

Romildo Sant'Anna

A Viola é Viola Ensaio do Cantar Caipira



1910000789



162/164
280
286
362/361/370
223
386



A Moda é Viola

Ensaio do Cantar Caipira

Romildo Sant'Anna



789/98



1996

A Moda é Viola - Ensaio do Cantar Caipira. Tese de Livre-Docência apresentada por Romildo Sant'Anna à UNESP - Universidade Estadual Paulista, câmpus de São José do Rio Preto, 1996.

RESUMO - Este estudo, abrangendo a manifestação da literatura popular de antiga procedência e a poética da oralidade, enfoca uma das manifestações artísticas mais importantes das regiões Sudeste e Centro-Sul do Brasil: a Moda Caipira. Situa como origens a difusão pelos jesuítas portugueses do romanceiro tradicional ibérico. Procurando situar o cantar caipira como etnotexto, verifica as marcas originais da cultura na Moda Caipira, deixadas pelos invasores portugueses, pelos escravos africanos e indígenas brasileiros. Demonstra a presença de traços do romantismo na literatura oral-popular caipira e caracteriza o cantador-violeiro como o herói caboclo. Estuda a aplicação simbólica do boi, como elemento fundamental de afetividade, e a transferência desse símbolo à figura do boiadeiro, geralmente o sujeito da enunciação. Trata do caráter interativo da Moda Caipira junto a seus coetâneos, o público ouvinte. Na parte final enfoca as transformações por que passou a Moda Caipira, em virtude do êxodo rural ocorrido no Brasil entre 1940 e 1980 e das mudanças de política socioeconômica e reflexos da chamada globalização da economia.

UNITERMOS: Literatura Brasileira Popular; Moda Caipira; Cultura Popular; Poética da Oralidade; Projeções do Romanceiro Tradicional

The Country Ditty Is a Guitar - An Essay on Country Singing. Privatdocent thesis presented by Romildo Sant'Anna to Universidade Estadual Paulista, campus of São José do Rio Preto, State of São Paulo, Brazil, 1996.

ABSTRACT - This study, including the ancient manifestation of popular literature and the poetics of orality, focuses one of the most important artistic manifestations of the southeastern and center-southern regions of Brazil: the Country Ditty. It points as its origins the Portuguese Jesuits' dissemination of the Iberian traditional collection of popular songs. In the attempt of situating country singing as ethnotext, it verifies the original marks of culture in Country Ditty, left by the Portuguese invaders, African slaves, and Brazilian Indians. It shows the presence of Romantic traits in the popular oral country literature and characterizes the guitar-player singer as the backwoods hero. It studies the ox symbolical application, as a fundamental element of affectivity, and the transference of this symbol to the cowboy, usually the subject of enunciation. It tackles the interactive nature of Country Ditty with the cowboy's coevals and listening public. In the last part it focuses the transformations Country Ditty underwent due to the rural exodus which occurred in Brazil between 1940 and 1980, the political and socio-economical changes, and the reflections of the so called globalization of the economy.

KEYWORDS: Popular Brazilian Literature; Country Ditty; Popular Culture; Poetics of Orality; Projections of the traditional collection of popular songs.

Este trabalho é uma produção do Grupo Acadêmico
Literatura Brasileira e Cultura Popular - IBILCE/UNESP
Coordenado pelo Prof. Dr. Romildo Sant'Anna
Indexado no Diretório dos Grupos de Pesquisa do Brasil - CNPq

Contou com o apoio do CNPq
Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico - Brasília-DF
Ministério da Ciência e Tecnologia



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas
Departamento de Teoria Lingüística e Literária
Rua Cristóvão Colombo, 2265 - Jd. Nazareth
C. Postal, 136 - Tel.(017) 224-4966 - Fax. (017) 224-8692
E-Mail: dtll@condor.ibilce.unesp.sp
15054.000 - São José do Rio Preto-SP - Brasil

ROMILDO SANT'ANNA
Av. Romeu Strazzi, 1744 - Bl. F, Ap. 22 - Cidade Nova
Tel. Fax. (017) 227-1187
E-Mail: romildo.santanna@nutecnet.com.br
15085-520 - São José do Rio Preto-SP - Brasil

colaboradores:

Prof. Dr. Rogério Chociay, *leitura crítica*

Reinaldo Volpato, *leitura crítica*

Prof. Dr. Carlos Daghlían, *abstract e keywords*

Eder Marcelo Santil, *digitalização de imagens*

José Carlos Cacau Lopes, *digitalização de imagens*

Dinorath do Valle, *desenhos ilustrativos*

Daniel Firmino da Silva, *desenho em nanquim*

Paulo Vítor de Oliveira Bottas, *transcrições de partituras*

Dimas Sant'Anna Resende, *assessoria de informática*

Reinaldo Magri, *tabelas e gráficos*

e ainda

Pólo Computacional, *digitalização de imagens*

Departamento de Teoria Lingüística e Literária

Curso de Pós-graduação em Letras - IBILCE-UNESP

a Dinorath do Valle,
Reinaldo Volpato,
Pedro Ganga
e Boi Soberano.

A recusa aos bons modos é passo dado em direção à poesia,
quer dizer, ao bom modo. Pena que o poema é um ajuntamento
refinado de bons modos, senão, seria poesia pura.

SUMÁRIO

I - Introdução - 6

II - A Configuração do Cantar Caipira - 21

1. O Romancero Tradicional e sua Extensão na Moda Caipira - 22
2. Cultura de Raízes e Etnotexto - 63
3. Moda Caipira, Raízes e Brasilidade - 87 ✓
4. O Cantador e seu Caráter Interativo - 107
5. O Sentimentalismo Reinante - 130
6. A Moda É Viola em Várias Épocas e Lonjuras - 197 ✓
7. O Caipira Não É Moda: O Herói Cantador - 233 ✓
8. As Sagaranas do Herói Boi - 292

III - Moda Caipira e Reflexões Sobre o Hoje em Dia - 335

9. O Ontem e o Hoje - 336 ✓
10. Acordes Finais - 390 ✓

IV - Referências Fonográficas - 399

V - Referências Bibliográficas - 402

I - INTRODUÇÃO

El mundo era tan reciente, que muchas cosas
carecían de nombre, y para mencionarlas
había que señalarlas con el dedo.

García Márquez, *el Gabo*
Cien Años de Soledad

Deixei para escrever a introdução em último lugar, quando já estava na fase de retoques, esmerilhamentos e lapidações do **Ensaio** propriamente dito. Iniciei a redação na primavera de 1995. No verão de 96 estava pronto. Em São José do Rio Preto completava-se um ciclo de muito calor. Estamos no outono: passei mais três meses lambendo a cria.

Vejo o texto como um artefato cujo cerne é a razão das palavras. Contemplando-o com o pouco distanciamento que a quase simultaneidade

temporal me permite, uma seqüência do filme *A Noite Americana* (*La Nuit Americaine - Day for Night*, FRA/ITA, 1973), de François Truffaut, começou a aferroar-me o espírito. Fui ao vídeo e revi o seguinte trecho cuja voz enunciativa é a do próprio diretor. Trata-se de uma autobiografia romanceada. Reproduzo o monólogo:

Fazer um filme é como uma diligência indo para o extremo Oeste. No início, você anseia uma bela viagem. E logo questiona se vai ao menos chegar a seu destino... (*interrupção de atores*). O que é exatamente um diretor? É uma pessoa constantemente questionada. Sobre tudo. Às vezes ele tem a resposta, mas nem sempre... (*interrupção de atores*) Sete semanas, cinco dias por semana, trinta e cinco dias... (*interrupção de atores*) Como fazer um filme destes em trinta e cinco dias? (*interrupção de atores*) Continuo com filmes porque gosto!

É mais ou menos isto que estou sentindo ao ver-me próximo dos acordes finais deste *Ensaio*. Forcejando por ser breve, imaginei-o bem menor, no espaço de sua textualidade; fiz o possível, quando o estava escrevendo, para enxugá-lo no que fosse ao alcance de minha capacidade, de modo que a espessura das páginas correspondesse à máxima densidade de substância intelectual. Agora você, interlocutor, o examinará como produto e, na sua consciência crítica, critérios e expectativas, julgará sua consistência, e, na pior das hipóteses, se foi parcial perda de tempo, sobretudo a de você, diante de um calhamaço, e desafortunadamente a minha. Como este trabalho é retrato de mim e, portanto, uma empreitada proposital e assumida de “fazedor”, não me custa enxergar nele, desde logo e agora que o releio, algumas passagens bem válidas¹, algumas dicas esclarecedoras e interessantes, algumas análises argutas. Pudera!, se nem mesmo eu me afeiçoasse dele, que seria de mim? Mas, como já disse,

¹ Atitude reflexiva no texto *Borges y Yo*, em *El Hacedor*, de Jorge Luís Borges.



não depende mais do meu gosto, nem dos propósitos que tive, nem de minha capacidade para empreendê-lo, descrevendo, deslindando enigmas da escritura e performance do cantar caipira. Ei-lo aqui. Dedico-o aos amigos Pedro Ganga, Dinorath do Valle e Reinaldo Volpato, companheiros em muitos filmes, e que estiveram bem por perto neste mais novo. E a Boi Soberano, pela probabilidade de ser um boi de lua, meio sonso no temperamento do tipo “maluco-beleza”.

* * *

Procurei realizar uma tese panorâmica sobre um tema bastante preciso: a Moda Caipira de raízes. Utilizei-me de cerca de mil fonogramas. Seguindo rigorosamente os conselhos do mestre Umberto Eco², me pus a enfocar quatro decênios dessa literatura oral-popular, nos pontos que me parecem mais sensíveis para identificá-la e promovê-la, na veiculação em disco.³ Defendo a estratégia adotada argumentando a escassez bibliográfica específica sobre o assunto. Este **Ensaio** serviria, então, com humildade científica, como ponta de lança para abordagens mais específicas, e, algumas talvez até mais esclarecedoras que as minhas. Outro procedimento a que me pautei foi adotar a estratégia da informação insinuante, e análise com muitos lances estilísticos de sugestividade. Meu texto está estruturado no sentido de estimular a imaginação. Visa a alcançar uma funcionalidade formativa e educadora. Sem imaginação, ensina Herbert Read, o camarada torna-se incapaz de utilizar criativamente o que leu.⁴ Embora os dez capítulos tratem de temas específicos, abordam com ênfase,

² in: **Como se Faz uma Tese**, 9ª ed., 1992.

³ Usarei neste trabalho transcrições em LPs, principalmente da Colúmbia/Continental, que funcionou entre 1929 e 1993, e da Chantecler, atuante entre 1958 e 1976. Alguns originais analisados são remasterizações de gravações em 78rpm editados em CDs pela Chantecler/Warner Music do Brasil, a partir de 1994.

⁴ in: **A Redenção do Robô - Meu Encontro com a Educação Através da Arte**, de Herbert Read, p. 62.



mas indiretamente, fenômenos e procedimentos literários periféricos, mas igualmente importantes. Este método prejudica a leitura aleatória, por tópicos de índice. Os capítulos se relacionam pela interconexão das informações vinculadas. A leitura, pois, deve seguir a linha sequencial das fases de construção do texto. No interior dessas fases acontecerão novas formulações pela expansão e até reformulação dos argumentos. Do começo ao fim, o trabalho visa a conceituar, *com o leitor*, a Moda Caipira. Entendo que, nos assuntos relacionados ao significado latejante da arte, é recomendável trabalhar com *conceitos*, mais que com *definições*. Essa abordagem se articula em pequenas repetições e fragmentos da mesma idéia, sempre impulsionadas por pelo menos dois acréscimos. O leitor pode ter a impressão minimalista de estar lendo sempre a mesma coisa. É quando, a meu ver, a estratégia analítica do discurso começa a funcionar. O que era periférico atinge o primeiro plano da atenção. Este texto contém, propositadamente, uma estruturação de montagem.

Embora discurso fechado em seu universo lingüístico, não há como entender a Moda Caipira de raízes fora de seu contexto, seu mundo societário e dissuadida da função performática retro-alimentada por seu público. Este valor interativo, do qual o fonograma se faz simulacro, lhe é vital. Então, penso, por que não tentar aproximar, no registro discursivo do **Ensaio**, ele-mesmo e meu leitor, à própria natureza de seu objeto de estudo e análise? Para tanto, tive como regra de retórica bombardear informações, aparentemente não-coesivas, usar formulações sincopadas, no instante mesmo da conjunção de frases e períodos, para que essas informações se fossem ajuntando na recepção, de modo a conduzir o leitor, por vias indutivas, a estabelecer sua própria opinião. Diria

um chinês que um texto assim ensinaria o camarada a pescar. E a fisgar comigo os sentidos poéticos por méritos não só meus.

Ao tratar da poesia popular, procurei não me colocar na defensiva, como alguém quixotesco que se põe a lutar contra a ilusão, a defender a causa perdida de uma literatura que parece não ser reconhecida como literatura. Quero exprimir que me seria mais cômodo tratar de uma arte que muitos a reconhecem como tal. Minha dificuldade máxima seria firmar-me no meio das discussões, erguer o pescoço com respaldos e anjos-da-guarda de todos os lados a me protegerem.

Estas são as regras, o campo e as partituras do jogo, na “democracia” e estratégia de meu livro. Se serão eficientes e felizes como discurso que se pretende científico na grande área das humanidades, e entre as letras em geral e as artes, só poderá dizê-lo o veredicto dos juízes-leitores, neste e noutros tempos.

* * *

O que me fez familiarizar-me da pintura ingênua, da Moda Caipira, da arte e a literatura oral-popular, primeiro foi a vivência bem de perto, a freqüentar meu ânimo desde criança. Meu pai, Benedicto Ricci Sant’Anna, pedreiro, expalhaço de *Santo Reis* e que também arranhava a viola e o cavaquinho, me levava aos auditórios caboclos em todas as manhãs de domingo; nos dias de semana acordava-me de madrugada com as modas e o falar molengo, afeiçoado e gostoso dos apresentadores de rádio. O prefixo infalível eram as toadas *Tristezas do Jeca* ou *Chitãozinho e Xororó*. A Moda Caipira estava em casa de manhã cedinho, e se misturava com o cheiro do café. Somente após fui descobrir a força dos símbolos elementares, fui compreender alguns dos significados de

gênio (ingenuum) e, por conseqüência, a sublimidade da arte como um todo. Neste trabalho, narcisicamente, reverencio meu próprio início. Segundo, ancorado no hoje, foi um certo desapontamento em relação ao despreço de alguns setores situados entre as elites, os quais não só ignoram, como tripudiam de tudo o que provém do despossuído povo — a imensa maioria da população brasileira. Ao mesmo tempo, festejam o que se faz no estrangeiro, não se importando se o que lá realizam, entre os seus coetâneos, seja uma espécie de “arte caipira” ou sobre “o caipira” da terra lá deles. Somente para citar alguns artistas contemporâneos de índole latina, que tal **Amarcord** (1973) de Federico Fellini, ou uma de suas gêneses suburbanas em **As Noites de Cabíria** (*Le Notti di Cabiria*, 1957); que tal **Le Novelle per un Anno**, escritas por Pirandello ao longo de toda a vida, deixando expressar-se aquela gente do Sul, siciliana, em sua ingênua graça, pobreza material absoluta e grandeza interior. Que tal a candura ingênua de um pescador semi-alfabetizado a ministrar lições de vida e poesia a Pablo Neruda no deslumbrante filme de Michael Radford, **O Carteiro e o Poeta** (*Il Postino*, 1994)? Será que a distância, a outra língua, a ilusão das cochinchinas distantes e misteriosas, das aracatacas sonoras e inspiradoras nos levam a fantasiar um ser ideal, abstraído do espaço e temporalidade, para aceitá-lo como criatura na arte? E, sendo assim, o caipira se impõe como por demais concreto, corporal e orgânico para freqüentar a nossa imaginação criativa? E o camponês pé-duro, muito a nossa face escondida, desmascarado demais para desfrutar a primazia da arte? Ou seria despreço mesmo ao caipira, mero resquício de comportamento em país colonizado? Que tal as tragédias aldeãs de Lorca e seus poemas andaluzes *del cante-jondo*; que tal algumas telas de Picasso, poemas de Pessoa, filmes dos irmãos Paolo e Vittorio Tavianni. Ou o exuberante e genial **Grande Sertão: Veredas** e demais sagaranas de Guimarães

Rosa que, por ser artista internacionalmente reconhecido, suas criaturas não sejam sentidas por nós como caipiras? Que tal a beleza incomparável de **Don Segundo Sombra** de Güiraldes, a singela obra poética de Martí, os contos *gauchescos* dos seres rústicos de Borges, a saga da Caravana Rolidei, em **Bye, Bye Brasil** (1989); que tal a música de Manuel de Falla, de Heitor Villa-Lobos, ou a canção de Víctor Jara, Violeta Parra, Atahualpa Yupanqui, Renato Teixeira e Milton Nascimento... Que tal Pena Branca e Xavantinho, artistas chiques de um sertão arretado? Nestes artistas e obras, quem fala é uma voz solidária e identificada com o dialeto, com as leis, gramáticas e costumes de aldeias e lugarejos, com a beleza inefável da simplicidade e do ingênuo. São obras e artistas tão fáceis que ficam difíceis. Mas, como escreve Mário de Andrade, no *Lundu do Escritor Difícil*, “é só tirar a cortina que entra luz nesta escuridão... todo difícil é fácil, abasta a gente saber!” (A Costela do Grão Cão). Têm que ser percebidos com olhares e ouvidos ternos da afetividade e apurado senso de penetração cultural e artística. Tudo considerado de um jeito como se a voz do povo fosse mesmo a voz de Deus. E a vida dominada por estranhos sortilégios. Essa graça, beleza e construtividade perpassam, sem dúvida nenhuma, a fortuna de saberes e a construção estética da Moda Caipira de raízes. Ajudar a tentar mover esta cortina foi um dos propósitos essenciais deste **Ensaio**. Cito uns versos de Sérgio Sá e Leci Strada:

Por que as pessoas,
Que diziam ter cultura,
Não percebiam a doçura
Da toada tão singela?
É que o caipira,
Vivendo na natureza,
Percebe mais sua beleza
Do que lendo sobre ela.

in: Cezar & Paulinho, 1992.

Numa organização social como a brasileira em que, historicamente, os códigos valorativos da cultura e da arte se compõem de uma gangorra pendendo quase sempre para o adventício, formam-se “leis de mercado cultural” e a elas, se quiserem algum respaldo *das alturas*, devem-se submeter a expressão artística em sua multiplicidade. Se é questão de mercado, é matéria de economistas, assunto para o *marketing* cultural. No entanto, faz muito mal o estudioso da cultura e da arte em comodamente lavar as suas mãos, deixando tudo como está pra ver futuramente como é que fica. Ora, este “como é que fica” já se sente no hoje, no agora. Nosso país se transformou numa mixórdia na qual ele próprio dificilmente se reconhece. Tudo bem, fala-se tanto em “globalização da economia”, mas gostaria de que meus netos brasileiros se vissem como brasileiros, e olhando para o Brasil percebessem o espelho da identidade.

* * *

Afora a pequena introdução que estou a escrever, o **Ensaio** está dividido em duas partes e dez capítulos. Eles se articulam da seguinte maneira:

a) No primeiro, procuro situar a Moda Caipira em seus vínculos de origem: a difusão pelos propósitos devocionários dos jesuítas, na obra de catequese, do Romanceiro Tradicional peninsular. Do ponto de vista formal, parece-me evidente a presença viva das estruturas poemáticas do Romanceiro na literatura popular caipira; ofereço vários exemplos daquele e a presença de algumas de suas variantes no contexto ibero-americano e brasileiro. Aponto pelo menos dois resquícios temáticos incidentais no cantar caboclo. Demonstro a assiduidade das estruturas lírico-narrativas nos gêneros caipiras, tão características da identidade dessa espécie popular de literatura. O caráter monográfico-dissertativo desse primeiro capítulo visa a aproximar objetivamente

o manancial medieval, não muito freqüente na bibliografia contemporânea, dos estudos literários brasileiros. O Romanceiro, decantado pelo filtro do tempo, e pelas vias da oralidade, caracteriza-se como uma das matrizes genealógicas de nossa literatura escrita e oral-popular.

b) O segundo capítulo traça um panorama da formação cultural brasileira e visa a caracterizar o cantar caipira como etnotexto. Dedico-me a mentalizar a Moda Caipira no âmbito da cultura de raízes, caracterizando-a como etnotexto e oferecendo vários exemplos, sobretudo de modas-de-viola.

c) O próximo capítulo inicia as primeiras caracterizações do cantar caipira em seus índices de brasilidade. Pela réstia dos cantares de desafios ou pelejas, tão comuns na literatura popular brasileira, traço umas primeiras considerações sobre a exaltação do eu-poemático nas *cantigas de campeão* e *cantigas de abatê campeão*, modalidades discursivas fundamentais para o entendimento da função da voz enunciativa e sua articulação expressiva no discurso.

d) O quarto capítulo estuda a voz enunciativa, caracterizada como o *cantador* e seu papel interativo com o ouvinte no fandango, ou pagode, em local fechado ou ao pé-do-fogo. O modista, ou criador, é tanto a máscara e criatura de si mesmo que, de repente, os atributos daquilo de que fala se transfere ao falante. No ato performático, deixam de existir as molduras que delimitam o imaginário do real. Mesmo na forma miniaturada de sua veiculação em disco, a Moda Caipira de raízes cria a teatralidade do “como se fosse”, uma espécie de proscênio coletivo, elemento basilar do sentido de verossimilhança que a escritura e outros ingredientes comunicativos da moda forçosamente devem conter. O cantador deve ser entendido como criatura protagonista, numa

modalidade de *arquicantador*, ou *modista*: aquele que resguarda e expressa a possessão interior e sumária dos símbolos coletivos, o *nós-mesmos*. Não importa se quem canta é Sulino e Marrueiro, Vieira e Vieirinha, Tião Carreiro e Pardinho, Zico e Zeca ou Pedro Bento e Zé da Estrada. A voz cantadora é essencialmente a mesma. Como escritura engendra seus elementos de verismo, para só depois ser admitida nos códigos da cantoria. Os estudos de uma moda-de-violão e de um cururu, nesta partição, tendem a demonstrar como a criação de uma *ilusão de realidade* é de fundamental importância para a construção da Moda Caipira em seus demais gêneros: cateretês, toadas, pagodes, recortados ou recortes mineiros...

e) O quinto capítulo demonstra a presença da substância sentimental como fator primário da construção literária. Verifica as principais ocorrências do “sentimentalismo mestiço” e o tratamento que lhe dá o poeta na formulação dos principais temas na Moda Caipira. Tendo consciência de que neste ponto o *Ensaio* já ofereceu uma gama razoável de tópicos estruturantes do fazer literário no cantar caboclo, o *Ensaio* se envereda para análises mais pormenorizadas de várias modas caipiras as quais, em sua configuração textual, aliam-se à formulação genérica da maioria das modas. Neste capítulo demonstro ainda a presença de estruturas tradicionais do romantismo vivas na escritura oral-popular e definitivamente marcadas nos principais gêneros da Moda Caipira.

f) O sexto capítulo traça um estudo da viola desde as suas origens, como o instrumento radical da Moda Caipira. Verifico sua ocorrência em várias modas, e procuro demonstrá-la como metáfora de instrumento musical no Brasil. A viola, como fetiche do violeiro, é um dos marcos temáticos da Moda Caipira

de raízes em sua pulsação societária. A viola, no peito ou no coração do cantador é esteio de uma cultura, motor de uma arte.

g) O sétimo capítulo, articulando-se no processo de montagem deste *Ensaio* com o quarto, caracteriza o modista como o *homo viator*, o estradeiro, e relaciona o caráter desse sujeito da enunciação à atmosfera sentimental reinante na Moda Caipira. Apresenta como tese o entendimento de que o cantador é o autêntico herói. Ao mesmo tempo, trata de caracterizar o cidadão campesino caipira na perspectiva de visão *de dentro* e *de fora* de seu ambiente. Nesta última situam-se os elementos sedimentadores do preconceito ao homem e sua arte. Estuda também a influência desse preconceito na visão reflexa do caboclo em seu próprio contexto, e como isto é determinante para a caracterização das modas, em razoável frequência. Uma série de análises, demonstrando o que foi pautado nesta partição, avança em caracterizações fundamentais para o entendimento da Moda Caipira em geral.

h) O oitavo capítulo trata de um dos símbolos mais matizados de afetividade na Moda Caipira de raízes: o boi. Num processo de extensão simbólica do próprio camponês, demonstro ocorrências do animal como o *herói enunciado* que se transpõe sentimentalmente às feições do *herói da enunciação*, o cantador-violeiro. Como nos capítulos antecedentes, outras análises visam a caracterizar a Moda Caipira na maior frequência de seus símbolos. A linha estilística espanhola, amadurecida pela poética hispânica, condiz com as análises que faço.

i) Iniciando a segunda parte do *Ensaio*, o nono capítulo oferece um panorama da circunstância social do país nos últimos quarenta ou cinquenta



anos, principalmente no que concerne às correntes migratórias para a cidade, e o papel que essa mudança exerce na transformação da Moda Caipira de raízes, seja na perspectiva da gravação em disco, seja na visão reflexa do caipira, seja nos temas e gêneros mais freqüentes de modas. Procuro, com a precisão possível da análise literária, aliada à etnologia e à sociologia, demonstrar a ocorrência hodierna da literatura oral-popular no contexto brasileiro e hispano-americano, mensurando o que pode haver de negativo e positivo no fato de sua própria transformação.

j) O décimo capítulo é conseqüente dos anteriores, rearticulando os elementos históricos e literários com a finalidade de oferecer, desde a perspectiva contemporânea, o alinhavamento dos temas pautados no **Ensaio** como um todo. Procuro ser conclusivo em relação a hipóteses e teses discutidas ao longo do trabalho, deixando mais uma vez bem demarcado o ponto de vista deste autor em relação à proposta em estudo.

* * *

O ponto de vista adotado baliza-se em dados objetivos. Registra-se no Brasil uma contradição entre a linguagem escrita e a oral, entre a cultura citadina e a rural, com o privilégio oferecido pelas instituições oficiais e a hegemonia de poder da primeira sobre a segunda. A começar pelos elementos de ordem lingüística, instaura-se a clara divisão de exclusividade da cultura dominante e oficial, representada pelas classes sociais a ela vinculadas, sobre a imensa maioria dos falantes, não valorizada em sua cultura e sua arte. Essa imensa maioria é provinda das zonas rurais, onde se fizeram consuetudinárias a impunidade, a *impunibilidade* e a iniquidade pelas vantagens das oligarquias

rurais e urbanas sobre direitos dos trabalhadores comuns. Vale lembrar que, em 1990, a força de trabalho brasileira tem um nível educacional médio de apenas três anos e meio. A baixa escolaridade se associa à premeditada, pelas classes dominantes, ausência de consciência de cidadania da população, no nível político participativo de suas aspirações sociais. Penso que disto provêm os índices brutais e consternadores verificados nos inícios do último decênio: 24 milhões de brasileiros, ou 17,4% da população, estão vivendo abaixo da linha de pobreza, segundo dados publicados pelo Banco Mundial. Isto atinge frontalmente a cultura e a arte do povo, relegadas a condições inferiores no contexto nacional. Gera “a mais megera miséria”, de que fala *Circuladô de Fulô*, poema de Haroldo de Campos. Aos números acima, para a transformação ocorrida na literatura popular de antiga procedência e o aparente (apenas aparente) quase desaparecimento da Moda Caipira de raízes, concorre decisivamente os resultados do descontrolado êxodo das populações caipiras para regiões metropolitanas. Índices constatados pelo IBGE informam que, na região Sudeste, onde ela se expressa com maior intensidade, 60,6% da população viviam nas zonas rurais em 1940; em 1980, 82,7% vivem nas cidades. Não por coincidência, portanto, a década de 1940 representa o auge da Moda Caipira de raízes; a década de 1980, o auge da chamada Jovem Música Sertaneja, filha parida pela cultura de massas. No entanto, a configuração primária, etnológica e mítica da Moda Caipira assegura a sua permanência. Sua atemporalidade, atestada pelas constatações principais deste *Ensaio*, garante-lhe a perenidade, como uma das mais relevantes expressões da cultura e da arte radicalmente brasileira. A poesia-canção é sem dúvida a mais potente dessas expressões, no mundo caboclo.



Em estado de isolamento e premido pelas poucas letras de forma que impedem o contato refletido com o exterior à sua cultura, o poeta caipira também inventa seus próprios meios. Alguns se firmam como traços estilísticos. Muitos são peculiares da Moda Caipira de raízes. Outros causam o choque do estranhamento. Explico melhor: às vezes o poeta concebe um verso, constrói uma metáfora e os ostenta com o orgulho e a solenidade de quem “descobriu a América”. Não era de seu conhecimento que aquilo já está vulgarizado pelo uso, em outros confins e épocas. Não sabe que está redescobrendo *a fala do outro em sua fala*. Por isto, seus clichês estruturais e temáticos nem sempre podem ser interpretados como “cafonas” e obviedades inúteis. Apartado de informações correntes, sozinho e para ele, alguns procedimentos corriqueiros, na perspectiva *de fora* se avultam como grandes achados criativos, no mundo *de dentro*. Nós, da cidade, convivemos com o *guajiro* hispano-americano um tempo bem diferente, mais avançado. Na solidão introspectiva, no sossego interior, na alquimia de chás de ervas e raízes, em sua medicina e culinária, nos astrolábios e termômetros de olhar os horizontes com o fito de descobrir os mistérios do mundo, de ouvir a música da natureza no compasso rítmico da enxada ou no aboio rouco da boiada, o caipira adota suas fórmulas científicas e estéticas. Faz descobertas inacreditáveis: “o mundo é redondo como uma laranja”, diz um velho matuto, para o espanto e descrença geral, sem saber que essa alumbramento extraordinário é creditada a José Arcadio Buendía e outros cientistas até mais ilustres.

O verso, na cidade chamam de estrofe; o verso e meio, chamam de sextilha; o verso dobrado, de oitava. Escrever modas avioladas é trovar; poeta dos bons é folgazão, é campeão... *Soccer*, de que se ouviu falar muito na Copa



do Mundo de 1994, continua sendo o velho *futibóli ou arranca-toco...* Baile é a mesma coisa que *pagode*, isto todo mundo da roça já sabe; só que baile não é baile, é esfregação. Até parece Dança de São Gonçalo, com suas licenciosidades eróticas, umbigadas excitantes, contudo, bem entendido, com as bênçãos do santo. Pagode é pagode mesmo, com muito respeito...

Para encerrar, quero exprimir mais um sentimento: presencio na sociedade esclarecida uma mobilidade muito grande de seus aparatos valorativos, uma inconstância e fragilidade no horizonte interpretativo das relações éticas e da arte, uma conveniência retórica meio leviana e sem nexos, afetando positivamente algumas áreas e prejudicando outras. Essa atitude parece revelar um certo “oportunismo da conciliação”, decerto proveniente da “política de resultados”, muito em moda hoje em dia. Esse encaminhamento tramita em paralelo com o pacto moral que sempre interligou a classe civil economicamente dominadora com os mecanismos institucionais de dominação, situados nas três esferas do poder republicano. Ela tem agido, penso, como abonadora da conciliação fortuita com o irreconciliável. A Literatura Oral-popular impõe, de certo modo, enxergar as diferenças entre o *mundo administrado*, de que o beletrismo se faz representante, e o *mundo das vivências espontâneas*. Em consequência, goza de um certo sossego para ser encarada como marginal: não necessita rezar pelo catecismo alheio. Também por isto prevalecem no cantar caipira lances de muito interesse investigativo, os quais o estudioso das artes faria mal em desprezar. Pensando na população despossuída e marginalizada, realizei este trabalho. Vamos à diligência...



II - A CONFIGURAÇÃO DO CANTAR CAIPIRA





1. O ROMANCEIRO TRADICIONAL E SUA EXTENSÃO NA MODA CAIPIRA

Literatura Popular nem sempre é considerada Literatura. Expande-se na contramão das poéticas e padrões dominantes de cultura, vinculados às chamadas elites. Estas, muitas vezes, reconhecem valor literário exclusivamente no signo escrito, cunhado pelos emblemas institucionais do livro. Alguns defendem, ao pé da letra a etimologia do vocábulo Literatura. Provém de *littera*, que pressupõe o primado documental da letra de forma. Enquanto os *acadêmicos* propugnam um flerte com as camadas puritanas e convencionais, acatando o presente apenas como uma conseqüência do *passado*, sem alvoroços e inquietações, a chamada *modernidade* vê o mundo com os olhos no *futuro*, decorrente das borbulhas do presente, a rejeitar de todas as maneiras

as ligações com o passado. Maniqueístas e puristas os dois, são arredios ao presente como está aí, espontâneo e coloquial. É nessa faixa, quase invisível para ambos, que percorre a Literatura Oral-popular, na curtição e vivência do *presente* e alheia aos conflitos das mesmas elites. Por isso, a Literatura Popular comumente é rotulada de subliteratura, paraliteratura, contraliteratura.⁵ Discurso oral ou por escrito, sendo essa escritura identificada com a oralidade, e quase sempre dependente da atitude performática, em voz alta do intérprete ou intérpretes, identifica-se com a cultura *do povo*.⁶ Em reação a esta, significativa porção de aparatos sociais eruditos manifesta profundo preconceito e formidável desprezo. Pouco lhes importa que seja a produção artística da maioria!

No rol da Literatura Popular de antiga procedência configuram-se os “causos”, as cantigas de roda, as “puias” ou estrofes de adivinhações, canções de acalanto, os autos populares, os teatros de circo, teatros de bonecos, as folhas volantes, os poemas de cordel, os romances populares em verso e prosa — produzidos por gente do povo, artistas espontâneos anônimos ou não, caligráficos ou não — e outras formas verbais de manifestações não necessariamente veiculadas em livro. Grandíssimos escritores reconhecidos como tais, no curso de todos os tempos, produziram autêntica poesia popular, em prosa e verso. Fatos exteriores relacionados com a *natureza* etnológica dessa literatura ditaram aceitação normal desses artistas, no rol daqueles estimados

⁵ As implicações terminológicas e conceituais de Literatura Popular e suas configurações como objeto de análise literária encontram-se firmadas exaustivamente no excelente artigo “Dez Anos de Pesquisas em Literaturas Populares: O Estado da Pesquisa Visto de Limoges”, de Jacques Migozzi. in: **Fronteiras do Literário - Literatura Oral e Popular Brasil/França**, de Zilá Bernd e Jacques Migozzi (org.), pp. 11-30. Seguiremos neste trabalho a conceituação tradicional do termo.

⁶ Arnold Hauser refere às culturas *de elite*, *do povo* e *para o povo* em sua **História Social da Literatura e da Arte-I**, pp. 125 e ss.



como “letrados” ou “eruditos”. Tal assunto é fertilíssimo; todavia não está na pauta do presente **Ensaio**.

O sistema operacional da Literatura Popular de antiga procedência compreende a interação de diversos códigos que se agrupam aos signos e sinais paraverbais, extraverbais e os signos literários verbalmente realizados. Descreve Vítor Manuel de Aguiar e Silva a ocorrência interativa dos seguintes códigos: o *código musical*, porque a literatura oral-popular geralmente é cantada ou entoada; o *código cinésico*, que se expressa nos movimentos rítmicos do cantador, na função ou *performance* ao vivo; o *código proxêmico*, que se expressa nas relações topológicas entre as coisas e os seres, e o ato da oralidade; o *código paralingüístico*, que expressa os fatores vocais, supra-segmentais (entonação, timbre, por exemplo) que acompanha a emissão dos signos verbais puros.⁷

Vincada pelas tradições e tendo suas matrizes genealógicas situadas num fundo peninsular da Idade Média, a Literatura Popular de antiga procedência não pode ser entendida como matéria estanque, guardiã do atraso. Como outras manifestações autênticas das camadas excluídas da sociedade, e que têm um sentido de persistência ligado ao beira-chão, está sujeita a transformações pelas adaptações ao meio, pelos retoques imaginativos e transfiguradores, num contínuo processo de realimentações. Sua característica é a persistência por via da oralidade — ressalta Câmara Cascudo. Neste sentido, duas fontes contínuas a mantêm viva, assevera o mestre potiguar, “uma exclusivamente oral, resume-se na estória, no canto popular e tradicional, nas danças de roda, danças cantadas, danças de divertimento coletivo, rondas e jogos

⁷ in: **Teoria da Literatura**, de Vítor Manuel de Aguiar e Silva, pp. 138-139.



infantis, cantigas de embalar (acalantos), nas estrofes das velhas xácaras e romances portugueses com solfas, nas músicas anônimas, nos aboios, anedotas, adivinhações, lendas, etc. A outra fonte é a reimpressão de antigos livrinhos, vindos de Espanha ou de Portugal e que são convergências de motivos literários dos séculos XIII, XIV, XV, XVI (...), além da produção contemporânea pelos antigos processos de versificação popularizada, fixando assuntos da época, guerras, política, sátira, estórias de animais, fábulas, ciclo do gado, caça, amores, incluindo a poetização de trechos de romances famosos tornados conhecidos, **Escrava Isaura**, **Romeu e Julieta**, ou mesmo criações no gênero sentimental, com o aproveitamento de cenas ou períodos de outros folhetos esquecidos em seu conjunto.”⁸ Quando João Martins de Athayde escreve o folheto **Amor de Perdição**, apropriando-se de Camilo Castelo Branco, é preciso entender que nada mais faz que resgatar de um romance prosificado aquilo que fora apropriado da tradição. Reescreve a mesma fábula em redondilhas e, em sua forma adequada ao saboreio popular, a devolve ao antigo dono: o povo. Evidenciada pela memória afetiva, e muito próxima da idiossincrasia e do espírito rural e suburbano, a Literatura Popular expressa-se muitas vezes “na língua errada do povo, língua certa do povo, porque ele é que fala gostoso o português do Brasil” — segundo a **Evocação do Recife** de Manuel Bandeira. Correndo de boca em boca, de geração em geração, não se lhe podem ignorar a autenticidade e a fina malícia da mestria. Li em alguma parte que o discurso poético é uma porta da qual temos que possuir a chave. Se não a tivermos, correremos o risco de ficar trancados pelo lado de fora. Escreve Haroldo de

⁸ **Literatura Oral no Brasil**, p. 22. Câmara Cascudo não inclui a Literatura Popular na classificação “folclórica”, pois “uma produção, canto, dança, anedota, conto, que possa ser localizada no tempo, será um documento, um índice de atividade intelectual.”, p. 23.



Campos, em seu deslindar poético sobre a singeleza do artista popular e sua arte:

Suando como um shamisem, e feito apenas com um arame tenso, um cabo e uma lata velha, num fim de festafeira, no pino do sol à pino. Mas para outros não existia aquela música. Não podia porque não podia. Popular aquela música? Se não cantam, não é popular. Se não afina, não tintina, não tarantina... E no entanto, puxada na tripa da miséria, na tripa tensa da mais megera miséria física, e doendo, doendo... Por isto é popular, para os patronos do povo. Mas o povo cria, mas o povo engenha, mas o povo cavila. O povo é o inventalinguas na malícia da mestria, no matreiro da maravilha, no visgo do improvisado, tentando a travessia... O povo é o melhor artífice.⁹

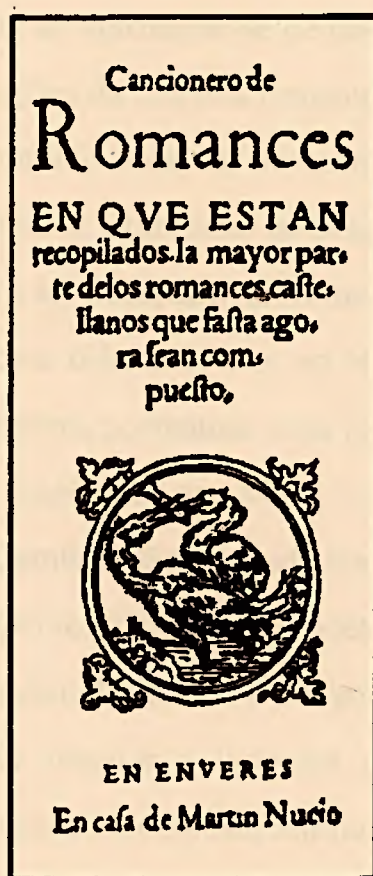


Ilustração nº 01 – Capa do Cancionero de Romances
 de Martín Nucio (sem data)¹⁰

⁹ Isto Não É um Livro de Viagem - 16 Fragmentos de Galáxias: "Circuladô de Fulô", de Haroldo de Campos. CD. Ed. 34, Rio de Janeiro, 1992.

¹⁰ apud. Romancero Viejo, de María Cruz García de Enterría, p. 51.

É num parâmetro análogo a este que se enquadram as manifestações da Moda Caipira de raízes e seus artistas. De origem peninsular, nela se encontram fundos estilísticos-formais, decalques e vestígios de motivos estilísticos e temáticos do Romanceiro Tradicional medieval, “essa *Iliada* espanhola sem Homero”, como escreveu Spitzer,¹¹ que se espalhou pelas letras românicas e quatro ventos da Europa. Neste sentido, trata-se de uma *crioulização* da literatura escrita porque, ainda que nascida da mesma fonte, mantém com ela alguma sintonia, devido ao caráter de oficialidade que dela sempre ressoa. Daí porque, ao aproximar-se de nossa época, sedimentaram-se na Moda Caipira tantas vibrações da estética romântica, esta que se configura pelo apreço ao medieval. É oportuno observar neste instante que os padrões formais de poesia consolidados e que se expressam no etnotexto ibérico funcionam como faróis a abrir caminho para as variações conformes à vicissitude vital do mundo hispano-americano. Se fosse diferente, e se no Novo Mundo se reproduzissem os mesmos padrões, a estrutura poemática seria *fôrma* e não *forma*. É por isto que a redondilha, tão freqüente na Moda Caipira de raízes (e outras manifestações brasileiras), embora tão parecida com o modelo ibérico, é peculiar e a caracteriza como *espécie*. Existe uma poética da oralidade, da qual a literatura tipográfica se desviou, formando a sua poética. Não raro acontece que, quando esta segunda quer respirar a limpidez da origem, vai às fontes da oralidade. Então, diga-se desde já, é injusto afirmar que um poeta popular é bom porque seu estilo se aproxima ao de um poeta erudito. Digo isto porque é comum encontrarmos um vezo crítico em usar procedimentos estilísticos de um poeta “aceito classicamente” como abonadores e justificadores de procedimentos

¹¹ in: *Estilo y Estructura en la Literatura Española* de Leo Spitzer, p. 145.



freqüentes na poesia de tradição oral. Na Moda Caipira ressoam e sobrevivem as canções laudatórias e os *lieds* heróicos que são fontes das canções épicas, aristocráticas¹²; assim, o histórico e ao mesmo tempo legendário *Cantar del Mio Cid* (Rodrigo Díaz de Vivar, chamado *Cid* pelos mouros e *Campeador* pelos cristãos), supostamente escrito em 1140, e outras gestas dos *juglares*, as letras moçárabes do século XI, de tradição oral e cantadas, as cantigas paralelísticas galego-portuguesas cultas (cantigas de amor) e populares (cantigas de amigo), bases de grandes escritores peninsulares, brasileiros e hispano-americanos. Entre eles se evidenciam Garcilaso de la Vega, fray Luís de León, Lope de Vega (que, quando jovem escreveu de forma romanceada *Comedia de los Hechos de Garcilaso de la Vega y Moro Tarfe*, 1580) — as primitivas gestas castelhanas e o romanceiro tradicional tiveram seu esplendor no teatro do *Siglo de Oro* —, Gil Vicente (com vários autos compostos em português e espanhol, ou bilíngüe, explicitamente romanceados; no *Auto da Barca do Purgatório*, 1518, e na *Farsa dos Almocreves*, 1526, há reproduções explícitas de trechos do romanceiro tradicional; no *Auto da Lusitânia*, 1532, há uma cena em que os alfaiates cantam trechos de *El Cid* e o *Moro*), Sá de Miranda, Camões, principalmente nas redondilhas, Góngora, Gregório de Matos, Quevedo, passando pelo fundador do romantismo espanhol Duque de Rivas (*Romances Históricos*, 1841), além de José de Espronceda, Gustavo Adolfo Bécquer e o português Almeida Garret (*Camões*, 1825, *D. Branca*, 1826, e *Adozinda*, 1828, de sua fase romântica, mais tarde incorporados ao

¹² Arnold Hauser escreve que “a ‘épica popular’ da história literária do romance não teve originalmente, relação alguma com o povo. As canções laudatórias e os *lieds* heróicos, que são a fonte das canções épicas, eram da mais pura qualidade poética que uma classe dominante jamais produziu. Não eram nem criadas, nem cantadas, nem difundidas pelo ‘povo’, nem intencionalmente destinadas ou musicadas para a mentalidade do povo. Eram estruturalmente poesia artística e de uma arte aristocrática”. in: *História Social da Literatura e da Arte - I*, p. 228.



Romanceiro e Cancioneiro Geral, 3 vols. — 1843-1851; são também de Garret os chamados “*romances reconstruídos*, realizados de paráfrases e fantasias poéticas sobre os romances e outras expressões de tradição oral), nosso Gonçalves Dias (**Sextilhas de Frei Antão**, 1848), Casimiro de Abreu (vários poemas de **Primaveras**, 1859, um deles, romanceado, tendo como tema a própria viola: “queixume do mar que rola/ cantiga em noite de lua/ cantada ao som da viola), e os mais recentes, como o argentino *gauchesco* José Hernández (**Martín Fierro**, 1872), o modernista cubano José Martí (**Versos Sencillos**, 1891), o argentino Enrique Banchs (**Elogio de una Lluvia**, 1908), os espanhóis Cristóbal de Castro e E. López Alarcón (com a peça **Gerineldo, Poema de Amor y Caballería Compuesto en Parte con Pasajes del Romancero**, 1909), os espanhóis Jacinto Grau (**El Conde de Alascos, Tragédia Romanesca**, 1917) e Gerardo Diego (**Romance de la Novia**, 1918), Federico García Lorca (**Romancero Gitano**, 1924-27, e tragédias andaluzas), Salvador de Madariaga (**Romances de Ciego**, 1922), Miguel de Unamuno (**Romancero del Destierro**, 1928) e Antônio Machado, da geração espanhola de 98, o modernista argentino Leopoldo Lugones (**Romancero**, 1924), Manuel Bandeira, Cecília Meireles (**Romanceiro da Inconfidência**, 1953), Ariano Suassuna (**Auto da Compadecida**, 1955), João Cabral de Melo Neto (**Morte e Vida Severina**, 1954-55, e outros poemas em voz alta), Ferreira Gullar (**Romances de Cordel**, 1962-67) e tantos outros. A respeito das reevocações temáticas e da apropriação pelo poeta popular de obras literárias consagradas pelo gosto geral, modificando-as ou trazendo para o primeiro plano seus episódios mais impactantes, há que se lembrar que era comum esses excertos serem desgarrados das antigas gestas épicas medievais e transformados em formas poemáticas

designadas por romances. Vale lembrar que os Romances tradicionais eram textos musicais-recitativos realizados para uma só voz, geralmente, com acompanhamento instrumental — principalmente a *vihuela de mano* —, de maneira a se evitar que a relevância do enredo não se diluísse nos artifícios melódicos e nuances da prosódia musical. Eles se caracterizam então, genericamente, como episódios baladísticos derivados da epopéia medieval. Com o passar do tempo, observa Pedro M. Piñero y Virtudes Atero, “os novos gostos facilitariam a que, independentes já das gestas medievais, nascessem outros romances de assuntos históricos e novelescos, relacionados a acontecimentos coetâneos, ao mesmo tempo que receberiam influências de outras fontes poéticas, como, principalmente, das baladas européias com as quais tanto têm em comum e que asseguram ao romanceiro uma modalidade lírica e contribuíram para fixar determinadas formas métricas.”¹³ Em certa altura da Idade Média, a palavra *romance* (*rimance* ou *romanço*) designava o linguajar do povo. Nessa época ainda não havia caracterização definida entre Língua Portuguesa e Língua Espanhola. De relance, gostaria de acrescentar que os autos do Padre Anchieta (**Auto da Festa de São Lourenço**, por exemplo), escritos já no século XVI, na capitania de São Vicente, para serem representados pelos indígenas, foram escritos numa mistura de línguas Portuguesa, Tupi-guarani e espanhola. Pode-se afirmar, pois, que o teatro no Brasil nascia apoiado numa espécie de “romance brasileiro”. O vocábulo *romance* provém do advérbio medieval latino *romanice* (*romanice loqui* — falar em língua românica), em contraste com *latine loqui* (falar em latim — substantivado), a língua das camadas nobres e clericais. Este sentido se confunde com a forma poemática predileta, primeiramente dos

¹³ in: **Romancero de la Tradición Moderna**, de Pedro M. Piñero y Virtudes Atero, p. 12.



círculos aristocráticos, e após, dos estratos populares, escrita em língua românica, e não em latim, em versos geralmente octossílabos¹⁴, freqüentemente com rimas assonantes nas linhas pares. Ao latim, a escrita; às línguas vulgares, a oralidade, exclamaria Paul Zunthor.¹⁵ Por vias latinas e a mestiçagem lingüística dos romances, a poesia popular herda a seiva da antigüidade clássica. O Romance Tradicional adquire essa nomenclatura pelo fato de ser uma obra lírico-narrativa transposta para o idioma local. Este era entendimento vigente nos séculos XIV e XV. Luís da Câmara Cascudo cita algumas confirmações disto e anota que no final do romance de **Calila e Dimna** lê-se: “aquí se acaba el libro de Calila e Dimna, et fue sacado del arábigo en latin e *rromançado* por mandado del infant don Alfon, fijo del muy noble rrey don Fernando, en la era de mill e dozientos e noventa e nueve años”, que significa que foi traduzido e *romançado*, do latim (versão do árabe) para o *romance* ibérico. Nicolas de Piamonte, abrindo sua tradução de **Carlos Magno**, em 1525, explicava: “...yo Nicolas de Piamonte propongo de trasladar la dicha escriptura de lenguaje frances en *romance castellano*, sin discrepar, ni anadir, ni quitar cosa alguna de la escriptura francesa”.¹⁶ Tal advertência, claro está, é tomada por Cervantes tintim por tintim no **Quixote**. Neste ponto é profícuo aduzir que em nenhum documento anterior ao século XV se encontra empregada a palavra *romance* ou *romance* como designação do gênero poemático. A primeira vez, relata Menéndez Pidal, aparece no **Proemio** do Marquês de Santillana (estadista López de Mendonza, 1298-1458), publicado entre 1445 e 1448, com as seguintes

¹⁴ De acordo com o **padrão grave** da metrficação espanhola, mais adequado ao espírito paroxitonal da Língua Portuguesa. Este padrão é o adotado pelo Grupo de Estudos “Literatura e Cultura Popular”, sediado na UNESP de São José do Rio Preto-SP. As avaliações estilísticas contidas neste **Ensaio** terão como pressuposto esse padrão.

¹⁵ in: **A Letra e a Voz**, de Paul Zunthor, p. 120.

¹⁶ Apud. **Literatura Oral no Brasil**, de Luís da Câmara Cascudo, p. 213.



indicações plenas de preconceitos aos cantares e às gentes que cantam: “ínfimos poetas son aquellos que sin ningún orden, regla ni cuento facen estos cantares e romances de que la gente baja e de servil condición se alegran”. O citado Piñedo y Virtudes Atero esclarece que “quando os versos são de outra medida silábica, o vocábulo *romance* deve estar acompanhado de outro vocábulo determinativo que faça diferença em relação à classe de versos em questão [octossílabos]. Pode-se, pois, concluir, que o metro não deve ser considerado como o específico para definir o termo”.¹⁷ Assim considerado, à parte a admirável fortuna de saberes e as minuciosas referências e estudos como os contidos no **Romancero Hispánico (Hispano-Portugués, Americano y Sefardi)**, tomos I e II, o mestre Menéndez Pidal define o *romance* com extrema concisão: “poemas épicos-líricos breves que são cantados ao som de um instrumento, seja em festas dançantes, seja em reuniões ensejadas para o recreio simplesmente, ou para o trabalho comum”.¹⁸

O romance preferido dos músicos, historiam vários autores, era *Conde Claros*, história cavaleiresca de Claros de Montalbán, plena de paixões e excitações pelo tumulto da vida, com seus 420 octossílabos, impossíveis de serem cantados no todo. Citemos um trecho desse romance antigo e atentemos para o requintado jogo semântico e sua musicalidade, como nos oferecem os melhores poetas de todos os tempos, em se tratando de *poesia*, sem adjetivos. Arbitrariamente — os romances antigos não eram geralmente estrofadados, e vários copistas costumavam representá-los em dois blocos seguidos de octossílabos, separados por um traço entre eles —, vamos dispor os octossílabos em dois blocos estróficos (duas sextetos), para que se possam

¹⁷ Id., p. 12.

¹⁸ in: *Flor Nueva de Romances Viejos*, de Menéndez Pidal, p. 7.



perceber com mais facilidade o caráter funcional do desenvolvimento cíclico de unidades narrativas, culminando pela cadência das pausas, e sua eficácia poemática como *letra de música*, a propiciar voltas repetitivas da mesma melodia.

EL CONDE CLAROS

Las hijas del rey chiquito
Todas andan a un igual,
Todas visten un vestir,
Todas calzan un calzar,
Todas dicen a una voz:
La infanta preñada está.

—Si la infanta está preñada
Caso es que parirá.
Vino tiempo y pasó tiempo,
Que la sacan a quemar,
Con quince carros de leña
Y más que van a buscar.¹⁹

A disposição métrica dessa passagem de *El Conde Claros* tem sua razão de ser. Sem querer reduzir a discussão, que já foi alvo de muita polêmica, gostaria de realçar o aspecto octossilábico puro com que a *estrofe indefinida* do romance tradicional pode ser vista. As melodias que se conservam — atestam alguns investigadores — aparecem em unidades de dezesseis notas, ou períodos musicais de trinta e duas. Mas sabemos, por tradição que se estende até os dias de hoje, que esses versos longos tendem a dividir-se em hemistíquios isométricos, normalmente. E, portanto, com uma base textual de 8 + 8, transferindo-se a assonância originária para os octossílabos pares. Isto se confirma pela pausa central do longo hexadecassílabo, cuja musicalidade se

¹⁹ Apud. *Romances de Tradición Oral*, de José Maria de Cossio, pp. 43-44.



submete à harmonia interna de segmentos sintático-semânticos demarcados na grande ou indefinida estrofe do Romance Tradicional. Assim, são unidades métrico-musicais inalienáveis ao estrato fonossemântico do romance como escritura e como música.

* * *

Os *vihueleros* ou *vihuelistas*, como eram conhecidos na Península Ibérica, preferiam executar apenas os trechos prediletos, ou preferidos de seus ouvintes, de um romance lírico-narrativo de larga extensão. Acrescente-se ainda que, se até o século XV era manifestação puramente oral, há que mencionar, segundo Menéndez Pidal que, de todos os gêneros poéticos peninsulares, o romanceiro foi o que mais ocupou as tipografias do século XVI, em forma de *pliegos sueltos*, análogos aos livrinhos “de cordel” (*colportage*, na França, *chapbook*, na Inglaterra, *folhetos volantes* ou *cordel*, em Portugal) tão queridos no Nordeste brasileiro e, aqui e lá, para o deguste momentâneo sobretudo da população mais simples, e não para as prateleiras de bibliotecas, como “belas letras”. A partir daquele período, entraram na moda também na forma escrita, não como coletânea ou antologia reunida como preservação do patrimônio cultural e artístico, mas para fins de consumo de massa, para o deleite requerido pelas gentes.

Para elucidação da projeção temática do Romanceiro tradicional, pela transmissão oral, tão em voga nos séculos XIV e XV, nos romanceiros modernos orais e escritos, baladas e nossas Modas Caipiras, é necessário citar quatro dos principais conteúdos do Romanceiro, de acordo com a classificação

bem simplificada e didática de Guillermo Díaz-Plaja, a qual complementamos com observações de Dámaso Alonso²⁰ :

a) *Romances que fazem referência à história antiga.* — São episódios tirados da Bíblia ou dos historiadores gregos e romanos. Existem, por exemplo, romances sobre o “Sacrifício de Isaac”, “O Pecado Original”, “O Nascimento de Moisés”, sobre a Samaritana; sobre o incêndio de Roma; sobre a tomada de Numancia, etc.

b) *Romances que fazem referência à história peninsular.* — São os mais importantes. Seus heróis são o rei Don Rodrigo, o Cid Campeador, Bernardo del Carpio, o Conde Fernán Gonzales, os Sete Infantes de Lara, Ximena pedindo justiça, Don Sancho e Doña Urraca. São notáveis os romances fronteiriços da guerra de Granada, e os do ciclo de Don Pedro, *el Cruel*, assim chamado por envenenar a esposa, Dona Blanca de Borbón. Cada romance se define por um tema concreto, abarcando quase toda a história medieval peninsular e de parte da Europa, como “Expulsión de los Judíos de Portugal”. Incluem-se nesta categoria aqueles que constituem verdadeiros ciclos, como a história de Don Rodrigo e a perdição da Espanha — de seu pecado à sua penitência e morte, formando em conjunto uma espécie de unidade poemática. Sobre esses enredos, existiram antigos cantares de gesta; deles, como foi mencionado, os romances aproveitaram elementos que pareciam de maior interesse e emoção.

Por sua riqueza descritiva, certamente carregada de uma baita intensidade dramática, vale a pena citar o seguinte trecho de um romance velho:

²⁰ in: Díaz-Plaja: *Historia de la Literatura Española*, pp. 73-78; Dámaso Alonso: *Cancionero y Romancero Español*, pp. 9-19, e *Los Romances de América y otros Estudios*.



De cómo el rey Don Rodrigo perdió a España, transcrito na forma de dois hemistíquios octossílabos, assonantados os versos pares, conforme aparece em várias coleções:

Las huestes de don Rodrigo — desmayaban y huían
cuando en la octava batalla — sus enemigos vencían.
Rodrigo deja sus tiendas — y del real se salía;
solo va el desventurado, — que no lleva compañía.
El caballo de cansado — ya mudar no se podía,
camina por donde quiere, — que no le estorba la vía.
El rey va tan desmayado, — que sentido no tenía,
iba tan tinto de sangre, — que una brasa parecía.

c) *Romances de tema francês*. — Carlos Magno e seus cavaleiros são muito citados. Incluem-se imitações da *Chanson de Roland*, em que Carlos Magno descobre, desolado, os cadáveres de Roldão, Oliveiros e Turpim. Pertencem ao ciclo *carolíngio* e dele fazem parte romances notáveis como *El Sueño de Doña Alda*, *El Conde Claros y el Emperador*, *Nacimiento de Montesinos*, *Miliselda y Don Gaifero*, *Ronsesvalles...*; fazem parte também dessa classificação os heróis do ciclo *bretão*, especialmente figuras heróicas como Lancelot.

d) *Romances lírico-narrativos*. — Incluem-se nessa classificação uma série de romances que narram histórias de amores e de intrigas — Bernal Francês, a Bela *Malmaridada* (um dos enredos preferidos dos *vihuelistas*, juntamente com *La Mañana de San Joan*), *Branca-flor...* — ou aqueles em que o *juglar* (cantador) canta seus amores e desenganos. Os romances de enredos novelescos e líricos são, em geral, carregados de imagens de ponderável intensidade lírica, como a história de Amadís, o mais famoso *caballero* do século

XVI, ou como o seguinte excerto, em que um navegante se vê glorificado pela sua profissão no mar:

Por Dios te ruego, marinero — dígasme ora ese cantar.
Respondióle el marinero, — tal respuesta le fue a dar:
—Yo no digo esa canción — sino a quien conmigo va.

Romance de amadís y oriana y
otro del rey Malin: con otro del infante gayferos: e otro q
dize En jaca esta el buen rey con otros dos romances.



Amadís el muy famoso
hijo del buen rey de gaula
que amoxes fueron los yfos
con la muy linda oriana
hija del rey lisuarte
señor dela gran boetania
que jamas por pensamiento
nunca el vno al otro errara
si vna vez que fue desoicha
por la reyna baxolanja
Oriana tenia celos
y cierto mal lo pensaua
mucho la queria amadís
mas era amor de hermana
vn enano de amadís
al reues esto tomava
segun se querian los dos

el amor los conquistava
supolo de aquele enano
la princesa oriana
tanto enojo resabio
quel coraçon le llorava
Oriana con gran pena
vna carta le embiara
que se fuese do no lo viese
que jamas verlo pensava
quando amadís la leyo
el color se le mudara
perosera todo el sentido
muy grandes sospitros daua
apartose del camino
vase por vna montaña
la qual era muy espessa
q enella hōbre no habiaua

Ilustração n° 02 – Romance de Amadís y Oriana,
um pliego suelto de cerca de 1515-1519.²¹

²¹ Apud. Romancero Viejo, de María Cruz García de Enterría, p. 48

Ou aquele, eivado de subentendidos e certa malícia, em que uma missa é interrompida pela entrada de uma bela mulher. Um jogo fonossemântico se instaura:

El abad que dice la misa, — no la puede decir, non;
 Monacillos que le ayudan, — no aciertan responder, non:
 Por decir “Amén, amén”, — decían “Amor, amor”.

Não gostaria de deixar de citar os dísticos octossílabos de *Con Pavor Recordó el Moro*, pela intensidade emotiva e artificiosidade paralelística, assim como por sua construção à base de imagens irônicas que se fizeram tão comuns no romantismo :

Con pavor recordó el moro — y empezó de gritos dar:
 Mis arreos son las armas, — mi descanso es pelear,

 Mi cama las dura peñas, — mi dormir siempre es velar
 Mis vestidos son pesares — que no se pueden rasgar.

E, pela perenidade “da maldita esposa infiel”, o seguinte trecho de octossílabos assonantados:

LA ESPOSA INFIEL

Estaba una señorita
 Sentadita en su balcón,
 Pasó por allí un soldado
 De muy mala condición
 Y la dijo: —Senhorita,
 Con usted durmiera yo.

—Suba, suba, caballero,
 Dormirá una noche o dos,
 Que mi marido fué a caza
 A los montes de León,
 Y para que acá no vuelva

Le echaremos maldición:
 Cuervos le saquen los ojos,
 Águilas el corazón,
 Se caiga de un risco abajo
 Y muera sin confesión.²²

Variantes do Romanceiro tradicional se alastram por toda a Europa e América hispânica. A título de ilustração, convido meu interlocutor a uma apreciação comparativa de um romance antigo peninsular e sua variante compilada no Chile:

LA GENTIL DAMA Y EL RÚSTICO PASTOR

Romance Tradicional

Estando un día un pastor — de amores muy descuidado,
 Vino por allí una dama. — —Usted me da a mí cuidado.
 Mira qué trenza de pelo — qué delgada de cintura.
 Si te casaras conmigo — gozaras de mi hermosura.
 Respondió el bien del pastor: — —Tu hermosura no la quiero,
 Tendo el ganado en la sierra — y quiero dirme con ello.
 —Pastor, que estás enseñado — a dormir en las cabañas,
 Si te casaras conmigo — durmieras en buena cama.
 Pastor, que estás enseñado — a comer pan de centeno,
 Si te casaras conmigo — comieras de pan y bueno.²³

LA DAMA Y EL PASTOR

Romance Chileno

—Pastor que andas por la sierra — pastoriando tu ganado,
 Si te casaras conmigo — salieras de esos cuidados.
 —Yo no me caso contigo, — responde el villano vil,
 El ganado está en la sierra, — adiós, que me quiero ir.
 —Como estás acostumbrado — a andar con esas ojotas,
 Si te casaras conmigo, — te pusieras buenas botas.
 —Yo no me caso contigo — responde el villano vil,
 El ganado está en la sierra, — adiós, que me quiero ir.
 —Como estás acostumbrado — a comer galletas gruesas,
 Si te casas conmigo — comieras pan de cerveza.²⁴

²² Apud. *Romances de Tradición Oral*, de José María de Cossio, p. 60.

²³ Id., pp. 121-122.

²⁴ Apud. *Los Romances de América y Otros Estudios*, de Menéndez Pidal, pp. 31-32.



Não raro, pela via da oralidade, o Romanceiro tradicional se faz presente nos cantares populares do Nordeste brasileiro. O exemplário é vasto e mereceu respeitáveis estudos, notadamente de pesquisadores universitários daquela região. Entre inúmeros estudos a respeito devem-se citar os ensaios *Ciclos Temáticos na Literatura de Cordel* de Manuel Diégues Júnior, *O Ciclo do Boi na Poesia Popular*, além de muitas outras publicações de Bráulio do Nascimento, e *A Compadecida e o Romance Nordestino*, de Ariano Suassuna²⁵, além de artigos e livros muito penetrantes cientificamente, de vários autores, a exemplo de Jerusa Pires Ferreira e Idelette Muzart Fonseca dos Santos.

Após um certo arrefecimento, no período neoclássico, é no romantismo que se reabilita definitivamente o Romanceiro tradicional, projetando-o em direção ao século XX, ainda que em sua condição puramente escrita (os estudos sobre a relação palavra-música ainda estão por fazer). Entre as coletâneas portuguesas destacam-se desde Garrett (**Romanceiro**, 1843-50) às de Teófilo Braga (**Floresta de Vários Romances**, 1869 e **Romanceiro Geral Português**, 1906-9), e de Victor Eugénio Hardung (**Romanceiro Português**, 1877). Garrett, no prefácio de *Adozinda* (1828) escreve que “de pequeno me lembra que tinha um prazer extremo de ouvir uma criada nossa em torno da qual nos reuníamos nós, os pequenos todos da casa, nas longas noites de inverno, recitar-nos meio cantadas, meio rezadas, estas xácaras e romances populares de maravilhas e encantamentos, de lindas princesas, de galantes e esforçados cavaleiros. A monotonia do canto, a singeleza da frase, um não sei quê de sentimental e terno e mavioso, tudo me fazia tão profunda impressão e me

²⁵ in: *Literatura Popular em Verso*, de Manuel Diégues Júnior et alli, pp. 1-152; 165-232; 153-164, respectivamente.



enlevava os sentidos em tal estado de suavidade melancólica, que ainda hoje me lembram como presentes aquelas horas de gozo inocente, com uma saudade que me dá pena e prazer ao mesmo tempo”. Na perspectiva portuguesa, a primeira obra conhecida a fixar a letra unida à melodia encontra-se na obra bilingüe dada a lume em Leipzig em 1864: *Portugiesische Vokslieder un Romanzen - Portugiesische un Deutsch, mit Anmerkungen herausgegeben von Dr. Crist F. Mblermann, Nachgelassenes Manuscript des Herausgebers*. Entrando no século XX, os romances portugueses, em seus textos literários e musicais, foram conhecidos a partir de **Velhas Canções e Romances Populares Portugueses** (1913, de Pedro Fernandes Tomás), **Romances e Canções Populares da Minha Terra** (1921, de Francisco Serrano), **A Canção Popular Portuguesa** (1953, de Fernando Lopes Graça) e **Cancioneiro de Monte Córdova** (1958, de Lima Carneiro).²⁶ Comenta J. M. Bettencourt da Câmara que “o veículo da difusão do Romance tradicional até paragens longínquas é, evidentemente, o formidável movimento de expansão marítima que, a partir de fins do século XIV, é empreendido pelas duas nações peninsulares. Com os portugueses e espanhóis, impelidos pela circunstância político-social dos dois países para a aventura do mar que a lenda medieval povoava de monstros, chegaram às terras descobertas simultaneamente o desejo dos valores materiais que se esperava retirar delas e as formas culturais trazidas da terra de origem, incluindo formas poético-musicais populares ou popularizadas, como o romance”.²⁷

* * *

²⁶ in: **Música Tradicional Açoriana**, de J. M. Bettencourt da Câmara, pp. 32-33.

²⁷ **Id.**, p. 38.



A maior ocorrência de variantes de temas concretos do Romanceiro tradicional na zona sertaneja brasileira, e sua menor incidência na zona caipira, demarcada pelas regiões Centro-sul e Sudeste do Brasil, explica-se pela decisiva relação texto/zona geográfica. Determinados temas podem ou não se fixar ou ser incorporados a um lugar, ou determinar variantes adaptadas ao contexto histórico-geográfico da região, ou simplesmente serem suprimidos do processo espontâneo da transmissão oral. Isto depende do impacto que o tema exerce sobre fatores concretos e legitimados socialmente em cada região. É necessário ressaltar que este fato também se deu tanto em relação ao Romanceiro tradicional em si mesmo, quanto em relação à sua projeção nas formas romanceadas modernas, em Portugal e Espanha. Há sobre o assunto importantes estudos de Menéndez Pidal, como **Sobre Geografía Folklórica - Ensayo de un Método**, continuado por Diego Catalán e Álvaro Galmés em **Como Vive un Romance**²⁸. Na perspectiva de sua ressonância pela identificação com certos temas do Romanceiro tradicional, o Nordeste brasileiro é mais permeável ou aberto como disponibilidade de aceitação, em vista do manutenção de certas condições históricas e políticas anacrônicas identificadas com o contexto “atrasado” que, sem dúvida, repercute nos padrões dominantes da cultura. Explica Souza Barros que “no vasto interior do Brasil, o *coronel*, até 1930, exercia todos os poderes de polícia e só algumas cidades se livraram indiretamente desse mandonismo que não deixava de ter uma explicação como estrutura arcaica e necessidade imposta pelo isolamento da distância e pela ausência completa de Poder Público”²⁹. Vigora um patriarcalismo arretado, perseverante em seus eitos de autoritarismo. Assim, no sertão nordestino,

²⁸ Apud. *Romancero de la Tradición Moderna*, de Pedro M. Piñero y Virtudes Atero, p. 33.

²⁹ in: *Arte, Folclore e Subdesenvolvimento*, de Souza Barros, p. 42.



repetindo as formas embrionárias senhoriais do feudalismo, o interesse privado dos coronéis se sobrepõe ao desenvolvimento dos interesses públicos, gerando formas localizadas de despotismo. Mesmo que, com a Revolução de 1930, os desmandos do poder de polícia tenham diminuído em ostentação, esse domínio social e político persiste até o ocaso do século XX, no momento em que me ponho a redigir este **Ensaio**. Que o diga a quantidade imensa e ostensiva de jagunços profissionais, capitães-do-mato e a cumplicidade da polícia com os coronéis, nas ameaças e morticínios aos trabalhadores sem-terra, nos últimos anos. Isto não ocorreu com tanta ênfase, e tão extensamente, nas zonas compreendidas pelo Sudeste e Centro-sul do país. O avanço do capitalismo pelos rincões interioranos dessas regiões, as correntes migratórias, os assentamentos rurais são bem mais recentes que no Nordeste. Assim posto, os “coronéis caipiras” agem sob novas fórmulas. Decorre desta dinâmica o fato de que certos enredos do Romanceiro tradicional logo se dissiparam, tiveram pouca ressonância ou sofreram rápidas transformações na Moda Caipira, a ponto de dificilmente serem reconhecíveis em suas motivações temáticas de origem.

* * *

No entanto, embora não tão freqüentes como nas cantigas populares sertanejas, as Modas Caipiras também registram essas lembranças seculares matizadas pela geografia peninsular, ou presentes nos ciclos de gestas do Romanceiro tradicional. Após sublinhar que “na verdade, o caipira é de origem paulista; é produto da transformação do aventureiro seminômade em agricultor precário, na onda dos movimentos de penetração bandeirante que acabaram no século XVIII”, Antônio Cândido ensina que “a cultura do caipira não é nem nunca foi um reino separado, uma espécie de cultura primitiva independente,

como a dos índios. Ela representa a adaptação do colonizador ao Brasil e portanto veio na maior parte de fora, sendo sob diversos aspectos sobrevivência do modo de ser, pensar e agir do português antigo. Quando um caipira diz *pregunta, a mo'que, depois, vassuncê, tchão* (chão), *dgente* (gente), não está estragando por ignorância a língua portuguesa; mas apenas conservando antigos modos de falar que se transformaram na mãe-pátria e aqui. Até o famoso *erre retroflexo* o *erre de Itur* ou *de Tietêr*, que se pensou devido à influência do índio, viu-se depois que pode bem ter vindo de certas regiões de Portugal. Como vieram o desafio (a *tenson* provençal), a fogueira de São João, o compadrio, o jogo de cacete, a dança de São Gonçalo, o protetor dos violeiros, a Festa do Divino, a maioria das crendices, esconjuros, hábitos e concepções. Quantas vezes ouvi caipiras 'improvisando' na viola quadras bonitas que anos depois encontrei em coleções do folclore português!" E, conclui o professor Cândido: "é preciso pensar no caipira como um homem que manteve a herança portuguesa nas suas formas antigas. Mas é preciso também pensar na transformação que ela sofreu aqui, fazendo do velho homem rural brasileiro o que ele é, e não um português na América."³⁰

Os romances em versos, editados comercialmente, eram vendidos em bancas próprias até a metade de 1960, nas imediações das estações ferroviárias da zona caipira e, principalmente, no interior dos trens Maria-Fumaça que faziam ligação com as capitais. Juntamente com o *Livro de São Cipriano*, as *Anedotas de Bocage* e outros livretos da Luzeiro Editora, eram, até mais que os gibis, o passatempo predileto nas custosas viagens que cortavam os Estados interligando com as capitais. A transcrição de um romance popular, talvez antigo, talvez uma

³⁰ "Caipiradas". in: *Recortes*, p. 249.



variante moderna, encontra-se explicitada no tópicio exordial de verso triplo (12 linhas) da moda-de-viola *Catimbau*, de Carreirinho e Teddy Vieira:

CATIMBAU

moda-de-viola

Carreirinho / Teddy Vieira

Tive leno num romance
De um casal de namorado
De Rosinha e Catimbau
Dois joves apaixonado.
Rosinha, família rica,
Catimbau era um coitado,
Capataiz de uma fazenda,
Mas trabalhador honrado...
Adomava burro brabo,
No laço era respeitado...
Um caboclo destemido
Ai, por tudo era admirado, ai!

in: Tião Carreiro e Pardinho,

Modas-de-viola Classe A - Vol. 3, 1981.

Há casos significativos de antigas motivações temáticas. Um peão roncando as vantagens de suas vitórias em rodeios diz que “já montei até no cão! / nunca precisei de freio, / pra montá em bicho *pagão*” (*Boi Veludo*, 1959, de Lourival dos Santos e Jesus Belmiro); noutro romance, diz o eu-cantador que “quando eu era criancinha / tinha mar inclinação / eu arriscava minha vida / pra montá em quarqué *pagão*” (*Moda do Peão*, de Cornélio Pires, supostamente interpretada por Mariano e Caçula, no disco pioneiro nº 20007, de 1929, da “Série Cornélio Pires”), ambas referindo-se ao manga-larga mestiço adjetivado como “pagão”, em lembrança cruzada ao *terrível mouro* a campear em terras católicas de El Cid. Exemplo notável, embora raro, da permanência de enredos literários do Romanceiro tradicional no mundo caipira, é a moda-de-viola *Nova*

Londrina, de Teddy Vieira e Serrinha³¹. Constituída à base de estrofes de “verso dobrado”³² isométrico e de uma isorritmia anapéstica³³ (estilo ligeiro e fluente de seqüências de duas sílabas átonas e uma tônica — tã-tã-tã-tã-tã-tã-tã-tã-tã...), intercaladas por uma quadra heterométrica, *Nova Londrina* atualiza elementos essenciais do *Ciclo Carolíngio*, das gestas francesas e castelhanas, com a história relacionada a Carlos Magno e heróis a ele ligados como Oliveiros, Roldão, os Doze Pares de França..., incorporados ao mundo imaginário caipira:

NOVA LONDRINA

moda-de-violão

Teddy Vieira / Serrinha

Pra corrê o Norte do Paraná
Eu comprei uma mula argentina
Por ser besta boa pra marchá
Puis o nome de Campolina.

Vô cortá trinta légua de mata
No dobrar daquelas colina
Quatro ferradura de prata
E uma fita amarrado na crina.

Me veio na lembrança os treis par de França,
Seis home valente, matô muita gente,

³¹ **Teddy Vieira** (Teddy Vieira de Azevedo, 1922-1965) nasceu em Itapetininga-SP, serviu o exército em 1946, foi sargento da Polícia Militar de São Paulo e lanterna de cinema. Escreveu versos desde a época do Grupo Escolar; teve centenas de modas gravadas pelas mais importantes duplas brasileiras. Com Lourival dos Santos e Tião Carreiro, criou o *pagode*, gênero novo de Moda Caipira mais assimilado pela cultura popular. Em 1948 teve suas primeiras modas gravadas: *Preto de Alma Branca* (com Lauripe Pedroso) e *João da Barro* (com Muibo Cury), um de seus maiores sucessos. Entre seus grandes sucessos figuram: o cururu *Menino da Porteira* (1955, com Luisinho), *A Enxada e a Caneta* (1956, com Capitão Barduíno), *Boiadeiro Punho de Aço* (1957, com Pereira), *Rei do Café* (1958), *Pagode em Brasília* (1960, com Lourival dos Santos) e *O Mineiro e o Italiano* (1960, com Nelson Gomes). Foi assessor artístico da Gravadora Chantecler e, em 1956, como diretor artístico da Colúmbia (CBS), apadrinhou a dupla Tião Carreiro e Pardinho. *Serrinha* (Antenor Serra) fez parte do Trio Sertanejo, com Riellinho (Osvaldo Rielli, compositor e instrumentista) e Mariano, e duplas com seu tio Raul Torres (Torres e Serrinha), com Zé do Rancho, e depois integrou o trio Torres, Serrinha e Mariano. É autor, com o parceiro Teddy Vieira do cururu *Pracinha*, gravado por Zico e Zeca.

³² Cabe observar que é comum entre os caipiras designar *verso* pelo que corresponde a uma quadra. Neste sentido, “verso dobrado” significam duas quadras e “verso e meio” um sexteto.

³³ Com essa denominação malsonante, diria até *horrorosa* – *anapéstica* – é construída ritmicamente uma das cantigas de infância mais lindas que conheço. Qual é? Ver nota nº 128, sobre a moda *Tempo de Infância*.

Eu abanco o Rordão, naquele sertão
De Nova Londrina.

in: Vieira e Vieirinha. **Garça Branca** (1966).

* * *

É oportuno observar que procurarei reproduzir neste **Ensaio** o linguajar “errado” caipira, tal como é pronunciado pelas duplas, nas gravações em disco, de modo que a legibilidade se aproxime da elocução original. Procura-se com isto manter o metro, o ritmo e as rimas originais das modas. O leitor vai notar uma diferença às vezes grande de registro lingüístico entre os vários locutores. Existem nas cantorias e tertúlias a “fala de si mesmo” em seus vários matizes, e a “fala do outro” em sua própria fala. Daí as diferenças notáveis entre as modalidades de falas de Vieira e Vieirinhã, por exemplo, em relação a Tião Carreiro e Pardinho. Na cronologia desta última dupla vamos sentir uma paulatina assimilação do “falar correto do outro” em sua própria fala, à medida em que os artistas interagem nos vários ambientes, dos cafundós rústicos do campo aos ambientes mais refinados das cidades. Os testemunhos e relatos de experiências de artistas caipiras, que aparecerão no decorrer deste **Ensaio**, serão igualmente transcritos, *ipsis verbis*, do gravador. Enfatizo que contra a reprodução desse processo dialetal do falar caipira já houve alguma manifestação em contrário e, observadas as diferenças regionais pelo interior de São Paulo, Sul de Minas Gerais e Mato Grosso, parte de Goiás, Norte do Paraná, além de algumas áreas rurais dos estados do Rio de Janeiro e Espírito Santo, este é um dos pontos mais marcantes de identidade e conseqüente preconceito contra os habitantes das zonas rurais das citadas regiões. Amadeu Amaral comenta que

“foi o que criou aos paulistas, há já bastante tempo, a fama de corromperem o vernáculo com muitos e feios vícios de linguagem.” Relata esse estudioso do caipirismo que “quando se tratou, no Senado do Império, de criar os cursos jurídicos no Brasil, tendo-se proposto São Paulo para sede de um deles, houve quem alegasse contra isto o linguajar dos naturais, que inconvenientemente contaminaria os futuros bacharéis, oriundos de diferentes circunscrições do país...”³⁴

* * *

Nos folhetos nordestinos, assim Roldão é exaltado:

Tudo ali ficou calado,
Não falou um cavaleiro,
Roldão era um companheiro
Dentre todos mais amado
Demais era respeitado
Pela nobreza e ação,
Tinha um leal coração
Para com seus companheiros,
E mesmo dos cavalheiros
Ele era o capitão.

in: João Martins Ataíde,
*Roldão no Leão de Ouro*³⁵

Em *A Prisão de Oliveiros*, folheto auto-proclamado como de José Bernardo da Silva, assim se identificam os heróis do ciclo carolíngio:

Carlos Magno também
Tinha doze cavalheiros
Como outros iguais guerreiros

³⁴ in: *Dialeto Caipira*, de Amadeu Amaral, p. 41.

³⁵ Apud. *Ciclos Temáticos na Literatura de Cordel*, de Manuel Diégues Júnior. in *Literatura Popular em Versos*, p. 35.

O mundo hoje não tem.
 Nunca temem a ninguém,
 Segundo diz a história,
 Tinha as espadas da glória
 Nunca torceram perigo
 Nunca foram ao inimigo
 Que não contassem vitória.³⁶

* * *

Retornando às considerações sobre *Nova Londrina*, a respeito da modificação tão evidente (“*treis par de França*”), isto se explica pela própria sucessão da oralidade, no continuar do tempo. Os números se perderam porque não foram assuntados em livros; encontram-se pulverizados em informações dissipadas pela memória popular. No caso em tela, portanto, o episódio carolíngio passou a ser objeto adquirido da literatura e, deste modo, vivo e histórico. Porém, como é comum, a memória coletiva, a improvisação popular na corrente da oralidade, tende a remoçar os acontecimentos, transformando-os de verídicos históricos em verídicos artísticos. Esclarece Arnold Hauser, abordando o mesmo assunto sob a óptica sincrônica da épica medieval que “a última interpretação não é, necessariamente, a ‘mais arguta’; mas toda a tentativa séria para interpretar um trabalho sob o ponto de vista de um presente vivo aprofunda e alarga o seu significado. Todas as teorias que nos mostram a poesia épica de um ponto de vista novo e historicamente válido são úteis, porque nos interessa, mais do que a verdade histórica com ‘o que realmente aconteceu’, conseguir uma aproximação direta e nova do assunto”.³⁷

³⁶ Id. Ib., p. 37. Diégues Júnior suspeita de que o verdadeiro autor seja o cantador Leandro Gomes de Barros ou João Martins de Ataíde.

³⁷ in: *História Social da Literatura e da Arte - I*, de Arnold Hauser, p. 228.



O assunto de que estamos tratando é um enredo que repercute no tempo, e se enleia às situações hodiernas em *Nova Londrina*. Em entrevista com Rubens Vieira Marques (1926-), o Vieira, da dupla Vieira e Vieirinha), gravada em 16.set.1994, o artista explica que

As moda que nós canta têm muito de romance, de imaginação, mas têm muito de verídico, porque o povo comprova as história. Moda-de-viola é ansim: tem muito de verdade e tem muito de mentira. É que nem um filme de cinema.

Tem gente muito antiga que ouviu falá e até conheceu os três par de França, que era um bando perseguido pela captura e que vivia na região de Maringá (que nem enxistia naquela época). O Rordão era um caboclo muito valente que ajudava os pobre e pertencia ao bando. Diz que ele nunca chegô a sê preso, porque era protegido pelo próprio delegado da captura.

Quando nós foi pra São Paulo, eu com o Vieirinha, nós cantava *Nova Londrina*. Cantava ela muito comprida, tinha muitos verso [estrofes]. Então o Serrinha e o Teddy Vieira pegô a letra, que achava muito bonita, e reduziu ela pa que cabesse dentro do disco. Então ficô aqueles verso que cê conhece. O que eu vejo falá do Rordão, no Paraná, é que foi um home bão, por um lado, mas perigoso, muito matadô e muito brabo. Os três par de França era também muito brabo. Rordão, eu num sei de que idade ele é, mas deve sê muito véio, né? Só os antigo conheceu ele. E enxistiu, sim senhor. Enxistiu o Rordão e os par de França também, lá no Norte do Paraná. É a mesma coisa que Lampião, que nós conhece do nosso tempo. O Rordão e os par de França é que nem o Lampião e os cangacero...

Em Nova Londrina enxistia muito grilo de terra, grilagem da terra que era muito boa, terra roxa... Então o personagem da moda "abancô o Rordão", pra acabá com a grilagem de terra, e protegê coitadinho que já vivia na terra perseguido pelos jagunço dos fazendero. O Rordão era do lado bão, como eu falei. O Teddy era tenente do Exército, e conhecia essas história em livro. Decerto enxistia essas história arquivada lá no Exército. Então porque era verdade no Paraná e porque era verdade nos livro, daí nasceu a moda *Nova Londrina*, que nós gravemo e foi sucesso.³⁸

Isto é verdade? Respondo que sim, num dos sentidos difusos e plausíveis de verdade, relativizados pelo tempo, como fortuna admitida pelo imaginário e

³⁸ Coletamos seis horas de gravações com Vieira, exclusivas para este ensaio, em diversas datas, nos anos de 1994 e 1995. Esse artista, de vasta experiência, com uma carreira de mais de 50 anos, tornou-se o principal consultor deste trabalho, parra assuntos relacionados com a viola, além de informante de situações imaginárias do mundo caipira.

consenso coletivo. Extingue-se, por assim dizer, a verdade pontual relatada por *um* indivíduo, ao enlear-se na imaginação criativa comunal, sempre posseira de um contexto histórico vivo. De qualquer modo, havendo como não há dúvida de que haja, um mecanismo de indefinição no processo de referencialidade, a alusão aos “treis par de França” suscita muito mais um apelo à imaginação que propriamente a lembrança de uma situação palpável da experiência (que raios de França é essa!, indagaria alguém, no silêncio introspectivo, sem encontrar e nem necessitar de uma resposta objetiva). A proposição dos autores Teddy Vieira e Serrinha tem muito mais de sugestivo que de referencial. Realiza-se uma definição aceita, mas conceitualmente indefinida, um jogo no qual concorrem muito mais as matérias significantes dos signos, deixando aos receptores uma brecha para o vôo imaginativo tão característico da obra aberta de que trata Umberto Eco. Esclarece o erudito italiano que “quem comunicar conforme tal intenção sabe também que o halo conotativo de um ouvinte não será igual ao de outros eventualmente presentes; mas, tendo-os escolhido em idênticas condições psicológicas e culturais, pretende justamente organizar uma comunicação de efeito indefinido — delimitado porém por aquilo que podemos chamar de *campo de sugestividade*.³⁹ Neste sentido, o ouvinte seria o interlocutor abstrato mobilizado e latente na consciência do autor (o “poeta de bancada”), no ato da concepção do texto. É abstrato porque se realiza na amplitude da cultura. Essa proposta com função sugestiva abre campo, por assim dizer, ao fator sugestivo da linguagem, carreando ingredientes de passagem da pura unicidade referencial para a poeticidade da mensagem. Este é um procedimento muito sutil e ilustrativo de como funciona o modo conotativo no linguajar da Moda Caipira de

³⁹ in: **Obra Aberta**, de Umberto Eco, p. 78.



raízes, modo esse que nunca dispensa, a partir do princípio literarizante do texto, a participação co-produtiva desse ouvinte abstrato. Isto se dá pela passagem do unívoco para o plural, do individual para o plenário, do informativo para o sugestivo. A respeito de ocorrência análoga, ensina Menéndez Pidal: “a poetização individual, sempre agitada, sempre revolta entre a multiplicidade de acidentes particulares e efêmeros próprios do momento atual, se decanta límpida e pura sob a ação sedimentadora da tradição. Qualquer desejo de novidade se extingue. O poeta inicial e os refundidores sucessivos se desvanecem; todo personalismo autoral desaparece submerso na coletividade”.⁴⁰ O que vale é a imaginação que se agrega ao saber comum, afortunado pela lapidação do tempo. Mais adiante, esclarece o mestre espanhol, fazendo um paralelo entre os romances tradicionais com as gestas antigas que “a cena ou situação apresentada nos romances tradicionais não se narra objetiva e discursivamente, senão que se atualiza ante os olhos. Vários procedimentos intuitivos eram usados pelos *juglares* de gesta, e a canção popular não faz senão herdá-los, freqüentá-los e intensificá-los; essa diferença quantitativa tem valor qualitativo, essencial.”⁴¹ Este, como se pode constatar, é um dos pontos essenciais do rito de passagem da *realidade histórica*, quer dizer, daquilo que é assim mesmo, em *realidade artística*. Jerusa Pires Ferreira, ao focar esses “lapsos” referencializantes, como os que ocorrem em *Nova Londrina*, tão naturais e freqüentes, e que deslizam para a literatura, escreve que “se a poesia popular é memória e recriação, lembrança intensa e permanente de matrizes arcaicas que se rearranjam, agrupam e recriam em processos contínuos, cresce de importância

⁴⁰ in: *Romancero Hispánico (Hispano-Portugués, Americano y Sefardí) - I*, p. 61.

