Universidade de São Paulo USP

FABÍOLA ROSA

Recantando Muitos Cantos

A Música Caipira Como Espaço de Articulação de Encontros

São Paulo – SP

2016

FABÍOLA ROSA

Recantando Muitos Cantos

A Música Caipira Como Espaço De Articulação De Encontros

Dissertação apresentada à Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo como parte dos requisitos para obtenção do título de mestre em música.

Área de Concentração: Musicologia

Orientador: Prof. Dr. Diósnio Machado Neto

São Paulo – SP

2016

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Rosa, Fabíola

Recantando Muitos Cantos: A Música Caipira Como Espaço de
Articulação de Encontros / Fabíola Rosa. -- São Paulo: F.
Rosa, 2016.
151 p.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em
Música - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de
São Paulo.

Orientador: Diósnio Machado Neto

Bibliografia

1. música caipira 2. imigração italiana 3. encontros
culturais I. Machado Neto, Diósnio II. Título.

CDD 21.ed. - 780

Nome: ROSA, Fabíola

Título: Recantando Muitos Cantos: A música Caipira Como Espaço de Articulação de Encontros

Dissertação apresentada à Escola de Comunicação e Artes da
Universidade de São Paulo como parte dos requisitos para
obtenção do título de mestre em música.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Agradecimentos

À minha família:

Aos meus pais, por terem me garantido o suporte necessário para concluir esta etapa em minha vida, obrigada pelo amor incondicional que me dedicaram em todos os momentos.

Ao meu irmão, pelas inúmeras conversas, as brincadeiras, os passeios na temakeria e os planos para o futuro. Obrigada por ser meu parceiro em todas as horas, por aquela "meia horinha de trabalho", por ser, enfim, um amigo que tive a sorte de ter como irmão.

Carol Biágio, obrigada por cuidar sempre do meu irmão e por ser tão carinhosa comigo, desde sempre. Você fez parte disso também!

Aos meus avós, por terem me proporcionado a curiosidade pela vida, por terem se preocupado sempre e por me protegerem.

À minha madrinha, ao Marco e Pedro, pelos "papos cabeça", pelo incentivo e o carinho.

Às minhas tias Irinéa, Elizabete e ao primo Gustavo, por me manterem sempre em oração, por me incentivarem e, ao primo, pela amizade.

À minha psicóloga, Letícia, que me acolheu no início deste ano e, semana após semana, me proporcionou a certeza de que tudo isso seria possível.

Aos professores:

Rodolfo Coelho de Souza, Regis Rossi e Eliana G. Sulpicio,- pela convivência familiar que tivemos ao longo destes oito anos, por terem me incentivado, me alertado, me apoiado, por serem meus modelos e inspiração, muito obrigada!

Fernando e Ivan, por terem feito parte desta trajetória na figura de professores e, assim, me ajudado a seguir em frente com a pesquisa.

Ikeda e Heloísa, por terem aceitado o convite para a banca de qualificação, por terem me ensinado tanto e me incentivado a seguir em frente, muito obrigada!

Ao orientador Diósnio Machado Neto e sua esposa Cláudia de Abreu Machado, obrigada professor por ter me "adotado" como sua orientanda já no primeiro ano de graduação, em 2008. Estendo os agradecimentos à sua esposa, por terem, ambos, sempre acreditado e torcido por mim. Por terem me acolhido nas dificuldades, pela paciência comigo, por me permitir essa amizade que desenvolvemos ao longo dos últimos 8 anos, muito obrigada!

Ao chefe da Pós-Graduação, Prof. Dr. Mário Rodrigues Videira Jr., por ter compreendido meu momento e atendido ao pedido de trancamento, muito obrigada. Esse período foi essencial para

minha recuperação.

Aos funcionários:

À Tânia, por ter me atendido sempre com muita tranquilidade nos meus momentos de maior desespero, muito obrigada!

À Sônia, Lucinéia, Tiago e D. Fátima, pelo convívio divertido destes últimos dois anos e meio de trajetória.

Aos amigos:

"Vamos tomar um chá de maçã com canela no Lamus?"

À van da graduação, que foi por meses minha válvula de escape no estresse do dia-a-dia. Mario F. Baylão, obrigada pelas risadas e conversas de corredor; Letícia Dias de Assis, por favor, não bata mais nos ladrões, mas sempre que precisar te aguardo com braços e corações abertos; André Eiva Pfeiffer, obrigada por tanta admiração, foi um grande incentivo; Jéssica Rocha Martins e Adriana Cândido, obrigada pelas palavras doces em momentos tão amargos, Flórence Suana, a flor que faz mais falta naquele departamento, obrigada por tudo, Camila Zanetti e Evelyn Caroline obrigada pela proximidade e carinho que vejo no olhar das duas.

Cíntia Galan, você me defendeu, você quis "lutar" por mim, se você pudesse, acho que até me pegaria no colo. O fato é que foi assim que eu senti durante todo esse ano. Em 2016, pude contar com o carinho e dedicação dos mais intensos que um amigo já dedicou por mim. Você me salvou, me ajudou e me ouviu, cuidou de mim, me deu esperanças e forças, me mostrou meus próprios pés e o caminho. Assim... Eu pude seguir em frente. Obrigada, querida Molejo, pelo exemplo de luz.

Lucas Queiroz, obrigada por todas as conversas na escada, por ter me permitido aproximar na época das conversas no bloco didático, por ser amigo pra todas as horas, obrigada por confiar em mim para fazer parte do seu recital de formatura, esse gesto vai sempre estar guardado no meu coração com muito carinho.

Dilson Siud, obrigada pela conversa de sempre, a oportunidade de conhecer melhor o mundo dos graves e a força que você sempre me ofereceu.

Marlon A. de Oliveira, o seu interesse sobre minha pesquisa renovou minhas forças, obrigada!

Pedro Ghoneim, eu sinto verdadeira dificuldade de colocar em palavras tudo que eu gostaria de te agradecer. Obrigada por me ensinar tanto, por ser um verdadeiro parceiro, por me acompanhar sempre, por toda a força, pela compreensão, o carinho e preocupação. Agradeço também à Luisa de Luca Kassem, por toda companhia e os sorrisos que tanto me incentivaram.

Agradeço ao Pedro Passos, Bruna Padovani, Mitia D'acol, Ozorio Christovam, Andrea Luisa

Teixeira, Ágata Yozhiyoka, Jonathan Almeida e Eduardo Felipe pela convivência produtiva e amizade fraterna que desenvolvemos no Lamus.

Gustavo B. Gianelli, agradeço pelas conversas da madrugada, enquanto eu trabalhava com o mestrado e você me incentivava nos momentos da preguiça.

Heloísa Neri, pelo cafézinho mais sensacional de toda a USP, obrigada pela amizade e pelo apoio.

Isabela Mestriner, mesmo eu sendo uma amiga desnaturada, obrigada por confiar em mim, me ajudar e estar ao meu lado.

Juliana Pérez González, obrigada por aqueles dias de almoço antes das aulas, os e-mails, o incentivo e a preocupação com minha pesquisa.

Gil Fenerich, você foi responsável pela principal parte deste trabalho acontecer: a musical. Obrigada pela atenção que me deu, pela paciência comigo e pela colaboração irrestrita de todos os momentos.

Pedro H. Brinck e Flávio Bugiga, obrigada por terem estado ao meu lado em um momento onde nem eu conseguia saber o que de fato estava acontecendo. Nunca vou esquecer-me das conversas que incentivaram a cuidar da minha saúde.

... Uma vez me disseram "só te falta meter as caras!". Obrigada por me fazer crer nessa minha própria energia de realização. Por acreditar antes de mim mesma, que eu ia conseguir. Por estar em mim, mesmo assim. Sempre... *"Unforgettable in every way and forever more, that's how you'll stay."*

RESUMO

ROSA, Fabíola. **Recantando Muitos Cantos: A Música Caipira Como Espaço de Articulação de Encontros**. 2016. 151f. Dissertação (mestrado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

Este trabalho pretende tratar a música caipira, nosso objeto da pesquisa, sob um ponto de vista transcultural, onde, além de evidenciarmos a relação desta com as manifestações portuguesas, indígenas e negras – já largamente comentadas na bibliografia sobre o assunto, vamos procurar também traços, ou reminiscências, de música italiana. O fenômeno da imigração italiana no início do século XX fez parte de um projeto político que visava o aprimoramento das condições morais da sociedade brasileira. Por outro lado havia os habitantes dos espaços rurais do estado de São Paulo, os caipiras, que concentravam grande parte das características consideradas indesejáveis para os intelectuais urbanizados que visavam o progresso do país. Assim, graças à expansão das grandes fazendas na região rural do estado e do assentamento de colônias italianas também no interior, os caipiras estiveram expostos à convivência com estes trabalhadores italianos. Passamos a nos perguntar a respeito de como teria se dado o encaminhamento deste amálgama de culturas (nativo x italiano), especificamente na música. Propusemo-nos a procurar o quê de italiano haveria na música dos nativos. Escolhemos a música caipira por ser um gênero que entrou em ascensão em um momento próximo da chegada dos imigrantes ao país, portanto era a manifestação musical de um grupo que esteve diretamente ligado aos italianos. Acreditamos que estes eventos mereçam ainda mais dedicação por parte dos pesquisadores, uma vez que manifestado o alto grau de possibilidades envolvidas na interação de diversas culturas, estas ainda necessitem de mais colaborações que tratem de elucidá-las.

Palavras-chave: música caipira; imigração italiana; encontros culturais;

ABSTRACT

ROSA, Fabíola. **Recreating many songs: *caipira* music as a meeting space.** 2016. 151f. Dissertação (mestrado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

This work intends to treat the *caipira* music, our object of research, from a transcultural point of view, where, in addition to showing its relation with the Portuguese, Indian and Black manifestations - already widely commented on in the bibliography on the subject, we will also look for traces, Or reminiscences, of Italian music. The phenomenon of Italian immigration in the early 20th century was part of a political project aimed at improving the moral conditions of Brazilian society. On the other hand, there were the inhabitants of the rural areas of the state of São Paulo, the Caipiras, who concentrated much of the characteristics considered undesirable for the urbanized intellectuals that aimed the progress of the country. Thus, thanks to the expansion of the large farms in the rural area of the state and the settlement of Italian colonies also inland, the Caipiras were exposed to coexistence with these Italian workers. We began to wonder how the referral of this mixture of cultures (native x Italian), specifically in music, would have taken place. We set out to find out what Italian would be in the music of the natives. We chose caipira music because it was a genre that came on the rise at a time when immigrants arrived in the country, so it was the musical manifestation of a group that was directly connected to the Italians. We believe that these events deserve even greater dedication on the part of the researchers, since they expressed the high degree of possibilities involved in the interaction of diverse cultures, these still need more collaborations that try to elucidate them.

Keywords: caipira music; italian immigration; cultural meeting;

LISTA DE FIGURAS

• Fig 1 Excerto da canção Poeira de Boiada, Liu e Léu.....	p.73
• Fig 2 Excerto da canção Poço Verde, Zilo & Zalo.....	p.73
• Fig 3 Excerto da canção Mágoa de Boiadeiro, Sérgio Reis.....	p.73
• Fig 4 Excerto da canção Recordação, Zilo & Zalo.....	p.74
• Fig 5 Excerto da canção Berrante da Saudade, Nenete e Dorinho.....	p.74
• Fig 6 Excerto da canção Volta ao Passado, Zilo & Zalo.....	p.74
• Fig 7 Excerto da canção Saudade de Coromandel, Goia & Biazinho.....	p.75
• Fig 8 Excerto da canção Saudade de Ouro Preto, Tonico e Tinoco.....	p.75
• Fig 9 Excerto da canção Seriema, Zilo & Zalo.....	p.75
• Fig 10 Excerto da canção Italiano Leiloeiro, Zé Fortuna e Pitangueira.....	p.78
• Fig 11 Excerto da canção Moça Gorda, Zé Fortuna e Pitangueira.....	p.78
• Fig 12 Excerto da canção Moda dos Defeitos, Zé Fortuna e Pitangueira...	p.78
• Fig 13 Excerto da canção O Jeitinho da Chica, Liu e Léu.....	p.79
• Fig 14 Excerto da canção A Marca da Ferradura, Tonico & Tinoco.....	p.79
• Fig 15 Excerto da canção Ceguinha, Abel e Caim.....	p.79
• Fig 16 Excerto da canção Rosto de Deus, Liu e Léu.....	p.80

LISTA DE TABELAS

- Tabela 1: Lista do campo amostral de músicas de tema nostálgico..... p.71
- Tabela 2: Lista do campo amostral de músicas de tema jocoso..... p.76
- Tabela 3: Lista do campo amostral de músicas de tema religioso..... p.77

SUMÁRIO

1	Introdução.....	p.14
2	Os Caipiras no estado de São Paulo: uma construção histórico-social.....	p.23
2.1	A mestiçagem na formação de uma civilização periférica – o caipira.....	p.23
2.2	Monteiro Lobato, Cornélio Pires e a mudança de paradigma: do caboclo doente à cultura do caipira.....	p.29
2.3	O renascimento do ideário caipira: a construção acadêmico-sócio-antropológica da civilização caipira e de seus indivíduos a partir dos anos 50.....	p.36
2.4	A Imigração Italiana no Estado de São Paulo.....	p.45
3	A Música Caipira.....	p.48
3.1	As Origens: Uma Música Rural.....	p.48
3.2	As Funções Populares	p.50
3.3	O Cururu – Fenômeno de Acentuado Sincretismo.....	p.52
3.4	A Viola E Outros Instrumentos.....	p.56
3.5	O Início da Modernização.....	p.63
3.6	O Advento da Indústria Fonográfica Para a Música Caipira e Suas Três Fases.....	p.65
3.7	A Década de 1970: A Polêmica Sobre a Música Sertaneja.....	p.69
4	Nostalgia, brincadeiras e o religioso: os diferentes caracteres da música caipira.....	p.71
5	CONCLUSAO.....	p.85
6	BIBLIOGRAFIA.....	p.88
7	ANEXOS.....	p.101

1 INTRODUÇÃO

No ano de 2011, enquanto estava na graduação, nós do Laboratório de Musicologia do Departamento de Música da FFCLRP/USP (LAMUS) decidimos submeter resumos ao 13º Congresso Internacional do RIdIM e 1º Congresso Brasileiro de Iconografia Musical. No trabalho que enviei, intitulado “Estudo Iconográfico das Bandas no sistema da produção cafeeira do estado de São Paulo: 1870-1920” analisamos a presença e particularidades destas bandas. Ao desenvolvermos algumas pesquisas acerca do material fotográfico encontrado, notamos também parte dos repertórios das bandas e informações sobre seus integrantes. Então, alguns pontos em comum nos chamaram atenção.

Inicialmente percebemos que boa parte dos integrantes das bandas trabalhadas, tanto músicos quanto regentes, eram italianos ou descendentes deles. Os nomes das bandas geralmente faziam referência a sociedades ou associações italianas. Por fim, o repertório destas bandas incluía sempre árias de ópera e *canzonettas* italianas. Ademais, as composições que nasciam destes grupos tinham algo em comum nos seus temas. Elas tratavam, em sua maioria, de temas nostálgicos. Posteriormente, em uma reunião do laboratório o professor coordenador Diósnió Machado Neto conduziu uma análise direcionada sobre as características, traços e gestualidades de canções sertanejas de raiz e *canzonettas* italianas. Desta reunião concluímos que neste embate parecia haver muitas semelhanças, o que consequentemente nos fez questionar a inserção social e cultural-musical dos italianos, se haveria relação entre os dois gêneros – música caipira e música italiana, qual seria essa relação e porque ela existiria. Assim nasceu o tema do projeto submetido ao mestrado.

