

CANTANDO A PRÓPRIA HISTÓRIA

Ivan Vilela

Quando pensamos em música caipira nosso pensamento se reporta a um período não muito distante, quando estas músicas começaram a ser gravadas, no final da década de 1920. Através do rádio e dos discos, essas músicas trouxeram a nós o cotidiano do camponês do Centro-Sudeste do Brasil, o caipira, utilizando vozes e instrumentos como a viola e o violão.

Embora alvo de preconceitos pela visão urbano-progressista, estas gravações representaram a terceira maior fatia do mercado de discos no país e, por outro lado, contribuíram para que o migrante dos bolsões rurais se fixasse na cidade sem perder totalmente os valores culturais de sua origem.

Acreditamos que a música caipira se estrutura enquanto tal, entre os séculos XVIII e XIX, mas tem suas raízes fundadas em épocas mais remotas. Tempos que remontam o início da colonização do Brasil. Nosso primeiro passo será entender quem é esse nosso personagem, o caipira. Para melhor entendê-lo é necessário retornarmos no tempo, quando, nos primórdios do povoamento do Sudeste brasileiro, ele surge.

Durante os primeiros séculos de colonização o Brasil teve uma característica essencialmente voltada ao mundo rural e à produção de gêneros agrícolas para a exportação. As cidades só começaram a se firmar enquanto tais na medida em que a descoberta de ouro e pedras preciosas nas Minas Gerais aqueceu o mercado interno.¹

Inicialmente, os olhos da coroa portuguesa estavam voltados para a exploração de recursos naturais e a implantação da agricultura de monocultura extensiva com o plantio da cana-de-açúcar. A região Sudeste, de início não se mostrou tão interessante para o cultivo da cana-de-açúcar como o Nordeste (Pernambuco e Bahia) vindo a conquistar maior expressão somente no século XVII com o bandeirismo.

No projeto português de colonização poucas mulheres foram trazidas à terra, na maioria mulheres dos comandantes e das autoridades representantes da coroa. A grande leva de colonos buscou suas mulheres na nova terra. A coroa não coibiu o entrelaçamento de etnias no início da colonização.

¹ “De facto, se a música popular, como toda a criação cultural dirigida a atender expectativas sociais, corresponde na verdade a uma necessidade, seria preciso esperar até a segunda metade do século XVIII para que, em função da súbita dinamização do comércio interno provocada pela corrida do ouro e dos diamantes aparecesse em Rio de Janeiro e Salvador uma maioria urbana...” (Tínhorão, 1990:122)

Rapidamente, no Sudeste, formou-se uma nação de mestiços, posteriormente chamados de caipiras², que em expressiva parte são os protagonistas do bandeirismo paulista no século XVII. Alguns autores, com perspicácia, olharam para este pedaço do país e o trataram como um universo cultural distinto. Enfatizaremos neste trabalho aqueles que se aprofundaram no universo cultural do caipira.

É impossível falar no caipira sem nos remetermos a Antonio Candido. Este estudioso dedicou uma intensa pesquisa a esse tipo regional. Em seu clássico *Os Parceiros do Rio Bonito* (1975), Antonio Candido mostrou, a partir dos processos históricos e sociais da colonização do Sudeste brasileiro, a formação de uma cultura caipira, fruto inicialmente do encontro cultural do português com o indígena brasileiro. Esta cultura posteriormente incorporou alguns elementos das culturas de povos vindos da África, presentes no Centro-Sul.

O processo de formação da cultura caipira confundiu-se com a própria colonização do Centro-Sul brasileiro. Bandeirantes,— como foram chamados os pioneiros a adentrarem em terras brasileiras, muitas vezes eles mesmos mestiços, abriam frentes no interior, posteriormente ocupadas por pequenos agricultores que aos poucos foram fundindo sua maneira de viver com a dos povos que já habitavam a terra. Assim, foi se moldando uma cultura peculiar em seus vários aspectos: culinária, língua, costumes, valores, técnicas de trabalho etc. Antonio Candido percebe que, além da devastação e da predação, o bandeirismo trouxe consigo:

determinado tipo de sociabilidade, com suas formas próprias de ocupação do solo e determinação de relações intergrupais e intragrupais. A linha geral do processo foi determinada pelos tipos de ajustamento do grupo ao meio, com a fusão entre a herança portuguesa e a do primitivo habitante da terra [...] (Candido, 1975:36).

Antonio Candido mostra detalhadamente que os modos de obtenção dos meios de subsistência aparecem como forma social organizada de atividades, criando-se uma relação entre a sociabilidade do grupo e as formas de se obter alimento. O autor afirma que existem *mínimos vitais de alimentação e abrigo e mínimos sociais de organização* e que o equilíbrio social depende da equação destas duas determinantes. Assim se entrelaçam aspectos biológicos, econômicos, lúdicos, religiosos e sociais a partir da manutenção da subsistência.

Estes são alguns dos aspectos que Antonio Candido identifica como as bases e as origens da cultura caipira. Após o ciclo dos bandeirantes, no século XVII, várias transformações sócio-econômicas interferiram nas soluções mínimas que mantinham a vida daquelas pessoas de São Paulo, Minas Gerais, Goiás e Mato Grosso. Surgiram fazendas, mão-de-obra escrava, equipamentos e relações econômicas mais intensas. Porém, a cultura caipira persistia na figura de sítiantes, posseiros e agregados. A definição plena do modo caipira de subsistência e sociabilidade vinculou-se aos bairros rurais. Pequenos núcleos onde além dos

² “Aqui em S. Paulo, então, os nomes *tupis*, enxertados no português, são por centenas, sinão por milhares. O nome do camponez, já não é esse, e sim, *caipira*, do tupi *caapira*, que quer dizer montador ou capinador de matto;...” (Magalhães, 1940:316).

costumes e língua se mantinha como característica geral, uma economia voltada à subsistência e não à produção de excedentes para venda.

Antonio Candido aponta que a estratificação produziu algumas mudanças na ordem de relações, pois as vilas e fazendas abastadas romperam o círculo da economia fechada. Os proprietários de fazendas de cana, gado ou café ligavam-se ao mercado, tornando-se vulneráveis a suas alterações. Os costumes, a fala e o grau de rusticidade fizeram desta categoria freqüentemente *participante, mas nem sempre integrante da cultura caipira, considerada nas suas formas peculiares*. (Candido, 1975).

Aos poucos a cultura tradicional foi perdendo sentido e perdendo funções numa sociedade crescentemente organizada com base nas leis de mercado, pois, de certo modo, economia caipira e economia de mercado estão numa relação de oposição³.

Porém, mesmo onde o mercado predominou, a cultura caipira permaneceu residualmente nas gerações mais velhas que não se adaptaram completamente às novas formas de sociabilidade e aos padrões modernos e racionais de pensamento e ação. É nesse universo que se constitui e se reproduz uma cultura da qual faz parte o que chamamos de música caipira.

A Língua

A maneira do caipira falar até hoje é motivo de troças e caçoadas, no entanto seu falar traz traços do que foi conhecido como língua brasílica, língua falada entre São Paulo e o Rio Grande do Sul até fins do século XVIII.

A Coroa portuguesa objetivava levar às suas colônias o trinômio de sua colonização, ou seja, a fé, a lei e o rei. A fé ficou a cargo da Companhia de Inácio de Loyola, os jesuítas. Em 1549 chegou ao Brasil a primeira missão jesuítica e em 1553, aportou em Salvador e seguiu para São Vicente aquele que seria o maior nome da ordem na história da colonização do Brasil, José de Anchieta (Thomaz, 1981).

Os tupi, por volta do ano 1000, já haviam ocupado grande parte do litoral brasileiro⁴. De São Paulo para o sul, do mesmo tronco lingüístico, predominavam os Guarani. Apenas algumas faixas do litoral do Espírito Santo, Rio de Janeiro e Bahia onde viviam os Goitacá e os Aymoré, da nação Jê, não foram por eles ocupadas (Bueno, 2006). Desta forma, além dos diversos dialetos, falava-se uma língua geral, de raiz tupi-guarani, em toda a faixa litorânea.

Anchieta encontrou uma primeira barreira a ser rompida para iniciar a catequese dos índios: o domínio da língua. Rapidamente percebeu que dentre as várias línguas faladas no litoral, usava-se uma língua geral que ele rapidamente tratou de aprender. Após assimilá-la,

³ É o que defende o sociólogo e professor emérito da Universidade de São Paulo, José de Souza Martins em seu livro *Capitalismo e Tradicionalismo*.

⁴ Os Tupi, por volta de 800 D.C iniciam a ocupação do Nordeste do Brasil e perto do ano 1000 D.C já haviam se espalhado pela costa do Sudeste (Cunha, 1998).

Anchieta trouxe-a para um molde de estruturação gramatical latina e criou uma nova língua, artificial, que recebeu dele o nome de *nheengatu*, que queria dizer língua boa, língua fácil; mais tarde língua brasílica. Adicionou a ela termos em português e espanhol aos objetos faltantes no universo indígena (Amaral, 1976).

Durante todo o processo de colonização do Sudeste pouco se falou o português, sendo essa língua usada para a comunicação com portugueses ou autoridades representantes da coroa. A língua corrente foi o *nheengatu* até 1734, quando foi então proibida pela coroa. Mesmo com a proibição falou-se duas vezes mais *nheengatu* que português de São Paulo ao Rio Grande do Sul até o final do século XVIII.⁵

Dominada a língua, Anchieta percebeu que os indígenas com os quais travava contato mantinham uma relação com o mundo sagrado tendo sempre a música como canal de intermediação⁶. Tratou de aprender melodias e danças indígenas nas quais inseriu textos litúrgicos em tupi. Essas danças são presentes ainda hoje na música feita pelos caipiras e ainda recebem o mesmo nome, quais sejam: *cururu* e *cateretê*.⁷

Todo o processo de catequese é na verdade um processo de intervenção intencional em valores culturais. Anchieta realizava dramatizações com os indígenas, nas quais comumente associava as coisas da natureza (terra, animais, plantas), estranhas ao mundo europeu como manifestações do não divino⁸. Interpretamos que a musicalidade indígena possa ter sofrido adaptações desde seu início. Os instrumentos indígenas e portugueses se fundiram na criação desta música, é o que nos mostra, por exemplo, o que dela nos chega através das manifestações musicais populares como o *cururu* que junta viola com *cracaxá*.

Musicalidades

É possível pensarmos que a música se portou como um elemento mediador nas relações das comunidades rurais. Nas festas religiosas, a música atua como o fio condutor de todo o processo ritual, como ocorre nos ritos tupi-guarani. É através dela que os homens e as mulheres do lugar se reúnem e se organizam para fazer com que ritos de celebração da vida e realizações pessoais sejam manifestos. Folia-de-Reis, dança de São Gonçalo, folia do Divino, folia de São Sebastião, dança de Santa Cruz, enfim, são inúmeros os ritos que se utilizam da música como fio condutor (Vilela, 2004).

⁵ “Quando então uma provisão do reino proibia no Brasil o uso da língua geral [...] apesar disso, até o fim do século XVII, a língua geral foi por assim dizer a única que se falou em São Paulo para baixo até o Rio Grande do Sul, e durante todo o séc. XVIII falava-se duas vezes mais o *nheengatu* que o português. “(Paulo Duarte in Amaral, 1976, p. 13).