⁴¹ *Id.*, p. 65.

a avaliação do fenômeno: a falha de memória.”⁴² No entanto ela é aceita, prazerosa e funcionalmente, na escritura popular.

* * *

Páginas anteriores deixei consignada a indagação sobre como obras literárias famosas, por terem caído no gosto popular, se transformaram em fontes temáticas da Literatura Popular. Tais narrativas, lidas geralmente em voz alta, convertem-se em fábulas a serem contadas oralmente, como se fossem “causos” vividos ou provindos de motivações acontecidas. Ancoram-se em fatos e situações acontecidos ou se referem a lugares existentes para proporcionar *efeitos de realidade*. Por isto, adaptam-se ou se ajuntam aos conteúdos imaginários e tangíveis, e se sedimentam no verídico. Realizam o percurso de passagem do signo escrito para o signo em sua dicção oral, muito freqüente, e que se equaciona em máximas do tipo “conta-me um conto”. De fato, até pelas condições de dificuldades de acesso ao livro, pela pouca familiaridade com as letras, ou pela raridade material da mesma mídia impressa, o prazer do texto tipografado reivindica a volta ao estágio de oralidade, interpondo entre o signo escrito e o ouvinte a decisiva participação recreativa e re-criativa do intérprete, considerado num primeiro estágio o poeta popular (no universo caipira, a imensa maioria das modas vem assinada por uma dupla de autores); num segundo, o porta-voz do poeta popular, que canta ao vivo e em voz alta, com suas teatralizações e relações interativas com a assistência. A esse emissor de mensagens convencionaremos tratar por *o violeiro-cantador, modista ou cantador*.

⁴² *Armadilhas da Memória (Conto e Poesia Popular)*, de Jerusa Pires Ferreira, p.38.



Para maior elucidação, e esclarecendo ainda o procedimento de apropriação de temas literários famosos, pelo reconhecimento de identidade entre o poeta popular e seus leitores/ouvintes, observa Idelette Muzart Fonseca dos Santos, completando a anterior citação de Câmara Cascudo, que “a originalidade da ficção não constitui portanto a característica fundamental da inovação e da criação de narrativas orais: a dicção predomina e constitui uma verdadeira apropriação. Através da reelaboração de um esquema narrativo ou da reescritura de um texto conhecido e apreciado pela comunidade dos leitores/auditores, cria-se uma obra, não mais anônima, como o exigia outrora o critério folclórico da criação popular, mas reconhecida por todos”.⁴³

Sobre o ingresso do Romanceiro tradicional no Brasil, e tendo em mente os objetivos místicos e sociais, de acordo com os propósitos da Coroa, as escolas elementares dos jesuítas, embora agentes europeus de desintegração dos valores nativos, são responsáveis pela eclosão de um espírito literário entre os puros e mestiços, nesse chão de Santa Cruz. Escreve Fernando de Azevedo que “em toda essa obra (...) de catequese e colonização, utilizavam os padres não só a influência dos meninos brancos, órfãos ou filhos de colonos, sobre os meninos índios, postos em contato com aqueles nos mesmos colégios, como também a ação dos colomins que, ensinados pelos padres, saíam pelas aldeias a ensinar os pais na própria língua dos índios. Foi por aí, por essas escolas de ler e escrever, fixas ou ambulantes, em peregrinação pelas aldeias e sertões, que teve de começar a *fundamentis* a sua grande política educativa; e com elas é que se inaugurou, no Brasil ao mesmo tempo que na Europa, essa educação literária popular, de fundo religioso, organizada em consequência e sob os influxos das

⁴³ *Ensaio Escritura da Voz e Memória do Texto: Abordagens Atuais de Literatura Popular Brasileira*. in: *Fronteiras do Literário - Literatura Oral e Popular Brasil/França*, p. 38.



lutas da Reforma e da Contra-reforma, para a propagação da fé.”⁴⁴ Difundido no devocionário dos jesuítas, o Romanceiro tradicional está na origem dos principais gêneros de modas caipiras: A **Moda-de-viola** que, por sua fabulação novelesca e legendária, autênticas xácaras, mais homologia apresenta com o Romanceiro. É cantada *à capela* (sem acompanhamento), normalmente, com duas violas, uma ponteada e outra batida; durante as estrofes, a melodia é perseguida pelo ponteado das cordas mais finas e agudas, dificilmente audíveis nas gravações antigas. Nas remasterizações digitais de hoje em dia, nem sempre esse ponteado é recuperado, permanecendo inaudível nas edições em CDs. O **Cururu** e o **Cateretê**, os mais primitivos dos sons caipiras, são amálgamas e adaptações de danças e cantares indígenas. Neste sentido, vieram a tornar-se os antigos autos religiosos com acompanhamentos de cantos e danças ameríndios; o **Recorte** ou **Recortado**, de ascendência ameríndia e traços de música africana; e a **Toada**, mais melodiosa e lânguida, caracterizada como uma espécie catalisadora do caudal de cantares tradicionais brasileiros. O **Pagode**, gênero recente e ladino, é enxerto repicado do Recortado mineiro com o Catira, admirável pelo bordado de improvisos da viola, realizado quase sempre com a exuberância das antigas *Cantigas de Meestria*.⁴⁵ Possui uma estrutura poemática fincada no preceito artístico da livre associação de idéias.

* * *

⁴⁴ in: *A Transmissão da Cultura*, de Fernando de Azevedo, p.16.

⁴⁵ As *Cantigas Medievais de Meestria* são composições poemáticas de sete versos em cada estrofe. Usamos o designativo na acepção também usual de “composição de mestre”, isto é, muito requintadas do ponto de vista técnico e, por isto, muito difíceis em suas elaborações.



Pesquisa realizada na UNESP - São José do Rio Preto - SP, por Osvaldo Luís Barison⁴⁶, revela as dez principais modas caipiras gravadas em disco, na opinião das populações geralmente interioranas do Sudeste e Centro-oeste brasileiro. Mobilizações naturais do Romanceiro tradicional, no correr do tempo, com evidentes heranças genealógicas, são elas, em ordem de preferência: ***Menino da Porteira*** (cururu - Teddy Vieira-Luizinho), ***Cabocla Teresa*** (toada - Raul Torres-João Pacífico), ***Chico Mineiro*** (toada - Tinoco-Francisco Ribeiro), ***Chico Mulato*** (toada - Torres-Pacífico), ***Canoeiro*** (cururu - Alocim-Zé Carreiro), ***Boi Soberano*** (moda-de-viola - Carreirinho-Izaltino de Paula), ***Pagode em Brasília*** (pagode - Teddy Vieira-Lourival dos Santos), ***Pingo D'água*** (toada - Torres-Pacífico), ***Mágoa de Boiadeiro*** (toada - Nonô Basílio-Índio Vago) e ***Ferreirinha*** (moda-de-viola - Carreirinho). São pioneiros da Moda Caipira em disco os seguintes artistas: Bico Doce (pseudônimo de Raul Torres), Caipirada Barretense, Mariano e Caçula, Olegário e Lourenço, Maracajá (pseudônimo de Paraguaçu) e os Bandeirantes, Alvarenga e Ranchinho, Foliões do Zé Messias, Paraguaçu e Sebastiãozinho e próprio Cornélio Pires — todos da Turma Cornélio Pires —, e Zico Dias e Ferrinho, Serrinha e Caboclinho, Torres e Florêncio — da Turma Caipira Victor — os quais gravaram as primeiras modas caipiras, entre 1929 e 1931.

* * *

Além da “poesia séria”, a Moda Caipira registra também as *Cantigas de Patacoadas*, ou satíricas, que fazem muito o gosto do público-ouvinte. Um dos principais autores desse gênero, que é um dos mais tradicionais, é sem

⁴⁶ in: **Moda Caipira: Cantador, Universo, Mediações e Participação Emotiva** (1994) - Dissertação de Mestrado [orientador: Romildo Sant'Anna].



dúvida Raul Torres (1906-1970), como se observam nas seguintes passagens de *Festa da Bicharada* (1936), em parceria com João Pacífico, e *Futebol dos Bichos* (1933):

FESTA DA BICHARADA

moda-de-viola

Raul Torres e João Pacífico

Fui dançá co'a bicharada
Passei meio apertadão,
A onça tinha uma filha
Delicada de feição.
No dia do casamento
Fizero grande reunião,
E pra não misturá raça
Fez casá com primo-irmão...

in: Torres e Pacífico, **Revivendo**, 1994.

FUTEBOL DOS BICHOS

cateretê

Raul Torres

O jogo do futebol
É um jogo muito falado,
É um jogo muito bonito
E bastante admirado.
Lá no bairro adonde eu moro
Pois formaro um combinado:
O time do Quebra-Dedo
Com o time do Pé-Rapado.

O time do Quebra-Dedo
Tava bem reforçado:
Tatu jogava no gol,
Beque de espera, o Leão,
O Sapo, beque de avanço,
Halfo-esquerdo era o preá,
Center-halfo era o viado,
Halfo-direito, o gambá...

in: Torres e seu Conjunto, **Revivendo**, 1994.



A visão reflexa do caipira, “relaxando” com a vida na capital, segundo é anunciado antes dos primeiros acordes da viola, já vamos encontrar numa das primeiras modas-de-viola gravadas. Trata-se de *Bonde Camarão*, disco de selo vermelho nº 20015, realizada em 1929 na Columbia do Brasil (Byington & Company) pelos irmãos Mariano da Silva e Rubens da Silva, a dupla Mariano e Caçula. Taí a primeira estrofe:

BONDE CAMARÃO
moda-de-viola

Cornélio Pires / Mariano da Silva

Aqui em São Paulo
O que mais me amola
É esses bonde que nem gaiola,
Cheguei, abriro uma portinhola,
Levei um tranco e quebrei a viola!
Inda puis dinheiro na caixa da esmola!

in: Mariano e Caçula.

Nova História da Música Popular Brasileira, 1978.

As Cantigas de Patacoadas, ainda que com um certo histrionismo, revelam uma aproximação com a sátira literária de todas as épocas e, em especial, com o lado cômico, satírico e maluco de românticos como Laurindo Rabelo, Bernardo Guimarães e Álvares de Azevedo⁴⁷ e, no decênio de 1920, o caipirismo macarrônico e jornalístico de Juó Bananére (Alexandre Ribeiro Marcondes Machado, 1892-1933). O tom jocoso de suas letras muitas vezes se exprime através da paródia. Os personagens enfocados são “desenhados” de modo a aproximá-los da representação plástica da caricatura jornalística: um dos

⁴⁷ Ver sobre o assunto o ensaio *Dialética da Malandragem*, de Antônio Cândido. in: *O Discurso e a Cidade*, pp. 18-54.



gêneros cronísticos que, hoje em dia, e com economia vocabular, ressaltam-se como por demais eloqüentes. São muito freqüentes os apelos zoomórficos, como vimos e, não raro, aludindo a personalidades conhecidas da época. Também de modo satírico, os ciúmes, as intrigas, os diz-que-diz-que dos políticos e seus atos são transformados em balelas e gozações. A literatura popular banaliza os protagonistas da política, e deles se escarnecem com modas chocarreiras que simbolizam descrença e profundo desprezo. São expoentes desse gênero humorístico na Moda Caipira, nos *shows* ao vivo, no rádio e no disco, as duplas Jararaca e Ratinho, formada em 1927 (José Luís Rodrigues Calazans, o Jararaca - Maceió, 1896-1977, e Severino Rangel de Carvalho, o Ratinho - Itabaiana-PB, 1896-1972) e Alvarenga e Ranchinho, formada em 1929 (Murillo Alvarenga - Itaúna-MG, 1912-1978, e Diéze dos Anjos Gaia, o Ranchinho - Jacarã^e-SP, 1913-1991)⁴⁸. Utilizando-se, como fizera Raul Torres, não só dos gêneros caipiras, como de emboladas, marchinhas, valsinhas, lundus, sambinhas etc., enfocam em suas patacoadas anedotas de costumes, muitas vezes alegorizadas por figuras de animais. Como comentarista social, o poeta satírico é o vidente e analista de fatos históricos, na perspectiva de seu povo. Essas modas fizeram época nas décadas de 1930 a 60 por satirizarem figuras exponenciais da política brasileira. Fizeram muito sucesso pois, além do apelo fácil ao riso, e tecendo analogia com o que escrevera Aristóteles sobre a Comédia, as Cantigas de Patacoadas tratam do mito de nossa face torpe, ridícula. Ao rirmos *do outro*, rimos *de nós mesmos*, rimos daquele nosso lado cuja sandice nos incumbimos de acobertar sob o manto dos bons modos e da seriedade que nos equilibram nas

⁴⁸ **Alvarenga** (Murillo) e **Ranchinho** (Gaia) permaneceram juntos por 20 anos. Na década de 50, o Ranchinho original foi sucedido por Homero Souza Campos e depois por Delamare de Abreu. Permaneceram fazendo o mesmo gênero satírico. Ranchinho, no entanto, continuou fazendo sucesso em carreira solo até o fim da vida, aos 79 anos, como *partner* do programa **Som Brasil**, da Rede Globo de Televisão.

relações sociais. Observemos a fina crítica social em trechos da seguinte moda-de-violão gravada em 1942 por Alvarenga e Ranchinho:

RACIONAMENTO DA GASOLINA

moda-de-violão

Capitão Furtado / Palmeira

A crise da gasolina
Já tem dado o que falar
Vô dizer alguma coisa
Que eu já pude observar,
Quem andava de ortomóvi,
Acataro a gasolina,
Pra mor de o racionamento
Hoje vai é na botina.

Na falta da gasolina
Muita gente virô atreta,
Hoje tão fazeno força
Andano de bicicreta,
Quem tinha barriga gorda,
Hoje tem barriga fina.
Os coitado têm sofrido
Com a crise da gasolina.

.....
Os chofré que são casado,
E namora nas esquina,
Chega em casa atrasado
Diz que fartô gasolina.
Pra esses moço grã-fino
Perseguido de muié,
Chegô a vez de dizê:
-Eu quero vê é a pé!

in: Alvarenga e Ranchinho

Monumento da Música Popular Brasileira, 1977.

* * *



A Moda Caipira de raízes é a arte do 78rpm, o velho disco pesado e quebrável de 78 rotações por minuto. Explico: escrevo que tal dupla gravou xis número de LPs. Por exemplo, a dupla Pedro Bento e Zé da Estrada gravou mais de cem LPs em quarenta anos de carreira. Esse número altíssimo, na média anual, se explica pelas compilações dos 78rpm em LPs. Diferentemente de hoje, naquela época os artistas tinham que ser grandes sucessos nas apresentações ao vivo, nos *shows*, nos circos e rádios, para depois gravarem em disco. Quando eram aceitos na gravadora, já possuíam elevado número de sucessos no repertório. Vieira e Vieirinha, por exemplo, quando lhes abriram as portas para o disco, em 1952, já eram “estrelas” de vários programas de rádio e, em 1950, acompanharam Getúlio Vargas na campanha à Presidência da República. Na estréia, gravaram quatro 78rpm em um só dia. Com a oportunidade de gravar discos, o que as duplas faziam era registrar o sucesso tal como era apresentado ao vivo. Este fato leva a três conclusões fundamentais:

- a) A moda composta e gravada em disco, em 78rpm, possui ares e procedimentos formais da execução ao vivo;
- b) A década de 1940 é o grande celeiro de sucessos da Moda Caipira até hoje;
- c) A era do *long-playing*, a partir de 1951 no Brasil, é simulacro do disco em 78rpm: ou são transposições remasterizadas, no novo formato, das gravações originais, ou regravações da mesma moda.

É por isto que a Moda Caipira de raízes, quando acompanhada de orquestra ou de instrumentos eletrônicos, soa como se estivesse ornada de uma maquiagem falsa. No disco, e sem prescindir da viola, ela se afina melhor com os instrumentos acústicos, exatamente os mesmos das apresentações ao vivo. É por isto que as velhas duplas, ainda hoje, em LPs, gravam quatro ou cinco

músicas novas, e o restante das doze ou catorze faixas do disco são músicas antigas; é por isto também que é difícil encontrarmos o “sucesso exclusivo” de tal dupla de violeiros. Como o disco é simulacro da performance interativa com os ouvintes, as várias duplas incluíam muitas das mesmas modas em seus *shows* ou apresentações radiofônicas. Em resultado, grandes sucessos como *Ferreirinha*, *Canoeiro*, *Menino da Porteira*, *Boi Soberano*... foram gravados por várias duplas que apareceram entre 1940 e 1950. Nos finais de 1980, com o aparecimento do CD (Compact Disc Digital Audio), repete-se a mesma dose. Na virada da metade de 1990, momento em que estou a redigir este **Ensaio**, já foram lançados onze CDs **Dose Dupla** (com dois LPs cada) de Tião Carreiro e Pardinho, mais outros três da série **Som da Terra**, todos pela gravadora Chantecler/Warner Music Brasil. São ramasterizações de LPs que, por sua vez, foram em boa parte ou regravações ou cópias de 78rpm de sucesso. Desta constatação há mais uma conclusão a se chegar: a Moda Caipira de raízes não sai de moda, não se exaure facilmente com o tempo, constituindo-se talvez, em seu conjunto, no maior fenômeno da mídia em discos, e com mais longevidade, da chamada Música Popular Brasileira. É raríssimo no Brasil um artista que, vivo ou ido, brasileiro ou estrangeiro, lhe tenham lançado catorze CDs, no período de cerca de dois anos, como é o caso da dupla Tião Carreiro e Pardinho. Na voz dessa e de tantas outras duplas se compendia outro romanceiro; ecoam os velhos e novos romances.





2. CULTURA DE RAÍZES E ETNOTEXTO

Fazendo uma digressão conveniente a este estudo, quero mencionar alguns trechos de Vaz de Caminha, na *Carta*⁴⁹:

...E [Diogo Dias] levou consigo um gaiteiro com sua gaita. E meteu-se a dançar com eles [os indígenas], tomando-os pelas mãos; e eles folgavam e riam, e andavam com ele muito bem ao som da gaita. Depois de dançarem fez-lhes ali muitas voltas ligeiras, andando no chão, e salto real, de que se eles espantavam e riam e folgavam muito. E conquanto com aquilo os segurou e afagou muito, tomavam logo uma esquiveza como monteses, e foram-se para cima... Nesse dia enquanto andavam, dançaram e bailaram sempre com os nossos, ao som de um tamboril nosso, como se fossem mais amigos nossos do que nós seus. (...)

⁴⁹ *Carta a El-Rei D. Manuel*, escrita do porto seguro de Vera Cruz, com data de 1º de maio de 1500, em linguagem atualizada por Carolina Michaëlis de Vasconcelos. in: Pedro Calmon. *História do Brasil-I*, pp. 64-83.

E, portanto, se os degredados que aqui hão de ficar, aprenderem bem a sua fala e os entenderem, não duvido que eles, segundo a santa tenção de Vossa Alteza, se farão cristãos e hão de crer na santa fé, à qual praza a Nosso Senhor que os traga, porque certamente, esta gente é boa e de bela simplicidade.

Certamente a mais singela de quantas tenham sido produzidas pela literatura ultramarina portuguesa da época, e tida como uma espécie de *Certidão de Batismo do Brasil*, sendo emblematicamente a mais visionária e enternecedora de quantas foram escritas em nossa literatura epistolar, a especulação sobre os dizeres da *Carta* pode tornar ponto de partida para reflexões essenciais sobre a formação etnológica e cultural do país. Mesmo usando o paradigma difuso de uma concepção existencial ibérica, no ano de 1500, para anotar e interpretar a exuberância do *tudo novo* do Novo Mundo cabralino que despontava aos olhos navegantes e invasores, há que reconhecer na *Carta* que, de suas observações, nascia algo de excepcional para civilização: portugueses e indígenas se davam as mãos para dançar, cirandando, mais pela pureza latente dos nativos que pela predisposição lusa. Leve-se em conta que desembarcava em Vera Cruz um contingente de homens sisudos, empanturrados de sombras medievais, de zangas seculares, teatralizações de fidalguias, meneios maliciosos, e, abrasados pela cobiça, traziam as tensões provocadas pela tremenda imposição do modelo burguês renascentista. Essa turba invasora não tinha outro objetivo — e já que não viam a cobiçada pimenta das Índias — senão garimpar em cada arredor, com os olhos ávidos, por um pouco de tronco de brasil, uma pepita de ouro ou outra colheita que permitisse enriquecer e colorir depósitos, algibeiras e baús. Mas lá estava, em porto seguro, a gaitinha de fole aldeã, o tamboril dos bailes de aldeia, a animarem a aspereza da vida, num dançar sem enfeites, sem regras e sem medidas, como se alguma coisa nova

estivesse nascendo, ou então tão antiga, tão ancestral como o Mito da soltura de viver. Relata o Padre Anchieta, em 1584, como resultado de sua pregação missionária religiosa-cultural, que os meninos índios das casas de ensino baianas já faziam “suas danças à portuguesa, com tamboris e violas, com muita graça, como se fossem meninos portugueses”.⁵⁰

Escreve Fernando Azevedo, citando Humberto Campos que “o português é jovial, festeiro, comunicativo; provam-no a alegria de seus vilarejos, e os seus folguedos campestres em que predominam os bailados nacionais. E o nosso índio não o era menos. As suas festas eram barulhentas, tumultuosas, e duravam dias, às vezes, semanas”. Quanto ao fato de o indígena brasileiro ser taciturno — continua Azevedo, com grande penetração analítica: “ser taciturno não é ser triste. A taciturnidade é uma das características dos povos caçadores e torna-se um hábito pelas exigências da ocupação. O silêncio e a quietação não significam assim, tristeza, que só pode vir do desgosto da vida. Os nossos silvícolas viviam satisfeitos de sua condição. E considerando-se instintivamente felizes, viviam alegres, mesmo porque tristeza, como nós a definimos, só pode nascer de um confronto de destinos, e da certeza de inferioridade, tirada desse confronto.”⁵¹ Menos de um decênio após o descobrimento, e devido ao fato de que os primeiros africanos escravos aqui aportaram “nas matulas” dos portugueses — esses condicionados ao regime cristiano da servidão —, vingava o “confronto de destino”, nascia a mestiçagem da velha cultura, em tempos ávidos, mercantilistas, com etnias e modos de organização vivencial em estado de graça, marcados pelo primarismo das relações antropológicas ameríndias e africanas, primarismo de “gente boa e de bela simplicidade”, como observou

⁵⁰ Apud. *Os Sons Negros no Brasil*, de José Ramos Tinhorão, pp. 26-27.

⁵¹ in: *A Cultura Brasileira - I (Os Fatores da Cultura)*, de Fernando Azevedo, p. 193.



Caminha. Em pouco tempo, os bailados de salão do Norte de Portugal, de onde vieram a maior parte dos navegantes, se contagiavam de uma coreografia nativa, aborígine, de gingados personalizando animais e pássaros e a cosmogonia da terra brasileira, e de balancês e bamboleios do litoral e interiores de florestas africanas. E um ritmo quaternário de respirações coletivas ameríndias e negras se transforma em versos contagiantes, nas adaptações à batida aldeã tradicional do recitar ibérico. Dessa mistura de raças e línguas e modos de ser peculiares, parece que a própria Poesia retorna a seus alvares, derivada da dança e do canto, e do farnel mais corriqueiro e singelo. Das expressões do corpo, surge o Verso, como notação de uma comoção bem simples, captada de relações com o Novo Mundo, mais enlevadas que prevenidas. Mais que uma tristeza contingencial pela imposição de outra geografia, com ares de deserção e com implicações no biorritmo das estações do ano, no depauperamento das condições vitais e na mudança radical das referências laborais, há que considerar aspectos mais profundos, e não menos contundentes, que espetam e sangram a identidade do ser e sua expressão existencial, seu novo *ethos*, marcado pela brutalidade da dissociação dos vínculos de origem. Indígenas e africanos, por um lado, e portugueses aventureiros e conquistadores, clericais e degredados, por outro, ainda que estes hierarquicamente superiores na relação de comando, faziam parte de comunidades estruturadas, com estabilidade rítmica da vida, sedimentadas em seus sistemas vivenciais e de representação do mundo. Nas paragens do Novo Continente, esfacelam-se as fortunas de saberes, costumes e crenças relacionados com a magia e com as tradições, que permitem a que o espírito se desenvolva de maneira estruturada. Em contraposição, promove-se uma desordem psicossocial fulminante, pelo esfacelamento dos mundos tribais e provincianos, o estilhaçar dos afetos contínuos e os desvios de papéis que o



indivíduo desempenhava na sua “tribo” de origem. Escutemos uns versos tupis, reparando-se na bela dimensão transcendente de suas imagens:

Scha mann rumaé curi
Tejerru iaschió.
Aiqué Caracara-i
Serapiró aramu curi.

Scha mann rumaé curi
Ce nombore caá puterpi
Aiqué Tatu memboça
Ce jutûma aramu curi.

Tradução de Norberto Silva, da versão portuguesa *verbum ad verbum* de Eduardo Laemmert:

Quando me vires sem vida,
Ah! não chore, não, por mim,
Deixa que o Caracarái
Deplore meu triste fim.

Quando me vires sem vida
Atira-me à selva escura,
Que o tatu há de apressar-se
Em me dar a sepultura.⁵²

Numa espécie de nivelamento de situações homogêneas, cabe mencionar que os indígenas ficavam em vantagem, pois, pelo menos e resignadamente, permaneciam divagando em seu *habitat*. Os outros, lusos e afros, é que sofriam o estranhamento dos humores ecológicos da nova terra, e os padecimentos inerentes ao desterro. Afora isto, os índios eram mais singelos (“ingênuos”) que os negros, geralmente do grupo banto, e os portugueses. Talvez por isto, essa “vantagem” tenha-se convertido na causa da maior aflição e conflito: serem tolhidos da liberdade absoluta de seus estados naturais para

⁵² Apud. *História da Literatura Brasileira-I*, de Sílvio Romero, pp. 123-124.



existir na tal situação de encadeamento pelo nivelamento. Fator de uma *tristeza congênita*, o indígena suportou outros suplícios mais agudos, pois que, “passada a fase idílica dos primeiros encontros com o branco só lhe viriam calamidades: escravidão, doenças, o extermínio das tribos, a mortandade, a violência à sua natureza acostumada ao ar livre e ao nomadismo. Preado nas selvas pelos aventureiros gananciosos e inconscientes e destinado a trabalhos rudes, para os quais nunca fizera qualquer aprendizado ou iniciação psicológica, não tardaria a sofrer as conseqüências da transplantação e da violência a que era submetido”⁵³.

Como é sabido, diferentemente dos povos anglo-saxões que para a América vieram com suas famílias razoavelmente bem ordenadas, os portugueses que aqui chegaram eram quase exclusivamente homens, que caçavam índias para o prazer e a prenhã, e as negras para as “ligações transitórias das mancebias, da luxúria, da lascívia e da impudência...”⁵⁴, provocando o nascimento de filhos desgarrados, soltos no mundo e, por serem mestiços, estrangeiros em relação aos próprios sangues que lhes deram origem. O correto é pensar que, para as três etnias, mundos de entendimentos consuetudinários deixaram de existir. Com o correr do tempo, e unidos pelo estigma da anulação de seus totens simbólicos, pela dessacralização e desmoralização da vida, esses povos e culturas se entrecruzaram pelo reconhecimento, no outro, dos calvários que identificaram a todos. Assim, criou-se a identidade da resistência pela resignação dolorosa, como alternativa de sobrevivência. A aflição e emotividade decorrentes dessa amargura, e o clima de desapego ao que lhes eram mais caros, propiciaram o surgimento de relações naturais e sobrenaturais culturalmente híbridas, e o passado e o presente de cada grupo se transformaram, através de uma costura

⁵³ in: **Bandeirantes e Pioneiros**, de Vianna Moog., p. 83.

⁵⁴ **Id.**, p. 82



dos farrapos, num amanhã embaçado, determinado por sapiências indecisas, pré-lógicas, mágico-religiosas, sincréticas. O decantamento dessa situação é matricial na cultura brasileira e determinante dos matizes essenciais da nossa cultura e da nossa arte. Desenvolveu-se no Brasil uma literatura oral, independente da escrita, a qual só vai acontecer com a primeira edição da **Prosopopéia** de Bento Teixeira, supostamente em 1592, de acordo com Sílvio Romero, esta explicitamente decalcada dos cânones portugueses.

O linguajar estruturado dessas representações artísticas, quer da Poesia Popular de antiga procedência, transmitida de boca em boca, na maior parte das vezes, de geração em geração, quer da poesia formal utilizada pelos jesuítas e ilustres, quer da miscigenação de arquiteturas, de danças, de cantares, e tudo quanto for o meio utilizado para representar a natureza humana, para saciar a fome de se dar a conhecer o que se passa no interior do ser, tudo se entrecruza, pela coexistência harmônica, para fundar a realidade fenomenal de uma arte nacional mestiça, um casticismo gerado dos restolhos da degeneração. A Arte Brasileira nasce forte, potente, engendrada no profundo instinto de sobrevivência e permanência do ser.

Do cruzamento radical de nações aborígenes e peninsulares resultaram marcas de cosmogonia, uma morfologia embrionária de encontros míticos. Talvez aí se expliquem o que há de temperamental e fascinante como característica basilar da arte brasileira, e não só na Literatura Popular de característica oral e, especialmente, cantada. A partir da intervenção jesuítica, em que se estilham as normalidades e normatividades da existência, danças e cantos e um linguajar formal adventício — porque identificado com os padrões do dominador —, se mesclam, e se decantam, interferindo em hábitos motores

rítmicos concordes com as tipologias étnicas e sociais postas em co-habitação. Nasce daí uma nova temperança motora, rítmica, sem controversos profundos. Por isto, germina um novo mundo de relações autênticas, porque procriados da mais primitiva das expressões, as vozes do próprio corpo. E essa temperança se alastra pelo país com suas características e predileções regionais. Produz a diversidade orgânica dos vários recantos brasileiros, com suas cores, mimos e ritmos, e o vozerio multiforme das prosódias. Nasce vocacionada para a primariedade, devido à hegemonia, nas raízes, do cruzamento de estratos autóctones sobre matizes culturais peninsulares que, teoricamente, poderiam colonizá-los na marra.

Esse primarismo radical é base de uma arte evidenciada por traços cristalizados de identidade. Distingue-se como fator fundamental de nacionalidade, surpreendente, se se leva em consideração que se engendra em uma terra nova e, portanto, com todas as condições sociais de submissão ao mundo invasor, europeu, desenvolvido por milenárias culturas. Tais vínculos de primarismo, base de um encadeamento rítmico que permeia as manifestações artísticas brasileiras, exprime-se por um sentido de rusticidade, de espontaneidade, de uma condição *naïf*, se colocadas em confronto com os cânones estéticos europeus ditos “clássicos” ou normalmente assimilados e sublimados pelas elites.

A mestiçagem cultural brasileira se vislumbra pela combinação rítmica de suas cores, pela montagem de um discurso cromático que, de um lado, é fortemente matizado pela *fruição* de mundos tribais ameríndios e africanos; de outro, é *expressão* de uma ecologia dos trópicos, exuberante, quente e contagiante, perpassada pela admiração européia colonizadora que, por uma



identidade mítica, se ajunta a ela em sua genealogia. Há que ter em mente que no Brasil aportou, em sua maioria, um contingente de homens originários de classes humildes, provindos da afetividade ecossistêmica e pacata da vida em aldeias e “pueblos”. Ou cidadãos urbanos, mas de incipiente educação formal. E que por certo sentiram na cultura em gestação resquícios de um mundo perdido, que renascia aos olhos peninsulares exilados. Esta é a identidade de uma ancestral dialética de discurso que, despida de seculares pudores e regulamentos e preceptivas ornamentais, combina o vermelho, o amarelo e o azul puros, em sua natureza de cores primárias, com seus intermediários laranja, verde e violeta, para ornar as festas populares com seus cantares, bailados, batuques, literaturas (e outros carnavaismos), e, puxando as brasas, como se diz, para a sardinha, o objeto artístico deste **Ensaio**, as Modas Caipiras. Correlata a essas cores é a matéria verbal de grandes escritores brasileiros, cultos-populares, como Gonçalves Dias, Machado de Assis, Mário de Andrade, João Cabral de Melo Neto, João Guimarães Rosa, Drummond de Andrade, Ariano Suassuna, Paulinho da Viola, Caetano Veloso..., por exemplo. Disto se entende: a arte erudita é uma superação do popular, nunca uma ruptura. Como é impossível mensurar a zona de limite entre ambas, é preferível considerar arte como arte, e que tem como antônimo a não-arte. Neste ponto, encaixa-se uma sùmula estético-poemática de Chico Buarque sobre o sentido que permeia a “geléia geral” da arte brasileira:

O meu pai era paulista,
 Meu avô, pernambucano,
 O meu bisavô, mineiro,
 Meu tataravô, baiano,
 Meu maestro soberano
 Foi Antônio Brasileiro.

Foi Antônio Brasileiro
 Quem soprou esta toada
 Que cobri de redondilhas
 Pra seguir minha jornada,
 E com a vista enevoadas
 Ver o inferno e maravilhas.

in: Chico Buarque, **Paratodos**, 1994.

* * *

O campo e o domínio das artes populares se confundem até certo ponto com o da etnografia cultural — escreve Souza Barros. Acrescenta o humanista que “com o desenvolvimento das culturas as projeções nesse terreno vão correspondendo às alterações e mudanças dos níveis culturais.”⁵⁵ A partir desse substrato, e da fusão de caldeamentos “crus e cozidos”, e consideradas as transformações que se processam a partir das condições geográficas, das demandas migratórias internas e estrangeiras, nasceu um gênero cultural: o caipirismo e sua arte. Sua voz mais primitiva, porque orgânica e visceral, associada à do próprio corpo, se dá pela dança, se dá pela oralidade do canto na atitude funcional dos cantadores, geralmente em duplas. Neles, profundamente marcados pelo vértice do ideário feudal, pela “santa tenção de tornarem [indígenas e africanos] cristãos”, pelo gosto espoliador dos degredados portugueses que aqui foram deixados, pelos rigores do classicismo burguês em expansão, expressos em sua cultura formal, é que floresce a Moda Caipira, uma poesia-canção fervida com ingredientes autênticos, folclóricos, na especificidade do termo.

⁵⁵ in: **Arte, Folclore e Subdesenvolvimento**, de Souza Barros, p. 55.



A Moda Caipira, tal como viemos a conhecê-la, é empática por natureza; nasce no centro existencial do povo. O compositor e os cantadores, iletrados geralmente, e autodidatas em *Gaia Ciência*⁵⁶, lhe dão forma, e a devolvem à própria identidade: o *povo*. Sobre o método da composição de um poeta caipira, declarou-nos cantor e compositor Rubens Vieira Marques, o Vieira, da dupla Vieira e Vieirinha:

Pra escrevê uma moda boa, a primeira coisa que eu faço é tirá trinta e duas trova, que é uma moda pa gravá, de quatro verso [4 estrofes de 8 versos cada = 32]. Vai pondo as trova tudo certinho, as rima... São trinta e duas rima. Então cê faiz a métrica pra cabê naquelas trova. Tem que sê certinho, porque se cê faiz um verso muito comprido e outro curto, num fica certo, né? As trova têm que sê tudo certinha pra cabê na moda. Cê pega o tema, escolhe a rima e vai fazendo. Tem rima que não dá moda. *Cinza*, por enxemplo, que que cê vai achá depois de *cinza*? Que que você acha depois de *sangue*? Tem que estudá as rima certinho pra dá a moda.

A pessoa aprende a fazer verso por influência lá de cima, acho que é o Deus. O Teddy Vieira chegava e dizia: “eu fiz uma moda”. Cadê, dexa eu vê. E ele dizia: “eu não escrevi ainda”. Ele não tinha escrivido ainda..., tava só na cabeça. Ele sabia, sentava, e ia cantando pra gente. Ele, e eu também, nunca consigo falá uma moda. Eu só me alembro cantando. O Lourival dos Santos também faz ansim, porque nós dois aprendemo com o Teddy. O Teddy Vieira foi um dos maior na moda-de-viola.⁵⁷

A Moda Caipira de raízes, parente distante das arquetípicas baladas européias, possui as características e identidade fundamentais de um etnotexto que se esparrama com generosidade por amplo território. O poeta caipira é aquele que o tempo todo fica assuntando causos para entorná-los em forma de poesia. Aprende e aperfeiçoa fórmulas de versejar, no rastro da tradição. Identifica-se por uma espécie de rapsodo, qualificado pelas funções de um estradeiro (não raro um carreiro ou um boiadeiro), quer dizer, aquele que ouve

⁵⁶ Conjunto de princípios que, na Idade Média, regiam a “arte de poetar”. Os poemas medievais enfocados neste trabalho são tecnicamente bastante evoluídos.

⁵⁷ Entrevista gravada em 11.dez.1995.



ou presença os fatos e os devolve aos ouvintes. O modista, pois, personifica o mito do eterno retorno: sempre volta para contar. Tem a função do *homo viator* (o viajor), tópico tantas vezes mobilizado na Literatura Popular de antiga procedência, e mormente na Moda Caipira. Isto significa que, comumente toma para si o papel de protagonista das histórias que narra, como se as tivesse vivido. Tal sucede em *Ferreirinha* (1950), uma das modas-de-viola mais regravadas em todos os tempos:

FERREIRINHA
moda-de-viola

Carreirinho

Eu tinha um companhero
Por nome de Ferrerinha
Nóis lidava com boiada
Desde nós dois rapaizinho.
Fomos buscá um boi bravo
No campo do Espraíadinho
Era vinte e oito quilômetro
Da cidade de Pardinho.

in: Zé Carreiro e Carreirinho
Os Maiores Violeiros do Brasil, 1970.

O nomadismo do boiadeiro e do carreiro de bois campeando pelos confins do sertão pressupõe, por um lado, o conhecimento libertário de todos os rincões. Por outro, a possibilidade de ensimesmar-se por longos tempos, num isolamento reflexivo, meditativo do que presenciou, viveu e sonhou. O desconhecido, distante e insólito, altamente estimulantes da imaginação, permitem que se acendam os luzeiros dos horizontes projetivos. Suscitam a efervescência poética do mistério, o enfrentamento do nunca visto. Encará-los sem retroceder é uma heroicidade; compreendê-los, interpretá-los e expressá-los, uma saga que compete ao poeta. Por isto, o romance narrado se institui como

visão legendaria do incomum, enaltecido de acentos individuais de autoria. Este detalhe instaura sua marca especial de credibilidade e verossimilhança. Observa José Guilherme Cantos Magnani, em seu excelente livro que “o caráter verossímil [no caso da literatura oral-popular] reside não numa suposta capacidade de refletir fielmente a realidade, mas no fato de que sua temática e regras de produção — métrica, rimas, metáforas, sintaxe narrativa — assim como a forma de recepção (lidos ou cantados, para um grupo) são conhecidas e respeitadas tanto pelos poetas como pelos consumidores. São verossímeis para seu público porque o registro em que são produzidos se ajusta aos da recepção.”⁵⁸ Tudo é aceito como se os fatos que existiram pelo sertão, nas andanças do cantador, se diluíssem e se acrescentassem da intervenção criadora e artificios do poeta, pois a ele é dado o tempo de ver, o espaço para confrontar e a quietude para sonhar e arquitetar histórias em forma de poemas aviados. Disto se conclui que, para o caipira, a moda é resultado de um apeneiramento construtivo, que tem por natureza irradiar eventos frisados pelo autor. Em outros termos, o modista reúne condições para *transformar* a realidade imaginada, com a autoridade e as licenças poéticas admitidas por seus concidadãos. É um discursador de poesias no sentido estrito, mas que se peculiariza em alguns aspectos inerentes à literatura oral-popular. Este é o eu-lírico-narrativo, sujeito da enunciação na grande maioria das Modas Caipiras. No sonhar acordado, neste devaneio pelo desconhecido do sertão, o público-ouvinte lhe é solidário e se arregimenta sob a máscara da cumplicidade.

Em *Rei do Gado* (gravada originalmente em 1946, por Tonico e Tinoco), outra das modas-de-violão de maior comunicação e empatia com o

⁵⁸ in: *Festa no Pedaço - Cultura Popular e Lazer na Cidade*, p. 57.



público e que coloca em contraste o comportamento arrogante de um personagem rico e poderoso (o Rei do Café) e a humildade de um vaqueiro, aparentemente despossuído (o Rei do Gado), o eu-cantador intervém como testemunha ocular da história. Trata-se de uma escritura cantada de lição de moral e admoestação pública, em que símbolos de riqueza (“champanhe”, o meio da “grã-finage”, qualificada como “almofadinha”), são desmoralizados por valores correlatos aos de humildes peões e lavradores (“o pó da estrada” na testa; tomar pinga pra “arreatê a friage”) — indivíduos identificados pelo dote do bom caráter, dispostos para o trabalho e vistos positivamente pela virtude da humildade:

REI DO GADO

moda-de-viola

Teddy Vieira

Num bar em Riberão Preto
Eu vi com meus olhos esta passage
Quando o champanhe corria à rodo
No alto meio da grã-finage.
Nisto chegô um peão
Trazendo na testa o pó da viagem
Pedi uma pinga para o garção,
Que era pra reatê a friage.

Levantô um almofadinha
E falô pro dono: “eu não tenho fé
Quando um caboclo que não se enxerga,
Num lugar deste vem pôr os pés.
Senhor que é o proprietário
Deve barrá a entrada de quarqué,
E principalmente nesta ocasião
Que está presente do Rei do Café...

in: Liu e Léo

Jeitão de Caipira, 1984.

A incorporação de um caso de amor aventureiro aparece num dos clássicos da moda-de-viola, *Boiada Cuiabana*. Composta em 1938 por Raul Torres e gravada pela primeira vez por Torres e Serrinha (Antenor Serra, sobrinho de Torres), trata-se de uma das maiores repercussões de Tonico e Tinoco e de Tião Carreiro⁵⁹ e Pardinho. A enumeração tópica de cidades distantes, ligadas ao imaginário inóspito e paradisíco do pantanal mato-grossense e dos tocadores de uma boiada, com a participação afetiva de um menino e demais boiadeiros, tratados nominalmente; o tom vitorioso de um protagonista endinheirado numa roleta de jogo, capaz de impressionar uma morena paraguaia, imprimem ares heróicos a esta sagarana. A atualização do “tópico da moça roubada” e seu caráter romanesco, tantas vezes mobilizado na Literatura Popular, converte-se num dos elementos temáticos de maior simpatia dentro do universo real e imaginário do mundo rural. Em *Boiada Cuiabana*, como era comum nas modas caipiras mais antigas, principalmente nas toadas, há entre os “verso e meio” (sextetos) cantados monólogos prosificados em tom declamatório, no caso em pauta, com a participação do estradeiro (o próprio protagonista que estava cantando) e da personagem feminina:

⁵⁹ Entre os grandes artistas da discografia nacional se destaca o mineiro de Montes Claros **Tião Carreiro** (José Dias Nunes, 1934-1993). Foi um dos maiores intérpretes, dono de uma das impositões graves mais expressivas e inconfundíveis da Música Popular Brasileira. Poeta espontâneo, realizou fecunda e sensível penetração na alma e cultura do povo. Como instrumentista, foi violeiro de grande fibra e requinte, tendo gravado discos instrumentais de solo de viola. No final dos anos de 1940, estreou no rádio, formando dupla com seu primo Zezinho: Zezinho e Lenço Verde. Entre o circo e o *show*, passou a ser conhecido como Palmeirinha, da dupla com Coqueirinho; depois foi Zé Mineiro, com Tietezinho. Em 58, já eram Tião Carreiro e Carreirinho, talvez o parceiro ideal entre os vários que teve. Além de modas-de-viola, gravaram valseados, sambas, tangos e canções rancheiras. Foram, com Lourival dos Santos e Teddy Vieira, os inventores do pagode - gênero derivado do recortado mineiro e o catira. Por 30 anos, Tião Carreiro fez dupla com Pardinho (Antônio Henrique de Lima, 1932-), segunda voz e figura fascinante e singela, com quem gravou cerca de 50 elepês. Em 1970 a dupla atuou como intérpretes principais no filme *Sertão em Festa* de Osvaldo de Oliveira. Entre algumas desavenças com Pardinho, formou dupla com Paraíso. Com Praiano gravou seu último elepê, *O Fogo e a Brasa* (1992), interpretando músicas deitado na maca de hospital. É co-autor de várias das modas mais conhecidas no universo caipira.



BOIADA CUIABANA

moda-de-viola

Raul Torres⁶⁰

Vô contá a minha vida
Do tempo que eu era moço
De uma viagem que eu fiz
Lá pro sertão de Mato Grosso,
Fui buscar uma boiada,
Isto foi no mês de agosto.

Meu patrão foi embarcado
Na linha Sorocabana,
Capataiz da comitiva
Era o Juca, flor da fama,
Fui tratado pra trazer
Uma boiada cuiabana.

No baio foi João Negrão
No turdio Severino
Zé Garcia no alazão,
No pampa foi Catarino,
A madrinha e o cargueiro
Quem puxava era um menino.

Eu saí de Lambari
Na minha besta ruana,
Só depois de trinta dias
Que cheguei em Aquidauana,
Lá fiquei enamorado
De uma malvada baiana.

⁶⁰ **Raul Montes Torres** (1906-1970) nascido em Botucatu-SP, filho de imigrantes espanhóis, é um dos mais importantes compositores e intérpretes da moda caipira. Foi bem jovem tentar a sorte como artista na capital, mas teve de se sujeitar à profissão de cocheiro de charrete, no Jardim da Luz. Fez parte do *cast* da Rádio Educadora Paulista (1927), Rádio Cruzeiro do Sul (1928) e, em 1929, gravou em estilo de embolada nordestina *Galo sem Crista*, da série Cornélio Pires, para a Gravadora Colúmbia. Atendeu pelo pseudônimo Bico Doce, e se apresentou com os grupos Gente do Norte, Os Turunas e Os Chorões. Formou dupla com João Pacífico (João Batista da Silva, 1909-), Serrinha (Antenor Serra), seu sobrinho, e Florêncio (João Batista Pinto, 1910-1972), e trio com Serrinha e Mariano. São de sua autoria Moda Caipira muito famosas, como o rasqueado *Cavalo Zaino*, o arrasta-pé *Moreninha*, a valsa *Campo Grande*, o valseado *Que Linda Morena*, a guarânia *Felicidade* e as modas-de-viola *Boi Amarelinho* e *Moda da Mula Preta*. Com João Pacífico é autor das toadas *Pingo D'água*, *Chico Mulato* e *Chico Mineiro*, tidas como três entre as dez principais modas caipiras de todos os tempos. Sua moda-de-viola *Mestre Carreiro*, interpretada por Tião Carreiro e Pardinho, fez parte do filme *Sertão em Festa* (1970), de Osvaldo de Oliveira.

Ao chegar em Campo Grande,
 Num cassino eu fui entrando,
 Uma linda paraguaia
 Na mesa estava jogando,
 Botei a mão na argibera
 Dinheiro estava sobrando.

Ela mandô me dizê
 Pra que eu fosse chegando,
 Eu mandei dizê pra ela
 "Vá bebendo, eu vô pagando",
 Eu joguei nove partida
 Meu dinheiro foi andando.

declamado:

*- A lua foi-se escondendo / Vinha rompendo a manhã!
 Aquela moça faceira / trigueira, cor de romã / soluçando me dizia:
 -Muchacho, llévame contigo, que te daré mi alma, todo mi amor,
 todo mi cariño, toda mi vida...
 -E os boiadeiros no rancho / estavam prontos pra partida. /
 Numa roseira cheirosa / os passarinhos cantava. / A minha
 besta ruana / parece que adivinhava / que eu sozinho não
 partia, / meu amor me acompanhava...*

Eu parti de Campo Grande
 Com a boiada cuiabana,
 Meu amor veio na anca
 Da minha besta ruana,
 Hoje eu tenho quem me alegre
 Na minha velha choupana.

in: Tião Carreiro e Pardinho,
Modas de Viola Classe A, 1974.

Esse olhar regressivo como conjectura enunciadora se manifesta também pela retransmissão de um "causo" tal como fora contado por outrem. Elementos textuais de personalização fazem do cantador-violeiro um avalista das situações narradas, como se fossem originados de inquietações verdadeiras ou como se as tivesse vivido ou presenciado em suas andanças. Com sua provocação imaginativa, busca uma espécie de assentimento coletivo, tópico que vamos examinar mais detidamente em páginas posteriores. Tal estratégia de

enunciação ocorre no seguinte excerto de *Preto Fugido*, moda-de-viola de Zé Carreiro:

PRETO FUGIDO

moda-de-viola

Zé Carreiro

Do jeito que me contaro
Eu vô contá bem direitinho
Que um dia o pai de Suzana
Saiu paseá no vizinho.
Suzana ficô em casa,
Companhero, um irmãozinho,
E um preto tava sondano,
De dentro de um capãozinho,
Proveitô a oportunidade,
Robô a pobre mocinha...

in: Zé Carreiro e Carreirinho, *Canoeiro*, 1978.

O *homo viator* — o cantador, identificado como um estradeiro — realiza, como tenho observado, uma incorporação lírica dos fatos, quer dizer, na perspectiva do presente enfoca emotivamente as situações pretéritas. Simbolicamente, o viajor na função do eu-enunciador viu o que os outros não vêem no estaticismo do isolamento. Lembram Reinaldo Martiniano Marques e Vera Lúcia Felício Pereira, baseados em Walter Benjamim (“O Narrador. Considerações Sobre a Obra de Nicolai Leskov”) que a literatura oral-popular conta basicamente com duas espécies de narradores, provindos de modalidades arcaicas de enunciações: “o *narrador-viajante* que traz de terras distantes o saber do outro, e o *narrador-artesão* que, permanecendo em seu meio e trabalho, possui o saber da história, preservando os casos e tradições da

comunidade”.⁶¹ Essa primeira espécie de narrador é mais freqüente na Moda Caipira, e assimila aspectos fundamentais da segunda. Realiza-se como o intérprete do sonho da eterna procura, o desejo profundo da busca interior, da busca da paz almejada no lugar distante. No deslocamento físico do narrador-viajante, o caboclo projeta seu anelo de *travessia*, associado à aventura e principalmente, uma aventura associada ao afã de tornar-se heróico, o desejo de ascensão na sociedade como um todo a qual o oprime. Neste sentido, e de maneira geral, o cantar caipira está associado à simbologia de uma quimera de mudança. Por isto, uma das mais marcantes aberturas de uma moda lírico-narrativa se faz pelo tópico do “me alembro e tenho saudade”, e suas possíveis variações, tal como ocorre em *Boi Soberano*, uma das dez modas caipiras mais lembradas pelo público e mais gravadas pelas duplas em todos os tempos:

BOI SOBERANO

moda-de-viola

Carreirinho / Izaltino Gonçalves de
Paula / Pedro Lopes de Oliveira

Me alembro e tenho saudade
Do tempo que vai ficando,
Do tempo de boiadeiro
Que eu vivia viajando.
Eu nunca tinha tristeza,
Vivia sempre cantando,
Mês e mês cortando estrada
No meu cavalo ruano.

Sempre lidando com gado,
Desde a idade de quinze ano,
Não me esqueço de um transporte,
Seiscentos bois cuiabano,

⁶¹ *O Artesanato da Memória na Literatura Popular do Vale do Jequitinhonha*. in: *O Eixo e a Roda - Memorialismo e Autobiografia* (Revista de Literatura Brasileira), p. 177.



No meio tinha um boi preto
Por nome de Soberano...

in: Tião Carreiro e Pardinho
Boi Soberano, 1973.

À afirmação de lembrar-se de um caso, e dele ter saudade, há que considerar a própria voz dos cantadores como integrante fundamental para a ilusão de veracidade dos fatos. As seguintes observações de Paul Zunthor confirmam essa ilusão interativa pela conduta *em presença* dos artistas, considerado ainda o sentido verídico dado pelas vozes: “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 ocorrência de discurso *in praesentia*”⁶². O violeiro-cantador presentifica o sonho.

Como se observa, esses narradores ou modistas fazem, por assim dizer, uma espécie de notação psicológica das experiências vividas ou imaginadas, das aspirações e quimeras, e da sabedoria coletiva do homem e da mulher do campo, caipira. A obra instrumentaliza uma espécie de confissão em grupo, ou uma *con-ficção*. Neste ponto, cabe lembrar que este era um procedimento habitual no Romanceiro antigo: os romances punham o relato na boca do protagonista, com o uso do pronome de primeira pessoa. Menéndez Pidal colige vários exemplos, como os que reproduzo a seguir:

Yo me levantara, madre — mañanica de sant Joan
Vide estar una doncella — ribericas de la mar...
(*La Lavandera*),

ou

⁶² in: *A Letra e a Voz*, de Paul Zunthor, p. 87.



Por aquel postigo viejo — que nunca fuera cerrado,
Vi venir seña bermeja — con trecientos de caballo...
(*Cerco de Zamora*)⁶³

A respeito desse sentido de obra coletiva e, como tal, incorporada pelo protagonista e apresentada em primeira pessoa, e embora tratando de elementos temáticos e estruturais do Romancero nordestino, observa Idelette Muzart Fonseca dos Santos que “ao contrário do texto escrito, o texto literário oral encontra-se raramente isolado, ou produzido como texto, mas sempre inserido num discurso, como mensagem em situação”. E, prossegue a pesquisadora franco-brasileira, “poderá ser melhor definido pelo conceito de *etnotexto*, que designa o discurso que um grupo social, uma coletividade, elabora sobre sua própria cultura, na diversidade de seus componentes, e através do qual reforça ou questiona sua identidade. Este etnotexto propõe assim uma verdadeira *leitura cultural* do texto literário, leitura que representa, ao mesmo tempo, a afirmação de *posse*, como bem cultural do grupo, e uma *posição crítica e interpretativa*, pelo confronto entre o passado e o presente das práticas comunitárias e da percepção poética. (...) É portanto através do discurso sobre o passado, voluntária e livremente desenvolvido, que a memória cultural se funda e se estrutura.”⁶⁴

Já que pautamos a discussão sobre o etnotexto, quero finalizar o capítulo acrescentando que este sumo etnológico, ornado de suas cores e semblantes, como jamais fizera um artista em discurso audiovisual, é registrado na deslumbrante saga épica de jangadeiros, e no lirismo carnavalesco e das relações humanas brasileiras por Orson Welles: **It's All True (Nem Tudo é**

⁶³ Apud. *Romancero Hispánico (Hispano-Portugués, Americano y Sefardí)* - I, p. 69.

⁶⁴ Ensaio “Escritura da Voz e Memória do Texto: Abordagens atuais da Literatura Popular Brasileira”. in: *Fronteiras do Literário - Literatura Oral e Popular Brasil/França*, p. 39.



Verdade, 1942). Este filme, dado como perdido durante longos anos, pois havia sido cancelado pela RKO, foi remontado em 1993 pela Paramount Pictures (produção Les Films Balenciaga). Retrutando as quatro noites do carnaval do Rio de Janeiro (que para o cineasta era como “agarrar um furacão”), e uma viagem de 2640 quilômetros de quatro jangadeiros, de Fortaleza à Baía da Guanabara, Orson Welles não só filmou o Brasil, “mas a humanidade inteira, através da mistura de raças que ele via” — na observação do ator Grande Otelo. Na cinematografia nacional, nada se compara a **Bye, Bye, Brasil**, 1979, de Carlos Diegues, para o meu gosto, o melhor filme brasileiro de todos os tempos, a **At Play in the Fields of the Lord** (**Brincando nos Campos do Senhor**, 1991), de Héctor Babenco, **Deus e o Diabo na Terra do Sol**, 1964, de Glauber Rocha, **O Pagador de Promessas**, 1962, de Anselmo Duarte, e à filmografia completa de Néelson Pereira dos Santos, a partir de 1955, com **Rio 40 Graus**. Tais obras equivalem, em literatura, a **Os Sertões**, de Euclides da Cunha, a **Vidas Secas**, de Graciliano Ramos, a **Maíra**, de Darcy Ribeiro, ao poema **Morte e Vida Severina**, de João Cabral de Melo Neto, a **Grande Sertão, Veredas**, de João Guimarães Rosa, o mais prestigiado e genial artista caipira de todos os tempos. Não menosprezando tudo o que há de admirável, essas obras e artistas simbolizam a etnologia brasileira e seus criadores, numa dimensão de grandeza imensurável. Pensando nessa gente e em obras com essa penetração na alma e situações do brasileiro comum, apresento o seguinte texto em apêndice, pretensamente glauberiano:

Há alguns anos, todos os dias, parece que morre Glauber. Rocha. Quarenta e três anos, num pugilato entre *O Dragão da Maldade e o Santo Guerreiro*. Artista brasileiro do Cinema Novo. *Cabezas Cortadas*. Literal e definitiva tradução da tropicália, estandarte do desassossego. Morre numa caravela, encalhada em Portugal. Santo barroco baiano. “O monumento não

tem porta / a estrada é uma rua antiga, estreita e torta / e no joelho uma criança sorridente, feia e morta / estende a mão.” Tropicália brasilis. Teria na capital federal esta estrada que é uma rua antiga? Gil João Jorge Caetano Caribé Seixas Glauber, bicho de sete cabeças que nunca esquece o barroco Gregório de Matos. Ele compreendeu que a junção de um signo mais um signo não são dois signos, mas um terceiro, de significação amplificada e que transcende o rés do chão dos dois primeiros. Como num ideograma chinês, diria Eisenstein. Igualmente, em Brasília não existe aquela pirâmide real por onde entra e sai o faraó visionado por Glauber (ou fora Vaz de Caminha?) em *A Idade da Terra*. Pois ultimamente não temos tido presidentes, mas luminares figuras de retórica, perambulantes miquerinos de Macondo: um senhor que aprecia os deleites olfativos de eqüinos, como um calígula; outro senhor de imortal carão adiposo, no close a ressaltar o baita adjunto adverbial piloso por cima da boca, a tratar-nos de brasileiras e brasileiros; ou o jovem de olhar de Cheyenne fleumático, metido a pajé triunfante, a distribuir bananas para o povo e a recitar capítulos de Zélia, Uma Paixão, enquanto surrupia para seus jardins e babilônias; ou aquele esqualido, topete de periquito sideral — um fusca meia-três d’além mar estacionado num campo de golfe de Lisboa, como se fosse embaixador dos trópicos; e, finalmente, o que não está nem aí, mas que de vez em quando visita o país, a provar que o Brasil real é um sopapo de nhenhêném, e um pé de ouvido nas ventas da patuléia. Todos, literalmente, e mais quinhentos e tantos congressistas, com uma câmera de videocessete na cabeça e uma idéia na mão, tal qual hordas de turistas novos-ricos deslumbrados, nos casarios de Toledo.

Deus e o Diabo na Terra do Sol, Glauber Rocha, ansioso, violento, vulcânico, original. Deus negro, doce diabo índio: Glauber cafuzo na terra do calor. *Terra em Transe*, *La Storia del Brasile*, o *Câncer*, escorrendo sangue de cadeiras paraplégicas. Alegoria da política sul-americana de Eldorado, um cone-sul emborcado, de ponta-cabeça. Morre Glauber e depois dele já se foram não sei quantas puberdades. O que se há de fazer! “A ti tocou-te a máquina mercante / que em tua larga barra tem entrado / a mim vem me trocando e tem trocado / tanto negócio e tanto negociante”. O que *faraão* mais os Donos do Poder? Eta cinema transcendental, nesta multidão boiada caminhando a esmo!, pensariam Dominginhos e Gilberto Gil. Ficaram os filmes. *Antônio das Mortes*. O grito de gol estancado, numa barragem binacional, a narrar o velório de Di Cavalcanti. *Di proibido*. Ficaram os escritos de Glauber, suas fitas e firulas, suas estrelas, um *Barravento* sem barreiras, comentado e proclamado nos Cahier du Cinéma. Ficou a estatura espantada e vanguardista de uma Rocha-Terceiro Milênio, encarnação de uma imagem já antecipada em *Os Sertões*: era um tipo completo do lutador primitivo — ingênuo, feroz e destemeroso — simples e mau, brutal e infantil, valente por instinto, herói sem o saber — um belo caso de retroatividade atávica, forma retardatária de troglodita sanhudo apurando-se ali com o mesmo arrojo com que, nas velhas idades, vibrava o machado de sílex à porta das cavernas... Morre aos 43, no caldeirão tropical



de cores quentes e primitivas de *A Idade da Terra*, a germinar o porvir da *Terra em Transe*. Cem anos de cinemas que, em todas as paragens, projetam o mundão de Glauber, que é e sempre será o nosso brasileiro (mar/38 — ago/81).





3. MODA CAIPIRA, RAÍZES E BRASILIDADE

Várias anotações confirmam que, até pelas dificuldades com a escrita, o deguste da poesia popular não se dá pela leitura silenciosa, mas em ouvi-la. Por isto, como acontecia na lírica medieval, assevera Hernâni Cidade, “quem a recita diz um som, um cantar e apresenta-se sempre munido do instrumento que o acompanha — a cítara, a lira, a harpa, a viola ou a rota britânica e gaélica. Outras vezes o recitador-cantor é acompanhado do tocador de flauta, pífaro ou trombeta.”⁶⁵ Levando a palavra evangélica em forma de pregações eclesiásticas... cateretês, romances e cururus, é nesse

⁶⁵ in: **O Conceito de Poesia como Expressão da Cultura**, de Hernâni Cidade, p. 29.

contexto que germinam vários gêneros de danças e cantares brasileiros, inclusive o cantar caipira. A cruz que trovejava nos cimos das catedrais góticas para aqui foi transportada, com toda a majestade mística, em nome de El-Rei e da espiritualidade lusiada de seu povo. Com esse fervor religioso floresceu a Companhia de Jesus em seu sacerdócio, filosofia, evangelização e espírito pedagógico. É necessário lembrar, ainda que de passagem, que na raiz da cultura, como concepção primária da *psique*, está a cultura místico-espiritual do povo. Daí porque a manifestação artística, que também é primária, começa alimentando-se da seiva místico-espiritual, imitando-a profanamente. Nasce a arte popular universal e, por não ser diferente, a arte popular brasileira. Nasce também daí a elite ilustrada, a qual muitas vezes se erguerá superposta e desapegada do povo. Sobre os tempos de nascedouro, de onde minavam os primeiros acordes da cultura brasileira, escreve o sertanista Couto de Magalhães (José Vieira Couto de Magalhães, 1837-1898), o príncipe do indigenismo brasileiro:

O padre José de Anchieta aproveitou-se de uma dança religiosa dos índios, chamada *cateretê*, para atraí-los [os indígenas] ao cristianismo; introduziu esta dança nas festas de Santa Cruz, Espírito Santo, Conceição e Gonçalves. Este uso subsiste em São Paulo, Rio, Minas, Goiás, Mato Grosso, Pará, Amazonas e, provavelmente, em outros Estados. O *cateretê*, sendo cantado em versos, tem a vantagem de desenvolver a inteligência, criando os cantores e trovadores populares; possuo versos em tupi, de Anchieta, dedicados à Nossa Senhora, para a festa da Conceição. (...) O canto do índio é pausado, monótono e melancólico. A música, essa quase não sofreu alteração. O paulista, o mineiro e o rio-grandense de hoje cantam nas toadas em que cantavam os selvagens de há quinhentos anos, e em que ainda hoje cantam os que vagam pelas extensas campinas do interior. Quanto à língua, foi-se transformando e há quadras híbridas, como:

Te mandei um passarinho,
 Patuá miri pupê;
 Pintadinho de amarelo,
 Iporanga vê iauê.

que quer dizer: “mandei-lhe um passarinho, dentro de uma caixinha; pintadinho de amarelo, e tão bonito como você”. (...) O cateretê e o cururu são danças cantadas, religiosas, indígenas. Ainda hoje, São Paulo adentro, o cateretê e o cururu figuram nas Igrejas, tenho-as ouvido em Carapicuíba, São Bernardo, Embu, Itaquaquecetuba, Moji e em muitíssimos outros lugares aqui, no Pará, Goiás, Cuiabá, Minas, Bahia etc. (...) Essas canções foram preservadas e o finado Imperador Sr. D. Pedro II obteve, quando esteve em Roma, uma cópia manuscrita das mesmas, que me foi emprestada, sem tradução; infelizmente não copiei todas e não sei que rumo levaram. É dessas a seguinte quadra que os meninos cantavam em São Paulo:

Ó Virgem Maria
Tupan cy êté,
Aba pé ara pora
Oicó endê yabé.

Tradução: “*Oh, Virgem Maria, mãe de Deus verdadeiro; os homens deste mundo estão muito bem convosco.*”⁶⁶

Mencionar o termo *brasilidade*, no pórtico deste capítulo, pode causar no espírito contemporâneo um certo ar de ideologia fora de moda. Não faço parte dessa turma. O nacionalismo — escreve Sílvio Romero —, “não há de ser um tese objetiva de literatura, a caçada de um título; deve-se antes estudar o nosso povo atual em suas origens, em suas produções anônimas, definindo a sua intimidade emocional, a sua visualidade artística. Deve-se proceder ao estudo de nossa poesia e crenças populares, com a convicção do valor dessa contribuição etnológica, desse subsídio anônimo para a compreensão do espírito da nação”.⁶⁷ Especialmente aludindo à Moda Caipira de raízes, ela é nostálgica, melancólica e apaixonada. E brasileiríssima. Reflete o sentimento do povo, no que lhe possa excitar a imaginação. Expressa pela viola e seus cantadores a tristeza hereditária

⁶⁶ in: *O Selvagem*. Apud. *Elementos de Folclore Musical Brasileiro*, de Flausino Rodrigues Vale, pp. 25-26.

⁶⁷ in: *História da Literatura Brasileira-I*, de Sílvio Romero, p. 148.



das matrizes culturais brasileiras: o lusitano exilado e tristonho, o índio e o negro escravos desterrados, mortificados pela miséria física e moral — a tristeza vil de quem teve a alma rapinada, ficando um vazio gelado em cada peito. A quadra final de uma trágica toada caipira de Renato Teixeira ilustra o tom tristonho da *Sina de Violeiro*:

SINA DE VIOLEIRO

toada

Por isso mesmo, amigo, é que eu lhe digo,
 Não tem sentido em peito de cantor
 Brotar o riso onde foi semeada
 A consciência viva do que é a dor.

in: Renato Teixeira, *Amora*, 1979.

A Moda Caipira é cantada no acasalamento do dueto *em terça*, de *mi* e *dó*, em falso bordão de dicção anasalada, conservando resquícios de línguas e dialetos ameríndios. Quase sempre é uma dupla de cantadores masculinos, mas há os duos compostos de um homem e uma mulher, como o Duo Glacial (Miguel Cerván Vital, Mirassol-SP, 1937, e Ana Cerván Vidal, Mirassol-SP, 1939-), Cascatinha e Inhana (Francisco dos Santos, Araraquara-SP, 1919-1996, e Ana Eufrosina da Silva Santos, Araras-SP, 1923-1981), ou duos de mulheres, como as Irmãs Castro (Maria de Jesus Castro, Itapeva-SP, 1926-, e Lourdes Amaral Castro, Bauru-SP, 1928-) e Duo Ciriema (Aparecida Martins Batista, Franca-SP, 1941, e Irene Lopes, Franca-SP, 1941). Há também os trios, com a confluência de vozes masculinas, masculinas e femininas, ou às vezes duplas e duos acompanhados de um acordeonista. Excetuando-se os gêneros para a dança e mesmo considerando seu caráter de entretenimento e evasão, a pessoa concentra-

se para escutá-la; pode eventualmente permanecer com a atenção flutuante; é desrespeito e pouco menos que impossível fazê-la de fundo musical, nas conversas e afazeres. Por isto, no pagode ao vivo, ou no rádio, ou no disco, a execução dos violeiros equivale a uma audição ou concerto. Outra característica é o canto agudo e alto, ardido das duplas, principalmente na primeira voz do dueto, a chamada “voz do mestre”. Essa característica persiste nos azes da chamada Jovem Música Sertaneja, mormente Chrystian & Ralf, Chitãozinho e Xororó, Zezé de Camargo & Luciano e Leandro & Leonardo. Conta Tinoco (José Pérez, 1920), da dupla Tonico e Tinoco que, quando foram gravar o primeiro disco, na Gravadora Continental (*Em Vez de me Agradecer*, de Capitão Furtado, Jaime Martins e Aimoré), em 1944, ao terminarem o cateretê, veio o técnico do estúdio e disparou:

—*Vanceis canta arto, né?* Um olhou pro outro remontando os pensamentos. Havia ali alguma réstia de orgulhos. Acenaram em dueto que sim, no sorriso dengoso. Pareciam noivos em dia de casório. —*Pois ceis vai cantá ansim arto na puta que os pariu!*, espumou o moço raivoso e ameaçador, cobrando que eles danificaram o microfone do estúdio. “Naquela época — conta Tonico — nós cantava os dois esticano os peito pra saí as viola, e encoieno o pescoço pra saí as vóiz, tudo num microfone só”. A partir desse acontecimento, nos primeiros anos da carreira, eram obrigados a gravar cantando de lado ou de costas para o microfone.⁶⁸

A Moda Caipira de raízes pressupõe a viola caipira, um instrumento que “chora”, pois, antes de ser viola, em sua fecundidade lúdica, deliciante, liga-

⁶⁸ Depoimento prestado no programa *Ensaio*, dirigido por Fernando Faro, transmitido em 07.mai.1991 pela Rede Cultura de Televisão – São Paulo.



se ao encadeamento de três estados interiores que estão na base da cultura, indissociáveis à mesma: anseios conflitivos, frustrações e prazeres. Ainda que constitua o primado realista da experiência individual, possui características que a aproximam da estética romântica, na concepção formal e no modo sentimental como os temas são tratados. Um romantismo permeia a concepção estética do cantar caipira. Um sentimentalismo perpassa vagueante cada vereda de seus versos, deixando-o com um langor emotivo, um lirismo apaixonado, avesso às racionalizações. Por isto, de cada moda flui uma atmosfera que leva à meditação sobre aquilo que possa transcender à realidade brusca do aqui e agora. Esta concepção é interpretada por Vitor Manuel de Aguiar e Silva: “a criação poética, no romantismo, mergulha profundamente no domínio onírico e esta irrupção do inconsciente na poesia assume não somente uma dimensão psicológica, mas também uma dimensão mística, integrando-se na concepção da poesia como uma revelação do invisível e na concepção do universo como um vasto quadro hieroglífico onde se reflete uma realidade transcendente. Por outro lado, o elemento onírico oferece um meio ideal de realizar a aspiração criadora, no sentido mais profundo da palavra, do poeta, permitindo identificar poesia e reinvenção da realidade”.⁶⁹ Considere-se também que a arte do povo, como sua vida prática, tem um olho voltado para as tradições e outro bem esperto voltado às “belezas das classes dirigentes”, particularmente da aristocracia e, mais próximo de si, de seu senhorio. Assim, a arte popular quando tem acesso a essas “belezas”, quando lhes são importantes ou impressionantes, como as belezas sentimentais do romantismo, e quando lhes convier, ela as copia ou as imita. Daí porque a Moda Caipira de raízes representa, em essência, a continuidade do

⁶⁹ in: **Teoria da Literatura- I**, de Vitor Manuel de Aguiar e Silva, p. 554.



ideário ufanista de afirmação nacional que se deu no romantismo, às vezes agônico, às vezes eufórico. Pra clarear o assunto, acompanhemos o seguinte pagode de Tião Carreiro e Lourival dos Santos⁷⁰. Nele — veremos — especificam-se as muitas categorias de idealizações, emotividades, visões oníricas e expansões da *psique* latentes na Moda Caipira. O cantador-violeiro, como no romantismo, apresenta-se como o vate, o ser predestinado, o criador que, pelo instinto, emotividade, inspiração e força criativa, tem o poder de tudo, inclusive da poesia:

CHORA VIOLA

pagode

Tião Carreiro / Lourival dos Santos

Eu não caio do cavalo,
Nem do burro, nem do gaio,
Ganho dinheiro cantando,
A viola é meu trabalho,
No lugar onde tem seca
Eu de sede lá não caio...
Levanto de madrugada
E bebo o pingo do orvaio,
Chora, viola!

Não como gato por lebre,
Num compro cipó por laço,
Eu num durmo de botina,
Não dô beijo sem abraço,
Fiz um ponto lá no mato,

⁷⁰ Lourival dos Santos nasceu em Guaratinguetá-SP, no sítio Três Barras, em 1907 (1917 nos documentos). É considerado o mais importante poeta caipira dos últimos tempos, herdeiro de uma técnica extraordinária. Em 1932 deixou a roça e foi para a capital, para empregar-se numa pensão, como entregador de marmitas. Foi entregador de empório, trabalhou numa firma de tecelagem, na Boate Oásis e no Moinho Santista. Foi também baleiro no Cine Cairo. Em 1952 casou-se com Jandira Vianna dos Santos, irmã do escritor-teatrólogo Oduvaldo Vianna. Começou a escrever versos aos 10 anos, e já cantava em Folias do Divino, fazendo o *tiple* (Mário de Andrade identifica como aquela voz fininha de menino). Em 1939 teve sua primeira moda gravada: o recortado *Peão Mineiro*, por Lambari e Laranjinha. Pelas mãos do cunhado Oduvaldo Vianna, foi contratado em 1941 pela Rádio São Paulo, e passou a escrever para a dupla Palmeirinha e Piracicabano (Piraci). Com Piraci, realizou uma adaptação do velho cururu, e começou a compor cururus na estrutura poemática comum hoje em dia. Possui cerca de 400 modas gravadas, como autor e co-autoria. As de maior sucesso foram originalmente gravadas por Tião Carreiro e Pardinho.

Caprichei e dei um nó...
 Meus amigos eu ajudo,
 E inimigo eu tenho dó,
 Chora, viola!

A lua é dona da noite,
 O sol é dono do dia,
 Admiro as mulheres
 Que gostam de cantoria,
 Mato a onça, bebo o sangue,
 Furo a terra e tiro o ouro...
 Quem sabe agüentá saudade,
 Não agüenta desaforo,
 Chora, viola!

Eu ando de pé no chão,
 Piso por cima da brasa,
 Quem não gosta de viola,
 Que não ponha o pé lá em casa,
 A viola está tinino,
 Cantador tá de pé...
 Quem não gosta de viola
 Brasileiro bão não é,
 Chora, viola!

in: Tião Carreiro e Pardinho, **Pagodes**, 1977.

* * *

Neste ponto quero sublinhar um fenômeno que sinto ocorrer no âmbito da recepção da Moda Caipira. Mesmo que surja uma moda nova, absolutamente hodierna e factual, dissipada a novidade, ela se agrega ao pensamento do povo como tradicional, quer dizer, como suposta variante de um tema antigo. Daí porque as transformações naturais que vieram ocorrendo nunca se desligam do conceito de *de raízes*. Brinquemos de fazer de conta: uma virtual moda-de-viola sobre a morte do piloto campeão de Fórmula-1 Ayrton Senna, em pouco tempo,

transforma-se em variante do registro da morte dum personagem tradicional e, em última instância, a tragédia mítica do herói. Ou seja, superada a consagração do instante, instaura-se outra vez o charme do *arcaico*.

* * *

Como acontece com os demais gêneros de manifestação da Literatura Popular, escreve Luís da Câmara Cascudo, “ainda hoje, nas fazendas de gado do Nordeste, nas vilas e cidades brasileiras, em todo o território, há uma assistência obstinada para essa literatura, em voz alta, lenta, ou arrebatada e tatalante nas passagens emocionais ou belicosas. Essa literatura é poderosa e vasta. Compreende um público como não sonha a vaidade de nossos escritores [consagrados oficialmente]. O desnorteante é que ninguém guarda o nome do autor. Só o enredo, interesse, assunto, ação enfim, gesta...”.⁷¹ De fato, como ocorre noutros gêneros dessa Literatura Popular de antiga procedência, na Moda Caipira o que interessa é o arrebatamento do tema, o enredo de que se nutre uma história. A associação da dança com a letra, de fundo religioso, utilizada como forma de evangelização e catequese, nos inícios quinhentistas, deixou de existir. Bipartiu-se em dois ramos: o bailado, por um lado, a revezar nas “funções” ou “fandangos”⁷² com o canto puro, por outro. Entre os bailados, a folclorista Oneyda Alvarenga (Varginha-MG, 1911-1984) pôde registrar as danças

⁷¹ in: **Literatura Oral no Brasil**, de Luís da Câmara Cascudo, p. 27.

⁷² O caipira utilizava comumente, até finais do decênio de 1950, quando se deu a reviravolta do êxodo rural, o termo “fandango” como sinônimo de “festas com bailes e cantorias”. No mesmo sentido se usavam os termos “cateretê”, “samba”, “pagode” e “catira”. O fandango, como música e dança, de origem discutível, foi introduzido no Brasil pelos portugueses. Tem a viola caipira como instrumento básico. Por esse motivo, sua identificação com a própria festa caipira. O bate-pé do fandango aproxima-o do catira, da cana-verde e outros bailados que intermedeiam a cantoria, geralmente a moda-de-violão de longa extensão. Como se sabe, antes do primeiro disco de Moda Caipira, em 1929, uma moda podia se alongar por duas, três horas de duração.

coletivas Caninha Verde e Cateretê, e as danças religiosas-profanas com canto das Folias de Reis, na zona caipira compreendida por Atibaia, Carapicuíba, Itaquapecetuba, São Paulo (SP) e Lambari (MG).⁷³ Presenciei em Parati-RJ a Dança das Fitas, em que os festeiros, cantando, vão enovelando um mastro, como símbolo de um abraço comunitário, e, em alguns lugarejos das imediações, a Dança do Caranguejo, a Dança do Marra-paia, alusiva a um seqüestro ao Menino Jesus e, por isto, implica o uso de adereços marciais (bastões) ritmando o canto. Em Parati, como em Divinópolis-GO, a mais importante congregação comunitária realiza-se com a Festa do Divino. A folia sai pelas zonas rurais arrecadando donativos para os pobres e prendas para a festa. No dia de Petencostes, festeja-se a colheita, obra e graça do Divino Espírito Santo, com um lauto almoço, como se fosse para o Imperador. A fila para a comida, pois, que atrai significativa parcela da população, é símbolo de humildade, e o comer em grupo, súplica para que nunca falte o de comer na mesa da família. Devotos e festeiros cantam e dançam por uma novena, numa mistura do litúrgico e com o profano. A dança da Quadrilha do ciclo de São João (de 12 a 29 de junho), que se realiza em todos os rincões do país, caracteriza-se pela união da religião oficial e do profano. As festas do ciclo de São João são tão significativas no folclore brasileiro que, segundo contam, em Campina Grande, Estado de Paraíba, onde tive oportunidade de estar, o político nordestino que não participa da quadrilha sequer se elege vereador de pequena cidade. Pensando especificamente poesia-música, pauta deste **Ensaio**, mais adiante veremos as implicações ritualísticas da festa caipira, envolvendo a complexidade artística dos encontros do instrumento, da voz, da poesia, no seio da coletividade caipira.

⁷³ in: Catálogo Histórico-Fonográfico — Discoteca Oneyda Alvarenga — Centro Cultural de São Paulo — Série Catálogo Acervo Histórico nº 1, outubro/1993.



É importante observar que, ritualísticas, as festas sazonais permitem a atualização de um tempo circular que sempre volta às origens, que alimenta sempre a esperança festiva dum dia melhor. O perpétuo passo-a-passo do tempo parece estagnado, na esperança de que as coisas mudem. Enquanto isto, nada acontece que não uma perpétua esperança, ninguém envelhece, ninguém padece da decrepitude. Parece que, na



Ilustração nº 03 – Zé Gato e Tião Canhoto (dupla de violeiros da Casa de Detenção, São Paulo). Nanquim de Daniel Firmino da Silva (1991).

roça, o ritmo do mundo fica em suspenso, nutrindo-se da seiva da tradição. Escreve Roberto DaMatta que “todas as festas — ou ocasiões extraordinárias — recriam e resgatam o tempo, o espaço e as relações sociais. Nelas, aquilo que passa despercebido, ou nem é mesmo visto como algo maravilhoso ou digno de

reflexão, estudo ou desprezo no cotidiano, é ressaltado e realçado, alcançando um plano distinto.”⁷⁴ Os pagodes, em locais fechados, nalguma varanda ou ao pé-do-fogo, estão ligados às colheitas, à entreajuda dos vizinhos e amigos pelos mutirões, ao patrocínio dos santos e dos patrões, à comunhão corporativa e deliciante da comida e da bebida e, como fecho, da Moda Caipira e do baile. Acontecem à noite, não só porque é hora de folga. Vários folcloristas relatam que esta é a tradição, não só no Brasil. Por aqui, como em Portugal e Espanha, contar histórias de dia faz criar rabo. Esta é a parte da jornada propícia ao contar e ao dançar. Baile na roça é um trem simples, mas divertido e excitante demais. Como cantam Tonico e Tinoco,

Baile na roça, meu bem,
Se dança assim:
Pego na cintura dela e ela
Tarraca em mim...

in: Tonico e Tinoco, **Viva a Viola**, 1991.

Abrindo parênteses, há que registrar os cantos durante trabalho. Presenciei alguns, em mutirões de capina, e trabalhos de bóias-frias, no corte da cana e panha da laranja. Dispersos em grupos, cantam ritmados pelos movimentos do trabalho uma toada que adquire ares tristonhos de um canto ermo de vozes espalhadas, às vezes duetado, marcado pela monotonia rítmica do labor. Outras vezes, simplificando a melodia e ressaltando apenas a letra, emitem no todo um canto monódico, isto é, não baseado em princípios de harmonia. Ouvido de longe, assemelha-se a gemido sentido, a um murmúrio alastrado no terreno.

⁷⁴ in: **O Que Faz o Brasil, Brasil?**, de Roberto DaMatta, p. 81.



* * *

Um dos temas muito freqüentes na Moda Caipira de raízes são as *cantigas de campeão* e de *abatê campeão*, em que, na exaltação do eu-poemático, o modista exhibe seus dotes de verzejador incomparável, e é celebrizado por isto. Realiza uma poesia que conta do que se canta, e seu cantador. Revela a autoconsciência do valor de sua obra, como realidade significativa em si mesma e como a projeção significativa nos outros. Exemplo bastante ilustrativo encontra-se no sexteto e quadra da moda-de-viola *Pé Cascudo* (1962), um dos maiores sucessos da dupla Vieira e Vieirinha:

PÉ CASCUDO
moda-de-viola

Vieira / Qscar Martins

Nesse tempo tudo forga
Só minha vida é apertada,
O povo diz que não acha
Serviço de camarada,
Eu trabaio até de noite
Pra dá conta da empreitada!
Pego moda por empreita
Pra inventá e pôr toada,
Invento moda na linha,
Nos campeão dano lambada!

in: Vieira e Vieirinha,
30 Anos de Viola e Catira, 1980.

Como se nota, o mais importante é inventar “moda na linha”, ou seja, segundo os conformes musicais e da versificação e artesanania requintada herdados pela tradição oral e legitimados pelo saboreio do povo. Permeia, por

assim dizer, uma espécie de *inteligência compositiva* dada pela informação sensorial do ritmo em seu estado mais confortável, a elocução oral. A própria melodia, colocada em segundo plano, é estereotipada, como acontecia na execução pública das cantigas galego-portuguesas e do Romanceiro tradicional.

A euforia do eu-campeão é pedra-de-toque do gênero caipira mais recente, o pagode. Isto se evidencia na correlação formal de quadra e sexteto de dois azes do gênero, Teddy Vieira e Lourival dos Santos, na seguinte passagem de *Pagode em Brasília* (1960):

PAGODE EM BRASÍLIA

pagode

Teddy Vieira / Lourival dos Santos

Tem prisionero enocente
No fundo de uma prisão,
Tem muita sogra encrenquera
E tem violero embruião...

Pro prisionero enocente
Eu arranjo adevogado,
E a sogra encrenquera
Eu dô de laço dobrado,
E os violero embruião
Com meus verso 'stão quebrado...

in: Tião Carreiro e Pardinho,
Os Grandes Sucessos, 1973.

Não nos devemos esquecer de que a canção popular, e sobretudo a matéria estudada neste **Ensaio**, é uma modalidade de discurso que em muito se assemelha com o falar habitual, com a história oralmente narrada. Explica Luiz Tatit que “por mais que uma canção receba tratamentos rítmico, harmônico e instrumental, o ouvinte depara, entre outras coisas, com uma ação simulada



(simulacro) onde alguém (interpretante vocal) diz (canta) alguma coisa (texto) de uma certa maneira (melodia).”⁷⁵ Cabe observar que a Moda Caipira, com o tinir da viola, é mais rítmica que melódica. Ela provém da dança, como temos visto. Remontando à tradição de há séculos em Portugal, explica Armando Leça que “nestas bailias predomina o ritmo sobre a melodia porque são mais visuais do que auditivas. O povo aprecia o desembaraço dos pares, as variantes coreográficas, sempre recatadas, e as quadras dos cantadores repentistas; quanto à música, basta um tocador de viola a marcar o ritmo!”⁷⁶ Tal se confirma com as seguintes observações de Ramón Menéndez Pidal: “como a imensa maioria dos romances usam o mesmo metro octossílabo, sem acentos fixos e sem divisão estrófica nenhuma, podem intercambiar suas melodias sem o menor obstáculo.”⁷⁷ Uma multiplicidade de romances lírico-narrativos se encaixam na mesma música. Neste ponto, vale lembrar, as melodias da Moda Caipira e, principalmente, das modas-de-viola, sempre muito semelhantes entre si, abstraem-se de significações em respeito à inteligibilidade do texto. A execução instrumental, com a viola ponteando o decorrer da melodia, e preenchendo as pausas estróficas, a introdução e o complemento da moda, contribui para o realce dos sentidos dados pela conexão expressiva das palavras e os sentidos fraseológicos do tema. O mesmo se pode afirmar da interpretação criada pelos cantarinos, sempre a realçar a natureza semântica da escritura, o romance contado. Este realce se dá no ato da performance, na teatralidade que envolve a execução da moda. Neste sentido, ressaltando-se que se trata de uma escritura cantada, é proveitoso lembrar a *Poetria Nova*, de Gaufridus Anglicus:

⁷⁵ in: *A Canção, Eficácia e Encanto*, de Luiz Tatit, p. 6.

⁷⁶ in: *Música Popular Portuguesa*, de Armando Leça, p. 125.

⁷⁷ in: *Romancero Hispánico - (Hispano-Portugués, Americano y Sefardí) - I*, pp. 88-89.

In recitante sonent tres linguae: prima sit oris,
 Altera rhetorici vultus, et tertia gestus.
 Sunt in voce suae leges...

ou seja, “que três línguas se façam entender no recitante: que a primeira seja a da boca; a segunda, a do rosto de quem fala; e a terceira, seu gesto. A voz comporta suas próprias leis...”⁷⁸

A monotonia da música cede espaço para a execução, entendida como literária-perfomática, resultando em estímulo para o entendimento da *história*, quer dizer, a comunicação narrativa do texto. Isto é feito sem a relutância de dizer exatamente o que se passa e o que se sente. De fato, repito, na Moda Caipira, há poucas variações musicais, mormente em relação a um dos gêneros mais queridos, a moda-de-viola. E é dela que apresento outro exemplo, justamente aquele em que o cantador, ao referir-se à construção da Moda, enaltece a consciência operante do poeta, e o próprio texto em seu estrato literário, em detrimento da melodia:

BOMBARDEIO
 moda-de-viola

Zé Carreiro / Geraldo Costa⁷⁹

Ai, do jeito que me contaro
 O negócio pra mim tá feio,
 Já fizeram uma reunião,
 Ai, já firmaro esse torneio.

