Brasil através das classes populares oriundas da península ibérica, com ajuda e fomento dos jesuítas. O padrão da redondilha maior organiza os versos, assim como as quadrinhas populares embasam as estrofes. Os versos rimados são intercalados com versos brancos. Embasadas por uma disposição afetiva lírica, as modas se expressam mediante seqüenciamento narrativo, sendo que existem composições com maior ou menor teor de *narratividade*. Também ocorrem situações dialógicas entre interlocutores, lembrando a apropriação do que é basilar no discurso dramático.

As melodias que caracterizam as Modas caipiras foram contempladas nas análises. Contrariando às expectativas de que o gênero moda-de-viola seja a manifestação da Moda Caipira mais ocorrente, até pelo fato de, às vezes, ser confundida com ela, ou de ser uma espécie emblemática da expressão caipira, há que levar em consideração que, no *corpus* de nossa pesquisa figurem apenas duas modas-de-viola. O gênero mais recorrente é a toada: cinco num total de dez obras. Talvez em função da sonoridade mais agradável, ou mais fácil de ser assimilada, elas se prestam mais à radiodifusão, forma fundamental de veiculação da Moda

Caipira. Analisamos também dois cururus e um pagode. Contudo, não figurou entre as dez principais obras nenhum cateretê, outra melodia característica do universo caipira. Existem outros gêneros que, mesmo não tão característicos, também fazem parte da Moda Caipira e foram contempladas no *cópus* periférico. É o caso do rasqueado, do recortado, do corta-jacas, da canção rancheira, do valseado, do rojão, da cana-verde, do arrasta-pé, da moda campeira etc. Também figuram gêneros considerados urbanos ou de outras regiões, tais como o samba, a valsa, a guarânia, o huapango, entre outros. Quer dizer, o caipira não cultiva somente a Moda Caipira, também aprecia outros gêneros musicais.

A instância que assume para si a incumbência de expressar, através do canto, a subjetividade social, é a figura do *cantador*. Vimos que o *cantador* pode ser entendido como ser mítico que transcende ao indivíduo particular. Para isto cunhamos a expressão de *arquicantador*. Uma instância cultural que permeia não só a moda, mas também a cultura caipira como um todo. Nas modas analisadas percebemos que o personagem enunciador é basicamente o mesmo, moda após moda. É como se todo *cantador* particular assumisse o papel preestabelecido no seio da cultura. A partir do lugar prezado pelos ouvintes, ele atualiza a condição primitiva de cantoria, significando a realidade. Assim, no nosso entender, o *cantador* é o elo entre as composições lítero-



musicais caipira, conferindo um padrão que as irmanam numa espécie determinada, indentificando-as.

Em virtude de a Moda Caipira ser uma composição multi-semiótica, devemos ressaltar que o termo *cantador* foi aqui utilizado em vários sentidos. Na situação *performática*, a qual denominamos *cantoria*, ele assume, sempre em dupla, a função de atualizar a composição para o momento da recepção. Para isto, no ato de cantar, interpreta um papel correlato ao *narrador*. Também na cantoria, através de recursos cênicos que transcendem o verbal, expressa um posicionamento ideológico que modela um padrão à recepção. No texto, não obstante ser o *narrador*, ele pode participar como personagem que interage com os demais. Está presente ainda como a criatura que modela a enunciação, definindo o uso dos procedimentos poemáticos, sendo uma construção ficcional assemelhada ao conceito de *autor implícito*, nos moldes de Wayne C. Booth. Assim, ele não deve ser confundido com os compositores de *carne e osso*. Insistimos que se trata de uma criatura que transcende a realização individual. Mediante a afirmação, presenciou de perto. Institui assim, uma empatia somatória de todas as funções ensejadas ao conceito de *cantador*, o ouvinte recebe uma carga de valores, conceitos, opiniões; em síntese, uma *visão de mundo* que, ao mesmo tempo em que reflete aspectos da cultura, também a formata em novas esferas. Em assim sendo, o *cantador* apresenta sempre uma visão "de dentro" do mundo sertanejo.

