

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL
CAMPUS DE TRÊS LAGOAS
PROGRAMA DE MESTRADO EM LETRAS**

TAIZI CAROLINE E SILVA ALAMAN

O POEMA NARRATIVO NA CANÇÃO CAIPIRA

**TRÊS LAGOAS – MS
2009**

TAIZI CAROLINE E SILVA ALAMAN

O POEMA NARRATIVO NA CANÇÃO CAIPIRA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras da UFMS — Universidade Federal de Mato Grosso do Sul — Área de concentração: Estudos Literários — Como exigência final para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. José Batista de Sales

TRÊS LAGOAS - MS
2009

FICHA CATALOGRÁFICA

Alaman, Taizi Caroline e Silva
O poema narrativo na canção caipira / Taizi Caroline e
Silva Alaman. 2009.
133 p. : il. ; 30 cm.

Dissertação (mestrado) – Fundação Universidade Federal
de Mato Grosso do Sul – Câmpus de Três Lagoas, 2009.

1. Teoria literária. 2. Poema narrativo. 3. Canção caipira.
I. Alaman, Taizi Caroline e Silva . II. Fundação Universidade
de Mato Grosso do Sul – Campus deTrês Lagoas. III. Título.

CDD 808

*Aos meus pais, Maria da Glória e Armando,
que me ensinaram, com dedicação e firmeza,
valores e ideais.*

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, agradeço a Deus que está ao meu lado em todos os momentos da minha vida e que nos momentos mais difíceis desta jornada, pude sentir a sua presença e o seu consolo.

Aos meus pais, minha mãe, Maria da Glória, que ainda me acompanha, fazendo as orações e as novenas para que eu vença esta empreitada, e ao meu pai, Armando, que, de algum lugar, está olhando por mim.

Ao meu esposo, Wellington, e ao meu filho, Gabriel, os quais sempre me apoiaram e compreenderam minha ausência e, principalmente, agüentaram meu mau humor nos momentos de tensão.

À amiga Vitória Regina Xavier da Silva, companheira de turma de mestrado, que tantas vezes leu o meu texto e ajudou a clarear as idéias.

À amiga Aparecida de Fátima Ferreira que acompanha a minha trajetória há 11 anos, que me influenciou a ingressar no curso de Letras e que leu diversas vezes o meu texto, sempre com paciência, melhorando redação e idéias.

Aos professores da graduação que me incentivaram a prosseguir, em especial Prof. Dra. Claudete Cameschi de Souza; Prof. Dra. Celina Aparecida G. de S. Nascimento; Prof. Dra. Marlene Durigan; Prof. Dr. Luiz Eduardo Ramos Borges; Prof. Dr. Marlon Leal Rodrigues.

Aos professores do curso de mestrado da turma de 2007, Prof. Dr Carlos Erivany Fantinati; Prof. Dr. Edgar César Nolasco; Prof. Dr. João Luís Pereira Ourique. Em especial aos professores Prof. Dr. Antonio Rodrigues Belon e Prof. Dra. Kelcilene Grácia-Rodrigues que participaram da banca de qualificação e contribuíram com indicações e sugestões importantes para a qualidade do meu trabalho.

À direção das escolas Fernando Corrêa, Sônia e Maria de Fátima; Edwards Corrêa e Souza, Jane e Márcia; Prof. João Magiano Pinto, Evandro e Marta; às coordenadoras das respectivas escolas: Lourdes Queiroz, Regina, Maria Helena, Lílian, Sandra e Rosa que foram flexíveis na organização do meu horário de aulas e nas faltas inevitáveis.

Aos funcionários da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul que sempre me atenderam prontamente, em especial, Claudionor, Arnaldo e Rosana.

À Universidade Federal de Mato Grosso do Sul — Campus de Três Lagoas.

Ao professor Dr José Batista de Sales, orientador paciente, mas incisivo, que inúmeras vezes leu e releu o texto, fazendo observações pontuais que realmente nortearam meu trabalho e contribuíram para o meu crescimento intelectual.

*É que a viola fala alto no meu peito humano,
E toda moda é um remédio prôs meus
desenganos
É que a viola fala alto no meu peito, mano,
E toda mágoa é um mistério fora deste plano.
(Vide-vida Marvada, Rolando Boldrin, 1981)*

RESUMO

O objetivo desta dissertação foi estudar a música caipira, demonstrando que, a exemplo da epopéia, da balada e das cantigas medievais, é uma manifestação cultural fundada na tradição milenar da literatura oral e que, apesar de ser considerada por alguns pesquisadores como influência da tradição européia, é uma manifestação singular, tipicamente brasileira, a qual, a exemplo do cordel brasileiro, soube transformar a tradição introduzida pelos colonizadores ao modo de vida do caboclo: seu espaço, seus sonhos e ideais, seus valores, credences e lendas. Para tanto, são analisadas três canções, *Jorginho do Sertão* (1926), de Cornélio Pires; *Chico Mulato* (1932), de Raul Torres e João Pacífico, e *Chico Mineiro* (1943), de Francisco Ribeiro e Tonico. As análises demonstraram, além da singularidade do “cancioneiro caipira”, a preponderância da narratividade em relação ao lirismo.

Palavras-chaves: Teoria literária, Poema narrativo, Canção caipira.

ABSTRACT

The objective of this dissertation was to study country music, demonstrating that, to example of the epic poem, of the ballad and of the medieval ballads, it is a cultural manifestation founded in the old tradition of the oral literature and that, in spite of being considered by some researchers as influence of the European tradition, it is a singular manifestation, typically Brazilian, the one which, to example of the Brazilian line, he/she knew how to transform the tradition introduced by the settlers to the way of life of the country: its space, its dreams and ideals, its values, faiths and legends. For so much, three songs are analyzed, *Jorginho do Sertão* (1926), of Cornélio Pires; *Chico Mulato* (1932), of Raul Torres and João Pacífico and *Chico Mineiro* (1943), of Francisco Ribeiro and Tonico. The analyses demonstrated, besides the country singer's singularity, the preponderance of the narrative in relation to the lyricism.

Key-words: Literary theory, Narrative poem, Country music.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

1 Apolo With Kthara	20
2 Concerto, Lorenzo Costa (m. 1535)	32
3 Xilografia, José Francisco Borges	40
4 Caipira picando fumo, Almeida Junior	53
5 Rotas tropeiras	56
6 Dança Sagrada de São Gonçalo	57
7 Apresentação de Catira	57
8 A turma caipira do Cornélio Pires	64
9 Amácio Mazzaropi	68
10 Raul Torres e João Pacífico	73
11 Ariovaldo Pires, o Capitão Furtado	77
12 Alvarenga e Ranchinho	79
13 Tônico e Tinoco	82
14 Teddy Vieira	84
15 Tião Carreiro	86
16 Inezita Barroso	88
17 Almir Sater	91
18 O violeiro, Almeida Junior	99

SUMÁRIO

MEMORIAL DESCRITIVO	12
INTRODUÇÃO	16
I O POEMA NARRATIVO	20
1. A épica	22
2. A poesia cantada	28
2.1 A balada.....	28
2.2 Os cantares épicos e a cantigas medievais	32
2.3 A cantiga narrativa portuguesa	35
2.4 O cordel brasileiro	40
II A MÚSICA CAIPIRA: ORIGEM E EVOLUÇÃO	53
1 Música e cultura caipira	54
2 Os ritmos da viola	57
3 A tradição secular: do cancionero europeu ao cancionero caipira	62
4 O caipira sai da roça	64
5 Autores e atores	70
5.1 Cornélio Pires	71
5.2 Raul Torres	73
5.3 João Pacífico	74
5.4 Ariovaldo Pires, O Capitão Furtado	77
5.5 Alvarenga e Ranchinho	79
5.6 Tonico e Tinoco	82
5.7 Teddy Vieira	84
5.8 Tião Carreiro	86
5.9 Inezita Barroso	88
5.10 Almir Sater	91
6 Classificações	94
6.1 “Primeira dentição – década de 30”	94
6.2 “Segunda dentição – década de 40”	95

6.3 “Terceira denteição – década de 50”	95
6.4 “Década de 60 e 70”	96
6.5 “Década de 80 e 90”	96
III ENTRE O POEMA E A NARRATIVA	99
1 As canções	103
1.1 Jorginho do Sertão – Cornélio Pires (1929)	103
1.2 Chico Mulato – Raul Torres e João Pacífico (1932)	104
1.3 Chico Mineiro – Francisco Ribeiro e Tonico (1943)	106
2 O poema	107
3 A narrativa	109
3.1 A ficção	110
3.1.1 A história	110
3.1.2 As personagens	111
3.1.3 O tempo	114
3.1.4 O espaço	115
3.2 A narração	117
3.2.1 A instância narrativa e as funções do narrador	117
3.3 A montagem do texto	119
3.3.1 A linguagem	119
3.3.2 As classes gramaticais	119
3.3.3 Os designantes e o nome da personagem	121
4 O texto aberto: efeitos do real	122
5 “Encruzada”: o texto e o não-texto	125
IV CONCLUSÃO	127
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	130
SITES CONSULTADOS	132
ANEXOS	133

Memorial Descritivo

A leitura sempre representou para mim um mundo de descobertas. Na infância, diferente de outras crianças, passava horas em companhia de um livro. Esse prazer pela leitura levou-me a optar pelo curso de Letras e, na graduação, o interesse pela literatura surgiu já no primeiro ano. O encantamento com o texto literário se fez com a descoberta de que ele não era apenas um mundo de imaginação e fantasia, mas uma espécie de instrumento que possibilitava entender o homem e seu universo tão complexo.

Durante a graduação, percebi que o texto literário não era só uma forma ingênua de desvendar os segredos da existência e senti necessidade de buscar, nas teorias literárias de recepção e crítica, suporte para compreendê-lo enquanto produção social, ideológica e histórica do homem do passado e do presente, que reflete o seu tempo e o modifica, além de entender o texto literário como um processo consciente de elaboração da linguagem, seja ela considerada mimese, humanizadora ou performativa.

Quando terminei a graduação, já lecionava em escola pública e particular há três anos e tinha enorme dificuldade em fazer com que o adolescente adquirisse o gosto pela leitura, pois os meios de comunicação de massa mostravam-se muito mais atrativos. Assim, a necessidade de ingressar em um curso de pós-graduação também surgiu da prática docente, pois, ao tentar ingressar os jovens neste universo que tanto me encantou na infância e adolescência, entendi que precisava de suporte teórico para convencer o adolescente de que, além dos meios de comunicação em massa, fáceis e fragmentados, existe um universo maior e mais significativo a ser desvendado.

Além da busca de conhecimento e após dez anos de prática docente no ensino médio, diante das condições de trabalho a que somos expostos (alunos mal educados, falta de compromisso dos pais, falta de apoio pedagógico, entre outros) outro fator que me levou a buscar um curso de pós-graduação foi a consciência de que a obtenção da titulação de mestre é o primeiro passo para ingressar na docência universitária.

Quando fui selecionada para o curso de pós-graduação desta instituição, em 2007, feliz e empolgada sentia que um novo horizonte se abria em minha vida. Entretanto, estava consciente que a caminhada não seria fácil. Funcionária pública, tentei afastamento do cargo de professora para que cumprisse os créditos e pudesse me

dedicar somente à pesquisa, mas não obtive sucesso. Infelizmente a política da atual administração não valoriza a qualificação profissional, além dos monótonos e repetitivos cursos que são oferecidos esporadicamente.

Durante o cumprimento dos créditos, pude perceber que a pesquisa científica é um campo multiconceitual e que o pesquisador precisa se encontrar nesse espaço conhecendo as teorias e as estudando com reflexão crítica.

Assim, na disciplina *Teoria da narrativa e do gênero poético*, ministrada pelos professores Dr. José Batista de Sales e Dr Carlos Erivany Fantinati, aprendemos, principalmente, a partir da leitura de estudiosos como Antonio Candido (2002), Alfredo Bosi (2002) e Yves Reuter (2004), que a análise dos textos literários é um trabalho acima de tudo racional, isto é, não basta a empolgação com o texto, a análise não deve limitar-se às intuições, mas é fundamental a deliberação, interpretando o universo poético ou narrativo por intermédio da linguagem.

Na disciplina *Críticas Contemporâneas: teoria pós-moderna e crítica cultural*, ministrada pelo Prof. Dr. Edgar César Nolasco, entramos em contato com um “universo de teorias” que preconizam a transculturação, ressaltando como projeto dos Estudos Culturais a compreensão do funcionamento da Cultura no contexto da globalização. Para tanto, foi nos apresentada uma teoria baseada em estudiosos como: Linda Hutcheon (1991), Stuart Hall (2004), Maria Helisa Cevalco (2003), Ricardo Piglia (2001).

Em *A ficção brasileira hoje*, ministrada pelo Prof. Dr. Antonio Rodrigues Belon, foram apresentadas obras da narrativa brasileira contemporânea, representadas por autores como: Chico Buarque de Holanda, Wilson Bueno, Marcelo Mirisola, João Gilberto Noll, Luiz Ruffato e Lygia Fagundes Teles, demonstrando a “heterogeneidade de estilos das produções brasileiras contemporâneas”. As leituras apresentadas, por intermédio de seminários, foram mediadas por obras de teoria, de crítica e de história da literatura, representadas por autores como: Theodor W. Adorno (1983), Walter Benjamin (1983), Mikhail Bakhtin (2002), Alfredo Bosi (2002), Ítalo Calvino (1990), entre outros.

Na disciplina *Tópicos da literatura brasileira A*, ministrada pela Prof. Dra. Kelcilene Grácia-Rodrigues, por intermédio da leitura de obras de Guimarães Rosa e Manoel de Barros, pudemos observar o processo da construção da metáfora na estrutura textual, marca diferencial da linguagem desses autores. Além da leitura das obras *O recado do morro* (1976), *Cara-de-Bronze* (1976), de Guimarães Rosa e *Poemas*

concebidos sem pecado (1976), de Manoel de Barros, foi nos apresentada uma teoria sobre a metáfora, considerando as obras de autores como: Aristóteles (1964), Jorge Luís Borges (2000), Alfredo Bosi (1997), Ítalo Calvino (1990), Jean Cohen (1978) e Otávio Paz (1982).

Em *Tópicos da literatura B*, ministrada pelo Prof. Dr. João Luís Pereira Ourique, priorizou-se a abordagem sociológica, propondo a sustentação teórica de sociologia literária para estudos críticos-históricos de literatura, incentivando assim, o desenvolvimento de estudos literários sob a perspectiva da sociologia literária. Para tanto, foram abordados estudiosos como: Theodor Adorno (1975), Walter Benjamin (1985), Antonio Candido (1980), Luiz Costa Lima (1986), Georg Lukács (1965) e Raymond Williams (1980).

O cumprimento dos créditos foi uma experiência de reencontro, pois, tendo terminado a graduação em 2002, ficando longe da teoria e crítica literária e estando às voltas com livros didáticos, sentia-me “engessada”. O curso, além de quebrar o “gesso”, principalmente, me incentivou a investir no meu sonho, que é tornar-me pesquisadora, abrindo-me passagem para um mundo de possibilidades intelectuais, de realizações pessoais e profissionais.

Contribui para essa visão e aproveitamento a concordância, no objetivo geral das disciplinas que, apresentando teorias diversas, enfatizaram a necessidade de o estudante de pós-graduação a buscar um método de pesquisa, que concilie a análise estrutural à análise contextual, considerando que cada gênero literário exige “seu próprio método de análise”.

Essas experiências contribuíram como suporte na construção do meu trabalho, que se baseou na investigação da linguagem da música caipira, suas formas e variações, estruturais, inserindo-a numa tradição milenar do poema narrativo e colocando-a no cenário cultural como fonte de pesquisa literária e sociológica.

Durante o curso, pude participar de alguns congressos e seminários como: o Segundo *Seminário Internacional América Platina: diálogo regional e dilemas contemporâneos*, realizado em Campo Grande/MS, na UFMS, no período de 05 a 08 de outubro de 2008; a *IX Semana de Letras: cultura, pensamentos e natureza*, realizado em Corumbá/MS, na UFMS, no período de 16 a 22 de junho de 2008; o *Congresso Internacional de Estudos literário e Lingüísticos — CIELL —*, realizado em Três Lagoas/MS, na UFMS, no período de 14 a 16 de maio de 2008; o *IV Seminário de Estudos da Linguagem: caminhos e reflexões sobre os estudos lingüísticos e literário*,

realizado em Três Lagoas/MS, na UFMS, no período de 22 a 24 de agosto de 2007. Não pude participar de todos os congressos que desejei, por questões financeiras e de tempo, comuns do cotidiano, mas a experiência que ficou é que participar desses momentos é fundamental, pois tem-se a oportunidade de trocar idéias e informações.

Durante a produção da dissertação, muitas foram as dificuldades, como a falta de material bibliográfico, a organização do meu tempo, tentando sempre conciliar as funções de professora, mãe e esposa. Entretanto, essas dificuldades estão sendo superadas, pois tenho contado com a paciência de todos e, principalmente, com a paciência e estimável orientação do professor José Batista de Sales que inúmeras vezes leu e releu o texto, fazendo observações pontuais, além de compreender as minhas dificuldades e de me ajudar a superá-las.

INTRODUÇÃO

Dentre as expressões artísticas, a arte das palavras — a literatura — e a arte musical podem ser consideradas as manifestações mais populares, pois é inato no homem o hábito de contar e ouvir histórias, cantar e cantarolar seus males e suas alegrias. Convivemos com estas manifestações de arte desde as idades mais tenras, quando a mãe conta histórias e cantarola cantigas para acalantar o filho.

Podemos inferir, assim, que a música, ao lado da literatura, é a forma de arte mais presente no cotidiano das pessoas. Entretanto, apesar de a música estar presente no dia-a-dia, mais do que outras formas de arte, ela é, geralmente, apreciada apenas como entretenimento, isto é, ouve-se apenas para fruir e não para refletir. Dessa maneira, ela torna-se, quase sempre, meio de alienação social, pois as composições que invadem a mídia e fazem sucesso são ambíguas, transmitem valores morais distorcidos e ganham espaço por tornarem-se a preferência de um público que, geralmente, não tem postura crítica.

Claro que essa problemática envolve questões de mercado, de consumo e de globalização, as quais são complexas e necessitam de ampla e aprofundada discussão, mas esse não será o nosso objetivo, isto é, não nos ocuparemos com questões que dizem respeito à recepção ou ao mercado; também a respeito da música não pretendemos abordar questões específicas da área, como análise do ritmo, da melodia, da harmonia, do arranjo, da improvisação, da orquestração ou da interpretação, pois trataremos das letras enquanto artefato literário.

No início do século XX, estudiosos como Mário de Andrade (1893-1945), concebiam a Música Popular Brasileira identificada com folclore, uma música que contribuía para criação de uma identidade nacional e que representava a música original da nação. Atualmente, quando mencionada a expressão Música Popular Brasileira (MPB), pensamos logo numa gama de compositores e/ou intérpretes, como Caetano Veloso (1942), Chico Buarque de Holanda (1944-), Gilberto Gil (1942-), Lenine (1959-), Chico César (1964-), Maria Betânia (1946-), Gal Costa (1945-). Entretanto, fundamentando nosso entendimento em trabalhos de pesquisadores como José Miguel Wisnik, José Ramos Tinhorão, definiremos MPB como uma variedade de estilos —

Bossa Nova, Samba, Pagode, Caipira, Rock Nacional —, os quais formados num longo processo híbrido e histórico, podem ser denominados populares, em oposição ao que é considerado erudito ou clássico, por serem expressão de diferentes seguimentos sociais — urbanos ou rurais.

No Brasil, o interesse em estudar a música popular, principalmente nos centros acadêmicos, intensificou-se a partir da década de 1970, em que, constituindo um campo multidisciplinar, passou a ser focalizada por diversas áreas de conhecimento, como: antropologia, educação, filosofia, geografia, psicologia, comunicação, artes, música, fonoaudiologia e medicina.

A música popular brasileira propicia um campo de pesquisa multidisciplinar por ser um espaço propício para se analisar as relações sociais — históricas e ideológicas —, além disso, seu caráter híbrido e popular possibilita uma análise e interpretação da sociedade de forma ampla, pois não se veicula apenas a um segmento social, mas reúne várias tendências e representações da sociedade brasileira.

Pesquisas na área de Letras, especificamente em estudos que relacionam música e literatura, caracterizam-se por investigar questões semióticas, interpretativas e análises do discurso, que ora valorizam a análise estrutural dos textos, como poesias cantadas, ora o contexto de produção e a recepção, ora a originalidade ou qualidade poética deste ou daquele compositor. A função social das canções, apesar de ser abordada, está mais vinculada à interpretação das letras relacionadas ao contexto histórico de produção; poucos estudos relacionam essas questões à estrutura. Dessa forma, evidencia-se muito, também, o caráter lírico das canções, mas pouco se tem estudado sobre o gênero narrativo nessas produções.

Considerando que esse campo já é amplamente estudado, nossa pretensão recai sobre o estudo da canção caipira, cuja espécie¹ do gênero sertanejo também recebe atenção da crítica e das pesquisas acadêmicas, contudo, privilegia-se, quase sempre, análise dos aspectos históricos: origem e evolução; da recepção: mercado e consumo; da tensão entre a música caipira e sua vertente urbana: a música pop-sertaneja ou sertaneja romântica. Ainda, podemos observar que, apesar de as pesquisas sobre a música caipira reconhecerem nessa forma de manifestação popular um elo com a tradição da literatura

¹ Zuza Homem de Melo, estudioso de música, diz que sertanejo é o “gênero” e caipira é a “espécie”, numa comparação com a botânica e a zoologia. [...] O gênero sertanejo está em todo o “sertão” brasileiro. Já a espécie caipira é a música sertaneja do Sudeste, com algum avanço para o Centro-Oeste e uma raspadinha no Sul e no Norte. Assim música caipira é uma gaveta dentro de um armário, com outras gavetas [...]. (RIBEIRO: 2006, p. 32)

oral, poucos analisam tais marcas na estrutura textual, restringindo-se mais a análise temática.

Outro fator também evidenciado é que, no Brasil, o estudo da produção literária, assim como o da música, tem se caracterizado por pesquisas sobre autores, períodos, temas e sobre os chamados “grandes gêneros”, como o romance, a novela, a poesia, o teatro. Muito pouco tem se pesquisado sobre o poema narrativo. A preocupação dominante direciona-se em demasia ao mais evidente, ao último autor ou obra com maior assiduidade nos grandes meios de comunicação.

A atenção para o estabelecimento de uma tradição cultural literária e musical veiculada na tradição oral popular não significa simplesmente reverenciar os grandes vultos e suas criações numa postura meramente acrítica, mas valorizar estes gêneros e/ou subgêneros, que, por estarem relacionados a uma cultura ou a um ambiente socioeconômico de fundo rural tendem a desaparecer na atualidade.

No primeiro capítulo, teremos como referente o poema narrativo que pode ser definido como gênero híbrido, pois reúne elementos estruturais do poema e da narração e, além disso, tem sua gênese na Antigüidade Clássica, proveniente da manifestação oral de poetas populares, os aedos ou rapsodos, os quais se encarregavam de divulgar narrativas, veiculando valores morais e ideológicos. Dessa tradição oral popular surgiram formas como a épica, as cantigas medievais, a balada, o cordel e a canção caipira.

O segundo capítulo constitui a exposição histórico-evolutiva da música caipira, desde os primórdios, produto da miscigenação do branco e do índio, o início da divulgação, na década de 1920, período que é erigida identidade cultural pelo projeto modernista brasileiro; os tempos áureos do rádio, nas décadas de 1930 a 1960; e os principais autores e atores desse cenário. Para tanto, utilizamos como suporte, principalmente, os livros *Música caipira: da roça ao rodeio*, de Rosa Nepomuceno (1999), *Moda inviolada: uma história da música caipira*, de Walter de Sousa (2005) e *Música caipira: as 270 maiores modas de todos os tempos*, de José Hamilton Ribeiro (2006).

O terceiro capítulo constitui-se da análise de três canções, *Jorginho do Sertão* (1929), de Cornélio Pires; *Chico Mulato* (1932), de Raul Torres e João Pacífico; *Chico Mineiro* (1943), de Francisco Ribeiro e Tônico. Os critérios para seleção basearam-se em dois quesitos: a narratividade e a escolha de composições que se tornaram clássicas, por serem as favoritas de público e crítica. Fundamentando as

análises, recorreremos aos suportes teóricos: *A análise da narrativa: o texto, a ficção e a narração*, Yves Reuter (2002); *A análise literária*, Massaud Moisés, (2005); *Dicionário de Termos Literários*, Massaud Moisés (2004); *Literatura e Sociedade* Antonio Candido (2000) e ao *Dicionário de Teoria Narrativa*, Carlos Reis & Ana Cristina M. Lopes, (1988). A utilização desse suporte nos permitirá a aplicação de uma análise que pretende conciliar a investigação dos aspectos estruturais e contextuais, pois, considerando a música caipira uma manifestação popular que veicula valores e sofre a ação de fatores do meio em sua construção, o estudo também pretende assumir uma perspectiva social. Entretanto, os aspectos serão analisados “como fator da própria construção artística, estudado no nível explicativo e não ilustrativo” (CANDIDO, 2000, p. 7)

Em síntese, a intenção desta pesquisa é demonstrar que a canção caipira, forma de poema narrativo, não é exatamente uma influência do cancionero europeu, mas uma manifestação cultural tipicamente brasileira e regional que compartilha de estruturas formais e temáticas que fazem parte da memória coletiva de povos e nações. Outro aspecto que pretendemos destacar nas análises é a preponderância da narratividade em relação ao aspecto lírico, pois a essência da canção caipira está em narrar a cultura do caipira: seu modo de vida, seus valores morais e ideológicos, tornando-se assim uma manifestação cultural popular que tem uma função social e histórica, o que buscaremos evidenciar.

I O POEMA NARRATIVO



Fig. 1 Apolo with Kthara, Palatine Museun, Rome²

Com efeito, todos os homens produzem em sua vida cotidiana um número indefinido de textos narrativos, isto é, textos em que contam, em que relatam seqüência de eventos de que foram agentes e/ou pacientes ou de que tiveram conhecimento como testemunhas presenciais ou como leitores ou ouvintes de outros textos. No âmbito de sua vida privada — desde suas relações familiares às suas relações com amigos —, como no âmbito de sua vida social e institucionalmente regulada [...]. Na sua existência [...], o homem situa-se na *temporalidade* e entre temporalidade e narratividade há uma irrevogável relação recíproca [...] (AGUIAR, 1993, p. 596).

² www.encyclopedia.us.es: Acesso em: 25 jul., 2009.

Falar em poema narrativo implica questões relativas aos gêneros lírico e narrativo. Tais questões são polêmicas e geram discussões entre críticos e teóricos desde a Antiguidade Clássica.

Aristóteles, um dos primeiros a sistematizar uma concepção de gênero, deixou-a incompleta. Em sua *Poética* apenas delineou o que seria essa concepção. Depois de Aristóteles, muitos se debruçaram sobre a problemática dos gêneros, revisando, refutando, ampliando. Mas, entre a visão clássica e a moderna, é relevante salientar que:

[...] os gêneros preexistem desde que a sua existência entrou em circulação. Todavia, a preexistência não pressupõe nem determinismo nem autoritarismo: sem obrigar a qualquer sujeição, adverte que o escritor tem atrás de si uma tradição, da qual pode e deve partir para confirmá-la ou modificá-la, mas sem pensar em criar gêneros novos. (MOISÉS, 2004, p. 200)

Dessa forma, os gêneros não representam leis ou regras fixas, “mas categorias relativas”³ que estão a serviço do escritor, desempenhando as funções de orientar e de simplificar sua comunicação, funcionando como um elo entre obra e público: “os gêneros [são] categorias relativas dentro das quais cada escritor se move à vontade: elas é que estão a serviço dele, não ele a serviço delas.” (MOISÉS, 2004, p. 201).

Poderíamos considerar que o poema narrativo é um gênero híbrido, uma manifestação literária que utiliza recursos expressivos da poesia (versos, rimas, ritmo e estrofação) e da narração (o relato de acontecimento ou fatos, envolvendo a ação, o movimento e o transcorrer do tempo).

Entretanto, a nossa intenção não será definir ou discutir o gênero, mas estudar esta manifestação, proveniente de uma tradição literária milenar, expressão erudita como a epopéia ou popular, como as cantigas narrativas e o cordel, que estão a serviço do poeta como elemento mediador, pois representam a visão de mundo da nação em que são criadas, construindo e representando identidades.

Assim, antes de nos atermos ao poema narrativo na música caipira contemporânea, faremos um percurso, desde a épica até o cordel brasileiro, salientando

³ MOISÉS, 2004, p. 201.

aqueles modelos que em sua gênese estão relacionados à cultura popular oral e à música.

1 A épica

Nas antigas civilizações, a mais corrente forma de comunicação e transmissão dos saberes era oral. As histórias, as narrativas, os códigos morais e jurídicos eram gravados na memória dos ouvintes por meio do trabalho de artistas que se encarregavam de divulgar as tradições. Estes eram conhecidos como “aedos e rapsodos, para os gregos, bardos, para os celtas e jograis entre os povos românicos medievais”. (SARAIVA & LOPES, 1996, p. 45)

A forma utilizada por esses artistas era o verso, pois, por ser uma forma de ritmar a fala, facilitava a memória — independentemente dos esquemas rítmicos ou métricos. Por conseguinte, quase todas as literaturas se iniciaram por obras em versos que na sua origem estavam ligadas à tradição oral e à musical, justificando o fato de o poema anteceder a prosa. Reza a tradição que as primeiras narrativas surgiram na Grécia, produzidas pela voz natural do povo e colhidas pelos rapsodos gregos:

[...] Essa voz heterogênea ganhou unidade por meio da invenção rapsódica, que também perpetuou, na rígida ossatura da estrutura épica, aquilo que se apresentava como esparsa, mas construía uma rica e vigorosa carnadura de sagas heróicas. O sopro da criação uniu a oralidade fugaz ao registro perene, a criação coletiva à invenção solitária, criadores e criaturas num trabalho único de proto-inventor — o rapsodo —, que soube amalgamar a forma ao conteúdo, as partes ao todo e, assim, fez-se o corpo que ganhou vida e nome: o gênero épico. (MOTTA, 2006, p. 39)

Estudos como os de Aristóteles (2000) e os de Sergio Motta (2006) atestam que, ao lado dos gêneros lírico e dramático, o épico representa um dos “pilares de fundação da literatura ocidental”:

[...] Cada um deles, a seu modo e através dos tempos, marcou com o seu núcleo de expressão a história do homem, ao registrar, respectivamente, o

sublime dos sentimentos e a agudeza das emoções, os limites do desespero e a fatalidade do destino, o sentido das lutas e as aventuras de suas conquistas. A narrativa épica, vestida com o talhe da forma poética que o caracterizou, soube perpetuar sua dinastia e perfilar sua descendência. [...] Nobre e dominador, o gênero épico, por meio de sua principal forma de expressão poética, a epopéia, teve sua hora e vez. Coroou a sua glória por entre os giros das voltas da história cultural do homem. Mas quando se viu tolhido e o seu anacronismo apanhado pelas engrenagens do tempo [...] aceitou com humildade e resignação o seu devir. (MOTTA, 2006, p. 40)

Dessa forma, a poesia épica “é o ponto de partida para o estudo das formas narrativas desenvolvidas posteriormente” (MOTA, 2006, p.41) e pode ser considerada como a gênese do gênero narrativo:

Plasmada nos interstícios da cultura popular oral e tramada por artifícios e técnicas específicas, a poesia épica enfeixou-se na solução de um fusionismo ficcional para onde convergiam e, depois, derivaram formas essenciais no processo da evolução narrativa. (MOTTA, 2006, p. 41)

A poesia épica tem sua origem “num tempo nebuloso, quando a narrativa era a via de expressão de um mundo lendário, mítico e folclórico.” (MOTTA, 2006, p.41). Transcorrido este período, a epopéia surgiu nutrida desses materiais e, acrescentado suporte histórico, tornou-se veículo de um padrão estético e ideológico erudito. Na Grécia, as formas primitivas de transmissão oral ganharam forma artística através da criação estética de seu rapsodo-mor — Homero — “que lhe deu essência substantiva e expressão adjetiva, perpetuando-o como marca de grandiosidade[...]”. (MOTTA, 2006, p. 39)

A épica, paralela à sua história e evolução, tem recebido especial atenção na história da crítica literária. Entretanto, as primeiras orientações teóricas do gênero foram sistematizadas por Aristóteles e os estudos posteriores são, geralmente, recorrentes. Aristóteles, em sua *Poética*, concebe a arte como mimese: imitação ou representação estética do real:

Duas causas naturais parecem dar origem à poesia. Ao homem é natural imitar desde a infância — e nisso difere ele dos outros seres, por ser capaz da imitação e por apreender por meio da imitação, os primeiros conhecimentos—; e todos os homens sentem prazer em imitar. [...] Sendo, portanto, natural em

nós a tendência para imitação, a melodia e o ritmo — pois os metros são partes dos ritmos —, os que a principio foram mais bem-dotados para isso pouco a pouco deram origem, a partir de suas toscas improvisações, à poesia. (ARISTÓTELES, 2000, p. 40)

Na sistematização dos gêneros, como já mencionamos, Aristóteles privilegia o estudo do drama e enfatiza a tragédia, num espaço menor, por meio de inferências e comparações, dita também as normas da épica:

Na imitação narrativa em verso [a epopéia], as fábulas, tal como acontece na tragédia, devem apresentar estrutura dramática; devem compor-se de uma única ação, inteira e completa, com começo, meio e fim, para que, como um ser vivente uno e inteiro, provoque o prazer que lhe é típico. A estrutura da poesia épica deve diferenciar-se daquela das narrativas históricas. [...] A epopéia deve ter as mesmas espécies da tragédia: simples, complexa, de caracteres, catastrófica. Quanto aos componentes, excetuando a melopéia e o espetáculo cênico, são os mesmos. Também são exigidos peripécias, desgraças e reconhecimentos, bem como beleza nas idéias e nas falas [...] A epopéia e a tragédia diferenciam-se quanto à extensão e a métrica. [...] A experiência mostra que o único metro apropriado à epopéia é o heróico. [...] é o heróico o mais solene e amplo, e por esse motivo acolhe melhor as palavras raras e as metáforas — o que torna a imitação narrativa, também por esse detalhe, superior a outras. (ARISTÓTELES, 2000, p. 67-69)

Dessa forma, como preconizou Aristóteles, a poesia épica tem como fundamento ser uma imitação de ações e de vida, imita pessoas de caráter elevado e de ações nobres. Por isso, refere-se a um assunto nobre e solene, sempre vinculado a cometimentos bélicos que se prendem a acontecimentos históricos ocorridos num passado longínquo. É um texto poético, predominantemente narrativo, dedicado a fenômenos históricos, lendários ou míticos considerados representativos duma cultura. O protagonista “da ação há de ser um herói de superior força física e mental, embora de constituição simples, instintivo e natural [...]” (MOISÉS, 2004, p.153). Também caracteriza a epopéia o maravilhoso e o impacto de forças naturais na ação do herói.

