

**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
DECANATO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
INSTITUTO DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA**

JOSÉ DÁRIO LEANDRO

**Da Poesia Épica à moda-de-viola:
uma aliança inseparável entre literatura e música**

Brasília
2011

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
DECANATO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
INSTITUTO DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

JOSÉ DÁRIO LEANDRO

**Da Poesia Épica à moda-de-viola:
uma aliança inseparável entre literatura e música**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Teoria Literária. Área de concentração: Literatura e Outras Áreas do Conhecimento. Orientadora: Professora Doutora ELGA PEREZ LABORDE.

Brasília
2011

JOSÉ DÁRIO LEANDRO

Da Poesia Épica à moda-de-viola: uma aliança inseparável entre literatura e música

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Teoria Literária. Área de concentração: Literatura e Outras Áreas do Conhecimento.

Data da aprovação: 08 de agosto de 2011.

Banca Examinadora:

Professora Doutora Elga Pérez Laborde
(Presidenta – IL-TEL)

Professora. Dra. Sylvia Helena Cyntrão
(Membro interno – IL-TEL)

Professor Dr. Marcus Santos Mota
(Membro externo – IdA- CEN)

Professor Dr. Robson Coelho Tinoco
(Suplente – IL - TEL)

Brasília
2011

*À memória do meu pai:
"Um herói sem medalha"*

AGRADECIMENTOS

Ao ilustríssimo Professor Dr. André Luis Gomes, coordenador do Programa de Pós-Graduação em Literatura.

Aos membros da Comissão do Programa de Pós-Graduação em Literatura que gentilmente atenderam ao meu pedido de prorrogação do prazo de defesa.

A todos os professores do programa de mestrado com quem tive o privilégio de estudar: Professora Dra. Sara Almarza, Professor Dr. Hermenegildo Bastos e, em especial, à minha orientadora Professora Dra. Elga Pérez Laborde.

Aos membros da banca examinadora: professor Dr. Marcus Mota, professora Dra. Sylvia Cyntrão e professora Dra. Elga Pérez Laborde.

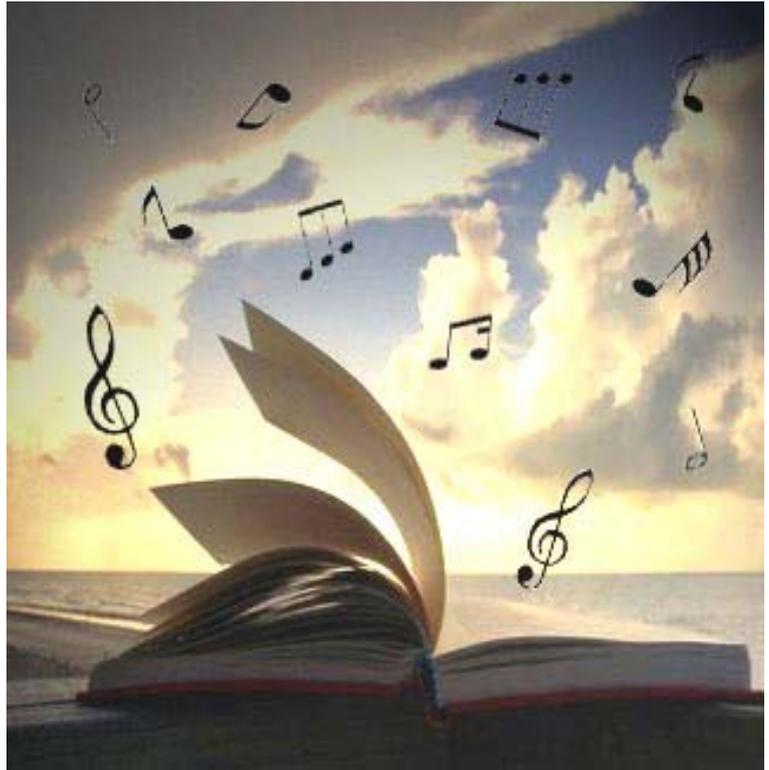
Aos funcionários do Departamento de Teoria Literária e Literaturas, em especial à Ana Maria e à Dora, pela a atenção e o apoio recebidos.

A todos os colegas que cursaram disciplinas comigo no decorrer dessa trajetória, especialmente, à minha querida amiga doutoranda Sena Siqueira a quem devo minha gratidão por ter me apoiado em todas as etapas deste trabalho.

Ao ilustríssimo violeiro, compositor, professor de História da MPB e coordenador do primeiro Curso de Graduação em Viola Caipira do Brasil, oferecido pela USP, Dr. Ivan Vilela, por ter contribuído com material de pesquisa, artigos, partituras e referências bibliográficas fundamentais para o desenvolvimento desta pesquisa.

À minha querida esposa Viviane pela sua compreensão e apoio durante os momentos em que tive de me afastar do convívio familiar para me dedicar à pesquisa.

À minha adorável filha Yasmin pelos momentos de alegria e felicidade que tem me proporcionado.



*Cordas na terra e no ar
Meiga música compõem;
Cordas junto ao rio, lugar
Onde se unem os chorões.*

*Há música pelo rio –
É Amor, vagueando à toa;
Pálidas flores no manto,
Folhas negras em coroa.
Suavíssimo tocando,
A fronte à música pendente,
E os dedos deslizando
Num instrumento.*

James Joyce

RESUMO

Este trabalho consiste em analisar um tipo de canção-narrativa de temática rural, muito popular nas regiões Centro-Oeste e Sudeste do Brasil, conhecida como moda-de-viola. Inicialmente, é traçado um panorama das realizações da palavra cantada, desde suas primeiras ocorrências na antiga Grécia, com a poesia épica e a poesia lírica, passando pela cantiga trovadoresca, no intuito de compreender como ocorre o ajustamento poético-musical na canção popular do Ocidente, principalmente na canção popular brasileira. Posteriormente é feita uma análise de quatro modas-de-viola com o objetivo de verificar a aproximação desse gênero musical com as formas narrativas da poesia épica e do Romanceiro Ibérico.

Palavras-chave: poesia épica, poesia lírica, cantiga trovadoresca, canção popular, moda-de-viola.

ABSTRACT

This study aimed to analyze a type of narrative song very popular in the countryside of the Midwest and Southeast regions of Brazil known as *moda-de-viola*. Initially, it presents an overview of the achievements of the sung word, from its earliest occurrences in ancient Greece, with the epic and lyric poetry, through the troubadour song, in order to understand how it happens the intertwining between poetic lyrics and musical melody of Western folk song, especially in Brazilian popular song. Then an analysis of four *modas-de-viola* is undertaken with the purpose of verify the approach of this musical genre with the narrative forms of epic poetry and the Iberian *Romanceiro*.

Keywords: epic poetry, lyric poetry, troubadour song, folk song, *moda-de-viola*.

RESUMEN

Este trabajo analiza un tipo de canción-narrativa campesina, muy popular en las regiones Medio Oeste y Sudeste de Brasil, conocida como moda-de-viola. Primero, se presenta un panorama de las realizaciones de la palabra cantada, desde sus expresiones iniciales en la antigua Grecia, con la épica y la lírica, en la canción trovadoresca con el fin de entender cómo se produce el ajuste entre poesía y música en la canción popular en Occidente, sobre todo en la canción popular brasileña. Posteriormente, se realiza un análisis de cuatro modas-de-viola con el propósito de verificar la vinculación de este género musical con las formas narrativas de la épica y con el Romancero Ibérico.

Palabras-clave: épica, lírica, cantiga trovadoresca, canción popular, moda-de-viola

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

- Imagem 1 – Ancient Greek lyre player. Página 14.
- Imagem 2 – The Singer of Tales. Página 23.
- Imagem 3 – Cancioneiro da Ajuda. Página 31.
- Imagem 4 – MPB – Música Popular. Página 34.
- Imagem 5 – Turma caipira Cornélio Pires. Página 53.
- Imagem 6 – O violeiro. Página 54.
- Imagem 7 – Dançarinos de catira. Página 56.

LISTA DE PARTITURAS

Partitura 1 – Introdução da catira “Eu gosto”, de Vieira e Vieirinha. Página 56.

Partitura 2 – Moda-de-viola Ferreirinha. Página 64.

Partitura 3 – Moda-de-viola A Alma do Ferreirinha. Página 68.

Partitura 4 – Moda-de-viola Boi Soberano. Página 71.

Partitura 5 – Moda-de-viola Herói Sem Medalha. Página 78.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO 1 – Poesia e música: uma aliança que não se desfaz	14
1.1 A magia e a eficácia da palavra.....	15
1.2 A palavra cantada.....	20
1.3 Música e poesia na antiga Grécia.....	21
1.3.1 O canto épico.....	22
1.3.2 A poesia lírica e a canção popular.....	26
1.4 O texto poético e a linguagem musical.....	31
CAPÍTULO 2 – A gênese da canção popular brasileira	34
2.1 Letra e música na canção popular brasileira.....	35
2.2 A formação dos gêneros musicais urbanos.....	38
2.3 A modinha.....	38
2.4 O lundu.....	42
2.5 A canção popular de temática rural.....	46
CAPÍTULO 3 - A moda-de-viola: uma canção-narrativa	54
3.1 A parte cantada da catira.....	55
3.2 A moda caipira.....	57
3.3 Ferreirinha.....	60
3.4 A Alma do Ferreirinha.....	65
3.5 Boi Soberano.....	68
3.6 Herói Sem Medalha.....	75
Conclusão	82
Referências bibliográficas	85
Referências fonográficas	91
Sítios na internet	92
Anexo A	93

Introdução

A música e a poesia ocidentais sempre mantiveram um forte vínculo. Há inúmeras correspondências entre essas duas formas de expressão artística que reforçam a tese de que ambas compartilham uma unidade fundamental que remonta a um passado histórico comum. Para alguns, entretanto, esse enlace primordial é tão evidente que enfatizá-lo, atualmente, constituiria um verdadeiro truísmo. Não obstante, Mário Praz¹ (*apud* PIVA, 1990, p. 20) observa que “a ideia de artes irmãs está tão enraizada na mente humana desde a antiguidade remota que deve nela haver algo mais profundo do que a mera especulação, algo que apaixona e que se recusa a ser levemente negligenciado.” Talvez, o principal motivo dessa aproximação seja o fato inelutável de que ambas as formas de expressão realizam-se virtualmente por meio do som. O som seria, na definição de Susanne Langer (*apud* OLIVEIRA, 2002, p. 10), a “aparição primária” comum às duas artes. A filósofa norte-americana sustenta que o elemento virtual de uma arte, ou seja, aquilo que se apresenta primeiramente à experiência estética, pode se manifestar em outra. Desse modo, o som, substância virtual essencial à música, surge também como “aparição primária” na poesia. Em linhas gerais, o que Langer define como “aparição primária” aproxima-se do conceito de “primeiridade do signo”, definido por Pierce (2008), ou seja, a apreensão imediata de um fenômeno pela consciência, como um som, um cheiro, uma cor. Compreendido como um signo, o som, elemento comum à linguagem poética e à linguagem musical, apresentar-se-ia à consciência como um fenômeno imediato, antes mesmo de ser associado a notas musicais ou transcrito foneticamente por meio de palavras.

Pierre Schaeffer (*apud* PIVA, *op. cit.*, p. 29), por sua vez, estabelece que, uma das principais características de aproximação entre a linguagem verbal e arte musical é o fato de que ambas somente podem ser apreendidas no decurso do tempo, ou seja, elas não se realizam de forma instantânea e imediata assim como a escultura e a arte pictórica, que utilizam o espaço físico ou a superfície da tela, respectivamente, como meio de representação. Não obstante, tanto a música quanto a fala podem ser decodificadas por meio de sistemas substitutivos, empregando, para isso, um sistema convencional de códigos escritos. Por esse motivo, Freitas Branco (*apud* PIVA, *Ibidem*) acredita que a notação musical teria sido inspirada na escrita literária, na medida em que “o dar forma escrita ao conjunto de sons, contribuiu, consideravelmente, para que se fosse acentuando a tendência para periodizar, frasear, pontuar a música.”

No entanto, é importante lembrar que tanto a escrita quanto a música surgiram em função da oralidade. A escrita, como se sabe, foi criada, inicialmente, como um mecanismo de suporte à memória, uma vez que todo o processo de comunicação realizado antes da invenção desse recurso “tecnológico”² utilizava-se da voz como o único meio de transmissão da informação e do conhecimento. Diante da volatilidade da palavra oral, lançava-se mão de vários recursos mnemônicos no intuito de aparelhar a memória para fixar o conteúdo evanescente da mensagem. Por

¹ PRAZ, Mário. *Literatura e Artes Visuais*. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1982.

² Ong concebe a escrita como uma tecnologia de registro e armazenamento da informação. Cf. ONG, Walter J. *Oralidade e cultura escrita: a tecnologia da palavra*. Trad. Enid Abreu Dobránszky. São Paulo: Papyrus, 1998.

isso mesmo, os primeiros textos escritos faziam o uso de elementos característicos da tradição popular-oral, como repetições, rimas, aliterações, jogos de palavras, máximas, provérbios etc. Como toda a autoridade era conferida à voz, apenas a essência do conteúdo que iria ser proferido, narrado ou recitado em voz alta para o público era decodificada em forma de escrita. O texto escrito, portanto, funcionava como uma espécie de guião para orientar o narrador, o qual tinha a liberdade de estendê-lo ou resumi-lo perante sua plateia, desde que se mantivesse fiel ao argumento da história. Seu público é quem lhe ditava a maneira como ele iria contá-la ou em quais episódios e passagens deveria deter-se e, ainda, como animar a ação. Sob essas circunstâncias, aspectos concernentes ao ritmo, à entonação, incluindo o volume e o tom da voz, eram primordiais para o narrador, visto que na narração oral, a palavra toma vida, transmite sentimentos ou experiências diversas, de modo que, dependendo do contexto, do tempo ou do lugar onde a mensagem oral é enunciada, uma simples história não apenas evoca imagens, lugares e personagens, imaginários ou reais, mas também pode desencadear reações diversas por parte do ouvinte que recria, “de acordo com seu próprio uso e suas próprias configurações interiores, o universo significante que lhe é transmitido.” (ZUMTHOR, 2010, p. 258).

No tocante à música, porque não havia nenhum equipamento para amplificar a voz, tais como os que são empregados atualmente, a única maneira de potencializá-la seria por meio do canto. Dessa maneira, além do ritmo e da rima, que naturalmente conferiam certa musicalidade ao tecido narrativo do discurso, a melodia, por ser de fácil memorização, passou também a ser utilizada como um dos diversos mecanismos de retenção empregados na oralidade. Amiúde, a melodia entoada pela voz era duplicada por um solo paralelo executado em algum instrumento musical, preferencialmente de corda, cuja função única era estabilizar a palavra cantada. Com efeito, na antiga Grécia, a poesia era normalmente acompanhada ao som de vários instrumentos, como o aulos, a flauta, a cítara e a lira. Por esse motivo, o termo “lírica”, referindo-se tanto a uma composição em versos provida de rimas quanto ao conjunto de obras de um determinado poeta ou determinada corrente estético-literária, assinala, até hoje, uma aliança indelével entre música e poesia, na medida em que sua etimologia associa-se diretamente ao nome do instrumento empregado pelos *rapsodos* gregos. Durante muito tempo, a música desempenhou esse papel secundário de suporte ao canto. Foi somente a partir do século XVI, quando os compositores passaram a interessar-se pela composição de peças de caráter essencialmente instrumental que ela adquiriu identidade própria.

As inter-relações envolvendo expressão poética e linguagem musical sempre foram um tema de interesse para diferentes correntes do pensamento estético, inspirando uma profusão de trabalhos em diferentes áreas, como a filosofia da arte, a crítica literária, a crítica musical, entre outras. Matos (2008, pp. 83-98), em um ensaio intitulado “Poesia e Música: laços parentescos e parceria”, no intuito de compreender melhor como a inter-relação literatura e música tem sido abordada pelo pensamento moderno, elabora um panorama que vai desde os estudos literários à etnomusicologia, passando pela filosofia, pela semiótica e pelos estudos folclóricos. Como critério de análise, a autora pressupõe duas perspectivas de abordagem teórica: a primeira, sintetizada na fórmula poesia \approx música, representa a busca por uma equivalência de ambos os sistemas de códigos, com base em uma relação intrínseca de parentesco. Esse princípio de aproximação entre linguagem

poética e linguagem musical constituiu, basicamente, o projeto estético do Romantismo, sendo retomado no Século XX pela modernidade artística. De acordo com Matos, esse “parentesco foi mais frequentemente aventado e debatido entre os repertórios de música erudita instrumental, por um lado, e poesia literária, escrita, por outro.” (Ibidem).

A segunda perspectiva de mapeamento definida por Matos, resumida na fórmula poesia+música, é a que mais interessa para o propósito desta dissertação, visto que procura visualizar como se dá o entrosamento entre as duas artes, no intuito de compreender a articulação entre texto poético e linguagem musical, mediada por um terceiro elemento: a voz. Ao contrário da “relação de parentesco” que estabelece uma aproximação por meio da similitude dos códigos semânticos, a segunda relação, denominada “parceria”, analisa a maneira como a linguagem musical vincula-se à linguagem literária, articulada, principalmente, pela palavra cantada. Essa relação, poesia+música, cujo consórcio encarna-se em um “corpo materialmente sonoro” (Idem, p. 88) pode servir como um importante parâmetro para o estudo das diferentes formas de canção, seja erudita ou popular.

Portanto, partindo da premissa de que, mesmo após a dissociação entre poesia e música iniciada a partir do século XVI (com a criação da imprensa e da notação musical que consolidaram respectivamente a literatura e a música instrumental como expressões artísticas autônomas), a canção preservou as suas características de gênero híbrido, o objetivo deste trabalho é realizar um análise da moda-de-viola caipira - um gênero lírico-narrativo de temática rural - como um sistema semiótico que conjuga, simultaneamente, texto poético e forma musical e cujas características musicais e literárias aproximam-na das narrativas fundadas na tradição oral, como a poesia épica e as cantigas de gesta do Romanceiro Ibérico.

Este trabalho está dividido em três capítulos: no primeiro, inicialmente, analisar-se-ão as diversas formas de realização da palavra cantada, desde a poesia épica, na antiga Grécia, à *cansó* trovadoresca e os cantos profanos da Idade Média, a partir de teorias formuladas por estudiosos que se destacaram no estudo das formas poéticas da oralidade, como Millman Parry, Paul Zumthor, Eric Havelock e Walter Ong. Em um segundo momento, sob um ponto de vista filosófico, à luz de autores como Nietzsche, Susane Langer, Boris Schloezer entre outros, verificar-se-á como o pensamento estético moderno aborda a questão do entrelaçamento poético-musical na canção popular.

No segundo capítulo, com o objetivo de compreender como se dá o ajustamento letra + música na canção popular brasileira, é discutida a teoria da raiz entoativa da fala, preconizada por Luiz Tatit (2004) como o princípio que orienta a criação da melodia pelos nossos cancionistas. Em seguida, realiza-se uma breve retrospectiva histórica da modinha e do lundu – considerados por musicólogos e historiadores renomados, dentre os quais se destacam Mozart de Araújo e José Ramos Tinhorão, como os primeiros gêneros de música popular urbana praticada no Brasil –, não apenas para destacar a participação efetiva da viola em ambas as formas musicais, mas, sobretudo, para enfatizar o papel preponderante desempenhado por esse instrumento musical, tanto na estruturação quanto na consolidação da variante cantada do lundu denominada *lundu-canção*. Além disso, na tentativa de esclarecer a diferença entre música caipira e música sertaneja (se é que ainda há essa diferença), nesse capítulo discute-se também a canção popular de temática rural.

No terceiro e último capítulo, na busca de uma unidade conceitual para o objeto de pesquisa, são apresentadas as definições de moda-de-viola dada por diferentes autores, tais como Romildo Sant'Anna, Sidney Valadares Pimentel e Rossini Tavares de Lima. Por último, é realizada uma análise semiótica de quatro modas-de-viola, destacando tanto os aspectos literários quanto as características musicais desse gênero poético-musical. Para tanto, serão abordados elementos estruturais da narrativa como cronotopos, ponto-de-vista, ou foco narrativo, tipos de narrador, a relação emissor/receptor, enunciado e enunciação etc., cujos pressupostos teóricos foram definidos por teóricos como Mikhail Bakhtin, Gérard Genette, Tzvetan Todorov, Roman Jakobson, Roland Barthes, Walter Benjamin, entre outros.

Todavia, para que a análise não se restrinja apenas a aspectos formais e estilísticos, realizar-se-á uma leitura considerando também o contexto sócio-cultural em que essas composições encontram-se inseridas. Por isso, o recorte cronológico será a partir das gravações de modas-de-viola compostas entre as décadas de 1950 e 1980, não apenas por ser considerado o período de maior realização desse gênero musical, mas também por ser um momento de transformação da sociedade brasileira que deixava de ser predominantemente rural para se tornar urbana.

Capítulo 1

Poesia e música: uma aliança que não se desfaz



3

“A poesia ocidental nasceu aliada à música”.

Octavio Paz

³ Ancient Greek lyre player. Disponível em: <http://www.kayceecrafts.com/ancient-greek-lyre-player-gen-046-unmounted-clear-polymer-craft-stamp-3462-p.asp>. Acesso em: 06/07/2011.

1.1 A magia e a eficácia da palavra

A voz é o instrumento primordial e mais espontâneo da expressividade humana. Só ela é capaz de exteriorizar para o mundo os estados sentimentais que nascem no âmago da alma, mas que, entretanto, permanecem latentes nos recônditos mais profundos do ser. Expressão reveladora de sentimentos, estado físico ou mental, a voz é também uma marca de presença. No instante em que é emitida, seja por meio de gritos, gemidos, ou pronunciada em forma de palavra, ela preenche o silêncio e povoa o ar com vibrações sonoras. Captado pelo ouvido, o som imediatamente atua sobre o cérebro criando imagens acústicas que, de algum modo, provocam alteração no real⁴. Segundo Schafer (1992, p. 73), o som preenche o silêncio mortal do espaço vazio com sua energia vibrante e vivificadora. Desse modo, ao penetrar “na escuridão e esquecimento do silêncio, ilumina-o”.

In illo tempore, quando o ser humano sentiu a necessidade de exteriorizar seus desejos e afetos mais íntimos, provavelmente empregou movimentos corporais, acompanhados de gestos, grunhidos e sons onomatopáicos, constituindo, assim, um modo primitivo de vocalização. Não obstante, devido a um aprimoramento ocorrido ao longo de um vasto lapso de tempo, a voz humana adquiriu uma singularidade que a distingue dos sons produzidos pelas demais espécies animais, ou seja, a capacidade de produzir “um grande acervo de sons diversos utilizáveis para a organização da linguagem humana” (HAVELOCK, 1996, p. 103).

Como se sabe, o aparelho fonador do hominídeo é constituído de articuladores ativos (língua, lábio inferior, véu palatino e cordas vocais), cuja movimentação em direção aos articuladores passivos (lábio superior, aos dentes superiores e ao céu da boca), impõe obstrução à corrente de ar que passa através da cavidade oral, modificando as vibrações produzidas pelos músculos tireoaritenóides, mais conhecidos como cordas vocais⁵. Essa oclusão produz unidades acústicas mínimas, denominadas fonemas, cuja articulação em segmentos consonantais e vocálicos possibilita a organização da cadeia sonora da fala.⁶

De acordo com Bosi (2008, p. 28), “O fenômeno verbal é uma conquista na história dos modos de franquear o intervalo que medeia entre corpo e objeto.” Referindo-se a um estudo sobre a

⁴ Em um estudo pioneiro, todo ele dedicado a compreensão da relação do homem com os diversos sons e ruídos que lhe rodeiam, Murray Schafer (1977) introduz o conceito de *soundscape*, traduzido nos países latinos por “paisagem sonora”. O termo refere-se a qualquer porção, real ou abstrata, do ambiente sonoro (composições musicais, recorte de sons e ruídos gravados em mídia) que pode ser apreendida como um objeto de estudo. Dentro dessa perspectiva, o autor elabora também conceitos como “jardim sonoro”, “espaço acústico”, “ecologia musical”, “objeto sonoro”, entre outros listados em um pequeno glossário que integra a obra. Cf. SCHAFER, Murray R. *A afinação do mundo: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora*. São Paulo: Editora UNESP, 2001. (a 1ª ed. em inglês data de 1977). Ver também, do referido autor, *O ouvido pensante*. São Paulo: Editora UNESP, 1991.

⁵ Embora o fenômeno da fonação tivesse sido estudado desde o tempo de Hipócrates (640 a.C.), o qual dizia que “O homem fala pelo ar que ele atrai para todo o corpo”, foi o anatomista francês Ferrein (1693-1769) quem demonstrou, a partir de experiências realizadas com animais, que o som vocal dependia da pressão do ar contra os bordos da glote. Também é dele a denominação de cordas vocais aos músculos tireoaritenóides. Cf. NUNES, Lilia. *Manual de voz e dicção*.

⁶ Cf. SILVA, Thaís Cristóforo. *Fonética e fonologia do português: roteiro de estudos e guia de exercícios*.

onomatopeia realizado por Karl Bühler⁷, o autor afirma que, se o homem tivesse ficado preso aos fenômenos imitativos da linguagem, “jamais teria encontrado condições para trilhar o caminho do discurso”, visto que não teria como produzir frases nem estabelecer relações sintáticas. Suas exteriorizações se esgotariam “em uivos, gritos e outros gestos vocais isolados” (Ibidem, p. 56).

Desta maneira, para que as imagens geradas pela experiência individual possam ser compartilhadas entre os membros de um determinado grupo coletivo, é necessária a convenção de um código verbal que, apesar de arbitrário, deve ser tacitamente reconhecido e aceito por todos os falantes. Para Saussure (2006, p. 10), a língua é “um produto social da faculdade da linguagem e um conjunto de convenções necessárias, adotadas pelo corpo social para permitir o exercício dessa faculdade nos indivíduos.” Seus valores encontram-se depositado na mente de cada falante. “Sem a língua, as atividades da recordação e da fantasia são somente exteriorizações imediatas” (Hegel *apud* BOSI, Ibidem). Segundo Bosi (*op. cit.*, p. 72),

A voz abre caminho para que se dê uma nova presença dos seres: a representação do mundo sob as espécies de significados que o espírito descola do objeto. A voz produz, no lugar da coisa, um fantasma sonoro, a palavra. ‘O ser da linguagem, diz Lacan, ‘é o não-ser do objeto’.

No entanto, cabe lembrar que nas civilizações não-ocidentais a representação do pensamento não é intermediada pelo signo linguístico, mas pela imagem visual. Desse modo, as informações contidas tanto nos hieróglifos egípcios como nos ideogramas chineses nunca estão separadas, uma vez que “misturam com eficácia os signos das imagens e as sintaxes abstratas.” (DURAND, 2010, p. 6). Com efeito, Pound (2007, p. 26) afirma que o ideograma, “não tenta ser a imagem de um som ou um signo escrito que relembre um som”. Ao contrário, “o ideograma significa a coisa, ou a ação ou situação ou qualidade pertinente às diversas coisas que ele configura.” Em razão disso, segundo o autor, é preciso considerar que há duas espécies de linguagem: “uma baseada no som e outra na vista.” (Idem, p. 27).

Todavia, nas culturas ocidentais, há uma predileção pelo *logos*, ou seja, a palavra pronunciada ou escrita, bem como o *melos*, a palavra entoada. A explicação para isso, segundo Durand (*op. cit.* pp. 9-16), provavelmente reside no fato de que, no Ocidente, há um “iconoclasmo endêmico”, alicerçado no dogmatismo judaico-cristão e no racionalismo aristotélico, cujos princípios dogmáticos e filosóficos baseiam-se na dialética do falso e do verdadeiro como via de acesso ao conhecimento, ou à “verdade”. Essa lógica binária, por sua vez, exclui a possibilidade de um elemento ambíguo como a imagem, uma vez que “Incapaz de permanecer bloqueada no enunciado claro de um silogismo” a imagem sugere uma realidade ambivalente e oculta. Ao contrário da razão aristotélica, que “exige clareza e diferença”. (Idem, p. 10).

Na mitologia judaico-cristã, por exemplo, o mundo instaura-se a partir da força imperativa do verbo. “*Fiat Lux*”, diz o Criador (Gênesis, I). Assim, o que antes não era, passou a existir, ou melhor, veio a lume ao ser nomeado. Contudo, a palavra, fonte numinosa de criação, é também imanente ao próprio ser que a profere: “No princípio era o Verbo, e o Verbo estava com Deus, e o

⁷ Cf. BÜHLER, Karl. *Teoría Del lenguaje*. Trad. Julián Marías. 3ª Ed., Madri, Revista de Occidente, 1967.

Verbo era Deus”. (São João 1:1). A palavra é o próprio Deus que preenche o vazio do mundo com sua voz.

Em que pesem essas considerações, Valverde (2008, p. 273) considera que é por meio do canto que a voz se realiza plenamente, “como sonoridade particular deste ‘instrumento musical’ universal que é o corpo.” Com efeito, o canto constitui uma das maiores formas de expressividade anímica e artística empregada pelo homem. Independentemente de ser ou não acompanhado por instrumentos musicais, o canto consolidou-se como o principal veículo de transmissão do conhecimento das sociedades ágrafo-orais, em todas as regiões do Planeta e em diferentes momentos históricos. Podendo-se até mesmo afirmar que nenhuma cultura o desconhece ou deixou de praticá-lo.

Em virtude desse aspecto proeminente, Aristóteles, na *Poética*, considerou o canto o mais importante dos seis elementos constitutivos da tragédia. Segundo o filósofo, ainda que não houvesse atores ou representação, o efeito trágico subsistiria por meio dele. Provavelmente, ao afirmar isso, o filósofo estaria se referindo a um *páthos* inerente ao canto, ou seja, a capacidade de tocar os sentimentos, causando melancolia e ternura no espectador. Seguramente, para Nietzsche (2006, p. 188), a música confere “ao mito trágico uma importância tão enérgica e convincente como, sem aquela ajuda, nunca poderia ter sido alcançada pela palavra e pela imagem.”⁸. Pode-se afirmar, portanto, que o efeito catártico, objetivo principal da tragédia, operar-se-ia tão somente por meio do sentimento de pena e de compaixão excitado pelo canto.