⁶ O antropólogo e professor Robin Wright (Universidade de Campinas), profundo estudioso de temas relacionados à religiosidade dos índios sul-americanos, afirma ser esta uma particularidade de índios da América do Sul, a de terem a música como principal veículo na sua relação com o sagrado.

⁷ “As dansas européias são a *vals* e a *quadrilha*; a africana é o *batuque*, que é pouco moral; a brasileira, essencialmente paulista, mineira e fluminense, é o *cateretê* tão profundamente honesta (era dança religiosa entre os tupis) que o padre Joseph de Anchieta a introduziu nas festas de Sta. Cruz, S. Gonçalo, Espírito Santo, S. João e Senhora da Conceição, compondo para ella versos em *tupi*, que existem até hoje e de que possuo cópia”. (Magalhães, 1940:317). Grifos do autor.

⁸ ‘Anchieta ou as flechas opostas do sagrado’, in *Dialética da Colonização*, Alfredo Bosi 1992.

Nas colheitas ou mutirões estão presentes os cantos de trabalho. É comum as violas tocarem durante o trabalho, fazendo com que a música dê ritmo aos que estão colhendo ou carpindo. Nos cantos de mutirão, muitas vezes dolentes, os homens trabalham cantando e parte da conversa entre as pessoas é feita através do canto como o *Brão*, canto de trabalho entoado por duplas de camponeses durante o carpir. Cantam charadas para que outras duplas respondam, também cantando. Já as cantigas de roda transmitem, de forma lúdica, conceitos e valores de convívio. Assim, a música no meio rural é por vezes um elemento amenizador nas relações e aproximador das pessoas.

Lembramos novamente que o volume de homens portugueses a aportarem em terras brasileiras no início da colonização foi muito maior que o de mulheres portuguesas. Desta forma, foi comum a união de homens portugueses com mulheres de origem indígena. Os novos brasileiros eram comumente filhos de mãe indígena, o que contribuiu para perpetuar o nheengatu como língua primeira.

“Assim, o mameluco, que é o povo formado e formador desta região compreendida como o Centro-Sul do Brasil, é quem começa a assimilar e a juntar estas musicalidades. É ele quem incorpora as estruturas da música indígena de forma intuitiva, ouvindo-a soar da voz de sua mãe. Hoje esta musicalidade se encontra difusa e seus elementos difíceis de serem apontados dentro da música caipira, pois, devido ao quase total extermínio da nação tupi perderam-se as referências de como era a música produzida por estes povos, restando a nós hoje descobri-la através da eliminação de elementos musicais inerentes às culturas brancas e negras, num trabalho de arqueologia musical” (Vilela, 2004:175).

A música, que já era elemento de uso comum aos indígenas, foi mantida pela prática da catequese que se utilizava de música e teatralização. Inventários já apontam a presença de violas em São Paulo a partir de 1613⁹, o que nos faz crer que esses instrumentos foram utilizados ainda no século XVI. Desde essa época, a música e a viola não mais deixaram de fazer parte do cotidiano caipira. Von Martius cita que *condutores de tropas, alegres paulistas, não deixavam de interpelarem-se uns aos outros, com desafios e cantigas*. Percebemos que a musicalidade que aflora no século XIX foi gestada aos poucos num lento cozinhar de fusões culturais como toda a música brasileira.

O que entendemos por música caipira e posteriormente música sertaneja, quando começou a ser gravada¹⁰, está intimamente ligado ao fazer e ao viver do camponês do Centro-Sudeste do Brasil.

⁹ Inventário de Antônio da Silveira. Inventários e testamentos, vol.XXX, p.143 in (Bruno, 2001:105, volume 5).

¹⁰ José de Souza Martins afirma que a partir do momento em que esta música dos caipiras começa a ser gravada, perde sua função ritual, sagrada ou profana, e passa a atender a demanda de um mercado, daí a mudança do termo música caipira para música sertaneja (Martins, 1975). Atualmente as grandes gravadoras utilizam o termo sertanejo para caracterizar um segmento pop-romântico.

O Romance

Uma característica utilizada pelos povos que não possuem escrita para registrar sua história é a de narrar ou cantar o acontecido de maneira ritmada e com rimas. Câmara Cascudo deu a esta característica o nome de *Mnemonia* (Cascudo, 1984). Uma história que é assim aprendida, com ritmo e rima consegue manter a fidelidade do relato no passar dos tempos.

“Não entra aqui discutir origem do “romance”, do “rimance”, a controvérsia erudita sobre sua tradução literal, ampla e histórica. O que é real é a sua ancianidade veneranda. Todos os acontecimentos históricos estão ou foram registrados em versos. Guerras de Saladino, proezas de Carlos Martel, aventuras de cavaleiros, fidelidade de esposas, incorruptibilidade moral de donzelas, são materiais para a memória coletiva. Só esse verso anônimo carregou para nosso conhecimento fatos que passariam despercebidos para sempre. A lenda de Roland, Roldão, a gesta de Robin Hood, heróis da Geórgia e do Turquestão, da Pérsia e da China, só vivem porque foram haloados pela moldura sonora das rimas saídas da homenagem popular” (Cascudo, 1984: 28).

Sobre as narrativas populares, Ecléa Bosi comenta que *a arte da narração não está confinada nos livros, seu veio épico é oral. O narrador tira o que narra da própria existência e a transforma em experiência dos que o escutam* (Bosi, 2004).

O romance, de tradição ibérica, tornou-se a base literária de praticamente toda a produção musical dos caipiras. Sempre narrando fatos, contando histórias, transmitindo valores, as canções sertanejas atravessaram o tempo mantendo vivas memórias, traços culturais e comportamentos de comunidades inteiras¹¹.

Comentando a herança ibérica, Romildo Sant’Anna escreve:

“É num parâmetro similar a este que se enquadram as manifestações da Moda Caipira de raízes, seus escritores de músicas e cantadores. De origem peninsular, nela se encontram resíduos formais, decalques e vestígios de motivos estilísticos e temáticos do Romanceiro Ibérico” (Sant’Anna 2000:34)

Na música dos caipiras o romance fundiu-se aos procedimentos formais de algumas das modalidades como é o caso do cururu. Quando este começou a ser gravado uniu ao romance as *carreiras* perdendo o caráter de desafio. Sendo carreira a rima a ser cantada pelos desafiantes. Assim, na carreira do divino as rimas, a cada dois versos, são em *ino*, na carreira do navio em *io*, na de São João em *ão*, na do sagrado em *ado*, na de Santa Catarina em *ina*, na da canoa em *oa*. Como exemplo, vejamos a canção *Canoeiro* de Zé Carreiro e N. Caporrino:

¹¹ “As trovas correntes no Brasil, ainda muitas daquelas que parecem levar, em grande relevo, sinais de genuíno brasileiro, são compostas nos moldes originais das portuguesas e estão cheias de reminiscências portuguesas.” (Amaral, 1976:79)

Domingo de tardezinha
Eu estava mesmo à toa
Convidei meus companheiros
Prá ir pescar de canoa
Levamos rede de lanço
Ai, ai, fomos pescar de canoa

Eu levei meus preparos
Prá dar uma pescada boa
Eu saí lago sereno
Levando minha canoa
Cada remada que eu dava
Ai, ai dava um balanço na proa

Fui descendo rio abaixo
Remando minha canoa
A canoa foi rasgando
Foi deitando as taboa
A garça avistei de longe
Ai, ai chega perto ela avoa

O rio tava enchendo muito
Fui encostando a canoa
Eu entrei numa vazante
Fui sai noutra lagoa
Fui mexendo aquele lodo
Ai, ai onde os pintado amoa

Prá pegar peixe dos bãn
Dá trabalho a gente soa
Eu jogo timbó na água
Que a peixaria atordoa
Jogo a rede e dou um grito
Ai, ai os dourado amontoa.

Ou ainda o cururuero Pedro Chiquito, de Piracicaba, em um desafio:

Eu também quero cantar
Na carreira do navio
Recordando do passado
Onde o cururu existiu
Aprendi a cantar trovado
Isto foi beirando o rio
Aprendi a cantar trovado
Isto foi beirando o rio

Reunia os cantador
E o valente era meu tio
Nóis cantava a noite inteira
Na base do desafio
Nóis cantava a noite inteira
Na base do desafio

Sou que nem soldado velho
Que na marinha serviu
Dá baixa e não esquece
Do balanço do navio

Dá baixa e não esquece
Do balanço do navio

Falei pro meu companheiro
Certeza que ele ouviu
No caminho de minha casa
Eu acho que árve não caiu
No caminho de minha casa
Eu acho que árve não caiu
Adonde árve cair
Eu não passo prá desvio
Pego no machado e corto
Porque num sô negro vadio
Pego no machado e corto
Eu num sô negro vadio

Na batida da viola
Da toeira e o canotio
Cada coisa em seu lugar
Prá quem estudou e ouviu

Cada coisa em seu lugar
Prá quem estudou e ouviu

Cururu percisa viola
Futebór percisa Fio
E uma luz sem querosene
Não acende sem pavio
Uma luz sem querosene
Não acende sem pavio

Cantadô, adonde eu chego
Oi, no corpo dá arrepio
Não é quarqué cantado
Que güenta o balanço do tio

Não é quarqué cantado
Que güenta o balanço do tio

Por aqui fico parado
Demonstrando o desafio
Esse é o cururu autêntico
Nascido beirando o rio
Esse é o cururu autêntico
Nascido beirando o rio

Obrigado meus violêro
Eu cantei, vocês ouviu
E por aqui fico parado
Terminando o desafio.

As narrativas caipiras normalmente expõem uma organização social à base de sólidos valores de sociabilidade e solidariedade. Vieira e Vieirinha gravaram o cururu *Roubei Uma Casada* de Teddy Vieira e Lourival dos Santos. Esta canção é curiosa por dois aspectos. Primeiro que cada estrofe parte de uma carreira distinta; segundo que com o êxodo rural os valores dos migrantes, agora na cidade grande, foram se transformando e inocentemente eles revelam estas mudanças em suas músicas. Vejamos:

Comprei um carro na praça
Estava bem conservado
Tinha quatro pneu novo
Que pouco tinha rodado
Dei um repasso no freio
Pra viajar mais sossegado
Pus gasolina no tanque
E saí acelerado
Pra roubar uma casada
Que eu já tinha combinado

Em frente a casa dela
Eu pus o carro na calçada
Dei um toque na busina
Ela saiu na sacada
Assim que ela me viu
Correu descendo a escada
Com duas mala na mão
Me falou dando risada
Vou levando a minha jóia
Que é pr'ocê vendê na estrada

Ela me falou tristonha
Uma coisa eu vou deixando
É um lindo garotinho
No berço ficou chorando
Respondi no pé da letra
Vá buscar que eu tô mandando
Coitadinho não tem culpa
Nós dois acaba cuidando
Pus mãe e filho no carro
E pro mundo sai rodando

Ela deixou seu conforto
Num prédio lá da ladeira
Com telefone na mesa
E rádio de cabeceira
E televisão da sala
Pertinho da cristaleira
Deixou vinho e champanha
E fruta na geladeira
Pra fugir com um boiadeiro
E levar vida campeira

A dona era casada
Esposa de um rico
Ele espalhou telegrama
Gastou dinheiro no espaço
Avisou toda a cidade

Pra me ver no embaraço
Mas um cabra viajado
Não pode cair no laço
Com tudo minha pobreza
Eu pus o rico no fracasso

Os romances tornaram-se a base poemática de grande parte da produção musical do país quer seja na música folclórica quer seja na música popular. Até os anos de 1950 o que percebemos na música popular é uma ampla utilização do romance como base poemática. A Bossa Nova traz renovação estética não só nas sonoridades como o uso da tensão na voz, uma orquestração menos densa, mais despojada mas também rompe com o uso do romance como base literária de suas criações, colocando em cena uma narrativa da situação, do momento, do sentimento momentâneo do cantautor. O Tropicalismo teve dentre as suas várias proposições o resgate do Brasil-de-dentro fundindo-o com as modernidades musicais que já haviam aqui aportado como o rock e elementos da música clássica, no caso o concretismo. Em Domingo no Parque, de Gilberto Gil, com arranjo de Rogério Duprat, ouvimos na sua introdução ruídos vindo de um suposto parque de diversões (concretismo), daí entram instrumentos de orquestra fazendo um balanço de capoeira que é posteriormente incorporado pela guitarra elétrica. Gil, quando entra, canta um romance de amor e contenda.