Os cantares épicos estão na gênese de todas as literaturas nacionais ocidentais, excetuando as nacionalidades resultantes da colonização européia a partir do século XVI, todas as nações, na fase primitiva de suas literaturas, tinham suas epopéias orais. As narrativas cantadas por artistas anônimos e populares tinham a função de perpetuar na memória do povo os feitos dos heróis míticos que representavam os ideais morais, religiosos e ideológicos da nação. Apesar de se supor a existência dessas

realizações épicas anteriores a Homero, é com *Iliada* e *Odisséia*, no século IX a. C., que tem início a história desse gênero:

Ainda que se venha a provar a existência de realizações épicas anteriores a Homero, é com os seus poemas [...] que principia a história dessa espécie de poesia. Posteriores são as epopéias da Índia (*Romayana*, de Valmiki, e *Mahabharata*, de Vyasa, este do século V a III a. C, cujo episódio mais é o “Bhagavad Gita”) e da Finlândia (*Kalevala*, composta de canções folclóricas reunidas no século XIX). Os romanos, herdeiros diretos da cultura grega, também trataram de construir sua epopéia: *Eneida* (séc.I a.C.), de Virgílio; calcada nos poemas homéricos, seguida de composições menos relevantes (*De Rerum Natura*, de Lucrécio séc. I. a. C., e *Pharsalia*, de Lucano séc. I d. C.) (MOISÉS, 2004, p. 151).

Após o período Clássico, as nações românicas emergentes também “buscaram erigir o seu monumento épico” (MOISÉS, 2004, p 151). Entretanto, é durante o Renascimento que a redescoberta do mundo greco-latino impulsiona a criação das epopéias nacionais:

[...] em Portugal, *Os Lusíadas* (1572) constituem a mais alta realização épica dos tempos modernos; na Itália, *Orlando Furioso* (1516), de Ariosto, *Jerusalém libertada* (1580), de Tasso, poemas de menor envergadura; na Inglaterra, *Paraíso Perdido* (1667), de Milton; na França, *Henriade* (1723-1728), de Voltaire; na Alemanha, *Messíada* (1748-1773), de Klopstock. (MOISÉS, 2004, p. 151)

No século XVII, as regras clássicas são postas em xeque “[...] a grande fase dos humanistas já havia passado, [...] anunciando as transformações que se vão operar no século XVIII, destinadas a refutar as ‘regras’ imobilistas e discricionárias no encaixe do Romantismo [...]” (MOISÉS, 2004, p. 154). Assim, na França e na Inglaterra, ensaios como o de Voltaire (*Essai sur la poésie épique*, 1733) e o de Blackwell (*Enquiry into Life and Writings of Homer*, 1736; *Of Fable and Romance*, 1783; *Reeve, Progresso of Romance*, 1785) propõem o reexame das regras clássicas e defendem a liberdade de criação, anunciando o abandono da estética clássica e a instauração do Romantismo. (MOISÉS, 2004, p. 154).

Os questionamentos em favor do abandono dos modelos greco-latinos não se restringem à Inglaterra. Também na Alemanha Goeth e Schiller (*Acerca da Poesia*

Épica e Dramática, 1797) e Schelling (*Filosofia da Arte*, 1802) dedicam-se à questão. Entretanto, segundo Massaud Moisés, é o filósofo Hegel que elabora “uma lúcida teoria que serve de elo entre a concepção antiga de épica e a moderna” (MOISÉS, 2004, p. 154):

[...] Analisando a poesia épica de um prisma filosófico, Hegel (1770-1831), na sua *Estética* (1964, IV:163 e ss), não só descortina aspectos novos na obra epopéica dos Antigos, como também anuncia uma interpretação do poema épico atento mais ao conteúdo que à estruturação ou forma. (MOISÉS, 2004, p. 154).

Assim, conforme Massaud Moisés, a idéia central de Hegel está na tese de que todas as epopéias verdadeiramente originais configuram a imagem do espírito nacional: “tal como se manifesta na moral da vida familiar, na guerra e na paz, nas necessidades, nas artes, usos e interesses [...]” (MOISÉS, 2004, p. 154). Além disso, ressalta que o poeta épico, conciliando a visão individual à universal, aspirava algo mais do que enaltecer o seu povo, buscava também uma visão global do Universo a partir da fusão entre o humano e o sobrenatural:

Fundado na tensão dialética entre dois pólos (presentes inclusive na personalidade do herói, em que se mesclam o divino e o terreno), o poema épico procura oferecer uma visão completa da vida e do mundo, espécie de obra-síntese para qual tende todo o processo criador da arte. (MOISÉS, 2004, p. 154-155).

A partir do século XIX, o poema épico abandona as normas clássicas, mas preserva, consciente ou não, a intenção de retratar a diversidade complexa do Universo, isto é, de ser a representação de um universo composto “de antinomias observáveis no mundo da realidade [...]”. (MOISÉS, 2004, p.155). Assim são, para Massaud Moisés, as poesias de Victor Hugo (*Légende de Siécles*), de Fernando Pessoa (*Mensagens*), de Sousândrade (*O Guesa*), de Carlos Drummond de Andrade (*A máquina do mundo*), de Jorge de Lima (*Invenção de Orfeu*). Tais obras aproximam-se da epopéia Clássica, não pela estrutura — o emprego do decassílabo ou a presença do maravilhoso —, mas pela “intenção de abranger a multiplicidade dinâmica do real físico e [do] espiritual [em

uma] só obra [...].” (MOISÉS, 2004, p. 155). Ou ainda, “[...] pela ampliação do “eu” em “nós” [...].” (MOISÉS, 2004, p. 155) que transporta o individual para o universal.

Em sua história e evolução, a concepção que se tem da epopéia ou da poesia épica foi transformando-se junto com o pensamento da humanidade, ora vista como modelo a ser imitado, ora vista como modelo a ser contestado, mas nunca ignorado. Enfim, o épico ainda pode ser considerado como um gênero sublime, apesar de estar em desuso na literatura contemporânea, tanto para produção quanto para recepção, já que os grandes textos perpetuados como modelos de “grande literatura” — *Ilíada*, *Odisséia* e *Os lusíadas* — são registros não só do fôlego criativo dos poetas, mas de valoração da literatura e da nação das quais são origem.

Cabe ressaltar, ainda, estudiosos que apontam para uma distinção entre épica e epopéia e para os quais nem todo poema épico deve ser classificado como epopéia, pois:

[...] um poema se torna epopéia quando alcança representar a totalidade de seu povo no instante supremo de sua vida histórica. Deste modo, cada povo teria sua epopéia (*Os Lusíadas*, para os portugueses, *Eneida*, para os latinos, *El Cid*, para os espanhóis, *La Chanson de Roland*, para os franceses) [...]. O poema épico seria aquele que se frustrou no empenho de realizar-se como epopéia, em parte porque o poeta carecia de “engenho e arte” e em parte por ter selecionado um aspecto ou acontecimento secundário de uma nação, como, por exemplo, *Prosopopéia*, [de Bento Teixeira] *Uraguai* [de Basílio da Gama (1741-1795)], *Caramuru* [de Santa Rita Durão (1722-1784)] [...]. (MOISÉS, 2004, p. 155)

Por fim, a tentativa de definição encontrada na obra de Hênio Tavares pode ser esclarecedora:

O que diferencia um do outro é, conseqüentemente, “a natureza do objeto do canto”: se se trata de cantar os feitos de um povo que haja contribuído para realização de acontecimentos que interessam à vida da humanidade, temos a epopéia; se o poeta se ocupa apenas de façanhas dum varão notável, ou ainda de qualquer fato histórico ou lendário, embora de ordem secundária, que haja impressionado a imaginação popular, temos o poema heróico. (TAVARES, 1978, p. 256)

2 A Poesia cantada

2.1 Balada

O termo *ballare* é de origem latina. Entretanto, a investigação disponível sobre o gênero aponta, não para Roma antiga como espaço e tempo originais da invenção, cultivo ou de um particular florescimento, mas antes para a baixa Idade Média européia: provém do francês arcaico *ballade*, do provençal *balada* e do baixo latim *ballare*.

Por sua universalidade, pode ser considerada uma das mais primitivas manifestações poéticas da Europa. Contudo, se considerada a sua feição popular e tradicional, não há exclusividade de nenhum povo ou cultura em seu surgimento, constituindo-se simultaneamente como veículo e repositório da memória e de patrimônios históricos, lendários e mitológicos.

Esse gênero evoluiu da tradição oral medieval como uma canção de modo narrativo, com “único episódio de assunto melancólico, histórico, fantástico ou sobrenatural.[...]. [e por reunir] elementos da poesia dramática e lírica bem como de narrativa.[...]” (MOISÉS, 2004, p. 49) pode ser considerada uma forma literária híbrida:

[...] Mas, em geral pode ser descrita como uma breve canção histórica (era geralmente cantada) que vai direto ao ponto, emprega escassos detalhes, e via de regra sugere mais do que explora largas porções do enredo. O processo dramático de pergunta-resposta, ou diálogo, é geralmente utilizado para desenvolver a fabulação, e a chave do seu desenlace frequentemente se adia até próximo o fim. (MOISÉS, 2004, p.49)

O caráter coletivo do poema na sua forma tradicional — a omissão do autor ressoava as expectativas e valores do povo — gerou, durante muito tempo, polêmica quanto à autoria da balada, pois era atribuída “ora ao corpo social, ora ao individual, ora a ambos.[...]” (MOISÉS, 2004, p.50) Atualmente, concebe-se a balada

como a “criação de um autor diferenciado, mas exprimindo as tendências estéticas da comunidade.” (MOISÉS, 2004, p.50)

É possível identificar, segundo Moisés (2004), quatro modalidades de balada. A primeira modalidade, denominada folclórica, surgiu entre os germânicos, ainda na Idade Média (*ballad*). Contudo, somente no século XVIII, no contexto do pré-romantismo é que despertou a atenção dos poetas letrados. Na Inglaterra, em 1865, foi publicada a primeira compilação do gênero por Bishop Percy, *Reliques of Ancien Poetry* e, quase cento e cinquenta anos depois (1882-98), Francis James Child publicou, também na Grã Bretanha, *The English and Scottish Popular Balads*, excedendo a trezentas canções e incluindo a mais antiga composição *Judas*, datada do século XIII. (MOISÉS, 2004, p. 50)

Durante o Romantismo, devido à espontaneidade e à liberdade formal, a balada tornou-se referência para escritores como Walter Scott, Schiller, Goethe (*Balada do Rei de Tule*), Heine e Victor Hugo os quais se reconhecerão como os seus mais célebres imitadores, mas não sem falsear a ingenuidade originária e dar-lhe certo refinamento. (MOISÉS, 2004, p. 50)

A segunda modalidade está situada na França (*ballade*), cultuada em meio erudito (palaciano). É uma composição de forma fixa que se bifurca em: balada primitiva, descoberta por Phillipe de Vitry, mas fixada por Guillaume de Machaut e cultivada por Eustache Deschamps e Jean Froissart. Estrutura-se em três estrofes de oito versos com rimas ababbccb, paralelística, cada estrofe termina com os mesmos versos. (MOISÉS, 2004, p. 50)

A balada propriamente literária alcançou seu apogeu no século XV, com François Villon, Cristine de Pisan e Charles D’Orléans. Quanto à estrutura, constituía-se de três estrofes de oito ou dez versos, seguidas de um *envoi*⁴ de quatro ou cinco versos e cada estrofe findava com mesmo verso. O padrão rímico era assim constituído: ababbcbc ou ababbccdd; no *envoi* as rima organizavam-se em bcbc ou ccdd. (MOISÉS, 2004, p. 50)

Ballade première

⁴ “Constitui meia estrofe de quatro a cinco versos, ou de quatro a sete, que finaliza a balada ou o canto real, e cuja disposição de rima acompanha a da estância precedente. Culminando com um verso que, no geral, serve de refrão às demais estrofes [...]” (MOISÉS, 2004, p. 150)

Aucuns gens me prient que je face
 Aucuns beaulz diz, et que je leur envoie,
 Et de ditter dient que j'ay la grace;
 Mais, suave sois leer paix, je ne sçaroye
 Faïre beaulz diz ne bons; mès toutevoye,
 Puis que prié m'em ont de leur bonté,
 Peine y mettray, combien qu'ignorant soie,
 Pour acomplir leur bonne volenté.
 [...]
 (Pisan, de Christine)

Ballade de bon conseil

Hommes failliz, bersaudez de raison,
 Desnaturez et hors de congnoissance,
 Desmis du sens, comblez de desraison,
 Folz abusez, plains de descongnissance,
 Qui procurez contre vostre naissance,
 Vous subzmettans a detestable mort
 Par laschaté, las! Que ne vous remort
 L'orribleté, qui a honte vous maine?
 Voyz comment maint jeunes homs est mort
 Par offenser et prendre autruy demaïne
 [...]
 (Villon, de François)

A terceira modalidade, denominada balada dupla (*doublé ballade*), também conhecida como *ballade fratrisée* ou *ballade jumele*, é composta de seis oitavas ou décimas, seguidas do *envoi*. A quarta modalidade, *o canto real*, estrutura-se em cinco estrofes de onze versos e um *envoi* de cinco, compondo sessenta versos. O *envoi* também pode variar de quatro a sete versos, chegando a compor-se de cinquenta e nove e de sessenta e dois versos. (MOISÉS, 2004, p. 51)

Após o deslumbramento romântico, o interesse pela balada tornou-se menos intenso, mas, modernamente, pesquisadores como Bertrand Bronson (1969) e Martha Vicinus (1974) têm procurado demonstrar a estreita relação entre muitas composições do século XX e as baladas tradicionais. Tais estudos constatarem um possível percurso formal e temático deste gênero: quanto à estrutura (metro, rimas, estrofação) nota-se que ocorreram poucas transformações, como a constatada no abandono da simplicidade e da ingenuidade das baladas primitivas para produção de composições mais críticas e satíricas.

A historiografia do gênero também revela que as transformações ocorrem da fusão das *anonymous ballads*, das *broadside ballads* e das baladas modernas mais elaboradas produzidas por autores urbanos e letrados. Assim, às histórias ingênuas e

catastróficas das primeiras baladas (*anonymous ballads*), acrescentam-se composições sobre assassinatos, paixões, bebedeiras e aberrações da natureza (*broadsides ballads*). Com o passar do tempo, esses poemas foram apropriados por poetas letrados e urbanos, os quais revelaram forte desprezo por tais fontes ou modelos, mas mantiveram o caráter satírico e debochado. Esta depreciação não significa desprezo pelas fontes populares, mas representa uma natural tensão entre o registro de origem popular e a manifestação cultural burguesa, considerada erudita desde o século XIX.

Na literatura de língua portuguesa, o cultivo da balada encontra referência na obra de Almeida Garret (1799-1854), talvez o precursor entre os letrados, com a publicação, em 1828, de *Adozinda* e o *Bernal Francês*, de influência tradicional cujas raízes mergulhavam na Idade Média. Modernamente, observa-se em Portugal a influência do modelo saxônico ou de uma estrutura livre nas obras de Soares de Passos, João de Castro Osório e Augusto Gil. (MOISÉS, 2004, p. 51)

No Brasil, apesar de não se ter uma tradição histórica, há consagrados poetas que cultivaram o gênero com relativo sucesso desde o Romantismo, tais como: Gonçalves Dias (1823-1864), Olavo Bilac (1865-1918), Goulart de Andrade, Filinto de Almeida, que adotaram o modelo francês; Jorge de Lima (1895-1953), Oswald de Andrade (1890-1954), Augusto Meyer, que obedeciam apenas à disposição geral, o modelo gaulês; Manuel Bandeira (1886-1968), Carlos Drummond de Andrade (1902-1987) e Vinícius de Moraes (1913-1980) num estilo mais livre, semelhante ao modelo germânico. (MOISÉS, 2004, p. 51)

2.2 Os cantares épicos e as cantigas medievais



Fig. 2 Concerto (1485-95), quadro a óleo de Lorenzo Costa (m.1535)⁵

O período aqui considerado é o da baixa Idade Média (séculos XII-XV), período de grandes transformações políticas, econômicas e culturais que marcaram o fim do Feudalismo na Europa:

À viragem da vida social e política iniciada no século XII corresponde uma [transformação] na vida cultural. É nesta época que verdadeiramente se inicia o renascimento geral da cultura que virá a dar os seus melhores frutos na grande Renascença do século XVI. Ao mesmo tempo que o feudalismo declina e as cidades se multiplicam, desenvolve-se as universidades, traduzem-se obras desconhecidas de Aristóteles [...]. (SARAIVA & LOPES, 1996, p. 38).

⁵ www.nationalgallery.org.uk: Acesso em 25 jul, 2009.

É nesse contexto que encontramos a produção das cantigas medievais, inicialmente relacionadas à cultura popular e à transmissão oral de saberes e costumes, mas, em sua evolução, torna-se o gênero literário cultuado na cortes senhoriais e régias. Etimologicamente o termo cantiga deriva diretamente da “cansó provençal” ou da “chanson francesa”, podendo ser também denominada “canção” ou “cantar”. A cantiga medieval fundia a letra ao som, isto é, o poema destinava-se ao canto e a instrumentação. (MOISÉS, 2004, p. 66)

A produção trovadoresca chegou até nós salvaguardada nas compilações dos cancioneiros datados dos séculos XIII e XIV. Tais coletâneas constituem os mais antigos textos em língua portuguesa. Registram-se três cancioneiros que reúnem cantigas de autores variados em língua galega ou portuguesa:

O mais antigo [é] o *Cancioneiro da Ajuda*, provavelmente compilado [...] em fins do século XIII. [...] o *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* (antigo *Colocci-Brancutti*) e o *Cancioneiro da Vaticana* (com uma variante recentemente descoberta), são cópias, realizadas em Itália no século XVI, a partir de uma compilação que data provavelmente do século XIV. (SARAIVA & LOPES, 1996, p. 46).

As cantigas medievais, tomando como referência o conteúdo temático e a tripartição preconizada no *Cancioneiro da Biblioteca Nacional*, são classificadas em três subgêneros: as cantigas de amor, cujo tema é o amor cortês; as cantigas de amigo, de temática feminina (o eu-lírico feminino reclama saudades do amado); as cantigas satíricas (de escárnio e maldizer), de temática variada, com irreverência, em que se satiriza a vida social e política, sem se prender às normas ou às convenções próprias das cantigas de amor. (SARAIVA & LOPES, 1996, p. 48)

Anterior à produção trovadoresca, houve, na Europa Medieval, até o século XII, uma produção marcadamente épica. Contrariando a falácia cunhada pelos Renascentistas de que a Idade Média foi um período de trevas em que se ignorou a cultura Clássica, como já mencionamos neste capítulo, as nações românicas emergentes procuraram erigir o seu monumento épico.

Baseados nos modelos greco-romanos, os cantares épicos medievais glorificaram nobres feudais cavaleiros, heróis como Rolando. A influência das epopéias

greco-romanas é apreendida no substrato histórico das narrativas e na elevação do caráter do herói, exaltando seus ideais de honra e coragem. *La chanson de Roland*, por exemplo, composta no século XI em francês arcaico, baseia-se num acontecimento histórico: a batalha travada, em 15 de agosto de 778, entre a retaguarda do exército de Carlos Magno, comandado por Rolando, que abandonava a Espanha, e um grupo de montanheseos bascos. Perto de Roncevalles, o exército é atacado e todos são aniquilados. Além do elemento trágico, há também a presença do maravilhoso e do sobrenatural: em algumas passagens do poema, o anjo Gabriel aparece em sonho para o rei Carlos Magno, ora aconselhando-o, ora alertando-o dos perigos, bem como protegendo-o nas batalhas. A evocação ao anjo Gabriel marca a substituição ou adaptação dos valores pagãos (mitológicos) pelos cristãos. Passagem marcante que demonstra esta característica é a morte de Rolando:

El héroe moribundo, sitiendo que todo ha terminado ya para el em mundo, t'endese com la mejilla contra el suelo, bajo su cuerpo la espada y el cuerno de marfil, vuelta a la cabeza hacia el lado de onde vienen los infieles. Eleva al cielo su plegaria para que le sean perdonados sus pecados, recuerda “La dulce tierra da Francia”, y en signo de fe a la usanza caballeresca, levanta la mano derecha, ofreciendo a Dios su guant e, que recoge San Gabriel, del que dice el poema: Seint Gabriel ki de part deu le garde. (PERES, 1964, p. 513)

Além da *La Chanson de Roland* (França), ainda podemos destacar *A Canção dos Nibelungos* (Alemanha) e o poema *El Cid* (Espanha). Tais obras também ficaram conhecidas como Canções de Gestas e, posteriormente, influenciaram a produção e o gosto pelos romances de cavalaria na Península Ibérica:

A expressão característica do feudalismo guerreiro na literatura foram os cantares épicos, como os Niebelungos, as sagas nórdicas e as canções de gestas francesas. No século XIII, as canções de gestas francesas, das quais a mais célebre é a *Chanson de Roland*, estão já entradas em declínio. Mas na Península Ibérica, devido possivelmente à persistência da mentalidade guerreira por acção das lutas contra os Árabes, o gosto da literatura heróica prolonga-se até mais tarde [...]. (SARAIVA e LOPES, 1996, p. 38).

2.3 A cantiga narrativa portuguesa

As cantigas narrativas do cancioneiro português “moderno” parecem ser uma manifestação cultural que remonta a uma tradição literária popular oral das épicas primitivas da Antiguidade Clássica, das cantigas medievais e das baladas revisitadas nos séculos XVIII e XIX pelos pré-Românticos e Românticos. Na estrutura, também se aproximam das baladas por reunirem elementos da poesia dramática, lírica e narrativa, constituindo um gênero misto.

Segundo Carlos Nogueira, as cantigas narrativas portuguesas “configuram um subgênero literário oral recente”:

[...] rico em quantidade e em propostas de análises. Os textos mais antigos remontam aos finais do século XVIII e início do século XIX, decorrentes de composições poéticas fundadas nos esquemas semântico-pragmáticos do Romantismo (NOGUEIRA, 2001, p. 1).

É uma manifestação oral de comunidades populares, tanto das zonas urbanas quanto das zonas rurais. Difundida em Portugal por cantores e pedintes cegos, fixaram-se na escrita através de manuais escolares ou em impressos de uso popular: “compostos para acomodar e divulgar este subgênero literário, por vezes descendente de obras literárias consagradas” (NOGUEIRA, 2001, p. 2). Entretanto, sua transmissão ocorre prioritariamente por meio da memória coletiva e, desta forma, difundiu-se para outros países: “no Brasil, na América Latina e em comunidades dos Estados Unidos e do Canadá resultantes da emigração peninsular” (NOGUEIRA, 2001, p. 2).

Na Espanha, esta espécie textual é denominada por dois termos sinônimos: romance de cordel e romance de cego. Romance de cordel por se tratar de publicações vendidas em folhas avulsas ou folhetos pendurados em barbantes (cordéis), e romance de cego, por ser divulgado e distribuído muitas vezes por cegos, que, para facilitar a venda dos livretos, utilizam também a linguagem não-verbal como o código paralingüístico⁶, o código musical (vocal e/ou instrumental). (NOGUEIRA, 2001, p.3)

⁶ Diz-se de tons de voz e de sons não lingüísticos que acompanham a fala e que permitem saber o estado em que o falante se encontra.

Quanto à estrutura, as cantigas narrativas aproximam-se das cantigas medievais pela simplicidade da forma e por terem na música o elemento unificador:

[...] a utilização do verso independente (isossilábico) ou do hemistíquio, enquanto unidade rítmico-semântica que se pode memorizar, fixar e alterar nalguns de seus elementos, muitas vezes [...] com o apoio da música, importante fator de unificação estética; os paralelismos sintáticos; as repetições estruturais que englobam vários versos; as repetições de palavras ou expressões (as apóstrofes são muitos comuns) [...] (NOGUEIRA, 2001, p. 7-8).

Outra característica marcante da linguagem poética destas cantigas é a naturalidade. Contudo, isto não exclui os recursos estilísticos próprios da linguagem poética: “[n]esta poesia tradicional ou popular, o que se assinala é a recusa dos ornatos característicos da arte dominante (do Romantismo até à literatura mais próxima de nós) e a utilização de uma poética distinta e pouco estudada.” (NOGUEIRA, 2001, p. 6). O poeta, geralmente não sendo letrado, apreende os recursos poéticos da tradição oral:

Os artesãos da cantiga narrativa constroem e reconstroem as suas obras recorrendo a uma linguagem poética adquirida por tradição oral (configurando-se deste modo, por assim dizer, uma escola de poetas populares), à qual ascendem com naturalidade de quem controla a prática falada da língua, disponível para a construção discursiva de uma intriga, de um conteúdo esteticamente organizado. (NOGUEIRA, 2001, p. 6).

Neste aspecto, chama-nos a atenção a utilização de fórmulas fixas na construção da linguagem das cantigas. O sistema formular é caracterizado como um “banco de dados” semântico-estrutural que apóia a construção, a memorização e a transmissão dos textos. Esse sistema, em síntese, funciona como:

[...] um mecanismo discursivo e intertextual, extremamente operante, exerce a sua acção no discurso à medida que ele se desenvolve e integra, funcionalizando-os, fragmentos rítmicos e lingüísticos retirados doutros enunciados pré-existentes, pertencente ou não ao mesmo género e reenviando o auditor para um universo semântico que lhe é familiar. [E ainda] As fórmula prontas a transmigrar de uns textos para os outros, consubstanciadas em verso, segmentos de versos ou estrofes inteiras,

estruturam um esquema textual indefinidamente reutilizável. (NOGUEIRA, 2001, p. 8).

Quanto ao aspecto narrativo, Nogueira afirma que: “A cantiga narrativa conta uma história mesmo nos textos em que a narratividade não é nuclear” (NOGUEIRA, 2001, p. 7). Ao analisá-las, enfatiza o foco narrativo e reconhece três “vozes narrativas”: “uma voz anônima” que evidencia o caráter híbrido das cantigas e as vozes em terceira e primeira pessoa:

[Em alguns textos] a existência exclusiva de diálogo, instaurado por uma voz anônima, potencia o protagonismo da voz, o que faz com que o ouvinte presencie directamente a vivência da personagem (como no teatro). A história constrói-se perante o auditório com palavras na sua instantaneidade sugestiva. [...].

Outro tipo de voz narrativa freqüente nestes textos é a narração em terceira pessoa. O narrador não participa na história, apresenta as personagens e relata os acontecimentos, dirigindo-se quase sempre ao auditório com comentários sentenciosos, sobretudo no desfecho. Modalidade muito comum é também a de um narrador em primeira pessoa que conta a sua própria história, procedimento que enfatiza a verossimilhança do relato, porquanto coincidem narrador, personagens e sucessos textualizados, com a vantagem do anonimato do texto (ninguém é o seu proprietário absoluto) não ser afetado. (NOGUEIRA, 2001, p. 7).

Quanto ao tema, predomina nas cantigas o amoroso e o familiar: “actualizados nas múltiplas e complexas matizes que os caracterizam, pelo que a repetição dos mesmos problemas é quase sempre apenas aparente.” (NOGUEIRA, 2001, p. 10). Contudo, a temática do amor, explorada sob variadas perspectivas, sobressai-se como força gerenciadora da vida:

O amor é o sentimento mais representado nestes textos, desde a sedução, o desprezo e o engano, até às provas de fidelidade mais absolutas, conducentes a um amor *post mortem*. Legitimadas pelo universo poético, as cantigas narrativas versam contornos do amor que, na realidade extraliterária, são comumente censurados e inarráveis, porque abalam a estrutura idiossincrásica da comunidade. (NOGUEIRA, 2001, p. 10).

A observação do tema de uma obra literária leva ao inevitável questionamento de sua função. Nas cantigas portuguesas, parece sobressair-se uma função formativa⁷, isto é, uma função integradora e transformadora, capaz de contribuir para formação da personalidade:

As cantigas narrativas exibem uma preocupação muito forte com a sua própria utilidade moral, o que explica a ocorrência freqüente de desfechos contundentes e explícitos, formalizados em advertências ou conselhos inequivocamente dirigidos aos destinatários, para resolver qualquer ambigüidade interpretativa da mensagem. [...] Ao julgarem e valorarem a realidade através de um sistema poético, estes relatos [as narrativas] sancionam e refreiam condutas, transgressões, moralizam e organizam o sistema social. (NOGUEIRA, 2001, p. 9-10).

Como exemplo desta função, transcrevem-se duas versões da cantiga

Angelina:

— Angelina, Angelina, tanto te cresce a barriga;
Se me deres algum desgosto, mato-te, tiro-t'd a vida.
— Não se aflija, meu pai, desgosto não lhe hei de dar,
Ao cabo de nove meses, vou me deitar a afogar.
— Tira os brincos das orelhas, o cordão do teu pescoço,
Ata tudo num lencinho, deixa à beira do poço.
— Ó pais que tendes as filhas, vede e reparaí bem,
Quando elas quiserem casar, deixai-as casar também.
(Cantada por Cândida Nogueira, de 42 anos. Quintela, 20 de Fevereiro de 1996, In: Nogueira, 2001, p. 9)

— Angelina, Angelina, tanto te cresce a barriga;
Se me deres algum desgosto, mato-te, tiro-t'd a vida.
— Valha a Deus, ó minha mãe, valha a Deus tanto ralhar;
S'eu le der algum desgosto, estou aqui pra me matar.
— Tira os brincos das orelhas, o cordão do teu pescoço,
Amarra tudo num lenço, deixa à beira do poço.
Foi pra beira do poço, começou-se a pentear,
À espera da dita hora, que Deus tinha pra lhe dar.
— Raparigas do meu tempo, não tindes pena de mim,
Tinde pena duma alma que levo dentro de mim.
(Cantada por Maria do Céu, de 81 anos. Lordelo, 20 de Novembro de 1995, In: Nogueira, 2001, p. 9)

⁷ CANDIDO, Antônio. Literatura e formação do homem. Ciência e cultura. São Paulo. V.24, nº 09.p 806-9, set. 1972.

Através do sistema formular e da autoria coletiva, as cantigas narrativas tornam-se textos capazes de transmigrar em épocas e espaços, prontos para adequar-se ao sistema social e à ideologia das comunidades, pois: “Como qualquer texto da literatura popular/tradicional de transmissão oral, a cantiga narrativa é uma estrutura aberta que reage dinamicamente aos estímulos da dicotomia construtora legado / inovação [...]” (NOGUEIRA, 2001, p. 10).

Entretanto, a mesma estrutura aberta que lhe permite a constante reformulação e a acomodação não é suficiente para garantir sua existência. As transformações tecnológicas e o êxodo rural constante tornam escassos os meios de produção destas cantigas. Geralmente cantadas durante o trabalho comunitário no campo ou nas reuniões de lavadeiras à beira do rio, de costureiras, bordadeiras, constituíam ritos da vida cotidiana que hoje estão praticamente extintos. Além disso, os valores, os interesses mudaram e os jovens não assimilam essa forma de arte e de conhecimento que não corresponde mais aos seus interesses e necessidades. (NOGUEIRA, 2001, p.14-15)

Dessa forma, por estarem vinculadas a um ambiente socioeconômico de fundo rural, as cantigas narrativas tendem a desaparecer levando junto identidade e diversidade cultural. Para preservar essa tradição, Nogueira pondera:

Para acompanhar proporcionalmente o inevitável desaparecimento deste subgênero memorístico, para o manter tão dignificado e perdurável como qualquer obras da literatura consagrada, interessa que aumentem a actividade recolectora e os estudos críticos sérios e desapaixonados. É esta área da cultura e literatura portuguesas tradicionalmente afastadas dos grandes centros de investigação por imerecidos [...] juízos de valor estético, sociais culturais e políticos. A altivez, a ignorância e os preconceitos, recalcados ou declarados, que o homem letrado, incluindo o especialista no estudo de literatura, costumam empregar no tratamento da actividade artística de grupos humanos economicamente desfavorecidos têm dificultado a introdução na teoria da arte específica poética da literatura que, considerando o seu modo particular de produção e de transmissão, podemos designar de “popular”. (NOGUEIRA, 2001, p. 15-16).

As considerações expostas por Nogueira, resultado de pesquisa e análise de textos pertencentes ao *Cancioneiro Português*, podem servir para refletir sobre a produção da “cantiga caipira” que, no mundo globalizado, atendendo aos apelos

midiáticos, tem se transformado no que se convencionou denominar de sertanejo-pop ou sertanejo universitário. Essa música pop-romântica perdeu o elo com o mundo rural para adequar-se à vida urbana, seus textos não falam mais da natureza, da vida no campo, dos valores morais e éticos, falam, quase sempre, de desencontros amorosos e muita “dor de cotovelo”.

2.4 O cordel brasileiro



Fig. 3 Xilografia, de José Francisco Borges⁸

A literatura de cordel é uma manifestação literária popular consolidada na Idade Média após a invenção da imprensa. Na Europa, recebeu diversas denominações: “na França, literatura de *colportage* (mascate); na Inglaterra, *chapbook* ou balada; na Espanha, *pliego suelto*; em Portugal, literatura de cordel ou folhas volantes”. (MEYER, 1980, p. 3) No Brasil, naturalmente adotou-se a denominação portuguesa.