⁷⁸ Apud. Paul Zunthor, *A Letra e a Voz*, p. 133.

⁷⁹ **Zé Carreiro** (Lúcio Rodrigues) é conhecido por formar dupla com **Carreirinho** (Adauto Ezequiel, Bofete-SP, 1921) que, a partir de 1950, com a Gravação do cururu *Canoeiro* (Zé Carreiro/Alocin), se tornou uma das mais importantes duplas caipiras do Brasil. Conhecida pelo timbre anasalado e por perfeita harmonia de dueto em terças, gravou modas antológicas como a moda-de-viola *A Morte do Carreiro* (de Zé Carreiro/Carreirinho), a moda-de-viola *Boi Soberano* (Carreirinho/Izaltino Gonçalves de Paula), o cururu *Pirangueiro* (Zé Carreiro), a moda-de-viola *Preto Fugitivo* (Zé Carreiro), o cateretê *Duas Cartas* (Zé Carreiro/Carreirinho), o cururu *Sucuri* (Zé Carreiro e Ado Benatti), o cateretê *Flor Proibida* (Zé Carreiro/José Fortuna) e a moda-de-viola *As Três Cuiabanas* (Zé Carreiro/Carreirinho). **Geraldo Costa** foi parceiro esporádico de Zé Carreiro.

Ai, arrespeito a cantoria,
 Querem me tirá o galeio,
 Pra arreboxar o meu nome
 Já apicar o todos meio.

Ai, já mandaro fazer moda
 E diz que estas modas já veio,
 Estas modas vêm de longe
 Enviada pelo correio.
 Ai, moda só de me abater,
 Ai, diz que têm caderno cheio,
 Pro dia do nosso encontro
 Me fazer um bombardeio.

Ai, sendo que eu não mereço
 De cair nestes enleio,
 Quando eu chego nos fandango
 Meus colega eu não odeio.
 Ai, todas modas que ele canta
 Eu dô valor e apreço,
 Conforme repica a viola,
 Eu bato parma e sapateio.

*Ai, eu não sô mesmo instruído, ai,
 Eu pouco escrevo e pouco leio, ai...*

Ai, eu não sô mesmo instruído,
 Eu pouco escrevo e pouco leio,
 Mas minha sabiduria
 Serve só pro meu custeio.
 Ai, quando eu passo a mão no pinho,
 Eu canto sem ter arreço,
 Porque eu faço a cortesia
 Sem pegá chapéu aieio.

in: Zé Carreiro e Carreirinho,
Os Maiores Violeiros do Brasil, 1970.

Confirmando sua característica de oralidade escriturada, **Bombardeio**, com sua temática de desafio (ou peleja) nas “funções” de cantorias, ou *fandangos*, reafirma que as modas dos desafiantes, que querem “arreboxar”, abater o cantador, são enviadas *pelo correio*, isto é, são escritas por

escrevinhadores desconhecidos, longínquos, e que se amoitam covardemente à sombra do anonimato. Ao ameaçar o personagem cantador, numa união de esforços plenários, os desafiantes exibem *cadernos cheios*, como que a exaltar o caráter de *escritura* em detrimento da melodia a ela associada. As redondilhas de *Bombardeio*, consumando uma espécie de ameaça de ataque em público ao orgulho solene e narcísico de um cantador campeão, para tirar-lhe o “galeio” (silenciá-lo), relembram o autodidatismo do poeta caipira, cujo aprendizado de sistemas versificadores segue o automatismo da tradição pela oralidade, as regras espontâneas do espírito lingüístico e atavismo cultural. Mesmo notoriamente coincidindo com o refinamento expressivo e o virtuosismo elaborativo de tantos poetas letrados, clássicos (no sentido de serem permitidos que se os ensinem em classes, salas de aulas) têm seu caminho trilhado pela neblina do aprendizado de boca-em-boca, pelo apeneiramento do tempo, ditado pela identidade sedutora com o saber popular, e não pelos modismos e regras de concordância emblematizados pela tipografia “cultivada”. É neste sentido que se devem entender os galanteios e orgulhos do artista, desafiado no personalismo de seus brios de poeta:

Ai, eu não sô mesmo instruído,
 Eu pouco escrevo e pouco leio,
 Mas minha sabiduria
 Serve só pro meu custeio.
 Ai, quando eu passo a mão no pinho,
 Eu canto sem ter arreceio,
 Porque eu faço a cortesia
 Sem pegá chapéu aieio.

Utilizando-se do refinamento de uma polidez natural, não-adquirida, e, portanto “anti-literária” — se examinada na perspectiva dos padrões eruditos —,

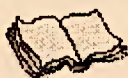
o eu-lírico-narrativo dá o seu recado com a espontaneidade e clareza do discurso construído sem os atravanques das etiquetas e o trava-línguas das palavras difíceis. No entanto, tem consciência de que seu fazer é esnobe, pela artesanaria semântica e musical que ostenta; reivindica atenção pela lisura de seus artifícios e pela franqueza satisfatória de seus enleios. O cantador-violeiro confraterniza com seu público o não-retraimento do caipira, pois cabe a ele desempenhar o papel do loquaz extrovertido em público, o matuto saído que o caipira comum gostaria de ser. Portanto, o modista personifica e transfere a nota festiva e poeteira que cada indivíduo comum guarda em seu recato, liberando-lhe a timidez, a discrição e o pudor, pedras de toque do caráter humano do caipira.

Os exemplos apresentados até aqui, além de uma sinceridade desabrida, denotam um refinamento técnico na arte de versejar muito aparentado com expressões literárias ditas eruditas — elas mesmas influenciadas pelo manancial baladístico do Romanceiro e Cancioneiros tradicionais. Nas modas citadas estão patenteadas as mesmas “influências laterais” herdadas das lonjuras do tempo, e latentes na obra de escritores consagrados. Reafirmando argumentos expostos neste **Ensaio**, é oportuna neste momento a esclarecedora observação de Herbert Read: “Arte popular não é arte feita pelo povo em imitação da arte de classes mais cultivadas — isto é, não é o reflexo rústico da arte de gente afetada; ainda menos a arte que nasce de um amor afetado pela simplicidade e a vida simples. Para ser preciso, o termo deve limitar-se àqueles objetos criados por povos pouco cultivados de acordo com uma tradição nativa e que nada deva a influências externas — pelo menos que nada deva às influências verticais de outras classes sociais...”⁸⁰ Assim, reconhecendo que uma e outra em vários

⁸⁰ in: **O Significado da Arte**, de Herbert Read, p. 68.



momentos se tangenciaram, a “literatura cultivada” de tom romanesco seguiu sua senda pela escrita; a lírica popular de antiga procedência seguiu seu caminho pelas sendas da comunicação e intercâmbio de experiências de boca em boca, de pai pra filho, como se diz. Um fato genuíno as fez muito aparentadas: as antigas canções de gesta, os Cancioneiros e Romanceiros tradicionais. Cabe indagar, com o intuito de fazer progredir a linha de raciocínio: por que é importante o estudo que ora empreendemos, numa instância brasileira, caipira, hispano-americana? Dou resposta pelas palavras do etnólogo e medievalista Paul Zunthor: “o *letrado* sabe o latim e possui uma relação privilegiada com a cultura que essa língua transmite. Ora, durante meio milênio a própria existência dessa cultura — dominando, de suas fortalezas eclesiásticas e universitárias, o território das nações européias em formação — constituiu um obstáculo a que as línguas vulgares emergissem fora do estatuto da pura oralidade. Elas emergiram daí, de fato, mas bastante lentamente e ao preço de comprometimentos, dos quais nós, Modernos, somos as vítimas, pois provocaram a perda irremediável das formas de vocalidade que talvez tivessem alto valor poético e cuja preservação teria de algum modo modificado nossa história”.⁸¹ Ei-nos aqui, nesta garimpação.



⁸¹ in: **A Letra e a Voz**, de Paul Zunthor, p. 120



Mi verso al valiente agrada:
Mi verso, breve y sincero,
Es del vigor del acero
Con que se funde la espada

José Martí, Cuba, 1867-1916

4. O CANTADOR E SEU CARÁTER INTERATIVO

Quero anotar que, seguindo a tradição do cantar em duplas, a Moda Caipira também registra, geralmente, duplas de compositores. Como o mais importante é o letrista, o segundo nomeado pode ser “meiero”, tendo realizado a música, pedaços do texto ou ser citado como o autor sendo mero palpiteiro. Ou estar ali na autoria porque sim, mera figuração. Tenho observado nos selos dos discos ou nas citações públicas o surgimento de “compositores” ilustres-desconhecidos, e descoberto em seguida que se trata de *autor honorífico*, seguindo a tradição caipira do compadrio e solidariedade. Como o intérprete é mais realçado que o compositor, confundindo-se com ele, e,

mais importante que ambos, a figura abstrata do personagem-cantador ou o *modista*, tem-se como relevante que, neste estudo, o verdadeiro compositor abastece-se de glórias, da admiração restrita, mais que da remuneração de Direitos Autorais⁸². É por isto também que, salvo exceções como Teddy Vieira e Lourival dos Santos, dois dos mais prolíficos poetas e luminares da Moda Caipira, raramente aparece um compositor que não seja, ao mesmo tempo, seu próprio intérprete ou integrante de uma dupla de intérpretes. Entenda-se como autoria, pois, a transgressão da malha popular, sem desligar-se dela, pela convergência de estilos (compositor/intérpretes).

O exemplário até aqui pautado, e várias indicações, querem consolidar a idéia de como é comum na Moda Caipira de raízes a incorporação, feita pelo cantador-violeiro, de casos reais e imaginários, apresentando-os, de diversas formas, como se os tivesse vivido. Muitas são histórias conhecidas, anônimas, agregadas há muito ao imaginário caboclo. Outras são modas já existentes, de antiga procedência, vindas nas “matulas” de imigrantes, das quais não se conhece a autoria, e que foram agora “reformadas”, ou passaram por um processo de copidesque para a veiculação em disco. É importante sublinhar ainda que a familiaridade que o ouvinte tem com a história narrada, sua identificação com o lugar comum e a previsibilidade do desfecho não depreciam o conceito de autoria. Pelo contrário, aumenta-lhe a credibilidade, à medida que realça o fragmento difuso do imaginário sobre a conjuntura real e propicia à

⁸² Rubens Vieira Marques, o Vieira da dupla Vieira e Vieirinha confidenciou-me que recebe dos órgãos arrecadadores SICAM, SOSIMPLO, ECAD e Gravadoras, por cerca de 80 músicas de sua autoria, gravadas ao longo de quase 50 anos, o equivalente a US \$ 6 mil, por trimestre, incluindo-se a participação como intérprete em 76 LPs. Se a remuneração de Direitos Autorais é pouca, a vaidade de aparecer como autor é muita. Consta que é comum na Moda Caipira o surgimento de alguns compositores absolutamente fictícios que, prometendo ao verdadeiro autor usar de sua influência, se encarregam de fazer com que as modas cheguem aos destinatários: as duplas. Em troca, figuram como co-autores.

moda *ilusão de realidade* ou verismo. O mesmo acontece com a “vaga lembrança” de uma situação conhecida ou de que já se ouvira dizer, atualizada em novo discurso.

A imagem do cantador é similar à dos menestréis e jograis da Idade Média, que, por sua vez, personificam o elo com os trovadores. Lê-se na **História da Música Européia** que “viajando eles próprios [os trovadores], a fim de irem declamar e cantar os seus poemas e canções nas cortes vizinhas (...) fazem-se também, por vezes, representar por menestréis e jograis pertencentes à sua casa e que atuam em seu nome percorrendo as estradas de França, indo de castelo em castelo, de vila em vila e, em breve, de província em província. Nas praças públicas, nas salas de armas, ou seja onde for que os acolham, relatam as proezas do seu senhor. Cantam evidentemente o repertório que este lhes ensinou, mas como pelo caminho vão vendo inúmeras coisas que se apressam a repetir, este repertório alarga-se à medida que eles próprios inventam canções, parodiando melodias ouvidas nas suas digressões. Acabam por misturar de tal forma as criações do seu senhor com as da sua própria autoria, que nem sempre se consegue saber a quem de fato pertencem”⁸³. Assim, repetindo a atmosfera de consciência tradicional, a figura do cantador-violeiro, abstraído do autor ou dos autores da moda, acaba sendo a dupla caipira; na função, é personagem que reorganiza a realidade — aquilo que é assim mesmo — na multiplicidade de pontos de vista, e a compartilha como saber coletivo; conta com o assentimento geral da plateia. Dá à “realidade” a configuração da trova ou verso bem feito, quer dizer, transpõe o causo virtual e pululante no ambiente societário conferindo-lhe a linguagem de poesia. O modista representa a média do

⁸³ in: **História da Música Européia**, de Jacques Stehmar, p. 49.



pensamento e afetividade geral, neste caso indissociada do *comportamento* de seu grupo, como unidade coerente e significativa.⁸⁴ Disto se infere que o discurso da Moda Caipira, compreende em sua própria razão de ser, a interação com o público em suas atitudes globais (visão de mundo que se projeta nas relações inter-humanas e com a natureza), circunstância concreta do público no espaço e no tempo, e sua virtualidade dinâmica diante dessas situações, fantasiando um ensejo vivo, performático. A poesia lírico-narrativa da Moda Caipira é pois resultado de uma afirmação ética (*ethos*). Esses elementos são fatores essenciais da *coerência interna* do discurso levada pela moda, e determinam sua natureza e estrutura significativa⁸⁵. Então trata-se de uma literatura que, como escritura, é um artefato em si mesma, mas que possui a característica de expandir-se plenariamente, na intersecção vigorosa com o público. Assim considerada, essa figura concreta (intérpretes reais) e ao mesmo tempo fictícia (personagem idealizado) do cantador-violoeiro funciona como modalidade de “antena da raça”, no axioma de Ezra Pound. Pressupõe ainda uma situação concreta de convivência social, existencial, ética e fáctica. Essa circunstância concreta pressupõe ainda a responsabilidade de externar, não só os universos simbólicos, mas os esquemas estruturais já internalizados no ouvinte: esquemas musicais (modas-de-violão, pagodes, balanços, cururus, cateretês, toadas, valsas, tangos, sambas...), rimas, ritmos, esquemas métricos e estróficos consagrados pela tradição oral e pelo apeneiramento afortunado da maior das sabedorias: o tempo. Deste modo, ao aproximar cantador e ouvintes, o rito da cantoria, entendido como o ato performático ou sua projeção na gravação em

⁸⁴ Essa indissociabilidade do *pensamento, afetividade e comportamento* é estudada por Lucien Goldmann, em *Dialética e Cultura*, pp.107 e ss.

⁸⁵ Determina meu pensamento a metodologia proposta por Goldmann, no ensaio *O Conceito de Estrutura Significativa na História da Cultura*. *Op. Cit.*, pp. 91-104.



disco, transforma-se numa convenção teatralizada que não distingue molduras, tampouco delimita campos entre “palco” e platéia. Coloca-os todos num estado de enlevo em relação à realidade contingente e aos esquemas artísticos virtuais. É quando a cantoria, em sua função lúdica, se revigora num ensejo de recreação enlevada, possibilitando ao caboclo o alumbramento ou descoberta de sua identidade profunda: a natureza. A Moda Caipira de raízes é uma carta sem dono, expedida pelo parente distante da cada um. A atmosfera criada pelo sentido de identidade é grave e palpitante: acerca-se do sumário irremediável do nós-mesmos. Funda-se nesse momento de alegria um clima de saber estético. Trazendo a poesia para um ato de presentificação, sua comunicabilidade enfeixa o círculo do *viver o invivido*.⁸⁶

Quando um poeta popular é solicitado a se autodefinir, assim se explica: “Sou raro do povo, e ele me considera como filho das musas, me entende, me crê, me aplaude, me escuta e me entende. Eu lhe ensino sentir, vibrar, cantar, chorar, sorrir e amar. Por isso, as queixas do povo são representadas por mim em minhas poesias”.⁸⁷

Ao abrir-se o circuito comunicativo envolvendo o comunicador, a obra e o público, acontece um fato extraordinário, e de uma dimensão que ultrapassa o estético, pelo menos dentro daquela concepção elitista de estética como *obra aberta a uma interpretação vaga*, de que também trata Umberto Eco em sua **Obra Aberta**. Neste ponto, é conveniente relembrar, mesmo que como inserção de relance, que “a *abertura* é a condição de toda fruição estética, e toda forma fruível como dotada de valor estético é ‘aberta’. É ‘aberta’ mesmo

⁸⁶ Atentar sobre isto às palavras de Gaston Bachelard em *A Poética do Espaço*, p. 341 e ss.

⁸⁷ Declaração do poeta Joaquim Batista de Sena (Fortaleza). Apud. *A Sátira e a Crítica Social na Literatura de Cordel*, de Mark J. Curran. in: *Literatura Popular em Verso*, de Diégues Júnior, p. 274.

quando o artista visa a uma comunicação unívoca e não-ambígua”⁸⁸. Talvez fosse o caso de chamar atenção para o adendo de que a situação performática que enfeixa a Moda Caipira na cantoria (e no disco), de maneira alguma pressupõe univocidade e não-ambigüidade, como terei a possibilidade de demonstrar mais adiante. No amálgama desse ciclo tão significativo, desencadeado pelo processo de enunciação, a integração cantador—obra—público provoca no ouvinte a ruptura com a passividade e submissão — emblemas da situação do matuto na vida rural —, e o coloca na dimensão ativa, atrativa e criativa, premiando-o com um derivativo do viver em devaneio, renovando-lhe um outro e melhor sentido para a existência. Como na arte em geral, a Moda Caipira é um desvario do ser na busca e encontro consigo mesmo. Neste parâmetro, realiza-se o que Eco chamou de “obra aberta a um complemento produtivo”, quer dizer, o público é partícipe, co-produtor, e influi, como moderador e realimentador de energias criativas, no ensejo da ação performática do cantador.

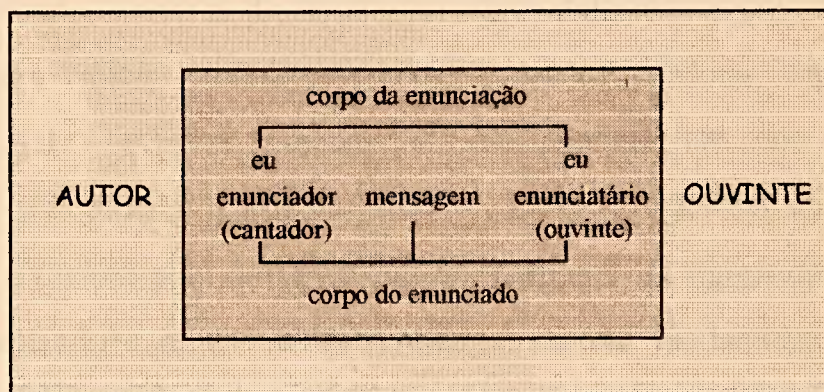
A criação coletiva, no sentido estrito, dá-se nas modas das Folias de Reis, das Festas do Divino e das Festas de São Gonçalo. Além dos temas básicos de cada estância desses rituais festivos e místicos, agregam-se as circunstâncias do aqui e do agora, da vida, do lar e família do festeiro ou do devoto os quais recebem a sagrada bandeira (de Reis ou do Divino) em casa. Isto se dá principalmente no tópico das saudações das Folias, mais que no tópico das invocações bíblicas.

* * *

⁸⁸ in: *Obra Aberta*, de Umberto Eco, p. 89.



Assim se processa a enunciação na Moda Caipira de raízes e, como veremos, não é muito diferente de outras manifestações da Literatura Oral-popular:



Em nosso objeto de estudo e, especialmente no momento performático, o Autor (o “poeta de bancada”, confundido com a dupla de intérpretes) e o Ouvinte se sentem atraídos e colocados numa dimensão conjuntiva e solidária com a ficção. Eliminam-se ao máximo as distâncias entre imaginação criativa, erigida no universo ficcional da moda, e realidade plausível. Instituída como *obra aberta a um complemento produtivo*, como mecanismo de enunciação, a Moda Caipira de raízes desperta o prazer, pela culminância de uma comoção coletiva, uma *conficção*. As expectativas diante dos fatos existenciais se acendem por um ato de socialização, fazendo fortes e instigantes, no tempo e espaço da performance, o Autor, o cantador e seu público. O mecanismo de que tratamos é extraordinário, repito, porque culmina numa realização individual ou restrita, que se irmana indissociável às aspirações do grupo. No contato com o público, pois, a Moda Caipira alcança uma reiteração de efeitos de sentidos desencadeados pelo

cantador. Pro mor disto, diria um bem caboclo⁸⁹ entendido, o camponês caipira sente-se potente, quite de obrigações. Experimenta de modo generoso, mesmo que por instante fugaz, um sentimento de não-supressão, de desmarginalização e libertação coletiva — o que é mais importante e transformador —, tão escasso no seu viver habitual. Ao invés de serem indivíduos deformados pelo meio que os oprime, cantador-violeiro e público vivenciam, através da Moda Caipira, ares de renovação vital e criativa, capazes até de explicar um dos sentidos ritualísticos que, sem dúvida, configura a moda e sua execução em seu próprio meio.⁹⁰ Quero antecipar aqui que essa função estrutural da figura do modista (personagem poetizado e dupla de intérpretes) é motivo fundamental de sua conotação heróica no meio campesino, como notaremos no sétimo capítulo deste Ensaio.

* * *

Na tentativa de prefigurar uma tipologia desse poetizador, com seus *estímulos estéticos*, e melhor alicerçar os conceitos operacionais de que tenho lançado mão, vale a pena relembrar reflexões de Osvaldo Luiz Barison: “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 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

⁸⁹ Empregaremos o termo *caboclo*, tal como é usado no mundo, não como a mais antiga mestiçagem brasileira (ameríndia e branca peninsular), mas como designativo de um indivíduo, seja qual for a sua etnia. Essa conceituação coincide com aquela proposta por Jacques Lambert em *Os Dois Brasis*, p. 86.

⁹⁰ Para aprofundamento e melhor compreensão desse assunto deve-se ler o excelente livro *A Socialização da Arte - Teoria e Prática na América Latina*, de Néstor García Canclini.

cultura e que é transmitido de gerações para gerações. Esse *tipo* serve de 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 e expectativas dos ouvintes. 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”.⁹¹ Tal como o consideramos, o modista, mais uma vez como os antigos menestréis e jograis, possui a estatura de um personagem; é uma criatura que supre através do canto o horizonte de expectativas de seus ouvintes. Diria mesmo que a voz que inventou a voz do cantador é a mesma voz do ouvinte, que se admira do cantador, ou, o próprio ouvinte, extasia-se de si mesmo. Por isso, os cantadores-violeiros são muito bem quistos e paparicados no universo caipira.

Outro fator que repercute na admiração ao violeiro-cantador é seu sentido de superioridade existencial de quem vive na lambança e boa-vida de cantar, é cortejado pelas mulheres e não necessita de pegar na aspereza do cabo da enxada ou do arado pra sobreviver. Coloca-se num nível elevado profissionalmente, pela renovação do espírito: vive sempre a conhecer lugares e pessoas, como numa perene aventura. A dupla de violeiros é convidada de honra dos fazendeiros nas festas de casamento dos filhos, ou quando estes querem mostrar “aos de fora” as belezas do sertão. Têm a primazia de entrar pela porta

⁹¹ in: **Moda Caipira: Cantador, Universo, Mediações e Participação Emotiva**, 1994, de Osvaldo Luiz Barison [Romildo Sant’Anna - orientador], pp. 58-59.



da frente na casa do patrão, aquele que, além de mandar com autoridade paternal (*pater*>*patrão*), sabe das coisas e, por isto, chegou onde deveria chegar, na mentalidade submissa do camponês. Os violeiros desfrutam do cafezinho servido por alguém que veio “da cozinha”... Deixando de lado essas prerrogativas de superfície, anuviadas de admiração e certa cobiça, o cantador é a personalidade literária do autor, um poder criativo individual que congrega o coletivo, o supra-temporal. Sendo assim, uma de suas funções é fazer emergir o que é latente na personalidade do outro. Portanto, como artista, ele exerce o ofício utilitário de provocar a autoconsciência. E, atalhando a autoconsciência, seu discurso, em si mesmo, é *antecipador heróico e voluntarioso do que se descobriu que deveria ser dito*. Define-se de modo sartreano: “eu sou aquele a quem outros se referem quando se referem a mim.”⁹² Sua existência, vista com bons olhos, é também presumida como necessária e essencial. Esse é o momento em que a possível inveja, no plano superficial, se dissipa em admiração e afeto. O nexo entre a imaginação e a vida do cantador, que latejam na obra, é fortificante e transformador, porque o ouvinte se abastece de futuro.

O contentamento pelo enunciador da Moda Caipira se sintetiza na seguinte quadrinha popular litorânea recolhida por Renato Teixeira:

Eu sou aquele que andou
Sessenta léguas num dia
Para ver se breganhava
Tristeza por alegria...

in: Renato Teixeira, **Romaria**, 1978.

A imagem que se faz do cantador, ademais, é agregada à positividade prazerosa do rito da música e sua descontração. Exemplo reflexivo deste comentário

⁹² apud. *As Idéias de Sartre*, de Arthur C. Danto, p. 291.



encontra-se exaltado na seqüência de décimas de *Vargem*, gravado em 78rpm, no final da década de 1950, por Vieira e Vieirinha:

VARGEM

moda-de-viola

Vieira / Vieirinha

Levantei um dia cedo,
Arrumei minhas bagage,
Eu fui pegá a minha besta
Pra fazê minhas viage.
Vesti o carção de bombacha
Por eu gostá desse traje,
Laço bão tá na garupa
E na cintura uma ferrage,
No caso de precisão
Das veiz a gente reage!

Quem veve daqui, dali,
Muitas veiz serve de paje,
Eu já fui trabaiadô
Mas hoje eu perdi a corage,
Já fui plantadô de roça
Mas não sei contá vantage:
O mio a formiga corta,
O feijão chocha na bage,
Capivara come tudo,
O arroiz que eu planto na varge.

Amoitei minha enxadinha,
Não é minha gabolage,
Pareceno um fordinho
Encostado na garage.
Vô vivê sem trabaiá,
Por eu tê camaradage,
Vai quase dois ano intero
Pra corre a parentage,
Tenho amigo com fartura,
Eu vô vivê de malandrage.

É daí que eu faço moda,
Eu tano na vadiage,
Nos catira que eu vô cantá,

Eu não levo desvantage,
 Porque sei que meus contrário
 De vancê não têm adage,
 Tenho moda de campeão
 Que até já perdi a contage,
 Respeito o cantá de viola,
 Teimá com nós é bobage!

in: Vieira e Vieirinha,
Beicinho Vermelho, 1971.

Esse modista, ou *poetizador* que, pelo sentido de glorificação em seu meio, é o reconhecidamente *herói do romance caipira*, como veremos páginas adiante, funciona como entidade demiúrgica, figurativamente a erigir um mundo separado por um vidro que, na perspectiva de quem canta é transparente, de modo a receber o *feedback* dos ouvintes; na perspectiva dos ouvintes, esse vidro é coberto de uma película que lhe confere aspecto e função de espelho. O que passa por esse espelho, na direção dos destinatários, são seivas culturais, retalhos de vida que exprimem, real e imaginativamente, o mundo dos ouvintes, e os congrega coletivamente. O espelho é a tomada de consciência, desmascarando o inominado e o invisível; é uma face frente a si mesma revelando o idêntico, descoisificando a existência. Neste sentido, há uma desconstrução do individual em constante busca da pluralidade. A Moda é um sarilho que seqüestra as águas do tempo. Assim, a voz enunciativa da Moda Caipira de raízes é uma espécie de *decoro ético*, ou seja, uma voz consubstanciada pela acomodação ao meio social. Northrop Frye explica fenômeno análogo da seguinte maneira: trata-se de uma adequação do estilo [do cantador real] a uma personagem interna [o *arquicantador*], de modo que “o decoro é em geral a voz *ética* do poeta, a modificação de sua própria voz na voz de uma personagem ou no tom vocal

exigido pelo assunto ou estado de espírito”.⁹³ Com esses atributos arquetípicos, o cantador se converte no gênio, no *estro*, tal seu vigor numa simbologia romântica. O que ora digo relaciona-se analogamente ao sentido que tenho dado ao vocábulo *causo*, no correr deste **Ensaio**. É profícuo sublinhar que o *caso* é o *que passou*, e pouco interessa porque é empírico, unívoco, qual seja, não-artístico; o *causo* é o *que poderia ter passado*, no sentido aristotélico da verossimilhança e que se caracteriza pela importância secundária do fato pontual e aceitação, de “coração aberto”, das atrações identificadoras, pela usinagem de um mundo no qual o que vale é o interdito da verdade coletiva. Vêm-me neste momento uns versos de Fernando Pessoa:

Ah, quem escreverá a história do que poderia ter sido?
Será essa, se alguém a escrever,
A verdadeira história da Humanidade...

in: **Ficções do Interlúdio** (Álvaro de Campos).

A plenitude do *causo*, a “verdadeira história da humanidade” se realiza, em conjunto com o cantador, no momento ritualístico, propiciatório e sazonal, ou simplesmente lambanceiro dos pagodes rurais, as festas caipiras. Na essência da parte reside a grandiosidade do todo, a síntese do ser. Dito assim, o sujeito da focalização de uma moda institui-a como um “romance autoral”, no sentido dado por F. Stanzel⁹⁴, quer dizer, aquele que atua, por um lado, como um vivenciador onisciente dos fatos, selecionando-os,⁹ reportando-se a um acontecimento ulterior, situado além, num passado propício ao imaginário, mas

⁹³ in: **Anatomia da Crítica**, de Northrop Frye, p. 264.

⁹⁴ in: **A Theory of Narrative**. Apud. **Dicionário de Teoria da Narrativa**, de Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes, p. 251 e s.

rapidamente enfocado desde uma perspectiva isocrônica, num presente imaginário, mesmo que palpável ou contingente. Isto quer dizer que esse modista ou poetizador, real e ao mesmo tempo fictício (ou mítico e sumário, no sentido de *arquicantador*) transporta-se para a circunstância mesma narrada, na teatralidade do tempo circunstancial da narração, vendo-a por dentro, no instante memorável dos acontecimentos. Recorda-os tenso e dramaticamente em meio deles, no sentido familiar ao refrão “recordar é viver”. Ou seja, *viver* a história repleta de encantos nos impasses e interlúdios repentinos de seus fatos tangenciais ou sonhados no agora...

Por outro lado, e decorrente da conjuntura anterior, esse cantador, em sua focalização interna aos fatos, *com-figura-se* em sua espontaneidade psicológica, e penetra psicologicamente no mundo dos ouvintes, de forma momentânea e teatral integração. Promove uma espécie de *sacralização do arquétipo* à medida que se avulta diante de sua platéia como o maioral. Age na dimensão concernente à recordação dos fatos vividos, imaginados ou contados a ele, liricamente incorporados a seu mundo de experiências, e filtrados por uma reflexão interiorizada. Lendo os indícios do cotidiano, funciona sobretudo como elo testamentário de seus predecessores tradicionais, reformulando-os aqui e ali, em incessante atualização do existir cotidiano.

Os termos *lendário* e *histórico*, no sentido que tenho empregado, pois, não são antagônicos, mas complementares; ajuntam-se pelo diapasão que não distingue sonho de realidade. Assim, o modista é um personagem poetizador, ou sujeito da enunciação textual cantada, que funciona como criatura inserida na própria ficção que realiza. Promove traslações ideológico-culturais, por conexões imediatas estabelecidas pela subjetividade do intérprete real que canta

e de quem ouve; e, sobretudo, promove com os ouvintes um arrendamento de fatos e circunstâncias imaginários, apresentados *como se fossem* reais. Parecem posseiros, não de terras, mas de quimeras. Os textos são escrituras de sonhos! E mormente são, na perspectiva do *imaginário*, ou seja naquela perspectiva que talvez André Breton defendesse como a verdadeira realidade.⁹⁵ O cantador-violeiro, assim entendido, realiza, sonhadoramente, uma forma semelhante à da “focalização interna múltipla”, na acepção de Genette, quer dizer, cria um universo de discurso que [pelo processo de um rito, acrescento], entra em sintonia com a concordância geral do grupo.⁹⁶

Essa formulação de *romance autoral*, vamos encontrar, numa de suas mais vigorosas expressividades, em *O Menino da Porteira*, de Teddy Vieira e Luisinho.⁹⁷ Lançado em 1955, esse cururu surgiu primeiramente sob o título “O Menino da Portêra”, com a redução ditongal tão característica da linguagem falada e, como procedimento identificador, imitando caligraficamente a pronúncia. De acordo com pesquisa de campo realizada junto a artistas, intérpretes, compositores, diretores de gravadoras e apresentadores de rádio, trata-se da moda caipira gravada em disco a Nº 1, a mais lembrada, a mais cantada, por seus predicados de empatia com o mundo rural.⁹⁸ Seu tema, construído com impulsos simples, atávicos ou elementares, é tão expressivo que se transformou em argumento do filme de muito sucesso popular, *O Menino da*

⁹⁵ Estou pensando nos *Manifestos do Surrealismo* (1924 e 1930), de André Breton.

⁹⁶ in: *Figures III*, p. 206 e ss.

⁹⁷ **Luisinho** (Luís Raimundo) nasceu em São Paulo em 1916. Com o irmão Ivo Raimundo (1924-) e a acordeonista Carmela Bonano (1928-) formou o trio Luisinho, Limeira e Zezinha. Foi barbeiro e, com Mariano, fez parte da dupla Mariano e Luisinho, gravando o primeiro disco em 1940. Cantou também com Nenete (Valdemar de Franceschi). São sucessos de Luisinho, além de *O Menino da Porteira* (1955, com Teddy Vieira), *É a Lei* (com Nhô Pai), e *Rosa de Sangue* (com Ado Benatti).

⁹⁸ in: *Moda Caipira: Cantador, Universo, Mediações e Participação Emotiva*, 1994 (Dissertação de Mestrado) de Osvaldo Luís Barison [Romildo Sant’Anna - orientador].



Porteira (1977), dirigido por Jeremias Moreira Filho e tendo como ator principal o cantor Sérgio Reis. Ei-la:

O MENINO DA PORTEIRA

cururu

Teddy Vieira / Luisinho

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

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

No caminho desta vida
Muito espinho eu encontrei,
Mas nenhum calô mais fundo
Do que isto que eu passei:
Na minha viage de vorta
Quarquê coisa eu cismeï,
Vendo a portera fechada
O menino não avistei.

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



Lá pras banda de Ouro Fino
 Levando gado servage,
 Quando eu passo na portera
 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 o meu gado estore,
 Que eu precise ir atraís,
 Neste pedaço de chão
 Berrante eu num toco mais.

in: **Luisinho e Limeira**, 1955.

Composto de seis estrofes oitavadas, que se articulam em unidades funcionais de duas quadras, e estas com dois dísticos cada, e seguindo o farol da metrificação octossilábica da redondilha maior, *O Menino da Porteira* caracteriza-se como um épico-lírico exemplar de um narrador estradeiro, o *homo viator*: desde logo verificam-se marcas pronominais de primeira pessoa, identificando o narrador que, por um processo de “ancoragem”⁹⁹, deslinda o “causo” como se fosse real, situando-o num tempo distante, numa das paragens mineiras da estrada de Ouro Fino-MG, e na vicissitude habitual do surgimento de um menino, para abrir a porteira. Pela familiaridade plástica da cena, é implícito que o menino posta-se sentado no mourão, a admirar em lenta toada, a aproximação ondulante e insinuada da boiada. Neste contexto, atado à vivência afetivo-sensorial dos circundantes — os ouvintes —, a narração enfatiza um

⁹⁹ in: **Teoria Semiótica do Texto**, de Diana Luz P. de Barros, p. 60.



aspecto fundamental ligado à psicologia do cantador-violeiro em seu entrelaçamento com o “eu coletivo” dos ouvintes. Realiza-se um rito: “toda a vez” em que se realiza o percurso lento de chegar a boiada por aquelas bandas,

- a) surge o mesmo menino;
- b) que abre a porteira;
- c) que posta-se no mesmo lugar;
- d) que pede ao boiadeiro que toque o berrante;
- e) que recebe uma moeda, funcionalmente identificada não só como recompensa pelo favor de abrir a porteira, mas por constituir-se como o protagonista do ritual, no ato de comunicação afetiva do boiadeiro com a criança.

Na perspectiva do boiadeiro viandante estabelece-se uma relação estimulante que o apanha em seu percurso solitário, e o conduz, pela saudade, ao ambiente de casa, quem sabe, na presença de seu próprio filho, ou de si mesmo, convertido na mesma criança do passado, e que o espera, para a redescoberta deliciante de sua própria infância dos tempos que já lá vão, no contexto dum mesmo ritual. Neste ponto, é necessário que se entenda o seguinte: no movimento lento e penoso de uma boiada pelos eitos do sertão, em que o silêncio da solidão só é trincado por aboios, berrantes e mugidos, cem metros é uma distância enorme; uma légua, uma infinidade. Assim posto, o longe, infinitamente longe, e o perto, muito perto, se confluem num momento mágico, de grande coesão sentimental entre o texto, o cantador e o público ouvinte. Esta parece ser a chave de um dos elementos principais do rito de “jogar uma moeda”: o boiadeiro realiza o gesto de dar o regalo, como se desejasse tê-lo recebido em criança, de um sacralizável boiadeiro imaginário. Os componentes

semânticos que constituem a primeira estrofe já mobilizam a sensibilidade dos destinatários, prendendo-os a uma espécie de “iconização da realidade” sensorial, afetiva e emocional. Exprime-se como uma espécie de gancho inarredante para o que virá em seguida: a tragédia da morte da criança, por uma entidade animizada, uma espécie de “bandido” (um boi sem coração), o sentimento de perda filial ou perda de si mesmo, o silêncio do berrante e dos aboios e a sensação de vazio pela dissolução do ritual. Essa ruptura com o rito é que explica a força expressiva de seu desfecho: “neste pedaço de chão / berrante eu num toco mais”. Algo como “não brinco mais nesse lugar fatídico”, desrealizador de sonhos. Neste sentido, o signo *porteira* estabelece-se como uma espécie de relicário: zona de limite entre um estado de alma e outro. Abri-la pelo menino simboliza essa passagem. É ponto de referência de uma etapa percorrida, sinal de recomeço e renovação. Por isto, em *O Menino da Porteira*, representa menos o que se vê e mais o que simboliza: dá acesso à continuação de uma viagem. A morte do menino, pois, representa uma porteira fechada, não aquela *que está ali*, mas o que *ela significa*. A viagem se extingue; não há mais pontos de referências a ultrapassar, não há mais alavancas que acionam o renascer de uma felicidade.

* * *

A compreensão da eficácia poética pela utilização do *homo viator*, o estradeiro, em *O Menino da Porteira*, permite conhecer a tipologia dos narradores na Moda Caipira. Compondo-se de procedimentos típicos de um certo contexto escritural — o discurso da grande maioria das modas, sobretudo

os cururus, cateretês, toadas e modas-de-viola —, a análise desse “romance autoral” permite conhecer facetas estilísticas do personagem-cantador através de sua poesia. A operação contrária nunca é válida — esclarece Mikel Dufrenne¹⁰⁰, pois mesmo em se tratando de uma *focalização autoral*, dificilmente é possível conhecer a poesia através do poeta. Em cada moda o cantador personifica o *um*, na identidade e circunstancialidade de sua própria saga, a nova história a ser narrada.

O que importa, no texto pautado, é reconhecer o “estado poético” implantado pela escritura, na relação entre o cantador, sua poesia e os ouvintes, tudo afinado pelo diapasão do reconhecimento mútuo, pela identidade que une mágica e ritualisticamente o contexto da história ficcional — a fábula — e o contexto real/verdadeiro de enunciador/es (autor da escritura e intérpretes-cantadores) e enunciatários, por comunhão afetiva ligados aos ouvintes reais. Neste sentido, a voz enunciativa de *O Menino da Porteira* e tantas e tantas outras modas caipiras, funciona como aquela voz que descortina para os destinatários o universo imaginativo de que se tem fome, a ser explorado e penetrado. Ao exprimir esse mundo, ao adentrar nele, mesmo que através de uma viagem onírica, como se fosse a fluidez de um devaneio, o cantador-violeiro revela a si mesmo, com máximo tônus de credibilidade, não como o autor civil de carne e osso, mas como o narrador, no sentido diegético, quer dizer artístico, com que se caracteriza o enunciador no contexto da ficção. No caso da Moda Caipira, significativamente enfatizada por procedimentos escriturais de *O Menino da Porteira*, volto a dizer, esse narrador protagonista qualifica-se como um “eu coletivo”, quer dizer, aquele que incorpora e vivencia, e após exprime,

¹⁰⁰ in.: *O Poético*, de Mikel Dufrenne, p. 115 e ss.



embrenhando no mundo de aspirações, sentimentos e conhecimentos de sua platéia ao vivo, ou distanciada dela pela intermediação do fonograma em disco. O mosaico altamente organizado de signos, no cururu em exame, estabelece fortes vínculos com o contexto real dos ouvintes, histórico e imaginativo. O modista ou *poetizador* sempre exprime uma forma de interlocução imaginária; não constrói a poesia pela poesia, mas pela cultura, pela comunhão deliciante e significativa com aqueles que lhe são iguais, ou com aqueles, por intermediação da arte, que lhe *ficam iguais*. Esta, definitivamente, é a idéia da *necessidade do violeiro-cantador* no seu contexto social, porque, como poeta, realiza, torna verdadeira, a magnitude da existência, antropológica e política. Ele é o vate, o estro, o agente político capaz de suprir a necessidade da arte no meio do povo.

Atuando da maneira exposta, através de uma literatura bordada de signos especulares, identificadores, a Moda Caçpira de raízes possui o condão de raramente deixar os ouvintes *diante de*, mas, quase sempre, *dentro de*, na teatralização confortável e isocrônica da atividade lírica, de uma espécie de devaneio, num mágico interlúdio de afetividades recíprocas. Constrói uma ambientação poemática análoga ao método de construção textual-performática e ao laboratório de representação teatral proposto em **A Criação de um Papel** pelo encenador russo Constantin Stanislavski (1863-1928), prene de uma modernidade barroca. O poetizador — repito — funciona como entidade densa no discurso, co-extensivo a seus ouvintes. Em **O Menino da Porteira**, ou “da Portêra” e tantas modas avioladas, cantadores-violeiros e seus ouvintes encarnam a própria linguagem, em sua função poética, revivendo a recordação de um *como se fosse* real e verdadeiro. E, neste ponto, quero de relance citar as



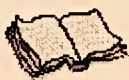
duas últimas estrofes do belíssimo e iluminador poema *El Tango*, de Jorge Luís Borges:

Esa ráfaga, el tango, esa diablura,
Los atareados años desafía;
Hecho de polvo y tiempo el hombre dura
Menos que la liviana melodía,

Que sólo es tiempo. El tango crea um turbio
Passado irreal, que de algún modo es cierto.
Un recuerdo imposible de haber muerto,
Peleando, em una esquina del suburbio.

O poetizador e seus ouvintes, no momento maravilhoso da fruição de uma Moda Caipira, são o *tempo* e o *pó* — na imagística do grande artista platino. Contudo, só a moda perdura, com seu *arquicantador* e virtuais ouvintes, independente do efêmero das pessoas, porque eles são a encarnação da cultura, a poesia, o mito... São “*sólo tiempo*”, na dimensão utópica de universalidade e atemporalidade que compete aos produtos artísticos. O cantador é pessoa de relevo em seu meio. Alheio muitas vezes à mesmice da vida ordinária no presente, por achá-la repetitiva e tediosa, busca a emoção dos sonhos, plenos de aventuras e surpresas. Sua arte, com aparência tão humana de imperfeição, exprime também a existência num espaço pulsante e finito de expectativas. Quero dizer o seguinte: a moda associa, no suporte do plano finito, a dimensão infinita da existência. Ela, imperfeita como as pessoas, é a própria encarnação da consciência da vida como um dínamo. No entanto, retrocede o tempo todo, assuntando a seiva do que passou, ou do que poderia ter passado, como fonte ou energia de sua própria razão, alegria, perenidade e infinitude. Assim, a imperfeição, no plano do *parecer*, é suporte da perfeição na atemporalidade do *ser*. É por isto que, na Moda Caipira de raízes, o “feio” é tão próximo do

sublime. Mesmo enfocando o trivial, sob a inflexão do hoje, poesia que é poesia sempre conta a história da tribo. História.





5. O SENTIMENTALISMO REINANTE

I nício este capítulo reproduzindo a letra de uma toada de Almir Sáter e Renato Teixeira. Convido-o à leitura:

O VIOLEIRO TOCA

toada

Almir Sáter / Renato Teixeira

Quando uma estrela cai
No escurão da noite
E um violeiro toca suas mágoas,
Então os olhos dos bichos
Vão ficando iluminados,
Rebrilham neles estrelas
De um sertão enluarado...

Quando um amor termina
 Perdido numa esquina
 E um violeiro toca a sua sina,
 Então os olho dos bichos
 Vão ficando entristecidos,
 Rebrilham neles lembranças
 Dos amores esquecidos...

Tudo é sertão, tudo é paixão
 Se um violeiro toca...
 A viola e o violeiro
 E o amor se tocam...

Quando um amor começa
 Nossa alegria chama
 E um violeiro toca em nossa cama.
 Então os olhos dos bichos
 São os olhos de quem ama,
 Pois a natureza é isso,
 Sem medo, nem dó, nem drama...

Tudo é sertão, tudo é paixão
 Se um violeiro toca...
 A viola e o violeiro
 E o amor se tocam...

in: Renato Teixeira & Pena Branca e Xavantinho,
Ao Vivo em Tatuí, 1992.

O sentimentalismo é um dos componentes radicais da literatura popular. Atrela-se à *paixão*, signo que traz em sua etimologia o vocábulo *pathos* (o ser em si; o mote existencial e solitário da vida), justamente o conceito e a radicalidade da existência que sedimentam a expressão lírica. Nem é preciso afirmar que o sentido da paixão vincula-se diretamente à nossa origem ibérica. Mas, se podemos falar de uma *paixão brasileira*, isto se deve ao mestiço de nossas três raças formadoras, como usina transformadora, ele-mesmo uma criatura que é produto da transformação. Com razão, percebe Sílvia Romero que

“nestas criações mistas [a poesia oral-popular] dá-se cumulativamente a ação das três raças; ao mestiço pertencem, como próprios, o langor lírico e os cálidos anelos da paixão”.¹⁰¹ Talvez nesta assertiva contenha o sentido de “cordialidade”, como traço de identidade brasileira, na observação de Sérgio Buarque de Holanda. Então, convenhamos, a literatura popular caipira é essencialmente lírica, em verso e eventualmente em prosa. O “sentimentalismo mestiço” funciona como estímulo liberador, de extravasamento, de trasbordamento do “eu” para limites da afetividade, do misticismo e do irracional. No mundo caipira, como observaremos em diversas modas, o sentimento se funde ao conjunto da vida consciente de modos que a inteligibilidade da existência e das coisas se realizam como produto de operações místico-afetivas e sensoriais. Este estado de ânimo permite a que o artista-poetizador navegue do isolamento em que se encontra, vital e artisticamente, para o sentimento de liberdade; evada-se do aprisionamento íntimo para os vãos ritualísticos tão freqüentes na latitude do provável. Como intérprete dos estados sentimentais da coletividade, a Moda Caipira funciona como restabelecedora de estados sentimentais intersubjetivos, euforia, bem-estar, angústia depressiva, medo e agitações emocionais de vária espécie. Mário de Andrade, num texto de 1924, sobre *Música do Coração*, e referindo-se à obra acaipirada de Marcelo Tupinambá (Fernando Lobo, Tietê-SP, 1892-1953), autor de vastíssima produção como *Ao Som da Viola* (com Arlindo Leal), o cateretê *Matuto* (com C. Costa) e a toada *Viola Mimosa* (com Correia Júnior) escreve: trata-se de uma música que possui “aquela dolência caprichosa, lânguida; aquela sensualidade trescalante, opressiva, quase angustiosa; aquela melancolia das vastas paragens desertas;

¹⁰¹ in: *História da Literatura Brasileira-I*, de Sílvio Romero, p. 132.



aquele deserto, digamos assim, da linha melódica brasileira; e de quando em quando o arabesco inesperado; alerta, a vivacidade espiritual do caipira, a inteligência aguda, o burlesco repentino herdado dos negros...”.¹⁰²

* * *

Em se tratando da Moda Caipira de raízes, naturalmente ligada aos estratos mais singelos da vida societária, o misterioso, o maravilhoso, o encantatório, o inexplicável são componentes virtuais significativos para a liberação sentimental. De fundamentação pré-lógica, há no meio caipira uma circulação de mitos e crenças respeitados, pois tidos como verdadeiros, verossímeis. O místico, como a primeira e elementar manifestação da cultura, é motivação de inúmeros romances, como de resto da arte em geral. Sua ocorrência, não raro, é dispersa e subliminar. Por isto, a latência do conteúdo místico se verifica como ou pressuposto cultural na mais das vezes, ou como mobilização concreta e nuclear do texto. Ademais, como forma de expansão do espírito com vistas ao que *poderia acontecer*, é bem comum a predileção pela oralidade narrativa dos *causos e romances de assombração* que, sem dúvida, excitam a faculdade do imaginário, a qual, pela possibilidade de evasão íntima, leva às veleidades, devaneios (e alguns pesadelos). Vale observar que a entidade genérica da assombração é símbolo de nossos medos. Sendo, pois, uma deformação da realidade física, visa ao encontro da realidade profunda do ser. Relata Cornélio Pires que não é grande o número de duendes ou assombrações caipiras. “Que eu saiba — escreve — temos o popularíssimo saci endiabrado e moleque levado dos diabos, o *lubisome*, a *pisadeira*, o *caipora*, o *cavalo* ou a

¹⁰² in: *Música, Doce Música*, de Mário de Andrade, p. 116.



mula sem cabeça, a bruxa, a mãe d'água, a mãe de ouro e a porca dos sete leitões".¹⁰³ O mais assombrador e temeroso do mundo caipira, no entanto, é a alma penada — o espírito de gente *ruim* — e as vinganças e repreensões do além, pelas ações dos mortos e iras da natureza. Daí serem bem aceitas as modas que tenham como enfoque as visagens e assombrações, o insólito, os mitos de transformações (lobisomes, demônios e inauditos etc.) e muitas outras nas quais concorrem decisivamente a participação do destino, do milagre, das coincidências que são interpretadas como sina, na insistente evocação de que a vida humana, em determinadas situações, é regida pelas forças misteriosas do sobrenatural.

Nem vou-me fixar nos efeitos significativos dos santos católicos na Moda Caipira, por serem tão habituais e freqüentes, e por participarem de quase todas as nossas atividades culturais, sem diferenças de classes, regiões e até de religiões. A toada *Romaria* de Renato Teixeira é síntese da compreensão do caipira como ser existencial, seu estado de solidão, sua relação com a crença religiosa e o que ele sente como o grandioso inefável e metafísico de suas litanias e preces. Escrito numa seqüência de versos que podem ser considerados como dos mais singelos da poesia caipira, ante a sublimidade de Aparecida (ou do eterno feminino), e na impossibilidade de verbalizar "palavras bonitas", o caboclo manifesta o indizível pela expressividade absoluta do silêncio, da súplica facial e do sentido de verdade que se exprime pela chama dos olhos: "como eu não sei rezar / só queria mostrar / meu olhar, meu olhar, meu olhar...".

¹⁰³ in: *Conversas ao Pé do Fogo*, de Cornélio Pires, p. 173.



ROMARIA

toada

Renato Teixeira

É de sonho e de pó
O destino de um só,
Feito eu, perdido em pensamentos
Sobre o meu cavalo!
É de laço e de nó
De gibeira o jiló
Desta vida, comprida, a só.

Sou caipira, pirapora Nossa
Senhora de Aparecida!
Ilumina a mina escura e funda,
O trem da minha vida!

in: Renato Teixeira, **Romaria**, 1978.

Aos missionários católicos, a partir da Primeira Missa e pela intervenção jesuítica através da Companhia de Jesus, devemos os alicerces educacionais e religiosos expandidos de Norte a Sul do país em todo Período Colonial, nas cidades, nos campos e até nas matas. Devemos também as bases de uma educação estética nacional. Quase toda arte brasileira, até o século XVIII, é eivada de um profundo fervor religioso: na literatura, na música, na arquitetura e artes plásticas em geral. A obra incomparável e magnífica de Aleijadinho (Antônio Francisco Lisboa, Ouro Preto-MG, 1730-1814), com suas jóias esculturais miniaturadas em madeira, seus santuários e profetas em pedra-sabão, resistindo à ventania do tempo, e à predação humana, pode ser considerada como o mais vivo e perene emblema da Arte Nacional. Pode-se dizer que a meiguice caipira de todos os nossos grandes artistas tem na arte sacra e na alegoria política de Aleijadinho, em cada passo de sua paixão, uma liturgia

da liberdade, um alumbramento radical e um encadeamento fundamental com o eterno.

Por outra parte, o misticismo brasileiro, e o caipira em específico, tem que ser visto na dimensão etnológica de nossa formação cultural, nem tanto em relação aos ameríndios, aos africanos e portugueses originais, mas sobretudo pela transfusão mística provocada pela mestiçagem étnica e cultural. Explica Sílvio Romero que “o agente *transformador* por excelência tem sido entre nós o mestiço, que por sua vez já é uma transformação; ele porém tem por seu lado atuado também como criador”.¹⁰⁴ Assevera Luís da Câmara Cascudo que “os indígenas não se deslocaram tão intensamente quanto os portugueses. As migrações do tupi, do sul para o norte, não explicariam a difusão dos seus mitos na população brasileira posterior. Os africanos ficaram nas zonas de trabalho e quando fugiam, criando os quilombos, jamais foram esses muito distanciados das áreas iniciais da fixação. A divulgação deveu-se principalmente aos mestiços, mamelucos, cafuzos, mulatos, curibocas, acompanhando a marcha bandeirante e pesquisas do ouro e diamantes.”¹⁰⁵

O exemplário de modas com a participação do misterioso é intenso, e vamo-nos fixar nalguns poucos casos mais abrangentes dessa evasão sentimental pela vertente mística. São de Teddy Vieira e Jayme Ramos a seguinte moda de “verso dobrado”:

A MOÇA QUE DANÇOU COM O DIABO

moda-de-viola

Teddy Vieira / Jayme Ramos

Numa sexta-fera santa
Há muitos ano atraiz,

¹⁰⁴ in: **História da Literatura Brasileira—I**, Sílvio Romero, p. 131.

¹⁰⁵ in: **Folclore no Brasil**, de Luís da Câmara Cascudo, p. 127.

Na cidade de São Carlos,
Pubricaro nos jornais:
"Uma moça muito rica
Contrariô o gosto dos pais".
Num baile que fez em casa,
Ela dançô c'o Satanais.

Quando o baile começô
Regulava nove hora,
Chegô um moço bem vestido
Arrastano um par de espora,
Dano viva para o povo,
-Como vai, minha senhora?
Quero conhecê a festera
Porque eu tô chegando agora.

O véio disse pra fia:
-Hoje o baile tá mudado
Tamo no fim da coresma,
Isso pode sê pecado.
A mocinha respondeu:
-O senhor que tá cismado,
Jesus Cristo está no céu
E nós aqui dança largado.

Pegano na mão da moça
O moço saiu dançano
Tocava varsa e mazuca
O cabra tava virano.
Com o chapéu na cabeça
A moça foi incomodano:
-O senhor dança direito
Que mamãe não tá gostano.

Ele foi, disse pra moça:
-Minha hora já chegô,
Eu preciso ir-me embora
Que o galo já cantô.
Tirô o chapéu da cabeça
E os dois chifre ele mostrô.
Parecia um toro véio
Daquele mais pecadô.

O diabo sortô um bufo
E sumiu numa exprosão,



Pr'aquela gente sem fé
 Isto serviu de lição.
 No meio da correria
 Dois gritô em confusão:
 -Ficô loca a moça rica
 Fia do Major Simão.

in: **Vieira e Vieirinha**, 1989.

Nessas redondilhas, compostas em 1952 e adaptadas de uma moda caipira supostamente do século XIX, segundo me relatou o próprio Vieira, as motivações realistas direcionam a linha do entendimento como *causo verídico de assombração* (aconteceu na cidade de São Carlos-SP, na casa de um certo Major Simão, e foi comprovado pelos jornalistas). A palavra escrita no jornal é abonadora e oficializa, por assim dizer, o que poderia passar por lenda ou crença; ratifica a transposição do imaginário como ocorrência empírica, tangível.

O tema da moça pecadora que dançou com o capeta é freqüente nos folhetos de cordel nordestinos. Há inúmeros folhetos, como *O Grande Exemplo da Moça que Foi ao Inferno por Disfazer da Mãe Dela e Zombar de Frei Damião*, de Gilberto Severino Francisco, *A Moça que Dansou com Satanaz no Inferno* e *Estória de Marieta, A Moça que Dançou no Inferno*, de José Costa Leite. Por isto, suponho que possa ser uma adaptação de um desses folhetos, como ocorrera com outras modas de Teddy Vieira. Neste caso, a genealogia temática da moda segue um percurso indireto em cuja nascente situa-se o mesmo Romanceiro tradicional. No texto em pauta, realiza-se um processo de ancoragem semântica para sedimentar, pelo álibi, o *efeito de realidade*. A moda relata uma história que mobiliza o mito da transformação: o rapaz sedutor era na verdade o Lúcifer (etimologicamente, o que carrega a luz). Apresenta-se como lição de moral e advertência à moça inconseqüente e insubmissa aos códigos

católicos, que desobedeceu as ordens dos pais e promoveu um baile no fim da quaresma. É interessante ressaltar que, em modas análogas à que pautamos, a expansão imaginativa do sobrenatural, pela metamorfose, funciona com fins pontuais de pedagogia, admoestação e lição de vida, de conhecimento do mundo, dentro do quadro de referências caboclo ou caipira. Seu teor moralizante inscreve-se na tábua das *histórias de sábios conselhos*.



Ilustração nº 04 – *A Moça que Dansou com o Satanaz no Inferno*, folheto de cordel de José Costa Leite. Xilogravura do Autor.¹⁰⁶

Em geral, o místico, o misterioso são postos na relação das coisas com as quais não se brinca, que devem ser respeitadas e temidas. Se se pode admitir que o sentimentalismo na Moda Caipira institui-se como um prolongamento do ideário romântico, em modas como a que pautamos isto particularmente se evidencia. No romantismo, como se sabe, a imaginação se antecipa à memória, tornando *fato* o que seria uma *quimera*. Este modo de

¹⁰⁶ Apud. *Mitos Brasileiros*, de Jacob Klintowitz, p. 57.

conceber a natureza da imaginação poética, escreve Vítor Manuel de Aguiar e Silva, “conexiona-se com uma determinada visão cosmológica: o universo surge povoado de coisas e de seres que, para além das suas formas aparentes, representam simbolicamente uma realidade invisível e divina, constituindo a imaginação o meio adequado de conhecimento desta realidade”.¹⁰⁷ Tal alastramento de romantismo, e não seria o caso afirmar “romantismo tardio”, que recapeia o mundo por uma visão imaginativa e sentimental, associado a questões de ordem histórico-sociais e étnicas podem constituir a base psicológica do sincretismo religioso, tão comum nas camadas populares. Sincretismo que tende a vincular os dogmas devocionais da catequese clerical a outras crenças sobrenaturais. Isto engendra uma outra forma de religiosidade, qual seja o *catolicismo brasileiro* vivo nos segmentos populares, mais afetivo, familiar e sentimental e, portanto, significativamente diferente do catolicismo romano. A compreensão disto é basilar para o entendimento da “leitura do mundo” no universo de sentidos da Moda Caipira. Como escrevera Sérgio Buarque de Holanda, em **Raízes do Brasil**, é comum no meio rural ficar-se “de mal” com um santo ou mesmo submeter-lhe castigos, ou ofertar-lhe recompensas por atender ou não ao pedido de um devoto. São comuns formas de tratamento como “meu Santo Antoninho”, “minha Nossa Senhora Aparecidinha”, como se a afeição estilística do diminutivo encurtasse as distâncias entre o oculto imaginado e o terrenal tangível. Assim, avançando nossa reflexão sobre literatura popular caipira, é possível afirmar que, em significativa mostra, a análise textual passa pelo pressuposto de que a existência cabocla é dimensionada também pelos valores que não são deste mundo, mas que, em

¹⁰⁷ in: **Teoria da Literatura - I**, de Vítor Manuel de Aguiar e Silva, p. 553.



certas ocasiões, é possível acercar-se deles ou torná-los presentes na ações mais corriqueiras. As relações do caboclo com a sua roça e as suas criações estão estreitamente ligadas às determinações que vêm do céu. Por isto, em geral, dão as costas aos conselhos agrônômicos e veterinários. Quem cuida mesmo de uma bicheira é a benzedura de um bom curandeiro.

Ao ensejar o medo na recepção contínua da comunidade, a execução performática da moda tende a funcionar com as características de uma prece. Equivale, quantitativamente, à reza do terço na qual a repetição insistente de cinquenta Aves-marias faz com que a súplica seja ouvida pelo além. A *insistência*, pois, funciona como *estratégia de conquista*. O *além* passa a ser o *aqui*, e o *infinito* o *agora*. Abordando essa relação sentimental com o místico, Roberto DaMatta chama ainda atenção para o fato de que “o modo mais comum [de relacionar-se misticamente] é através da cantoria, onde a prece faz com que se juntem todos os pedidos num só, que deve ‘subir’ aos céus levado pelas harmonias das vozes que o entoam”. Explica o antropólogo cultural que “o *baixo* é a terra em que vivemos: vale de lágrimas onde sofremos, trabalhamos e finalmente morremos. A reza, a festividade religiosa e o canto propiciatório coletivo são meios de se chegar até essas regiões superiores, ligando o aqui e agora com o além e o infinito”.¹⁰⁸ Como a Moda Caipira pressupõe a relação unificadora com o público ouvinte, o *con-ficcional*, no terreno específico de sua cultura, exemplos como *A Moça que Dançou com o Diabo* tendem a funcionar como *canto religioso*, propiciatório de uma mudança de atitude, uma advertência moral séria como são sérias as interpenetrações do caboclo no mundo das forças misteriosas, inexplicáveis, porém correlatas à sua própria maneira de lidar com a

¹⁰⁸ in: *O que Faz o Brasil, Brasil?*, de Roberto DaMatta, p. 110.



natureza, sentimental e misticamente. Este é um dos principais sentidos que tenho tentado imprimir à interpretação do pagode. É rito compadresco e vicinal. Seu canto e suas histórias, seu baile no chão-batido de alguma varanda ou paiol, ou numa roda ao pé-do-fogo, assumem um significado que ultrapassa a univocidade do mero encontro. Observa Eunice R. Durhan que “esse mínimo de sociabilidade se estabelece através do parentesco e compadrio, como princípio de organização social do mutirão e troca de dias como formas de cooperação econômica, configurando os grupos de vizinhança que constituem a unidade por excelência da vida social cabocla. (...) Na pobreza social das formas coletivas de ação, destaca-se o mutirão como uma das poucas instituições de plena participação do grupo vicinal mais amplo. Mas, mesmo no mutirão, não ocorre, a não ser excepcionalmente, um esforço cooperativo que implique na divisão e interdependência das tarefas, mas uma justaposição de atividades equivalentes e independentes: é antes trabalho “associado” que trabalho dividido”. Referindo-se à festa, após o mutirão, aos encontros festivos nos dias santos, e seus significados ritualísticos, e ao encontro religioso propriamente dito, escreve Durhan que “apenas as atividades lúdicas-religiosas aparecem como manifestações mais plenas da comunidade enquanto totalidade. O culto, que freqüentemente envolve cerimônias sacras e profanas bastante complexas, constitui uma das atividades mais organizadas da vida social cabocla”.¹⁰⁹ A moda gravada em disco, de alguma forma, mesmo representando a padronização imposta pela indústria cultural, tenta simular uma atmosfera de encontro, através de procedimentos em que concorrem fundamentalmente os mecanismos de enunciação. Esse traço estilístico não lhe conseguiu arrancar a indústria cultural,

¹⁰⁹ in: **A Caminho da Cidade**, de Eunice R. Durhan, pp. 56-57 e 78.



em virtude das características intrínsecas da moda, e sua natureza compositiva, que remontam os vários séculos.

A moda seguinte é bastante interessante como exemplário típico dos efeitos sensório-emocionais, míticos e sentimentais reinantes em boa parte das modas caipiras. Em *O Milagre da Vela*, realizado na década de 1960, o eucantador — o boiadeiro viajor — se desloca do campo para a cidade, situando-se vizinho de um sobrado onde morava uma viúva. Esta herdou uns “cobre” (dinheiro) do marido, e deixou o campo para dar mais conforto aos filhos. O modista, pois, que geralmente vai buscar assunto no dia-a-dia ou no desconhecido e insólito do sertão, desta vez retorna *da cidade*, para narrar a história de quem *saiu do campo*, e portanto, alguém que era familiar no mundo caipira. O ciclo de regresso do cantador muda de eixo. Embora seja “um casoo emprissonante”, típico do universo preferencial no imaginário camponês, os níveis de enunciação vocabular e a “correção de linguagem” tentam se aproximar do urbano, na interpretação de Tião Carreiro e Pardinho:

O MILAGRE DA VELA
moda-de-viola

Carreirinho

Lá no bairro aonde eu moro,
Um dia desses passado,
Se deu um casoo emprissonante
Que ficamo admirado.
Uma vizinha de casa
Que há tempo tinha viuvado,
Ficô ela e treis filhinho,
Residiam num sobrado.
O velho quando morreu, ai,
Deixô alguns cobre guardado.

Era meia-noite e meia,
 O relógio tinha marcado,
 E a viúva não dormia,
 Virando pra todo lado.
 Quando quis pegar no sono,
 Escutô um forte chamado.
 E ela então reconheceu, ai,
 Que era a voz do seu finado:
 -Vai acudir nossos filhos
 Para não morrê queimado.

A velha virô pro canto,
 Pensô que tinha sonhado,
 Quando a voz se repetia:
 -Vai fazê o meu mandado.
 Ela levantô depressa,
 E o quarto estava fechado.
 Arrombô a porta e entrô, ai,
 Num gesto desesperado.
 Uma vela sobre a mesa
 Já com fogo no toalhado.

Com o barulho da porta,
 Os menino acordô assustado.
 E a mesinha em lavareda,
 Na cama estava encostado:
 -Meus filhos, pra quê esta vela
 Se a força não tem faltado!
 -Minha mãe, quinze de agosto,
 Nós estamos bem lembrado.
 Que hoje completa um ano
 Que papai foi sepultado.

in: Tião Carreiro e Pardinho,
Modas de Viola Classe A, Vol. 4, 1984.

De modo sutil, esta moda-de-viola simboliza a lição moral e exemplo de vida contando um caso de alguém que se seduziu pela riqueza material e o conforto, e ainda por cima desprezou a vida rural indo morar na cidade. Embevecido pela mudança, olvidou-se do passado e até do aniversário da morte

do marido. A primeira reprimenda à mulher infiel aos princípios rurais vem do próprio caboclo morrido, que ordena em tom de enfezamento: “Vai fazê o meu mandado!”. E ameaça, com o poder do fogo purificador, acabar com tudo.

Carregado de intenso sentimentalismo (reparem-se os “*ais!*” emotivos dispersos pelas estrofes), pois presentifica a sombra aterradora da morte, o discurso lírico-narrativo de *O Milagre da Vela* caracteriza-se por um encadeamento e conexão de atrativos temáticos que a todo instante prendem a atenção do ouvinte para o desfecho, para o devir. Fundamenta-se no prazer engendrado pelas emoções pungentes. Tratando do misterioso, esta moda contém ingrediente do humano que Schiller percebera há tanto tempo: “é fenômeno comum em nossa natureza que o que infunde tristeza, temor e mesmo horror, nos atraia a si com irresistível magia e que, com igual força, nos sintamos repelidos e atraídos ante cenas de desespero e horror. Todos se comprimem, cheios de expectativa, em redor de quem narra a história de um assassinato; avidamente devoramos as histórias de fantasmas mais estranhos, e tanto mais avidamente quanto mais se nos arrepiam os cabelos.”¹¹⁰ Nesta ansiedade pelo futuro imediato da mensagem, pela descoberta do que de misterioso e surpreendente possam acontecer, certamente fincado num estado de ânimo aproximado da angústia depressiva, a advertência do outro mundo se dá pela mobilização do mundo dos “espíritos” e almas penadas, outra característica não muito católica no catolicismo brasileiro. Atualiza-se uma variante do mito da transformação: o morto se transforma e “aparece”, e se comunica com o mundo dos vivos, real e ameaçadoramente; sua voz é ouvida materialmente, alta e em bom som; o marido morto expressa-se, por milagre, através do fogo e da ameaça

¹¹⁰ in: *Teoria da Tragédia*, de Friedrich Schiller, p. 77.



de morte verdadeira. Nesta moda atualiza-se, de igual maneira, uma variante do mito de Medéia: a punição ao cônjuge infiel se daria primeiramente pelo sacrifício trágico dos filhos. Neste sentido, a estrutura dramática do ritmo semântico (que leva, como no teatro, à ansiedade do porvir), o sentimento agônico da relação com o sobrenatural, a sombra do trágico e do pavoroso provocam na assistência o impacto do efeito catártico, semelhante ao da tragédia clássica.

* * *

Bastante comum na Moda Caipira é o surgimento da “alma do outro mundo” para cumprir o prometido, para realizar o trabalho que deixou inacabado, ou para retribuir alguém por algum benefício que lhe fizera em vida. Neste sentido, desaparece sua feição assombradora e surge uma face angelical, benfazeja e milagrosa. O exemplo mais englobador que posso oferecer é *A Alma de Ferreirinha*, uma das “respostas” da moda-de-viola *Ferreirinha*. O romance original se deslaca do mundo fechado de suas palavras e, interativamente, abra-se à possibilidade da continuação. Dá-se um processo de transtextualidade. Composta em 1959 por Zilo e Jeca Mineiro, essa forma romanceada e de suspense é um dos grandes sucessos da dupla Zilo e Zalo¹¹¹:

A ALMA DO FERREIRINHA
moda-de-viola

Zilo / Jeca Mineiro

Eu parei na invernada
Da fazenda Água-Fria,
Pra descansar a boiada
Até o raiar do dia.

¹¹¹ Os irmãos **Zilo e Zalo** (Aníbio Pereira de Souza, 1935-, e Belizário Pereira de Souza, 1937-, ambos nascidos em Santa Cruz do Rio Pardo-SP) estão entre as mais autênticas duplas caipiras do Brasil em atividade. Além de inúmeros discos em 78rpm gravados a partir de 1958, têm cerca de 40 LPs. Ambos são compositores de sucesso, como “modistas” e letristas.

Os peões da comitiva
Que nesta tarde forgava
Foram todos pra cidade
Comprar o que precisava.
Eu deitei na minha rede
Procurando descansar,
Mas nessa hora pensei
Que o mundo ia desabar.

Uma briga de cachorro
Assustou a zebusada,
Eu fiquei desnortado
Vendo o estouro da boiada,
Mas naquilo eu avistei
Um compero na invernada
Estalando o seu chicote
E gritando com a boiada.
Ele reuniu o meu gado
Sem perder uma só reis
Serviço de seis peões
Ele sozinho me fez.

Puxei da minha carteira
Pra pagar o bão campeiro,
Mas por nada deste mundo
Ele quis o meu dinheiro,
Sorrindo, muito contente,
Me disse o bão cavaleiro:
-Não me esqueci que você,
Foi meu melhor companheiro,
Suas costa, meu amigo,
Ainda deve estar gelada,
Do dia que me levou
Pra derradera morada.

Dizendo estas palavras
O misterioso peão
Riscou o potro na espora
Partiu acenando a mão.
Por incrível que pareça
Eu não perdi a minha calma,
Lá mesmo acendi uma vela
E rezei pra sua alma.

Aquela noite eu dormi
 Feliz a noite inteirinha
 Sonhando com as proezas
 Do saudoso Ferreirinha.

in: Zilo e Zalo. *Som da Terra*, 1984.

* * *

Passemos revista a outros casos bastante singelos no quadro de emotividades caboclas. O *amor*, a *paixão* e o *misticismo*, como deixei consignado, são três eixos de identidade da Moda Caipira. Dificilmente um tema lírico-épico ou lírico-dramático prescinde de um desses atrativos, quando não abarca a combinação de dois deles, ou mesmo os três. O sentimentalismo amoroso, certamente o mais freqüente da literatura em todos os tempos, é tema que não pode faltar em qualquer disco, seja nos gêneros mais executados e peculiares como as toadas, modas-de-viola, cururus, cateretês, pagodes, recortados, seja nas valsinhas sertanejas, nos sambinhas, arrasta-pés, corridos, canções-rancheiras, boleros, rasqueados, rojões, ximangos, jongos e outros gêneros e ritmos musicais brasileiros-mestiços ou adquiridos pelo intercâmbio com nossas raízes peninsulares e hispano-americanas. Cultura e arte, é legítimo sublinhar neste momento, são como se fossem o vento. Não distinguem delimitações geopolíticas. Vão entrando sem pedir licença ao governo.

Normalmente as modas aviadas de cunho lírico-amoroso são prolongamentos formais do Romanceiro tradicional e, em nível de sua estrutura substancial e do espírito enunciador, derivações das Cantigas de Amor medievais. O lirismo é transbordante, a mulher amada é a própria idéia de sublimação, como no seguinte trecho de *Chalana*, um dos rasqueados



fronteiriços mais famosos de todos os tempos, composto em 1949 por Mário Zan e Arlindo Pinto¹¹²:

CHALANA

rasqueado

Mário Zan / Arlindo Pinto

Lá vai uma chalana,
 Bem longe se vai...
 Navegando no remanso
 Do Rio Paraguai.
 Oh, chalana, sem querer,
 Tu aumentas minha dor,
 Nessas águas tão serenas
 Vais levando o meu amor...

in: Renato Teixeira & Pena Branca e Xavantinho,
Ao Vivo em Tatuí, 1992.

Essas cantigas d'amor são cantos populares enunciados pela voz masculina, chorando as mágoas de um amor impossível ou proibido, seja pela iminência e distância da separação, seja pela não correspondência amorosa, seja por ela se situar num patamar social mais elevado (a filha do fazendeiro), seja por ser casada, seja por abandoná-lo por outro, gerando, nesse caso, a consciência da honra ultrajada. Para termos um parâmetro dessa aproximação da Cantiga de Amor com a Moda Caipira lírico-amorosa, dou como exemplo a seguinte e singela *Cantiga* de D. Dinis (1261-1325), um dos poetas que dava os começos históricos da Literatura Portuguesa:

¹¹² **Arlindo Pinto** (São Paulo, 1906-1968) foi ator em teatro-comédia de circo e pertenceu à Guarda Civil da Cidade de São Paulo. Em 1934 teve sua primeira composição gravada: *Desafio n° 2*, com Nhã Zefa e Abdula, pela Colúmbia. Compôs valseados, rasqueados, arrasta-pés e demais gêneros caipiras. Suas modas fizeram sucesso nas vozes de Vieira e Vieirinha, Tonico e Tinoco, Torres e Florêncio, Palmeira e Biá, Inesita Barroso, Duo Glacial, Duo Guarujá.

Hum tal home sei eu, ai ben talhada,
 Que por vós ten a sa morte chegada;
 Vedes quem é e seed'en nenbrada;
 eu, mia dona.

Hum tal home sei eu que preto sente
 De si morte chegada certamente;
 Vedes quem é e venha-vos en mente;
 eu, mia dona.

Hum tal home sei eu, aquest'oide:
 Que por vós morr' e vo-lo en partide,
 Vedes quem é e non xe vos obride;
 eu, mia dona.*

(J. J. Nunes. *Cantigas d'Amor*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1932, pp. 93-94. Apud. *A Literatura Portuguesa Textos*, de Massaud Moisés, p. 18).

* Em português arcaico: *mia dona*: minha amada; *ben talhada*: formosa; *seed' en nenbrada*: lembrai-vos disso; *preto*: perto; *venha-vos en mente*: tende em mente; *aquest'oide*: ouvi isto; *vo-lo en partide*: desejais que ele parta; *non xe vos obride*: não vos olvideis.

É importante salientar que, como os romances tradicionais, essas cantigas de refrões e estruturas paralelísticas foram compostas originalmente como letras de música. Como deixei escrito, o cateretê é o primeiro dos ritmos e dançares ameríndios nos quais se agregaram as letras. Foram utilizados com finalidades de catequese. Como diz o compositor-cantador Vieira, “o cateretê é mais chorado, mais sentido, mais romântico” dos ritmos caipiras. Sua melodia liga-se ao caráter taciturno do indígena que, como observamos, relaciona-se com aquele cuja vida é em parte devotada à caça e à pesca. O caçador no mato condiciona-se ao silêncio, à compenetração, ao ritmo devagar da espera, ao sossego interior, ao tirocínio intuitivo do andar macio, felino, em estado de concentração: ele, a flecha e seu alvo — a ave, o bicho ou o peixe. Para o índio

e o matuto, o tempo é um rio remanso deslizando lento. Por isto, o ritmo contagiante do cateretê tem algo de melancólico, apresenta-se com a entoação de um contínuo perpétuo, monótono, espelho da natureza compenetrada e taciturna do caboclo. É nesse gênero que se enquadram grande parte das modas lírico-amorosas, “românticas”, apaixonadas, grande predileção do campesino. Trata-se de uma afeição atávica, pois o caipira também, em seu isolamento, é por natureza taciturno, meio caladão, ensimesmado, caçador e pescador. Decodifica a natureza por instinto e põe em cada tanto de seu redor um pouco de afetividade, de sentimentalismo. Sigamos uma “cantiga d’amor”, no ritmo sentimental do cateretê. Trata-se de uma das modas “dor de cotovelo” mais admiradas no mundo caipira, e, como poderemos verificar comparativamente, análoga a atmosfera urbana dos sambas-canções do mestre Lupicínio Rodrigues (1914-1974):

AMARGURADO
cateretê

Tião Carreiro / Dino Franco¹¹³

O que é feito daqueles beijos
Que eu te dei?
Daquele amor cheio de enlusão
Que foi a razão do nosso querer?
Pra onde foram tantas promessas
Que me fizeste?
Não se importando que nosso amor
Viesse a morrer?

¹¹³ **Dino Franco** (Osvaldo Franco, 1936-) nasceu em Paranapanema-SP e antes de formar dupla com Morai (Luiz Carlos Ribeiro, 1946-), com o qual vem gravando discos desde 1979, cantou com Biá (Sebastião Alves da Cunha, 1927) Belmonte (sob o pseudônimo de Pirassununga), e Tibagi. Destaca-se como compositor de *Manto Estrelado* e *Sopro de Brisa* (realizados com Tenente Wanderley), *Travessia do Araguaia* (com Décio dos Santos), *Caboclo Centenário* (com Nhô Chico), *O Que Será de Nós* (com Nhô Cido), *O Sertanejo é um Forte* (com Ari Guardiola) *Pescador do Iuaí* (com Adolfinho) música utilizada como fundo num documentário para a BBC de Londres, e *Coração de Fera* e *Casa Pobre*. Em 1972 foi diretor artístico da gravadora Chantecler. Seu maior sucesso é *Amargurado*, em parceria com Tião Carreiro.

Talvez com outro estejas vivendo
 Bem mais feliz,
 Dizendo ainda que nunca houve
 Amor entre nós,
 Pois tu sonhavas com uma riqueza
 Que eu nunca tive,
 E se ao meu lado muito sofreste,
 O meu desejo é que vivas melhor.

Vai com Deus,
 Sejas feliz com o teu amado!
 Tens aqui um peito magoado
 Que muito sofre por te amar!
 Eu só desejo que a boa sorte
 Siga teus passos, mas se tiveres
 Algum fracasso,
 Creias que ainda te posso ajudar!

in: Tião Carreiro e Pardinho
Golpe de Mestre, 1979.

Em *Amargurado*, cujo título já antecipa essa predisposição agônica do cantador em seu estado de agitação sentimental e insatisfação amorosa, a disposição passional do eu, na música de sintoma taciturno do cateretê, gera uma perfeita conjunção entre o texto, a percussividade da viola, a melodia e a cumplicidade performática do violeiro-cantador. Realiza-se de maneira cabal a *persuasão passional do discurso*, no dizer de Luiz Tatit.¹¹⁴ Abordando um tema altamente sensível à expansão íntima das emoções, o caráter entoativo dado pelo cantador e oriundo do texto, o coloquial desbragado da letra, fazem com que o ouvinte se reconheça na moda, na oralidade de seu dia-a-dia, em cumplicidade com os fatos e sentimentos veiculados: o sujeito desprezado pela mulher, o qual abre mão de sua felicidade pela felicidade dela.

¹¹⁴ in: *A Canção, Eficácia e Encanto*, de Luiz Tatit, p. 6.



Embora pondo em tela casos amorosos pontuais, alicerçados em fatos e definidos por personagens geográfica, etária e nominalmente localizados, os temas amorosos, quase sempre, falam dos amores etéreos, estilizados, como busca da perfeição, como encontro coesivo dos melhores desejos. Por isto, falam do “amor puro”; o erotismo, dentro dos padrões conservadores da identidade caipira, é um tabu, elemento proibido e pecaminoso. A calidez do sexo, apenas implícito, é tocado com pudor e recato; o “amor puro” realiza-se na Moda Caipira como o motivo subjacente, ao qual a relação física será uma consequência.

Tal desprendimento, obviamente idealizante e “literário”, irá ocorrer no cateretê *Duas Cartas*, composto no final de 1950 por Zé Carreiro e Carreirinho, mesmo que o desfecho aponte para a idéia de desencontro:

DUAS CARTAS

cateretê

Zé Carreiro / Carreirinho

Eu arrecebi uma carta
Foi meu bem que me escreveu.
Abri a carta pra lê
A minha corage não deu.
Só pude ler duas linhas,
Minha vista escureceu,
Ao ler a triste notícia
Que meu bem desprezô eu.

Com esse gorpe doído
Que meu coração sofreu,
Maginei a minha vida,
O que será que aconteceu?
Na carta não explicava
Que prano novo era o seu,
Não cumpriu o juramento
Que a ingrata prometeu.

Daquele dia em diante
 Dobrô o sentimento meu.
 Acabô minha alegria
 Meu viver se entristeceu,
 Mas home deve ser home,
 Cumprir o destino seu,
 Dei ela por esquecida
 E disse o derradeiro adeus.

Quando foi um certo dia
 Outra carta apareceu.
 Na carta vinha dizendo
 Do que fez, arrependeu,
 Eu mandei dizer pra ela,
 Que siga o caminho seu,
 Procure um outro amor
 Que você pra mim morreu.

in: Zé Carreiro e Carreirinho,
Os Maiores Violeiros do Brasil, 1973.

Em *Duas Cartas* a persuasão passional se dá por um enunciado em forma de fluxo de consciência. Há um discurso pronunciado pelo violeiro-cantador, como monólogo interior em que, em lances repentinos, comparecem as falas indiretas da mulher, tiradas de seus recados nas cartas. Essa forma de explicitação mental do enredo, sem nenhuma ação física, estabelece com o ouvinte uma comunicação de mentalidade para mentalidade, puramente abstrata, e que encontra apoio na experiência amorosa, referências cotidianas, e mentalizações culturais estabelecidas entre o modista, a mensagem textual e os destinatários. Outra vez a tonalidade agônica do cateretê fortalece o clima de “dor de cotovelo” vigente nesta moda. Chamo a atenção para o fato de que, na estruturação desse poema, parece se estabelecer um contra-senso quando ele é examinado segundo as expectativas *de fora*. Na rusticidade do desfecho, com o coração lacerado pelos demônios interiores do ciúme, esperar-se-ia da voz

enunciadora um nível de linguagem compatível com a rusticidade dessa paixão exaltada. No entanto, o leitor atento vai confrontar expressões de magnífica pureza espiritual como “o meu bem desprezô eu”, “maginei a minha vida”, “que prano novo era o seu”, homem deve “cumprir o destino seu” as quais emblematizam o poeta caipira na persistência resignada da vida. Trata-se de uma delicadeza que se manifesta pela disposição de ânimo, e uma expressão não irada das palavras; descobre-se, lido atentamente que, como se faz constante na Moda Caipira, parece que o espírito navega em sua limpidez e inocência originária. E isto é genial como leitura artística, embora se possam fazer ressalvas no que simboliza como comportamento vital e sócio-político.

O sentimentalismo amoroso, por ser universal, comparece nos demais gêneros freqüentes na Moda Caipira. Vejamos a eficácia do tema em ritmos apropriados do estrangeiro. A atmosfera de *Cântiga d'Amor à mulher inatingível* vamos encontrar na guarânia *Estrela de Ouro*, composta em 1986 por Tião Carreiro e Ronaldo Adriano:

ESTRELA DE OURO

guaránia

Tião Carreiro / Ronaldo Adriano

Meu Deus, onde está agora
A mulher que amo?
Será que está sozinha
Ou acompanhada?
Só sei que aqui distante
Eu estou morrendo,
Morrendo de saudade dela
Num mundo de lágrimas.

Meu Deus, mande que o vento
Encontre com ela,
Pra dar minhas tristes notícias
Com o seu açoitado,

Dizer que por não estar
 Abraçado com ela,
 Eu choro meu pranto escondido
 No colo da noite.

Meu Deus, eu morro por ela,
 E a ausência dela
 Provoca meu choro.
 Ela é a luz que me ilumina,
 Deusa da minha sina,
 Minha estrela de ouro.

in: Tião Carreiro e Pardinho,
Estrela de Ouro, 1986.

Como se nota, em sua evocação sentimental da mulher, o cantador mobiliza as antinomias *finitude* e *infinitude*: ao mesmo tempo em que deseja estar “abraçado com ela”, numa relação mediata e concreta, ele a idealiza aproximando-a de entidades infinitas e abstratas (Deus, o Céu, o vento), para, finalmente, identificá-la com a metáfora “Deusa”. Nessa procura, o eu-sentimental se coloca em meio a outra situação dualística: a falta de expansão do espírito e alienação ao mundo devido à ausência da mulher *versus* sua expansão idealizada e gratificante na imagem da amada inatingível. Essa dualidade se realça noutra antinomia representada pelos signos *noite* (trevas) a ressaltar simbolicamente a circunstância presente do eu-lírico, em oposição a *dia* (luz), a simular, numa projeção futura, seu encontro com a amada. Esta, evocada como a “Estrela de Ouro”, seria o fator de ruptura com o presente amargo e agônico do cantador. O tema desta moda “xonada” como diz o caipira, freqüente na lírica trovadoresca peninsular, como fora observado, comparece significativamente nas várias tendências estéticas da Literatura Brasileira, do neoclassicismo, passando pelos românticos, pelo parnasianismo e simbolismo. Para explicitar o assunto, e

de relance, cito um trecho da Lira VII de **Marília de Dirceu**, de Tomás Antônio Gonzaga:

Só no Céu achar-se podem
Tais belezas, como aquelas,
Que Marília tem nos olhos,
E que tem nas faces belas.

.....
Vai-te, Amor, em vão socorres
Ao mais grato empenho meu:
Para formar-lhe o retrato
Não bastam as tintas do Céu.

* * *

O valseado ***Golpe de Mestre*** (1981), de Lourival dos Santos e Mairiporã, apresenta a paixão amorosa simulada na narração de uma fábula idílica tendo como personagens duas crianças:

GOLPE DE MESTRE
valseado

Lourival dos Santos / Mairiporã

Zezinho não tinha nem pai e nem mãe,
Rolando pro mundo vivia judiado.
Mariazinha, menina rica,
E o pobre Zezinho era seu empregado.
Mas o destino preparou pros dois
Porque um do outro ficô enamorado.
Maria dizia: -Zezinho, eu te amo,
Serei sempre tua, meu anjo adorado!
Aos pés de Maria - dizia o Zezinho -,
Sou muito pouquinho pra ser teu amado!