Em *Scienza Nuova*, Giambattista Vico (1668 – 1774) chegou a postular que “o canto nasce da linguagem muda, como uma maneira de expressar emoções, ou seja, canto matricial de onde se originam as primeiras falas” (*apud* REINALDO, 2005, p. 27). Tal pensamento encontra respaldo nas palavras de Jean-Jacques Rousseau (1712-1778). Em seu célebre *Ensaio sobre a origem das línguas*, o filósofo iluminista lançou a hipótese de que no canto estava situada a matriz de toda a linguagem, na medida em que a fala articulada, a invenção das palavras, nasce das paixões, não da necessidade. Em sua teoria, se o ser humano tivesse apenas necessidades físicas, poderia nunca ter desenvolvido essa faculdade. Por isso mesmo, ele acreditava que a música deveria ser tomada como um paradigma para se pensar a aquisição da fala, visto que, se as primeiras narrativas tinham realmente forma de verso, a expressão poética vocal deveria ser anterior à prosa. De acordo com Rousseau (1998, p. 161),

a cadência e os sons nascem com as sílabas: a paixão faz falar todos os órgãos e confere à voz todo o seu brilho; assim, os versos, os cantos, a palavra têm uma origem comum. [...] os primeiros discursos foram as primeiras canções: os retornos periódicos e compassados do ritmo, as inflexões melódicas dos acentos fizeram nascer, com a língua, a poesia e a música.

⁸ Nietzsche considerava que “a obra de arte trágica dos gregos se originou do espírito da Música.” Dessa maneira, o efeito principal da tragédia repousava sobre o coro, elemento este que, no entanto, se perdera. Cf. NIETZSCHE, Friedrich. *A origem da tragédia proveniente do espírito da música*, p. 153.

Contudo, cabe salientar que nas sociedades pré-escritas, ou ditas primitivas, o canto possuía um caráter místico, operando quase sempre no plano do sagrado, sendo utilizado tanto para fins apotropaicos⁹ como em rituais de sacrifício ou de magia. Heródoto, por exemplo, relatara a existência de um mago entre os persas, cuja função era entoar um canto especial sem o qual não seria possível realizar os sacrifícios. Segundo Torrano (1995, p. 17), “A recitação de cantos cosmogônicos tinha o poder de pôr os doentes que os ouvissem em contato com as fontes originárias da Vida e restabelecer-lhes a saúde, tal o poder e impacto que a força da palavra tinha sobre seus ouvintes.”

Nesse ponto, convém salientar que, em diversas culturas não só a música, mas a arte (se é que assim poderia ser chamada) de um modo geral, por estar quase que exclusivamente associada a cerimônias, a festividades e ao culto religioso, desempenhava uma função menos estética do que pragmática. Reinaldo (*op. cit.*, p. 54), referindo-se particularmente à obra de arte musical, reafirma que,

Durante os estágios iniciais de seu desenvolvimento, a música foi afastada do puro gozo estético. Meio de êxtase, transe, associada a fins apotropaicos (relativos ao culto) ou de exorcismos, como elemento de cura, a música, nas sociedades ditas tradicionais, estava a serviço de outros valores.

Todavia, essa práxis até hoje é passível de ser observada em algumas sociedades não-ocidentais fortemente ancoradas em suas tradições, como destaca Keith Swanwick¹⁰ (*apud* MONTEIRO, 2010, p. 10): “Não é de se admirar que a música seja tão frequentemente interligada com dança e cerimônia, com ritual e cura, e que tenha um papel central em celebrações de eventos marcantes da vida: nascimento, adolescência, casamento, morte.”¹¹ Curiosamente, diga-se de passagem, canto e encanto são termos muito próximos do ponto de vista etimológico, sendo que em várias línguas também é possível perceber essa correlação: em francês, há *chant-enchant*, em inglês têm-se *chant-enchantment*, em espanhol há *canto-encanto* e *canto-incanto*, em italiano. O mito de Orfeu, por exemplo, revela como ele dominava a natureza e dissuadia as feras graças ao poder mágico e sedutor de seu canto. Acompanhado de sua lira, presente de Apolo, o poeta-músico consegue persuadir o barqueiro Caronte a conduzi-lo vivo ao mundo das almas. Após fazer adormecer Cérbero, o cão de três cabeças que vigiava a entrada do reino de Hades, Orfeu convence o senhor dos infernos a deixá-lo retornar com sua amada Eurídice ao mundo dos vivos.

Em diversas culturas, há também uma cosmogonia direta ou indiretamente relacionada à palavra cantada. Na cosmogonia hindu, por exemplo, o mundo nasce e renasce, constantemente, por meio de uma metempsicose relacionada ao canto. Com efeito, na Índia, todos os deuses possuem

⁹ Relativo ao apotropismo. Ritual de cura empregado pelos povos antigos para exorcizar, por meio de orações, imolações e oferendas, espíritos maléficos que, segundo a crença, seriam causadores de doenças e desgraças.

¹⁰ SWANWICK, Keith. *Ensinando música musicalmente*. Trad. Alda Oliveira e Cristina Tourinho. São Paulo: Moderna, 2003.

¹¹ Cabe ressaltar, entretanto, que o vocábulo “música”, embora empregado aqui de forma abrangente, refere-se, particularmente, à música vocal, na medida em que “A música exclusivamente instrumental não lograva o prestígio da música vocal.” (PIVA, 1990, p. 17).

um atributo musical, sendo associados a um som, ou ao *nāda*¹². Discorrendo sobre esse assunto, Reinaldo (*op. cit.*, p. 43), cita alguns versos do Baddeshi, escritos no século IX:

Não há gita (canção, música) sem nāda, não há
svaras (notas musicais) sem nāda, não há nrrta (dança)
sem nāda, então o mundo é da essência do nāda.

Na Teogonia, de Hesíodo, a gênese do mundo é atribuída ao *melos*, isto é, ao canto numinoso das Musas (palavra cantada em grego). As Musas, com o seu canto mítico e inaugural, com sua “voz imperecível” (v. 43), restituem ao mundo uma temporalidade matricial e arquetípica, ao conjugar, num instante eterno, presente, passado e futuro. As Musas, portanto, possuíam o dom da *poiesis*. Dom este que é repassado ao *aedo*¹³ por meio do cetro divino (vv. 22-3, 30-4):

Elas um dia a Hesíodo ensinaram belo canto
quando pastoreava ovelhas ao pé do Hélicon divino.
[...]
por cetro deram-me um ramo, a um loureiro viçoso
colhendo-o admirável e inspiram-me um canto
divino para que eu glorie o futuro e o passado,
impeliram-me a hinear o ser dos venturos sempre
vivos e a elas e por último sempre cantar.

Ao receber o cetro de loureiro¹⁴, além de investir-se de uma função sagrada, tornando-se o senhor do canto, o *aedo* legitima-se também como um cultor da memória da comunidade, na medida em que “O cetro é a insígnia que, socialmente, mostra no poeta um senhor da Palavra eficaz e atuante; - é um aspecto material do dom do canto.” (TORRANO, *op.cit.*, p. 26). Ao recebê-lo das Musas, o poeta torna-se apto a gloriar os heróis e os deuses, bem como desvelar o passado e o futuro sempiternos. Por isso mesmo, no afã de suplantar os lapsos de memória e superar distâncias temporais, ele convoca as Musas, filhas de *Mnemosýne*, a memória sagrada, para auxiliá-lo no canto. Desta forma, a *Aletheia*, ou seja, o caráter verídico da narrativa é legitimado pela sua procedência divina.

¹² Notas da palestra “Reflexões sobre música e metafísica na Índia”, proferida pelo compositor e doutor em filosofia da musicologia, José Luiz Martinez, no II Ciclo de palestras Semiótica dos símbolos religiosos, realizado na PUC-SP. Citado em: REINALDO, Gabriela. *Uma cantiga de se fechar os olhos...: música e mito em Guimarães Rosa*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2005, p. 44.

¹³ Na Antiga Grécia, a palavra usada para designar tanto os poetas músicos que cantavam os seus versos.

¹⁴ O loureiro era considerado a árvore sagrada de Apolo.

1.2 A palavra cantada

Uma das principais características que diferem a voz falada da voz cantada, segundo afirma Nunes (1976, p. 48), é que “os sons cantados seguem um melodia com intervalos pré-fixados na escala e obedecem a uma métrica determinada (valores de sons definidos), ao passo que na fala os sons têm curta duração e a voz seria enfadonha se não fossem as inflexões que proporcionam à linguagem melodia e musicalidade.”

Os principais meios empregados na estabilização musical da fala, segundo Tatit (2004, pp. 41-42) são a unidade rítmica, as acentuações regulares, a curva melódica recorrente, entre outros. Juntos, esses elementos conferem sonoridade ao texto poético, uma vez que a letra, não precisando necessariamente obedecer a regras gramaticais que assegurem a comunicação objetiva da fala cotidiana, “também se estabiliza em suas progressões fônicas por meio de ressonâncias aliterantes.” (Idem, p. 42).

Na partitura musical, o ritmo é definido por meio de figuras que representam a duração das notas e das pausas, cujos valores (semibreve, mínima, semínima, colcheia etc.), são predeterminados pela fórmula de compasso. A quantidade de sílabas que irá corresponder a cada tempo do compasso é que indicará a duração e a variação da melodia, sendo ora mais lenta ora mais rápida. Com efeito, conforme assinalou o maestro Lindolfo Gaya (*apud* MOURA, 1998, p. 12), a incidência do ritmo é que determina a identidade de um gênero musical, visto que, independentemente da melodia ou da harmonia, “pelo ritmo se sabe de onde uma música vem”.

Em se tratando de melodia, ou ainda de “uma ordenação melódica”, Tatit (1986, p. 7) considera que esta surge naturalmente em consequência da regularidade rítmica e de “algum tipo de reincidência (de perfil, de motivos melódicos, de intervalos etc.) sobre a linearidade sonora”. Esse “processo reiterativo” confere independência estética à melodia, na medida em que possibilita ao ouvinte estabelecer uma relação com aquilo “que já soou” e antecipar, por meio da memória do contorno melódico, o que ainda irá soar. Isso, sem dúvida, também ocorre na poesia, por meio das constantes reiterações decorrentes, não só da rima, mas também de vários recursos estilísticos.

Nesse ponto, convém ressaltar o que diz Bosi (2008, p. 42) acerca da reincidência anafórica na poesia de Camões:

Amor é um fogo que arde sem se ver;
É ferida que dói e não se sente;
É um contentamento descontente;
É dor que desatina sem doer;
É um não querer mais que bem querer;
É um não contentar-se de contente; [...]

De acordo com Bosi, embora haja uma repetição constante do verbo ser, a anáfora não emperra o discurso. Pelo contrário, “impele o período para frente”, na medida em que busca exaurir todas as conotações semânticas do substantivo Amor a cada retorno. Todavia, diferentemente de uma imagem pictórica, na poesia, “A oração não se dá toda, de vez: o morfema segue o morfema; o

sintagma, o sintagma.” (Idem, p. 30). Assim, por meio dessas idas e voltas, como se fosse num bordado, “vai-se urdindo a teia de significados, a realidade paciente do discurso”. (Ibidem) e a imagem vai se revelando lentamente no poema. Dito de outra maneira, “a anáfora põe e repõe continuamente diante do nosso espírito a intencionalidade que anima todo o poema de Camões: o querer-dizer-o-que-é-Amor.” (Idem, p. 43).

Contrapondo a definição da imagem poética dada por Bosi com o que diz Tatit acerca da melodia, ou seja, de que esta surge naturalmente em decorrência do “processo reiterativo” ou ainda a partir de “algum tipo de reincidência”, percebemos que todos esses recursos estilísticos, empregados tanto na poesia quanto na música, permitem com que ambas possam se tangenciar, pois, como afirma Piva (*op. cit.*, p. 29), “A zona limítrofe de poesia e música pode ser vista onde a leitura de um poema lírico está a ponto de transformar-se em canção.”

1.3 Música e poesia na antiga Grécia

A música grega integrava o texto poético, acompanhamento musical e dança, expressando-se, ora de forma épica, por meio dos nomos (hinos) entoados no culto a Apolo, ora de forma dramática, por meio dos ditirambos dionisíacos, em que se destaca a participação do coro. Independentemente da maneira como era empregada, tudo o que se relacionasse com a voz recebia o sufixo “oda” (FREDERICO, 1999, p. 40). Consequentemente, o canto, fosse realizado por um só cantor, fosse entoado por um coral cantando em uníssono, era sempre monódico, visto que a música praticada nesse período não empregava a polifonia¹⁵. Dessa maneira, um solo de voz sem acompanhamento musical era denominado monodia. Entretanto, se o recitativo fosse acompanhado por instrumento musical, a melodia (Gr. *melos*, canção+oda, voz) deveria ser uma imitação fiel da voz, visto que a música, em seus primórdios, desempenhava quase que exclusivamente uma função ancilar, isto é, de suporte ao canto. Portanto, se o canto fosse acompanhado de cítara, receberia o nome citaródia, ou nomo citaródio para o hino apolíneo.

Na antiga Grécia, a estética da forma musical, denominada *Ethos*, estava diretamente relacionada à constituição da personalidade e a formação do caráter. Desse modo, considerava-se que, por meios das diversas escalas (ou modos) musicais, exprimiam-se os diferentes estados anímicos. O modo dório, por exemplo, era considerado nobre, viril, educativo; o frígio simbolizava a energia, o movimento e a agitação; o lídio era reservado para os lamentos fúnebres; o mixolídio deveria ser empregado para expressar angústias¹⁶. Na *República* (Liv. III), Platão expõe largamente sobre a importância da música como recurso pedagógico, chegando a considerar que “a educação musical é a parte principal da educação, porque o ritmo e a harmonia têm o grande poder de penetrar na alma e tocá-la fortemente” Do mesmo modo, Aristóteles, discípulo de Platão, considerava que a música, além de proporcionar a catarse - ou servir como um lenitivo para o relaxamento do espírito -, deveria também ser empregada para fins educativos. Na *Política*, o estagirita reitera a importância da educação musical na formação do caráter moral dos jovens.

¹⁵ Polifonia é a execução simultânea de mais de uma nota ou melodia.

¹⁶ Cf. FREDERICO, Edson. *Música: breve história*. São Paulo: Irmãos Vitale, 1999, p. 40.

1.3.1 O canto épico

A relação entre música e poesia está presente também na *Ilíada* e na *Odisseia*, de Homero, consideradas os pilares do cânone literário do Ocidente. Com efeito, ambos os épicos revelam uma unidade musical por meio dos seus cantos, uma vez que “A poesia primitiva”, como diz Spina (2002, p. 15), “não é exclusivamente a poesia dos povos pré-letrados, mas a poesia que está ligada ao canto, indiferenciada, anônima, coletiva”. Dito de outra maneira, “É a poesia no seu estágio ancilar, isto é, subserviente à música.” (Ibidem).

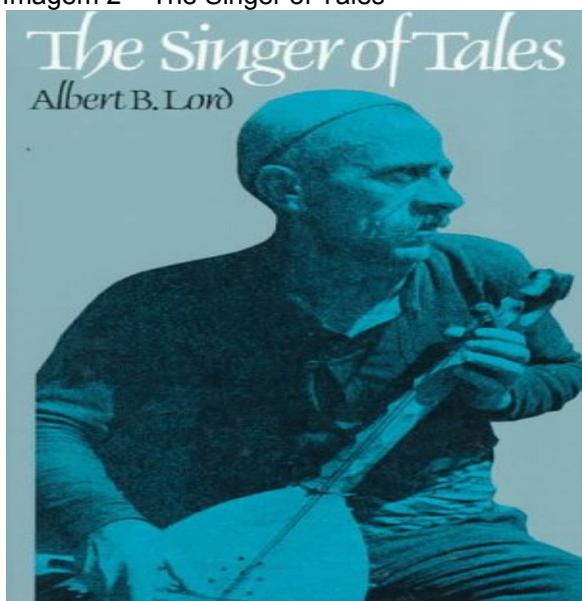
Atualmente, há uma aceitação tácita de que foi pelo emprego de recursos mnemônicos próprios da oralidade que os *aedos* asseguraram a permanência dos versos homéricos. Em *L’Epithète traditionnelle dans Homère* (O epíteto tradicional em Homero), Milman Parry (1928), contrariando toda uma tradição canônica que tinha a *Ilíada* e a *Odisseia* como os maiores marcos literários do Ocidente, percebe, por meio de evidências explícitas nos versos, que ambos os épicos foram produzidos oralmente, sem a ajuda da escrita. O que o levou a essa conclusão foi a constatação, decorrente de sua pesquisa, de que os nomes eram sempre adornados por epítetos, como “Nestor, o velho condutor de carroças”, “Aquiles, o dos pés ligeiros” ou “Diomedes, domador de cavalos” e tantos outros. Alguns críticos, no entanto, chegaram a considerar tais fenômenos como interpolações adicionadas *a posteriori* ao texto original. Para Parry, entretanto, esses epítetos possuíam uma função bem definida: serviam, ao mesmo tempo, como fórmulas mnemônicas e recursos retóricos, empregados pelos *aedos* para recordar os versos enquanto os entoavam perante uma plateia. Segundo Parry (1928, p. 197), as “expressões prontas” eram ouvidas com frequência por um poeta aprendiz, seja nos versos entoados pelo seu mestre ou cantados por outro bardo, as quais ele repetia constantemente. Desse modo, o cantor intérprete retinha mentalmente apenas a essência da narrativa tradicional contida nas “expressões formulares” às quais se habituara a ouvir. Com efeito, na medida em que construía a narração, de acordo com o contexto e as expectativas do público assistente, o bardo recorria àquelas “expressões formulares epitéticas” que trazia prontas consigo, a fim de ganhar tempo enquanto recriava e interpretava a sua própria versão do épico. Além dos epítetos, havia também outras “expressões formulares”, constituídas de ditos e frases prontas que eram elaboradas em “conjuntos temáticos padronizados” como “a assembleia, a refeição, o duelo, o ajudante do ‘herói’ e assim por diante” (Idem, ibidem).

Com o objetivo de constatar na prática suas teorias, Parry, em companhia de Albert Lord, partiu para o trabalho de campo nos balcãs, observando nessa região a música executada pelos bardos sérvios, ou *guslari*¹⁷ da antiga Iugoslávia, atual região do Kosovo. Parry percebeu que esses cantores camponeses, a maioria analfabetos, eram capazes de construir longas epopeias, com milhares de versos, referentes a uma famosa batalha entre as tropas albano-sérvias ocorrida no século XIV graças ao chamado “estilo formular”, do mesmo modo como foram criadas a *Ilíada* e a *Odisseia*. Parry concluiu que esses recursos mnemotécnicos eram decorrentes da “economia imposta pelos métodos orais de composição”, ou seja, os poetas orais não trabalham normalmente com base

¹⁷ O termo *guslar* ou *guslari*, no plural, é derivado de *gusle*, instrumento de uma única corda em forma de rabeça, tocado por um arco.

na memorização palavra por palavra de seu poema, mas na retenção de ideias conceituadas em aforismos e máximas. Com efeito, além da musicalidade adquirida pelo metro e pela rima, todos esses recursos são empregados pelos cantores de narrativas orais como formas mnemônicas de retenção e recuperação. Por isso, após observar e ouvir os cantadores de histórias épicas da ex-Iugoslávia, cujo sistema de criação poética se assemelhava às produções de Homero, Parry e Lord chegaram à conclusão de que esse modelo de composição poderia ser empregado para a análise das narrativas orais de todo o mundo, por meio de um traço universal que viria a ser denominado de “estilo-formular”. Abaixo, a imagem da capa do livro *The Singer of Tales*, de Albert Lord, mostra um bardo sérvio tocando o seu *gusle*:

Imagem 2 – The Singer of Tales



Fonte: <http://www.goodreads.com>.

A teoria formular, evidenciada nas pesquisas de Parry e Lord e inicialmente aplicada aos epítetos homéricos, foi ampliada posteriormente por Eric Havelock (1995, p. 31) para a compreensão de todo o pensamento grego anterior a Platão. Segundo Havelock, tanto o pensamento científico quanto as especulações praticadas pelos filósofos pré-socráticos eram elaboradas oralmente do mesmo modo como foram construídos os versos homéricos, ou seja, em forma de máximas sempre relacionadas a ações eminentemente humanas. Desse modo, o pensamento elaborado em provérbios, ditados, clichês, constitui a substância dos processos noéticos em uma cultura oral primária. Portanto, “nunca se dirá que a honestidade é a melhor política, mas que o homem honesto sempre prosperará”. Isso porque o conhecimento conceitual precisa ser reproduzido constantemente a fim de ser fixado na memória. Por isso mesmo, o discurso oral é situacional, agregativo e paratático, ou seja, constrói-se por meio de frases justapostas. Segundo Ong (*op. cit.*, p. 33),

Essa característica está intimamente ligada às fórmulas como meio de aparelhar a memória. As bases do pensamento e da expressão fundados na oralidade tendem a ser não tanto meras totalidades, mas

agrupamentos de totalidades, tais como termos, frases ou orações paralelas, termos, frases ou orações antitéticos, epítetos. [...] não o soldado, mas o soldado valente; não a princesa, mas a bela princesa; não o carvalho, mas o carvalho robusto.

Assim, a redundância e a repetição constituem características próprias da oralidade, colocando-a, deste modo, em contraste com a construção linear e sequencial proporcionada pela escrita. Essa descoberta abalou, consideravelmente, as estruturas canônicas da tradição literária ocidental, ao revelar que os dois grandes épicos da tradição clássica do Ocidente, ou seja, a *Ilíada* e a *Odisseia*, “tiravam proveito daquilo que os leitores posteriores haviam sido treinados teoricamente para desvalorizar, a saber, a frase pronta, a fórmula, o qualificativo previsível – ou, mais simplesmente, o clichê” (ONG, *op.cit.*, p. 33).

Evidentemente, não há como negar que o canto épico representa uma das mais remotas manifestações da poesia. Podendo-se afirmar, inclusive, que essa espécie de poema-narrativo encontra-se presente em praticamente todas as culturas. Visando à consolidação da identidade nacional e à reafirmação de suas tradições históricas, diversos grupos étnicos trataram de erigir suas próprias epopeias. Apresentando geralmente um tom elevado e sublime, o poema épico procura integrar uma visão total do mundo de forma objetiva e unificada, na medida em que exalta os feitos gloriosos e memoráveis de um herói, cujas ações são frequentemente entremeadas por forças divinas. Todavia, distanciando-se do tempo, o foco narrativo, além de proporcionar ao rapsodo liberdade para adaptações, confere um caráter lendário ao episódio. Na definição de Moisés (2004, p. 155), “um poema se torna epopeia quando alcança representar a totalidade do seu povo no instante supremo da sua vida histórica. Deste modo, cada povo teria a sua epopeia”.

Segundo Zumthor (2010, p. 120), o elemento ‘heroico’, caracterizado como um traço universal da epopeia, identifica-se com “a exaltação de um espécie de superego comunitário”. No entanto, apesar de apresentar um aspecto lendário e mitológico, a poesia épica reveste-se também de um significado simbólico, para cuja apreensão é necessário que se leve em conta o contexto histórico-cultural em que esse gênero poético encontra-se inserido. Nesse sentido, pode-se afirmar que, em maior ou menor grau, “Nenhuma epopeia é totalmente desprovida de ingrediente histórico, qualquer que seja a opacidade mítica do discurso.” (Idem, p. 123).

Notadamente, em uma sociedade arcaica, cujos valores encontram-se engendrados na tradição oral, “o objeto da produção não é a geração do máximo de riqueza, mas a manutenção da estrutura através da produção de cidadãos”, (WISNIK, *op. cit.*, p. 103). Por isso mesmo, o poeta ocupa um lugar de prestígio entre as sociedades que têm na oralidade seu principal meio de comunicação. Efetivamente, para os povos antigos, a poesia, de um modo geral, desempenhava um papel fundamental, na medida em que somente por meio do culto aos valores engendrados na história e na tradição, seria possível garantir a sobrevivência da própria sociedade. Geralmente associada à música, a palavra cantada constituía um valioso recurso pedagógico para a transmissão dos ensinamentos morais, dos valores, das condutas e das normas ancestrais que regiam a vida e organizavam a convivência dos membros de um determinado grupo social.

Do ponto de vista estrutural, o poema épico é construído geralmente em versos decassílabos heroicos, dividindo-se em três partes: a tradicional invocação ao divino, solicitando

auxílio para a narração; a proposição, que enuncia a história a ser narrada e a narração, constituída do relato em si. Conforme observa Krausz, (2007, p. 49) “Vários auto-retratos da atividade dos compositores da *Ilíada* são introduzidos ao tecido narrativo por meio da repetição de uma fórmula que solicita o amparo das musas, isto é, as invocações.” O canto inicial da *Ilíada*, por exemplo, começa pela a invocação:

Cante-me, ó deusa, do Peleio Aquiles
A ira tenaz, que, lutuosa aos Gregos
Verdes no Orco lançou mil fortes almas,

De acordo com Krausz (*op. cit.*, p. 51), mesmo que haja algumas variações, o conteúdo específico dessas invocações obedece a um paradigma, isto é, a uma fórmula predeterminada que serve de modelo para praticamente todas as epopeias para as quais o gênio de Homero serviu de inspiração. Todavia, a despeito de um longo processo de adaptação e retransmissão pelo qual foram submetidos, o autor considera que “os primeiros versos sejam justamente os menos sujeitos a mudanças, e os mais zelosamente preservados pelos aedos, como sinais de autenticidade de seus versos.” (*Ibidem*, p. 52).

Não obstante, conforme demonstra Ong (*op. cit.*, p. 19), os estudiosos e hermeneutas do passado só eram capazes de lidar com a oralidade pelo viés da escrita à qual estavam habituados. Dessa maneira, irrefletidamente, empreenderam uma análise meramente textual das diferentes “formas artísticas orais”, não só da *Ilíada* e da *Odisseia*, de Homero, mas também das cantigas de gesta da Idade Média, como a *Chanson de Roland*, o *Cantar de Mio Cid* e demais cancioneros da lírica trovadoresca. Embora o título e a estruturação desses poemas revelassem explicitamente a sua filiação à tradição oral, paradoxalmente, essas composições poéticas sempre foram (e até hoje ainda são) concebidas como “textos”. Esse equívoco, segundo o autor, “teve consequências ideológicas”, visto que, ao serem confrontadas com obras genuinamente literárias, “as formas artísticas orais eram fundamentalmente desajeitadas e indignas de estudo sério.”

A explicação para isso, segundo Ong (*op. cit.* p. 10), é que “estamos tão imersos na cultura escrita que encontramos muita dificuldade em conceber um universo oral de comunicação ou de pensamento, salvo como uma variante de um universo letrado.” Desse modo, na falta de um termo mais apropriado para abordar uma narrativa fundada na tradição oral, amplia-se a abrangência do termo “literatura”, cuja etimologia encontra-se diretamente relacionada a textos escritos, para designar qualquer produção eminentemente verbal.

Em contrapartida, por ser um fenômeno essencialmente acústico, isto é, por não possuir uma presença material visível e palpável, as palavras, mesmo que evocadas ou reevocadas, “não estão em lugar algum onde poderiam ser ‘procuradas’.” (*Idem*, p. 42) Por esse motivo, em uma cultura cujos processos cognitivos encontram-se moldados pela tradição escrita, a palavra oral não é tão valorizada, pois os falantes não atentam para o seu aspecto fônico. Para eles, as palavras são apenas significantes, no sentido saussuriano do termo, ou seja, são como rótulos, etiquetas, “colocadas imaginariamente nos objetos nomeados.” (*Ibidem*, p. 43).

1.3.2 A poesia lírica e a canção popular

Em *A Origem da Tragédia*, Nietzsche (2006, pp. 58-67), buscando compreender o fenômeno da canção popular, evoca o lirismo grego para abordar a interação entre música e poesia. Segundo o filólogo, é a partir da poesia lírica instaurada por Arquíloco que surge na antiga Grécia um novo gênero poético, totalmente contrário ao estilo épico fundado na tradição homérica. Segundo afirma Nietzsche, a própria história da antiguidade helênica revela que a gama expressiva da poesia grega era representada pelas figuras de Homero e de Arquíloco. Homero, como fiel servidor das musas, representava a contemplação apolínea e objetiva das imagens e a representação mimética da realidade. Enquanto que Arquíloco, “arrastado ferozmente pela existência”, seria, na definição estética moderna, o oposto subjetivo, uma vez que o gênero lírico representaria a expressão das imagens que emergem do sono e do abismo da existência do “eu”. Desse modo, a dor e o eco primitivos do impulso musical dionisíaco fariam brotar “do místico abandono próprio e do estado unitário um mundo de imagens e igualdade que têm um colorido, causalidade e velocidade bem diferentes daquele mundo do plástico e do épico.” De acordo com Nietzsche, “O gênero lírico criado por Arquíloco foi tão popular que o poeta consagrou-se ao lado de Homero na consideração geral do povo grego. Seus poemas transbordam espontaneidade, sentimento e certa irreverência em relação aos valores estabelecidos e, devido à sua popularidade, fizeram parte dos repertórios que eram cantados pelos rapsodos em concursos públicos de poesia. Por isso mesmo, Nietzsche, endossando o pensamento erudito de sua época, conclui que Arquíloco teria sido o primeiro a introduzir a canção popular na literatura. (Ibidem).

Entretanto, Torrano (*op. cit.*, p. 12) vai mais além, considerando que a poesia lírica é decorrente de transformações sócio-culturais promovidas, principalmente, com o surgimento da *Polis*, da moeda e da escrita. Mudanças estas que, alicerçadas no cotidiano da sociedade urbana, iriam revolucionar significativamente as referências e os fundamentos existenciais da sociedade grega da época (séculos VII e VI a. C.). Desse modo, os sentimentos e emoções, cujas motivações eram atribuídas anteriormente a forças cósmicas e divinas (o amor, o ódio, a ira, a loucura etc.) são interiorizados em um *pathos* eminentemente humano. Essa transmutação, todavia, somente foi possível por meio da abstração-conceitual promovida pela linguagem escrita, sobretudo pela “substantivação de adjetivos no neutro singular” (Idem, Ibidem).