Nós escolhemos estudar o fenômeno da imigração italiana no estado de São Paulo sob uma perspectiva transcultural, concentrando-o na relação com o caipira e a produção da música caipira. O tratamos desde fins do século XIX, quando da vinda massiva dos imigrantes italianos ao Brasil, até meados da década de 1970, quando a música caipira é inserida em um patamar midiático de interações, padrões e finalidades que distam dos ímpetus iniciais desse gênero musical não cabendo, então, nas escolhas deste recorte metodológico¹.

¹ José de Souza Martins (1974) comenta que a inserção na mídia desvinculou a música caipira de suas obrigações ritualísticas iniciais que mediavam e criavam a função de sua existência, uma vez que ela passa a ser mercadoria. José Roberto Zan também comenta das mudanças relacionadas à duração destas músicas, baseia-se em depoimento

A primeira questão que tratamos de entender foi sobre a formação dos conceitos de identidades e sua relação com o processo que estava em vias de elaboração. Partimos do questionamento de Homi Bhabha sobre "como conceber a cisão do sujeito nacional".² Através de Edward Said afirma que é uma "energia não contínua da memória histórica vivida e da subjetividade"³, e mais, que a definição de uma sociedade nacional seria uma propriedade da repetição performática de retóricas que definem conceitualmente a categoria povo; em outras palavras, povo e nação seriam categorias projetadas, paralelas ao mundo real; o que resta são desejos e fantasias que lançam discursos sobre uma unidade virtualmente sentida.

A partir deste ponto fomos concebendo essa formação dentro de um processo de transculturação, já que a conformação social de nosso país, que pressupõe tantos personagens além dos colonizadores portugueses, como, por exemplo, os escravos negros africanos, os imigrantes holandeses, japoneses e os tão citados italianos, representa um solo fértil para a formação de uma rede complexa de memória histórica e simbólica, para seguirmos a trilha de Said. Assim, em busca dos conceitos que pudessem melhor definir esse processo de troca, trituração, formação e projeção de identidades, fomos adentrando neste universo dos contrapontos das culturas.

Nosso objetivo é observar justamente a interseção da imigração italiana, na cultura rural paulista do último quartel do século XIX. O primeiro aspecto que levou esta delimitação foi a própria dimensão desse processo migratório. Os italianos tiveram dois períodos de grande vinda ao Brasil, inicialmente perto de 1870 e, por volta de 1890, um novo fluxo imigratório, desta vez mais forte.

Tabela 1

Brasil: Imigração Total No País e Em São Paulo

Por Períodos: 1884-1920

Período	Brasil	São Paulo
---------	--------	-----------

de Tonico e Tinoco que afirmam o costume, anteriormente, de se parar para o café no meio das músicas, graças à sua grande extensão. Os consagrados autores de música caipira também citam, em 1992, a dificuldade que os ouvintes têm em apreciarem canções muito longas, o que os obriga a compor peças de menor duração (2010, pp. 3-4).

² Homi Bhabha, *O Local da Cultura*, Belo Horizonte, Editora UFMG, 2007, p.208.

³ Edward Said *apud* Bhabha, *Ibidem*, p.209.

1884/1887	145.880	53.023
1888/1890	304.054	157.781
1891/1900	1.129.315	733.335
1891/1920	1.469.095	857.149

Tabela transcrita de Maria José Santos, *in* Bóris Fausto, 1997, p.25

Pelos dados da tabela podemos concluir que a imigração, principalmente de italianos, causou forte impacto socioeconômico cultural. Outro aspecto importante é que a presença dos italianos no país preencheu as lacunas que a abolição da escravidão deixou nas lavouras brasileiras. O país, principalmente a região Centro Sul entrou num ritmo de transformações ainda não experimentado. O campo sofreu com a mudança dos meios de produção; as cidades cresceram e tiveram que abandonar as estruturas sociais que preservavam muitos aspectos que eram anteriores à época da Independência; a expansão econômica, enfim, alterou todo o posicionamento da vida. E mais, o processo trazia uma intenção de sanar a proclamada “impossibilidade humana” do povo original e/ou mestiço. Segundo Antônia Colbari:

A literatura que aborda a concepção da política imigrantista do governo brasileiro, desde o Império, não deixa dúvidas quanto a ser componente de um projeto de gestão da população, o que envolvia o adensamento, branqueamento e elevação civilizatória dos habitantes do país. Tal política perseguia dois objetivos não-excludentes: o povoamento das regiões de fraca densidade populacional e a constituição de um mercado de trabalho para substituir a mão-de-obra escrava na produção mercantil-exportadora. (1997, p. 2)

Ou seja, ambos os propósitos imigrantistas estavam fomentados por outra questão: “a necessidade de regeneração física do povo e a reforma moral da sociedade” (*ibidem*, p. 2). Para essa regeneração havia um cálculo racial que orientava como deveria se processar essa constituição, o que se desdobrava na definição do imigrante ideal: “branco, camponês, resignado” (*ibidem*, p.2).

O momento de constituição do Estado Republicano repõe a necessidade de elaboração das representações acerca da Nação, da identidade nacional – ambas sustentadas na questão da formação do povo. O cálculo racial das elites agrárias e republicanas incorporava uma classificação elaborada a partir de ingredientes físicos e culturais e que construiu um esquema classificatório (“uma hierarquia de positivities e de negatividades”) elencando os adequados e os inadequados tanto para a constituição do mercado de trabalho, em supressão à mão-de-obra escrava, quanto para os objetivos de povoamento e de construção da nação brasileira, na crença de que a integridade da comunidade política pressupunha uma unidade racial e cultural. (Colbari, 1997, p.3)

Assim, dividia-se a população nativa em duas principais partes: uma de brancos, cristãos, homens livres e proprietários; a outra de índios, negros, mestiços e brancos pobres. Aos brancos, herdeiros da colonização portuguesa, ficava o cargo de homens civilizadores, os antigos "homens bons da vila". Estes deviam construir a moral e os bons costumes. Seus alicerces eram a fé cristã, a lei e a educação para o trabalho. Considerava-se, apesar disso, a família patriarcal brasileira como um núcleo negligente, onde, em sua esfera moral, não teria alcançado o desempenho correto para sua função de formadora de caráter dos indivíduos. Era um núcleo promíscuo, indisciplinado e criador desenfreado de vícios (PRADO JUNIOR *apud* COLBARI, 1997, p.3).

Sobre o grupo de índios, negros e mestiços dizia-se que eram preguiçosos e indolentes, que viviam sem destino, subsistindo de atividades como pesca e caça. Por esta característica, eram considerados desclassificados ou inadaptados para o trabalho e disciplina das fazendas.

Na afirmação de Costa Pereira Júnior, a população pobre vivia em um estado de "indolência histórica que em muitas famílias se transmite como um legado". A indolência era considerada *vocação nacional* e tinha caráter hereditário, o que reforça a tese dos componentes eugenia e civilização embutidos no cálculo racial que orientava a política imigrantista brasileira: a ideia de regeneração do povo e de uma reforma moral. Assim, a questão não era somente a falta de população, os vazios demográficos, mas a falta de população portadora de certos atributos que permitissem sua incorporação ao processo de produção. (COLBARI, 1997, p. 3)

Os caipiras também estavam incluídos nesta definição negativa do povo brasileiro, os primeiros escritos sobre os caipiras (cf. Saint-Hilaire, 1822) compartilhavam a mesma ideia sobre os índios, negros e mestiços: eram tidos como um povo indolente, preguiçoso, indisciplinado, etc. Aqueles que foram incumbidos de analisar a sociedade brasileira eram igualmente dotados de valores civilizatórios que os forçavam a observar o caipira, e o restante do povo iletrado de um patamar diferente. Esse tipo de vislumbre só possibilitou conclusões que apontavam o que o caipira e demais compatriotas não possuíam, os valores dos quais eles eram desprovidos. Cornélio Pires, a respeito do caipira, diz ainda que este vinha sendo vítima de alguns escritores que não conheciam de fato a sua realidade e que julgavam o "todo" pela "parte" (PIRES, 1987, p. 3).

De uma primeira safra de nomes a respeito de quem é, o caipira sai como o viu e pensou uma gente letrada e urbana. Por isso, comparado com o cidadão, o cidadão livre do trabalho com a terra, o caipira sai dito pelo que não é e adjetivado pelo que não tem. (BRANDÃO, 1983, p. 4)

Mais tarde, os ideais que inicialmente definiam os povos da sociedade brasileira se transformam. No caso do caipira, outros (Candido, Pires, Queiroz, Viana...) os observaram com atenção diferenciada e desapegada da ideia urbana-civilizatória, o que evidenciou outras características e virtudes dos caipiras. Por exemplo, seus costumes rurais de cultivo de subsistência ("mínimos de vida econômica e social" – CANDIDO, 2001, p. 25), os tipos ("branco, caboclo, preto e mulato" – PIRES, 1987, pp. 11-35), sua vida (a fidelidade à palavra

dada, a probidade, a respeitabilidade e a independência moral – VIANNA *apud* BRANDÃO, 1983, p. 8), enfim, sua cultura. Apesar disso, no período da transição do século XIX para o XX parecia haver concordância ao dizer que estes povos (caipiras, negros, índios e mestiços) necessitavam elevação moral, que seria operada através da mistura com os imigrantes.

Assim como que, às avessas, existe entre o relato apressado que viajantes e cronistas escreveram a respeito dos habitantes rurais da Província de São Paulo e os estudos recentes que com menos pressa e preconceitos procuram agora compreender não só os trabalhadores caipiras, como também outros tipos de sujeitos subalternos de enxada e arado que primeiro os acompanharam e, depois, começaram a substituí-los: o sitiante, o camarada, o colono, o bóia-fria. (*idem*, p. 2)

Para Jair Ramos (1994), consideravam-se três fatores para o cálculo racial que sedimentaria a formação da nacionalidade. Eram eles eugenia, civilização e assimilação. O grau de civilização era avaliado pelo capital cultural: religião, ética do trabalho, higiene, domínio de técnicas de produção, senso de organização e respeito às leis. Estes padrões deveriam ser disseminados entre os nativos através do exemplo e da mistura racial.

Cornélio Pires, por exemplo, comentando as características do povo caipira deixa clara a influência dos italianos na nova formação social brasileira. Em seu texto vemos que o italiano serve como modelo nas questões relativas ao trabalho e no trato com dinheiro, bem como a existência de um tipo mestiço (mulatos + italianos ou pretos + italianos) que, diferente dos outros, lidava de uma maneira mais orgânica com o tipo de capital cultural civilizado citado acima. (PIRES, 1920, pp. 11-35; 64)

O fator da assimilação então ganha destaque aqui, já que a propensão dos povos a se deixarem assimilar através da mistura com outras raças e culturas foi crucial para o sucesso das políticas imigrantistas de regeneração da sociedade brasileira.

Portanto, a imigração da população europeia estava investida não só na preocupação com o resgate do sentido moral do trabalho e consequentes implicações na ordem social, mas também em uma função edificante, poderia se dizer purificadora, da nacionalidade, já que segundo a política da época contribuíram para modificar a composição física e cultural do povo brasileiro “produzindo um tipo racial mais eugênico e mais civilizado: um tipo humano de bom sangue e portador de valores e referentes culturais que incluíam a disciplina, a ética do trabalho, o respeito às leis” (COLBARI, 1997, p.4).

O desejo dessa depuração chegava a extremos, como podemos ver no séquito que seguia o então chamado “Imperador do Café”, Joaquim José de Souza Breves. Este,

“[...] quando viajava ao Rio de Janeiro despertava a fantasia de uma sociedade reprimida, em busca do branqueamento. Segundo se contava, trazia consigo, além da família, algumas escravas brancas e mesmo alouradas – consequência da “apuração da raça” efetuada na Restinga de Marambaia -, levando-as luxuosamente vestidas à ópera italiana.” (FAUSTO, 1997, p. 217)

Pelo caso acima, vemos que a música formava parte desse capital cultural a ser transformado, inclusive diante de uma *outra* “memória histórica”, ou seja, a que garantiria a “transposição” dos valores civilizados (trataremos esse assunto desde a perspectiva tópica de uso da linguagem). Isso porque, “o conteúdo da música não apenas aponta ou remete à cultura: a música, de certa forma, é a própria cultura, isto no sentido de que na totalidade da música estão traduzidos simbolicamente os elementos da totalidade da cultura” (PIEIDADE, 2010, p. 70). Considerando este aspecto, voltamos ao problema de raiz, ou seja, o projeto civilizacional pretendido pela política de incentivo à imigração estrangeira e sua relação com a música.

Os três atributos citados – eugenia, civilização e assimilação – podiam ser encontrados no imigrante italiano, que combinava os fatores de eugenia e civilizatórios a uma cultura aberta à assimilação. A elite brasileira então concentrou seus esforços de regeneração física e de reforma moral nos imigrantes italianos. Estimulava-se o casamento inter-racial e a convivência com pessoas de outra origem, fosse no trabalho ou na comunidade (COLBARI, 1997, p. 4). Estes estímulos de convivência seriam a mola propulsora para provocar justamente uma assimilação das questões culturais, uma vez que a intenção era que os italianos pudessem imprimir nos brasileiros novas noções civilizatórias, que incluíam também novas concepções dos rituais sociais e artísticos. Este encontro afirma então uma transculturação possível, como sublinha Fernando Ortiz:

Al fin, como bien sostiene la escuela de Malinowski, en todo abrazo de culturas sucede lo que en la cópula genética de los individuos: la criatura siempre tiene algo de ambos progenitores, pero también siempre es distinta de cada uno de los dos. En conjunto, el proceso es una transculturación, y este vocablo comprende todas las fases de su parábola. (ORTIZ, 1940, p. 142)

Interação e comunhão de usos e costumes, tradições e pertencas com os traços dos nativos, era a ponta de toque desse processo, e como afirma Bronislaw Malinowski, movimentava o processo da transculturação:

Todo cambio de cultura, o como diremos desde ahora en lo adelante, toda transculturación, es un proceso en el cual siempre se da algo a cambio de lo que se reciba; es un “toma” y un “daca” como dicen los castellanos. Es un proceso en el cual ambas partes de la ecuación resultan modificadas. Un proceso en el cual emerge una nueva realidad, compuesta y compleja; una realidad que no es una aglomeración mecánica de caracteres, ni siquiera un mosaico, sino, um fenómeno nuevo, original y independiente. Para describir tal proceso el vocablo de raíces latinas transculturación proporciona un término que no contiene la implicación de una certa cultura hacia la cual tiene que tender la outra, sino uma transición entre dos culturas, ambas activas, ambas contribuyentes com sendos aportes, y ambas cooperantes al advenimiento de uma nueva realidade de civilización. (MALINOWSKI *apud* MIAMPIKA, 2003, p. 83)

Assim, no “toma lá, dá cá” da transculturação entre italianos e nativos, foi-se aos poucos inculcando no inconsciente da nação elementos simbólicos que, em tese, trariam a marca da civilidade ideal. Esta inserção, evidentemente complexa, não era só absorvida nas questões trabalhistas, de organização social, familiar e religiosa, mas em todos os aspectos dos hábitos desse cotidiano “transformado”, incluindo também o trato dos rituais sociais, onde a música estava presente, tanto no entretenimento doméstico, como na igreja, no coreto ou mesmo na ópera.