O pai de Maria, um sujeito malvado,
Cismou de dar fim no amor das crianças,
Pegô num chicote de tala bem larga,
Falô pro Zezinho: no coro tu danças.
-A minha filha é menina rica,
Está nas alturas, você não alcança.
Moleque atrevido, cachorro sem dono,

Pegue teus trapos e faça mudança!
 Zezinho recebe um golpe profundo
 E some no mundo cheio de esperança.

Antes da partida, Zezinho escondido,
 Procurou Maria, falou deste jeito:
 -Existe um bom Deus, que está nas alturas,
 Ele é bom demais, faz tudo perfeito.
 Sou um caboclinho, de sangue nas veias,
 Enfrento lança e quebro no peito.
 Querida Maria, você vai ser minha,
 De agora em diante, meu plano está feito,
 Se um obrigarem você se casar → *dia*
 No altar estarei pra ser tudo desfeito.

Passaram dez anos, correram depressa,
 Maria solteira, Zezinho solteiro.
 O pai de Maria, um sujeito ambicioso,
 Arrumou pra filha, por ser interesseiro,
 Um velho careca, feio e barrigudo,
 Mas dono do mundo, com muito dinheiro,
 Pobre Maria, detestava o velho,
 Queria Zezinho, seu amor primeiro,
 Mas o casamento já estava marcado
 Pra ser realizado no mês de janeiro.

Chegou o grande dia do casamento,
 Maria de branco estava divina,
 Bastante capangas e guardas armados
 Cercava a igreja, guardava a menina,
 Zezinho amoitado, esperava no altar,
 Fugiu com Maria e sumiu na surdina,
 O Zezinho deu um golpe de mestre,
 Só mesmo eu contando, ninguém imagina,
 Lá na igreja ninguém desconfiava
 Que o Zezinho estava dentro da batina.

in: Tião Carreiro e Pardinho, **Rio do Pranto**, 1981.

A denominação dos personagens, por ser genérica e alusiva aos padrões religiosos brasileiros, estabelece a possibilidade de sua extensão no universo de abrangência caipira: todos os ouvintes se sentem incluídos na



história. Ademais, possui o apelo à inocência infantil que todos viveram, ao passado que não volta mais, contornando o conto de fadas de João e Maria (dos irmãos Grimm) universalmente conhecido e sublimado. Atualiza o tema da virgem prometida, tantas vezes palpitantes na Literatura Oral-popular. Isto se tonifica também pela junção do sufixo diminutivo aos nomes do casal amoroso, agregando-lhes alta carga de aproximação afetiva e engajamento paternal e maternal pelos adultos. O caipira, ao mesmo tempo que vivencia a história *por dentro*, no momento performático, a contempla *de cima*, desde o ângulo de visão do adulto que é, para a infância na qual se projeta. Seu comprometimento é participativo e cuidadoso. Envolve-o *no que foi* ou *no que poderia ter sido* e, portanto, num sentido de verossimilhança o mais candente de suas raízes e identidade. O triângulo amoroso que, nas modas anteriores, era o desencadeador do conflito sentimental, agora se apresenta, tendo como pólos diferenças hierárquicas bem definidas: Joãozinho é pobre, órfão largado no mundo, empregado; Mariazinha é rica, vive com os pais, o patrão. Como no conto de fadas tradicional, pressupõe-se que ambos estão fraternalmente ligados, e nada pode haver que dissolva essa ligação. No entanto, nesta Moda Caipira estão colocados numa circunstância nova, cotidiana e, portanto, desafiadora e desmontadora da própria fábula original que preexiste à atualização da nova fábula.

A tensão narrativa desse valseado caipira se estabelece a partir de uma jura de amor, perante Deus, mobilizando o interesse do ouvinte para as instâncias futuras do enredo, com vistas ao desfecho. Agora não são irmãos, são amantes apaixonados. Todas as motivações temáticas se apresentam como alegorias de situações aproximativas e possíveis no universo circundante da

platéia, de modo a que os destinatários (seja na performance do cantar ao vivo, seja na veiculação em disco) se sintam atingidos e identificados com as situações e peripécias do casal. Neste delineamento contextual, esta moda fortalece ainda algumas idéias básicas como reflexo de uma idealização do sentimentalismo amoroso, com vistas a servir de exemplos e lições a serem aprendidas:

- a) A criança, em sua pureza e ingenuidade, não distingue armadilhas proporcionadas pelas hierarquias de classes sociais: todos deveriam agir como crianças;
- b) Embora pobre, Zezinho é “caboclinho, de sangue nas veias”, isto é, determinado, destemido e corajoso. Todos, com esses atributos de caráter, podem superar quaisquer obstáculos e asperezas da vida;
- c) Os pais não devem obrigar que os filhos se casem com quem não amem, rompendo com o costume burguês da “filha prometida”;
- d) A astúcia e inteligência do caboclo o fortalecem, abrindo caminhos para a conquista de seus ideais;
- e) O altar da igreja, que legitima o casamento, pode abençoar um empreendimento considerado legítimo, reparador das injustiças e, portanto, justo.

O desfecho desse romance, análogo ao conto de fadas, além de suprir os horizontes de expectativas dos ouvintes com o tópico do *final feliz*, determina uma penitência pública aos agentes responsáveis pelo conflito, em suas características fundamentais de negatividade: o pai, insensível ao amor das crianças, é perverso, por perverter a idéia de amor, ambicioso e interesseiro; o noivo *arrumado* para a filha é “dono do mundo” (arrogante e grosseiro), velho, careca, feio e barrigudo. Tudo é muito explícito em seus índices delineadores dos personagens. A sutileza se perde na procura dos efeitos instantâneos da comunicação. Como resultado funcional da narrativa, o texto desse valseado

fixa um clima de satisfação interior no ouvinte, não só pela dissolução do conflito, como pela reconstituição da justiça, conquistada pelo caboclinho amoroso, destemido, perseverante e imaginoso. A indignação contra o causador do sofrimento torna-se a emoção dominante, de tal modo intensa que a restauração da felicidade entre Joãozinho e Mariazinha torna-se até secundária (mesmo porque o desfecho já era conhecido na fábula original) em relação à peripécia de ludibriar os malfeitores e seus capangas, pregando-lhes o castigo da derrota e a desmoralização pública.

Mas há que atentar para outra abertura fundamental no *final feliz*. Ela pontifica o sinal da reconciliação íntima. Apazigua o estado de alma pervertido, repõe o que faltava, preenche o vazio, tira a sensibilidade do caboclo do lado obscuro e a coloca em paz com a vida. O poema aviado revive o compromisso psicossocial do prazer pueril, do jogo de escõnde-esconde; notabiliza-se pela satisfação de reencontrar o que fora dado como perdido. Otimiza os ânimos para o que há de vir. Assim, a vida se reconcilia, em nível simbólico, com o desejo reprimido de felicidade. Libera o prosseguimento da própria existência, através do encontro amoroso e da reparação dos males. Afinal, Joãozinho vence o patrão, quer dizer, subverte a ordem estabelecida; fica com a filha do poderoso, objeto da paixão, na sua perspectiva, e de troca, na perspectiva do outro. Neste ponto é de se acrescentar que a busca do *final feliz* de uma narrativa, que algumas áreas refratárias denunciavam como cafona ou *démodé*, é desejável e realiza-se com espontaneidade na Moda Caipira de raízes. Seu êxito discursivo, no meio donde provém, consiste exatamente em dar a conhecer o que se passa no anseio da alma coletiva, alheia ao sentido repressor dos modismos e padrões comportamentais de linguagem que, diga-se, mudam de época em época.



Também no procedimento de busca do *final feliz*, mesmo que previsível, na interpretação insatisfeita e repressiva *de fora*, a moda revela a primariedade dos impulsos mais radicais, como saciamento sublimado de um desejo de libertação, na perspectiva *de dentro*.

* * *

Contudo, se em *Golpe de Mestre* o conflito se restabelece numa situação de equilíbrio, o cururu *Boiadeiro de Palavra*, realizado em 1960 pela colaboração tríplice de Lourival dos Santos, Tião Carreiro e Moacir dos Santos¹¹⁵, impõe como enredo a *palavra empenhada*, como condição moral do caboclo e seu código de “vergonha na cara”. No meio caipira era comum, e ainda persiste sendo, os votos de compromisso serem custodiados por um fio de barba, e não por documentos em escrito. Esta norma de comportamento subjaz até diante da circunstância amorosa, como preceito machista da tradição. Não importa que os amantes fiquem separados, desde que se preservem os costumes e o código de honra masculino. Em vista disto, assim como a mulher aparece como representação de um desejo sublimado, o sentimento de “honra manchada”, consequência do primado da masculinidade, transforma o amor em objeto de posse, personificado na figura feminina. Observamos um caso extremo desse comportamento e que se atualiza em várias modas:

¹¹⁵ Moacir dos Santos, natural de Monte Aprazível-SP, nasceu em 1932. A partir da década de 1950, na cidade de São Paulo, tornou-se um dos compositores mais férteis da Moda Caipira. Entre outros sucessos, são de sua autoria: *Promessa de Batistinha* e *Ambição*, em parceria com Sulino e gravado por Sulino e Marrueiro, *Boi Fumaça*, com Sulino, gravado por Leôncio e Leonel. Tornou-se com Lourival dos Santos e com Tião Carreiro um dos principais compositores para a dupla Tião Carreiro e Pardinho, principalmente no gênero pagode. São de Moacir dos Santos *Rei do Pagode* (com Lourival dos Santos), *Pagode na Praça* (com Jorge Paulo), e *Empreitada Perigosa* (com Jacozinho).

BOIADEIRO DE PALAVRA

cururu

Lourival dos Santos / Tião Carreiro
/ Moacir dos Santos

Boiadeiro de palavra
Que nasceu lá no sertão,
Não pensava em casamento
Por gostar da profissão.
Mas ele caiu no laço
De uma rosa em botão,
Morena cor de canela,
Cabelos cor de carvão,
Desses cabelos compridos
Quase esbarrava no chão,
E pra encurtar a história,
Era filha do patrão.

Boiadeiro deu um pulo,
De pobre foi à nobreza,
Além da moça ser rica
Dona de grande beleza.
Ele disse assim pra ela,
Com classe e delicadeza:
-Esses cabelos compridos
São minha maior riqueza,
Se um dia você cortar,
Nós separa na certeza,
Além de te abandonar
Vai haver muita surpresa!

Um mês depois de casado
O cabelo ela cortou,
Boiadeiro de palavra
Nessa hora confirmou.
No salão que a esposa foi
Com ela ele voltou,
Mandou sentar na cadeira
E desse jeito falou:
-Passe a navalha no resto
Do cabelo que sobrou,
O barbeiro não queria,
A lei do trinta mandou.



Com o dedo no gatilho
 Pronto pra fazer fumaça,
 Ele virou um leão
 Querendo pular na caça.
 Quem mexeu neste cabelo
 Vai cortá o resto de graça,
 A navalha fez limpeza
 Na cabeça da ricaça.
 Boiadeiro caprichoso
 Caprichou mais na pirraça,
 Fez a morena careca
 Dar uma volta na praça.

E lá na casa do sogro
 Ele falou sem receio:
 -Vim devolvê sua filha,
 Pois não achei outro meio.
 A minha maior riqueza,
 Eu olho e vejo no espelho,
 É um rosto com vergonha,
 Que à toa fica vermelho.
 Sou igual um puro-sangue
 Que não deita com arreio,
 Prefiro morrer de pé
 Do que viver de joelho.

in: Tião Carreiro e Pardinho,
Hoje Eu Não Posso Ir, 1972.

Quando se coloca na situação-limite da honra maculada, a sublimidade do amor pode transformar-se em fúria demente. É consenso de que o estropício pela honra ultrajada tem que ser reparado com sangue, e até pode entrar em ação a justiça com as próprias mãos, pela “lei do trinta”, como nos enredos de um faroeste. Esta forma de resolução, quase sempre trágica, é atrativo nas modas caipiras mais bem aceitas pelo público, como os assassinatos por vingança em *Cabocla Teresa*, de Raul Torres e João Pacífico, e *Chico Mineiro*, de Tônico e Francisco Ribeiro, ou o aprisionamento metafórico da

mulher até a morte por inanição, como na fábula de *João de Barro*, de Teddy Vieira e Muibo César Cury.

Um dos exemplos mais apaixonantes na Moda Caipira, em que um ambiente idealizado de amenidade se encaminha em perfeita transição para a tragédia, vamos encontrar numa das canções caipiras mais tradicionais de todos os tempos. Trata-se de *Casa de Caboclo*, realizada em 1928 pelo compositor, caricaturista, comediógrafo e poeta Luís Peixoto (Luís Carlos Peixoto de Castro, Niterói-RJ, 1889-1973), em parceria com Hechel Tavares. Através da formulação de imagens sincopadas e motivações sensório-emocionais, a síntese de linguagem do cartunista parece se derramar no código verbal duma narrativa romanceada. Quero dizer que o espaço do poema se preenche, em seu quadriculado semântico, como o desenho sintético de um mosaico bizantino:

CASA DE CABOCLLO
canção caipira

Hechel Tavares / Luís Peixoto

Você tá vendo esta casinha, simplesinha,
Toda branca, de sapê,
Diz que ela veve no abandono, não tem dono,
E se tem ninguém não vê.
Uma roseira cobre a banda da varanda,
E num pé de cambucá
Quando o dia se alevanta, Virgem Santa!
Fica assim de sabiá.

Deixa falá toda esta gente, maldizente,
Diz que tem um moradô:
Sabe quem mora dentro dela?, Zé Gazela,
O maior dos cantadô.

Quando Gazela viu Siá Rita, tão bonita,
Pôs a mão no coração,
Ela pegô, não disse nada, deu risada,
Pondo os oincho no chão!

E se casaram, mas um dia, que agonia!
 Quando em casa ele voltô,
 Zé Gazela viu Siá Rita, tão aflita:
 Tava lá Mané Sinhô!

Tem duas cruz entrelaçada, bem na estrada,
 Escreveram por detrás:
 Numa casa de caboclo um é pouco,
 Dois é bom, três é demais.

in: Grupo Raízes, **Brejo das Almas**, 1976.

* * *

Fazendo valer o primado da masculinidade e tendo-se em mente a conquista da mulher como objeto de aventura, há exemplos bem marcantes de um padrão de comportamento que revelam a aproximação da Moda Caipira com a poesia satírica medieval e romântica. Com muitíssima frequência, essas modas adquirem ares jocosos, através de um protagonista caracterizado com uma certa picardia, e se manifestam como expressões de um espírito descontraído, um *lastro macunaímico*, digamos assim, cuja ancestralidade brasileira vamos encontrar nas **Memórias de um Sargento de Milícias**, de Manuel Antônio de Almeida. Tal ocorre no seguinte recorte composto e gravado por Vieira e Vieirinha em 1973, no disco **Os Bandeirantes de Goiás**, e regravado vinte anos depois pela dupla Chrystian & Ralf:

LADRÃO DE MULHER

recorte com catira

Vieira / Vieirinha

Cachorro latiu, vô apreveni:
 Ladrão de muié taí.
 Quem tivé muié bonita
 Prepare as arma que tem,
 Cachorro latiu de noite,
 Ladrão de muié lá envém.

(palmas e sapateado do catira)

Namora muié casada
 É sê muito atrevido,
 Dá uma oiada nela
 E quatro, cinco no marido.
 Será que ele não tem medo
 Da bala do trinta no pé do ouvido?

(palmas e sapateado do catira)

Muita moça me namora,
 Pensa que eu tenho dinheiro,
 Mas dinheiro eu não tenho,
 Mas sô um rapaiz facero.
 Apesar de eu sê casado
 Eu pulo o corgo, eu sô sortero.

(palmas e sapateado do catira)

in: Chrystian & Ralf, 1993.

O deguste prazeroso do fazer textual já se manifesta pela transgressão do sujeito diante do próprio tema amoroso. Aqui o caipira conta vantagens de sua situação, naturalmente bem aceita em seu meio e até elogiada pelas mulheres. Mulher quer homem que seja “macho”, no código de comportamento vigente. Este recorte desautomatiza, por assim dizer, a frequência da relação sentimental entre os amadores, e coloca em tela o instinto “rapaz” (etimologicamente “o que rapta”, “rapina”) do cantador. Modas descontraídas deste tipo, em que cada estrofe se delineia pelo desenvolvimento de um mote da conquista amorosa, pela livre associação de idéias que se intercala às palmas e o sapateado do catira, perdem o tom festeiro, obviamente, em gêneros mais “sérios” como na moda-de-viola pura, na toada, ou na languidez chorosa e apaixonada do cateretê.

* * *

Entre as motivações sentimentais mais sensíveis à expansão lírica caipira destaca-se a utilização expressiva do símbolo *terra*, o seu chão. Não são poucas as louvações no âmbito dessa configuração simbólica, rechaçando-se o solo material em seu valor de troca, para sublimar o torrão natal, na acepção mais profunda e transcendente de *terra* como a geratriz primordial, universal, aquela a partir da qual surgem todas as criaturas do mundo. Na mitologia grega, há de lembrar-se, *Urano*, o Céu, fecunda *Gaia*, a Terra, fazendo germinar as coisas do mundo, os espíritos e os deuses. Para o subconsciente humano, em todas as partes e épocas, nascemos da terra e a ela voltamos, e nos misturaremos a ela na matéria do pó. Assim, a vida “é de sonho e de pó” na assimilação poética de Renato Teixeira, em *Romaria*. A textura física da terra simboliza a carne; as pedras, seus ossos; a vegetação, os cabelos da Terra-mãe, constata Mircea Eliade.¹¹⁶ Enfoquemos a moda-de-viola *Terra Roxa*, composta em 1958 por Teddy Vieira e gravada por primeira vez por Tião Carreiro e Carreirinho:

TERRA ROXA
moda-de-viola

Teddy Vieira

Um grã-fino num carro de luxo,
Parô em frente de um restaurante,
-Faz favor de trocar mil cruzeiro,
Afobado ele disse para o negociante.
-Me desculpe que não tenho troco,
Mas aí tem freguês importante!
O grã-fino foi de mesa em mesa
E por uma delas passô por diante.

Por ver um preto que estava almoçando
Num traje esquisito, num tipo de andante.

¹¹⁶ Este assunto é tratado por Mircea Eliade em vários ensaios e, particularmente, nos livros *Tratado de História das Religiões - I e II*, e *Mitos, Sueños y Mistérios*.

Sem dizê que o tal mil cruzero
Ali era dinheiro pr'aqueles viajante, ai, ai.

Negociante falô pro grã-fino:
-Esse preto, eu já vi, tem trocado!
O grã-fino sorriu com desprezo:
-O senhor não tá vendo que é um pobre coitado!
Com a roupa toda amarrotada,
E um jeito de muito acanhado
Se esse cara for alguém na vida
Então eu serei Presidente do Estado!

-Desse mato aí não sai coelho
E para o senhor fico muito obrigado.
Perguntá se esse preto tem troco
É deixar o caboclo muito envergonhado, ai, ai.

Nisso o preto, que ouviu a conversa,
Chamô o moço com um modo educado,
Arrancô da goiaca um pacote
Com mais de umas cem flor de abobra embolado.
Uma a uma jogô sobre a mesa:
-Me desculpe, não lhe ter trocado!
O grã-fino sorriu amarelo:
-Na certa o senhor deve ser Deputado!

Pela cor vermelha dessas notas
Parece dinheiro que estava enterrado!
Disse o preto: -Não regale o olho,
Isso é apenas o rastoio que eu tenho empatado, ai, ai.

-Essas nota vermelha de terra,
É de terra pura, massapé,
Foi aonde eu plantei há sete ano
Duzentos e oitenta mil pés de café!
Essa terra que a água não lava,
Que sustenta o Brasil de pé,
Vancê tando montado nos cobre
Nunca falta amigo e algumas muié!

É com elas que nós importamo
Os tais Cadillac, Ford e Chevrolet!
Pra depois os mocinhos grã-fino
Andar se enzibino que nem coroner, ai, ai.



O grã-fino pediu mil desculpas,
 Rematô meio desenxavido:
 -Gostaria de arriscar a sorte
 Onde está esse imenso tesouro escondido?
 -Isso é fácil — respondeu o preto —
 Se na enxada tu for sacudido!
 Terra lá é a peso de ouro
 E o seu futuro estará garantido!

Essa terra é abençoada por Deus,
 Não é propaganda, lá não fui nascido.
 É no Estado do Paraná
 Aonde é que está meu ranchinho querido, ai, ai.

in Tião Carreiro e Carreirinho,
Meu Carro é Minha Viola, 1990.

Composta a partir do revezamento pela correlação formal de cinco oitavas e cinco quadras predominantemente decassilábicas, *Terra Roxa* atualiza ainda um feixe de outros motivos temáticos cujos tratamentos são muito freqüentes e até emblemáticos na Moda Caipira de raízes. O poeta popular sabe, intuitivamente, que um bom romance lírico-narrativo, ainda que na sua curta extensão de uns poucos “versos”, é constituído de sucessivos *episódios*, os quais se edificam através de *elementos* ou *atrações*, para integrarem perfeitamente a arquitetura do todo. Assim, ponto por ponto, os *atrativos* exercem sua funcionalidade cênica. São eles, entre outros:

1. A antinomia colocada dramaticamente entre o *grã-fino* e o *humilde*. Serão ressaltados os defeitos de um e as virtudes de outro.
2. A antinomia colocada dramaticamente entre o *caipira preto* e o *branco metido da cidade*. Desdobramento da circunstância anterior, o preto será visto como virtuoso, em aspectos como a educação, o trabalho, a honestidade e, embora não aparente pela indumentária de serviço, é senhor de grandes posses. Não as ostenta por parcimônia e respeito à humildade alheia.

3. A antinomia colocada dramaticamente entre o *mocinho*, geralmente configurado como o almofadinha, perdulário e arrogante, e o *pai*. Neste caso, o filho tende a gastar com extravagâncias todo o patrimônio acumulado pela família, com muito sacrifício.
4. A figura do matuto como esteio da nação, qualidade que não é reconhecida pela cidade e suas instituições.
5. O convite do caboclo, geralmente em forma de ironia e mordacidade, para que o almofadinha de mãos finas assumo o seu serviço na enxada e no trato do gado, com a ressalva de que “se tu for sacudido”. Visa a ressaltar suas qualidades de trabalhador forte, tenaz, em oposição ao que ganha a vida sentado, ao doutor, ao político e aos herdeiros.

Todos esses motivos ou *atrações* são costurados com vistas a uma única formulação temática que tem como fim uma lição de vida: as pessoas não são o que parecem. E quem coloca isto em dúvida pode ser desmoralizado em público. Nesse jogo perpassado pela figura da ironia e usando fórmulas maniqueístas de modo a enfatizar as motivação mobilizadas, *Terra Roxa* resgata junto aos ouvintes, e com eles comunga, um sentimento de euforia marcado pelo orgulho de ser caipira, pela semelhança genealógica que o caboclo tem com a terra e seus mistérios. Este romance lírico-narrativo repete, instância por instância de seu enunciado, as mesmas fórmulas de elaboração temática com que se construíram a narrativa de *Rei do Gado*, do mesmo Teddy Vieira. Passo a passo, repetem-se uma sucessão de “funções narrativas”, na acepção de Vladimir Propp.¹¹⁷

* * *

¹¹⁷ in: *Las Transformaciones del Cuento Maravilloso e Morfologia do Conto*, de Vladimir Propp.



Outro dos motivos peculiares ao “sentimentalismo mestiço” na Moda Caipira realiza-se pelo impacto do meio circundante no estado de alma, o eu-sentimental do cantador-violeiro. Esta consubstanciação de energias afetivas se revela numa das mais significativas toadas de todos os tempos: *Chitãozinho e Xororó*, de Athos Campos e Serrinha (Antenor Serra), composta no final do decênio de 1930. Nela, como iremos verificar, e a partir do jogo simbólico de imagens metonímicas (o todo expresso pela sua parte), o caipira se mostra em seu estado de isolamento (morar “no deserto / sem vizinho eu vivo só”) e a melancolia da solidão; em seu estado contemplativo dos pássaros e seus cantos, os quais poderiam simbolizar um anelo de libertação (até pela progressividade espacial com que se apresentam, indo do terreiro às matas), mas que se mostram pelo canto triste, e comungam, em relação de intimidade, com o mesmo espaço de que se nutre o eu-sentimental do cantador (o galo carijó do terreiro, a coruja, o jaó, as rolinhas habitam todos, como o personagem poemático “lá pr’aqueles cafundós”); em seu estado existencial de viver da caça e da coleta dos bens da natureza; e, principalmente, do orgulho de transformar essa existência apaixonada em fonte enlevada para a poesia. Os signos que compõem a última estrofe, especialmente, canalizam uma ambiência semântica comparativa do viver caboclo isolado, em simetria conjuntiva com os nhambus (ou nambus) chitã e o xororó: são aves de vôos rasteiros; de coloração parda (“cabocla”) que as confunde e as identifica com a quiçaça e o mato; que vivem *com* e *da* natureza; que produzem um canto-gemido tristonho, alongado, afetivamente tocante, porém forte e determinado, e que serve para delimitar seu espaço vivencial em relação aos outros machos da espécie. O cantar do nhambu identifica-se com uma certa atmosfera patética da Moda Caipira de raízes. Ademais, essa ave vive com sua fêmea e ninhada em determinado espaço, e, por instinto, não tolera



que o mesmo espaço seja invadido por outro. Que nem gente. Na caça, ela é atraída pelo canto do macho, produzido pelo “piu de nhambu” artificial emitido pelo caçador. Essa imagem bem sorrateira de demarcação espacial se transfere para o personagem cantador, integrado ao ecossistema, quando ouve “uma notícia / que otro canta mió / meu coração dá um balanço / fica meio banzeró”. Num processo especular do que se atribui ao pássaro, os efeitos de sentido alegorizados se transferem ao personagem; o caçado e o caçador, o dominado e o dominador, essas antinomias vocabulares parecem emparelhar o comportamento instintivo da ave às categorizações instintivas do eu-sentimental do caboclo, quando seu espaço de isolamento, mas sem limites, é ameaçado pela possibilidade de outro cantador “ser mais artista” que ele:

CHITÃOZINHO E XORORÓ

toada ligeira

Athos Campos / Serrinha

Eu num troco o meu ranchinho
 Marradinho de cipó
 Pruma casa na cidade
 Nem que seja bangaló,
 Eu moro lá no deserto,
 Sem vizinho eu vivo só,
 Só me alegra quando pia
 Lá pr'aqueles cafundó:
 É o nhambu chitã e o xororó,
 É o nhambu chitã e o xororó.

Quando rompe a madrugada
 Canta o galo carijó,
 Pia triste a coruja
 Na cumiera do paió,
 Quando chega o entardecê
 Pia triste o jaó,
 Só me alegra quando pia
 Lá pr'aqueles cafundó:

É o nhambu chitã e o xororó,
É o nhambu chitã e o xororó.

Não me dô com a terra roxa
Com a seca larga-pó,
Na baxada do arião
Eu sinto um prazê maió.
Vê as rolinha rodá
No arião faiz caracó,
Só me alegre quando pia
Lá pr'aqueles cafundó:
É o nhambu chitã e o xororó,
É o nhambu chitã e o xororó.

Eu faço minhas caçada
Bem antes de saí o só,
Espingarda de cartucho,
Patrona de tiracó,
Tenho buzina e cãchorro
Pra fazê forrobodó,
Só me alegre quando pia
Lá pr'aqueles cafundó:
É o nhambu chitã e o xororó,
É o nhambu chitã e o xororó.

Quando eu sei de uma notícia,
Que otro canta mió,
Meu coração dá um balanço,
Fica meio banzeró,
Suspiro sai do meu peito
Que nem bala G.V.O.,
Só me alegre quando pia
Lá pr'aqueles cafundó:
É o nhambu chitã e o xororó,
É o nhambu chitã e o xororó.

in: **Grupo Corda & Voz** (s/d.).

Como se depreende da leitura, num dos mais notáveis jogos poéticos da Moda Caipira, o poema vai enumerando situações alegóricas e circunstanciais do viver caboclo para, no desfecho, enaltecer o próprio mito do poeta, em seu orgulho e fetiche de produtor artístico. Como se infere, o falar sobre a poesia, no



texto exemplificado, nasce nos enredos sentimentais da própria poesia, com a sutileza e refinamento de um canto que, fruído em sua intensidade, poderia “ameaçar os poetas das alturas” (escritores reconhecidos como tais), portanto um cantar diferente dos que vivem “num ranchinho bera-chão”.

Para interpretar com mais profundidade o versejar simbólico deste poema aviado, cito mais uma vez o mestre Fernando de Azevedo: “entre os traços dominantes, um dos mais fortes, e considerado às vezes como a própria chave do caráter brasileiro, é o predomínio, na sua estrutura, do afetivo, do irracional e do místico que se infiltra por todo ser espiritual, amolecendo-lhe ou exasperando-lhe a vontade, conforme os casos, e dando-lhe à inteligência um aspecto essencialmente emocional e carregado de imaginação”¹¹⁸. Talvez decorra disto o fato de que a Moda Caipira de raízes, reproduzindo a três por quatro o território das situações particulares, individualizadas, plausíveis e sumárias, seja de uma afetividade tão abarcadora, universalizante e imaginativa. Neste sentido, o sentimentalismo atua como válvula de escape extremamente prazerosa, lúdica, de libertação dos recalques; suscita no sujeito enunciador, de um lado a sensação de alívio, de outro um estado de glorificação e grandiosidade interior, expressos por singela afetação e até uma certa prepotência. Neste segundo caso, o cantador-violeiro apresenta-se como um deus pleno de proezas, onisciente e narcisista, um mago sensacional do manejo expressivo dos signos. Talvez por este fato até se explique a divinização do artista em momentos marcados pela paixão e sentimentalidade, como o Romantismo, por exemplo.

* * *

¹¹⁸ in: *A Cultura Brasileira - I (Os Fatores da Cultura)*, de Fernando Azevedo, p.195.



As modas-de-viola *de campeão* e de *abatê campeão* são, na esteira dos parâmetros antes apresentados, os casos mais significativos e exemplares dessa euforia íntima. Nelas, extensivamente aos outros gêneros de modas caipiras, atualizam-se padrões de uma visão romântica do mundo: têm como essência a expressão sagaz de um *eu-hiperbólico*, resultado de uma sensação de grandeza interior. As seguintes estrofes de *Pé Cascudo* (1962), uma das modas emblemáticas da dupla Vieira e Vieirinha, ilustram esse matiz sentimental do “cantador campeão”:

PÉ CASCUDO

moda-de-viola

Oscar Martins / Vieira

Quando eu vô na pagodera
Eu levo a cumpanherada
Minha viola também vai
Eu não dexo desprezada.
O povo todo arvoroga:
Hora da minha chegada.
As criança vêm primero
Grita 'óia a violerada!
Festero chama pra dentro
'Me acompanha rapaziada!'

Quando eu entro no salão,
Com minha viola afinada,
Eu canto uma moda arta,
E muito bem explicada,
Dizeno que eu não insurto
Mas topo quarquê parada.
Tenho feito pé cascudo
Saí pisando na geada,
Saí derrubano orvaio
Com a carcinha arregaçada.

Nas festa que eu chego e canto,
Moça fica arvorogada,
Na cozinha eu escuito
O zunzum das muié casada,

Tão gavano as minhas moda
 Por tê palavra apertada.
 Os campeão fica num canto,
 Tudo o povo dão risada,
 Eles sai devagarinho
 Corre quando pega a estrada!

in: Vieira e Vieirinha, **30 Anos de Viola e Catira**, 1980.

A expressão “pé cascudo” significa no Dialeto Caipira, como diria Amadeu Amaral, “mau violeiro”; seu antônimo é “folgazão”, que é a maneira como são tratados os eufóricos cantadores campeões. Estes últimos são, pois, no entendimento caipira, verdadeiros “encapetados” pra fazer versos; aqueles com os quais ninguém pode!, explicou-me Vieira, um dos autores. O perfil reflexo e despojado do cantador folgazão é dado pelos próprios Vieira e Vieirinha no recortado mineiro com catira *Quatro Coisas*, lançado em 1976:

QUATRO COISAS

recortado com catira

Vieira e Vieirinha

O home pra sê bem home
 Quatro coisa há de sabê:
 Jogá e tocá de viola,
 Robá moça e sabê lê.
palmas e sapateado

Treis coisa eu aprendi,
 Uma não pude aprendê:
 Toco viola e jogo truque,
 Robo moça e não sei lê.

in: Vieira e Vieirinha, **Dançando a Catira**, 1976.

São folgazões também porque não se animam com o trabalho pesado. E, xodós do fazendeiro, este lhes faz vistas grossas ao detalhe de temperamento. Nas

ocasiões propícias, o dono do chão e do céu, ele-mesmo e seus apadrinhados políticos resguardam a transferência da simpatia de que desfruta o cantador-campeão para melhores proveitos. O simpático folgazão, um *vox populi*, é manancial de votos.

Outro exemplo bastante elucidativo da “divinização do artista”, pelo sentimentalismo eufórico em relação aos contendores, pela singela jactância em ostentar a consciência operante do fazer poemático, sua competência estética e desenvoltura performática de cantador, encontra-se expresso em *Campeão Paulista* (1962), moda-de-viola escrita e gravada pelos mesmos “Reis do Catira do Brasil”, Vieira e Vieirinha:

CAMPEÃO PAULISTA
moda-de-viola

Vieira / Vieirinha

Afirma o pé violerada!
Desaforo eu não agüento,
Agora chegô a hora
Da cobra mordê São Bento!

Pra cantá e fazê moda
Prendi arte, eu sou um artista,
Eu sou inventor de moda,
Eu invento, eu sô modista.
Eu canto e tenho prazer,
Eu quero que o pessoar assista,
Quem duvida dos meus verso,
Que venha fazê revista,
Eu sô campeão aprovado,
Eu não sô contrabandista...

in: Vieira e Vieirinha, *Minha Boiada*, 1967.

O preâmbulo dessa moda, realizado pela quadra solta (que o caipira costuma designar por “verso de levante”) num prolongar de décimas, efetua uma

espécie de tópico exordial. Ao mesmo tempo que chama atenção dos ouvintes, *levanta-os* para o que virá a seguir — a moda propriamente dita. Fixemo-nos um pouco na funcionalidade sentimental do *levante*.

* * *

Levante é um motivo incidental, uma ou mais frases de toques de viola, altas, vocativas, para chamar a atenção da assistência. Ou, principalmente, um rodeio semântico, um proêmio expresso numa quadra, na maior parte das vezes sem muita relação com o conteúdo central do poema. Amadeu Amaral explica que “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... 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.”¹¹⁹ Às vezes são mesmo estrofes já existentes, apropriadas do cancionero anônimo, folclórico, como tive oportunidade de encontrar. Através dele a moda propriamente dita irrompe, aviada, para a natural e cúmplice atenção dos ouvintes. O *levante*, pois, é uma desordenação interferente que impõe uma nova ordenação, a moda¹²⁰: como o que se vai cantar é um poema curto, geralmente com trinta e dois versos — um caso com desenvolvimento fabular contínuo, analítico-discursivo e alto grau coesivo de começo, meio e fim —, é fundamental

¹¹⁹ *A Poesia da Viola*. in: *Ensaio e Conferências*, de Amadeu Amaral, p. 128.

¹²⁰ José Miguel Wisnik escreve: “um único som afinado, cantado em uníssono por um grupo humano, tem o poder mágico de evocar uma fundação cósmica: insemna-se coletivamente, no meio dos ruídos do mundo, um princípio ordenador. Sobre uma frequência invisível, trava-se um acordo, antes de qualquer acorde, que projeta não só fundamento de um cosmos sonoro, mas também do universo social”. in *O Som e o Sentido*, p. 30.



que as atenções circundantes estejam mobilizadas; é importante que a barulheira da assistência seja neutralizada, para que nada se perca da narração que virá em seguida. Pois, como diz Étienne Souriau, “um romance é como um universo inteiro que desfilasse em cortejo”¹²¹. É necessário parar para compreendê-lo; é necessário que a platéia fique grudada nos visgos intrincados do enredo.

* * *

Em *Campeão Paulista*, em que a estrofe *levante*, neutra em relação ao enredo, conecta-se com o público por sua *função fática da linguagem* (na acepção de Roman Jakobson), o poeta-campeão, o *folgazão*, teatraliza um desafio e um insulto à “violorada” presente na assistência, tratada assim, depreciativamente, no coletivo. Mobiliza o fervor sentimental. O *levante* estabelece o contato, para que o romance propriamente dito flua junto aos ouvintes, em relativa organicidade e coesão. De modo implícito, e na euforia hiperbólica da voz enunciadora, os violeiros chamados para o embate seriam os *pés cascudos*, como são conhecidos no proseio do pagode, ou seja, aventureiros que não são de nada, e falam pelos quatro ventos. Chamo atenção para um fato que talvez não tenha ficado bem claro em páginas antecedentes. Não obstante tratar-se de uma gravação em disco, e o natural distanciamento imposto à voz enunciadora, essa moda-de-viola mantém a ilusão do cantar ao vivo (efeito de realidade), idealizando um cenário e o calor comunicativo do “como se fosse” uma festança, com seus componentes humanos: a) um violeiro sagaz como poeta, e heróico como resultado psicológico de sua postura glorificada no grupo; b) oponentes: c) e, naturalmente, o público. Abro parênteses neste ponto para

¹²¹ in: *A Correspondência das Artes*, de Étienne Souriau, p. 128.



chamar atenção para o fato de que a audição de uma moda no aparelho de som doméstico ou através do rádio impõe um outro tipo de teatralidade ao ouvinte, pela sua condição de isolamento e intimidade. Se lhe sonega o complemento visual e a companhia de outros, por outro lado fortalece outras possibilidades emotivas. Adverte Umberto Eco que “o ouvinte musicalmente inculto aproveitará do isolamento a que o rádio o constrange, para dar asas à sua fantasia, que, estimulada pela música, e não mais orientada pela presença direta de um aparato ritual, poderá fazer, do fato sonoro, ocasião para abandonar-se à onda indiscriminada dos sentidos e imagens”.¹²²

No procedimento operante de *efeito de realidade*, como que pedindo a palavra, o personagem poetizador demarca seu espaço performático por um sinal cronológico e um enfrentamento da crença: “chegô a hora / da cobra mordê São Bento”¹²³. Em outras palavras, expressa algo semelhante a: “abram espaço porque vocês estão diante de um homem com *H* maiúsculo”, enfatizando mais uma vez o primado da masculinidade tão característica da literatura popular de antiga procedência. Nestes termos, mobiliza uma situação com todos os anúncios de que a aquilo que é assim mesmo, no presente, será virado às avessas. Pelos efeitos expressivos do *levante* o cantador *levanta* o astral, põe o público em guarda, chama para a briga, provoca a alegria guerreira, a resistência para a luta. A seqüência é um desfiar das proibidades do violeiro-cantador, sua investidura desafiadora, ameaçadora, e a reafirmação de seus dotes em deslindar, pela própria poesia, o engenho, a arte (e o honesto estudo) do poeta. A partir da *estrofe-levante*, como se nota, as proposições contextuais abrem alas para o vôo

¹²² in: *Apocalípticos e Integrados*, de Umberto Eco, pp. 319-320.

¹²³ Trata-se da inversão da reza para São Bento, muito praticada no meio rural, para prevenção contra a picada de cobras. O motivo de “a cobra morder São Bento” também aparece no pagode *O Mundo no Averso* (1986), de Lourival dos Santos e Tião Carreiro, gravado por Tião Carreiro e Pardiniho.



imaginativo, altamente convidativo do devaneio. Abrem alas para a transfiguração de um real que, desvinculado do momento em que a moda é executada nas rádios, ou tocadas nas vitrolas, guarda a configuração do imaginável possível, de uma recordação idealizada dos tempos idos, de uma possibilidade heróica, marcados pela identidade que une poetizador e ouvintes num mesmo diapasão tão real quanto à possibilidade de uma veleidade de um vencedor. Cabe agregar que, percebendo o sentido sociológico dessa *agregação* artista>obra>público>efeito, Antônio Cândido observa que “a arte é social em dois sentidos: depende da ação de fatores do meio, que se exprimem na obra em graus diversos de sublimação; e produz sobre os indivíduos um efeito prático, modificando a sua conduta e concepção do mundo, ou reforçando neles o sentimento dos valores sociais. Isto decorre da própria natureza da obra e independe do grau de consciência que possam ter a respeito os artistas e os receptores da arte.” Destas reflexões inferem-se que a experiência pretérita do receptor interage com a experiência e emoções vigentes no poema, gerando uma experiência emotiva nova, ambígua que, aos poucos, remete a um contexto cada vez mais distante da realidade referenciada. É nesse ponto que se realiza, com a Moda Caipira, a mutabilidade do factual ao emotivo, do histórico ao poético. Ao enfocar essa fosforescência interativa, essa provocação imaginativa ocasionada pela inter-relação emissor>obra>receptor, observa mais uma vez o professor Cândido que “a arte é um sistema simbólico de comunicação inter-humana, e como tal interessa ao sociólogo. Ora, todo processo de comunicação pressupõe um comunicante, no caso o artista; um comunicado, ou seja, a obra; um



comunicando, que é o público a que se dirige; graças a isso define-se o quarto elemento do processo, isto é, o seu efeito”.¹²⁴

Pelos índices de identidade com o público, *Campeão Paulista* supre uma necessidade íntima que se realiza no *efeito interativo com o ouvinte*, no momento mesmo da situação coletiva do tocar de viola. Atuando pelo poder de metáforas aptas e perífrases evidentes, e arrebanhando para si os estímulos empíricos do real, tudo germina no contexto de um mundo escritural, em sua função poética.¹²⁵ A vida se incorpora à escrita, sendo *vida escrita*, solidária e paralela à vida, mas diferente, porque envolve a consciência crítica (da vida e da linguagem poética) e a despersonalização, aos poucos, dos fatos tangenciais. A *vida escrita* centrada em sua própria mensagem dá à luz outro contexto, o da poesia. A palavra do artista, estendendo-se aos destinatários, reorganiza o viver em linguagem de poesia, ou seja, realiza-se o *efeito* a que alude Antônio Cândido. A heroicidade requerida engendra-se na própria usinagem criativa presente na escritura, no altruísmo e sentimento de magnificência do poeta pela construção da redondilha com suas rimas “invejáveis”; no auto-reconhecimento — que se faz aquiescente — da inclinação para versejar, *inventar*, que são atributos notáveis do “modista”, o violeiro folgazão. O cerne expressivo da moda-de-viola *Campeão Paulista* se faz ainda pela elocução de efeito moral eufórico, ao mesmo tempo poético e vital: de um lado, permite a ilusão do trasbordamento íntimo, do arrefecimento momentâneo da angústia existencial pela criação; de outro, remete ao sentimento de vitória, através do anestesiamiento da circunstância histórica e contingente. Tais sensações, que se

¹²⁴ in: As duas citações foram coligidas em *Literatura e Sociedade*, de Antônio Cândido, pp. 20-21.

¹²⁵ Refiro-me aos pressupostos de “função poética da linguagem” enunciados por Jakobson no ensaio clássico *Lingüística e Poética*. in: *Lingüística e Comunicação*, pp. 118-162.



traduzem como *efeitos comunicativos*, se realçam pela ocorrência do sujeito posto em relacionamento coletivo; quer dizer, o comunicante atua como um rapsodo junto a seus iguais, no instante sazonal, festivo, ritualístico e desafiador da cantoria na festa-baile popular, o fandango.

* * *

Outro procedimento de grande frequência e visibilidade na Moda Caipira, a evidenciar o sentimentalismo do eu-cantador (os violeiros concretamente associados ao discurso e, por extensão, aos próprios compositores), realiza-se pela recordação sonhadora do passado, por aquilo que Antônio Cândido designa como *nostalgia transfiguradora*.¹²⁶ Neste caso, a experiência vital do criador se dissolve no entreto da fantasia, gerando o fato lírico por excelência: a recordação idealizada. Gaston Bachelard, aludindo à simbologia da *casa* assim se exprime: “o mundo real apaga-se de uma só vez, quando se vai viver na casa da lembrança. De que valem as casas da rua quando se evoca a casa de intimidade absoluta, a casa onde se adquiriu o sentido de intimidade? Essa casa está distante, está perdida, não a habitamos mais. Temos certeza, infelizmente, de que nunca mais a habitaremos. Então ela é mais do que uma lembrança. É uma casa de sonhos, a nossa casa onírica.”¹²⁷ Tal se exemplifica, entre inúmeros casos, na moda-de-viola *Tempo de Infância*, de João Mulato e Tião do Ouro. Nela se atualiza o *tópico do passado que não volta mais*, emblemático numa das quadras mais lembradas de Casimiro de Abreu (Oh! que saudades que tenho / Da aurora da minha vida, / Da minha

¹²⁶ in: *Os Parceiros do Rio Bonito*, p. 107 e ss.

¹²⁷ in: *A Terra e os Devaneios do Repouso*, de Gaston Bachelard, p. 75.



infância querida / Que os anos não trazem mais! — *Meus Oito Anos*, in: *As Primaveras*, Lisboa, 1857), tantas vezes ocorrente no romantismo brasileiro e parodiada com conotações pejorativas por alguns “modernos” que, em seu ódio maniqueísta pelo anteontem, a classificam como “poesia água com açúcar”:

TEMPO DE INFÂNCIA

moda-de-viola

João Mulato / Tião do Ouro

Parei pra pensar o tempo de infância
E me vi criança lá no meu sertão,
Que um dia deixei, e vim pra cidade,
Seguindo o progresso da evolução,
Que destrói a beleza e a natureza,
Ainda mata o caboclo com a solidão, ai.

O tal de progresso que é um mal necessário,
Com o seu avanço em tudo deu fim.
Antigas pinguela, as pontes cobriram,
Não têm mais monjolos batendo pra mim.
Os grandes roçados e os cafezais
Não têm mais sinais, também teve fim, ai.

Asfalto cobriram as velhas estradas
No céu formam nuvem de poluição.
As grandes fazendas construiu indústria,
Que triste angústia pro nosso sertão.
Os burros cargueros foram abandonado,
Também foi trocado por caminhão, ai.

Malvado progresso, você me maltrata,
Destruiu as matas aonde eu vivia.
O nhambu guaçu e a onça pintada
E lá na baxada a paca e a cotia,
Nas altas peroba as pombas do ar
Nas grandes ramagem jacu se escondia, ai.

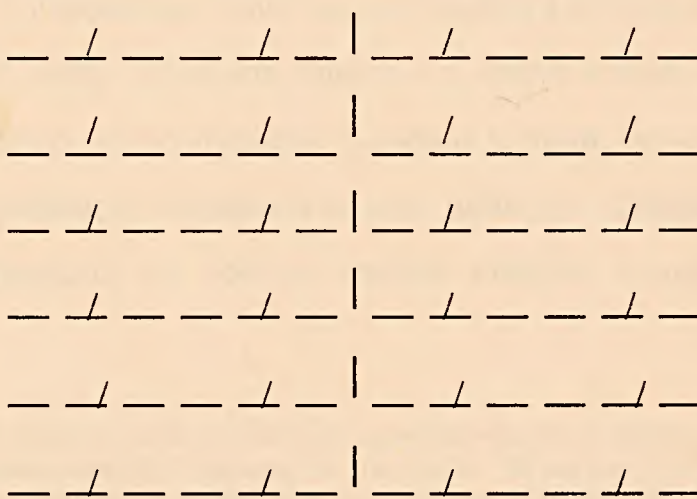
O carro-de-boi num canto esquecido,
Seus cocões roídos, rodas cai-não-cai.
Seguindo o progresso da evolução,
Dos boi os mugidos eu não ouço mais.



Não escuto a voz do velho carreiro,
Grande companheiro, meu querido pai, ai.

in: João Mulato e Douradinho,
Moda-de-viola - Vol. I (s/d).

Um fator de densidade poética em *Tempo de Infância* reside já em seu estrato fônico, pela repetição rítmica e correlações internas dadas pela sensualidade sonora das rimas. A espessura textual se organiza através de procedimentos isomórficos em sua matéria significante, gerando em seu interior o colorido fônico tão familiar ao solene dodecassílabo de Arte Maior. Análogo ao verso alexandrino clássico, todos os segmentos são compostos de dois hexassílabos, constituindo hemistíquios separados por uma cesura em que se encavalgam o fônico e o ritmo semântico. Assim, os grupos sonoros de que se compõem os versos correspondem a unidades de sentido que se articulam no interior mesmo dos versos e nas relações inter-versais. À regularidade métrica das cinco estrofes, corresponde a correlação rítmica dos versos, com os acentos de intensidade formando seriações do tipo 2-5 / 8-11, como se visualizam no seguinte esquema, de quaisquer dos sextetos:



Como é possível perceber, a musicalidade articulada do poema aviolado e seu ritmo corrediço, se realiza pelo encavalgamento sonoro de séries anapésticas¹²⁸ (___ __ /), no interior do verso, e na inter-relação dos mesmos

___ / ___ __ / ___ | ___ / ___ __ / ___ > ___ / ___ __ / ___ | ___ / ___ __ / ___.

Trocando em miúdos, e pelejando para ser mais explícito em relação aos conceitos teóricos operacionais, entendam-se: todos os versos possuem a mesma extensão métrica, 12 sílabas; cada verso se subdivide, por uma leve pausa interna, em extensões: 6 + 6 (parei pra pensar / o tempo de infância); em cada subdivisão, o acento de intensidade que marca o eixo rítmico recai sobre as sílabas 2 e 5, ou, no verso inteiro, 2, 5 — 8, 11, portanto, com o intervalo de duas sílabas átonas entre as tônicas. Esse ritmo, fortemente matizado pela repetição intensa e insistente, sobrepassando inclusive os limites do próprio verso, na união sonora com o seguinte, institui uma espécie de alicerce musical, pontuando alguns deslocamentos da tonicidade léxico-gramatical (*nhambu, rodas, cocões, grande, querido, evolução...*), ou transformando monossílabos átonos em tônicos, e impondo-se com suas insinuações à própria faixa melódica da moda. Como se nota, a matéria sonora do corpo textual promove um condicionamento interno, muito freqüente na Moda Caipira, capaz de submeter os elementos de codificação lingüística a seus princípios extralingüísticos ou rítmicos. Isto é freqüente na poética literária popular. Compreender este

¹²⁸ Por falar em *Tempo de Infância*, caríssimo interlocutor, apresento-lhe esta lindíssima cantiga-de-roda, a mais sublime de quantas tenha concebido o “*ingenuum*” da arte popular: “Se esta rua, se esta rua, fosse minha / Eu mandava, eu mandava / ladrilhar. / Com pedrinhas, com pedrinhas / De brilhante. / Só pro meu, só pro meu... Em “amor passar” há, naturalmente, um imprevisto no sistema rítmico, *pra chamar atenção para o desfecho*, como escreveria meu professor “do século XIX” Dámaso Alonso. Até nisto o povo é sábio! Você notou que o esquema é *tã-tã-tã- tãtãtã- tãtãtã...*?

procedimento equivale considerar o acento de intensidade como fator objetivo do pragmatismo no interior mesmo da estrofe; quer dizer, o ritmo acentual dos signos não é elemento que se induz *de fora* (leis externas) para dentro da escritura. Ela emerge da espontaneidade lingüística e se ajusta ao contexto cultural em que a mesma fortuna poética interage. Isto é: a Moda Caipira de raízes, desplugada das regras que regem a literatura erudita, vê o ritmo com uma elasticidade que ultrapassa a tonicidade gramatical padrão. Nela, parece que o verso recupera a sua oralidade original. Com admirável clareza, Ossip Brik explica: “o movimento rítmico é anterior ao verso. Não podemos compreender o ritmo a partir da linha do verso; ao contrário, compreender-se-á o verso a partir do movimento rítmico”¹²⁹. Tal seriação rítmica, com os condicionamentos mencionados, tão comum na literatura popular brasileira de antiga procedência, é um dos emblemas líricos de nosso romantismo, e sobressaem em excertos famosos como:

CREPÚSCULO SERTANEJO

A tarde morria! Nas águas barrentas
As sombras das margens deitavam-se longas:
Na esguia atalaia das árvores secas
Ouvia-se um triste chorar de arapongas.

(Castro Alves, **Os Escravos**, 1876).

I-JUCA PIRAMA

No meio das tabas de amenos verdores,
Cercado de troncos — cobertos de flores,
Alteiam-se os tetos d’altiva nação.

(Gonçalves Dias, **Os Timbiras**, 1854).

¹²⁹ O. Brik. *O Poema*. in: *Teoria da Literatura - Formalistas Russos*, p. 132.



ELEGIA

A noite era bela, — dormente no espaço
 A lua soltava seus pálidos lumes;
 Das flores fugindo, corria lasciva
 A brisa embebida de moles perfumes.

(Fagundes Varela, *Voices da América*, 1864),

ou seja, _ / _ _ / _ | _ / _ _ / _ .

Outro procedimento de linguagem que confere grande sonoridade à moda-de-viola *Tempo de Infância* são as ocorrências de rimas em versos pares que se diversificam de estrofe em estrofe (—*ão*, na 1ª; —*im*, na 2ª; —*ão*, na 3ª; —*ia*, na 4ª; e —*ai*, na 5ª). A essas rimas finiversais, se entrelaçam rimas intraversais, pelas ocorrências de signos como “infância > criança”, “beleza > natureza” (1ª estrofe); “cafezais > sinais” (2ª estrofe); “indústria > angústia”, “abandonado > trocado” (3ª estrofe); “maltrata > matas”, “nhambu > guaçu > jacu”, “pintada > baxada > paca” (4ª estrofe); “esquecido > roído > mugido”, “carreiro > companheiro” (5ª estrofe). Esse sensorialismo fônico, que propicia interessante fluência na perspectiva do encadeamento da matéria significativa e sua eficácia musical, coaduna com a fluência com que os autores João Mulato e Tião do Ouro articulam a matéria semântica do texto. De fato, prevalecem dois motes encadeados: no primeiro, a tensão entre os conceitos de *ontem* (a infância, o campo) e *hoje* (o progresso, a cidade); no segundo, como que num processo de recolha de todos os elementos sublimados utopicamente no passado, qualificados afetiva e sentimentalmente como amenos, encantadores, apazíveis, produtivos e vicejantes, surgem os dois versos que se enfeixam no desfecho do poema: “não

escuto a voz do velho carreiro, / grande companheiro, meu querido pai”. As interjeições “ai”, sempre no momento cadente do último verso de cada estrofe, costuram ao longo de todo o poema os ares de afetividade lírica e sua relação sentimental com vivências que trincaram e partiram, e se perderam no tempo, e que permeiam a concepção textual, voltada a uma plangente recordação “de minha infância querida / que os anos não trazem mais”.

O poema se organiza pela enumeração fragmentária da lembrança de fatos da vida, paisagens, bichos e aves, e tudo aquilo que, ligado à vivência humana do matuto, lhe confere identidade. Essa dispersão voltada à contemplação afetiva do *ontem* se entremeia de julgamentos e enumerações comparativas muito pontuais com o *hoje* (evolução que destrói, asfalto, poluição, indústria, progresso, caminhão), propiciando à conjunção expressiva do texto o efeito de *ressôos do passado* em seu choque com o *presente*, vindos em fragmentos, sem ordenação cronológica ou razões de causa e efeito. Assim, esta moda comunica um desdobramento de circunstâncias afetivas preñhes de sensorialismos, principalmente visuais, pelas sugestões tópicas, e auditivas. Neste segundo caso, além da arquitetura fônica, com sua estrutura rítmica e rímica repetitiva, a harmonizar-se com a matéria semântica de *ecos do passado*, é interessante atentar para a funcionalidade ambígua de dois termos dados na última estrofe, exatamente a instância em que se fecha a complexidade fonossemântica do texto: *canto* e *roídos*. Ambos os signos, em seus contextos morfossintáticos, referem-se a vivências disfóricas de “algo esquecido, abandonado no espaço”, no primeiro caso; “algo em decomposição, mortificado, consumido pelo tempo”, no outro. No entanto, “carro-de-boi num canto esquecido” se tonifica também pela idéia de “canto [o cantar] do carro-de-boi”; a

expressão “cocões roídos [ruídos, na prosódia]”, remete ao mesmo “canto do carro-de-boi”, que, pela memória afetiva se desliga da idéia de “ruído, rangido” dos cocões para soar como uma estimada “música” que vem de longe, pelas veredas poeirentas do sertão de ontem, e que se dissolvem agressivamente no inóspito asfalto de agora. Se esta interpretação for correta, e considerando a polivalência semântica dos signos “canto” e “roído” [prosodicamente *ruído*], em sua graça construtiva como achado de linguagem, tais elementos de construtividade poética se harmonizam com a idéia de *canto dos pássaros*, sugerida na estrofe antecedente, e ao *mugido dos bois*, no quarto verso da última estrofe, elementos de sonoridade, de ecos e ressons fragmentários do passado que culminam, num processo de sùmula, com “não escuto a voz do velho carreiro, / grande companheiro, meu querido pai”. Neste sentido, parece que uma idéia de *música* une os elementos dispersos na lembrança copiosa das lonjuras do tempo, na indústria operacional e significativa do poema, tudo em contraste com a aridez do momento existencial e poético do eu-cantador. Parece que, subtraído dos elementos que o identificavam no seu meio, o ser humano torna-se vazio de si mesmo, transitório, disperso no mundo, nesse presente confundido com os valores da cidade, que “mata o caboclo com a solidão”, conforme é escrito e cantado.

Estruturado pela livre associação de idéias, o texto possui uma única gradação, pela síntese repentina dos dois últimos versos, que atualizam a imagem do pai. Repare-se que se trata de uma síntese genealógica, confundida com a idéia de um cantar: aquilo que radicalmente identifica o *eu*, colocando-o pacificamente na relação com o mundo, converte-se na figura do pai, o *estar no mundo*. O entendimento dessa *nostalgia transfiguradora, retrospectiva*, que se



passa em *Tempo de Infância* pressupõe a compreensão de simbologias afetivas radicais, intimamente internalizadas e agregadas ao mundo do campesinato caipira. Nelas certamente se incluem “a bondade que parece brotar da alma do povo, do seu temperamento natural; a sensibilidade ao sofrimento alheio, a facilidade em esquecer e em perdoar as ofensas recebidas, um certo pudor em manifestar os seus egoísmos, a ausência de qualquer orgulho de raça, a repugnância pelas soluções radicais, a tolerância, a hospitalidade, a largueza e a generosidade no acolhimento”¹³⁰, tão afetivamente espontâneos no mundo da roça que vai-se perdendo, e tão escassos na aridez do hoje urbano. São simbologias de um tempo idealizado, extraviado, que se procura em vão. E a Moda Caipira o repõe, em suas funções lúdica, sentimental e poética.

O passado é evocado como um tempo mítico imemorial da plenitude humana. O lamento pela chegada do progresso, no mundo caboclo, deve ser entendido em sua dimensão etnológica, político-social, cultural. São saudosas recordações de uma substância que sedimenta a vida, pois o cidadão rural integra-se ao meio por uma conciliação ecossistêmica que lhe é fundamental, fazendo parte de sua radicalidade de ser. É neste sentido que se deve entender o processo analógico com que o texto se fecha: a revivência simbolizada pelas *coisas pretéritas*, em seu conjunto, espontaneamente transita para a figura do *pai carreiro*, como se o calor da afetividade inter-humana e a materialidade do ambiente vivenciado e perdido pelo personagem cantador se humanizassem na expressividade do signo de quem os vivenciou plenamente no passado: o pai. Para a interpretação desse sentimento nostálgico de que o texto se nutre, e da maneira como está circunstanciado, nada melhor ouvirmos as observações mui

¹³⁰ in: *A Cultura Brasileira - I (Os Fatores da Cultura)*, de Fernando Azevedo, p. 198.



ladinas de Antônio Cândido em sua tese sobre os parceiros de Rio Bonito: “havia entre as atividades do caipira uma correlação estreita, e todas elas representavam, no conjunto, síntese adaptativa da vida econômico-social. Assim é que o trabalho agrícola, a caça, a pesca e a coleta não eram práticas separadas, e de significado diverso — mas complementares, significando cada uma *per si*, e todas no conjunto, os diferentes momentos dum mesmo processo de utilização do meio imediato. A roça, as águas, os matos e campos encerravam-se numa continuidade geográfica, delimitando esse complexo de atividades solitárias — de tal forma que as atividades do grupo e o meio em que eles se inseriam formavam por sua vez uma continuidade geossocial, um interajuste ecológico, onde cultura e natureza apareciam, a bem dizer, como dois pólos da mesma realidade. (...) Magia, medicina simpática, invocação divina, exploração da fauna e da floresta, conhecimentos agrícolas, fundem-se, deste modo, num sistema que abrange, na mesma continuidade, o campo, a mata, a semente, o ar, o bicho, a água e o próprio céu. Dobrado sobre si mesmo pela economia de subsistência, encerrado no quadro dos agrupamentos vicinais, o homem aparece ele próprio como segmento de um vasto meio, ao mesmo tempo natural, social e sobrenatural.”¹³¹

Tempo de Infância, refletindo as antinomias *ontem/hoje*, *campo/cidade*, *tradição/ruptura*, *exuberância vital/impotência diante do futuro*, *companhia/solidão*, apresenta-se com imagens fortemente vincadas por uma experiência aflitiva, dolorosa e sem entusiasmo do hoje, como se o atual, romântica e sentimentalmente, sempre refletisse a idéia de um mundo em desconcerto, e um não-sabê-lo que se exprime em reticências, sem vaticínios de

¹³¹ in: *Os Parceiros do Rio Bonito*, de Antônio Cândido, pp. 173-175.



melhora. Vera Márcia P. S. V. Milanesi observa que “essas analogias com o modo de expressão popular e da tradicional cultura agrária se casa com a visão regressiva do universo, visão em que o progresso (ligado ao dinheiro) se vincula à degradação, à culpa e à morte do humano.”¹³² O tema, de tão martelado, é bem comum, quase prosaico, quase vulgar. Sua graça, entretanto, nasce de uma contextualização própria, no espaço mesmo da poesia, em que os efeitos de sentido se extraem da harmonia entre estrutura e simbolização, entre significante e significado, entre a cultura e o “verbo”. Tal tem sido, em todos os tempos, o efeito sensacional da poesia em sua visão poetizante e função poética. Esta moda-de-viola, enfocando o trivial, o social em sua fruição mais profunda e agregadora, e sendo por isto mesmo cotidiana e crítica, dilata suas fronteiras com o histórico, num acolhimento encantador entre o real e o fictício.

Ao focar a estrutura significativa de *Tempo de Infância*, trouxe à tona vários procedimentos autorais que repercutem um trabalho sobre a faixa fônica do texto. No desfecho deste capítulo quero acrescentar algumas reflexões acerca do funcionamento da binomia significante/significado com respeito à sua funcionalidade na configuração da Moda Caipira. O ritmo, a rima, a reiteração entonacional e outros fatores prosódicos que se revelam como matérias expressivas dissociadas da relação estrita entre significante e significado, configuram-se como aquilo que os lingüistas denominam elementos supra-segmentais. Ou seja, são matérias acústicas-melódicas que, ocorrendo paralelamente ao estrato segmental (lingüístico propriamente dito) da cadeia fônica do texto, constituem a parte complementar importante da comunicação e

¹³² “Musicalidade Discreta: Um Poder Encantatório”, in: *Poética da Crônica de Ruben Braga*, de Vera Márcia P. S. V. Milanesi [orientador: Antônio Manoel dos Santos Silva], p. 94.

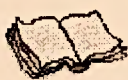


da significação — processo fono-psico-cultural da linguagem humana. Trocando em miúdos, são fatores que não implicam, na maior parte das vezes, a correlação fechada, enalacrada, entre expressão e conteúdo, quer dizer, quase sempre não há aportes significacionais engendrados no interior mesmo da estrutura significante capazes de alterar significativamente o que foi engendrado pelas inter-relações semânticas. Como tenho observado, a Moda Caipira de raízes reflete uma preocupação insistente com a *elaboração temática*, com as explicitudes e entornos significativos do enredo. Assim, a faixa do conteúdo dos signos prende-se apenas aos *contornos da sonoridade expressiva*, de modo que a musicalidade auferida projeta-se para fora, desliga-se, por assim dizer, da formatação do signo como unidade lingüística. São, pois, elementos de *prosódia musical*, que funcionam, realço, como “contornos”.

A oralidade da Moda Caipira, volto a dizer, muito constantemente, se nutre da natureza semântica do discurso, prescindindo de imagens do significante, ou significantes auto-motivados, como paronomásias, onomatopéias e outros recursos icônicos ou imitativos germinados pela inter-relação fônica do potencial significante da matéria lingüística. Assim, o estrato da sonoridade tende a funcionar como ornamento, realce, recurso destinado à fluência articulatória entre as palavras, a musicalidade do ato de fala, e, ao mesmo tempo, à viabilização do estímulo à memorização do poema — fator essencial para a sua oralidade e vitalidade performática. Essa ênfase à faixa semântica faz da poesia caipira um discurso de natureza análoga ao que ocorre com frequência nas expressões acadêmicas das artes plásticas: a beleza se dá pela correlação analógica de estímulos referenciados. A Moda Caipira realiza-se por uma *semântica rítmica*, “o verso *social* carregado de semântica”, nos dizeres de



Ossip Brik.¹³³ Daí sua comunicação instantânea com o público, provinda de um grau de concretude muito latente. Só ao final desse processo, e em seu entrelaçamento interativo com o público, a moda começa a surtir os efeitos de seus sentidos sensoriais emanados da escritura. Arrematando, se há significantes auto-motivados na moda-de-viola mencionada, eles não são típicos ou peculiares ao gênero. Ocorrem com baixa frequência. Mas quando ocorrem, sai de baixo!



¹³³ O. Brik. *O Poema*. in: *Teoria da Literatura - Formalistas Russos*, p. 131-140.





6. A MODA É VIOLA EM VÁRIAS ÉPOCAS E LONJURAS

Assim como o Bandôñion está umbilicalmente ligado ao Tango, a Harpa à Guarânia, a Guitarra portuguesa ao Fado, a Guitarra espanhola ao *Cante flamenco*, o Acordeão à *Chançon* francesa, o Violão à Modinha brasileira e à Canção de Seresta, os instrumentos de percussão ao Samba, o Cavaquinho ao Chorinho..., a velha Viola é indissociável ao Romanceiro tradicional peninsular e, em sua extensão acaipirada, à Moda Caipira. As guitarras, violões, cavaquinhos e bandolins, o *cuatro* venezuelano, equatoriano, colombiano, o *charango* andino e a guitarra gaúcha, cuja caixa de ressonância pode ser a couraça de tatu, o *tololocho* mexicano, o banjo,

instrumento principal do *jazz* sulista norte-americano... são derivações da viola, a antiga *vihuela de mano* espanhola. Ela é fetiche do caipira. Para tocá-la, com dotes de bom artista — reza uma lenda paulista —, é necessário que o matuto passe bem a mão numa cobra verde. Você entendeu? Nem eu! Violeiros de algumas regiões costumam usar o guizo de cascavel dentro da caixa de ressonância, para melhorar a sonoridade. Conta o pesquisador e concertista de viola Roberto Nunes Corrêa, reportando-se ao artigo *Anotações para um Estudo sobre a Viola: Origem do Instrumento e sua Difusão no Brasil*, de Ascendino Theodoro Nogueira (publicado em *A Gazeta*, em 1963) que, segundo um violeiro de São José do Rio Preto-SP, “uma viola para ser boa, tem que ser feita com cedro da baixada. Esta madeira tem o ‘tino’ muito mais bonito que o cedro do morro. No morro, a árvore é judiada pela chuva de pedras e pelo vento, o que faz o som da viola, feita desta madeira ficar ‘neurastênico’... O violeiro Palmiro Miranda, de Sorocaba-SP, afirma que o segredo do som da viola está na cola. A viola tem que ser colada com uma resina que, para descolar, precisa de uma junta de bois. Afirma ainda que o quinto trasto do instrumento é o ponto falso. ‘A gente afina, afina e continua desafinado’. Para ajustá-lo é preciso temperar a viola. Um violeiro de Mato Grosso assegura que a nota mais aguda da viola é o ‘ré-mi-fó’. Outro violeiro paulista disse que a viola só é afinada até a meia-noite. Depois, o sereno da noite e a ressaca da pinga seguram a afinação”.¹³⁴ Mas a verdade é uma só, ou são duas... Relata Vieira, da dupla Vieira e Vieirinha:

Eu vi muitas lenda, naquela região de Piracicaba, que é dos curuero, aquele povo que num tira a viola do braço... A primera lenda diz que a viola... até hoje tá escrito nas Escritura Sagrada, tá escrito lá um verso que diz: “pegue um instrumento de deiz corda e cante”. O único instrumento de deiz corda é a

¹³⁴ in: *Viola Caipira*, de Roberto Nunes Corrêa, p.19.



viola! Então diz que Cristo e os apóstolos todos sabia que Cristo ia morrê. Tavam triste. E ele falô pra Gonçalo – São Gonçalo –, que até hoje protege os violero: “pegue a viola e cante”. Ele preguntô: “o que é a viola?” Cristo disse: “vai na casa de Lázaro que tem uma viola”. E ele foi lá e achô. Agora da onde vem a viola, isso ninguém sabe... Até hoje é o



Ilustração n° 05 – São Gonçalo d'Amarante, o Protetor dos Violeiros, nascido em Arriconha, Portugal, em 1259.

instrumento que a Igreja Católica aceita, com todo respeito, é a viola dentro da Igreja. Pode entrá com a viola que os padre aceita, porque é o instrumento de deiz corda, como foi falado nas Escritura.

Reportando outra lenda, conta Vieira que, por ocasião do nascimento de Cristo, um plebeu...

...muito pobre queria visitá o Menino Jesus. Como é que ia levá presente? Ele não tinha! Ele tava montado num jumentinho... Ele sentô debaxo de um pau e esse pau sortava casca. Então ele, triste, porque não tinha nada... o burro começo batê o rabo no rosto dele, a pertubá. Aí ele enfezô e deu um soco no rabo do burro e tirô deiz cabelo. E pegô uma casca de pau, e esticô os fio de cabelo e deu o som. Foi daí que nasceu a viola! E levô pra manjedora, onde estava Maria, José e o nenê. É por causa dessa lenda do prebeu que levou a viola pro Menino Jesus que a viola é sagrada, é da Igreja.¹³⁵

As duas lendas relatadas pelo artista têm em comum a vinculação com o sagrado, e denotam perene aceitação da viola pelo clero. Essa interpretação é discutível, creio que indiferente em relação aos padres, mas confortante para o caboclo. No entanto, não é impossível supor que guarda uma lembrança ancestral das origens da viola no Brasil, pelos ensinamentos dos jesuítas portugueses, em suas ações devocionárias de catequese. Isto se confirma nas palavras de Alceu Maynard de Araújo. Escreve o antropólogo que “a viola é bastante idosa, veio de Portugal e ao aclimatar-se em terras brasileiras sofreu alguma modificação, não só na sua anatomia bem como no número de cordas. É a lei da evolução. Tanto tem evoluído que no Brasil são feitos, pelo menos cinco tipos distintos de violas de cordas de aço: a *paulista*, a *cuiabana*, a *angrense*, a *goiana*, e a *nordestina*... As violas mais antigas de que temos tido conhecimento são feitas à mão por algum ‘curioso’. É recente a sua industrialização. As violas feitas em série e vendidas a baixo custo são inferiores em som às feitas à mão. Tiveram, porém, o privilégio de desbancar aquelas, sendo hoje raríssimo encontrar ‘fazedores de viola’. Embora o violeiro dê preferência à feita à mão, economicamente se vê obrigado a comprar a industrializada. E digno de nota, estas são muito vendidas nas ‘Mecas’ do catolicismo romano no Estado de São

¹³⁵ Entrevista gravada em 11.dez.1995.



Paulo. Assim pudemos ver em Pirapora do Bom Jesus, Aparecida do Norte, Bom Jesus de Iguape e Bom Jesus dos Perdões, onde os romeiros, na sua maioria gente da roça, aproveitam para cumprir suas promessas e fazer sua ‘comprinha’... Nos quatro lugares acima mencionados, pudemos em 1946-1947-1948, constatar a venda de violas industrializadas

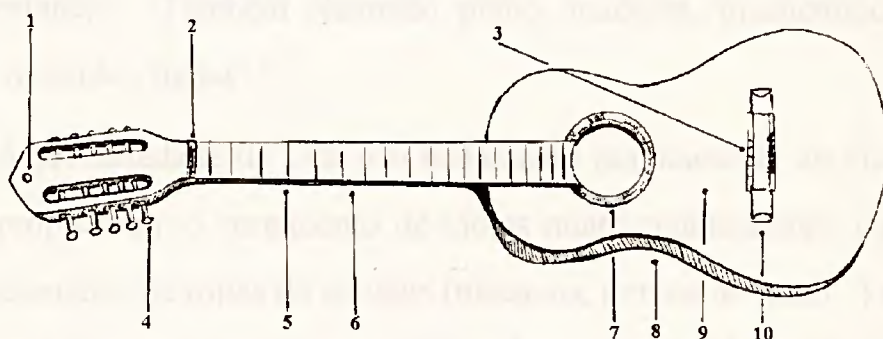


Ilustração nº 06 – Anatomia da Viola Caipira: 1. Furo para o barbante de pendurar; 2. Pestana, trasto de osso, ou capo trasto; 3. Rastilho; 4. Cravelha; 5. Trasto ou ponto; 6. Braço; 7. Boca ou ressonância; 8. Cintura, curva ou volta; 9. Tampo da caixa de ressonância; 10. Cavalete. *Desenho: Dinorath do Valle.*

e as raras feitas à mão e ao mesmo tempo confirmar a diferença que havíamos notado entre a viola do *beira-mar* e a da *serra acima*... É claro que os acidentes geográficos, os meios de comunicação influenciam os usos e costumes. A facilidade de compra de um instrumento contribui para que se generalize a sua adoção. Assim é que, antigamente, os moradores de Cunha, que levavam dois dias para ir até Guaratinguetá ou Aparecida, e apenas um para ir até Parati, no litoral fluminense, adotaram a viola do tipo *angrense* ou do litoral”¹³⁶. A **Enciclopédia da Música Brasileira** define a viola como “instrumento folclórico cordofone que soa por dedilhado. Muito divulgado no Brasil, principalmente nas

¹³⁶ in: **Folclore Nacional - Vol. II**, de Alceu Maynard Araújo, 433-450.

zonas rurais, é de provável procedência portuguesa, embora a introdução do nome e do instrumento em Portugal possa ser italianismo, por sua vez provençalismo. É semelhante na forma ao violão, com cinco ou seis cordas metálicas duplas. A afinação é muito variável, parecendo, entretanto, que a mais comum é mi-si-sol-ré-la ou mi-si-sol-ré-la-mi e suas inversões. De som agudo e em geral sentido como triste, é em verdade o grande instrumento de cantoria sertaneja. Também chamado pinho, machete, machetinho, machim, machinho, mocinho, ligina”.¹³⁷

A precariedade da vida e o isolamento populacional do cidadão rural brasileiro propiciaram o surgimento de violas muito rudimentares, cujas cordas são confeccionadas de tripas de animais (macacos, porcos do mato...) e as caixas de ressonância feitas de materiais extraídos da natureza. Muitas são conhecidas ainda hoje, como a *Viola de Buriti*, feita a partir de três pedaços de tronco do coqueiro, sendo a parte central com um furo no meio, quadrado ou redondo; a *Viola de Cabaça*, cujo braço é fixado na fruta do cabaceiro amargoso; e a *Viola de Cocho*, feita de um tronco escavado, geralmente de figueira branca, e encontrada amiúde com violeiros que vivem às margens do Rio Cuiabá, no Mato Grosso. Sobre essa rústica variedade da viola, o músico Zé Gomes, que lançou o CD instrumental **Palavras Querem Dizer** (selo Caipirapira, 1995), escreve o seguinte, no encarte: “A rabeca e o cocho têm o caráter do que é do povo. Essa grandeza que é saber guardar a essência, memória do homem como sociedade, particularizada pelos que fazem e tocam esses instrumentos. Sua importância ainda merece mais atenção. O interesse histórico transcende os limites das *eras*. Os encontramos na mais remota antigüidade ou, como hoje, usados por gente

¹³⁷ in: **Enciclopédia da Música Brasileira (Erudita Folclórica Popular)**, p. 801.



que não passou pela Revolução Francesa nem pela Era Industrial, que seguem seu passo apesar das eras. São símbolos de uma riqueza cultural submersa mas pronta para ser mostrada.” [Pois é, para o homem, a mulher e filhos da roça, “o sonho ainda nem começou!"]. Essa ligação estreita com a natureza se presentifica em artistas como a violeira Helena Meireles (1924-) instrumentista autodidata como quase todos, e que, tocando a viola nos bordéis e putarias do interior do Mato Grosso, ou para a boiaderama do pantanal e divisas paraguaias, usa uma estranha palheta feita de chifre de boi, “confeccionada sempre às Sextas-feiras Santas, sob uma figueira, antes do sol nascer, para atrair as boas vibrações”. Na interpretação de *Guaxo* (s/d., domínio público), ela imita o ruído do vôo desse pássaro devorador de laranja. Em *Araponga* (s/d., domínio público), reproduz na viola o canto dessa ave.¹³⁸ Zé da Estrada (Waldomiro de Oliveira (Botucatu-SP, 1929-), da dupla Pedro Bento e Zé da Estrada, com 40 anos de carreira e mais de uma centena de LPs gravados, em entrevista para este Ensaio disse:

A viola pra mim representa a minha vida. Meu bisavô, em Botucatu, era violeiro, violeiro repentista, apaixonado por viola. Ele ficou famoso na cidade porque cantô pra D. Pedro II. Fez um *show* pro Imperador usando a viola, que era o símbolo da cidade. D. Pedro gostô muito porque lembrava a terra dele. Você sabe, Botucatu é terra de violeiro: tem Raul Torres, tem Serrinha, sobrinho dele, tem Carreirinho, tem Tonico, tem Angelino de Oliveira, tem eu, modestamente. Naquele tempo nós só via viola feita de pau, viola de arraiá. Na sala da casa do meu bisavô tinha um quadro da viola pintado na parede. Eu perguntava pra minha avó o que era aquilo e ela explicava tintim por tintim. Então nasci e cresci com aquelas explicação na cabeça, e só ouvindo viola. Quando eu escuto o som da violinha caipira eu vorto à minha infância, eu vorto ao meu passado. É isto que me enfezô e me influenciô pra cantá de dupla.¹³⁹

¹³⁸ Pelas qualidades de instrumentista autodidata, a violeira Helena Meireles apresentou-se em programas brasileiros de grande prestígio, como *Jô Soares Onze e Meia* (Sistema Brasileiro de Televisão) e recebeu em 1993 o prêmio *Artist*, da revista norte-americana *Guitar Player*, juntamente com artistas internacionais como Eric Clapton, Jeff Beck, George Benson, Keith Richards e outros. Apud: Helena Meireles (encarte escrito por Mário de Araújo. CDs Gravadora Eldorado, 1994)

¹³⁹ Entrevista gravada em 12.fev.1996.



Para entender melhor o significado desse instrumento musical, do mais elementarmente rústico à sua fabricação em série, nos enredos tradicionais e inquietantes do mundo caipira, nos momentos solitários de o caboclo passar o tempo, no entretenimento coletivo e na evocação da arte, vou repetir que a viola, como expressão etnológica do ser moldado pelo caldeamento das culturas ameríndia, africana e peninsular ibérica, possui um fundo de tristonho e de melancólico ligado ao escravismo, ao desterro e à mortificação de estados vivenciais sedimentados, postos em correlações estranhas, obrigados a compartilhar da união comum. Pelas duplas caipiras, a viola é sublimada; às vezes representa os próprios cantadores-violeiros, por antonomásia, e adquire um quê de heróico, grandioso, como brado defensor da cultura caipira. Este é o sentido que dão à viola Tião Carreiro e Jesus Belmiro, na moda-de-viola que canta a saudade de Florêncio (João Batista Pinto, 1910-1972), um “canhoteiro de fibra / um exemplo de violeiro”. Um cantador real se faz lendário; seu fazer artístico é um idílio que une a viola e o violeiro numa saga histórica da cultura e da arte *do povo*:

VIOLA VERMELHA
moda-de-viola

Tião Carreiro / Jesus Delmiro

Esta viola vermelha,
Cor de bandeira de guerra
Cor de sangue de caboclo,
Cor de poeira de terra.
Foi a fiel companheira,
Numa longa trajetória.
De um artista tão querido,
Que deixou nome na história
Um canhoteiro de fibra,
Um exemplo de violeiro.

Com talento e traquejo,
Do progresso sertanejo,
Ele foi o pioneiro.

Esta viola vermelha,
Já feiz tristeza acabá,
Feiz muitos lábios sorrir,
Feiz platéias delirá.
Mais um dia entristeceu,
No silêncio da saudade.
Quando pra sempre seu dono,
Partiu para a eternidade,
Ela chora apaixonada,
Que até meu corpo arrepia.
Dá um gemido em cada corda,
Quando comigo recorda
Esta imortal melodia:

[Solo de viola da moda *Boiada Cuiabana* (1938), de Raul Torres,
na interpretação da dupla Torres e Florêncio]

Esta viola vermelha,
Que tanto alegrô o povo,
Defendendo o que é nosso
Está na luta de novo.
Voltô a ser aplaudida
Como foi antigamente.
O seu passado de glória
Revivendo no presente,
Florêncio descanse em paz,
Porque essa viola sua,
Voltô para o pé do eito,
Encostada no meu peito,
Sua luta continua.

Essa viola vermelha
Está chorando comigo!
Ela perdeu o seu dono,
Eu perdi um grande amigo!

in: Tião Carreiro e Pardinho,
Modas de Viola Classe A (Vol. 4), 1984.



Roberto Nunes Corrêa, da Universidade de Brasília, em seu livro **Viola Caipira** explica que há dois grandes centros de viola no Brasil: as regiões Nordeste e Centro-sul. No Nordeste o instrumento é chamado *viola sertaneja*, de tamanho igual ao violão; no Centro-sul é conhecida com o nome de *viola caipira* e é bem menor que o violão, com a cintura mais proeminente. Possui dez cordas (cinco pares), agrupadas duas a duas, sendo as mesmas de aço ou revestidas de metal. Além de ser o instrumento mais representativo de nosso folclore, não é um instrumento limitado, pelo contrário, as suas variadas

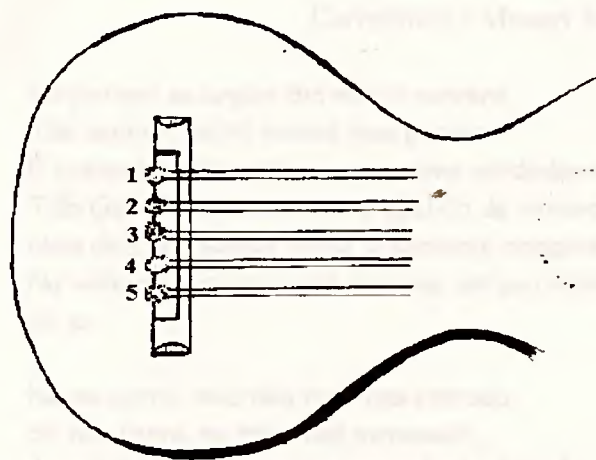


Ilustração nº 07 – Encordoamento da Viola Caipira: 1. Canotilha e Contra-Canotilha; 2. Toeira e Contra-toeira; 3. Turina e Contra-turina; 4. Segundas ou Requinta e Contra-requinta; 5. Prima e Contra-prima.
Desenho: Dinorath do Valle.

afinações propiciam campos harmônicos e extremamente originais.¹⁴⁰ Ainda de acordo com o musicólogo, “os nomes dados às cordas são de origem portuguesa, existindo, no entanto, muita contradição nas informações prestadas pelos violeiros, ou seja, a mesma corda recebe vários nomes diferentes. Alguns

¹⁴⁰ in: **Viola Caipira**, de Roberto Nunes Corrêa, p. 27.

violeiros concordam em geral com os seguintes nomes: prima ou contra-prima ou primas; requinta e contra-requinta ou segundas; turina e contra-turina; toeira e contra-toeira; canotilho e contra-canotilho. Para o terceiro par encontramos o nome *verdegal*, quando é usada linha de pesca no lugar de corda de aço.”¹⁴¹

Interessante paralelismo entre os cinco pares de cordas e cinco juntas de bois-carreiros aparece no cururu *Meu Carro é Minha Viola*, de Carreirinho e Mozarth Novaes, gravado em 1958 por Tião Carreiro em dupla com Carreirinho:

MEU CARRO É MINHA VIOLA

Cururu

Carreirinho / Mozart Novaes

Perguntam se argum dia eu fui carrero,
Não senhor, muito menos meu parcerero,
É bastante diferente o nosso nome verdadeiro,
Tião Carrero e Carrerinho é apelido de violero.
Nóis dois não somos irmão, é somente companhero,
Na viola nós ponteia uma semana, um ano intero,
Ai, ai.

Nosso carro, nós não toca nas estrada,
Só nas festa, no meio das morenada,
A viola é o nosso carro e as corda é a boiada,
São cinco juntas de boi e muito bem combinada.
A nossa vida carrera é uma vida delicada,
O carro que nós carreia é a viola bem afinada,
Ai, ai.

As corda fina é os primero boi-da-guia,
E as segunda são os boi da sub-guia,
Vem a prima e a requinta na puxada bem macia,
A toera é os boi de coice, com a sua companhia.
Canotia é o cabeçaio, o boi de mais garantia,
Quando puxa, toda junta, até o corpo se arrepia,
Ai, ai.

¹⁴¹ Id., p. 16.



Nosso carro nós traiz muito conservado,
 Nós carrega com jeito e muito cuidado,
 Tem dias que canta alegre, e outros dia amargurado,
 Às veiz canta por prazer, muitas vezes obrigado.
 O cocão é o nosso peito, no dueto apaixonado,
 Nessa hora de trabaio eu dexo a tristeza de lado,
 Ai, ai.

in: Tião Carreiro e Carreirinho,
Meu Carro é Minha Viola, 1958.