O *cantador* demonstra características intrínsecas que lhe conferem identidade. É sempre o homem quem enuncia. Daí decorre uma postura machista, que atribui à mulher aspectos secundários e negativos. Na maior parte dos textos, sua identidade é a de boiadeiro, constituindo-se num aventureiro errante. Ele presenciou diversas situações em suas andanças, venturas e desventuras pelo sertão, como um "campeador", e as relata em tom confessional, testemunhal e verista. Este *cantador* se configura numa espécie de "rapsodo", quer dizer, um cantador ambulante de temas tradicionais ou populares, expressos em forma narrativa, romanceada (reduções épicas), marcadas pelo sentimentalismo e a subjetividade. Este procedimento guarda similitude ou pode ser entendido como uma espécie de expansão do romantismo, um dos elementos principais da Moda Caipira. A narração é normalmente ulterior aos fatos narrados. No tempo presente da enunciação, o *cantador* se remete ao passado para relatar seus casos e lições de vida. O *cantador* é partícipe das histórias. Elas se referem a ele próprio ou a episódios que, afirma, presenciou de perto. Institui, assim, uma empatia entre o eu aventureiro do *cantador* e o eu solitário do indivíduo. A Moda Caipira atualiza elementos caipira em sua condição tradicional de isolamento. O *cantador* comunica a seus ouvintes as informações circundantes e adventícias. Povo o imaginário popular, numa espécie de saciamento das necessidades lúdicas e subjetivas de relação com o mundo exterior. Concede a seus ouvintes a ventura de sonhar, reconhecendo-se no sonho do outro.

Os temas veiculados por este *eu-cantador* e, certamente, de grande empatia com o público, são fortemente sentimentais com pronunciada ocorrência de situações com a participação do mágico e do místico (O Menino da Porteira, Chico Mineiro, Pingo d'Água, Ferreirinha e Boi Soberano). Também ocorrem temáticas sobre o relacionamento afetivo com prevalectimento do triângulo amoroso, geralmente com um desfecho tendencialmente trágico, provocado pela traição da mulher (Chico Mulato e Cabocla Tereza). Existem as situações com participação da fatalidade e do destino infausto, como se o infortúnio do homem já estivesse traçado por uma sina traiçoeira (O Menino da Porteira, Chico Mineiro e Cabocla Tereza). Há também o sofrimento pela perda da identidade cultural, lastimosamente considerada (Mágoa de Boiadeiro); situações de euforia do *cantador* (Canoeiro e Pagode em Brasília).

Na Moda Caipira, o *cantador* revela sentimentos do imaginário coletivo, pela sua identidade com o meio cultural e, em consequência, ao que é psicologicamente homólogo à idiossincrasia do fruidor. Como forma de expressão individual, a Moda Caipira atualiza elementos universalizantes presentes nos núcleos psicológicos da população caipira. Tais como a vivência da "derrota edípica", o "sentimento inconsciente de culpa", a utopia transfiguradora, a auto-compaixão, o eu-evasivo, aventureiro, e a euforia íntima.



DISCOGRAFIA

A questão metodológica foi sendo construída no próprio decorrer do trabalho. Em função da natureza do objeto, buscamos aliar compreensões da sociologia, estética e psicanálise. Visamos a uma compreensão globalizante da Moda Caipira, tendo como mote preferencial a questão da recepção. Buscamos entender o que estas modas trazem em suas composições que propiciam a tantos ouvintes, durante tanto tempo, se identificarem com elas. Ainda é um campo metodológico a ser explorado. Temos a consciência de que só lançamos a proposição, quase intuitivamente, do que pode ser um método complexo de análise de fenômenos artísticos de massa. Tanto que não nos prendemos às teorizações, pois, elas por si, representariam outra dissertação. Ao final, temos a certeza de que o objeto é maior do que as reflexões aqui produzidas.

Maiores Sucessos de Tonico e Tinoco - 50 Anos de Música Sertaneja. Tonico e Tinoco, Chantecler, 1985, 2-11-405-697.

Música Caipira (Nova História da Música Popular Brasileira). Vários. Abril Cultural, 1978.

O Verdadeiro Amor. Zilo e Zelo. Beverly, 1974. AMCLP 5250.

Os 3 Boiadeiros. Pedro Bento e Zé da Estrada, Continental, 1979, 1-03-405-278.

Os Criadores e Reis do Pagode. Tião Carreiro e Paraíso, Continental, 1979, 1-03-405-286.

Os Grandes Sucessos de Pedro Bento e Zé da Estrada. Pedro Bento e Zé da Estrada, Chantecler, 1977, 1-03-405-238.