As narrativas orais têm fundamental importância nos meios não letrados, através delas a memória da comunidade é trazida ao presente de maneira a nortear seus pressentimentos em relação ao futuro.

“El relato oral es móvil, lo que impide su esclerosamiento. A diferencia del libro no caduca: se transforma. Es un medio de transmisión de conocimientos que en mayor o menor grado vehicula una carga subjetiva, la que incluye los fermentos que permitieron al mito cambiar de máscara, responder a las nuevas situaciones” (Colombres, Adolfo in Ana Pizarro,org.1995:139).

A maneira de tocar do caipira

Durante anos, as músicas regionais e folclóricas foram tratadas como menores em função da sua sonoridade se diferenciar do padrão veiculado pela mídia sonora urbana e pelo gosto das classes dominantes. Sentimos este preconceito vindo dos segmentos da música clássica e também da MPB. Ao invés do olhar etnocêntrico, é fundamental que desenvolvamos um olhar despojado de pré-conceitos para o que vem do outro. O som rústico, raspado, estridente, grosseiro, imperfeito – adjetivos comumente atribuídos à música caipira, nada mais são que recursos sonoros diferenciados. Tratam-se de timbres e texturas que a música clássica e popular são, na maioria das vezes, incapazes de produzir. Ou que fogem ao

padrão estético, em um mundo onde o ensino e as informações são normatizados. Esta outra expressividade tem, no mínimo, algo diferente a ser mostrado¹².

Em seu meio, o camponês muito sabia do clima, das plantas, das criações, da terra. Em função do êxodo rural ocorrido por várias décadas do século XX, quando veio à cidade para, na maioria das vezes, tornar-se operário não encontrou lugar para este seu vasto saber. Na cidade o que mais necessitava era ser alfabetizado. Seu corpo no campo era regido pelo ritmo das estações do ano e seus domínios; na cidade passa a ter o corpo subjugado ao ritmo de uma máquina. Desta forma o caipira e seu saber tornaram-se periféricos nos modos de produção urbano-industriais.

O olhar periférico atribuído à cultura do caipira se transferiu aos seus atributos. Sua produção cultural foi tratada durante décadas como algo imperfeito, simples demais¹³. Sobre a sonoridade da música dos caipiras a primeira característica que salta aos ouvidos é a pronúncia *incorreta* da língua portuguesa. Como já vimos o caipira não fala errado, ele possui uma fala dialetal, resquício da língua brasílica, do nheengatu. A prosódia musical – o ritmo das sílabas quando se canta ou se fala – difere, normalmente, da prosódia gramatical. Quando cantamos, nem sempre acentuamos as palavras nas suas sílabas tônicas. A tendência dos povos iletrados é a de ter um domínio intuitivo da língua, ter mais a informação do espírito da língua que a informação da própria língua¹⁴. Na música dos caipiras encontramos a tentativa de transformar tanto as proparoxítonas como as oxítonas em paroxítonas. Dificilmente um caipira dirá *córrego* ou *pássaro preto*; ele possivelmente dirá *córgo* e *passo preto*¹⁵. E ao cantar tenderá a duplicar a duração do som das palavras oxítonas. Isto é feito para se poder respeitar a prosódia.

Talvez pela não importância dada ao uso das regras de metrificação, algumas vezes os versos se fazem maiores que o tamanho da melodia que os comporta. A saída para lidar com este aparente problema é um acelerar da fala que extrapola o esperado rítmico, criando assim um novo e sofisticado recurso, o da transgressão da normalidade prosódica.

Vejamos a moda-de-viola *O Mineiro e o Italiano* de Teddy Vieira e Nelson Gomes.

O mineiro e o italiano (1)

Viviam às barras dos tribunais (2)

Numa demanda de terra (3)

Que não deixava os dois em paz (4)

Só de pensar na derrota (5)

O pobre caboclo não dormia mais (6)

¹² Amadeu Amaral inicia seu estudo de *A Poesia da Viola* fazendo uma analogia desta às flores do campo. Apesar de serem singelas, elas também são belas e dotadas de uma riqueza de detalhes singular (Amaral, 1976).

¹³ Um aluno meu, Rafael Marin, como trabalho de conclusão de curso, verteu para a partitura quinze modas-de-viola, para, a partir daí, fazer uma análise musical e semântica destas. Espantou-nos a complexidade da escrita das mesmas, levando-nos a conclusão de que esta música nada tem de simples, pelo contrário.

¹⁴ Explicação que me foi dada pelo professor de teoria literária Romildo Sant'Anna.

¹⁵ Nas línguas portuguesa e espanhola, aproximadamente sessenta e cinco por cento das palavras são paroxítonas. Daí a tendência de quem tem o domínio intuitivo da língua de paroxitonizar as palavras oxítonas e proparoxítonas.

O italiano roncava (7)

Nem que eu gaste alguns capitais (8)

Quero ver esse mineiro (9)

Voltar de a pé prá Minas Gerais... (10)

Notemos que os versos se alternam entre sete sílabas e nove sílabas. O verso de número seis tem onze sílabas ao invés de nove e o verso de número oito tem oito sílabas ao invés de nove. Outro acontecimento interessante é que vez ou outra, ao cantar, não executam a esperada elisão de vogais. Separam-nas para dar a métrica como é o caso dos versos de número quatro que tem oito sílabas métricas ao invés de nove (que-não-dei-xa-vaos-dois-em-paz) e se transforma, ao ser cantado, em nove sílabas métricas(que-não-dei-xa-va-os-dois-em-paz) e o verso de número sete, com seis sílabas métricas (oi-ta-lia-no-ron-ca-va) que quando cantado passa a ter sete sílabas métricas (o- i-ta-lia-no-ron-ca-va). Ora, musicalmente falando, isso é incomum.

Na maneira de produzir e tocar também percebemos uma grande diferença. A aparente falta de recursos para uma determinada ação pode ocasionar a criação de recursos outros que dificilmente seriam desenvolvidos por outras vias. O fato de o caipira ter a mão endurecida pelo uso de enxadas, foices, alfanges etc. faz com que ele descubra recursos outros que dificilmente uma mão hábil em dedilhar se preocuparia em descobrir. Falo de ritmos, de rítmica, de divisão. A maneira como um catireiro ou um pagodeiro¹⁶ conduz ritmicamente o acompanhamento de uma música é singular, sendo assim muito difícil para uma autoridade no instrumento, porém não iniciado nos meneios caipiras, conseguir executar com o balanço e sotaque esperados. Exemplo: a maneira *não limpa* de se tocar, devido à própria rusticidade das mãos que labutam no campo, acaba por definir um padrão, como ocorre na música flamenga, onde os violões são ajustados para terem as cordas rentes à escala para facilitarem a execução de solos rápidos, resultando disso o trastejar, que é o zumbir da corda no traste quando o instrumento é tocado com alguma força. Assim, o trastejado, que é banido com todas as forças de uma execução erudita, é um elemento de diversidade sonora das músicas caipira e folclórica.

Outra aparente falta de recursos resulta em várias afinações para o mesmo instrumento. Das nove afinações de viola vindas de Portugal para o Brasil, temos hoje mais de vinte. A mão dura da lida no campo encontra sua maneira de percorrer o instrumento. À medida que o caipira dispõe as cordas em alturas (tons) diferentes facilita sua execução.

Mudanças

Durante os séculos XVIII e XIX os fermentos das miscigenações e das informações culturais vindas de fora começavam a criar massa. Durante esse processo, nossa elite tomava como referência para si os valores e costumes da Europa. Estando de costas à efervescência sócio-cultural que se processava entre as camadas sócio-econômicas

¹⁶ Respectivamente, os tocadores de catira e pagode caipira.

desprivilegiadas, a elite hoje olha para essa cultura e muitas vezes não a reconhece como sua. Grande parte dos preconceitos sofridos pelas manifestações culturais regionais do Brasil passaram e passam por este crivo (Vilela, 2007).

Entre os anos de 1940 e 1970, quem ouvia música sertaneja na cidade? Salvo exceções, como o caso de herdeiros das famílias enriquecidas no mundo rural, o grande público deste segmento era formado por estratos mais desfavorecidos e menos intelectualizados da população.

Há uma seqüência de acontecimentos que ajudaram a definir o perfil de parte destas manifestações musicais dos caipiras.

A viola era por excelência o instrumento acompanhador de cantantes. A tradição modinheira, uma das bases de nossa canção, nasceu da viola. A Espanha, como Portugal, foi o berço de grande parte dos instrumentos de cordas dedilhadas hoje presentes no ocidente. A partir de inúmeras transformações ao longo de séculos, configurou-se o violão em fins do século XVIII. Este se mostrou mais funcional para o acompanhamento de cantantes que a viola. Chegando ao Brasil, tomou rapidamente o lugar da viola nesta função. Ao contrário da viola que tem cordas duplas, o violão tem cordas simples e sua afinação¹⁷, predominantemente em intervalos¹⁸ de quarta, facilita a elaboração de acordes¹⁹ mais que a viola que tem predominância de intervalos de terça em suas afinações.

Durante o século XIX, a viola, banida das funções urbanas foi lentamente caminhando para os subúrbios e na medida em que o poder da municipalidade se estendia, em cidades como o Rio de Janeiro e Salvador, foi daí migrando efetivamente para o campo. Na cidade de São Paulo seguiu o mesmo caminho até que as gravações de música dos caipiras, a partir de 1929 colocassem novamente o instrumento na cena urbana.

Inúmeros ritos ligados ao catolicismo com o tempo foram ganhando nuances culturais nos locais onde se encontravam. O distanciamento da Igreja das colônias em relação à Igreja do Vaticano era imenso. Primeiro pelo fato de reis poderem indicar a nomeação de seus bispos, segundo pelas próprias adaptações sofridas pelos ritos em cada lugar onde se instalavam. Assim, vez ou outra, vinham do Vaticano determinações acertadas em Concílios que visavam reaproximar os ritos do catolicismo periférico, popular, aos da matriz. Essas *romanizações*, como eram chamadas, acabaram por ter um papel coadjuvante no caminho tomado por alguns elementos de nossa cultura popular²⁰.

¹⁷ Afinação é a maneira como dispomos as cordas em alturas musicais, ré, lá, sol etc. A maneira como as esticamos no braço do instrumento definirá a forma como construiremos os acordes.

¹⁸ Intervalo é a distância entre duas notas. Por exemplo, dó-fá constitui um intervalo de quarta, pois tem quatro notas envolvidas.

¹⁹ Acordes são agrupamentos de três ou mais notas utilizados, dentre várias coisas, para o acompanhamento de melodias cantadas ou tocadas por instrumentos.