Algumas variações na denominação do encordoamento da viola encontram paralelo nas diversas formas de afinação do instrumento. Isto se explica, por um lado, por ele estar intimamente ligado ao estado de isolamento do camponês, com seus valores lapidados pelo tempo e que ainda se nutrem de suas próprias convenções; por outro, devido ao caráter artesanal que acompanhou no Brasil, até meados do decênio de 1940, a fabricação do instrumento. Afirma Vieira, exprimindo, na experiência pessoal a voz corrente no mundo caipira, que

A viola nasceu pra divertimento. Tem vinte e cinco finaço. O nome delas toda eu num sei. Mas sei que tem Rio-a-baixo, Cebolinha, Cebolão, tem Quatro-ponto, ou Boiadera, Itabira, tem Gaspeado, tem Meia-guitarra... Ao todo é vinte e cinco. Sempre usamo o Cebolão. Antes de nós ir pra São Paulo usava a Boiadera, ou Quatro-ponto, que era a finaço usada pra dançá o catira. Era um tipo de finaço que nem de violão, só que era Quatro-ponto, bem caipira mesmo. Bem caipira porque era aquela violinha que raspava a madeira, sabe? Num era alto que nem essas de agora, que se bate e num pega a madeira. Aquela tinha trastos só até no braço, num tinha trasto pra traiz, e era baixim. Então ocê tocava e raspava a caixa dela. Essa era a verdadeira viola caipira. É essa viola Boiadera... a Quatro-ponto. As corda era deferente. Era *camutiú* e *toera*, *turina*, *prima*, duas *marela* e aí vinha o *mizinho*, debaixo, que era os dois *mizinho* mesmo. Agora essas finaço que nós usava pra gravá é o Cebolão. O Cebolão é uma finaço sorta; que ela sorta dá o *mi maior* no violão, afinado no diapasão, *mi* por *mi*. Bateno a viola sorta, sem ponteio sem nada, já é o *mi maior* no violão. As corda é os dois *mi*, o *mizão*; tem o *si*, tem o *sol*, *mi-sol*,



junta de duas em duas; depois tem a quarta que é *mi-ré*; depois vem a quinta que é o

Afinação *Boiadeira* (*mi maior*)

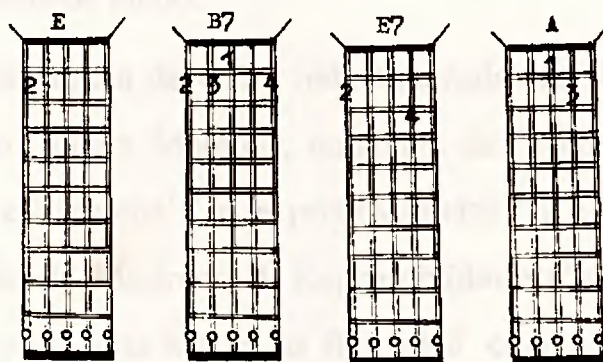
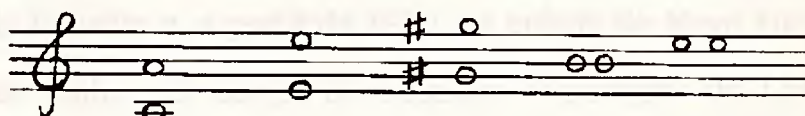


Ilustração nº 08 — Desenho: Dinorath do Valle

si-lá. O jeito de tocá são todas deferente do Quatro-ponto. Tem finaço que... tem posição que tá em treis, quatro lugar, uma só. É só pricurá no braço da viola que acha. Pa moda-de-viola, na introdução e entre os verso, a gente toca a viola sorta, bate sorta, e prende no *mizão* e no *ré*, em cima, sorta.¹⁴²

Afinação *Boiadeira*



1º par – *mi, mi*; 2º par – *si, si*; 3º par – *sol* sustenido oitavado, *sol* sustenido; 4º par – *mi* oitavado, *mi*; 5º par – *lá* oitavado, *lá*

Ilustração nº 09 – Transcrição cifrada: Paulo Vítor de Oliveira Bottas

Escreve o pesquisador e concertista Roberto Nunes Corrêa que “as violas, geralmente, são feitas artesanalmente, e o tempo mínimo para se fazer uma viola é de dez dias. O conhecido artesão Zé Coco do Riachão, um dos raros

¹⁴² Entrevista gravada em 25.mai.1994.

‘fabricadores’ de violas e rabecas, utiliza uma cola feita de banana do mato, também conhecida por sumaré. No tampo, ele usa a madeira emburana de espinho; o braço é feito de cedro; o espelho, cravelhas e ornamentos de caviúna (candeia); e a lateral feita de pinho.”¹⁴³

A primeira fábrica de violas industrializadas no Brasil está ligada à família de Bernardino Vieira Marques, imigrante de Lisboa, e, assim a seus filhos, a dupla Vieira e Vieirinha¹⁴⁴ e os primos-irmãos Liu e Léu e Zico e Zeca. Observa a Dissertação de Mestrado **A Expressividade Caipira em Vieira e Vieirinha**, realizada por Maria Madalena Bernadeli, com a nossa colaboração, que Bernardino fez uma casa na fazendinha que tinham, chamada Córrego da Figueira, em Campo Triste, hoje Itajobi-SP “com assoalho especial para a dança do cateretê. Os filhos [nove ao todo] não podiam dançar baile, que é ‘dança com esfregação’; só cantavam e dançavam catira,* ou cateretê, que lembravam os cantos e bailados, principalmente o vira, tão a gosto do pai, em Portugal.”¹⁴⁵ As primeiras Violas Xadrez (1945, primeiramente fabricadas a canivete, na Fazenda Córrego da Figueira e, a partir de 1950, na cidade de Novo Horizonte-SP) foram feitas do pinho das caixas de bacalhau importadas de Lisboa. O

¹⁴³ in: **Viola Caipira**, de Roberto Nunes Corrêa, p. 16.

¹⁴⁴ Os irmãos **Vieira** (Rubens Vieira Marques, 1926-) e **Vieirinha** (Rubião Vieira, 1928-1990) são conhecidos como “Os Reis do Catira”, e considerados como uma das mais importantes duplas de intérpretes e compositores caipiras do Brasil. Pertencem a uma família de grandes violeiros, criados na região rural de Itajobi-SP, com os primos-irmãos Zico e Zeca e Liu e Léu. Foi do pai português Bernardino Vieira Marques as primeiras fábricas de violas caipiras, primeiramente a Violas Bernardino Vieira (numa fazenda perto de Itajobi e Catanduva-SP) e depois a Fábrica de Violas Xadrez (Novo Horizonte-SP). Eram fabricadas a canivete pelo irmão Antônio Paulino Vieira. Formaram dupla no início da década de 1940 e, através de Tonico e Tinoco e do Presidente da República Getúlio Vargas (com o qual viajaram, para animar os comícios, em 1950), foram contratados pela Rádio Nacional de São Paulo, para o programa “Alvorada Cabocla”. Nessa emissora permaneceram, por períodos diversos, durante 15 anos. Apresentaram também o programa “Alma da Terra”, na Rádio Tupi de São Paulo, entre 1955 e 1958. A partir de 1952, gravaram cerca de mil modas, em discos de baquelite, em 78rpm, e mais de 70 elepês, inéditos e compilados. São compositores de dezenas de modas, gravadas pela própria dupla e por outras.

¹⁴⁵ in: **A Expressividade Caipira em Vieira e Vieirinha** (1991), de Maria Madalena Bernadeli [Romildo Sant’Anna - orientador], pp. 11-12.



primeiro fabricante foi um dos filhos do Sr. Bernardino, Antônio Paulino Vieira. A visão idílica da fabricação da Viola Xadrez vamos encontrar na seguinte décima de Carreirinho:

VIOLA DA FAZENDA

moda-de-viola

Carreirinho

Cidade de Itajobi,
Na Fazenda da Figuera
O Dego e o seu irmão,
Antônio Paulino Viera,
Entraram na mata virge
À procura de madeira
Pra fazê uma viola
E fizeram a primera.
E a notícia esparramô
Da violinha fandanguera.

in: Vieira e Vieirinha,
Vieira e Vieirinha 37 Anos, 1986.

A transmissão e o aprendizado da arte de tocar a viola, como a literatura popular que ela acompanha, quase sempre foram de pais para filhos, no recolhimento familiar e amistoso, e localizadas em comunidades. Em estado de isolamento e sem as oportunidade das lições formais, é assim que se aprendiam as sutilezas do instrumento. Por isto, mesmo em recantos próximos entre si, do Centro-sul e do Sudeste, certos bairros rurais afinam as cordas de modos distintos, conseguindo acordes semelhantes pressionando com a mão esquerda posições diferentes. As migrações tão constantes do campesinato, no ritmo do avanço do capitalismo rural para os cafundós e veredas do sertão, difundiram as

várias maneiras de executar musicalmente o instrumento, ou “cantar de viola”.

Explicou Vieira:

...a viola é o seguinte, é uma coisa ansim: cê pode tá cansado, o caipira chega da roça, trabaiô o dia inteirinho, mas se ele pegá na viola ele descansa, ele sente leviado, acho que tá no sangue, né? Na nossa famia, minha mãe cantava de viola na sala, pra dançá catira. Ela e o pai dela. E vem meus tio do lado da minha mãe, todos são catirero, que é o pai do Zico e Zeca e do Liu e Léu. O nome dele é Gabriel Bernardo da Cunha e a mãe é tia Rosa. Veio nascendo os fio e todos são violero.

Afinação *Cebolão* (mi maior)

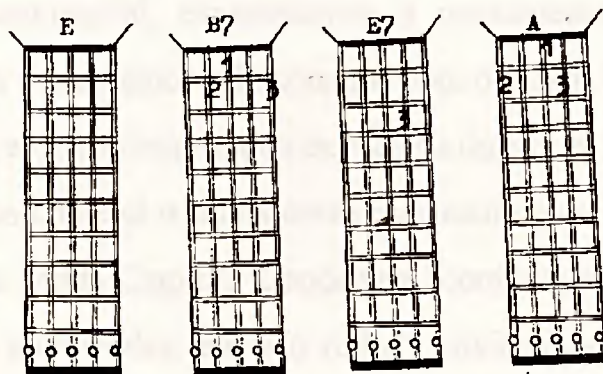
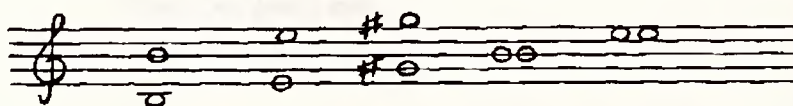


Ilustração nº 10 – Desenho: Dinorath do Valle

A viola é mais mineira do que paulista. Ela é bem mineira mesmo. A deferença da viola mineira com os paulista foi que os minero é forgado. Então eles não envoliu a viola e nem o catira também. Ele ficaro dançando daquele jeitão mineiro, e não envoliu. O catira e a viola é mineiro, envoluída pelos paulista. Tudo quanto é mineiro tanto faz do Sul...

Afinação *Cebolão*



1º par – *mi*, *mi*; 2º par – *si*, *si*; 3º par – *sol* sustenido oitavado, *sol* sustenido; 4º par – *mi* oitavado, *mi*; 5º par – *si* oitavado, *si*

Ilustração nº 11 – Transcrição cifrada: Paulo Vítor de Oliveira Bottas

...como sê do Triângulo, como sê lá pas banda de Belo Horizonte, naquele mundo lá, quarqué lugá que cê chega tem violero. E bão! Só que eles é ansim..., são muito bom catirero mas é só aquilo, minero, sem envoluí. A finaço deles é Gaspeada, e o catira deles é aquele catirão, compridão, que lai-vai. Se errá eles não tão ligando, e vai segurando.¹⁴⁶

A viola, às vezes referida como “o pinho”, é requisito indissociável do cantador. Realiza de modo conjuntivo a *cordialidade* de que trata Sérgio Buarque de Holanda em **Raízes do Brasil**, “um fundo emotivo extremamente rico e transbordante”.¹⁴⁷ Junto ao peito do cantador-violeiro — o coração —, no pulsar emotivo, sentimental, expressam-se o pensamento, o sentimento, as paixões, as intuições e presságios relacionados com o existir (*pathos*), o coexistir (*ethos*) e a projeção espaço-temporal da existência (*epos*) do caipira. Daí, em sua radicalidade lírica, os conteúdos de natureza essencialmente líricos, dramáticos e épicos freqüentes na Moda Caipira. Concebida “cordialmente”, não raro a viola adquire conotações animizadas, em seu reduto privilegiado — o peito — na comunicação íntima com o cantador-violeiro. Tal se exprime na quadra-levante de *Padecimento*, moda realizada no decênio de 1950 por Carreirinho. Arribando a atenção dos circundantes para as estrofes que virão a seguir, assim pronuncia o dueto forte, na empostação grave de Tião Carreiro e Pardinho:

Ai, a viola me conhece
Que eu não posso cantar só.
Ai, se eu sozinho canto bem,
Junto, eu canto mió...

¹⁴⁶ Entrevista gravada em 28.out.1995.

¹⁴⁷ “O Homem Cordial”, in: **Raízes do Brasil**, pp. 101-112.



A estrofe-levante nem sempre tem uma relação direta com a moda em si. Como foi observado, muitas vezes constitui-se de uma quadrinha popular, apanhada no cancioneiro anônimo. Tal ocorre na moda-de-viola pautada. Num *show* realizado em Araraquara por Dércio e Doroty Marques, e Diana Pequeno, em 05.mar.79, e felizmente gravado por um amigo, após anunciarem que iriam cantar uma canção coligida nas cercanias de Ubatuba, cantada por um velho caiçara, iniciam pronunciando a seguinte estrofe:

Companhero, me ajude
Que eu não posso ficar só,
Se sozinho canto bem,
Junto eu canto mió...

Nem é preciso apontar as semelhanças com o levante de *Padecimento*... Aquela quadra se expande nas quatro estrofes de treze versos cada, sempre arrematadas no último verso pela seqüência sentimental de “ais” pausados que, em sua prosódia musical, e por um processo de acomodação rítmica na estrofe, realizam uma espécie de fusão com os octossílabos, adquirindo a extensão métrica de treze sílabas:

o a li vioé só mo rren doai i | ai i | ai i.
--3 - 5 - 7 8 - 10 - 12 -.

Como é possível notar, nessa seqüência de “ais”, as sílabas métricas pares (8 – 10 – 12) impõem uma anti-ritmia, em relação à marcação anterior, ritmada nas sílabas ímpares (3 – 5 – 7). Instituem pontos salientes no compasso, havendo pois, nessa ruptura três subdivisões binárias que, encerrando a estrofe em entonação cadente, impõem a pausa que delimita uma estrofe em relação a outra.



Assim, o primeiro e o último versos de cada bloco estrófico, pelo lamento interjectivo que se realiza como marca profunda de expressão emotiva da cordialidade, se fazem pela extensão rítmica em nove e treze sílabas, respectivamente, enfeixando os octossílabos que padronizam cada estrofe. Tais interjeições de *ais*, exprimem uma espécie de enlevo intra-subjetivo entre o *eu* identificado com a viola, e esta com o *coração do personagem-cantador*, animizadamente:

PADECIMENTO

moda-de-viola

Carreirinho

Ai, a viola me conhece
Que eu não posso cantar só.
Ai, se eu sozinho canto bem,
Junto, eu canto mió...

Ai, vai chegando o mês de agosto,
Bem pertinho de setembro,
Os passarinho canta alegre
Por ver as matas florecendo.
Ai, eu não sei o que será
Que já vai me entristecendo,
Passando tantos trabaio
Debaixo de chuva e sereno,
Eu não como e não bebo nada,
Vivo triste e padecendo.
Ai, prum coração de quem ama,
O alívio é só morrendo, ai, ai, ai.

Ai, quem já teve amor na vida
E por desventura perdeu,
Não deve se lastimá,
E ficá triste como eu.
Pois eu também já tive amor
Mas não me correspondeu.
O desgosto no meu peito,
Quis ser enquilino meu.
Mas eu tenho essa viola,

Que foi enviada por Deus.
 Ai, que só me traz alegria
 E as tristeza arrebateu, ai, ai, ai.

Ai, a viola me acompanha
 Desde quinze anos de idade,
 Ela é minha companhera
 Nas minhas contrariedade.
 Faço moda alegre e triste,
 Conforme a oportunidade,
 Esse dom de fazê moda
 Não é querê e ter vontade,
 Tem muita gente que quer
 Mas não tem facilidade.
 É um dom que Deus me deu
 Pra desabafar saudade, ai, ai, ai.

Ai, pra aprendê cantar de viola
 Primeiro estudo que eu tive:
 Aprendi com violeiro véio
 Que fazia moda impossible.
 Pois eu sô um violero novo,
 Mas também quero ser terrive,
 Faço modas de gente boa
 E de arguns incorrigive.
 Todas moda que eu invento
 Poupo régua, prumo e nive.
 Ai, pensando bem, um violero,
 Com prazer no mundo vive, ai, ai, ai.

in: Tião Carreiro e Pardinho,
Modas de Viola Classe A (Vol. 3), 1981.

Assim compreendida, *Padecimento* registra pelo menos seis elementos de solidariedade entre a viola e o violeiro, numa espécie de reportagem bastante freqüente na Moda Caipira de raízes. Dessa união resultam imagens confluentes pela reflexão sobre o processo fático do violeiro, sua manha como artista, que não discerne, mas integra, a aptidão de cantar, a proficiência técnica de tocar, e a competência para o fazer elaborativo do poema que tanto desvelam e sobrepõem,

na tertúlia da cantoria, as imagens do cantador-violeiro e dos compositores, ou realizadores escriturais de modas. Ei-las:

- a) *A viola como lenitivo da amargura ou padecimento*, de que trata o título: “ai, que só me traz alegria / e as tristeza arrebateu”;
- b) *A viola como enviada de Deus*, ou ligada a forças sobrenaturais que regem a existência;
- c) *A viola, companheira desde sempre*, como recorrência nos momentos aflitivos: “ai, a viola me acompanha / desde quinze anos de idade”;
- d) *A viola e o violeiro, unidos por um dom espontâneo*: “esse dom de fazê moda / não é querê e ter vontade / tem muita gente que quer / mas não tem facilidade”;
- e) *A viola e o autodidatismo* — um processo de aprendizagem impulsionado pela tradição: “ai, pra aprendê cantar de viola / primeiro estudo que tive / aprendi com violeiro véio / que fazia moda impossível”;
- f) *A viola e a competência do modista*, figurativizados pelas ferramentas de um pedreiro — o barro e o tijolo nativos com que se constrói uma cultura: “todas moda que eu invento / poupo régua, prumo e nive”;
- g) *A viola e a delícia vital de ser violeiro*, celebrado como herói no grupo social coetâneo: “ai, pensando bem, um violero / com prazer no mundo vive”.

Como se nota, a viola e sua moda representam as entrelinhas de um refluxo para o passado, entendido como um tempo idealizado do aqui-agora, sulco da matéria lírica; têm função importante, em similitude a muitas outras formas artísticas de expressão: produzir um acalento pra gente grande, no deliciante sonhar de olhos abertos.



Não raramente, o etnocentrismo do caipira e seu meio artístico atribuem símbolo de brasilidade à viola. Isto não está errado, porque no Brasil é mesmo expressão de identidade nacional, independente da origem que tenha. Nós brasileiros temos a viola por usucapião, pela posse pacífica e ininterrupta. Dedilhada ou rasqueada, é no país metáfora e sinonímia de instrumento musical, identifica-se com a própria música popular, e por extensão com o cantar, entendido como “poesia” brasileira. É análoga ao próprio ser do caipira; é metáfora do coração cantante que bate no peito do caboclo, em refrões como o seguinte:

É que a viola fala alto no meio peito humano,
 E toda moda é um remédio pros meus desenganos,
 É que a viola fala alto no meio peito, mano,
 E toda mágoa é um mistério fora deste plano.
 Pra todo aquele que só fala que eu não sei viver
 Chega lá em casa pra uma visitinha
 Que no verso e no reverso da vida inteirinha
 Hai de encontrar-me num cateretê.

in: Rolando Boldrin, **Vide Vida Marvada**, 1981.

Expressões como *meter a viola no saco* (calar-se, emudecer, retirar-se de uma atividade), *tocar viola* (dizer disparates), *adeus, viola* (está tudo acabado), *tocar viola sem corda* (falar à toa; dizer coisas sem nexos) são habituais de Norte a Sul do país. Comparece orgulhosamente na nomeação e alusão a artistas famosos como Francisco Alves, o *Chico Viola* (Francisco de Moraes Alves, 1898-1952), Paulinho da Viola (Paulo César Batista de Faria, 1942-); em títulos de obras literárias, como **Viola de Bolso** (1952) e **Viola de Bolso Novamente Encordoada** (1955), de Carlos Drummond de Andrade; em poemas famosos, como *Minha Viola Bonita*, 1947, em *Lira Paulistana*, de



Mário de Andrade; ou em títulos de canções dos mais diversos autores, estilos e épocas (*Viola Quebrada* [em *Canções Típicas Brasileiras*, para canto, piano ou orquestra, 1919-1935], de Heitor Vila-Lobos, *Viola Mimosa*, 1930, de Marcelo Tupinambá e Correia Júnior, *Ao Som da Viola* (193?), de Marcelo Tupinambá e Arlindo Leal, *Viola Cabocla*, 1952, de Tonico e Piraci, *A Viola e o Violeiro*,



Ilustração nº 12 – *O Malho*, 21.nov.1929 – Um ano antes de liderar a Revolução de 1930, que depôs o Presidente Washington Luís, Getúlio Vargas é caricaturado “metendo a viola no saco”.¹⁴⁸

↓ POR
J. CARLOS

1960, de Tião Carreiro e Lourival dos Santos, *Viola Enluarada*, 1967, de Paulo Sérgio Vale e Marcos Vale, *Guardei Minha Viola*, 1972, de Paulinho da Viola, *Viola Fora de Moda*, 1973, de Edu Lobo e Capinan, *Viola Violar*, 1974, de Milton Nascimento e Márcio Borges, *Viola Malvada*, 1978, de Renato Teixeira,

¹⁴⁸ Apud. *Nosso Século II - 1910/1930 – Anos de Crise e Criação*, p. 288.

Eu, a Viola e Deus, 1981, de Rolando Boldrin...). Na canção *Paratodos*, 1994, Chico Buarque escreve:

Nessas tortuosas trilhas
A *viola* me redime,
Creia, ilustre cavaleiro,
Contra fel, moléstia, crime
Use Dorival Caymmi,
Vá de Jakson do Pandeiro...

A improvisação dos “menestréis das cidades” produziu os seguintes versinhos coligidos por Sílvio Romero, da boca de uns garotos do Rio de Janeiro:

Quando ia hoje
Pela *Rua das Violas*
Pedro Segundo
Deu um tiro de pistola.

Quando ia hoje
Pela Rua do Sabão
Pedro Segundo
Deu um grande escorregão.¹⁴⁹

No entanto, há que lembrar que as formas embrionárias da viola se localizam em remoto tempo. Procedente do mundo aristocrático, de onde também saiu a “épica popular”. E deixou a fidalguia para os braços e o coração do povo. Cita a **História da Música Européia**, de Jacques Stehmar: “A *vihuela de mano*, instrumento aristocrático que possui uma extensa literatura, tornar-se-á a *guitarra espanhola*, que conhecemos e que será simultaneamente a mensageira de uma arte erudita e do repertório popular em todos os países de cultura ibérica, gozando de inalterável preferência, como se pode verificar”¹⁵⁰. Na tradição

¹⁴⁹ Apud. **História da Literatura Brasileira**—I, de Sílvio Romero, p. 174.

¹⁵⁰ in: **História da Música Européia**, de Jacques Stehmar, p. 71.



hispânica do Romanceiro tradicional, o instrumento (vihuela > *vigüela*, na prosódia popular) é citado já na primeira estrofe do maior poema épico-lírico popular do Cone Sul americano: **Martín Fierro**, do argentino José Hernández (1834-1886). No exórdio dessa que se assemelha a uma balada de grande extensão, num castelhano “errado” — expressão do “criollismo” típico —, um *gaucho* rompe a *cantar*, narrando seus trabalhos, aventuras, desventuras e outros azares da vida. Como na epopéia clássica, pede às forças sobrenaturais que o ajudem no “engenho e na arte”, a ciência do poeta. Ao *compasso da viola*, canta ou recita o seguinte:

MARTÍN FIERRO

Aquí me pongo a cantar
Al compás de la *vigüela*
Que el hombre que lo desvela
Una pena extraordinaria,
Como la ave solitaria
Con el cantar se consuela.

Pido a los santos del cielo
Que ayuden mi pensamiento,
Les pido en este momento
Que voy a cantar mi historia
Me refresquen la memoria
Y aclaren mi entendimiento...

(José Hernández, 1872).

Enquanto nas regiões Nordeste, Centro-sul e Sudeste do Brasil persistiu o modelo de dez cordas, em cinco duplas, sempre na forma de uma caixa de ressonância acinturada, análoga ao número 8 (reporto-me às violas caipiras, mais acinturadinhas [*paulista, cuiabana, angrense, goiana*] e nordestina, descritas por Alceu Maynard de Araújo, no Volume II de seu excelente livro **Folclore Nacional**), mas com diversificados modos de



afinações¹⁵¹, a viola também apresenta essa variedade em Portugal, distinta de região para região, na anatomia, no encordoamento e tipos de afinações. No entanto, a maioria das violas portuguesas é tocada com dez cordas. Registra a **Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira - Vol. 36** que a viola é “de resto como a guitarra, o instrumento típico do povo português; pode-se mesmo considerá-lo como o nosso instrumento clássico, sendo dado que é mais antigo que a guitarra e que é consideravelmente empregado em todos os centros populares. Há províncias em que a viola é companheira inseparável de todo o trabalhador, de todo o operário rústico, nos momentos de lazer.”¹⁵² Citando as evoluções por que passou a viola, há referências antigas em Portugal de que ela era montada geralmente com três cordas duplas para os agudos e duas cordas triplas para os baixos. Ao todo eram doze cordas, dez das quais de aço nu, e duas recobertas do mesmo metal ou de cobre. A viola braguesa [de Braga] difere desta de doze por não possuir senão geralmente dez, mantendo, no entanto as mesmas doze cravelhas; essas duas a mais são de dois bordões que poderiam servir de contrabaixos. Nesse caso, a disposição das cordas é lá-mi-si-lá-ré. [Supõe-se que a viola braguesa serviu de modelo para a nossa viola caipira; existe como tal no Brasil; é também admirada nos Açores e na Madeira.] Em Portugal, registra-se também a denominada *Viola Toeira*, instrumento executado no Norte, na região de Coimbra, “mais pequena e com corda de arame,

¹⁵¹ Escreve Maynard Araújo que “tempero é a afinação. Esta varia. Dizem alguns caipiras paulistas [inclusive Vieira, há pouco citado] que há vinte e cinco afinações diferentes. Mas o número 25 para eles significa imensidade, o incontável, multidão. Conhecemos as seguintes afinações para violas do serra-acima paulista: cebolão, cebolinha, ré-abaixo, castelhana, quatro-pontos, oitavado, tempero-mineiro, tempero-pro-meio, guariano, guaianinho, guianão, temperão, som-de-guitarra, cana-verde, do sossego, pontiado-do-paraná” (p.445).

¹⁵² in: **Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira - Vol. 36**, pp. 272-74.



empregada sobretudo nas aldeias para acompanhar a música popular, fazendo grande barulheira.”¹⁵³

No trovadorismo medieval, a viola, com seu dedilhado (opondo-se à viola de arco) era instrumento dos mais requeridos. Suas características eram semelhantes a seu correspondente trovadoresco francês *vièle*. A mesma Enciclopédia, citando a *Encyclopédie de la Musique* (1914) de Michel-Angelo Lambertini registra que a viola portuguesa, acompanhadora tradicional da canção desse país, foi em todos os tempos muito espalhada em quase todas as províncias continentais, assim como nas ilhas da Madeira e Açores. É mais pequena, no seu tipo principal, do que a *guitare* francesa e é montada geralmente em cordas de aço. A esta também se dá o nome de *viola de arame*, *viola chuleira* e *viola braguesa*.

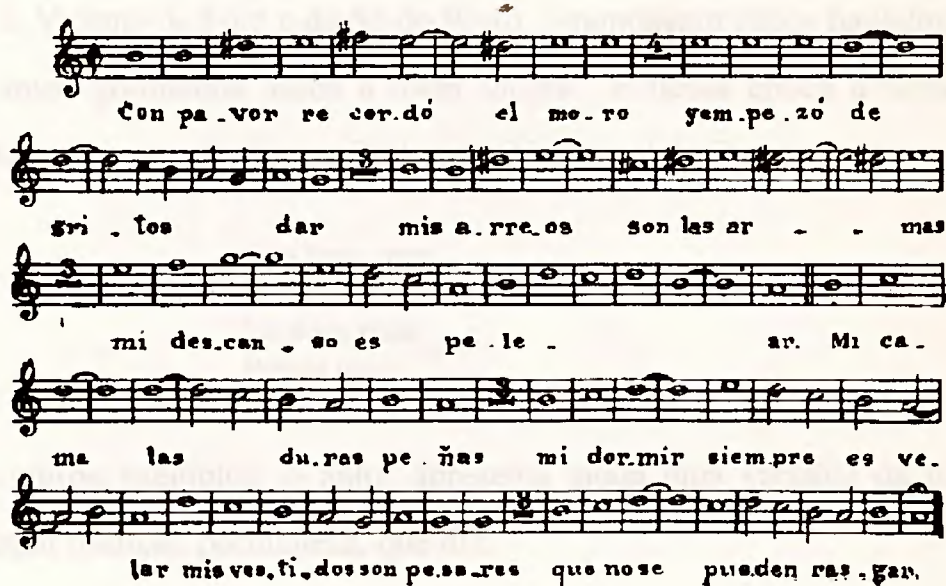


Ilustração nº 15 – Don Luís Milán, *Libro de Música*. Valencia, 1535.¹⁵⁴

¹⁵³ Id. ib., p. 272.

¹⁵⁴ **Romancero Hispánico (Hispano-Portugués, Americano y Sefardí) - I**, de Ramón Menéndez Pidal. Ilustrações Musicais por Gonzalo Menéndez Pidal, p. 381.

Vários indícios levam a acreditar que a viola de mão é instrumento procedente do Ud (ou Oud) árabe, *Al'ud*, donde provém Alaúde, introduzido após a conquista da Península Ibérica pelos mouros. Registra Menéndez Pidal que o **Libro de Música de Vihuela de Mano**, de Luís Milán (1535-1536) apresentava na capa uma lâmina representando Orfeu, o deus da música, como o primeiro inventor da viola. Uma legenda exclamava: *Se ele foi o primeiro, não foi sem segundo*.¹⁵⁵ O caráter lambanceiro da viola é atestado pelos cronistas medievais. Escreve um deles que os *caballeros* quando estavam de folga pediam que “os menestrels e jograis viessem com seus alaúdes e violas e outros instrumentos, para que com eles tocassem e cantassem os romances que eram inventados dos feitos de cavalaria”.¹⁵⁶

Relata Armando Leça que, no século XV, azulejos, mórmente dos claustros de S. Vicente de Fora e da Sé do Porto, estampavam cegos bailadores e romeiros, e anjos gorduchos todos a tocar violas. É dessa época a seguinte quadra coligida pelo pesquisador na Biblioteca Municipal do Porto:

Se a tanta pena
Nada a consola
Na doce viola
Podeis pegar.¹⁵⁷

Entre vários outros exemplos, o autor apresenta ainda uma variante da cana-verde, de secular tradição portuguesa, que diz:

Biola, s'eu for p'ra guerra
Hei-de lebar comigo;

¹⁵⁵ in: **Romancero Hispánico (Hispano-Portugués, Americano y Sefardí)** - I, p. 82.

¹⁵⁶ Citação de Diego Rodríguez de Almela (**Compendio Historial**, 1479), reproduzido na **Antología de la Poesía Medieval Española-II**, de A. Rodríguez Rey, p. 11.

¹⁵⁷ in: **Música Popular Portuguesa**, de Armando Leça, p. 105.

Bais ser a minha defesa
P'ra quando eu s'tiver em p'rito.¹⁵⁸

Na primeira metade do século XVI começam a aparecer os tratados musicais ibéricos acerca da “vihuela”, com transcrições de obras dos séculos anteriores. Eles são fundamentais não só do ponto de vista das cifras musicais, que orientam a melodia, como do ponto de vista literário, pela possibilidade de identificação das pausas que declaram a delimitação do verso e da estrofação,



Ilustração nº 13 – Desenho de um dos manuscritos das *Cantigas de Alfonso el Sabio*, conservado na Biblioteca do Escorial, e que representa um tocador de Ud árabe e outro de *Vihuela peninsular*.¹⁵⁹

além das cadências e anti-cadências entonacionais, em decorrência das mesmas pausas versais e estróficas. A primeira dessas publicações surge em Valência, em 1535-1536, de autoria de Don Luís Milán. Trata-se de um tratado onde na

¹⁵⁸ Id. p. 150.

¹⁵⁹ in: *Enciclopédia Universal Ilustrada Europeo-Americana* - Tomo 68, p. 1162.

capa se lê: *Libro de Música de Vihuela de Mano. Intitulado el Maestro. El qual trahe el mesmo estilo y orden que un maestro trahería con um discípulo principal; Mostrándole ordenadamente os principios de cada cosa que podría ignorar para entender la presente obra.* Outro tratado pioneiro é o *Delphin de Música* (1538), do granadino Luís de Narváez publicado em Valladolid, abordando a técnica do ponteadado, no início, com suas vinculações aristocráticas, e o do rasqueado popular. Outros tratadistas fundamentais da *vihuela* e que, quase simultaneamente, oferecem pistas da estreita vinculação do instrumento com o Romanceiro tradicional são: Alonso Mudarra, em seus *Tres Libros de Cifra para Vihuela* (1546), Diego Pisador em *Libro de Música de Vihuela. Dirigido al Muy Alto e Muy Poderoso Señor Don Filipe, Príncipe de Espanha* (1552), e Miguel de Fuenllana, com seu *Libro de Vihuela Intitulado Orfénica Lira* (1554).

Comparando-se as técnicas do dedilhado (aristocrático) e do rasqueado (popular) da viola, cujas técnicas se fizeram comuns no Brasil, sem distinção de classes, dependendo do contexto semântico-musical da moda, é que se entende por que a Viola Toeira das aldeias do Norte de Portugal, é instrumento que “provoca grande barulheira”. Nesta observação de caráter timbrístico decerto há um quê evidente de preconceituoso que, em vários recantos e lonjuras do tempo, cercam observações e registros sobre a execução do instrumento, no mundo elitizado. Em algumas citações há referências sobre os “perigos da viola” nos ambientes aristocráticos, dadas as suas grandes identificações com o gosto popular. Outras vezes a censura à viola liga-se às pândegas populares. Algumas são pitorescas. Assinala Roberto Nunes Corrêa, em seu tratado **Viola Caipira**, tomando por base o livro **Instrumentos Musicais**



Populares Portugueses, de Ernesto Veiga de Oliveira, que “uma reclamação dos procuradores da cidade Ponte de Lima, às cortes de Lisboa de 1459, enumerando os males que, por causa da viola, se faziam sentir em todo o reino. Eles alegavam que certas pessoas se serviam da viola para, tocando e cantando, mais facilmente roubarem as casas e dormirem com as suas mulheres, filhas e criadas, que, *como ouvem tanger a viola, vam lhes desfechar as portas*”.¹⁶⁰ Registra Paul Zunthor que “a rejeição das formas de arte tidas como demasiado rústicas é clichê freqüente no meio cortesão, do século XII ao XV, pela pena de autores ligados à aristocracia política, como um Chrétien de Troyes ou um marquês de Santillana. A força dessas tensões variou ao longo do tempo. Desse ponto de vista, os séculos XII e XIII constituem uma época quente. Pois é nela mesma que começam a escrever as poesias em língua vulgar [o romance] e que os modelos latinos começam a influenciar suas formas”.¹⁶¹ Recorrendo outra vez ao saber de Vieira, da dupla Vieira e Vieirinha, e tendo em mente a divisão de classes que se notava na alta Idade Média, no que tange à técnica de execução da viola, o artista explica como, no mundo caipira, são igualmente importantes o dedilhado, o ponteadado ou o rasqueado da viola, em certos gêneros caipiras, ou em algumas situações pontuais no contexto fraseológico da moda, assim como o vigor com que o cantador-violeiro toca as cordas com a mão direita. Tudo depende do clima escritural, em consonância com a emotividade, passionalidade de certas passagens que se encadeiam no fio narrativo do texto. O artista se recorda de que

numa moda de campeão ou de abatê campeão, por enzempro, nós num podia tocá devagarinho. Tinha que tocá com força, porque ansim enzige o romance, e é desse jeito que o campeão se impõe. Pra cantá moda de campeão tem que tê

¹⁶⁰ in: **Viola Caipira**, de Roberto Nunes Corrêa, p. 11.

¹⁶¹ in: **A Letra e a Voz**, de Paul Zunthor, p. 118.



fôlego. Porque ele tá insurtando o otro violero. O jeito de batê na viola é mais agressivo. A mão direita é mais agressiva. Na moda de campeão a música é em *si*, a viola é afinada em *mi*. Cê bate a viola como se fosse dançá o catira, igualzinho, só que cê dá o tom lá embaixo, com mais agressividade... A viola sabe sê triste, e sabe sê braba também. Na moda de campeão, que é um desafio, a viola tem de sê batida de modo que também é desafio, é uma batida enfezada,



Ilustração nº 14 – Melodia de um Romance Antigo
recolhida por Eduardo M. Tornes¹⁶²

como se teje enfezado, seca, com a mão direita enfezada, braba. Quando é uma moda de amor, a viola tem que sê sentida, brandinha, gostosa, dentro daquilo que cê tá sentindo. Quem ensinô nôis cantá ansim foi o Arlindo Mendes, do Sul de Minas. Ele dizia: 'a viola tem que acompanhá o assunto da moda'. Então, nessa hora de tocá moda de campeão, como se diz, a viola num chora, ela guerreia.¹⁶³

¹⁶² in: **Romancero Viejo**, de María Cruz García de Enterría, p. 49.

¹⁶³ Entrevista gravada em 11.dez.1995.

Como se observa, sua execução caipira difere do modo gemido e monótono da viola nordestina. O mais importante, no entanto, é que a moda caipira, em sua técnica de execução, junta os “modos refinados” do dedilhar e pontear, aos modos despojados do rasquear a viola, dinamizando suas possibilidades instrumentais.

Feitas essas ponderações, ainda que dispersas e sem o objetivo de dissecação exaustiva do assunto, torna possível fazer uma aproximação entre a

f. [13] (= 66)

Tris - tes. ta uae! Rey Da - vid;

uas f. [14] (= 67)

Tris. te y con gran pa - sión, Quan - do le vi nie - ron

nue - uas De la muer. te de Ab. sa - lon,

f. [14] (= 67)

de Ab. sa - lon, de Ab. sa - lon, de Ab. sa - lon.

Ilustração n° 16 – Alonso Mudarra, *Tres Libros de Cifra para Vihuela*. Sevilla, 1546.¹⁶⁴

importância da viola e seus antigos *vihuelistas*, com a forma poemática que, mais tarde, veio a se exprimir nas Modas-de-viola, Cururus, Cateretês e demais gêneros caipiras. É proveitoso ressaltar que o primeiro manuscrito de Romance tradicional conhecido, o da *Gentil Dama y el Pastor*, copiado por Jaime de Olesa, em 1421, é composto por unidades de quartetos duplos (uma *octavilla*,

¹⁶⁴ in: *Romancero Hispánico (Hispano-Portugués, Americano y Sefardí)* - I, de Ramón Menéndez Pidal. Ilustrações Musicais por Gonzalo Menéndez Pidal, p. 382.

ou, como diz o caipira, “verso dobrado”). Isto indica que, para dar sentido completo a um fragmento lírico-narrativo da escritura, os poetas e *vihuelistas* preferiam a seqüência de duas quadras octossilábicas, articuladas numa estrofe, a *octavilla*. Esclarece J. M. Bettencourt da Câmara que “simplicidade, monotonia mesmo, caracterizam os esquemas rítmicos: predomínio da terminação feminina, repetição excessiva de determinadas fórmulas verbais, forte tendência para a monorrímia, rima deficiente ou até inexistente... Dada a natureza narrativa do romance popular, a qual implica um texto de certas dimensões, a menos que parte dele se tenha perdido, a estrutura musical que o serve apresenta *características estróficas*. Tal justifica a possibilidade de tomarmos como critério para a divisão do poema em estâncias o retorno da melodia ao seu início. Estas observações são aplicáveis ao *romance monódico* como ao *romance polifônico*.¹⁶⁵ Neste sentido, entra em acordo com os defensores da disposição versal em octossílabos simples (Juan del Encina, em 1496), e não em octossílabos duplos (dois hemistíquios), como também defenderam tantos e importantes transcritores e estudiosos do Romancero tradicional (Nebrija, na *Gramática*, 1492; Milá, nas *Observaciones Sobre la Poesía Popular*, 1853, e *De la Poesía Heróico-Popular Castellana*, 1874; Menéndez Pelayo, em *Romances Viejos Castellanos*, 1899-1900)¹⁶⁶. São inúmeros os exemplos citados no *Libro de Música de Vihuela de Mano*, do pioneiro valenciano Luís Milán. Observemos uma passagem de *Gentil Dama y el Pastor*, o primeiro dos romances tradicionais publicados num tratado de música:

¹⁶⁵ in: *Música Tradicional Açoriana*, de J. M. Bettencourt da Câmara p. 35.

¹⁶⁶ Apud. *Romancero Hispánico (Hispano-Portugués, Americano y Sefardí) - II*, de Menéndez Pidal, pp. 92-94.



GENTIL DAMA Y EL PASTOR

romance tradicional

Si te vas conmigo a Francia,
 Todos nos será alegría,
 Haré justas y torneos
 Por servirte cada día.
 Y verás la flor del mundo
 De mejor cavallería.
 Yo seré tu cavallero,
 Tú serás mi linda amiga.¹⁶⁷

Repare a semelhança desse trecho de um Romance antigo, em seus aspectos estrófico, métrico e rímico, com o seguinte “verso dobrado” de *A Morte do Carreiro*, de Zé Carreiro e Carreirinho. Há uma conjugação da sintaxe com o corte dos versos e da estrofe, num acordo de conteúdos líricos que, à sua vez, se harmonizam prosodicamente com os movimentos repetitivos da melodia. E, assim posto, note-se também que, como ocorrera no excerto do romance antigo, além da articulação temática em duas quadras (uma *octavilla*), o detalhe de a segunda quadra se subdividir em dois dísticos, como se fossem unidades que se completam morfossintaticamente, torneadas no sentido inteiro do segundo quarteto e da estrofe oitavada, como forma integrada de sentido:

A MORTE DO CARREIRO

moda-de-viola

Zé Carreiro / Carreirinho

Isto foi no mês de outubro,
 Regulava o meio dia,
 O sor parecia brasa,
 Queimava que até feria.
 Foi num dia muito triste,
 Só cigarra que se ouvia.

¹⁶⁷ Id., p. 92.



O triste cantar dos pas'ros,
Naquelas mata sombria.

in: Zé Carreiro e Carreirinho;
Os Grandes Sucessos, 1984.

**A MORTE DO CARREIRO
GENTIL DAMA Y EL PASTOR**

"versos dobrados" (*octavillas*) com
segundas quadras bipartidas em distícos

outubro,	1	}	[	Francia,
dia,	2			alegría
brasa,	3			torneos
feria.	4			dia.
triste,	5	}	[	mundo
ouvia.	6			cavallería
pas'ros	7	}	[	cavallero
sombria.	8			amiga.

Desde os antigos *vihueleros*, nas asas da oralidade, na prosódia musical e no repicado da velha viola, o passado se estende ao presente, pelo vôo radicalmente humano do estético e do lúdico. Essas modas são eternas.





7. O CAIPIRA NÃO É MODA: O HERÓI CANTADOR

A moda perene, em sua universalidade, é Moda Caipira de raízes. E isto tenho tentado demonstrar no correr deste **Ensaio**.

Mas ser Caipira não é moda. Há muitos e longos anos.

O vocábulo *moda* — derivativo de *mote* — é sinônimo de *cantiga*, *balada tradicional*. Em Portugal, designa uma música geralmente ligeira de seu folclore; cantigas que se põem no cravo e na viola, como nas modas de romaria, modas de “balhar”, modas de terno, modas infantis, modas do lote, em todas as regiões continentais. Emprega-se também o vocábulo em seu sentido de fenômeno cultural cuja vitalidade se explica pela necessidade de manter determinados valores, ou abandoná-los, dependendo de tendências de épocas.

Neste caso, possui duas vertentes semânticas: a de fugacidade, devido à sua frivolidade, e a de duração, em sua relação com a arte, com a economia e com a moral. Nesta segunda vertente, relacionada ao discursivo, se enquadra a Moda Caipira.

Ainda que ao nível do beira-chão, ou principalmente por isto, a Moda Caipira de raízes nunca sai de moda: carrega em sua índole a atemporalidade e vinculações com os códigos e símbolos elementares, afortunados pela talhadura do tempo. Embora tida como subalterna pelos detentores da cultura dominante, perdura latente. Sendo constante no meio rural, como uma realidade do povo poetizante, em seu sentido de produtor de uma obra coletiva, desponta de tempos em tempos no meio urbanizado, em momentos de necessidades de afloração dos valores radicais e identificadores da cultura.

O sentido reprimido da Moda Caipira vincula-se ritualisticamente àquele que está sob as ordens de outro, como verdade de antemão: o cidadão caipira. Relaciona-se a um sentido de exclusão social de que o caipira padece, pelas regras sociais. Muito se fala da origem do caipira. A maioria dos escritores afirma ser cruzamento dos bandeirantes e suas comitivas com mulheres indígenas, originando o caboclo. Cornélio Pires, em sua vivência *por dentro* do mundo caipira, reconhece e descreve o *caipira preto*, o *caipira branco* (mestiço descendente de estrangeiro branco), o *caipira caboclo* (descendente de índios catequizados), o *caipira mulato* (descendente de preto com branco e às vezes com o caboclo).¹⁶⁸ Há também o *caipira imigrante*, principalmente o italiano, rapidamente acaipirado. Muitos afirmam em coro tratar-se do lavrador, campeiro. Valdomiro Silveira o define como “homem ou mulher que não mora

¹⁶⁸ in: **Conversas ao Pé do Fogo**, de Cornélio Pires, pp. 180 e ss.



na povoação, que não tem instrução ou trato social, que não sabe vestir-se ou apresentar-se em público”.¹⁶⁹ O **Lello Universal - Novo Dicionário Enciclopédico Luso-Brasileiro**, firmando-se em conceitos do século XIX, o qualifica como “nome depreciativo com que os realistas designavam cada um dos constitucionais, durante as lutas civis de 1828-1834”. Nessa mesma linha, a **Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira - I** define *caipira* como “alcunha dos constitucionais durante as guerras da liberdade do século XIX”, e acrescenta os pejorativos de “pessoa avarenta, sovina e miserável”, além dos conceitos brasileiros de “habitante do interior, da roça, roceiro, acanhado, sovina e avarento”. Há uma aceitação passiva de uma hierarquia dada como reconhecida. O caipira não é moda. Esclarece o sabido Antônio Cândido:

Nessa linha de formação social e cultural, o caipira se define como um homem rústico de evolução muito lenta, tendo por fórmula de equilíbrio a fusão intensa da cultura portuguesa com a aborígene e conservando a fala, os usos, as técnicas, os cantos, as lendas que a cultura da cidade ia destruindo, alterando essencialmente ou caricaturando. Não se trata, portanto, de um ser à parte, mas de um irmão mais lerdo para quem o tempo correu tão devagar que freqüentemente não entra como critério de conhecimento, e que em pleno século XX podia viver, em parte, como um homem do século XVIII. Quem esteve em contacto com ele sabe, por exemplo o quanto é impreciso sobre a própria idade e como não consegue pôr datas na lembrança, além de não saber o que se passa na sociedade maior, cujos sinais podem estar ao seu lado sob a forma de jornal que ele não lê, de cinema que não vê, de rádio que não escuta, de trem que não toma. *Como vai o imperador?*, perguntou em 1948 o nonagenário nhô Samuel Antônio de Camargo, nascido no Rio Feio, atual Porangaba. *Vai bem*, respondi. E ele, com uma dúvida: *Mas não é mais aquele veião de barba?* E eu: *Não, agora é outro, chamado Dutra*. Em compensação, no quadro da sua cultura o caipira pode ser extraordinário. É capaz, por exemplo, de sentir e conhecer a fundo o mundo natural, usando-o com uma sabedoria e uma eficácia que nenhum de nós possui. (...) Com o seu perfil adunco, cor bronzeada e barba na face magra [o caipira — referindo-se a Nhô Roque] podia ser um mameluco apurado. Do ancestral português herdara com a língua e a religião a maioria dos costumes e das crenças; do ancestral

¹⁶⁹ in: **Os Caboclos**, de Valdomiro Silveira, p. 193.



índio herdara a familiaridade com o mato, o faro na caça, a arte das ervas, o ritmo do bate-pé (que noutros lugares se chama cateretê), a caudalosa eloquência no cururu.¹⁷⁰

E escreve Carlos Rodrigues Brandão:

...o caipira sai como o viu e pensou uma gente letrada e urbana. Por isso, comparado com o *cidadão*, ao *citadino* 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.¹⁷¹

Neste ponto talvez fosse indicado me referir a alguns tipos de perspectivas através das quais se referenciam as visões do mundo de lavradores e vaqueiros. Já deixei consignado que, na Moda Caipira tradicional, de raízes, o modista realiza o exercício inquietante da reflexão ou do pensamento crítico, da fruição dos ideais, anseios, paixões, sentimentos e arquétipos, instituindo-se como mediador especular entre o ser em si, a cultura como sistema e o pensamento comum, articulados no espaço e no tempo. Seus canais de comunicação são os naturais: da visibilidade, da proximidade e do alcance da voz e do instrumento. O cantador sintoniza-se com o auditório, e é sintonizado por ele, numa comunhão de energias criativas extensas e que se difundem na temporalidade da cantoria. O descerramento de um cantador típico vamos encontrar na seguinte oitava do cururu *João Carreiro*, composto na década de 1940 por Raul Torres:

¹⁷⁰ *Caipiradas*. in: **Recortes**, p. 250.

¹⁷¹ in: **Os Caipiras de São Paulo**, de Carlos Rodrigues Brandão, p. 12.



JOÃO CARREIRO

cururu

Raul Torres

O meu nome é João Carreiro,
 Conhecido no lugar.
 Eu vou contar minha história
 Pra vocês não duvidar.
 Já tô véio, tô cansado
 Já não posso carrear.
 Mas o galo quando morre
 Dixa as pena por sinar.

in: Rolando Boldrin. **Som da Terra**, 1994.

O signo *galo*, ultrapassando a semântica simbólica de violeiro-cantador, se eleva às acepções de *aguerrido*, de *forte*, de *altivo*, apesar da idade avançada, daquele que se situa no *centro do terreiro*, demarcando o espaço que, por direito e fibra, foi conquistado. É metáfora das marcas deixadas pelos sujeitos cantadores em sua comunidade e das quais se fez herdeiro. Assim, o *homo viator* é aquele que carimba com suas cantigas caipiras os rastros legendários e empoeirentos do tempo. Isto se dá desde suas origens, e se rearticula com o advento dos primeiros discos de modas caipiras, a partir 1929. Cornélio Pires, ao sair de Tietê, onde teve olaria, tornou-se o pedreiro, engenheiro e arquiteto da Moda Caipira em disco. Outra perspectiva é aquela da cidade, em que prevalece, romanticamente, um bucolismo idealizado do mundo do campo, estilizado, prenhe de amenidades e horizontes pitorescos. A casa de pau-a-pique é ninho de João-de-Barro, não lugar onde vive gente. São seres desmaterializados, imunes às sensações fisiológicas. A esse respeito, José Ramos Tinhorão registra que “o aproveitamento, por parte de compositores das cidades, de gêneros de músicas da zona rural, de caráter folclórico, remonta ao

século XIX e tem sua origem no interesse que o tema dos costumes do campo começam a despertar no público urbano freqüentador do teatro de revista. (...) A primeira compositora profissional a transformar em sucesso da música popular brasileira a estilização consciente de um gênero de música rural foi a maestrina Chiquinha Gonzaga. Convidada a colaborar em 1897 para a parte musical da revista *Zizinha Maxixe*, de Machado Careca, levada à cena no Teatro Éden Lavradio, do Rio de Janeiro, a maestrina (...) compôs um tango intitulado *Gaúcho*, que trazia como indicação, no subtítulo: dança do corta-jaca”.¹⁷² À parte essa idealização de um bucolismo artificial, “envernizado”, como se o espaço rural fosse um mundo entrecortado de regatos, avencas e pessoas vestidas de uma pureza angelical, despolitizadas, sem ansiedades e explorações — uma versão tópica “do lugar ameno” —, aparece em oposição disfórica uma imagem distorcida do cidadão e da cidadã caipira, identificados com um tipo cuja súmula é o Jeca Tatu, personagem que se engendra e se materializa plástica e nominalmente a partir de *Urupês* (1918), de Monteiro Lobato. O próprio Lobato conta sobre o nascimento de seu Jeca, numa entrevista:

—Foi na Fazenda Paraíso. (...) Ai conheci um dia Nhá Gertrudes Reboque, uma velhinha que morava num rancho, à beira da estrada. Pois a Nhá Gertrudes vivia falando dum neto, para ela o maior homem do mundo. O Jeca, que era como o chamava, era um portento, um colosso, aos seus olhos de avó. De tanto ela falar no Jeca, todos quisemos conhecê-lo. Pedimo-lhe que aparecesse com ele, na fazenda.

—Apareceu?

—E foi uma decepção. Um bichinho magruço, feio, barrigudo, arisco, desconfiado, sem jeito de gente. Anos mais tarde, precisando batizar um caboclo, logo me veio a figura desajeitada do Jeca, o mais jeca de todos os jecas que tenho visto.

—E o Tatu?

—Em princípio, tinha lhe dado outro sobrenome. Chamei-lhe Jeca Peroba. Não me soou bem. Lembrei-me de que, minutos antes, um capataz

¹⁷² in: *Pequena História da Música Popular Brasileira (da Modinha à Canção de Protesto)*, p. 185.



da fazenda, o Chico me falara nuns tatus que andavam estragando uma roça de milho. Adotei o Tatu.¹⁷³

Esse tipo imaginário — metáfora do homem que é de baixo, do subsolo, com as unhas lanhadas de chão — logo incorporado como estereótipo, provém de idealizações que coincidem cronologicamente com o Romantismo e parecem ter-se fixado, entre outras semelhantes, das anotações do botânico francês Auguste de Saint-Hilaire (1779-1853) que, em expedição sobre a flora nativa pelo Estado de São Paulo, realizada entre 1819 e 1822 (duas viagens), assim percebia o habitante isolado nas choças do interior:

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 quiçá 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 imundice 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

¹⁷³ *Vida, Paixão e Morte de Lobato*, de Silveira Peixoto. in: *Boletim Bibliográfico da Biblioteca Mário de Andrade* (São Paulo), p. 55.



indolência, juntam eles, geralmente, a idiotice e a impolidez; todavia não mostram, nem a 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 França.¹⁷⁴



Ilustração nº 17 – Capa de Jeca Tatuzinho¹⁷⁵ 12 pág., 18 cap., 17 ilustr. color., 13x18cm (Ilustrações: K. Wirse)

Essa visão dispersa no texto de Saint-Hilaire não difere daquela plasmada por Lobato, no texto *Velha Praga*, publicado no jornal *O Estado de S. Paulo*, em 12.nov.1914 (e incluído como prefácio, na segunda edição de *Urupês*), ao basear-se nas observações dos vizinhos de sua fazenda no Vale do Paraíba, pelos quais nutria confessada antipatia:

¹⁷⁴ in: *Viagem à Província de São Paulo*, pp. 113-114.

¹⁷⁵ Gentilmente cedido pelo Centro de Documentação e Pesquisa – História – UNITAU (Taubaté-SP).

A nossa montanha é vítima de um parasita, um piolho da terra. 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 refugiando 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.¹⁷⁶

Em sua **Viagem à Província de São Paulo**, Saint-Hilaire descreve, de acordo com sua visura estrangeira, mais um pouco do que viria a se firmar como o clichê do Jeca, logo irradiada como imagem semelhante à do caipira:

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 jaziam. Seus costumes eram, necessariamente, grosseiros. Vários cruzamentos, em verdade, aproximaram da raça caucásica 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. (...) A população, muito escassa, apresenta, igualmente, 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. (...) 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 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

¹⁷⁶ in: **Urupês e Outros Contos e Coisas**, p. 121.



verdadeiros paulistas instalados na região; entre eles são, em suma, encontrados todos os usos e costumes de seu torrão natal - Minas Gerais.¹⁷⁷



Ilustração nº 18 – Página nº 2 de Jeca Tatuzinho (1973)

Essa estereotipia é engendrada com o passar dos anos, na segunda metade dos anos de 1800 e meados de 1920. Os tópicos “*Caipira: Uma Aproximação*” e “*Tipo e Estereótipo*”, da Dissertação de Mestrado realizada por Osvaldo Luís Barison, com nossa colaboração, oferecem exaustivas reflexões sobre a figura do Jeca. Numa delas elencam-se várias citações

¹⁷⁷ in: *Viagem à Província de São Paulo*, pp. 188 e 124.

literárias que, pejorativamente, se referem ao primitivo habitante rural designado por caipira. Tal ocorre em José de Alencar, Visconde de Taunay, Bernardo Guimarães, Aluísio Azevedo e outros.¹⁷⁸

No começo deste século, o caipira vivia o choque entre seu modo de vida de posseiro, agregado e parceiro, e sua agricultura de subsistência (arroz, feijão, milho, mandioca, alguma batata, e o algodão para os andrajos), e a política de exportação do açúcar, bem antes, e depois do café, efervescentes nos latifúndios do interior paulista. Só saía em direção à freguesia ou à vila para a compra do sal e do querosene, um dos poucos produtos que lhes eram essenciais fora de seu reduto. Ao *patrimônio*, espécie de campo neutro limítrofe das fazendas, recorria constantemente para as ações religiosas do catolicismo, o futebol e outros lazeres. Afora isto, relacionava-se com seus iguais, nas ações familiares, vicinais e de compadrio. Vivía o choque, igualmente, proporcionado pela chegada dos imigrantes para substituir, de forma mais barata, o trabalho escravo dos pretos. Esses imigrantes — italianos na imensa maioria, além de espanhóis, portugueses e japoneses (esses últimos mais para o lado esquerdo do Tietê, no sentido do sertão) — possuíam uma vivência do trabalho organizado em fazendas, no sistema de colonato. A desilusão do caipira, portanto, em decorrência do choque cultural com os imigrantes, coincidirá, pouco tempo depois, com a desilusão dos próprios imigrantes, expropriados da veleidade de “fazer a América”. Nos seus contratos com os fazendeiros, se endividavam e o saldo devedor nas “cardenetas” o transformavam em trabalhadores servis. A notificação da diferença entre o que ganhava e o que o patrão lhe descontava era

¹⁷⁸ in: **Moda Caipira: Cantador, Universo, Mediações e Participação Emotiva** [Romildo Sant’Anna - orientador], pp.16-18. A compilação das citações contou com a colaboração do Prof. Dr. Ermínio Rodrigues, da Unesp-São José do Rio Preto.



motivo para chamá-lo de vadio. Darcy Ribeiro observa que “o que Lobato não viu, então, foi o traumatismo cultural em que vivia o caipira, marginalizado pelo despojo de suas terras, resistente ao engajamento do colonato e ao abandono compulsório de seu modo tradicional de vida. É certo que, mais tarde, Lobato compreendeu que o caipira era o produto residual natural e necessário do latifúndio agroexportador. Já então propugnando, ele também, uma reforma agrária”.¹⁷⁹ Mas a “retratação” de Lobato diz, com outras palavras, o que escrevera e divulgara 25 anos antes: associa a preguiça ao estado enfermício de seu Jeca:

Entra neste livro de contos uma caricatura que o não é, **Urupês**. Ela veio solver o tremendo problema batismal. E aqui aproveito o lance para implorar perdão ao pobre Jeca. Eu ignorava que eras assim, meu Tatu, por motivo de doença. Hoje é com piedade infinita que te encara quem, naquele tempo, só via em ti mamparreiro da marca. Perdoas?¹⁸⁰

O rolo compressor dos estamentos citadinos sobre o sertão não é de agora, tampouco exclusivamente brasileira. José Ramos Tinhorão após citar o estranhamento negativista causado pela presença de um camponês no ambiente cortesão, ante o nascimento de um príncipe herdeiro, no **Monólogo do Vaqueiro** (1502) de Gil Vicente, comenta que “no Brasil, o palco dos teatros foi o campo neutro encontrado para a apresentação, ao divertido preconceito da gente citadina, desses tipos humanos do mundo rural que o desenvolvimento das áreas urbanas começava afastar progressivamente para áreas cada vez mais distantes do interior. Em 1838, quando o teatro brasileiro de costumes começa com o carioca Martins Pena, sua primeira comédia representada tem por título **O Juiz**

¹⁷⁹ in: **O Povo Brasileiro – A Formação e o Sentido do Brasil**, de Darcy Ribeiro, p. 387.

¹⁸⁰ in: **Urupês** (1943). Introdução de Edgard Cavalheiro, na edição comemorativa do Jubileu de Prata da primeira edição.

de Paz na Roça, e, em 1840, a segunda — de enredo ainda mais concludente da dualidade dos estilos de vida do campo e da cidade — recebeu o título inicial de *Uma Família Roceira*, antes de sair com o nome definitivo de **A Família e a Festa da Roça**. E tudo isso sem contar que, entre os papéis de Martins Pena, se achou o manuscrito incompleto do que teria sido sua primeira tentativa de autor no gênero teatro (escrita entre 1833 e 1837), e essa comédia nunca encenada ou editada chamava-se *Um Sertanejo na Corte*.” Comenta o musicólogo que “de início, é bem verdade, o que o teatro exibía sob a figura do *roceiro* ainda não era o homem do povo — depois conhecido como *caipira* — mas o dono de terras ou o figurão local, que, tendo dinheiro para eventualmente viajar à Capital, acabava entrando em choque com os costumes da vida urbana”.¹⁸¹ Nos mesmos parâmetros de preconceito ao ser no mundo da roça, e contrafação do caipira, a versão mirim de Jeca Tatu se materializa no personagem Chico Bento, criação de 1963 do quadrinista Maurício de Sousa, para as tiras de jornais, gibis e almanaques da **Mônica e Cebolinha** (para a Editora Abril), e almanaque e gibi **Chico Bento** (para a Editora Globo), até a atualidade:



Ilustração nº 19 – Tira de Jornal – Personagens Chico Bento e Zé
Revista *Mônica e Sua Turma* nº 75 (junho de 1976). Editora Abril, São Paulo.

¹⁸¹ in: *Pequena História da Música Popular - Da Modinha à Lambada*, pp.184-185.



Ilustração n° 20– Personagens Zé e Chico Bento
Revista Cebolinha n° 6 (junho de 1973). Editora Abril, São Paulo.

Este desenho psicológico do personagem colabora para sedimentar no espírito da criança e do jovem o clichê de caipira como sinônimo de pé-descalço, molambento e destituído. Em contrapartida, e por justiça, é preciso ressaltar que o ambiente rural, matizado entre a floresta, o vilarejo e a cidade, permeia todas as situações que envolvem **A Turma do Pererê**, criada por Ziraldo em 1960, para a revista mensal editada por **O Cruzeiro**. Reeditada a partir de 1975 pela Editora Abril, em dez números históricos, a exuberância “verbo-voco-visual” do artista mineiro persiste no tratamento ao caipira bem próximo de sua realidade. Os enredos que agrupam personagens zoomórficos como Galileu, Geraldinho, Pedro Vieira, Allan; humanos como Compadre Tônico, Seu Neném, Tininim; e

folclóricos como o Saci Pererê representam, na combinação do verbal com a linguagem plástica, uma aguda e singela penetração na alma caipira, sem as evidentes deturpações e preconceitos negativos.

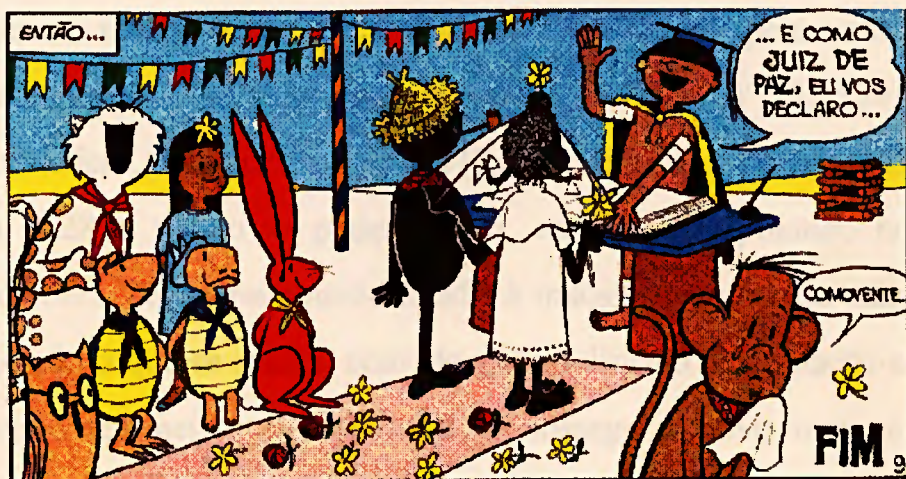


Ilustração nº 21 – *A Adivinhação de São João* (1976) A Turma do Pererê, de Ziraldo Alves Pinto. Álbum de Histórias em Quadrinhos, Editora Primor, Rio de Janeiro, p. 20.

* * *

A Moda Caipira em geral realça uma contradição com a visão e ideário sobre matuto, quando ela-mesma os registra, em relação ao olhar *de fora*, contaminado de uma idealização citadina, e da má vontade subconsciente em relação ao caipira. Ainda que uma criatura fantasiada, em conformidade com a imitação ou fingimento do ser universal tão próprio da Arte, o tom tristonho e melancólico do sujeito, na perspectiva *de dentro*, em nada se assemelha com a negatividade simplória, malfadada e ridícula com que o caipira é visto e representado, na perspectiva *de fora*. O exemplário é imenso na Moda Caipira, e

proponho o seguinte: o antológico *Tristezas do Jeca*, de Angelino de Oliveira¹⁸², uma das toadas mais queridas no mundo caipira (e, talvez pela sua nostalgia idealizante, muito bem aceita no mundo urbano) e mais representativas da Música Popular Brasileira, a partir de suas primeiras gravações: pela Orquestra Brasil-América, realizada em 1923 (Odeon nº 122.608), pelo cantor carioca Patrício Teixeira (1893-1972), realizada em 1926 (Odeon nº 123.134) e a mais divulgada no início, feita por Paraguassu (Roque Ricciardi, 1874-1976) em 1937 (Colúmbia, 8.287). Como se poderá notar, embora incorporando no título o designativo *Jeca* tão estreitamente ligado à imagem caricata do caipira, neste poema aviolado o que se realça, com elevação e lirismo, é a relação atávica do caboclo com o seu meio existencial, em seu sossego emotivo, numa espécie de equivalência entre a dolência das paragens desertas — ao entardecer e de madrugada —, e o estado anímico do cantor, transpostos para o seu cantar. Nessas horas angustiosas, de melancolia pela transitoriedade entre o dia e a noite, simbolicamente entre o *nascer* e o *morrer*, a instaurar no coração um vago, o vago na alma¹⁸³, uma nostalgia inefável, o eu-sentimental do violeiro e sua viola se convertem num mesmo e enlevado lamento, ditado na forma confessional à mulher amada:

¹⁸² Angelino de Oliveira (Itaporanga-SP, 1888-1964) viveu desde a infância em Botucatu, a cidade de onde provêm as primeiras-vozes mais expressivas da Moda Caipira. Foi funcionário público e farmacêutico, formado em Ribeirão Preto. As músicas *A Incruziada* e *Cantando o Aboio*, de sua autoria gravadas com Maracajá (outro pseudônimo de Paraguassu) e os Bandeirantes foram gravadas sob o patrocínio de Cornélio Pires em 1929, constituindo-se como as duas primeiras toadas caipiras registradas em disco. Cite-se igualmente a canção *Cabocla do Sertão*, gravada em 1930 pela Victor, na voz do Trio Ortega. São também de Angelino de Oliveira a toada-canção *Tenho Pena de Meus Olhos, Lua Cheia* (1930), *Caboclo Velho*, interpretada pela dupla Cobrinha e Capitão em 1942, além de várias outras modas, incluindo-se marchas juninas, valsas, canções-toadas e sambas. (Dados extraídos do livrinho *Angelino de Oliveira* de Marilda B. Cavalcanti - Prefeitura Municipal de Sorocaba-SP, 1995).

¹⁸³ O caipira de vanguarda Arrigo Barnabé concebe a imagem como “uma tristeza estranha, uma vontade de chorar”, em sua valsa *Londrina*, finalista e prêmio de Melhor Arranjo no Festival MPB-Shell (1981), da Rede Globo de Televisão.



TRISTEZAS DO JECA

toada ligeira

Angelino de Oliveira

Nestes verso tão singelo,
Minha bela, meu amor,
Pra mecê quero contá
O meu sofrê e a minha dor,
Eu sou como o sabiá,
Quando canta é só tristeza,
Desde o gaio onde ele tá.

Nesta viola
Eu canto e gemo de verdade...
Cada quadra
Representa uma saudade...

Eu nasci naquela serra
Num ranchinho bera-chão,
Tudo cheio de buraco
Adonde a lua fai clarão,
Quando chega a madrugada
Lá no mato, a passarada
Principia um baruião.

Nesta viola
Eu canto e gemo de verdade...
Cada quadra
Representa uma saudade...

Vô pará co'a mia viola
Já não posso mais cantá,
Pois o Jeca quando canta
Tem vontade de chorá,
O choro que vai caindo
Devagá vai se sumindo
Como as água vão pro mar...

in: Tonico e Tinoco. **35 Anos**, 1976.

Antes que me esqueça, vou dizê-lo já. A toada ligeira *Tristezas do Jeca* (1923), uma das músicas brasileiras mais executadas no Brasil e no exterior, possui uma das metáforas mais marcantes de nossa Música Popular,

imagisticamente muito parecida com aquela criada, algum tempo depois, por Sílvio Caldas e Orestes Barbosa. Ei-las em destaque:

Eu nasci naquela serra
Num ranchinho bera-chão,
Tudo cheio de buraco
Adonde a lua fai clarão...

A porta do barraco era sem trinco,
Mas a lua furando o nosso zinco,
Salpicava de estrelas nosso chão...

in: *Chão de Estrelas* (1937)
de Sílvio Caldas e Orestes Barbosa

É importante verificar que em *Tristezas do Jeca*¹⁸⁴, realizada com uma economia parcimoniosa de signos (a refletir desde logo o talento do artista Angelino de Oliveira), e em que a voz enunciativa parece acariciar o mundo das palavras como quem afaga o próprio chão, por detrás do clima de melancolia que paira nos versos, há uma exuberância do existir, um enlevo e uma força penetrantemente aguda, erigidos a partir de expressões apositivas ditas pelo narrador-artesão como “minha bela, meu amor”, num ambiente preñado do romantismo de afetividades, de vegetações e pássaros e cantos e águas, e uma casa cabocla (o “ranchinho”, como se diz) em que, pelos buracos do teto, a criatura que mora nela enxerga a lua que se projeta na terra, em clarões

¹⁸⁴ Tanto nas gravações de Tonico e Tinoco (numa delas omitem a última estrofe), como na recente interpretação de Ney Matogrosso, o título dessa toada aparece modificado para “Tristeza do Jeca” (Ney Matogrosso, *Pescador de Pérolas*).

salpicados. Situa-se num tempo em que o caipira vivia da coleta de mantimentos nativos vegetais e de alguma caça e pesca. Evoca o tempo mítico de um paraíso ecossistêmico. Os esmerados versos estão concebidos de modo a que seus efeitos de sentido repassem a significação de que o viver do matuto está integrado à natureza e, ali isolado no seu *habitat*, o ser humano contagia-se de “uma tristeza estranha”, de um estado de alma penetrado pelo sentido de *apoucamento do eu* perante o fenômeno grandioso: a percepção do *ser na amplitude do mundo*. Nas entrelinhas desse poema-toada paulista se forma um halo inefável e místico, e um ambiente, um homem e uma poesia que em nada se identificam com a sonoridade marcante do signo *Jeca Tatu* tão conhecido: aquele camarada desengonçado, esgueirando e pelejando em seu território, sem eira nem beira, fruta sem suco da terrinha chocha, bem ruizinha, inóspita, como o perfil de sua barba esmirradinha de caboclo. Essas últimas são as imagens que tanta gente insiste em fotografar, identificando o caipira como um ser imprestável e mal nascido, minado pelo desleixo físico e espiritual.

A imagem certamente caricata e pouco fundamentada no caráter, na aparência e modo de viver do cidadão real, foi bastante incrementada nos reclames de rádio do fortificante Biotônico Fontoura e do vermífugo Ankilostomina, além dos *Almanaques Biotônico* e da fábula de Monteiro Lobato, ilustrada, no almanaque *Jeca Tatuzinho*, com cerca de 90 milhões de exemplares distribuídos, em cerca de 50 edições, produzidos pelo Laboratório Fontoura. Vale destacar que, em 1970, a população total do país era de 93,139 milhões de habitantes. O diminutivo tinha a finalidade de cativar o público infantil, já que o almanaque, com seu caráter “educativo”, era também distribuído em portas de escolas de primeiro grau, e até adotado para leitura

pelas professoras da época. (Estou me referindo a um tempo em que a revista *Seleções do Reader's Digest* era apontada como o maior exemplo de uso correto da Língua Portuguesa no Brasil). Tudo logo após a publicação de **Urupês**, em 1918, utilizando-se do personagem Jeca Tatu, associado à preguiça, à indolência, à apatia enfermiga, à imbecilidade e às verminoses do “amarelão”. Registrem-se ainda, como fatores decisivos da divulgação em massa dessa estereotipia, os filmes interpretados por Mazzaropi (1912-1981), mormente **Sai da Frente** (1952, direção Abílio Pereira de Almeida), **Candinho** (1954, direção Abílio Pereira de Almeida), **Chico Fumaça** (1958, direção Vítor Lima), **Jeca Tatu** (1959, direção Milton Amaral, dedicado a Monteiro Lobato e direitos autorais cedidos pelo Instituto Medicamenta Fontoura), **Tristeza do Jeca** (1961, direção Amácio Mazzaropi), **Casinha Pequeninha** (1963, direção Glaucio Mirko Laurelli), **Jeca e a Freira** (1968, direção Amácio Mazzaropi), **Uma Pistola para Djeca** (1970, direção Ary Fernandes), **Jeca, o Macumbeiro** (1974, direção Pio Zamuner), **Jeca Contra o Capeta** (1976, direção Pio Zamuner), **Jecão... um Fofoqueiro no Céu** (1977, direção Pio Zamuner), **Jeca e seu Filho Preto** (1978, direção Pio Zamuner), **Jeca e a Égua Milagrosa** (1980, direção Pio Zamuner), e tantos outros, todos de enorme sucesso popular. Foi uma idéia preconceituosa veiculada pelo cinema, um dos mais poderosos veículos de comunicação dos tempos modernos, e que varou várias décadas. Meu amigo e parceiro Reinaldo Volpato, com verve e sensibilidade de cineasta engajado na militância social, assim marcava posição diante da produção de filmes como **Jeca, o Macumbeiro**:

Convém lembrar que não existe a possibilidade de um trabalhador da roça guardar um saco de estopa cheio de notas de cinquenta e cem cruzeiros, porque, no campo, já é muito difícil guardar para a subsistência. Convém lembrar que, atualmente, o trabalhador do campo não tem mais patrão, que



os 'caipiras' não moram mais em casas de barro nas fazendas, e sim em bairros, quase favelas, nas periferias dos centros urbanos. Convém que Mazzaropi se informe de que o caipira atualmente não é mais jeca, e sim bóia-fria. (...) Enquanto Pirola, um jeca viúvo disputado por velhas gordas,



Ilustração nº 22 - Cartaz de Tristeza do Jeca (1961).
Reprodução a partir do estojo de vídeo (Globo Vídeo)

não pára de contar piadinhas moralistas, os bóias-frias estão envolvidos num longo processo de discussão à procura do entendimento das transformações por que estão passando: por exemplo, a estrutura familiar começa a ser quebrada a partir da recusa das mulheres bóias-frias em continuar dando conta sozinhas do trabalho caseiro, depois de um dia inteiro na roça colhendo café, cortando cana, plantando arroz, soja, carpinando...¹⁸⁵

¹⁸⁵ in: Artigo *O Jeca e o Bóia Fria*, de Reinaldo Volpato, publicado no *Correio do Povo*, Campinas, 23.mar.1975.

Convém lembrar que Mazzaropi, tanto no teatro ambulante caipira que representou durante todo seu percurso artístico, como em seu programa **Rancho Alegre**, primeiro na Rádio Tupi de São Paulo (1946), e após na TV Tupi, a partir de 1950, compôs um único tipo: a derivação histriônica da idéia do Jeca Tatu, quer como o caipira do campo, quer como o caipira na cidade. As músicas cantadas por Mazzaropi em seus filmes são de uma pobreza bizarra, misturam-se com as toleimas do personagem e, diretamente, se confundem com a noção preconceituosa da Moda Caipira. Neste ponto é necessário frisar que outros filmes nacionais também insistem no tratamento caricato do camponês caipira. Digo isto por reconhecer a potência do cinema como veículo formador de opinião. Essa premissa equivocada encontra-se em **A Marvada Carne**, por exemplo, realizado em 1985 por André Klotzel. Há, no entanto, um filão contrário bastante significativo de uma visão menos preconceituosa do caipira, a começar pelos curtas-metragens do pioneiro do *Ciclo de Cataguases* Humberto Mauro (1897-1983), como **Manhã na Roça**, **Canções Populares**, **Cantos de Trabalho**, **Aboio e Cantigas**, **Carros de Bois** e **A Velha de Fiar**, realizados em várias épocas de sua carreira, **Canção da Primavera**, realizado em 1923 por outro pioneiro do cinema brasileiro, Iginio Bonfiglioli, **Coisas Nossas** (1931), dirigido por Wallace Downey e **Fazendo Fita** (1935), dirigido por Vitório Capellaro, ambos estrelados pelo cantor caipira Paraguaçu, assim como filmes biográficos, entre os quais **Lá no Meu Sertão** (1963), de Eduardo Llorenti, enfocando a dupla Tonico e Tinoco¹⁸⁶ (o sucesso da dupla levou-a a participar

¹⁸⁶ **Tonico e Tinoco**, dupla formada pelos irmãos João Salvador Pérez (1919-1994) e José Pérez (1920-). Até o final do decênio de 1930 trabalhavam na roça, nas regiões de Botucatu e Sorocaba-SP. Em 1942, iniciaram a carreira, cantando na Rádio Clube de São Manuel-SP. Em 1943, ganharam um concurso, juntamente com o primo Miguel Pérez, formando o *Trio da Roça*, e foram trabalhar no programa *Arraial na Curva Torta*, na Rádio Difusora de São Paulo, apresentado por Capitão Furtado, que os batizou com o nome artístico. Gravaram o primeiro disco em 78rpm em 1944: *Em Vez de me Agradar*, cateretê de Capitão Furtado, Jaime



ainda de outros filmes: **Obrigado a Matar**, 1968, de Eduardo Llorenti e **A Marca da Ferradura**, 1970, de Nélson Teixeira Mendes, na verdade caricaturas de faroestes) e **A Estrada da Vida** (1981), realizado pelo pioneiro do *Cinema Novo* Nélson Pereira dos Santos, enfocando, de maneira sentimental e mística o surgimento da dupla Milionário e José Rico. Acrescentem-se ainda os filmes **O Saci** (1952, de Rodolfo Vanni), **Sertão em Festa** (1970, de Osvaldo de Oliveira, com Tião Carreiro e Pardinho), o filme de vanguarda **Lilian M - Relatório Confidencial** (1975, de Carlos Reichenbach) e **O Menino da Porteira** (1973, de Jeremias Moreira Filho, com roteiro baseado no cururu de Teddy Vieira e Luisinho, mas realizado principalmente tendo-se em conta o sucesso do “jovem sertanejo” Sérgio Reis). A peça teatral **Rosa de Cabriúna** (1986), dirigida por Márcia Medina, baseada no romance primitivista **Alice** de José Antônio da Silva, não escapa desse bordão: o campesino caipira (e seu círculo de relacionamento) é um jacu ora alegre, ora confrangedor, um exótico sem eira nem beira, uma pessoa humana da qual lhe subtraíram o discernimento, deixando-a grotesca, a caricatura de um pária, de cócoras, com um pitito no canto da boca, a empurrar a vida de tardes modorrentas e manhãs quaisquer.

O caipira minado pela verminose, descalço, de andar tonto, torpe, sem modos dignos e destrambelhado; o caipira truão e sorna, o olhar

Martins e Aimoré. Com as gravações do cururu *Canoeiro* (de Zé Carreiro) e *Cana Verde* (de própria autoria), em 1944, tornaram-se a dupla mais famosa do Brasil.. É difícil enumerar os sucessos de Tonico e Tinoco, tantos que foram. Citemos alguns: *Chico Mineiro* (1945, de Tonico e Francisco Ribeiro), *Rei do Gado* (1946, de Teddy Vieira), *Boi de Carro* (1945, de Anacleto Rosas Jr.), além de *Canta Moçada* (Tonico, Priminho e Maninho), *Brasil Caboclo* (Tonico e Walter Amaral), *Tristeza do Jeca* (Angelino Oliveira).; Tonico e Tinoco tiveram programas exclusivos em várias emissoras de rádio e tevê e, por 52 anos ininterruptos, com quase 800 modas gravadas, foram apelidados a *Dupla Coração do Brasil*. O primeiro disco de Moda Caipira em 33rpm foi gravado pela dupla: *Arraial na Curva Torta*, 1947 (Observe-se que o LP de 10 polegadas surgiu no Brasil em 1951; a primeira dupla a gravar um LP foi Moreno e Moreninho - *Os Violeiros*, 1956). - (Informações filtradas de verbetes da **Enciclopédia da Música Brasileira**, organizado por Oneyda Alvarenga).



atrapalhado às vezes, e baldio quase sempre; o caipira visto como subespécie grosseira, pancada, covarde e embrutecido; a lassidão mental (burrice), a incapacidade para grandes esforços (preguiça) e a inutilidade para extrair da vida qualquer lance de espiritual (insensibilidade), esses qualificativos certamente se devem vincular a concepções de classe, na perspectiva dos que o exploram, e que têm poder político para isto. É em confronto a essa linha de pensamento que Rui Barbosa, então candidato à presidência da República, proferiu discurso, no Teatro Lírico do Rio de Janeiro, em 20 de março de 1919, como reprimenda a Lobato, por sua concepção do Jeca Tatu. O referido discurso serviu para tornar extraordinária a vendagem de **Urupês**, logo chegando a uma tiragem, estrondosa para a época, de 30 mil exemplares. Taí uma passagem:

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 imprevisão, de esterilidade e tristeza, de subserviência e hebetamento, o gênio do artista [Lobato], refletindo alguma coisa de seu meio, nos pincelou, consciente ou inconscientemente, a síntese da concepção que tem, da nossa nacionalidade pelos homens que a exploram.¹⁸⁷

O discurso do estadista baiano de pouco serviu. Isto comprova um certo consenso já cristalizado na população em relação ao matuto. As forças depreciativas eram maiores que a evidência da realidade. Naquela época (como hoje), um valo imenso separava a dominação da cidade em relação ao campo, ditando a moda.

¹⁸⁷ in: *Velha Praga*, publicado no prefácio de *Urupês*.



Endireitando um pouco essa imagem de torpeza relacionada ao camponês do Centro-sul e Sudeste, Cornélio Pires¹⁸⁸, engajado *por dentro* ao caipira e sua cultura, e assinala que

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”. (...) Caipiras caboclos são os descendentes diretos dos bugres catequizados pelos primeiros povoadores do sertão. (...) 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. (...) Geralmente os caipiras caboclos são madraços. Arranjando um cantinho no sítio branco, ou numa fazenda, lá ficam mumbaveando, tolerados pelos patrões... as quais prestam serviço. (...) São marotos. Criam os filhos ao Deus dará.¹⁸⁹

Vale observar, neste ponto, que o preconceito ao homem e mulher do campo iletrados, até agora em vigência, traz também embutido o desprezo, tão inculcado nas classes médias e altas, ao trabalho braçal. Observa-se em nosso país que o de mais valor é o *fazer saber* e não o *saber fazer*. A cultura do ócio, o *dolce far niente*, de uma moral aristocrática antiga, bem anterior à moral

¹⁸⁸ **Cornélio Pires** (1884-1958) escritor, folclorista e jornalista ficou conhecido no meio caipira, primeiro por ter encenado, em 1910, um “velório caipira” na Universidade Mackenzie (São Paulo), levando do interior paulista cururueiros, catireiros, cantadores e dançadores caipiras, seguido de uma palestra sobre o significado cultural dos mutirões. Em 1914 começou a promover as famosas *Conferências Caipiras Cornélio Pires*, levando consigo artistas de modas caipiras. Segundo Capitão Furtado (Ariovaldo Pires, 1907), seu sobrinho, e integrado ao grupo responsável pelas primeiras gravações em disco de modas caipiras, “a gravação da Colúmbia, de rótulo vermelho (série 20.000), foi o marco que dividiu a música do campo. Antes [para o disco] ela era composta por citadinos (maestros e poetas ilustres, em sua maioria.) e apenas inspirada em motivos sertanejos. Era como um trabalho de laboratório, feito especialmente para casas de diversões; saía do teatro ou do circo para o disco, penetrando depois pelos rincões de nossa terra. A *Série Cornélio Pires* significou um retrato sem retoque da arte da gente da roça. Para que o fenômeno acontecesse, Cornélio custeou todas as despesas, trazendo de Piracicaba sua primeira turma caipira e comprando ele próprio todos os discos”. Vendia-os nos locais onde realizava suas palestras. Foram cerca de 50 discos gravados, entre 1929 e 1931, sendo que alguns atingiram a vendagem de 20 mil exemplares.

¹⁸⁹ in: **Conversas ao Pé do Fogo**, de Cornélio Pires, pp. 5-38.

burguesa renascentista que nega o ócio (negócio), talvez provenha de uma adesão ao regime escravocrata, ainda muito latente nos campos e cidades quando se mobiliza a relação ética do capital e do trabalho. Não se misturando com “as coisas do povo”, que ganha a vida com o suor de cada dia, as elites das classes médias, corroborando o que acontece nas classes altas, ficam de bem com os padrões dominantes os quais, eventualmente, lhes poderiam acenar com uma promoção de classe social, no grangeamento, na excitação e desfrute de suas benesses. Referendam, num lance de anacronismo impróprio à condição de pessoas que tiveram oportunidade de se ilustrar, o regime patriarcal de economia, baseado na “tradição, família e propriedade”.

Todos os filmes de Mazzaropi, vistos cada um, em média, por 3 milhões de pessoas, realizados anualmente ao longo de três decênios e, sempre esperados como o grande lançamento cinematográfico por todas as camadas sociais e etárias, reafirmam essa interpretação pejorativa do habitante do campo. O protagonista é sempre um anti-herói, o caipira fora de moda, incapaz de atos que revelem bravura, elevação moral e espiritual. Dado o enorme impacto dos filmes na formação de opiniões sobre o habitante do campo no Centro-sul e Sudeste, as comédias de Mazzaropi funcionaram como sedimentadoras de um clichê humano que se veio forjando no meio urbano e, ainda pior, contaminando a própria auto-estima do cidadão do campo.

* * *

Um traço de caráter desse protagonista é a esperteza finória e maliciosa, a argúcia para enrolar os poderosos nos enredos de seus fiascos, a

capacidade de enredar o patrão branco, o fidalgo, o político provinciano, o estrangeiro rico (o italiano, o português, o espanhol, o “turco”), sempre dominadores e aviltadores, em tramóias que, de alguma maneira, resultam em benefício próprio do protagonista ou da comunidade coetânea. Isto lhe confere certa admiração, ainda que pelo rebaixamento moral de suas atitudes e os meios pelos quais atingiu o seu intento. Até porque é comum nessas ocasiões a contenda adquirir ares de disputa e revanchismo, e a simpatia da torcida recair sobre o mais fraco. Este traço de caráter, com sua relativa positividade, transparece na *Moda Caipira* de raízes como uma das variantes psicológicas de alguns personagens. O exemplo mais vigoroso, no que me é dado conhecer, é *O Mineiro e o Italiano* (1960), de Teddy Vieira e Nélson Gomes, que examinaremos a seguir.

O MINEIRO E O ITALIANO

moda-de-viola

Teddy Vieira / Nélson Gomes

O Mineiro e o Italiano

Vivia às barras dos tribunais,
 Numa demanda de terra
 Que não dexava os dois em paz.
 Só de pensá na derrota
 O pobre caboclo não dormia mais.
 O Italiano roncava
 -Nem que eu gaste alguns capitais,
 Quero vê esse Minero
 Vortá de a pé pra Minas Gerais.

Vortá de a pé pro Minero

Seria feio pros seus parente.
 Apelô pro adevogado:
 -Fale pro juiz pra tê dó da gente.
 Diga que nós semos pobre
 Que meus filhinho vive doente,
 Um parmo de terra a mais
 Para o Italiano é indiferente.

Se o juiz me ajudá a ganhá
Lhe dô uma leitoa de presente.