Os Grandes Sucessos de Tião Carreiro e Pardinho, vol. 2. Tião Carreiro e Pardinho, Continental, 1976, 1-11-405-583.

Os Grandes Sucessos de Zé Carreiro e Carreirinho. Zé Carreiro e Carreirinho, Chantecler, 1978, 2-11-405-667.

Os Grandes Sucessos **DISCOGRAFIA** e Zeca, Chantecler,
1979, 2-11-405-216.

50 Sucessos Inesquecíveis. Vários, RCA Camden, 1979, 121.0006.

A Lua é Testemunha. Pedro Bento e Zé da Estrada, Sabiá, 1983, 60249.

As 12 Mais de Tonico e Tinoco. Tonico e Tinoco, Chantecler, 1968, 2-11-405-588.

Dino Franco e Mouraí. Dino Franco e Mouraí, Chantecler, 1987, 2-11-405-750.

É Isto Que o Povo Quer. Tião Carreiro. Chantecler - Alvorada, 1976, 2-10-407-164.

Encantos da Natureza. Tião Carreiro e Pardiniho, Continental, 1972, 1-71-405-577.

Inesquecíveis. Raul Torres e Florêncio, Phonicdisc, 1988, 0-34-405-485.

Jeitão de Caipira - Só Moda-de-Viola. Liu e Léu, Tocantins, 1984, 1067.

Mágoas de Carreiro. Mariano e Cobrinha, Revivendo, s/d, LB 049, gravado em 10/39.

Maiores Sucessos de Tonico e Tinoco - 50 Anos de Música Sertaneja. Tonico e Tinoco, Chantecler, 1985, 2-11-405-697.

Música Caipira (Nova História da Música Popular Brasileira). Vários, Abril Cultural, 1978.

O Verdadeiro Amor. Zilo e Zalo, Beverly, 1974, AMCLP 5250.

Os 3 Boiadeiros. Pedro Bento e Zé da Estrada, Continental, 1979, 1.03-405-278.

Os Criadores e Reis do Pagode. Tião Carreiro e Paraíso, Continental, 1979, 1-03-405-286.

Os Grandes Sucessos de Pedro Bento e Zé da Estrada. Pedro Bento e Zé da Estrada, Chantecler, 1977, 1.03-405-238.

Os Grandes Sucessos De Tião Carreiro e Pardiniho, vol. 2. Tião Carreiro e Pardiniho, Continental, 1976, 171.405.583.

Os Grandes Sucessos de Zé Carreiro e Carreirinho. Zé Carreiro e Carreirinho, Chantecler, 1978, 2-11-405-667.

Os Grandes Sucessos de Zico e Zeca. Zico e Zeca, Chantecler, 1979, 2.11-405-216.

Pagodes. Tião Carreiro e Pardinho, Continental, 1977, 1-71-405-584.

Seleção de Ouro. Liu e Léo, Gravações Tocantins, 1980, GTL 1016. s/d.

Sertão Sem Poluição. Tonico e Tinoco, Chantecler, 1977, 1.03-405-243.

Só Catira, Vieira e Vieirinha. Chantecler, 1985, 2-11-405-670.

Sua Majestade a Moda-de-Viola. Carreiro & Carreirinho, Nova Tri Son, s/d. 1020., 1985.

Sucessos de Cascatinha e Inhana. Cascatinha e Inhana, RS-Itamaraty, 1983, 2090.

Tião Carreiro e Pardinho. Tião Carreiro e Pardinho, Continental, 1973, 1-71-405-578.

Vieira e Vieirinha. Vieira e Vierinha, Phonodisc, 1989, 0.34.405.574.

Viola Andarilha. Roberto Corrêa, BMG Ariola, 1989, 803.808.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. *Teoria Semiótica do Texto.* São Paulo: Ática, 1990. (Série Fundamentos - 72).

BARROS, Manoel de. *Livro de Pré-Coisas: Roteiro Para Uma Excursão no Pantanal.* Rio de Janeiro: Philobiblion; Cuiabá: Fundação de Cultura de Mato Grosso do Sul, 1985.

BENVENISTE, Émile. "O Aparelho Formal da Enunciação". in *Problemas de Linguística Geral II*. 3. ed. Tradução de Maria da Glória Novak e Maria Luiza Neri. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 1991.