Desta forma, a música foi um dos tantos elementos culturais já aqui citados que formaram as possibilidades transculturais vividas nas lavouras entre italianos e nativos⁴. Por isso, cabe questionar como o descendente, a geração seguinte a esta, teria lidado e reagido a esta mistura. Segundo Said (1994 *apud* Miampika, 2003, p.86) o discurso do dominador (no caso, os italianos) cria uma reação nos nativos que ao início choca, os desloca de sua prévia realidade e por fim acaba por ser incorporada. Esses processos de incorporação, então, podem ou não gerar novos costumes, novas culturas. No caso dos novos costumes, uma vez nascidos de uma transculturação, são repletos de pertencas, tais como um caleidoscópio que impede de ver o que é “daqui” ou “dali”. Este caso é definido por Ortiz com “la conseguiente creación de nuevos fenómenos culturales que pudieron denominarse de neoculturación” (ORTIZ, 1940, p. 142).

Neste ponto nós relembramos o início do texto, onde a presença marcante dos italianos, sua música e suas associações havia nos chamado atenção. Concluimos, parcialmente, que o intento de disseminar, mesclar em verdade, o italiano com o nativo foi bem sucedido inclusive nas questões musicais (visto o impacto do músico italiano e sua música no Brasil). Um dos

⁴ “‘Nativo’ aqui não quer dizer aborígine ou indígena, mas é um termo metodológico da antropologia que designa um membro de uma sociedade enquanto indivíduo integrado no sistema cultural específico.” (PIEDEDE, 2010, p. 68)

aspectos que exploramos é o quanto a música popular deste contexto esteve comprometida com este processo.

Os “caipiras”, denominação dada aos nativos dos sertões do centro-sul do Brasil, “[...] [presentes] mais precisamente no Estado de São Paulo, sul de Minas Gerais, sul de Goiás e sudeste do Mato Grosso do Sul” (ZAN, 2008, p. 3) se caracterizaram também em relação à interação entre italianos e nativos, por exemplo, na região da Alta Mogiana (nordeste do estado de São Paulo). Poderíamos dizer, inclusive, que os “caipiras brancos ou mulatos”⁵ (PIRES, 1921, p.11) são os descendentes que vão exteriorizar os primeiros traços de incorporação e neoculturação após a imigração.

Na música esse processo é aparente, a começar pela nacionalidade dos primeiros músicos que “lançaram” o que se denominou a princípio do século XX como música caipira, por exemplo, o italiano Jorge Galati (1885 – 1970). Diósnio Machado Neto, a partir de um processo de estudos de gestualidade começa a perceber que a música desta nova estrutura social trazia...

[...] as suturas de muitas gestualidades (léxicos) que formavam parte do universo sonoro disponível no encontro das culturas. Neste jogo da transculturação é possível localizar tais gestualidades que evidentemente modificadas na trituração cultural, como disse Mário de Andrade (1929), mantiveram a função semântica. Neste ato, algo como um “empréstimo”, a matriz gestual é modificada, mas a função permanece. Em síntese, o processo é mais do que uma referência musical clara, no sentido da intertextualidade, é uma manifestação de propriedades cognitivas explícitas nas pertencas constituídas nos campos culturais e vividas como experiências discretas. (MACHADO NETO, 2013, p. 3)

Ou seja, neste gênero podemos ver o processo inconsciente de absorção e reprodução de características musicais tanto italianas quanto brasileiras unidas e presentes na música caipira. Para tanto, Machado Neto passou a estudar este repertório a partir de estruturas tópicas, ou seja, estruturas musicais com forte carga de significação⁶.

⁵ Cornélio Pires cita um tipo recente de caipira, definindo-o como “mulato, robusto e talentoso, destacando-se, após ligeiros estudos, nos grandes centros, tratável e sympathico: - é o mestiço do italiano com a mulata ou do preto tão estimado por algumas italianas” (PIRES, 1921, pp. 34 – 34).

⁶ Para Monelle (2006) a tópica é um conjunto de gestualidades que carregam em si uma bagagem cultural e social, cuja significação possa ser reconhecida pelos ouvintes. “A completa elucidação de uma tópica, tanto como significante e significado, devem depender de investigações da história social, literatura, cultura popular, e ideologia, assim como a música, cada tópica deve levar um demorado estudo cultural” (MONELLE *apud* ALMEIDA, 2014, p. 5).

Através da "saudade", um tema comum à música caipira, Machado Neto passou a considerar a possibilidade de que algumas gestualidades presentes na música europeia em relação à expressão da dor, tristeza, nostalgia, perda, etc., tivessem se cristalizado no novo gênero pelo processo de transculturação. Considerou que o campo da *tristitia* estava representado claramente por alguns léxicos formantes da expressão da "saudade":

Na retórica clássica, esse seria o campo da *pathopoeia*, que [...] agrega léxicos diversos, como a *lamentio*, o *passus y saltus duriúsculus*, enfim, elementos que provocam uma intensidade emotiva na obra. Este caráter, ainda, pode justificar o gosto na música caipira pelas terminações “femininas” das frases, como metáforas de desvanecimento. (*ibidem*, p. 3)

Assim, selecionando léxicos oriundos das tópicas de *tristitia* estabeleceu que, de maneira espontânea, ou pela força da transculturação, alguns elementos acabaram ganhando espaço na criação musical do caipira, instituindo sentido conectivo e interligante entre o colonizador e o local.

Assim buscaremos conhecer mais informações sobre as questões tópicas e as ambientações relacionadas ao que Machado Neto chama de “questões ásperas da vida” ou ambiente de *tristitia* (2013, p. 3), e como estas se aplicam na prática musical dos caipiras gerando usos e costumes. Principalmente levantamos a hipótese de que este contraponto (cultura italiana x cultura cabocla) poderia ter se utilizado de um recurso indireto, através do uso de elementos oriundos da ópera do Bel Canto e/ou da música rural italiana. Em outras palavras, a suposta presença de tópicas nas canções. Resta observar as análises componentes deste trabalho para justificar, ou não, as hipóteses apresentadas.

1. Os Caipiras no estado de São Paulo: uma construção histórico-social

1.1 A mestiçagem na formação de uma civilização periférica – o caipira

A civilização caipira vem sendo estudada, a partir de uma perspectiva de conformação étnica mista, onde colaboraram para sua construção três povos distintos: a civilização indígena; os brancos, no papel dos jesuítas, que incutiram nos índios valores diferentes dos seus originais, e dos bandeirantes, que perseguiram e escravizaram os índios; e os negros, através dos escravos africanos que no Brasil trabalharam.

Em seu clássico *Os Parceiros do Rio Bonito* (1964), Antonio Candido mostra, a partir dos processos históricos e sociais da colonização do Sudeste brasileiro, a formação de uma cultura caipira, fruto inicialmente da miscigenação do branco português com o indígena brasileiro. Esta cultura posteriormente incorporou alguns elementos da cultura africana presente no Centro Sul. (VILELA, 2004, p. 174)

A mistura desses três tipos, para alguns pesquisadores, foi a conjuntura responsável pela criação do caldo cultural que definiu as distintas características do brasileiro. Cada região, de acordo com suas possibilidades e especificidades históricas teria provido tipos diferentes de povos. Dentre esses estaria o caipira, objeto deste capítulo.

Outra característica brasileira é a diversidade de influências culturais que se deu com as três etnias e suas culturas que aqui se encontraram e misturaram: o índio, o branco e o negro. Assim, apesar da aparente uniformidade cultural citada acima, criaram-se, por razões históricas e sociais, nuances que fizeram com que a chamada cultura nacional fosse sendo formada de modo diverso. Desenvolveram-se características regionais, que fundiam parte da cultura nacional às características inerentes à própria localidade. Estas peculiaridades, que nos permitem distinguir elementos culturais, fizeram com que alguns autores, dentre eles Jacques Lambert e Maria Isaura Pereira de Queiroz, diferenciassem o *Brasil urbano* do *Brasil rural*. (VILELA, 2004, p. 173)

Concentra-se o início da formação da civilização caipira no século XVII com a atividade das bandeiras e dos jesuítas já em vigência desde o século XVI, onde ambos os elementos funcionaram como força estrangeira de modulação sobre o, então, índio nativo, tratando de construir sobre este uma nova possibilidade de viver, os fazendo reconsiderar suas próprias pertencas e experiências – pelas mãos dos bandeirantes ou dos jesuítas, com métodos que utilizavam a força bruta dos castigos físicos e a doutrinação por meio dos costumes cristãos.

“Se a primeira metade do século XVII é considerada o período de apogeu do bandeirismo de aprisionamento indígena a segunda metade deste século é considerada o declínio desta atividade” (PAZETTI, 2014, p. 23). No início da atividade das Entradas e Bandeiras a condição

social em que os paulistas do planalto de Piratininga se encontravam era desfavorável, uma vez que viviam praticamente independentes da Coroa Portuguesa e em situação desprovida financeiramente já que a região não apresentava atrativos econômicos que possibilitassem os investimentos portugueses, como ocorria em outras regiões. Esta condição de pobreza e isolamento os aproximava e vinculava aos costumes indígenas. Darcy Ribeiro descreve com clareza a situação da vila paulista e de seu povo nesta época:

São Paulo era uma cidade pobre: casebres de taipa ou adobe, cobertos de palha, poucas ruas, vida familiar ainda semi-indígena, com a utilização de técnicas nativas, como a lavoura de coivara, caça, pesca e coleta de frutos silvestres. Os poucos “luxos” em relação à vida tribal se resumiam ao uso de roupas simples, ao consumo de toucinho de porco, rapadura e pinga de cana, à posse de alguns instrumentos de metal, de armas de fogo e de candeias de óleo. A canjica, cujo preparo dispensava o sal, frequentemente escasso, era uma das bases da alimentação. Dormia-se em redes e eram fiadas e tecidas em casa as roupas de uso diário – amplas ceroulas e camisolão para os homens e, blusas e saias largas e compridas para as mulheres. Todos andavam descalços ou usavam chinelas alpercatas. (RIBEIRO, 1995 *apud* PAZZETTI, 2014, p. 22)

Este universo das bandeiras consistia na escravização do indígena e busca por riquezas naturais. Os bandeirantes, que não tinham disponível mão-de-obra escrava africana, viam nos índios a possibilidade de lidar com este regime – tanto escravizando-os como, posteriormente, vendendo-os. Apesar disso, no texto de Calógeras, *Formação Histórica do Brasil*, de 1957, ainda restam adjetivações que mostram o tipo de lida que acontecia com a existência indígena. Este dizia sobre a mão-de-obra indígena:

De puro ponto de vista de negócio, a solução do índio provou má. Eram criaturas primitivas, filhas da selva e dos campos; não resistiam à vida em recintos fechados como eram as casas dos brancos, nem ao esforço contínuo aturado e duro do trabalho de culturas à moda europeia ou de indústrias dos engenhos. Morriam aos magotes, quando escravizados. Muitos suicidavam-se. A maioria evadia-se para as florestas. Em menor número, iludidos e presos pela astúcia do colono, perdiam todo estímulo e permaneciam no cativeiro; nele não tinham vida longa, vítimas indefesas do sarampão, da varíola, da bebida, do ar confinado, fatores de rapidíssima eliminação. Novos bandos predadores investiam o sertão a descender novos rebanhos de gado humano, cada vez mais difíceis de se conseguirem pelo progressivo alongamento das regiões fornecedoras. [...] No Brasil também, acudiu aos colonos e ao governo português a oportunidade de importar negros africanos em substituição do silvícola revoltado e preguiçoso. (CALÓGERAS, 1957, p. 30)

Mesmo assim os bandeirantes caçavam e aprisionavam os índios nas vilas e fazendas, para, depois, em número maior, comercializá-los para trabalharem em engenhos de açúcar do nordeste (PAZZETTI, 2014, p. 21).

É datado da primeira metade do século XVII o segundo período do bandeirismo (agora

denominado de ofensivo). Nesta ocasião a área de caça do gentio indígena se expande. Os bandeirantes se adentram profundamente nos sertões em todas as direções na busca de sua “mercadoria”. Agiam como verdadeiros “corsários do sertão” devastaram tribos e missões jesuítas inteiras com extrema violência para conseguir seus intuitos. (RIBEIRO, 1995 *apud* PAZETTI, 2014, p. 22)

Faz-se interessante notar que as características físicas da região do planalto de Piratininga também foram contribuintes no desenvolvimento do movimento das Entradas e Bandeiras.

Primeiramente, a Serra do Mar representava uma espécie de barreira aos paulistas, impedindo o seu livre trânsito entre o litoral e o planalto. Além disso, o rio Tietê servia como um guia que canalizava a tensão destes homens para o sertão, conduzindo suas longas caminhadas nestas terras incógnitas em busca de riquezas que pudessem reverter sua pobre situação. Diante deste contexto social e geográfico os paulistas irão iniciar um dos momentos mais importantes da história brasileira. (PAZETTI, 2014, p. 21)

Esta convivência, entre índios, brancos e/ou mamelucos que, mesmo forçada, e talvez por isso mesmo, se fez intensa, começou a apontar para outros tipos de construções sociais partindo da junção destas esferas. Podemos deduzir que além de um vínculo escravocrata, os índios e os paulistas bandeirantes excederam o aspecto econômico desta ligação, e levaram-na para um aspecto cultural, social e genético. “Da fusão genética entre estes dois, descende o mameluco, linhagem étnica que povoou os solos paulistas e foi grande contingente do exército bandeirante” (PAZETTI, 2014, p. 22). A convivência destes tipos étnicos traria, por exemplo, certa junção de costumes. Sérgio Buarque de Holanda afirma:

É inevitável que, nesse processo de adaptação, o indígena se torne seu principal iniciador e guia. Ao contato dele, os colonos, atraídos para um sertão cheio de promessa, abandonam, ao cabo, todas as comodidades da vida civilizada. O simples recurso às rudes vias de comunicação, aberta pelos naturais do país, já exige uma penosa aprendizagem, que servirá, por si só, para reagir sobre os hábitos do europeu e de seus descendentes mais próximos. A capacidade de resistir longamente à fome, à sede, ao cansaço; o senso topográfico levado a extremos; a familiaridade quase instintiva com a natureza agreste, sobretudo com seus produtos medicinais ou comestíveis, são algumas das imposições feitas aos caminhantes, nessas veredas estreitas e rudimentares. (BUARQUE DE HOLLANDA, 1990, p.16-17)

Aos homens responsáveis por desbravar os sertões brasileiros, fossem eles monçoneiros, bandeirantes ou tropeiros, coube também a responsabilidade de fomentar a difusão e expansão de uma cultura, além de consolidarem o próprio território brasileiro. “O bandeirante internou-se no sertão à procura de índios ou de riquezas” (SECRETO, 2001, p. 114). Estes carregaram uma bagagem imaterial, uma maneira de ser, suas pertencas, usos e costumes que, em um segundo momento, contribuíram diretamente na constituição e formação da cultura que recebeu o nome de caipira (PAZETTI, 2014, p. 37).