Retrucô o adevogado:
-O senhor num sabe o que está falando,
Num caia nesta bestera
Senão nós vamo é entrá pro cano.
Este Juiz é uma fera
Caboco sério e de tutano,
Paulista da velha-guarda,
Família de quatrocentos ano.
Mandá a leitoa pra ele
É dar a vitória pro Italiano.

Porém chegô o grande dia
Que o tribunal deu o veredito.
Minero ganhô a demanda
O adevogado achô esquisito.
Minero disse ao dotor:
- Eu fiz conforme lhe havia dito.
Respondeu o adevogado:
- Que o Juiz vendeu, eu não acredito!
Jogo o meu deproma fora
Se nesse angu não tiver mosquito.

- De fato, falô o Minero,
Nem mesmo eu tô acreditando,
Ver meus filhinho de a pé
Meu coração vivia sangrando.
Peguei uma leitoa gorda,
Foi Deus do céu! me deu esse prano,
De uma cidade vizinha
Para o Juiz eu fui despachando.
Só não mandei no meu nome,
Mandei no nome do Italiano!

in: Tião Carreiro e Pardinho,
Os Grandes Sucessos, 1973.

Como antecipei na introdução deste **Ensaio**, o método para análise da presente moda seguirá a mesma estratégia e apresentação retórico-crítica das



anteriores. À vezes redundante e prolixa, visa a não dissociar o texto de seu terreno performático, sociológico e sumário. No caso peculiar da Moda, como em geral da Literatura Popular de antiga procedência, é sumamente importante considerar não só o pólo da emissão como o circuito que se estabelece com o pólo da recepção, para a formação de um universo expressivo que não prescinde, e até depende, de aportes extratextuais. Para que uma obra possa ter ressonância na opinião pública é necessário que haja verossimilhança, no sentido clássico do que *poderia ter sido*, e nem tanto do *que foi* (Aristóteles, **A Poética**). Deste modo, como observa Julia Kristeva, “é verossímil todo discurso que está em relação de semelhança, de identificação, de reflexo com outro. O verossímil é pôr juntos dois discursos diferentes, um dos quais se projeta sobre o outro que lhe serve de espelho e se identifica com ele por cima da diferença.”¹⁹⁰ Creio que, para a abordagem crítica do tipo de linguagem sobre a qual estamos pensando — você e eu — “levar em consideração apenas o conteúdo manifesto [no texto], e não o conteúdo implícito, é deixar passar o essencial”.¹⁹¹ E não é isto que almejamos, de acordo?

Composta pela correlação formal de octossílabos e decassílabos, em cinco décimas, essa moda-de-viola apresenta o “causo” anedótico do caipira Mineiro, em confronto com outros personagens identificados pela idéia de poder: o Italiano (dono da terra e “de capitais”, que pretende expulsar o Mineiro, até com o sadismo de vê-lo retirar-se de a pé com a família pra Minas Gerais), o Advogado (dono do saber e intermediador com o poder constituído) e o Juiz (descendente de família tradicional paulistana — símbolo da palavra autoritária — e dono dos veredictos: simbolicamente também, é representante do aparelho

¹⁹⁰ in: Barthes *et alli*. **Lo Verosímil**, p. 66.

¹⁹¹ in: **Vers Une Sociologie des Ssthèmes Simboliques: Essai de Methodologie**, de C. Querido, p. 21.



oficial do Estado, respeitado pelo temor aos fundamentos da tradição bacharelista brasileira, da “nobreza togada”¹⁹²). Talvez convenha acrescentar outras observações para a melhor compreensão desse personagem, no contexto que intermedia a obra com seu público. Esse Juiz é o *paulista da velha guarda* — conforme diz a letra —, sujeito diferenciado, quase de todo sentindo-se europeu, senão pela circunstância de ter nascido na capital de São Paulo. Caracteriza-se por ser o “quatrocentão de costa larga”, que se julga o dono da sabedoria, policialesco, superior a tudo, mormente ao caipira e, extensivamente, ao zé-povinho, visto como analfabeto, imoral e desorganizado. É o tradicional cultuador de um bandeirismo fictício, sobrinho das tradições coloniais e imperiais de antanho. Relata Gilberto Freyre, com aguda penetração analítica, que esses paulistas recusaram a homogeneização biológica brasileira criando “uma profunda endogamia ou através do longo *in-breeding* [procriação interna] que tornou os descendentes dos primeiros povoadores uma vasta constelação de primos casados com primas, de tios casados com sobrinhas. Endogamia ou *in-breeding* que perturbado durante o fim do período colonial e parte do imperial por uma ou outra invasão de sangue reinol ou português, baiano, pernambucano, cearense, sergipano, irlandês, flamengo, italiano, alemão, foi, desde os fins do século XIX, perturbadíssimo pelas novas e vigorosas correntes de imigração: quer de bacharéis e doutores das várias províncias do Norte, quer de camponeses, artesãos e pequenos comerciantes de diversos países da Europa. Principalmente da Itália e Alemanha.”¹⁹³ Este é o Juiz que se identifica sistema político, e para quem está reservado o galardão de opinar sobre todas as coisas,

¹⁹² Tomamos emprestado o conceito de “noblesse de robe” (nobreza togada) a que aludira Lucien Goldmann. in: **Dialética e Cultura**, pp. 151-172. Inclui a idéia de oficialidade: não só de judiciário, mas o bojo da aristocracia e o parlamento legislativo.

¹⁹³ in: **Problemas Brasileiros de Antropologia**, de Gilberto Freyre, pp. 42-43.



pois ele é o decifrador do mundo, herdeiro do saber, da seriedade, da sobriedade, sendo o clone do português de ontem, e do anglo-saxão de hoje, desafortunadamente nascido (na perspectiva dele) na terra de Piratininga. Falo isto para realçar nesse personagem um certo halo de negatividade, que permeia sua relação com o público e não o faz ser visto, instintiva e culturalmente, com bons olhos, como se diz.

Desde logo percebe-se que a moda *O Mineiro e o Italiano* se afina em tipos bem marcados funcionalmente. São criaturas dotadas não só de humanidade, mas também de individualidade, que se projetam em símbolos de classes e de indivíduos. Tendo como eixo temático uma demanda de terras, e construído narrativamente à base de discursos diretos, o texto contrasta a relação de poder, com a possibilidade da supremacia do caipira, movido por um sentido de sagacidade, arquitetada pelas artimanhas e astúcias do engano. Na posse dessas “virtudes”, o caboclo ludibria os todo-poderosos e mal-vistos:

- a) o “Adevogado”, que alerta antecipadamente ao caipira o veredito do Juiz, propiciando-lhe a luz para resolução da demanda;
- b) o Juiz, que é enganado por uma propina apócrifa;
- c) o Italiano, que é o principal atingido pela perda da causa jurídica, em consequência de um estratagema ardiloso.

Esta escritura, como é típico na Moda Caipira de raízes, estabelece alusões ao mundo concreto de seu público, faz com que a percepção deste navegue pelo interior do poema e colha elementos sensíveis de destaque, (as “atrações” de que fala Sergei Eisenstein), postando-as no mesmo nível e no primeiro plano das atenções. A partir daí, mobilizados esses signos, eles interagem, se correlacionam, primeiramente no espaço textual; após, nos

intertextos da comunicação coletiva, e no espaço vivencial dos ouvintes, erigindo uma cadeia de significados latejantes. Assim, ao mesmo tempo, o conteúdo poemático se adensa de uma realidade virtual na medida em que é posto em funcionamento interativo com o plano da realidade empírica. Deste modo, há uma ação reflexiva na equação *obra/destinatário*; há uma interação com o passado, uma ação mediadora com o presente imediato e uma tensão que se projeta no futuro como elemento modificador de um estado de alma do ouvinte. O poeta caipira demonstra noção disto, mesmo que por habilidade intuitiva. Sabe, como pensou Kandinsky, que o artista “tem não só o direito, mas também o dever de utilizar as formas da maneira que julgue *necessária* para atingir *seus* objetivos... Para a arte, este direito é o plano moral interior”.¹⁹⁴

O efeito significativo dessa moda é particularmente fecundo. Ao despertar uma *energia imaginativa* pelo devaneio grupal, essa energia colabora para a tomada de consciência da vicissitude histórica do caboclo. Estes são os *devaneios dinâmicos* estudados por Bachelard: “a resistência real suscita devaneios dinâmicos; os devaneios dinâmicos vão despertar uma resistência adormecida nas profundezas do ser.”¹⁹⁵ Este fenômeno, deixando de lado sua função poética e recreativa, ressalta a grande importância que a Moda Caipira exerce como função empreendedora de uma modificação do indivíduo no que tange à sua consciência política no mundo em que habita. Sobressai dessa *consciência do poder comunicativo* por parte do poeta a ação transformadora que a Moda Caipira exerce em seu meio, decerto incapaz de significativas revoluções no comportamento social, porém abastecedora de estímulos que

¹⁹⁴ in: **Do Espiritual na Arte**, de Kandinsky, p.114.

¹⁹⁵ in: **A Terra e os Devaneios da Vontade**, de Gaston Bachelard, p. 20.



tonificam o ser cultural, ajudando-o a permanecer de pé, saciando-lhe o afã de relacionar-se com a beleza que ele sente no cerne de seu idêntico.

Os elementos literários que participam da configuração textual dessa moda-de-viola promovem na relação com o público um intrincamento sugestivo que possibilita a formação de um halo conotativo aos signos que a compõem, considerado o teor do poema em seu tempo e na situação espacial dessa interação. Aqui talvez valesse a pena lembrar um ensinamento de Umberto Eco: “o emprego estético da linguagem (a linguagem poética) implica um uso emotivo de referências e um uso referencial de emoções, pois a reação sentimental manifesta-se como realização de um campo de significados conotados. Tudo isso se obtém através de uma identificação de significante e significado, de *veículo e teor*.”¹⁹⁶

Compreendidas mais essas anotações de ordem teórica acerca da Moda Caipira em geral, e seu impacto no universo comunitário em que atua, cabe reafirmar que a arquitetura anedótica que enfeixa o crepitar de situações fabulares para a construção do enredo de *O Mineiro e o Italiano* dá ao personagem caipira um sentido de supremacia anti-heróica, mas resignada, ou admitida emotivamente como legítima, construída pela *indulgência plenária*. Isto se deve, de um lado, pela ênfase à humildade; de outro pela capacidade de um humilde virar o jogo na luta contra os fundamentos sociais do poder, pelo poder da astúcia. Em resultado, o personagem central aufere simpatia e degusta o gozo da graça de um gesto levado (e até enlevado!), pela manha e peraltice venturosa de insurgimento impune contra o processo societário dominante, o *status quo*.

¹⁹⁶ in: *Obra Aberta*, de Umberto Eco, pp. 83-84.



O insurgimento do personagem, de alguma maneira, se transfere para a voz enunciativa, o cantador-violeiro; transfere-se, por tabela, para a figura dos violeiros de carne e osso. Transfere-se como fator de identidade, para a situação existencial dos ouvintes. Como deixei escrito, na *Moda Caipira* de raízes é um desrespeito e mesmo inadmissível tê-la como simples música de fundo, em meio a conversas moles e afazeres. O zunzum é quase uma blasfêmia, de modos que o “herói-violeiro” se vê no foco das audições. Ele é um concertista. Considerada essa transferência dos elementos formalizadores do discurso (enunciação), motivos temáticos e suas *atrações* e enredo elaborado, para a figura real da dupla executante (essa figura flutuante entre o real e o imaginário, e heróica, a qual tenho designado pelo nome de *arquicantador*, modista ou cantador-violeiro) entende-se que, por uma conexão tribal entre realidade e ficção, entre executantes, personagem e seu público, da figura adjetivada como humilde, o personagem Mineiro transgride para a substantivação de um caráter de humildade insubmissa. Ao enganar a palavra intransigente e autoritária do Juiz, *a voz da enunciação* que se faz coletiva ludibria o próprio Poder Instituído que a agride. Sobrepuja o poder consuetudinário, de iniquidade, do patriarcalismo latente na vida comum. Rompe e subverte o sentido de verdade aceita de antemão. Deste modo, e pensando no universo da escritura, o “eu” produtor do discurso impõe-se pela criatividade e esperteza, como um expiador dos males. Repare-se, insisto, que a moda estabelece um jogo entre o signo e aquilo que é assim mesmo (realidade histórica), entre a sugestividade imagística da linguagem e a referencialidade pura e simples. No interlúdio desse jogo, a atitude do protagonista é mensurada positivamente e se realça também, distintivamente, por detalhes semânticos negativos, mormente de vilania, atribuídos ao antagonista e contendor, o Italiano rico: por uma parte, aqueles traços qualificativos *admitidos*



tacitamente pela cultura (o estrangeiro rico é sempre invasor, arrogante, explorador, sobretudo o imigrante italiano, reconhecido pelo pecado da usura e o vício da avareza); por outra parte, a *prepotência* intrínseca ao personagem: no elencar de suas atitudes, “roncava” alto, quer dizer, esbanjava suas vantagens pela ostentação de poder; a *insensibilidade*, por não se importar com a carência do caipira e sua condição de ter os “filhinhos doente”; o *sadismo*, por querer obrigar um necessitado e sua família a “vortá de a pé pra Minas Gerais”; a *ambição desmesurada*, por querer acrescentar ao patrimônio “um palmo de terra” a mais, que não lhe faria muita diferença patrimonial. A acumulação semântica de caracteres negativos faz com que a configuração do Italiano seja de uma soberba que não tem arrumação. Além do mais, e em vista dessas atenuantes, a atitude trapaceira do Mineiro legitima-se ainda por três detalhes inerentes a seu caráter: a *bondade e desprendimento* (ainda que interesseiros) em oferecer o que lhe é caro e custoso (uma leitoa); a *meiguice e terna melancolia* ao solicitar que o “adevogado fale pro Juiz pra tê dó da gente”; e o *sentimento de honradez e desconforto moral*, pois “vortá de a pé.../ seria feio pros seus parente”. Ademais — e este é o argumento mais forte para a solidariedade do ouvinte — não nos esqueçamos de que o protagonista exclama que “foi *Deus do céu!*, [que] me deu este plano.” Ao chegar nesse ponto, e na confluência do texto com a sensibilidade e emoção da platéia, passa no ouvinte um efeito indutivo e uma indagação imediatamente assertiva do tipo: se o feito do Mineiro é inspirado e ungido pelo referendo das alturas, com a graça de Deus..., nem há o que discutir. Foi *Êle* que assim o quis!

A fim de complementar a discussão sobre o universo de referencialidades implícitas contidas nessa moda de Teddy Vieira e Nélson



Gomes, vale a pena reproduzir as palavras do próprio Vieira, da dupla Vieira e Vieirinha, que incluía *O Mineiro e o Italiano* no repertório de *shows*:

O minero é fogo, né? O minero da moda conseguiu levá o italiano no bico. E também adevogado e o juiz. O minero é parado..., mas quando ele fala, cê pode escrevê. A moda já confirma o que é do uso, o que todo mundo sabe... O minero vingô do italiano. (pausa reflexiva)

Eu acho que a moda caipira só foi pra frente por causa dos filho de italiano. Os filho de italiano era os fã dos violero! Cê chegava num circo pra cantá, cê via um mundo de cavalo amarrado. Era tudo de filho de italiano. Mas de italiano pobre, porque ele já veio massacrado de lá da Itália; agora o rico veio pa comprá fazenda, pa indústria, pa explorá a gente... O português rico, do mesmo modo, veio pa comprá padaria, é granfo... Já os pobre veio no porão dos navio, veio sofrendo de lá até aqui. Meu pai é português e veio no porão... Então meu pai, os outro português pobre, e o italiano pobre gosta do *Mineiro e o Italiano*, porque através da moda eles se vinga.¹⁹⁷

É certo, como deixei consignado, que a chegada em massa dos imigrantes para o trabalho assalariado no campo, para o colonato, no final do século XIX, em substituição ao escravo africano, foi traumática para o caipira nativo, posseiro confinado em minguada terra, acostumado desde sempre à condição de parceiro quase invisível e à agricultura de subsistência. Com o tempo, os mesmos imigrantes — italianos principalmente, além de espanhóis, portugueses e japoneses — na imensa maioria desiludidos de possuir terras, de “fazer a América” como tinham em sonhos, conformam-se com o sistema republicano de servidão disfarçada, e, mantendo resquícios de suas culturas origem, *acaipiraram-se*. Daí porque, em algumas situações, a imagem de caipira confunde-se com a imagem do italiano pobre, o carcamano. Os que enriqueceram se uniram num sistema semelhante ao ideal de vida bandeirante, nessas alturas em pleno reinado do café, a prevalecer a instituição do *baronato*.

¹⁹⁷ Entrevista gravada em 25.set.1994.



Já no começo dos anos de 1910, no interior de São Paulo, a economia cafeeira erigia as igrejas e suntuosos casarões em estilos neoclássico e *art nouveau*, encomendados a algum arquiteto de renome, como o italiano Gherardo Bozzani, com vidraças de cristal bizotado, temas florais nos afrescos, frisos e frontões em alto-relevo, os quais uns poucos ainda se conservam nas regiões de Ribeirão Preto e Mococa-SP, por exemplo. Os italianos novos-ricos fecharam-se em copas e adotam a política da boa vizinhança com os barões nativos do café e capitalistas citadinos. Tornam-se os “os barões lampeões! os condes Joões! os duques zurros! / que vivem dentro de muros...”, como escreve o sarcasmo de Mário de Andrade na *Ode ao Burguês* (Paulicea Desvairada, 1921).

O italiano rico, o tubarão, é diferente do pobre, o carcamano. Assim posto, o texto demarca uma circunstância real em que se atualiza uma antinomia muito clara que se alicerça em dois vetores: o da **materialidade** (Italiano) *versus* o da **espiritualidade** (Mineiro). Num misto de suavidade e esperteza, claro está que a desmesura do protagonista à autoridade do Juiz não se caracteriza pela proposta de um ilícito moral, mas como uma disponibilidade de espírito (e com o referendo de um Deus!, bem entendido), logo, aceita como virtude e designação. Desta maneira, colocados num palco de julgamento, todos os prognósticos virtualmente negativos relacionados ao caipira caem por terra no seio de sua ambiência comunitária: este romance lírico-narrativo apresenta argumentos que possibilitam uma leitura parcialmente negativa das ações do protagonista, mas que se afiançam por uma espécie de *corrupção consentida*, pelo respaldo moral e religioso coletivo, como se os fins justificassem os meios. Afinal, o Italiano rico conquistou seus bens talvez se utilizando de meios poucos éticos; então, para o trapaceiro, um trapaceiro e meio. Como reza a proverbial sabedoria

popular, quem roupa ladrão, cem anos de perdão! Ademais, os danos são imperceptíveis, consolam-se todos: arrefece o dano moral, na perspectiva do Juiz, que nem notara a trama dolosa; arrefece o dano material, na perspectiva do Italiano, por ser insignificante a quantidade de terras não conquistadas. Sobra, no entanto — e isto parece o mais significativo — a punição moral imposta ao imigrante explorador, que o caboclo desfruta como uma satisfação ressentida. Deste modo colocada e aceita, repito, a ação anti-heróica, na visão *de fora*, converte-se em *ação glorificada*, na perspectiva *de dentro*, no interior societário onde a narração se insere e interage.

Claro está que os valores simbólicos de *O Mineiro e o Italiano* aplicam-se a outras situações análogas, nas pelejas contra a injustiça e aos poderes constituídos. Afirmei no início que esta moda possui uma feição anedótica: os ouvintes, num momento delirante, curvam-se à sedução do pitoresco e do insólito. Se é fundamentalmente anedota, ressalta apenas meia verdade: propõe uma causa a se conquistar ou, serenamente, a se almejar. Essa *meia verdade* se explica pelo caráter flutuante entre o imaginário e o real, tendo em vista os entes da enunciação poemática, os cantadores-violeiros reais e o público. E, por suposto, a espessa relação de identidade entre o universo de signos em suas conotações culturais de que a moda se compõe e a situação social em que ela se insere. Isto sensibiliza uma faculdade fundamental para a existência: a do sonho. O mal da vilania simbolizado pelo Italiano rico, birrento, possuidor, é espicaçado e purgado pelo matuto mineiro pobre, na situação-limite de ser desalojado da terra e privado de seus vínculos com ela. Esses vínculos, resalto, são os atrativos basilares nesta e noutras modas.



A situação de catarse que se estabelece na execução de *O Mineiro e o Italiano* é dotada de grande interesse para o conhecimento profundo de uma série notável de modas caipiras. Além de seu aspecto mítico e, portanto universal, conforme entendimentos da antropologia cultural e, mormente Mircea Eliade (o Mito Agrário da Terra-mãe), a “terra”, como simbologia estendida que se quer retirar do Mineiro, reveste-se de situações históricas muito específicas. É preciso ter em mente que o brasileiro comum, o chamado “povão”, é ligado atavicamente à terra, à qual devota o símbolo de um mundo perdido que de fato nunca reconquistou. A questão fundiária no Brasil é uma vergonha. Trata-se de um apego subconsciente, como traço fundamental da personalidade viva da coletividade, provinda de uma situação existencial, profundamente cimentada na sensibilidade da população excluída. Lembremos de que, na origem, se trata de coletividade de indivíduos desterrados (ibéricos e africanos) e desterrados em sua própria terra, ou expropriados (indígenas). Portanto, o uso de qualquer expediente para não ser expulso do ventre a Terra-mãe é honroso, altivo e justo; é conspiração contra o Sistema, contra a organização e regras de funcionamento da vida que, ditados de cima para baixo, ou criados de modo a manter o *status* dos poderosos, oprimem e trazem mais miséria e amargura. A atitude do protagonista, na moda que estamos acompanhando, institui-se como triunfo da tarefa do destino, como uma sina a cumprir, justa, altiva e honrosa e que, por isto, conta com o beneplácito de seus semelhantes na vida real. Assim posto, a narração funciona como *surtidor*, por assim dizer, a fazer germinar, coletivamente, a ilusão de resgate da integridade perdida, e o gozo efêmero da ruptura hierárquica. A relação entre os personagens, no modo como são caracterizados, e relevadas as circunstâncias em que estão inseridos, conferem ao personagem Mineiro a ponderação de seus



atos dentro de um código de obrigações a cumprir. Numa visão elástica, simboliza enfrentamento contra as forças histórico-sociais opressoras. O ilícito praticado, repito, se circunscreve como forma de desígnio, intento do destino de alguém em praticá-lo; coube ao Mineiro, num misto de bênção, a oportunidade de fazê-lo. O “dever cumprido” certamente é exultado pelo grupo, reconhecido e admirado. Quero frisar neste ponto que a catarse e o sentido de “vingança” contidos nessa moda pontificam numa quantidade muito significativa de Modas Caipiras tradicionais. São típicos, por isto, e tonificam o sentido de empatia e atavismo com o público.

A moda-de-viola *O Mineiro e o Italiano* exerce um papel narrativo conveniente de o indivíduo projetar-se no outro, no metabolismo da vida comunitária. À contextura imagética do texto une-se a tangibilidade da escritura, pelo romance lírico-narrativo; às situações historicamente concretas e peremptórias da existência pública, agrária, liga-se a idéia do “viver nos outros”, de que fala Sérgio Buarque de Holanda. Sobre essa projeção inter-humana, esclarece o ensaísta de **Raízes do Brasil** que “a vida em sociedade é, de certo modo, uma verdadeira libertação do pavor que ele [o brasileiro cordial] sente em viver consigo mesmo, em apoiar-se sobre si próprio em todas as circunstâncias da existência. Sua maneira de expansão para com os outros reduz o indivíduo, cada vez mais, à parcela social, periférica, que no brasileiro — como bom americano — tende a ser a que mais importa.”¹⁹⁸

A palavra, entendida na relação performática da cantoria, substitui e se sobrepõe à realidade societária, transformando, por instantes, a obra, o cantador-violeiro e os ouvintes, num teatro de imagens, situados num nex

¹⁹⁸ in: **Raízes do Brasil**, de Sérgio Buarque de Holanda, p. 108.



flutuante entre a realidade e a imaginação. As personagens são criaturas vivas, na esfera elementar dos sonhos. Se isto é verdadeiro, caberia questionar em que dimensão ocorre a ficcionalidade, se é que ela está compartimentada em alguma dimensão da vida. Para mim, a arte é o elo absoluto entre o que *pode ser* e o que *é*. Fora dessa extensão humana, deixa de ser arte. Isto certamente elimina as diferenças entre o acadêmico e o moderno, entre os hodiernos e os antigos, entre o culto e o popular. A Moda Caipira de raízes é um teatro, repito e acrescento: uma convulsão de sonhos. Por definir-se como atividade performática envolvendo ou sendo envolvida pela coletividade em contínua realimentação (*feedback*), esse processo de flutuação entre o real e o fictício é muito comum na discursividade literária popular. Basta lembrar que ela também ocorre nas estrofes de adivinhações, nos autos populares, nos poemas de cordel, no teatro de revistas, nas narrações de causos e, principalmente, na estrutura dramatúrgica dos dramas e tragicomédias com que se encerram os espetáculos circenses das companhias familiares que ainda percorrem os lugarejos e pequenas cidades do interior e vilas periféricas de cidades médias e centros metropolitanos. A respeito dessa mescla de situações reais e fictícias na composição imagística do discurso literário-popular, escreve José Guilherme Cantor Magnani que “o que caracteriza o circo é justamente a capacidade não só de transpor para o palco essas e outras peripécias do dia-a-dia dos espectadores, mas sobretudo de explicitar seus contrastes através da articulação *sério vs. cômico* que constitui seu princípio estruturante básico. Não é apenas a presença desta ou daquela crença ou fragmento do cotidiano o que explica o caráter verossímil do espetáculo de circo, mas a existência de uma lógica que articula — de ‘forma circense’ — as contradições, incongruências e descompassos da vida diária, tais como a valorização da família e as dificuldades em mantê-la, o reconhecimento



da autoridade e o temor da polícia, as esperanças postas na cidade e a desigual repartição de seus serviços, etc.”.¹⁹⁹

Voltando à análise textual da Moda Caipira, que erige a atmosfera espiritual de um teatro de representações, com essa flutuação instauram-se mais uma vez a cosmologia de um tempo e de um espaço míticos engendrados na poesia: tempo em que não há horas e um lugar sem paragens. Visto em sua funcionalidade social, cabe ao modista o papel de restaurador do mundo, dissipando-o dos agravos e tramóias do destino; ao protagonista cabe a máscara, quer dizer, a destituição de um caráter específico, individualizado, para estender-se no assentimento plenário, na categoria coletiva; ao cantador-violeiro real e contingente, as glórias heróicas por ensinar o efeito catártico e o deguste de uma “beleza clássica” que essa situação inspira. Ao poema aviado, como o universo palpitante de símbolos, cabe o estabelecimento de um vigoroso jogo verbal convincente, verossímil, pela conveniência e historicidade. Realiza um esteticismo dialógico com o que é contingente no contexto social em que atua. Sua função literária realiza-se na intersecção dos fatos reais com as miragens coletivas. Através da anormalidade de ações, a moda finge restabelecer a normalidade da vida comum. O enfrentamento ao poder constituído se, por um lado, soa como profanação pecaminosa de um dogma (a usurpação tida como normal e aceitável), por outro, realiza a vontade de superação do “isto é assim porque é assim mesmo”. Mobiliza a relação dialógica entre o *não-ser* anônimo, passivo e pungente, e o *ser* transformador e abolicionista. Mesmo que em sonho, o caipira desfruta o momento fugaz de *ser um cidadão*. Observa Antônio Cândido que “não é a representação dos dados concretos particulares que

¹⁹⁹ in: *Festa no Pedaco - Cultura Popular e Lazer na Cidade*, de J. G. C. Magnani, p. 175.



produz, na ficção, o senso de realidade, mas sim a sugestão de uma certa generalidade [ou “flutuação” em nosso dizer] que olha para os dois lados e dá consistência tanto aos dados particulares do real quanto os dos mundo fictício.”²⁰⁰ A aventura que o texto e seu teatro performático põem em evidência não se expressa pela empreitada de um personagem numa peregrinação épica; é dramática, conjuntural e conjectural, análoga, nos efeitos, a de um Davi contra o Gigante. E, assim, o personagem submisso (e suas extensões nas criaturas reais), na origem, conquista o máximo grau de glorificação, na sùmula dos fatos.

Em *O Mineiro e o Italiano*, como tenho firmado, a linguagem é representada artisticamente por uma pretensa estratificação de vozes em interlocução: a fala do sujeito que narra (o cantador-violeiro) e os diálogos entre o Mineiro e o Advogado. Digo *pretensa* porque prevalece o registro lingüístico do narrador que, indiretamente, filtra os discursos por ele introduzidos, resultando apenas um discurso, linear, em consonância com a própria seqüência expositiva dos fatos. Persiste no texto os “índices de oralidade”²⁰¹ tão familiares e catalisadores da Literatura Popular de antiga procedência. O cantador-estradeiro, sujeito da enunciação verbal, dissolve a palavra de outrem em suas próprias palavras. Isto é importante porque, pela homogeneização das falas, ressoa nos ouvintes apenas um plano seqüencial de discurso, na linha de seu registro cultural, exatamente aquele mais próximo da situação expressiva de linguagem dos mesmos destinatários. Ou seja, o “adevogado” que, teoricamente, destoaria por um registro caracterizado pelo padrão culto, fala pela voz do

²⁰⁰ *Dialética da Malandragem*, de Antônio Cândido. in: *O Discurso e a Cidade*, pp. 18-54.

²⁰¹ Escreve Paul Zunthor que por *índice de oralidade* “entendo tudo o que, no interior de um texto, informamos sobre a intervenção da voz humana em sua *publicação* – quer dizer, na mutação pela qual o texto passou, uma ou mais vezes, de um estado virtual à atualidade e existiu na atenção e na memória de um certo número de indivíduos.”. in: *A Letra e a Voz*, p. 35.



narrador, num “português errado”, ou usando frases-feitas de grande eficácia e predileção na comunicação oral-popular como *entrá pro cano* ou *se nesse angu não tiver mosquito*. Sobre esse aspecto, há que se levar em consideração que procedimentos desse quilate tendem a funcionar em dois sentidos convergentes: a) além de evitar o pedantismo de um falar “ilustrado”, no contexto do romance popular (o que poderia funcionar como notável realce, mas não é importante, na estilística do texto); b) trazem a linguagem para o campo do caipira, no espaço de seu domínio e jurisdição, como que a conjecturar psicologicamente a previsibilidade do desfecho da história em favor do Mineiro. Possui o sentido de *palavra interiormente persuasiva*, na reflexão de Bakhtin.²⁰² Assim, a escritura, entendida como a própria moda, e os discursos inerentes aos personagens, se nutrem e se ajustam ao cotidiano específico, ao tempo e espaço da realidade social. A onisciência do cantador-violeiro é fundamental para o sucesso anedótico da história. É ele mesmo que conta, propiciando aos fatos, convertidos em linguagem, a graça narrativa do bom contador de um “causo”. Cabe também a ele, ou *principalmente a ele* afiançar junto a seus semelhantes a ilusória, mas benfazeja ruptura com o passado histórico, esse “Saturno” ou “Golias” devorador dos mais fracos. Comprazendo-se dos fatos e das artimanhas do Mineiro, prevalece nos ouvintes a admiração extensiva ao cantador.

Arribando melhor este feixe de idéias, e sem medo do pecado da redundância, é necessário entender que, entidade do discurso, da chamada “diegese narrativa”, o cantador-violeiro (criatura vestida dos dotes flutuantes entre o real e o imaginário) reveste-se de uma sabedoria e de uma corporificação concreta da realidade, em consonância com a concretude existencial de seus

²⁰² in: **Questões de Literatura e de Estética**, de Mikhail Bakhtin, pp. 134-163.



ouvintes. Abre-se o circuito em que a fantasia e a realidade confluem no mesmo sentido: o do *verismo*, pela idéia de identidade. Esse circuito parece gerar um produto de relações artísticas que é maior que a soma de suas partes. Nesse tipo de interação, embora reconhecendo o caráter analítico-discursivo da moda, estabelece-se o princípio “sintético-ideogramático” da linguagem dodecafônica, como também poderia ter notado Mário de Andrade, em *A Escrava que não é Isaura* e *Prefácio Interessantíssimo*, uma idéia que se intercala aos pressupostos do cubismo e da “montagem”, de acordo com Eisenstein. Parece que a moda, em sua versatilidade discursiva, desgruda-se de si mesma para, interagindo com a platéia, cumprir o sentido abstrato de sua função poética. Sob o impacto de romances lírico-narrativos como o que foi pautado, o tempo e o espaço históricos, empíricos, se nutrem de uma idealização maravilhosa, arejadora, reparadora, e permitem a que o personagem, sob a máscara do cantador, atinja o limiar da heroicidade. No sentido até agora percorrido, e procurando salientar a universalidade do discurso, resta lembrar que a figura do trapaceiro em *O Mineiro e o Italiano* mobiliza uma temática literária ancestral, com funções especiais que remontam a literaturas da Idade Média e a situações literárias conhecidas desde a antigüidade e o Oriente Antigo. Ligam-se às *alegorias prosaicas* de que se nutriram os romances modernos, conforme aparece em vários estudos, entre os quais os de Mikhail Bakhtin.²⁰³ Neste sentido, pode-se afirmar também que as peripécias do Mineiro carregam consigo a funcionalidade e o cerne aventureesco do personagem Pedro Malazarte de antiga tradição ibérica. São as “más artes” daquele que ridiculariza os poderosos. Esse personagem-tipo, que carrega um lastro de picardia de **Lazarillo de**

²⁰³ *Funções do Trapaceiro, do Bufão e do Bobo no Romance. in: Questões de Literatura e de Estética*, pp. 275-281.



Tormes (1554) — ensina Luís da Câmara Cascudo, citando Teófilo Braga — aparece na canção 1121 do *Cancioneiro da Vaticana* (“chegou Payo de Maas Artes”). Freqüenta a literatura peninsular desde o século XIII (Malaartes, Urdemales, Ulimale, Urdemale): sua característica funcional é o utilitarismo. “Malazarte são convergências de episódios tradicionais europeus, espalhados na novelística popular e agrupados sob seu nome em Espanha... e vindos para o continente americano. Nenhuma idéia instintiva de maldade desinteressada o anima a cometer uma diabrura. Há nele igualmente o plano social de crítica, de ataque, de castigo aos ricos e aos fidalgos, adaptado, no sertão brasileiro, aos fazendeiros e comerciantes que são ludibriados...”²⁰⁴ Enfatizo esta característica do personagem para ratificar mais uma vez a presença de estruturas de antiga procedência peninsular na oralidade da Moda Caipira de raízes.

Assim posto, são necessários* neste ponto acrescentar outras ponderações acerca do herói na Moda Caipira de raízes. O cantador-violeiro, como sujeito da enunciação, é o ideólogo mor da escritura no momento mágico da performance, um herói pensante, sentinte, parodiador e estilizador de todas as falas, trazedor dos planos do imaginário para os planos sociais e históricos. É testamentário da tradição literária; é o articulador fecundo, o famoso “fingidor” pessoano em poesia. Deste modo instituído, a fala comunicativa do cantador (e das duplas caipiras que lhe são porta-vozes) cai como chuva fecundante sobre a realidade histórico-social dos ouvintes, suscitando o arcabouço do imaginário em sua tensão dialógica com o real. O verismo da escritura, corporificada pelo cantador-violeiro, se confunde com o verismo da existência, tornando poesia e realidade um trem muito semelhante. Este procedimento confere à figura do

²⁰⁴ in: **Literatura Oral no Brasil**, de Luís da Câmara Cascudo, pp. 260-263.



modista uma fortificação junto a seus coetâneos, uma autoridade que brota da glorificação em seu próprio meio. Sendo um discurso eficaz pela fotografia do idêntico, exemplar típico da Moda Caipira, o que é uno desliza para encaixar-se no quadro das inquietações coletivas. Num contexto que pode ser interpretado como rústico, conforme veremos logo adiante, *o personagem-cantador é o verdadeiro herói na moda caipira*, um “eu” que se confunde com um “nós”, ou seja, o concertista e ouvidor (ou *ombudsman*), ao mesmo tempo, que personifica os anseios da coletividade. Por isto, no espaço mesmo do caboclo, e da Moda Caipira em geral, não existe a caricatura depreciativa dos jecas. Se sobrexistem, como fiz observar, isto se dá na projeção *de fora para dentro*, do urbano para o rural.

Na síntese do que foi discutido neste capítulo, é preciso dar mais um passo e acrescentar que não comparecem na Moda Caipira, ou são muito raros, os heróis fácticos, os empreendedores de aventuras heróicas, no sentido da *épica clássica* e do romanesco moderno. Excetuando o *homo viator*, o vaqueiro, o carreiro de bois, que incorporam as asas da imaginação de quem vive em isolamento e despreço — o caboclo —, também como personagens os caipiras são submissos e se confundem com a idéia de excluídos, despossuídos. Seus feitos são empreendidos ou torneados por obra do destino que já está traçado, do acaso, do fortuito, da coincidência, da determinação mística; suas aventuras são na aparência desinteressadas, suscitam admiração pela humildade e passividade. Vivem o presente com formidável nostalgia de um tempo perdido que, em várias ocasiões, é representado pela fisionomia combalida do presente, ou pela lembrança do velho pai que já passou ou padece de uma decrepitude disfarçada. O pai é símbolo de *conquista*, pela gênese de tudo, e de *perda*.



* * *

Já vimos que a principal característica de que se fundamenta a moda-de-viola é a sucessividade narrativa na ordenação retilínea das imagens: começo, meio e fim. Isto é fator essencial de sua estrutura lírico-narrativa e que, sob as atenções gerais, consolida sua interação com o meio social e seu público. Convido-o, caro interlocutor, a embarcar na moda *Boiadeiro Punho de Aço*:

BOIADEIRO PUNHO DE AÇO

moda-de-viola

Teddy Vieira / Tião Carreiro

Me criei em Araçatuba
Laçando potro e dando repasso,
Meu velho pai, pra lidar bom boi,
Desde pequeno guiô meus passo.
-Meu filho, o mundo é uma estrada
Cheia de atajo e tanto embaraço,
Mas se você for bom no cipó,
Na vida nunca terás fracasso.

Com vinte anos parti
Fui na comitiva de um tar Inácio,
Senti um nó me apertá a garganta,
Quando meu pai me deu um abraço.
-Meu filho, Deus lhe acompanhe,
São esses votos que eu lhe faço,
E como prêmio do teu talento
Lhe presenteio com este meu laço.

Por este Brasil afora
Fiz como faiz as nuvem no espaço
Vaguei ao léu conhecendo terras,
Sempre ganhando dinheiro aos maço.
Meu cipó de três rodia
Cubria a anca do meu picaço,
Foi o que me garantiu o nome
De boiadero punho de aço.

De volta pra minha terra
Viajava à noite, com um mormaço,



Naquilo eu topei com uma boiada
 Beirando o rio, vinha passo a passo.
 Um grito de boiadero
 Pedindo ajuda cortô o espaço
 E ouvi o peão que ia rodando,
 Saltei no rio com o meu picasso.

A correnteza era forte
 Tirei o cipó da chinha do macho
 E pelo escuro inda consegui
 Laçá o peão por um dos seus braço.
 Ao trazê ele na praia
 Meu coração se fez em pedaço,
 Por um milagre que Deus mandô,
 Salvei meu pai com seu próprio laço.

in: Tião Carreiro e Pardinho,
Modas de Viola Classe A (Vol. 2), 1975.

Esta moda-de-viola realizada em 1957 por Teddy Vieira e Tião Carreiro é um dos grandes sucessos e um dos emblemas da Moda Caipira em disco. Gravada por primeira vez pelo intérprete Pereira para selo Colúmbia, e após, pela dupla Pedro Bento e Zé da Estrada, em 1963, para gravadora Chantecler, afigura-se como um ponto culminante do repertório da dupla Tião Carreiro e Pardinho. À cursividade lírico-narrativa do enredo com vistas ao *heppy-end* (final feliz) se encadeia um feixe de correspondências internas de musicalidade e fluência rítmica: o texto se compõe de cinco oitavas, todas subdivididas em duas quadras por uma cesura entre elas; às cesuras correspondem blocos sintáticos-semânticos bem delineados e circunscritos em módulos temáticos; cada um dos blocos ou quartetos se inicia com um verso octossílabo seguido de mais três decassílabos; além da unidade métrica, rítmica e estrófica, tais fatores de ordem expressiva se alinham em tópicos pares



monorrímicos, com a reduplicação assonante das rimas “-asso / -acho”, do começo ao fim.

O título *Boiadeiro Punho de Aço* já predispõe a uma visão heróica do protagonista. Este é o próprio cantador-violeiro, o *homo viator* que se põe, através de motivações realistas (“me criei em *Araçatuba*”, “fui na comitiva de um tar *Inácio*), a contar o que se passou. Através dessas sugestões o poema se ancora em fatos conhecidos para proporcionar *efeitos de realidade*. A primeira e última estrofes, seguindo a lei da cursividade retilínea, se fecham em círculo: na primeira, em forma de ensinamento, o pai prediz com ares proféticos de um vate:

-Meu filho, o mundo é uma estrada
Cheia de ataio e tanto embarço,
Mas se você for bom no cipó,
Na vida nunca terás fracasso.

Na última, como predestinação dos milagres da vida (essa “estrada [da vida] cheia de ataio e tanto embarço”), obra do destino, confirma o vaticínio do início, em forma de exemplo e novo ensinamento:

Ao trazê ele na praia
Meu coração se fez em pedaço,
Por um milagre que Deus mandô,
Salvei meu pai com seu próprio laço.

A esses movimentos rítmicos da matéria semântica correspondem as inter-relações *passado* > *presente* < *passado*, presentificados no momento-mesmo da narração; a *saída* e a *volta* do protagonista, em sua peregrinação devaneante pelo Brasil (“fiz como faiz as nuvem no espaço”); a dinamização do símbolo *laço* ou *cipó*, como se todos os motivos se “enlaçassem”, “enrodilhassem” em torno de uma única e verdadeira história. Este

procedimento causal imprime ao caso sentido de verossimilhança, isto é, correspondência e identificação do que é dito, no espírito do ouvinte. Assim, o ensinamento do pai ao filho se expande e se potencializa no ser coletivo. Na construção dessas imagens participam formulações expressionistas do tipo:

*Viajava à noite, com um mormaço,
Naquilo eu topei com uma boiada,
Beirando o rio, vinha passo a passo...*

ou

*Um grito de boiadero
Pedindo ajuda cortô o espaço...*

ou

*A correnteza era forte
Tirei o cipó da chinha do macho
E pelo escuro inda consegui
Laçá o peão por um dos seus braço...*

Esses efeitos de sentido, informativos e ao mesmo tempo sugestivos, trazem para o ato da enunciação o condão do sonho, no enredar enrodilhante, sentimental, sinestésico e afetivo das imagens. O que quero mencionar é que além da heroicidade de cantador-violeiro, que canta rasgado e nas alturas, suprimindo o afã coletivo reprimido em modéstia e acanhamento (a natureza “caipira” do caipira), esse cantador, mais uma vez se faz admirado e bem quisto pela capacidade de poetar, de transformar o conto do trivial em sublime, de fisgar o insólito do cotidiano, de vislumbrar a beleza na rusticidade. Seu ato heróico de salvar alguém da morte, por coincidência o próprio pai (simbolicamente *a genealogia e o passado de todos os ouvintes*), não se esvai por ter sido obra do destino, do acaso, mas se engrandece, como se ao poeta fosse dada também a graça de incorporar os desígnios misteriosos e inexplicáveis do existir coletivo. O poeta dá à luz um turvo passado que, provável, é por isso

mesmo verdadeiro. Por esses refinamentos de construção artística e aguda capacidade de penetração nos códigos culturais de seus coetâneos, repito, *o violeiro-cantador é o verdadeiro herói*.

Tenho observado que, exceto os casos dos violeiros-cantadores — o *homo viator* — e as exaltações do eu-poemático nas *modas de campeão* e de *abatê campeão*, que circunscrevem o próprio meio caboclo na agitação lúdica do “fandango”, os personagens caipiras em geral não se situam pela conjugação de verbos do tipo “eu sou”, “eu estou”, “eu permaneço”, eu “fico”, “eu quero”, “eu sei”, ou seja, não se abstraem de seus estados e ações. Se não estou enganado, o exemplo mais representativo desse sinal de desilusão se notabiliza na toada *Mágoa de Boiadeiro*, de Nonô Basílio (Alcides Felisbino de Sousa, Formiga-MG, 1922-) e Índio Vago. Nesta moda, gravada com grande sucesso por Pedro Bento e Zé da Estrada, em 1967,* o *homo viator* boiadeiro é o herói trágico de seu próprio desencanto. Deprimido e humilde, renega sua própria condição de poeta. Desperta a simpatia da identidade no ouvinte pelo sentido de auto-piedade, pela saudade da felicidade perdida, pelo confronto da vicissitude presente em relação ao passado que não volta mais. Verifiquemos apenas um trecho:

MÁGOA DE BOIADEIRO

toada

Nonô Basílio / Índio Vago

Não sou poeta,
Sou apenas um caipira,
E o tema que me inspira
É a fibra do peão.
Quase chorando,
Imbuído nesta mágoa
Rabisquei estas palavras
E saiu esta canção.

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.

in: Ouro e Pinguinho,
Nosso Amor de Criança, 1975.

Restaurando as preliminares deste capítulo, sublinhemos outra vez: o caipira não é moda. Os protagonistas na Moda Caipira são, com raríssimas exceções, pacientes no meio histórico-social; como o trabalhador e a trabalhadora da roça, seus filhos e agregados, protagonizam uma desilusão diante do “não-eu” — a contingência social — tudo em consonância com o estado depreciativo que lhes é imposto, e do isolamento dessa gente, entendida não só como uma separação psicológica do mundo urbano dominante, mas sobretudo — o que é fundamental — um isolamento instituído pelo urbano na forma de despreço à cidadania. Não há na Moda Caipira heróis empreendedores; não há “fabianos” espiritualizados; não há a saga de “capitães rodrigues”, “antônios conselheiros”, não há lendários “coriscos”, “antônios silvinos” e “virgulinos”..., como na fortuna ficcional de outras regiões do país. Essa inexistência se transfere ao teatro, ao cinema... Nos dramas (geralmente tragicomédias) encenados em circos-teatros, que ainda deambulam nas periferias, lugarejos e pequenas cidades do interior, o herói caipira é comumente interpretado pelo palhaço da companhia. Por isto, é reduzido (ou talvez engrandecido?) ao sentido patético de uma espécie de pícaro. As mais de duas dezenas de peças escritas

por Tonico (João Salvador Pérez, 1919-1994), as várias de Sulino (Francisco Gottardi, 1924-) e outras tantas dezenas concebidas por Zé Fortuna (José Fortuna, 1923-1983)²⁰⁵, e que precisam ser recolhidas e estudadas, comprovam o que digo. Trata-se de um gênero em prosa sem dúvida muito rico, e até agora pouco lembrado pelos estudiosos de literatura. Muitos de seus temas são desenvolvimento de modas caipiras e outras canções que caíram no gosto popular, já que não raro a própria dupla participa das encenações, como: *Tristeza do Jeca* (toada de Angelino de Oliveira), *A Vingança de Chico Mineiro* (toada de Tonico e Francisco Ribeiro), *Cabocla Tereza* (toada de Raul Torres e João Pacífico), *O Ébrio* e *Coração Materno* (toadas e canções de Vicente Celestino), *Coração de Luto* (toada de Teixeira) além de dramas de vários autores conhecidos ou não, como *Ferro em Brasa*, *O Céu Uniu Dois Corações*, *O Crime de Tobias*, *Três Almas para Deus*, *O Filho Monstro*, *A Marca da Ferradura*, *Mágoas de um Palhaço*... Como se infere por alguns dos títulos acima, os protagonistas caipiras são geralmente encolhidos, retraídos, parece que premeditadamente imbuídos da derrota que os apavora e os desanima, e de um perene sentimento trágico da vida. Por esta razão, muitas vezes são patéticos, são agônicos, são picarescos e quixotescos. Isto explica o fato de ser mais freqüente no cantar caipira as sagaranas²⁰⁶ de um *herói boi* (o

²⁰⁵ **Zé Fortuna** e Pitangueira (Euclides Fortuna, Itápolis-SP, 1928-) formaram uma das duplas mais importantes do Brasil, com a gravação de 40 LPs. Com o grupo Os Maracanãs, José Fortuna estreou em disco em 1948. Cantou também ao lado dos sanfoneiros Juventus Merenda, Coqueirinho, Zé do Fole, Piracicaba e Rosinha. Mas seu grande sucesso foi ao lado do mano Pitangueira. É autor das letras em português de guarânicas paraguaias, como *Índia*, *Meu Primeiro Amor (Lejanía)*, *Anahí*, *Vai Com Deus (Vaya con Dios)* e outros grandes sucessos de Cascatinha e Inhana, também interpretadas por famosos artistas da Música Popular Brasileira, como Caetano Veloso, Maria Bethânia, Fagner, Gal Costa entre outros. Conta-se que Zé Fortuna escreveu bem mais que as peças de circo que figuram em seu nome. Ele escrevia e as vendia, geralmente às duplas de intérpretes que participavam dos dramas, que as encomendava e as comprava. Como são circunstanciadas nas duplas, só a elas interessava encená-las. Escrevia também sob encomenda para os donos de circos.

²⁰⁶ Apropriei-me deste linda palavra motivado naturalmente em Guimarães Rosa: saga + -rana = “pequena saga”.



Boi Soberano, o Boi Fumaça, o Boi Veludo, o Boi Cigano, o Boi Sete Ouro, o Boi Palácio, o Neloire Valente)²⁰⁷, que o herói-gente. Parece que os protagonistas estão fadados a viver um tempo e espaço abstratos e, em analogia com a vida coletiva, repletos de coincidências atrativas, curiosidades fortuitas, intervenções sobrenaturais e calamidades sempre à espreita, a desanimá-los antes de qualquer ação construtiva e dissipadora dos perigos. Assim, o personalismo do vencedor fica submerso na coletividade, no ato da cantoria. Assim, mais uma vez repito, o grande herói é o violeiro-cantador confundido pela voz interpretativa da dupla. Através desta, no ato da performance, germinam “os causos que me contaram”, “os causos que ouvi dizer”, “os causos que se ouvem no rádio ou que são lidos no jornal”, “os causos que presenciei”..., todos intermediados por um álibi, e o prestígio, a glorificação do cantador-violeiro, e os devaneios coletivos, e a arte... O modista é engrandecido pelo sentimento coletivo de ser aquele que diz *verdades* coincidentes com as *nossas verdades*. O devaneio, é bom frisar, leva ao mundo da liberdade, portanto sem proibições e resistências.

Um sentimento reprimido dos personagens comuns nas modas reflete a imagem dos caipiras comuns. Isto não equivale, como tenho demonstrado, à caricatura do Jeca Tatu. Entre os seus semelhantes, o caipira é festeiro, inspirado, amoroso, realizador, diferente da timidez que se lhe atribuem numa visão *de fora*. Tal se expressa numa das mais singelas modas de raízes gravadas

²⁰⁷ Os heróis-bois são geralmente títulos das próprias modas-de-viola: *Boi Soberano* (de Carreirinho, Izaltino Gonçalves de Paula e Pedro Lopes de Oliveira), *Retrato do Boi Soberano* (de Piraçununga e João Caboclo), *Boi Fumaça* (de Sulino e Moacir dos Santos), *Boi Veludo* (de Lourival dos Santos e Jesus Belmiro), *Boi Cigano-I* (de Tião Carreiro e Peão Carreiro), *Boi Cigano-II* (de Geraldinho e Fauzi Kansa), *Boi Sete Ouro* (Teddy Vieira e Arlindo Rosa), *Derrota do Boi Palácio* (de Zé Carreiro e José de Moraes), *Neloire Valente* (Sulino e Antônio Carlos da Silva). Foram interpretadas e regravadas pelas maiores duplas caipiras do Brasil, entre as quais Tião Carreiro e Pardinho, Tião Carreiro e Carreirinho, Zilo e Zalo, e Dino Franco e Morai.



nos quase cinquenta anos de carreira da dupla Vieira e Vieirinha. Trata-se da notação do *folgazão*, o cantador-violeiro campeão. Composta em 1960, ao mesmo tempo que glorifica o herói violeiro-cantador, explicitamente nega a deturpação da imagem atribuída ao caipira (“nóis não sofre amarelão / e nem estrução [febrão] de maleita”) em clara reação ao “efeito biotônico” proposto na fábula de Monteiro Lobato difundida no *Almanaque do Jeca Tatuzinho* (que veremos páginas adiante):

MARRETA

moda-de-viola

Vieira / Vieirinha

Ai, eu e meu companhero,
Na hora que nóis despeita,
Ai, quando nóis pega a cantá,
Mais é uma vitrola perfeita!
Ai, nós não sofre amarelão,
E nem estrução de maleita,
Ai, nós canta em quarqué artura
Exprica as palavra direita!

Ai, eu e o meu companhero
A parada nós não enjeita!
Ai, nós achano um truquinho,
Nóis joga até na sarjeta,
Eu jogo na banca de buzo,
Eu jogo na banca-roleta!
Ai, neste jogo de bandera
Eu jogo na bandera preta!

Ai, se fô pra arriscar no bicho,
Eu jogo na borboleta!
Nos macaco eu jogo pedra,
Só pra vê fazê caretá!
E no campeão nós joga moda
Trovada em linha, e bem feita,
Na capitar de São Paulo
A violerada me respeita!

in: Vieira e Vieirinha, **Peão Boiadeiro**, 1973.



Encerrando esta partição, cabe observar, ainda que de passagem, a existência de dois pontos fundamentais para interpretação do *fandango* como atividade própria do mundo caipira: um deles relaciona-se à cronologia; o outro, a seu aspecto ritualístico. No atinente ao primeiro fundamento, é necessário atentar para o fato de que o baile acompanhado do canto narrativo dos romances é tradição muito antiga e, como a própria Moda Caipira, herança européia. Escreve Menéndez Pidal que esta é “a manifestação da arte popular mais complexa e acabada, concorrendo para ela os instrumentos, a voz, a poesia e a rítmica coreográfica”. Acrescenta o mestre espanhol que “estas danças (...) em que se canta algum romance velho continuaram em uso entre a gente do campo, e ainda hoje se conserva delas algum resto... O mais provável é que este costume popular deriva-se de um costume cavalleiresco medieval. Da França sabemos que, no século XII (...) não podendo dispor facilmente de um menestrel que tinisse instrumento [a viola], se dançava naturalmente ao som de canções (uso que ainda durava no século XVIII entre os habitantes do campo). Esta maneira de dança passou da França a outros países, como a Dinamarca, onde desde o século XIII foi moda a dança acompanhada da canção épico-lírica. (...) Algo semelhante podemos supor que passava na Espanha, ainda que sobre isto nada nos informe a nossa literatura, sempre tão parcimoniosa de notícias”.²⁰⁸ Neste sentido, ainda que a observação se inscreva no campo específico da antropologia cultural e da etnografia, tais encontros em grupos, que se realizam em várias periodicidades, geralmente na sazonalidade do calendário agrícola, ao longo de tantos e tantos séculos, devem ser interpretados não meramente como atividades lúdicas e folgazonas. Numa interpretação elástica dos processos ritualísticos, são

²⁰⁸ in: **Romance hispánico (Hispano-Portugués, Americano e Sefardi) - II**, pp. 98-100.



ritos sociais cujo sentido de eficácia possui o significado lógico de propiciar o ensejo fecundante e comovedor do encontro, num contexto de isolamentos. Mas possuem também outros significados e simbologias societárias profundamente ocultos e nos quais se enquadram com grande ênfase o significado da arte, e seus efeitos funcionais no seio da coletividade. Assim interpretado, como um *rito*, o fandango, ou pagode, ou festa caipira, pressupõe obrigatoriamente, em sua sazonalidade, a presença do violeiro (confundido com *o autor de bancada* ou autores da escritura, e com *o intérprete* — quase sempre a dupla de violeiros) e, tão obrigatoriamente como estes últimos, a presença da dança, do instrumento, da coreografia e da poesia lírico-narrativa, a Moda Caipira. A discussão dessa conjectura, certamente muito fecunda e que leva ao enfoque da Moda Caipira sob novas dimensões interpretativas, pode-se iluminar, entre outras publicações, pelas reflexões contidas no livro **Sociologia do Rito**, do cientista social Jean Cazeneuve. Talvez fosse o caso retornar aqui a algumas passagens de *Viola Vermelha*, realizada em tributo à memória do violeiro Florêncio, falecido em 1972, mas que, igualmente ao cantador-violeiro, a louvação se faz à viola, como “personagem” mágica do rito. Entre outras imagens compostas por Tião Carreiro e Jesus Delmiro que retratam este aprofundamento no meio coletivo ressaltam-se: *o sentido de reafirmação do rito*, através de elementos comparativos do sangue do caboclo, que sinestesicamente, sensorialmente, se aproxima das virtudes da viola e do sentimento sublimado que o caipira tem pela Terra-mãe, como centro magnífico de um mito agrário (Esta viola vermelha, / cor de bandeira de guerra / Cor de sangue de caboclo, / cor de poeira de terra); *o sentido de força pela consolidação do eufórico, no seio da coletividade* (Esta viola vermelha / já feiz tristeza acabá, / Feiz muitos lábios sorrir, / feiz platéias delirá). Este último sentido determinado imagisticamente pela reduplicação

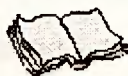


enfática do verbo *fazer* amplifica-se na penúltima estrofe, dando à viola e ao violeiro uma dimensão semântica de criaturas eternas potencializadas no tempo (passado > presente), fincados para sempre como um totem cultural e antropológico no campesino, no rito em que se insere a da Moda Caipira como um cantar do povo. A evocação de Florêncio pelo violeiro-cantador funciona como síntese de uma aroeira em sua rusticidade e dureza, como matéria elementar:

Esta viola vermelha
Que tanto alegrô o povo,
Defendendo o que é nosso
Está na luta de novo.
Voltô a ser aplaudida
Como foi antigamente.

O seu passado de glória
Revivendo no presente,
Florêncio descanse em paz,
Porque essa viola sua,
Voltô para o pé do eito,
Encostada no meu peito:
Sua luta continua.

Aquele Mineiro, este Florêncio, que é *aquele* porque a cultura brasileira o perdeu, incorporados pelo estradeiro-cantador de causos, fazem deste último a criatura heróica *do relatar*, não a criatura concebida com o atributo e a sagacidade *do fazer*. Vamos aos dizeres do próximo capítulo. Não se aporrinhe, interlocutor, com os ares meio emotivos das primeiras páginas.





Buey que vi en mi niñez echando vaho un día
 Bajo el nicaragüense sol de encendidos oros,
 En la hacienda fecunda, plena de la armonía
 Del trópico; paloma de los bosques sonoros,
 Del viento, de las hachas, de pájaros y toros
 Salvajes, yo os saludo, pues sois la vida mía.

Rubén Darío, Nicaragua, 1867-1916.

8. AS SAGARANAS DO HERÓI BOI

Boi é sinal de bondade, de calma, de força pacífica, de capacidade de trabalho e de sacrifício. É precioso auxiliar do homem, ao qual devota sacrifício, inclusive o de dar-lhe as próprias carnes, os ossos e o couro. É montaria calma sem a cobrança da indisposição ou fadiga; é ajuda com doçura e desapego. Evoca o sentido de contemplação e afetividade do

carinho. Seu canto é grave, que vem desprendido bem do fundo; tem um quê de acasalamento com o silêncio e os ermos do sertão. É acalento e ao mesmo tempo paciência e resignação. Até no momento tirano de aplicar-lhe o ferro em brasa que o deixa tatuado pra sempre. Boi não guarda ressentimentos, ou se os guarda são passageiros, ou em relação aos néscios que não o entendem... É sua lição muito humana de tolerância contra o estúpido. Tem boi de tração, tem gado de corte. No geral, gente da cidade só entende de comer o boi, ou tê-lo com o zelo do valor comercial, especulativo.

Mugido é cantar solitário, ensimesmado, recordando um nem te conto que sempre que tem jeito honesto, compenetrado, ou elocução de um notar pungente. Sua força é indelével, o corpanzil maciço, mas boi é gente compassiva, delicada, que se apegua a seu cuidador e amigo, a seu lugar, à sua paisagem, à origem. Aprecia o retireiro, não no sentido vampiresco que lhe dão os homens. No olhar pensativo do boi, cristal fumê aceso, espelho desembaçado, caboclo se vê bem lá dentro, pequenininho, refletido. Ao raptar a imagem humana dentro de si, o boi não lhe cobra hierarquia. Olho de boi é selo raro, acostumado a ver a vida devagar, sem ansiedade. Que nem o caboclo. O touro é um grandalhão insaciável; o bezerro adolescente — o *marruais* — é rufião e tem faro e jeito desengonçado de perceber fêmea no cio.²⁰⁹

Coletivo de boi é gado, e na andança, boiada. E de gente é gentarada. A boiada é um corpo com temperatura própria. Docemente, no calor dos corpos passo a passo, no repicar do berrante, andando, meditando pelas leiras dos campos, boiada nunca vai em linha reta. O vaqueiro tem de corrigir-lhe a rota,

²⁰⁹ Os dois primeiros parágrafos foram inspirados no verbete *Boi. Búfalo.* do *Dicionário de Símbolos* de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant.

desbastar-lhe o desejo instintivo de se fazer a curva grande, arco-íris de mugidos e aboios e quenturas, pra voltar pra casa, o lugar, o passado, a semeadura. Tem um quê de retorno eterno. A distância de uma légua na toada aboiada da boiada é um mundo que não tem fim. São tempos fruídos em jeito de expectativa e devaneio. A inteligência do boiadeiro situa-se no meio-a-meio, entre o cuidado e a divagação inspirada pelo gado, caminho lento e o sonho da tarefa cumprida, da volta e do encontro almejado.

Junta de bois é ciência, é orquestra de seis, de oito, de doze instrumentos, no carroção do carreiro. Os dois da frente sabem das coisas, são os bois de guia, entendem o carreiro, decodifica-lhe os sentidos. São estes que puxam a fieira meio sonolenta; os outros, os subguias, a chavia e o cabeçaio são que fazem a força. É quando o Brasil gemia, aos solavancos e abalos, se transportando em cima do carroção, em plangente saudosa. Boi que é boi tem nome e apelido de gente, ou apelido que gente muito bem que poderia ter: é *Minerinho*, porque foi filho de *Minero*, é *Paulista* e *Paulistinha*, é *Negrinho*, tem *Possante*, *Possantinho*, *Pantanero*, tem *Lobisome*, é *Estrelo* filho de *Estrela*, é *Canindé* (bochechudo, de chifres semilunares), é *Sintido*, *Vermelhinho*, *Rodopião*, *Marelinho*, é *Maiado*, *Maiadinho*, *Espadio* que era filho de *Espadia*, é *Sete de Ouro*, *Boa Bisca*, tem *Gaiera* (que tá chegadinha de cria), é *Brinquinho* porque é filho de *Brinquinha*, que era filha de *Brilhante* (que falava dormindo), é *Cigano*, *Bordado*, *Jangado* e *Jangadinho*, neto de *Jangada*, tem *Moleque*, tem *Veludo*, é *Palácio*, é *Namorado* e *Soberano*, é *Palacinho*, que não é filho do Boi Palácio, é *Delegado*, *Princesa*, *Rosera*... um montão de nomeações e parentescos, não dados ou impostos, mas apanhados num arbusto emocionante do cotidiano pelo vaqueiro que o assistiu na parição, e dar os



primeiros passos entrevados e fraquinhos de nenê. Por isto, às vezes são tomados como semelhantes do caboclo. E o boi entende e atende pelo nome, ou parece compreender a tudo isso. Bois de carro conversam com gente e entre bois. Às vezes falam coisas que nenhum não sabe. Pois boi que não fala é tão obtuso e burro que ainda não sabe nem que é boi — diria seu João, um caipira excelente. Boi é muito observador e inteligente. Para ele, os homens são “tão delicados (mais que um arbusto) e correm e correm de um lado para outro, sempre esquecidos de alguma coisa. Certamente falta-lhes não sei que atributo essencial, posto que se apresentem nobres e graves, por vezes. Ah, espantosamente graves, até sinistros. Coitados, dir-se-ia não escutam nem o canto do ar nem os segredos do feno, como também parecem não enxergar o que é visível e comum a cada um de nós, no espaço. E ficam tristes e no rasto da tristeza chegam à crueldade...”²¹⁰ Mas existe boi encrenqueiro, boi galinha, boi porco, boi galo, boi veado, boi pavão, que é de exposição, boi burro, boi de escorpião e de peixes... que nem gente. Existe boi que avoa, que é o Boi Lua, do Renato Teixeira, e Boi Voador, que é do Chico Buarque. Tem boi da toda qualidade: tem o índio-brasil da orelha grande e é meio mole quando nasce; tem o caracu, bom de carro, bravo danado do casco riscado — boi dos vinte e um berrados; tem o gir da orelha engavionada, o suíte meio preto, queimado; tem graserá da orelha larga e fumaço; tem o zebu ligeiro, muito ruim de amansar; tem o mestiço que é o que mais atende no carro, o mais inteligente, o mais ligeiro, só que não pode ficar relando nele, porque é bravo. Boi qualquer pula, ele tem os quartos moles e a bunda pra cima, não há peão que pare em cima dele. Boi é parte humana do camponês à qual recorre quando vê dissipar própria

²¹⁰ *Um Boi Vê os Homens*, de Carlos Drummond de Andrade, em *Claro Enigma* (1951).



humanidade, nos forrobodós e encencas só de homens sós. No boi se põem cangalhas, lhe furam as ventas e lhe colocam ferrolho na chinha, em penitência por ser levado. É herança da lei dos homens, nos tempos da escravidão. Alguns bois são barbatões indomáveis e gloriosos, lançando a todo momento um desafio ao brio do peão. Domar o boi, ou fazer o peão beijar a palha de um picadeiro são questões de honra para ambos. Outros são barbatões de veneta, bois de lua que fazem o que lhes dá na telha, tipo “maluco-beleza”.

Desde as paredes rupestres de Altamira, lá estão os bois. Egípcios, gregos e romanos... os têm como símbolo da agricultura, no mesmo sentido de mansidão com que bafeja quente o berço do menino, na adoração do *Santo Reis*. Do gado, do boi, o camarada bebe todo santo dia o suco de ensinamento e a seiva grave da existência. Prestemos atenção ao lamento de um caipira:

HERÓI SEM MEDALHA

moda-de-viola

Sulino

Sô filho do interior
Do grande estado minero
Fui um herói sem medaia
Na profissão de carrero.
Puxando tora do mato
Com doze bois pantanero,
Eu ajudei desbravá
Nosso sertão brasileiro.
Sem vaidade eu confesso:
Do nosso imenso progresso
Eu fui um dos pionero.

Veja bem como o destino
Muda a vida de um home
Uma doença marvada
Minha boiada consome.
Só ficô um boi mestiço

Que chamava Lobisome.
Por ser preto igual carvão
Foi que eu lhe pus esse nome.
Em poco tempo depois
Eu vendi aquele boi
Pros filhos não passá fome.

Aborrecido com a sorte
Dali resorvi mudá,
E numa cidade grande
Com a família fui morá.
Por eu ser anarfabeto
Tive de me sujeitá,
Trabaiá num matadô
Para o pão podê ganhá.
Como eu era um home forte
Nuqueava o gado de corte
Pros companheiro sangrá.

Veja bem a nossa vida
Como muda de repente,
Eu que às veiz inté choraya
Quando um boi ficava doente,
Ali eu era obrigado
Matá a reis inocente.
Mas certo dia o destino
Me transformô novamente.
Um boi da cor de carvão
Pra morrê na minha mão
Estava na minha frente.

Quando eu vi meu boi carrero
Não contive a emoção,
Meus óio se encherô d'água
E o pranto caiu no chão.
O boi me reconheceu
E lambeu a minha mão.
Sem podê sarvá a vida
Do boi de estimação.
Pedi as conta e fui embora
Desisti na mesma hora
Dessa ingrata profissão.

in: Rolando Boldrin, **Som da Terra**, 1984.



O sentido impactante desta moda se faz pela degradação do “eu”, extensivamente à família, marcada pelas estrofes situadas nas extremidades: a primeira, relacionada com o passado e com a tradição, é grandiloqüente, eufórica; a última, relacionada com o presente, é agônica, a dissipar quaisquer perspectivas de futuro. Repare que, embora seja fato consumado (do presente o cantador canta o que passou), instaura-se uma homologia entre o tempo da narração e os tópicos temporais do caso narrado, numa perfeita concordância tipicamente lírica de que *recordar é viver*. Nessa transição alegórica, demarca-se o rito de passagem do campo à cidade e a tensão provocada pela idéia do progresso social que o próprio caboclo anônimo ajudou a construir. E se vê excluído de seu desfrute. Ingenuamente, compreende esta mutação com influxos da força do destino. A atração nuclear que serpenteia o texto e agente agregadora de todo o pulsar lírico-narrativo é o signo *boi* e sua simbologia.

* * *

Embora nem sempre a Moda Caipira enfoque bois em ações comuns, quando um deles aparece, sua existência é correlata à do próprio camponês comum. Nesse caso é uma vida de trabalho não recompensado, à sombra da tragédia imposta pelo predador. A metonímia se faz pela consciência da exploração do boi pelos homens, como, entre os humanos, a exploração do homem pelo homem, do oprimido pelo poderoso. Tal se registra na moda-de-viola mais famosa de Raul Torres, *Boi Amarelinho* (1937). Intensamente matizada pela correlatividade ao caboclo, a voz enunciadora é a do próprio boi. Escutemos a face amena desse romance, que decorre de uma gradação de

atributos os quais funcionam, por contigüidade, como alavanca primordial da narrativa de sacrifício de um cristão na arena do mundo:

BOI AMARELINHO

moda-de-viola

Raul Torres

Eu sou aquele boizinho
Que nasceu no mês de maio,
Desde que nasci no mundo
Foi pra só sofrê trabaio.
Fizero logo batismo
Lá nas margem no riozinho,
Por causa da minha cor
Eu fui chamado Amarelinho.

Meu pai era um boi turuna
Que nasceu num sapezá,
Seu nome era Barbatão
Por sobrenome de Marruá,
Quando eu tava de ano e meio
Já fizero amansação,
Em vez de amansá de carro,
Amansaro de carretão...

in: **Os Grandes Sucessos**
de Torres e Florêncio, 1968.

* * *

Os velhos — bois e gentes — se entendem. Olhando a vida desde o largueirão do tempo, repassado por lugares, e lutas e prantos, vêem a existência com a paixão compassiva, a mais calada das paixões. Sabem que atrás de si atravessa uma boiada incauta, de couro que não é tão duro para a tala da chibata, que não pode ser atingido por tormentas, naquela barranca da travessia. É que

os jovens, gentes e bois, estouram ao ver o pano vermelho desenhado com cenas da tragédia. O estouro da boiada desembestada é um *Deus nos acuda!*, uma confusão que não tem arrumação. Velhos ranzinzas não estouram, se esvaem, ficam decrepitos, viúvos da própria vida; mas enfrentam os azares com grandeza, pra que a boiada possa seguir com sossego. Incorporam em si mesmos, e a si mesmos, um sentido de tragédia: aquela que desperta o prazer na compaixão e deixa o camarada com o olhar longínquo, pensativo nas sombras das travessias que hão de vir. Desligam-se dos rodeios cotidianos da juventude e, por momentos, olham o existir com a gravidade de um cientista das coisas do mundo, gravidade de um jequitibá antigo ou de um marceneiro. Este é o sentido de poesia que toma conta dum fandango quando chega a hora de uma moda como a que se atravessa no caminho deste **Ensaio**. Acompanhemos a alegoria comovente de uma criatura martirizada no calvário como “boi de piranha”:

TRAVESSIA DO ARAGUAIA

moda-de-viola

Dino Franco / Décio dos Santos

Naquele estradão deserto
 Uma boiada descia,
 Pras bandas do Araguaia,
 Pra fazer a travessia.
 O capataiz era um velho
 De muita sabedoria,
 As ordens eram severas,
 E a peonada obedecia.

O ponteiro, moço novo,
 Muito desembaraçado
 Mas era a primeira viagem
 Que fazia nesses lados.
 Não conhecia os tormentos
 Do Araguaia afamado,
 Não sabia que as piranhas
 Era um perigo danado.

Ao chegarem na barranca,
 Disse o velho ao boiadeiro:
 -Derrubamos um boi n'água -
 Deu a ordem ao ponteiro -,
 Enquanto as piranhas comem
 Temos que passar ligeiro,
 Toque logo este boi velho
 Que vale pouco dinheiro.

Era um boi de aspa grande,
 Já roído pelos anos,
 O coitado não sabia
 Do seu destino tirano.
 Sangrando por ferroadas
 No Araguaia foi entrando,
 As piranhas vieram loucas
 E o boi foram devorando.

Enquanto o pobre boi velho
 Ia sendo devorado
 A boiada foi nadando
 E saiu do outro lado.
 Naquelas verde pastagem
 Tudo estava sossegado.
 Disse o velho ao ponteiro:
 -Pode ficar descansado!

O ponteiro revoltado
 Disse: - Que barbaridade!
 Sacrificar um boi velho
 Pra quê esta crueldade?
 Respondeu o boiadeiro:
 -Aprenda esta verdade:
 Que Jesus também morreu
 Pra salvar a humanidade!

in: **Dino Franco e Biá, 1972.**

O boi velho, nesta moda-de-viola, representa a presença da figura espiritual mais sagrada de todas, simultaneamente visível e invisível, finita como ser humano e infinita como Deus: Jesus Cristo. A vulgaridade impressionista da



expressão “boi de piranha” se revigora num sentido espiritualizado e solene, expressionista, levando o camarada a pensar na condição humana, e a resignar-se diante das ordens infinitas do universo. O desfecho dessa moda, numa fruição superficial e apressada, poderia conduzir a conclusões pejorativas do tipo “apelação barata”, “cafonice”, “mau gosto”. Não penso desta maneira. A arte popular e sua comunicação instantânea deve buscar a abstração por meio da máxima concretude. Através de exemplos muito evidentes deve alcançar um simbolismo transcendente. Ademais, nunca nos devemos esquecer de que o que é trivial para mim pode ser uma grande novidade para outro, principalmente quando esse outro, como o caipira, é tão apartado espacial e temporalmente de mim. O manifesto da Tropicália, tipificando a Geléia Geral brasileira é quase uma reverência ao boi:

É bumba-iê-iê-boi,
Ano que vem, mês que foi!
É bumba-iê-iê-iê,
É a mesma dança, meu boi!

Geléia Geral, de Gilberto Gil / Torquato Neto.
in: *Tropicália*, 1968.

* * *

É razoavelmente conhecido que o *referente lingüístico*, isto é, aquilo que poderia ser designado como a coisa em si, é uma convenção cultural e, portanto, uma entidade abstrata, não a mesma coisa real e disponível na natureza.²¹¹ É como se alguém colocasse uma figura sobre um novo fundo. Ela

²¹¹ Este sentido, que pode ser percebido na obra de Umberto Eco, me parece mais avançado que a aceção dada a referente por Louis Hjelmslev nos *Prolegômenos a uma Teoria da Linguagem*.

adquire uma feição diversa se colocada sob a ação de outro. Portanto, um referente nunca é estável, depende *do fundo*, quer dizer, da realidade social que o contorna e em meio à qual se dispersa para ser novamente mobilizado na ação significativa do texto. Na roça — escreve Drummond, “o dia é um pasto azul / que o gado reconquista”.²¹² Neste sentido drummondiano é que Peter Burke registra: “cada ato de dizer é uma intersecção entre o dito e o não-dito”²¹³ Assim, o signo *boi* se assemelha ao boi; é plurissignificativo quanto mais se distancia da verdade imanente de seu próprio discurso. Por isto, é sempre preferível compreendê-lo artisticamente como *arquétipo*, no sentido de verdade mais extensa possível.²¹⁴ É neste sentido que procurei situar o signo *boi* como referente, ou seja, dentro do mundo cultural campesino e caipira. Nesse mundo, sem dúvida, há uma consubstanciação entre dois signos e que se realça com eloquência em várias modas, como no seguinte trecho de Rolando Boldrin, prefixo do programa Som Brasil, exibido a partir de 1981 pela Rede Globo de Televisão:

Que no capim mascado do meu boi
A baba sempre foi santa e purificada.
Diz que eu rumino desde menininho
Fraco e mirradinho a ração da estrada,
Vou mastigando o mundo e ruminando
E assim vou tocando essa vida marvada.

in: Rolando Boldrin. **Vide Vida Marvada**, 1981.

²¹² *Boitempo*. in: *Boitempo* (1968), de Carlos Drummond de Andrade.

²¹³ in: *A Arte da Conversação*, de Peter Burke, p. 162.

²¹⁴ Este assunto é teorizado com profundidade no livro *Fenomenologia da Percepção*, de Maurice Merleau-Ponty.



O referente, no caso o *boi*, dito em outras palavras, vale o quanto vale no entrelaçamento de seu universo de intérpretes. E, desta validade, fluem seus sentidos simbólicos e suas possibilidades de recepção. É a partir desta óptica que deve ser relevada a ciranda de signos e procedimentos de linguagem poética dos quais se constitui produtivamente a Moda Caipira. Deixei escrito que é raro no objeto deste **Ensaio** o surgimento de um herói, no sentido daquele protagonista titânico que empreende sagas heróicas. O caipira é criatura que parece permanecer nos batentes da labuta pela vida. A aventura do matuto protagonista possui o tom realista de uma desventura lenta, calcada na sua história. Por isso também como personagens são tímidos, honestos, compenetrados, amorosos, pouco falantes, parece que saídos de uma foto do real. Talvez a timidez de não ostentar vantagens se transfira para a procriação de um tipo semelhante a si mesmo, correlato no temperamento que faz jus reflexivo a seu próprio espírito: o herói boi. Este herói animizado se encarrega da evasão onírica. Transcende o nhenhênham de mazelas habituais. Dentro de um círculo simbólico da existência caipira, encarrega-se de personalizar o ente acima do comum, pára-real e meta-real. O *homo viator* conta histórias e sagaranas de gente simples e de barbatões medonhos, quando é preciso. Ao boi o cantador, o vaqueiro ou carreiro-cantador prende-se por um laço, que transcende o sentido de *apreender* e se aninha simbolicamente ao significado de *aliança*. Enlaçado ao boi, para exhibir-se a três jovens mato-grossenses, um violeiro toca:

Tinha três mocinha na janela,
 Joviliana, Clarice e Inês,
 Uma delas tava me gavando:
 -Paulistinha ainda surra vancêis!
 Cuiabanos quisero achá ruim,
 O meu trinta na cinta eu bambiei.
 Pra mostrar minha ciência melhor,

Por capricho o mestiço sortei,
 Ele tinha as guampa arreversa,
 E o laço escapô da cabeça
 E pelas duas mão eu lacei otra vez!

(*As Três Cuiabanas*, Zé Carreiro / Carreirinho).

* * *

Muitas modas atualizam a figura mítica do *barbatão*. Bráulio do Nascimento o define como o “boi bravio, rebelde aos domínios do vaqueiro, arredio do curral, famoso pelas estripulias e finalmente lendário.”²¹⁵ Acintosos e desafiadores, os barbatões parecem recusar o qualificativo *gado*. Decerto são bois profanos que põem “seus cornos pra fora e acima da manada”. Pode-se afirmar que na Literatura Oral-popular brasileira verifica-se um *Ciclo do Boi*. Sílvio Romero o denominou *Romances de Vaqueiros*, assinalando que neles, além da influência ibérica, há mais influxos indígenas que africanos [**Introdução à Literatura Brasileira e História da Literatura Brasileira—I**]; Amadeu Amaral, *Romances Rústicos* [**Tradições Populares**]. Escreve Gustavo Barroso, em *Ao Som da Viola* que “é possivelmente este o mais típico dos ciclos sertanejos, porque diretamente criado no próprio meio. Embora não se furte a influências naturais provenientes das tradições das raças que se chocaram no povoamento e formação da sociedade sertaneja, descreve e representa a vida dos vaqueiros e fazendeiros, exprime os seus pensamentos e nos mostra as suas reações em face dos acontecimentos comuns ou extraordinários da terra em que habitam”. Recorrendo ainda a Bráulio do Nascimento, um dos maiores investigadores da Literatura Oral-popular no momento, escreve o pesquisador da

²¹⁵ As informações a seguir foram coligidas no ensaio *O Ciclo do Boi na Poesia Popular*, de Bráulio do Nascimento. in: *Literatura Popular em Verso*, de Manuel Diégues Júnior et alli, pp. 165-232.



Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro que a estrutura temática desses romances é equivalente àquela que caracteriza o ciclo do boi nas várias regiões do país: “a luta do boi com os vaqueiros, estes ambicionando demonstrar sua valentia e pericia na pega do barbatão, que procura fugir ao jugo, defender a liberdade, conservar-se à solta nos campos, longe dos currais; semelhantes são as fases da vida, as estripulias, as vitórias do animal, herói das narrativas, sobre vaqueiros famosos; semelhantes também os processos estilísticos, em que sobressai a construção hiperbólica em numerosas passagens”.

* * *

A projeção do caboclo na figura heróica do boi na Moda Caipira aparece numa seqüência de títulos entre os quais o seguinte:

BOI CIGANO

moda-de-viola

Tião Carreiro/Peão Carreiro

Na cidade de Andradina
Com a boiada eu fui chegando,
Eu tava só com seis peão,
Oitocentos bois nós vinha tocando,
Com esse gadão de raça
Naquela praça fui travessando
O pontero ia adiante
Com o berrante ia arrepicando.

No meio dessa boiada
Eu levava um boi por nome Cigano,
O mestiço era valente
Por onde andava fazia dano.
Ganhei o boi de presente
Na negociada dos cuiabano,
Já vinha recomendado
Pra ter cuidado com esse tirano.

O comprador desse gado
 Na estação já estava esperando,
 Pra fazê o pagamento
 Depois do embarque dos cuiabano.
 Joguei os boi na mangera
 E gritei pros peão: -Já pode ir embarcando!
 Embarquemo os pantanero
 E no manguero ficô o Cigano.

Chegô naquela cidade
 O Grande Circo Sul-africano,
 Uns homes c'o proprietário
 A respeito o boi tava comentando,
 Insurtô-me numa briga
 Do leão feróiz e o cuiabano,
 Bati vinte mir na hora
 E jogos por fora estava sobrando.

O circo tava lotado
 E o dado momento estava chegando
 Quando as fera se encontraram,
 Eu vi que o mundo ia-se acabando,
 Uns gritava de emoção,
 E outros de medo tava chorando,
 Em vinte minuto o leão
 Assentô no chão e ficô urrando.

*O leão é o rei das fera,
 Na selva ele é o soberano, ai, ai!
 Com sentimento, seu dono,
 Entregô o trono
 Pro meu Cigano, ai, ai!*

in: Tião Carreiro e Carreirinho,
Meu Carro é Minha Viola, 1990.

Composta em 1959, o nome do boi que dá título à moda-de-viola já evoca a aventura e o afã do misterioso: o nomadismo ligado ao povo cigano, forasteiro e apátrida, suas reuniões de cantorias e danças empinadas, sensuais, elegantes e selvagens em torno de uma fogueira, a beleza irradiante de seus

jovens e velhos de roupas rendadas e coloridas, o erradio enigmático de sua origem, a incompreensão de seu código de honra, decodificada pelo oculto, por selvageria e por supostos danos às pessoas comuns, seu *romani* estranho e de dialetos secretos, a valentia dúbia, a astúcia ladina de saber decifrar as encrencas do destino. Boi *Cigano*, um adjetivo que atribui ao animal mestiço a idéia de fascínio e suspeita, aproximação e repulsa inconscientes, sempre marcadas pela linha da afetividade.

Em *Boi Cigano* “o mestiço era valente / por onde andava fazia dano”. Ligado ao boiadeiro-cantador que o qualifica sentimentalmente como “o meu cigano”, constituindo-se ainda sua própria projeção, na dimensão sonhadora, o barbatão realiza a titania de derrotar o leão sul-africano, atração *número um* de uma companhia circense. Os estímulos retóricos articulados na narração fazem com que a luta insólita entre o *conhecido* (leão) e o *desconhecido* (cigano) seja das mais dramáticas: realçam-se as construções de imagens sensório-emocionais muito eficientes pela plasticidade (“eu vi que o mundo ia-se acabando”) e sonoridade (“uns gritava de emoção e outros de medo estava chorando”). O *baixão* que se realiza na estrofe final, alçando a voz em uma oitava, na escala musical, e pela reduplicação das expressões interjectivas plenas de emotividade (*ai, ai!*) frisam a conclusão psicologicamente esperada: o *súdito* insubmisso derrota o *rei* imponente, tornando-se o novo rei; extensivamente, o *pequeno* (o dominado) se impõe frente ao *grande* (o dominador), como se estabelecesse um processo de transferência alegórica e sonhadora pela inversão da vicissitude do caboclo, o oprimido, em relação ao não-eu (realidade externa) que o oprime. Desperta também um clima de ufanismo, altamente desejável e reconciliante com o bem-estar íntimo: o boi pantaneiro derrota o Rei Leão.

Chamo atenção neste ponto para o fato de que a heroicidade do boi, associado ao *homo viator* — o outro herói, o cantador-violeiro —, corporifica neste último o mito de travessia, o desejo profundo da busca interior e da mudança. Ao mesmo tempo, o signo *boi-cigano* em sua notação de significados periféricos, mas latentes, atualiza uma variante do mito da verticalidade, da travessia, do anelo de ascensão e progresso, da busca da harmonia das alturas representada pela idealização do grandioso e do sublime. Em última análise, simboliza o céu e sua justiça, numa constatação ativa da força deste símbolo no meio caboclo, dada pela religiosidade altamente sensível. É o *pequeno*, é o *baixo* que se impõe frente ao *poderoso*, ante as *alturas*. É ele que, ao derrotar o rei, a fera assassina, dissipa os entraves e percalços na procura infinita de uma quimera de mudança. Para tanto, nada melhor que a mobilização de um símbolo de construção afetivamente muito forte, o *boi*, associado ao que pode haver de misterioso e sonhador na figura do *cigano*. A referida construção de imagens quiméricas, que o caboclo deposita numa moda-de-viola como a que foi pautada, tem sua eficácia plena no meio circundante da cultura onde ela se insere e interage, e na proliferação de ingredientes extratextuais, paraliterários, dados pela interferência e interação de outros códigos (entoação, pausas interpretativas, inflexão de voz, por exemplo). Isto é de fundamental relevância no aqui-agora da ação performática do cantador-violeiro, a presentificar o enunciado do lúdico, do sonhador, do justiceiro e do mítico no meio caipira.

* * *

É oportuno chamar atenção para a categorização formal das estrofes a que o caipira denomina *baixão*. Num relato sobre *Poetas Caipiras*, em dado momento Cornélio Pires escreve o seguinte: “para terminar as modas cantam os

caipiras o *Arto* ou *Baixão*, que é sinal do fim, em contraste com o levante, que é uma quadra que o cantor canta com o fito de chamar para si as atenções.” Cita o seguinte baixão cantado por um matuto:

No fundo do mar eu vi,
O cantar de u'a sereia...
Corro os dedo na viola
As minhas corda brandeia...
A viola me conhece
Quando bulo na craveia...²¹⁶

A outra denominação a esse tipo de estrofe, relatada por Pires, no meio caipira (*arto*), se deve sem dúvida ao alteamento das vozes, em contradição com a denominação mais corrente: *baixão*, ou seja, a usinagem de uma atmosfera passional, como se acontecesse “por baixo”, ou viesse “do fundo”. Tais estrofes ocorrem geralmente em situações-limites do desenvolvimento narrativo, sempre à beira do clímax na indução dos fatos narrados. Caracterizam-se pelo aspecto funcional de serem estroficamente peculiares no interior do poema, quanto ao número de versos, metrficação e rítmico. O *baixão* é sempre uma estrofe solta e, em sua poesia, caracteriza-se pela forte participação da função emotiva da linguagem. Sua melodia soa como um corte, através de uma semi-pausa, ascendendo o tom musical em uma oitava acima na escala, para o acréscimo da inflexão baixa da voz. Amadeu Amaral descreve a presença desta estrofe de maneira um pouco diferente da que temos constatado, embora com a mesma fecundidade funcional, e a designa pelo nome de *volta*. Escreve: “como os vilancetes e outras composições antigas, de Portugal, a moda tem, próximo do final, uma *volta*. A *volta* consta quase sempre de um ou dois versos isolados, aos

²¹⁶ in: *Conversas do Pé do Fogo*, de Cornélio Pires, pp. 185-186.



quais se segue uma estrofe de remate, onde às vezes se repete alguma coisa da primeira”.²¹⁷ Tal inflexão, de fundo marcadamente emocional, realça-se por seu tônus anti-climático, suspendendo a ação para dar lugar à notação sentimental da voz enunciativa. Ofereço outros exemplos de *baixões* bastante eloqüentes na escritura caipira, tal como o seguinte dístico:

Ai, eu não sô mesmo instruído, ai!
Eu poco escrevo e poco leio, ai!