²⁰ Isto ocorria devido ao fato de no Brasil a Igreja ser, na maioria das vezes, conduzida por comunidades leigas e irmandades como esclarece Martha Abreu: “O século XIX recebeu de herança o que ficou conhecido como ‘religiosidade colonial’ ou ‘catolicismo barroco’ [...] Em geral, dentro dessa prática religiosa, o clero secular tinha uma atuação que se limitava à celebração de alguns sacramentos (batismos, missas, comunhões, casamentos e extrema-unções) em datas

A Folia-do-Divino era a principal festa da cidade do Rio de Janeiro até o início do século XIX. Como esses ritos acabavam ganhando cores locais, com as romanizações foram banidos dos centros para as periferias e daí para o campo. Folias-de-Reis, Danças de Santa Cruz, Danças de São Gonçalo, Folias-de- São Sebastião. Muitos desses ritos ligados ao catolicismo popular são hoje comumente encontrados no campo.

Algumas danças de salão acabavam dando lugar às novas danças vindas da Europa. Saíam dos salões das elites para caírem no gosto popular. Como a viola e festas religiosas como as folias, essas danças foram migrando para as periferias e depois para o campo, como é hoje o caso da polca, da quadrilha e da mazurca. Assim, estes desterrados da cidade, a viola, as manifestações de catolicismo popular e as danças de salão, uma vez no campo, ajudaram a tecer com seus fios coloridos a imensa colcha que entendemos por música dos caipiras.

Possivelmente, o pejo de atraso com que os camponeses caipiras foram rotulados possui uma parcela do fato de terem em uso corrente o que já era material em desuso nas cidades como os elementos supracitados.

São Paulo possuía 240 mil habitantes na virada para o século XX e se firmava como o mais dinâmico centro comercial e financeiro da Província. Seus habitantes mais que nunca buscavam se portar agora como cidadãos cosmopolitas. Exacerbou-se nesta época a dicotomia entre cidade e campo. As riquezas advindas do café exigiam dos habitantes da nova metrópole uma atitude diferenciada de seus pares do interior. Por outro lado, a elite rural também se manifestava como cosmopolita e não aceitava ser tratada como caipira.

Monteiro Lobato, em *Urupês*, nos traduz esta imagem:

“O caboclo é uma quantidade negativa. Tala cinquenta alqueires de terra para extrair deles o com que passar fome e frio durante o ano. Calcula as sementes pelo máximo de sua resistência às privações, nem mais nem menos. ‘Dando pra passar fome’, sem virem a morrer disso, ele, a mulher e o cachorro – está tudo bem; assim fez o pai, o avô, assim fará a prole empanzinada que naquele momento brinca nua no terreiro.” (Lobato, 2001: 164).

Lobato tem o olhar da elite rural. Martins expõe uma réplica à visão de Lobato:

“O caipira preguiçoso estereotipado no ‘Jeca Tatu’ de Monteiro Lobato contrasta radicalmente com a profunda valorização do trabalho entre as populações caipiras do Alto Paraíba, nas vizinhanças da mesma região montanhosa em que Lobato trabalhou como promotor público e fixou as impressões que definiram este personagem... As

específicas. Seu trabalho de evangelização sempre foi pouco expressivo, devido aos limitados recursos que a Coroa enviava, à sua deficiente formação religiosa e à grande dependência em relação aos leigos. As ordens religiosas, por sua vez, mais preparadas para disseminar um catolicismo dentro da ortodoxia religiosa, não conseguiam atingir todos os fiéis. Dessa forma, os leigos tornaram-se os maiores agentes do catolicismo barroco, repleto de sobrevivências pagãs, com seu politeísmo disfarçado, superstições e feitiços que atraíam muitos negros, facilitando sua adesão e paralela transformação.” (ABREU, Martha, 1999: 33).

observações deste autor estão diretamente fundadas na valorização do modo de vida urbano contra o tradicionalismo agrário, o que constitui um dos núcleos da ideologia da modernização que se estrutura no país ao menos desde o início do século e que veio a ser um dos componentes básicos do extensionismo rural no Brasil." (Martins, 1975: 4).²¹

Xidieh, em *Narrativas Pias Populares* afirma que no Romantismo, devido à inexistência de uma Idade Média a fornecer temas populares, o nosso caboclo foi considerado material não nobre, recaído, por conseguinte, a escolha num tipo de índio impossível, ressuscitado com sublimados retoques de alma e cara. Candido aponta que o caboclo só consegue insinuar-se na literatura no último quartel do século XIX como símbolo do ridículo, da deformação sentimental; só adiante passa a ser objeto de sérias pesquisas como as de Amadeu Amaral. Antes, no entanto, teve de esperar que outro tipo mais presente na cidade e mais impressionante, o negro, fosse proposto como motivos de estudos.

Ao longo dos quatro primeiros séculos de Brasil, o caipira foi lentamente tecendo e construindo seu modo de viver, sua culinária, sua música, suas técnicas de trabalho, sua maneira de ver o mundo, sua cosmologia. Todavia, ele chega ao final do século XIX como uma figura espoliada, aculturada, desprovida de qualquer cuidado consigo próprio, isto, claro, na visão do homem da cidade.

Cornélio Pires, nascido em Tietê, São Paulo, no ano de 1884, era escritor e um entusiasta de sua cultura. Sendo ele um profundo conhecedor de seu meio, sabia que, de uma forma geral, o caipira era tratado através de um sistema de subtração de seu valor e personalidade. Pires começou então a lotar teatros onde narrava, com classe, histórias do caipira, mas não deste caipira tolo e despercebido do mundo de que todos falavam. Falava de um caipira ladino e astuto onde nada lhe escapava e que sempre se manifestava através de comentários finos e sutis, como se séculos de opressão de seus senhores o tivessem feito ver, olhar e falar do mundo ao mundo de uma maneira dissimulada.²²

Em 1910, Cornélio Pires organizou um evento no colégio Mackenzie, em São Paulo, onde apresentou um pouco da cultura musical do interior através de duplas cantantes, de uma encenação de um velório na roça e de danças feitas pelos caipiras, como o cateretê.

O sucesso do evento foi grande e contou com uma sincera aceitação de todo o público da capital que apesar de o tempo todo se afirmar urbano, não conseguia esconder o imaginário rural que povoava cada um.

Uma curiosidade nos salta aos olhos: as manifestações caipiras estavam em grande parte ligadas ao catolicismo popular e o colégio Mackenzie era um colégio protestante. Por um lado a partir das romanizações, a Igreja Católica coloca-se em uma posição de não identificação com esses ritos populares e, do outro lado, desde o final do século XIX,

²¹ Oliveira Vianna em seu livro *Populações Meridionais do Brasil*, cita quatro qualidades encontradas no caipira: a fidelidade à palavra dada, a probidade, a respeitabilidade e a independência moral.

²² Conferir em *Capitalismo e Tradicionalismo* de José de Souza Martins.

Notemos que a visão diminuidora do homem da cidade ao homem do campo é rebatida através de uma visão aumentativa do caipira por Cornélio Pires. Nem tanto ao mar, nem tanto à terra.

começa a se estruturar o que entendemos por escola paulista de lingüística nas pessoas de dois presbiterianos, Julio Ribeiro e Eduardo Carlos Pereira. A partir deles desenvolve-se uma linhagem de pesquisadores que compreendem os ritos caipiras, bem como o seu dialeto fora do marco da religião e da religiosidade, como um repositório de uma língua autenticamente brasileira, ao que parece essencial para o diálogo cultural e religioso com as populações sertanejas, território importante da ação missionária e do proselitismo protestante desde a segunda metade do século XIX. Para os protestantes, a roça era um território residual do catolicismo, área de hostilidade do catolicismo da romanização.

Novos Rumos

Em 1929, com a ajuda de seu sobrinho Ariowaldo Pires, que viria a se tornar o Capitão Furtado, Cornélio Pires procurou o escritório da Byington & Company em São Paulo, que eram os representantes da gravadora Columbia no Brasil. Ao ser recebido pelo Sr. Byington Jr., propôs que este começasse a gravar músicas produzidas pelos caipiras do interior do estado. Foi rebatido de forma peremptória pelo dono da gravadora:

“Não há mercado para isto. Não interessa.” Cornélio insistiu: ‘E se eu gravar por conta própria?’ Ai Byington Jr. tentou opor dificuldades: ‘Bem, nesse caso você teria que comprar mil discos. Quero dinheiro à vista, nada de cheque, e se o pagamento não for feito hoje mesmo, nada feito.’ (...)

Cornélio Pires fez com Byington Jr. o cálculo de quanto custariam os mil discos e saiu. (...) Retornou logo em seguida à sede da empresa e, (...) jogou sobre a mesa um grande pacote emaçado em jornal. ‘O que é isso?’ perguntou-lhe Byington espantado. ‘Uai, dinheiro! Você não queria dinheiro?’ Byington abriu o pacote e não disfarçou seu assombro: ‘Mas aqui tem muito dinheiro!’ ‘É que, ao invés de mil discos, eu quero cinco mil’, explicou Cornélio Pires” (Ferrete, 1985:39).

Nem artistas famosos faziam prensagens de tal número. É importante lembrar que naquela época não havia muitos aparelhos reprodutores de discos, gramofones, no Brasil. Razão pela qual as tiragens eram tão pequenas. Cornélio ainda deixou Byington mais espantado:

“Cinco mil de cada, porque já no primeiro suplemento vou querer cinco discos diferentes. Então são 25 mil discos. (...) Bem, agora eu ‘que vou fazer minhas imposições. Quero uma série só minha. Vou querer uma cor diferente: o selo vai ser vermelho. E cada disco vai custar dois mil réis mais que seus sucessos. Mais ainda: você não vai vender meus discos, só eu poderei fazê-lo” (Ferrete, 1985:40).

Vale comentar que Byington Jr. nem se importou, pois achava que ninguém iria querer comprar aqueles discos. No final de maio de 1929, saiu Cornélio Pires com dois carros abarrotados de discos na direção de Bauru, SP. Um gramofone ia tocando as músicas e o preço de cada unidade era mais alto que o das lojas. A notícia correu por telégrafo. Havia um homem vendendo discos com gravações dos cantos dos caipiras. Quando chegou próximo a Jaú, Cornélio Pires mandou um telegrama a Byington pedindo que fizesse uma

nova tiragem, pois aquela já havia se esgotado. Na capital, a notícia correu e formaram-se filas na porta da gravadora procurando pelos falados discos de Cornélio Pires.

Além de artistas amadores e profissionais do interior paulista, Cornélio Pires revelou em seus discos “um gênero tipicamente caipira só conhecido em seu habitat: a moda-de-viola. Velhos tabus caíam por terra e antigas barreiras preconceituosas vinham abaixo, ao menos por enquanto.

Após a safra de Pires ter se esgotado – foram 47 discos (do 20000 ao 20046) – as gravadoras existentes no Brasil perceberam que tinham às suas frentes um filão a ser explorado. Músicos urbanos começaram a ocupar um espaço vazio que não fora preenchido devido à ausência de músicos oriundos do interior, como os trazidos por Pires.

Para as gravações buscava-se um padrão de execução instrumental que se aproximasse do padrão urbano, pois, como já vimos muitas vezes o tocar caipira trabalha com outros parâmetros na execução. E, pouco a pouco, músicos de outros segmentos musicais passaram a ocupar a cena da música sertaneja.