No percurso que se fez até aqui, observa-se que as formas de poemas narrativos, originando-se da literatura popular oral, ganharam forma erudita na épica da Antiguidade, na balada e nas cantigas medievais. Ao estudar essas formas, é como se percorrêssemos duas linhas evolutivas. Uma circular — as manifestações orais

⁸ www.encyclopediaordestina.com. Acesso em: 25 jul, 2009.

populares dão origem às eruditas que por sua vez fornecem subsídios temáticos e estruturais aos cantares populares:

Aliás, o certo seria mesmo supor que, desde a *Ilíada*, as grandes criações épico-étnicas se alimentassem da antiga tradição oral popular, vindo depois a fornecer motivo a novos cantares reformulados pela gente mais humilde e mais ligada ao dia-a-dia da vida de comunidade. (TINHORÃO, 2006, p. 138).

A outra linha configura-se na evolução da balada medieval folclórica para balada “erudita” forjada pelos poetas românticos no século XIX e cultivada hoje pelos poetas modernos.

A literatura de cordel pode ser inserida nessa tradição circular e o que evidencia esta configuração é a denominação espanhola “romance de cego”:

O mais convincente indício dessa realidade seria a ligação existente, desde a antiga Grécia, entre o exercício da cantoria de longos poemas em locais públicos e a figura dos cegos pedintes. Limitados pela condição mesma de sua incapacidade para atividades práticas, os ceguinhos mais bem dotados de vivacidade e inteligência optariam pelo aprendizado de algum instrumento musical — no mundo antigo a lira, a harpa e a cítara, na era cristã o par de pandeiretas e tamborins, o que de mais simples em cordas estivesse ao alcance [...] — para a seu som ganhar a vida cantando-contando histórias rimadas. (TINHORÃO, 2006, p. 138).

Essas formas de poemas narrativos configuram o “eterno retorno”⁹ e, evidenciando essa “caminhada circular”, consta-se que a transformação do cantares épicos para os cantares populares aconteceu durante a Idade Média, quando se despertou entre os cantores populares o interesse por se contar os feitos particulares do seu povo. Assim, “em lugar da imitação dos antigos aedos e bardos, intérpretes do sagrado, passaram a surgir pelas praças e feiras [populares] [...] menestréis locais [...]” (TINHORÃO, 2006, p.139).

A partir do século XI, configurando a evolução e a manutenção desse gênero da tradição oral em linha contínua desde a Antiguidade Clássica, os poetas

⁹ [...] “eterno retorno” [...] padrão fixo que a humanidade repete na sua caminhada circular através dos milênios. (ROSENFELD, 1969, p. 89).

letrados das cortes cavaleirescas, influenciados pelas reminiscências épicas, transformaram os cantares populares em canções de gestas, enquanto os pedintes cegos continuaram suas cantilenas narrativas que também, mais tarde, transformar-se-iam nos “[...] romances precursores da canção urbana no sentido moderno”. (TINHORÃO, 2006, p. 142).

Consolidada a transformação, no século XVI, os cantares épicos-cavaleirescos foram apropriados pelo público popular e também chegou ao Brasil na rota dos “descobrimentos”:

[...] seriam as versões seiscentistas das narrativas épico-líricas que estavam destinadas a passar à tradição oral do Brasil até o século XIX, quando — com ajuda dos folhetos de cordel portugueses, que também começaram a chegar com mais frequência — emprestaram seus enredos a cantadores e poetas folheteiros nordestinos para recriações traduzidas em títulos de romances épicos como os da *Batalha de Carlos Magno com Malaco*, *O Cavaleiro Roldão*, *A prisão de Oliveiros* (todos do ciclo de Carlos Magno e Os doze Pares de França), tradicionais-moralistas como os dos *Mistérios da Rosa de Milão* ou dos *Mistérios de Genoveva* [...], ou tradicionais luso-universais como as *Histórias da Dona Infanta* — a Bela Infanta símbolo da constância conjugal, que faz lembrar a cena da *Odisséia* em que Ulisses põe à prova sua fidelíssima Penélope. (TINHORÃO, 2006, p. 144).

No Brasil, o Nordeste tornou-se o pólo irradiador, onde é comum encontrar livretos para serem vendidos, geralmente, pendurados em cordões, cordas ou barbantes, nos mercados, praças e feiras populares. Entretanto, acompanhado às migrações nordestinas, principalmente, para o centro-oeste e sudeste, a área de divulgação ultrapassou a de produção, de início Pernambuco e Paraíba. (MEYER, 1980, p.3-4).

O cordel brasileiro, originando-se das narrativas cantadas da tradição medieval, no Nordeste, encontrou o meio propício para sua divulgação e desenvolvimento. A semelhança social nos grandes latifúndios com a vida nos feudos medievais contribui para o surgimento de cantadores e poetas populares que, a exemplo dos jograis e menestréis, perambulam pelos sertões e engenhos cantando versos próprios e alheios, levando velhas e novas histórias, além das notícias do mundo àqueles que vivem isolados:

O isolamento espacial dos agricultores, com longas distâncias entre as fazendas, levou a valorização de feiras livres e dos momentos de encontro da

comunidade nas festas tradicionais, em especial de caráter religioso. Nessas ocasiões poetas e cantadores se destacam, não só por desempenhar funções semelhantes àquelas que vimos atribuídas aos jograis e trovadores, mas também porque o próprio espetáculo de suas apresentações já constituía motivo poderoso para reuniões sociais. Eles não reinavam absolutos apenas nos dias de feira; eram convidados especiais dos fazendeiros nas festas de batizados e casamento, nas vaquejadas e nas festas de apartamento do gado [...] (ANDRADE, 2007, p. 131-132).

Além dos cantadores, também conhecidos como repentistas, hábeis improvisadores que exibem seus dotes em pelepas intelectuais diante de um público de curiosos, há também os poetas de bancada, assim chamados porque apenas escrevem e não costumam ser repentistas. Geralmente provenientes de zonas rurais, embora pertencentes às camadas populares, podem apresentar diferenças sociais, econômicas e culturais que determinam suas condições de produções. (MEYER, 1980, p. 6)

A exemplo da hierarquização medieval dos jograis, menestréis e trovadores, o poeta de bancada também se distingue segundo o meio social em que estão inseridos. Seguindo este princípio, Meyer (1980) os classifica em três grupos: os poetas rurais, os poetas-editores-artesãos e os poetas urbanos. O primeiro, habitando as zonas rurais, divide seu tempo entre as atividades agrícolas e a poesia:

[...] analfabetos ou semi-alfabetizados, autodidatas geralmente ditam suas obras. Recorrem a gráficas alheias, vendem eles próprios seus folhetos pelas cercanias, em épocas de trabalho reduzido no campo. É comum encontrar em seus versos assuntos locais — enchentes, eclipses, acidentes — bem como temas religiosos e moralizadores. (MEYER, 1980, p. 6).

O segundo, habitando as pequenas cidades, possui prelos manuais e, além de editar poemas próprios e alheios, também edita almanaques, orações, santinhos e horóscopos:

Muitos são conhecidos como astrólogos, bastante respeitados como tal. Quando a produção é pequena, eles mesmos vendem em suas tendas ou feiras. Se podem, recorrem a uma rede de distribuidores, que dá maior expansão gráfica a seu trabalho. Costumam freqüentar centros maiores para comprar material tipográfico, alargando, por conseguinte, sua informação e visão de mundo. Suas tendas são muito visitadas por colegas poetas ou gente de classe social mais elevada, com mais escolarização. (MEYER, 1980, p. 6).

O terceiro grupo é composto por poetas fixados nos centros urbanos maiores no Nordeste, no Rio de Janeiro e em São Paulo. Poetas versáteis, cujos temas adaptam-se às condições sociais vividas e suas composições constituem verdadeiras crônicas. Entretanto, também não se esquecem dos temas rurais que são lembrados nas canções sertanejas:

Quando os poetas migram para o sul, continuam a desenvolver certos temas antigos, mas inventam também histórias novas; seus relatos de fatos acontecidos são sempre adaptados às atuais condições da realidade urbana em que se encontram. Os temas rurais são tratados com grande nostalgia, como é o caso da canção sertaneja. Cultivam de preferência o folheto de época, isto é, o que relata um evento recentemente acontecido; e aceitam ainda encomendas para temas publicitários ou de propaganda política. (MEYER, 1980, p. 6).

Apesar de ser introduzido no Brasil no período colonial, o cordel consolidou-se no século XX, entre as décadas 1930 a 1950. Segundo o professor Cláudio Henrique Salles Andrade¹⁰, esse fato curioso se deve à proibição de tipografia no Brasil até 1808: “O paraibano Leandro Gomes de Barros [1865-1918] é considerado pelos pesquisadores o primeiro autor popular a imprimir e vender histórias em versos na forma de folhetos, o que ocorreu por volta de 1890” (ANDRADE, 2007, p. 131).

O cordel brasileiro, apesar de ser frequentemente associado ao cordel português, é considerado uma adaptação ou um desdobramento dele, pois, segundo pesquisadores como Márcia Abreu (1999) e Cláudio Henrique Salles (2007) Andrade, tem características bem distintas. No Brasil, por exemplo, nunca existiu a produção de cordéis escritos em prosa, como em Portugal. Tal fato encontra explicação na composição da sociedade sertaneja, constituída inicialmente de iletrados que não podiam se apoiar no texto escrito e dependiam da própria memória para reter as histórias:

¹⁰ Mestre em literatura brasileira pela USP, autor de *Patativa do Assaré: as razões da emoção. Capítulos de uma poética sertaneja* (São Paulo/Fortaleza, Nankin/UFC, 2004)

Assim, o nosso cordel, produzido e consumido por sertanejos de poucas letras, especializou-se em poesia, e mais especificamente a sua forma narrativa. O cordel em prosa, que existiu em Portugal, contando vidas de santos, compondo almanaques e peças de teatro, entre nos nunca se desenvolveu. (ANDRADE, 2007, p. 132).

A capacidade criadora do poeta nordestino também se fez sentir na temática dos folhetos. As histórias cavaleirescas¹¹ como *Histórias da Donzela Teodora*, a *História de Pierre e Magalona* e a *História da Imperatriz Porcina* tiveram suas versões nordestinas. Entretanto, foram convertidas em verso pela capacidade técnica dos poetas nordestinos:

Eis a real descrição	Caro leitor escrevi
Da história da Donzella	Tudo que no livro achei,
Dos sábios que ela venceu	Só fiz rimar a história,
E apostas ganhas por ella	Nada aqui acrescentei,
Tirando tudo direito	Na história grande della
Da história grande dela	Muitas coisas consultei.
<i>(História da donzella Theodora, Leandro de Gomes Barros, In: ABREU, 1999, p. 130)</i>	

Nessas adaptações, observa-se a conversão da produção europeia ao padrão nordestino: “Ao afirmar que ‘só fez rimar a história’, na verdade, está-se indicando que os textos foram convertidos ao padrão poético da literatura de folhetos, o que faz muita diferença.” (ABREU, 1999, p. 131)

Muitas adaptações, além de sofrerem a conversão da prosa para o verso, também sofrerem alterações no que diz respeito ao cenário e à caracterização das personagens:

Muitas intrigas de amor e aventura foram decalcadas das histórias medievais (com suas damas, cavaleiros, príncipes e princesas), mas nossos poetas substituíram as paisagens e personagens europeias por cenários e tipos brasileiros. Os nobres poderosos das narrativas europeias foram traduzidos aqui na figura do patrão ou do rico fazendeiro, cuja filha se equiparava à cobiçada princesa. E, no lugar do valente cavaleiro, entrou o vaqueiro destemido, viril e corajoso, lutando pelo amor da inacessível donzela. (ANDRADE, 2007, p. 133).

¹¹ Segundo a pesquisadora Márcia Abreu (1999), são as únicas que conheceram versões nordestinas dentre as centenas de cordéis portugueses remetidos ao Brasil.

Dessa forma, os cordéis brasileiros, em geral, são romances que narram histórias com a intenção de entreter, mas há também aqueles de opinião que, a exemplo das cantigas satíricas medievais, criticam fatos e pessoas. É também comum encontrar aqueles que contam as aventuras de Lampião, a vida do Padre Cícero e a do Frei Damião. Interessante notar que essas narrativas funcionam no sertão como um “jornal cantado”, nos quais os poetas repentistas e os contadores de romances, como os jograis e menestréis da Idade Média, levam as notícias ao sertanejo que vive isolado nos grandes latifúndios, alegram a vida servil e os mantêm informados sobre o que acontece no mundo. Por isso, falam de tudo, dos desastres, das inundações, das secas, dos cangaceiros, da política e da economia regional, nacional e mundial.

A seguir, alguns exemplos:

A 24 de agosto
Getúlio Vargas morreu
a 24 de agosto
Agamenon faleceu
a 22 de agosto

Juscelino pereceu.
Juscelino Kubitschek
Fundador de Brasília
que hoje é considerada
a capital-maravilha.
[...]

(*A morte de Juscelino Kubitschek*, José Soares, In: Meyer, 1980, p. 83)

Vou revelar um segredo
que só fala em horrores
oitenta se aproxima
vão se ouvir muitos clamores
Satanás invade a terra
em seus discos voadores.

Eu já falei que a terra
em oitenta dá um tombo
acredite quem quiser
previna logo seu lombo
vai se ouvir um estampido
que fica na terra um rombo.
[...]

(*Satanás invade a terra em discos voadores*, Palito. In: Meyer, 1980, p 70-71)

O Clementino Furtado,
fazendeiro do sertão,
sentou praça na polícia
para pegar Lampião
recebeu logo as divisas
de sargento, o valentão.

O sargento um certo dia
deitou a mão num coiteiro
ameaçando matá-lo
na boca do granadeiro
para que ele revelasse
onde estava o cangaceiro.
[...]

(*Os cabras de Lampião*, Manoel D’Almeida Filho. In: Meyer, 1980, p 75-76)

A carestia do Norte
vivente nenhum agüenta
cada dia que se passa
o custo de vida aumenta
por isso o pai da família
grande sacrifício agüenta.
[...]

No campo de São Cristóvão
o pobre desce do carro
e segue de rua afora
sem ter no bolso um cigarro
com a maleta na mão
E a roupa da cor de barro.
[...]

(*Os mártiros do Nortista viajando para o Sul*, Cícero Vieira da Silva. In: Meyer, 1980, p.

O cordel é um gênero em constante adaptação e nem mesmo as “modernidades” como o rádio e a televisão fizeram-no perder prestígio. No século XX, os hábeis poetas adaptaram para o cordel as telenovelas, as peças encenadas nos circos e até mesmo obras consagradas pela literatura oficial ganharam versão em cordel, como *Escrava Isaura*, de Bernardo de Guimarães, que foi adaptada pelo poeta Caetano Gomes da Silva. A respeito de suas adaptações, declara (MEYER, 1980, p. 93-94):

[...] Caetano Gomes da Silva declara que assistiu a esta grandiosa peça *Farrapo Humano* no Circo Líbano e versou em trovas populares e nem um poeta terá de dizer que é plagiado porque não foi criação da sua parte craniana e nem também de quem já versou a mesma. Este livro contém três títulos. Primeiro: *Castigo da Traição*. Segundo: *Farrapo Humano*. Terceiro: *A Paga de um Primeiro Amor*.” (SILVA. In: Meyer, 1980, p.93).

Hoje, no século XXI, a internet tornou-se poderosa aliada dessa arte, uma vez que os poetas utilizam-na como instrumento de divulgação de seus trabalhos. Segundo Rubenio Marcelo (2004), dentre os principais “net-cordelistas” estão: Jorge Sales, José Dantas, Mestre Egídio, Daudeth Bandeira, Domingos Medeiros, Almir Filho, Medeiros Braga, Zé Ferro, Miline Ander, Daniel Fiúza, Gustavo Dourado, Socorro Xavier, Joge Filó, Lílian Maia e Airam Ribeiro, os quais convivem ao lado de tradicionais e imortais como: Silviano Pirauá (1848-1913), Leandro Gomes de Barros (1865-1918), Francisco Chagas Batista (1882-1930), João Machiades (1869-1933) e Antonio Gonçalves da Silva, o Patativa do Assaré (1909-2002)

O poeta sul-mato-grossense, Rubênio Marcelo, em seu livro *O reino encantado do Cordel: a cultura popular na educação* (RUBENIO, 2004, p. 23-29) apresenta como principais estilos de cantoria de cordel: a sextilha, a setilha, a décima, o martelo agalopado, o galope à beira mar, a parcela, o quadrão e o mourão ou moirão.

Sextilha: pertencente à família dos versos setessílabos (redondilha maior) é geralmente usada como forma de aquecimento vocal nas aberturas das apresentações e programas de cantoria. Apesar de ser o gênero mais comum, é considerada a “chama de inspiração dos poetas repentistas”. São estrofes com rimas deslocadas, constituídas de seis linhas, seis pés ou seis versos de sete sílabas. As rimas acontecem nas linhas pares

(2ª, 4ª e 6ª), conservando-se as demais (1ª, 3ª e 5ª) em versos brancos. Esquema rimático: xbyzbz.

Setilha: de sete linhas ou sete pés, é uma adaptação da sextilha, criada pelo cantador Manoel Leopoldino Serrador. Esse estilo também se caracteriza por versos em redondilha maior com rimas nos versos pares até o quarto, como na sextilha; o quinto verso rima com o sexto; e o sétimo com o segundo e o quarto. Esquema rimático: xbybzzb.

Décima: embora de origem clássica, é um estilo muito apreciado pelos poetas cantadores. São estrofes de dez versos, assim distribuídos rimaticamente: o primeiro verso rima com o quarto e com o quinto; o segundo rima com o terceiro; o sexto com o sétimo e com o décimo; e o oitavo verso rima com o nono. Esquema de rimas nos versos: abbaaccddc.

Martelo agalopado: gênero variante da décima, é uma adaptação atual concebida pelo violeiro paraibano Silvino Parauá. Originalmente ganhou essa denominação devido ao nome de seu criador, o diplomata francês e professor de literatura Jaime de Martelo. Era composto em estrofes de seis versos com rimas cruzadas (rima tipo ababab).

Galope à beira mar: Também um estilo de décimas de versos compridos, o Galope à beira mar é considerado um belo e difícilíssimo gênero de improviso. Criado na praia de Iracema (Fortaleza-CE), pelo violeiro cearense José Pretinho, é assim chamado por abordar temas praianos. É constituído por estrofes de dez versos de onze sílabas, sempre constando no final do estribilho a palavra mar. O esquema de rimas é o mesmo do martelo agalopado.

Parcela: Também denominado de décima de versos curtos, é um gênero de cantoria constituído por estrofes com versos de quatro ou de cinco sílabas poéticas. Como é outra variante da décima, o esquema rimático das parcela também é: abbaaccddc.

Quadrão: De todos os gêneros de poesia popular e cantoria, o quadrão — que apresenta a terminação das suas estâncias sempre com o estribilho da sua denominação — é o estilo que talvez tenha sofrido um maior número de alterações e adaptações na sua estrutura geral. Originariamente, os quadrões eram compostos em estrofes de oito versos setessílabos, rimando o primeiro com o segundo e o terceiro versos; o quarto com o oitavo; e o quinto com o sexto e o sétimo. Após inúmeras modificações e adaptações, os quadrões foram incluídos nas décimas e hoje existem

quatro modalidades deste gênero com dez pés, todos mantendo o estribilho na última linha das estrofes.

Mourão ou moirão: Considerado um estilo dos mais difíceis, nele cantadores também se alternam dentro da mesma estrofe. Neste gênero, que possui várias modalidades, deve haver uma interação muito afinada entre os poetas/repentistas, uma vez que a articulação contextual das estâncias cabe à criatividade de ambos, revezando-se dinamicamente nos versos e nas estrofes e respeitando fielmente as três características essenciais de uma boa composição poética popular (métrica, rima e oração).

Os gêneros descritos acima são, geralmente, mais variados nos seus aspectos formais e rítmicos enquanto realização oral. Já o poema impresso tem um caráter formal mais fechado. A forma mais utilizada é a sextilha, em que cada linha possui, na maioria das vezes, sete sílabas, podendo, às vezes, ter cinco sílabas. O esquema rimático é em geral abcbdb. Há casos raros de estrofes com sete versos. O esquema de rima é abcbddb. O primeiro verso é, portanto, solto, rimando entre si e o segundo, o quarto e o sétimo versos e, juntos, o quinto e o sexto. Às vezes, encontra-se também a décima, que constitui uma forma mais solene e adapta-se bem aos temas de batalhas e guerras. O esquema de rima é: abbaaccddc. (MEYER, 1980, p 94-96).

Observa-se, através da descrição dos estilos, que o cordel, apesar de ser uma manifestação essencialmente popular inicialmente praticada por “matutos”, é um gênero bastante elaborado e exige do poeta ou cantador uma técnica apurada, constituindo um verdadeiro ofício:

O poeta popular deve, portanto, conhecer o seu “ofício de metrificador”, além de estar familiarizado com o modo de escrever da narrativa. Deve saber também iniciar o romance (há certas fórmulas), prender a atenção dos leitores, manter o suspense, utilizar bem o que chama de “o retranca”, isto é, o momento que permite, na leitura pública em voz alta, suspender a narração e interpelar o ouvinte. O poeta deve saber ainda segurar o clímax [...]. e terminar sem esquecer da síntese moral do fim, um fim onde o bem sempre deve ganhar, ainda que morra o herói. (MEYER, 1980, p. 95-96).

A exemplo das modernas cantigas narrativas portuguesas, no cordel brasileiro também é constante a presença da função formativa em narrativas que têm a intenção de moralizar e ditar os bons preceitos. Exemplo dessa função é a narrativa *A moça que bateu na mãe e virou cachorra*, de Rodolfo Coelho Cavalcanti:

Helena continuava
fazendo profanação,
comia mais por despeito
a tal “carne do sertão”
e disse para mãe dela:
— Deus me vire numa cadela
se é que ele existe ou não?
quando Helena disse isso
o rosto todo mudou,
e cauda como cadela
a moça se transformou...
uma cachorra horrorosa
espumando e furiosa
naquela hora ficou.
[...] (CAVALCANTI, In: MEYER, 1980, p. 65-66)

Outro aspecto que diferencia o cordel é o processo de xilografia, gravura feita num taco de madeira (imburana), que ilustra as capas e chama atenção do leitor. Contudo, essas ilustrações são relativamente recentes (século XX):

De início, o folheto apresentava na capa apenas a indicação da autoria, o título e um outro ornamento tipográfico. Na contracapa vinha o endereço do autor, que quase sempre era também o vendedor de seus folhetos. Atribui-se a João Martins de Athayde a introdução da ilustração na capa, como um modo de chamar a atenção do comprador. [...] As capas coloridas são as preferidas do público que compra os folhetos. As contracapas são também muito importantes no folheto, pois constituem uma útil fonte de informações. Podem trazer [...] também conselhos patrióticos, avisos diversos, propagandas de horóscopos e almanaques, quando não de casas comerciais e remédios (MEYER, 1980, p. 4).

Cabe ressaltar, ainda, que, entre os pesquisadores do cordel brasileiro, há divergências sobre a nomenclatura, sobre a classificação temática e até sobre a origem Portuguesa:

A apregoada filiação dos folhetos nordestinos à literatura de cordel portuguesa, embora não se sustente após uma comparação atenta, faz parte do senso comum, chegando a parecer natural. Essa naturalidade assenta-se em pressupostos oriundo da relação colonial mantida entre Portugal e Brasil. O imaginário das elites ocidentais construiu o “mito do colonizador” como ser culturalmente superior a quem cabe oferecer aos colonizados uma língua, uma religião, uma literatura, uma maneira de ver, pensar e organizar o

mundo. O colonizado, culturalmente vazio, só teria a receber e nada a ofertar. (ABREU, 1999, p. 125).

Márcia Abreu, em seu livro *Histórias de Cordéis e Folhetos* (1999), também questiona a nomenclatura dada a essa forma de literatura popular. Segundo a autora, a denominação “literatura de cordel” para as produções brasileiras é mais uma importação feita pelos críticos:

Apesar de, atualmente, utilizarmos o termo “literatura de cordel” para designar as duas produções, os autores e consumidores nordestinos nem sempre reconheceram tal nomenclatura. Desde o início desta produção, referiam-se a ela como “literatura de folhetos” ou, simplesmente, “folhetos”. A expressão “literatura de cordel nordestina” passa a ser empregada pelos estudiosos a partir da década de 1970, importando o termo português que, lá sim, é empregado popularmente. Na mesma época, influenciados pelo contato com os críticos, os poetas populares começam a utilizar tal denominação. (ABREU, 1999, p. 17-18).

Polêmicas à parte, a literatura de cordel, apesar de hoje receber atenção da crítica literária e das pesquisas acadêmicas brasileiras e estrangeiras, ainda é uma manifestação essencialmente popular e oral que carece de estudos e de divulgação:

Fenômeno cultural ainda não suficientemente estudado do ponto de vista histórico-social, a produção de uma literatura popular em versos divulgada em folhetos impressos [...], garante ao Nordeste brasileiro a condição de talvez único continuador no século XXI da mais antiga forma de transmissão de saber da humanidade: a divulgação da informação pelo processo rítmico-mnemônico das palavras. (TINHORÃO, 2006, p. 137).

Em um país de extrema diversidade cultural e de extensão territorial “continental”, muitas vezes as comunidades isoladas, por questões geográficas e sociais, também isolam suas manifestações culturais, correndo-se o risco de se perder um patrimônio imaterial que irmana de uma tradição milenar e representa tão bem nossa diversidade. Dessa forma, além do incentivo às pesquisas acadêmicas, há de se abrir espaço para divulgação dessas culturas populares, talvez utilizando os meios de

comunicação de massa, o rádio e a televisão, pois esses, feliz ou infelizmente, chegam a quase todos os cantos do país.

II. MÚSICA CAIPIRA: ORIGEM E EVOLUÇÃO

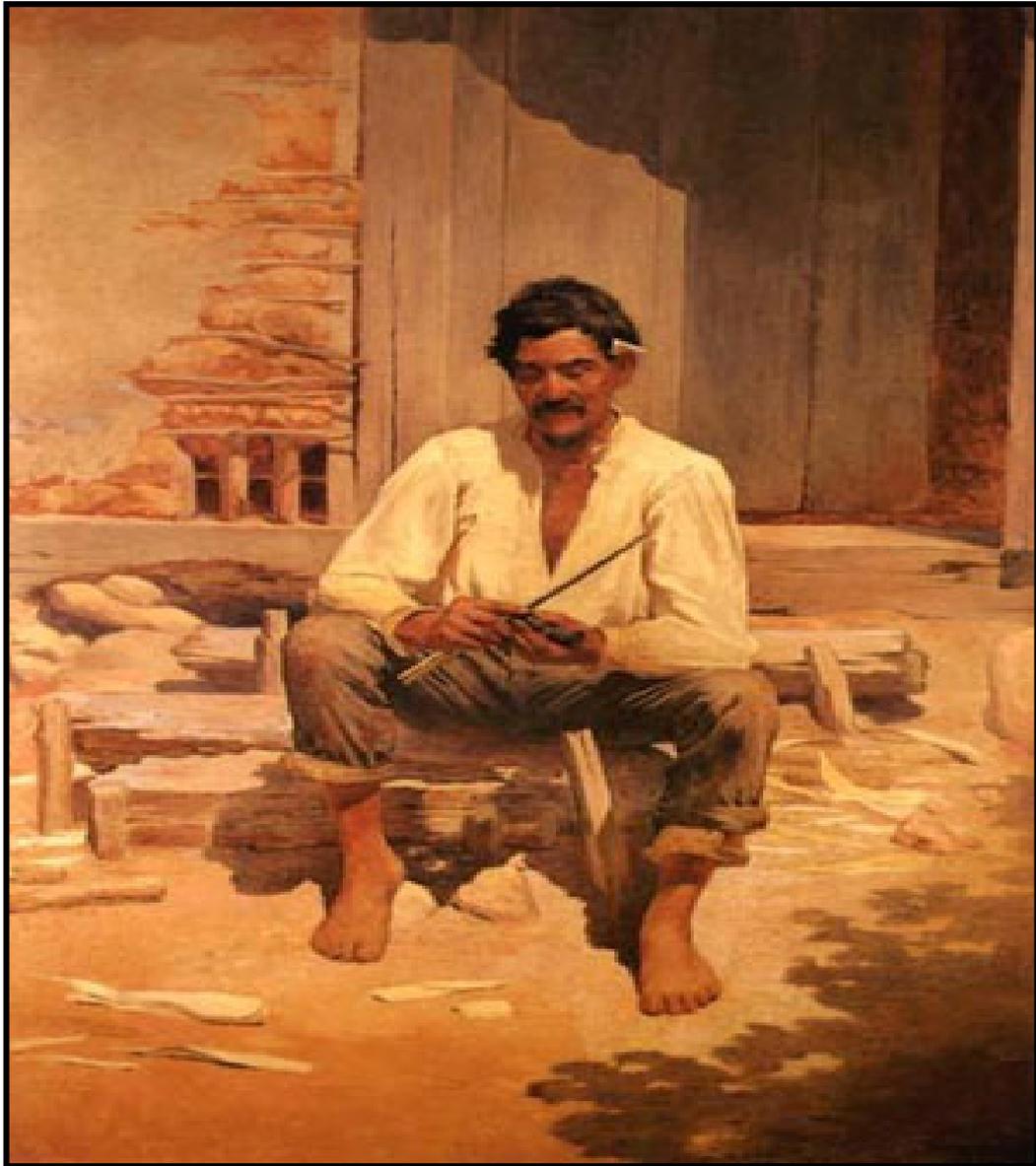


Fig. 4 *Caipira picando fumo*, Almeida Junior, 1893. Óleo sobre tela — 141x172 cm. Pinacoteca do Estado de São Paulo.¹²

A origem da música caipira é a origem do Brasil
(RIBEIRO, 2006, p. 16).

¹² [www. Unicamp.br](http://www.Unicamp.br): Acesso em 13 jun., 2009

1 Música e cultura caipira

Em diversos estudos, como os de Romildo Sant’Ana (2000) e Antonio Candido (2003), a música caipira é definida como um movimento cultural do interior, um movimento cultural rural baseado em usos e costumes populares e regionais, retratando a vida e a população do campo e/ou do interior do país.

Tais concepções aproximam-se da definição de Antonio Candido (2003) para quem o caipira é um modo de ser, um tipo de vida e nunca um tipo racial:

Rural exprime sobretudo localização, enquanto ele [o caipira] pretende exprimir um tipo social e cultural, indicando o que é, no Brasil, o universo das culturas tradicionais do homem do campo; as que resultaram do ajuntamento do colonizador português ao Novo Mundo, seja pela transferência e modificação dos traços da cultura original, seja em virtude do contato com o aborígine. (CANDIDO, 2003, p. 26).

Dessa forma, caipira relaciona-se ao caboclo, “designando o mestiço, próximo ou remoto de branco e índio, que em São Paulo forma talvez a maioria da população tradicional [...]” (CANDIDO, 2003, p. 28)

O vocábulo caipira é uma denominação tipicamente paulista e, etimologicamente:

[...] estudos [...] levam a crer que seja o resultado da contração das palavras tupis *caa* (mato) e *pir* (que corta). Cortar mato era o que mais fazia o caboclo, abrindo trilhas e limpando os arredores da choupana, para se proteger dos bichos e plantar sua roça [...]. E também para *ajuntar* os vizinhos, para o grande divertimento *de roda do fogo*: tocar viola, cantar, sapatear e bater palmas.” (NEPOMUCENO, 1999, p. 56).

A música caipira, produto da primeira miscigenação do índio e do branco, nasceu logo dos primeiros contatos, quando os portugueses trouxeram consigo a viola — moda em Portugal — e a gaita, espécie de sanfona talvez: “[...] 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”. (SANT’ANA, 2000 *apud* RIBEIRO, 2006, p. 16).

A viola, hoje símbolo musical do caipira, foi utilizada pelos jesuítas para seduzir o índio e, assim, catequizá-lo, misturando melodias portuguesas às indígenas, crenças cristãs às danças pagãs. Essa mistura deu origem a ritmos e gêneros caipiras como o cateretê e o cururu. O catira, evolução do cateretê, considerado o primeiro dos gêneros caipiras, em sua gênese reunia conteúdo português (na letra e na viola) — a dança — à moda indígena (batendo os pés e as mãos). (RIBEIRO, 2006, p.16) Entretanto, o nativo incorporou-a de tal forma que a cantoria logo perdeu o caráter religioso, dando lugar a temas relacionados à natureza e à vida cotidiana. As letras então passam a compor-se de versos híbridos do português com o tupi: “Te mandei um passarinho / Patuá miri pupê / Pintadinho de amarelo / Iporanga vê iauê.” (SANT’ANA, 2000 *apud* RIBEIRO, 2006, p. 17).

Concomitante à história e à evolução do Brasil, a música caipira foi recebendo contribuições e influências de outras culturas. Ainda no período colonial, a contribuição do negro escravo trouxe mais espontaneidade musical e mais qualidade à mistura luso-indígena e, sem alterar seu conteúdo, aprimorou a melodia e imprimiu mais ritmo. Essa mistura de culturas advindas de um contingente de pessoas degredadas explica, talvez, o tom saudoso e melancólico de algumas modas:

Nossa moda de raízes é branca nas formas e rimas, e africana, indígena e portuguesa no pensamento e afeto. Com uma alegria que não esconde certa tristeza, o cantar caipira possui um fundo nostálgico, como se alguma coisa se tivesse perdido no passar do tempo. [...] São marcas do exílio: o português degredado e saudoso; o indígena humilhado e desterrado em sua terra; o africano de pele escura, amargurado pela escravidão. (SANT’ANA, 2000 *apud* RIBEIRO, 2006, p. 19).

Durante o percurso histórico, outras influências étnicas e culturais advindas dos movimentos migratórios foram alimentando o cancionário caipira. Inicialmente, chegaram no final do século XIX, para trabalhar nas lavouras de café, o italiano, depois os alemães, os espanhóis, os russos.