A fim de compreender melhor o que isso quer dizer, recorreremos a Havelock e a Ong. Em *A revolução da escrita na Grécia e suas conseqüências culturais*, Havelock (1996, pp. 85-91) considera que evolução do pensamento de um estágio paratático-referencial para um estágio analítico-conceitual é decorrente do nível de codificação abstrata obtido pelos gregos, principalmente a partir da introdução de vogais à escrita, ocorrida por volta do século VIII a.C. Assim, com a carga de memorização alijada da memória, “o alfabeto tornou possível a formulação de enunciado novo e inesperado, que antes não era familiar e era até ‘impensado’.” (Ibidem, p. 85).

Arquíloco adaptou a poesia épica às novas formas, mais naturais, ao compor inúmeros iampos satíricos, alguns bastante ferinos, e também canções sensuais, além de ter mencionado muitos eventos políticos de sua época. Todavia, é importante lembrar que, além de Arquíloco, a

poesia lírica teve também em Píndaro, Safo e Alceu seus principais representantes. Segundo informa Cara (1985, p. 15), os nomes de Safo e Alceu estão vinculados ainda a uma espécie de subdivisão da poesia lírica, denominada poesia *mélica* (do grego “melodia”). Caracterizada por maior liberdade de composição e proximidade com a música, a poesia mélica seria, dentre os vários tipos de poesia praticados na antiga Grécia, a que mais se aproxima do que atualmente se entende como canção popular. Na definição de Cara (1985, pp. 7 e 8),

O lirismo é uma maneira especial de recorte do mundo e de arranjo da linguagem. Pode ser até que existam temas considerados mais líricos e menos líricos, em função das expectativas de produção e leitura que, cada tempo histórico, criam predisposições específicas em autores e leitores. Mas para o poeta lírico e crítico moderno, a poesia lírica vai-se concretizar, de fato, no modo como a linguagem do poema organiza os elementos sonoros, rítmicos, e imagéticos. Reencontrando sua antiga tradição musical, a poesia lírica tem sua marca nas propriedades de som e ritmo das palavras – que Ezra Pound chamava *melopecia*.

De fato, entre os gregos, a técnica de composição de canções, denominada melopeia (Gr. *melos*, canção + *poiós*, composição de melodias) era considerada como “a arte de compor melodias” para serem cantadas (MOISÉS, *op. cit.*, p. 279). Em razão disso, a poesia lírica vinha sempre acompanhada por instrumentos musicais, como a cítara, o aulos (instrumento de sopro semelhante à flauta) e, evidentemente, pela lira que deu nome a esse gênero poético.

Atualmente, o termo “canção” é bastante abrangente, na medida em que se refere a qualquer tipo de composição musical, caracterizada, *latu senso*, pela justaposição linear de elementos musicais e verbais. Concebido, assim, de maneira ampla, o conceito engloba diferentes formas de expressão vocal ou “modelos de canto”¹⁸, desde a canção erudita – caracterizada, geralmente, por aspectos formais e estéticos invariáveis, como o *Lied*, o recitativo, a cantata, a ópera etc. -, às diversas manifestações do canto popular, cuja natureza híbrida é permeável a discussões em diferentes campos de estudo, como a musicologia, os estudos semióticos e literários. Todavia, como vimos, a acomodação da poesia à forma musical, ou “o ajustamento de *motz el son*, palavras à melodia”, para empregar a expressão usada por Pound (2007, p. 57), surge com vigor a partir da poesia lírica, iniciada pelo poeta grego Arquíloco.

Caracterizada por um entrelaçamento perfeito entre música e poesia, a melopeia foi bastante empregada nas composições trovadorescas. De acordo com Pound (2007, pp. 53-54), a poesia trovadoresca, a exemplo da melopeia grega, trabalhava também sob um conceito de “arte total”. Dentro dessa concepção estética, a arte de *tropare* - que significa inventar, compor tropos -, consistia em “reunir cerca de seis estrofes de poesia de tal forma que as palavras e sons se soldassem sem deixar marcas ou falhas”. Por esse motivo, o autor considera que “É principalmente por causa da *melopecia* que devemos pesquisar a *poesia dos trovadores*.” (Idem, p. 53). Referindo-se ao poeta provençal Arnaut Daniel, Pound afirma que ele não apenas compôs um poema referente a

¹⁸ A expressão é utilizada por Fernando Carvalhaes Duarte (1994), segundo o qual os diferentes modelos de canto seriam decorrentes de “certas tendências padronizadas de sonorizar a fala, nas ações vocais do canto”. Cf. DUARTE, F. J. C. “A Fala e o Canto no Brasil: Dois Modelos de Emissão Vocal”. In: Revista ArteUnesp. São Paulo: 1994.

pássaros, mas “fez os pássaros cantarem” em seus versos. Devido a essa habilidade em ajustar perfeitamente os versos à melodia, o poeta foi reconhecido por Dante como “il miglior fabbro”, isto é, “o melhor artífice” na arte de trovar. (Ibidem). Com efeito, o refinamento dos versos, aliados à riqueza da melodia conferiam à *cansó* trovadoresca distinção e beleza raras que impressionaram o poeta florentino. Expondo sobre o tema em sua *De vulgari eloquentia* (1303-4)¹⁹, Dante considerava a canção a mais notável forma de linguagem não erudita. Em sua opinião, “se as coisas mais excelentes são dignas da mais excelente solução, as matérias dignas da mais excelente linguagem não erudita são dignas da forma mais excelente e devem, por conseguinte, ser tratadas como canções.” (*apud* Ferrand, 1997, pp. 165-6). Ferrand esclarece também que na estética da *cansó* trovadoresca subjaz “as noções de harmonia das proporções”, bem como da teoria da “adequação da forma ao tema”, cujos pressupostos teóricos foram elaborados a partir dos tratados sobre retórica do filósofo e orador romano Cícero (106 a. C. – 43 a.C.). Esses princípios constituíam “a chave da estética do século XII” (Idem, p. 166). Por isso mesmo, a principal característica da *cansó*, segundo o referido autor, é o seu desenvolvimento em estrofes regulares que, do ponto de vista formal, assemelham-se a um quadrado ou a um retângulo perfeito. Acima da linha dos versos que compunham a primeira estrofe geralmente vinha escrita a notação musical da melodia que se repetia nas estrofes seguintes. No tocante ao aspecto temático, não raro, na estrofe de abertura, celebravam-se a natureza e os pássaros, cujo canto ressoava nos versos entoados pelo trovador. Nas demais estrofes, por meio de uma evasão no tempo e no espaço do poema, eram externados os sentimentos, as angústias e os anseios do eu-lírico.

Assim como na Grécia, a atividade musical do medievo constituía-se numa prática exclusivamente oral, na medida em que até por volta do século XIII, a música profana era realizada unicamente por meio do canto. Desse modo, a música mais antiga de que se tem registro, tanto sacra quanto profana, consistia em uma única melodia vocal sem acompanhamento e com uma tessitura do tipo monofônica. A monodia empregada no canto gregoriano era denominada *cantochão*. Consistia em uma linha melódica situada geralmente dentro do limite de uma oitava, desenvolvendo-se suavemente em graus conjuntos. Como ainda não havia compassos, os ritmos eram irregulares, ocorrendo de maneira livre, sendo marcados tão somente pela acentuação prosódica da língua latina²⁰. A esse respeito descreve Piva (*op. cit.*, pp. 30-31):

O canto gregoriano prende-nos pelo equilíbrio e encanto quase divino. Nele a música se harmoniza com as palavras. [...] As palavras latinas constituem o material do canto gregoriano. A própria forma das palavras [...] determina o canto e, neste domínio, a especificidade do latim é sensível para todos. A língua latina favorece o encontro da inspiração, do rigor e da liberdade pelo próprio jogo dos seus acentos. [...] O latim é naturalmente rítmico, construindo-se sobre acentuações colocadas na penúltima ou antepenúltima sílaba de cada palavra, segundo a duração das sílabas, e

¹⁹ A eloquência vulgar ou A eloquência não erudita, dependendo da tradução.

²⁰ Na virada do século XVI para o século XVII, a barra de compasso, empregada com mais frequência nos movimentos de dança, em vez de servir como referência para a leitura, passa a dividir as sequências musicais em compassos regulares, sugerindo o lugar do acento. Com isso, a acentuação rítmica que anteriormente era definida livremente pela estrutura poética, passa a ser subordinada a uma fórmula pré-definida pela barra compasso. Cf. BENNET, Roy. Uma breve história da música.

que se traduzem antes por uma modulação musical do que por um aumento de intensidade.

Do mesmo modo, as primeiras notações musicais empregadas associavam as letras do alfabeto grego às notas musicais, em uma extensão de duas oitavas. Boécio (Século VI d. C.) designava as quinze notas contidas em duas oitavas por meio das quinze primeiras letras do alfabeto greco-latino. Posteriormente, essa classificação iria se limitar às notas compreendidas no interior de uma oitava, sendo este o sistema que se difundiu nos países anglo-saxônicos e na Alemanha.²¹

No tocante à música profana, a oralidade estava presente no próprio gérmen das poesias que nasciam para serem cantadas, por meio da arte de trovar, de compor versos e melodia. De acordo com Spina (1996, p. 82), os trovadores, detentores de um notável saber musical, não só compunham como também executavam as próprias canções, ou delegavam essa tarefa aos jograis. Todavia, segundo o autor, não raro, o trovador apropriava-se de alguma melodia (ou som, como era chamada) já existente, ou seja, “filhava o som a outros.”

Ferrand (*op. cit.*, p. 167), discorrendo sobre o assunto, sustenta que as canções trovadorescas eram construídas a partir dos modos litúrgicos, preferencialmente os modos dório e mixolídio, empregados no canto gregoriano. Entretanto, na opinião de Piva (*op. cit.*, p. 31), na lírica trovadoresca, dependendo da maneira como o sentimento amoroso era interpretado, a cantiga era entoada, ora de forma sublime, por meio da idealização da mulher nos versos de *fin'amor* dos trovadores, ora de forma grotesca e vulgar, por meio da poesia erótica dos goliardos. Dessa maneira, embora os versos de ambos fossem acompanhados de ornamentação musical, os trovadores inventavam livremente a melodia que iria acompanhar sua poesia lírico-amorosa, ao passo que os goliardos adaptavam versos satíricos à monodia tradicional do cantochão.

No entanto, Piva afirma que o erotismo dos goliardos, em parte, estava relacionado a uma atitude axiológica de “desmistificação dos valores espirituais”. Embora o autor não aprofunde a discussão, pode-se inferir que havia, na verdade, uma “carnavalização”, na acepção bakhtiniana do termo, da norma vigente e da moral cristã. Assim, as diversas contrafacta dos goliardos, constituíam, na verdade, genuínas paródias profanas do canto gregoriano. Dentre essas contrafacta, destaca-se o conjunto de cantos profanos denominados *Carmina Burana*, cujos manuscritos originais, encontrados no convento Benediktbeuern, na Baviera, remontam ao final do século XIII. De acordo com Spina (*op. cit.*, p. 83), embora os 315 poemas fossem destinados ao canto, os copistas responsáveis pelo manuscrito não indicaram a música de todos os *carmina* (Lat. pl. *carmen*, canto, cantiga), de modo que só foi possível reconstruir o andamento melódico de 47 deles.

Na opinião de Piervittorio Rossi (*apud* SPINA, *op. cit.*, p. 85), os *carmina* são “fruto de grande experiência musical, módulos próprios do canto gregoriano e da sequência junto a melodias inspiradas na lírica d’amor trovadoresca, numa harmonia de grande vivacidade e beleza.” Em 1937,

²¹ Com efeito, tanto nos países anglo-saxões quanto na Alemanha, as notas musicais são representadas por um sistema denominado de cifras, isto é, para cada nota compreendida no intervalo de Dó a Si, corresponde uma letra do alfabeto, diferindo nessa classificação tão-somente a nota Si que, especialmente na Alemanha, é representada pela letra H, em vez da letra B, como nos demais países. Dessa maneira, a escala musical tradicional Dó-Ré-Mi-Fá-Sol-Lá-Si, equivale alfabeticamente a C-D-E-F-G-A-B (H na Alemanha). Cf. MASSIN, Jean & Brigitte. História da Música Ocidental. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997 pp. 99-108.

em uma cantata cênica homônima, o compositor alemão Carl Orff (1895 – 1982) musicou alguns desses poemas medievais a partir das melodias reminiscentes, reunindo ritmos populares e eruditos.

Portanto, não há como negar que tanto trovadores quanto jograis e goliardos lançavam mão da palavra cantada para veicular seus poemas. Desse modo, pode-se afirmar, de maneira inequívoca, que não só a poesia antiga, mas também “a poesia medieval foi toda mais ou menos cantada ou entoada.” (MATOS; TRAVASSOS; MEDEIROS, *op. cit.*, p. 84).

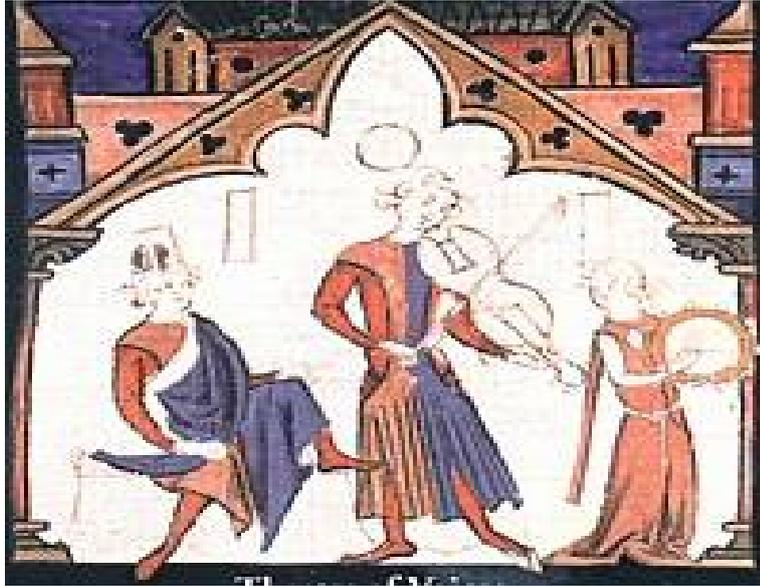
Todavia, a despeito do aspecto proeminente das canções de *fin'amor* para o estudo das inter-relações poético-musicais ocorridas na Idade Média, não há informações suficientes a respeito da música praticada nesse período. Embora grande parte desse repertório tenha sido preservada em diversos *códices*, denominados *cancioneiros*²², há pouco registro sobre a maneira como trovadores, troveiros, jograis e goliardos realizavam o acompanhamento musical de suas cantigas. Com efeito, das 3.500 canções que restaram, subsistem apenas 350 melodias. Entretanto, tais poemas não contêm nenhuma outra indicação além da linha melódica da canção. Como se não bastasse, essas melodias são praticamente indecifráveis, visto que adotavam um sistema de registro bem diverso do modelo de notação musical empregado atualmente²³. Entretanto, há fortes evidências de que os poetas compunham e entoavam suas próprias obras, acompanhados de instrumentos musicais, como a *vihuela*, uma pequena harpa ou o alaúde. Dentre os vários indícios, poder-se-ia citar, por exemplo, as dezesseis iluminuras do Cancioneiro da Ajuda,²⁴ que retratam trovadores em seu ofício de compor versos, bem como jograis dançando e tocando instrumentos:

²² Segundo Moisés (2004, p. 63) as primeiras coletâneas de poesia lírica reunidas em *cancioneiro*, remontam ao século XIII e XIV. Embora a região da Provença, situada no Sul da França, seja considerada o berço da lírica trovadoresca, o autor destaca que os primeiros registros manuscritos, reunidos em *códices*, surgiram na Península Ibérica por volta do final do século XIII, sob o título de *Cancioneiro da Ajuda*. Além dessa coleção, contendo apenas 310 cantigas galaico-portuguesas, há outras compilações mais extensas como *Cancioneiro da Biblioteca Nacional*, que reunia 1647 cantigas de *vária natureza*, de amor, de amigo, de maldizer; o *Cancioneiro da Vaticana*, o *Cancioneiro Geral*, de Garcia de Resende, dentre outros.

²³ Empregava um sistema de sinais estenográficos denominados *neumas* ou um sistema de notação musical arcaico denominado *notação quadrada* que não definia o ritmo com precisão.

²⁴ O *Cancioneiro da Ajuda* recebe este nome por estar conservado na biblioteca do Palácio Nacional da Ajuda em Lisboa. Contém cantigas de amor em suas 16 iluminuras que retratam o funcionamento dessa poesia com seu canto, dança e declamação. Cf. VASCONCELOS, Carolina Michaëlis de. *Cancioneiro da Ajuda*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1990.

Imagem 3 – Cancioneiro da Ajuda



Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Imagem:Cancioneiro_ajuda.jpg

Do mesmo modo, nas peças líricas do Sul da França, como assinala Ferrand (*op. cit.*, p. 174), é frequente a figura de um trovador, empunhando um instrumento musical, ornamentando a página inicial de uma *chanson* provençal²⁵. Certamente, tal instrumento não figura ali como uma simples alusão simbólica à arte do canto, mas denotando que os poetas-compositores, além de compor suas obras, interpretavam-nas também perante uma plateia.

1.4 O texto poético e a linguagem musical

A influência da música nas realizações da palavra cantada é, sem dúvida, um assunto que tem fomentado o pensamento estético, desde Platão. Em *A República*, o filósofo, preocupado com a predominância do aspecto musical em relação ao conteúdo das palavras, sustenta que o poeta lírico deveria se esforçar no sentido de conciliar a música ao texto, “obrigando a cadência e a melodia a adequarem-se às palavras, e não as palavras à cadência e à melodia.”²⁶

Todavia, Nietzsche (*op. cit.* p. 68), observa que, na medida em que a língua procurava “imitar o mundo dos fenômenos e das imagens, ou da música”, ou seja, ao querer se expressar de maneira análoga à linguagem abstrata da música, a linguagem verbal acaba sendo absorvida por aquela, visto que, no “poetar da canção popular” a melodia, talvez por ser de fácil retenção, sobressai-se “na apreciação ingênua do povo.” Em que pese esse juízo de valor, o que na verdade Nietzsche queria dizer é que, particularmente na canção, por haver uma sobreposição das propriedades musicais, o conteúdo inscrito nos versos que integram a letra passa a ser orientado ou, senão, totalmente absorvido pela melodia e pelo ritmo. Dito de outra maneira, na canção, o nível fônico sobrepõe-se ao nível semântico (COHEN, 1966).

²⁵ Cf. Françoise Ferrand. *A Música Profana nos Séculos XII e XIII*. In: MASSIN, Jean & Brigitte. *História da música ocidental*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997, pp. 161-175.

²⁶ Platão, *República*, Liv. III.

Assim como Nietzsche, a maioria dos pesquisadores contemporâneos defende que a música, por ser uma linguagem eminentemente abstrata, possui um modo peculiar de expressão, não sendo, portanto, “suscetível de nenhum uso prático comunicativo.” (PIVA, 1990, p. 43). Devido a essa singularidade expressiva da música, quando a palavra e a melodia interagem numa obra vocal, há uma predominância do elemento musical sobre o verbal, na medida em que este último passa a ser totalmente absorvido pelo primeiro. Para Boris Schloezer, por exemplo, (*apud* RUWET, 1972).²⁷

Há incompatibilidade, oposição profunda entre a música, sistema fechado, que é a coisa mesma, com significado intrínseco, e a linguagem, sistema aberto, que é a expressão do que significa, que se refere a um sentido que lhe é transcendente e do qual ele recebe sua unidade.

Afiliando-se a essa corrente de pensamento, a filósofa americana Susanne K. Langer²⁸ (*apud* OLIVEIRA, 2006, p. 324) considera que “quando palavra e música se fundem numa canção, todo o material verbal – fônico, semântico, poético, ou estrutural” - dissolve-se na melodia. Nesse sentido, não há como mais “falar de linguagem verbal ou de poesia, mas tão somente de música.” Na opinião da autora, isso explica, por exemplo, “a razão pela qual, na música vocal, versos banais funcionem tão bem quanto grandes poemas”. Langer considera também que, devido a essa incompatibilidade de convergência de ambas as formas de expressão artística, “um poema perfeito” poderia se apresentar como um problema para um compositor musical, na medida em que a preservação de estrutura formal do poema dificultaria significativamente o processo de criação musical.

Nesse sentido, Piva (1990, p. 40), referindo-se a algumas características estéticas da composição vocal contemporânea abordados por Ruwet, afirma que, nesse estilo de composição, “o texto é, muitas vezes, trabalhado e decomposto pelo músico de modo que a compatibilidade entre sistema linguístico e sistema musical surge limitadíssimo.” Portanto, para a grande maioria dos estudiosos do fenômeno da canção, a incompatibilidade de equilíbrio entre os dois sistemas semióticos, constituiria o principal obstáculo à caracterização da obra vocal como um veículo de comunicação. Não obstante, opondo-se essa linha de pensamento, há também autores, como Luiz Tatit, por exemplo, cujos pressupostos teóricos serão abordados no próximo capítulo, que afirmam que a principal característica da canção encontra-se na fusão de letra e melodia, nenhuma das duas exercendo função subalterna.

Em que pesem todas essas considerações a respeito da canção popular, Peter Burke (1989, pp. 36-37) esclarece que foi somente a partir de termos surgidos na Alemanha, no século XVIII, como *Volkslied* (canção popular), empregado por Herder e *Naturpoesie* (poesia natural), criado pelos irmãos Grimm, para designar canções e poesias produzidas e transmitidas pelo povo, que o apelativo “popular” passou a ser associado à canção folclórica. É também na efervescência desse

²⁷ Cf. RUWET, Nicolas. *Fonction de la parole dans la musique vocale*. In: *Langage, musique, poésie*. Paris, Ed. du Seuil, 1972.

²⁸ Cf. LANGER, Susanne K. *Feeling and Form*. New York: Charles Scribner's Sons, 1953.

movimento que surge, pela primeira vez, o conceito de *folclore*, significando “sabedoria do povo”²⁹. De acordo com Burke, justamente a partir desse período, em virtude de um rompimento definitivo com os modelos artísticos do Classicismo, ocorreu uma verdadeira inversão dos valores culturais e dos padrões estéticos vigentes. Conseqüentemente, na medida em que a exaltação do elemento “natural” e do “selvagem” passou a ser considerada uma forma de elogio, devotou-se um grande interesse pela cultura popular. Discorrendo sobre o assunto, Burke faz alusão a um ensaio escrito por Herder, cuja temática concentrava-se na eficácia e no poder divino exercidos pela poesia entre os povos antigos, mas que, no entanto, haviam sido perdidos. Segundo o autor (*op. cit.* p. 32), o que estava implícito nas argumentações de Herder era que,

no mundo pós-renascentista, apenas a canção popular conserva a eficácia moral da antiga poesia, visto que circula oralmente, é acompanhada de música e desempenha funções práticas, ao passo que a poesia das pessoas é uma poesia para a visão, separada da música, mais frívola do que funcional.

Atualmente, tanto o termo “popular” quanto o termo “folclore”, assumiram conotações incertas. De acordo com Paul Zumthor (2010, pp. 18-45), o apelativo popular, enraizado em nossa sociedade, tem sido empregado de maneira ambígua para identificar diversas manifestações artísticas orais produzidas pelas culturas subalternas como a literatura oral, a poesia oral e a canção popular. Desse modo, na opinião de Zumthor, a designação “popular”, além de muito vaga, não conceitua precisamente nada, visto que, “mais do que uma qualidade, ela indica um ponto de vista, especialmente confuso no mundo em que vivemos.” Com efeito, a designação “popular”, mais do que uma simples alusão ao um tipo de discurso cultural ou lugar da fala do grupo que o profere, reafirma as tensões engendradas na dicotomia “cultura hegemônica/cultura subalterna”. Para o autor, portanto, a utilização do referido termo reforça a oposição entre o literário e “não-literário”, revelando, desse modo, conotações etnocêntricas e imperialistas implícitas no conceito.

No intuito de evitar a polêmica e possíveis conotações ambíguas com o uso do termo “canção popular”, há uma predileção pelo emprego de termos alternativos e mais abrangentes, como “palavra cantada” ou “poesia oral”, empregadas de forma indistinta nos estudos produzidos, principalmente, por correntes de pesquisas oriundas da antropologia. Com efeito, na definição da antropóloga inglesa Ruth Finnegan (*apud* MATOS; MEDEIROS; TRAVOSSOS, *op. cit.*, p. 15), “A palavra cantada recobre toda a música vocal e se confunde com a poesia, principalmente o que se chamou ‘poesia oral’”.

Todavia, na opinião de Carlos Rennó (*apud* OLIVEIRA *et. al.*, 2003), a expressão que melhor definiria a convergência entre poesia e música é “poesia cantada”. Compreendida dessa forma, os elementos estruturais da linguagem poética, incluindo a parte musical que a integra, serão mais valorizados, esclarece o estudioso.

²⁹ O termo *folclore* foi criado 1846 por W. J. Thomas a partir da aglutinação das palavras inglesas “folk”, povo, e “lore”, designação arcaica para “saber”. Referia-se, portanto, a “um conjunto de costumes”. Cf. ZUMTHOR, Introdução à poesia oral, pp. 18-19.

Capítulo 2
A gênese da canção popular brasileira



30

*“Entre uma canção e um poema
há uma alma conjugal.
Uma dança em ritmo musical.”*

Cina de Moura

³⁰ Fonte: http://www.asesp.jex.com.br/includes/imagem.php?id_jornal=14489&id_noticia=22
Acesso em: 29/08/2011.

2.1 Letra e música na canção popular brasileira

Tatit (2004, pp. 72-75), embora admitindo que haja uma mudança significativa do “foco de incidência” do discurso verbal quando este se transforma em canção - em decorrência de uma série de recursos que tendem a estabilizar as entonações em “formas musicais” -, considera que na canção popular, particularmente a produzida no Brasil a partir do século XX, “o que assegura a adequação entre melodias e letras e a eficácia de suas inflexões é a base entoativa.” (Idem, p. 73). Esse fenômeno que tem despertado a atenção e o interesse de vários pesquisadores é denominado por Tatit de “princípio entoativo”. O autor parte do pressuposto de que, independentemente de ser ou não entoada, a fala também obedece a leis acústicas, inscritas nos fonemas e no foco de sentido da curva da voz ao enunciar sentenças afirmativas, interrogativas, exclamativas, imperativas, dubitativas etc. Esse foco de sentido, que segundo o autor está orientado para a finalização da frase, produz “inflexões, denominadas *tonemas*” que, dependendo da intencionalidade da voz enunciativa, “podem ser descendentes, ascendentes ou suspensivas (quando sustentam a mesma altura)”. (Idem, p. 73). Entretanto, cabe ressaltar que, por fazer parte da gramática gerativa do falante, essas regras são selecionadas, organizadas e convocadas de forma intuitiva para enfatizar o fluxo verbal. Outrossim, devido à natureza referencial do discurso falado, as frases não carecem de um tratamento estilístico especial – acréscimo de rimas, assonâncias, aliteraões etc., e tampouco de serem preservadas, pois serão descartadas tão logo cumpram a sua função eminentemente pragmática de transmissão do conteúdo da mensagem. Não obstante, ao analisar a curva melódica de várias composições populares, Tatit observou que, particularmente na música popular brasileira, subjaz uma base de entoação semelhante aos *tonemas* da fala, ou seja, “Tudo ocorre como se as grandes elaborações musicais estivessem constantemente instruindo um *modo de dizer* que, em última instância, espera por um conteúdo a ser dito.” (Idem, p. 69).

É certo que o cenário musical brasileiro esteve sempre marcado pela presença, em diferentes épocas, de excelentes músicos maestros e arranjadores notáveis, formados em escolas eruditas. Todavia, principalmente a partir de 1930, o foco da criação musical esteve concentrado em artistas que, geralmente não detinham conhecimento musical suficiente para “traduzir intelectualmente o que eles próprios realizavam.” Desse modo, embora esses artistas tivessem logrado enorme sucesso como compositores e intérpretes, o registro musical de suas criações era normalmente delegado a especialistas³¹. No entanto, Tatit afirma que, apesar de esses músicos possuírem tão somente um conhecimento musical intuitivo, ou seja, tocavam de “ouvido”, eles não deixaram de ser admirados por músicos de escola, notadamente, porque sabiam “aliar melodias a letras independentemente de seu nível de formação musical.” (Idem, p. 53). Com isso, sempre obtiveram um enorme sucesso junto ao público. Porém, o autor explica que, o que realmente garantiu a eficácia da música popular brasileira foi a identificação das melodias com as inflexões da fala cotidiana. Por isso mesmo, o autor afirma que a consolidação da canção popular brasileira³² é

³¹ No capítulo seguinte, veremos como parte da produção musical de Domingos Caldas Barbosa foi musicada por Alberto Nepomuceno.

³² Sempre que falarmos de música popular brasileira nesta dissertação, estamos nos referindo a todos os gêneros musicais gravados no Brasil a partir da década de 1930, e não apenas àquelas

decorrente “do anseio de um vasto setor da população que sempre se caracterizou por desenvolver práticas ágrafas.” (Ibidem, p. 70).

Feitas essas ponderações, Tatit (1986, pp. 5-7) vai mais além na discussão, chegando a considerar que “toda e qualquer canção”, em virtude de sua natureza eminentemente popular, apresenta características entoativas do discurso oral, “variando apenas a intensidade.” Segundo o autor, na canção popular o que determina a escolha da melodia é a sua adequação ao texto, facilmente identificada em uma análise pela “presença de uma raiz entoativa que justifica a escolha da melodia.” Com efeito, “no momento em que a voz começa a flexionar o texto com uma determinada melodia, já nos preparamos para reconhecer, por hábito de linguagem coloquial, os traços da entoação.” (Ibidem, p. 7). Foi, portanto, a partir desse “princípio entoativo”, o qual concentra a “entoação da linguagem oral como centro propulsor de todas as soluções melódicas que resultaram nos gêneros e estilos até hoje praticados” (TATIT, 2004, p. 75).