Cornélio rebateu as críticas feitas aos caipiras logo em seu primeiro disco onde cantou, de sua autoria a *Moda do Bonde Camarão*. Nesta moda Cornélio traz o olhar do caipira sobre a cidade e sua agitação. Toma como alvo o bonde que para ele é antes de tudo promíscuo:

Aqui em São Paulo o que mais me amola	Sem a tarzinha estar esperando
São esses bondes que nem gaiola	Eu falo sério eu fiquei gostando
Cheguei e abri uma portinhola	
Levei um tranco e quebrei a viola	Entrou um padre bem barrigudo
Inda pus dinheiro na caixa da esmola	Levou um tranco dos bem graúdo
	Deu um abraço num bigodudo
Chegou um velho se faceirando	Um protestante dos carrancudo
Levou um tranco e foi cambeteando	Que deu cavaco com o batinudo
Beijou uma velha e saiu bufando	
Sentou de um lado e gritou suando	Eu vou-me embora pra minha terra
Prá mode o vizinho tá catingando	Esta porquêra inda vira em guerra
	Este povo inda sobe a serra
Entrou uma moça se arrequebrando	Prá mode a <i>Light</i> que os dente ferra
No meu colo ela foi sentando	Nos passageiro que grita e berra
Prá mode o bonde que estava andando	

Observando a trajetória da música sertaneja no disco podemos observar três fases distintas.

Primeira fase

Quando Cornélio Pires iniciou as gravações de música dos caipiras algumas mudanças se processaram no seio desta. Para caber em um disco de 78 rpm a música não podia ter mais

que alguns minutos. Algumas modas-de-viola eram muito longas²³. Processa-se então um corte, uma nova formatação ao extenso romance. Quais estrofes seriam mantidas? Cornélio é quem primeiro configura este novo formato da música dos caipiras. A afirmação de Martins, já citada, de que quando passa a ser gravada esta música deixa de ser caipira e passa a ser música sertaneja ganha força na medida em que agora ela interfere em uma categoria fundamental da vida social caipira: a relação com o tempo; e o tempo de ouvir, conforme já foi dito, ocupa espaço importante em meios não letrados.

A partir das gravações a música dos caipiras deixa de somente ter um uso ritual, sagrado ou profano e passa a atender à demanda de um mercado insurgente.

É duvidosa a afirmação de alguns pesquisadores de que as duplas gravaram com violão e viola devido a serem estes os instrumentos das folias e os estúdios de gravação pequenos, o que comportaria apenas o mestre e o contra-mestre, ficando o resto da companhia para fora. Esta colocação se baseia em um profundo desconhecimento das nossas matrizes musicais. O cantar duetado, presente em diversas regiões do Brasil, provém de uma tradição portuguesa, como o termo “moda” para se referir à música. A sonoridade do violão, desde que este chega ao Brasil, casa-se com a da viola, um de som mais aveludado, outra de som mais metálico. Duplas de cantantes são encontradas em diversas regiões do Brasil, algumas também se acompanhando de viola e violão. Isto não é só uma característica do ambiente caipira.

As gravadoras exigiram um padrão de interpretação que muitas vezes fugiu do querer caipira por não fazer parte de seu campo de interesses. É o caso da limpeza sonora ao tocar, assunto já tratado anteriormente. Músicos da cidade muitas vezes ocuparam este espaço e trouxeram ao ambiente da música dos caipiras a sonoridade já existente no disco como é o caso de Raul Torres, antes cantor de emboladas nordestinas. Algumas de suas gravações com Florêncio têm como base instrumental o regional de choro por vezes acrescido de violinos, tuba e triângulo.

Em *Chão de Goiás*, do próprio Torres, ele e Florêncio cantam acompanhados de flauta e violinos que abusam do uso de trinados, elemento atípico no ambiente musical caipira e mais próximos de um ambiente sonoro barroco:

²³ Tinoco, no programa Ensaio, da TV Cultura, afirmou que as vezes ele e Tonico paravam para tomar um café com bolo no meio de uma moda devido ao tamanho dos romances por eles cantados.

Adeus morena eu vou
Pro lado que o vento vai
Amanhã muito cedinho
Peço a benção do meu pai
Me fizeram judiação
É coisa que não se faz
Adeus morena eu vou,

Adeus eu vou
pro sertão de Goiás.

Na passagem da porteira
Quem achar um lenço é meu
Que me caiu da algibeira, ai, ai
Do pulo que o macho deu.
Adeus morena eu vou...

Repare nos termos do dialeto caipira como quando se usa algibeira no lugar de bolso.

Em *Mestre Carreiro*, de autoria de Raul Torres, tuba e triângulo compõem a sessão instrumental junto do acordeão. O triângulo, instrumento usual em Portugal, não é encontrado naturalmente na música dos caipiras.

Mestre Carreiro, como chama vosso boi?
Chama Sodade de um amor que já se foi

Lá vem o dia chegando
Vem chegando assossegado
Lá vem vindo o sol queimando
Com seus zóio avermeiado

Mestre Carreiro, como chama vosso boi?
Chama Sodade de um amor que já se foi

Levanto de madrugada
O meu gado eu vou buscar
A boiada já no carro
Vou indo pros cafezá

Mestre Carreiro, como chama vosso boi?
Chama Sodade de um amor que já se
foi...

Preservam sim termos do dialeto caipira ao não usar a elisão “lh (ele agá)” em olho avermelhado, que é cantado zóio avermeiado e a letra l (ele) em cafezal que soará cafezá.

Em *Moda da Mula Preta*, também de Raul Torres, um cateretê, soa junto da viola um havaiano, instrumento usado no Brasil na primeira metade do século XX, cuja sonoridade em nada se aproxima do universo sonoro caipira.

O choro, primeira música instrumental popular brasileira, encontra seu declínio nas gravações a partir da década de 1930, só vindo a ser resgatado nos anos de 1970. Já na década de 1920 serve de suporte instrumental ao samba, gênero cantado que rapidamente conquista espaço na capital federal e de lá para o Brasil. Observamos que nesta primeira fase instrumentos do choro também servirão de base para algumas gravações de música sertaneja como é o caso de Raul Torres e Florêncio. Não nos esqueçamos que havia também nesta época gravações que utilizavam apenas viola e violão.

Temas urbanos transitam junto às temáticas rurais, na maior parte das vezes críticas e sátiras à situação sócio-econômica do país. Alvarenga e Ranchinho em *Racionamento da Gasolina*, de Capitão Furtado e Palmeira, retratam este quadro:

A crise da gasolina
Já tem dado o que falar
Vou dizer algumas coisa
Que eu já pude observar
Quem andava de ortomóver
A gastar a gasolina
Pra mode o racionamento
Hoje vai é na botina

Os chofer que são casado
E namora nas esquina
Chega em casa atrasado
Diz que fartô gasolina
Prá esses moço grã-fino
Perseguido de muié
Chegou a vez de dizer
Eu quero ver é à pé

Com a farta da gasolina
Muita gente virou atreta
Hoje tão fazendo força
Andando de bicicleta
Quem tinha barriga gorda
Hoje tem barriga fina
Os cuitado tem sofrido
Com a crise da gasolina

Eu tô queimando as pestanas
Estudando um novo invento
O artomóve-jangada
Que será tocado a vento
Eu peguei arco motô
E ponhei no calhambeque
Ele saiu cambaleando
Ficou num baita pileque

Nosso povo é bem ordeiro
Vai se colocar na fila
Leve o tempo que levar
Güenta firme, não estrila
Eu também entrei na fila
Esperei um dia inteiro
Pois perciso gasolina
Pra ponhá no meu isqueiro

Eu num ligo pra essa crise
Deixa os outros que se amole
Pois invês de automóve
Eu vô é andá de trole
Bem diz que o brasileiro
É povo que tem engenho
Em lugar da gasolina
Inventaro o gasogênio

Aqui também observamos o uso do dialeto caipira.

A conversão da música em produto tornou-a, na quase totalidade das vezes, submissa à demanda do mercado. Observando o padrão sonoro de duplas reconhecidas desta época como Raul Torres e Florêncio, fica clara esta afirmação.

Getúlio Vargas, no poder, criou uma política de valorização das culturas populares urbanas em detrimento das rurais uma vez que afirmar o rural seria fazer alusão à elite cafeeira paulista que fora derrubada com o golpe em 1930. Por outro lado as gravações de música dos caipiras, agora música sertaneja, encontraram guarida no estado de São Paulo e no apoio dado a estas pela elite rural que agora já era industrial. Pouco poder de penetração tem esta música no Rio de Janeiro, em parte pelas próprias diferenças culturais e em parte pela política getulista.

Segunda fase

Nesta segunda etapa, surgiram no meio musical os jovens do interior, que cresceram escutando no rádio as sonoridades das primeiras gravações do gênero em discos²⁴. Vindos do interior, estes jovens trouxeram consigo algo que já não era de todo típico da música caipira feita por algumas duplas de sucesso da cidade²⁵. Mais próximos do som das matrizes musicais como as folias, os cateretês e cururus estes jovens reaproximaram a música sertaneja de suas sonoridades de origem, de suas matrizes caipiras.

Com violão e viola e duas vozes essas duplas marcaram o que entendemos pelo período de ouro da música sertaneja. Nesta fase foram marcantes as presenças de Tônico e Tinoco, Zé Carreiro e Carreirinho, Sulino e Marrueiro e por fim Tião Carreiro e Pardinho. Uma constelação de duplas se formou no mercado. Aqui o filão sertanejo se consagrou como um campeão de vendas. Cascatinha e Inhana, em 1951 venderam aproximadamente dois milhões e meio de cópias com a gravação de Índia²⁶.

A sonoridade mudou não só no instrumental. Às vezes formadas por irmãos, estas duplas trouxeram algo de muito novo, as vozes timbradas. Se escutarmos Tônico e Tinoco, Sulino e Marrueiro, perceberemos que as duas vozes cantam como se fossem uma só, de timbradas que são.

Sidney Pimentel em *O Chão é o Limite* aponta a mudança de temática destas músicas na medida em que se orientou a marcha para o oeste do Brasil, que tanto aqui como nos Estados Unidos foi tomado como um movimento em direção à constituição da nacionalidade. O gado, a partir daí, passava a ser o elemento de foco das empreitas rurais. Isto é percebido nas letras das músicas, romances, alguns heróicos sobre estouros de boiadas, viagens fantásticas. A moda-de-violão, *Laço Justiceiro*, de Sulino, pode bem ilustrar este período:

²⁴ A primeira rádio transmissão no Brasil ocorreu em 1922.

²⁵ Importante lembrarmos que da 'safra' de Cornélio Pires também surgiram duplas vindas do interior como Mariano e Caçula e também Ferrinho, que eram agricultores.

²⁶ Depoimento dado por Cascatinha em disco onde canta Índia.