Bombardeio, moda-de-viola de Zé Carreiro e Geraldo Costa,

ou noutro dístico como:

Mora em Campina Verde
No querido chão de Minas.

Vitória de um Baluarte, moda-de-viola de Seresteiro e Vieira,

no terceto:

Tiveram uma sina triste,
Ai, Ai, Ai!
Gerardo com as muié!

Desastre de Ipanema, moda-de-viola de Carreirinho e Zé Carreiro,

na quadra:

Os galo cantaram triste,
Ai, ai, ai, ai!
No retiro adonde eu moro,
Ai, ai, ai, ai!

A Morte do Carreiro, moda-de-viola de Zé Carreiro e Carreirinho,

no quarteto, de elaboração idêntica à da chamada a *quadrinha popular*:

Conheço a vida do campo
E a vida da cidade,

²¹⁷ *A Poesia da Viola*. in: *Ensaio e Conferências*, de Amadeu Amaral, p. 128.



Só não quero conhecer
A tristeza da saudade!

Tristeza da Saudade, moda-de-viola de Dino Franco e Sebastião D. Figueiredo,

ou no arremate:

Isto já é muito tarde
É hora de despedir.
Já é muito tarde,
Vou-me despedir,
Vou deixar saudade
Para alguém daqui.
Eu subi pra cima
Logo eu descí,
Pra cumprir com a sina,
Ainda volto aqui.

Botão de Rosa, moda-de-viola de Germino e Joaquim Vilas Boas.

O *baixão* como procedimento literário também tem suas raízes fincadas na estética do Romanceiro Tradicional. Além dos estribilhos tão comuns na poesia popular de antiga procedência, escreve María Cruz García de Enterría que “sem chegar ao século XVI, que é um período de consolidação e florescimento do romance, no século XV haviam aparecido outras peculiaridades do ponto de vista métrico. Assim, surge o gosto de acrescentar ao término dos romances composições líricas [designadas como *deshechas*] que tinham uma função de remate e acorde final tanto do ponto de vista métrico como em relação ao conteúdo ou assunto”. Cita a pesquisadora uma passagem do *Romance de don Diego de Acuña* num *pliego suelto* (“cordel” ou “folha volante”) do século XVI:

Alterado el pensamiento — de exercicio enamorado
A las puertas del dolor — el pensamiento ha llegado

.....

No digo su merecer — porque está muy publicado;
Diré, triste, mi ventura — que en mí su nombre ha trocado.

*Lloran mis ojos
Mi corazón
Con mucha razón.*²¹⁸

* * *

A moda *Boi Cigano*, ao ensejar sua análise, puxa outra característica fundamental na Moda Caipira de raízes. Ao trazer o ouvinte para uma ambiência interativa, provoca impactos e ressonâncias altamente significativos na perspectiva sensório-emocional. Instaura-se como um fato incorporado à realidade, objeto de comentários, assunto de proseios, mudanças de comportamento e o ludismo devaneante do sonhar acordado. Isto implica considerar o valor significativo do *intervalo* entre uma ocorrência simbólica de uma mensagem e outra. Os efeitos de sentido duma moda não interferem apenas na atmosfera presente. Ela se perpetua no tempo e no espaço, desdobrando-se no correr dos dias. Num rito de passagem do discurso para a realidade tangível, a Moda Caipira pode se transformar sucessivamente em novos discursos. Talvez porque o espírito societário não esteja inteiramente saciado pela mensagem que desencadeara o sonho e, naturalmente, requeira o aparecimento de novas versões e escrituras que serão mais uma vez incorporadas pelo real.

É bem possível que esta análise explique o surgimento de tantas respostas e desdobramentos de uma moda original. Tal remissão ocorreu, por exemplo, com a moda-de-viola *Ferreirinha*, de Carreirinho, lançada em 1950,

²¹⁸ in: *Romancero Viejo*, de María Cruz García de Enterría, p. 15.



em disco de 78rpm de estréia da dupla Zé Carreiro e Carreirinho (o outro lado do mesmo disco era o cururu de tremendo sucesso *Canoeiro*). Logo surgiram os romances ulteriores *Irmão de Ferreirinha*, de Teddy Vieira e Carreirinho, *Companheiro de Ferreirinha*, de Germano Galdino e Pinheirinho e *A Alma do Ferreirinha*, de Zilo e Jeca Mineiro. Esses prolongamentos, subtextos das narrativas atuais, se integram num todo, agregando-se de forma folhetinesca ao conteúdo original. Contam com os pressupostos recortes semânticos e conhecimentos do passado anterior à mensagem, já assimilados como verídicos, contidos no romance precedente. Outra continuação notável e auspiciosa é *Rei do Café*, de Teddy Vieira e Carreirinho, lançado em 1958 por Liu e Léu, em resposta à mensagem impressionante de *Rei do Gado*, de Teddy Vieira, lançado no mesmo ano por Tião Carreiro e Pardinho. *Preto Fugido*, de Zé Carreiro, se prolonga em *Preto Inocente*, moda-de-viola de Teddy Vieira, Campão e Bento Palmiro. *Boi Soberano*, de Carreirinho, Isaltino Gonçalves de Paula e Pedro Lopes de Oliveira, composto em meados de 1950, se desdobra na moda-de-viola *Retrato do Soberano*, de Pirassununga (Dino Franco) e João Caboclo, realizada em 1965, conforme veremos logo adiante; a moda-de-viola *Corumbá (O Cachorro Corumbá)* composta por Sulino²¹⁹ e Teddy Vieira e com a qual Sulino e Marrueiro iniciavam a carreira em disco, em 1949, teve continuação em *A Volta do Corumbá*, de Sulino e Ado Benatti, anos mais tarde; a famosa toada *Chico Mineiro*, de Tonico e Francisco Ribeiro, lançada em 1945 por Tonico e Tinoco tem sua mensagem recuperada logo em seguida noutra toada: *Capelinha de Chico Mineiro*, de Teddy Vieira e Biguá. Algumas modas são remissões

²¹⁹ **Sulino** (Francisco Gottardi, Penápolis-SP, 1924-) é conhecido por formar uma das duplas mais famosas do Brasil, com Marrueiro (João Rosante, Jaú, 1916-1978). É autor de inúmeros sucessos individuais e em parceria com famosos compositores. Assinou várias peças de teatro de circo, entre as quais *Volta do Boiadeiro*, *Vingança se Escreve com Sangue* e *Quatro Caminhos*.



inalteradas umas das outras, como se observa em *Marreta* (1960) e *Resposta da Marreta* (1964), modas autobiográficas escritas e interpretadas por Vieira e Vieirinha. Observemos fragmentos dessas duas modas-de-viola realçando suas equivalências e superposições intertextuais:

MARRETA
moda-de-viola

Vieira / Vieirinha

Ai, lá no bairro adonde eu moro,
Ansim o pessoal suspeita:
Ai, eu sô um inventor de moda,
Eu pego às dúzia, é por empreita,
Eu sento na bera da mesa,
Eu tiro o bloque da gaveta.

Ai, no prazo de meia hora,
Eu tenho quatro moda feita,
Ai, gente, que eu passo na idéia,
E copeio na cardeneta,
Ai, moda de verso dobrado,
Conforme vem na receita...

in: Vieira e Vieirinha. **Peão de Boiadeiro**, 1973.

RESPOSTA DA MARRETA
moda-de-viola

Vieira / Vieirinha

Ai, foi dispois que nós gravemo
Aquele moda da Marreta,
Eu fui-se embora pra Goiáis,
Eu levei minha cardeneta,
No caminho ieu fui leno,
E achei o resto da receita,
Dois verso que eu não gravei,
Ficô guardado na gaveta.

Tornei vortá pra São Paulo,
Pra cantar moda bem feita!

Ai, o meu peito é um transmissor,
 E minha garganta é estreita,
 No braço desta viola
 Ieu não agüento desfeita,
 Ai, campeão pra me quebrá,
 Mas só se vim de otro planeta...

in: Vieira e Vieirinha. **Os Catireiros**, 1964.

Segundo Vieira, depois da gravação de *Marreta*, juntaram um bom dinheiro e adquiriram umas terras em Goiás. Depois de tudo pago, verificaram que se tratava de trambique, as terras eram ilegais e perderam tudo. Mas não meteram a viola no saco. Rebuscaram na “cardeneta” dois versos dobrados que não couberam em *Marreta*, quer dizer, “intertextualizaram” o passado, reiniciando a carreira de “modistas”. Voltaram pra São Paulo para a gravação de mais um disco.

Se nestas modas há claras ramificações com a história biográfica dos dois irmãos, por outro lado, os desdobramentos ou respostas ligam-se radicalmente à tradição dos “torneios poéticos” muito freqüentes no meio caipira de antigamente, que consistiam em se dar um mote para os violeiros iniciarem o desafio da improvisação. Comuns nos interiores do Estado de São Paulo, Minas Gerais, Mato Grosso e Goiás, tive oportunidade de presenciar dois desses torneios ou desafios entre os cururueiros nas cidades de Piracicaba e Polôni-SP. Em ambas as funções, revezando pares de duplas de violeiros, a cantoria durou várias horas da noite. Desses desafios emergem os *folgazões* (violeiros reconhecidos como bambas no fôlego, na afinação da voz, na capacidade interpretativa, na qualidade e quantidade do repertório e no talento como

instrumentistas) e as *modas de campeão* e de *abatê campeão* anteriormente enfocadas.

Um tipo muito especial de desdobramento de uma moda na outra pelo processo intertextual da resposta vamos encontrar na relação entre os cururus *Canoeiro*, este composto por Zé Carreiro e Alocin em 1950, e *Caçador*, realizado por Carreirinho e Tião Carreiro em 1968. Não é preciso sublinhar que a caça e a pesca situam-se no mesmo campo de referenciais caipiras. Este é um dos principais lazeres do caboclo e um tema recorrente em várias modas de grande sucesso. A caça e a pesca como esporte peregrino, toda caipirada da roça sabe disso, simboliza a conquista, a superação do indivíduo, em níveis sensoriais e intuitivos. Por isto, é bem sabido que, mesmo usando equipagens e artificios oriundos da razão e artesanias (o caniço, a espingarda, a canoa), o enfrentamento se dá na zona animal do ser humano. Portanto, o gozo da felicidade do caçador mediante a caça se reveste de um sentido irracional, instintivo. Seu alcance de visão é rebaixado à sintonia plena dos predicados não-humanos. E, só assim, de igual para igual com a condição selvagem do ser, se trava o embate. Ensina a antropologia cultural que, não por outras explicações, nos ritos de caçadores, o humano reproduz trejeitos de animal, na tentativa de equiparar-se a ele. Nos fragmentos a seguir, de modas que se interseccionam, repete-se na segunda as mesmas correlações formais do verso e meio ou sexteto, na redondilha maior com rimas pares, o desenvolvimento temático pertencente ao mesmo campo semântico e, principalmente, a melodia de *Caçador* é decalcada quase que inteiramente sobre as entrelinhas da canção original. Vejamo-las:



CANOEIRO

cururu

Zé Carreiro / Alocin

O rio tava enchendo muito
 Fui encostando a canoa,
 Eu entrei numa vazante,
 Fui saí notra lagoa.
 Fui mexendo aquele lodo:
 Ai, ai, onde que os pintado amoa...

in: Zé Carreiro e Carreirinho,
Os Maiores Violeiros do Brasil, 1970.

CAÇADOR

cururu

Tião Carreiro / Carreirinho

A anta se apincha n'água,
 Na correnteza, não pára.
 Vai co'a cabeça de fora
 E a dois-cano já dispara.
 Ai, ai, a bicha prancheia n'água
 É só fisgá ela na vara.

in: Tião Carreiro e Pardinho,
Encantos da Natureza, 1968.

* * *

Feitas estas observações incidentais, retornemos às sagas dos heróis-
 bois na moda-de-viola **Boi Cigano II**, de Geraldinho e Jesus Belmiro:

BOI CIGANO II

moda-de-viola

Geraldinho/Jesus Belmiro

Entre grandes companhia
 De grandes Circo Rodeio,



O Capitão Asa Branca
Se destaca nesse meio,
Exibindo o Boi Cigano
Nos seus pesados torneio,
Muitos peões de nome e glória
Foi em busca de vitória
E acabô fazendo feio.

A atração da companhia
Permanece há muitos anos,
A platéia se arrepia
Quando entra o Boi Cigano,
Pra montar e não cair, ai,
Não conheço um ser humano,
Derrotô em Andradina,
A grande fera assassina,
O leão sul-africano.

Um peão compareceu
Por anúncio dos jornais,
Por sinal tinha seu nome
Entre os bons profissionais,
O Fumaça e Montaria...
Já ganhô prêmio demais,
Mas no lombo do Cigano
Conheceu o desengano
E acabô o seu cartaiz, ai.

Zé Corisco, peão mineiro,
Veio com toda certeza,
Por ter ele derrotado
A tal mula Fortaleza,
A platéia lhe aplaudia,
O tombo foi de surpresa,
Por Cigano derrotado
Acabô sendo vaiado
Não valeu sua destreza.

O Capitão Asa Branca
Percorre o Brasil inteiro,
Desafiando a peonada
Pagando prêmio em dinheiro.
A derrota do Cigano
Eu tenho que ver primeiro,
Se um dia acontecer



E o peão aparecer
Será o campeão brasileiro.

in: Tião Carreiro e Pardinho,
Modas de Viola Classe A (Vol. 4), 1984.

No espaço significativo do *intervalo* intertextualizando a moda original e sua seqüência, e partindo-se do princípio de que se passaram alguns anos entre um romance e outro, notam-se:

- a) Boi Cigano passou a ser propriedade do Capitão Asa Branca, dono de um Circo-rodeio;
- b) A voz-enunciadora é outra, porém carregada do mesmo senso afetivo contido na moda-de-viola original;
- c) Na segunda estrofe, a mensagem recupera seu passado imediato na cidade de Andradina e qualifica o leão sul-africano como a “grande fera assassina”;
- d) Enumera casos realisticamente motivados (lugares, nomes, referências conhecidas) de peões derrotados pelo herói caboclo, o Boi Cigano.

Através das respostas, parece que o poeta capta os significados flutuantes em meio a seu público, e os converte em nova e arejada poesia. Num processo de confluência, escritura número dois renasce da própria escritura, numa espécie de ficção de segundo grau, se bem que esta ficção já esteja assimilada, desde sua divulgação primeira, como um fato verídico da realidade.

* * *

Observemos mais duas modas que privilegiam a figura heróica do boi. Em *Boi Veludo*, de Teddy Vieira e Jesus Belmiro, lançada em 1959, repetem-se

praticamente as mesmas senhas simbólicas e fórmulas discursivas de *Boi Cigano II*. Em *Boi Sete de Ouro*, de Teddy Vieira e Arlindo Rosa, cujo nome vincula-se ao jogo da sorte no carteadado do baralho, junto às peripécias heróicas do barbatão, os autores agregam a disputa de dois macumbeiros, para gerar a ação comprobatória do dito proverbial de que “o feitiço vira contra o feiticeiro”:

BOI VELUDO

moda-de-viola

Lourival dos Santos / Jesus Belmiro

Num jornal que sempre leio
Procurando distração,
Eu encontrei bem no meio
Uma grande atração.
Ia tê um grande torneio,
Lá na minha região.
Eu que sempre tive anseio,
Num duelo de ação,
Fui assistir um rodeio
Por nome de Furacão,
Eu avistei bem no meio
Um boi da cor de carvão,
O seu nome é Veludo,
Esse boi está com tudo,
Não deixa nada pro peão.

Peão que de longe veio,
Com fama e tradição,
Foi dizendo, sem receio:
-Já montei até no cão!
Nunca precisei de freio,
Pra montá em bicho pagão,
Não vou precisar de reio,
Pra quebrá o boi campeão,
Hoje vô dar um passeio
No lombo do Veludão.
O brinquedo ficô feio,
Bateu co'a cara no chão.
O pobre peão tremendo
De medo saiu correndo
E trocô de profissão.

Peão que não fizer feio,
 Vai ganhar um dinheirão.
 Está crescendo o rateio,
 Dinhero tem de montão.
 O lombo do boi é cheio,
 Mas liso igual sabão,
 Pra quebrá o seu galeio
 Duvido que tenha peão,
 Nesta viola que eu ponteio,
 Vai aqui minha opinião:
 -Boi Veludo é um esteio,
 Garantia do patrão,
 O Boi Veludo é um craque
 O amigo João Gargalake
 Tem um tesouro na mão.

in: Tião Carreiro e Pardinho,
Modas de Viola Classe A (Vol. 4), 1984.

BOI SETE DE OURO

moda-de-viola

Teddy Vieira / Arlindo Rosa

Circo Rodeio Ipiranga
 Sua fama vai avante,
 Faixa Preta é o proprietário,
 Tem um boi que lhe garante.
 O seu nome é Sete d'Ouro,
 Seus pulos vale diamante.
 São Paulo, Goiás e Minas
 Feiz proeza importante!

Parece que o tar boi
 Tem sabão em cima do couro,
 Faixa Preta fala grosso,
 O bichão vale um tesouro.
 Derrubô seiscentos peão,
 Não contando com os calouro.
 -Dexo da vida de circo,
 Se quebrarem o Sete Ouro!

Certo dia um feiticero
 Feiz um trabaio pesado,

Levô um peão no rodeio,
 Cem conto foi apostado.
 Sete Ouro não pulô,
 Dexô o povo admirado!
 Faixa Preta descobriu
 Que o boi foi enfeitado.

Faixa Preta, na revanche,
 Contratô um macumbero,
 Dobrô a aposta com o peão
 Pra duzentos mir cruzero.
 E foi no primero pulo,
 O peão bejô o picadero.
 Nesse dia o feitiço
 Virô contra o feiticero!

Faixa Preta se orgulha
 Das façanha que o boi feiz,
 Quem tentá muntá no bicho
 Nunca mais fica fregueis.
 Pros peão da minha terra
 Lanço um desafio corteiz:
 -Pra quebrá meu Sete Ouro
 Precisa nascê outra vez.

in: Tião Carreiro e Pardinho,
Modas de Viola Classe A (Vol. 3), 1981.

Mais uma vez as ações heróicas do boi são realisticamente motivadas pelas citações de locais, referências conhecidas ou notícias de jornais, que estabelecem um cunho verídico aos acontecimentos. Como é comum nas sagas heróicas clássicas, o destino do herói está submetido às forças sobrenaturais. Em *Boi Sete de Ouro* isto claramente ocorre. A ação do barbatão é intermediada pelas forças sobrenaturais de um feiticero que lhe coloca um “encosto”, e de um macumbeiro que o livra dos “espíritos”. Transpondo para a vivência concreta do caipira, a simbologia dessa moda traz à baila a assertiva de que o destino das

criaturas se coloca nas mãos do além, este visto como uma parte sombreada da realidade cotidiana, como verificamos em páginas precedentes.

* * *

Na simbologia heróica do boi, a moda emblemática e mais significativa é, sem dúvida, **Boi Soberano**, de Carreirinho, Isaltino Gonçalves de Paula e Pedro Lopes de Oliveira. Até porque enquadra-se entre as modas-de-viola mais regravadas e cantadas de todos os tempos, segundo depoimentos de militantes em gravadoras, autores, intérpretes e programadores de rádio. Vejamo-la:

BOI SOBERANO

moda-de-viola

Carreirinho / Isaltino Gonçalves
de Paula / Pedro Lopes de Oliveira

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 a 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 despedida
O fazendero foi falando:
-Cuidado com esse boi
Que nas guampa é leviano!

Este boi é criminoso,
Já me fez diversos danos!
Toquemo pelas estrada
Naquilo sempre pensano.

Na cidade de Barretos,
Na hora que eu foi chegando,
A boiada estorou, 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 menino,
Decerto estava brincando.
Quando ele viu que morria
De susto foi desmaiando
Coitadinho debruço
Na frente do Soberano.

O Soberano parô, ai!
Em cima ficou bufando,
Rebatendo com o chifre,
Os bois que vinha passando!
Naquilo o pai da criança
De longe vinha gritando:

-Se esse boi matá meu filho,
Eu mato quem vai tocando,
E quando viu seu filho vivo
E o boi por ele velando.
Caiu de joelho por terra
E para Deus foi implorando:
-Sarvai, meu anjo-da-guarda,
Deste momento tirano!

Quando passou a boiada,
O boi foi se arretirando,
Veio o pai desta criança,
Me comprou o Soberano.
-Esse boi salvô meu filho
Ninguém mata o Soberano!

in: Zé Carreiro e Carreirinho, **Canoeiro**, 1978.



Composta pela sucessão de quatro oitavas intercaladas por quatro sextetos, em versos brancos ímpares revezados por rimas assonantadas nas linhas pares (monorrimia *-ano, -ando*), na metrificação típica da redondilha maior, *Boi Soberano* apresenta ainda outra característica peculiar na estrofação caipira: cada oitava se biparte em duas quadras, na cesura imposta pela melodia e pela disposição em blocos sintáticos-semânticos, típica formatação do *verso dobrado* (4 + 4), como diz o matuto. Deste modo, o poema se realiza pelo revezamento do *verso dobrado* e o *verso e meio*. A voz enunciadora outra vez é de um vaqueiro, o qual narra a história e cede voz a outros personagens em discurso direto. A narração é fortemente marcada por índices de realidade, ou motivações realistas (a cidade de Barretos, o grande Frigorífico Anglo que lá existe), por estrutura discursiva caracteristicamente tensa, no sentido de prender a atenção do ouvinte para o futuro imediato da mensagem, ou o desfecho do caso, e marcas estilísticas de afetividade, pela inserção de elementos que executam a função emotiva da linguagem. Sua estrutura lírico-narrativa, pode-se dizer, é decalque do tradicional ângulo primário de narração: “era-se uma vez, em tal lugar...”, estabelecendo um esboço de diálogo entre o narrador e ouvinte. Situa-se o cantador-violeiro no tempo presente, e reporta-se a um *causo verídico* vivido por ele, no passado. Com respeitabilidade de um modista que conta o que se passou consigo, suas palavras são abonadoras dos acontecimentos. Esse passado se presentifica na teatralidade dos procedimentos lírico-narrativos e, extraliterariamente, na teatralidade da execução pelos intérpretes e sua interação com o público. O sentido de satisfação pela atualização do que passou justifica-se em seu onirismo por expressões tão habituais como “ah, no meu tempo, como era bem melhor!” — uma espécie de exercício transfigurador do passado pela *reabilitação* das maravilhas e *esquecimento* dos transtornos e desgraças.

Em atmosfera de *plangentes recordações* (“me alembro e tenho saudade...”), o que há de excepcional na formulação poética de *Boi Soberano* é a passagem delicada e quase imperceptível dos atributos semânticos do signo *boi*, exatamente na zona central do tempo da narração (entre 4ª e 5ª estrofes), deslizando de qualificativos ligados à intrepidez e denodo, como “fera criminosa que nas guampas [chifres] é leviana”, “boi preto ameaçador que já fez diversos danos”, para um sentido animizado e edificante, correlato à acepção afetiva de “boi amigo”. O barbatão é valente para o vaqueiro, como questão de sua própria “honra”. Pode ser anjo-da-guarda, na circunstância de salvar uma criança. É — e há esta probabilidade — boi surpreendente, que faz o que lhe vem “da lua” ou lhe cai na veneta. Assim, o *herói boi* desta poesia-canção difere do *boi herói* nas modas anteriores, pois que naquelas as atuações eram como os animais propriamente ditos. Havia, após, um processo de deslocamento psicológico para o correlato humanizado; em *Boi Soberano*, as ações do protagonista são “de gente” — ele adquiriu consciência, livre-arbítrio, exerceu o poder da liberdade de escolha, no momento crucial —, e o credenciam a não ser abatido como bicho. O ato heróico, super-heróico, é salvar uma criança de ser pisoteada pelo estouro da boiada, ficar “velando” um menino desmaiado, “rebatendo com os chifres” a turba de gado desembestado e ensandecido. Transferindo uma porção de seus atributos ao outro herói, o violeiro-cantador e ao mesmo tempo seu *boiadeiro*, *Boi Soberano*, no suspense instituído pelo desfiar narrativo, credencia-se como o portador de uma aliança com Deus e os santos, como se suas ações inexplicáveis ou surpreendentes fossem resultado de uma intervenção do além. O cipoal de situações interpostas converge no universo caboclo para a *concretização do possível*. Há, neste sentido, um trânsito de atributos que se



delineiam, paulatinamente, no feixe de signos enunciados. Soberano não vinha com boas recomendações de seu antigo dono: já lhe havia feito “diversos danos”. Era realmente um boi de lua, um barbatão incorrigível.

Se atinarmos para a relação humanizada nas sagaranas entre o homem e o boi, pórtico deste capítulo, o passado de Soberano é tingido no espírito do ouvinte por marcas de freges e arruaças. Decerto, por ser um “boi diferente”, destacado da sua condição genérica de *gado* (animal “sem alma”, para o comércio), não fora “compreendido” como indivíduo comum exposto aos humores da vida, ou como um herói latente. Mas em certa passagem da moda, o boi e o nome se olham no espelho, e confluem na psicologia do ouvinte. Essa configuração do passado é importante no enredo da moda porque colabora para o fator de *estranhamento e surpresa*. Ademais, fortalece a idéia de que o herói emerge nas situações propícias, e que efetivamente requerem a *ação heróica*. No demais, nas ocasiões comuns, agem de maneira comum, falível, como qualquer criatura, em situações ordinárias do existir. Isto é de fundamental importância para a eficácia poética de *Boi Soberano* porque exalta, por um lado, sua condição de *igual* entre os demais, sem ostentar diferenças e, ao mesmo tempo, *diferente*, quando se faz necessário. Afinal, Soberano reabilita seu nome de rei (o rei bonzinho dos contos-de-fadas). O protagonista age como por uma casualidade inexplicável e inteiramente humana, determinada por um desses atalhos de comportamento que ninguém explica. Que nem gente, repito. Esta animização do herói boi se enfatiza na seguinte passagem:

Quando passô a boiada,
O boi foi se arretirando....

ou seja, terminada a façanha, recua, humilde, à vicissitude ordinária da criatura comum.

Quero chamar atenção para os *efeitos de identidade* que essa moda exerce no meio camponês e caipira. Herói é o indivíduo trivial, cotidiano, e não o inaudito idealizado nas histórias fantásticas e maravilhosas. ***Boi Soberano*** traz, através da criatura que se fez heróica, a realidade possível para o terreno das situações concretas, palpáveis. Deste modo, o camarada se vê refletido em suas explosões de comportamento, para o bem e para o mal. Aproveito, nesta etapa, para enfatizar uma característica da Moda Caipira como um todo: o maravilhoso, o milagroso, o descomunal, o oculto sobrevivem quando postos numa situação de equilíbrio entre o sonho e a realidade, agregando-se a esta como *concretização do possível*. Surge desse feitio o sentido de sublimação de Soberano, o qual tem o poder de aproximar o espaço finito do infinito, o humano do sobrenatural, o terreno do celestial, sem intermediações que ultrapassem o nível das ações corriqueiras, mesmo que surpreendentes. Configurado por índices semânticos que o animizam, a sagarana de ***Boi Soberano*** une em si os predicados da bravura, da astúcia, da força física, da “veneta”, da religiosidade e da humildade, cabendo-lhe até a primazia de sujeitar-se à intercessão divina pelos milagres. Transposta para situações virtuais da existência tangível, a mensagem de ***Boi Soberano*** funciona como lição de vida e persuasão, tão comum na estética romântica, a que o camarada embarque nas asas do imaginário, da aventura, da surpresa e do mistério. Neste sentido, esta moda-de-viola pode ser qualificada como detentora de uma das principais vertentes da síntese imagística da própria Moda Caipira de raízes.



Tenho chamado atenção para o processo de transferência de atributos do *boi herói* e *herói boi* para a imagem do violeiro-cantador ou herói-cantador. Este desdobramento se exemplifica na continuação de *Boi Soberano*, a moda-de-viola *Retrato de Soberano*, realizada em 1965 por Dino Franco, que também assinava Pirassununga, e João Caboclo, e gravado por Junqueira (outro pseudônimo de Dino Franco) e Juquinha (José Duarte da Costa), pelo selo Califórnia:

RETRATO DO SOBERANO

moda-de-viola

Dino Franco / João Caboclo

No braço desta viola
Quero contar quem eu sou,
No meu tempo de menino
Este caso se passou,
Fiquei ciente da história
Porque meu pai me contou,
O velhinho foi falando,
Com a voz quase apagando,
De seus olhos marejando:
Duas lágrima rolou.

-Meu filho, nunca duvide
Do poder do criador!
O retrato de um boi preto
Nesse hora me mostrou:
-Este boi é o Soberano
Que um dia te sarvou,
Não me sai mais do sentido
Quando eu vi você perdido
Na hora fiz um pedido
E o milagre Deus mandou.

Na cidade de Barretos
Muita gente presenciou
O passar de uma boiada
Com destino ao matador.
Num repique do berrante

A boiada estourou,
Neste momento tirano
Você estava brincando,
Quando o Boi Soberano
Na sua frente parou!

Os grito dos boiadeiro
De muito longe escutou,
A rua cobriu de poeira
Quando a boiada passou.
Quem assistiu a passagem
De emoção até chorou,
-Este boi te defendia
Com tamanha valentia,
Que até chorei de alegria
E o povo se admirou!

Este causo do passado
Assim meu pai me contou.
Do milagre acontecido
Eu fiquei conhecedor.
Fui crescendo e fiquei moço
Hoje eu sou um cantador.
Vou seguindo o meu destino
E por um milagre divino
Eu sou aquele menino
Que o Soberano sarvou!

in: **Pedro Bento e Zé da Estrada**, 1968.

Como no romantismo, o poeta na Moda Caipira de raízes é o vate, aquele que prediz, “vê antes”, e detém o estro da poesia: o engenho poético, a fonte de inspiração, a imaginação criadora e os dotes do improviso, como um loquaz artífice da palavra. Possui ainda a capacidade de cantar tudo isto, fazendo bonito no pagode por seus atributos de cantador e instrumentista. É o herói-cantador. Se *Boi Soberano* simboliza uma aliança entre o sobrenatural e o humano, materializando-se como o ente através do qual se realiza uma intercessão divina aqui na terra, o ser ungido pela sina de ser heróico é o próprio

cantador, aquele que foi objeto do milagre. Isto fica claro em *Retrato do Soberano*: o cantador é *um* cantador em decorrência de um milagre, por efeito dessa partilha com o sobre-humano. Esse detalhe de *aliança com o extraordinário*, de *quem nasceu para isto*, de *quem possui o dom que fora revelado* nos transmite o atributo radical da *feição excelsa* do cantador na Moda Caipira de raízes:

Fui crescendo e fiquei moço
 Hoje eu sou um cantador.
 Vou seguindo o meu destino
 E por um milagre divino
 Eu sou aquele menino
 Que o Soberano salvou!

E, neste sentido, o advérbio *hoje* comporta a significação de *em consequência de*.

Em *Retrato do Soberano*, a viagem teatralizada da vida retrocede duas vezes no tempo. Na primeira, retrocede ao passado textualizado na moda original. A um passado que ocorreu noutro passado (“me alembro e tenho saudade... dos tempos de boiadeiro que eu vivia viajando...” — *Boi Soberano*). Na segunda, estabelecendo um espaço intertextual, retrocede ao presente desde o qual aquele espaço é *repassado*, enfocado *num outro hoje* em que o cantador se põe a cantar. Há, no concorde ao tempo, uma transubstanciação lírica. Este é o instante a partir do qual, no mundo da ficção o tempo se reedifica, emerge o menino, protagonista, noutro presente, de *Retrato do Soberano*. Esta é a temporalidade em que se aninha o mito, e que propicia ao conteúdo da arte uma temporalidade que sobrepassa os tempos. Então, como no *Quixote* (Parte II, 1615), o personagem desliga-se das páginas da literatura (o canto original) o

qual, por sua vez, desprende-se das páginas da tradição. Realiza, como observei, uma ficção de segundo grau: um cantador conta um romance em cujas páginas o pai e seu filho são personagens (*Boi Soberano*); num segundo plano, um cantador — o filho agora velho — conta um romance que lhe foi contado pelo pai, deixando-o, agora bem velho e em vários momentos, que ele assuma a elocução em discurso direto. Assim, como é comum na Moda Caipira, as linhas imaginárias se sobrepõem, no cipoal vivo da intertextualidade. Como acontece na Literatura Medieval peninsular, o leitor nunca se vê na atmosfera de lenda. Tudo parece muito real e certificado. Em *Retrato do Soberano* a necessidade e o álibi do verismo se dão por uma fotografia. De modo figurativo eu afirmaria: o entendimento profundo do processo imaginativo-poético dessa escritura se revela como um retrato a tilintar procedimentos literários essenciais na Moda Caipira. Neles se mobilizam vínculos da tradição de pai pra filho, que traz o pretérito imaginário para o presente sonhado, cálcio fortificante de um ícaro sensacional: as asas da oralidade.

No braço desta viola
Quero contar quem eu sou,
No meu tempo de menino
Este causo se passou,
Fiquei ciente da história
Porque meu pai me contou.
O velhinho foi falando,
Com a voz quase apagando,
De seus olhos marejando,
Duas lágrima rolou.

Apesar das diversidades regionais, a viola é moda em todos os rincões do país. A moda é viola, no entrelaçamento de mágicos violeiros. O vaqueiro, no fio rijo do cipó, laça o boi, como quem vai atrás do próprio instinto,

aprendendo com ele, na superação do que não se aprende na escola. Transforma tudo isto em cantorias. Termino este capítulo citando uma profissão de fé, num trecho de desafio dos cantadores nordestinos Ivanildo Vilanova e Severino Ferreira, a dimensionar a arte do violeiro e sua viola numa gesta de bravuras:

(Ivanildo Vilanova)

Eu acho que a minha arte
Tem muito a ver com cangaço,
Minha viola no braço
Me leva por toda parte.
Não preciso bacamarte,
Nem punhal e nem pistola,
Porque quando o verso rola
Eu já venço o companheiro.
Eu também sou cangaceiro,
Minha arma é a viola.

in: **A Arte da Cantoria - Vol. 4 - Cangaço**, 1989.

Aquí me pongo a cantar, al compás de la vigüela...



III - MODA CAIPIRA E REFLEXÕES SOBRE O HOJE EM DIA





9. O ONTEM E O HOJE

No intróito da última parte, desejo mencionar trechos de uma entrevista que tive com Aílton Estulano Vieira (1965-), filho de Vieira, da dupla Vieira e Vieirinha. Aílton é violeiro e trabalha com o pai na lojinha *Musicais Vieira*, em São José do Rio Preto-SP. Ali comercializam violas, violões e guitarras elétricas, além de encordoamentos e acessórios miúdos. A simbologia da loja, relacionada ao ícone de um dos mais autênticos violeiros do Brasil, faz com que de cada dez instrumentos negociados, oito são violas caipiras. Com esse negócio e uns minguados direitos autorais a família subsiste, remediadamente. Ele e o pai dão aulas de viola. Têm vários alunos, e ensinam

com hora marcada. Atendem na maioria adolescentes, alguns estudantes universitários. Aílton interpreta o significado dessa procura e entende que tocar de viola, hoje em dia, dá um certo *status*. Imprime ao aprendiz de violeiro certa distinção, um halo de compenetração e probidade. Numa roda de amigos, um jovem tocador de viola caipira, que comparece com esse instrumento miudinho, acinturadinho, acaba angariando o charme da admiração. Espalha ares, ainda que para a carícia subjetiva, do “politicamente correto”, adorável portador de uma sabença radical de cultura brasileira. O escrito acima não tem intenção, de forma alguma, de menosprezar os jovens tocadores de viola que, afinal, tocam viola.

É certo que esses iniciadores no ofício de violeiro não são tantos, mas adquirem visibilidade no varejo da cidade, nos pátios universitários. Isto é afirmativo para o jovem, metido que está num mundo de nivelamentos e padronizações, que os tornam anônimos, indistintos. O professor de viola caipira, com alguma constância, já atendeu principiantes que participam de grupos amadores de *rock*. Confessam que nas apresentações que realizam, geralmente em salões do tipo paroquiais, quando exibem em público a violinha, em meio ao brilho estridente da guitarra, do imponente baixo eletrônico, do teclado feito de *chips*, da bateria..., conseguem algum arrebatamento, e, no palco, germina um orgulho irresistível, pincelado de nostalgia.

Em certa passagem da entrevista, Aílton Vieira, que está ensaiando para gravar um LP em dupla com o pai, em substituição à segunda voz do tio Vieirinha, tomado pelo efeito dessa emoção, confessou:

A viola representa alegria e tristeza ao mesmo tempo. Alegria por eu ter conseguido aprender a tocá-la, a viver no meio dela, e meu pai ter conseguido criar a gente através dela. E tristeza, pelas dificuldades que trouxe para a nossa



casa. Mas que é um instrumento muito bonito, isto é. Mas trouxe tristeza, repito. Tristeza porque a viola não era reconhecida, talvez até menos do que é hoje. Quando meu pai cantava, viajando por esse Brasil; na época em que chegou a gravar mais de setenta discos-elepês, ninguém dava valor. E acho que ainda não dá. Quando o pai cantava com o meu tio, o Vieirinha, as pessoas mais ricas, ou remediadas, e que tinham condições, tinham vergonha de admitir com gostavam da viola, de ser caipira, de cantar moda caipira. Então não compravam os discos... Vendiam-se poucos discos naquela época. E pagavam quase nada por uma apresentação. Desprezavam a gente até no grupo escolar aqui da cidade... Hoje eu acho que é completamente diferente. Filho de caipira, ham!

A gente, minha mãe, meus irmãos... a gente sempre viveu sem dinheiro e no meio de preconceito. A gente não teve uma infância muito boa, não teve muita fartura lá em casa. Esse é o lado da tristeza que a viola trouxe. Digo isso não por mim mesmo, mas pelo meu pai, que já está velho e ainda precisa trabalhar aqui na loja, por necessidade. Ele não pôde dar uma infância gostosa pra gente, uma educação boa, propiciando à família o que achava que seria de bom. Trabalhava muito, lutando, viajando de carro, trem, jardineira e caminhão por esse Brasil, de ponta a ponta. Se expondo de tudo quanto é jeito, campeando serviço. Era em praça pública, era em circo, era em quermesse, era em rádio, era em fazenda... era onde fosse chamado, ao preço de uns trocados. Eu e os irmãos, com saudade do pai; minha mãe, se mordendo de ciúmes; e todos nós, dias e dias separados. O certo é que a vida ficou diferente depois que meu pai e minha mãe pegaram os trens da casa, no sítio, e foram viver na cidade, para facilitar os compromissos profissionais do pai. A viola mudou pra cidade, onde nunca foi o seu lugar. Nossa vida é e sempre foi assim, de muita raça.

Mas a viola deu alegria também, no sentido de hoje a gente ver o pai, com quase setenta anos, reconhecido, com tese estudada na Universidade... todo mundo conhece, e foi através da viola mesmo, e do catira, que o pai propiciou felicidade, com o Vieirinha, a tanta gente.

Essa fama do meu pai até abre as portas para mim. Mas às vezes atrapalha. Em algumas ocasiões, quando a gente vai procurar emprego em São Paulo e, quando ficam sabendo que eu sou filho do Vieira, dizem: –Você não precisa de emprego, você é filho do Vieira... é rico. Eles acham que ser reconhecido no Brasil, ser artista como o meu pai foi e ainda é, é ser rico, é ter feito fartura a vida inteira. Que confusão eles fazem, como desconhecem a vida da gente!”²²⁰

Quis realizar uma fusão da crítica a esse gênero de Literatura Popular à compreensão do homem e da mulher em seu campo existencial. A moda é para o caipira um motor da vida e, como tal, o estudo que você e eu empreendemos se

²²⁰ Entrevista em 13.dez.1995.



projeta num horizonte mais largo, no qual se localiza evidentemente o literário e o artístico. Embora tendo a consciência de não ter perdido o tino da austeridade conveniente, peço indulgências caso a sensibilidade de meu interlocutor venha detectar um certo derriço com o afetivo, um flerte com o espontâneo da paixão (fisgando-me no caipira que sou), ou, mais para o final da escrita, como aconteceu em algumas passagens anteriores, uma sucessão desproporcional de citações... Por que escrever, no estilo em que está escrito, se podem transparecer hesitações e pecados retóricos comprometedores do sentido de objetividade do discurso? Confesso que se fosse parar e remoer estas indagações, e cautelosamente ser reticente nalguns trechos, teria que engolir a seco e dissimular o que parecia estar no fôlego para ser dito. *Ay, qué diablos*, exclamaria um narrador Cortázar.

Almejo que esse meu trabalho simbolize um Memorial da América Latina: uma arquitetura com linhas rústicas por dentro, de uma primitividade bambeante entre o cru e o cozido, como pensava Lévi-Strauss, mas que apontam um futuro promissor e límpido, pelas linhas delicadas, estranhadoras e geniais do arquiteto visionário Niemeyer. “Memorial”, “América Latina”, “monumento de concreto”, “espaço funcional”... são devaneios estimulantes, mas sinceramente voltados ao espírito de conjugação de meu próprio texto.

Premissas equivocadas, o ponto de vista limitado pelo preconceito, não raro expresso em comportamentos denotativos de pilhérias e descréditos, e o desinteresse por atacado das novas gerações urbanas, edulcoradas pelo poder voluptuoso dos meios de massificação e pelo fascínio aos arrojos esbanjados dos efeitos eletrônicos (o *kitsch* com aparência de luxo), impedem que se veja a Moda Caipira em sua dimensão profundamente cultural e estética, em sua



“literariedade”. E a viola, em seu estatuto de instrumento dotado de amplos recursos musicais e que, desde remoto tempo, por ser vincada de aspectos coletivos, nunca saiu da moda. Aquelas atitudes negativistas vêm unidas ou se configuram paralelamente ao posicionamento de setores “ilustrados” pouco arejados, escudados por uma aura circumspecta de zelosa e desconfiada cisma. Transigem do que aprenderam e sabem, em obséquio ao sistema e lema dos que se sentem ou são reconhecidos como poderosos, legitimando-os. Nesse círculo de autopreservação de uma cultura mais ou menos postiça, que tantos interesses econômicos e sociais custodiam²²¹, parece, a oralidade popular, em seu rebuliço viçoso, em suas estripulias recreativas, desedifica o saber, o imaginário do que seria ordenado e sereno. Por isso, tais setores acabam situando-se no plano do “não me toques”, com um sentido de pureza angelical ou santificada que, pouco e pouco, sentem que o misturar-se com o que é do povo, poderia macular-lhes a imagem e o prestígio. Por isso, se tonificam da ilusão psicológica dessa “pureza”. Contentam-se com o aforismo de que o que está embaixo permanece embaixo, essa é a lei. Guardiões de um retardado bom senso das normas e instituições de pele branca, e de uma utópica razão pura, agem como que querendo livrar a cidade da paixão que consideram desregrada, do sensorialismo que consideram anti-científico, do emotivo que consideram insensato e cafona, do sincretismo religioso que consideram heresia perturbadora, tidos como desprezíveis calamidades à toa do zé-povinho. Ora, há nisto uma incongruência. Como observa o cientista político Sérgio Paulo Rouanet, “a razão que rejeita o que nela é irracional acaba sucumbindo ao irracional. Ela se condena à perturbação da falsa consciência.”²²² Portanto, repito, não se constituem bons

²²¹ in: *A Socialização da Arte - Teoria e Prática na América Latina*, de Néstor García Canclini, p. 42.

²²² *Razão e Paixão*. in: *Os Sentidos da Paixão*, de Adauto Novaes *et alli*, p. 453.



modos ignorar o que é peculiar à natureza singela: a leitura instintiva dos sinais da natureza, o poder profético do coração. Estas “virtudes” são, no entender de tantos, o que pode haver de mais prodigioso e invejável no gênio campesino. É essa lógica de processos internos e esse temperamento de *cuerto loco*, um pouco quixotesco, que o caipira transfere para sua arte.

A postura de “querer ser moderno” rejeitando o que é *do povo*, é profícuo recordar, entra em dissonância com o próprio sentido de modernidade. Na Europa e Américas, amplos setores intelectuais, filosóficos e artísticos manifestaram — nas primeiras décadas do século XX — “um forte interesse pelas canções e danças populares, como uma *reação* às culturas oficiais mantidas pelas elites conservadoras e como uma *tentativa* no sentido de preservar a identidade cultural de uma nação, mediante a coleta e organização de núcleos documentais sobre o imaginário popular prestes a ‘desaparecer’, devido à modernização do sistema capitalista e dos processos de urbanização”.²²³ Este pensamento, sublinhe-se, particularizando a questão, na tentativa de “redescobrir o Brasil” é pedra de toque de apreciáveis círculos esclarecidos, no correr de todo o século. Institui-se como um dos alicerces do modernismo brasileiro de 1922 (Mário de Andrade sempre deixou implícito que a conquista da modernidade tinha como pressuposto a valorização da identidade nacional), dos modernos das gerações de 1930 e 45, dos expoentes da poesia concreta, do Cinema Novo, do Teatro Popular, dos teatros Oficina e de Arena, dos anos de 1960, e da Tropicália, na música popular, na literatura, nas artes plásticas, no teatro e no cinema.

²²³ *Modernismos e Brasilidade - Música, Utopia e Tradição*, de Arnaldo D. Contier. in: ABENSOUR, Miguel *et alli*, *Tempo e História*, p. 159-288.



É preciso reconhecer uma verdade: a matéria da literatura oral de antiga procedência, em sua espontaneidade e “desajeito” soa como conspiratória em relação aos valores “comedidos” e sempre “sérios” dos setores de elite, quer econômicos, quer pseudo-intelectuais de hoje em dia. O orgulho solene do poeta caipira parece ameaçar o brio do crítico literário, como se só a este fosse permitido ostentar solene orgulho. O caipira interpretaria esse comportamento, com todas as letras, como uma inveja ressentida. Mas isto não é manifestação somente de agora. São ondas que vão e voltam, no ciclo do tempo, e se realçam quando os movimentos populares se erguem em confronto com os mecanismos do poderio oficial. Da sombra do confronto germinam poderosas reações. Daí porque os gregos clássicos construíram teatros de pedra, com demarcações cênicas predeterminadas. À pedra passaram a se submeter os tragediógrafos e comediógrafos de seu tempo, os magníficos artistas que todos conhecemos, mas que banuiu de vez o dionisiaco arretado, “desorganizado” do cidadão comum. E, no Brasil, passarelas do samba, designadas pelo neologismo *sambódromos* (vigiados pelo aparato de comissões julgadoras, quesitos de julgamentos e lemas e câmeras de TV, a regimentar *os participantes de dentro*, e pelo alto preço dos ingressos às arquibancadas, vendidos no câmbio negro e em dólar, *aos espectadores de fora*), construído de cimento e concreto, aos quais tiveram que se submeter as Escolas de Samba e Cordões, banindo quase por completo a congregação popular do carnaval, e impondo-lhe outros cordões, de isolamento. As quermesses e festas juninas de arraiais e arrabaldes foram substituídas por festas de rodeios e peões-boiadeiros, estreitamente organizadas. E a caboclada vai em procissões e multidões às festas, aparatadas de grande movimentação financeira, em recintos fechados de exposições, ou em estádios construídos para

esse fim, e administrados com fins eleitorais pelos poderes provinciais e integrantes afins.

As Festas de Peões-boiadeiros, com suas regras e quesitos, tão a coqueluche dos tempos atuais — vale acrescentar — representam uma volta aos jogos eqüestres medievais, praticados por homens de armas e cultivadas pela aristocracia da época. A cavalaria, pra quem não sabe, era o “futebol” da época medieval, o “esporte das multidões!”, como esbravejam os locutores do rádio e da televisão. O futebol, quer dizer, a cavalaria, misturado com a religião, eram o “ópio do povo”. Neste sentido, “o grande público — escreve José Guilherme Cantor Magnani — não tinha acesso às demonstrações e exercícios, restritos aos pátios dos quartéis e dos castelos. Aos poucos, contudo, elementos egressos das fileiras militares começaram a organizar espetáculos abertos mediante pagamento, tendo-se destacado, em Londres, as apresentações realizadas pelas companhias de Hayam, Jacob Bates, Price e Philip Astley. Este último, após haver-se desligado de seu regimento, em 1766, inicia com alguns companheiros suas exposições públicas, e mais tarde monta um circo de madeira que já contava com números de ‘variedades’ a cargo de renomados acrobatas italianos, os Ferzi”.²²⁴ Essas “artes eqüestres” medievais, ensina Magnani, tornaram-se obsoletas pelo peso que, de tempos em tempos, era acrescentado às armaduras, tornando impraticáveis os espetáculos públicos. De sua adaptação, originou-se na Europa o espetáculo circense que chegou ao Brasil em finais do século XVIII, seja aquele de estrutura familiar e de variedades, inclusive com as *Horas do Rádio* em que se apresentavam as duplas caipiras e intérpretes populares, e o teatro tragicômico com que os espetáculos se encerravam, e que ainda podem ser

²²⁴ in: *Festa no Pedaco - Cultura Popular e Lazer na Cidade*, pp. 61-62.



vistos, mambembes, nas pequenas cidades do interior e periferias metropolitanas. Nas consideradas instalações nobres, as companhias circenses tradicionais foram substituídas pelos circos multinacionais, de *holliwoodiana* estrutura, cercados por um aparato econômico que, não raro, censuram a frequência de espectadores de menores posses para a aquisição dos ingressos. Estas grandiosas organizações de espetáculos, sim, é que têm direito aos “apoios culturais” de empresas e de estruturas institucionais. A pedra e o concreto e o lugar fechado (e a censura econômica ao boleto de ingresso) sedimentam paradigmas de comportamento, cânones, ordens e regras fixas a cumprir. No fundo, erigem-se instituições excludentes ou controladoras da liberdade popular em sua essência criadora, instintiva e tradicional.

Os setores “pseudo-ilustrados” e enérgicos antes referidos acabam formando um grupo à parte, fronteiro, e com poder de domínio nessa estrada escorregadia que leva ao desenvolvimento do Brasil. Esses círculos de poder, ao mesmo tempo que auferem lucros de projeção política, ao tentarem em vão reproduzir o modelo europeu, simbólico nostálgico de *civilização*, acabam instituindo um padrão de valores e comportamentos fatigados, aborrecidos e desintegrados, desrealizadores da cultura, pois não são nem o retrato vivo de seus antepassados ibéricos dos tempos de D. Manuel, o Venturoso e da Coroa espanhola, nem são românicos, em seu estado de alta Idade Média; não são todavia nem anglo-saxões puros e suas continuidades que admiram tanto na América do Norte e às quais devotam subordinação ideológica e fascínio, pela exuberância do esbanjamento econômico; nem são o resultado da fusão cultural com o ameríndio e o africano, aos quais discriminam com ardor; nem são o caldeamento dissipado, devido às circunstâncias da ocupação do século XVI, da



cultura peninsular com os aborígenes afro-índios, que resultou no brasileiro comum. Não são... se eu não me engano... a reencarnação da aristocracia rural brasileira, esteio do império... E assim, parece que não sendo nada disto, formam uma casta “sem cabeça”, por um lado *daninha* na perspectiva de dentro, pois “mexem com os pauzinhos” nos corredores do poder, e imprimem os ditames do que seja “modernidade”; por outro lado *bizarra* na perspectiva de fora, pois a Europa hoje, mesmo na monarquia às vezes tão raquítica e desmoralizada, não tem como reconhecer essa casta como européia. E, agindo assim, realizam a mais sutil e invisível forma de cooptação com o poder e censura que conheço. E censura, toda gente sabe, é essa atividade impolida, apanágio da intolerância, uma avenida invisível que só tem a contramão; traz em seu ninho a germinação do inerte²²⁵, do nada.

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

*pagão-popular-oral ≠ cristão-erudito-escrito*²²⁶.

²²⁵ O professor Guillermo de la Cruz Coronado relaciona esse “inerte” à etimologia de “in-arte”, ou seja, “sem arte”. in: *Arte Natureza Homem* - Revista Universitas, pp. 15-40.

²²⁶ in: *A Letra e a Voz*, de Paul Zunthor, p. 118.

A contradição e descompasso que envolvem a situação brasileira e os “donos do poder” são enfocados com vivo e penetrante poder de síntese no seguinte excerto de Alfredo Bosi: “A cronologia, que reparte e mede a aventura da vida e da História em unidades seriadas, é insatisfatória para penetrar e compreender as esferas simultâneas da existência social. Nos países de passado colonial como o Brasil (e isto valerá agudamente para o México e o Peru), a co-habitação de tempos é mais evidente e tangível do que entre alguns povos mais sincronicamente modernizados do Primeiro Mundo. Talvez o nosso processo de aculturação euro-afro-americano ainda esteja longe de ter-se completado. E certamente os seus descompassos e a sua polirritmia ferem os ouvidos afinados pelo som dos clarins e das trombetas evolucionistas. Por tudo isso, é preciso escutar a nossa música sem pressa nem preconceito. Com delicada atenção. É um concerto que traz um repertório de surpresas, é verdade, mas que, no seu desenrolar-se, está constituindo a nossa identidade possível. Somos hoje a memória, viva ou entorpecida, do ontem e do anteontem e o prelúdio do amanhã.”²²⁷

É razoavelmente aceito desde há muito que a oralidade pressupõe aproximação; a escrita, as decretações de distanciamentos, hierarquias e prestígio. Assim, a oralidade, o popular acabam sendo tidos como uma espécie de dessacralização do mundo da escrita, esta identificada como edifício esquadrinhado do culto ao cânone e às convenções oficiais. Por estes raciocínios, infere-se, na figuração de um costume social muito velho, à arte popular e seus artistas, reservam-se os subterrâneos e as catacumbas. A percepção desse distanciamento pelo caipira vamos encontrar no seguinte apólogo de enorme

²²⁷ Alfredo Bosi, *O Tempo e os Tempos*. in: *Tempo e História*, de Miguel Abensour *et alli*, p. 32.



sucesso até hoje, de Teddy Vieira e Capitão Barduíno, e com o qual se lançava a dupla Zico e Zeca na antiga gravadora Colúmbia, em 1956:

A ENXADA E A CANETA

toada

Teddy Vieira / Capitão Barduíno

Disse a caneta pra enxada:
-Não vem perto de mim, não!
Você tá suja de terra
De terra suja do chão!
Sabe com quem tá falando?
Veja a sua posição!
E não esqueça a distância
Da nossa separação!

Eu sou a caneta dorada
Que escreve nos tabelião,
Eu escrevo pros governo
A lei da Constituição!
Escrevi em pape de linho
Pros ricoço e pros barão!
Só ando na mão dos mestre,
Dos home de posição!

A enxada respondeu:
-De fato eu vivo no chão,
Pra podê dar o que comê
E vestir o seu patrão!
Eu vim no mundo primero,
Quase no tempo de Adão,
Se não fosse o meu sustento
Ninguém tinha instrução!

Vai-te, caneta orgu'iosa!
Vergonha da geração,
A tua arta nobreza
Não passa de pretensão,
Você diz que escreve tudo,
Tem uma coisa que não:



É a palavra bonita
Que se chama educação!

in: **Zico e Zeca Cantam Teddy Vieira**, 1994.

* * *

Além desses preceitos que não são de hoje, e tampouco circunscritos a determinada topografia no espaço brasileiro, eles se mobilizam e se agravam quando são expandidos para todo o horizonte da república. O preconceito referido tem como conseqüências, entre outras, duas fundamentais. A primeira advém de a uma espécie de ausência oficializada de Poder Público para a maioria, quer dizer, ausência de democracia para todas as camadas sociais no Brasil. As Cartas Magnas brasileiras sempre prescreveram o primado da igualdade. Porém todos sabemos que nem tanto, mesmo em se tratando da obediência aos direitos e deveres fundamentais da pessoa humana. Sempre houve em nossa história, mas sobretudo neste final de século há um dissenso generalizado no país. Vive-se num mundo domesticado pelas forças histórico-sociais dos estamentos possuidores, com suas prerrogativas e teias de privilégios (*privus* = privado; *lex* = lei), num processo de anulação civil dos que nada ou quase nada têm. Negando os avanços por que passou a sociedade, agem como proprietários dos meios de produção que não atingiram o estágio elementar de considerar o trabalho um *produto equivalente* e, portanto, objeto de troca (Marx). Isto debilita ainda mais a força da população agrária como fonte de mudança social. Como tenho deixado escrito, repetindo os esquemas senhoriais anciães, em umas zonas mais que outras, o interesse privado da casta dos “coronéis” ou poderosos locais se sobrepõe ao desenvolvimento dos interesses públicos, gerando formas regionalizadas de despotismo, a impossibilitar, entre

outras coisas, a “democracia cultural”. Todavia, parafraseando Zunthor, a cultura popular é amacetada, mas impossível de se extirpar, pela acusação de heresia religiosa ou paganismo estético.

Com sua indulgência, caríssimo interlocutor, quero acrescentar que penso que a segunda causa fundamental do preconceito reinante tem como base, até como alastramento da primeira, as brutais estruturas de distribuição de rendas no Brasil, colocando-o nos ínfimos patamares que comprometem a idéia de “civilização”, digamos, entre as nações. Esta disparidade econômica, que se tem confirmada como mal crônico, e em vista da subserviência administrativa à política econômica internacional e aos preceitos neo-liberais-conservadores da chamada globalização da economia, aprofundou o grau de empobrecimento de grandes camadas populacionais na segunda metade do século XX, alcançando patamares pouco dignificantes à alvorada do ano dois mil. Isto fulminou o nível de desenvolvimento educacional da maioria e sua consciência de cidadania, nacionalidade e discernimento para tomadas de posições políticas. Tal empobrecimento intelectual e econômico colocou a nação em estado de enorme discrepância em níveis de qualidade de vida. O coração do brasileiro cordial — talvez viesse a pensar hoje em dia Sérgio Buarque de Holanda — também ficou mais pobre!

A massificação imposta pelo mandonismo das chamadas elites — civis e institucionais — distorce e depaupera a própria “cultura de elite”, e se converte materializada numa cultura *para o povo* tremendamente esqualida e vazia, e com as feições, só aparentes, de um organismo benfazejo, fascinante e cheio de atrativos “modernos”. Nossa cultura de massa também pegou a doença do raquitismo que, diga-se, caracteriza a indústria de cultura de massas de muitos



países, inclusive da ilustrada Europa e Estados Unidos. Desde os gregos antigos se sabe o quanto as camadas populares se espelham e se projetam nos modelos e valores de seus próceres hierárquicos; o quanto a maioria excluída se impressiona e se condói com os tropeços e tragédias de príncipes e figuras principais da *polys*, quando essa maioria é discriminada, amordaçada em seus paradigmas, na fotografia etnológica de seu idêntico. Isto se converteu de maneira acintosa no Brasil, pela tachação de inferioridade e literal despreço à cultura *do povo* manifesta em suas artes. Tal sentido de inferioridade de uma cultura autêntica liga-se à histórica discriminação ao indígena brasileiro, visto entre outros atributos como o desvalido, o escravo, a raça inferior, indigno até do pedaço de terra que lhe é vital. Tem em suas raízes essa desgraça e descalabro de genocídio e dizimação, iniciada pela disseminação de enfermidades européias, pela escravatura, pela intervenção criminosa dos bandeirantes... e por situações e mecanismos internos que legitimam moralmente esses preceitos. Além de execuções individuais e coletivas, por capangas, jagunços e capitães-do-mato, e cujos assassinos profissionais e seus mandantes sistematicamente permanecem os intocáveis, acobertados pelo lema da *impunibilidade*, em todas as partes da nação, outros casos terríveis têm sido registrados no decênio de 1990, como o suicídio em massa de índios guaranis-cauiás, tribos inteiras transformadas em farrapentos e alcoolizados indigentes de estradas, prostitutas desvalidas de vilas e cidades, na região de Dourados-MS. Só no mês de janeiro de 1996 houve quatro suicídios de indígenas, com idades de 16 a 24 anos. O tema do calvário indígena, indigno da humanidade, é magnificamente pautado por Darcy Ribeiro, no livro **O Povo Brasileiro - A Formação e o Sentido do Brasil** (1995).



Por outra parte, a discriminação e censura à cultura popular relaciona-se com a idéia hipocritamente disfarçada de um negro africano servil e inferior, deambulando como gente boiada desde a Lei Áurea por territórios periféricos das cidades, com sua cultura, seu ritmo e sua arte, só suportados quando mascarados por carapaças ou fantasias de carnavais. Ou fazendo parte entre a grande maioria dos “reeducandos” do Sistema Penitenciário Brasileiro. Aos pretos, não é preciso dizer, vigora um *apartheid* sutilmente dissimulado, econômico e cultural. Escrevem e cantam Caetano Veloso e Gilberto Gil: “Aos pretos e outros quase brancos, tratados como pretos, só pra mostrar aos outros quase pretos [e são quase todos pretos], como é que pretos, pobres e mulatos, e quase brancos, quase pretos, tão pobres são tratados...” (*Haiti*, 1993). Isto é velho. Como afirma Luís da Câmara Cascudo, “do africano, em fins do século XIX, ouvira-se pouco. O cuidado de estudá-lo, numa aproximação *desinteressada, humana e lógica*, é quase contemporâneo. Os registros de seus bailes e festas são *confusos memoriais de crítica administrativa* [vindas geralmente de Lisboa, da aristocracia e do clero locais], *com sugestões para a repressão dos abusos*. E, com tantos séculos de vida comum com os portugueses, seus mitos, crenças e superstições estariam resolvidos pela influência branca ou complicados pela interdependência de outros negros, doutras regiões, amalgamados nos eitos dos engenhos de açúcar ou ao redor de fogueiras, nos terreiros das senzalas”.²²⁸ Tais “confusos memoriais de crítica administrativa” podem ser avaliados no trecho abaixo, escrito em 1780 por D. José da Cunha Grã Ataíde, em resposta ao governador de Pernambuco José César de Meneses, o qual não sabia que providências tomar em relação a

²²⁸ in: **Literatura Oral no Brasil**, de Luís da Câmara Cascudo, p. 28.



indagações que lhe fazia o Tribunal da Inquisição contra as *danças supersticiosas* dos negros:

Recebi o avizo de V. Exa. de 9 de Junho em q. S. Mag. ordena dê o meu parecer a visto das Cartas do Sto. Officio e do Governador de Pernambuco; pela do Sto. Officio vejo tratar de danças supersticiosas, e pela do Govor. vejo tratar de danças que ainda que não sejam as mais santas não as considero dignas de huma total reprovação; estas considero Eu e pella carta do Govor, vejo serem as mesmas aquellas que os Pretos divididos em Nagoens [divididos em nações] e com instrumentos próprios de cada huma nação e fazem voltas como Harlequins, e outros dançam com diversos movimentos do corpo, que ainda que não sejam os mais innocentes são como os Fandangos de Castella, e fofas de Portugal, e os Lundus dos Brancos e Pardos daquelle Paiz.²²⁹

A cultura afro-brasileira, e suas crenças, e suas danças e batuques, muitas vezes têm que se dissimular em estruturas embranquecidas, para se tornarem possíveis como mecanismo de sobrevivência. Além da imoralidade de ter transformado o crioulo em peças de leilões e negócios, como animais ou tratores adquiridos para o trabalho mais

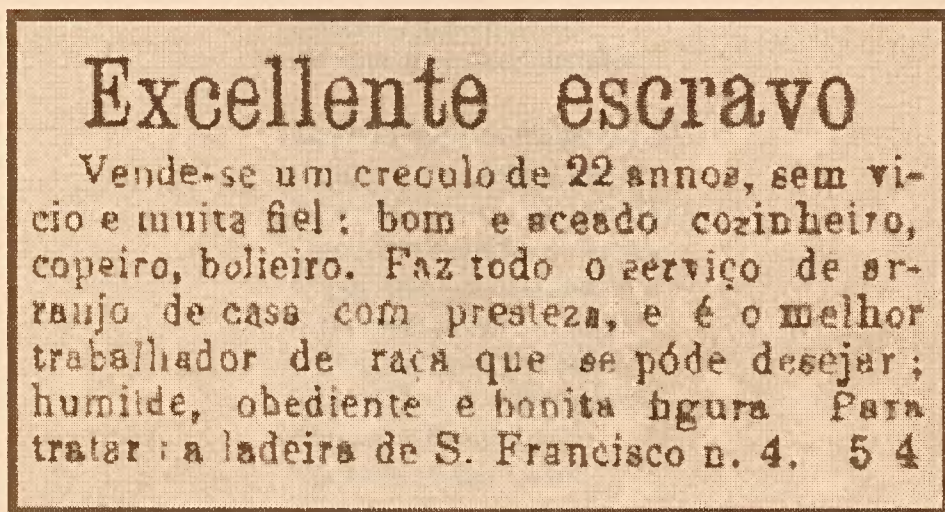


Ilustração nº 23 – Anúncio publicado em *A Província* (São Paulo, 20.dez.1878)²³⁰

²²⁹ Apud. *Os Sons dos Negros no Brasil*, de José Ramos Tinhorão, p. 44.

²³⁰ Apud. *100 Anos de Propaganda* (São Paulo: Abril, 1980, p. 5).

pesado nos eitos do sertão, há que se avaliar o crime pelo amordaçamento do espírito, que leva o camarada ao desânimo e à mortificação da vida. Crime que a exuberância eloqüente, plena da oralidade de uma poética condoreira, detalha com indignação o percurso de um brigue indecente:

Ontem a Serra Leoa,
A guerra, a caça ao leão,
O sono dormido à toa
Sob as tendas d'amplidão...
Hoje... o porão negro, fundo,
Infecto, apertado, imundo,
Tendo a peste por jaguar...
E o sono sempre cortado
Pelo arranco de um finado,
E o baque de um corpo ao mar...

Ontem plena liberdade,
A vontade por poder...
Hoje... cum'lo de maldade
Nem são livres pr'a... morrer...
Prende-os a mesma corrente
— Férrea, lúgubre serpente —
Nas roscas da escravidão.
E assim roubado à morte,
Dança a lúgubre coorte
Ao som de açoite... Irrisão!...

Senhor Deus dos desgraçados!
Dizei-me vós, Senhor Deus!
Se eu deliro... ou se é verdade
Tanto horror perante os céus...
Ó mar, por que não apagas
Co'a esponja de tuas vagas
De teu manto este borrão?...
Astros! noite! tempestade!
Rolai das imensidades!
Varrei os mares, tufão!

(Castro Alves. *Navio Negreiro*, 1868)²³¹

²³¹ in: **Obra Completa de Castro Alves**. Rio de Janeiro: Aguilar, 1976, pp. 277-284. O aspecto estrutural da oralidade nesse poema foi enfocado por nós no artigo *O Eu e a Tragédia no Mar*, (Revista *Rhythmus*, 6. São José do Rio Preto: UNESP, 1982, pp. 1-28).



Pois de índios e pretos e portugueses degredados se funda a cultura popular brasileira a que o Brasil oficial e dominante administra ferreamente o controle social, em atlântica desagregação.

* * *

A cultura do brasileiro excluído — nunca é demais lembrar que se trata da imensa maioria da população — é profundamente relacionada com a idéia tirana de *povo indigente, mal nascido*, num contexto social absurdo e marcado por fundamentais diferenças entre a minoria mandante e a legião interminável de mandados. Abro aqui outros parênteses para adicionar que quem não tem condições de enxergar essa base radical de uma cultura *do povo* que germinou de seu próprio húmus e se fez própria, pode estar despreparado para a especulação crítica sobre o substrato cultural da arte brasileira, da mais rústica à mais refinada pelos contornos moduladores das várias épocas, ou pelas cópias de “modelos adiantados” importados das metrópoles ocidentais. Isto vale também para a ação especulativa sobre a expressão contemporânea, definida muitas vezes por elocuções tipicamente provinciais, e arroladas pelo conceito movediço e jactancioso de progresso ou *modernidade*.

Como se sabe, em sua truculenta característica de transformar o indivíduo em espectador passivo da história, a ação dos meios de comunicação e da indústria cultural, presa às rédeas dos mesmos e casmurros senhorios, barra a correnteza genuína da transmissão oral, dos falares, cantares e dançares espontâneos, asfixiando a criatividade do povo e sua cultura. Vale aqui aduzir palavras de Mário Pedrosa, num texto intitulado *Arte Culta e Arte Popular*: “ideais como *o criador, o artista*, valores da sociedade burguesa, são

vinculados diretamente à idéia de êxito e de triunfo do indivíduo. *O artista só existe como produtor de arte erudita; quem faz arte popular não é artista, dificilmente um criador, mas apenas um artesão*”.²³² Até a semântica de *artesão* foi corroída pelo preconceito! No filme **Canabraba – A Necessidade da Expressão**, que realizamos eu e o cineasta Reinaldo Volpato, sobre dois bóias-frias da região caipira de Sales Oliveira-SP, pintores primitivos, em certo momento um deles revela a própria descrença, tão introjetada da cultura dominante, de que a espontaneidade da expressão popular que realizam possa ser classificada como Arte. Diz um deles, Zequinha Scarelli, hoje com 63 anos, idealizando uma aspiração embutida no conceito de verdadeiro artista: “Nóis já tentemo sê artista, mas por ora... Ah, nóis já cantô de viola, já feiz tudo quanto foi coisa por aí, mas... Ah, a vida do artista é boa, né? A vida do artista..., ele conhece o mun..., pelo menos o Brasil. *E outros conhece até pra fora, aí, noutros país... Ele leva uma vida mais tranqüila, né?”²³³ Como se pode inferir, a singeleza de ambos os coloca hierarquicamente mais aquém, muito aquém do eclipse em que sobreviveram e subsistem os poetas-cantadores de modas caipiras e outros cantares da população rural brasileira.

O artista popular, devido ao esquema de valores tão identificados pela discriminação, não reúne condições de incluir-se como artista, ou incluir sua arte como fim, na sedução dos bens materiais, ou do reconhecimento pelas camadas letradas. E, vale lembrar, são elas que guarnecem a sabedoria do “bom gosto”, do que é “estético”. Sabe, esse artista do povo, que seu lugar é o rincão dos excluídos, a senzala de uma outra gravura, e até se compraz disto, como se ele,

²³² in: **Arte em Revista 3 - Questão ‘O Popular’**, p. 22.

²³³ in: **Canabraba - A Necessidade da Expressão**, curta-metragem em 35mm, cor, 11m37. Argumento, roteiro, montagem e direção: Romildo Sant’Anna e Reinaldo Volpato. Taus Filme Vídeo Produções (São Paulo) - Embrafilme (Rio de Janeiro), 1988.



em pessoa, transferido de sua arte, fosse um retrato vivo dos valores consagrados pela cultura dominante. Junto a seus iguais, sente-se resistente e protegido, à medida que não desagrega da maioria. Neste sentido, desprovido da gana de outros benefícios, canta pelo prazer do canto, pela compensação mágica, gratificante e inefável do rito, e pela delícia da admiração e reconhecimento de seus coetâneos.

A Moda Caipira de raízes é um fim em si mesma, nasce da necessidade da expressão; consome-a a necessidade do sonho. Por sua configuração atrelada ao trivial do dia-a-dia, não lhe cabe a sintaxe rebuscada que anuvia a comunicação ágil da oralidade, nem a palavra difícil que enrosca a atenção dos ouvintes nos eitos e ondulâncias do espaço discursivo em letra de forma. Tudo é direto como deve ser, como um assopro na amplitude, como um discurso revelador que se faz humanamente singelo, sem percalços pseudo-intelectivos. Neste sentido, parece seguir caminho paralelo ao da moderna crônica de jornal, no ambiente urbano, tantas vezes usurpada da qualificação de gênero literário. Na despretensão do poeta caipira, muitas vezes, está o caminho para “penetrar poesia a dentro”, diria Antônio Cândido. Mantendo essa homologia com a crônica jornalreira, bem nascida brasileira, encaixam-se aqui as impressões sempre reveladoras do cândido humanista : “o seu intuito [dos cronistas] não é dos escritores que pensam em ‘ficar’, isto é, permanecer na lembrança e na admiração da posteridade; e sua perspectiva não é a dos que escrevem do alto da montanha, mas do simples rés-do-chão.”²³⁴ Desde épocas longínquas, passando pelas primeiras gravações em disco, realizadas por Cornélio Pires na gravadora Columbia em 1929, a Moda Caipira de raízes

²³⁴ *A Vida ao Rés-do-chão*. in *Recortes*, pp. 23/29. Esse texto fora publicado originalmente por Antônio Cândido no prefácio do livro *Para Gostar de Ler V - Crônicas* (Ed. Ática, 1984), pp. 4-13.



mantém a ocorrência de procedimentos comuns na poesia dita “erudita”, letrada (ou *clássica*, no sentido de ser permitido ministrá-la em classes): o jogo



Ilustração nº 24 – Primeira moda-de-viola gravada, em outubro de 1929. Disco nº 20006/B (série Regional numerada a partir do número 20000, tiragem independente realizada sob o patrocínio de Cornélio Pires). No lado “A” registram-se *Como cantam algumas aves, imitações de aves*. Original gentilmente cedido pelo colecionador Prof. Agostinho Branti, São José do Rio Preto.

(ainda que comedido) de correspondências fonossemânticas, a isometria e isorritmia da redondilha maior e dos metros e ritmos heróicos, a regularidade estrófica, o colorido aliterativo das rimas e outros efeitos supra-segmentais, o jogo refinado dos efeitos semânticos de sentidos através da manobra expressiva das palavras. Enfim um discurso que se auto-alimenta no interior de si mesmo e

se projeta no vaivém entre ficção e realidade; enfim poesia, na sua estruturação essencial, como ensinaria Jakobson: a função poética.

* * *

Como é natural da própria dinâmica em sociedade, essa poesia sofreu transformações em consonância com sua relação com o mundo atual, adaptando-se organicamente. Uma das causas, de ordem temática, relaciona-se com as intensas alterações nos fatos motrizes que peculiarizavam o campo e a cidade. Do ponto de vista demográfico, registrou-se no Brasil uma brutal e ostensiva mutação migratória, o êxodo rural. De aproximadamente 68,8% da população vivendo em zonas rurais, no decênio de 1940, o país passou para alarmantes 67%, nos anos de 1980, vivendo nas cidades, conforme esclarece a seguinte tabela:

POPULAÇÃO RURAL E URBANA SEGUNDO AS
GRANDES REGIÕES DO BRASIL EM %

REGIÕES	1940		1950		1960		1970		1980	
	PR	PU	PR	PU	PR	PU	PR	PU	PR	PU
Norte	72,3	27,7	68,5	31,5	62,2	37,8	54,9	45,1	48,4	51,6
Nordeste	76,5	23,5	73,6	26,4	65,8	34,2	58,0	42,0	49,5	50,5
Sudeste	60,6	39,4	52,5	47,5	42,7	57,3	27,2	72,8	17,3	82,7
Sul	72,3	27,7	70,5	29,5	62,4	37,6	55,4	44,6	37,3	62,7
Centro-oeste	78,5	21,5	75,6	24,4	65,0	35,0	51,7	48,3	33,0	67,0
BRASIL	68,8	31,2	63,8	36,2	54,9	45,1	44,0	56,0	33,0	67,0

Fonte: Anuário Estatístico do Brasil, 1982, IBGE.

Em 1991, de acordo com o IBGE, 22,4% (35,834 milhões) da população brasileira vivem no campo; 75,6% (110,900 milhões), nas cidades.



A conjuntura no Sudeste brasileiro — centro da cultura caipira — é mais significativa ainda, pois de 60,6% da população vivendo nas áreas rurais, em 1940, 82,7% passaram a morar nas áreas urbanas, em 1980. Estes percentuais são expressivos e elucidadores quando verificamos que o decênio de 1940 representou o apogeu da Moda Caipira de raízes; a década de 1980, principalmente em sua segunda metade, representa a primazia da chamada Jovem Música Sertaneja, época em que, no Sudeste, apenas 17,3% da população faziam parte do mundo camponês. Nessa época, Chitãozinho & Xororó, Zé di Camargo & Luciano e Leandro & Leonardo se destacam como campeões de popularidade e venda de discos no Brasil.

Certas mutações de ordem global e nacional determinaram que, às aspirações preliminares ao ano dois mil, a *rua* das cidades se convertesse numa espécie de “reinado público” — no dizer do arquiteto e professor Allan Jacobs, da Universidade da Califórnia.²³⁵ Desafortunadamente, o inchaço dos grandes centros metropolitanos repercute, salvo raríssima exceção, no urbanismo desordenado, causando mais pobreza, perda do eixo cultural, dos princípios morais, e conseqüente desfibramento do espírito. Do campo à cidade é uma ponte que não acaba mais. Mas quando acaba, acabou o sonho e o caboclo morre. Deu-se conta de que não dormiu e virou gente invertebrada, geléia com a cara amarrotada. Nestas condições, houve na Moda Caipira transformações por adaptações ao meio, pelos retoques em vista dos desvios de percurso proporcionados pela brusca mudança de perspectivas: antes, do *rural* para o *rural* e do *rural* para a cidadela e o *urbano*; hoje em dia, disseminada pelos meios eletrônicos de comunicação, e vestida de novas roupagens, do *urbano*

²³⁵ in: *Folha de S. Paulo*, 02.ago.95 (Cotidiano-1).



para os *subúrbios e favelas* (onde permanecem sonhando ex-camponeses), e depois para o *rural* onde perdura escassa população. Inverte-se o eixo e instaura-se outro modelo de civilização, marcado por uma lógica promíscua, definida pelo autoritarismo subjacente à tradição, e ligada à usura mercantilista com que, certo ou errado, se convencionou chamar de pós-modernidade. Transfere-se para

POPULAÇÃO RURAL E URBANA DO SUDESTE



Fonte: Anuário Estatístico do Brasil, 1982, IBGE

as franjas do urbano o modelo escravista inculcado desde sempre, e tido como legítimo aos habitantes do campo. O fazendeiro transforma-se em empresário urbano; o “birolo” (beira-corgo, cafumango, mano-juca, pé-duro, piraquara, tabaréu, sem-terra...) na mão-de-obra barata do operariado em geral, mormente da construção civil, da fábrica, comércio informal de bugigangas importadas, na catação de lixo urbano reciclável, apelidados de “burros sem rabos”...

* * *

O êxodo para a cidade interferiu na contrafação simbólica das modas caipiras, no repertório de referências, pela interpenetração no código de valores tradicionais do campo com outra ordem de valores, os da cidade, com seus

fascínios de asfaltos e das forças da eletricidade. A cidade e seu ritmo impõem um sentido de absorção temporal em que o que vale é o *Agora*. Aqui talvez se façam oportunas as observações de Giorgio Prodi, em seu capítulo sobre *O Estímulo, os Limites e o Hábito*: “a distância tem um determinado modo de colocar-se (de ser construída) conforme se ande a pé ou a cavalo, e tem outro completamente diferente quando se viaja à velocidade do som. Neste caso, tudo se torna global e resumido, desprovido de detalhes, e sobretudo da participação ativa do corpo, que é transportado passivamente. Poderíamos dizer: transportado como em um tapete voador de história infantil, mas não é realmente assim. Existe uma extrema naturalidade naquilo que há apenas alguns anos podia parecer maravilhoso e aquilo que precedeu o aumento (da velocidade, por exemplo) é cada vez menos seguido de um aumento da atenção e da participação.”²³⁶ Em *Mundo no Averso*, que vamos examinar a seguir, a habilidade construtiva de Lourival dos Santos e Tião Carreiro, em fluente versificação combinando “versos dobrados” e estribilho, coloca em evidência o impacto do estranhamento dado, entre outras causas pela desrealização imaginativa daquele “tapete voador” a que se referiu Prodi, e a notação de um mundo absurdamente duro, de espessura agressiva e desalentada, na visão pacificante do caipira dos campos e roçados. Um mundo em seu caráter paradoxal, no qual a tecnologia avança sobre a terra, em seu ideário mercantilista, a implantar uma desordem ecológica. Deste modo, o caipira exprime a recusa de seus valores, considerados hostis e contraditórios. O vocábulo “averso” do título se institui, no correr do texto, através de um torneado jogo que se realiza pela combinação inesperada de palavras, por uma

²³⁶ in: *O Indivíduo e Sua Marca*, de Giorgio Prodi, pp. 180-181.



espécie de divagação livre, pelo manejo fluente de paradoxos. Repartindo as estrofes oitavadas, homogênea e paralelamente, em blocos de sucessivos dísticos, o que em si já revela algum requinte de artesanaria, o texto se baseia numa enumeração aparentemente desconexa de situações, naturezas de ser e costumes que, expectativamente, expõem a vida de maneira insólita, desafinada e descabida.

A consciência dessa forma de estruturação poemática, pelo domínio da invenção léxica, tratada quase que sensorialmente, muito reveladora — diga-se — da poética do notável Lourival dos Santos, já se consolida e se justifica na elaboração dos dois primeiros versos: o personagem-cantador previne seus ouvintes que, na lógica de um mundo que “já está no avesso”, ele dará o “embalo” de seus versos. Redige-os, pois, como ponto de partida para a formulação de um contexto escritural homólogo ao “mundo às avessas”, dado pelo desencadeamento sucessivo de rupturas com os padrões psicologicamente esperados, através de um jogo de situações marcadas por desvios semânticos:

MUNDO NO AVESSO
pagode

Tião Carreiro/Lourival dos Santos

O mundo já está no avesso,
No avesso eu dou o embalo.
Carneiro comendo leão,
E o pinto matando o galo.
Cavaleiro vai por baixo,
Por cima vai o cavalo.
É sapo engolindo cobra,
E o coco quebrando o ralo.
 É mulher virando homem,
 Homem virando mulher,
 Do jeito que o diabo gosta, tá!
 Do jeito que o diabo quer.

O mar não está pra peixe,
 E a vida tá um caso sério,
 Eu já estou vendo defunto,
 Indo a pé pro cemitério.
 O touro mata o toureiro,
 Soldado prende o sargento.
 Banana come o macaco,
 E a cobra morde o São Bento.
 É mulher virando homem,
 Homem virando mulher,
 Do jeito que o diabo gosta, tá!
 Do jeito que o diabo quer.

Já tem criança nascendo,
 Cobre a enfermeira no tapa.
 Onde é que nós estamos,
 Tentaram matar o Papa!
 A cruz foge do diabo,
 Cachorro foge do gato.
 Tem queijo treinando boxe,
 Pra quebrar a cara do rato.
 É mulher virando homem,
 Homem virando mulher,
 Do jeito que o diabo gosta, tá!
 Do jeito que o diabo quer.

Qualquer dia a lua esquenta,
 Qualquer dia o sol esfria,
 O sol vai andar de noite,
 Caminha a lua de dia.
 O inquilino não paga,
 E na casa continua.
 Empregado já tem força,
 Pra jogar o patrão na rua.
 É mulher virando homem,
 Homem virando mulher,
 Do jeito que o diabo gosta, tá!
 Do jeito que o diabo quer.

in: Tião Carreiro e Pardinho,
Os Reis do Pagode, 1986.



Em contato com os símbolos citadinos e com o urbano propriamente dito, é natural que o caipira, cantadores e ouvintes, perdessem o referencial do território que dominavam, havendo um hiperbólico choque causado pelo impacto do estranhamento. Isto se deu ou por uma reação de acanhamento do sujeito, ficando ainda mais submisso aos entraves desse novo contato, ou por uma reação de falseada euforia, tendo-se em vista uma recodificação artificial de valores, que tem como base a percepção dos meios tecnológicos vigentes no ambiente descomunal da cidade, sempre uma *metrópole*, na fruição de quem vem *do sítio*. São sempre “duras poesias concretas de esquinas” cantadas por Caetano Veloso.

Reportando o mundo desde a perspectiva da cidade, a Moda Caipira exerce sua visão crítica do mundo às avessas que a envolve. Estabelece parâmetros que evidenciam a injustiça social, implicitamente gerada pela ética urbana, em confronto com os modos simples cultivados no mundo da roça. Este tema, marcado por referenciais típicos da metrópole, é registrado com a acidez de uma linguagem “gramaticalizada”, e explícita afetação dos clichês panfletários correntes nos horários político-eleitorais exibidos na televisão, nos “versinhos” do pagode *Osso Duro de Roer*, gravação da última fase de Tião Carreiro e Pardinho:

OSSO DURO DE ROER
pagode

Zé Paulo / Milton José / Antônio Ventura Filho

Osso duro de roê
É o Brasil da qualidade,
É dóido a gente vê
A cruel desigualdade.

O pobre fica mais pobre
O rico enriquece mais,

Tubarões e agiotas
Aumentam seus capitais.

Os tais colarinhos brancos
Da cadeia vive ausente,
Os malandros de casaca
Estão agindo livremente.

O povo segue sem rumo
Numa canoa furada,
Tem tudo quem não trabalha,
Quem trabalha não tem nada.

Deiz por cento come a carne
E noventa rói o osso
Meia dúzia come a fruta
O resto engole o caroço.

A inflação é uma espada
Que fere e causa pavor,
Salário sobe de escada
E os preços de elevador.

Das crianças tenho pena
São as que padece mais
Vão perdendo a esperança
De ter conforto dos pais.

Os poderes competentes
Nada fazem para o povo,
Nós estamos num aperto
Iguar o pinto no ovo.

Não adianta rezá terço
Nem pedir Nossa Senhora,
A santa já não dá conta,
O povo que sofre e chora.

in: Tião Carreiro e Pardinho,
Som da Terra, 1994.

Embora aqui e ali surjam modas muito bem aprumadas, o saudosismo da Moda Caipira ficou diferente, um saudosismo deslocado do meio, transitório,



mundano, às vezes simplesmente debuxado. As circunstâncias da vida urbana parecem desencaixados recortes de papel pousados na poesia. Em **Osso Duro de Roer**, se por um lado persiste o rigor de construção, por outro, cada estrofe soa como letreiros incendiários, mas apagados pela névoa fria do lugar comum. Cada passo reforça uma atmosfera disjuntiva, irresoluta, artisticamente evasiva. É factual. Em âmbito de enunciado, no espaço do sonho (o campo) dá-se a interseção do sonho de um novo espaço (a cidade). O que deve ter ocorrido — esta é uma interpretação — foi uma superposição abrupta de outras senhas e, em consequência, uma perda do eixo da vida. Este fenômeno reflete a inibição psicológica para ler as coisas do mundo, um desfibramento dos valores essenciais, uma perda da profundidade espiritual, em vista das tensões provocadas pelas motivações conflitantes. Pedro Bento (Joel Antônio Leme, Porto Feliz-SP, 1934-), da dupla Pedro Bento e Zé da Estrada, disse-me:

A última gravação minha agora foi uma moda-de-viola. É *Rei dos Judeus*. A gente canta ela porque é uma história do povo de hoje. Só que é uma história diferente, num tem boi. Ela vem do Hitler, ela entra na Alemanha e termina em N. S. Aparecida [cidade de Aparecida do Norte-SP]. É uma coisa muito linda, vai fazer sucesso de venda, que está nesse CD da gravadora Som Livre.²³⁷

Neste ponto, talvez valesse a pena tecer algumas afirmações que, com certeza, destoam do tom que vim imprimindo neste **Ensaio**: a tibieza estética que tem caracterizado algumas produções de hoje em dia, interferindo inclusive na quantidade produtiva de muitas modas recentes, tem outra justificativa, em *dó maior*. Num ambiente intumescido de iniquidades, a perpetuar o privilégio de poucos, e soberanos chulos, satélites de interesses profundos particulares,

²³⁷ Entrevista para este Ensaio gravada em 24.fev.1996.



encarados que cuidavam deste assunto. Hoje em dia, são os próprios latifundiários e seus lóbis no Congresso Nacional, monitorados pela UDR – União Democrática Ruralista. Esta, por sua vez, usando recursos paramilitares, é amparada por bocós magistrados de província. Em todos os recantos há imensos latifúndios improdutivos, catalogados como estoques econômicos e dotes familiares. Assim, no concernente à população trabalhadora agrária, ou aquela vocacionada para a terra e umbilicalmente ligada à Moda Caipira, o estado de desvalia, a intimação insistente do estômago e o suplício moral de calotear o dono da venda afogam qualquer inspiração elevada. Entre os trabalhadores braçais que, devido à crise, depauperaram mais ainda, a alegria se esvaiu. Para eles, negra é a tez da manhã, parodiando um verso do cantor e compositor Djavan. O espírito ficou oco, circunscrito em auras de desesperanças. O retrato dessa situação não se registra apenas em complicadas elucubrações sociológicas. Deslocada de seu meio, e empobrecida, a gentarada e sua expressão lúdica, e sua arte, ficaram lamentáveis, enxotadas de si, num ermo da pobreza macilenta, isenta de cidadania. Mesmo os que tinham a predileção do cantar, perderam dentro e fora de casa, e na reunião da cantoria, a fé antropológica na idéia de utopia. As modas, genericamente, ficaram chochas, desalinhadas de seu ritmo interior.