BERNADELI, Maria Madalena. *A Expressividade Caipira em Vieira e Vieirinha.* Dissertação de Mestrado. São José do Rio Preto: Unesp-Ibilce, 1991.

BÍBLIA SAGRADA. 40. ed. São Paulo: Paulinas, 1984.

BONAVENTURE, Jette. *O que Conta é Conto?* São Paulo: Paulinas, 1992. (Amor e psique).

BONET, Carmelo M. *La Crítica Literaria.* 2. ed. Buenos Aires: Nova, s/d.

BIBLIOGRAFIA

- ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. Tradução coordenada e revista por Alfredo Bosi. São Paulo: Mestre Jou, s/d.
- AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel. *Teoria da Literatura*. 8.ed. Coimbra: Almedina, 1991.
- ALENCAR, José de. "Sonhos d'Ouro". in: *Obra Completa*. Vol. I. Rio de Janeiro: J. Aguilar, 1985.
- ALENCAR, José de. "Til". in: *Obra Completa*. Vol. III. Rio de Janeiro: J. Aguilar, 1985.
- AMARAL, Amadeu. *Ensaio e Conferências*. São Paulo: Hucitec, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976.
- AMARAL, Amadeu. *O Dialeto Caipira: Gramática, Vocabulário*. 4. ed. São Paulo: Hucitec; Brasília: INL, 1981.
- ANDRADE, Mario de. *Macunaíma: O Herói Sem Nenhum Caráter*. 20. ed. Belo Horizonte: Itatiaia; Brasília: INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1984.
- AZEVEDO, Aluísio. *O Cortiço*. Rio de Janeiro: Garnier, 1890.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de. *Teoria Semiótica do Texto*. São Paulo: Ática, 1990. (Série Fundamentos - 72).
- BARROS, Manoel de. *Livro de Pré-Coisas: Roteiro Para Uma Excursão no Pantanal*. Rio de Janeiro: Philobiblion; Cuiabá: Fundação de Cultura de Mato Grosso do Sul, 1985.
- BENVENISTE, Émile. "O Aparelho Formal da Enunciação". in: *Problemas de Linguística Geral II*. 3. ed. Tradução de Maria da Glória Novak e Maria Luiza Neri. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 1991.
- BERNADELI, Maria Madalena. *A Expressividade Caipira em Vieira e Vieira*. Dissertação de Mestrado. São José do Rio Preto: Unesp-Ibilce, 1991.
- BÍBLIA SAGRADA. 40. ed. São Paulo: Paulinas, 1984.
- BONAVENTURE, Jette. *O que Conta o Conto?*. São Paulo: Paulinas, 1992. (Amor e psique).
- BONET, Carmelo M.. *La Crítica Literaria*. 2. ed. Buenos Aires: Nova, s/d.



- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *Os Caipiras de São Paulo*. São Paulo: Brasiliense, 1983. (Tudo é História, 75).
- BRASIL, Horus Vital. *Dois Ensaio Entre Psicanálise & Literatura*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.
- CÂNDIDO, Antônio. *Literatura e Sociedade: Estudos de Teoria e História Literária*. 7. ed. São Paulo: Ed. Nacional, 1985.
- CÂNDIDO, Antônio. *Os Parceiros do Rio Bonito*. 7. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1987.
- CERVONI, Jean. *A Enunciação*. Tradução de L. Garcia dos Santos, revisão de Valter Kehdi. São Paulo: Ática, 1989. (Fundamentos, 61).
- CHOCIAIY, Rogério. *Teoria do Verso*. São Paulo: Mac Graw-Hill do Brasil, 1974.
- CIAMPA, Antônio da Costa. "Identidade". in: *Psicologia Social: O Homem em Movimento*. Codo W. e Lane S. T. M. (org). São Paulo: Brasiliense, s/d.
- CINTRA, Ismael Ângelo. "Dois Aspectos do Foco Narrativo (Retória e Ideologia)". in: *Revista de Letras*; 21: 5 - 12. São Paulo: 1981.
- CINTRA, Ismael Ângelo. *Teorias Representativas Sobre o Foco Narrativo: Uma Questão de Ponto de Vista*. Stylos; 52. São José do Rio Preto: Ibilce, 1981.
- CORONADO, Guillermo de la Cruz. "Um Caipira à Procura do Universo". in: *Arte-Unesp*. São Paulo, 1: 1-22, 1985.
- CUNHA, Euclides. *Contrastes e Confrontos*. 2. ed. Porto: Empresa Literária e Tipográfica Editora, 1907.
- DAGHLIAN, Carlos. (org.) *Poesia e Música*. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- DIÉGUES JÚNIOR, Manuel. *Regiões Culturais do Brasil*. Rio de Janeiro: Inep, 1960.
- DURHAM, Eunice R. *A Caminho da Cidade: A Vida Rural e a Migração Para São Paulo*. São Paulo: Pespectiva, 1984.
- ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA: ERUDITA, FOLCLÓRICA E POPULAR. São Paulo: Art, 1977. 2 vol..
- ENCICLOPÉDIA VERBO. Vol. I. Lisboa: Verbo, 1966.
- GULLAR, Ferreira. *Vanguarda e Subdesenvolvimento: Ensaio Sobre Arte*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. (Perspectivas do Homem).