José de Alcântara Machado, em *Vida e Morte do Bandeirante*, desmistifica aspectos que tinham sido retomados e difundidos por Oliveira Vianna em *Populações Meridionais*: São Paulo como cidade habitada por nobres refinados e cultos. Essa versão não pôde sobreviver à vista dos inventários e testamentos dos paulistas do século XVII, publicados no governo Washington Luís. José de Alcântara Machado, pai de Antônio de Alcântara Machado, estudou as fortunas, o povoado, o sítio da roça, o vestuário, as doenças e os remédios, a organização da família e a escravaria, a religião e o comportamento diante da morte. Para ele, a mistura do sangue de um povo de marinheiros com o sangue de tribos errantes produziu um homem pobre, analfabeto, de modos grosseiros, mas com toque de austeridade e de heroísmo. A contribuição de José de Alcântara Machado foi a de recriar o bandeirante como um homem comum. (OLIVEIRA, 2003, pp. 238-239)

Assim, conforme Candido afirma em seu texto “Cururu” (1999, p. 51), “a massa da população paulista, espalhada pelo bandeirismo, participava, sobretudo desse universo sincrético, não dos padrões preconizados pelos legisladores da Vila de São Paulo – dominantes, mas não exclusivos”. Outro elemento que contribuiu para este universo sincrético citado por Candido foram as atividades jesuítas. Segundo o autor, os jesuítas aproveitaram de cantos e danças indígenas, ou seja, seus rituais, inserindo nesses alguns traços da doutrina cristã para que assim conseguissem incluir os índios nesses novos ideais religiosos. Então, misturaram-se vivências pagãs às cristãs. Candido cita como exemplo o caso do “cururu” (*ibidem*, p. 40). Apesar de o intento jesuíta ter pretendido facilitar as possibilidades de absorção religiosa (o que o autor chama de “aculturação religiosa”) muitos padres foram mal interpretados e acusados de paganismo ou desvio da boa norma doutrinária.

Caso mais indiscutível ainda dessa fusão ameríndio-jesuítica é o do Cururu. [...] Ora, os processos coreográficos desta dança tem um tal e tão forte sabor ameríndio, pelo que sabemos de danças brasílicas com a cinematografia atual, que não hesito em afirmar ser o Cururu uma primitiva dança ameríndia, introduzida pelos jesuítas nas suas festas religiosas, fora (e talvez dentro) do templo. E esse costume e dança permaneceram até agora. (ANDRADE, 1942, p. 146)

A religião católica se manifesta no país como um fenômeno de acentuado sincretismo, “em que a pureza das expectativas eclesiásticas foi muitas vezes eclipsada por novas práticas e sentimentos, aberrantes, mas úteis à sua preservação nas novas populações formadas aqui” (CANDIDO, 1999, p. 41). Os índios, por exemplo, foram relatados como participantes das missas e eventos de outros tipos religiosos. Estes estavam envolvidos de formas musicais e poéticas, conforme Fernão Cardim aponta:

Missa de Canto d’órgão, oficiada pelos índios e outros cantores da Sé, diálogo pastoril, em língua brasílica, portuguesa e castelhana, missa solene com diácono e sub-diácono oficiada em canto d’órgão pelos índios, com suas frautas, cravo e descante, uma dança de escudos à portuguesa, fazendo muitos trocados e dançando ao som da viola, pandeiro

e tamboril e flauta, e juntamente representavam um breve diálogo, cantando algumas cantigas pastoris. (CARDIM, 1925, p. 258)

Os sertanistas paulistas, então, estiveram diretamente ligados à difusão e continuação desta possibilidade catequética. Estes tratavam principalmente a viola caipira e as manifestações musicais caipiras, como cateretê ou catira, como elemento condensador para influência e comoção indígena. Uma vez que desde a chegada do colonizador ao Brasil a música se manifestou como forma de cativar os índios nesse, este método se consolidou como parte fundando da formação cultural brasileira e suas identidades regionais (PAZETTI, 2014, p. 38). Muitas tradições caipiras nasceram dessa fusão entre o sagrado e o profano, nas mais distintas contribuições étnicas que formaram o povo brasileiro “cada uma com sua particularidade, porém com elos em comum” (PAZETTI, 2014, p. 38). Desta forma, pode-se dizer que o processo da formação da cultura caipira inicia-se com a própria colonização do Brasil. Os bandeirantes foram responsáveis por desbravarem as terras interioranas que foram, posteriormente, ocupadas pelos trabalhadores rurais que mais tarde vieram a constituir a civilização, sempre ligada ao ambiente rural, que foi chamada de caipira. “Assim, foi se moldando uma cultura peculiar em seus vários aspectos: culinária, língua, costumes, valores, técnicas de trabalho, etc” (VILELA, O Caipira e a Viola Brasileira, p. 174).

Se a cultura caipira foi difundida pelos sertanistas ela se assenta derradeiramente em solo paulista e em suas áreas de abrangência com o trabalho dos agricultores, nas fazendas de café, algodão milho e outros cultivos. Na roça não eram adubados somente o “fruto da terra”, mas também o fruto desta cultura, tanto que a viola e a festança são partes integrantes desse povo. (PAZETTI, 2014, p. 38)

Já no século XIX, em 1816, junto à comitiva do Duque de Luxemburgo, embaixador plenipotenciário do rei francês, chegou ao Brasil o botânico Auguste de Saint-Hilaire, que foi autor do livro “Segunda Viagem do Rio de Janeiro a Minas Gerais e a São Paulo” (1822) (SECRETO, 2001, p. 110). A obra teve como objetivo descrever a região e a narrativa da história da província, o autor, que “[...] vindo de Goiás, atravessa o rio Grande, divisa com São Paulo, a 86 léguas da capital, viagem que levou trinta e seis dias, atravessando as localidades de Franca, Mogi-Guaçu, Mogi-Mirim, São Carlos (Campinas) e Jundiaí” (*ibidem*, p. 111), observa, além das características dos ambientes, os tipos de cidadãos das formações sociais, das mais variadas classes sociais, fossem das composições mais “soberanas” ou nas mais “submissas” deste povo.

Caio Prado (1943), em um capítulo brilhante da historiografia brasileira, analisa essa complexidade, muitas vezes escondida sob o sistema patriarcal: em um extremo o senhor

e no outro o escravo. Mas que porcentagem da população brasileira representava este binômio? Segundo as fontes do autor, 50%. E essa outra metade onde estava e que fazia? Entre esses extremos encontra-se a metade da população, os desclassificados, como ele os chama. Este grupo cresce, engrossando suas fileiras todos os despossuídos de todas as etnias. Estão tanto na cidade como no campo, podem ser agregados, praticar algum ofício não muito digno, ser plantadores ou simplesmente vadios e *vegetar nas margens da sociedade*. Tais características correspondem economicamente, de um lado, à grande lavoura e à mineração e, do outro, à economia de subsistência. (SECRETO, 2001, p. 115)

Entre estes “desclassificados”, conforme Caio Prado denomina, encontra-se a parcela de habitantes rurais que são vistos por Saint-Hilaire em suas incursões pela província de São Paulo. Os comentários que o naturalista francês tece envolvem, além dos ambientes que ele visita, o povo habitante destas localidades. Sua impressão sobre o povo dos sertões paulistas mais isolados define a constante postura que os demais pesquisadores se utilizaram neste período.

De uma primeira safra de nomes a respeito de quem é, o caipira sai como o viu e pensou uma gente letrada e urbana. Por isso, comparado com o cidadão, o cidadão livre do trabalho com a terra, o caipira sai dito pelo que não é e adjetivado pelo que não tem. (BRANDÃO, 1983, p. 4)

Este cidadão ao qual nos referimos foi visto, num primeiro momento, como um ser indolente, sem trato, vadio, ladrão, bêbado, ignorante, preguiçoso, sujo, incapaz, doente, não-civilizado, de baixa inteligência e mais outras adjetivações negativas e preconceituosas que o definiam assim como um tipo não adequado para os ideais civilizados e de progresso do Brasil.

Saint-Hilaire, dentre todos o melhor conhecedor do Brasil, apresenta do paulista rústico – o caipira – um quadro pouco ameno. Acha-o primitivo e brutal, macabúzio e desprovido de civilidade, em comparação com o mineiro. E como nas Minas encontrou em abundância mulatos amáveis, concluiu que a mistura de branco e índio, dominante no paulista, é fator de inferioridade, dando produtos muito piores que os de branco e negro (CANDIDO, 1964, p. 55)

Saint-Hilaire endossa esta postura por, inicialmente, ser do grupo “letrado e urbano” ao qual Brandão se refere, e, em seguida, repetir a caracterização de um povo na qual ele somente evidenciou o que ele chamou de embrutecimento, estupidez e ignorância advindos de um isolamento típico causado pelas circunstâncias aplicadas a este povo. Em passagem de seu livro, o autor diz:

Enquanto descrevia e examinava as plantas, aproximou-se um homem do rancho, permanecendo várias horas a olhar-me, sem proferir, qualquer palavra. Desde Vila Boa até Rio das Pedras, tinha eu quicá cem exemplos dessa estúpida indolência. Esses homens, embrutecidos pela ignorância, pela preguiça, pela falta de convivência com seus semelhantes e, talvez, por excessos venéreos primários, não pensam: vegetam como árvores, como as ervas do campo. Obrigado pela ventania a deixar o rancho, fui procurar

abrigo numa das cabanas principais, mas admirei-me da desordem e da imundície reinantes na mesma. Grande número de homens, mulheres e crianças desde logo rodeou-me. Os primeiros só vestiam uma camisa e uma calça de tecido de algodão grosseiro; as mulheres, uma camisa e uma saia simples. Os goianos e mesmo os mineiros de classe inferior vestem-se com muito pouco apuro, mas pelo menos, são limpos; a indumentária dos pobres habitantes de Rio das Pedras era tão imunda quanto suas cabanas. À primeira vista, a maioria deles parecia ser constituída por gente branca; mas, a largura de suas faces e a proeminência dos ossos das mesmas traída, para logo, o sangue indígena que lhes corre nas veias, mesclado com o da raça caucásica... Pode-se acrescentar, aos demais, que à indolência juntam eles, geralmente, a idiotice e a impolidez. [...] Denotam os seus traços alguns dos caracteres da raça americana; seu andar é pesado, e tem o ar simplório e acanhado. Pelos mesmos têm os habitantes da cidade pouquíssima consideração, designando-os pela alcunha injuriosa de *caipiras*, palavra derivada possivelmente do termo *curupira*, pelo qual os antigos habitantes do país designavam demônios malfazejos existentes nas florestas...” (SAINT-HILAIRE, 1822 *apud* BRANDÃO, 1983, pp. 15 e 16)

“Fatores diferentes têm dificultado a apreensão histórica e sociológica dos sujeitos sociais que viveram numa zona marginal durante a época colonial e grande parte do século XIX” (SECRETO, 2001, p. 113). Cornélio Pires (1929, p. 3), um dos primeiros autores a defender e avivar a postura de que a cultura caipira seria muito mais rica e valiosa do que se imaginava, em contrapartida, em sua época, ressaltou que o caipira havia sido apreendido de forma injusta, onde escritores que conheciam somente uma pequena fatia do seu universo e realidade (do caipira) os julgavam como se aquela parcela definisse o “todo”.

Entre os anos do fim do século passado e, sobretudo, os do começo deste, alguns estudiosos da cultura paulista descobriram que o estado tinha como *tipos* o “caipira” e o “caiçara”, que é um caipira do litoral. Foi então que ele deixou de ser “uma gente” miserável de cultura invisível e se tornou o agente da cultura popular do estado. Visível, ele emergiu a objeto de estudo. Tinha virtudes, falava, usava um dialeto que era, na verdade, o porão da fala de todos. De índios e jesuítas teria aprendido cantos e danças. Criou as suas. Era enfim uma cultura a que alguns pesquisadores deram o nome de “cultura caipira”. (BRANDÃO, 1983, pp. 23 - 24)

Mesmo assim,

É evidente que as observações realizadas foram as que predominaram durante muito tempo, nas quais donde a descrição “objetiva” da paisagem é alternada com outra muito preconceituosa de seus habitantes. Como se ao deserto correspondesse um, e só um tipo de habitante: o homem embrutecido e condicionado pela falta de convivência com seus semelhantes. (SECRETO, 2001, p. 112)

1.2 Monteiro Lobato, Cornélio Pires e a mudança de paradigma: do caboclo doente à cultura do caipira

Monteiro Lobato e Cornélio Pires, no início do século XX, foram responsáveis por trazer à tona discussões que trataram de reconstruir a imagem do caipira. Por um lado Monteiro Lobato

reproduziu os comentários negativos que citamos até então, por outro, Cornélio Pires tentou apresentar um tipo oposto de características, anulando, assim, as anteriores o que traria uma nova perspectiva de representação a este povo.

O homem do interior, o trabalhador das áreas rurais, já recebera menção nas obras dos viajantes, dos cronistas que durante o século XIX visitaram o país. De modo geral fora ressaltado o isolamento, a ignorância e a ociosidade em que viviam. Ou seja, as distâncias geográficas e socioculturais entre esse homem e o das cidades do litoral. Havia como que uma oscilação entre uma valorização positiva, que destacava a força, a autenticidade e a comunhão com a natureza, e uma caracterização negativa, cujo traço principal era a preguiça. (YATSUDA, 2002 *apud* OLIVEIRA, 2003, p. 234)

Para Monteiro Lobato, o caipira é retratado de uma forma nos romances que não condiria com a realidade deste povo. Lobato havia herdado uma grande extensão de terra decadente. Apesar de o autor ter manifestado interesse em recuperar a produtividade dessa terra, seus intentos foram mal sucedidos e, em 1914, fundamentado no arcabouço das menções dos viajantes e cronistas do século XIX acima descritas, “dirige uma carta ao jornal O Estado de S. Paulo em que condena, entre outros males, o hábito antigo do caipira de fazer queimadas” (OLIVEIRA, 2003, p. 234). Esta carta recebeu o título de “Velha Praga” e foi publicada novamente em 1918, como um dos contos que compunham o livro “Urupês”. Outro texto que segue a mesma linha de raciocínio a respeito do caipira.

Segundo o autor, o caipira é o elemento que gera o atraso com o qual convive, ou seja, o caboclo não seria uma simples vítima deste atraso. Apesar de Lobato reconhecer que o caipira lida bem com a terra, conseguindo assim tirar proveito deste trabalho, ainda assim o considera um destruidor da natureza, o cita também como doente e portador de absoluta ignorância.

O caboclo é uma quantidade negativa Tala cincoenta alqueires de terra para extrair deles o com que passar fome e frio durante o ano. Calcula as sementeiras pelo máximo de sua resistência às privações, nem mais nem menos. ‘Dando para passar fome’, sem virem a morrer disso, ele, a mulher e o cachorro – está tudo bem; assim fez o pai, o avô, assim fará a prole empanzinada que naquele momento brinca no terreiro. (LOBATO, 1918, p. 90)

O caipira, ou Jeca-Tatu, designação dada por Monteiro Lobato, “como um anti-herói, é chamado de ‘piolho da terra’ e ‘orelha de pau’” (OLIVEIRA, 2003, p. 234), carregaria uma série de doenças que condicionariam sua existência, foram elas: malária, doença de chagas, ancilostomose, sífilis e o alcoolismo.

Os textos de Lobato, assim como a polêmica em torno do Jeca, passam a compor uma tradição na forma de tratar o caipira no Brasil. Nela há um tom que ressalta a precariedade, o ridículo daquele matuto, principalmente quando ele vai para a cidade grande. Se isso já existia na comédia romântica de um Martins Pena, o Jeca de Lobato dá continuidade a essa tradição que, mais tarde, é também retomada no cinema de Mazaropi (LAJOLO, 2000 *apud* 2003, p. 235).