Sobre o deslocamento da cultura caipira no território brasileiro, Rosa Nepomuceno (1999, p. 79-99) traz valiosas contribuições. Assim, relata que, com o descobrimento do ouro mineiro, no século XVII, a cultura caipira foi se espalhando pelo

país. Seguindo em busca de novas minas, expandiram-se as rotas bandeirantes e depois as tropeiras. Nas minas de ouro, enquanto era abundante a oferta de metal, faltava comida, gado e gente. Essa falta era suprida pelos tropeiros que levavam todo tipo de mercadoria sobre o lombo das mulas até os sertões de Minas, Goiás e Mato Grosso, passando por Santa Catarina, Paraná e São Paulo. Em torno das rotas tropeiras, iam nascendo cidades que se desenvolviam a partir dos arranchamentos dessa gente.

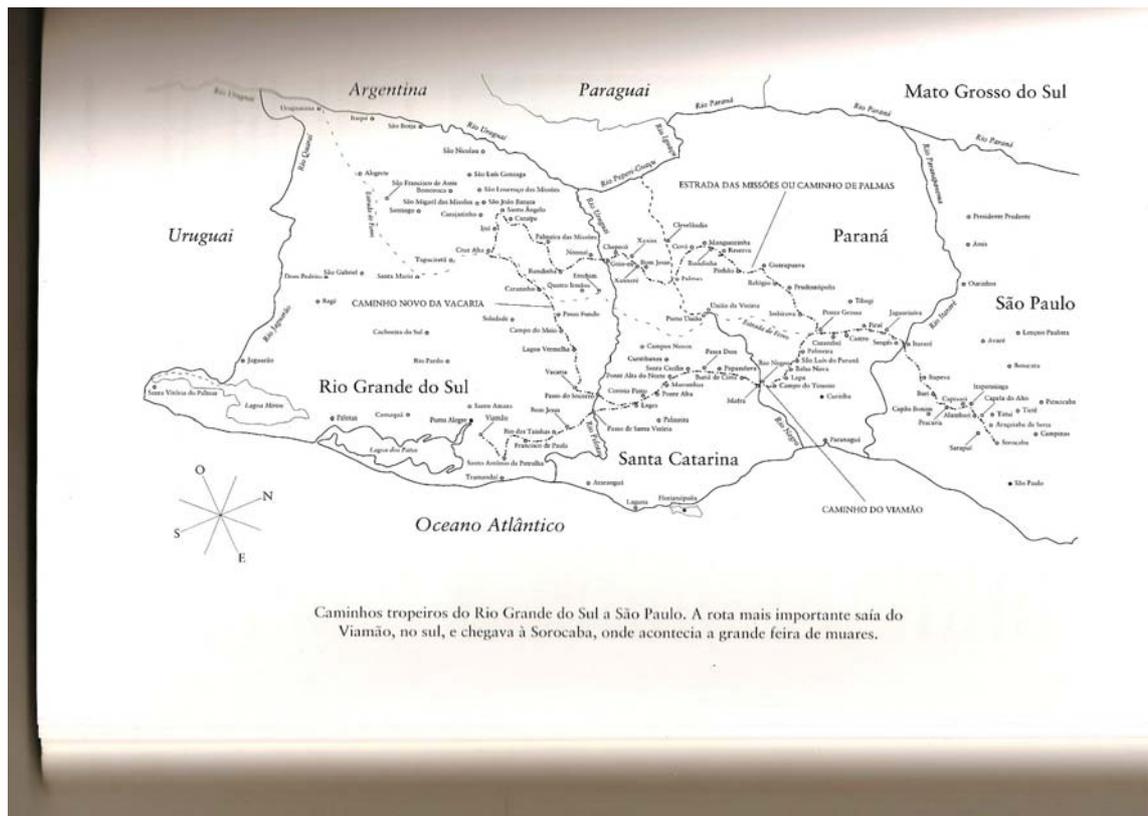


Fig. 5 Rotas tropeiras. NEPOMUCENO, 1999, p. 81

Entre as cidades que cresceram e tornaram-se polo tropeiro, está a cidade de Sorocaba. Em meados do século XIX: “[...] existiam mais de cem hospedarias para tropeiros, violeiros e compradores vindos de todos os lugares do país. [Para subsidiar este movimento havia] uma bem montada rede de serviços, com ferreiros, artesãos de couro, barbeiros [...]”. (NEPOMUCENO, 1999, p. 86).

Nesse ambiente, além dos negócios, também criava-se e difundia-se a cultura e, especialmente, a música caipira. Os tropeiros levavam pelos rincões do país a sua música, a sua viola:

Durante o dia se negociava: aconteciam os leilões, os rodeios nos currais, para amansar animal chucro, compra-e-venda de bichos e a contratação de vaqueiros e tropeiros. À noite, a música esquentava os corações e relaxava os corpos. Era uma animação de fandangos e cururus. E de romances, que os homens precisavam e as mocinhas sonhavam. (NEPOMUCENO, 1999, p. 88).

Na vida errante e estradeira, passando por privações e perigos, o que não podia faltar ao tropeiro era a viola, pois cantar era a única diversão. Os cantadores divertiam os parceiros com suas toadas, choravam suas saudades e narravam causos nas modas de viola as quais ficaram conhecidas por onde passaram.

2 Os ritmos da viola



Fig. 6. Dança de São Gonçalo. Foto de Reinaldo Meneguim. In: Sousa, 2005, p. 41



Fig. 7. Catira. Foto de Reinaldo Meneguim. In: Sousa, 2005, p. 39

O símbolo da música caipira é a viola. As constantes trocas de experiências culturais foram diversificando os ritmos no repique deste instrumento que, aparentemente simples e rústico, revelou-se portador de infinitos recursos. Sempre acompanhadas pela viola, surgiram diversas modalidades de danças e cantorias, como o cururu, o cateretê, o samba caipira e a moda de viola, as folias de reis, as danças de São Gonçalo, as congadas, os calangos, assim descritos por Nepomuceno (1999).

O cururu nasceu como canto religioso marcado pela batida de pé, sofreu modificações e foi se fixando como expressão musical, especialmente do interior de São

Paulo. Até os anos 1950, havia registros de cururu como dança que acompanhava os cantos de festas religiosas. Atualmente caracterizado nas cidades do médio-Tietê, cururu é um desafio improvisado, um “combate poético”, um repente paulista entre violeiros-cantadores (NEPOMUCENO, 1999, p.56-58).

O cateretê ou catira originou-se de uma dança religiosa indígena (o caateretê). Anchieta a utilizava nas festas religiosas para facilitar seu trabalho de substituir Tupã pelo Deus cristão. Com o movimento tropeiro e multiplicação dos povoados, a manifestação foi introduzida às regiões de Goiás e Mato Grosso, tendo registro até mesmo na Amazônia. Entretanto, as regiões em que se estabeleceu e solidificou-se são as de São Paulo e Minas. O catira cultuado hoje nos estados de São Paulo e Minas mantém as características originais da maneira de dançar (sapateando e batendo palmas) e cantar os versos (em solo e em coro). A apresentação tem momentos bem demarcados — o início é narração de fatos e histórias de santo (a moda de viola), entremeados por ponteados de viola (os solos). A partir daí, as danças evoluem até chegar ao desfecho (chamado de recortado). Geralmente é cantado por dois violeiros e vários dançadores (os palmeiros). (NEPOMUCENO, 1999, 58-59)

A Folia de Reis é uma festa religiosa em que se reproduz a viagem dos Reis Magos. Os rituais são comandados por mestres, capitães e violeiros, seguidos por cortejos de festeiros portando bandeiras coloridas. A folia é composta por uma comitiva que peregrina de casa em casa, recolhendo donativos, rezando e cantando com as famílias. O ritual cumpre etapas em que há cantos específicos: à porta da casa, na saudação do presépio, no pedido de ofertas, no agradecimento e na despedida. Ao final da celebração, o dono da casa oferece o almoço farto e, nesse momento, a festa corre embalada pelo catira. As folias acontecem em diversas regiões do país, mas concentra-se em São Paulo, Minas, Paraná, Mato Grosso e Goiás. (NEPOMUCENO, 1999, p. 59-61)

As danças de São Gonçalo são folguedos religiosos introduzidos pelo colonizador português. A comemoração surgiu no século XVII, em homenagem ao santo violeiro de Amarante, no vale do Rio Douro, em Portugal, adquiriu no país novas formas e foi absorvida pela cultura caipira. Acontece geralmente no mês de janeiro, época do final da colheita, com os nomes de Terço, Roda ou Baile de São Gonçalo.

As festas reúnem toda a comunidade, devotos e, principalmente, violeiros. O objetivo é agradecer graças alcançadas e cumprir promessas, podendo ocorrer em qualquer data. Existem na Amazônia, no Piauí, Ceará, Sergipe, Maranhão, Bahia, no

Centro-Oeste e no Sudeste do país. O ritual compõe-se de reza seguida por dança em torno do altar.

O ritual do batismo da viola, por exemplo, é comandado por um velho e respeitado violeiro da região, geralmente o mestre ou capitão de folia. Há também duas madrinhas que seguram toalhas brancas e um padrinho que segura a viola. O mestre ou capitão, sempre entoando suas rezas, benze a viola com um raminho de alecrim molhado em água benta, com movimentos em cruz sobre a viola. Em seguida, um rosário envolve o instrumento e, finalmente, pede-se para o violeiro cantar para São Gonçalo.

A cultura negra, os ritmos e danças acompanhados por percussões, como lundus, batuques e congadas, somaram novos elementos aos gêneros caipiras, mestiçando-a ainda mais, trazendo mais colorido e sensualidade à música caipira. O cruzamento de culturas aconteceu nas grandes fazendas, onde negros e caipiras conviviam e trocavam conhecimentos, “eram irmãos na pobreza, no tipo de vida, na paixão pela música.” (NEPOMUCENO, 1999, p. 61-66).

A congada é uma manifestação realizada, principalmente, em cidades do interior de São Paulo e Minas Gerais em louvor à Nossa Senhora do Rosário e a São Benedito. Conserva da cultura africana “o cortejo real, com o Rei e a Rainha Conga, seus guardas e embaixadas, expressando tradições tribais de Angola e do Congo” (NEPOMUCENO, 1999, p.66) e representa a nostalgia do trono que foi perdido. Ainda sobrevivem “em Itapira, no interior paulista, e em Oliveira, Minas [Gerais] com a riqueza de todas as suas variações rítmicas, seus séqüitos de reis e nobres[...]”. (NEPOMUCENO, 1999, p. 66)

O calango uniu a viola com a sanfona, com o pandeiro, com a caixa, com o reco-reco, com o chocalho, com o violão e com o cavaquinho. Parente do cururu, é uma composição de versos improvisados que repete o refrão. O gênero ainda é cultivado no Rio de Janeiro, mais precisamente em Paraíba do Sul e Valença e também no norte fluminense. (NEPOMUCENO, 1999, p. 66-68)

A moda de viola é considerada a expressão musical mais típica do caipira dos estados de São Paulo e Minas Gerais. De cadência mais lenta, com versos falados, encaixados em melodias que se repetem, é cantada geralmente em duo de vozes terçadas. Quanto ao tema, seus versos longos falam do universo caipira: a natureza, os infortúnios da vida, os animais preferidos (o cavalo e o boi), que geralmente têm nome, os amores (felizes ou desencontrados) e a vida na estrada (as comitivas). As modas mais

recentes, isto é, das décadas de 30/40 do século XX, também retratam o cenário político do país como a moda *Liga dos Bichos*, de Capitão Furtado, gravada por Alvarenga e Ranchinho em 1948, que faz uma comparação bem humorada dos políticos com os animais “Já formaram a suçaidade / protetor dos animais / enquanto os bichos progrêde / a gente anda pra trás.”. O êxodo do caipira para cidade e a vida miserável fora do seu ambiente é também um tema recorrente, como na moda *Levanta Patrão*, composta em 1975 por Lourival dos Santos e Tião Carreiro, a qual narra a “aventura do pobre que saiu da roça para trabalhar na cidade e que morre sob a indiferença do patrão, que nem vai ao enterro”. (NEPOMUCENO, 1999, p. 71)

Estudiosos como Antonio Candido (2003) e Walter de Sousa (2005) salientam o caráter jogresco da moda de viola, que, como o cordel nordestino, constituía-se de composições anônimas ou coletivas, “jornal cantado” pelos tropeiros e boiadeiros que levavam as notícias de um lado para outro, informando as pessoas. Por isso, depois de um tempo, ninguém sabia quem as tinha criado. Somente com o desenvolvimento da indústria fonográfica, surgiu a necessidade de registrar as autorias e deu-se então a apropriação do vasto patrimônio anônimo por artistas ou produtores com acesso às gravadoras. (NEPOMUCENO, 1999, p. 70).

Os ritmos da fronteira: Nas décadas de 40 e 50, do século passado, a música caipira já havia ganhado audiência e reconhecimento das rádios e gravadoras. Formaram-se, nesse período, caravanas para divulgar a cultura caipira por todo país, desbravadores como Cornélio Pires e Capitão Furtado percorriam o interior paulista, goiano, mato-grossense e até mesmo o Paraguai. Em 1943, Capitão Furtado, Mário Zan, Nhô Pai e Nhô Fia avançaram em direção às fronteiras do Mato Grosso com a Bolívia e com o Paraguai, incorporando mais um elemento na miscigenação da música caipira, o ritmo das guarânias e das polcas paraguaias.

Rosa Nepomuceno (1999) destaca que, na longa turnê pela fronteira, a turma do Capitão percorreu rios, atravessou pastos em carros-de-boi e em caminhõezinhos de mudanças, apresentaram-se em cinemas, salões de igrejas e pracinhas. Capitão Furtado e Mário Zan partiram de Porto Murtinho, na fronteira com o Paraguai, com a intenção de chegar a Assunção, em um naviozinho que não tinha como atracar, paravam próximo às barrancas e baldeavam os passageiros para as chalanas. Nessas andanças encontraram a comitiva do presidente do Paraguai, Higino Moringo, e mudaram os planos, ao invés de irem direto para Assunção fizeram com o presidente uma viagem por todo o país. Voltando dessa excursão, “Mário Zan lançou uma safra de

músicas inspiradas nos sons e ritmos da região e, com Nhô Pai, reivindicou a introdução do rasqueado na música brasileira”. (NEPOMUCENO: 1999, p. 130).

A respeito desta polêmica Rosa Nepomuceno comenta:

[...] Pode ser que o botucatuense [Raul Torres] não tenha se embrenhado pelas barrancas do Paraguai, como Zan e o Capitão Furtado, mas não só ultrapassou a fronteira antes deles, como esteve outras vezes em Assunção — em 1944 e em 1950. A obra de Torres registra, pelo menos, sete guarânicas e oito rasqueados. [...]. Nessa disputa pela paternidade da adaptação da polca paraguaia, com todo respeito ao desbravador Mario Zan, [...] o mérito é de Torres. O italiano fica com a glória de ter feito, com Arlindo Pinto, o mais bonito rasqueado, “Chalana” (NEPOMUCENO, 1999, p.130-132).

Nesse período, as versões conquistaram o público e muitos seguiram o novo estilo. Além de Capitão Furtado, que fez versões de guarânicas famosas como *Noches del Paraguay* e compôs em parceria *Saudade de Bela Vista* (com Dino Franco) e *Saudade do Paraguai* (com Milton Rodrigues), Mario Zan, Nhô Pai e outros trilham esse caminho, como Anacleto Rosas Junior:

[...] outro grande nome surgido na década de 40, também sofreu de fronteirice e matogrossice, fascinado por visões de paisagens exóticas, com bando de seriemas e garças. “Ele era apaixonado por aquilo, sem ter vivido lá, era de Taubaté”, conta Renato Teixeira, que o conheceu em Taubaté, onde viveram. São dele, por exemplo, *Flor Matogrossense* e *Mestiça*. (NEPOMUCENO, 1999, p. 132)

Também nessa época surgiu uma dupla que se tornaria fenômeno de vendas, Cascatinha e Inhana com as versões *Índia* e *Meu Primeiro Amor*, versões de Zé Fortuna¹³:

Desde as gravações pioneiras de Cornélio Pires, a indústria fonográfica não levava susto tão grande. O disco de Cascatinha e Inhana bateu todos os recordes de vendas registrados não pela seção caipira ou sertaneja, mas de todos os discos lançados até então. O fato motivou a dupla a jamais trocar a

¹³ *Índia* é originalmente uma composição de Maria Ortiz e José Asunción Flores e *Meu Primeiro Amor* de Hermínio Gimenez. (SOUSA, 2005, p. 140-141)

fórmula musical em sua carreira, que acabou se sintetizando a pouco mais de duas dezenas de guarânias. Ou, numa análise mais ampla, aquele sucesso inédito modificaria profundamente, dali por diante, o que até então era chamado de “música caipira”. (SOUSA, 2005, p. 141)

3 A tradição secular: do cancioneiro europeu ao cancioneiro caipira

A música caipira, assim como a epopéia, a balada e as cantigas medievais, tem sua base fundada na tradição secular da literatura oral, por isso funciona como repositório da cultura popular, propagando e perpetuando crenças, valores morais, étnicos e ideológicos que constituem patrimônio cultural e artístico de comunidades e pessoas. Muitas composições foram recolhidas pelo “poeta-caipira” (a exemplo dos rapsodos gregos) do imaginário coletivo, de cuja prática a moda *Chico Mineiro* deve ser o exemplo mais conhecido:

Em suas memórias, Tônico e Tinoco contam que conheceram a lenda do Chico Mineiro desde crianças. Era uma história que variava conforme a origem de quem contava. Se fosse de São Paulo, era “Chico Paulista”, se fosse de Goiás, era “Chico Goiano”. Optaram por “Chico Mineiro” por sugestão do porteiro da TV Tupi, onde trabalhavam. Esse porteiro, Francisco Ribeiro, é co-autor da toada que há mais de meio século é pedida em qualquer cantoria de música caipira no País. *Chico Mineiro* é, então, na origem, uma fábula sem autor, uma criação anônima do povo, um saber da terra que um dia o engenho de artistas antenados transformaram em peça reconhecida. (RIBEIRO, 2006, p. 23)

Segundo Hamilton Ribeiro (2006), Romildo Sant’Ana¹⁴ afirma que a temática da música caipira recebe influências do Cancioneiro Ibérico, dos romances¹⁵ que eram cantados em Portugal e Espanha na Idade Média, os quais são remissões a lembranças de casos ainda mais antigos, disseminados pelo inconsciente coletivo. Tanto

¹⁴ As referências a Romildo Sant’Ana expostas por Hamilton Ribeiro (2006) foram retiradas do livro *A moda é viola: ensaio do cantar caipira*. Marília: Unimar, 2000 e não foi possível citar na fonte original, pois a edição encontra-se esgotada.

¹⁵ Composição poética tipicamente espanhola, de origem popular, de autoria não raro anônima e de temática lírica e/ou histórica, geralmente em versos de sete sílabas, ou redondilhas maiores. O vocábulo “rimance” alterna com “romance” e corresponde, até certo ponto, à balada medieval. (MOISÉS: 2004, p. 400)

na melodia, quanto na forma (quadras, sextilhas ou quadra duplas, de oito versos), e no conteúdo, “a música caipira retém marcas do cancionero ibérico ou europeu” (RIBEIRO, 2006, p. 21). Isso explica, segundo o pesquisador, o fato de certas composições caipiras, de autoria de pessoas rudes e quase analfabetas, possuírem ingredientes de canções medievais e de tragédias gregas. Como exemplo, cita Vieira, da dupla Vieira e Vierinha, que, mesmo tendo pouca instrução, criou um cururu sobre o Paraná, referenciando os *Doze Pares da França* (personagens das novelas de cavalaria medievais). A moda de viola *Catimbau*, de Carreirinho, é exemplificada como influência da tragédia grega, acentuada na cena que narra a entrega à mocinha da cabeça de Catimbau, decepada pelo laço, para que ela lhe dê o último e prometido beijo, promessa que ela havia feito caso ele laçasse o boi. (RIBEIRO, 2006, p. 21-22).

Hamilton Ribeiro também menciona influências shakesperianas nas composições caipiras. Segundo o autor, a composição *Cruel destino*, de Carreirinho, à semelhança de *Romeu e Julieta*, narra à história do casal que é impedido pela família de unir-se; a jovem apaixonada se mata, o amado, julgando-se sem motivos para viver, segue o mesmo destino. (RIBEIRO, 2006, p. 21-22)

Esses estudiosos, Hamilton Ribeiro e Romildo Sant’Anna, apaixonados pela música caipira, apontam o que eles denominam influências da tradição européia, fórmulas que transmigraram prontas para o cancionero caipira brasileiro. Entretanto, como já retratado no capítulo anterior, tais estruturas formais e temáticas constituem a “caminhada circular”, isto é, são arquétipos reproduzidos pelo homem em sua jornada e, nesse sentido, não se trata exatamente de influência, mas de estruturas formais e temáticas que compartilham de uma mesma tradição.

Essa tradição transmigrou, mesclou-as da terra: “Ao temário de origem européia, a música caipira incorpora elementos da cultura indígena: o respeito à natureza, louvação das matas, campos e regatos de águas cristalinas, deslumbramento com o canto dos pássaros, mas também com o gozo das caçadas e pescarias. ”. (RIBEIRO, 2006, p. 22).

A música caipira pode, dessa forma, ser considerada uma manifestação tipicamente brasileira, pertencente àquela “evolução circular”, que, a exemplo do cordel Nordeste, soube transformar a tradição introduzida pelos colonizadores ao modo de vida do caboclo: seu espaço, seus sonhos e ideais, seus valores, credences e lendas.

4. O caipira sai da roça

Na década de 20 do século passado, o projeto modernista de “criação” de uma música tipicamente brasileira tinha como preferência a valorização de temas relacionados ao folclore e ao interior do país. A necessidade de se criar uma identidade nacional-cultural levava os intelectuais a valorizar uma produção literária e musical inspirada no Brasil rural. É nesse contexto que a cultura caipira sai da roça e ganha o cenário artístico.



Fig. 8. A turma caipira de Cornélio Pires. Foto histórica de 1929. Esquerda para à direita em pé: Ferrinho, empunhando a “puíta”, Sebastião Ortiz de Camargo (Sebastiãozinho), Caçula, Arlindo Santana; sentados: Mariano, Cornélio Pires e Zico Dias. (In:Repom: Revistas de estudos poéticos e musicai, nº 3, junho/2006, ISSN: 1806-9401. www.repom.ufsc.br)

Cornélio Pires, considerado pioneiro na divulgação da cultura caipira, em 1912, lança o livro *Musa Caipira*¹⁶, coletânea de versos típicos. Pires, além dos livros, fazia palestras e representava roceiros em monólogos criados por ele, percorria o país, principalmente o interior paulista, com caravanas de violeiros, cantadores e humoristas,

¹⁶ Warlter de Sousa registra como referência desse livro a Livraria Magalhães e o ano de 1910. (SOUSA, 2005, p. 64)

“[...] apresentando-se em, desde palcos e salões mais nobres, praças e picadeiros de circos mais modestos.” (NEPOMUCENO, 1999, p. 101).

Em 1929, quando a indústria fonográfica brasileira estava a todo vapor, tocar uma música cheia de erros de português era inadmissível. Mas Cornélio Pires, audaciosamente, propôs ao presidente da Columbia, Byington Jr., a prensagem de mais de mil discos da então desconhecida música caipira, com custos pagos com recursos do próprio bolso, ou melhor, do bolso de um amigo:

O pacote embrulhado em jornal caiu estrepitosamente sobre a mesa. Um aturdido Byington Jr., revelou, uma vez mais naquele dia, sua cara de gringo espantado, pouco acostumado ainda com as maluquices dos brasileiros. [...]. Desfeito o embrulho, o americano continuou aparvalhado. Era muito dinheiro. Pires justificou: “É que, em vez de mil discos, eu quero cinco mil; e de cada, pois no primeiro suplemento quero seis discos diferentes”. (SOUSA, 2005, p. 84).

Assim, “As edições foram lançadas com trezentos a quatrocentos discos, um número arrojado para época. Como poucos possuíam vitrolas, Cornélio Pires passou a vender as vitrolas e a brindar o cliente com dois ou três discos para começar a sua coleção”

. (RIBEIRO, 2006, p. 33)

Com a venda conjugada, logo a primeira edição esgotou e Cornélio Pires partiu para segunda e terceira impressões, para, em seguida, ser contratado pela gravadora como produtor de discos caipiras. Como produtor e com medo de os discos ficarem muito caros, tem a idéia de fazer das capas anúncios de propaganda de lojas, indústrias, farmácias, padarias. Como resultado, as vendas dispararam. (RIBEIRO, 2006, p. 33).

O sucesso das primeiras gravações de música caipira foi tão estrondoso que logo outras gravadoras despertaram para o gênero. Assim, em 1929, a Victor lança a *Turma Caipira Victor* que passa a disputar o mercado com a *Turma do Cornélio Pires*:

Foi a Victor, aliás, a primeira gravadora a estampar num selo de disco a denominação “moda-de-viola”. Trata-se da gravação *Casamento de Onça*, moda humorística de Raul Torres, cantada por Lourenzo e Olegário [...]

dupla que ficou conhecida alguns anos depois como Mandy e Sorocabinha” (SOUSA, 2005, p. 89)

O início da produção dos discos caipiras coincide com o crescimento do rádio no Brasil e logo se fez uma parceria promissora. As emissoras atraíam as duplas de sucesso e criavam programas caipiras ou sertanejos de grande audiência. Com esta parceira, os artistas viam sua popularidade crescer e vendiam mais discos: “Como o disco era ainda uma novidade, ir para o estúdio não era sinal de que a carreira de um cantor popular estava ‘engrenando’. Mas um contrato de exclusividade com uma emissora de rádio, sim.” (SOUSA, 2005, p. 89).

Nesse meio propício, já com inúmeros adeptos e crescendo a cada ano mais e mais, no final da década de 1920, começam a surgir as primeiras duplas de sucesso como “Raul Torres e Serrinha (depois Florêncio), Zé Carreiro e Carreirinho, Sulino e Marrueiro, Vieira e Vieirinha, Tonico e Tinoco, Palmeira e Biá, Pedro Bento e Zé da Estrada. Todas com programas de rádio”. (RIBEIRO, 2006, p. 34)

Em 1958, o mundo caipira também chegou às revistas, com a publicação da *Revista Sertaneja*, para divulgar os artistas caipiras que faziam sucesso nas rádios. A revista compunha-se de “críticas de discos, análises, reportagens ilustradas, ensaios fotográficos, seção de caça e pesca, página literária, fotonovela e histórias em quadrinhos com personagens do mundo caipira, letras de músicas, coluna de leitores e até seção de humor [...]”. (RIBEIRO, 2006, p. 35).

Outro meio conquistado pela “trupe” caipira foi o cinema: vários artistas invadiram a “telona” entre eles, Jararaca e Ratinho, Alvarenga e Ranchinho e o mais famoso Amácio Mazzaropi. Rosa Nepomuceno (1999) registra que o primeiro filme brasileiro de ficção, rodado em 1908, *Nhô Anastácio Chegou de Viagem*, de Júlio Ferrez, narrava a visita do caipira ao Rio de Janeiro. E, o primeiro filme falado, *Acabaram-se os Otários*, realizado dois anos depois:

[...] teve como protagonista Genésio Arruda, na sua caracterização de caipira, famosa no rádio e no teatro. O enredo trazia a clássica história do mineiro rico que vai passear em São Paulo e vive as peripécias esperadas, querendo comprar um bonde para levar para fazenda. [...] Alvarenga e Ranchinho, [considerados os reis da paródia e da sátira] interpretaram seus próprios papéis em vários filmes. Este filão continuaria a ser cultivado pela cinematografia, chegando ao auge na década de 50, com o paulistano Amácio Mazzaropi [1912-1981]. (NEPOMUCENO, 1999, p. 122)

Walter de Sousa (2005) registra como as primeiras aparições de Amácio Mazzaropi, sob a produção da Vera Cruz, *Sai da Frente* (1952), *Nadando em dinheiro* (1952) e *Candinho* (1953). Segundo o pesquisador, com a falência do estúdio Vera Cruz em 1954, Mazarropi, após curto período atuando em produções de pequenos estúdios em que estrelou em clássicos como *O gato da madame* (1956) e *Chico Fumaça* (1958), cria sua própria produtora (PAM — Produções Amácio Mazarropi). Sucesso de entretenimento popular, Amácio Mazzaropi ficou mesmo imortalizado na sua versão muito particular do Jeca Tatu, caboclo sábio e espertalhão que nada tinha do funesto caipira criado por Lobato:

Mesmo sem caracterizar o personagem de Monteiro Lobato, usando apenas seu nome, a palavra Jeca esteve no título de 9 dos seus 32 filmes. [...] Sua caracterização do caipira, [...] não se baseava no estereótipo usado pelas companhias de teatro das quais participava. Era uma mistura de Pedro Malasartes, anti-herói português, espertalhão que também encarnou no cinema (*As aventuras de Pedro Malasartes*, de 1960), com o caipira de Cornélio Pires. Do urupê de Monteiro Lobato é que ele não tinha nada. (SOUSA, 2005, p. 174)

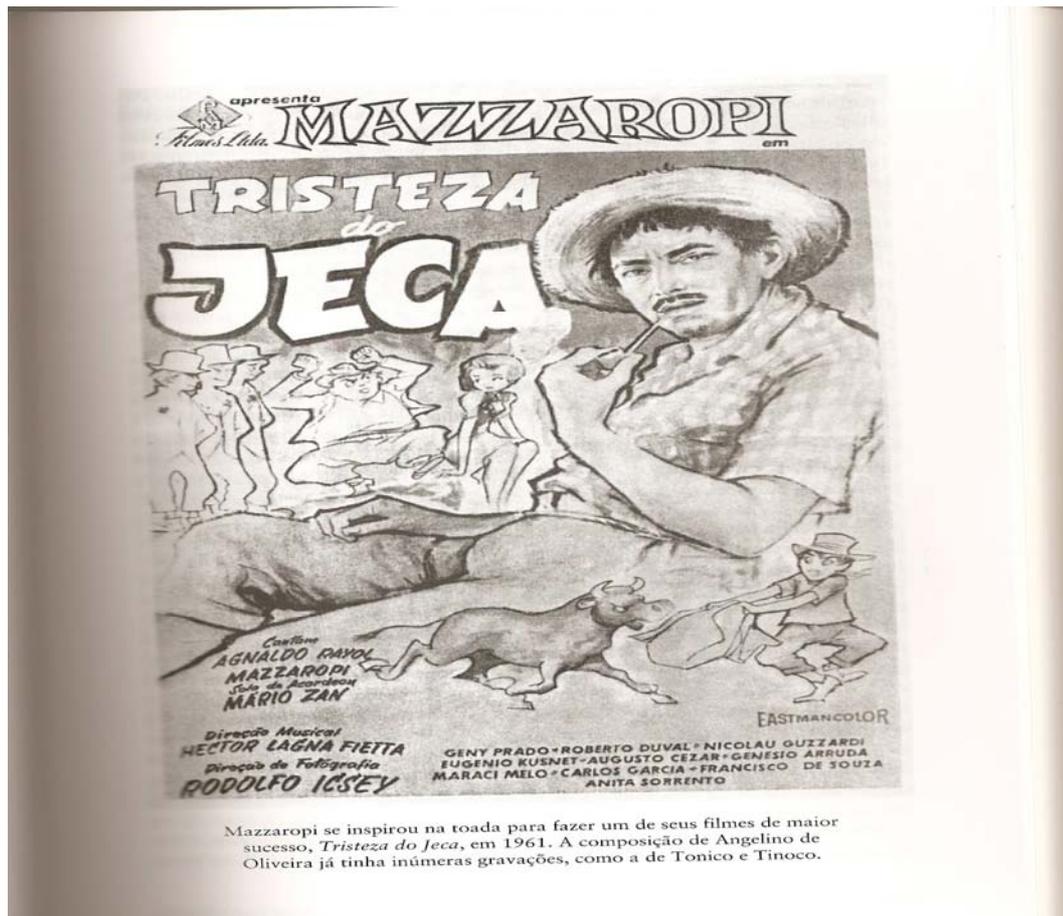


Fig. 9. Amácio Mazzaropi. NEPOMUCENO, 1999, p. 137.

Como vimos, apesar de ter sido, talvez, a interpretação mais popular do caipira e ser fenômeno de bilheteria, Amácio Mazzaropi não foi o único. A partir da década de 70 (século XX), “o cinema caipira” diversifica-se nas produções estreladas por duplas e intérpretes caipiras, baseados em sucessos de rádio, com seus títulos, reproduzindo os nomes desses sucessos: *A Marca da Ferradura*, de Teixeira Mendes (1969); *Sertão em festa* estrelado por Tião Carreiro e Pardinho (1970); *No rancho fundo*, com Nonô e Naná, e os meninos Chitãozinho e Xororó (1971), de Osvaldo de Oliveira; *O menino da porteira*, de Jeremias Moreira Filho, com Sérgio Reis (1976); *Os três boiadeiros*, de Waldir Kopezky (1978); *Mágoa de boiadeiro*, de Venceslau M. Silva (1979) e *Estrada da vida*, de Nelson Pereira dos Santos, com Milionário e José Rico (1980). (SOUSA, 2005, p.175).

Nesse contexto, Waler de Sousa destaca o filme *A marvada carne* (1985), de André Klotzel e o define como a representação mais autêntica do universo caipira:

[...] a produção mais fiel ao espírito caipira [...], o diretor André Klotzel mergulhou no universo caipira, devorando os livros de Cornélio Pires, Waldomiro Silveira e Monteiro Lobato, além d’*Os parceiros do rio bonito* de Antonio Candido. Foi especialmente deste livro que saíram as bases de *Marvada carne*, [...] filme conta as desventuras de Nhô Quim (Adilson Barros). Depois de se casar com Sá Carula (Fernanda Torrês), o personagem central enfrenta várias “provas”: o Curupira (Nelson Triunfo) e o Diabo (Regina Casé). Enfim, alcança a cidade, onde prossegue sua busca pela carne de boi, seu místico Graal. Ao entrar num supermercado, é surpreendido por uma multidão enfurecida que o saqueava. Em e meio ao afobamento do caipira solapado pelo imprevisto na cidade grande, não perde a oportunidade escapar: passa a mão em uma peça de carne que jaz sobre uma balança e corre. Na cena final, o caipira, enturmado com a vizinhança suburbana, se delicia com a carne que assa numa churrasqueira de tijolos em plena periferia de São Paulo. (SOUSA, 2005, p. 175):

Recentemente, temos também duas significativas produções *Tapete vermelho* (2006), de Luiz Alberto Pereira e a refilmagem de *O menino da porteira* (2009), de Jeremias Moreira, provando que o filão ainda continua conquistando um público, talvez nostálgico, daquele universo que não viveram, mas que ouviram contar nas histórias dos ancestrais.