- FERREIRA, Jerusa Pires. *Armadilhas da Memória: (Conto e Poesia Popular)*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1991. (Casa de Palavras, 8)
- FIORIN, José Luiz. *Elementos de Análise do Discurso*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 1990. (Repensando a Língua Portuguesa).
- FONSECA, Eliane. *A Palavra In-Sensata: Poesia e Psicanálise*. São Paulo: Escuta, 1993. (Plethos)
- FREIRE, Gilberto. *Problemas Brasileiros de Antropologia*. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1973.
- FREUD, Sigmund. "El Delirio y Sueños en "La Gradiva" de W. Jensen". in: *Obras Completas*. 3. ed. Madrid: Nueva, s/d.
- FREUD, Sigmund. "El Poeta y los Sueños Diurnos". in: *Obras Completas*. 3. ed. Madrid: Nueva, s/d.
- FREUD, Sigmund. "Un Recuerdo Infantil de Goethe en Poesía y Verdad". in: *Obras Completas*. 3. ed. Madrid: Nueva, s/d.
- FREUD, Sigmund. "El 'Block' Maravilloso". in: *Obras Completas*. 3. ed. Madrid: Nueva, s/d.
- FREUD, Sigmund. "El 'Yo' y el 'Ello'". in: *Obras Completas*. 3. ed. Madrid: Nueva, s/d.
- FREUD, Sigmund. "El Sinistro". in: *Obras Completas*. 3. ed. Madrid: Nueva, s/d.
- FREUD, Sigmund. "Tres Ensayos Para Una Teoría Sexual". in: *Obras Completas*. 3. ed. Madrid: Nueva, s/d.
- FRYE, Northrop. *Anatomia da Crítica*. Tradução de Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, s/d.
- GENETTE, Gérard. *Discurso da Narrativa*. Tradução de Ferando Cabral Martins. Lisboa: Vega Universidade, s/d..
- GIL, Antônio Carlos. *Como Elaborar Projetos de Pesquisa*. 3. ed. São Paulo: Atlas, 1991.
- GUIMARÃES, Bernardo. *Histórias e Tradições da Província de Minas Gerais*. Rio de Janeiro: Garnier, 1872.
- GUIMARÃES, Bernardo. *Rosaura a Enjeitada*. Rio de Janeiro: Garnier, 1883. 2 vol..
- GULLAR, Ferreira. *Vanguarda e Subdesenvolvimento: Ensaio Sobre Arte*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. (Perspectivas do Homem).