Monteiro Lobato, compactuando dos ideais sanitaristas, campanha liderada por Miguel Pereira, Belisário Pena e Artur Neiva, lança o livro “Jeca Tatuzinho”, onde defende que todo mal concentrado no caboclo vinha das doenças que o acometiam e uma vez estas dizimadas, o jeca estaria apto a aprender, trabalhar e assim desenvolver uma vida digna e normal, podendo até competir com seus “vizinhos italianos” (*ibidem*, p. 235). Assim, estaria também, redimindo o povo brasileiro de suas, até então, características indolentes, necessidade que Rui Barbosa deixa clara ao consagrar Monteiro Lobato e questionar a representação do Brasil como sendo um país de Jecas Tatus.

Livre da opilação e, como consequência, do estado de permanente desânimo, torna-se produtivo e, em pouco tempo, um próspero fazendeiro, competindo com seu vizinho italiano e rapidamente ultrapassando-o. Mais do que isso: modernizou sua propriedade, introduziu novas lavouras e tecnologia e aprende a falar inglês (LIMA, 1999 *apud* OLIVEIRA, 2003, p. 235).

Já Cornélio Pires, através de sua produção, contribui para a mudança de todas essas perspectivas. Ele reconfigura cada elemento que até então fora conclamado como pertencente ao universo caipira. Apresenta novas possibilidades e “pela primeira vez a condição de expropriação do trabalho sob o cativo da terra é apresentada como um explicador, alheio ao poder do caipira, de sua condição de vida” (BRANDÃO, 1983, pp. 27-28).

“Caipiras”... Mas que são os caipiras? São os filhos das nossas brenhas, de nossos campos, de nossas montanhas e do uberrimos valles de nossos piscosos, caudalosos, encachoeirados e innumeraveis rios, “acostellados” de milhares de ribeirões e riachos. Nascidos fóra das cidades, criados em plena natureza, infelizmente tolhidos pelo analfabetismo, agem mais pelo coração que pela cabeça. Timidos e desconfiados ao entrar em contacto com os habitantes da cidade, no seu meio são expansivos e alegres, folgazões e francos; mais francos e folgazões que nós outros, os da cidade. De rara intelligencia – não vae nisto exagero – são, incontestavelmente, mais argutos, mais finos que os camponeses estrangeiros. Compreendem e apreendem com maior facilidade; facto, aliás, observado por estrangeiros que com elles têm tido occasião de privar. É facto: o caipira puxador de enxada, com a maior facilidade se transforma em carpinteiro, ferreiro, *adomador*, tecedor de taquaras e guembê, ou constructor de pontes. Basta-lhe “uma só” explicação bem clara; elle responderá: - *Se os ôtro fais... proque não hi de fazê!... Não agaranto munto, mais vô exprementá*. Euclides da Cunha, construindo a grande ponte metallica de S. José do Rio Pardo, com o material da ponte derribada pelas aguas, grandes vigas de ferro contorcidas, instrallou vinte ou trinta forjas, transformando simples roceiros em habéis forjadores e ferreiros. Os caipiras não são vadios: optimos trabalhadores, têm crises de desanimo quando não trabalham em suas terras e são

forçados a trabalhar como *camaradas*, a jornal. Nesse caso o caipira é, quasi sempre, uma victima. O trabalhador estrangeiro tem suas cadernetas, seus contractos de trabalho, a defesa do “Patronato Agrícola” e seus consules... Trabalha e recebe o dinheiro. Ao nacional, com raras excepções o patrão paga mal e em *vales* e com valor em *determinadas* casas, onde os preços são absurdos e os pesos *arroballados*; nesse caso o caipira não tem direito a reclamações nem *pechinches*, está comprando fiado... com o seu dinheiro, o fructo do seu suor, transformado em pedaço de caderneta velha rabiscado a lapis. E querem que o brasileiro tenha mais animo! Animo não lhe falta, quando trabalha em suas proprias terras. As suas algibeiras e o seu credito nas lojas e vendas o confirmam. Deixem os fazendeiros de explorar o nacional, pagando-lhe em moeda corrente; que elle veja e *sinta* o dinheiro, o *seu* dinheiro, o fructo do seu labor, e elle será outro... Docil e amoroso é todo camponez; sincero e affectivo é o caipira. Não cuido aqui do caipira de cidade. Esse sabe ler, é bom, é *fino*, e só lhe falta o traquejo das viagens, o deslenho e o desembaraço adquiridos no contínuo contacto com as populações dos grandes centros. Esse é menos desconfiado que o do *sítio*, mas revela grande timidez num meio grande e estranho, imaginando que todo o mundo o observa, chasqueando-o, troçando-lhe o andar e o geito. Da cidade ou do sítio o caipira é sempre prejudicado pelo seu excesso de modestia. É que em nossa terra, *trancada* de magníficas intelligencias, parece que toda a gente é *obrigada* a ter talento! Daho o pouco caso a que são votados homens que brilharão em outras terras. A musica e o canto roceiros são tristes, chorados em falsete; são um caldeamento da tristeza do africano escravizado, num martyrio continuo, do portuguez exilado e sentimental, do bugre perseguido e captivo. O canto caipira comove, despertando impressões de sanzallas e taperas. Em compensação, as danças são alegres e os versos quasi sempre jocosos” (PIRES, 1921, pp. 5-8)

Como pudemos ver através do excerto extraído do livro “Conversas ao Pé do Fogo”, de 1921, Cornélio Pires transformou inteiramente a descrição do indivíduo caipira e de sua civilização. Neste livro o autor inicialmente traça os costumes e tipos caipiras, para em seguida passar aos contos, anedotas e cenas de escravidão. Para Brandão (1983, p. 29) evidenciou-se a necessidade de categorizar os tipos caipiras, graças á existência de uma gama muito extensa de combinações caipiras, tipos de “estados civilizatórios”, diferentes regimes de trabalho, etc. Pires resolve em partes estas subjetivações quando diferencia, através das etnias, quatro tipos caipiras, mas os enquadra sob um mesmo patamar de trabalho e cultura camponesa. Os quatro tipos eram o caipira branco, o caipira caboclo, o caipira preto e o caipira mulato.

Ao Caipira Branco fica a definição que o relaciona com o tipo mestiço descendente “dos primeiros povoadores, fidalgos ou nobres decahidos de suas pompas, ou de brancos europeus [...]” (PIRES, 1921, p. 11). Estes seriam também os caipiras mais educados, que solicitavam presença de escola em seus bairros, frequentavam aulas, eram limpos, usavam chinelos e outros tipos de sapatos, eram mais altos que a média, usavam sempre paletó e um lenço amarrado ao pescoço, chapéu de pano, calça de riscado e cinta. O autor descreve as mulheres como amorosas e asseadas e muito pudicas, usam saia longa e tranças nos cabelos. Os caipiras brancos inspiram respeito em todos os outros tipos caipiras, segundo Cornélio Pires, estes demonstram também um

tipo de educação diferenciada – mesmo quando analfabetos, não são de beber muito, as casas são limpas e organizadas – mesmo que simples – e possuem geralmente quarto para hóspedes, tocadores de viola, gentis e bondosos, amam seus cães, como patrões são amigos fiéis, aliás, fiéis são também de Santo Antônio e São João (PIRES, 1921, pp. 11 – 17).

Ao Caipira Caboclo concentra-se a definição que mais se aproxima do jeca-tatu de Monteiro Lobato. Cornélio Pires afirma que estes são descendentes diretos dos índios catequisados. Estes são fortes – apesar de magros, não ficam facilmente doentes – cabelos bagunçados, barba rala, pele bronzeada, azinhavrada, cor de cuia ou de cobra, raramente se misturam com as famílias brancas, os caipiras pretos o detestam – porque os caboclos geralmente eram escolhidos para feitores de escravos e capitães do mato, e, por isso, conservaram o que eles mesmos chamaram de “raça” ao longo do tempo. São inteligentes, porém preguiçosos, desleixados, barganhadores e sujos – sem noção de higiene. São também dados à briga e a roubos de cavalos, apesar de cada vez mais raros os indivíduos desse tipo, tinham costume de encostar-se a fazendas de “brancos” – mas sem prestar serviço algum, gostavam de caçar, pescar, dormir, fumar, beber pinga enquanto à mulher cabia o papel de ir à vizinhança em busca de donativos para alimentação de ambos, a casa deles era suja e miserável, se possuem cães são doentes e magras.

Descalço, pés chatos, e esparramados, dedos cabeçudos, longos, em garra, fincados no chão: uma das pernas da calça arregaçada, outra a tombar; botões mal tapados pela vista da calça; uma cinta de correia de couro cru, estreita, de fivella esconsa; metade das fraldas para fóra das calças, *vendendo farinha*. Pela aberta da camisa, na ilharga, de quando em vez, enfia a mão de unhas curvas, longas e sujas e se coça pela costella num goso infindo... A camisa aberta ao peito, sem botão, deixa ver os rosários de contas de capim, os *bentinhos*, um dente de porco ou de jacaré, e um *patuá*, que é um saquinho fechado de panno ensebado, brilhante de sujice e de suor. Esse saquinho envolve uma oração e uma pedra do Bom Jesus de Pirapora. A oração serve para *fechar o corpo* contra balas e as *coisa-feito*. A tiracollo tem o caboclo um saquitel com fumo, palha, isqueiro de taquara com um tampo de cuia, pedras de fogo e um pedaço de lima á guiza de fuzil. (PIRES, 1921, pp. 23-24)

É um tipo caipira que, segundo Pires, não se adequa às novas condições de vida que vão chegando das grandes cidades: sejam elas condições de higiene, de alimentação, de moradia, de trabalho, etc. O tipo caboclo seria um indivíduo fechado em sua ignorância e parado no tempo, lidava com o mundo de uma maneira quase que animalesca, mas por ser essa sua capacidade, não tem culpa de assim ser. Cornélio Pires diz que esse tipo, por não se misturar, “vae desaparecer” (1921, p. 25). Também para o autor esse foi o tipo que inspirou o Jeca-Tatu de Monteiro Lobato,

e o erro de Lobato foi tratar esse tipo como se fosse o único dos tipos caipiras.

O terceiro tipo de caipira definido em “Conversas ao Pé do Fogo” é o Caipira Preto. O autor divide este tipo caipira em duas categorias, de acordo com sua idade. O indivíduo “velho” e o indivíduo “novo”. Os caipiras pretos-velhos são descendentes diretos dos africanos, doaram sua vida nas lavouras de cana, algodão e café e, por não terem ganhado nada em troca de seus serviços, restaram em situação miserável, quase sem acesso à comida.

E elle, o pobre negro velho, nos sorri, contando historias de outros tempos, humilde, cabisbaixo, sem gestos, ou só gesticulando de quando em quando, tentando estender a mão “engruvinhada”, de dedos encrôcados, entravada pelo rheumatismo, mão com que tenta mostrar o pórtre de uma criança ou apontar o quartel de canna ou o talhão de “café-velho”, para além, muito além, onde elle conheceu a mata-virgem e ouviu o estrondar dos jequitibás nas derribadas; onde elle viu erguer-se a lavoura nova do “sinhô” e onde amou a sua “crioula”... Essa crioula hoje é a “negra-velha”, a “mãe-preta”, “mamã” que tem qualquer cousa de Santa naquelles olhos bondoos, naquelles cabellos tão brancos! Ella é a miseria aliada á bondade; é a tristeza e o carinho; é o amor e a bôa conselheira dos filhos daquelles que a torturaram explorando-lhe o trabalho. (PIRES, 1921, pp. 28-29)

Por outro lado, Pires descreve a reviravolta perceptível nos caipiras pretos que ele chama de “novos”. Estes teriam renovado suas condições de vida, onde suas casas, agora eram limpas, têm suas próprias plantações e alimentam devoção por alguns santos que fiquem em mastros nos seus terreiros (São João, Santo Antonio, São Benedicto). Também são afeitos da cachaça e esta “os arrasta para tuberculose” (*ibidem*, p. 30). Este caipira foi se adequando aos novos regimes de trabalho que iam se apresentando pós-escravidão, mas mesmo assim se mostraram atentos aos núcleos que tentavam resistir aos costumes relacionados à escravidão. “É trabalhador e não se deixa pisar pelos brancos – que muito estima e respeita – mas, por “qualquer-cousa” responde logo: – ‘Sinhô me descurpe... mais tempo de escravo já cabo’” (*ibidem*, p. 30). Eram patriotas e muito amigos dos italianos, gostavam de cantar e dançar.

Por fim, o último tipo ao qual Cornélio Pires se refere é o Caipira Mulato. Este, segundo o autor, proveio de três possíveis misturas genéticas. Uma seria entre africanos ou brasileiros negros e portugueses, a outra entre caboclos e brasileiros brancos e a última o negro com o italiano. Dos tipos caipiras esse seria o mais patriota de todos. Era preocupado em se destacar em relação aos demais, julgavam-se de certa forma superior.

Cornélio Pires, desde 1910, já promovia espetáculos onde o tema era a cultura caipira. Nestes eram apresentados contos e anedotas envolvendo o caipira, apresentava-se, também,

música caipira. Pires por vezes se apresentava junto aos outros convidados que levava consigo para os espetáculos. Estes aconteciam tanto em São Paulo, por exemplo, na Universidade Mackenzie, como no interior, por exemplo, em sua cidade natal, Tietê. Jornalista, trabalhava para divulgar a cultura caipira, e decide, perto de 1929, que deveria gravar um disco onde fossem registrados os causos, anedotas e a música caipira que também estava presente em seus eventos. Este dirige a proposta à gravadora Byington & Company que era representante da Colúmbia no Brasil, através do diretor artístico da Colúmbia, o norte-americano Wallace Downey que,

[...] apresenta Cornélio a Byington, que deve tomar a decisão final sobre o assunto. Byington recusa a proposta por considerar que não existiria no país um mercado para esse tipo de produção, mas os dois acabam chegando a um acordo em que a empresa se dispõe a gravar os discos desde que Cornélio assumia os custos de sua produção e prensagem. (VICENTE, 2010, p. 79)

Em 1929, então, Cornélio Pires pagou, com seus recursos, a gravação de seu primeiro disco que receberam um selo com coloração diferente, por ser de série especial, a “Série Cornélio Pires”. A rapidez inesperada com que os discos foram vendidos fez com que a gravadora assumisse um contrato com Cornélio, este sucesso também o impulsionou

[...] a gravar outras séries [o que] despertou o interesse da indústria do disco em explorar esse novo segmento fonográfico. A partir de então, surgiram inúmeros compositores e duplas como Raul Torres, Teddy Vieira, João Pacífico, Jararaca e Ratinho, Alvarenga e Ranchinho, Tônico e Tinoco, Tião Carreiro e Pardinho, que produziram um vasto repertório identificado atualmente como a música sertaneja de “raiz”. (ZAN, 2010, p. 3)

Os textos, tanto de Monteiro Lobato, como de Cornélio Pires, incluindo aqui também a produção discográfica de Cornélio, foram grandes contribuintes que colocaram a discussão a respeito do tema caipira em voga. Um, Lobato, reproduzia o ideal do caipira doente — ruim por natureza e incapaz de lidar com um mundo civilizado; o outro, Pires, tentou, ao seu modo, ressaltar as qualidades do caipira, seu universo e cultura — o que trouxe todo um novo paradigma para o assunto. O sucesso de ambos os autores foi essencial para inserir o caipira num patamar diferente, mesmo que por uma lado fosse caracterizado como alheio — isolado — vadio — indolente, e por outro criativo — educado — carinhoso — patriota, o caipira estava sendo divulgado, conhecido e reconhecido amplamente.