Tapete Vermelho é uma comédia que narra a luta de um típico caipira paulista, Quinzinho (Matheus Machtergaele), para levar o filho Neco (Vinícius Miranda) ao cinema como presente de aniversário. O caipira quer mostrar ao filho um filme do comediante Mazzariopi, seu ídolo. A promessa que parecia fácil complica-se, pois na região não há cinemas e o personagem e sua família percorrem diversas cidades do interior paulista. Depois de diversas aventuras, como o encontro com o diabo e um conflito de sem terras, Quinzinho é preso e perde o filho na confusão. O caipira chega a São Paulo e misticamente encontra o filho e uma fita de Amácio Mazzaropi, conseguindo, enfim, engenhosamente, realizar seu propósito. O filme, apesar de ser uma comédia, discute questões bastante sérias, como a falta de cinema nas pequenas cidades, os conflitos de sem terras e o menor abandonado.

O menino da porteira é uma nova versão do sucesso de bilheteria de 1976, comandado pelo mesmo diretor. Nessa versão, o protagonista, antes estrelado por Sérgio Reis, é o cantor Daniel que desempenha o papel do boiadeiro Diogo. Na fazenda Ouro Fino, ele e outros peões entram numa guerra particular contra o inescrupuloso Major Batista (José de Abreu), proprietário das terras:

O personagem Rodrigo (João Pedro Carvalho), o tal menino da porteira, entra para dar certa ternura à trama e levar forçada comoção à platéia com seu triste desfecho. Mas não há pieguice maior para sustentar um roteiro pífio e, pior, conduzido sem pulso nem beleza. Os melhores momentos ficam, portanto, reservados para cantoria de Daniel [...] (BARBIERE JR: in *Revista Veja*, março de 2009, p. 104).

5 Autores e atores

Muitos foram aqueles que enveredaram pelas estradas e saíram do pacato interior para os tumultuados centros urbanos em busca de vida melhor e de espaço para mostrar os seus talentos de violeiro e cantador. Assim, a cultura caipira, revelada ao cidadão por Cornélio Pires nas primeiras décadas do século XX e valorizada pelo projeto modernista de criação de uma música nacional, rompeu barreiras e conquistou a cena.

A música caipira, nesse longo percurso de mais de um século, sofreu influências e transformações. Antes identidade cultural daquele “público de caipiras”, que mais uma vez, desterrado do seu rincão, apaziguava suas saudades nas modas de violas dos programas de rádio e televisão, ramificou-se e, no final século XX, viu surgir o sertanejo pop.

Essa música designada sertaneja tomou a cena a partir das décadas de 1980 e 1990, no estilo romântico, com tema quase sempre amoroso, e foi propagada por duplas como Chitãozinho e Xororó e Leandro e Leonardo. Recentemente, também recebeu uma versão universitária, cultuada nas “baladas country” nas vozes de duplas como João Bosco e Vinícius e César Menotti & Fabiano.

Este velho novo estilo, denominado sertanejo universitário ou sertanejo romântico, é o irmão caçula, moderno, milionário e pop, mas que ainda divide espaço com o irmão mais velho, “o modesto” caipira, que recebeu também um novo adjetivo: *música de raiz*.

A seguir, faremos uma breve referência aos principais compositores e intérpretes, desde os antológicos dos áureos tempos das décadas de 1930, 1940, 1950 e 1960 e dos seus herdeiros no século XXI. Entretanto, com característica de brevíário, é claro que se corre o risco de deixar de fora alguns representantes notórios.

5.1 Cornélio Pires (1884-1958)

Parte de suas façanhas já foi contada neste capítulo. Vimos que ele foi o primeiro no meio artístico a apostar neste gênero por lançar os primeiros discos de música, causos e humor caipiras. É retratado por Rosa Nepomuceno (1999) como homem inquieto, boêmio e empreendedor. Na sua inquietude, experimentou diversas profissões, foi tipógrafo, jornalista, redator, dono de escola, professor de educação física até encontrar sua verdadeira vocação, “caipirólogo”, contador de causos, ator comediante, poeta, compositor e intérprete:

Filho de um agrimensor, Raymundo Pires, grande contador de causos, foi criado solto, fazendo estripulias à beira do rio em Tietê [...]. Expulso da escola, terminou sua formação em casa e aos 17 anos, em 1901, desembarcou em São Paulo. [...] caiu na vida boêmia, com enorme prazer. Trabalhava como tipógrafo e jornalista, [...] Como repórter e redator passou por vários jornais na capital, em Santos e São Manuel. [...] Em Tietê abriu uma escolhinha de alfabetização [...] [trabalhou em] Botucatu, como professor de educação física, foi demitido [...]. Em Piracicaba, tentou aliar as atividades docentes à boêmia, em vão. Em 1910, era um *caipirólogo* formado e diplomado nas rodas de violeiros e declamadores. (NEPOMUCENO, 1999, p. 102).

Cornélio Pires pode ser considerado o mais dedicado e fervoroso divulgador da cultura caipira, escreveu mais de 25 livros¹⁷, de poesias, de contos, pesquisas sobre músicas, linguagem e anedotas caipiras. Como intérprete, gravou

¹⁷ Além de *Musa caipira*, o primeiro, Cornélio publicou: *O Monturo* (Pocai & Weiss, 1911); *Versos* (Empresa Gráfica Moderna, 1912); *Tragédia Cabocla* (? 1914?); *Quem Canta um Conto* (O Estado de São Paulo, 1916); *Cenas e Paisagens da Minha Terra* (Monteiro Lobato & Cia, 1921); *Conversa ao Pé do Fogo* (Piratininga, 1921); *As Estrambóticas Aventuras de Joaquim Bentinho* (Imprensa Metodistas, 1924); *Patacoadas, Anedotas, Simplicidade e Astúcia de Caipiras* (Livraria Alves 1926); *Seleta Caipira* (Irmãos Ferraz ?); *Almanaque d'O Sacy* (Cornélio Pires, 1927); *Mixórdias, Anedotas e Caipiradas* (Companhia Editora Nacional, 1928); *Continuação das Estrambóticas Aventuras de Joaquim Bentinho* (Companhia Editora Nacional, 1929); *Tarrafas* (Companhia Editora Nacional, 1932); *Sambas e Cateretês* (Gráfica e Editora Unitas Ltda ?); *Chorando e Rindo* (Companhia Editora Nacional, 1933); *Só Rindo* (Civilização Brasileira, 1934); *Tá no Bocó* (Companhia Editora Nacional, 1934); *Quem Conta Um Conto e Outros Contos* (Livraria Liberdade, 1934); *Coisas d'Outro Mundo* (do autor, 1944); *Onde Estás, ó Morte?* (do autor, 1944); *Enciclopédia de Anedotas e Curiosidades — 1º Volume* (do autor, 1944) (SOUSA, 2005, p. 64)

Boiada Cuiabana, de Raul Torres e sua composição *Jorginho do Sertão* também foi escolhida para ser lançada no primeiro disco. Interpretada por Caçula e Mariano. *Jorginho do Sertão* é considerada por muitos músicos como uma peça difícil de ser interpretada:

Jorginho do Sertão é uma peça sofisticada do ponto de vista musical, difícil de cantar. Talvez por isso não é muito conhecida. Mas, “na classe”, todos têm notícia dela, e foi a música escolhida para a primeira apresentação em rádio (na São Manuel dos anos 1930) pela dupla irmãos Perez, depois rebatizada como Tônico e Tinoco. (RIBEIRO, 2006, p. 6).

O “caipirólogo” de Tietê, — ao lado de pesquisadores como Waldomiro Silveira, Amadeu Amaral, aliás, primo de Cornélio Pires, e José Piza —, é sempre referenciado como aquele que não só levou a música e a cultura caipira aos grandes centros, mas também, contrariando o estereótipo criado por Monteiro Lobato, propagou que o caipira não era um brasileiro ignorante, mas que tinha muito a ensinar ao homem urbano. A esse respeito, Rosa Nepomuceno enfatiza que Cornélio Pires, por intermédio dos personagens representados, ironizou o cidadão que se achava mais inteligente:

“Nosso irmão do campo não é esse bocó de que se fala”, dizia. E contava a história de um grã-fino que tinha ido para o interior e, passeando a cavalo pelos arredores da cidade, parou numa casa. Foi bem acolhido, como é típico desses lugares, e quando viu na parede várias fotos, perguntou ao dono: — De quem é esse retrato? / — É de minha mãe. / — E aquele outro? / — É de meu pai. / E olhando a de um burro bonito, de sete palmos de altura e arreio enfeitado, arriscou: / — Este também é da família? / — Nhô, não. Mecê ta enganado, esse num é retrato. / — Que é então? / — É espejo... / Esse era o caipira de Cornélio Pires. (NEPOMUCENO, 1999, p. 103).

5.2 Raul Torres (1906-1970)



Fig. 10. Raul Torres (à direita) com seu parceiro João Pacífico, na radio Nacional. In: Nepomuceno, 1999, p. 269.

Era uma figura singular, sempre bem vestido, “[...] terno impecável, gravata, lenço de seda no pescoço, chapéu panamá branco e um reluzente anel de diamante de alguns quilates. [...]” (NEPOMUCENO, 1999, p. 265), causava estranheza ao destoar do estereótipo xadrez de chapéu de palha das sátiras caipiras ou do roto Jeca Tatu. Também, no trato com sua carreira, fez a diferença, era ambicioso, soube gerenciá-la, fez sucesso e fortuna.

Como outros tantos desse universo, era um homem do interior, nasceu em Botucatu, fato que, segundo Rosa Nepomuceno (1999), determinou os rumos de sua carreira, pois a região em que se criara era, no início do século XX, próspera, já que o café e o algodão traziam divisas e um incessante ir e vir de lavradores, fazendeiros, tropeiros, escravos recém-libertos e violeiros:

Essa herança cultural determinaria o destino do filho de imigrantes espanhóis, que foi para capital aos 12 anos, para sobreviver em ofícios estranhos à música durante um bom tempo, até que conseguisse chegar aos palcos [...] Foi um profissional. Ao contrário dos colegas do interior, que chegavam despreparados, ingênuos naquele mundo novo de gravadoras e emissoras de rádio, ele inaugurou um estilo de comportamento que o levou ao sucesso, à fama e à fortuna e o aproximou de artistas de renome, como Francisco Alves, Sílvio Caldas, Noel Rosa [...] (NEPOMUCENO, 1999, p. 265).

Até chegar ao estrelato, Raul Torres percorreu um árduo caminho, foi cocheiro e ferroviário. Como cocheiro, convivendo, na Estação da Luz, com os nordestinos nas horas vagas, tomou gosto pelo ritmo da embolada, contato que lhe rendeu o título de “O embaixador da Embolada”. Seguindo esse ritmo, os primeiros palcos foram os dos circos e cabarés. Após contato com algumas “trupes”, criou seu primeiro grupo *Os Turunas Paulistas*, inspirado nos pernambucanos *Turunas da Maricéia*. Aos 21 anos, em 1927, chegou ao Rádio e, nesse tempo conheceu Cornélio Pires. Passou a fazer parte da selecionada *Turma Caipira Cornélio Pires* e, ao mesmo tempo, continuou as apresentações particulares e o trabalho na Estrada de Ferro de Sorocabana. (NEPOMUCENO, 1999, p. 267-268).

Algumas de suas principais composições, segundo Ribeiro (2006), são: as modas de viola *Boiada Cuiabana, Mula Baia, Moça Boiadeira*; as toadas *Moda da Mula Preta, Moirão da Porteira, Cavalão Zaino, Colcha de Retalho e Ingratidão*; a valsa *Saudade do Matão*; modas com declamação *Chico Mulato, Pingo d'Água, Cabocla Tereza*; os cururus *Lá Vai Minha Garça Branca, Gostei de Morena, Boiadeiro Apaixonado, Atrás da Porteira*; a música humorística *A Mulher e o Trem*. (RIBEIRO, 2006, p. 45)

5.3 João Pacífico (1909-1998)

O adjetivo pacífico que se perpetuou como “sobrenome” é a característica pela qual é lembrado: “quando convivia com os astros do rádio, ganhou o apelido de Pacífico, ajustado à serenidade do interiorano, que evitava qualquer situação encrencada” (NEPOMUCENO, 1999, p. 236).

O mestre da poesia caipira, como é reverenciado, nasceu na fazenda Cascalho, em Cordeirópolis, mestiço, descendente de escravos, filho de mãe alforriada e de pai branco. (RIBEIRO, 2006, p.49) Assim como tantos, também deixou o interior e, depois de ter passado pelas cidades de Limeira e de Campinas, chegou a São Paulo, em 1924, com 15 anos. Conforme, Rosa Repomuceno (1999), depois de trabalhar em fábricas com um salário que mal dava para a alimentação, empregou-se na Companhia Paulista de Estradas de Ferro e, trabalhando no vagão-restaurante, conheceu o escritor

modernista Guilherme de Almeida (1890-1969), fato que mudaria a sua vida e abriria portas nas emissoras de rádio:

[...] foi com uma carta sua [de Guilherme de Almeida] que chegou aos bastidores da Rádio Record, procurando pelo grande Paraguassu, em 1933. Levava sua embolada “Seu João Nogueira”. Um dos “cantores de ouro” do rádio o recebeu apressado. Foi evasivo, mentiu que não cantava aquele gênero de música e o apresentou ao especialista Raul Torres — “O embaixador da Embolada”.

O já conhecido artista de Botucatu fizera parte da seleta caravana de Cornélio Pires e já era sucesso no rádio. Descartou a música sem dó nem piedade, dizendo que não tinha tempo a perder e que Pacífico jogasse tudo na cesta de lixo. (NEPOMUCENO, 1999, p. 241).

Mesmo após o contato desastroso, não desistiu e, procurando por Torres em outra oportunidade, conseguiu que o ouvisse cantar. Surpreendendo Pacífico, “O embaixador da Embolada” anunciou que a gravaria: “Contrato selado, ambos cantaram e gravaram a embolada pela Odeon, no mesmo ano. O sucesso foi tamanho que, no ano seguinte, a própria Odeon promoveu uma regravação, na voz de Aurora Miranda.” (SOUSA, 2005, p. 101).

João Pacífico também é reconhecido como o criador da toada poética ou toada histórica ao compor *Chico Mulato*. A toada tornou-se a maior novidade da época, causou espanto e desafiou os técnicos da gravadora RCA-Victor, pois, além da música, havia um preâmbulo declamado, isto é, uma introdução à história a ser contada nos versos:

É que o disco de 78 rpm era “curto” demais para comportar música e declamação, isso em ínfimos três minutos e meio, no máximo! O poderoso Mr. Evans, percebendo a simpática insistência de João Pacífico, comprou a idéia e passou algumas tardes junto como os técnicos da fábrica até que conseguiram enfiar a música no disco. Mesmo com as linhas do disco mais apertadas, durante a gravação Torres teve de apressar um pouco os versos introdutórios para iniciar logo a toada. (SOUSA, 2005, p. 104).

Quando começou a ser executada nas rádios, o sucesso foi tanto que Mr. Evans encomendou a Pacífico outras iguais. Assim, em 1940, com a mesma estrutura, Pacífico e Torres gravaram *Cabocla Teresa*, alcançando grande sucesso: “O enredo

trágico da bela cabocla assassinada pelo enciumado Chico Mulato virou filme homônimo, em 1982, dirigido por Sebastião Pereira”. (NEPOMUCENO, 1999, p. 241).

Segundo Rosa Nepomuceno (1999), João Pacífico “personagem lendário [...], amigo de Mário de Andrade e de Guilherme de Almeida, gravado por nomes importantes da música sertaneja, em todas as décadas, [...] faleceu [...] pobre e esquecido pela mídia e pelo mercado. [...]” (NEPOMUCENO, 1999, p. 236)

Entretanto, suas composições ficaram imortalizadas na memória coletiva do povo. Em qualquer rincão escondido do interior do país há de se encontrar um caboclo a cantarolar *Cabocla Teresa* ou *Chico Mulato*. Além destas duas “jóias” do cancionero caipira, nos seus 89 anos, João Pacífico compôs “uma vasta obra, que está sendo catalogada por Frederico Mogentale [...], sabe-se, a princípio, que ele deixou 256 músicas gravadas” (NEPOMUCENO, 1999, p. 236) dentre elas: *O vizinho me contou*, *Menina de fábrica*, *O pretinho do rosário*, *Jangada do norte*, *Ouro branco*, *È o papudo quem dá*, *Neném sai da garoa*, *São João do rancho fundo*, *No mourão da porteira*, *Pingo d’água*, *Tapera caída*, *Treze listas*, *Minas Gerais*, *Coquetel da vida*, *Enquanto a estrela brilhar*.

5.4 Ariovaldo Pires, o Capitão Furtado (1907-1979)

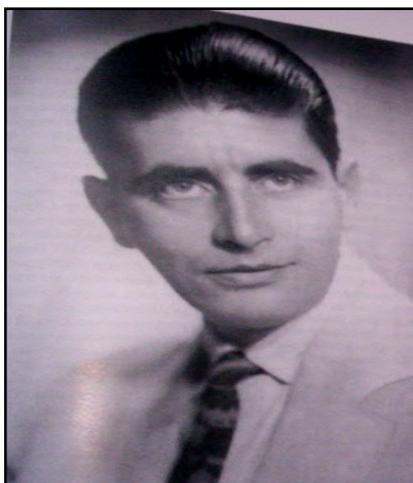


Fig. 11 NEPOMUCENO, 1999, p. 277.

Com este sobrenome é inevitável associá-lo ao tio, Cornélio Pires. Pode-se até dizer que ele trilhou o mesmo caminho. Quando foi, falando um inglês acanhado de iniciante, ser intérprete do tio na negociação com o supervisor artístico da gravadora Columbia, no Brasil, Mr. Wallace Downey, acabou selando seu destino:

Foi dessa forma que o rapaz de Tiête, aos 21 anos, entrava para o mundo da música e das artes caipiras. [...]. Downey viera dos Estados Unidos como outros projetos para a empresa, inclusive fazer cinema, e convidou o desembaraçado intérprete para ser seu secretário, e depois em 1931, assistente de produção do filme *Coisas Nossas* — que teve a participação de Jararaca e Ratinho. Mas quando a Byington inaugurou a Rádio Cruzeiro do Sul — em São Paulo e no Rio de Janeiro —, os horizontes de Ariovaldo se ampliaram: passou a ser uma espécie de faz tudo [...] (NEPOMUCENO, 1999, p. 278).

Entretanto, o parentesco não colocou Ariovaldo Pires à sombra do tio; tinha luz e talentos próprios. Mas, para evitar as comparações, criou o pseudônimo Capitão Prudêncio Pombo Furtado. Dessa forma, passou a assinar suas composições como Capitão Furtado:

A razão da escolha do nome, explicava, era seu orgulho de ser caipira, não podendo “menosprezar” sua gente “escolhendo um nome ridículo”, e

portanto optando por Capitão. O Furtado entrara na história por ter sido lesado numa troca de emissora. O certo é que ele evitava usar seu sobrenome, para fugir das inevitáveis comparações com o tio. (NEPOMUCENO, 1999, p. 280).

Homem de “mil e uma utilidades”, foi apresentador de programas caipiras em diversas emissoras de rádio, no Rio de Janeiro, em São Paulo e até em Salvador; Rádio Tupi (SP), a Nacional (RJ), a Difusora (SP) e a Excelsior (BA). Também escreveu para o teatro *Segredo de Sultão* (que venceu um concurso do Serviço Nacional de Teatro e foi montada no Teatro João Caetano, por Jardel Jércolis) e dois livros de anedotas e causos caipiras: *Lá Vem Mentira* (1937) e *Tem Sim Senhor* (Edições e Publicações Brasil, 1946). (NEPOMUCENO, 1999, p. 281-282)

Entretanto, é como fértil compositor que o Capitão deve ser lembrado:

[...] Até o final de sua vida, sem tocar um instrumento — arranhava o violão —, ele comporia, segundo seu depoimento, mais de mil letras, cerca de 350 gravadas. Foram modas de viola, maxixes, valsas, sambas, toadas, baiões, congadas, galopes, arrasta-pés, fandangos, marchas, forrós, guarânias, xotes, rancheiras, canções, desafios, boleros, dobrados, cateretês, corridinhos, calangos, rasqueados, lundus, batuques e mazurcas, gêneros pelos quais se aventurou. Ainda se dedicou às versões de músicas paraguaias, mexicanas, italianas, americanas e francesas, reforçando sua imagem de homem de mil talentos. [...] (NEPOMUCENO, 1999, p. 279-280).

5.5 Alvarenga (1912-1978) e Ranchinho (1913-1991)



Fig. 12. NEPOMUCENO, 1999, p. 292

Murilo Alvarenga (o Alvarenga) e Diésis dos Anjos Gaia (o Ranchinho), os reis da sátira, formaram dupla por volta de 1933 quando o Circo Pinheiro, do tio de Alvarenga, fazia temporada em Santos. Nessa época, Ranchinho tentava “ganhar a vida” cantando músicas românticas na Rádio Clube de Santos, o talento “[...] também, no seu caso era herança de família: o pai, Theódulo, tinha sido mestre de banda, mas o garoto sonhava com uma carreira que ultrapassasse os limites da cidade.” (NEPOMUCENO, 1999, p. 289).

Até chegarem às emissoras de rádio, acompanharam caravanas de circo, cantando música séria, mas o público achava graça e, acreditando que poderiam fazer sucesso explorando o gênero cômico, entremearam piadas às músicas e mantiveram a fórmula. (NEPOMUCENO, 1999, p.290) Quanto à chegada dos humoristas às rádios, há controvérsias. Rosa Nepomuceno apresenta duas versões. Na primeira, teriam estreado na Rádio São Paulo por intermédio do maestro Breno Rossi que os conheceu quando participavam da companhia *Trololó*, no Teatro Recreio, na Praça da Sé. (NEPOMUCENO, 1999, p. 290) Na segunda versão, teriam chegado às rádios por intermédio de Ariovaldo Pires, o Capitão Furtado:

O compositor, radialista e produtor caipira conta que estava ensaiando o programa Cascatinha do Genaro na emissora quando viu dois “meninotes” passando com seus instrumentos. Abordou-os, perguntou se eram violeiros, se cantavam no estilo de Mariano e Caçula e se queriam participar de um

filme. Pegos de surpresa e espertos para não enjeitarem proposta boa, disseram sim para tudo. Furtado viu logo que eles só sabiam aquelas paródias, mas que Ranchinho puxava bem a viola. [...] (NEPOMUCENO: 1999, p. 290).

Apadrinhados por Capitão Furtado, em pouco tempo a dupla de humoristas tornou-se fenômeno de sucesso, apresentando-se em programas de rádio e televisão e nos palcos mais prestigiados do país como o do Cassino da Urca (RJ), onde ficaram em cena por dez anos:

Aqueles dois tinham estrela. Queriam apenas ser artistas — de que gênero ou forma, nunca haviam planejado. Em três anos juntos, tinham virado humoristas, artistas de cinema e, sem terem nascido na roça, dupla caipira. [...] Deixaram para trás os tangos e embarcaram nas águas do Capitão Furtado, o padrinho mais pé-quento que qualquer iniciante poderia desejar. [...] Assumindo definitivamente o visual caipira — camisa xadrez, chapéu de palha e botas de cano curto — e com um repertório de músicas e piadas, subiram nos palcos mais prestigiados do país [o Cassino da Urca (RJ)] [...] (NEPOMUCENO, 1999, p. 291).

Em suas sátiras, a dupla critica, principalmente, os políticos, entre eles Getúlio Vargas, Presidente Dutra, Jânio Quadros, Adhemar de Barros. Por causa de suas sátiras “os milionários do riso” tiveram muitos problemas com a polícia, principalmente nos períodos de ditadura. No governo de Getúlio Vargas, o DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda) passou a persegui-los, foram presos várias vezes ao término das apresentações. Geralmente, “[...]passavam as noites sentados nas salas de espera das delegacias [...] e pela manhã eram soltos sem nenhuma explicação. Essa foi a fórmula adotada pelo Chefe do DIP, Lourival Fontes, para desestimulá-los a prosseguir com aquele tipo de humor.[...]”. (NEPOMUCENO, 1999, p. 294).

Entretanto, a graça dos artistas era tanta que até Getúlio Vargas se rendeu as suas sátiras:

Em 1939, esse mal estar foi resolvido por hábil iniciativa de Alzira Vargas, que os convidou para ir ao Palácio do Catete, no dia do aniversário do pai, 19 de abril, [...]. A partir daí, Alvarenga e Ranchinho ficaram livres, como passarinhos na mata, para brincar com o poder. “Mas sem censura perdeu a graça falar do Getúlio”, contaria Ranchinho. Eles viveram outros momentos emocionantes, quando, por exemplo, se apresentaram no Cassino da

Pampulha, em Belo Horizonte. Dezenas de investigadores os esperavam para impedi-los de dizer piadas sobre o interventor Benedito Valadares. De nada adiantou o alvará de Getúlio. (NEPOMUCENO, 1999, p. 294).

Durante aproximadamente trinta anos de sucesso, Alvarenga e Ranchinho fizeram o público rir e incomodaram bastante os políticos. Alternando-se os Ranchinhos, pois Diéses, inveterado boêmio, abandonou a dupla algumas vezes: “ele saía pelo mundo, bebia, faltava aos compromissos, chegava atrasado” (NEPOMUCENO, 1999, p.297). A partir da década de 1960, período da ditadura militar, a dupla tocava a carreira sem muita repercussão e:

[...] preferiam não cutucar a onça com vara curta. E como tinha encurtado! Eles já tinham perdido a importância e a ditadura estava mais preocupada com Chico Buarque, Geraldo Vandré, Caetano Veloso e Gilberto Gil, os mais letrados e perigosos críticos do regime. Tinham virado lenda. A partir daí o mercado passou a empurrá-los cada vez mais para o interior de São Paulo e Minas, onde se apresentaram — alternando-se os Ranchinhos. A gloriosa carreira chegava ao fim. (NEPOMUCENO, 1999, p. 295).

Alguns dos maiores sucessos da dupla foram: *Romance de uma caveira* (1940), *Racionamento da gasolina* e *História de um soldado* (1942), *O drama da Angélica* (1943), *Ê São Paulo* (1944), *Mamãe eu quero* (1950), entre outras.

5.6 Tonico (1917-) e Tinoco (1920-1994)



Fig. 13. NEPOMUCENO, 1999, p. 305

Os irmãos que se tornariam a dupla de maior sucesso do gênero, como tantos desse meio, também tiveram uma vida pobre no interior paulista e chegaram à capital, em 1941, com a debandada de “caipiras” expulsos do roça por conta da crise do café.

Cresceram nas fazendas, trabalhando duro nas lavouras e, além dos calos adquiridos no cabo da enxada, a dupla herdou do ambiente, povoado por violeiros, congadas e Folia de Reis, o gosto pela viola e pela cantoria e, desde muito cedo, animaram as festas familiares, as quermesses, as festas da roça e cantaram nas pequenas emissoras de rádio nos arredores de Botucatu e São Manuel (NEPOMUCENO, 1999, p. 302): “Aonde o padre ia, nós ia atrás, acompanhando novena pra chover, puxando terço nas quermesses, animando bailes e tocando nas poucas emissoras de rádio, como na Rádio Clube de São Manuel.” (TINOCO, sd *apud* NEPOMUCENO, 1999, p. 303)

Os primeiros anos na capital não foram fáceis, trabalharam em fábricas, na construção civil e na capinação de chácaras. Entretanto, a perseverança de se tornarem artistas os impulsionou a participarem de serenatas e de apresentações em pequenos circos. O sucesso bateu às portas quando ouviram falar do concurso promovido por Capitão Furtado em 1943, no programa *Arraial da Curva Torta*, na Rádio Difusora, e decidiram disputar a vaga com mais de trinta e dois violeiros, para alcançarem uma vaga no elenco fixo (NEPOMUCENO, 1999, p. 303).

Os irmãos, contando com a participação do primo Miguel, apresentaram-se como *Trio da Roça*. Capitão Furtado, “o maior produtor de espetáculos sertanejos da época”, gostou e achou que poderiam substituir a dupla Palmeira e Piraci, que havia deixado o programa. Assim, foram contratados e, com ausência do primo, foram batizados pelo produtor com os nomes que os consagraram. (NEPOMUCENO, 1999, p. 303-304).

Em 1945, gravaram o primeiro 78 rpm e, a partir daí, os irmãos se consagraram como a “Dupla Coração do Brasil”. Foram a “primeira dupla a cantar na tevê, primeira a gravar LP, primeira a apresentar no Teatro Municipal de São Paulo e no Maracanazinho, no Rio de Janeiro. [...] Tônico e Tinoco foram pioneiros em quase tudo”. (RIBEIRO, 2006, p. 52). Citando como fonte a revista *Viola Caipira*, de Belo Horizonte, Ribeiro também destaca: “a dupla gravou mais de 1500 música, em 220 discos 78 rotações, 37 compactos, 84 LPs e cinco “dose duplas”. Com 50 anos de programas no rádio, participaram de sete filmes e ganharam muitos prêmios, entre eles o Prêmio Sharp de Música.” (RIBEIRO, 2006, p. 52).

Entre as décadas de 1940 e 1950, a dupla se tornou um fenômeno de popularidade. Versáteis, apresentavam-se pelo interior, em circos, teatros, ginásios e praças públicas, atuando em peças teatrais e comédias escritas por eles. Em 1950 estrearam, na Rádio Nacional, o programa *Na Beira da Tuia*, o qual alcançou um sucesso estrondoso. Com a popularidade, tornaram-se ícones e dezenas de duplas surgiram imitando-os. De carona no sucesso: “[...] A Rádio Difusora lançou um concurso para escolher [a dupla] que melhor os imitasse. Apareceram 180, das quais doze foram selecionadas para fazer um disco na Continental” (NEPOMUCENO, 1999, p. 306).

A partir da década de 1960, com as mudanças no mercado fonográfico e o surgimento de novos estilos musicais, passaram a enfrentar problemas na carreira artística. Entretanto, como poucos, eram bons administradores da carreira e, para manterem a viola em atividade, foram em busca do público, apresentando-se pelas periferias das grandes cidades e pelo interior (NEPOMUCENO, 1999, p. 308) Atualmente, mesmo após a morte de Tônico, Tinoco continua sua carreira atento as adaptações do mercado, mas sem abandonar seu estilo:

“Fomos tentando acompanhar os tempos” [...] O artista é que nem estilista de roupa, sapato, tem que estar sempre moderno, né? Agora o estilo raiz, não tem o que mudar. É aquilo. E se você mudar não é mais raiz. O artista que cria um estilo só canta o estilo dele. O Milionário e o José Rico cantam estilo rancheiro, acho bonito, mas não sou capaz de cantar assim. Chitãozinho tem essa música, que não é bem raiz. Eu não consigo cantar. Mas procurei modernizar alguma coisa. Hoje quando você vai numa fazenda não vê mais carro-de-boi na cocheira, vê picape, trator. Naquele tempo eram aqueles camaradas com enxada nas costas. Tem que acompanhar o progresso, mas sem sair da raiz.” (TINOCO, sd apud NEPOMUCENO, 1999, p. 309)

5.7 Teddy Vieira (1922-1965)

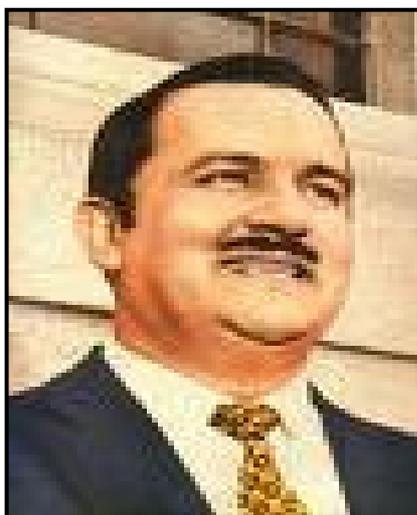


Fig. 14. Coleção Antonio Mortareli.
In: Sousa, 2005, p. 124

Compositor de destaque nos anos de 1940, assinou composições que se tornaram verdadeiros ícones do gênero, como *Menino da Porteira*, com Luisinho, *João de Barro*, com Muibo Cury, *Couro de Boi*, com Palmeira:

[...] Consta-se que a variedade nas parcerias se devia ao fato de Teddy, diretor da Continental (gravadora mais importante da época, depois renomeada Chantecler), ser muito procurado por pessoas que tinham idéia de uma música, mas que estavam com dificuldades para acabar a melodia ou fazer uma letra apropriada. Teddy, bonachão e muito solícito colaborava. Quando isso envolvia de sua parte um esforço de criação expressivo, tornava-se parceiro, desde que fosse a intenção da pessoa que o havia procurado. (RIBEIRO, 2006, p. 46).

Seguindo a tradição, também nascido no interior paulista, na cidade de Itapetininga, aos 18 anos já escrevia versos de inspiração sertaneja. Segundo Ribeiro (2006), era considerado um intelectual no meio:

Teddy Viera também compunha sozinho. Vieira (da dupla Vieira e Vieirinha) conta que enquanto ele, Vieira, fazia primeiro a letra para depois ajeitar a música. Teddy elaborava mentalmente a canção, letra e música juntas, tudo ainda sem acabamento. Aí pegava uma viola e mostrava aquele esboço para os outros, pedindo palpite trocando idéias, até chegar ao resultado que queria. [...]
Oficial do exército (era tenente, na reserva) e com um nível de educação acima da média nos círculos da viola [...] (RIBEIRO, 2006, p. 49)

Teddy Vieira morreu aos 43 anos, num desastre de automóveis, mas perpetuou seu nome em composições, além das citadas, como: *Boiadeiro Errante, Rei do Gado, O Mineiro e o Italiano, Preto Inocente, Pagode em Brasília*. (RIBEIRO, 2006, p. 49)

5.8 Tião Carreiro (1934-1993)



Fig. 15. Tião Carreiro. In: Caboclo do Sertão.¹⁸

Não fugindo à regra, Tião Carreiro, considerado um dos melhores tocadores de viola de todos os tempos, nasceu no interior de Minas Gerais, mudou-se ainda criança para Araçatuba, interior paulista, e teve vida pobre e dura trabalhando na lavoura. Também como os outros, viu na viola e no talento uma forma de mudar de vida. Assim, aos dezesseis anos, denominando-se Palmeirinha e formando dupla com Coqueirinho, apresentava-se no Circo Giglio. Tião Carreiro é considerado pelos violeiros e críticos o melhor, é reverenciado como o “Rei do Pagode”, estilo que criou em 1960:

[...] numa viagem a Maringá, norte do Paraná, apresentando-se em na Rádio Cultura, que tanto mexeu e remexeu nas cordas da viola descobriu um jeito diferente de tocá-las, numa outra levada. “Primeiro gravei uns acordes de violão e depois os mesmos acordes, de trás para frente na viola, explicou. Em Minas, contou, pagode era sinônimo de baile, e quando mostrou aquele batidão diferente a Teddy e a Lourival dos Santos, outro dos seus compositores preferidos, eles lhe perguntaram por que não adotava “pagode” para definir aquele toque [...]. (NEPOMUCENO, 1999, p. 341).