Tempo que eu fui boiadeiro
Foi um tempo divertido
Mas eu tenho uma passagem
Que não sai do meu sentido
Certo dia viajando
Pela estrada distraído
Quinhentos contos eu trazia
De um gado que foi vendido
Na hora que eu dei por fé
O dinheiro tinha perdido

Um menino inocente
Por ali vinha passando
O almoço pro seu pai
Com certeza ia levando
Acharam aquele dinheiro
Contente foram guardando
Quando me viram na estrada
Por todo lado campeando
De bom gosto o coitadinho
O dinheiro foi me entregando

Quando eu peguei o dinheiro
Nem sei como agradecia
Dei dez conto pro menino
Porque ele bem merecia
Quando eu dei o dinheiro
Teve um sujeito que via
Dali eu segui viagem
Mas aquilo não esquecia
O que ia acontecer
O meu coração pressentia

Quanto mais eu viajava
Mais ficava contrariado
Resolvi voltar prá trás
Pelo destino mandado
Palavra que até chorei
Ao ver o que tinha se dado
O tal matou o menino
Dinheiro tinha roubado
Outro inocente chorava
No irmãozinho abraçado

Onde o caminho encobria
Eu inda pude avistar
O malvado assassino
Correndo prá se livrar
Risquei meu burro na espora
E dei em cima prá pegar
Numa cerca de arame
Quando ele quis travessar
Eu lancei esse bandido
Como lança um marruá

Dali prá delegacia
Levei o tal amarrado
E o menininho morto
Nos meus braços carregado
Levei o seu irmãozinho
Prá provar o que foi se dado
O meu laço justiceiro
Entreguei pro delegado
Prá servir de testemunha
Daquele triste passado.

A poemática voltou-se então totalmente ao campo. A música migrou de um foco agrícola para o pastoril. Na primeira fase estes temas rurais já compunham o repertório da música sertaneja, mas agora eles se tornavam o fator predominante dos gêneros desta música. Pescarias fantásticas, desafios de violeiros, condução de boiadas, enfim, o romance se afirmou como principal base poemática desta música.

Grandes violeiros foram marcantes nesta fase. Bambico, Zé do Rancho e Tião Carreiro. Tião Carreiro talvez tenha sido o violeiro que deixou uma marca mais forte na música sertaneja por conta de suas introduções de pagodes, verdadeiros estudos para viola. Neste

período, a figura do violeiro começou a se solidificar no segmento e a se firmar diante do público urbano.

Nesta segunda fase por nós demarcada surgiu o pagode caipira, por alguns chamados de balanço sertanejo. Um ritmo que mistura elementos de outros ritmos caipiras como o cururu e o recortado – sendo o recortado uma modalidade de maior complexidade rítmica do cateretê – em um balanço delicioso e de difícil execução. No pagode percebemos o distanciamento do romance uma vez que o objetivo de sua poemática é o mote, a palavra como em *Pagode do Ala*, de Carreirinho e Oscar Tirola:

As flores quando é de manha cedo
Com seu perfume no ar, exala
A madeira quando está bem seca
Deixando no sol bem quente, estala
Dois baianos brigando de facão
Sai fogo quando o aço, resvala
Os namoros de antigamente
Se espiava por um buraco na sala

As pessoas que são muda e surda
É por meio de sinal que fala
Os granfinos de antigamente
Quase que todos usavam bengala
A mochila do peão é um saco
A coberta do peão é o pala
Os casamentos de roça tem festa
Ocasão que o pobre se arregala

Preste atenção que o reio dói mais
É aonde ele pega a tala
Divisa de terra antigamente
Não usava cerca era vala
Naturalmente um bom jogador

Todo jogo ele está na escala
Uma flor é diferente da outra
Pro cuitelo seu valor iguala

Caipira pode estar bem vestido
Ele não entra em baile de gala
Pra carregar o fuzil tem pente
Garrucha e o revólver tem bala
O valentão está arrastando a asa
Mais quando vê a polícia cala
Despista e sai devagarinho
Quando quebra a esquina abre ala

Pra fazer viagem a bagagem
Geralmente o que se usa é mala
A baiana pra fazer cocada
Primeiramente o coco se rala
No papel o turco faz rabisco
E diz que escreveu Abdala
Às pessoas que morrem na estrada
Por respeito uma cruz assinala

Tião Carreiro, notável violeiro, tornou-se com seu parceiro, Pardinho, a maior escola de viola e canto de música sertaneja do país. Hoje uma enormidade de duplas seguem seus passos, seus timbres, suas performances. Tião Carreiro nasceu em Montes Claros, Minas Gerais. Dono de uma personalidade forte, Tião deixou marcas profundas na música sertaneja. Introduziu uma escala musical típica de sua região, e também do Nordeste, na música sertaneja, o mixolídio²⁷. O fez por ter aprendido na infância suas primeiras canções

²⁷ Se cantamos **dó ré mifá sol lá sidó**, cantamos uma escala maior. A distância entre cada nota é medida em tons. De **dó** para **ré**, de **ré** para **mi**, de **fá** para **sol**, de **sol** para **lá** e de **lá** para **si** temos um tom e de **mi** para **fá** e de **si** para **dó** temos meio tom. Essas distâncias fazem com que a melodia que cantamos seja como é. No Norte de Minas e no

neste sistema musical. Por esta razão, sua música soou diferente das demais e não deixou de ter um certo tom de exotismo dentro do segmento. A criação do pagode caipira é atribuída a ele, embora existam divergências sobre o assunto.

Nos anos seguidos à segunda grande guerra os Estados Unidos despejaram vários ritmos do Caribe no Brasil dando continuidade a uma política de dominação cultural²⁸, que há muito vinham desempenhando. Todos já estilizados, o mambo, o calypso, a rumba, o bolero foram, em maior ou menor grau, incorporados à vigente MPB que tinha o sambacação como principal gênero de sucesso. A música sertaneja acolhe ritmos vindos do Paraguai como a guarânia e a polca, também conhecida por rasqueado, que tiveram em Mario Zan e Cascatinha e Inhana seus maiores representantes.

No início dos anos de 1950, Miguel Aceves Mejia, cantor mexicano, alcança relativo sucesso no Brasil. Daí, rancheiras, uapangos e corridos mexicanos são também incorporados à música sertaneja. Pedro Bento e Zé da Estrada são os grandes nomes deste gênero no período. Nesta época alguns cantores, por influência dos mexicanos, começaram a cantar com vibrato. Esta prática veio se intensificando até os dias de hoje na vertente que chamamos de romântico sertanejo.

Da mesma forma que Tônico e Tinoco se amalgamaram à primeira fase e deram início à segunda, Tião Carreiro e Pardinho, no fim de suas carreiras, foram aos poucos modificando sua sonoridade para atender a demanda de uma nova ordem que se impunha no gênero: a aproximação com a Música Pop.

Não seria sensato tomarmos algum período de forma estanque. Diversas duplas de estilo tradicional conviveram com os músicos urbanos da primeira etapa, bem como músicos tradicionais da segunda etapa conviveram com os românticos da terceira etapa. Falar desta terceira fase que tem como marco a dupla Léo Canhoto e Robertinho requereria o espaço de um artigo único. Ela trata da relação da música sertaneja com a música pop representada no Brasil, inicialmente, pela Jovem Guarda. No entanto esta música chegou de chofre à segunda e terceira geração de migrantes que constituiu seu grande público. Nem tão caipira nem tanto urbana esta modalidade representou o quase fim de suas antecessoras e aliou-se a idéia de um campo onde já não mais cabiam nem os modos de produção nem os valores de seus antigos habitantes, os caipiras. A partir daí a temática mudou e adquiriu tons urbanos. Mudaram-se também os instrumentos. As violas foram substituídas por elétricas guitarras e incorporaram-se outros vários instrumentos presentes no ambiente sonoro da música popular. O visual dos cantantes passou de rurais brasileiros para rurais texanos. Aliados à permanência da música pop como principal gênero de vendas, os românticos sertanejos tornaram-se os representantes do campo agora modernizado, embora a poemática tenha, em grande parte, deixado de lado o romance e o campo e adotado as relações amorosas e a cidade como principais temas de suas músicas.

Nordeste eles naturalmente cantariam **dó ré mifá sol lási bemol dó**, onde os meios tons estariam em **mi** para **fá** e de **lá** para **si bemol**. A melodia será um pouco diferente e para nossos ouvidos fará uma suave alusão à música nordestina.

²⁸ Os Estados Unidos há muito perceberam que seu sistema só penetra nos países onde primeiro entra a sua cultura. Não é à toa que tanto se investe no parque cinematográfico.

Pausa para o enraizamento

O choque cultural causado pelo êxodo terminou em detrimento dos migrantes que tiveram que se adaptar a uma nova ordem. O seu saber não se aplicou aos novos modos de produção e se antes tinham o tempo como senhor de seu corpo, agora têm a máquina.

Outra mudança se processou no seio familiar. Diante do capitalismo como norteador das relações humanas, as funções do homem e da mulher foram perdendo as nuances de diferenciação e assim, valores fundados sobre a divisão do trabalho deixaram de existir. Fragmentou mais a cultura popular que, a partir das diferenças de funções fundamentou maneiras lúdicas de se viver.

Para os que ficaram na terra, a intensificação da monocultura contribuiu para a pulverização da cultura popular no campo. Assim, referências foram se perdendo e valores foram se diluindo criando um processo de desagregação individual e social, o desenraizamento. Esta situação foi mais forte nas gerações que se seguiram. Nascidos na cidade cresceram na idiosincrasia de uma educação familiar de base tradicional que contrastava com outra totalmente diferente na escola, na rua, no trabalho, na cidade. Eles se tornaram o foco do consumo de uma música sertaneja que passou a se modernizar, a se fundir com elementos da música pop.

A migração dos camponeses para os centros urbanos e seu tornar-se operários e operárias constituiu-se em um movimento de puro desenraizamento. Quem muito estudou esta realidade afirma:

“o capitalismo avançado consome e desagrega valores conquistados pela práxis coletiva. Não é capaz de inserir o passado no presente e muito menos de resguardar sonhos para o futuro. Esvaziando o trabalho de significação humana, ele esvazia o sentido das lembranças e aspirações” (Ecléa Bosi, in Alfredo Bosi.org, 2006:26)

Simone Weil, filósofa francesa, percebeu a doença maior da alma humana que a passos largos se instalava no cotidiano do mundo moderno. Elaborou em 1943 um conceito ao qual deu o nome de Enraizamento.

“O enraizamento é talvez a necessidade mais importante e mais desconhecida da alma humana. É uma das mais difíceis de definir. O ser humano tem uma raiz por sua participação real, ativa e natural na existência de uma coletividade que conserva vivos certos tesouros do passado e certos pressentimentos do futuro. (...) Cada ser humano precisa ter múltiplas raízes. Precisa receber quase que a totalidade de sua vida moral, intelectual, espiritual, por intermédio dos meios de que faz parte naturalmente. As trocas de influências entre meios muito diferentes não são menos indispensáveis que o enraizamento no ambiente natural. Mas um determinado meio deve receber uma influência exterior, não como uma importação, mas como algo que torne a sua própria vida mais intensa. As importações exteriores só devem alimentar depois de serem

digeridas. E os indivíduos que formam o meio, só através dele as devem receber.” (Weil, org. Ecléa Bosi, p:411).