A apresentação do *Contratador de Diamantes* indica o movimento literário regionalista que está em curso no início dos anos 1920 em São Paulo e que se dedica à vida rural e à cultura caipira, exemplificado nos saraus em que são apresentadas canções sertanejas com cantadores e violeiros nas mansões dos endinheirados. Mais do que valorizar o índio — vestígio do romantismo —, tratava-se então de valorizar o mameluco e seu representante contemporâneo — o caipira. (OLIVEIRA, 2003, p. 235)

Este amplo reconhecimento começou a implantar o caipira num plano midiático antes não vivenciado por esta cultura. Mesmo o caipira participando dos discursos naturalistas do século XIX, onde tratavam de defini-lo como praga social e ao mesmo tempo elemento nacional, o início do século XX começa a apontar para as novas concepções e considerações sobre o caipira.

Retomado em meados do século XIX, o regionalismo fazia viver uma tensão entre o idílio romântico e a representação realista do homem do campo, entre a nostalgia do passado e a denúncia das misérias do presente. [...] Em seu texto, Lígia Chiappini nos mostra como a literatura tende a recontar o processo de reajuste da economia brasileira aos avanços do capitalismo mundial ora como avanço, ora como decadência, ora com otimismo, ora com pessimismo. Ou seja, ora do lado da modernização, ora da ruína. [...] o regionalismo, além de falar do espaço geográfico do homem rural, envolve tornar verossímil a fala de um outro, de classe e cultura diferente da do autor, que deve ser capaz de apresentá-la para um público citadino. (*ibidem*, pp. 234-236)

Por volta de 1950, então, o tema ganhou força dentro do universo acadêmico sócio-antropológico e ganhou duas das mais canônicas pesquisas através das mãos de Antonio Candido e Maria Isaura Pereira de Queiroz. Eles se dedicaram a desmistificar a construção histórica do caipira, sua cultura e demais questões relacionadas.

3.3 O renascimento do ideário caipira: a construção acadêmico-sócio-antropológica da civilização caipira e de seus indivíduos a partir dos anos 50

Durante a década de 50 alguns pesquisadores universitários ligados à USP, antropólogos e sociólogos, voltaram sua atenção para as civilizações localizadas em ambientes rurais do estado de São Paulo. Apesar do crescimento constante da industrialização que se via não somente nos centros urbanos, mas também se espalhando aos poucos por todos os ambientes, estariam ainda vivendo nestes núcleos rurais comunidades desligadas dos valores urbano-civilizatórios. Estes indivíduos aos quais me refiro são os caipiras, tema deste capítulo. Os pesquisadores então se preocuparam em conhecer mais a respeito de suas características de modo geral, pois acreditavam que estes ambientes estariam fragilmente suscetíveis às mudanças advindas dos centros urbanos.

Foi a partir dos anos 1950, quando o mundo rural estava passando por profundas mudanças, que a produção sociológica se dedicou a estudar as dimensões da resistência dessa parte da sociedade frente ao processo de urbanização e industrialização. Supunha-se que os modelos urbanos e industriais iriam vencer de forma definitiva o campo. (OLIVEIRA, 2003, p. 237)

Suas pesquisas indicavam que a existência da cultura caipira dependia da mobilidade e da terra abundante, para que assim se adaptassem, mesmo que de maneira precária, ao meio

ambiente. Portanto, sob esta perspectiva, seria difícil que as forças da urbanização não afetassem a tradição cabocla. Luís Carlos Jackson (2001, p. 132) diz, apesar disso, que “a cultura caipira caminha para o fim inevitável, mas revela ao mesmo tempo formas de resistência”. O universo caipira que os autores desta época retrataram relacionava-se “com o Brasil arcaico e conservador que vinha sendo abordado principalmente pelos estudos do folclore” (OLIVEIRA, 2003, p. 237). Mesmo assim, poucos foram os estudos registrados tratando deste tema, os casos na USP concentraram-se nos trabalhos de Emílio Willems, Maria Isaura Pereira de Queiroz, Maria Sylvia de Carvalho Franco (sociologia), Antonio Candido (antropologia), dentre outros.

A necessidade de explicar a resistência encontrada nas populações chamadas de “rústicas” perante a urbanização concentrou a maior parte dos trabalhos da época. Os autores tentaram compreender como a resistência acontecia mesmo em vista da acelerada urbanização que se via em curso no país, principalmente em São Paulo.

Por outro lado, pode-se indicar que o texto de Antonio Candido está inserido em uma tradição que vai de Capistrano de Abreu, passa por Paulo Prado e chega a Cassiano Ricardo, para citar os autores mais conhecidos que valorizam a especificidade da colonização no planalto paulista, marcada pelo isolamento e voltada para o interior. Essa mesma tradição também está presente em Sérgio Buarque de Holanda. (DIAS, 1987 *apud* OLIVEIRA, 2003, p. 237)

Ou seja, evidencia-se então a característica sociológica deste período. Ao observarem as relações sociais rurais, acabam realizando-a através de uma perspectiva urbana, comparando os dois ambientes (cidade x campo). O resultado foi uma análise que apontou características distintas na maneira de viver do homem rural. “Os habitantes do campo pareciam viver em um ritmo próximo da natureza. A avaliação variava entre exaltar sua sabedoria e expor seu atraso” (*ibidem*, p. 237).

Dois dos principais textos desta época, que influenciam os escritos sobre cultura caipira até os dias atuais, são o “Parceiros do Rio Bonito” de Antonio Candido e o “Bairros Rurais Paulistas” de Maria Isaura Pereira de Queiroz. Candido, em seu texto, analisa a construção histórica da cultura caipira no estado de São Paulo, que remonta ao período da colonização. “É considerado uma das mais importantes pesquisas sobre o tema. Apresentado como tese de doutorado em sociologia em 1954, foi publicado pela primeira vez em 1964” (OLIVEIRA, 2003, p. 237). Maria Isaura Pereira de Queiroz, que inicia em 1962 as pesquisas que a levaram a escrever o livro acima mencionado, publica seu trabalho em 1973. Dando continuidade aos

passos de Candido, a autora comenta, em sua introdução, sobre a necessidade de se observarem com mais atenção o mundo rural, já que este havia sido negligenciado pelos pesquisadores. Durante o texto, são abordadas as maneiras com que os caipiras paulistas desenvolveram sua organização e funcionamento social. A autora parte do bairro rural, a unidade mínima na qual Antonio Candido concentra a existência da civilização caipira, definindo suas mais variadas possibilidades e, pensando nas variedades, discute o problema da urbanização nestes bairros, se este seria influente na dissolução ou não dos costumes tradicionais.

O estudo do meio rural brasileiro em geral, e paulista em particular, não tem merecido a atenção de grande número de pesquisadores. Estes têm se voltado muito mais para as áreas urbanas do que para as rurais; [...] Nosso objetivo, nas pesquisas que temos dirigido, é procurar saber como se organiza e como funciona de um modo geral a sociedade rural paulista; Foi ele [Antonio Candido] quem delimitou o “bairro rural” como “unidade mínima de povoamento nas áreas rurais paulistas, de nível econômico bastante precário, entrando em decadência muito facilmente e parecendo fadado à degradação social ao sofrer o impacto da industrialização ora em processo no estado”; [...] Nossa atenção foi chamada por este problema: estaria realmente o pequeno proprietário condenado à desorganização sócio-econômica, ou era possível um reerguimento? (Queiroz, 1973, pp. 1-2)

O trabalho antropológico de Antonio Candido em “Parceiros do Rio Bonito” observa um grupo que habitava uma fazenda, no município de Bofete, em São Paulo. O autor vê no modo de vida que ele chama de “rústico”, por assemelhar-se ao modo de viver camponês, todas as possibilidades do caipira, fossem as formas de sociabilidade, subsistência ou organização do povoamento (PINTO, 2008, p. 16). Segundo Candido (1964, pp. 81-94), a estrutura da sociabilidade podia ser vista no agrupamento das famílias, fossem muitas ou poucas, vinculadas, umas mais outras menos, através do sentimento de localidade, pela convivência e pelas práticas de auxílio mútuo, como, por exemplo, o mutirão, e pelas atividades festivo-religiosas que foram consideradas o elemento que definia a “sociabilidade vicinal”.

O caipira, para Antonio Candido, se mostra descendente do tipo bandeirante que foi acima descrito com o índio. As origens da sociedade caipira estariam, então, relacionadas aos homens que abandonaram as expedições exploradoras e se fixaram no território do interior de maneira isolada, fossem estes índios ou bandeirantes. As características caipiras que denunciariam essa descendência estariam na herança de alguns costumes: a mobilidade constante e o caráter aventureiro do indivíduo caipira. Como consequência destes, o povoamento é disperso e, desta forma, o autor definiu o “bairro” como unidade mínima da sociabilidade caipira (OLIVEIRA,

2003, p. 238).

O autor faz uma descrição detalhada da vida do grupo e de suas transformações recentes. Utiliza o conceito de “culturas rústicas”, como aquele meio social e cultural que exprime o universo das culturas tradicionais do campo no Brasil e é resultado do ajustamento do colonizador português ao contato com o índio. Essa cultura estaria mais próxima das culturas indígenas, já que se desenvolveu de maneira mais isolada. O caipira seria assim o homem rústico da colonização paulista, aquele que se manteve marginalizado das interpretações mais amplas da formação histórica brasileira e que guardaria similaridades com o tipo que fora estudado por Euclides da Cunha – o sertanejo. (*ibidem*, p. 238)

Com estas observações, Candido vai se aproximando da definição da “civilização rústica”, do caipira como homem rural, como um camponês, que mede, constrói e desenvolve sua vida – trabalho, família, alimentação e moradia – através do trabalho rural, ou, da lida com a terra. “As populações rústicas mereceram a atenção de Maria Isaura Pereira de Queiroz, de Maria Sylvia de Carvalho Franco e de José de Souza Martins, ocupados em pensar o mundo rural a partir das mediações com a sociedade abrangente em processo de modernização” (Jackson, 2002 *apud* OLIVEIRA, 2003, p. 95). Os caipiras, conforme dissemos, possuem características nômades e fazem uso predatório tanto da terra, como dos recursos naturais, são autossuficientes e seu modo de vida organiza-se, economicamente, de maneira pré-capitalista – única alternativa possível devido às circunstâncias as quais se insere.

Sua descrição persegue a distribuição da propriedade; as principais culturas e sua produtividade; a utilização de arados; a existência de associação rural; o trabalho assalariado e o meeiro; o tipo de casa; o trabalho de colheita; a ajuda mútua; as tensões; as disputas entre famílias; o comércio local; o núcleo central do bairro; a organização da família; a herança; o compadrio; os equipamentos de educação e saúde; a organização política e os “cabos eleitorais”. (OLIVEIRA, 2003, p. 240)

Candido acaba trabalhando o caipira como um ponto médio entre o sitiante autônomo e o trabalhador assalariado, visão que Queiroz elabora e desenvolve em seu livro. Essa civilização rústica havia sido construída a partir do contato dos portugueses com as terras brasileiras, onde se forçou a uma adaptação tropical e aos processos de aculturação entre heranças culturais de brancos, índios e negros (QUEIROZ, 1973, p. 7). Esta, então, seria a continuação, ou desenvolvimento, da antiga civilização formada no Brasil, e, portanto, estaria presente em áreas do estado que resultaram de um povoamento mais antigo.

Historicamente, a civilização caipira foi dominante até o século XIX, embora no século XVII já sofresse mudanças decorrentes do aparecimento de grandes plantações de cana orientadas para a exportação do açúcar. Essas mudanças foram se intensificando com as fazendas de café no século XIX, que produziram o primeiro abalo sério na civilização

caipira; (OLIVEIRA, 2003, p. 240)

Maria Isaura Pereira de Queiroz observa quatro distintos bairros rurais paulistas, tomando como partida a definição de Candido sobre o bairro rural, para que assim possa compreender as variadas possibilidades encerradas no modo de viver caipira. Ela observa as relações de trabalho, a organização familiar, a religiosidade, os costumes políticos e a educação presentes nesses bairros – mas sempre em função da manutenção da tradição caipira. Ou seja, ela compara os acontecimentos de cada bairro com o que seria a tradição genuína caipira, segundo Candido.

Eram os bairros rurais internamente estruturados de maneira igualitária, isto é, todos os habitantes pertenciam em geral ao mesmo nível social. Antonio Candido mostra como, participando das mesmas crenças, das mesmas práticas religiosas, dos mesmos costumes, dos mesmos conhecimentos técnicos, dos mesmos labores, era difícil surgir entre eles uma diferenciação social hierárquica muito desenvolvida e muito bem definida. Economicamente, os recursos não eram dissemelhantes a ponto de promover qualquer divisão. O trabalho coletivo do mutirão, pela sua organização, não dava lugar nem mesmo ao aparecimento de uma liderança propriamente dita, quanto mais ao desenvolvimento de um germen de estratificação social. (QUEIROZ, 1973, pp. 4-5)

A autora ressalta que o vínculo inicial do caipira com a terra está na produção dos alimentos que vai consumir, sem que haja preocupação final com o lucro. Portanto, essa agricultura de subsistência os caracteriza, em termos gerais, como camponeses. As eventuais sobras que essa produção gera servem como moeda de troca, pois através delas, os caipiras obtêm os produtos que não podem ser produzidos em seus sítios, como, por exemplo, tecido.

De acordo com a caracterização que dá do habitante do bairro rural, estamos num mundo em que o produtor consome o que produz, não visando o lucro com o cultivo da terra. Esta característica tem sido utilizada em Sociologia Rural como critério para diferenciar um tipo de lavrador, o camponês, distinguindo-o do agricultor. O primeiro vive do que produz, e utiliza para troca ou venda aquilo que não emprega no consumo diário; o segundo produz para um mercado local, regional ou internacional, seu primeiro objetivo é o lucro e em geral se especializa no cultivo de um ou dois produtos; sua própria subsistência não depende do que planta: e sim da venda da colheita, que lhe permitirá adquirir o que não cultiva. A condição do camponês, levada às últimas consequências, significa que o indivíduo vive isolado em sua propriedade, cultivando a roça e sem necessidade do mundo exterior; enquanto a condição do agricultor se define sempre como estreitamente dependente da cidade ou de outras áreas agrícolas. (QUEIROZ, 1973, pp. 5-6)

Esta relação de troca evidencia uma proximidade entre os bairros rurais e suas sedes municipais. Assim a interdependência constante entre bairro rural e município corrobora para dissolver a ideia de “isolamento” presente até então na tradição caipira. Por isso, a autora questiona a formação dos bairros, partindo de suas análises: “Nos bairros rurais estudados por Antonio Candido, são camponeses os sitiantes seus componentes; e não poderá haver também

bairros que sejam formados de agricultores?” (*ibidem*, p. 6). Isto a faz pensar, então, se o isolamento seria a chave para conservação da tradição ou não.