* * *

No correr do tempo, e tendo-se a consciência de que esta não pode ser evocada como causa única, houve uma espécie de desagregação das raízes expressa na chamada Jovem Música Sertaneja, a partir de meados de 1950. Waldenyr Caldas cita que as duplas de maior sucesso na época, como Palmeira e Biá, Tibagi e Miltoninho, Cascatinha e Inhana, Zico e Zeca, Moreno e Moreninho,

Pedro Bento e Zé da Estrada, Luisinho e Limeira gravaram boleros, guarânicas e rasqueados, a exemplo do bolero *Boneca Cobiçada*, com Palmeira e Biá (1956), as guarânicas *Índia* e *Meu Primeiro Amor* [1955], os maiores sucessos de Cascatinha e Inhana, o bolero *Paloma* [que já havia sido gravado por Cascatinha e Inhana], interpretado por Pedro Bento e Zé da Estrada (1960).²³⁹ O próprio Zé da Estrada, em entrevista para este *Ensaio*, disse-me:

Em 1958, foi na época que nós tivemos que disputá vendage de disco. Tivemos que partir pra outros ritmos. A gravadora queria que nós gravasse bolero, ranchera, guarânia, maxixe, tango, corrido... Aonde estava no sucesso tremendo Miguel Aceves Mejías, que era o intérprete mais fabuloso daquela época. Todo mundo imitava pra tentá fazê sucesso. De modos que nós, por ordem da gravadora, partimo copiando o estilo, disputano vendage de disco com as música ranchera. Foi aonde nós colocamo pistão, harpa, baixo de pau, importamo o guitarrão [tololocho], e sempre malhano no estilo mexicano. É uma música que se assemelha muito com o nossos gosto de brasileiro, uma música muito amorosa. O primeiro disco, em 78 rotações foi *Seresteiro da Lua* [de Pedro Bento, Zé da Estrada e Cafezinho], era uma ranchera brasileira, não era versão mexicana, era inédita nossa. Nós vendemo 680 mil disco de 78 rotações, num trimestre, em 1958. Foi um sucesso tremendo, um estouro de vendage:

Muitas mulheres me querem
Mas não adianta,
Somente uma que eu amo na vida!
Mas o destino roubou meu amor
Por isso hoje me entrego à bebida...

Provô que a gravadora tinha razão. Nós abrimo caminho dessa moda sertaneja de hoje. Zezé di Camargo tocava sanfona, era humirde que nem nós. Fazia a dupla Zezé e Zazá. Todos eles é um plantio caboclo. Leandro e Leonardo, Giani e Giovani, Chitãozinho e Xororó fizeram muito *show* em circo do nosso lado. Era uns menino humirde que viajava com os pais. Tivero a sorte de estourá no sucesso. Deus ajude eles. Mas essas música é música de *marketing*, leva três, quatro ano e depois ninguém mais se alembra. Tá dando resultado pra eles, eu aplaudo, desejo que aproveitem bem. Porque nós, o Vieira e Vieirinha, os outros, nós só cantava, e por isso num ganhamo dinheiro. As músicas sertaneja de hoje tira o caipira da bera do riozinho e põe ele encima da onda do

²³⁹ in: *O Que é Música Sertaneja*, de Waldenyr Caldas, p. 62.



mar. Com o tempo, ele afunda. No riozinho, pelo menos, nós tinha história pra contá, história romanceada do povo.²⁴⁰

Logo surge a dupla realmente com espírito “jovem”, Leo Canhoto e Robertinho (vestidos de *cowboys* e cantando no estilo dos *mariachis* mexicanos, em especial das canções de Miguel Aceves Mejías, que já faziam enorme sucesso de vendagem de discos com a dupla Pedro Bento e Zé da Estrada) e, em seguida, Milionário e José Rico, e remanescentes acaipirados da Jovem Guarda, como os cantores Sérgio Reis, Nalva Aguiar e Eduardo Araújo. A moda sertaneja, nos decênios de 1960 e 1970, tinha um pé no campo e outro na cidade. Interditando a tradição, impõe uma espécie de “acabou-se o que era doce”, com que terminam, deliciosas, as sagaranas populares com cheiro da terra e suas criações.

Como ficou registrado simbolicamente no filme **A Estrada da Vida**, de Néelson Pereira dos Santos, a “casa” dos violeiros é o *Hotel Rio Preto* (na verdade o Bar e Restaurante Ponto Chic, no Largo do Paissandu), mas que fica dentro da cidade de São Paulo. Como na *casa* de antigamente, é no *Rio Preto* — metonímia de um centro interiorano — que nasceram várias duplas, algumas persistindo na Moda Caipira de raízes, outras na esteira do sucesso da nova tendência. Entre os caipiras na capital infunde-se a idéia de que a velha guarda é o que passou; o jovem, a nova guarda, é o que virá, moderno e reluzente, a *avant-gard*, a desqualificar as marcas do passado, a transformar a história com seus valores em sucatas e entulhos. Utilizando-se de instrumentos eletrônicos e de avançados efeitos de estúdio e mixagem, roupas incomuns e grande investimento em publicidade, a partir dos inícios dos anos de 1980 os

²⁴⁰ Entrevista gravada em 26.fev.1996.



“sertanejos” conseguiram sucesso estrondoso, com o Trio Parada Dura, as duplas João Mineiro e Marciano, Matogrosso e Mathias, As Marcianas, Chitãozinho & Xororó, Leandro e Leonardo, Zezé di Camargo & Luciano, Chrystian & Ralf... Ressalvadas pouquíssimas exceções, essas “roupas incomuns” — sublinhem-se —, às vezes imitando as de um mocinho pinçado de algum faroeste, às vezes de um *cowboy do asfalto* — equivalente ao fanfarrão *agroboy* novo rico do interior (dois neologismos de muita penetração hoje em dia) — às vezes de um roqueiro bisonho e desenturmado, não escondem a variante atualizada pelo modelo citadino e hodierno de um Jeca do asfalto ou Bufalo Bill de nosso sertão. O *marketing* da indústria cultural os vestiu, sem que o percebessem, com as senhas, e nos figurinos e moldes das sanções implícitas, nas requerências de uma modernidade com ares até de uma certa comicidade. Tais se exemplificam nos efeitos *trash* das fotos nas capas de discos. Algumas duplas tradicionais de violeiros também se vestiram de mocinhos: entregaram os anéis pra não perder os dedos, como se diz.

Produtos do novo naipe, definitivamente controlado pelos meios de produção discográfico e musical, visam efetivamente tornar a população mera *consumidora* e não *produtora* de seu discurso cultural, como se verificava na realização espontânea da Moda Caipira de raízes. Umberto Eco observara que “através das comunicações de massa, a mensagem é formulada segundo o código da classe dominante, a partir de uma cultura burguesa, na medida em que a cultura ‘superior’ ainda é a cultura da sociedade burguesa posterior ao século XVII”. Em outro ponto, escreve o mestre italiano que “a música de consumo é produto industrial que não mira a nenhuma intenção de arte, e sim à satisfação das demandas do mercado”. Mas como o mercado é dirigido por uma persuasão

oculta de gostos, sentimentos e idéias — raciocina o pensador italiano —, “a canção de consumo surge então como um dos instrumentos mais eficazes para a coerção ideológica do cidadão numa sociedade de massa”.²⁴¹ Além da absorção de idéias-chaves da cultura em seu valor mercadológico, há que se ter em mente que vivíamos num instante de grande efervescência dos ditames da Ditadura Militar que impunha à sociedade, através dos meios eletrônicos de comunicação, uma alienação premeditada para o controle social. Reproduzindo clichês de informação zero e atualizando a cena típica da massificação, tais produtos de consumo sempre se mostraram bastante convenientes à indústrias e comerciantes do setor, e à política partidário-ideológica em ação. Na Jovem Música Sertaneja, em suas feições citadinas, como no gênero folhetinesco das fotonovelas de ontem e telenovelas de hoje, os problemas da vida se resumem na ansiedade das questões sentimentais e na alheação da cântilena impressionante de namoricos, mexericos e futricas. E muita “dor de corno”, como se diz por aí. Nem é necessário ressaltar que esse produto, tal como se caracteriza em sua modalidade discursiva, e é usada e consumida, isenta a Moda Caipira de raízes de possíveis relações de identidade.

Waldenyr Caldas lembra de que, na década de 1970, surgem duplas de nomes inacreditáveis como Ringo Black e Kid Hollyday, pela gravadora RGE-Fermata, Tony e Jerry, pela Dex e Scott e Smith, pela Chantecler, claro que aproveitando a onda faroeste e o gracejo sádico dos personagens dos *comics* e desenhos animados. Leo Canhoto e Robertinho, no teatro de circo representam peças em estilo banguê-banguê; o trio Tibagi, Miltinho e Meirinho, nos *shows* em praça pública, circos e rodeios, fazem o gênero “jovem sertanejo”, numa

²⁴¹ in: **Apocalípticos e Integrados**, de Umberto Eco, pp. 296-297.



derivação suburbana da Jovem Guarda. No início dos anos de 1980, aproveitando a efervescência do deguste dessa produção de massa — reparou o crítico e musicólogo Tarik de Souza — as gravadoras multinacionais PolyGram e Ariola criaram os selos de discos Rancho e Região, respectivamente; a gravadora Copacabana adquiriu os selos independentes Crazy, Cartaz e Jaboti. Em 1981 a gravadora Chantecler, numa espalhafatosa campanha de *marketing* lotou o ginásio Maracanãzinho, no Rio de Janeiro, com o *show Grande Noite da Viola*, misturando artistas primevos como Tonico e Tinoco, Tião Carreiro e Pardinho, Vieira e Vieirinha, Cascatinha e Inhana e Irmãs Galvão, com os novos sertanejos e regionalistas, como Teixeira e Mary Terezinha, Milionário e José Rico, Baduy e Nhozinho, Matogrosso e Mathias e Berenice Azambuja.²⁴² A transformação ocorrida foi tão drástica, repetimos, que acabou por gerar uma nova categoria de música popular, híbrida da Jovem Guarda, e de certos gêneros da música popular internacional, como o *mariachis*, *corridos* (usando instrumentos como os violões, violinos, baixo, trompetes, pistons e “tololocho” — instrumento de cordas parecido com o violino, porém grande e agudo — e boleros veiculados pelos filmes mexicanos da Pelmex, de início, e o *country* norte-americano, hoje em dia, com simulações de Moda Caipira.

Até agora procurei situar a chamada Jovem Música Sertaneja em seu aspecto de comunicação de massa e, portanto, um produto estritamente de olho nos fenômenos e tendências da recepção e vendagem. Presumo que devo ter passado uma idéia preconceituosa em relação aos artistas ligados ao movimento. Em tempo, apresso-me em desfazê-la. São cantores dotados de apreciável

²⁴² A maioria das informações citadas neste trecho foi compilada do artigo *A Grande Noite da Viola. Sertanejos Desembarcam no Maracanãzinho*, de Tarik de Souza. in: *O Som Nosso de Cada Dia*, pp. 113-117.



talento comunicativo (cantam exatamente em sintonia com o que o povo gosta) e equipados de amplos recursos de voz. Sobretudo, tiraram a Moda Caipira de raízes de seu rincão fechado em seu próprio meio e, modificada (e até esquecida), a transpuseram para todos os confins da nação. Um passo foi dado, pelo menos no início do movimento, no sentido de acender visibilidade ao caipira. Esses intérpretes são também artistas caipiras, filhos de caipiras tradicionais, muitos chegaram a pegar no cabo da enxada. Todos, literalmente todos, são filhos do êxodo rural e que, na cidade, não tiveram o destino da construção civil ou do subemprego, ou da exploração barata e servil do trabalho. Conseguiram conquistar o quinhão no meio da indústria cultural, reconhecidamente muito difícil e, naturalmente, reservada a poucos os que têm efetivamente talento para traduzir uma mensagem em lucro. Uma música “alegrinha” foi gravada pela dupla Cezar & Paulinho, filhos de Craveiro, da antiga dupla Craveiro e Cravinho. Vamos a ela sem comentários, pois de maneira clara e eficiente expõe a visão reflexa da própria transformação que a chamada Jovem Música Sertaneja representa na atualidade. Repõe, de maneira crítica e sarcástica, a caricatura do Jeca tão desprezada, agora como vencedor invejável:

BOBOCA E BOBÃO

Leci Strada / Sérgio Sá

Cantando a terra,
O gado, a plantação,
Eram chamados
De Boboca e de Bobão!
Modas que cantam
Os dramas do coração,
São simples coisas
De Boboca e de Bobão.

Tempos atrás
Quem vivia no sertão,
Por mais que fosse capaz
De fazer verso e canção,
Não eram ouvidos
Nas cidades, capitais,
Não conseguia jamais
Mostrar que tinha valor.

Por que as pessoas,
Que diziam ter cultura,
Não percebiam a doçura
Da toada tão singela?
E que o caipira,
Vivendo na natureza,
Percebe mais sua beleza,
Do que lendo sobre ela.

Mas com o tempo,
Com muita luta e garganta,
Alguns assim como planta
Cresceram tronco e raiz,
Se espalharam,
Se encheram de grana e glória,
Fizeram fama e história
Até fora do país!

E hoje cantando
A moda que era do campo,
Pelo mundo, em todo canto,
Encantam suas canções!
Seja na América,
Na China ou na Europa,
O Bobão e o Boboca
Vendem discos aos milhões!

Sabem de quem são
Aquelas fazendas
Que a gente nem vê
A lonjura do chão?
É do Boboca e do Bobão!
Sabem que tem
Desses carros importados,
Barcos de luxo e até avião?
É o Boboca e o Bobão!

E o povo aqui da cidade
Sabe o que deve
Aprender do sertão?
A ser que nem Boboca e Bobão!

Cezar & Paulinho, 1992.

* * *

Contudo, não foi somente o êxodo do relegado trabalhador da roça, o "birolo de turma", tanguado para os grandes centros urbanos, e o baque depressivo determinado pelo empobrecimento econômico, que determinaram o florescimento da chamada Jovem Música Sertaneja, ou *country* caipira. No Brasil, até agora, o submisso proletário raramente determina alguma mudança de comportamento político-social significativa que venha de encontro a suas necessidades e direitos. A transformação ocorrida na produção de objetos de arte e entretenimento, mormente aqueles relacionados ao prazer do cantar, liga-se também a ditames gerados pelo aparecimento de uma nova burguesia agrária nas regiões Sudeste e Centro-sul do Brasil. A este respeito há perspicaz artigo do musicólogo José Ramos Tinhorão.²⁴³ A partir de diretrizes impostas pela Ditadura Militar de 1964, que declaravam, em forma de refrão e trocadilho, que "exportar é o que importa", e, a partir do advento chamado Programa do Açúcar e do Álcool, o Proálcool, os campos, as áreas verdes e cerrados do Planalto Central e do Sudeste se transformaram em latifúndios de monoculturas, predominantemente da soja, da laranja e da cana. Em relação a esta última, e geograficamente avançando pela direção Norte do Estado de São Paulo (o lado

²⁴³ "Country Brasileiro É Jeca Tatu Vestido de Cowboy", in: *Leitura*, ago.91.



direito do Rio Tietê, do planalto de Piratininga avançando para o sertão), as terras antes repartidas em pequenas propriedades foram arrendadas por fazendeiros e pelas próprias usinas de moagem de cana, e agroindústria de açúcar, fazendo desaparecer em alguns municípios os pequenos núcleos de comunidades rurais. Era implícito abolir as culturas diversificadas de mantimentos, algodão, café (já atingido pela praga da ferrugem), pois o bom massapê, a *terra rossa*²⁴⁴, deveria produzir um verde de outra docilidade: o dólar. Se, com a cana-de-açúcar, abriram-se os primeiros cantões cultiváveis e o processo colonizador e escravocrata dos séculos XVI e XVII, essa economia destrutiva, pois devasta o que há sobre a terra, inclusive a presença de gente, terá novo papel devastador e novos senhores, criados à sobra dos novos engenhos. Neste brasilzão de hoje em dia, a mata é o elo mais fraco entre a ecologia e o lucro.²⁴⁵ Desapareceram os casarões dos antigos “Barões do Café”, e o terréu vermelho, preparado pra semeadura; apagaram-se os campos de algodão, de milho; sumiram as quebras de horizontes de pastagens — um vai-indo que aparece e reaparece que não tem fim —, a agricultura de subsistência, as criações de fundo de terreiro. Com eles sumiu quase literalmente a fauna de pequenos animais silvestres. E os pássaros, tangidos pelo agrotóxico e pela cabeleira verde inóspita, ou pela meseta esturricada pelas queimadas aos canaviais. Sítios e fazendas fundiram-se em áreas de grande extensão. Sumiram as colônias agrícolas, arrodando as “casas grandes” dos fazendeiros de ontem, abandonadas ao mato e às ervas daninhas; extinguiu-se às vezes por completo a

²⁴⁴ Por confusão fonética com a língua dos italianos que, a partir do final do século passado, ajudaram a povoar o sertão paulista, o caipira traduz *terra rossa* (vermelha) por *terra roxa*.

²⁴⁵ Para aprofundamento da questão da evolução do capitalismo global de hoje em dia, e as relações entre economia e ecossistema, inclusive em países como o Brasil, convido o leitor a ler o excelente livro **O Preço da Riqueza - Pilhagem Ambiental e a Nova (Des)Ordem Mundial** do pesquisador alemão Elmar Altvater (São Paulo: Editora Unesp, 1995).



figura laboral e ao mesmo tempo comunitária do parceiro, do meeiro, do retireiro e peões de gado; desfiguraram-se e mesmo se apagaram as precárias relações empregatícias, ainda que nitidamente informais, com os donos das terras. A mesma ordem irracional de exploração às pessoas une-se à lógica de agressão à terra e ao que a ela está ligado, anti-ecologicamente. Por causa, enquanto por um lado germinou uma brutal onda de desemprego no interior do campesinato tradicional, estimulou-se a sedimentação de uma nova forma de exploração da força humana de trabalho: o Bóia-fria, apanhado em casebres de pequenas cidades e posto na roça por contrato não com o dono da terra, mas com o "gato" — o proprietário e motorista da condução —, com o qual o trabalhador, com sua mulher e filhos pequenos, passaram a estabelecer a relação de valia do emprego, pago em diárias, sem nenhum tipo de vínculo legal ou segurança no dia de amanhã.²⁴⁶ A existência se tornou mais aviltada ainda; as pequenas cidades e vilarejos se transformaram em dormitórios de trabalhadores volantes, os bóias-frias. Varando ruas e vielas quase solitárias desses povoados, resta a divagação dos velhos campeando o que fazer, e de crianças novinhas esquecidas, baldias, pois ainda sem muque para o açoite alargado do podão ou para a panha cautelosa da laranja. À parte isto, mas na proliferação do desemprego e histórico desamparo, não se pode fechar os olhos para a existência de dezenas de milhares de famílias deambulantes pelas estradas, sem eira nem beira, e

²⁴⁶ Os dados do censo de 1980 revelam a extrema pobreza dos assalariados agrícolas. Em jornadas de trabalho médias de 12 horas diárias, os salários são baixíssimos: em 1980, 66,7% dos empregados em estabelecimentos agropecuários recebiam até um salário mínimo ao mês. Em 1987, o valor do salário mínimo era equivalente a US \$ 42,24, ou seja, 37% do valor real que atingiu em 1956. Ainda segundo o IBGE, de uma população economicamente ativa de 13 milhões de pessoas nas áreas rurais, apenas 4,5 milhões são assalariados permanentes ou temporários. Desses últimos, os *volantes* ou *bóias-frias* somam cerca de 1,5 milhões de pessoas. Há no Brasil forte concentração de propriedade da terra. Segundo o Censo Agropecuário de 1985, menos de 10% dos estabelecimentos agropecuários controlam quase 80% das terras cadastradas. As propriedades rurais de mais de 1000 ha (menos de 1% do total) perfazem 177 milhões de hectares. As propriedades de menos de 1000 ha ocupam cerca de 79 milhões de hectares.

combatidas policialmente como “Os Sem-terras”. Estes caipiras, parece, canalizam o fervor energético do prazer, em gestos de desespero que se exprimem em organização e militância sociopolítica. Nos anos de 1990, a bandeira vermelha do MST (Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra), como trinta anos atrás ocorrera com as Ligas Camponesas nordestinas, acusadas de comunistas, restaura o fervor da luta de classes em vários rincões do país. Em reação, são constantes os assassinatos de lideranças individuais, e massacres coletivos a esses trabalhadores, executados por milícias paramilitares e oficiais.

Com o avanço dos novos tempos pela imposição do caráter descontinuista da modernidade,²⁴⁷ desapareceram as festas populares, com seus ritos propiciatórios, protetivos e produtivos, ou no dia que viesse à telha, simplesmente porque sim, no lero-lero prazeroso dos fandangos, sempre simbolizados pela coesão grupal. Desapareceu a vibração calorosa de solidariedade da vizinhança, em agradecimentos pelas *treições* (chegada dos vizinhos para entreajuda, à *traição*, de surpresa) e dos mutirões, nos tempos de sementeiras, capinas dos roçados e das colheitas. Tratava-se de uma prática socializada em que mais uma vez o comportamento vinha associado ao pensamento e à afetividade, como acumulação de valores humanos desinteressados. Desapareceram esses ritos comunitários realizados na periodicidade e ensejos dos ciclos agrícolas e dos dias santificados. Nestes casos, a bênção religiosa e a conciliação amistosa com os vizinhos (que é mista de uma significação ritualística), se animavam do porre da pinga (que acirra o

²⁴⁷ O assunto é complexo e, num sistema de transformações sociais tão visíveis, implica reflexões específicas. Tais estudos, entre outros largamente conhecidos, são delineados por Antony Giddens em *As Consequências da Modernidade* (1991).

ânimo, as palavras e os gestos ficam molhados de afetividade, a invocar o elã dionisiaco), da comunhão da comida e, obrigatoriamente do catira, do arrasta-pé, da caninha-verde... e, naturalmente, dos torneios de desafios e das modas caipiras. Desapareceram as comemorações que se realizavam apenas *porque sim*, mas que o caboclo bem sabe discernir a extensão de sua funcionalidade e simbologia no meio coletivo. Se, por um lado, esses congraçamentos comunicavam a confluência plenária do ludismo, misticismo e solidariedade, por outro cumpriam a finalidade ética do convívio, do regozijo pela necessidade existencial de saída do estado de isolamento. De súbito, um sentido de lascado “progresso” ou *modernidade* varou violentamente tudo isto.

A desestruturação do mundo tradicional agropecuário em sua relação laboral, produtiva e de existência comunitária, e em virtude de maciços subsídios do Governo Federal para a produção da cana e outros produtos exportáveis, provocaram em pouco tempo o depauperamento da qualidade de vida da grande maioria que habitava o campo, e, simultaneamente, a geração de uma classe de novos ricos interioranos. A respeito do segundo caso, o citado texto de José Ramos Tinhorão agudamente esclarece que "situados em posição de contraste com as elites locais, historicamente preconceituosas e acomodadas, esses impacientes grupos de novos ricos da área rural começam a forçar o rompimento dos padrões convencionais através de uma acelerada busca de reprodução da vida nos grandes centros. (...) No plano cultural, essa falsa posição — que tornava os novos ricos do campo desidentificados com seu próprio meio e deslocados quando de suas incursões nos grandes centros — refletiu-se desde logo numa espécie de crise de identidade, que levava tais grupos (como se tornou notório) a exhibir ostensivamente o gosto da moderna música de massa



internacional cantada em inglês, e a ouvir secretamente discos sertanejos nacionais, que lhes lembravam as suas origens caipiras reais. (...) Foi, pois, através da repercussão da música *country*, ou seja, do som caipira americano (...) que viria a surgir, no Brasil, a partir da década de 80, o caipira de boutique."²⁴⁸ O *agroboy* ressuscita uma nova estirpe de *cavaleiro medieval* frente à aristocracia tradicional. Não por acaso são fãs e patrocinadores incondicionais de jogos equestres — Festas de Rodeios e Festas de Peões-boiadeiros. São militantes ferrenhos do ideal político dessa aristocracia agrária, muito mais que a própria aristocracia, acomodada em seu *status* de mando. Organizam-se com posições sectárias em entidades de classes — a União Democrática Ruralista —, por exemplo, convertida em “bancada ruralista” no Congresso Nacional, imprimindo-lhe o ideário conservador de extrema-direita. Engajam-se politicamente às idéias mais reacionárias, com fortes investimentos financeiros em épocas eleitorais. No Brasil, à aurora do século XXI, chegam à Presidência da República, ainda que por mandato efêmero (como o do Sr. Fernando Collor), e a Ministérios de Estado. É esta uma característica bem conhecida — observa Hauser —, “e muito freqüentemente repetida na história social: o *novus homo* mostra-se sempre inclinado a excessos de compensação, em virtude de seu complexo de inferioridade, insistindo nas prerrogativas morais inerentes aos privilégios de que goza”.²⁴⁹ Com o tempo, esses *novos cavaleiros* passam a desprezar a velha aristocracia agrária “fora de moda”. Correlativamente, querendo adotar os modelos metropolitanos, desprezam as artes populares e a Moda Caipira de raízes, uma predileção do antigo fazendeiro e, na presunção de

²⁴⁸ in: “*Country* Brasileiro É Jeca Tatu Vestido de Cowboy”, artigo de José Ramos Tinhorão publicado em *Leitura*, ago.91, p. 5.

²⁴⁹ in: *História Social da Literatura e da Arte – I*, de Arnold Hauser, p. 282.



modernidade, assumem o novo modelo, tão “jovem” quanto o código de valores “velhos” que passaram a negar.

* * *

A Moda Caipira tradicional é um canto tido como patrimônio comum, de herança secular. Ao ser cantada ao vivo, ou fixada no disco, passou pela seleção qualitativa do sábio filtro do tempo; nela, o campesino sente-se co-autor, como se o fragmentário de sua vida estivesse ali espelhado, em episódicas recordações. Afirmei atrás que a Jovem Música Sertaneja logo se transformou num gênero peculiar, dissociado da Moda Caipira de raízes, a não ser por remota e insubsistente lembrança. Quatro fatos contribuíram em salvaguarda desse etnotexto, todos refletindo tendências “de vanguarda” plantadas a partir dos anos de 1960. O primeiro deles, foi o sucesso da toada *Disparada*, de Geraldo Vandré e Theófilo de Barros Filho, que, na voz de Jair Rodrigues, com a participação do Quarteto Novo e Trio Marayá, venceu o Festival de Música Popular Brasileira da TV Record, em 1966 (empatando com *A Banda*, de Chico Buarque de Holanda). No mesmo parâmetro enquadra-se a gravação de *2001*, de Rita Lee e Tom Zé, com arranjos antropofágicos de Rogério Duprat, inserido no mais expressivo disco do grupo: *Mutantes*, 1969, momento de maior efervescência da Tropicália.

O admirável artista Tom Zé (Antônio José Santana Martins, Irará-BA, 1936-), por ocasião de seu *show Caipira Pós-moderno*, e em entrevista para este *Ensaio*, assim expressa:

Isto que você está falando do tropicalismo abarcar gêneros e volver os olhos em todas as direções, realmente era uma coisa que estava à mão entre nossas armas. E, como o *Um Instante, Maestro* do Flávio Cavalcanti costumava quebrar um disco caipira por semana – você se lembra disso, né? – então eu fiz uma

música chamada *Sabor de Burrice*, pra lembrar o negócio do Flávio Cavalcanti, que quebrava música caipira. Eu fiz como música caipira. A letra de *2001* fiz antes do carnaval de 68. O Gil, o Caetano comemoramos. Que idéia linda, diziam eles. A Rita Lee é que teve a idéia de fazer como música caipira. Ela fez uma senhora música caipira, linda, é claro, influenciada pelo universo que ela vivia e se ambientava, que era o *rock*.

Esse seu trabalho, *A Moda é Viola*, é muito pertinente, muita gente deveria se interessar por esse universo. Eu acho que ele é necessário, que comecem a aparecer críticos que, mais sofisticadamente, estabeleçam as divisões, os compartimentos, pra poder esse tipo de música ter também um desenvolvimento. E não se arrebate somente pela glória de ser *pop*, repetitiva e chã, como já começa a ser pelas vedetes que fazem essa Música Sertaneja de hoje. A Moda Caipira tem outras qualidades muito mais sutis. A Moda Caipira é como um feixe de nervos e sensibilidades que advêm dessa alma brasileira tão rica em invenções.

Indagado sobre a razão de o título de seu *show* ser *Caipira Pós-moderno*, o artista asseverou:

Eu nasci um caipira. É verdade que essa palavra lá na Bahia não é caipira. É tabaréu. Eu nasci um tabaréu, e depois quando vim estudar música na Universidade, já aprendi o pós-moderno, o dodecafonismo, o serialismo, politonalidade... [estudou composição, contraponto, harmonia, piano e violoncelo na Universidade de Música da Bahia] Fui um estudante muito dedicado, muito interessado, e quando consegui encontrar um caminho pra percorrer, uma vereda com um estilo praticamente meu, eu tinha a mistura dessas duas vertentes: do mundo caipira onde nasci e me criei, e da música que estudei na escola. É por isto o nome do meu *show*.²⁵⁰

De época um pouquinho posterior a 1968, mas igualmente consolidadora da imagem da Moda Caipira de raízes junto aos estratos elitizados, são as gravações dos compactos simples *Serafim e seus Filhos*, de Ruy Maurity e José Jorge, por Ruy Maurity Trio (Selo Som Livre, 1972) e *Capim Gordura*, de Laércio de Freitas, pelos bossanovistas Luís Carlos Vinhas

²⁵⁰ O *show Caipira Pós-moderno* estreou em meados de 1995 nos Estados Unidos. Foi apresentado em diversas capitais da Europa, e a partir de fevereiro de 1996, apresenta-se em várias capitais e cidades médias brasileiras. Entrevista gravada em 24.mar.1996.



e Os Kalangos (Selo Tapeçar, 1977). O segundo fato, registra Tarik de Souza, no artigo citado (e do qual reproduzo várias das informações a seguir), foi a baita repercussão de subida ao palco do Teatro Municipal de São Paulo da dupla Tonico e Tinoco, em julho de 1979. Repeti-se o que fizera Cornélio Pires em 14 de outubro de 1931, com seu *show* de catireiros e violeiros de Piracicaba-SP. O simbolismo daquelas noites de 1931 e 1979, e das noites de outros *shows* de artistas caipiras, no decênio de 1970, foi meritória para a renovação valorativa da Moda Caipira junto aos estratos sociais formadores de opinião. Em 1978, no Teatro Alfredo Mesquita, em São Paulo, Cascatinha e Inhana levaram o espetáculo **Índia**, contando a trajetória de vinte e cinco anos do duo, com muito boa repercussão de público e na imprensa. Os mesmos Tonico e Tinoco, em 1970, juntamente com outras duplas caipiras e intérpretes da tropicália, já haviam participado do *show Nhô Look*, na Fenit de São Paulo, com grande sucesso. O terceiro fato foi o aparecimento do compositor e intérprete Renato Teixeira (Renato Teixeira de Oliveira, 1945-). Procedente de Santos, criado em Ubatuba e transferido para Taubaté-SP na adolescência, possui no sangue vibrações da Moda Caipira encalacrada nos litorais fluminense e paulista, desde que, a quilômetros dali, Martim Affonso de Souza desembarcara nas areias de São Vicente, e Pe. Manuel da Nóbrega iniciava com a catequese a conquista e salvação das almas índias e caboclas. Suas composições são tecidas com o algodão e a chita do campo, enfeitada com as franjas caiçaras da cidade. Revelado pelo pesquisador musical Marcus Pereira, teve seu primeiro disco **Paisagem** gravado em 1972, pela Phonogram. O sucesso da toada **Romaria** (que havia composto em 1971), na voz de Elis Regina²⁵¹ acende a meiguice estética

²⁵¹ in: Elis, 1977.



da Moda Caipira de raízes no meio urbano, com o aval da grande artista. Nesta mesma linha foram também importantes algumas canções de Ivan Lins e Vítor Martins (*Bandeira do Divino*, por exemplo), Milton Nascimento e geração apelidada Clube da Esquina. E, nos finais dos anos de 1980, registram-se as contribuições do cantor, violeiro e compositor Almir Sáter, além da dupla Pena Branca e Xavantinho, revelada pela ladina mineirice de Milton Nascimento. O quarto fato, e mais evidente, foi a criação do programa **Som Brasil**, em 1980, exibido nas manhãs de domingo pela Rede Globo de Televisão e apresentado pelo poeta, ator e cantor Rolando Boldrin (1936-). Com produção televisiva do baiano José Amâncio e cenário do cineasta José de Anchieta, imitando o ambiente de um empório de beira de estrada, Boldrin propôs e realizou, com a penetração da rede de televisão de maior audiência no país, um programa de grande expressividade e estrita vinculação com as raízes culturais brasileiras. Contando “causos” de incomparável sabor popular e profundo saber, recitando poesias populares, e apresentando cantores regionais sem o tão freqüente e artificial recurso do *playback*, o **Som Brasil** de Boldrin transformou-se em símbolo de resgate da cultura e literatura populares. O programa permaneceu no ar por vários anos, sendo tempos depois apresentado pelo ator Lima Duarte, sem o mesmo sucesso. Nessa mesma linha foi e continua sendo também significativo o programa **Viola, Minha Viola**, apresentado aos domingos pela cantora, atriz, folclorista e escritora Inesita Barroso (Inês Madalena Aranha de Lima, 1925-), na Televisão Cultura de São Paulo, o programa **Canta, Viola**, apresentado por Geraldo Meireles, na década de 1970, e os programas de Saulo Laranjeira e de Renato Teixeira, na década de 1980, na Rede Record de Televisão, além de programas gerados no interior de São Paulo, como o



domingueiro *A Porteira do 8*, pela TV Record, Canal 8 de São José do Rio Preto-SP.

Ao focar a Moda Caipira tal como a conhecemos hoje em dia, outro fato de extraordinária importância não pode ser esquecido, pois que afetou a ordem estrutural de sua poesia popular e produziu transformações fundamentais e definitivas. Deixei firmado que as modas de antigamente eram de longa extensão (por analogia, é oportuno salientar que o romance antigo de *Condes Claros*, um dos prediletos dos *vihuelistas* medievais, possui originalmente 420 octossílabos). Como nos confirmou Vieira (da dupla Vieira e Vieirinha), às vezes um romance [a moda] possuía “pra mais de quarenta verso” (estrofes), e sua execução às vezes durava uma noite. Para o descanso dos violeiros e como procedimento retórico de tensão lírico-narrativa, havia pausas em determinadas instâncias climáticas do enredo, oportunidade em que um sanfoneiro assumia o cargo para animar o baile. Nesse revezamento de canto e dança passavam-se as horas da festa, que quase sempre terminava na aurora seguinte. Com o advento das primeiras modas gravadas, em 1929, e a partir do decênio de 1940 (quando a Moda Caipira conseguiu seu apogeu em venda de discos) o gramofone e a vitrola começaram a tomar o lugar do antigo costume de execuções ao vivo das duplas de cantadores nas festas de canto e dança tradicionais. Nessa época, como foi demonstrado, na região Sudeste, 60,6% da população viviam no campo; no Centro-oeste, 78,5%.²⁵² As duplas mais famosas passaram a ser mais insistentemente requisitadas pelas emissoras de rádio da capital (quase todas já se apresentavam em programas do interior do Estado de São Paulo e estados vizinhos). Enquanto até final da década de 1950 eram as grandes atrações de

²⁵² Anuário Estatístico do IBGE, 1980.



programas em vários horários, sobretudo de madrugada e noturnos, e dos programas dominicais de auditório, de grande assistência e audiência, a partir de meados de 1960 passaram a servir mais como referências e símbolos do mundo rural, que como os intérpretes, na vivência coletiva e coetânea, em suas antigas funções. Passaram à locução de programas, anunciando modas suas e de outras duplas, que antes participavam ao vivo; ou lendo cartas de ouvintes, geralmente a remeter notícias da cidade aos que ficaram no sertão; ou emprestando a credibilidade a que estão associados, pela imagem de “autênticos” e “honestos” para anunciar reclames publicitários de várias mercadorias e marcas, entre as quais as cadeias de lojas populares, produtos agrícolas e os remédios. São exemplos de interferência radiofônica os programas de Alvarenga e Ranchinho (1932) e *Arraial da Curva Torta*, da Rádio Difusora de São Paulo, apresentado a partir de 1943 por Capitão Furtado, e que revelou os Irmãos Pérez (Tonico e Tinoco) e no qual se apresentava a dupla Rosalinda e Florisbela (Rosalinda é a conhecida apresentadora de televisão Hebe Camargo), *Os Três Batutas do Sertão*, da Rádio Record de São Paulo, apresentado em 1945 por Raul Torres, Florêncio e João Rielli, e, a partir de 1947, formando novo trio com Rielli Filho (Emílio Rielli); em meados de 1940 havia o programa *Serra da Mantiqueira*, na Rádio Bandeirantes de São Paulo, do qual participava Sulino, na formação do Trio Campeiro, com Marrueiro e o sanfoneiro Castelinho; *Brasil Caboclo*, apresentado por Capitão Barduíno, a partir de 1952, também na Rádio Bandeirantes; *Alma da Terra*, apresentado entre 1955 e 1958 por Vieira e Vieirinha, na Rádio Tupi de São Paulo, e *Alvorada Cabocla*, apresentado pelos mesmos artistas em diversos períodos, num montante de quinze anos, na Rádio Nacional de São Paulo; *A Hora dos Municípios*, apresentado por Blota Jr. a partir de 1950, e *Na Beira da Tuia*, apresentado a partir de 1950, na Rádio



Nacional do Rio de Janeiro e, até o começo do decênio de 1990, na Rádio Bandeirantes de São Paulo, por Tônico e Tinoco, a dupla *Coração do Brasil* (esse programa executava em disco músicas exclusivas da dupla a qual, incidentalmente, cantarolava alguma moda ao vivo). As emissoras de rádio da capital do Estado de São Paulo (e às vezes de Belo Horizonte, Goiânia, Cuiabá, Curitiba, Vitória e Rio de Janeiro), parecem ter requisitado para o seu recinto o artista do campo. Demarcaram o ponto de chegada do caipira da roça, em vista do valor simbólico da volúpia da eletricidade e do *status* de poder viajar pelo espaço e chegar ao isolamento do sertão por ondas radiofônicas. Esses programas, ao mesmo tempo que culminaram pela divulgação da Moda Caipira em locais refratários ao gênero, estabeleceram com o homem e a mulher do campo importante canal de comunicação dos lançamentos em discos. Por outro lado serviram para arredar tremendamente o costume do fandango. Tudo passou a ser decantado pela nostalgia de uma distância geográfica e temporal, demarcada pelo rádio e pelo disco. Em vista das gravações fonográficas, as modas caipiras sofreram um processo de copidescagem para se adaptar à extensão de uma faixa de disco em 78rpm, aproximada a três minutos. Neste sentido, vários compositores famosos, como Teddy Vieira, no começo de sua carreira, ficaram conhecidos como “reformadores” ou “copidescadores” de antigas modas de longa duração, geralmente de domínio público, adaptando-as à nova situação da Moda Caipira. Isto quer dizer que, uma mesma moda-de-viola, recortado, cururu, toada ou cateretê de grande extensão podem ter originado diversas modas, na formatação temporal do disco. A passagem reelaborativa do romance, adaptando-se para o formato do disco, num processo de compressão



estilística, realiza aquilo que constitui a *essência da poesia tradicional*, a qual se revigora através das formas *variantes*.²⁵³ A esse respeito, e tendo em vista o impacto com a nova situação de vida na cidade, o saudoso Tónico (João Salvador Pérez, 1919-1994), da dupla Tónico e Tinoco, relatou que “hoje o mundo mudô muito, então nós tivemo que envoluí também, não saino do estilo, mas fazemo umas musiquinha mais curta e mais alegrinha. Porque o povo, hoje, eles ouve uma música ansim, olhano o relógio. Sempre têm o que fazê... Hoje, então, a mensage é mais curta: é começo, meio e fim. Antigamente, eu com o Tinoco, nós cantava *romance*, *romance* de treis hora, duas hora, tomava café com bolinho, no meio ansim, nos intervalo do *romance*, que tava tudo de cor da cabeça... Nós tinha diversos *romance* que nós cantava lá nas fazenda e era bem apreciado”.²⁵⁴ Repetindo o que aconteceu com as transformações dos antigos ciclos épicos em romances medievais, a Moda Caipira teve que se adaptar aos novos tempos, sem sair do estilo, aos tempos da pressa, aos tempos da cidade, transformando-se em baladas curtas, romances modernos.



²⁵³ Ramón Menéndez Pidal aborda esta questão em várias instâncias de sua obra, como em *Estudio sobre el Romancero*, p. 345.

²⁵⁴ Depoimento prestado no programa *Ensaio*, dirigido por Fernando Faro, transmitido em 07.mai.1991 pela Rede Cultura de Televisão - São Paulo.



10. ACORDES FINAIS

É necessário livrar-se dessa tentação introspectiva, contraditória com a realidade, de que caipira equivale ao Jeca Tatu. A gente carece de examinar o indivíduo e sua arte no contexto em que estão incluídos, livrando-se da prenoção descabida. O preconceito em ciência, na linha da moralidade, é desmoralizante, ineficiente, estéril, uma espécie de sal de fruta vencida a validade, que não borbulha tampouco elimina o incômodo da indigestão. A função universitária e sua competência lógica impõem obrigações entre as quais se erigir para dissipar a contraditoriedade de ver o ser fora de sua categoria e função específicas. Ensina o biólogo italiano Giorgio Prodi, num

livro que procura recolocar o homem em suas relações com a natureza e consigo próprio, que “a espécie é uma *função categorial*, ou seja, um conjunto de normas de fato, elaboradas pela mesma, que demonstram a coerência de um organismo, a sua capacidade de interpretar o meio ambiente e de agir sobre ele. As estruturas e funções particulares que permitem aos indivíduos de uma dada espécie mudar, reproduzir, fugir da morte, em condições muito diferentes entre si, constituem justamente a espécie. As relações com o meio ambiente não são *quaisquer*: são aquelas que a espécie impõe, muito normativas, muito complexas, muito específicas. Viver em determinado ambiente e sob determinado ambiente significa conhecer e interpretar esse ambiente mediante justamente as categorias da espécie. Cada espécie conduz uma leitura própria do mundo e precisamente daquela parte do mundo que é adequada às suas categorias.”²⁵⁵ Fora de seu meio o ser humano é uma bola alienada; sua arte, agente contempladora de anseios de novidades, que bóia na superfície e escorre apressadamente no rio do tempo. Na coerência cósmica do particular, do local e regional decantam e germinam os frutos da essência, na espessura e profundidade do humano universal.

É necessário examinar o caipira e sua arte no consórcio humano de suas próprias experiências. A música popular brasileira é a mais completa, mais totalmente nacional, mais forte criação da nossa raça até agora, escreveu Mário de Andrade, alertando que devemos alargar as nossas idéias estéticas.²⁵⁶ Claro que não tive intenção de propor neste *Ensaio*, e mormente em estudo anterior²⁵⁷, uma “xenofobia artística”, como se o país fosse uma ilha desplugada do restante do mundo, ou como se as demais formas de expressões artísticas não fossem

²⁵⁵ in: *O Indivíduo e Sua Marca*, de Giorgio Prodi, p. 102.

²⁵⁶ in: *Ensaio Sobre a Música Brasileira*, de Mário de Andrade, p. 24.

²⁵⁷ in: *Silva, Quadros e Livros – Um Artista Caipira* (1994), de Romildo Sant’Anna.



igualmente válidas e sublimáveis. A Arte Culta é, junto com a filosofia, as ciências, a tecnologia e outras concepções do engenho humano, o maior patrimônio de essência de humanidade que a natureza nos legou. Sejam *antropofágicos!*, já nos convidava Oswald de Andrade. O exclusivismo e o bisturi na cultura são reacionários e, no mínimo, incultos e chatos. Mas já passou da hora de olharmos para o potencial das artes populares brasileiras e latino-americanas, tão essenciais. No plano da música, escreve Aracy A. Amaral, há que se atentar “desde Piazzola a Mercedes Sosa, a um João Gilberto e Milton Nascimento, que interessam fora daqui porque trazem algo daqui, pois somente a partir do particular, do local, pode-se alcançar a universalidade.”²⁵⁸ Nossas músicas são troncos de brasil que tanto fascina no estrangeiro. Escreve a autora, em seu artigo denominado *O Regional e o Universal na Arte: Por Que o Temor pelo Latino-americano* que “vivemos longos anos sob o domínio colonial primeiro, e a seguir dos imperialismos econômicos que conformaram o comportamento de todos os que aqui vivem, nativos, importados ou imigrados e mestiçados. Mais ainda: não estamos liberados das metrópoles, sejam elas das tendências que foram, do ponto de vista de modelos sociais, políticos e econômicos. Assim sendo, é quase utópico, de fato, o anseio por uma autonomia do ponto de vista artístico. Mas é válida essa aspiração. Em sã consciência, na atual conjuntura latino-americana, considero esta vontade de se ver, de se pensar, importante, quase como um motivador, cadeia num processo de conscientização do qual não podemos fugir. Não somos mero prolongamento da Europa, ou reedição fac-similar das experiências norte-americanas, que pouco ou nada têm a ver com nossa cultura mestiça. Os Estados Unidos são uma sociedade de grupos

²⁵⁸ in: **Arte e Meio Artístico: Entre a Feijoada e o X-Burger**, p. 295.



raciais-culturais justapostos, governados por uma mentalidade pragmática, oriunda do protestantismo anglo-saxão. A América Latina é uma sociedade de mestiços e em processo de mestiçagem, ou de índios, governados em geral por elites brancas, que exercem o poder econômico de forma instável, precária, satélite. Existe aqui uma fluidez de comportamento, em países que não da área andina — e sobretudo no Brasil, Caribe, América Central, Venezuela — bem facilmente identificável.”²⁵⁹ Somos filhos de raças cantadeiras e dançarinas, observa Câmara Cascudo, e, instintivamente possuímos simpatias naturais para essas atividades, inseparáveis de nossa alegria, “pois canto e dança são expressões de uma alegria plena; é a forma de uma comunicação mais rápida, unânime e completa dentro do país.”²⁶⁰

O entendimento da Moda Caipira de raízes em sua significação cultural e artística preenche uma indagação de Mário de Andrade, traduzida no poema *Lundu do Escritor Difícil*, sobre a exclusão da arte popular na intervenção crítica do processo cultural brasileiro: “Você sabe o francês *singe* / mas não sabe o que é guariba? / —Pois é macaco, seu mano / que só sabe o que é da estranja”. Às vezes viajamos pela “estranja”, e conhecemos pouquíssimo do Brasil e suas gentaradas. Todos os aparatos sociais dominantes insistem em empurrar a população indecisa entre o mar e a terra, ou a posicioná-la de frente para o Atlântico, numa indiscernível nostalgia de uma nau cabralina, que já partiu em boa hora a caminho das Índias. E eles têm poder político para isto. Entre os mais atingidos por esse equívoco ou arremedo de elitismo está a originalidade ativa da arte e dos artistas populares. Este pensamento fora traduzido nas palavras do poeta-crítico Augusto de Campos: “não há por que subestimar a

²⁵⁹ Id., lb., p. 293.

²⁶⁰ in: *Literatura Oral no Brasil*, de Luís da Câmara Cascudo, p. 35.



capacidade latente ou patente do povo para entender ou fazer arte. *O povo, é o inventa-línguas*, como disse Maiakóvski. Se a tentativa de *provincianizar* a cultura das cidades, por *mauvaise conscience*, é artificial e frustrada (Trótski já o advertia, quando denunciava como *populismo reacionário* as fórmulas de uma arte *pseudo-proletária*), é preciso reconhecer a garra da invenção na arte autenticamente popular, muito menos ingênua, muito mais elaborada e inteligente do que alguns querem fazer crer”.²⁶¹ Com um vocabulário restrito, intuitivo e rude, mas de uma rudeza que está mais para o singelo e nunca para a impolidez; com um discurso que, sobretudo, empresta relevo às atrações fundamentais, mais significativas, o que em si revela um refinamento de poder de síntese na arte de narrar; com uma exuberância dada pelo caráter ardente e impulsivo que condicionam a narração a uma vivacidade exemplar, a Moda Caipira de raízes segue seu caminho, simpático e persistente. A poesia popular de antiga procedência, e sua extensão na Moda Caipira, com a licença de uma linguagem figurada, possui o cheiro primário de plantações e criações num ermo de terra fofa contemplado pela chuva. É escritura concebida para o canto, por mãos de artistas calejados, ásperos, como as condições da vida rural brasileira, com nódulos de terra da boa sob unhas duras, duradouras. Universal na essência do particular e, portanto mítica no espaço-tempo, carrega com o homem e a mulher do campo o mito da eterna esperança no ano que vem, na chuvejada que tudo germina e transforma em viço. E, assim, apresenta elementos de Arte como nos oferecem os poetas de todos os tempos, em se tratando de *Poesia*. Hauser, ao questionar a *rusticidade* de algumas espécies de arte popular, raciocina: “a maior parte das produções desta arte que tem chegado até nós pressupõe uma

²⁶¹ “*Um Dia, Um Dado, Um Dedo*”. in: **Verso Reverso Contraverso**, de Augusto de Campos, p. 262.



habilidade artística que supera qualquer espécie de diletantismo; é inteiramente inconcebível que tenha sido realizada por artistas sem longa prática e um completo treino profissional”.²⁶²

Meu objetivo foi estudar a Moda Caipira em suas feições literárias. Adotei como *corpus* a fortuna de expressões gravada em disco, averiguando sua funcionalidade como simuladora do fandango, pagode ou cantoria. Desse modo, vimo-la em sua condição re-presentativa, teatralizada, tipicamente lúdica, sonhadora e, pela possibilidade que lhe é peculiar de entrelaçamento com o público, transformadora da consciência individual e coletiva. Enfocamos o fazer, o ser e o estar poético da moda, na perspectiva de seu meio social. Sem querer ser literária, no sentido beletrista, e postar-se no escalão das alturas, é despretensiosa diversão, para o cantador e ouvintes; é jogo prazeroso, num rito de encontros de indivíduos e criatividades. É estímulo para a entreaajuda, e para a união amistosa entre pessoas. Na ocupação agradável do jogo, no embalo dessa simulação imaginativa, o relógio passa inadvertido para o caipira. Situa-o num tempo dissociado e suspenso, o espaço-tempo sem limites entre o pretérito e o que há de vir. Enleva-o no recanto mítico das representações simbólicas. Sendo assim, a arte cumpriu um de seus papéis (por suposto um papel de menor importância, para quem vê e critica a vida e a estética estribado pelo exercício compulsório da nobreza): o divertimento singelo e desinteressado. O caboclo ingênuo não tem consciência, e nem lhe faz falta saber que, nos fandangos sazonais das colheitas e outros labores rurais (do qual o disco se faz simulacro), ele repete outro rito importante, purificador, simbólico de um recomeço, o recomeço da arte em sua alvorada. Examinando a expressividade da Moda

²⁶² in: *História Social da Literatura e da Arte – I*, de Arnold Hauser, p. 212.



Caipira de raízes em fonogramas, verificamos como ela exerce o papel de sua própria representação, no ensejo da execução viva, ao vivo, plangente, alegre e viçosa, convicta e dinâmica. Isto é extraordinário, na dimensão de seu grande interesse para as investigações estéticas, para a Literatura Comparada e para as especulações no campo da comunicação, embora seja corriqueiro, apoucado e mixuruca, na perspectiva do mundo de relações primárias, ingênuas e sentimentais, esse mundo em que o caipira habita, e que também sabe ser literário e musical, à sua moda. Pra essas coisas difíceis da ciência sofisticada do signo e sua aplicação crítica, o caipira não dá a mínima confiança. Faz porque lhe é dado o saber fazer. Vale repetir: a moda é viola pela atualidade das coisas eternas, por não se desenlear do ser humano em seu universal espaço-tempo de vida, certamente um tempo e espaço muito antigos, defasados em relação à cronologia que caracteriza a atualidade. • A moda é viola, por seus indícios literários de ingênua feição, os quais o estudioso faria mal em desprezar.

Nos chamados tempos pós-modernos, de finais deste Século XX, em que *o que parece* evidencia predominâncias e expectativas sobre o *ser* das coisas e criaturas, é fatal e lastimável que o autenticamente vincado pelo saber popular, no mosaico de suas dimensões antropológicas, emotivas, míticas, ritualísticas, estéticas, sofra o processo de uma sufocação que se exprime em destrutiva eficácia: é imensurável o fascínio jovial e exuberante, e a pirotecnia sedutora dos meios eletrônicos de comunicação, mormente a TV, síntese de uma estrutura de poder, a reafirmar que a beleza resume-se no saciamento do efêmero, do eficaz traduzível em lucro, do superficial-utilitário. Algumas academias compactuam com isto; para elas, popular é o contrário de austeridade, seriedade, e sinônimo de mundano, na pior acepção que possa ter essa palavra. A arte, de repente,



passou a ser mensurada pelo seu valor de mercado, por sua possibilidade de troca material ou de *status*, neste mundo de economia neo-liberal conservadora. Transformou-se em guloseima, capaz de saciar uma fome estomacal imediata. Esses dotes glamurosos não são facilmente encontráveis na espontaneidade da literatura popular de antiga procedência. Ela se recusa a mediações de embalagens, ao planejamento e à camada cosmética do *marketing*, que lhe dariam a visibilidade de mercadoria atraente, rentável. Contenta-se com o bastante que já é, num rito que pode ser entendido como mecanismo de resistência. Resistência inconsciente àquilo que Goldmann explica com magnífica clareza: “a economia mercantil, e em particular a economia capitalista, tende a substituir na consciência dos produtores o valor de uso pelo valor de troca e as relações humanas concretas e significativas por relações abstratas e universais entre vendedores e compradores; tende, assim a substituir no conjunto da vida humana o *qualitativo* pelo *quantitativo*”.²⁶³ Perto desse fogo-fátuo de uma belezura estéril, que é o superficial-utilitário acima aludido, o absolutamente humano, em sua limpidez e candura, a grandiosidade do que é meigo, com suas artérias plantadas no Mito Agrário da Terra-mãe, parecem inexoravelmente fora de moda. Afortunadamente que não, pois o simplesmente humano é que é eterno; o demais, fumo colorido que se dissipa, mesmo com leve brisa. O povo da roça é astuto. Embora comumente seduzido pelas promessas que lhe fazem e crente na possibilidade de regeneração dos corruptos, defendendo-os com ardor, possui intensa capacidade para enxergar a amplitude genérica das coisas. A deficiência de informação é superada pelo poder intuitivo. Se é fatalmente logrado, que se lhe credite o qualificativo da virtude, pela pureza da alma. É

²⁶³ in: **Dialética e Cultura**, de Lucien Goldmann, p. 125.



por isto que, entre seus conterrâneos, a expressão da corrente do espírito coletivo sempre possui um halo de candura que ultrapassa a dureza das relações interesseiras. No caso da Moda Caipira de raízes, vista *de fora* com olhos desarmados, parece que ela carrega a graça estranha de um primogênito.

Nem careço de saber bem por que me vêm na idéia outra vez uns versos na pessoa de um poeta: *talvez tenhas existido apenas, como um lagarto a quem cortam o rabo / e que é rabo para alguém do lagarto, remexidamente.* A moda é viola, pro mor de que é muito boa. *Vale.*



IV - REFERÊNCIAS FONOGRÁFICAS

- João Mulato e Douradinho. **Modas de Viola - Vol. 1.** LP-527 404 266,
Líder/Grav. Elétricas, s/d.
- Luisinho e Limeira. **Luisinho e Limeira.** LP CALB 5092,
RCA Victor, 1955.
- Vieira e Vieirinha. **Garça Branca.** LP-CH-3.107, Continental/
Chantecler, 1966.
- Vieira e Vieirinha. **Minha Boiada.** LP-CH-3.174, Continental/
Chantecler, 1967.
- Tonico e Tinoco. **As 12 Mais de Tonico e Tinoco.** LP 2-11-405-588,
Chantecler, 1968.
- Torres e Florêncio. **Os Grandes Sucessos.** LP S-17004, Chantecler/Continental,
1968.
- Tião Carreiro e Pardinho. **Encantos da Natureza.** LP 1-71-405-577, Continental,
1968.
- Zé Carreiro e Carreirinho. **Os Maiores Violeiros do Brasil.** LP 01033,
Tropicana/CBS, 1970.
- Vieira e Vieirinha. **Sorrindo e Chorando,** LP-CH-3.228,
Continental/Chantecler, 1970.



- Zé Carreiro e Carreirinho. **Zé Carreiro e Carreirinho**. LP 106 0025, RCA-Canden, 1970.
- Vieira e Vieirinha. **Beicinho Vermelho**. LP -CH-3.231, Continental/Chantecler, 1971.
- Vieira e Vieirinha. **Peão de Boiadeiro**. LP-CLP-9.150, Continental/Chantecler, 1973.
- Vieira e Vieirinha. **Os Bandeirantes de Goiás**. LP-CLP 9.162, Continental/Chantecler, 1973.
- Tião Carreiro e Pardinho. **Os Grandes Sucessos**. LP 1-71-405-579, Continental, 1973.
- Tião Carreiro e Pardinho. **Boi Soberano**. LP 1-71-405-578, Continental, 1973.
- Pedro Bento e Zé da Estrada. **Mágoas de Boiadeiro**, LP 40961, Copacabana, 1973.
- Tião Carreiro e Pardinho. **Modas de Viola Classe A**, LP 1-71-405-581, Continental, 1974.
- Ouro e Pinguinho. **Nosso Amor de Criança**, LP 211405112, Chantecler/Continental, 1975.
- Vieira e Vieirinha. **Boiadeiro de Goiás**, LP 1.03.405.177, Continental/Chantecler, 1975.
- Grupo Raízes. **Brejo das Almas**. LP CGE-121.017. Crazy, 1976.
- Vieira e Vieirinha. **Dançando a Catira**, LP 103405200. Continental/Chantecler, 1976.
- Elis Regina. **Elis**, LP 6349 334, Philips, 1977.
- Zita Carreiro e Carreirinho. **Amor e Felicidade**. LP 5392. Sabiá, 1977.
- Alvarenga e Ranchinho. **Monumento da Música Popular Brasileira**. LP 052 422061M, Associação Brasileira dos Produtores de Discos / MEC / FUNART / INM, 1977.
- Tião Carreiro e Pardinho. **Pagodes**. LP 1-71-405-584, 1977.
- Tonico e Tinoco. **35 Anos**. LP 103501002, Continental, 1977.
- Zé Carreiro e Carreirinho. **Canoeiro**. LP 2-11-405-667, Chantecler, 1978.
- Renato Teixeira. **Álbum de Família**. LP MPA9379, Discos Marcus Pereira, 1978.
- Renato Teixeira. **Romaria**. LP 103.0231, RCA, 1978.
- Renato Teixeira. **Amora**. LP 103.0287, RCA, 1979.
- Vieira e Vieirinha. **30 Anos de Viola e Catira**. LP-2.11.405.289. Continental/Chantecler, 1980.
- Zita Carreiro e Carreirinho. **A Autêntica Música Sertaneja**. LP 2 11 405 410. Chantecler, 1981.
- Rolando Boldrin. **Vide Vida Marvada**. Comp. 301.6033, RGE, 1981.
- Leôncio e Leonel. **O Melhor de Leôncio e Leonel**. LP 226 705 145, Chantecler, 1982.
- Zita Carreiro e Carreirinho. **Modas e Viola**. LP 249343., Rancho, 1983.
- Liu e Léu. **Jeitão de Caipira**. LP GTL LP 1067, Tocantins, 1984.
- Tião Carreiro e Pardinho. **Modas de Viola Classe A (Vol. 4)**. LP 1-71-405-640, Continental, 1984.



- Zé Carreiro e Carreirinho. **Os Grandes Sucessos**. LP 2-11-405-667.
Chantecler, 1984.
- Zé Matão e Carreirinho. **Doze Modas de Viola**. K7 2 234. CID, 1985.
- Tonico e Tinoco. **Canoeiro**. LP 2-11-405-694. Chantecler, 1985.
- Tião Carreiro e Pardinho. **Estrela de Ouro**. LP 1.71.405.655.
Continental, 1986.
- Raul Torres e Florêncio. **Inesquecíveis**. LP 0-34-405.485, Phonodisc, 1988.
- Vieira e Vieirinha. **Vieira e Vieirinha**. LP 0.034.405.574, Phonodisc, 1989.
- A Arte da Viola - Vol. 4 - Cangaço**. LP INF-1004, Funarte/Instituto Nacional do
Folclore (pesq. e edição: Rosa Maria Zamith e Elizabeth Travassos.
Grav. ao vivo em Olinda [nov/87] e Rio de Janeiro [mai,jun/88), 1989.
- Tonico e Tinoco. **Viva a Viola**. LP SALP 61039, Sabiá, 1991.
- Renato Teixeira & Pena Branca e Xavantinho. **Ao Vivo em Tatuí**. CD KCDS-
053, Kuarup Discos, 1992.
- Cezar & Paulinho. **Cesar & Paulinho**. LP 2-07-405-356, Chantecler, 1992.
- Chrystian & Ralf. **Chrystian & Ralf**. CD 2.07.800.390, Chantecler/Warner
Music, 1993.
- Tropicália ou Panis et Circencis**. CD 512 089-2, Philips, 1993.
- Tião Carreiro e Pardinho. **Som da Terra**. CD 994878. Warner Music
Continental, 1994.
- Chico Buarque. **Paratodos**. CD 7 43211 81632 8. RCA-BMG, 1994.
- Helena Meireles. **Helena Meireles**. CD Gravadora Eldorado, 1994.
- Zico & Zeca. **Zico & Zeca Cantam Teddy Vieira**. CD 179325-2.
Chantecler/Warner, 1994.
- Raul Torres. **Revivendo**. CD LB-054, Revivendo, 1994.
- Zilo e Zalo. **Som da Terra**. CD995050-2, Chantecler/Warner Music, 1994.
- Pedro Bento & Zé da Estrada. **Som da Terra**. CD 450999819-2,
Chantecler/Warner Music, 1995.
- Zé Gomes. **Palavras Querem Dizer**. CDS 1394, Caipirapira, 1995.
- Grupo Corda & Voz. **Grupo Corda & Voz**. LP 67.82.0353, Estúdio
Eldorado, s/d.
- Ney Matogrosso. **Pescador de Pérolas**, CD 850.006, Colúmbia, s/d.



V - REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABENSOUR, Miguel *et alli*. **Tempo e História**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel. **Teoria da Literatura**. 8ª ed., Coimbra: Almedina, 1990.
- ALONSO, Dámaso. **Cancionero y Romancero Español**. Madrid: Salvat-Alianza Ed., 1970.
- ALVARENGA, Oneyda. **Música Popular Brasileira**. Porto Alegre: Globo, 1960.
- AMARAL, Amadeu. **Ensaio e Conferências**. 3ª ed., São Paulo: Hucitec-SCTE/CED, 1976.
- AMARAL, Aracy A. **Arte e Meio Artístico: Entre a Feijoada e o X-Burger**. São Paulo: Nobel, 1982.
- ANDRADE, Mário de. **Dicionário Musical Brasileiro** [Coord. Oneyda Alvarenga e Flávia Camargo Ioni]. São Paulo: Itatiaia/Edusp/Minc/Ieb, 1990.
- — — —. **Música, Doce Música**. São Paulo: Martins/Brasiliense/INL, 1976.
- — — —. **Pequena História da Música**. São Paulo: Martins, 1980.
- — — —. **Ensaio Sobre a Música Brasileira**. São Paulo: Martins, 1962.
- — — —. **As Melodias do Boi e Outras Peças**. [Prep. introd. e notas de Oneyda Alvarenga]. São Paulo: Duas Cidades/INL, 1987.

- ARAÚJO, Alceu Maynard. **Folclore Nacional-II**. São Paulo: Melhoramentos, 1964.
- — — — **Cultura Popular Brasileira**. 3ª ed., São Paulo: Melhoramentos, 1977.
- ATERO, Pedro M. Piñero y Virtudes. **Romancero de la Tradición Moderna**. Sevilla: Fundación Machado, 1987.
- AVALLE ARCE, Juan B. **Temas Hispánicos Medievales, Literatura e Historia**, Madrid, Gredos, 1974.
- AYALA, Marcos e AYALA, Maria Ignez. **Cultura Popular no Brasil**. São Paulo: Ática, 1987.
- AZEVEDO, Fernando de. **A Cidade e o Campo na Civilização Industrial e Outros Ensaio-XVIII (Obras Completas)**. São Paulo: Melhoramentos, 1962.
- — — —. **A Cultura Brasileira - 3 Tomos (Obras Completas)** 3ª ed. São Paulo: Melhoramentos, 1958.
- — — —. **A Transmissão da Cultura**. São Paulo/Brasília: Melhoramentos /INL, 1976.
- ✓ BACHELARD, Gaston. **A Poética do Espaço**. São Paulo: Abril Cultural, 1985.
- ✓ — — — —. **A Terra e os Devaneios do Repouso**. (Tít. orig. *La Terre et les Reveries du Repos*. Trad. Paulo Neves da Silva). São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- ✓ — — — —. **A Terra e os Devaneios da Vontade**. (Tít. orig. *La Terre et les Reveries de la Volonté*. Trad. Paulo Neves da Silva). São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- BAKHTINE, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e Renascimento**. São Paulo: Hucitec, 1987.
- — — —. **Questões de Literatura e de Estética**. São Paulo: Editora Unesp/Hucitec, 1988.
- BARISON, Osvaldo Luís [SANT'ANNA, Romildo, orient.]. **Moda Caipira: Cantador, Universo, Mediações e Participação Emotiva** [Dissertação de Mestrado]. São José do Rio Preto: UNESP, 1994, 233 p.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de. **Teoria Semiótica do Texto**. São Paulo: Ática, 1990.
- BARROS, Sousa. **Arte, Folclore, Subdesenvolvimento**. [prefácio de Roger Bastide], 2ª ed., Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/Instituto Nacional do Livro, 1977.
- BARTHES, Roland *et alli*. **Lo Verosímil**. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1972.
- BERNADELI, Maria Madalena [SANT'ANNA, Romildo, orient.]. **A Expressividade Caipira em Vieira e Vieira** [Dissertação de Mestrado]. São José do Rio Preto: UNESP, 1991, 217 p.
- BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira**. 2ª ed., São Paulo: Cultrix, 1972.
- BOUSOÑO, Carlos. **Teoría de la Expresión Poética - I-II**. 5ª ed., Madrid, Gredos, 1970.



- BOUVIER, Jean-Claude e outros. **Tradition Orale et Identité Culturelle** [cap. *Patrimônio Oral e Consciência Cultural*, Trad. Adylla Rocha Rabello e Idelette F. dos Santos]. Paris: CNRS, 1980.
- BOWRA, C. M. **Poesía y Canto Primitivo**. Barcelona: Antoni Bosh, 1984.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **Os Caipiras de São Paulo**. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- BURKE, Peter. **A Arte da Conversação** (Tít. orig. *The Art of Conversation*, Trad. Álvaro Hattnher). São Paulo: Editora UNESP, 1995.
- CALDAS, Waldenyr. **Acorde na Aurora: Música Sertaneja e Indústria Cultural**. São Paulo: Nacional, 1977.
- — — —. **O Que é Música Sertaneja**. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- CALMOM, Pedro. **História do Brasil-I**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1959.
- CÂMARA, J. M. Bettencourt da. **Música Tradicional Açoriana**. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa/Ministério da Educação e Ciência, 1980.
- CAMPOS, Augusto de. **Verso Reverso Contraverso**. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- CANCLINI, Néstor García. **A Socialização da Arte - Teoria e Prática na América Latina** (Tít. orig. *Arte Popular y Sociedad en América Latina*. Trad. Maria Helena R. da Cunha e Maria Cecília Q. M. Pinto). São Paulo: Cultrix, 1980.
- CÂNDIDO, Antônio. **Os Parceiros do Rio Bonito**. 7ª ed., São Paulo: Duas Cidades, 1987.
- — — —. **Literatura e Sociedade: Estudos de Teoria e História Literária**. 6ª ed., São Paulo: Nacional, 1980.
- — — —. **Recortes**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- — — —. **O Discurso e a Cidade**. São Paulo: Duas Cidades, 1993.
- CASCUDO, Luís da Câmara. **Literatura Oral no Brasil**, 2ª ed., Rio de Janeiro: José Olympio/MEC, 1978.
- — — —. **Folclore no Brasil**. Rio de Janeiro: Ed. Fundo de Cultura, 1967.
- CAZENEUVE, Jean. **Sociologia do Rito** (Tít. orig. *Sociologie du Rite*. Trad. M. L. Borralho). Lisboa: Rés-Editora, 1994.
- CHEVALIER, Jean e CHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**. 2ª ed. (Tít. orig. *Dictionnaire des Symboles*. Trad. Vera da Costa e Silva e outros). Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.
- CHOCIAY, Rogério. **Teoria do Verso**. São Paulo: Mac Graw-Hill, 1974.
- CIDADE, Hernâni. **O Conceito de Poesia como Expressão da Cultura**. Coimbra: Arnénio Amado Ed., 1957.
- CORNÉLIO PIRES. **Conversas ao Pé do Fogo** (edição fac-similar da 1ª ed., 1921). São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1987.
- CORONADO, Guillermo de la Cruz. **Arte Natureza Homem**. in: Revista *Universitas*. 01, Vol. II, jun.92. São José do Rio Preto: Firp, 1992, pp. 15- 40.
- COSSIO, José María de. **Romances de Tradición Oral**. Buenos Aires: Espasa-Calpe Argentina, 1947.
- DAMATTA, Roberto. **O Que Faz o Brasil, Brasil?**, Rio de Janeiro, Rocco, 1986.



- DANTO, Arthur C. **As Idéias de Sartre**. São Paulo: Cultrix, 1978.
- DÉBAX, Michelle. **Romancero**, Madrid, Alcalá, 1982.
- DELUMEAU, Jean. **História do Medo no Ocidente - 1300 - 1800**. (Tít. orig. *La Peur en Occident (XIV - XVIII Siècles): Une Cité Assiégée*. Trad. Maria Lucia Machado). São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- DÍAZ-PLAJA, Guillermo. **Historia de la Literatura Española**, Buenos Aires: Ed. Ciordia, 1960.
- DIÉGUES JÚNIOR, Manuel et alli. **Literatura Popular em Verso**. Brasília/Rio de Janeiro: MEC/Fundação Casa de Rui Barbosa, 1973.
- — — —. **Regiões Culturais do Brasil**. Rio de Janeiro: Inep, 1960.
- — — —. **Etnias e Culturas no Brasil**. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército, 1980.
- DUFRENE, Mikel. **O Poético** (Tít. orig. *Le Poétique*, Trad. Luiz Arthur Nunes e Reasylvia K. de Souza; superv. e apres. Ângelo Ricci). Porto Alegre, 1969.
- DUPRAT, Regis, ALVARENGA, Oneyda e HOMEM DE MELO, José Eduardo (Org.). **Enciclopédia da Música Brasileira - I-II**. São Paulo: Art Ed., 1977.
- DURHAM, Eunice R. **A Caminho da Cidade**. 3ª ed., São Paulo: Perspectiva, 1984.
- FERREIRA, Jerusa Pires. **Armadilhas da Memória (Conto e Poesia Popular)**. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1991.
- ECO, Umberto. **Obra Aberta**. (Tít. orig. *Opera Aperta*. Trad. Pérola de Carvalho). 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- — — —. **Apocalípticos e Integrados**. 2ª ed. (Tít. orig. *Apocalittici e Integrati*. Trad. Rodolfo Ilari e Carlos Vogt). São Paulo: Perspectiva, s/d.
- — — —. **A Estrutura Ausente**. (Tít. Orig. *La Struttura Ausente*. Trad. Pérola de Carvalho). São Paulo: Perspectiva, 1971.
- — — —. **As Formas do Conteúdo**. (Tít. Orig. *Le Forme del Contenuto*. Trad. Pérola de Carvalho). São Paulo: Perspectiva, 1974.
- — — —. **Mitos, Sueños y Misterios**. Buenos Aires: General Fabril, 1961.
- — — —. **Tratado de Historia de las Religiones - I - II**. Madrid: Gredos, 1974.
- ESTRADA, Francisco López. **Las Poéticas Castellanas de la Edad Media**. Madrid: Ed. Taurus, 1984.
- FORMALISTAS RUSSOS. **Teoria da Literatura** (Trad. Ana Mariza Ribeiro e outros; Org. Apres. e Apêndice de Dionísio de Oliveira Toledo. Pref. Boris Schnaiderman). Porto Alegre: Globo, 1971.
- FRANÇA, Eurico Nogueira. **Música do Brasil**. Rio de Janeiro: MEC/INL, 1957.
- FRANÇA LOURENÇO, Maria Cecília. **Operários da Modernidade**. São Paulo: Hucitec/Edusp, 1995.
- FREIRE, Gilberto. **Problemas Brasileiros de Antropologia**. 4ª ed., Rio de Janeiro: José Olympio/INL, 1973.
- FRYE, Northrop. **Anatomia da Crítica** (Tít. orig. *Anatomy of Criticism*. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos). São Paulo: Cultrix, 1978.



- GARCÍA DE ENTERRÍA, María Cruz [Introd., Seleç. e Notas]. **Romancero Viejo**, Madrid: Ed. Castalia, 1989.
- GENETTE, G. **Figures III**. Paris: Seuil, 1972.
- GIDDENS, Anthony. **As Consequências da Modernidade** (Tít. orig. *The Consequences of Modernith*. Trad. Raul Fiker). São Paulo: Editora Unesp, 1991.
- GISZGURG, Carlo. **Mitos, Emblemas, Sinais - Morfologia e História** (Tít. Orig. *Miti Emblemi Spie: Morfologia e Storia*. Trad. Federico Carotti). São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- . **História Noturna - Decifrando o Sabá** (Tít. Orig. *Storia Noturna - Una Decifrazione del Sabba*. Trad. Nilson Moulin Louzada). São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- GOLDMANN, Lucien. **A Criação Cultural na Sociedade Moderna** (Tít. orig. *La Création Culturelle dans la société Moderne*. Trad. Rolando Roque da Silva). São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1972.
- . **Dialética e Cultura** (Tít. orig. *L'Introduction*, de "Le Dieu Caché" e *Les Autres Capitres*, de "Propos Dialectiques". Trad. L. F. Cardoso, C.N.Coutinho e G.V. Konder). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.
- GRAÇA, Fernando Lopes. **A Canção Popular Portuguesa**. 2ª ed., Lisboa: Europa-América, 1974.
- GULLAR, Ferreira. **Vanguarda e Subdesenvolvimento: Ensaio sobre Arte**. 2ª ed., Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- JAKOBSON, Roman. **Six Leçons Sur le Son et le Sens**. Paris: Éditions de Minuit, 1973.
- . **Questions de Poétique**. Paris: Éditions du Seuil, 1973.
- HAUSER, Arnold. **História Social da Literatura e da Arte-I-II**. (Tít. orig. *The Social History of Art*. Trad. Walter H. Geenen). 4ª ed., São Paulo: Mestre Jou, 1982.
- . **Teorias da Arte**. Lisboa: Edit. Presença, 1973.
- HOLANDA, Sérgio Buarque. **Raízes do Brasil**. 17ª ed., Rio de Janeiro: José Olympio, 1984.
- HUYGHE, René. **Sentido e Destino da Arte - I e II** (Tít. orig. *Sens et Destin de L'Art*. Trad. João Gama). Lisboa: Edições 70, 1986.
- ✓ IKEDA, Alberto T. **Cururu: Resistência e Adaptação de uma Modalidade Musical da Cultura Tradicional Paulista**. in: **ARTEUnesp**, Vol. 6. São Paulo: Editora Unesp, 1990.
- JAKOBSON, Roman. **Linguística e Comunicação**. 4ª ed. (Trad. Isidoro Blikstein e José Paulo Paes). São Paulo: Cultrix, 1970.
- KLINTOWITZ, Jacob. **Mitos Brasileiros**. São Paulo: Raízes Artes Gráficas/Projeto Cultural Rhodia, 1987.
- LAMBERT, Jacques. **Os Dois Brasis**. 9ª ed., São Paulo: Nacional, 1976.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. **Antropologia Estrutural**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1973.
- LEÇA, Armando. **Música Popular Portuguesa**. Porto: Ed. Domingos Barreira, s/d.



- LIMA, Rossini Tavares e ANDRADE, Julieta de. **Escola de Folclore, Brasil**. São Paulo: Editorial Livramento, 1979.
- LOTMAN, Iouri. **La Structure du Texte Artistique**. Paris: Gallimard, 1973.
- MAGNANI, José Guilherme Cantor. **Festa no Pedaco - Cultura e Lazer na Cidade**. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- MARTINIANO MARQUES, Reinaldo e FELÍCIO PEREIRA, Vera Lúcia. **O Artesanato da Memória na Literatura Popular do Vale do Jequitinhonha**. in: **O Eixo e a Roda - Memorialismo e Autobiografia**. (Revista de Literatura Brasileira). Vol. 6, julho/1988. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 1988.
- MENÉNDEZ PIDAL, R. **Flor Nueva de Romances Viejos**, 16ª ed., Madrid: Espasa-Calpe, 1959.
- — — —. **Romancero Hispánico (Hispano-Portugués, Americano y Safardí) - I-II**. Madrid, Espasa-Calpe, 1953.
- — — —. **Los Romances de América y Otros Estudios**, 5ª ed. Buenos Aires: Espasa-Calpe Argentina, 1948.
- — — —. **Estudios Sobre el Romancero**. Madrid: Espasa-Calpe, 1973.
- MERLAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. (Tít. orig. *Phénoménologie de la Perception*. Trad. Carlos A Alberto Ribeiro de Moura). São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- V — MIELIETINSKI, E. M. **A Poética do Mito**. (Tít. orig. *Poëtika-Mifa*, Trad. Paulo Bezerra). Rio de Janeiro: Ed. Forense Universitária, 1987.
- MICHAÉLIS, Carolina. **Romances Velhos em Portugal**, 2ª ed., Coimbra:, 1934.
- MILANESI, Vera Márcia P. S. V. **Poética da Crônica de Ruben Braga** [SANTOS SILVA, Antônio Manoel dos - orientador]. Tese de Doutorado. São José do Rio Preto: UNESP, 1995, 347 p.
- MOOG, Vianna. **Bandeirantes e Pioneiros**. 9ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.
- MOURALIS, Bernard. **As Contraliteraturas** (Tít. orig. *Les Contre-Littératures*, Trad. Antônio F. R. Marques e João D.P. Correia). Coimbra: Almedina, 1982.
- NASCIMENTO, Braulio do. **As Sequências Temáticas no Romance Tradicional**. in: **Revista Brasileira de Folclore**. Rio de Janeiro: Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, 1972, pp. 159-90.
- — — —. **Eufemismo e Criação Poética no Romancero Tradicional**. in: **El Romancero en la Tradición Moderna**. Madrid: CSMP/Universidad de Madrid/ 1º Coloquio Internacional, 1972, pp. 233-75.
- NOVAES, Adauto *et alli*. **Os Sentidos da Paixão**. São Paulo: Companhia das Letras/Funarte, 1989.
- OLIVEIRA, Ernesto Veiga de. **Instrumentos Musicais Populares Portugueses**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1966.
- PEDROSA, Mário. **Arte Culta e Arte Popular**. in: **Arte em Revista 3**. São Paulo: Kairós, 1980.
- PRODI, Giorgio. **O Indivíduo e Sua Marca** (Tít. orig. *Il Individuo e la sua Firma*. Trad. Álvaro Lorencini). São Paulo: Editora Unesp, 1993.



- PROPP, Vladimir. **Las Transformaciones del Cuento Maravilloso**. (Trad. Hugo Acevedo). Buenos Aires: Rodolfo Alonso Editor, 1972.
- . **Morphologie du Conte**. Paris, Seuil, 1970.
- PROENÇA, M. Cavalcanti. **Ritmo e Poesia**. Rio de Janeiro: Org. Simões, 1955.
- KANDINSKY. **Do Espiritual na Arte** (Tít. orig. *Ueber das Geistige in der Kunst, insbesondere in der Malerei*. Trad. Maria Helena de Freitas), Lisboa: Publ. Don Quijote, 1987.
- QUERIDO, C. **Vers Une Sociologia des Ssthèmes Symboliques: Essai de Methodologie**. Montreal: Université de Laval, 1971.
- READ, Herbert. **O Significado da Arte** (Tít. orig. *The Meaning of Art*, Trad. A. Neves Pedro), 2ª ed., Lisboa: Ulisseia, 1969.
- . **A Redenção do Robô. Meu Encontro com a Educação Através da Arte**. (Tít. orig. *The Redemption of the Robot. My Encounter with Education thourgh Art*. Trad. Fernando Nuno). São Paulo: Summus, 1986.
- REIS, Carlos e LOPES, A.C.M. **Dicionário de Teoria da Narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.
- RIBEIRO, Darcy. **O Povo Brasileiro - A Formação e o Sentido do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- RODRÍGUEZ REY, A. **Antología de la Poesía Medieval Española-II**. Madrid: Narcea, 1981.
- . **As Américas e a Civilização**. Petrópolis: Vozes, 1977.
- ROMERO, Sílvio. **Estudos Sobre a Poesia Popular do Brasil**. 2ª ed., Petrópolis: Vozes/Gov. Est. Sergipe, 1977.
- . **História da Literatura Brasileira-I-V**. 6ª ed.. Rio de Janeiro: José Olympio, 1960.
- RUWET, Nicolas. **Langage, Musique, Poésie**. Paris: Éditions du Seuil, 1972.
- SAINT-HILAIRE, Auguste de. **Viagem à Província de São Paulo e Resumo das Viagens ao Brasil, Província Cisplatina e Missões do Paraguai**. (Trad. e prefácio Rubens Borga de Moraes). São Paulo: Martins, s/d.
- SANTAELLA, Lúcia. **(Arte) e (Cultura) – Equívocos do Elitismo**. São Paulo: Cortez, 1982.
- SANT'ANNA, Romildo. **Silva: Quadros e Livros - Um Artista Caipira**. São Paulo: Editora UNESP, 1994.
- SANTOS SILVA, Antônio Manoel. **Análise do Texto Literário**. Curitiba: Criar, 1981.
- SCHILLER, Friedrich. **Teoria da Tragédia** (Trad. Flávio Meuer). São Paulo: Herder, 1964.
- SOURIAU, Etienne. **A Correspondência das Artes - Elementos de Estética Comparada** (Tít. orig. *La Correspondance des Arts - Eléments d'Esthétique Comparée*. Trad. Maria C. Q. de Moaes Pinto e Maria H. Ribeiro da Cunha). São Paulo: Cultrix/Edusp, 1983.
- SOUZA, Tarik de. **O Som Nosso de Cada Dia**. Porto Alegre: L&PM, 1983.
- SOUZA, Tarik e ANDREATO, Elifas. **Rostos e Gestos na Música Popular Brasileira**. Porto Alegre: L&PM, 1979.

- SPITZER, Leo. **Estilo y Estructura en la Literatura Española**. Barcelona: Ed. Crítica-Grijalbo, 1980.
- STEHMAR, Jacques. **História da Música Européia** (Tít. orig. *Histoire de la Musique Européenne*, Trad. Maria Teresa Athayde). São Paulo: Difusão Européia do Livro, s/d.
- SZMRECSÁNYI, Tamás e QUEDA, Oriowaldo (org.). **Vida Rural e Mudança Social**. São Paulo: Nacional, 1973.
- TATIT, Luiz. **A Canção: Eficácia e Encanto**. São Paulo: Atual, 1986.
- TINHORÃO, José Ramos. **Música Popular de Índios, Negros e Mestiços**. Petrópolis, Vozes, 1972.
- — — —. **Pequena História da Música Popular (da Modinha à Lambada)**. 6ª ed., São Paulo: Art Editora, 1991.
- — — —. **Os Sons Negros no Brasil**. São Paulo: Art Editora, 1988.
- — — —. “Country Brasileiro É Jeca Tatu de Cowboy”. in: **Leitura**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado-IMESP 10. Ago./91, p. 5.
- VALE, Flausino Rodrigues. **Elementos de Folclore Musical Brasileiro**. 2ª ed., São Paulo: Comp. Ed. Nacional/Instituto Nacional do Livro, 1978.
- VASCONCELOS, José Leite de. **Romanceiro Português I-II**. Coimbra: Acta Universitatis Conimbricensis, 1958/1960.
- WISNIK, José Miguel. **O Som e o Sentido Uma Outra História das Músicas**. São Paulo: Companhia das Letras/Círculo do Livro, 1989.
- ZAMBONI, José Carlos. [FANTINATI, Carlos Erivany, orient.]. **Carreirinho, O Cantador do Rio Bonito - Um Estudo da Poesia Caipira** (Dissertação de Mestrado). UNESP-Assis, 1986, 114 p.
- ZUNTHOR, Paul. **A Letra e a Voz** (Tít. orig. *Le Lettre et la Voix*, Trad. Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira). São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- — — —. **Langue, Texte, Énigme**. Paris: Editions du Seuil, 1975.
- Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira - Vol. 36**. Lisboa: Editorial Enciclopédia, 1945.
- Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana - Tomo 68**. Madrid: Espasa-Calpe, s/d.
- História da Música Popular Brasileira** (fascículos 01/48). São Paulo: Abril, 1970.
- Enciclopédia Abril - I-XIII**. São Paulo: Abril Cultural, 1971.
- Música Caipira - Nova História da Música Popular Brasileira** (fascículo). 2ª ed., São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- Nosso Século I-V**. São Paulo: Abril, 1981.



Nome do arquivo: MODACA.DOC
Diretório: C:\WINWORD\ENSAIOS
Modelo: C:\WINWORD\MODELOS\NORMAL.DOT
Título: A MODA É VIOLA:
Assunto: Ensaio do Cantar Caipira
Autor: Romildo Sant'Anna
Palavras-chave: moda caipira, literatura comparada
Comentários: iniciado em 18.9.95, às 16:45
terminado em 22.3.96, às 03:55
número total de revisões: 2436
ainda em revisões: 25.5.96
tempo total de edição: 73.947 minutos
número total de páginas: 409
palavras/rodapés: 97.011
parágrafos: 3.608
linhas: 11.615

Data de criação: 23/05/96 23:40
Número de revisões: 119
Última gravação: 10/06/96 20:14
Gravado por: Romildo Sant'Anna
Tempo total de edição: 1.305 Minutos
Última impressão: 10/06/96 19:39
Como a última impressão

Número de páginas: 404 (aprox.)
Número de palavras: 95.594 (aprox.)
Número de caracteres: 497.092 (aprox.)