Tendo no romance a sua base poemática, os caipiras sempre transmitiram valores de seu meio através de sua música. Através dela rebateram críticas, narraram momentos de penúria, manifestaram sua fé, seu amor, levantaram-se contra a arrogância de outrem, celebraram seus animais, verdadeiros companheiros na lida diária como em *A Moda da Mula Preta* (*eu tenbo uma mula preta/tem sete palmos de altura/a mula é descanelada/tem uma linda figura/tira fogo na calçada/no rampão da ferradura/com a morena delicada/na garupa faz figura/a mula fica enjoada/pisa só de andadura/o ensino na criação/veja quanto que regula/o defeito do mulão/se eu contar ninguém calcula/moça feia e marmanjão/na garupa a mula pula/chega a fazer cerração/todos pulos dessa mula/cara muda de feição/ sendo preto fica fula/eu fui passear na cidade/ só numa volta que eu dei/a mula deixou saudade/no lugar onde eu passei/pro mulão de qualidade/quatro conto eu enjeitei/prá dizer mermo a verdade/nem satisfação eu dei/fui dizendo boa tarde/prá minha casa voltei/soltei a mula no pasto/veja o que me aconteceu/uma cobra venenosa/a minha mula mordeu/com o veneno desta cobra/a mula nem se mexeu/só durou mais quatro horas/depois a mula morreu/acabou-se a mula preta/que tanto gosto me deu).*

A fé e a devoção em *Pingo D'água* (*eu fiz promessa/prá que Deus mandasse chuva/prá crescer a minha roça/e vingar a criação/pois veio a seca/e matou meu cafezal/matou todo o meu arroz/e secou meu algodão/nesta colheita/meu carro ficou parado/minha boiada carreira/quase morre sem pastar/eu fiz promessa/que o primeiro pingo d'água/eu molhava /a flor da santa/que estava em frente do altar/eu esperei uma semana/um mês inteiro/a roça tava tão seca/dava pena a gente ver/olhava o céu/cada nuvem que passava/eu da santa me lembrava/prá promessa não esquecer/em pouco tempo/a roça ficou viçosa/a criação já pastava/floresceu meu cafezal/fui na capela/e levei três pingo d'água/um foi o pingo da chuva/dois caiu do meu olhar).*

João Pacífico, autor de *Pingo D'água*, trouxe à música sertaneja um lirismo que ela ainda não tinha. Suas imagens, sua poesia, muito contribuíram no fortalecimento do segmento. Criou a toada histórica, onde introduziu na toada que viria a ser cantada um poema declamado que compunha a cena do romance. *Cabocla tereza* foi a primeira toada histórica a ser gravada.

O amor em *Beijinho Doce* (*que beijinho doce/que ela tem/depois que beijei ela/nunca mais beijei ninguém/que beijinho doce/foi ela quem trouxe/de longe prá mim/se me abraça apertado/suspira dobrado/que amor sem fim/coração quem manda/quando a gente ama/se eu estou junto dela/sem dar um beijinho/coração reclama/que beijinho doce/foi ela quem trouxe/de longe prá mim/se me abraça apertado/suspiro dobrado/que amor sem fim).*

Contra a arrogância dos poderosos em *Rei do Gado* (*num bar de Ribeirão Preto/eu vi com meus olhos esta passagem/quando o champagne corria à rodo/na alta roda da granfinagem/nisso chegou um peão/trazendo na testa o pó da viagem/pediu uma pinga para o garçom/que era prá rebater a friagem/levantou um almofadinha/falou pro dono, eu não tenbo fé/quando um caboclo que não se enxerga/num lugar deste vem por o pé/senhor que é o proprietário/deve barrar a entrada de um qualquer/principalmente nessa ocasião/que esta presente o rei do café/foi uma salva de palmas/gritaram*

viva pro fazendeiro/que tem milhões de pés de café/por esse rico chão brasileiro/sua safra é uma potência/em nosso mercado e no estrangeiro/portanto veja que esse ambiente/não é prá qualquer tipo rampeiro/com um modo bem cortês/respondeu o peão prá rapaziada/essa riqueza não me assusta/topo em aposta qualquer parada/em cada pé do seu café/eu amarro um boi da minha boiada/e prá encerrar o assunto eu garanto/que ainda me sobra boi na invernada/foi um silêncio profundo/o peão deixou o povo mais pasmado/pagando a pinga com mil cruzeiros/disse ao garçon prá guardar o trocado/quem quiser saber meu nome/que não se faça de arrogado/é só chegar lá em Andradina/e perguntar pelo rei do gado).

A música caipira também expressou em suas letras o avanço da pecuária frente ao ocaso da agricultura cafeeira.

A dureza do êxodo rural em Caboclo na Cidade (seu moço eu já fui roceiro/no triângulo mineiro/onde eu tinha o meu ranchinho/eu tinha uma vida boa/com a Isabel minha patroa/e quatro barrigudinhos/eu tinha dois bois carreiros/muito porco no chiqueiro/e um cavalo bom, arriado/espingarda cartucheira/catorze vacas leiteiras/e um arrozal no banhado/na cidade eu só ia/a cada quinze ou vinte dias/prá vender queijo na feira/no mais estava folgado/todo dia era feriado/pescava a semana inteira/muita gente assim me diz/que não tem mesmo raiz/essa tal felicidade/então aconteceu isso/resolvi vender o sítio/e vir morar na cidade/já faz mais de doze anos/que eu aqui estou morando/como eu vivo arrependido/não me dou com essa gente/tudo aqui é diferente/vivo muito aborrecido/não ganho nem pra comer/já não sei o que fazer/estou ficando quase louco/é só luxo e vaidade/penso até que a cidade/não é lugar de caboclo/até mesmo a minha véia/já está mudando de idéia/tem que ver como passeia/vai tomar banho de praia/tá usando mini-saia/e arrancando a sobancelha/nem comigo se incomoda/quer saber de andar na moda/com as unhas todas vermelhas/depois que ficou madura/começou a usar pintura/credo em cruz que coisa feia/minha filha Sebastiana/que sempre foi tão bacana/me dá pena da coitada/namorou um cabeludo/que dizia ter de tudo/mas foi ver não tinha nada/se mandou para outras bandas/ninguém sabe onde ele anda/e a filha tá abandonada/como dói meu coração/ver a sua situação/nem solteira e nem casada/voltar prá Minas Gerais/sei que agora não dá mais/acabou o meu dinheiro/que saudade da palboça/eu sonho com a minha roça/no Triângulo Mineiro/não sei como se deu isso/quando eu vendi o sítio/prá vir morar na cidade/seu moço naquele dia/eu vendi minha família/e a minha felicidade).

Sobre feitos épicos em Boi Soberano (me alembro e tenho saudade/do tempo que vai ficando/do tempo de boiadeiro/que eu vivia viajando/eu nunca tinha tristeza/vivia sempre cantando/mês e mês cortando estrada/no meu cavalo ruano/sempre lidando com gado/desde a idade de quinze ano/não me esqueço de um transporte/seiscentos boi cuiabano/no meio tinha um boi preto/por nome de Soberano/na hora da despedida/o fazendeiro foi falando/cuidado com este boi/que nas guampas é leviano/esse boi é criminoso/já me fez diversos dano/toquemos pela estrada/naquilo sempre pensando/na cidade de Barretos/na hora que eu fui chegando/a boiada estourou ai/só via gente gritando/foi mesmo uma tirania/na frente ia o Soberano/o comércio da cidade/as portas foram fechando/na rua tinha um menino/decerto estava brincando/quando ele viu que morria/de susto foi desmaiando/coitadinho debruçou/na frente do Soberano/o Soberano parou ai/em cima ficou bufando/rebatendo com os chifre/os boi que ia passando/naquilo o pai da criança/de longe vinha gritando/se este boi matar meu filho/eu mato quem vai tocando/e quando viu seu filho vivo/e o boi por ele velando/caiu de joelho por terra/e para Deus foi implorando/salvai meu anjo da guarda/deste momento tirano/quando passou a boiada/o boi foi se retirando/veio o pai desta criança/e comprou o Soberano/este boi salvou meu filho/ninguém mata o Soberano).

Períodos de glória e inglórios em *Moda da Revolução* (a revolta aqui em São Paulo/para mim já não foi bão/pela notícia que corre/os revoltoso tem razão/ai estou me referindo/a essa nossa situação/se os revoltoso ganhar/ai eu pulo e rolo no chão/quando cheguei em São Paulo/o que cortou meu coração/eu vi a a bandeira de guerra/lá na torre da estação/encontrava gente morto/por meio dos quarteirão/dava pena e dava dó/ai era só judiação/na hora que nós seguimos/perseguindo o batalhão/saímo por baixo de bala/sem ter aliviação/e a gente ali deitado/sem deixar levantar do chão/de bomba lá de São Paulo/ai roncava que nem trovão/Zidoro se arretirou/lá pro centro do sertão/Potiguara acompanhou/ai prá fazer a traição/Zidoro mandou um presente/que foi feito por sua mão/acabaram com Potiguara/e acabou-se o valentão/nós tinha um 42/que atirava noite e dia/cada tiro que ele dava/era mineiro que caía/e tinha um metralhador/que encangaiava com pontaria/os mineiro com os baiano/ai c'os paulista não podia).

Sobre momentos de tensão política e *Crise do Café* (tomara qui chega logo/o tempo da inleição/prá vê se assim acaba/esse grande barulhão/o jogo de Antônho Carlos/muito dano tão causando/já tem muita gente pobre/que até fome ta passando/já quebrou uns fazendero/assim que o governo qué/tamo todos sem carreira/com a baixa do café/acabou o movimento/até lá pra Noroeste/povo todo gritando/a culpa é do Júlio Preste/quase todo fazendeiro/andava de Chevrolet/já tão andando a cavalo/com a baixa do café/aqueles grande banqueiro/cheio da libra estrelina/encostou o carro de um lado/por farta da gasolina/desta revorta passada/ninguém pode ter saudade/o gigante democrata/não queria Artur Bernardes/por ele ser o curpado/na revolução passada/se for como o povo fala/é que a coisa tá danada/valei-me Nossa Senhora/tem dó desse pessoar/se o café não defendê/o povo vai passar mal/fazendeiro todo pronto/não é farta de vontade/colono trabaia um mês/recebe só pra metade/mas depois da inleição/nós podemos ser feliz/deixar o Getúlio Vargas/no lugar do Washington Luís/por todo o lado que eu ando/os votos é todo iguar/pelo jeito que se fala/todo mundo é liberar).

Com bom humor à invasão das músicas estrangeiras nos anos de 1970 em *Larilarai* (o nosso larilarai é da terra do café/melodia brasileira que bonita que ela é/o que eu gosto ela não gosta/o que eu quero ela não quer/já vi que meu casamento/com você não vai dar pé/menina nosso namoro/é por isso que não vai/você é do ieiéié e eu sou do larilarai/eu defendo o que é nosso/não quero ofender ninguém/copiar o que é dos outros/eu acho que não convém/e se nós não der valor/no que a nossa terra tem/pois os outros lá de fora/que não pode dar também/menina nosso namoro/é por isso que não vai/você é do ieiéié/eu sou do larilarai/você diz que é moderna/nossa moda não tem vez/melodia brasileira/ainda vai surrar vocês/tem brasileiro que erra/quando fala o português/tão aí com essa onda /querendo imitar o inglês/menina nosso namoro/é por isso que não vai/você é do ieiéié/eu sou do larilarai/arranjei um novo amor/já falei com o seu pai/na onda que você for/eu sei que ela não vai/e com esse novo amor/o casamento agora sai/porque sei que eu e ela/somos do larilarai/menina nosso namoro/é por isso que não vai/você é do ieiéié/eu sou do larilarai).

Cantando a própria história

Almirante, produtor e músico, disse que o rádio foi o principal divulgador da música popular pela própria indiscriminação do uso. Situação oposta a que se encontra hoje.

A música sertaneja e sua radiodifusão operaram como fatores aglutinantes e reenraizantes dos valores de vida do camponês caipira, agora urbano. A música sertaneja agiu como mantenedora dos valores referenciais deste povo no momento e após o êxodo rural.