Onde a organização tradicional se mantém, o folclore permanece, desde que haja indivíduos interessados em sua prática. O isolamento não é assim o elemento fundamental da continuidade do folclore, e sim a organização social específica. A proximidade de uma grande cidade pode agir ora como fator de desorganização, ora como fator de conservação. A disseminação de grandes fazendas monocultoras numa área de bairros rurais é fator de decadência para eles, tanto quanto o desenvolvimento das cidades. (OLIVEIRA, 2003, p. 241)

Em síntese, segundo a bibliografia estudada, são as características do trabalho com a terra, o isolamento típico destes bairros rurais nos quais viveram, a descendência genética e os costumes herdados os elementos, que juntos, geraram o tipo conhecido como “caipira” e sua civilização. Assim, o caipira, conforme define Brandão (1983, p. 20), é um indivíduo que deve ser percebido através do seu trabalho com a terra. Este sobrevive do trabalho que a terra o fornece, aprendido graças ao seu vínculo com os “senhores de terra” ou com seus antepassados indígenas e bandeirantes. Portanto, é o ambiente rural que define as possibilidades do caipira e o afasta do ideal civilizado urbano, o que o coloca neste patamar fronteiro durante o século XIX e início do XX. A relação com a terra, por exemplo, cria regimes de trabalho em grupo ou individual (meeiros, parceiros, pequenos proprietários, arrendatários, sitiante, foreiro, etc...) que, segundo Secreto (2001), acabam por relacioná-los com um “novo tipo” bandeirante, numa recriação de suas possibilidades, não mais como um homem violento, mas ainda como um homem acostumado a lidar com as características da terra.

Embora, como tínhamos advertido, um dos atores da fronteira do século XIX seja o fazendeiro/posseiro, muitas das qualidades atribuídas a este provêm daquela outra figura, o bandeirante, gerando-se assim uma análise atemporal e anacrônica. Atemporal no sentido de que os valores imputados a esta figura são eternos, cabendo tanto a Homero como a qualquer outra personagem fundadora. Anacrônica no sentido estrito, já que o bandeirante tem sua localização histórica específica, que é deslocada temporalmente para outro ator social de outra época. [...] O fazendeiro/posseiro (herdeiro do mito bandeirante ou neobandeirante na concepção de Cassiano Ricardo) no século XIX expande sua propriedade para o oeste, sempre para oeste (SECRETO, 2001, p. 114)

Estes elementos foram considerados contrários aos ideais urbanos civilizados que compactuavam das ideias de progresso então vigentes e, por isso, justificaram a postura de algumas falas preconceituosas a respeito do caipira.

Separado do trabalho e de uma cultura derivada de um tipo de trabalho, o caipira paulista define-se primeiro por ser naturalmente do lugar onde vive: o campo, a roça, o sertão, a mata, o lugar oposto à cidade. É quem “não mora em povoação” e, portanto, aquele que

não possui o preparo e as qualidades do homem da cidade, o civilizador, de quem a seu modo o caipira escapa, tanto quanto o índio, e mais do que o negro. Se o seu lugar de vida é o contrário do da cidade e o seu trabalho é invisível, por ser o oposto ao “da cidade”, o seu modo de ser e a cultura são o oposto do que a cidade considera “civilização”, “civilizado”. Por isso, a meio caminho entre o bugre e o branco, o “caipira”, “caboclo”, é ignorante, “sem trato”, ou seja, sem aquilo que, ao ver do tempo, apenas a distância do cativo da terra pode atribuir ao homem “de trato”, o senhor e seus emissários. (BRANDÃO, 1983, p. 12)

Então, os primeiros textos trataram de definir a existência caipira a partir de condições que ele não possuía e não pretendia possuir, uma vez que não faziam parte de suas vivências, o que, para Cornélio Pires representou injustiça, já que foi justamente nas possibilidades que esta civilização dominava – as que a roça e o bairro forneciam – que se gerou a classe, como espaço social, os símbolos e o lugar de vida dos caipiras dos sertões de São Paulo. Estes, partindo basicamente de um regime de troca, desenvolveram um modo de vida criativo de relações baseadas no “trabalho, no respeito mútuo, nos valores da fé religiosa do catolicismo camponês, na honra e na solidariedade” (BRANDÃO, 1983, p. 46-47). A violência e seu controle social perpassam a existência do caipira, em todos os seus rituais de vida, uma vez que este povo “precisou aprender lições de ataque e defesa para sobreviver física, social e simbolicamente: a bravura, o desafio permanente, a honra macha que “se lava com sangue”, o aparente “pouco valor” à sua vida e à dos outros” (*ibidem*, pp. 46-47). Mesmo assim as características de calma também se fazem presentes na construção do caipira o que gerou um imaginário que oscila entre uma hospitalidade humilde e atitudes de bravura e/ ou violência.

Estes são alguns dos aspectos que Antonio Candido identifica como as bases e as origens da cultura caipira. Após o ciclo dos bandeirantes, no século XVII, várias transformações sócio-econômicas interferiram nas soluções mínimas que mantinham a vida daquelas pessoas de São Paulo, Minas Gerais, Goiás e Mato Grosso. Surgiram fazendas, mão-de-obra escrava, equipamentos e relações econômicas mais intensas. Porém, a cultura caipira persistia na figura de sitiantes, posseiros e agregados. (VILELA, O Caipira e a Viola Brasileira, pp. 174-175)

Desta forma, pudemos ver como o ambiente rural ao qual o caipira esteve inserido foi imprescindível para definição de suas características sociais. Mesmo assim, a expansão gradual das cidades, seguida da industrialização e da interação com os trabalhadores imigrantes europeus das grandes propriedades, teria oferecido risco para a tradição caipira? Para Oliveira (2003, p. 240), a avançada industrialização e presença das grandes propriedades foram responsáveis pela expansão do que ele chamou de “civilização urbana moderna” e esta concentrou efeito devastador sobre o ambiente rural tradicional descrito através da definição dos “bairros paulistas”.

Assim, a cultura tradicional foi perdendo sentido e perdendo funções numa sociedade crescentemente organizada com base nas leis de mercado, pois, de certo modo, segundo diálogo com José de Souza Martins, economia caipira e economia de mercado estão numa relação de oposição. (VILELA, O Caipira e a Viola Brasileira, p. 175)

O caipira teria, então, se adaptado a essas mudanças e persistido em sua caminhada mesmo em um momento onde nem índios, nem negros estavam presentes em seu impacto e categorização original (índios mortos ou afastados da convivência e negros livres, integrados a fatia pobre da população). “Fora o bandeirante [...], São Paulo não produziu, como outros estados, tipos-ritos de sujeitos locais, pobres e “típicos”. Personagens sem nome, ora heroicos, ora pitorescos: baianas, seringueiros, gaúchos, jangadeiros” (BRANDÃO, 1983, p. 23-24). Mistura-se nesta confluência de convivências e formação de uma identidade caipira, então, na república, os colonos europeus do café e os senhores empobrecidos do cafezal.

Maria Isaura quebrou sua expectativa ao concluir que o isolamento tradicionalmente esperado na vivência caipira, poderia inclusive destruir a condição de reprodução dessa cultura, uma vez que o bairro poderia deixar de existir caso seus indivíduos desaparecessem.

Tradicionalmente, uma capela marcava o núcleo central, e a festa do padroeiro constituía um dos momentos importantes de reunião para os componentes dispersos pelas cercanias, - momento em que se afirmava a personalidade do bairro, em relação aos bairros vizinhos. [...] O trabalho rural em comum se tornava assim uma segunda maneira de congregar os habitantes do bairro, além da festa religiosa. Estabelecia-se uma rede estreita de relações entre os roceiros pertencentes ao mesmo grupo de vizinhança, que adquiriam consciência da unidade e do funcionamento deste. Configuração social intermediária entre a família, de um lado, e de outro lado o arraial, ou a vila, ou a cidadezinha, o bairro apresentava as formas mais elementares de sociabilidade da vida rústica, que se alargavam em diferentes graus a partir dele, na seguinte escala: a) relações familiares; b) relações de vizinhança; c) relações dos bairros entre si; d) relações com a região; e) relações com o exterior (isto é, com tudo que ultrapassasse a região). Tal gradação indica que os bairros, constituindo embora unidades funcionais relativamente autônomas, eram sempre tributários de um povoado ou de uma cidadezinha. Até que ponto estavam assim ligados? Este era um problema ainda a esclarecer. (QUEIROZ, 1973, p. 4)

Um dos casos que corroboram para esta conclusão foi o observado no bairro de Taquari, próximo a Leme.

Todavia, não é apenas nos bairros rurais de civilização autóctone que a civilização caipira existe hoje; bairros cuja população é formada de descendentes de imigrantes adotam práticas folclóricas e elementos de nossa civilização tradicional, como vimos acontecer no bairro do Taquarí, do município de Leme. Este processo de aculturação não parece ter sido ainda suficientemente pesquisado entre nós. (QUEIROZ, 1973, p. 135)

Trata-se de um bairro formado, em sua maioria, de imigrantes italianos e seus

descendentes. Ali, Maria Isaura presenciou a permanência e continuação dos costumes ditos tradicionais caipiras, mesmo na presença de evidente elevação no grau de urbanização, quando comparado aos outros 3 bairros de sua análise. Ou seja, havia dois elementos que poderiam apontar para provável dissolução da tradição caipira – imigrantes italianos e urbanização – e, mesmo assim, os costumes registrados mostravam a existência, ainda, da memória caipira.

Foi o que se deu [também] no Vale do Paraíba e adjacências, onde a vaga dos cafezais, todavia, não desenraizou a civilização caipira. Obscureceu-a durante o período áureo da rubiácea, a ponto dos viajantes que percorreram o Vale nos fins do século XIX não se terem referido nem à existência de sitiantes, nem à existência do folclore. Mas a "civilização do café" não anulou a "civilização caipira" e, uma vez verificada a decadência da primeira, divididas as fazendas em sítios, trabalhados pelas famílias autóctones ou vendidos a elementos de fora, voltou a civilização caipira a florescer no Vale do Paraíba e adjacências. (QUEIROZ, 1973, p. 137)

Em relação ao bairro de Taquarí, onde a presença italiana era marcante, a autora cogitou a ideia de que estes descendentes poderiam ter sido o elemento fundamental na difusão da cultura caipira, a espalhando, assim, para além dos pontos originalmente marcados como pertencentes a esta tradição.

Em que zonas os grupos de vizinhança cujos componentes são descendentes de imigrantes se integraram suficientemente na vida paulista para abraçarem costumes de origem lusa, indígena ou africana? No caso do bairro do Taquarí, não estamos diante de alguns indivíduos perdidos no meio de uma comunidade solidamente brasileira, e sim de um grupo predominantemente formado por gente cuja chegada ao país remonta a uma ou duas gerações. É o bairro do Taquarí um exemplo excepcional? Ouais as práticas tradicionais que mais facilmente são adotadas, caso contrário? (QUEIROZ, 1973, p. 135)

Para a autora estes imigrantes absorveram o ideário caipira por desejarem integrar-se a seu novo local de moradia, interior do estado de São Paulo, Brasil (QUEIROZ, 1973, p. 136). Ela afirma que a manutenção da cultura caipira está mais ligada a existência de indivíduos interessados em reproduzi-la do que com a condição da organização social – se ela é tradicional ou não.

A disseminação de grandes fazendas monocultoras numa área de bairros rurais é fator de decadência para eles, tanto quanto o desenvolvimento das cidades. Como parcelas dos excluídos europeus, os “camponeses” se amalgamaram à sociedade e cultura dos caipiras, os excluídos daqui. (OLIVEIRA, 2003, p. 241)

Maria Isaura Pereira de Queiroz afirma que a convivência dos imigrantes italianos nos bairros rurais paulistas os fez aculturar os costumes que ali existiam, ou seja, o dos caipiras e, logo, seu deslocamento seria responsável por carregar esses traços da tradição cabocla aumentando, assim, sua área de atuação (1973, pp. 135 – 137).

Posteriores e anteriores à fala de Maria Isaura foram registrados também outros casos que documentaram a interação entre caipiras e imigrantes no estado de São Paulo. Como exemplo podemos citar os trabalhos de Donald Pierson (*Cruz das Almas: A Brazilian Village*, 1951) e de Emilio Willems sobre Cunha (*Uma Vila Brasileira — Tradição e Mudança*, 1961), que formam “as matrizes do que se constituiu como estudos de comunidade, ambos voltados para entender a pequena propriedade rural e a presença dos imigrantes naquela área” (OLIVEIRA, 2003, pp. 244 – 245); o trabalho de João Baptista Borges Pereira (*Italianos no Mundo Rural Paulista*, 1974), “onde o autor trabalha, entre outras fontes, com depoimentos de imigrantes italianos que se dirigiram para Pedrinhas, núcleo próximo da cidade de Assis, em São Paulo [... e] vai mostrando como aquele grupo inicial se adapta, mantém valores, troca valores, acopla valores novos a velhos.” (*ibidem*, pp. 242-243); ou então o trabalho de Ruben Oliven (*A Parte e O Todo: A Diversidade Cultural No Brasil – Nação*, 1992) que comenta “o processo de disseminação da cultura gaúcha por diferentes espaços da fronteira agrícola do país” (OLIVEIRA, 2003, pp. 241 – 242); O fato é que a inserção do imigrante italiano na sociedade brasileira parece ter sido objeto de muitas pesquisas, o que nos faz pensar a respeito da imigração em si. Mas para compreender esta interação precisamos, antes, saber a respeito do fenômeno da imigração italiana. Este esteve envolvido com questões políticas mais abrangentes e profundas que merecem atenção específica.

2.4 A Imigração Italiana no Estado de São Paulo

A imigração italiana teve início por volta de 1819, com o estabelecimento do que Caio Prado Júnior (1953) chama de “sistema de colonização”, que consistia na formação de núcleos coloniais em regiões relativamente desabitadas, fazendo com que o modelo fosse benéfico tanto aos italianos, que encontravam terras para o cultivo, quanto ao Império Brasileiro, que garantia que tais terras fossem ocupadas efetivamente, afastando o perigo de invasões e outras ameaças. Cabe lembrar que utilizar o termo italiano designa a população proveniente da península itálica, já que o Estado italiano como conhecemos hoje só foi criado em 1861, pelo rei Vitor Emanuel II, após o processo de *Risorgimento*.

Com a queda da utilização do trabalho escravo no Brasil, surge um novo modelo de imigração, chamado por Caio Prado Júnior de “sistema de imigração”, que consistia na vinda dos italianos para a formação de uma reserva de mão-de-obra assalariada, aumento do mercado consumidor interno. Para Antonia Colbari (1997), existia um claro interesse dos governos

brasileiros, tanto o imperial quanto o republicano, em levar a cabo um projeto de branqueamento da população brasileira. Segundo Colbari: “a questão não era somente a falta de população, os vazios demográficos, mas a falta de população portadora de certos atributos que permitissem sua incorporação ao processo de produção” (1997, p. 71).

Segundo João Baptista Borges Pereira (2011), os dois modelos de imigração não representam apenas uma diferença em suas características ou em seus objetivos, mas também na maneira como os imigrantes italianos se integraram ao novo país.

Enquanto o modelo do “sistema de colonização” garantia um isolamento maior dos italianos, fazendo com que eles convivessem sem a necessidade de grandes interações com as outras populações que viviam no Brasil, o modelo de “sistema de imigração” garantiu que os italianos fossem inseridos dentro de diversas comunidades, principalmente na região Sudeste, em especial no interior de São Paulo, graças às produções de café, que primeiro floresceram no Vale do Paraíba e depois se expandiram para o Oeste Paulista, local no qual a imigração italiana e a utilização de mão-de-obra assalariada se fizeram mais presentes. Ainda segundo Borges Pereira (2000), a imigração ocorreu de maneira tão intensa e em tão grande número, que mesmo quando os italianos compunham a mão-de-obra assalariada dentro de fazendas e estavam em contato direto com outras populações, seus grandes números possibilitavam a construção de uma comunidade italiana dentro da fazenda. Em suas palavras, “a fazenda cria, assim, bolsões étnicos dentro dos quais o grupo, mesmo articulando-se com o mundo de fora, mantém uma razoável margem de privacidade étnica para manter seus padrões culturais e organizatórios” (BORGES PEREIRA, 2000, p. 12).