Desse modo, os cancionistas brasileiros, beneficiados que foram não só pelo aprimoramento das tecnologias de registro fonográfico, mas também pelos meios de transmissão radiofônica, consagraram-se como os verdadeiros artesãos da técnica de “aliar melodias a letras independentemente de seu nível de formação musical.” Cabe ressaltar, no entanto, que os próprios artistas criadores sempre fizeram isso de forma intuitiva e espontânea, visto que “jamais tiveram consciência dessa matriz entoativa subjacente às canções.” Por isso mesmo, Tatit acredita que “A eficácia da canção popular depende fundamentalmente da adequação e da compatibilidade entre o seu componente melódico e seu componente linguístico.” (Ibidem, p. 50). Desta maneira,

Por mais que uma canção receba tratamentos rítmico, harmônico e instrumental, o ouvinte depara, entre outras coisas, com uma ação simulada (“simulacro”) onde alguém (intérprete vocal) diz (canta) alguma coisa (texto) de uma certa maneira (melodia).” (TATIT, 1986, p. 6).

Como se não bastassem essas considerações, convém salientar ainda que na voz empregada nas realizações da palavra cantada há uma diferença perceptível de intensidade em relação à fala, o que, certamente, favorece a entonação. Em que pese o caráter evidente dessa afirmação, essa diferença de intensidade também pode ser comprovada, analiticamente, contrapondo-se a escalas de registro de ambas. Com efeito, Cohen (1966, p. 30) - referindo-se a uma análise comparativa entre as escalas de intensidades da fala e do canto, proposta por Georges Lote -, informa que, na declamação, há uma relação de intensidade de 1 para 7 do tempo de duração entre a longa e a breve, ao passo que, no canto, essa relação amplia-se de 1 para 64, o que equivale à duração da semibreve e da semifusa respectivamente.

Todavia, mesmo que a escala de registro da voz cantada seja maior do que a da fala, a intensidade do som vocal “depende essencialmente da força da coluna de ar expirado” (NUNES, *op. cit.* p. 30) sobre as cordas vocais que, por sua vez, agem sob um comando cerebral.³³ Além disso, a

composições que, arbitrariamente, inserem-se na sigla MPB. Esperamos, com isso, desvencilharmos de toda e qualquer forma de posicionamento etnocêntrico e juízo de valor que possam interferir na apreensão do objeto que por ora pretendemos analisar.

³³ Apesar de o fenômeno da fonação ter sido estudado desde o tempo de Hipócrates (640 a.C.), que dizia que “O homem fala pelo ar que ele atrai para todo o corpo”, foi o anatomista francês Ferrein

quantidade de vibrações duplas resultante da corrente de ar sobre as cordas vocais produz também uma tensão que varia de acordo com a altura do som. Assim, “a tensão das cordas é fraca nos sons graves, tornando-se mais sensível nos tons médios, e aumentando conforme forem se tornando mais agudos.” (Idem, p.31). Por outro lado, cabe lembrar também que além da intensidade e da altura, a voz humana distingue-se também pelo timbre. Desta maneira, mesmo que a altura (a frequência) dos sons produzidos por diferentes laringes seja igual, a qualidade desses sons, ou seja, o timbre é diferente para cada uma delas. Na música instrumental, por exemplo, identificamos diferentes instrumentos tão somente pela audição, justamente, pelo timbre de cada um deles. Do mesmo modo, ao ouvirmos uma gravação de determinada canção, automaticamente identificamos o “dono da voz”. O timbre, portanto, pode ser entendido como a identidade da voz.

Entretanto, não cabe aqui aprofundar a discussão concernente às várias causas físicas e características anatômicas envolvidas na diferenciação dos diversos timbres vocais. O que importa saber é que, a qualidade do som vocal está condicionada essencialmente a esses três elementos: intensidade, altura e timbre.

Não só por empregar aspectos acústicos da música, como a sonoridade, proporcionada pela rima ou pelas assonâncias e aliterações e pela beleza impulsionada pelo ritmo, mas, na medida em que interage com os estados emocionais do intérprete, a voz entoada assume uma expressividade maior do que na fala cotidiana, explorando, dessa maneira, toda a sua capacidade persuasiva. Em suma, pode-se afirmar que o canto é, na verdade, “uma dimensão potencializada da fala.” (TATIT, 2004, p. 41). No caso específico da música popular brasileira, que se consolidou efetivamente a partir de 1930, Tatit (*op. cit.*, p. 75-76) considera que,

A vasta produção desse período consagrou a entoação da linguagem oral como centro propulsor de todas as soluções melódicas que resultaram nos gêneros e estilos até hoje praticados. Bem mais poderosa que os tradicionais recursos enunciativos de ancoragem na primeira pessoa, no “eu lírico”, a entoação atrela a letra ao próprio corpo físico do intérprete por intermédio da voz. Ela acusa a presença de um “eu” pleno (sensível e cognitivo) conduzindo o conteúdo dos versos e inflete seus sentimentos como se pudesse traduzi-los em matéria sonora. De posse dessa força entoativa, e valendo-se do poder de difusão das ondas radiofônicas, os cancionistas se esmeraram em fazer dos intérpretes personagens definidos pela própria entoação. Ouvia-se então a voz do malandro, a voz do romântico, a voz do traído, a voz do embevecido, a voz do folião, todas revelando a intimidade, as conquistas ou o modo de ser do enunciador.

Diante do que foi exposto até agora, percebe-se, claramente, que a canção é um fenômeno complexo, cuja realização está condicionada a vários fatores fisiológicos, emocionais, culturais etc. que se apresentam diferentemente no instante de sua *performance*. (ZUMTHOR, 2010). Em razão disso, há atualmente um consenso entre vários pesquisadores, principalmente no campo da etnomusicologia, de que a canção não deve ser compreendida simplesmente com uma melodia associada a uma letra. Zumthor (*op. cit.*, p. 40), por exemplo, considera que “o texto poético oral, na

(1693-1769), por meio de experiências com cadáveres de animais (aproximando os bordos da glote e soprando fortemente para produzir sons intensos). Foi Ferrein também quem deu o nome de “cordas vocais” aos músculos tireoaritenóideos.

medida em que engaja um corpo pela voz que o leva, rejeita, mais que o texto escrito, qualquer análise.” A oralidade, portanto, pressupõe um intérprete.

2.2 A formação dos gêneros musicais urbanos

Não é possível se referir à música popular brasileira sem citar duas formas musicais que, segundo os historiadores, serviram de substrato para a formação de diversos estilos de música urbana, seja erudita ou popular, criados no Brasil a partir de finais do século XVIII. Obviamente que estamos nos referindo à *modinha* - que, a despeito das divergências quanto à sua origem, é defendida por muitos como o primeiro gênero de canção popular genuinamente brasileira - e, ao *lundu* - gênero musical híbrido que incorpora elementos coreográficos dos batuques africanos às formas musicais do fandango ibérico.

Dessa maneira, sem pretender fazer um levantamento profundo desses dois gêneros musicais - haja vista esse assunto já ter sido amplamente discutido (e ainda é) por musicólogos, como também por vários pesquisadores de outras áreas - neste capítulo será apresentada uma breve discussão a respeito de ambos os estilos de canção urbana. Embora esse não seja o objetivo principal desta dissertação, queremos destacar a participação da viola tanto no processo de formação dessa vertente musical como também na maioria dos estilos musicais que fazem parte da música caipira, principalmente a *moda-de-viola*, considerada por muitos como “o embrião da música caipira”.

2.3 A modinha

Em meados do século XVIII, surge no Brasil, um gênero lírico de inspiração popular e pretensão erudita, cultivado, de forma estilizada, pelas elites dos centros urbanos (principalmente Salvador, Ouro Preto e Rio de Janeiro), denominado *modinha*. A modinha era um tipo de canção delicada, de natureza singela e temática amorosa, cantada a uma ou duas vozes acompanhada, via de regra, por viola, guitarra³⁴ ou cravo. A “modinha imperial”, conforme a definiu Mário de Andrade (1930), alegrava as festas e reuniões da Corte Brasileira, e também os saraus promovidos pela aristocracia. Embora organizados como forma de lazer para a classe média, os saraus eram, inegavelmente, um momento de intercâmbio cultural. Lugar onde músicos amadores e profissionais reuniam-se para tocar ou cantar suas peças preferidas. Era também, segundo informa Lima (2001, p. 48) “a oportunidade para as moças das finas famílias exibirem seus dotes ao teclado, ou sua encantadora voz acompanhada pela delicadeza do dedilhado na guitarra.” Há um trecho do livro *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antônio de Almeida, publicado em 1854 (reinado de D. Pedro II) que descreve com muita clareza a atmosfera da época:

Depois do minuete foi desaparecendo a cerimônia, e a brincadeira *aferventou*, como se dizia naquele tempo. Chegaram uns rapazes de **viola** e machete: o Leonardo, instado pelas senhoras, decidiu-se a romper a parte da lírica do divertimento. Sentou-se num tamborete, em um lugar isolado da sala, e **tomou uma viola**. Fazia um belo efeito cômico vê-lo, em trajes do

³⁴ Guitarra barroca.

ofício, de casaca, calção e espadim, acompanhando com um monótono zunzum nas cordas do instrumento o garganteado de uma modinha pátria. (p. 2) [Grifo nosso].³⁵

Por estar constantemente envolta por uma aura burguesa e aristocrática, acreditava-se, inicialmente, que a modinha era um gênero lírico variante das *modas*³⁶ executadas nos salões da Metrópole. Mário de Andrade (1964, p. 8), por exemplo, sustentava que a origem erudita das modinhas era algo “incontestável”. Na opinião do polígrafo paulista, a palavra “modinha” estava relacionada menos a aspectos formais do que a uma tendência cultural luso-brasileira de reduzir ao diminutivo tudo aquilo que é acolhido com carinho.

No entanto, atualmente, há uma vertente contrária à versão “eruditizante”, proposta por Mário de Andrade, a qual sustenta que a modinha é um gênero popular criado no Brasil e introduzido em Portugal pelo poeta e violeiro Domingos Caldas Barbosa (1740-1800). No entendimento da maioria dos autores que se dedicam a esse tema (Mozart de Araújo, José Ramos Tinhorão, Edilson Vicente de Lima, Carlos Sandroni, Gerárd Beháge, entre outros), há como afirmar, comprovadamente, por meio de análises musicais e fontes secundárias, que o tipo de canção que teria sido apresentada nos salões de Lisboa, a partir de 1775, “por um poeta, tocador de ‘viola de arame’, o mulato carioca Domingos Caldas Barbosa” (TINHORÃO, 1998, p. 115), diferia, em muito, de sua antecessora portuguesa, tanto no aspecto formal quanto no aspecto temático. Isso porque, segundo afirma Lima (*op. cit.*, pp. 46-51), embora tenha absorvido as características formais e melódicas da cantiga portuguesa, “a modinha se configura de maneira muito rica, não assumindo uma forma específica.” Esse autor acrescenta ainda que na coletânea intitulada *Viola de Lereno*³⁷, publicada em Lisboa entre 1798 e 1823, além de neologismos afro-brasileiros, “bem ao gosto do vocabulário popular praticado na colônia”, como “mugangueirinha” e ainda formas de tratamento como “sinhá” e “nhanhá,

há uma grande quantidade de modinhas que se destacam por possuir uma musicalidade muito própria: melodias sinuosas de poucos compassos e compostas por pequenos motivos, a presença da síncopa melódica, o acompanhamento em arpejos de quatro colcheias, parafraseando as batidas do nosso atual pandeiro ou ganzá. (Idem, p. 49).

Juntos, esses elementos musicais constituiriam a base de gêneros como o choro, o maxixe, o corta-jaca, o samba, entre outros que se formariam, principalmente, como estilizações destes.

³⁵ Destaque-se no trecho citado o papel desempenhado pela viola. Na referida obra, Manuel Antônio de Almeida faz constantes referências a ela, uma vez que a figura de Leonardo Pataca, personagem central do romance, aparece sempre associada a esse instrumento.

³⁶ Palavra de origem portuguesa empregada como designativo genérico de cantiga, melodia ou música. Cf. *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira*. Disponível em: <http://www.dicionariompb.com.br/moda-de-viola/dados-artisticos>. Acesso em: 18/06/2011.

³⁷ Como era de praxe entre os poetas árcades, Domingos Caldas Barbosa adotou o pseudônimo de Lereno Selinuntino ao ingressar na Arcádia Romana. Consta também em sua biografia que, além de ter se tornado padre em Portugal, Caldas Barbosa foi um dos fundadores e presidente da Academia de Belas Letras de Lisboa, denominada Nova Arcádia.

Como se não bastasse o rompimento definitivo com as formas tradicionais da cantiga portuguesa, Tinhorão (*op. cit.* p. 13) afirma que houve também uma ruptura total com os padrões morais cultivados pela elite. Com efeito, admiradas pela maioria e reprovadas por alguns, pela maneira coloquial e direta com que Caldas Barbosa abordava temas amorosos e sentimentais, a suas cantigas recheadas de sensualidade e malícia, sem dúvida, trouxeram novidade e polêmica à sociedade lisboeta da época. Tanto que o poeta português Manuel Maria Barbosa du Bocage escreveu um soneto, repleto de imagens preconceituosas, no qual ataca, não apenas a cantiga acompanhada de viola (referida no poema como banza³⁸), mas também a etnia do poeta-violeiro. Em um desses versos, Bocage chega mesmo a compará-lo a um orangotango:

Vem pão, manteiga e chá, tudo à catinga;
 Masca a farinha a turba americana;
 E o orang-utang a corda a banza abana,
 Com gestos e visagens de mandinga³⁹

Outro poeta português, Nicolau Tolentino (*apud* CASCUDO, *op. cit.*, p. 19) também atesta, de forma não menos preconceituosa, o enorme sucesso que obtivera a modinha em Portugal. Conforme afirmava em um de seus versos, “Sobem nas asas dos ventos/As Modinhas Brasileiras”. Em outro poema em que declara enfadado o seu juízo de valor em relação ao gênero, Tolentino refere-se à modinha de forma depreciativa: “Cantada a vulgar Modinha/Que é dominante agora.” (Idem, *ibidem*).

Diante de tais evidências, fica difícil refutar a tese de que “As Modinhas Brasileiras”, como se refere Tolentino, teriam mesmo sido introduzidas em Portugal por Domingos Caldas Barbosa. Todavia, isso só ficou realmente esclarecido quando da publicação, em 1962, da obra *A Modinha E O Lundu No Século XVIII*, de autoria do musicólogo Mozart de Araújo. Até então, a maioria dos autores que tinham se debruçado sobre o tema endossavam a hipótese sugerida por Mário de Andrade de que a modinha brasileira era proveniente de Portugal.

Embora Caldas Barbosa não tivesse retornado mais à sua pátria natal, o mesmo não se pode dizer de suas composições, pois, segundo nos informa Cascudo (*op. cit.* p. 26), embora o poeta tivesse permanecido em Portugal até a sua morte, em 1800, “a sedução daquela melodia terna e poderosa em que o triste e desdenhado amor era motivo de sofrimento e de esperança” sentiu novamente os ares tropicais. Com efeito, as modinhas de Lerenó (pseudônimo do autor) fizeram também enorme sucesso no Brasil. Segundo Araújo (*apud* VASCONCELOS, 1977, pp. 47-48), todas as poesias que fazem parte da coletânea *Viola de Lerenó* foram musicadas pelo próprio compositor. Infelizmente, com exceção de uma, intitulada “Ora, A Deos Senhora Ulina”, todas elas teriam sido perdidas. Entretanto, contrariando a hipótese sustentada por Mozart de Araújo, como em muitas

³⁸ O vocábulo *banza*, do quimbundo *mbanza*, está consignado no Dicionário de Aurélio Buarque de Holanda como “grosseira guitarra africana de quatro cordas, (popular viola, guitarra)”, cordofone que se prestaria perfeitamente a ser tangido por Caldas então na condição de um orangotango.

³⁹ Citado em CASCUDO, Luís da Câmara. *Caldas Barbosa: poesia*. Coleção Nossos Clássicos. Livraria Agir Editora: Rio de Janeiro, 1958, p. 19.

modinhas sobre poemas de Caldas Barbosa não consta o nome do compositor da melodia, acredita-se que o poeta compusesse suas músicas de “ouvido”. (LIMA, *op. cit.* p. 49).

De qualquer maneira, vários poemas de Domingos Caldas Barbosa foram também musicados por compositores portugueses renomados, dentre os quais se destacam Marcos Portugal (1762-1830), que se transferiu para o Brasil em 1811, e Antônio Leal Moreira (1758-1819). Lamentavelmente, como a maioria desses compositores e arranjadores possuía formação erudita, nenhum deles valorizou o instrumento original que acompanhava o canto, ou seja, a viola. Com efeito, as melodias sobre poemas de Caldas Barbosa foram harmonizadas aos moldes do estilo *bel canto* das árias italianas. Em “Você Trata Amor em Brinco”, por exemplo, cujo arranjo foi feito por Marcos Portugal para dueto de soprano e tenor, acompanhado de piano e solo de flauta, os cantores empregam a mesma técnica e virtuosismo vocal do canto lírico, como pode ser percebido por meio da impostação e da ornamentação das vozes⁴⁰:

Você trata Amor em brinco
 Amor a fará chorar.
 Veja lá com quem se mete
 Que não é para brincar.
 Estribilho:
 Ai Amor, Amor, Amor!
 Vocês zombam com Amor

E não é para zombar.
 O Amor vem manso, mansinho,
 No coração habitar,
 E depois de estar de dentro,
 Quer só ele as regras dar.
 Estribilho.
 Amor quando entra no peito,
 Parece o vais consolar.
 Mas travesso em pouco tempo,
 Faz a gente palpitar.
 Estribilho.

Como Amor nada de pressas,
 Vamos muito devagar.
 Porque como ele é criança,
 Se correr há de cansar.

⁴⁰ O áudio dessa composição, que faz parte do álbum *O Amor Brasileiro: Modinhas & Lundu do Brasil*, encontra-se gravado na primeira faixa do CD que acompanha este trabalho.

Estrilho.⁴¹

2.4 O lundu

Caracterizado pela umbigada (uma espécie de rebolado que insinuava o ato sexual), esse gênero musical foi, inicialmente, praticado como dança nos terreiros de candomblé por negros e brancos simpatizantes. Em razão de sua coreografia, considerada obscena para a época, o lundu foi constantemente atacado por moralistas, pela Igreja e, não raro, censurado pelas autoridades locais.

Em *História Social da Música Popular Brasileira*, Tinhorão (1998, pp. 85-100) cita uma portaria, editada em 1735, na Bahia, que ordenava ao capitão Manuel Gonçalves de Moura a realização de uma diligência policial em um dos bairros baianos com o objetivo de “prender todas e quaisquer pessoas, ou sejam brancos ou pretos” que estivessem dançando ou assistindo àquele “diabólico folguedo”. Notadamente, havia uma plateia que, ao assistir aos dançarinos, batia palmas e cantava, em um coro improvisado, um estrilho proposto pelo tocador de viola. Nesse ponto, cabe salientar que a viola desempenhou um papel importantíssimo, não apenas na marcação rítmica, mas também na entonação dos estrilhos, pois, conforme nos esclarece Tinhorão (1991, pp. 52-53), “era exatamente para acentuar essa intenção poética dentro do ritmo cadenciado que o tocador de viola procurava fazer as cordas *chorarem*, isto é, chegarem sonoramente a um efeito expressivo capaz de acentuar a intenção do texto.”

Posteriormente, a parte cantada do lundu desvincilhou-se da dança, na medida em que os estrilhos passaram a ser executados tão somente à viola e fora dos terreiros. Certamente, para agradar o público, exigia-se que fosse ampliada a parte cantada, a qual tais estrilhos “pudessem ser encaixados como arremate.” (Idem, p. 53).

Em consonância com o texto de Tinhorão, Franceschi (2004, p. 70), também afirma que o lundu

No princípio era apenas uma dança com pequenas pausas cantadas. Com a introdução do acompanhamento de viola tornou-se canção solista. Resultante dessa mudança, e sempre com boa aceitação, a dança passou a ser usada pelos músicos de teatro integrados a composições com textos de duplo sentido.

Com base nessas considerações, é incontestável o fato de que o acompanhamento de viola foi primordial para a transformação do *lundu-dança* no gênero lírico, denominado *lundu-canção*. Conquanto a forma coreográfica do lundu continuasse a ser cultivada nos terreiros, principalmente pelos negros e mestiços, a sua variante lírica despertou o interesse de compositores de entremezes⁴² e músicos de teatro, conforme esclarece Franceschi.

Atualmente há um consenso de que, não apenas as primeiras modinhas criadas no Brasil são de autoria de Domingos Caldas Barbosa, mas a ele é também atribuída a autoria das

⁴¹ A letra completa dessa canção encontra-se em CASCUDO, Luís da Câmara. *Caldas Barbosa: poesia*. Rio de Janeiro: Livraria Agir Editora, 1958, pp. 56-58.

⁴² Representação teatral burlesca ou jocosa, de curta duração, que serve de entreato da peça principal.

primeiras composições do gênero lundu-canção. Todavia, isso só foi devidamente comprovado com a descoberta do caderno intitulado *Modinhas do Brazil*⁴³ pelo musicólogo norte-americano Gerárd Beháge, em 1968, na Biblioteca da Ajuda, em Portugal. Segundo Tinhorão (1998, p. 103), algumas das composições que constam nesse manuscrito, como “Eu Nasci Sem Coração” e “A Saudade Que No Peito” (registradas como modinhas), trazem arpejos e cifras para acompanhamento, como também indicações rítmicas, que se assemelham aos “estribilhos dos batuques” dos lundus praticados pelos negros nos terreiros. Além disso, o autor acrescenta também que, nessas composições, está presente o mesmo sincopado que consta nas primeiras gravações de lundu em disco, realizadas no século XX por Eduardo das Neves e Mário Pinheiro. Por esse motivo, considera-se que Domingos Caldas Barbosa foi autor tanto de modinhas quanto de lundus.

Conjetura-se, entretanto, que, muito antes, na Bahia, Gregório de Matos Guerra (1633-1696) já havia composto os seus lundus. Hipótese que, por sinal, é defendida por autores da estirpe de Araripe Júnior⁴⁴ e João do Rio⁴⁵. O primeiro, citado por Vasconcelos (1977, p. 42), chega a afirmar que o poeta baiano não só compunha lundus, mas também os entoava ao som de um viola que ele mesmo fabricava.

Apesar de não haver fontes primárias que confirmem Gregório de Matos como compositor e violeiro, Barros (2007) também afirma que “o mundo dos engenhos, dos amigos, dos lundus, dos jogos e das mulatas” teria sido narrado pelo poeta com “uma viola de cabaça que, segundo a tradição, fora construída por ele mesmo... Esta viola de cabaça o acompanhou até nos momentos mais difíceis de sua vida como na prisão, antes de ser deportado, e durante o motim em Angola”.⁴⁶

Tinhorão (1998, p. 57), por sua vez, acredita que o predomínio de “estribilho, versos sobre motes e décimas cantadas, somadas às glosas, cantigas e chulas, bem como as liras e chansonetas” na obra gregoriana, certamente, induz-nos a pensar que grande parte de suas poesias foram compostas “para serem cantadas com acompanhamento da viola.” Um dos motivos que o levaram a essa conclusão é o fato de que menos de um terço da produção literária atribuída a Gregório de Matos é composta de sonetos, gênero poético que, segundo afirma o musicólogo, é pouco afeito à inserção de melodias.

Em que pese essa constatação, ela não deixa de ser conjectural, visto que se apoia em evidências e informações secundárias. Todavia, ao aprofundar a discussão, Tinhorão (*op. cit.* p. 59) cita um poema do próprio Gregório, em cujos versos estão presentes imagens que, inelutavelmente, confirmariam a hipótese de que, além de dominar as técnicas de composição poética, o poeta baiano também se destacava como compositor e tocador de viola. À guisa de exemplo, haja vista o estudo da lírica gregoriana não constituir o escopo deste trabalho, reproduziremos aqui um pequeno trecho

⁴³As modinhas e lundus que constam no manuscrito *Modinhas do Brazil*, pertencente ao acervo da Biblioteca da Ajuda, em Portugal, foram gravadas recentemente em CD. Cf.: LIMA, Edilson. *As modinhas do Brasil*. São Paulo: EDUSP, 2001. Além do CD, o livro traz também as partituras em transcrição atual, bem como os *fac-símiles* de cada uma delas.

⁴⁴JÚNIOR, Araripe. *Gregório de Matos*. Rio de Janeiro. Livraria Garnier Irmãos, s/d.

⁴⁵RIO, João do. *A Alma Encantadora das Ruas*. Rio de Janeiro, H. Garnier. Livreiro-Editor, 1908.

⁴⁶Citado por VILELA, Ivan. *A viola*. Ensaio elaborado especialmente para o projeto Músicos do Brasil: Uma Enciclopédia. (2008-2009). Disponível em: <http://www.ivanvilela.com.br/pesquisador/ivanvilela-aviola.pdf>. Acesso em: 18/06/2011.

de um de seus poemas, citado por Tinhorão, no qual o próprio poeta revela a sua habilidade como trovador e violeiro:

Um cruzado pede o homem,
 Anica, pelos sapatos,
 mas eu ponho isso à viola
 na postura do cruzado:
 Diz, que são de sete pontos,
 mas como eu tanjo rasgado,
 nem nesses pontos me meto,
 nem me tiro desses tratos.
 Inda assim se eu não soubera
 o como tens trastejado
 na banza dos meus sentidos
 pondo-me a viola em cacos:
 O cruzado pagaria,
 já que foi tão desgraçado,
 que buli com a escaravelha,
 e toquei sobre o buraco.
 Porém como já conheço,
 que o teu instrumento é baixo,
 e são tão falsas as cordas,
 que quebram a cada passo,
 Não te rasgo, nem ponteio
 nem te ato, nem desato,
 que pelo tom que me tanges,
 pelo mesmo tom te danço.
 Busca a outro temperilhos,
 que eu já estou destemperado.
 [...]

Nesse poema, em que realiza, por meio de trocadilhos, uma brincadeira semântica com o significado da palavra “ponto”, o poeta, além de demonstrar toda a sua técnica na arte de versejar, deixa entrever que ele não só criava, mas também cantava e tocava perante o público os seus versos: “mas eu ponho isso à viola” (v. 3). Todavia, ao comparar o tamanho dos sapatos, cuja medida era feita por pontos, com os pontos que determinam a escala da viola, o poeta admite que, embora não empregasse a técnica erudita do ponteio⁴⁷, como ele próprio faz questão de ressaltar em “mas

⁴⁷ A escala do braço da viola contém posições pré-definidas, denominadas “pontos”. Em razão disso, o emprego da técnica denominada “ponteio”, ou “ponteado”, consiste na execução de uma melodia, empregando tão somente as notas da escala diatônica distribuídas nessas posições. Cabe ressaltar, no entanto, que o ponteio, geralmente é realizado de forma intuitiva pelo tocador. Posteriormente,

como eu tanjo rasgado/nem por esses pontos me meto” (vv. 6-8), o fazia pelo “processo popular de ferir as cordas todas de uma vez, que era o chamado toque rasgado” (TINHORÃO, *op. cit.* p. 60). Foi a partir dessas evidências musicais que Tinhorão chegou à conclusão de que a maioria dos poemas de Gregório de Matos foi composta declaradamente para ser cantada. Assim sendo, o autor defende que quase toda a produção poética de Gregório deveria ser estudada “não como obra poética mas como versos de música popular” (Idem, p. 57).

Em que pese a relevância dessa informação para os estudos sobre literatura e música popular brasileira, o primeiro nome a entrar na história de nossa canção popular como marco referencial do gênero, foi, sem dúvida, o do poeta Domingos Caldas Barbosa. Notadamente, na grande maioria das publicações dedicadas à música popular onde o nome de Caldas Barbosa é mencionado, sua atuação estará sempre vinculada ao surgimento da modinha e do lundu. Além disso, como não poderia deixar de ser mencionado e ressaltado, os seus biógrafos nunca deixam de citar a sua vinculação à viola, instrumento com o qual o poeta executava suas cantigas.

De fato, já em 1850, Adolpho de Varnhagem (*apud* TABORDA, 2006, p. 559) afirmava, em seu *Florilégio da literatura brasileira*, que, por toda a Corte, Domingos Caldas Barbosa entoava “*improvisos cantados ao som da viola*, à semelhança de um lyrico grego ou de um trovador da idade média.” [Grifo do autor]. Em outra passagem, Varnhagem informa que “Nos aristocráticos sermões das Caldas, nos cansados banhos de mar, nos pitorescos passeios de Cintra, em Bellas, em Queluz, em Bemfica, sociedade onde não se achava Caldas com sua viola não se julgava completa.” (Ibidem). Do mesmo modo, Araújo (*op. cit.*, 1963, p. 29), referindo-se ao prestígio de que gozava Barbosa na Corte Portuguesa, afirma que o poeta frequentava “os palácios dos fidalgos, com a sua viola debaixo do braço.” De qualquer modo, o que realmente interessa saber é que, inequivocamente, todos os seus lundus e modinhas foram compostos para serem cantados com acompanhamento de viola.