Diante da larga aceitação que teve a música sertaneja nas décadas de 1940 a 60 por parte do público paulistano e de toda a região que compreende a antiga paulistânia, os caipiras tornaram-se talvez os únicos camponeses, e como camponeses num mundo capitalista, alijados, que tiveram a sua história conhecida e ouvida por todos, pois através da radiodifusão e do mercado fonográfico sua história foi por eles mesmos contada. Num mundo onde quase só aprendemos a história dos vencedores, pela produção musical dos caipiras tivemos acesso a uma história dos vencidos, dos que se sujeitaram, mas não perderam o senso de si próprios.

Salta aos olhos um paradoxo: enquanto artistas estavam à mercê dos produtores e das gravadoras que objetivavam o lucro, ou seja, ao serviço de um capitalismo que desenraizava eles puderam contar sua história de enraizamento.

A radiodifusão fortaleceu a manutenção de valores que paulatinamente vinham sendo fragmentados pela conjuntura sócio-econômica.

A partir da observação das letras das músicas caipiras vamos entendendo qual foi o processo vivido por essas populações nos anos em que esta música, apesar da vinculação com o mercado, conseguiu expressar nas letras seus anseios, angústias, pressentimentos e constatações de seu cotidiano. Na medida em que os costumes foram mudando, as letras, às vezes ingenuamente, trataram dessas mudanças. Enfim, valores do cotidiano foram sempre narrados.

Observarmos que até a mudança de direção na política agrária do país foi mostrada através das músicas como ocorreu com a marcha para o Oeste.

Após o encontro dessa música com a Jovem Guarda – que atendeu mais aos anseios dos filhos dos migrantes já nascidos na cidade – e de um maior controle das gravadoras esta música foi se transfigurando a ponto de quase nada guardar de sua matriz. Não manteve a tipicidade dos instrumentos, nem o romance como principal base poemática. Não se utilizou do imenso material rítmico presente na música sertaneja²⁹, tampouco o canto duetado; este agora só existindo em refrões. Em relação ao canto, intensificou-se quase à caricatura o vibrato herdado dos mariachis. Se ouvirmos *Milionário* e *Zé Rico* perceberemos já este vibrato. Se ouvirmos os modernos românticos sertanejos certamente repararemos o quanto este vibrato aumentou e tornou-se um hábito comum (e feio) a inúmeros jovens cantores de segmentos musicais diversos. Quem assistiu ao programa *Fama na TV* pôde constatar.

²⁹ É possível que não haja na música brasileira um segmento que agregue tantos ritmos diferentes como o faz a música sertaneja. Cururu, cateretê, moda-de-violão, querumana, pagode, recortado, guarânia, polca, batuque, cipó-preto, lundu, congado, rasqueado, folia, jaca, toada, são alguns dos ritmos usados.

Voltando às origens

Temos vivido um processo curioso que nos tem chamado a atenção. Apesar de toda situação de desenraizamento causada pela monocultura no campo e pela monocultura na cidade a partir da supressão das culturas locais em troca de uma cultura de consumo, sazonal, temos presenciado um renascer das culturas e valores locais em várias partes do país e do mundo. Como um efeito colateral à tentativa de uniformização, a globalização. Paralelo a esta situação, fatores reenraizantes têm surgido como o ancoramento de um pensamento ecológico que prega dentre outras coisas a preservação da diversidade cultural. Possivelmente a desilusão com o sonho da cidade grande tem feito as pessoas, agora impossibilitadas de retornar às suas raízes, buscar valores que nortearam outrora a sua formação. A honestidade, a independência moral, a solidariedade, uma maneira menos cobiçosa de se olhar para o mundo, uma preocupação maior com o ser que com o ter. Incontestemente também foi a presença de Almir Sater em telenovelas. Sua aparição nas telas mudou para o grande público de todo o Brasil quem era agora o tocador de viola, o músico enraizado. No ofício de professor de viola reparei que o número de jovens aspirantes a tocadores de viola aumentou durante e após as telenovelas.

A música sertaneja autêntica³⁰, ou de raiz, como tem sido chamada, tem povoado novamente os aparelhos de som. Uma nova vertente de músicos tem utilizado a viola como um instrumento idiomático, porém universal. Segmentos como o da música erudita, da música popular instrumental, do rock, têm incorporado a viola em seus programas. A música agradece.

Em relação ao caipira, ao invés de o olharmos como o atrasado, poderemos vê-lo como o que resistiu a uma onda de desenraizamento que atinge hoje pobres e ricos, cultos e incultos, crianças e idosos. Se antes, Simone Weil achava que o excesso de dinheiro e as conquistas militares desenraivam as populações, hoje reparamos que o consumo impensado faz o mesmo.

Pela via da cultura é possível que não nos esqueçamos de quem sempre fomos.

³⁰ É necessário agora diferenciarmos uma vez que a romântica tomou para si o nome música sertaneja.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABREU, Martha.** 1999. O IMPÉRIO DO DIVINO. Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira.
- ALVARENGA, Oneyda.** 1950. MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. Porto Alegre, Editora Globo.
- AMARAL, Amadeu.** 1976, O DIALETO CAIPIRA, (3.edição), São Paulo, Editora Hucitec.
- AMARAL, Amadeu.** 1976, TRADIÇÕES POPULARES, (2ª edição), São Paulo, Editora Hucitec.
- ANDRADE, Mario de.** 1989. DICIONÁRIO MUSICAL BRASILEIRO. Belo Horizonte, Editora Itatiaia.
- ARAUJO, Alceu Maynard.** 1952. DOCUMENTÁRIO FOLCLÓRICO PAULISTA. São Paulo, Prefeitura Municipal.
- ARAUJO, Maria Gabriela J. de.** 1997. RESENHA - OS PARCEIROS DO RIO BONITO. Campinas, mimeo.
- BOSI, Alfredo.** (org.)2006. CULTURA BRASILEIRA –TEMAS E SITUAÇÕES, (4ª edição) São Paulo, Editora Ática.
- BOSI, Alfredo.** 1992. DIALÉTICA DA COLONIZAÇÃO, (4ª edição) São Paulo, Companhia das Letras.
- BOSI, Ecléa.** 1995. MEMÓRIA E SOCIEDADE. (12ª edição) São Paulo, Companhia das Letras.
- BOSI, Ecléa.**(org.). SIMONE WEIL – A CONDIÇÃO OPERÁRIA E OUTROS ESTUDOS SOBRE A OPRESSÃO. (2ª edição) São Paulo, Paz e Terra.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues.**1981. SACERDOTES DE VIOLA. Petrópolis, Editora Vozes.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues.** 1983. OS CAIPIRAS DE SÃO PAULO. São Paulo, Editora Brasiliense.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues.** 1988. O QUE É FOLCLORE. São Paulo, Editora Brasiliense.
- BRUNO, Ernani Silva.**2001. EQUIPAMENTOS, USOS E COSTUMES DA CASA BRASILEIRA. Volume 5. São Paulo, Edusp.

- BUENO, Eduardo**, 2006. CAPITÃES DO BRASIL. Rio de Janeiro, Objetiva.
- CAMARA CASCUDO, Luis da**. 1979. DICIONÁRIO DO FOLCLORE BRASILEIRO. São Paulo, Editora Melhoramentos.
- CAMARA CASCUDO, Luis da**. 1984. VAQUEIROS E CANTADORES. Belo Horizonte, Itatiaia-Edusp.
- CANDIDO, Antonio**. 1975. OS PARCEIROS DO RIO BONITO, São Paulo, Livraria Duas Cidades.
- CHAVES, Luís**. 1932. PORTUGAL ÀLÉM. Gaia (Portugal), Edições Pátria.
- COLOMBRES, Adolfo**. 1995. Palabra y artificio: las literaturas “bárbaras” in PIZARRO, Ana (org) AMÉRICA LATINA PALAVRA, LITERATURA E CULTURA. Campinas, Editora da Unicamp.
- CUNHA, Manuela Carneiro da**. 1998. HISTÓRIA DOS ÍNDIOS NO BRASIL. (2ª edição). São Paulo, Companhia das Letras.
- CHIARINI, João**. 1947. *Cururu* In REVISTA DO ARQUIVO, nº CXV. São Paulo, Departamento de Cultura.
- FERES, João Bosco**. 1990. PROPRIEDADE DA TERRA:OPRESSÃO E MISÉRIA. Amsterdã, CEDLA
- FERRETE, J. L.** 1985. CAPITÃO FURTADO, Viola Caipira ou Sertaneja?. Rio de Janeiro, Funarte.
- LIMA, Rossini Tavares**. MODA DE VIOLA-POESIA DE CIRCUNSTÂNCIA. São Paulo, Departamento de Museus e Arquivos.
- LOBATO, Monteiro**. 2001. URUPÊS. São Paulo, Brasiliense.
- MAGALHÃES, Couto de**, 1940. O SELVAGEM. (4ª edição) São Paulo, Cia Editora Nacional.
- MARTINS, José de Souza**. 1975. CAPITALISMO E TRADICIONALISMO. São Paulo, Livraria Pioneira Editora.
- MARTINS, José de Souza**. 2008. A SOCIABILIDADE DO HOMEM SIMPLES. São Paulo, Editora Contexto.
- MARTINS, José de Souza**. 2008. A APARIÇÃO DO DEMÔNIO NA FÁBRICA. São Paulo, Editora 34.
- OLIVEIRA, Ernesto Veiga**. 2000. INSTRUMENTOS MÚSICAIS POPULARES PORTUGUESES. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian/Museu Nacional de Etnologia.

- PEREIRA DE QUEIROZ, Maria Isaura.** 1976. O CAMPELINATO BRASILEIRO. Petrópolis. Ed. Vozes.
- PIMENTEL, Sidney Valadares.** 1997. O CHÃO É O LIMITE. Goiânia, editora da UFG.
- RIBEIRO, Darcy,** 2004. O POVO BRASILEIRO. (2ª edição) São Paulo, Companhia das Letras.
- SANT'ANNA, Romildo,** 2000. A MODA É VIOLA. São Paulo, Arte e Ciência.
- TINHORÃO, José Ramos.** 1990. HISTÓRIA SOCIAL DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. Lisboa, Editorial Caminho.
- TOMAZ, Joaquim.** 1981. ANCHIETA. Rio de Janeiro, Biblioteca do Exército Editora.
- VALE, Flauzino Rodrigues,** 1978. ELEMENTOS DE FOLCLORE MUSICAL BRASILEIRO. (2ª edição). São Paulo, Companhia Editora Nacional/MEC.
- VIANNA, Oliveira.** 1987. POPULAÇÕES MERIDIONAIS DO BRASIL. Volume 1. Niterói, Editora da Universidade Federal Fluminense.
- VILELA, Ivan.** 2004. O Caipira e a Viola Brasileira in PAIS, José Machado(org.) SONORIDADES LUSO-AFRO-BRASILEIRAS. Lisboa, Imprensa de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa.
- VILELA, Ivan.** 2004. NA TOADA DA VIOLA. Revista USP nº 64. São Paulo, Edusp.
- VILELA, Ivan.** 2008. MÚSICA NO ESPAÇO RURAL BRASILEIRO. Piracicaba, edição OSP (Orquestra Sinfônica de Piracicaba).
- XIDIEH, Oswaldo Elias.** 1993. NARRATIVAS POPULARES. Belo Horizonte, Itaitaia/Edusp.
- XIDIEH, Oswaldo Elias.** 1972. SEMANA SANTA CABOCLA. São Paulo, IEB-USP.