- HAUSER, Arnold. *História Social da Literatura e da Arte*. Vol. 1: 4. ed., 1982; v. 2: 2. ed., 1972. São Paulo: Mestre Jou. 1972 - 1982.
- HAUSER, Arnold. *Teorias da Arte*. Tradução de F. E. G. Quintanilha. Portugal: Presença; Brasil: Martins Fontes, s/d.
- HOUAISS, Antônio. *O Português no Brasil - Pequena Enciclopédia da Cultura Brasileira*. Rio de Janeiro: Unibrade, 1985.
- IKEDA, Alberto T. "Cururu: Resistência e Adaptação de uma Modalidade Musical da Cultura Tradicional Paulista". in: *ARTEunesp*, vol. 6. São Paulo: Unesp, 1990.
- JAKOBSON, Roman. "Linguística e Poética". in: *Linguística e Comunicação*. Tradução de Isidoro Blikstein e José Paulo Paes. Cultrix: São Paulo, s/d.
- KLEIN, Melaine. *Inveja e Gratidão: Um Estudo das Fontes do Inconsciente*. Tradução de José Otávio de Aguiar Abreu. 2. ed. Rio de Janeiro: Imago, 1984.
- KLEIN, Melaine. (et. alii.) *Os Progressos da Psicanálise*. Tradução de Álvaro Cabral. 3. ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986. (Psyche).
- LAFETÁ, João Luiz. *Figuração da Intimidade: Imagens na Poesia de Mário de Andrade*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.
- LEITE, Lígia C. M.. *O Foco Narrativo*. São Paulo: Ática, 1985.
- LIMA, Alceu Amoroso. *Tristão de Athayde: Teoria, Crítica e História Literária*. Seleção e apresentação de Gilberto Mendonça Teles. 1. ed. Brasília: INL-Mec, 1980.
- LOBATO, Monteiro. *Urupês e Outros Contos e Coisas*. Companhia Editora Nacional, 1943.
- LOBATO, Monteiro. *Cidades Mortas*. São Paulo: Edição da Revista do Brasil, 1919.
- MARCONDES, Neide. *A Vila Rural Italiana e a Fazenda Paulista*. Tese de Livre-Docência. São Paulo: IAP-Unesp, 1989.
- PARAVIDINI, João Luiz L.. *Estudo Exploratório do Processo Diagnóstico de Autismo Infantil: Significações e Dificuldades*. Tese de Mestrado. Campinas: PUC - Camp., 1993.



- PEIXOTO, Afrânio. *Sinhazinha*. São Paulo: Nacional, 1929.
- PIAGET, J. et alli. *Introducción a la Psicolingüística*. Traducción de Hugo Acevedo. Buenos Aires: Proteo, 1969.
- PIRES, Cornelio. *Selecta Caipira*. São Paulo: Livraria Liberdade, 1929.
- PIRES, Cornelio. *Conversas ao Pé do Fogo*. 4. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1933.
- POPPER, Karl. *A Lógica da Pesquisa Científica*. São Paulo: Cultrix - Edusp, 1975.
- PROENÇA, M. Cavalcanti. *Rítmo e Poesia*. Rio de Janeiro: Organização Simões, 1955.
- QUILIS, Antonio. *Métrica Española*. 3. ed. Madrid: Alcalá, s/d. (Aula Magna, 20).
- REIS, Carlos e LOPES, Ana Cristina M.. *Dicionário de Teoria da Narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.
- SAINT-HILAIRE, Auguste de. *Viagem à Província de São Paulo e Resumo das Viagens ao Brasil, Província Cisplatina e Missões do Paraguai*. Tradução e Prefácio de Rubens Borba de Moraes. São Paulo: Martins, s/d. Biblioteca Histórica Brasileira.
- SALOMÃO, Délcio Vieira. *Como Fazer uma Monografia*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Análise Estrutural de Romances Brasileiros*. 7. ed. Petrópolis: Vozes, 1989.
- SANT'ANNA, Romildo. *Silva: Quadros e Livros: Um Artista Caipira*. São Paulo: Edunesp, 1993. (Studium).
- SANTOS SILVA, Antônio Manoel dos. *Poesia e Poética de Mário Faustino*. Tese de Livre Docência. Unesp - São José do Rio Preto, 1979.
- SHILLER, Frederico. *Poesia Ingenua y Poesia Sentimental*. Tradução de Juan Probst y Raimundo Lida. Buenos Aires: Ed Nova, s/d.
- STAIGER, Emil. *Conceitos Fundamentais da Poética*. Tradução de Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975. (Biblioteca Tempo Universitário, 16).
- TATIT, Luiz. *A Canção: Eficácia e Encanto*. São Paulo: Atual, 1986. (Série Lendo).



TAUNAY, Visconde de. *Inocência*. 2. ed. Rio de Janeiro: G. Leuvinger & Filhos, 1884.

TINHORÃO, José Ramos. *Pequena História da Música Popular: da Modinha à Canção de Protesto*. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1974.

Das seguintes designações:

TRAVASSOS, Nelson Palma. *Nem Tudo que Reluz é Duro*. Rio de Janeiro: J. Olympia, 1948.