Todavia, conforme foram surgindo novos gêneros musicais, o violão, por possuir um som grave produzido pelos bordões, adequava-se melhor à cadência rítmica do samba e às inversões harmônicas do choro⁴⁸. Além disso, o fato de possuir um número reduzido de cordas (o que facilita consideravelmente o aprendizado e a execução), o violão identificou-se melhor com a música praticada na cidade. Assim, apesar de na zona rural a viola ser identificada como o instrumento central de todas as manifestações musicais, além de danças e funções religiosas, como as Folias de Reis, Festa do Divino e Dança de São Gonçalo, paulatinamente ela foi sendo substituída pelo violão no meio urbano e, não fosse pelo empenho de músicos virtuosos como Tião Carreiro, Renato Andrade e Almir Sater, para ficar somente nesses, bem como pela perseverança de pesquisadores realmente comprometidos em resgatá-la, como Ivan Vilela e Roberto Corrêa, entre outros, ela teria desaparecido completamente do cenário musical brasileiro.

veremos como essa técnica constitui a essência do estilo musical denominado *moda-de-viola*. Para aprofundar o assunto, ver: CORRÊA, Roberto. *A Arte de Pontear Viola*. Brasília: edição do autor, 2000.

⁴⁸ A título de esclarecimento, diferentemente do violão que possui seis cordas, a viola possui dez cordas dispostas em cinco pares.

Portanto, reiterando o que foi dito no início deste capítulo, se até agora insistimos na caracterização do lundu e da modinha, que na opinião de Araújo (1963, p. 11) constituem os “pilares mestres sobre os quais se ergueu todo o arcabouço da música popular brasileira”, não foi apenas para enfatizar o caráter inestimável dessas formas musicais, mas, sobretudo, para demonstrar que “Apesar de nos remeter ao mundo rural, a viola foi antes um instrumento urbano” (VILELA, *op. cit.*, p. 1). Apesar disso, a sua designação “se confunde com suas representações sócio-culturais, tanto no Brasil de hoje, como já em Portugal da época das navegações.” (NOGUEIRA, 2008, p. 65).

No próximo capítulo, veremos como a viola foi fundamental para a estruturação de um gênero musical que, para muitos, pode ser definido como o embrião da música caipira: a *moda-de-viola*. Porém, antes de adentrarmos efetivamente no estudo da *moda-de-viola* que, aliás, constitui o *telos* deste trabalho, é necessário esclarecer algumas dúvidas com relação à distinção que normalmente se faz entre “caipira” e “sertanejo”, visto que o objeto de estudo que estamos analisando, embora seja considerado o protótipo da música caipira, não raro é englobado também na categoria de “clássico sertanejo”.

2.5 A canção popular de temática rural

De um modo geral, poder-se-ia afirmar que a autêntica música sertaneja é aquela cuja temática esta relacionada ao universo simbólico da zona rural e, mais especificamente, ao homem, cujo *modus vivendi* encontra-se diretamente relacionado às condições adversas da natureza e da geografia interiorana. Região que, por suas características ermas e agrestes, é denominada de sertão⁴⁹. “O sertão está em toda a parte”, diz Riobaldo, personagem de Guimarães Rosa. Com efeito, Câmara Cascudo (*apud* FERRETE, 1985, p. 26) afirma que “as tentativas para caracterizá-lo têm sido mais convencionais que reais.” Assim sendo, por força do hábito, convencionou-se chamar de sertão, toda região da caatinga nordestina, dos cerrados, grotões e vales de Minas Gerais, Goiás e Mato Grosso, como também dos pampas gaúchos com todas as suas peculiaridades.

Nessa região quase semipovoada (isso até meados do século XX), habita um tipo étnico, cognominado caboclo (do tupi *Kaá-boc*, homem procedente do mato ou que vive no mato), que emerge da miscigenação entre o índio nativo e o colonizador português. Deste último, herdou, principalmente, as técnicas de plantio, a língua⁵⁰, a religião, as crenças, os costumes e a maior parte

⁴⁹ Por sertão, entenda-se “toda região pouco povoada do interior, em especial, a zona mais seca que a caatinga, ligada ao ciclo do gado e onde permanecem tradições e costumes antigos.” (HOUAISS, versão eletrônica). De acordo com Ferrete (1985, p. 25), a expressão parece ser derivada do latim *desertanu* (lugar deserto, desabitado, desolado).

⁵⁰ O principal problema enfrentado pelos primeiros colonizadores quando chegaram ao Brasil foi, sem dúvida, a dificuldade de comunicação com o gentio, ou seja, com o nativo, pois consta que eram faladas mais de 700 línguas indígenas. Diante desse desafio, a solução era criar uma “língua geral” que fundisse elementos fonéticos do português e do tupi-guarani, principalmente, para facilitar o processo de comunicação. O *nheengatu*, então, surgiu como uma alternativa artificial. Assim como o *pidgin* que deu origem às línguas crioulas, essa “língua geral”, embora tenha sido criada para facilitar a comunicação entre jesuítas e índios durante o processo de catequização, foi muito utilizada pelos bandeirantes para “domesticar o selvagem”, como afirmava Couto de Magalhães no século XVIII. Mas, com a expulsão dos jesuítas do Brasil, ordenada pelo Marquês de Pombal em 1758, o *nheengatu* foi proibido de ser utilizado, principalmente, nos meios urbanos. Contudo, segundo alguns

da cultura europeia trazida na bagagem do colonizador (a culinária, a música e a dança). Dos seus antepassados nativos, herdou a familiaridade com o mato e a capacidade de lidar com os elementos da natureza (o caboclo é capaz de prever quando vai chover; de determinar as horas por meio da posição do sol etc.) e com as ervas medicinais.

Apesar de receber a designação genérica de sertanejo, o caboclo é denominado “capiau”, em Minas Gerais e Mato Grosso; “matuto”, no Nordeste do Brasil; “colono”, na região Sul e “caipira” no Estado de São Paulo. Em que pese essa variedade de termos, devido a inúmeros traços de semelhanças culturais, a palavra caipira (do tupi *Ka'apir* ou *Kaa-pira*), significando “aquele que corta mato”, passou a ser empregada, de forma generalizada, para designar, não só o caboclo ou o sertanejo, mas toda forma considerada rústica, artesanal, provinda da roça. Nesse sentido, pode-se dizer, até mesmo, que há realmente uma “cultura caipira”, representada pela culinária, pelos costumes interioranos, pelas crendices e superstições, pelo vestiário, pelo uso de ervas naturais no tratamento de algumas doenças (os famosos chás caseiros), como também por causos, lendas e, principalmente, pela “música caipira”.

Não raro, a imagem do caipira está associada também ao atavismo, lassidão, ingenuidade, preguiça e tantos outros atributos negativos e discriminantes. Essa visão estereotipada foi cultivada desde que Monteiro Lobato publicou, em 1914, no jornal *O Estado de São Paulo*, na seção “Queixas e Reclamações”, um artigo no qual manifestava todo o seu menosprezo aos caboclos que habitavam as áreas vizinhas a sua fazenda no Vale do Paraíba, principalmente porque o caboclo lançava mão de uma técnica rudimentar, conhecida como coivara, que consistia em atear fogo nas matas para preparar a terra para o plantio. Nesse artigo, intitulado “Velha Praga”, incorporado posteriormente ao livro de contos *Urupês* (1918), Lobato qualifica o caipira de “funesto parasita da terra... inadaptável à civilização”. O artigo provocou tanta polêmica na época que Lobato teve de se retratar, reconhecendo que o retrato que pintara do caboclo, era injusto e que a culpa não era do “Jeca” (alcunha criada pelo próprio autor), mas sim daqueles responsáveis por sua miséria e abandono.

Em que pese esse *mea culpa*, a visão estigmatizada do Jeca Tatu como indivíduo indolente e sem ambição, plasmada por Lobato, foi incorporada definitivamente ao imaginário social brasileiro. Foi somente a partir da pesquisa de campo realizada por Antonio Candido no interior paulista, nos anos cinquenta, que se passou a compreender melhor o estilo de vida do caipira.

Com efeito, ao analisar o comportamento de comunidades caipiras do interior de São Paulo, Candido (2003, p. 103) percebe que o *modus vivendi* dessas “sociedades rústicas” orientava-se, *grosso modo*, por uma economia de subsistência, que lançava mão de “soluções mínimas, apenas suficientes para manter a vida dos indivíduos e a coesão dos bairros.” Essas soluções, as quais o autor denomina de “mínimos vitais” consistia, fundamentalmente, na utilização de técnicas rudimentares de cultivo, baseadas em relação de parceria, bem como pela manutenção de valores

estudiosos, essa “língua geral” foi praticada durante muito tempo nas regiões interioranas, principalmente por serem mais afastadas das capitais. O dialeto caipira, falado pelo caboclo, portanto, seria um herdeiro direto do *nheengatu* que ainda é falado até hoje na Amazônia. Para saber mais sobre esse assunto Cf. MAGALHÃES, Couto de. *O Selvagem*. Sobre o modo de falar caipira Cf. AMARAL, Amadeu. *O dialeto caipira*.

tradicionais e de formas de sociabilidade ligada ao sincretismo religioso e a trocas de favores. Segundo o autor, o principal meio de cooperação vicinal praticado entre as comunidades por ele observadas era denominado “mutirão”. O mutirão é uma prática de solidariedade que “consiste essencialmente na reunião de vizinhos, convocados por um deles, a fim de ajudá-lo a efetuar determinado trabalho: derrubada, roçada, plantio, limpa, colheita, malhação, construção de casa, fiação etc.” (Idem, p. 88).

O pagode de viola ⁵¹ “Empreitada Perigosa”, de autoria de Moacyr dos Santos e Jacozinho, fala sobre um mutirão realizado por um grupo de “amigos e camaradas” para uma derrubada de mato, provavelmente para o plantio:

1 Já derrubamos o mato.
Terminou a derrubada.
Agora preste atenção,
Meus amigo e camarada.

5 Não posso levar vocês
Na minha nova empreitada.
Vou pagar tudo que devo
E sair de madrugada.

Concluída a tarefa coletiva de derrubada do mato, o “eu” do poema alerta os seus companheiros, “Agora prestem atenção” (v. 3), de que ele irá realizar uma tarefa ainda mais difícil, senão perigosa, como o próprio título sugere, mas para a qual ele não pode contar com a ajuda dos amigos: “Não posso levar vocês/Na minha nova empreitada” (vv. 5-6). Todavia, ainda sem antecipar qual o tipo de “empreitada” que ele irá realizar, o “eu-lírico”, continua:

9 A minha nova empreitada
Não tem mato e nem espinho.
Ferramentas não preciso.
Guarde tudo num cantinho.

13 Preciso de um cavalo
Bem ligeiro e bem mansinho.
Preciso de muitas balas
E um Colt Cavalinho⁵²

⁵¹ O pagode de viola é um ritmo que se destaca pelo virtuosismo, tanto da mão esquerda quanto da batida da mão direita, na execução dos solos que antecedem as estrofes. Apesar de ser um ritmo sincopado, o pagode de viola não é uma variante direta do samba, assim como o pagode propriamente dito, mas uma estilização do *recortado* (ritmo empregado no catira) e do cipó preto. Assim como João Gilberto é tido como o “pai da bossa-nova”, por haver introduzido uma batida rítmica diferenciada ao violão, a dupla Tião Carreiro & Pardinho pode ser considerada também como um divisor de águas na música caipira, não só por terem sido “os criadores e reis do pagode”, como são frequentemente denominados, mas pela inovação. O áudio de “Empreitada Perigosa” encontra-se gravado na faixa 2 do CD em anexo.

⁵² Arma de fogo, do tipo revólver, fabricada pela empresa norte-americana COLT. Esse revólver foi muito popular no Brasil, nas décadas de 20,30,40 e 50. Era comprado livremente nas tradicionais

Não continuaremos a análise de “Empreitada Perigosa”, visto que, para isso, teríamos de abranger um número maior de estilos musicais que integram a música caipira. Todavia, isso nos desviaria da direção deste trabalho. A intenção foi apenas ilustrar, por meio desse pagode, como o “mutirão”, um dos modos de cooperação vicinal referidos por Candido, faz parte da temática da música caipira.

Portanto, uma das principais características que distingue a música caipira da música sertaneja, como pode ser constatada no exemplo acima, é a referencialização temática de cada uma delas. Desta maneira, pode-se afirmar que no imaginário poético da música caipira, predominam os temas relacionados ao universo rural e à faina cotidiana do homem que trabalha no cultivo da lavoura, no transporte de boiada ou conduzindo carros-de-boi. Todavia, longe de ser um relato pitoresco, as composições caipiras, principalmente as modas-de-violão, falam de incidentes e tragédias decorrentes dessa labuta diária, pois “Seus versos contaram a história do Brasil, documentaram os preconceitos sociais, os problemas políticos, as crises do café, as modificações culturais.” (NEPOMUCENO, 1999, p. 69).

Outro aspecto relevante de diferenciação que pode ser destacado é que, na autêntica música caipira, a instrumentalização limita-se tão somente ao emprego da viola e do violão para o acompanhamento musical. Além disso, há uma predileção por ritmos como a *cana-verde*, a *catira*, o *cateretê*, o *cururu*, a *querumana*, a *toada*, o *pagode de viola* e, principalmente, a *moda-de-violão*⁵³ que, segundo afirma Nepomuceno (*op. cit.*, p. 69), “é a expressão musical mais típica do caipira.” De fato, para Pimentel (1997, p. 197),

Uma das características fundamentais da música caipira, frente à ampla diversidade da cultura musical brasileira, foi limitar-se a poucos ritmos que pressupunham também poucos instrumentos como meio para exprimir a sensibilidade musical de um grupo de artistas oriundo inicialmente do estado de São Paulo, mas que aos poucos foi-se generalizando para toda a “região caipira”.

No entanto, o autor esclarece que nessa simplificação, estão contidos, mesmo que de forma simbólica, valores como a “simplicidade da gente do campo”, a “originalidade da cultura caipira”, ou ainda, a “tradição que vem do interior”. Atributos estes que remetem “a uma noção de *identidade caipira* (ou seja, à separação entre, de um lado, o que é genuinamente ‘tradição’ e, de outro, o que ‘vem de fora’)” (Idem, *ibidem*). Por esse motivo, não raro a música caipira também é referida por alguns como “música de raiz”.

Notadamente, uma das características mais importantes da música caipira é que os ritmos empregados estão condicionados a intenções temáticas específicas. Desta maneira, o caráter da música está mais associado ao ritmo ou gênero em que ela será composta do que ao modo tonal (maior ou menor). Por exemplo: se um modista pretende contar uma história triste, um lamento, uma tragédia passional, ele irá se utilizar, provavelmente, de uma moda-de-violão ou de uma toada, ritmos estes mais adequados ao propósito do tema; se ele tiver em mãos uma letra mais divertida,

lojas de utensílios e casas de ferramentas por civis, que assim o chamavam devido ao logotipo com um cavalo e duas flechas na coroa.

⁵³ A moda-de-violão será abordada detalhadamente em um tópico específico.

uma sátira, uma rixa, um desafio ou um tema de caça e pesca, é muito provável que ele recorra ao cururu; de um arrependimento à querência deixada em busca de conforto na cidade grande, da volta às origens campestres, assim como de uma exaltação da natureza e da beleza e simplicidade da vida no campo pode nascer uma guarânia, uma querumana ou um cateretê.

Já na música dita “sertaneja”, o compositor explora, de forma redundante, temas relacionados ao amor e às paixões mal-resolvidas, aos conflitos conjugais e à traição, às luzes da cidade, ao telefone mudo, enfim, temas essencialmente urbanos. Por esse motivo, a partir dos anos 1960, as novas gerações de cantores, por exigências das gravadoras (no intuito de conquistar o público urbano e, conseqüentemente, multiplicar a vendagem de discos), abdicam do predicativo “caipira” (sinônimo de rude, atrasado) e passam a se autodenominarem “duplas sertanejas”. Ao contrário da música gravada pelas duplas pioneiras, o novo estilo comercial, denominado também de *sertanejo-pop* ou *pop-sertanejo*, distinguia-se do primeiro, principalmente, por incorporar ritmos jovens, como o *iê-iê-iê* e o *country* norte-americano. Para tanto, seria necessário também lançar mão de vários instrumentos modernos, incluindo a guitarra⁵⁴, o órgão eletrônico, o baixo elétrico, a bateria. Não raro, os arranjos exigiam também a participação de instrumentos característicos da orquestra, como o naipe de violinos, violas e violoncelos, como pode ser verificado nas gravações das duplas Milionário & José Rico e Chitãozinho & Xororó.

De passagem (procurando não desviar do objetivo deste estudo), cabe observar que, embora o predicativo “sertanejo” tenha se tornado popular a partir dos anos sessenta - quando passou a ser empregado pelas gravadoras para designar, de forma genérica, as novas duplas que eram lançadas no mercado fonográfico -, Nepomuceno (1999, p. 104) esclarece que, desde o início do século XX, “Emboladas, lundus e algumas modas já eram chamados de gêneros ‘sertanejos’”, visto que a música de inspiração rural era composta e gravada por artistas urbanos, incluindo sambistas, seresteiros ou compositores que transitavam entre a música regional e a música erudita, como Sebastião das Neves, Marcelo Tupinambá, Heitor Villa-Lobos etc. Nesse período, mais precisamente em 1914, Eduardo das Neves grava aquela que se tornaria um dos maiores clássicos da música popular brasileira: “Luar do Sertão”:

Oh! que saudade
 Do luar da minha terra
 Lá na serra branquejando
 Folhas secas pelo chão
 Este luar cá dá cidade
 Tão escuro não tem aquela saudade
 Do luar lá do sertão!
 Refrão:
 Não há, ó gente, oh! Não,
 Luar como esse do sertão.

⁵⁴ A primeira dupla sertaneja a empregar guitarra em suas gravações foi Léo Canhoto e Robertinho.

Não há, ó gente, oh! Não,
 Luar como esse do sertão.⁵⁵
 [...]

Composta por Catulo da Paixão Cearense e João Pernambuco, essa toada é uma das canções mais regravadas até hoje. Com efeito, além da gravação original realizada por Eduardo das Neves, a canção “Luar do Sertão” já foi gravada nas vozes de Vicente Celestino, Luís Gonzaga, Elba Ramalho, Simone, Chitãozinho e Xororó, entre outros. Note-se que, aqui, o sertão é apresentado de forma romântica e idealizada a um público citadino, cujo imaginário já vinha sendo alimentado desde o século XVIII pela literatura sertanista, iniciada com a publicação de *O Sertanejo*, em 1875, de José de Alencar; *Pelo Sertão*, de Afonso Arinos, publicado em 1898 e *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, publicado em 1902.

No entanto, cronologicamente, o primeiro a revelar para o público urbano a música caipira autêntica, produzida no interior de São Paulo pelos seus próprios agentes, foi o escritor, poeta, teatrólogo, animador cultural e folclorista Cornélio Pires (1884-1958). Aproveitando o clima ufanista de valorização da cultura nacional incitado pela Semana de Arte Moderna de 1922, Cornélio Pires resolveu financiar, por iniciativa própria e enfrentando a resistência das gravadoras, a primeira tiragem independente de cinco mil exemplares de discos, contendo, exclusivamente, modas caipiras e anedotas cantadas e interpretadas pelas próprias duplas: Zico Dias e Ferrinho, Olegário e Lourenço, e Mariano e Caçula que gravaram, em 1929, “Jorginho do Sertão”⁵⁶, a primeira moda-de-violão registrada em disco, de autoria de Cornélio Pires:

O Jorginho do Sertão
 Rapazinho de talento
 Numa carpa de café
 Enjeitô treis casamento.

Logo veio o seu patrão,
 Cheio de contentamento:
 - Tenho treis filhas sorteira
 Que ofereço em casamento.

Logo veio a mais nova,
 Vestidinho cheio de fita:
 - Jorginho case comigo
 Que das treis sô a mais bonita.

⁵⁵ Há várias versões diferentes dessa canção. Todavia, essa letra foi retirada da coletânea intitulada *Aquarela Sertaneja*. Cf. CANÇADO, Beth (Org.). *Aquarela Sertaneja*. Brasília: Editora Corte Ltda., 1998, p. 148

⁵⁶ O áudio dessa canção encontra-se gravado na faixa 3 do CD que acompanha este trabalho.

Logo veio a do meio,
Vestidinho cor de prata:
- Jorginho case comigo
Ou então você me mata.

Logo veio a mais veia,
Por ser mais interesseira:
- Jorginho case comigo
Sou a mais trabiadeira.

Jorginho pegou o cavalo,
Ensilhô na mesma hora.
Foi dizê pra morenada:
- Adeus que eu já vou me embora.

Na hora da despedida,
Ai, ai, ai!
É que a morenada chora
Ai, ai, ai!

O Jorginho arresorveu,
É melhor que eu mesmo suma.
Não posso casá cum as treis, ai,
Eu num caso cum nenhuma.

O sucesso de “Jorginho do Sertão” foi tanto que a companhia norte-americana Victor resolveu aderir a esse nicho de mercado, agenciando, no mesmo ano, um grupo de cantores que integrariam a chamada Turma Caipira Victor. De acordo com Tinhorão (*op. cit.* p. 191), foi somente a partir daí que “a música caipira paulista se transforma, de fato, em música popular urbana de estilo ‘sertanejo’”. Abaixo, foto histórica de 1929 com a Turma de Cornélio Pires: da esquerda para a direita, em pé: Ferrinho, Sebastião Ortiz de Camargo (Sebastiãozinho), Caçula, Arlindo Santana; sentados: Mariano, Cornélio Pires e Zico Dias.

Imagem 6 - Turma Caipira Cornélio Pires



Fonte: www.violatropeira.com.br/cornelio%20pires.htm.

Por isso, na opinião de alguns autores, como Pimentel (1997) e Caldas (1977), por exemplo, não há distinção entre música caipira ou música sertaneja, haja vista que ambas são produtos reificados da indústria cultural. A única diferença é que cada uma delas está direcionada para um público específico. Todavia, Pimentel (*op. cit.*, p. 196) afirma que, atualmente, tanto para os divulgadores quanto para os consumidores de ambos os gêneros musicais, inexistente essa diferenciação, pois, seja “no rádio, no circo, na televisão em todos os meios e em todas as oportunidades que se lhes apresentam, os divulgadores usam os dois significantes de modo indiferenciado.”

Dirimidas estas questões de caráter histórico, sociológico, linguístico, midiático e cultural, o que importa para o objetivo deste estudo é a análise semiótica das narrativas das modas-de-violão.

Capítulo 3
A moda-de-viola: uma canção-narrativa



*“Queria ouvir uma bela viola de Queluz,
e o sapateado de pés dançando”.*

Guimarães Rosa

⁵⁷ **Voleiro, 1899** - óleo sobre tela - 141 x 172 cm. José Ferraz de **Almeida Júnior** (1850-1899) Pinacoteca do Estado de São Paulo.

3.1 A parte cantada do catira

Assim como a variante cantada do lundu surgiu a partir da umbigada, acredita-se que a moda-de-viola tenha surgido também a partir da *catira* ou *cateretê*, uma dança de origem ameríndia empregada pelos jesuítas no processo de catequização dos índios. Como é de notório conhecimento, no primeiro século da colonização, as atenções dos jesuítas estiveram voltadas quase que exclusivamente para a conversão dos povos indígenas brasileiros. Segundo Tinhorão (1972, p. 9)

Os padres jesuítas chegavam encontrando os indígenas no estágio primitivo das danças e cantos de caráter mágico, exatamente quando na Europa do início do século XVI a severidade monódica do cantochão começava a deixar-se enfeitar pelos desdobramentos dos acordes da harmonia recém-inventada.

O sertanista Couto de Magalhães (1837-1898), em *O Selvagem*, relata que o padre José de Anchieta empregava ritmos e danças próprios da cultura indígena, como o *cateretê*, que consistia em palmeados e batidas no chão com os pés, para auxiliá-lo na catequese. A essa dança, teria sido incorporada uma parte cantada para a inserção de textos bíblicos adaptados pelo padre jesuíta para facilitar a compreensão por parte dos índios.

Com efeito, a bibliografia de Anchieta revela que, além de música e dança, o jesuíta adaptou os autos religiosos praticados em Portugal para auxiliá-lo no seu projeto de conversão do gentio. Desta maneira, a informação de Magalhães de que o catequizador teria introduzido o *cateretê* nas festas de Santa Cruz, Espírito Santo, Conceição e São Gonçalo, embora conjectural, possui um fundo de verdade. Conquanto sejam oriundas do interior de São Paulo, essas práticas religiosas difundiram-se pelos estados de Minas Gerais, Goiás, Mato Grosso e parte da Região Sul, mais precisamente o Estado do Paraná. Todavia, é principalmente em Minas Gerais, São Paulo e Goiás que o catira-dança ainda é praticado como parte integrante das chamadas Folias de Reis e Festas do Divino. Nepomuceno (1999, p. 59) assim o descreve:

São dois os violeiros-cantadores, que geralmente varam a noite nessa labuta, e vários dançadores – os palmeiros. O catira tem momentos bem definidos: no início, é moda-de-viola, narrando fatos e histórias de santos, entrecortados por ponteados de viola (os solos). Nesse ponto as danças evoluem. O desfecho é chamado de recortado, quando as “peripécias” com o sapateado chegam ao clímax e a cantoria se mistura a elas.

Reiterando o que disse Nepomuceno, inicialmente formam-se duas fileiras de homens, dispostos frente a frente e, na extremidade, a dupla de violeiros que entoam em dueto de terças (intervalos musicais), um canto de caráter religioso. Enquanto isso, os dançarinos observam atentos à recitação da moda-de-viola. Posteriormente, findada a última estrofe do recitativo, ou da moda, os violeiros, em toque rasgado (isto é, tocando simultaneamente todas as cordas da viola), executam o

*recortado*⁵⁸, em ritmo regular quaternário, dando a vez aos dançarinos, conforme ilustra a imagem abaixo:

Imagem 7 – Dançarinos de catira.



Fonte: www.kala.com.br/image/news/13229.jpg.

A dupla caipira que mais se destacou nesse gênero musical foi Vieira & Vieirinha, conhecidos como “Os reis do catira”. Transcrevemos abaixo os primeiros compassos da introdução de catira da moda-de-viola “Eu gosto”, de Luiz de Castro e Braz Aparecido, interpretada por Vieira & Vieirinha:

Partitura 1 – Introdução da moda-de-viola “Eu gosto” de Vieira e Vieirinha⁵⁹

Fonte: GARCIA, Rafael Marin. *A volta que o mundo dá*. TCC, São Paulo: USP, 2007, p. 40.

⁵⁸ O recorte, ou recortado, consiste em batidas verticais com a mão direita de modo que faça soar todos os pares de cordas da viola. Esse recorte possui um caráter mais rítmico do que melódico. Diferentemente do ponteadado, em que o movimento é horizontal e em cordas selecionadas, possuindo um caráter mais melódico do que rítmico.

⁵⁹ O áudio dessa moda-de-viola, com a respectiva introdução, encontra-se gravado na segunda faixa do CD que acompanha este trabalho.

Uma das características que atestam a origem ameríndia da catira está relacionada ao caráter regular do ritmo, bem diferente do ritmo sincopado do lundu. Apesar de o catira⁶⁰ ainda ser praticado normalmente como dança nas referidas regiões, com o início das primeiras gravações, a parte cantada, desassociou-se da parte coreográfica, passando a constituir um estilo independente, denominado *moda-de-viola*.

3.2 A moda caipira

Conforme já foi dito no capítulo precedente, a palavra “moda” é empregada em Portugal como designativo genérico para qualquer tipo de canção. Tinhorão (1991, p. 15) afirma que no Brasil, até fins do século XVIII, “ainda era costume designar pelo nome genérico de *modas* as cantigas em geral”. Porém, de acordo com Araújo (*op. cit.* p. 28), “A palavra **Moda** tomou, no Brasil, duas acepções distintas: a genérica, indicando, como em Portugal, qualquer tipo de canção, e a moda caipira, ou moda de viola” que até hoje é cantada pelas duplas sertanejas em dueto de terças aos moldes das antigas modas portuguesas do século XVIII. No entanto, cabe ressaltar que os arranjos musicais das modas cantadas na Metrópole, ainda segundo Araújo (*op. cit.* p. 26), eram elaborados “por solfistas de escola e por mestres de contraponto”, aos quais Domingos Caldas Barbosa não ousava afrontar, pois, conforme já foi também assinalado, conjetura-se que o mulato brasileiro improvisava seus lundus e modinhas “de ouvido”, como se costuma dizer no jargão musical. Assim, quando Lerenno Selinuntino “aparece cantando versos curtos de quatro a sete sílabas (típicos da poesia popular)” as pessoas começaram a se referir “a tais *modas novas* usando o diminutivo de *modinhas*.” (Idem, *Ibidem*).

Todavia, no meio rural brasileiro, especialmente nas regiões interioranas de São Paulo, Minas Gerais e Goiás, preservou-se o modelo original da moda portuguesa a duo, na medida em que os nossos modinheiros, a exemplo dos mestres portugueses, criavam também suas “modas” para serem entoadas em dueto com acompanhamento de viola. A diferença, entretanto, é que, como a maioria desses artistas sequer sabia ler ou escrever, tudo era realizado de maneira intuitiva e amadorística. Portanto, na opinião de Araújo (*op. cit.* p. 28), “É indiscutível que a moda portuguesa a **duo** produziu no Brasil a moda de viola, que se fixou nos nossos meios rurais”, enquanto o estilo de canção lírica que se popularizou no meio urbano inspirava-se na moda portuguesa “**a solo**”. (*Ibidem*).

De acordo com Amaral (1976, p. 203), “para o caipira de S. Paulo, toda composição em versos e cantada é ‘moda’.” Até hoje os cantores sertanejos empregam esse termo quando se referem a qualquer tipo de música de raiz, independentemente do ritmo ou do instrumento utilizado no acompanhamento. Porém, quando se fala em moda-de-viola, está-se referindo, particularmente, a um tipo de canção lírico-narrativa longa - a exemplo da epopeia, da cantiga de gesta ou das baladas inglesas -, em cujos versos são narrados fatos históricos, mitos e lendas, bem como acontecimentos marcantes da vida das comunidades que representam. Sobre esse gênero épico-musical esclarece Lima (1997 p. 35-36):

⁶⁰ A palavra catira pode ser empregada tanto no masculino como no feminino, podendo ser precedida tanto pelo artigo “a” como pelo “o”, não alterando o seu conceito.