¹⁸ www.caboclodosertão.com.br

A exemplo de Alvarenga e Ranchinho, Tião Carreiro teve um relação conturbada com seu principal parceiro, o Pardinho (Antonio Henrique de Lima). O comportamento boêmio e festeiro incomodava Pardinho que tinha hábitos reservados e não era dado a festas. Outra atitude de Tião Carreiro, que incomodava bastante o parceiro, era a mania de decidir o que iam gravar minutos antes de entrarem no estúdio. (NEPOMUCENO, 1999, p. 338)

Rosa Nepomuceno (1999) ressalta que as diferenças entre os parceiros viraram folclore no meio: “[...] é certo que cantavam de costas um para o outro e ensaiavam através de fitas gravados por Tião e Dino Franco (compositor que fez dupla com Biá e Tibagi, entre outros)” (NEPOMUCENO, 1999, p. 338) Entretanto, mesmo com tantas divergências, a carreira da dupla tornou-se sólida, alcançando uma popularidade comparável à de Tônico e Tinoco, produzindo vasta discografia como: LPs: *Rei do Gado* (Chantecler-Continental, 1961), *Tião Carreiro e Pardinho* (Chantecler-Continental, 1965), *A caminho do sol* (Chantecler-Continental, 1973), *Estrela de ouro: os reis do pagode* (Chantecler-Continental, 1986); CDs: *Tião Carreiro*, vols. 1,2,3 (Coleção Som da Terra — Warner, 1994), *A majestade do pagode* (Warner, 1998); Vídeo: *Sertão em Festa* (filme de Oswald de Oliveira, de 1972, Lançado em vídeo em 1990). (NEPOMUCENO, 1999, p. 347-348)

Seguindo o roteiro de tantas outras duplas, Tião Carreiro e Pardinho iniciaram carreira apresentando-se nas rádios e circos do interior paulista e, em busca do sucesso, desembarcaram em São Paulo, na década de 60. Após tentarem sucesso em programas de rádio da capital sem grande reconhecimento, foram apresentados por Diogo Mulero, o Palmeira, a Teddy Vieira, como já mencionado, compositor e produtor influente no meio artístico da época. Teddy Vieira gostou da dupla e a apadrinhou. A partir daí, a dupla estourou em sucessos como *Rei do Gado*, antológica obra de Teddy Vieira; *Pagode em Brasília*, de Teddy Vieira e Lourival; *Caboclinha Malvada*, de Serrinha; *Em tempo de Avanço*, de Lourival; *Jerimu*, de Arlindo Pinto. (NEPOMUCENO, 1999, p. 340)

A década de 70 foi o período áureo, com o lançamento, em 1976, do LP *Rio de Pranto*, pela Chantecler, produzido por Dino Franco, a dupla foi honrada com “[...] o Troféu Vila-Lobos na categoria raízes, [...] ganhou edição especial no Globo de Ouro, da TV Rede Globo, e ainda o Disco de Ouro, pela ótima vendagem [...]”. (NEPOMUCENO, 1999, p. 344).

Em aproximadamente quarenta anos de carreira, 28 discos 78 rpms e 57 compactos e LPs gravados, Tião Carreiro immortalizou-se como exímio violeiro:

Para muito além da virada do século, certamente, sua viola será lembrada. Os novos violeiros já o puseram no altar. “Ele foi o Jime Hendrix da viola”, vibra Mazinho Quevedo, 34 anos e três discos, confessadamente influenciado por ele. E sua obra não corre o menor risco de desaparecer. [...] Renato Andrade, o violeiro-concertista, disse de seu colega de ofício e amigo, em entrevista a Inezita Barroso, na Cultura: “Quem viu Pelé jogar, viu, quem não viu, nunca mais verá nada parecido. Dessa forma, quem não ouviu Tião Carreiro tocar, nunca vai saber o que perdeu.” (NEPOMUCENO, 1999, p. 347)

5.9 Inezita Barroso (1925-)



Fig. 16. Foto de Jaqueline Pithan.
In: SOUZA, 2005, p. 197

Inezita Barroso é uma das poucas personagens femininas nesse meio e, além de tocar viola e cantar uma moda caipira como ninguém, é reconhecida como grande conhecedora do folclore brasileiro. Seguindo os passos do “mestre Mário de Andrade”, que teve o prazer de conhecer quando criança, mesmo sem ter conversado com ele, tornou-se uma das maiores pesquisadoras do folclore brasileiro:

A menina da Barra Funda ia à casa da tia, que morava na Rua Lopes Chaves, ao lado da casa do poeta, e ficava de lá para cá, na calçada esperando o

momento de vê-lo [Mário de Andrade] chegar, à tardinha. “Pra mim ele era um mito, assim parecido com o curupira, o saci, a mula-sem-cabeça, e eu ficava olhando pra ele, muito alto, grandão. Mas ele nem ligava pra mim, como é que ia conversar com uma coitadinha de patins?”, lembra. Ele não chegou ouvir sua Viola Quebrada, na voz de [...] Inezita Barroso, que a gravou no começo de sua longa e fértil carreira iniciada na década de 50 — pois Mário morreu em 1945. (NEPOMUCENO, 1999, p. 324).

Inezita é reverenciada como madrinha do violão, pois neste universo invadido pelas guitarras dos “sertanejos-country”, mantém o projeto de vida de “proteger” e divulgar o folclore brasileiro, especialmente a música caipira:

Ter no folclore a matéria-prima principal de seu trabalho foi uma opção definitiva, que mostrou logo no começo da carreira, nos discos e nos programas de rádio [...]. No seu programa de TV, ela leva os novos e também prestigia o time de craques há muito ligado ao gênero, como Tião do Carro, [...] Renato Andrade, Helena Meirelles, Renato Teixeira, Almir Sater, Ivan Vilela (NEPOMUCENO, 1999, p. 328-332).

Em aproximadamente 50 anos de carreira, Inezita Barroso dedica-se a divulgar o folclore brasileiro, a música popular e a moda de viola em programas de rádio em emissoras paulistas, como a rádio Bandeirante, Record e Cultura. Na televisão, comanda, há mais de vinte cinco anos, o programa *Viola, Minha Viola*, na TV Cultura. Lecionou, em universidades paulistas, a disciplina Folclore. Atualmente, além do seu programa de televisão, viaja pelo país apresentando recitais e conferências, divulgando a cultura caipira e mantendo acesa uma tradição que considera ameaçada:

Os que inovaram na linguagem do mercado, ou seja, que misturaram alhos com bugalhos, violas e guitarras, sempre foram vistos por ela com reservas. Léo Canhoto e Robertinho, Milionário e José Rico, Trio Parada Dura. “Não é que eu não goste, mas eles quebraram aquela unidade caipira. Então dali pra cá começaram a aparecer as duplas ditas modernas, né? Criou-se nesse momento, não uma inimizade, mas uma prevenção contra esse tipo de música. Os caipiras resolveram se unir, porque não havia mais lugar pra eles, eles estavam indo embora, pro interior”, explica. (NEPOMUCENO, 1999, p. 333).

Num meio praticamente masculino, rompe o preconceito: “Esse negócio de mulher cantando sozinha nesse mundo caipira ainda hoje é difícil, garante. É o machismo do brasileiro, herdado dos índios explica.” (NEPOMUCENO, 1999, p. 333) a madrinha dos novos caipiras é considerada pela crítica uma das maiores intérpretes da música popular brasileira. Gravou, ao longo de sua carreira, estilos variados, sempre relacionados ao folclore, como sambas-canções, maracatus, cocos, canções praeiras, lundus, valsinhas toadas, pagodes caipiras, modas de viola, xotes. Dessa forma:

[o melhor] da música popular conviveram em harmonia com o seu repertório, em que João Pacífico, Raul Torres, Teddy Vieira, Angelino de Oliveira, Mario Zan e Tião Carreiro, entre outros, dividiram faixas com Marcelo Tupinambá, Villa-Lobos, Guerra Peixe, Hekel Tavares, Noel Rosa, Capiba, Waldemar Henrique, Dorival Caymmi, Joraçy Camargo e Lupicínio Rodrigues. Nesse grande tacho de barro, o caldo foi engrossado com Cecília Merelles (“Berceuse da Onda”, com música de Lorenzo Fernandes) e Manuel Bandeira (“Azulão” e “Modinha”, com Jaime Ovalle), além de Mário de Andrade (“Viola Quebrada” e “Canção Marinha”). (NEPOMUCENO, 1999, p. 328)

5.10 Almir Sater (1956-)

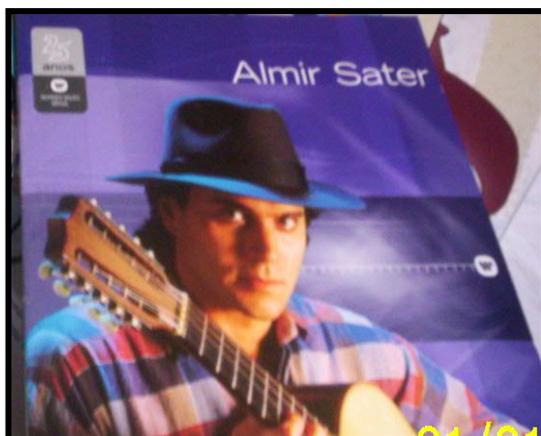


Fig. 17 Capa do CD Almir Sater, 25 anos de música da Warner Music Brasil. sd.

Almir Sater, compositor, cantador e tocador de viola, sul-mato-grossense, ao lado de nomes como Renato Teixeira e Paulo Freire, é um dos mais significativos representantes da nova “safra” de violeiros e divulgadores da moda de viola e da cultura caipira.

Nascido no meio urbano, em Campo Grande, fato comum da biografia dos “novos caipiras”, não foi criado exatamente no meio rural. Contudo, segundo Nepomuceno (1999) Campo Grande naquela época (de sua infância), ainda era circundada de fazendas de gado e as visitas que fazia às fazendas dos tios permitiram-lhe o contato com a vida rural:

[...] em vão, [pedia] para que o pai comprasse uma, naquele tempo de fartura de terras. “Deus me livre. Quando você crescer você arruma a sua e eu vou lá passear”, respondia seu Fuad, que gostava de cavalos, mas nas raia do Jóquei. “E foi assim que aconteceu”, conta o violeiro. Conseguir a fazenda seria a segunda etapa de sua vida. Na primeira estava seu encontro com a viola. (NEPOMUCENO, 1999, p. 391).

Antes de iniciar o seu maior projeto de vida, ser tocador de viola, Almir Sater morou no Rio de Janeiro, onde iniciou o curso de Direito. Entretanto, ao assistir à apresentação de uma dupla de violeiros mineiros que tocavam em pleno Largo do Machado, bairro do Catete, desistiu do curso e retornou a Campo Grande. Decidido a

investir no seu verdadeiro dom, organizou um grupo de pesquisa de música caipira e latino-americana e formou a dupla Lupe & Lampião, a qual em 1978, foi a quarta colocada no Festival Sertanejo da Record. (NEPOMUCENO, 1999, p. 391).

Na década de 1970, ainda formando dupla com Lampião, Almir Sater chegou a São Paulo, reduto tradicionalmente caipira. Conforme relata Walter de Sousa (2005), após acompanhar a cantora Diana Pequeno em alguns shows e também divulgar suas composições em palcos paulistas, o jovem violeiro gravou o seu primeiro disco *No Quintal de Casa*, em 1981, com a participação mais que especial de seu mestre e ídolo Tião Carreiro. A década de 1980 foi promissora, em 1982 gravou seu segundo disco *Doma*. Nesse disco, também apareceram os primeiros frutos da parceria com Renato Teixeira, assinou *Peão* faixa que abria o disco e que acabou compondo trilha sonora de uma novela da Rede Globo. (SOUSA, 2005, p. 194)

Almir Sater é daqueles músicos preocupados com a formação e com a pesquisa estética, querendo aprofundar-se no universo instrumental da viola. Em 1984, iniciou pesquisa pelo universo musical e folclórico do Pantanal mato-grossense, numa viagem musical junto com a *Comitiva Esperança*, a qual acompanhou por mais de mil quilômetros, durante três meses, com intuito de conhecer música do pantanal. A viagem patrocinada por Paulo Simões rendeu um documentário homônimo. Em 1985, lançou *Almir Sarter Instrumental*, influenciado pelos ritmos do Pantanal, gravando chamamés, cururus, maxixes e arrasta-pés. Bem recepcionado pela crítica, cinco anos depois, em 1990, lançou o *Instrumental II*.(SOUSA, 2005, p. 194-195).

Walter de Sousa relata que o reconhecimento internacional chegou em 1989, quando participou do *Free Jazz Festival*, no Rio de Janeiro. Na esteira do sucesso, no mesmo ano, foi para Nashville, capital do country norte-americano e participou do *Internacional Fair Festival*. Com espírito empreendedor de pesquisador, e incentivado pela gravadora que “viu na ocasião oportunidade de investir mais no violeiro que conquistava considerável sucesso”, (SOUSA, 2005, p.195) experimentou a mistura country-caipira, gravando o disco *Rasta Bonito*: “um híbrido de viola (o instrumental Capim Azul), música caipira (havia Tristeza do Jeca) e o country (Tennessee Waltz, de Redd Stewart e Pee Wee King, e Homeless Souls, que compôs com Joe Loech, ambas cantadas em inglês).” (SOUSA, 2005, p. 195).

Por causa dessa experiência, Almir Sater é considerado o inaugurador da ponte-aérea “sertanejo”-country:

Almir, foi, portanto, o pioneiro a trafegar na fre-way que ligaria a música do interior do país à do interior do Estados Unidos. Essa estrada seria percorrida velozmente, por muitos outros artistas, que acabariam por perder o caminho de volta. (NEPOMUCENO, 1999, p. 395).

Entretanto, não se deslumbrou e retornou disposto a intensificar as pesquisas nas “raízes nacionais”:

Sáter não demorou a fazer da experiência uma escala única e rápida em sua carreira. Voltou ao Brasil e, em 1990, fez nova investida instrumental, o volume dois que incluiu de Villa-Lobos ao folclore do Vale de Jequitinhonha, em Minas Gerais. Com ele arrebatou o prêmio Sharp de melhor disco instrumental. (SOUSA, 2005, p. 195).

O violeiro sul-mato-grossense também é considerado pela crítica um dos pioneiros, ao lado de Renato Teixeira e de Pena Branca e Xavantinho, na mistura da música caipira com a MPB. Um exemplo desse hibridismo é a composição *Tocando em Frente*, composta com Renato Teixeira e gravada por Maria Bethânia: “[*Tocando em Frente*] é talvez uma das melhores sínteses do viver caipira, embora não tenha sido composta por representantes genuínos da música caipira e tenha conquistando o público na voz de uma cantora de MPB.” (SOUZA: 2005, p. 195)

Almir Sater, reconhecido como um dos melhores violeiros da nova geração caipira, foi convidado e estrelou no cinema e na televisão o seu próprio papel, o de violeiro. Foi assim em *As Bellas da Billings*, de Ozualdo Candeiras, em 1986. Também em 1986, fez sua primeira novela, *Pantanal*, de Benedito Ruy Barbosa, na rede *Manchete* de televisão. O sucesso foi tão grande que, no ano seguinte, foi convidado para ser o protagonista da novela *Ana Raio e Zé Trovão*, também na *Manchete* e escrita por Marcos Caruso. Em 1996, Benedito o convidou para atuar em *O Rei do Gado*, na *Globo*. Nessa novela, como na primeira, dividiu a cena com Sérgio Reis, desempenhando os papéis da dupla caipira Saracura e Pirlampo. (SOUZA: 2005, p. 195)

As aparições na telinha fizeram grande sucesso, em especial entre o público feminino. O ar de galã rural arrancou suspiros das mocinhas românticas, mas o resultado positivo dessas incursões foi levar a moda de viola e a cultura caipira às salas

da classe média brasileira, num tempo em que o sucesso pseudo-sertanejo já havia invadido a cena. Enfim:

Sáter foi [...] a mistura da música caipira e MPB que conquistou a mídia televisiva, popularizando uma música com origens folclóricas e caipiras, burlada no instrumento. Aliás, é a partir de Sater que renascem grandes violeiros devotados à música instrumental, como Renato Andrade [...] Sem ser caipira, mas sendo violeiro; sem ser “sertanejo”, mas gravando em Nashville; sem ter influência da MPB, mas compondo para MPB, Sater escreveu com as cordas da viola um novo instante da música caipira que herdou de Tião Carreiro e que mostrou através de seus personagens de novela. (SOUZA, 2005, p. 195).

Dentre os principais sucessos do violeiro pantaneiro, entre composições próprias e interpretações, estão: *Chalana*, de Mário Zan e Arlindo Pinto; *Capim de Ribanceira* e *Estradeiro*, com Paulo Simões; *Missões Naturais*, *Boiada*, *O Violeiro Toca*, com Renato Teixeira, todas gravadas em *Almir Sater no Pantanal*, de 1990.

6. Classificações

Finalizando este brevíário, é interessante apresentar a classificação¹⁹ feita por Walter de Sousa (2005, p. 218-219). Assim, talvez, nos redimiremos daqueles que não foram citados devido à falta de “tempo” e “espaço”.

6.1 “Primeira Dentição — década de 30”

A primeira dentição é dividida por Sousa em duas vertentes, assim configuradas:

Raul Torres

Patrono: Angelino de Oliveira

Raiz: Botucatu

Capitão Furtado

Patrono: Cornélio Pires (seu tio)

Raiz: Tietê

¹⁹ Apresentamos a classificação elaborada por Walter de Sousa respeitando a mesma seqüência exposta pelo autor.

Compositor: João Pacífico

Intérprete: Raul Torres e Serrinha

Marca: *falar e cantar*

Genaro

Compositor: Capitão Furtado

Intérprete: Alvarenga e Ranchinho

Marca: *Humor do Cascatinha do*

Além dessas vertentes, “por fora” corriam as duplas lançadas por Cornélio Pires com sua *Turma Caipira*: Zico Dias e Ferrinho, Mandy e Sorocabinha, Laureano e Soares, Mariano e Caçula. (SOUSA, 2005, p. 110)

6.2 “Segunda Dentição — década de 40”

Walter de Sousa aponta esse período como o da consolidação do formato de duplas:

Compositores: Zé Fortuna, Lourival dos Santos, Anacleto Rosas Junior e Tedy Vieira.

Duplas influenciadas por Tonico e Tinoco: Irmãs Castro, Mota e Motinha, Xerém e Bentinho, Brinquinho e Brioso, Nhô Belramiro e Nhá Gabriela, Duo Brasil Moreno, Palmeira e Piraci, Xandica e Xandoca, Cascatinha e Inhana, Irmãs Galvão, Zico e Zeca, Zé Fortuna e Pitangueira, Os Maracanãs, Moreno e Morenhinho, Nhô Gonçalo e Nhá Maria, Vieira e Vieirinha, Sulino e Marrueiro.

6.3 “Terceira Dentição — década de 50”

Esse período é caracterizado por Walter de Sousa como o da influência de outros ritmos e estilos:

Introdução do regional: sucesso do sertanejo — Luiz Gonzaga, Bob Nelson, o cowboy caipira; rasqueado, trazido por Raul Torres; guarânia Paraguaia, rancheira mexicana; sertanejo abolerado de Palmeira e Biá.

Surgimento das duplas: Zé Carreiro e Carreirinho, Pedro Bento e Zé da Estrada, Silveira e Barrinha, Torrinha e Canhotinho, Zilo e Zalo, Duo Glacial, Nenete e Dorinho, Zé do Rancho e Zé do Pinho, Luisinho e Limeira, Nonô e Naná, Liu e Léu,

Praião e Prainha, Caçula e Marinheiro, Tião Carreiro e Carreirinho, Tião Carreiro e Pardinho, Canário e Passarinho.

Inovação: Pagode de Tião Carreiro, Carreirinho, Lourival dos Santos e Teddy Vieira.

6.4 “Década de 60 e 70”

As décadas de 1960 e 1970 são definidas como o período da marginalidade, surgimento do sertanejo romântico:

Influências: a viola é absorvida pela MPB; boate jogral: Luis Carlos Paraná, Theo de Barros e Adauto Santos; o rock chega pela Jovem Guarda; Leo Canhoto e Robertinho “casam” cowboy e playboy; Milionário e José Rico e o Trio Parada Dura consagram a rancheira e os mariachis.

Novas duplas: Abel e Caim, Biá e Dino Franco, Pena Branca e Xavantinho, Cacique e Pajé, Chitãozinho e Xororó, Juraci e Marcito, Mariano e Mairajá, Zé Batuta e Batutinha, Belmonte e Amarai, Jacó e Jacózinho, Silveira e Silveirinha, Tião do Carro e Mulatinho, Tomás e Timóteo, Tião Carreiro e Paraíso, Tibaji e Miltinho, Lourenço e Lourival, Mococa e Moraci.

6.5 Décadas de 80 e 90 — Mediações

As décadas de 80 e 90 como o período das mediações, isto é, influências mútuas entre a MPB e a música caipira, adesões de cantores de outros estilos e consolida-se o sertanejo romântico.

Caipira — Resistência (mantém-se a tradição da música caipira original): Inezita Barroso, Tião do Carro, Tonico e Tinoco, Rolando Boldrim.

Adesistas (passaram à música caipira com o tempo): Sérgio Reis, Célia e Celma.

Novos talentos (aparecem depois, na essência da música caipira): Zé Mulato e Cassiano, Rodrigo Matos.

MPB — originais (fazem MPB com a viola): Renato Teixeira, Passoca, Pereira da Viola, Tavinho Moura, Theo de Barros.

Adesistas (faziam música caipira ou MPB e incursionaram na mistura): Pena Branca e Xavantinho, Jair Rodrigues, Adauto Santos.

Sertanejo Romântico: Chitãozinho e Xororó, Leandro e Leonardo, Zezé di Camargo e Luciano, João Paulo e Daniel, Gian e Geovane, Rio Negro e Solimões, Roberta Miranda.

Viola Instrumental — início: Gedeão da Viola, Téo Azevedo, Almir Sater.

Nova Safra: Roberto Corrêa, Paulo Freire, Ivan Vilela.

Redescobertos no limbo: Zé Côco do Riachão, Renato Andrade.

Longe de ser um gênero esquecido, a música caipira continua em cena. Recentemente, 16 de março de 2009, o jornal *Folha de São Paulo* organizou e publicou pesquisa, dedicando página inteira, na seção *Folha Ilustrada*, para *As melhores canções caipiras de todos os tempos*. Em manchete, publicou: “Especialistas consultados pela Folha elegem as melhores músicas caipiras; Tônico e Tinoco são os intérpretes mais lembrados, com 11 canções. LEIA E 6”.

Assim, *Tristeza do Jeca*, *O menino da porteira* e *Chico Mineiro* foram as mais votadas. Foram consultados especialistas em música e música caipira como Jairo Severiano e Zuza Homem de Mello, autores de *A canção no tempo* (1997) e Rosa Nepomuceno, autora de *Música caipira da roça ao rodeio* (1999), músicos e intérpretes como Tônico, Zezé di Camargo, Renato Teixeira e a dupla Milionário e José Rico.

A campeã, segundo a pesquisa, foi *Tristeza do Jeca*: Noventa anos depois *Tristeza do Jeca* é a campeã de uma eleição feita, a pedido da Folha, por um grupo de 16 críticos, pesquisadores e compositores. Sem ser científica ou estatística, a enquête aponta alguns dos maiores clássicos da música caipira e ajuda qualquer interessado pelo gênero a montar um CD danado de bom. [...] (FINOTTI, Ivan. Alegria do Jeca: Tônico e Tinoco são os maiores reis do sertão. Jornal Folha de São Paulo, São Paulo, p. E 6 Ilustrada, 16, março. 2009).

No percurso que se fez até aqui, vimos que a música caipira compartilha de uma tradição milenar, fundada na Antiguidade Clássica, do poema narrativo, que foi introduzida pelo colonizador português, mas como que acompanhando o desenvolvimento do país, desde os primeiros contatos, conservou, de certa forma, a estrutura, cuja permanência consiste na adesão natural a fórmulas estruturais populares de caráter mnemônico (os versos redondilhos), adaptando e transformando os temas a condições sociais e ideológicas próprias, tornado-se uma expressão única.

Representante de uma cultura híbrida forjada de grupos étnicos distintos (o índio, o branco e o negro) que foram sendo levados para o interior, ora porque acompanhavam os movimentos desbravadores dos bandeirantes ou itinerantes dos tropeiros, ora porque eram expulsos da terra e tinham a necessidade de fugir cada vez mais para longe da civilização, posteriormente quando, por necessidade (revolução industrial, crise do café de 1929), foram impelidos a buscar nos centros urbanos melhores condições de subsistência, trouxeram consigo sua cultura: a música, a dança, a religião e o canto (a moda de viola).

A mais popular representante de sua cultura, a música caipira com sua poesia oriunda da viola, tornou-se aos poucos sucesso e preferência daqueles que se sentiam deslocados em meio a uma cultura que não era a sua e daqueles que se encantavam, por reconhecer nela algo pitoresco ou autêntica representação da identidade brasileira (os modernistas).

Mesmo hoje, às voltas com os meios de comunicação de massa que força a aceitação de uma música, de uma cultura que valoriza a não identificação cultural, porque pretende ser apenas artefatos de consumo, a canção caipira resiste, ainda que com a denominação de música de raiz. A exemplo disso, citam-se músicas cantadas por Victor e Leo, cultuados nos meios de comunicação como representantes, talvez, do sertanejo pop, mas cujas letras representam o universo rural, muito próximo dos violeiros tradicionais, com interpretações que se confundem com a MPB, como *Nada normal*, *Deus e eu no Sertão*.

A novela Paraíso, da Rede Globo, parece mostrar, ainda que de maneira equivocada, a trajetória das duplas sertanejas que se formaram na década de 1930, quando a consagração dos artistas ocorria com apresentações e permanência nas emissoras de rádio. O sucesso foi tanto que, entre canções já conhecidas, regravadas e inéditas, gravaram um CD contendo as músicas interpretadas na rádio “Rádio a voz do paraíso”.

III ENTRE O POEMA E A NARRATIVA



Fig. 18. *O Violeiro*, Almeida Junior, 1899. Óleo sobre tela — 141x172 cm. Pinacoteca do Estado de São Paulo.²⁰

[...] a arte é social nos dois sentidos: depende da ação de fatores do meio, que se exprimem na obra em graus diversos de sublimação; e produz no indivíduo 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

²⁰ www.unicamp.br. Acesso em: 13 jun., 2009

que possam ter a respeito os artistas e os receptores de arte. (CANDIDO: 2000, p. 20-21).

A música caipira é uma manifestação cultural popular e como tal propicia uma análise voltada para uma perspectiva social, considerando a implicação de valores e a ação de fatores do meio em sua construção. E, consciente de que os aspectos sociais devem ser analisados “como fator da própria construção artística, estudado no nível explicativo e não ilustrativo” (CANDIDO: 2000, p. 7), pretender-se-á evidenciar a narratividade e a autonomia do nosso cancioneiro caipira em relação ao cancioneiro europeu, no que diz respeito aos aspectos formais e temáticos, considerando, principalmente, que autores e atores em cena fazem da sua arte uma representação de um universo particular, como ocorre no cordel nordestino.

Dessa forma, fundamentando as análises, recorreremos aos suportes teóricos: *A análise da narrativa: o texto, a ficção e a narração*, Yves Reuter (2002); *A análise literária*, Massaud Moisés, (2005); *Dicionário de Termos Literários*, Massaud Moisés (2004); *Literatura e Sociedade*, Antonio Candido (2000) e ao *Dicionário de Teoria Narrativa*, Carlos Reis & Ana Cristina M. Lopes, (1988).

Como vimos no capítulo anterior, a música caipira tem sua origem no contexto da colonização, quando a união da música portuguesa, entoada na viola e na gaita, à dança indígena serve como o instrumento facilitador da catequese jesuítica. Depois, num processo histórico-evolutivo, esta união deu origem à música e à poesia caipira. Por conseguinte, concordamos com Sousa (2005) quando ele define o verso caipira como poesia oriunda da viola:

Até que surgisse a primeira síntese do que seria a música caipira, a poesia nascida da viola percorreu picadas e veredas traçadas dentro do dialeto que se desenvolvia entre a caipirada. Havia na moda dos cateretês e dos cururus que brotavam das violas nas festas e nos mutirões, uma poética simplória, com versos simplificados improvisados nos desafios, gravados na memória deslizando dos cantadores e repetidas nas noites de louvação. A poética caipira tinha ritmo, métrica e rima próprios. (SOUSA, 2005, p. 59).

Para explicar a estrutura do que denomina “poesia da viola”, Sousa faz referência aos estudos de Amadeu Amaral (1982):

Amadeu Amaral, em seu *Tradições Populares* [1982], assinala não ser possível definir a gênese exata desses versos, que se apresentam de duas formas distintas. Uma, oriunda da imaginação do poeta da roça, normalmente versos de cinco ou sete sílabas, enfeixados em quadras, sextilhas ou oitavas, e reconhecidas como modas. Outra, de versos anônimos, influenciados ou mesmo originários da literatura falada portuguesa, mas transformados pelo falar caboclo²¹. São as trovas, que apresentam-se em redondilhas. Para Amaral, a moda é a expressão da alma simplória do caipira. “*E filha e neta de brasileiros*”, define, enquanto que a trova seria “a menina lusitana de arrecadas e tamanquinho, ou a mestiça muito saída ao pai”. (SOUSA, 2005, p. 66)

Ainda sobre a estrutura, Sousa destaca:

Nascida das cordas tangidas da viola, a poesia solta-se em quadras, chamadas pelo caipira de “verso”. Se a estrofe é oitavada, em que redonda em duas quadras, o caipira chama “moda dobrada”; se é em sextilha, que rende uma quadra e meia, ela é uma “moda de verso e meio”. A exemplo das composições européias da Idade Média, a moda pode ter uma volta, ou seja, dois versos isolados cantados quando o final da canção se aproxima. Ou, como diz o caipira, quando chega a hora de “suspender a moda”. (SOUSA, 2005, p. 66)

A “poesia caipira” que ora analisaremos nem sempre irá conformar com a estrutura exposta por Sousa e Amaral, pois as canções selecionadas são aquelas veiculadas num contexto de produção em que são compostas ou reformuladas para um modelo de comercialização, atendendo a indústria fonográfica a partir de 1929. Confirmando esse contexto de produção, Hamilton Ribeiro destaca:

Nossa moda de viola é um produto do disco de 78 rotações [...] com duas músicas uma de cada lado. Isso está relacionado com o tamanho das músicas, com a duração delas. Inezita Barroso diz que a música caipira, em seu nascedouro, traz um forte elemento religioso e tem muito a ver com festas de roça, de igreja, divinos, folias, congadas. E essas cantorias todas não têm tempo certo. “No começo, o caipira começava a cantar, não parava mais. Ia às vezes a noite inteira, até amanhecer. Com a chegada do disco, passou a ter limite.” (RIBEIRO, 2006, p. 34)

²¹ Grifo nosso

Ainda sobre essa formatação, Hamilton Ribeiro relata a experiência de Inezita Barroso ao gravar *Moda da Pinga* (1940), composição de Raul Torres e Ochelsis Laureano.

[...] Quando [Inezita] foi gravar a *Moda da Pinga*, ela e os produtores perceberam que a música era comprida demais, tinha estrofes e mais estrofes. Não cabia tudo aquilo. Mediram então o espaço útil do disco — de três minutos a três e meio — e adaptaram a moda àquele espaço. “Desde o 78 (rotações), as músicas caipiras — e não só elas — têm essa duração média, de três a três minutos e pouco. Mesmo com o CD e DVD, que comportam horas de gravação, o tamanho da música ficou aquele...” (RIBEIRO, 2006, p. 34)

Assim, selecionamos para análise mais detalhada, além das que são referenciadas e estão transcritas no anexo, três composições: “Jorginho do Sertão” (1929), de Cornélio Pires; “Chico Mulato” (1932), de Raul Torres e João Pacífico; “Chico Mineiro” (1943), de Francisco Ribeiro e Tonico. Os critérios de escolha basearam-se em dois quesitos.

Primeiro a narratividade, considerando as características específicas da narração, isto é, o texto em que se constitui a narração, como definida por Massaud Moises: “a narração consiste no relato de acontecimento ou fatos, envolvendo, por conseguinte, a ação, o movimento e o transcorrer do tempo” (MOISES, 2004, p. 314). A narratividade também pressupõe uma qualidade discursiva que tem como função reconstruir, por intermédio do discurso narrativo da ficção, o mundo real, permitindo ao receptor/leitor apreender a ficção como se fosse realidade:

Desse modo, a narratividade pode ser também concebida como qualidade discursiva que carece de ser atualizada e saturada pelo processo da leitura [...]; se a leitura da narrativa for entendida como gradual reconstrução de um universo que o desenvolvimento sintagmático do discurso vai configurando, se se postular a existência de uma competência narrativa [...] que habilita ler um romance ou um conto em termos diferentes dos que regem a leitura de um soneto, então dir-se-á que a narratividade, com as propriedades intrínsecas que aqui foram sendo descritas, constitui a referência latente que coordena e sistematiza a atividade de descodificação narrativa. [...] a narratividade tem que ver com a capacidade possuída pelo texto (narrativo) para facultar ao receptor o acesso a ações de dimensão humana, de matriz temporal e englobadas em universos internamente coerentes. [...] (REIS & LOPES, 1988, p. 78-79)

O segundo critério baseia-se na escolha daquelas composições que se tornaram “clássicos” por serem preferências do público e da crítica. Essa constatação, inicialmente empírica, baseada na memória da pesquisadora que cresceu ouvindo tais canções, também encontra referência em pesquisas de estudiosos sobre a música caipira, como Rosa Nepomuceno (1999), Hamilton Ribeiro (2006) e Walter de Sousa (2005). Recentemente, em 16 de março de 2009, como já mencionado nesta dissertação, o jornal *Folha de São Paulo*²² organizou e publicou pesquisa em que estas músicas configuram na lista das mais votadas entre artistas e especialistas consultados.