VEZQUEZ, Hector. *El Estructuralismo, el Pensamiento Salvaje y la Muerte*. México: Fondo de Cultura Económica, 1982.

ZUMTHOR, Paul. *A Letra e a Voz: A "Literatura" Medieval*. Tradução de Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

Chico Mineiro - toada - (Francisco Ribeiro e Tonico). / 3. Chico e Tinoco. / 4. Chico Mulato - toada - (Raul Torres e João Pacifico). Torres e Florêncio. / 5. Canoeiro - toada - (Alcides e Zé Carreiro), Zé Carreiro e Carreirinho. / 6. Boi Soberano - moda-de-violão - (Carreirinho, I. G. de Paula e P. L. de Oliveira), Zé Carreiro e Carreirinho. / 7. Pádua da Brasília - pagode - (Teddy Vieira e Lourival dos Santos). Tião Carreiro e Carreirinho. / 8. Pingo d'Água - toada - (Raul Torres e João Pacifico). Torres e Florêncio. / 9. Bola de Boladeiro - toada - (Nenê Basílio e Índio Vago), Pedro Bento e Zé da Estrada. / 10. Ferreirinha - moda-de-violão - (Carreirinho), Zé Carreiro e Carreirinho. / 11. Retrato do Boi Soberano - moda-de-violão - (Dino Franco e João Pacifico). Dino Franco e Moral. / 12. Pé Cascudo - moda-de-violão - (Oscar Martins e Vieira), Vieira e Vieirinha. / 13. Transporte de Bola - cateretê - (Ado Benatti e Ruy de Almeida). Vieira e Vieirinha. 14. As Três Cuiabanas - moda-de-violão - (Zé Carreiro e Carreirinho), Zé Carreiro e Carreirinho. / 15. Tristeza do Jeca - toada - (Angelino de Oliveira, Tonico e Tinoco).

Modas referidas na Dissertação de Mestrado de Osvaldo Luís Harrison - 1994
Orientador: Prof. Dr. Emílio Sant'Anna

Arq. José do Rio Preto, setembro de 1994.



APÊNDICE

Acompanha esta dissertação uma fita cassete de acordo com as seguintes designações:

Curso de Pós-Graduação em Letras
UNESP - São José do Rio Preto

Moda Caipira
Cantador, Universo, Mediações e Participação Emotiva

1. O Menino da Porteira - cururu - (Teddy Vieira e Luisinho), Luisinho e Limeira. / 2. Cabocla Tereza - toada - (Raul Torres e João Pacífico), Torres e Florêncio. / 3. Chico Mineiro - toada - (Francisco Ribeiro e Tonico), Tonico e Tinoco. / 4. Chico Mulato - toada - (Raul Torres e João Pacífico), Torres e Florêncio. / 5. Canoeiro - cururu - (Alocim e Zé Carreiro), Zé Carreiro e Carreirinho. / 6. Boi Soberano - moda-de-viola - (Carreirinho, I. G. de Paula e P. L. de Oliveira), Zé Carreiro e Carreirinho. / 7. Pagode em Brasília - pagode - (Teddy Vieira e Lourival dos Santos), Tião Carreiro e Pardinho. / 8. Pingo d'Água - toada - (Raul Torres e João Pacífico), Torres e Florêncio. / 9. Mágoa de Boiadeiro - toada - (Nonô Basílio e Índio Vago), Pedro Bento e Zé da Estrada. / 10. Ferreirinha - moda-de-viola - (Carreirinho), Zé Carreiro e Carreirinho. / 11. Retrato do Boi Soberano - moda-de-viola - (Dino Franco e João Caboclo), Dino Franco e Morai. / 12. Pé Cascudo - moda-de-viola - (Oscar Martins e Vieira), Vieira e Vieirinha. / 13. Transporte de Boiada - cateretê - (Ado Benatti e Ruy de Oliveira), Vieira e Vieirinha. 14. As Três Cuiabanas - moda-de-viola - (Zé Carreiro e Carreirinho), Zé Carreiro e Carreirinho. / 15. Tristeza do Jeca - toada - (Angelino de Oliveira), Tonico e Tinoco.

Modas referidas na Dissertação de Mestrado de
Osvaldo Luis Barison - 1994
Orientador: Prof. Dr. Romildo Sant'Anna

São José do Rio Preto, setembro de 1994.