Poesia narrativa, lírica por vezes, e sempre de circunstância... É comum a moda-de-viola ser cantada em terças, com o modinheiro ou autor cantando a melodia principal e o seu 'segunda' a terça correspondente. A melodia vocal, de inventiva do modinheiro que fez os versos, tem andamento lento e ritmo de particularidades discursivas, nos exemplos mais tradicionais... O instrumento acompanhante é usualmente a viola de dez cordas ou cinco cordas duplas, que faz os rasqueados ou harmonias nos intervalos e pode executar o ponteado ou melodia de terças. Além de se apresentar isoladamente como forma de cantoria, a moda-de-viola constitui a parte musical cantada da dança Cateretê ou Catira e também do fandango do interior do sul de São Paulo.

Além de alegrar as festas e folias de caráter religioso e ser empregada nas danças, não raro, os violeiros utilizavam a viola para tocar em fazendas a convite do proprietário. Como não havia televisão, cantavam-se modas de até três horas de duração, diante de uma assistência que acompanhava atentamente a cantoria. Em um depoimento gravado para o programa "Ensaio" da Rede Cultura de Televisão, Tinoco, da dupla sertaneja Tônico & Tinoco, relata que:

Hoje o mundo mudô muito, então nós tivemos que envoluí também, não saino do estilo, mas fazemo umas musiquinha mais curta e mais alegrinha. Porque o povo, hoje, eles ouve uma música ansim, olhando o relógio. Sempre têm o que fazê... Hoje, então, a mensage é mais curta: é começo, meio e fim. Antigamente, eu com o Tinoco, nois cantava romance, romance de treis hora, duas hora, tomava café com bolinho, no meio ansim, nos intervalo do **romance**, que tava tudo de cor na cabeça... Nós tinha diversos romance que nós cantava lá nas fazenda e era bem apreciado. (TONICO, 1991). [Grifo nosso].

A moda-de-viola, à qual Tinoco chama de "romance", preserva as mesmas características das antigas xácaras e das cantigas de gesta do Romanceiro Tradicional Ibérico dos séculos XV e XVI, adaptadas ao imaginário e ao contexto social do camponês brasileiro. Com efeito, em seu livro *A moda é viola: ensaio do cantar caipira*, um trabalho de pesquisa sem precedentes sobre o assunto, Sant'Anna (2000) afirma que a música caipira de raiz tem sua origem na tradição oral e no romanceiro ibérico da Idade Média. O que fundamenta essa teoria, segundo o autor, são as reminiscências de elementos estilísticos e estruturais das cantigas entoadas pelos trovadores medievais e ainda presentes na poesia caipira. Por esse motivo, as letras das composições caipiras estão repletas de redondilhas, quadras e rimas a exemplo de um poema narrativo "de antiga procedência" (Idem, p. 30). Referindo-se aos temas abordados na moda caipira de raízes, Sant'Anna (*op. cit.* p. 35) nos diz que este gênero

remoça metáforas e instâncias temáticas profundamente agregadas na cultura, como a tópica exordial, a do final feliz, a da invocação da natureza, do lugar ameno e bucólico, a da peroração, a das invocações bíblicas, a do passado feliz que não volta mais, a da moça roubada, a do homem mal, de coração satânico, a da rapariga pecadora, a do mundo às avessas, a da morte domada, a do pobre virtuoso, a das transformações zoomórficas, assombradoras ou angelicais, a da força das premonições e vaticínios, todas muito frequentes e determinantes de núcleos temáticos e enredos nas canções de gesta e no Romanceiro Tradicional.

Certamente, não só pela estrutura narrativa, mas também pela fabulação novelesca e legendária, há uma similaridade muito grande de temas e de conceitos morais predominantes tanto na poesia trovadoresca como nos romances das modas-de-viola do caipira brasileiro. Isso porque, conforme explica Cascudo (1984, p. 28-29), “o sertão recebeu e adaptou ao seu espírito as velhas histórias que encantaram os rudes colonos nos sertões das aldeias minhotas e alentejanas.”

Como se não bastassem todos esses aspectos apontados, as semelhanças entre as modas entoadas pelos cantadores violeiros não se restringem às formas poemáticas do romance ibérico, mas também à sua estrutura musical. Na Idade Média, o único meio empregado para a transmissão do conhecimento e de valores era a oralidade. Por esse motivo, Sant’Anna (*op. cit.*, p.37) nos relata que nestes antigos romances de tradição ibérica os “textos musicais-recitativos eram realizados para uma só voz, geralmente com acompanhamento instrumental [...] de maneira a se evitar que a relevância enfática do enredo não se diluísse nos artifícios melódicos e nuanças da prosódia musical.”

Assim como nos romances medievais, na moda-de-viola, a música cumpre também um papel ancilar, ou seja, de subserviência ao texto, uma vez que o acompanhamento musical consiste tão somente na execução de uma melodia que tenta copiar exatamente a curva entoativa das vozes. É como se, na verdade, fosse um tipo de *fala cantada*. A melhor definição para esse gênero musical é dada por Pimentel (1997, p. 198):

A moda é um tipo de criação composta de letra e melodia e estruturada, quase sempre, em redondilha maior. Em vez de utilizar-se dos acordes universais codificados em posições definidas como apoio melódico para a vocalização, a moda incorporou a execução da melodia como uma segunda cadeia sintagmática que acompanha toda a evolução da música, detendo-se apenas nos intervalos entre uma estrofe e outra.

Com efeito, a melodia da moda caipira é acompanhada simultaneamente pelo solo em duas vozes⁶¹, executado em uma escala com posições pré-definidas no braço da viola. Essas posições, ou *pontos*, possibilitam a execução de uma melodia paralela, cujas notas, executadas em intervalos musicais de terças, correspondem exatamente a cada sílaba poética da letra da canção. Por isso, Pimentel refere-se a ela como sendo “uma segunda cadeia sintagmática” que acompanha a melodia da música. O emprego dessa técnica, conhecida como *ponteio*⁶², faz com que a viola reproduza exatamente as vozes dos cantadores, como se ela mesma também estivesse “cantando” a melodia. Por tal motivo, em diversas passagens de sua obra, Romildo Sant’Anna refere-se à moda-de-viola caipira, ora como “poema aviado”, ora como “texto aviado”⁶³.

Não obstante o vínculo com a tradição oral, a moda-de-viola pressupõe um trabalho de autoria, visto que no processo de transformação dos romances, o poeta caipira confere-lhes valores

⁶¹ Tradicionalmente, entende-se por “1ª voz” a melodia principal de um canto, não importando se esta seja a mais grave ou mais aguda de uma melodia secundária acompanhante. No caso específico da música caipira, a voz mais aguda sempre será entendida como sendo a “1ª voz”, enquanto a voz mais grave será denominada por “2ª voz”, não importando qual dos cantadores faça a melodia que ficará mais evidente, ou seja, a melodia principal.

⁶² Sobre isso ver: CORRÊA, Roberto. *A Arte de Pontear Viola*. Brasília: edição do autor, 2000.

⁶³ Cf. SANT’ANNA, Romildo. *A moda é viola: ensaio do cantar caipira*.

próprios de sua terra e de seu peculiar modo de vida, que gradativamente vão se distinguindo do Romanceiro Tradicional Ibérico. Como exemplo, analisemos o processo de criação das moda-de-viola “Ferreirinha”, “A Alma do Ferreirinha”, “Boi Soberano” e “Herói Sem Medalha”.

3.3 Ferreirinha

Composta por Carreirinho (nome artístico de Aduato Ezequiel) em 1950. Essa moda é um romance que conta a história de dois peões de boiadeiro que vão a um lugar chamado Espraiadinho (localizado no interior de São Paulo) para resgatar um boi arribado, isto é, desgarrado do restante da boiada. Um deles morre na lida e coube a seu companheiro transportar o corpo.

No entanto, antes de iniciarmos a análise dessa canção, é preciso esclarecer que, no intuito de reproduzir fielmente as marcas da oralidade, que são uma constante nas modas-de-viola como já foi dito anteriormente em nota de rodapé, a letra foi transcrita a partir da audição da gravação original em disco. Portanto, desvios da norma convencional da língua são frequentes, como, por exemplo, “Nóis lidava com boiada/Desde nós dois rapazinho” (vv. 3-4), “Cada um seguiu prum lado” (v. 10), “Eu amarrei ele ni mim” (v. 48). Todavia, antes de serem vistos como erros, esses desvios devem ser compreendidos como uma variante dialetal da língua que, por sua vez, encontra-se apoiada no modo de falar cotidiano do caipira. Essa questão, bastante discutida e refletida por linguistas e estudiosos do folclore, dentre os quais destacamos Marcos Bagno, Amadeu Amaral, Cornélio Pires etc. aponta para a direção de que o caipira, longe de falar errado, possui uma fala dialetal surgida da junção do português com a fonética tupi-guarani, denominada *nheengatu*⁶⁴. Doravante, ao analisarmos outras letras de canções, veremos como essas expressões constituem uma prática recorrente na música caipira. Além disso, como os primeiros compositores caipiras eram semi-analfabetos, preservavam a estrutura mental da oralidade. Portanto, “É inútil julgar a oralidade de modo negativo, realçando-lhe os traços que contrastam com a escritura. Oralidade não significa analfabetismo.” (ZUMTHOR, 2010, P. 24). Feitas essas ponderações, iniciemos a análise da canção-narrativa “Ferreirinha”.

1 Eu tinha um companheiro
 Por nome de Ferreirinha.
 Nóis lidava com boiada
 Desde nós dois rapazinho.
 5 Fomos buscar um boi bravo
 No campo do Espraiadinho.
 Era vinte oito quilômetro
 Da cidade de Pardinho.

⁶⁴ Como já foi referido anteriormente, o dialeto caipira preserva elementos do *falar* do português arcaico (como dizer “pregunta” e não “pergunta”) e, principalmente, do tupi e do *nheengatu* (língua geral). Nestas duas línguas indígenas não há certos fonemas como o “lh” (ex: palha) e o “l” gutural (ex: animal). Por este motivo, na fala do caipira, a palavra “palha” vira “paia” e “animal” vira algo como “animar”. Este modo de falar, o dialeto caipira, é também conhecido como *tupinizado* ou *acaipirado*. Fonte: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Caipira>.

9 Nós chegamos no tal campo,
 Cada um seguiu prum lado.
 Ferreirinha foi num potro
 Redomão muito cismado.

13 Já era de tardezinha.
 Eu já estava bem cansado.
 Não encontrava o Ferreirinha
 E nem o tal boi arribado.

17 Naquilo avistei um potro
 Que vinha vindo assustado.
 Sem arreio e sem ninguém,
 Fui ver o que tinha se dado.

21 Encontrei o Ferreirinha
 Numa restinga deitado.
 Tinha caído do potro
 E andou pro campo arrastado.
 [...]

Nas estrofes seguintes, o narrador conta que ficou muito abalado ao encontrar o seu companheiro caído no chão. Subitamente, salta de seu cavalo e tenta chamá-lo pelo nome. Todavia, percebe que ele já estava morto, “pela sua palidez” (v. 32). No entanto, precisava levar o corpo do boiadeiro para a cidade mais próxima a fim de que fosse sepultado, pois, se o deixasse naquele lugar isolado, “alguma onça comia” (v. 36). Diante da dificuldade para colocar o cadáver sozinho em cima do cavalo, o peão teve de fazer um malabarismo amarrando-o pelo tórax para suspender em uma árvore. Colocou o seu cavalo embaixo e, após descer o corpo na sela, amarra-o junto ao seu e parte para o povoado mais próximo:

25 Quando avistei Ferreirinha
 O meu coração se desfez
 Eu rolei do meu cavalo
 Com tamanha rapidez

29 Chamava ele por nome
 Chamei duas ou três vez
 E notei que estava morto
 Pela sua palidez.

33 Pra deixar meu companheiro
 É coisa que eu não fazia.
 Deixar naquele deserto

- Alguma onça comia.
 37 Tava ali só eu ele
 Deus em nossa companhia.
 Veio muitos pensamentos
 Só um é que resolvia.
- 41 Pra levar meu companheiro
 Veja o quanto eu padeci:
 Amarrei ele pro peito
 E numa árvore suspendi.
- 45 Cheguei meu cavalo embaixo
 E na garupa desci.
 Com o cabo do cabresto
 Eu amarrei ele ni mim.
- 49 Saí pr'aquelas estradas
 Tão triste tão amolado.
 Era um frio de mês de junho
 Seu corpo estava gelado.
- 53 Já era uma meia-noite
 Quando eu cheguei no povoado.
 Deixei na porta da igreja
 E fui chamar o delegado.

Na última estrofe, o eu lírico confessa que, após a morte do rapaz, ele perde a motivação para o trabalho de campear o gado e abandona profissão. Todavia, aquele episódio foi tão marcante em sua vida que ele fica até arrepiado quando relembra:

- 57 A morte desse rapaz
 Mas do que eu ninguém sentiu.
 Deixei de lidar com gado
 Minha incrinação sumiu.
- 61 Quando lembro essa passagem,
 Franqueza, me dá arrepio.
 Parece que a friagem
 Das costa ainda não saiu.

Quanto ao aspecto estilístico, a métrica empregada é o verso heptassílabo com acento na sétima sílaba (redondilha maior); o esquema rímico é irregular, com as palavras rimando nos versos pares. Cabe ressaltar, no entanto, que os poetas caipiras costumam chamar a quadra inteira de verso e, de verso dobrado, a estrofe contendo oito versos ou duas quadras sobrepostas. É nessa disposição que geralmente as estrofes são apresentadas na música caipira, principalmente nas

modas-de-violas. Ribeiro (*op. cit.*, pp. 55-56) informa que “Ferreirinha” continha, originalmente, 420 versos, organizados em mais de 50 estrofes. Isso, certamente, requeria mais de uma hora de gravação. Infelizmente, diante das limitações físicas da mídia empregada nas primeiras gravações, ou seja, o disco de 78 rpm (rotações), conhecido como “bolachão”, ela teve de ser resumida em oito estrofes (64 versos) para caber no espaço útil do disco.

Do ponto de vista narrativo, pode-se afirmar, de antemão, que não há nada em especial nessa moda que possa diferenciá-la de um relato comum ou de uma crônica, pois, é simplesmente a descrição de um episódio circunstancial na vida de um peão de boiadeiro. Isso porque, conforme já foi dito, a moda-de-violas é uma modalidade de discurso que se aproxima da fala cotidiana, com a fábula oralmente narrada. Com efeito, Tatit (1986, p. 6) explica que

por mais que uma canção receba tratamentos rítmico, harmônico e instrumental, o ouvinte depara, entre outras coisas, com uma ação simulada (simulacro) onde alguém (interpretante vocal) diz (canta) alguma coisa (texto) de uma certa maneira (melodia).

Como nas modas-de-violas o que prevalece é a inteligibilidade do texto, a melodia, a exemplo do que ocorre no canto épico, desempenha uma função ancilar, contribuindo tão somente para realçar a entonação dos versos. Segundo Tatit⁶⁵ (2008, p. 222) essa “figurativação melódica” corresponde sempre a uma reconstrução das modulações da fala cotidiana no interior da canção.” Na partitura abaixo, é possível visualizar como ocorre essa “figurativação melódica” da fala, uma vez que a melodia pontuada paralelamente na viola (terceiro pentagrama) reproduz fielmente a melodia entoada pelas vozes dos cantores, como se ela mesma estivesse “falando”:

Partitura 2 – Ferreirinha para dueto vocal com acompanhamento de viola caipira.

⁶⁵Cf. TATIT, Luiz; LOPES, Ivã. *Melodia, elo e elocução: “Eu sei que vou te amar”*. In: MEDEIROS; MATOS; TRAVASSOS. (Orgs.) *A palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

1ª Voz
Eu ti - nha um com - pa - nhei - ro por no - me de Fer - rei - ri - nha, Nós li - da - va com boi - a - da des - de

2ª Voz
Eu ti - nha um com - pa - nhei - ro por no - me de Fer - rei - ri - nha, Nós li - da - va com boi - a - da des - de

Viola caipira em E

4
nóis dois ra - pai - zi - nho. Fo - mos bus - car um boi bra - bo no cam -

nóis dois ra - pai - zi - nho. Fo - mos bus - car um boi bra - bo no cam -

po do/Es - prai - a - di - nho. E - ra vin - te/oi - to qui - lô - me - tro da ci - da - de de Par - di - nho.

po do/Es - prai - a - di - nho. E - ra vin - te/oi - to qui - lô - me - tro da ci - da - de de Par - di - nho.

Autor: José Dário Leandro em 12/07/2011.

Cabe ressaltar que, em praticamente todas as modas-de-viola, a melodia é repetida nas demais estrofes. Em razão disso, para o objetivo a que se propõe este trabalho, serão transcritas aqui tão somente a partitura da melodia equivalente à primeira estrofe ou, quando muito, da segunda quando esta apresentar variações.

Embora essa não tenha sido a primeira moda-de-viola a ser gravada, pois, conforme já foi dito, as primeiras gravações do gênero iniciaram-se a partir de 1929, “Ferreirinha”, além consagrar Carreirinho (nome artístico de Aduino Ezequiel) como um dos maiores compositores do gênero, marcou para sempre a história da música caipira. Com efeito, na opinião do produtor musical Roberto Stanganelli (*apud* RIBEIRO, *op. cit.* p. 55), “Ferreirinha” serviu como parâmetro para esse estilo de composição. Antes de Carreirinho, não havia um paradigma musical definido para se compor moda-de-viola, visto que cada um tocava e cantava a seu modo. Pode-se dizer, portanto, que Carreirinho transformou-se em um “codificador da moda-de-viola.” (*Ibidem*).

Segundo relata Roberto Corrêa, a inspiração para compor essa música surgiu a partir do relato de um estranho durante uma viagem de trem de São Paulo a Sorocaba. Durante a viagem, o passageiro contou a Aduino Ezequiel um acontecido que se dera com ele na região do Espriadinho. A história era tão intrigante que o compositor decidiu compor uma moda-de-viola a partir dela. Corrêa conta ainda que, ao desembarcar em Sorocaba e despedir-se do seu companheiro de viagem, Aduino ouviu dele uma sugestão para o desfecho final da moda: “se o senhor acertar de fazer a

moda, não se esqueça de um detalhe. Quando eu conto essa passagem, eu sinto um arrepio nas costas. Parece que aquela friagem não saiu das costas ainda!”⁶⁶

Note-se que a linguagem empregada é a mesma linguagem referencial utilizada na fala cotidiana para descrever um fato corriqueiro. No entanto, é justamente essa identificação com o discurso oral o elemento caracterizador da moda-de-viola. No que concerne à literatura popular, Magnani (*apud* SANT’ANNA, *op. cit.*, p. 80), afirma que

o caráter verossímil reside não numa suposta capacidade de refletir fielmente a realidade, mas no fato de que sua temática e regras de produção – métricas, rimas, metáforas, sintaxe narrativa – assim como a forma de recepção (lidos ou cantados, para um grupo) são conhecidas e respeitadas tanto pelos poetas como pelos consumidores. São verossímeis para seu público porque o registro em que são produzidos se ajusta aos da recepção.

3.4 A Alma do Ferreirinha

Em virtude do enorme sucesso obtido junto ao público, imediatamente, surgiram desdobramentos compostos por outros autores, como *Irmão do Ferreirinha*, de Teddy Vieira, *Companheiro do Ferreirinha*, de Germano Galdino e Pinheirinho, *A Alma do Ferreirinha*, de Zilo e Jeca Mineiro, *A mãe do Ferreirinha*, entre outras tantas. Esses desdobramentos são recorrentes na moda-de-viola. A fim de verificar como isso ocorre, veremos a moda “A Alma do Ferreirinha”, gravada em 1963 pela dupla caipira Zilo & Zalo:

1 Eu parei na internada
Da fazenda Água Fria
Prá descansar a boiada
Até o raiar do dia

5 Os peões da comitiva
Que nesta tarde folgava
Foram todos pra cidade
Comprar o que precisava

9 Eu deitei na minha rede
Procurando descansar
Mas nessa hora pensei
Que o mundo ia desabar

13 Uma briga de cachorro
Assustou a zebuzada
Eu fiquei desnordeado
Vendo o estouro da boiada

⁶⁶ Citado no artigo Nobreza Caipira. Disponível em: http://www.globorural.globo.com/edic/182/rep_raizes.htm. Acesso em: 25/08/2008.

17 Mas naquilo eu avistei
 Um campeiro na internada
 Estalando o seu chicote
 E raiando com a boiada

21 Ele reuniu meu gado
 Sem perder nenhuma rês
 Serviço de seis peões
 Ele sozinho me fez

25 Puxei da minha carteira
 Pra pagar o bom campeiro
 Mas por nada neste mundo
 Ele quis o meu dinheiro

29 Sorrindo muito contente
 Me disse o bom cavaleiro
 Não me esqueci que você foi
 O meu melhor companheiro

33 Suas costas meu amigo
 Ainda deve estar gelada
 Do dia em que me levou
 Pra derradeira morada.

A presença do elemento sobrenatural, ou seja, da “alma do outro mundo para cumprir o prometido, para realizar trabalho que deixou inacabado, ou para retribuir alguém por algum benefício que lhe fizera em vida.” (Sant’Anna, *op. cit.*, p. 151) é um tema muito explorado na moda caipira. Todavia, no caso específico da moda-de-viola “A alma do Ferreirinha”, percebe-se claramente que o autor apropriou-se do fato marcante na vida da personagem da moda “Ferreirinha”, ou seja, os arrepios que sentia sempre que se lembrava do corpo gelado amarrado em suas costas (Ferreirinha, vv. 63-64) para desdobrá-la em outra composição de natureza fantástica. Entretanto, a simples presença do sobrenatural não define *a priori* a narrativa.

De acordo com Todorov (2007, p. 47), a narrativa fantástica possui um caráter evanescente, visto que “dura apenas o tempo de uma hesitação”, que pode ser tanto do leitor (aqui no caso o ouvinte ou auditor) ou da personagem. Contudo, o desfecho é que irá determinar se a narrativa pende para o estranho ou para o maravilhoso. Se tanto o leitor quanto a personagem decidirem que o fenômeno pode ser explicado de forma racional - o boiadeiro poderia estar sonhando! - o fantástico vincular-se-á à categoria do estranho. No entanto, se ao contrário, o leitor ou a personagem aceitarem o fenômeno sobrenatural com naturalidade, o fantástico aproximar-se-á do maravilhoso.

Até agora a presença da alma do Ferreirinha, consoante a definição de Todorov, permanece no âmbito do fantástico puro, ou seja, não se sabe ao certo se o boiadeiro realmente viu

um fantasma ou se estava sonhando, visto que, conforme ele próprio nos revela, “os peões da comitiva” (v. 5) “foram todos pra cidade” (v. 7). Outra evidência de que ele poderia estar dormindo o demonstra o fato de estar deitado em uma rede quando a boiada estourou com os latidos dos cachorros: “Eu deitei na minha rede/Procurando descansar” (vv. 9 e 10). O episódio, portanto, poderia ter se passado no instante da vigília. Essa hesitação é que prende a atenção do ouvinte de moda-de-viola, pois cria a expectativa do desfecho. Todavia, a partir do momento em que o peão recusa o pagamento por ter ajudado a recolher a boiada e cita o episódio comum que liga as duas narrativas, ou seja, “costas geladas” (vv. 33-34) do companheiro quando o levava para “a derradeira morada” (v. 36), a narrativa atinge o seu ponto culminante, isto é, o clímax e caminha para o desfecho:

37 Dizendo essas palavras,

O misterioso peão

Riscou o potro na espora

E partiu acenando a mão.

41 Por incrível que pareça,

Eu não perdi minha calma.

Lá mesmo acendi uma vela.

E rezei pra sua alma.

45 Aquela noite eu dormi

Feliz a noite inteirinha.

Sonhando com as proezas

Do saudoso Ferreirinha.

Somente a partir do quinto verso da última estrofe, portanto, é que saberemos se o fantástico é estranho ou maravilhoso, visto que ao dizer “Por incrível que pareça/Eu não perdi minha calma” (vv. 40-41), o narrador admite se sentir confortável com a presença fantasmagórica do seu amigo Ferreirinha. Desta maneira, pode-se afirmar que a moda-de-viola “A alma do Ferreirinha” é uma narrativa que se situa no âmbito do fantástico-maravilhoso, ou seja, “na classe das narrativas que se apresentam como fantásticas e que terminam por uma aceitação do sobrenatural.” (TODOROV, *op. cit.*, p. 58).

1ª Voz
Eu pa-rei na in-ver na-da da fa-zen-da Á-gua fri - a Pra des-can-sar a boi - a-da a-té o rai-ar do di - a Os pe

2ª Voz
Eu pa-rei na in-ver na-da da fa-zen-da Á-gua fri - a Pra des-can-sar a boi - a-da a-té o rai-ar do di - a Os pe

Viola

6
ões da co-mi ti-va, que nes - ta ho-ra for-ga-vam, fo-ram to-dos pra ci - da-de com -prar o que pre-ci - sa - va Eu dei-

11
tei na mi-nha re - de, pro-cu - ran-do des-can-sar - ar, mas nes-sa ho-ra pen - sei que/o mun-do ia se a - ca-bar.

ões da co-mi ti-va, que nes - ta ho-ra for-ga-vam fo-ram to-dos pra ci - da-de com -prar o que pre-ci - sa - va Eu dei-

11
tei na mi-nha re - de, pro-cu - ran-do des-can-sar - ar, mas nes-sa ho-ra pen - sei que/o mun-do ia se a - ca-bar.

Autor: José Dário Leandro em 12/07/2011.

Note-se que, assim como em “Ferreirinha”, a viola imita o dueto vocal. Somente nos compassos 12, 14 e 15, há uma pequena diferença, visto que a melodia do instrumento executa um dueto em semínimas, encerrando com um acorde final de Si Maior no segundo tempo do último compasso.

3.5 Boi Soberano

Além da célebre moda “Ferreirinha”, outro grande clássico do gênero moda-de-viola que não pode deixar de ser citado é “Boi Soberano”, também de autoria de Aduino Ezequiel, composta em 1978. Segundo Roberto Corrêa, a motivação para a criação dessa moda surgiu a partir de uma carta que Aduino recebera de Izaltino Gonçalves de Paula. A carta narrava um incidente envolvendo um menino que havia sido salvo por um boi bravo durante um estouro de boiada ocorrido na cidade de Barretos⁶⁷. Em consideração ao amigo, o nome do missivista passou a figurar como co-autor da moda:

⁶⁷ Em 1913, foi instalado em Barretos, no interior de São Paulo, o primeiro frigorífico brasileiro, de propriedade da Companhia Frigorífica e Pastoril. Desta maneira, até por volta da década de setenta do século XX, os rebanhos negociados no pantanal mato-grossense ou nos pastos do interior de Goiás e Minas Gerais tinham como destino aquela cidade. Cf. NETO, Humberto Perinelli. *Estradas, gado e sociedades: a pecuária na região de Fernandópolis*. Disponível em: <http://www.cidadaonet.com.br/ver.php?id=1913>. Acesso em 22/06/2009.

- 1 Me alembro e tenho saudade,
Do tempo que vai ficando,
Do tempo de boiadeiro
Que eu vivia viajando.
- 5 Eu nunca tinha tristeza
Vivia sempre cantando
Mês e mês cortando estrada
No meu cavalo ruano.
- 9 Sempre lidando com gado,
Desde a idade de quinze ano.
Não me esqueço de um transporte,
Seiscentos boi cuiabano
- 13 No meio tinha um boi preto
Por nome de Soberano.
Na hora da despedida
O fazendeiro foi falando:
- 17 - Cuidado com esse boi
Que nas guampa é leviano.
Este boi é criminoso,
Já me fez diversos dano!
- 21 Toquemo pelas estrada
Naquilo sempre pensano.
- Na cidade de Barretos,
Na hora que eu fui chegando,
- 25 A boiada estorou, ai!
Só via gente gritando!
Foi mesmo uma tirania
Na frente ia o Soberano.
- 29 O comércio da cidade
As portas foram fechando,
E na rua tinha um menino,
Decerto estava brincando.
- 33 Quando ele viu que morria
De susto foi desmaiando
Coitadinho debruçou
Na frente do Soberano.

37 O Soberano parou, ai!
 Em cima ficou bufando,
 Rebatendo com o chifre,
 Os boi que vinha passando.

41 Naquilo o pai da criança
 De longe vinha gritando:

- Se esse boi matar meu filho,
 Eu mato quem vai tocando,

45 E quando viu seu filho vivo
 E o boi por ele velando.
 Caiu de joelho por terra
 E para Deus foi implorando:

49 - Sarvai, meu anjo-da-guarda,
 Deste momento tirano!

Quando passou a boiada,
 O boi foi se arretirando,

53 Veio o pai dessa criança,
 Me comprou o Soberano.
 - Esse boi salvou meu filho
 Ninguém mata o Soberano!

Note-se que, diferentemente de “Ferreirinha” e de “A Alma do Ferreirinha”, a estruturação estrófica de “Boi Soberano” apresenta uma característica peculiar, visto que os versos são distribuídos em oitavas intercaladas por sextetos. Todavia, isso não constitui uma irregularidade, pois, a construção das estrofes na poesia caipira é feita em blocos sintático-semânticos, geralmente compostos pela sobreposição de duas quadras, às quais o poeta caipira denomina verso, conforme já foi dito anteriormente. Porém, Amaral (1976, p. 77) esclarece que, “Quando a estrofe é uma oitava, equivalendo pois a duas quadras a moda é **dobrada**... Se se trata de sextilhas, temos então a **moda de verso e meio**; isto é quadra e meia. [Grifo do autor]. Em “Boi Soberano”, portanto, há o emprego simultâneo dessas duas modalidades estróficas, uma vez que a narrativa é construída pelo revezamento do *verso dobrado* com o *verso e meio*.