1 As canções

1.1 Jorginho do Sertão — Cornélio Pires (1929)

1 O Jorginho do Sertão
 2 É um rapaz inteligente
 3 Numa carpa de café
 4 Ele enjeitou três casamentos.
 5 Acabou o seu serviço
 6 Alegre, muito contente
 7 Foi dizer ao seu patrão:
 8 — Quero a minha conta corrente.
 9 — Sua conta não te dou
 10 Por ser um rapaz de talento
 11 Jorginho, tenho três filhas,
 12 Lhe ofereço em casamento.
 13 Logo veio a mais velha,
 14 Por ser mais interesseira
 15 — Jorginho case comigo
 16 Que sou mais trabalhadeira.
 17 Logo veio a do meio
 18 Com seu vestido de Chita:
 19 — Jorginho case comigo
 20 Que eu das três sou a mais bonita.
 21 Logo veio a mais nova,
 22 Vestidinha de amarelo:
 23 — Jorginho case comigo
 24 Que eu das três sou a flor da terra.
 25 Na hora despedida, ai, ai, ai.

²² FINOTTI, Ivan. Alegria do Jeca: Tonico e Tinoco são os maiores reis do sertão. *Jornal Folha de São Paulo*, São Paulo, p. E 6 Ilustrada, 16, março. 2009.

26 O Jorginho do Sertão
 27 É um rapaz de pouca lua:
 28 Não posso casar com a três,
 29 Então não caso com nenhuma.
 30 Na hora da despedida
 31 Que as morena chora:
 32 Adeus pra vocês que ficam,
 33 O Jorginho vai s'imbora!

Jorginho do Sertão, recolhida do folclore paulista por Cornélio Pires, foi a primeira moda de viola gravada em disco, em 1929. Compôs faixa no lado B do 78 rotações, disco 20.006. Nesta gravação, a moda foi interpretada por Mariano e Caçula²³.

1.2 Chico Mulato — Raul Torres e João Pacífico (1932)

Declamado

1 Na vorta daquela estrada,
 2 Bem em frente da encruziada,
 3 Todo ano a gente via
 4 Lá no meio do terreiro,
 5 A imagem do padroeiro,
 6 São João da Freguesia.
 7 Dum lado tinha a fogueira,
 8 Em redor a noite inteira
 9 Tinha caboclo violeiro
 10 E uma tar de Terezinha,
 11 Cabocla bem bonitinha,
 12 Sambava nesse terreiro.
 13 Era noite de São João,
 14 Tava tudo no sertão,
 15 Tava o Romão cantador.
 16 Quando foi de madrugada,
 17 Saiu com a Tereza pra estrada,
 18 Talvez confessar seu amor.
 19 Chico Mulato era festeiro,
 20 Caboclo bom violeiro,
 21 Sentiu frio no coração.
 22 Tirou da cinta o punhá

²³ Os irmãos Caçula (Rubens da Silva) e Mariano (Mariano da Silva) trabalhavam na roça em Piracicaba/SP, quando foram descobertos por Cornélio Pires e convidados a integrar a *Turma Caipira* formada por ele. (Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira — www.dicionariompb.com.br)

23 E foi os dois se encontrar,
 24 Era o rivá seu irmão.
 25 E hoje, na vorta da estrada,
 26 Em frente da encruziada,
 27 Ficou tão triste o sertão.
 28 Por causa da Terezinha,
 29 Essa tar de caboclinha,
 30 Nunca mais teve São João.

Cantado

1 Tapera de beira de estrada,
 2 Que vive assim descoberta,
 3 Por dentro não tem mais nada,
 4 Por isso ficou deserta.
 5 Morava Chico Mulato,
 6 O maior dos cantadô.
 7 Mas quando Chico foi embora,
 8 Na vila ninguém mais sambô.
 9 Morava Chico Mulato,
 10 O maior dos cantadô.

11 A causa dessa tristeza,
 12 Sabida em todo lugá,
 13 Foi a cabocla Tereza,
 14 Com outro, ela foi morá.
 15 O Chico, acabrunhado,
 16 Largou então de cantá.
 17 Vive triste, calado,
 18 Querendo só se matá
 19 O Chico acabrunhado,
 20 Largou então de cantá.

21 Emagrecendo, coitado,
 22 Foi indo inté se acabá,
 23 Chorando tanta saudade
 24 De quem não quis mais vortá.
 25 E todo mundo chorava
 26 A morte do cantadô,
 27 Não tem batuque, nem samba
 28 Sertão inteiro chorô,
 29 E todo mundo chorava
 30 A morte do cantadô.

Hamilton Ribeiro afirma ser *Chico Mulato* a “primeira composição de Raul Torres e João Pacífico”. (RIBEIRO, 2006, p. 76) É denominada como “toada histórica”, por ter uma parte declamada com função explicativa. A música composta por João Pacífico em 1932 foi gravada em 1937 pela RCA-Victor.

1.3 Chico Mineiro — Francisco Ribeiro e Tônico (1943)

Declamado

1 Cada vez que eu me alembro
 2 do amigo Chico Mineiro
 3 Das viagens que nós fazia,
 4 era ele meu companheiro,
 5 Sinto uma tristeza,
 6 uma vontade de chorá,
 7 Alembro daqueles tempo,
 8 que não mais hai de vortá.
 9 Apesá de eu sê patrão,
 10 eu tinha no coração
 11 O amigo Chico Mineiro,
 12 caboclo bão, decidido,
 13 Na viola era dolorido
 14 e era o peão dos boiadeiro.
 15 Hoje, porém, com tristeza,
 16 recordando das proeza
 17 Da nossa viagem e motim,
 18 viajemo mais de dez ano,
 19 Vendendo boiada e comprando,
 20 por esse rincão sem fim.
 21 Caboclo que nada temia,
 22 mais porém chegou um dia
 23 Que Chico apartou-se de mim.

Cantando

1 Fizemo a úrtima viagem,
 2 foi lá no sertão de Goiás,
 3 Foi eu e o Chico Mineiro,
 4 também foi o capataz.
 5 Viajemo muitos dias
 6 pra chega em Ouro Fino,

7 Aonde nós passemos a noite,
 8 numa festa do Divino.

9 A festa tava tão boa,
 10 mas ante não tivesse ido.
 11 O Chico foi baleado
 12 por um homem desconhecido.
 13 Larguei de comprá boiada.
 14 Mataro meu companheiro.
 15 Acabou o são da viola,
 16 acabou-se o Chico Mineiro.

17 Depois daquela tragédia,
 18 fiquei mais aborrecido.
 19 Não sabia da nossa amizade,
 20 porque nós dois era unido.
 21 Quando vi seu documento,
 22 me cortou meu coração:
 23 Vim sabê que o Chico Mineiro
 24 era meu legítimo irmão.

Chico Mineiro, como já referido no capítulo anterior p. 58, era uma história repetida por habitantes do Sudeste e do Centro-oeste e que Tonico e Tinoco ouviam quando crianças, Tonico e Francisco Ribeiro a adaptaram. Foi gravada em 1946 pela Continental.

2 O poema

A análise da estrutura do poema pressupõe a investigação dos seguintes elementos básicos: a estrofe, a métrica, o ritmo e a rima. Tal tarefa se constitui árdua, pois requer muita leitura (em voz alta) e, portanto, “um bom ouvido”. Entretanto, pode-se sempre apoiar em considerações esclarecedoras de estudiosos como Antonio Candido (2006), Norma Goldstein (1988) e Rogério Chociay (1974).

Dessa forma, um poema pode ser inventariado conforme a quantidade de versos, de sílabas métricas, de estrofes, da alternância das rimas e do ritmo. Por conseguinte, o estudo desses elementos permite distinguir um poema de estrutura mais “tradicional” de outro de estrutura mais “livre”. Entendendo aqui como poema de estrutura tradicional aquele em que há uma regularidade na quantidade de versos,

métrica e estrofes, na disposição das rimas e dos ritmos, e poema de estrutura “livre” aquele que: “não [obedece] a nenhuma regra preestabelecida quanto ao metro, à disposição das sílabas fortes, à presença ou distribuição de rimas.” (GOLDSTEIN, 1988, p. 19)

Quanto às estrofes, em *Jorginho do Sertão*, tem-se uma única estrofe composta por 33 versos e estrutura paralelística — repetição dos versos: “logo veio a...” nos versos 13º, 17º, 21º; “Jorginho case comigo.” nos versos 15º, 19º, 23º. As canções *Chico Mulato* e *Chico Mineiro* são compostas por duas partes, o prólogo, com função de apresentação e síntese do enredo, destinado à declamação, e a narração, destinada ao canto. Na parte declamada, tanto em *Chico Mulato* quanto em *Chico Mineiro*, tem-se uma estrutura monostrófica, a primeira composta por 30 versos e a segunda por 23; na parte cantada, em *Chico Mulato* tem-se três décimas e em *Chico Mineiro* três oitavas.

Em relação à composição dos versos, predomina nas três canções a redondilha maior (versos de sete sílabas), mas também há a ocorrência de versos octossílabos: em *Jorginho do Sertão* versos 8, 10, 12, 16, 20 e 29, em *Chico Mulato* 17 e 19 da parte declamada e versos 1, 8, e 14 da cantada; em *Chico Mineiro* versos 3, 6, 7, 13, 14, 19, 23 da parte declamada e os versos 1, 2, 7, 15, 16, 20, 23 e 24 da parte cantada, além dos versos em redondilha maior e octossílabos há um verso em redondilha menor em *Chico Mineiro*, verso 5 da parte declamada.

Quanto à caracterização das rimas, nas três canções, temos um padrão polirrimico²⁴, com a ocorrência de rimas alternadas e emparelhadas. Assim, em *Jorginho do Sertão* tem-se: /ABCDDBABEDFDFGHGIJHJJAJLJJLJ/. Em *Chico Mulato* na parte declamada: /AABCCBDDCEECFFGAAGCCFHIFAAAFEEEF/, na parte cantada: /ABABCDEDCD/; /ABABCBCBCB / ; /ABCDEABFEF/. Em *Chico Mineiro* na parte declamada identifica-se: /ABCBDEFEGGBHHBDDIJLICCI/ e na parte cantada: /ABCBDEFE/; /ABCBDEDE / , /ABCBDEFE/.

A análise do ritmo de um poema está intrinsecamente relacionada à métrica, “[a poesia metrifica] é: um efeito do ritmo variado na unidade do metro; e não de um metro falsamente soberano que cria e dirige o ritmo. O metro dá ao ritmo limites e apoio, para que ele crie a modulação expressiva do verso.” (CANDIDO, 2006, p. 93)

²⁴ Considerando a rima “um processo intra-e-interestrófico de reiteração total ou parcial, que se realiza, sistematicamente, a partir da última vogal forte de dois ou mais versos, seguidos ou não. [...]”, pode-se classificá-la conforme “o índice de reiteração dos fonemas no seguimento.”. Assim, a polirrima é a reiteração de quatro ou mais segmentos. (CHOCIAJ, Rogério. *Teoria do verso*. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1974, p. 174-175).

Norma Goldstein (1988) considera que os ritmos podem variar conforme a métrica e, assim, estabelece o seguinte padrão: nos versos em redondilha menor a sílaba tônica recairá na 2ª e 5ª ou 3ª e 5ª ou 1ª, 3ª e 5ª, nos versos em redondilha maior a sílaba tônica recairá em qualquer sílaba e na sétima, nos versos octossílabos a sílaba tônica recairá na 4ª e 8ª ou 2ª, 6ª e 8ª ou 3ª, 5ª, e 8ª ou 2ª, 5ª e 8ª. (GOLDSTEIN, 1988, p. 16-17)

Assim, na análise do ritmo, observa-se que: nos versos de sete sílabas a tônica recai na 2ª, 5ª e 7ª; 3ª, 5ª e 7ª ou 2ª e 7ª sílabas: **Jorginho tenho** três **filhas** (*Joginho do Sertão*), Na **vorta daquela estrada** (*Chico Mulato*), **Viajemo** muitos **dias** (*Chico Mineiro*); nos versos de oito sílabas, recai na 2ª, 6ª e 8ª; 2ª, 5ª e 8ª sílabas: **È um** rapaz **inteligente** (*Joginho do Sertão*), **Saiu** com a **Tereza** pra **estrada** (*Chico Mulato*), **Porque** nós dois **era unido** (*Chico Mineiro*)

Pode-se observar, após a análise da estrutura do poema nas canções selecionadas, uma estrutura que tende a tradicional, pode-se, ainda, inferir na organização desses elementos aquele caráter mnemônico, comum às épicas primitivas, cuja função consiste em facilitar a gravação das narrativas na memória.

3 A narrativa

Na análise dos aspectos da estrutura narrativa, pretendemos conciliar a análise narratológica, conforme preconizada por Reuter (2002), à análise sociológica, segundo os preceitos orientados por Antonio Candido (2000).

Assim, para Yves Reuter, a análise narratológica ou interna justifica-se por

[...] [ter] duas grandes características. A primeira consiste em interessar-se pelas narrativas como objetos lingüísticos, fechado em si, independente de sua produção e sua recepção. A segunda característica reside no postulado segundo o qual, para além da sua aparente diversidade, as narrativas apresentam formas de base e princípios de composição comuns. São essas formas e esses princípios que constituem o objeto de pesquisa da narratologia como teoria da narrativa. São essas formas e esses princípios que constituem os instrumentos de análise de diferentes narrativas que podemos encontrar. (REUTER, 2002, p. 09-10)

Na perspectiva sociológica, pretendemos chegar a uma interpretação em que o externo se torne interno:

Neste caso, saímos dos aspectos periféricos da sociologia, ou da história sociologicamente orientada, para chegar a uma interpretação estética que assimilou a dimensão social como fator de arte. [...] O elemento social se torna um dos muitos que interferem na economia da [obra], ao lado dos psicológicos, religiosos, lingüísticos e outros. Neste nível de análise, em que a estrutura constitui o ponto de referência, as divisões pouco importam, pois tudo se transforma, para o crítico, em fermento orgânico de que resultou a diversidade coesa do todo. (CANDIDO, 2000, p. 7)

A efeito de organização, a análise proceder-se-á na seguinte ordem: a ficção, a narração e a montagem do texto.

3.1 A ficção

A ficção “designa o universo encenado pelo texto: a história, as personagens, o espaço-tempo. [...]” (REUTER, 2002, p. 27)

3.1.1 A história

Para revelar a história, aplicaremos o sistema quinário²⁵, esquema em que a narrativa se define como a transformação de um estado a outro estado. Essa transformação é constituída por complicação (elemento que permite movimentar a história), dinâmica (o encadeamento das ações) e resolução (conclui o processo das ações)²⁶.

²⁵ Segundo Yves Reuter, inicialmente, a formalização de um esquema para análise da intriga das narrativas foi feita por Vladimir Propp (1928), mas “alguns teóricos — particularmente Adam, Greimas e sobretudo Larivaille — tentaram resumir todas as intrigas em um modelo abstrato e mais simples. O modelo mais conhecido e mais divulgado é o do esquema canônico da narrativa ou esquema quinário (por causa das suas cinco grandes “etapas”. (REUTER, 2002, p. 35-36)

²⁶ REUTER, 2002, p. 36

Dessa forma, no estado inicial, apresenta-se: em *Jorginho do Sertão*: rapaz solteiro e inteligente aceita trabalhar numa carpa de café; em *Chico Mulato*: Festa e alegria: Chico Mulato diverte-se com Terezinha em festa de São João; em *Chico Mineiro*: Narrador e Chico Mineiro são grandes companheiros e viajam juntos pelo sertão de Goiás, vendendo e comprando boiada.

Na complicação, surgem os obstáculos: em *Jorginho do Sertão*: Ao terminar o serviço, o patrão, observando que Jorginho é um rapaz de valor (trabalhador, inteligente), nega-se a pagar em dinheiro e oferece uma de suas filhas em casamento; em *Chico Mulato*: Romão cantador sai com Tereza para confessar seu amor; em *Chico Mineiro*: Narrador e Chico Mineiro chegam à cidade de Ouro Fino (MG) para passar a noite e participam da festa do Divino.

Na dinâmica, as ações se desenrolam: em *Jorginho do Sertão*: As três filhas se apresentam, ressaltando os seus atributos (trabalhadeira, bonita, flor da terra); em *Chico Mulato*: Chico Mulato segue os dois, Tereza e Romão (irmão de Chico Mulato), com a intenção de matá-los; em *Chico Mineiro*: Em plena festa, Chico Mineiro é baleado por um homem desconhecido.

Na resolução das ações, concluem-se: em *Jorginho do Sertão*: Jorginho não aceita a proposta de casamento, justifica, com o pretexto de que, se não pode ficar com as três, não ficará com nenhuma; em *Chico Mulato*: Tereza e Romão fogem; em *Chico Mineiro*: Chico Mineiro é assassinado.

No estado final, chega-se ao desfecho: em *Jorginho do Sertão*: Jorginho vai embora, deixando as morenas chorosas; em *Chico Mulato*: Tristeza: não há mais festa, Chico Mulato morre de saudade e tristeza; em *Chico Mineiro*: Após o assassinato, revela-se a verdadeira identidade de Chico Mineiro. Ao ver os documentos do companheiro, o narrador descobre que ele é seu “legítimo irmão”.

3.1.2 As personagens

Yves Reuter define as personagens como o elemento essencial na organização das histórias, pois “De certa forma, *toda a história é história de*

*personagens*²⁷” (REUTER, 2002, p. 41). Esta definição é atestada pelo título das canções que ora são analisadas.

As personagens, quanto à caracterização assumida na história podem ser classificadas como planas ou redondas, isto é, conforme teoria de Massaud Moisés (2005), as personagens redondas possuem uma série complexa de características, qualidade e/ou defeitos, que permitem constituí-las como tridimensionais, dotadas de largura, altura e profundidade. O inverso acontece com as personagens planas, que podem ser definidas como bidimensionais ao possuírem apenas um defeito ou qualidade. (MOISÉS, 2005, p. 110).

Para classificar as personagens em planas ou redondas, recorreremos à análise estática e dinâmica. A análise estática consiste em confrontar as diversas descrições das personagens como se fossem quadros ou uma série de fotografias, se dessas observações concluir-se que não há evolução interior e os seus defeitos ou qualidades apenas se repetem tem-se a personagem plana. Na análise dinâmica deve-se observar a evolução da personagem no decorrer na narrativa. Enfim, se ao término da narrativa perceber-se que a identidade não se manifestou por meio de uma só faceta, mas foram exploradas em todas as suas mutações possíveis, tem-se a personagem redonda. (MOISÉS, 2005, p. 110-113)

Assim, em *Jorginho do Sertão*, as personagens são descritas — Jorginho do Sertão: rapaz inteligente, talentoso e de pouca lua; o Patrão: não há caracterização explícita, deduz-se apenas a preocupação de bem casar as filhas; a filha mais velha é descrita como interesseira e trabalhadeira; a do meio como a mais bonita, e a mais nova como a flor da terra. Em *Chico Mulato*: Chico Mulato é caracterizado como caboclo bom violeiro, festeiro e cantador; Terezinha como cabocla bem bonitinha e Romão como cantador. Em *Chico Mineiro*: o narrador não é caracterizado de forma explícita, além de não ser revelado o seu nome também não há nenhuma caracterização física, apenas percebe-se seu estado emocional, comoção, tristeza e inconformismo; Chico Mineiro é descrito como bom violeiro, decidido, festeiro, companheiro, destemido e líder (era peão dos boiadeiros); o Homem desconhecido não recebe nenhuma caracterização.

Na análise estática, observa-se que as personagens são bidimensionais, isto é, são dotadas de altura e largura, mas não de profundidade: é ressaltado apenas um ou

²⁷ Grifo do autor.

dois aspectos, seja ele psicológico (inteligente, talentoso, trabalhadeira, interesseira, festeiro, bom violeiro, companheiro), seja físico (beleza, mais velha, mais nova, do meio, caboclo, cabocla). Na análise dinâmica, constata-se ao final da narrativa que não há surpresas, a caracterização, como vimos, não permite explorá-los na configuração tridimensional.

Mesmo considerando a caracterização das personagens protagonistas, Chico Mulato, por exemplo, situa-se na curva da personagem redonda, sendo personalidade de destaque do universo diegético, seus aspectos psicológicos são ressaltados, além disso, ocorre uma mudança de estado, de alegre (festeiro, violeiro e cantador) para triste (acabrunhado, calado), estado que lhe leva a morte. Entretanto, predomina a caracterização plana, pois sua configuração tende para uma representação de personagem tipo, pois, diante da suspeita de uma traição, toma uma atitude previsível para o universo ideológico que representa, isto é, em uma cultura machista, espera-se que o homem “lave sua honra com sangue”.

Dessa forma, Jorginho do Sertão, Chico Mulato e Chico Mineiro podem ser entendidos:

[...] como personagem- síntese entre o individual e o coletivo, entre o concreto e o abstrato, tendo em vista o intuito de ilustrar de uma forma representativa certas dominantes (profissionais, psicológicas, culturais, econômicas, etc) do universo diegético que se desenrola a ação, em conexão restrita com o mundo real com que estabelece uma relação de índole mimética [...] (REIS & M. LOPES, 1999, p. 223).

Jorginho do Sertão representa o trabalhador rural, sagaz e inteligente (Jorginho do Sertão / É um rapaz inteligente / Por ser um rapaz de talento /), Chico Mulato o caboclo festeiro, bom violeiro e cantador (Chico Mulato era festeiro / Caboclo bom violeiro / O maior dos cantadô). Chico Mineiro seria a síntese dos dois, além de festeiro, bom violeiro e trabalhador era companheiro, amigo, decidido, líder (Cada vez que eu me alembro / do amigo Chico Mineiro / era ele meu companheiro / Caboclo bom, decidido / Na viola era dolorido / e era o peão dos boiadeiros).

3.1.3 O tempo

O tempo como nos apresenta, na realidade concreta, contínuo e irreversível, talvez seja o único mecanismo que realmente nos dá ciência da nossa mortal existência.

Ao criar o tempo, é como se o autor o capturasse e o imobilizasse e, dessa forma, compreende-se porque ele é considerado por estudiosos, entre eles Massaud Moisés, como um dos elementos mais importantes da narração:

[...] se não o mais importante [...]. Na verdade, é para ele que confluem todos os integrantes da massa ficcional, desde o enredo até a linguagem: dir-se-ia que o fim último, consciente ou não, de qualquer narrador é criar o tempo. [...] criando o tempo, o homem nutre a sensação dimiurgicamente, com o tempo cósmico, que permanece para sempre, indiferente à finitude da vida humana; gerando o tempo, o ficcionista alimenta a ilusão de imobilizá-lo ou transcendê-lo. (MOISÉS, 2005, p.101)

O tempo pode ser classificado como cronológico ou como psicológico. O cronológico ou histórico é aquele mensurável em dias, horas, semanas, meses e anos, enfim, obedece ao tempo físico ou natural. O psicológico ou metafísico, não mensurável, desobedece ao calendário e flui dentro das personagens, “como um eterno presente, um tempo duração [...] sem começo, nem meio e nem fim” (MOISÉS, 2005, p. 102). Pode-se, ainda, considerar que o tempo cronológico é linear, transcorrendo em linha reta, com um antes e um depois. O tempo psicológico, por ser interior, “se desenvolve em círculos ou em espirais, infenso a qualquer ordem, exceto a emprestada pelos próprios fluxos emocionais que lhe estão por natureza vinculados” (MOISÉS, 2005, p. 102).

Dessa forma, nas três canções, temos a construção de um tempo cronológico, apesar de em duas delas, Jorginho do Sertão e Chico Mineiro, não haver marcação temporal explícita. Nesses casos, na sucessão retilínea em que se situam os acontecimentos, a idéia de tempo é dada pela própria ordenação da história (MOISÉS, 2005, p. 103). Outro aspecto que confirma o tempo como linear é a observação de que a intriga se constrói numa seqüência de causa e efeito, como foi demonstrado na aplicação do esquema quinário.

Em *Chico Mulato* a parte declamada (o prólogo), além de ter a função de síntese e apresentação do enredo, situa a diegese no tempo e no espaço, o tempo é demarcado de forma explícita: “Era noite de São João” (24 de junho). Na segunda parte, a temporalidade também se torna verificável pela sucessão retilínea dos acontecimentos, das ações das personagens. Pode-se ainda demonstrar a delimitação do tempo no uso das conjunções temporais logo, em *Jorginho do Sertão* (logo veio a mais velha / logo veio a do meio / logo veio a mais nova), e quando, em *Chico Mulato* (Mas quando Chico foi embora).

O prólogo, em *Chico Mulato*, também tem a função de demarcar duas etapas na vida da comunidade onde ocorreu a trama, o ontem, tempo de alegria e festa (Dum lado tinha a fogueira, / Em redor a noite inteira / Tinha caboclo violeiro) e o hoje, tempo de tristeza (E hoje, na vorta da estrada, / Em frente da encruziada, / ficou tão triste o sertão). Na parte cantada, da diegese, a não explicitação do tempo contribui para evidenciar o efeito da tragédia na vida da comunidade e das personagens: Mas quando Chico foi embora, / Na vila ninguém mais sambô / E todo mundo chorava a morte do cantadô / Não tem batuque, nem samba / Sertão inteiro chorô.

3.1.4 O espaço

Assim como o tempo, “o espaço constitui uma das mais importantes categorias da narrativa, não só pelas articulações funcionais que estabelece com as categorias restantes, mas também pela incidência semânticas que o caracterizam” (REIS & M. LOPES, 1999, p. 204).

Por conseguinte, esta categoria deve ser:

[entendida] como domínio específico da história, o espaço integra, em primeira instância, os componentes físicos que servem de cenário ao desenrolar da ação, e à movimentação das personagens; cenários geográficos, interiores, decorações, objetos etc.; em segunda instância, o conceito de espaço pode ser entendido em sentido translato, abarcando então tanto as atmosferas sociais (espaço social) como até as psicológicas (espaço psicológico). [...] (REIS & M. LOPES, 1999, p. 204)

Desse modo, o espaço pode ser classificado como físico (urbano ou rural), social (constituído em ambientes físicos que veiculem posições ideológicas e emanem valores sociais) e o psicológico (interior a personagem). Outro aspecto a ser abordado na análise do espaço é a função que desempenha no universo da diegese:

Os lugares vão primeiramente definir a fixação realista ou não realista da história. Assim, eles podem ancorar a narrativa no real, produzindo a impressão de que reflete o não-texto. Será esse o caso quando o texto receber indicações precisas correspondentes ao nosso universo, sustentadas, se possível, pelas descrições detalhadas pelos elementos típicos, tudo isso remetendo a um saber cultural assinalável fora do romance (na realidade, nos guias, nos mapas). Os lugares participam, então, como outros procedimentos para a construção do efeito do real (acreditamos na existência desse universo e chegamos a “vê-lo”). (REUTER, 2002, p. 52)

Nas três canções, o espaço rural é um elemento determinante para a construção da ficção, o que leva a inferir a influência e a determinação do conflito e das ações das personagens.

Em *Jorgino do Sertão*, o espaço não é descrito de maneira explícita, há apenas uma referência física, “numa carpa²⁸ de café”. Assim, sua função é servir de moldura para o conflito, para as ações e para a caracterização das personagens.

Em *Chico Mulato e Chico Mineiro*, o espaço é caracterizado de forma explícita: Na vorta daquela estrada / Bem em frente a encruziada / Lá no meio do terreiro / Dum lado tinha fogueira — Chico Mulato; Fizemo a última viagem / foi lá no sertão de Goiás / Viajemo muitos dias / pra chega em Ouro Fino, / Aonde nós passemos a noite, / numa festa do Divino — Chico Mineiro.

Nessas canções, o espaço é um elemento determinante para a construção do conflito. Dessa forma, pode-se inferir que o espaço influencia as ações das personagens, isto é, o calor da festa, a dança, a música, a bebida encorajam e estimulam as ações: E uma tar de Terezinha, / Cabocla bem bonitinha, / Sambava nesse terreiro. / Tava o Romão cantador. / Quando foi de madrugada, / Saiu com a Tereza pra estrada, / Talvez confessar seu amor / Chico Mulato era festeiro / Caboclo bem violeiro, / Sentiu frio no coração. / Tirou da cinta o punhá / E foi os dois se encontrar — Chico Mulato; A

²⁸ Substantivação do verbo carpear: arrancar, colher. (CUNHA, Antonio Geraldo da. Dicionário Nova Fronteira. 2 ed. São Paulo: Nova Fronteira, 1997)

festa tava tão boa, mas antes não tivesse ido. / O Chico foi baleado / por um homem desconhecido — Chico Mineiro.

3.2 A narração

A narração pode ser definida como “as grandes escolhas técnicas que regem a organização da ficção na narrativa que a expõe.” (REUTER, 2002, p. 59)

3.2.1 A instância narrativa e as funções do narrador

A instância narrativa é a categoria que “articula as relações entre as formas fundamentais de narrador (quem fala como...) e as três perspectivas possíveis (por quem se percebe, como...) para apresentar de maneiras diferentes o universo ficcional e produzir efeitos sobre o leitor” (REUTER, 2002, p. 75)

O narrador, em *Jorginho do Sertão* e *Chico Mulato*, é heterodiegético e a perspectiva é passada por ele²⁹. Portanto, sua visão não é limitada pela perspectiva de uma personagem e pode assumir várias funções. Segundo Yves Reuter:

Em todas as narrativas, o narrador, pelo próprio fato de contar, assume duas funções básicas: a *função narrativa* (ele conta e evoca o mundo narrado) e a *função de direção* ou de controle (ele organiza a narrativa, na qual insere e alterna narração, descrição e falas das personagens. Mas, conforme o modo escolhido, ele poderá ou não intervir de maneira mais direta e segundo modalidades complementares. Assim ocorre no caso do *contar* (ao contrário do modo do *mostrar*, na qual tenderá a ocultar os sinais de sua presença), em que o narrador poderá, com maior frequência, assumir sete funções complementares e intercombináveis. (REUTER, 2002, p. 64)

As sete funções descritas por Reuter são: comunicativa, metanarrativa, testemunhal, modalizante, avaliativa, explicativa e generalizante ou ideológica.

²⁹ “Nesta combinação o narrador pode *a priori* dominar todo o saber (ele é onisciente) e dizer tudo. Como Deus no tocante à sua criação, ele sabe mais que todas as personagens, conhece o comportamento e também o que pensam e sentem os diferentes atores, podendo sem problema estar em todos os lugares e dominar o tempo: o passado, mas também, de certa maneira — o futuro. [...]” (REUTER, 2002, p. 75-76)

Em *Chico Mineiro*, tem-se um narrador homodiegético e perspectiva passada por ele³⁰. O narrador nos conta um episódio do passado, relatando os efeitos que o fato suscitou em sua vida no presente.

Quanto às funções, nas três canções identifica-se a função de direção, uma vez que o narrador controla e organiza o universo narrado, em *Jorginho do Sertão*, o narrador alterna narração e fala das personagens, o que não ocorre nas outras duas. Além da função de direção, também identifica-se nas canções as funções testemunhal, avaliativa e modalizante.

Assim, em *Chico Mineiro*, a função testemunhal encontra-se na própria condição de narrador personagem, em *Chico Mulato*, apesar de o narrador não ser personagem, não participar da diegese, no prólogo, ele marca sua presença por intermédio da função testemunhal, dando assim, mais verossimilhança ao fato narrado: Na vorta daquela estrada, / Bem em frente a encruziada, / Todo ano a gente via³¹. A função avaliativa caracteriza-se pelo fato de os narradores expressarem juízo de valor em relação aos personagens protagonistas: “O Jorginho do Sertão / É um rapaz inteligente / Por ser um rapaz de talento / O Jorginho do Sertão / É um rapaz de pouca lua” (*Jorginho do Sertão*); Caboclo bom violeiro / O maior dos cantadô (*Chico Mulato*); Caboclo bom, decidido / Na viola era dolorido / Caboclo que nada temia (*Chico Mineiro*).

A função modalizante, expressa, em *Chico Mulato* e em *Chico Mineiro*, o sentimento e a comoção que os acontecimentos suscitam no narrador e em sua comunidade: E hoje, na vorta da estrada, / Em frente a encruziada, / Ficou triste o sertão. / Por causa de uma tar de Terezinha, / Essa tar caboclinha, / Nunca mais teve São João (*Chico Mulato*); Cada vez que eu me alembro / do amigo Chico Mineiro / sinto uma tristeza, / uma vontade de chorá, / O Chico foi baleado / por um homem desconhecido / Larguei de compra boiada / Mataro meu companheiro. / Acabou-se o som da viola, / Quando vi seu documento, / me cortou o coração: / (*Chico Mineiro*).

³⁰ “Esta combinação é tipicamente a das autobiografias, das confissões, dos relatos nos quais o narrador conta sua própria vida *retrospectivamente*. Possui, em conseqüência, um saber mais significativo de uma das etapas anteriores de sua vida e pode, portanto, prever, quando fala dos seus cinco, dez ou quinze anos, o que acontecerá mais tarde. Pode ter também reunido conhecimentos sobre pessoas que encontrou anteriormente e não hesitou em intervir em sua narrativa para explicar ou comentar sua vida e a maneira como ele a conta. [...]. (REUTER, 1999, p. 81-82)

³¹ Grifo nosso.