Quanto à forma, a métrica predominante nesse gênero poético-musical é a redondilha maior, com os versos rimando nas linhas pares. É muito comum também, o emprego de rima toante (-ando rimando com -ano), como pode ser verificado, por exemplo, nos versos “Vivia sempre cantando” (v. 6) e “No meu cavalo ruano” (v. 8); “O fazendeiro foi falando” (v. 16) e “Que nas guampa é leviano” (v. 18). Particularmente no verso “Naquilo sempre pensano” (v. 22), ocorre uma variante dialetal, conforme já foi dito anteriormente, da palavra “pensando” a fim de rimar com a palavra “dano” no verso “Já me fez diversos dano!” (v. 20). A explicação para isso talvez resida no fato de que os versos foram elaborados mentalmente tendo como referência a oralidade. Isso é observado

geralmente entre as culturas que, embora tendo contato com a escrita, ainda não a interiorizaram totalmente. Segundo Ong (*op. cit.*, p. 36), “A mente não tem inicialmente recursos propriamente quirográficos. Rabiscam-se em uma superfície palavras que se imagina dizer em voz alta em uma situação oral imaginável.” Por isso, o autor acredita que “A primeira poesia escrita, em toda parte, parece ser de início, necessariamente, uma mimetização em manuscrito da atuação oral.” (Ibidem). Com efeito, os primeiros compositores sertanejos eram pessoas rudes, de origem humilde, iletradas, e que vieram do campo para a cidade em busca de trabalho. Dessa maneira, detinham tão somente um conhecimento intuitivo das formas poéticas. Bráulio Tavares (2005, p. 52) conta que para escandir as sílabas e identificar a métrica dos versos “há poetas que medem a cadência de seus versos tamborilando com a ponta dos dedos sobre a mesa: di-DUM, di-di-di-DUM, di-di-di-DUM.”

A importância que o caipira dá ao texto é infinitamente superior a dada à ao ritmo e à melodia. Por isso, a falta de uma uniformidade métrica em alguns casos, obriga a utilização de muitas fermatas. A fermata, que em italiano significa parada, é um sinal (\frown) colocado sobre a nota ou pausa, indicando que devemos sustentá-la em aproximadamente o dobro do seu valor, embora na maior parte das vezes essa duração fique a critério do intérprete, conforme pode ser verificado nos compassos 1, 10, 12 e 14 da partitura abaixo:

Partitura 4 – Boi Soberano

The musical score for "Boi Soberano" is presented in three systems. The first system includes the first two vocal parts and the Viola Caipira. The lyrics are: "Me/a - lem bro/ete-nhosau-da-de do tem-po que vai fi - can - do do tem - po de boi-a-dei-ro que vi-vi-a vi-a-jan - Eu nun -". A red box highlights a fermata over the first note of the first vocal line. The second system continues the vocal parts and Viola Caipira with lyrics: "ca ti - nha tris - te - za vi - vi - a sem - pre can - tan - do. Mês e mês cor - tan - do/es tra da nomeu ca - va - lo ru - a - no_". A blue box highlights a section of the Viola Caipira part where the time signature changes from 2/4 to 3/4 and back to 2/4. The third system shows the continuation of the Viola Caipira part with the same lyrics as the second system.

2 10

Sem-pre li-dan-do com ga-do. Des-de/a i-da-de de quin-ze/a-nos. Não me/es-que-ço de/um trans

Sem-pre li-dan-do com ga-do. Des-de/a i-da-de de quin-ze/a-nos. Não me/es-que-ço de/um trans

15

por-te. Seis-cen-tos bois cui-a-ba-nos. No mei-o ti-nha/um boi pre- to por no me- de So-be-ra-no-

por-te. Seis-cen-tos bois cui-a-ba-nos. No mei-o ti-nha/um boi pre- to por no me- de So-be-ra-no-

Autor: José Dário Leandro em 13/07/2011.

Além da fermata, a irregularidade métrica faz com que seja necessária também a utilização de fórmulas alternadas de compasso, como no compasso 9, por exemplo, em que o compasso binário 2/4 é substituído pelo compasso 3/4. Isso porque, segundo Mário de Andrade (1928, p. 14),

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

Feitas essas considerações eminentemente musicais, analisemos agora os aspectos literários. Do ponto de vista da narrativa, em “Boi Soberano”, a voz enunciativa é de um peão que conta um caso presenciado por ele no passado. Apesar de não ser o protagonista da ação, observa-se a inserção de marcas estilísticas de afetividade que reforçam a função emotiva da linguagem, como em “A boiada estourou, ai!” (v. 25) e em “O Soberano parou, ai!” (v. 37). Por vezes, o narrador cede a voz aos personagens em discurso direto livre nos versos “Cuidado com esse boi/Que nas guampa é leviano/Esse boi é criminoso/Já me fez diversos dano!” (vv. 17-21); “Se esse boi matar

meu filho/Eu mato quem vai tocando”. (vv- 43-44); “Sarvai, meu anjo-da-guarda/Deste momento tirano!” (vv. 49-50) e em “Esse boi salvou meu filho/Ninguém mata o Soberano!” (vv. 55-56).

O protagonista da história, ou seja, o boi comporta-se de uma maneira totalmente contrária ao que se esperava dele. Com efeito, a fala do fazendeiro, alertando aos peões para terem “Cuidado com esse boi” (v. 17) porque “Esse boi é criminoso” (v. 19) e “Já me fez diversos dano!” (v. 21) configura-se como o prenúncio de um tragédia. Desta maneira, quando a criança desmaia e o Soberano para diante dele e fica “bufando” (v. 38), o que se espera é que ele mate o menino com os chifres, pois, ainda conforme informou o fazendeiro, aquele boi era “leviano” nas guampas (v. 18). Entretanto, inexplicavelmente, o boi assume um comportamento humano e, ao invés de matar a criança, age como um herói “Rebatendo com os chifre/Os bois que vinham passando” (vv. 39-40) a fim de impedir que ela fosse pisoteada. Em seguida, ele retorna à condição comum de animal: “Quando passou a boiada/O boi foi se arretirando” (vv. 51-52). Naturalmente, como se nada tivesse acontecido. Note-se que, diferentemente do que ocorre em “A Alma do Ferreirinha”, o comportamento do boi, apesar de inusitado, não pode ser descrito como um fenômeno sobrenatural, visto que o herói emerge da realidade cotidiana e não do inaudito idealizado nas fábulas fantásticas e maravilhosas. É um maravilhoso imanente ao mundo real. Segundo Alejo Carpentier (1971, p. 115),

O maravilhoso começa a sê-lo de maneira inequívoca quando surge de inesperada alteração da realidade (o milagre), de uma revelação privilegiada da realidade, de uma iluminação desabitual ou singularmente favorecedora das inadvertidas riquezas da realidade, de uma ampliação das escalas e categorias da realidade, percebidas com particular intensidade em virtude de uma exaltação do espírito que conduz a um modo de “estado limite”. Para começar, a sensação do maravilhoso pressupõe uma fé.

É, portanto, esse pressuposto de fé, isto é, a crença nos prodígios de seres reais que distingue o realismo maravilhoso latino-americano das diversas modalidades do fantástico europeu, uma vez que, antes de se definir como literário, ele se manifesta, sobretudo, na cultura. Desse modo, quando Carpentier (1971) afirma que o maravilhoso latino-americano encontra-se, histórica e culturalmente, incorporado aos universos mentais das populações da América-Latina, incluindo seus mitos, suas lendas e suas crenças, ele estreita a relação entre as formas literárias e a identidade das culturas locais. Em “Boi Soberano”, percebemos que o limite do desespero do pai diante da tragédia que está prestes a acontecer faz com que ele caia de joelhos no chão e implore: “Sarvai, meu anjo-da-guarda/Deste momento tirano” (vv. 49-50). É essa “exaltação do espírito”, portanto, que produz o milagre da humanização do boi. Com efeito, na opinião de Sant’Anna (*op. cit.*, p. 325), “*Boi Soberano* une em si os predicados da bravura, da astúcia, da força física, da veneta, da religiosidade e da humildade, cabendo-lhe até a primazia de sujeitar-se à intercessão divina pelos milagres.”

Entretanto, na perspectiva de SARLO (2005, p. 25), apesar de a narração da experiência encontrar-se aliada a uma presentificação real do sujeito na cena do passado, “tampouco há experiência sem narração”, pois “a linguagem liberta o aspecto mudo da experiência”, redimindo-a do esquecimento ao transformá-la em algo comunicável. Por esse motivo, a moda-de-viola apresenta-se como uma maneira organizada de reconstituição do passado, visto que, embora a essência da história narrada tenha sido extraída da memória coletiva ou do próprio relato de quem vivenciou o

acontecido, o violeiro cantador a entoar em estrofes organizadas. Todavia, a autora observa que “A narração também funda uma temporalidade, que a cada repetição e a cada variante torna a se atualizar.” (Idem, *Ibidem*). Talvez por esse motivo algumas modas-de-viola tenham atravessado gerações e sido regravadas em outras décadas, não só em suas versões originais, mas em diversos desdobramentos ulteriores. Assim como ocorreu com “Ferreirinha”, a moda-de-viola “Boi Soberano” fez tanto sucesso que se desdobrou em “O Retrato do Soberano”, composta em 1965 por Dino Franco e João Caboclo, cuja história é cantada pelo ex-menino que foi salvo pelo boi e agora se tornou violeiro:

No braço desta viola
 Quero contar quem eu sou.
 No meu tempo de menino
 Este caso se passou.
 Fiquei ciente da história
 Porque meu pai me contou.
 Eu sou aquele menino
 Que o Soberano salvou!
 [...]

O tema do “Boi Soberano” e do menino que foi salvo por milagre desdobrou-se também na moda-de-viola “O Chifre do Boi Soberano”, de autoria de Cacique, Geraldo Sampaio e José Rosa, gravada pela dupla Cacique & Pajé em 1979. Desta vez enfatizando a ideia de que, mesmo depois de morto, cada pedaço do boi revive como uma espécie de fetiche:

[...]
 O soberano morreu
 Do couro foi feito um laço
 Que até hoje não quebrou.
 Do chifre, este berrante,
 O meu pai quem fabricou.
 Recebi como herança
 E guardo como lembrança.
 Eu sou aquela criança
 Que o Soberano salvou.

Conforme esclarece Sant’Anna (*op. cit.* p. 310), os efeitos suscitados pela moda não se encerram no presente, mas se “perpetuam no tempo e no espaço” transformando-se em novos discursos. Isso porque, segundo esclarece o autor, talvez “o espírito societário não esteja inteiramente saciado pela mensagem que desencadeara o sonho e, naturalmente, requeira o aparecimento de novas versões e escrituras que serão mais uma vez incorporadas pelo real.” (*Ibidem*) Por isso, não raro acontece de algumas modas constituírem respostas, remissões,

desdobramentos ou continuação de outras, pois “o discurso tomado na *sua* totalidade como imagem de alguma realidade comporta uma relação de correspondência com aquilo *de que* ele constitui uma imagem.” (WHITE, p. 138). Portanto, assim como na poesia épica, esses desdobramentos conferem uma dimensão mítica à moda-de-viola, na medida em que a história original, constantemente reavivada no imaginário coletivo, passa a ser apreendida como um grande mosaico de micro-narrativas. Todavia, se retomarmos o que foi dito por Tatit no segundo capítulo, quando o autor fala que o princípio que orienta a criação das melodias na canção popular brasileira é a raiz entoativa da fala, certamente compreenderemos melhor o motivo da identificação da moda-de-viola junto ao público. De acordo com Tatit (2004, p. 70),

A canção brasileira, na forma que a conhecemos hoje, surgiu com o século XX e veio ao encontro do anseio de um vasto setor da população que sempre se caracterizou por desenvolver práticas ágrafas. Chegou como se fosse simplesmente uma outra forma de falar dos mesmos assuntos do dia-a-dia, com uma única diferença: as coisas ditas poderiam então ser reditas quase do mesmo jeito e até conservadas para a posteridade. Não é mera coincidência, portanto, que essa canção tenha se definido como forma de expressão artística no exato momento em que se tornava praticável o seu registro técnico. E constitui, afinal, **a porção da fala que merece ser gravada.** [Grifo nosso].

Essa “porção da fala que merece ser gravada” foi, sem dúvida, o que consagrou a moda-de-viola, pois a maneira como os acontecimentos são narrados nesse gênero musical é muito próxima da estrutura narrativa dos chamados “causos” (no dialeto caipira). Um “causo” é, na verdade, a maneira como nas sociedades rurais do interior do Brasil se relata um fato, uma estória, um ocorrido, um incidente que se passou em determinada época e em determinado lugar. Em suma, uma espécie de crônica que pode, por ocasião, adquirir um tom anedótico, fantasioso ou até mesmo trágico, dependendo do grau de correspondências que guarda com a história comum do passado de um grupo, de uma coletividade.

3.6 Herói Sem Medalha

Segundo Hawbachs (*apud* BOSI, p. 53) “A lembrança é a sobrevivência do passado. O passado, conservando-se no espírito de cada ser humano, aflora à consciência na forma de imagens-lembrança.” Referindo-se ao papel do narrador descrito por Walter Benjamin⁶⁸, Ecléa Bosi (1994, p. 85), afirma que “a arte de narrar não está confinada nos livros, seu veio épico é oral. O narrador tira o que narra da própria experiência e a transforma em experiência dos que o escutam”. Notadamente, a maioria das narrativas entoadas nas modas-de-viola é de caráter memorialista, uma vez que falam de aventuras e incidentes ocorridos em um tempo passado, em que a boiada era conduzida a pé, por peões em comitiva, e que o transporte de cereais era realizado a passos lentos pelas estradas em cima de carros-de-bois, como na moda-de-viola “Herói Sem Medalha”, por exemplo. Composta em 1984 por Sulino (Francisco Gottardi, 1924-2005), a moda é na verdade o relato pessoal de um mestre

⁶⁸ Cf. BENJAMIN, Walter. *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*. In: *Magia e técnica, arte e política*.

candeeiro (condutor de carro-de-boi), cuja boiada foi dizimada por “Uma doença malvada” (v. 14), à exceção de um único boi que teve de ser vendido para garantir o sustento da família:

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

Veja como o destino
 13 Muda a vida de um homem:
 Uma doença malvada
 Minha boiada consome.
 Só ficou um boi mestiço
 17 Que chamava Lobisomem.
 Por ser preto igual carvão,
 Foi que eu lhe pus esse nome.
 Em pouco tempo depois,
 21 Eu vendi aquele boi
 Pros filhos não passar fome.

Aborrecido com a sorte,
 Dali resolvi mudar
 25 E numa cidade grande
 Com a família fui morar.
 Por eu ser analfabeto
 Tive que me sujeitar:
 29 Trabalhar num matadouro,
 Para o pão poder ganhar.
 Como eu era um homem forte,
 Nuqueava o gado de corte
 33 Pros companheiros sangrar.

Veja bem a nossa vida

Como muda de repente,
 Eu que às vezes chorava
 37 Quando um boi ficava doente.

Ali eu era obrigado
 A matar a rês inocente,
 Mas certo dia o destino

41 Me transformou novamente:
 O boi da cor de carvão,
 Pra morrer nas minhas mãos,
 Estava na minha frente.

45 Quando eu vi meu boi carreiro
 Não contive a emoção,
 Meus olhos se encheram d'água,
 Meu pranto caiu no chão.

49 O boi me reconheceu
 E lambeu a minha mão,
 Sem poder salvar a vida
 Do boi de estimação,

53 Pedi a conta e fui embora.
 Desisti na mesma hora,
 Dessa ingrata profissão.

Diferentemente da disposição comum em oitavas ou em sextilhas, em “Herói Sem Medalha”, a construção das estrofes ocorre em núcleos temáticos contendo onze versos octassílabos. Como se ajusta a qualquer tipo de poesia, o octassílabo⁶⁹ é o metro predileto das canções populares. Com efeito, Candido (1959, p.40) afirma que o octassílabo “é o grande elo entre a inspiração popular e a erudita, servindo não raro de ponte entre ambas.” Do mesmo modo, Menendez Pidal⁷⁰ (*apud* SANT’ANNA, p. 105) afirma que “como a imensa maioria dos romances usam o mesmo metro octassílabo, sem acentos fixos e sem divisão estrófica nenhuma, podem intercambiar suas melodias sem o menor obstáculo.”

Apesar de algumas modas-de-viola serem cantadas *à capela*, ou seja, sem a execução de uma melodia paralela ao canto, a exemplo do repente nordestino, há sempre, durante o interlúdio de uma estrofe e outra, a execução de um ou dois acordes em toque rasgado (todas as cordas tocadas simultaneamente). Segundo Sant’Anna (*op. cit.*, p. 59), estes interlúdios, denominados

⁶⁹ O octassílabo a que se refere Candido equivale, na verdade, à rendodilha maior, ou seja, o verso de oito sílabas cuja sílaba tônica é a sétima ou a penúltima. Normalmente se diz que o verso é heptassílabo ou setissilábico e não de oito sílabas.

⁷⁰ Cf. MENENDEZ PIDAL, Ramon. *Romancero Hispánico (Hispano-Português, Americano y Safardi) –I-II*. Madrid: Espasa-Calpe, 1959.

“rojão”, duram o tempo necessário para o ouvinte “digerir” o texto que acabara de ser pronunciado e se preparar para o que virá logo em seguida. Para o autor, esse acompanhamento instrumental “se evidencia nos intervalos das estrofes, funcionando como elemento de suspense e anti-clímax, despertando o interesse pelo porvir lírico-narrativo da estrofe seguinte.” (Ibidem). Cascudo (1984, p.190), por sua vez, indaga retoricamente se esses interlúdios não seriam “reminiscências dos prelúdios e poslúdios com que os Rapsodos gregos desviavam a monotonia das longas histórias cantadas?”

No caso de “Herói Sem Medalha”, há um acorde de Lá Bemol Maior que funciona como interlúdio entre a oitava e a sextilha (compasso 12), concluindo o discurso melódico do primeiro núcleo temático, e a repetição dos acordes introdutórios de subdominante, dominante e tônica⁷¹ no final de cada estrofe, conforme pode ser verificado na partitura abaixo (compassos 16 a 18):

Partitura 5 – Herói Sem Medalha

1ª voz

2ª voz

Viola Caipira

6

11

15

Autor: José Dário Leandro em 13/07/2011.

Do ponto de vista da narrativa, “Herói Sem Medalha” constitui um exemplo de discurso memorialista de caráter autobiográfico. Todavia, relembando o princípio dialógico, preconizado por Mikhail Bakhtin (1981), constatamos que o discurso dessa moda-de-viola, organiza-se como uma interlocução, uma vez que pressupõe um receptor para a mensagem proferida pelo eu - lírico. Isso

⁷¹ Denominam-se acordes de tônica, subdominante e dominante os acordes maiores formados no I, IV e V graus da escala maior diatônica. Em “Herói Sem Medalha”, cuja tonalidade é a de Lá Maior, esses graus tonais, também denominados de funções harmônicas, equivalem respectivamente aos acordes de Lá Maior, Ré Maior e Mi Maior com sétima menor, representados pelas cifras A, D e E7.

porque, segundo Bakhtin, “Todo enunciado é concebido em função do ouvinte”, pois há uma relação de diálogo entre o narrador e o ouvinte, mesmo este último não estando presente no plano narrativo. Deste modo, tanto um monólogo-diálogo quanto “os discursos mais íntimos” são, para ele, “inteiramente dialógicos”, pois serão sempre direcionados a um enunciatário, ou seja, a um receptor em potencial.⁷² Em dois momentos da moda-de-viola “Herói Sem Medalha”, o eu-lírico parece convocar o interlocutor a ouvir o seu relato: “Veja bem como o destino” (v. 12) e “Veja só a nossa vida” (v. 34). O interlocutor encontra-se, portanto, revestido de uma função fática, na medida em que desempenha tão somente o papel de animador da narrativa. Na verdade, o narrador estabelece um diálogo com sua própria alteridade, traduzindo no presente o que para ele não se evidenciava tão claramente no passado. Com efeito, narrar vem de *gnarrus*, que significa autoconhecimento. Entretanto, somente do ponto de vista em que se encontra agora que o narrador consegue perceber que ele é de fato um herói, pois contribuiu “Puxando tora do mato/Com doze bois pantaneiro” (vv. 5 e 6), no tempo em que não havia tratores nem caminhões, para desbravar o sertão. Todavia, há um sentimento disfórico por parte do eu-lírico ao saber que, mesmo tendo sido um pioneiro na construção “Do nosso imenso progresso.” (v. 10), ele não obteve o devido reconhecimento pelo seu trabalho.

Segundo Ecléa Bosi (*op. cit.*, p. 481), “a memória do trabalho é o sentido, é a justificação de toda uma biografia”. Deste modo, conquanto o trabalho tenha sido árduo no passado, ele assume uma importância maior para o velho do que para o adulto em fase produtiva. Isso porque, “todo e qualquer trabalho [...] acaba-se incorporando na sensibilidade, no sistema nervoso do trabalhador; este, ao recordá-lo na velhice, investirá na sua arte uma carga de significação e de valor talvez mais forte do que a atribuída no tempo da ação.” (Idem, p. 480). Talvez, por isso mesmo que Benjamin (1994, p. 205) refira-se à narrativa como “uma forma artesanal de comunicação”, pois, segundo o autor, a narrativa “não está interessada em transmitir o ‘puro em si’ da coisa narrada como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso.” No entanto, o ensaísta declara que a arte de narrar está em vias de extinção, uma vez que o homem parece estar privado da faculdade de intercambiar experiências, as quais passam de pessoa a pessoa e constituem a fonte dos narradores. Logo, se não existe experiência não há o que contar, pois a narrativa provém da experiência. Esse experienciar tem como suporte a oralidade, o que dá à história oral caráter de modelo exemplar da narrativa.

Retornando à moda-de-viola “Herói Sem Medalha”, na terceira estrofe o eu-lírico confessa que, após ter vendido o único boi que lhe restava “Pros filhos não passar fome” (v. 22) ele resolve tentar a sorte na cidade grande para onde parte com sua família. Porém, somente ao chegar lá, o ex-carreiro percebe que a realidade do meio urbano era totalmente diversa daquela com a qual ele estava habituado no campo. Por não possuir qualificação profissional e também por ser analfabeto, conforme ele mesmo admite (v. 27), a única alternativa que lhe resta para garantir a sobrevivência sua e a de sua família na cidade seria “Trabalhar num matadouro” (v. 29). Todavia, submetido a esse trabalho alienado, o homem desumaniza-se e sequer reflete sobre o que faz.

⁷² BAKHTIN, Mikhail. *Le Principe dialogique*. In: Dialogismo, polifonia e enunciação. In: BARROS, Diana Luz Pessoa de. FIORIN, José Luiz (orgs.). *Dialogismo, Polifonia e Intertextualidade: Em torno de Bakhtin*. 2003, pp. 2-9.

Assim, por ironia do destino, ele que até chorava “Quando um boi ficava doente” (v. 37), via-se agora obrigado a desferir golpes cruéis de machado ou de marreta na cabeça dos animais, como ele mesmo afirma (vv. 31-33):

Por eu ser um homem forte,
Nuqueava o gado de corte
Pros companheiros sangrar.

Entretanto, o destino prega-lhe uma peça colocando-o frente a frente com o boi que outrora ele havia vendido (vv. 41-43). No entanto, em um instante de epifania, o eu-lírico, que já se habituara a desempenhar friamente aquele trabalho, sensibiliza-se novamente ao reencontrar o seu “boi carreiro” (v. 45) e chora copiosamente. Como se não bastasse, o boi, por ser um animal “de estimação” (v. 52) reconheceu o seu dono e lambeu a sua mão (v. 50). Como poderia ser ele o algoz daquele boi que tinha lhe proporcionado alegria no passado e a quem ele havia até mesmo dado um nome? Apesar de ser incapaz de salvar a vida do boi, o antigo carreiro abandona definitivamente “aquela ingrata profissão” (v. 5). Assim, o reencontro com o boi, além de restituir-lhe a humanidade, fez com que o homem tivesse autoconsciência do trabalho indigno e cruel que realizava.

Na opinião de Ribeiro (*op. cit.* p. 99), “Herói Sem Medalha” é “um retrato trágico do êxodo rural, quando as pessoas perdem trabalho no campo, vão para a cidade nas piores condições profissionais e têm de se sujeitar a funções incompatíveis com o que faziam antes.”

Com efeito, mudanças econômicas e sociais, aliadas à expansão do latifúndio e à modernização agrícola no campo, fizeram com que um grande contingente populacional abandonasse suas terras e migrasse para os grandes centros urbanos em busca de melhores oportunidades. Essa modernização, além de desalojar pequenos agricultores e sitiantes, ocasionou também a extinção de inúmeras atividades predominantemente agropastoris, como peões de boiadeiro, vaqueiros, mestres carreiros (condutores de carros de boi), ferradores de cavalos, fabricantes de arreios e selas. Esse fenômeno, todavia, provocou um enorme êxodo rural, pois o contingente de trabalhadores desempregados teve de ir para a cidade em busca de novas oportunidades e outras maneiras de sobrevivência.⁷³

A comunicação, portanto, dos impactos psicossociais provocados por essas mudanças sócio-econômicas tem como objetivo compartilhar esses “sentimentos disfóricos” e, ao mesmo tempo servir de válvula de escape para a ansiedade gerada por esse novo fenômeno social. Na opinião de Tinhorão (1991, p. 193), isso, certamente, teria contribuído para consolidar a música caipira no cenário musical brasileiro, principalmente, a partir dos anos 50, quando houve um grande deslocamento de contingente humano para os grandes centros urbanos. Segundo o autor, foi a demanda de um público que, embora morando na cidade, não estava totalmente “desvinculado de suas raízes rurais”. Dessa maneira, o homem do campo (ou recém-chegado do campo) precisava, de

⁷³ De acordo com o IBGE, já em 1991, 22,4% (35,834 milhões) da população brasileira viviam no campo; 75,6% (110, 900 milhões), nas cidades. Cf. SANT’ANNA, Romildo. *A moda é viola: ensaio do cantar caipira*, pág. 349-350.

algum modo, “de um som que lhe lembrasse as músicas de sua região, mesmo que já estilizado sob forma vaga e diluída dessa chamada música sertaneja.”

No entanto, Bastos (2008) observa que essa condição histórica, a qual ele denomina de extra-texto ou condição extra-textual, não aparece espontaneamente, uma vez que o texto não é o mesmo que contexto, ou seja, a obra de arte não constitui um mero reflexo da realidade. Do mesmo modo, Adorno (2003, p. 68) afirma que a apreensão da realidade social não deve ser trazida de fora para dentro da obra, mas deve ser algo imanente, isto é, deve surgir a partir da rigorosa intuição que dela se faz. Desta maneira, “nada que não esteja nas obras, em sua forma específica, legitima a decisão quanto àquilo que seu teor, o que foi poeticamente condensado, representa em termos sociais.” Portanto, “esse processo de sedimentação será tanto mais perfeito quanto menos a composição lírica tematizar a relação entre o eu e a sociedade”. (Idem, p. 72). Determiná-lo requer, sem dúvida, não só o saber da obra de arte por dentro, como também o da sociedade fora dela.

É justamente essa percepção do sentido histórico, aliada à sensibilidade do poeta-compositor em observar e recolher informações relevantes do *modus vivendi* do grupo em que está inserido e transformá-las em poesia, o que faz da moda-de-violão uma significativa obra de arte literária. Com efeito, o poeta fica atento, “assuntando” o que ocorre em sua volta, funcionando como uma antena e prisma, sobretudo, da cultura. Não raro, ele é também o protagonista da história que narra, atuando como um vicário da experiência de outrem como se a tivesse vivenciado. É o narrador autodiegético, segundo a classificação de Gérard Genette⁷⁴, ou seja, aquele que, além de presenciar a narrativa, figura ainda como o personagem principal da história. Todavia, cabe observar que a sua poesia não é um reflexo direto dos acontecimentos, mas uma realidade transfigurada, ou seja, mesmo quando toma para si acontecimentos que narra, ele finge interpretá-los como se os tivesse vivido.

⁷⁴ Cf. GENETTE, G. *Figures III*, Paris: Seuil, 1972.

Conclusão

A partir da análise das quatro modas que foram escolhidas para comporem o *corpus* deste trabalho, podemos concluir que a moda-de-viola, assim como a maioria dos gêneros poéticos fundados na tradição oral, é uma espécie de canção narrativa, cuja estrutura e modo de narrar aproximam-na dos gêneros poéticos fundados na tradição oral, como a poesia épica, as cantigas de gestas e as xácaras medievais. Não obstante, devido ao tom memorialista e autobiográfico do seu discurso, a moda-de-viola, a exemplo da poesia lírica, apresenta também uma forte carga de subjetividade. Notadamente, na maioria das letras pertencentes a esse tipo de composição, a personagem principal da *diegesis* não apenas conta uma história, mas, na maioria das vezes, a ação concentra-se no próprio narrador, o qual relata um fato ou um incidente, ora presenciado, ora vivenciado por ele mesmo no passado. Por isso, esse gênero poético-musical pode ser definido também como um tipo de canção lírico-narrativa que, embora seja concebida declaradamente para ser cantada, concomitantemente ao som de uma melodia paralela executada em um instrumento musical (no caso a viola), a exemplo dos primórdios da poesia, a música que a acompanha possui tão somente uma função ancilar, ou seja, um papel secundário de estabilização e potencialização da cadeia sintagmática do discurso. Isso, certamente, corrobora a teoria defendida por Tatit de que a criação da melodia na canção popular brasileira é determinada pela intencionalidade do cancionista em comunicar algo. Por isso, a canção popular realizada no Brasil possui um aspecto de crônica e de relato. O que, evidentemente, contradiz a opinião formulada inicialmente por Nietzsche e difundida atualmente por vários teóricos que integram as principais correntes do pensamento estético contemporâneo, como Boris Schloezer, Susane Langer, Nicolas Ruwet, entre outros, de que há uma incompatibilidade entre texto poético e linguagem musical quando um poema transforma-se em canção. No caso específico da moda-de-viola, como nesse tipo de composição prioriza-se o texto e não a parte musical, visto que a preocupação dos compositores caipiras, a exemplo dos “rappers” é envolver o ouvinte por meio da fabulação contida na história e não por meio da música que a adorna, a melodia é determinada em função da mesma curva entoativa empregada nos processos comunicativos do discurso referencial da fala cotidiana. Pode-se afirmar, portanto, que a moda-de-viola é mais uma fala entoada do que uma canção propriamente dita. Todavia, ao contrário do *rap* que emprega tão somente o acompanhamento rítmico, a voz, na moda-de-viola, não é entoada de forma linear, mas em intervalos musicais definidos. Como nesse tipo de composição os elementos musicais estão em segundo plano, a sua análise não necessariamente requer um conhecimento musical aprofundado por parte do pesquisador. Sendo assim, conquanto haja inevitavelmente uma perda da totalidade estética da obra, a letra da moda-de-viola pode ser analisada em separado sem prejuízo do sentido, isto é, nos moldes de um texto literário. Todavia, quando se pensa em “literatura”, de um modo geral, a imagem que vem imediatamente à nossa mente é a de um grande legado cultural produzido por autores famosos, cujas obras encontram-se impressas e preservadas em formato de livros. Alguns destes livros estão na estante de nossa casa. A maioria, entretanto, encontra-se em bibliotecas com prateleiras abarrotadas dos mais variados assuntos que o conhecimento humano já foi capaz de produzir.