3.3 A montagem do texto

Yves Reuter define como montagem do texto os aspectos relativos “às escolhas da textualização: léxico, sintaxe, retórica, estilística... Estas são mais particularmente analisadas pelos lingüistas, pelos semiólogos e pelos estilistas” (REUTER, 2002, p. 97)

Por conseguinte, na análise da montagem do texto, é possível explorar o campo lexical, sintático, estilístico, ou ainda, poder-se-ia explorar outros aspectos como o semântico, o morfológico e a pontuação. Entretanto, nos ocuparemos apenas de alguns aspectos que consideramos relevantes para a interpretação.

3.3.1 Linguagem

Predomina nas canções a linguagem coloquial e informal, no caso de *Jorginho do Sertão*, principalmente nas falas das personagens: O Jorginho do Sertão / É um rapaz inteligente / Jorginho tenho três filhas / Lhe ofereço em casamento / Jorginho case comigo / Adeus pra vocês que ficam, / O Jorginho vai s’imbora; Na vorta daquela estrada / Todo ano a gente via / E uma tar de Terezinha / Tava tudo no sertão (*Chico Mulato*); Fizemo a última viagem, / Viajemos muitos dias / Aonde nós passemo a noite. (*Chico Mineiro*).

3.3.2 As classes gramaticais

Quanto aos verbos: predomina os verbos de ação nas três composições, mas há, em *Jorginho do Sertão*, a ocorrência do verbo ser (é), de ligação, indicando estado. Quanto ao modo, predomina o indicativo e, em *Jorginho do Sertão*, três ocorrências de imperativo afirmativo. Quanto ao tempo, ocorre o presente, o pretérito perfeito e imperfeito.

Assim, o predomínio dos verbos de ação indica que a ficção tende a valorizar não o psicológico, mas as ações das personagens. O verbo ser (é) no presente indicativo expressa premissa verdadeira (O Jorginho do Sertão / [é] Rapazinho de talento / É um rapaz inteligente / É um rapaz de pouca lua) confirmando a função avaliativa do narrador de *Jorginho do Sertão*. O predomínio do pretérito perfeito indica que as ações ocorrem num passado já concluído.

O presente serve para dar atualidade aos fatos ocorridos no passado (no caso aparece na transcrição dos diálogos das personagens em *Jorginho do Sertão*) e para indicar fato ou estado permanente, é o que ocorre em *Chico Mulato* e *Chico Mineiro*: Tapera de beira de estrada / Que vive assim descoberta / Por dentro não tem mais nada ou ainda dar Chico Mulato); Cada vez que eu me alembro / Sinto uma tristeza / Aonde nós passemos a noite / Quando vi seu documento (*Chico Mineiro*).

Nos pretéritos, o predomínio do pretérito perfeito indica que as ações ocorrem num passado já concluído: Mas Chico foi embora / Na vila ninguém mais sambô / O Chico, acabrunhado / largou então de cantá (*Chico Mulato*); Fizemo a última viagem / foi lá no sertão de Goiás / fiquei mais aborrecido (*Chico Mineiro*). O pretérito imperfeito expressa a idéia de fato passado, mas não concluído, revelando, pois, o fato em seu curso: Morava Chico Mulato / E todo mundo chorava / A morte do cantadô (*Chico Mulato*); A festa tava tão boa / Não sabia da nossa amizade / porque nós dois era unido (*Chico Mineiro*).

Na configuração dos tempos pretérito perfeito e imperfeito, nota-se que o primeiro tem a função de construir o primeiro plano da diegese, o da ação, já o uso do pretérito imperfeito, o segundo plano, do estado de espírito, ou seja, o efeito da ação na vida do narrador e, no caso de *Chico Mulato*, também na vida da comunidade. Além disso, o aspecto de ação inconclusa expressa pelo imperfeito valoriza o efeito permanente de tristeza causada pela morte de *Chico Mulato* e *Chico Mineiro*.

Quanto aos nomes, predomina substantivos e seus respectivos caracterizadores (adjetivos), pois, apesar de a ficção centrar-se na ação, há uma preocupação com a caracterização das personagens expressando o caráter valorativo por parte dos narradores.

3.3.3 Os designantes e o nome da personagem

Os designantes são unidades “que designam as personagens entre as quais vêm se inserir enunciados que dizem respeito ao fazer e ao ser.” (REUTER, 2002, p.100)

Desta forma, Yves Reuter (2002), ressalta que, conforme seu funcionamento sintático ou seu valor semântico, há várias maneiras de se classificar os designantes e indica um modo mais prático:

Um dos modos de categorização, entre os de mais fácil manejo, consiste em reparti-los em três grupos:

- Os designantes nominais: nomes, prenome, sobrenome, etc.;
- Os designantes pronominais, que podem ser diferenciados segundo remetam a protagonistas do enunciado (ele[s], ela[s]) a personagens participantes da enunciação (eu, tu, nós, vós...) ou designados no contexto (este, aquele);
- Os designantes perifrásticos, compostos de grupos nominais mais ou menos extensos (o filho da porteira; o homem de terno preto). (REUTER, 2002, p. 100-101)

Assim, privilegiando os designantes nominais, enfatizar-se-á a análise do nome das personagens principais, visto que são as figuras centrais do universo diegético.

Na análise da instância narrativa, vimos, principalmente, que os personagens protagonistas sofrem um processo de valoração confirmada pela função avaliativa. Em *Jorginho de Sertão*, apenas o protagonista, Jorginho do Sertão, é denominado, as demais personagens são denominadas de forma perifrástica: o patrão, a filha mais nova, a filha mais velha, a filha do meio.

A escolha do nome também potencializa essa valoração: “Jorge significa aquele que trabalha na terra (agricultor) e indica um homem determinado e seguro de si. Pode ser um pouco arrogante e impetuoso, mas sempre respeita o limite das pessoas a sua volta.”; “Chico, diminutivo de Francisco, significa uma pessoa de caráter firme e audaz”³². Essa valoração inferida por intermédio do significado dos nomes vai sendo reiterada na adjetivação: É um rapaz inteligente / Por ser um rapaz de talento / É um

³² Dicionário de nomes próprios. dicionariodenomesproprios.com.br

rapaz de pouca lua (*Jorginho do Sertão*); Chico mulato era festeiro / caboclo bom violeiro / O maior dos cantadô (*Chico Mulato*); Caboclo bom, decidido / Na vila era dolorido / Caboclo que nada temia (*Chico Mineiro*).

Os nomes também sugerem uma função metonímica das personagens, pois remetem a uma região (sertão, Minas) e a sua etnicidade³³, isto é, a elementos próprios da cultura caipira (o trabalho no campo: a capinação, a lida com bois; as festas religiosas: São João, festa do Divino, a música, a dança).

4 O texto aberto: efeitos do real

O conceito de texto aberto é aplicado com o sentido de que todo texto faz remissões “aos outros textos e à realidades do mundo” (REUTER, 2002, p. 153). Por conseguinte:

Todo discurso, todo texto e toda narrativa remetem ao mundo. Não pode ser de outra maneira, pois [...] não se pode construir um universo ficcional e compreendê-lo sem referi-lo às nossas categorias de apreensão do mundo. Todo objeto, personagem ou lugar de uma narrativa, por mais surpreendente que seja, é construído por meio de deformações, acréscimos, supressões e alterações em relação àqueles que já conhecemos. [...]. (REUTER, 2002, p. 154)

Este fenômeno é definido como realismo: “trata-se de um efeito de semelhança construído pelo texto e pela leitura entre duas realidades heterogêneas: o mundo lingüístico do texto e o universo do não-texto, lingüístico ou não (falas, objetos, pessoas, lugares, acontecimentos...). (REUTER, 2002, p. 156-157)

A identificação desse fenômeno é observável na articulação dos elementos estruturais: na instância narrativa, na construção do espaço-tempo e na designação das personagens.

³³ “Etnicidade é um conceito que se refere a uma CULTURA e estilo de vida comuns, especialmente da forma refletida na LINGUAGEM, MANEIRAS DE AGIR, formas institucionais religiosas e de outros tipos, na cultura material, como roupas, alimentos, e produtos culturais como música, literatura e arte. [...]” JOHNSON, Allan G. *Dicionário de sociologia: guia prático da linguagem sociológica*. (1997, p. 100)

Assim, esse efeito do real pode ser revelado por intermédio da naturalização da narração, isto é: “Trata-se de se fazer com que o discurso (narração e textualização) que carrega a ficção não seja passível de suspeição. Não se deve constituir um obstáculo à crença no mundo descrito na história contada.” (REUTER: 2002, p. 157) Uma das formas, para alcançar este tipo de naturalização é a subjetividade expressada na escolha da instância narrativa.

Nas canções analisadas, percebe-se a subjetividade construída na instância narrativa, pois, os narradores heterodiegético e homodiegético, com perspectiva passada por eles, controlam e dirigem o universo narrado, focalizando as ações que são favoráveis à aderência do leitor às personagens protagonistas, além disso, a função avaliativa ressalta as qualidades das personagens, uma vez que a função modalizante causa comoção e a função testemunhal dá veracidade aos fatos narrados, acredita-se no que se narra porque o narrador as constatou.

A configuração do tempo-espaço como se apresenta também contribui para o efeito do real e da verossimilhança, aproximando o universo narrado da realidade concreta, pois pode se apresentar como um “pedaço da vida”, extraído, talvez, da história de pessoas reais. Desse modo, tem-se a impressão de que “[...] o pequeno fragmento de tempo dotado de um antes e um depois [...] existem fora do espaço da narrativa” (REUTER, 2004, p. 151).

O efeito realista também é reforçado em indicações espaço-temporais comuns ao texto e ao extra-texto, identificáveis nas referências aos locais físicos (encruziada, terreiro, sertão, Ouro Fino) e ao tempo cronológico explícito (noite de São João, Festa do Divino) ou não (a relação de causa-efeito permite a ordenação da ação), bem como no nome das personagens (Jorginho, Tereza, Romão, Chico) que, além de serem comuns a esse universo, são construídos por meio do fenômeno da motivação do nome³⁴, isto é, a denominação das personagens é coerente com o universo narrado e “prefigura o que é e o que faz a personagem” (REUTER, 2002, p. 103).

A linguagem coloquial e informal é outro recurso para alcançar o efeito realista. Dessa forma, ela reforça o espaço da narrativa. Nota-se que a linguagem informal é identificada tanto na fala do narrador quanto das personagens, sendo possível, sem nos aprofundarmos na questão, inferir uma solução lingüística adequada

³⁴ Yves Reuter define que o fenômeno da motivação do nome funciona em interação com o ser e o fazer das personagens: “o que em termos concretos significa que de algum modo o nome prefigura o que é e o que faz a personagem.” (REUTER, 2002, p. 103)

encontrada pelos autores, a fim de vislumbrar a função humanizadora da narrativa (da literatura).

Essa inferência pode ser compreendida por intermédio da leitura de Antonio Candido, *Em Literatura e formação do homem* (1972). O pesquisador faz algumas considerações sobre as funções da literatura. Dentre elas, destaca as funções humanizadora e alienadora. Para tanto, toma como referência obras regionalistas, comparando-as quanto à estilização da linguagem. Dessa forma, ressalta:

[...] o regionalismo estabelece uma curiosa tensão entre tema e linguagem. O tema rústico puxa para os aspectos exóticos e pitorescos e, através deles, para uma linguagem inculta cheia de peculiaridades locais; mas a convenção normal da literatura, baseada no postulado da inteligibilidade, puxa para uma linguagem culta e mesmo acadêmica. O regionalismo deve estabelecer uma relação adequada entre os dois aspectos, e por isso se torna um instrumento poderoso na transformação da língua e de revelação e autoconsciência do país; mas pode ser também um fator de artificialidade na língua e de alienação no plano do conhecimento do país. (CANDIDO, 1972, p. 807)

A estilização da linguagem, observando a perspectiva narrativa, pode ser considerada adequada ou inadequada. Assim, quando o narrador marca um distanciamento cultural insuperável entre seu universo e o narrado, utilizando uma linguagem exageradamente inculta somente na transcrição da fala das personagens, as personagens e o universo narrado ficam reduzidos ao pitoresco e tem-se uma solução lingüística inadequada e uma função alienadora. Mas, se na escolha da perspectiva: “Com a utilização do narrador fictício fica evitada a situação de dualidade, porque não há diferença de cultura entre quem narra e quem é objeto da narrativa. [...]”. (CANDIDO, 1972, p. 809) tem-se uma solução lingüística adequada e resolve-se a tensão entre tema rústico e linguagem. Enfim, quando se alcança uma solução lingüística adequada o regionalismo “pode ter um sentido humanizador ou um sentido reificador. [...] pode funcionar como representação humanizada ou como função desumanizada do homem das culturas rurais.” (CANDIDO, 1972, p. 808).

A análise da linguagem, como se viu abriria uma outra discussão: a função humanizadora das canções caipiras, mas que não será abordada por ora.

5. “Encruziada”: o texto e o não-texto

Em *Jorginho do Sertão*, remetendo-se ao não-texto³⁵, pode-se inferir que essa composição reflete o projeto estético-ideológico de seu autor: Cornélio Pires que, na década de 1920, atuou como divulgador da cultura caipira (a música, a literatura, as danças) nos centros urbanos e também abraçou a causa de contrariar o estereotipo do “Jeca Tatu” criado por Lobato, apresentando em suas composições um “caipira” inteligente, sagaz e trabalhador. Essa intenção concretiza-se na estrutura, no texto (na ficção, na narração e na montagem do texto).

Na ficção, apesar de termos, na caracterização da personagem protagonista, traços psicológicos, é a ação que está em destaque. Assim, a ação A precede a ação B, desencadeando uma relação cronológica: Jorginho trabalha, conquista o patrão que lhe oferece em troca de pagamento as filhas em casamento. As filhas se apresentam, ressaltando seus atributos; Jorginho do Sertão não aceita e vai embora, deixando as morenas chorosas. A mesma relação de causa e consequência ocorre em *Chico Mulato* e em *Chico Mineiro*. Dessa forma, temos a impressão de um universo dinâmico, construído por personagens que são agentes, e não estáticos e acomodados como o estereotipado Jeca Tatu, seja no comportamento alegre e sagaz de Jorginho do Sertão, passional de Chico Mulato, trabalhador e companheiro de Chico Mineiro.

Na narração, temos narradores heterodiegéticos e homodiegéticos que controlam e dirigem toda a narrativa e, na caracterização das personagens protagonistas, observam-se as funções (avaliativa, modalizante, testemunhal), as quais potencializam uma visão positiva, como demonstrado também na análise do significado dos nomes. Em *Jorginho do Sertão*, ainda se pode observar um efeito cômico no desfecho da narrativa: o “herói” não enfrenta o conflito e faz uma retirada estratégica: Não posso casar com a três, / Então não caso com nenhuma. / Na hora da despedida / Que as morena chora: / Adeus pra vocês que ficam, / O Jorginho vai s’imbora!. A comicidade e o humor também são utilizados pelo autor para ressaltar as características do “caipira” e ironizar o cidadão. Na montagem do texto, o predomínio de verbos de ação, os

³⁵ O não-texto é definido por Yves Reuter como o referente “[...]ou seja, o mundo real (ou imaginário) e nossas categorias de apreensão do mundo que existem fora da narrativa singular, mas às quais esta se remete. (REUTER, 2002, p. 17)

substantivos e respectivos caracterizadores também, como vimos na análise desse aspecto, destacam o comportamento ativo e a valoração das personagens.

Chico Mulato e *Chico Mineiro*, canções compostas em 1932 e 1943, respectivamente, estão relacionadas a um contexto em que a música e os artistas sertanejos já são aceitos e prestigiados no meio musical. Ser um artista caipira ou sertanejo era garantia de sucesso, isso, claro, se houvesse o talento: “O caldeirão de sertanejos e caipiras fumegava, saboroso, tal qual o feijão tropeiro. Todo mundo queria provar um bocadinho desse caldo.” (NEPOMUCENO, 1999, p. 116) Enfim,

Nessa época ninguém se preocupava com o fato de o folclore continuar a ser “terra de ninguém”. A caça aos tesouros, nos anos 30 estava no auge. A música anônima do povo interiorano oferecia um banquete a indústria fonográfica. Os artistas com acesso aos estúdios faziam a ponte entre a produção das roças e sertões perdidos do país e dos discos. (NEPOMUCENO, 1999, p. 119)

Em relação a esse contexto, as duas canções já não refletem uma preocupação intencionalmente vinculada a um projeto estético-ideológico de seus autores, o de contrariar o estereotipo do caipira marginalizado, como esboçado por Cornélio Pires em *Jorginho do Sertão*. Em *Chico Mulato*, pode-se inferir, ainda, que a temática amorosa e a traição tende ao pitoresco, ressaltando-se o comportamento festivo (o violeiro, o cantador) e passional que leva ao desfecho trágico. Enfim, *Chico Mulato*, nos faz remeter aos romances românticos do século XIX, que são preferência de um público que lê (no caso da música, ouve) apenas para fruir e não para refletir.

IV CONCLUSÃO

Este trabalho mostrou que a canção caipira é uma manifestação cultural popular autenticamente brasileira. Essa autenticidade fica evidente ao analisar a sua história e evolução.

A hipótese pode ser comprovada, desde o primeiro capítulo, pois as formas de poemas narrativos, a epopéia, a balada, o cordel brasileiro são gêneros literários, eruditos ou populares, provenientes de manifestações culturais que, no seu nascedouro, estavam relacionadas ao canto e à narrativa, cuja utilização da estrutura versificada tinha um caráter apenas mnemônico. Adequando-se as necessidades estéticas e ideológicas de cada povo, foram sendo transformadas ora em vertentes eruditas ora em vertentes populares.

Em relação à canção caipira, é fato que as formas estruturais foram introduzidas pelo colonizador português, acrescidas de contribuições culturais do índio e do negro, foi se transformando, apresentando uma temática diversificada, fundada em hábitos e costumes étnicos desses povos que, no processo histórico-cultural de desenvolvimento do país, foram impelidos a ocupar regiões afastadas, constituindo o que se denomina sertão.

Desse modo, o poeta caipira construiu uma manifestação cultural condizente com seu universo. Se em algumas composições são referenciados os Doze Pares da França, ou se algumas são apontadas como influências das novelas de cavalaria medievais, de Shakespeare ou da tragédia grega, como aponta Hamilton Ribeiro (2006), baseado em estudos de Romildo Sant'Anna, essa influência não pode ser considerada autêntica.

O que ocorre, conforme já apontamos, é que os poetas caipiras ouviram repetidas vezes as narrativas trazidas pelo colonizador, as quais passaram a fazer parte do imaginário coletivo, sem que seus autores tivessem qualquer contato com os textos originais. Da mesma forma, os temas trágicos de amores impossíveis, traições e disputas pelo poder também são temas recorrentes comuns à humanidade e que aparecem em todas as culturas.

A composição *Chico Mineiro*, de Tônico e Francisco Ribeiro, é um exemplo dessas histórias que andam “de boca em boca” e depois são adaptadas pelo

compositor, por conseguinte, pode-se ter como referência o próprio Hamilton Ribeiro para confirmar essa hipótese:

A música caipira, portanto, se apóia no inconsciente coletivo apenas verbalizado. Não por coincidência, alguns dos maiores criadores desse gênero são gente simples, humilde, semi-alfabetizadas ou analfabetas de vez. [...].

O extraordinário Vieira, da dupla Vieira e Vieirinha, não se considerava “home” por inteiro porque não atendia bem ao último requisito. [talvez saber ler]. (RIBEIRO, 2006, p. 18)

Também se pode observar, nas canções que não foram analisadas, detidamente, transcritas no anexo, que a temática é diversificada e procura demonstrar um universo particular, o qual representa seus valores morais, éticos e ideológicos. Assim, os temas referem-se ao trabalho no campo (a plantação, a colheita, a lida como os bois); o amor pelos animais (o boi, a vaca, o cavalo), os quais têm nomes próprios (Boi Barnabé, vaca Salomé, boi Soberano); a religião (santos, benzedores, festas religiosas); o amor (feliz ou trágico) e, quando foram impelidos a migrar para os centros urbanos relatam o estranhamento com os hábitos e os costumes do cidadão.

Considerando que a estrutura de um texto híbrido, com recursos expressivos do poema e da narrativa, pode gerar questões quanto à classificação levar as indagações como: tratar-se-ia de uma prosa poética, narrativa poética, poema em prosa, poesia narrativizada? Não há dúvidas quanto a resposta: as canções caipiras, pertencem à tradição do poema narrativo, como vimos, fundada pela épica na Antiguidade Clássica que, na sua gênese, está relacionada à narração, isto é, sua narratividade é o que o distingue dos demais gêneros ou subgêneros, os recursos expressivos do poema (versos, métrica, rimas, ritmo) servem para facultar o caráter mnemônico destinado a perpetuar as narrativas na memória da nação.

Enfim, a canção caipira é uma manifestação literária popular que revela uma das facetas de um povo miscigenado, de cultura igualmente multifacetada e que, por isso, torna-se um rico instrumento de estudo e pesquisa, uma vez que se pode analisar, ainda, as funções histórico-sociais, as tensões entre o universo urbano e o rural, o fenômeno da diferenciação e da integração³⁶, o regionalismo documentário ou

³⁶ Diferenciação e integração são: “dois fenômenos sociais [...] a integração é um conjunto de fatores que tendem a acentuar no indivíduo ou no grupo a participação nos valores comuns da sociedade. A

idealizador³⁷, consumados por meio intermédio da linguagem, entre outros aspectos. Essas questões constituem o embrião para um próximo projeto de pesquisa.

diferenciação, ao contrário, é o conjunto dos que tendem a acentuar as peculiaridades, as diferenças existentes em uns e outros. São processos complementares, de que depende a socialização do homem; a arte igualmente só pode sobreviver equilibrando, à sua maneira, as duas tendências referidas”. (CANDIDO, 2000, p. 23)

³⁷ O regionalismo “Forneceu [fornece] elementos para auto-identificação do homem brasileiro e também para uma série de projeções ideais. [Sua função social] foi [é] ao mesmo tempo humanizadora e alienadora, conforme o aspecto e o autor considerado.” (CANDIDO, 1972, p. 808)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUIAR e SILVA, Vitor Manuel de. *Teoria da literatura*. São Paulo: Almedina, 1993

ABREU, Márcia. *Histórias de cordéis e folhetos*. São Paulo: Mercado de letras, 1999.

ANDRADE, Cláudio Henrique Salles. *Patativa do Assaré: as razões da emoção, capítulos de uma poética sertaneja*. São Paulo/Fortaleza: Nankin/UFC, 2004.

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Baby Abrão. São Paulo: Nova Cultural Ltda, 2000.

BARBIERE Jr., Miguel. *O menino da porteira*. Revista Veja. São Paulo, p. 104, 11, março. 2009.

BOLDRIN, Rolando. *Vida-vide Marvada*. [s.l.], 1981.

CANDIDO, Antônio. *Literatura e formação do homem*. Ciência e cultura. São Paulo: V.24, nº 09.p 806-9, set., 1972.

_____. *Os parceiros do Rio Bonito: estudo sobre o caipira paulista e a transformações de seus meios de vida*. São Paulo: Editora 34, 2001.

_____. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e historiografia literária*. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.

_____. *O estudo analítico do poema*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2006.

CHOCIAY, Rogério. *Teoria do verso*. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1974.

FINOTTI, Ivan. *Alegria do Jeca: Tônico e Tinoco são os maiores reis do sertão*. Jornal Folha de São Paulo, São Paulo, p. E 6 Ilustrada, 16, março, 2009.

GOLDSTEIN, Norma. *Análise do poema*. São Paulo: Editora Ática, 1988.

JOHNSON, Allan G. *Dicionário de Sociologia: guia prático de linguagem sociológica*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 12. ed. rev. e ampl. São Paulo: Cultrix, 2004.

_____. *A análise literária*. 15. ed. Ver. e ampl.. São Paulo: Cultrix, 2005.

MEYER, Marlyse. *Autores de cordel*. São Paulo: Abril Educação, 1980.

MOTTA, Sérgio Vicente. *O engenho da narrativa e sua árvore genealógica: das origens a Graciliano Ramos e Guimarães Rosa*. São Paulo: Editora Unesp, 2006.

NEPOMUCENO, Rosa. *Música caipira: da roça ao rodeiro*. São Paulo: Ed 34. 1999.

NEVES, Eugênio Pacelli da Costa. *Análise contrastiva do discurso da música sertaneja: a música sertaneja caipira e sua variante moderna*. Dissertação de mestrado. UFMG. Defesa: 03/07/2002. In: “O sertão fica em Nashville”, artigo eletrônico de Ana Siqueira. www.Ufmg.br/boletim/bol1357. 10/06/2008, 22.30.

NOGUEIRA, Carlos. *Sobre o cancionero narrativo*. Universidade de Évora, 2001.

REUTER, Yves. *Introdução à análise do romance*. Trad. Ângela Bergamini, Milton Arruda, Neide Sette e Clemence Jouéte-Patré. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. *A análise da narrativa: o texto, a ficção e a narrativa*. Trad. Mario Pontes. Rio de Janeiro: Difel, 2002.

REIS, Carlos & LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

RIBEIRO, José Hamilton. *Música caipira: as 270 melhores modas de todos os tempos*. São Paulo: Globo, 2006.

RUBENIO, Marcelo. *O reino encantado do cordel: a cultura popular na educação*. Campo Grande-MS: TCM Comunicações, 2004.

SARAIVA, José António & LOPES, Oscar. *História da literatura portuguesa*. [s.l]: Porto Editora, 1996.

SOUSA, Walter de. *Moda Inviolada: uma história da música caipira*. São Paulo: Quiron, 2005.

STAM, Robert. *Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa*. Trad. Heloísa Jahn. São Paulo: Saraiva, 1992.

TAVARES, Hênio. *Teoria literária*. São Paulo: Bernardo Alves, 1978.

TINHORÃO, José Ramos. *Cultura popular: temas e questões*. 2. ed. São Paulo. Editora 34, 2006.

VIANA, Hermano. *O mistério do samba*. Jorge Zahar, 1985. sl.

WISNIK, José Miguel. *O nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

SITES CONSULTADOS

www.dicionariompb.com.br. Acesso em: 28 jul., 2009.

www.encyclopediaordestina.com.br. Acesso em: 25 jul., 2009.

www.musicacountry.com. Acesso em: 26 jul., 2009.

www.musicacaipira.com.br. Acesso em: 02 dez., 2008.

www.nationalgallery.org.uk. Acesso em: 03 dez., 2008.

www.violaviva.org. Acesso em: 10 dez., 2008.

www.violatropeira.com.br. Acesso em: 22 jul., 2009.

www.unicamp.br: Acesso em: 13 jun., 2009.

ANEXO

Moda da Pinga / Marvada Pinga — Raul Torres e Ochelis Lureano (1940)

Co'a marvada pinga é que eu me atrapaio
Eu entro na venda e já dou meu taio
Pego no copo e dali não saio
Ali mesmo eu bebo, ali mesmo eu caio
Só pra carregá é que eu dô trabaio.
O marido me disse ele me falô
Largue de bebê, peço por favô
Prosa de home nunca dei valô
Bebo cô sôr quente pra esfria o calô
E bebo de noite para fazê suadô
O marido me disse largue de bebê
Eu disse pra ele largue de trelê
Porque simbriaga não é vansuncê
Eu com a caninha eu de combatê
Só largo da pinga quando eu morrê,
Eu fui numa festa no rio Tietê
Eu lá fui chegando no amanhecê
Já me deram pinga pra mim bebê
Tava sem ferver.
Eu bebi demais e fiquei mamado
Eu caí no chão e fiquei deitado
Aí eu fui pra casa de braço dado
Oi de braço dado com dois sordado
E muito obrigado.

Couro de Boi — Teddy Vieira e Palmeira (1954)

Conheço um velho ditado que é do tempo do zagaio
Um pai trata dez filhos, dez filhos não trata um pai
Sentindo o peso dos anos, sem poder mais trabalhar
O velho peão estradeiro com seu filho foi morar.
O rapaz era casado e a mulher deu de implicar:
O se manda o veio embora senão quisé que eu vá.
E o rapaz, o coração duro com o veinho foi falar:
Para o senhor se mudar meu pai eu vim lhe pedir
Hoje aqui da minha casa o senhor tem que sair.
Leva este couro de boi, que eu acabei de curtir
Para lhe servir de coberta, adonde o senhor dormir.

O pobre velho calado, pegou o couro e saiu
Seu neto de oito anos que aquela cena assistiu
Correu atrás do avô, seu paletó sacudiu
Metade daquele couro, chorando ele pediu.
O velhinho comovido para não ver o neto chorando,
Partiu o couro no meio e pro netinho foi dando.
O menino chegou em casa, seu pai lhe foi perguntando:
Para que você quer este couro que seu avô ia levando?
Disse o menino ao pai: um dia vou me casar,
O senhor vai ficar veio e comigo vem morar.
Pode ser que aconteça de nós não se combinar
Esta metade do couro, vou dar pro senhor levar.

O menino da porteira — Teddy Vieira e Luisinho (1955)

Toda vez que eu viajava pela estrada de Ouro Fino
De longe eu avistava a figura de um menino
Que corria, abria a porteira, depois vinha me pedindo:
— Toque o berrante, seu moço, que é pra eu ficar ouvindo
Quando a boiada passava que a porteira ia fechando
Eu jogava uma moeda, e ele saía pulando:
— Obrigado, boiadeiro, que Deus vá lhe acompanhando.
Pra aquele sertão afora meu berrante ia tocando.

No caminho desta vida muito espinho eu encontrei,
Mas nenhum calou mais fundo do que isto que eu passei.
Na minha viagem de vorta qualquer coisa eu cismeï,
Vendo a porteira fechada o menino não avistei.
Apeei do meu cavalo num ranchinho beira-chão,
Vi uma muié chorando quis sabé qual a razão
— Boiadeiro veio tarde, veja a cruz no estradão
Quem matou o meu filhinho foi um boi sem coração.
Lá pra banda de Ouro Fino, levando o gado selvagem,
Quando eu passo da porteira até vejo sua imagem.
Seu rangido tão triste mas parece uma mensagem,
Daquele rosto trigueiro desejando-me boa viagem.
A cruzinha do estradão do pensamento não sai,
— Nem que o meu gado estoure, que eu precise ir atrás,
Nesse pedaço de chão berrante não toco mais.

O rei do gado — Teddy Vieira (1959)

Num bar de Ribeirão Preto eu vi com meus óio esta passagem
Quando champanha corria a rodo, nas arta roda da grã-finagem
E logo chegou um peão trazendo na testa o pó da viagem

Pedi uma pinga para o garçom, que era pra rebater a friage

Levantou um almofadinha, falou pro dono não tenha fé
Quando um caboclo que não se enxerga, num lugar desse, vem pondo os pés
Senhor que é o dono da casa não deixe entrar um home qualquer
Principalmente, nesta ocasião, que está presente o rei do café
Foi uma salva de parmas gritaram viva pro fazendeiro
Quem tem milhão de pé de café por este rico chão brasileiro
O seu nome é conhecido lá no mercadão dos estrangeiro
Portanto veja que este ambiente não é pra qualquer tipo ranpeiro
Com um modo muito cortês respondeu o peão
Pra rapaziada essa riqueza não me assusta, topo em aposta qualquer parada
Cada pé do seu café eu amarro um boi da minha boiada
Pra vocês tudo, eu agaranto que ainda me sobra uma boi na invernada

Foi um silêncio profundo, o peão deixou o povo mais pasmado
Pagando a pinga com mil cruzeiros disse ao garçom pra guardar o troco
Quem quiser saber meu nome que não se faça de arrogado
É só chegar lá em Andradina, e perguntar pelo rei do gado.

Capim de Ribanceira — Almir Sáter e Paulo Simões (1989)

É madrugada e eu na beira da estrada
A lua cheia minguada e de repente apareceu
Um cavaleiro de bota e chapéu de couro
Me lembrando um velho mouro
Lá fiquemo ele mais eu
Cruzou os pés, apiou do seu cavalo
Deixou a rédea no talo de uma roseira sem flor
Diz que seguia pelo mundo solitário
E quebrava todo galho
Apartando toda dor

Quem não ouviu falar
Quem não quis conhecer
Aquele cavaleiro que vive pela fronteira
Divulgando a reza braba do capim de ribanceira
Enquanto o bule de café bulia a brasa da fogueira
Refletia o seu olhar, eu pude ver
Que ele sabia coisa até do outro mundo
E essa noite eu fui aluno do seu estranho poder
Com sete ponta de uma rama trepadera
E um ramo de avitera
O meu corpo ele toco
Naquele instante me bateu uma zonzeira
E duma tosse cuspideira o velhinho me livro
E quem não ouviu falar
Quem não quis conhecer

Aquele cavaleiro que vive pela fronteira
Divulgando a reza brava do capim de ribanceira
Aquele cavaleiro que vive pela fronteira
Divulgando a reza brava do campim de ribanceira.

O caipira e o doutor — Goiano e Geraldinho (1994)

Eu dou motivo pra me chamar de caipira
Mas continuo lhe tratando de senhor
Eu não me zango, pois não disse uma mentira
Pelo contrário isso até me dá valor
Sua infância são lições de faculdade
Na realidade hoje é grande doutor
Não tive estudo minha escola foi trabalho
Desbravando meu sertão no interior
Foi importante eu ter feito essa viagem
Pois conheci esta frondosa capital
Estou surpreso vendo tanta aparelhagem
Para o senhor isso tudo é normal
Sou o paciente que o destino lhe oferece
Não me conhece com um profissional
Lá onde eu moro o senhor se sentiria
Como eu me sinto aqui nesse hospital
Lá eu domino aquele incêndio alastrado
Que sendo um raio deixa fogo no espigão
Se der um golpe num jatobá airado
Eu sei o lado que a árvore cai no chão
Sou especialista em mata-burro e porteiras
Sei a madeira que se usa no mourão
Vamos comigo ver meu mundo a céu aberto
Onde o trabalho é uma operação
Todas as vezes que me chamam de caipira
É um carinho que recebo de alguém
É uma prova que a pessoa me admira
E nem calcula o prazer que a gente tem
Doutor agora nos já somos bons amigos
Vamos comigo conhecer o meu além
Para dizer que sou caipira
Mas lá no mato eu sou doutor também.