Não há como negar que a escrita constituiu um divisor de águas na história da humanidade. Graças a ela, a cultura ocidental atingiu um estágio avançado de desenvolvimento tecnológico e cultural inimagináveis sem o emprego desta técnica. No entanto, é importante salientar que, apesar de a sociedade moderna ter legitimado a escrita como o meio mais seguro e eficaz de transmissão do conhecimento ela não suplantou totalmente os processos comunicativos fundados na tradição oral. Com efeito, paralelamente à “Galáxia de Gutemberg” (McLUHAN, 1962), ainda subsiste um universo vibrante, constituído por uma multiplicidade de gêneros fortemente enraizados na oralidade e na cultura popular, como o cordel, a cantoria, o repente, os causos populares e a canção popular, que nunca deixou de existir e de produzir conhecimento. Não obstante, essas manifestações são erroneamente identificadas como formas residuais da tradição e do passado nacional e, portanto, mantidas e cultivadas, principalmente, por populações pobres e iletradas, moradoras das áreas rurais. O registro dessa poética (marginalizada nos meios acadêmicos) é realizado pelos estudos folclóricos, recebendo a designação de “literatura oral”. Todavia, essa terminologia, além de inapropriada, é impregnada de juízo de valor, na medida em que revela a construção de uma alteridade submetida à ideologia de uma cultura literária hegemônica e etnocêntrica fundada na escrita. Por isso, os discursos vinculados à oralidade, na medida em que representam o lugar da fala dos sujeitos que os produzem, são geralmente designados de arte menor ou de subliteratura.

Na literatura brasileira, por exemplo, à exceção do romance regionalista de trinta – que aborda a temática exclusiva da seca no nordeste –, não são encontrados elementos significativos, ou ainda, traços reveladores das mudanças sócio-econômicas ocorridas no campo. Tampouco os reflexos psicossociais das transformações que levaram trabalhadores rurais a partirem com suas famílias para viver na pobreza e miséria na periferia das grandes cidades são revelados claramente, ou de maneira engajada, pelos nossos escritores. Não obstante, as referências ao meio rural e ao modo de vida campestre, não só na literatura como também na MPB, foram sempre idealizadoras e bucólicas⁷⁵. Por outro lado, a figura do homem do campo, o sertanejo, foi constantemente representada, ora como típica imagem rousseauiana de ingenuidade, de inocência, de pureza e de bravura⁷⁶, ora de maneira pejorativa ou distorcida⁷⁷. Nesse sentido, a música sertaneja, em particular a moda-de-viola, tomada como uma nova abordagem, ou *um novo objeto*⁷⁸ de pesquisa, apresenta-se como um importante campo de estudo e reflexão, não só para os estudos literários, mas também para a psicologia social, para etnologia e para a historiografia. Deste modo, a análise de várias letras desse gênero de composição musical permitirá compreender como o progresso no campo transformou radicalmente o modo de vida das populações rurais no Brasil, decretando o fim de várias profissões, sobretudo, a de peão de boiadeiro e de condutores de carros-de-boi, conforme pôde ser verificado nos versos da moda-de-viola Herói Sem Medalha.

⁷⁵ Vejam-se, por exemplo, na literatura, as representações bucólicas do *Arcadismo*; na música popular brasileira, a canção *Casa no Campo*, gravada por Elis Regina.

⁷⁶ Refiro-me, principalmente, à representação feita por José de Alencar de O Sertanejo como sendo o modelo do “bom selvagem” idealizado por Jean Jacques Rousseau em *O Contrato Social*; e à alusão do vaqueiro nordestino a um cavaleiro medieval, um “Hércules-Quasimodo”, realizada por Euclides da Cunha em *Os Sertões*.

⁷⁷ Cf. o artigo publicado por Monteiro Lobato em *O Estado de São Paulo* em 1914, referindo-se ao caipira como uma “Velha Praga”. Este artigo foi incluído na segunda edição de *Urupês*, 1918.

⁷⁸ Cf. Le Goff, Jacques. *História: novos objetos*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1995.

Atualmente, devido a diversas orientações intertextuais e intersemióticas, principalmente no campo da literatura comparada, que conferiram uma reaproximação da literatura com diferentes meios de manifestação artística, nota-se um crescente interesse pela inserção da canção popular nos estudos acadêmicos. Todavia, pode-se afirmar, categoricamente, que as pesquisas que tomam por objeto de análise a canção popular, orientando-se por cânones hegemônicos cristalizados pela crítica literária, restringem-se tão somente a análise textual do conteúdo das letras, priorizando, com isso, a linguagem poética em detrimento da linguagem musical. Critérios estes meramente estruturais, que desconsideram características musicais tais como ritmo, sonoridade, melopeia – elementos que ajudam a perceber os sentidos múltiplos da melodia e da mensagem poética. Desta forma, os analistas, no afã de tratar desses recomendados traços “literários”, acabam por privilegiar determinadas letras, como, por exemplo, as canções identificadas pela sigla MPB (Música Popular Brasileira), na certeza de que os traços estilísticos dessas composições aproximam-nas ou as legitimam como verdadeiras obras literárias. Esse equívoco, no entanto, é decorrente de uma hermenêutica enviesada que insiste em apreender as formas poéticas da oralidade sob o viés da literatura. Concebida dessa maneira, a análise estritamente literária da canção torna-se reducionista, visto que não explora as suas potencialidades expressivas e estéticas, pois, embora pertencendo a duas instâncias distintas, na canção, a linguagem poética e a linguagem musical nunca estão dissociadas.

Na opinião de Carmo Júnior (2005, p. 77), entretanto, “A escrita é um sistema muito limitado de tradução da fala”, pois “O que se busca registrar na escrita é apenas o conteúdo de um texto, apenas o que é dito - o denotado -, pouco importando o como é dito – o conotado”, o que certamente corrobora o posicionamento defendido por Zumthor (*op. cit.*, p. 8) de que a escrita é uma “linguagem sem voz”. É justamente por esse motivo que a canção popular não deve ser compreendida apenas como texto, pois, mesmo apesar de muitas vezes as formulações poéticas concederem mais indicações e caminhos para a análise e interpretação do que os elementos musicais, que podem redundar em torno das mesmas estruturas, formulações melódicas, ritmos e gêneros tradicionais - como no caso da moda-de-viola, por exemplo, que preserva as mesmas estruturas da poesia oral), ainda assim se estaria realizando uma interpretação de texto, mas não de uma canção propriamente dita.

Por isso, Tatit (1986, p. 1) afirma que “a eficácia e o encanto da canção” somente podem ser determinados por meio de uma análise que não se restrinja tão somente ao poema escrito ou somente à música, mas que perceba o seu “núcleo de identidade” poético-musical, ou seja, é preciso apreendê-la em toda a sua totalidade de gênero híbrido, visto que ela não é feita para ser falada ou simplesmente lida como tradicionalmente ocorre quando se empreende uma análise meramente “literária” das letras.

Essa postura, sem dúvida, evitaria que a avaliação dos diferentes estilos e gêneros que compõem a diversidade do cenário musical brasileiro fosse determinada por critérios reducionistas que priorizam, ora os aspectos literários, ora as características eminentemente musicais.

Referências bibliográficas

- ADORNO, Theodor W. Palestra sobre lírica e sociedade. In: _____. **Notas de Literatura I**. Trad. e apres. de Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Ed. 34, 2003.
- _____. **Indústria cultural e sociedade**. Trad. Julia Elizabeth Levy [et. al.]. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- ALBIN, Ricardo Cravo. **O livro de ouro da MPB**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.
- AMARAL, Almadeu. **Tradições populares**: com um estudo de Paulo Duarte. 2. ed. São Paulo: HUCITEC, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976.
- _____. **O Dialeto Caipira**. 3ª ed., São Paulo: Hucitec, 1976.
- ANDRADE, Mário de. **Ensaio sobre a música brasileira**. São Paulo: Martins, 1962.
- _____. **Dicionário musical brasileiro**. Coord. Oneyda Alvarenga e Flávia Camargo Ioni. São Paulo: Itatiaia, Edusp, Minc, Ieb, 1990.
- _____. **Pequena história da música**. São Paulo: Martins, 1980.
- ARAÚJO, Mozart de. **A modinha e o lundu no século XVIII**. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1963.
- ARISTÓTELES. **Arte Poética**. Trad. Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2003.
- _____. **Poética**. Tradução e comentário de Eudoro de Sousa. Porto Alegre: Globo, 1966.
- ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. **A poética clássica**. Trad. direta do grego e d latim por Jaime Bruna. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2005.
- BAKHTIN, Mikhail; VIEIRA, Yara Frateschi. **A cultura popular na idade média e no renascimento**: o contexto de François Rabelais. 7. ed. São Paulo: Hucitec, 2010.
- _____. **Estética da criação verbal**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- _____. A pessoa que fala no romance. In: **Questões de literatura e de estética**: a teoria do romance. 4. ed São Paulo: UNESP, 1998.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz (orgs.). **Dialogismo, polifonia e intertextualidade**: *Em torno de Bakhtin*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003.
- BASTOS, Hermenegildo. Três poemas portugueses e um impasse. In: **Revista Crítica Marxista nº 28**. São Paulo: Unesp, 2009.
- _____. Literatura como trabalho e apropriação: um esboço de hermenêutica literária. In: **Remate de Males**, Vol. 29, No. 1. São Paulo: Editora da Unicamp, 2009.
- BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: **Magia e técnica, arte e política**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet; prefácio Jeane Marie Gagnebin. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BIBLIA. Português. **Bíblia sagrada**. Tradução: Centro Bíblico Católico. 34. ed. rev. São Paulo: Ave Maria, 1982.
- BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- _____. **Leitura de poesia**. São Paulo: Ática, 2001. (Série temas nº 59)
- BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade**: Lembranças de velhos (1979). São Paulo: Cia das Letras, 1994.

BRANCO, João de Freitas. **Música e Literatura: segmentos duma relação inesgotável.** In: **Colóquio/Letras.** Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1978.

BUARQUE DE HOLANDA, Sérgio. **Raízes do Brasil.** 17. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1984.

BURKE, Peter. **Cultura popular na idade moderna.** Tradução de Denise Bottmann. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

CALDAS, Waldenyr. **Acorde na aurora: música sertaneja e indústria cultural.** São Paulo: Editora Nacional, 1977.

_____. **Iniciação à música popular brasileira.** Barueri, São Paulo: Manole, 2010.

CAMELO, Paulo. **O ritmo no poema.** Recife: Editora do Autor, 2004.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos.** Volumes I e II. 6. ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2000.

_____. **Os parceiros do Rio Bonito.** São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2001.

_____. **Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária.** 11. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.

_____. **A educação pela noite.** 5. ed. rev. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CALVANI, Carlos Eduardo B. **Teologia e MPB.** São Paulo: Edições Loyola, 1998.

CANÇADO, Beth (Org.). **Aquarela Sertaneja.** Brasília: Editora Corte Ltda., 1998.

CARA, Salete de Almeida. **A poesia lírica.** 1ª ed., São Paulo: Atica, 1985.

CARMO JÚNIOR, José Roberto do. **Da voz aos instrumentos musicais: um estudo semiótico.** São Paulo: Annablume; Fapesp, 2005.

CARPENTIER, Alejo. **Literatura e consciência política na América Latina.** Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1971.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Vaqueiros e Cantadores.** Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1984.

_____. **Caldas Barbosa: poesia.** Coleção Nossos Clássicos. Rio de Janeiro, 1958.

_____. **Dicionário do folclore brasileiro.** 3. ed. Brasília: Instituto Nacional do Livro, Ministério da Educação e Cultura, 1972.

CYNTRÃO, Sylvia Helena. **Como ler o texto poético: caminhos contemporâneos.** Brasília: Plano Editora, 2004.

COHEN, Jean. **Estrutura da linguagem poética.** 2ª ed. São Paulo: Cultrix, 1966.

CORRÊA, Roberto Nunes. **Viola Caipira.** 2. ed. Brasília: Viola Corrêa, 1989.

_____. **A arte de pontear viola.** Brasília: Edição do autor, 2000.

CUNHA, Euclides da. **Os sertões.** São Paulo. Editora Martin Claret, 2005.

DAGHLIAN, Carlos (org.). **Poesia e música.** São Paulo: Editora Perspectiva, 1985. (Coleção Debates 195).

DUARTE, F. J. C. "A fala e o canto no Brasil: dois modelos de emissão vocal" In: **Revista ArteUnesp**. São Paulo: 1994.

DURAND, Gilbert. **O imaginário**: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem. Trad. Renée Evie Levié. 4ª ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2010.

EAGLETON, Terry. **Teoria da Literatura**: uma introdução. Tradução Waltensir Dutra. 6ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

FERRAND, Françoise. A música profana nos séculos XII e XIII. In: **História da música ocidental**. Trad. Maria Teresa Resende Costa, Carlos Sussekind, Angela Ramalho Viana. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

FERRETE, J. L. **Capitão Furtado**: viola caipira ou sertaneja? Rio de Janeiro: FUNARTE, Instituto Nacional de Música, Divisão de Música Popular, 1985.

FERNANDES, Frederico Augusto Garcia (org.). **Oralidade e Literatura**: manifestações e abordagens no Brasil. Londrina: Eduel, 2003.

FRANCESCHI, H. *Casa Edison*. Ed. Petrobrás: Rio de Janeiro, 2004.

FREDERICO, Edson. **Música**: breve história. São Paulo: Irmãos Vitale, 1999.

GALINDO, Cláudia Sabbag Ozawa. **Da grécia à mpb**: poesia, música e oralidade. Artigo publicado na revista Boitatá vol. 2, 2006. Disponível em: <http://www.uel.br/revistas/boitata/volume-2-2006/artigo%20Claudia.pdf>.

GALVÃO, Walnice Nogueira. MPB: uma análise ideológica. In: _____. **Saco de Gatos**: ensaios críticos. São Paulo: Duas Cidades, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1976.

GARCIA, Rafael Marin da Silva. **A volta que o mundo dá**. Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Ribeirão Preto, 2007.

GENETTE, Gérard. "Fronteiras da Narrativa". In: BARTHES, Roland. (org.) **Análise estrutural da narrativa**: pesquisas semiológicas. Rio de Janeiro: Vozes Ltda., 1971.

_____. **Figures III**, Paris: Seuil, 1972.

GRIMM, Irmãos. **Contos de Fadas**. 4 ed. São Paulo: Editora Iluminuras Ltda, 2002.

HAVELOCK, Eric A. A equação oralidade-cultura escrita: uma fórmula para a mente moderna. In: OLSON, David R.; TORRANCE, Nancy. **Cultura escrita e oralidade**. São Paulo: Ática, 1995.

_____. **A musa aprende a escrever**: reflexões sobre a oralidade e a literacia da antiguidade ao presente. Tradução de Maria Leonor Santa Bárbara. Lisboa: Gradiva, 1996.

_____. **Prefácio a Platão**. Tradução de E. A Dobránszky. Campinas: Papyrus, 1997.

_____; SERRA, Ordep José. **A revolução da escrita na Grécia e suas consequências culturais**. São Paulo: Editora UNESP, 1996.

HAWBACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Tradução de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

HOMERO. **Ilíada**. Rio de Janeiro: Ediouro. 1992

KRAUSZ, Luis S. **As Musas**: Poesia e Divindade na Grécia Antiga. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2007.

- LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Tradução de Bernardo Leitão...[et al]. 5ª ed. São Paulo: Unicamp, 2003.
- LIMA, Rossini Tavares de. **Melodia e ritmo no folclore de São Paulo**. São Paulo: Ricordi, 1954.
- _____. **Moda de viola**: poesia de circunstância. São Paulo: Laser Press Gráfica e Editora, 1997.
- LIMA, Nei Clara de. **Narrativas orais**: uma poética da vida social. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2003.
- LORD, Albert Bates. **The Singer of Tales**. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1960.
- LUKÁCS, Georg. Narrar ou descrever. In: _____. **Ensaio sobre literatura**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
- LUCENA, Bruna Paiva de. **Espaços em disputa**: cordel e o campo literário brasileiro. Dissertação de Mestrado apresentado ao Programa de Mestrado em Estudos Literários da Universidade de Brasília. Brasília, 2010.
- MAGALHÃES, Couto de. **O Selvagem**. 4ª ed., São Paulo: Cia. Editora Nacional (Ed. Brasileira, série 5ª, vol. 52), 1940.
- MASSIN, Jean. **História da música ocidental**. Trad. Maria Teresa Resende Costa, Carlos Sussekind, Angela Ramalho Viana. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
- MATTOS, W. F. C. **Análise prosódica como ferramenta para a performance da canção**: um estudo sobre as canções de câmara de Cláudio Santoro e Vinícius de Moraes. São Paulo: Instituto de Artes da UNESP, 2006.
- MATOS, Cláudia Neiva de. Poesia e Música: laços parentescos e parceria. In: _____;
- TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de. **Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.
- MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. 12. ed. rev. e ampl. São Paulo: Cultrix, 2004.
- _____. **A análise literária**. 11. ed. São Paulo: Cultrix, 1999.
- _____. **A criação literária**: poesia. 9. ed. rev. e aum. São Paulo: Cultrix, 1984.
- MONTEIRO, Keila Michelle Silva. "Corpo e performance na poesia cantada." In: **Revista Palimpsesto**, nº 10, ano 9, 2010. Disponível em: http://www.pgletras.uerj.br/palimpsesto/num10/dossie/palimpsesto10_dossie04.pdf.
- MOURA, Roberto M. **MPB**: caminhos da arte brasileira mais reconhecida no mundo. 2. ed. São Paulo: Irmãos Vitale Editores, 1998.
- NAVES, Santuza Cambraia. **Canção popular no Brasil**: a canção crítica. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- NEPOMUCENO, Rosa. **Música caipira**: da roça ao rodeio. São Paulo: Editora 34, 1999.
- NIETZSCHE, Friedrich. **A origem da tragédia proveniente do espírito da música**. Trad. e notas Erwin Theodor. Edição digitalizada para eBook. Disponível em: www.ebooksbrasil.org. Acesso em: 15 de julho de 2011.
- NOGUEIRA, Gisela Pupo. **A viola com alma**: uma construção simbólica. Tese de Doutorado apresentada ao Departamento de Ciências da Comunicação da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. 2008.

NUNES, Lilia. **Cartilhas de teatro**: manual de voz e dicção. 2ª ed. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1976.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. **Literatura e música**: modulações pós-coloniais. Coleção Debates, 286. São Paulo: Perspectiva, 2002.

_____. "Canção: letra x estrutura musical". In: Revista **ALETRIA**, 2006. Disponível em: <http://www.lettras.ufmg.br/poslit>.

ONG, W. J. **Oralidade e cultura escrita**: A tecnologização da palavra. São Paulo: Papirus, 1998.

PARRY, Milman; MILMAN, Adam. **Making of homeric verse**: The collected papers of Milman Parry. Oxfordshire: Clarenton Press Use 35505, 1971.

_____. **L'épithete traditionnelle dans Homere**. Paris: Édition du Seuil, 1928.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PIERCE, Charles Sanders. **Semiótica**. Trad. José Teixeira Coelho Neto. – 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PIMENTEL, Sidney Valadares. **O chão é o limite**: a festa do peão de boiadeiro e a domesticação do sertão. Goiânia: Editora da UFG, 1997.

PIRES, Cornélio. **Conversas ao pé-do-fogo**: estudinho – costumes – contos – anedotas – cenas de escravidão. São Paulo: Ottoni Editora: 2002.

PIVA, Luiz. **Literatura e música**. Brasília: Musimed, 1990.

PLATÃO. Diálogos III: **A República**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1966.

POUND, Ezra. **ABC da literatura**. Trad. de Augusto de Campos e José Paulo Paes. 16ª ed. São Paulo: Cultrix, 2007.

REINALDO, Gabriela. **"Uma cantiga de se fechar os olhos..."**: mito e música em Guimarães Rosa. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2005.

RIBEIRO, José Hamilton. **Música Caipira - As 270 maiores modas de todos os tempos**. São Paulo: Globo, 2006.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Unicamp, 2007.

RODRIGUES, Nelson Antônio Dutra. **Os estilos literários e letras de música popular brasileira**. São Paulo: Arte & Ciência, 2003.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Ensaio sobre a origem das línguas**. Apresentação de Bento Prado Jr. Campinas (SP): Editora da Unicamp, 1998.

RUWET, Nicolas. **Langage, musique, poésie**. Paris: Édition du Seuil, 1972.

SANTAELLA, Lúcia. **O que é semiótica**. 1ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1983.

SANT'ANNA, Afonso Romano de. **Música popular e moderna poesia brasileira**. Petrópolis: Vozes, 1986.

SANT'ANNA, Romildo. **A moda é viola**: ensaio do cantar caipira. São Paulo: Arte & Ciência; Marília: Unimar, 2000.

SARLO, Beatriz. Tempo passado. In: **Cultura da Memória e Guinada Subjetiva**. São Paulo: Cia das Letras, 2007.

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de linguística geral**. Trad. Antônio Chelini, José Paulo Paes, Izidoro Blikstein. 27 ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

SCHAEFFER, Pierre. **Traité des objets musicaux**. Paris: Édition du Seuil, 1966.

SCHAFER, Murray R. **O ouvido pensante**. Tradução Marisa Trench de O. Fonterrada, Magda R. Gomes da Silva, Maria Lúcia Pascoal. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1991.

_____. **A afinação do mundo**: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora. Trad. Maria Trench Fonterrada. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

SILVA, Thaïs Crisófaro. **Fonética e fonologia do português**: roteiro de estudos e guia de exercícios. 7. ed. São Paulo: Contexto, 2003.

SOUSA, Walter de. **Moda inviolada**: Uma História da Música Caipira. São Paulo: Quiron, 2005.

SOUZA, Andréa Carneiro de. **Viola instrumental brasileira**. Rio de Janeiro: ARTIVIVA Editora, 2005.

SPINA, Segismundo. **A lírica trovadoresca**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

_____. **Na madrugada das formas poéticas**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

STAIGER, Emil. **Conceitos fundamentais da poética**. Trad. Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

TAVARES, Bráulio. **Contando histórias em versos**: poesia e romanceiro popular no Brasil. São Paulo: Editora 34, 2005.

TATIT, Luiz. **A Canção**: eficácia e encanto. São Paulo: Atual Editora, 1986.

_____. **O século da canção**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

_____. **Semiótica da canção**: melodia e letra. São Paulo: Editora Escuta, 1994.

_____. **O cancionista**: composição de canções no Brasil. São Paulo: Edusp, 1996.

TINHORÃO, José Ramos. **A música popular no romance brasileiro**. 2ª ed., São Paulo: Editora 34, 2000. (Vol. I: séculos XVIII e XIX).

_____. **História social da música popular brasileira**. São Paulo: Editora 34, 1998.

_____. **Pequena história da música popular**: da modinha à lambada. São Paulo: Art. Editora, 1991.

_____. **Música popular de índios, negros e mestiços**. Petrópolis: Vozes, 1972.

_____. **Música popular: um tema em debate**. 3ª ed. rev. e ampliada. São Paulo: Editora 34, 1997.

TINIANOV, Iuri. **O problema da linguagem poética I** – o ritmo como elemento construtivo do verso. Trad. Maria José Azevedo Pereira e Catarina Barone. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

_____. **O problema da linguagem poética II** – o sentido da palavra poética. Trad. Maria José Azevedo Pereira e Catarina Barone. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

TINOCO, Robson Coelho. "Literatura e ensino: proposta para uma leitura dialógica do mundo na (da) sala de aula". In: **Anais do encontro internacional – Mikhail Bakhtin**. Curitiba: EdUFPR, 2002 (CD-Room).

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. Trad. Maria Clara Correa Castello. Coleção Debates, 98. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

TORRANO, Jaa. **Teogonia**: a origem dos deuses. 7ª ed. São Paulo: Iluminuras, 2007.

VASCONCELOS, Ary. **Raízes da música popular brasileira: 1500-1889.** São Paulo, Martins; Brasília: INL, 1977.

VICO, Giambattista. **A ciência nova.** 1ª ed. São Paulo: Editora Record, 1999.

XIDIEH, Osvaldo Elias. **Narrativas pias populares.** São Paulo: Edusp/Itatiaia, 1976.

WHITE, Hyden. **Trópicos do discurso:** ensaios sobre a crítica da cultura. São Paulo: Edusp, 2001.

WILLIAMS, Raymond. **O campo e a cidade:** na história e na literatura. Trad. Paulo Henrique Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido.** São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz:** A "literatura" medieval. São Paulo: Cia das Letras, 1993.

_____. **Escritura e nomadismo:** entrevistas e ensaios. Trad. Jerusa Pires Ferreira, Sonia Queiroz. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.

_____. **Introdução à Poesia Oral.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

_____. **Performance, recepção, leitura.** Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Referencias Fonográficas

JOÃO MULATO E DOURADINHO. **Modas de Viola.** São Paulo: Líder/Grav. Elétricas, s/d. Vol. 1 LP

GARCIA, José Maurício Nunes et autres compositeurs. **O Amor Brasileiro:** Modinhas & Lundus, s/d. CD 2.

SERRINHA E ZÉ DO RANCHO. **Modas Sertanejas.** Disco Lar, 1975. 1 LP. [gravado em mp3]

SULINO E MARRUEIRO. **Suplemento Modas de Viola Vol. 2.** Amazônia: CD Center do Brasil, s/d. 1 CD.

TIÃO CARREIRO E PARDINHO. **Boi Soberano.** São Paulo: Continental, 1973. 1 LP.

TIÃO CARREIRO E PARDINHO. **Modas de Viola Classe A.** São Paulo: Continental, 1973. 1 LP. [gravado em mp3]

VIEIRA E VIEIRINHA. **Só Catira Vol. 2.** São Paulo: GEL/Chantecler, 1985. 1 LP.

ZÉ CARREIRO E CARREIRINHO. **Os Maiores Violeiros do Brasil.** São Paulo: Tropicana/CBS, 1970. 1 LP.

ZILO E ZALO. **Som da Terra.** São Paulo: Chantecler/Warner Music, 1994. 1 CD [Remasterizado]

Sítios na internet

ABNT - Associação Brasileira de Normas Técnicas. 3ª ed. 2011. Disponível em: http://www.usp.br/prolam/ABNT_2011.pdf. Acesso em 18/07/2011.

CORRÊA, Roberto Nunes. "O Universo da Viola: o instrumento." Disponível em: <http://www.robertocorrea.com.br/principal.htm>. Acessado em 14/10/2008. Acesso em: 10/08/2009.
_____. Artigo Nobreza Caipira. Disponível em: http://www.globorural.globo.com/edic/182/rep_raizes.htm. Acesso em: 25/08/2008.

Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Disponível em: <http://www.dicionariompb.com.br/> Acesso em 14/10/2008.

DONADIO, Vanda Catarina P. "A Origem Caipira". Disponível em: <http://www.violatropeira.com.br/origem.htm>. Acessado em 14/10/2008. Acesso em: 10/12/2010.

NETO, Humberto Perinelli. *Estradas, gado e sociedades: a pecuária na região de Fernandópolis*. Disponível em: <http://www.cidadaonet.com.br/ver.php?id=1913>. Acesso em 22/06/2009.

NEPOMUNCENO, Rosa. "A identidade rural do Brasil". Disponível em: <http://www.fenae.org.br/fenaeagora/2001/28/cultura.htm>. Acessado em: 14/10/2008.

Portal Tião Carreiro. Disponível em: <http://www.tiaocarreiro.com.br/>. Acessado em: 14/10/2008.

VILELA, Ivan. "A viola". Ensaio elaborado especialmente para o projeto Músicos do Brasil: uma enciclopédia. Disponível em: <http://www.ivanvilela.com.br/pesquisador/ivanvilela-aviola.pdf>.

Viola Tropeira. Disponível em: <http://www.violatropeira.com.br>. Acesso em: 19/07/2011.

ANEXO A – CD de áudio contendo as seguintes músicas:

Faixa 1 – “Você trata amor em brinco”, de Domingos Caldas Barbosa, com arranjo de Marcos Portugal;

Faixa 2 – Pagode de viola “Empreitada Perigosa”, de autoria de Moacyr dos Santos e Jacozinho, interpretada por Tião Carreiro & Pardinho;

Faixa 3 – “Jorginho do Sertão”, de autoria de Cornélio Pires, interpretada por Serrinha e Zé do Rancho;

Faixa 4 – “Eu gosto” (catira), interpretada por Vieira & Vieirinha;

Faixa 5 – Moda-de-viola “Ferreirinha”, de Adauto Ezequiel (Carreirinho), interpretada por Zé Carreiro e Carreirinho;

Faixa 6 – Moda-de-viola “A alma do Ferreirinha”, composta por Zilo e Jeca Mineiro, interpretada pela dupla Zilo & Zalo;

Faixa 7 – Moda-de-viola “Boi Soberano”, de Adauto Ezequiel, interpretada por Tião Carreiro & Pardinho;

Faixa 8 – Moda-de-viola “Herói Sem Medalha”, de autoria de Francisco Gottardi (Sulino), interpretada pela dupla Tião Carreiro & Pardinho.