Portanto, a imigração italiana para o Brasil fez parte de dois projetos bastante claros para os estudiosos da área; de um lado, um projeto que visava criar uma reserva de mão-de-obra assalariada, garantindo que os salários pagos aos trabalhadores das lavouras de café não sofressem grandes elevações graças à falta de mão de obra. De outro, um projeto de branqueamento racial pautado em uma sociedade que acabava de abandonar um modelo escravista adotado desde a primeira metade do século XVI, e que, até por sua longa duração, não desapareceria sem deixar profundos traços dentro da sociedade brasileira, representados nesse momento por uma política que visava acabar com as características negras na população.

Dentro do contexto apresentado, os italianos adentram o país e se estabelecem no interior do País, mais especificamente do estado de São Paulo e, seja de maneira mais isolada ou mais integrada, criam relações culturais com a sociedade brasileira, acrescentando mais um elemento no emaranhado de influências que a cultura brasileira possui.

3. A Música Caipira

Como pudemos observar no capítulo anterior, a origem dos caipiras remete à junção do povo português com o nativo indígena. Consequentemente, desta forma, a música e cultura do povo caipira tiveram suas origens também relacionadas com esta união.

As localidades onde foram mapeadas as civilizações caipiras coincidem com a região denominada "Paulistânia", povoada pelas bandeiras. Foi, portanto, em São Paulo, sul de Minas Gerais e Triângulo Mineiro, Goiás, Mato Grosso do Sul, parte do Mato Grosso, parte do Tocantins e norte do Paraná, onde a cultura caipira majoritariamente se instalou e se desenvolveu (VILELA, 2013, p. 42).

3.1 As Origens: Uma Música Rural

Como apontamos anteriormente este é um povo inicialmente de características rurais que relacionou todos os seus afazeres do dia-a-dia, seus costumes e pertencas, com esta realidade. No seu fazer musical encontramos, então, "[...] suas crenças, sua devoção, sua lida com a vida e com a morte, sua história [...]" (CORRÊA *et al*, 2002, p. 14); e como consequência, uma tradição perpetuada através da oralidade.

A oralidade tem algo especial, precioso, um jeito diferente de lidar com as informações. Histórias narradas por alguns tocadores trazem sensações desconhecidas, espantos. É outra forma de arte, arte ancestral. Descobertas vão se sucedendo à medida que nos aprofundamos no mundo da oralidade. Sabedorias de um existir paralelo ao mundo do conhecimento formal, que encanta e fascina. O iletrado pode ser um sábio (*ibidem*).

De ante-mão, portanto, os estudos sobre a cultura caipira se debruçam conscientes da dificuldade em relatar um "saber iletrado", que se desenvolve através da oralidade, com acomodações que ocorrem de maneira improvisada e que resultam em tratos diferentes do que a formalidade está acostumada. Assim, lidam com um mundo antigo que se apresenta novo e intocado a cada reaproximação. "De forma lúdica, a tradição oral estrutura um mundo de sistemas e valores que permite aos homens que nele estão a viver em um regime de paz, solidariedade e respeito mútuo" (VILELA, 2013, p. 107).

Sua cultura, e especificamente a música, caminhou e se desenvolveu à medida em que se amalgamavam as vivências. No livro *Tocadores: homem, terra, música e cordas*, 2002, de Lia Marchi, Juliana Saenger e Roberto Corrêa, encontramos uma singela analogia da evolução de sua

cultura com "o ritmo das estações, das festas, do riozinho correndo" (p. 29), refletindo com clareza a ideia de que a cultura deles sempre foi concentrada neles próprios.

Na medida em que se dava uma interação entre os caipiras e inúmeras características externas aos seus costumes (a cidade grande, imigrantes europeus, africanos, entre outras), suas tradições sofriam adequações; o que justifica, apesar de uma raiz cultural comum a todas as civilizações caipiras, algumas diferenças regionais que podem ser observadas.

No entanto, é difícil e arriscado relacionar diretamente as características de uma manifestação musical a um lugar específico. Há, claro, regiões com predominância de determinadas funções populares, como o fandango no Paraná e as folias em Minas Gerais e Goiás. Alguns tocadores, famílias e comunidades preservam fortemente sua tradição e mantêm suas principais características inalteradas durante grande tempo, favorecendo que se considere aquela a tradição do lugar ou da região. Porém, as tradições culturais estão mais ligadas às pessoas do que aos lugares, e é fundamental considerarmos isso ao tentarmos mapear a "geografia" das manifestações musicais (*idem*, p. 67).

Para Ivan Vilela, 2013, o povo originado da união entre brancos e índios, os mamelucos, foi responsável por unir as musicalidades dessas duas raízes. O autor comenta que a absorção e fusão das musicalidades acontecem de forma intuitiva, transpassada de forma oral, pela convivência e costume. Apesar disso, indica que atualmente é difícil estabelecer relações entre as características individuais e suas origens, uma vez que a nação tupi foi praticamente extinguida (2013, p. 61). Vilela ainda segue demonstrando como alguns instrumentos indígenas e portugueses foram utilizados conjuntamente nos primórdios da música caipira, como é o caso do cururu que se utiliza da viola e do caracaxá. "As bandeiras contribuíram para a disseminação da cultura caipira e conseqüentemente de sua música. Notemos a maneira como a viola é utilizada ainda hoje em toda a região da outrora Paulistânia" (*idem*, p. 62).

Encontramos as manifestações musicais caipiras ligadas a sua rotina, portanto, revelando sua inspiração e mote na atividade com a terra. Assim, mostraram-se presentes nas festas, fossem religiosas ou não, nos cantos de trabalho ou mutirão, nas colheitas, plantios, nos cortejos fúnebres, etc (CORRÊA *et al*, 2002, p. 69). Desta forma, conseguimos acompanhar a música como praticamente um elemento mediador nas relações dessas comunidades rurais, apresentando-se inclusive como fio condutor para alguns dos rituais dessas tradições. Neste contexto, podemos citar alguns exemplos marcantes para a cultura caipira, como as folias de reis e do divino, a festa de São Gonçalo, o brão e outros tipos de cantos de trabalho, o cururu, o cateretê, o catira, etc. As

possibilidades de estilos, vinculados ou não a rituais maiores, são inúmeras, a ponto do violeiro e pesquisador Ivan Vilela se referir à música caipira como "o maior guarda-chuva de ritmos distintos existente na música brasileira" (VILELA, 2013, p. 70). Neste capítulo pretendemos apresentar de que maneira a música caipira foi se construindo e desenvolvendo no decorrer do tempo, mostrando as características individuais de alguns de seus estilos ou ritmos.

3.2 As Funções Populares

As manifestações culturais de um grupo, comunidade ou civilização podem também ser chamadas de "funções populares". É nestas funções onde os caipiras se reuniam para as mais diversas atividades em conjunto, geralmente dentro de um contexto específico (trabalho, religião, comemoração, etc), que os rituais manifestavam suas músicas e danças específicas. Podemos citar, como exemplo de função, as folias (CORRÊA, *et al*, 2002, p. 104).

As folias de Reis e do Divino Espírito Santo são comemorações religiosas que reúnem o povo em adoração ao nascimento do menino Jesus, no caso da Folia de Reis (os três reis magos), e em adoração ao Divino Espírito Santo. Ambas são tradições antigas e possuem estrutura bastante similar, diferenciando-se, basicamente, no conteúdo das rezas e versos da cantoria de adoração.

A folia de Reis e a folia do Divino [...] reúnem grande número de pessoas e cumprem importante papel social. As folias são agregadoras de manifestações musicais, que vão desde rezas e terços cantados, até brincadeiras e danças tradicionais. Nas folias há dois momentos bastante distintos: o primeiro dedicado à devoção e o segundo às danças e brincadeiras. No dizer dos foliões "depois da obrigação a diversão (CORRÊA, *et al*, 2002, pp. 104-107).

Ainda assim, a autora Elisângela de Jesus Santos, 2011, ressalta em seu artigo *Apontamentos Etnográficos Sobre o Cururu do Médio Tietê*, que a origem desses costumes pode estar ligada às tradições europeias. Ela afirma que a Folia do Divino vem da cerimônia do *panis gradilis* e que o hábito português de se fazer vigílias nas igrejas acompanhadas de bebida e comida, apesar deste ter sido banido em maior parte, ganhou permissão para ocorrer no período de Pentecostes em adoração ao Espírito Santo – que acontecia acompanhada por música, como se faz até os dias de hoje, no Brasil (SANTOS, 2011, pp. 10-11).

O violeiro é sempre um dos principais músicos que se chama para realizar a “animação” destes ritos religiosos, como as folias supracitadas e as Folia de São Sebastião, Dança de Santa

Cruz, Dança de São Gonçalo, dentre outras.

No segundo momento das folias, destinado às danças e brincadeiras, é onde encontramos algumas das funções mais importantes do mundo caipira, como o catira, a curraleira e o lundu (CORRÊA, *et al*, 2002, pp. 107-109). Diferenciando cada uma, a última, o lundu, é uma dança improvisada, podendo ser acompanhada por violas, pandeiros e caixas. Nela há uma dança solo, onde o dançador apresenta suas habilidades no sapateado, se posicionando no meio da roda, e finaliza provocando ou convidando um próximo dançador a tomar sua posição para continuar a dança. Na cantoria também há improviso e disputa de versos, chamado de “trovar versos”.

Já o catira e a curraleira são funções mais detalhadas e para que se participe é necessário um conhecimento anterior. O catira, que também recebe nome de “guaiana”, “guaiano” ou “cateretê”, segundo Roberto Corrêa (2002), é dividido estruturalmente em duas partes distintas:

É executado por dois cantadores, acompanhando-se de uma ou duas violas, e número par de “palmeiros”, em geral superior a seis, que se dispõem em duas filas, uma de frente a outra, de forma que cada componente fica de frente a um outro, seu par. A música é cantada em dueto, e alguns catiras acompanham-se também com pandeiros. Na primeira parte é cantada a moda-de-viola, longa narrativa em versos. A moda pode ser antiga, tradicional, e não ser possível mais a identificação de sua autoria, ou pode ser de autoria conhecida. Algumas modas são compostas por componentes do grupo ou comunidade tendo por tema fatos ocorridos, histórias de amor ou elementos do cotidiano. Modas gravadas por duplas caipiras também podem ser incorporadas ao catira. Geralmente após duas estrofes da moda-de-viola os violeiros fazem batidas bem compassadas nas violas, é o chamado “recorte”, quando os palmeiros executam suas danças, com sapateados e palmas. Depois da moda finalizada os violeiros entram na segunda parte, o recortado. No recortado são cantados versos jocosos, irônicos, e muitas vezes relacionados ao tema da moda. Alguns grupos de catira têm muitos recursos na dança e neste caso os violeiros, no decorrer da moda, fazem o “destravio”, também conhecido por “levante” ou ainda por “suspendimento”. É a sinalização para os dançadores realizarem variações em suas evoluções (CORRÊA, *et al*, 2002, pp. 107-108).

Roberto Corrêa 2000, em *A Arte de Pontear Viola*, ainda demonstra graficamente a célula rítmica típica do catira e algumas de suas variações:

Célula rítmica mais freqüente:

Algumas variações do ritmo:

1)

2)

3)

4)

5)

6)

(CORRÊA, 2000, pp. 171-172)

Há também os cantos de mutirão, onde os homens se envolvem conjuntamente em determinado trabalho através do canto, como é o caso do brão: um canto de trabalho, entoado por duplas de camponeses durante o carpir. "[Eles] Cantam charadas para que outras duplas respondam, também cantando. Assim, sempre se localizam no espaço e previnem-se de quaisquer adversidades que possam surgir" (VILELA, 2013, p. 60).

3.3 O Cururu – Fenômeno de Acentuado Sincretismo

Outra manifestação musical caipira que nos remete às origens de sua civilização,

semelhante ao cateretê, é o cururu. Antonio Candido, 1999, em seu artigo "Cururu", comenta sobre as especificidades desta dança. Esta é praticada por caboclos e diz que possui formas diversas, mas essencialmente trata-se de dança rodeada em que tomam parte somente homens. Nela há uma saudação aos presentes, seguida de louvação aos santos e, enfim, sempre dançando, os desafios que uns propõem aos outros. Tratam-se de "problemas, de fundo religioso ou profano, visando derrotar o adversário e exaltar a própria pessoa" (CANDIDO, 1999, p.1). Os cantadores-dançadores circulam, em roda, e marcam o compasso por uma decaída uníssona do pé direito.

O autor ressalta a dança como o exemplo mais evidente da mistura entre índios e jesuítas portugueses. Se por um lado tivemos os bandeirantes se encarregando da consolidação da cultura dita caipira, por outro tivemos uma grande força exercida no mesmo sentido pelos jesuítas que aqui estiveram em nome da conversão e catequização dos índios brasileiros.

As danças das tribos tupi apresentam, pois, um conjunto de elementos que foram integrados na dança caipira do cururu, segundo um processo de reintegração orientado por duas forças, ora complementares, ora convergentes, ora divergentes: de um lado, a pressão cultural exercida por intermédio dos jesuítas, sob a forma de catequese religiosa; de outro, as necessidades de organização manifestadas pela sociedade neo-brasileira, oriunda do contacto racial e cultural. A pressão cultural, exercida no sentido de incorporá-la aos padrões do conquistador português manifesta-se, no caso presente, pela estratégia "de ponte" do missionário, mais hábil do que se mostrou geralmente o administrador. As necessidades da nova sociedade motivaram frequentemente uma dissolução dos elementos puramente europeus, conformando-os ao meio, quando não rejeitando-os. Por outro lado, os elementos tomados às culturas aborígenes sofreram tratamento análogo (CANDIDO, 1999, p. 10).

Antonio Candido (1999) explica que os processos coreográficos da dança remetem de forma clara aos costumes indígenas e comenta que os jesuítas, no afã de cumprirem suas missões, misturaram os cantos, danças e a própria língua dos índios aos seus ideais católicos.

É fora de dúvida que os jesuítas aproveitaram cantos e danças dos índios para levá-los a compreender e aceitar mais depressa a doutrina cristã. Aliás, as festas religiosas são intercomunicáveis, e um dos trabalhos prediletos dos mitólogos e folcloristas é justamente pesquisar as sobrevivências pagãs nos festejos cristãos. Nem por isso os padres foram bem compreendidos no começo pelas autoridades eclesiásticas, que farejavam paganismo e desvio da boa norma doutrinária nessas tentativas inteligentes de facilitar a aculturação religiosa. Nessas, em outras mais ousadas, - como a confissão por intermédio de intérpretes, proibida a Nóbrega pelo Bispo da Bahia em 1552, mas que continuou sendo praticada, como vemos em Anchieta e Cardim, que se refere a ela com louvor trinta e poucos anos depois. A mesma proibição estendeu-se ao referido aproveitamento de danças e cantigas: "Os meninos desta casa costumavam cantar, pelo mesmo tom dos índios, e com seus instrumentos, cantigas na língua, em louvor de Nosso Senhor com que se muito atraíam os corações dos índios; e assim alguns meninos da terra traziam o cabelo cortado à maneira dos índios, que tem muito pouca diferença do nosso costume, e faziam tudo para a todos ganharem [...]" (CANDIDO, 1999, p. 4).

Ou seja, se por um lado os índios passavam a absorver elementos do cristianismo em suas crenças, por outro a catequese assumia certos vínculos com a cultura local. Parte-se da hipótese de que os padres e índios agregaram às festas e costumes católicos os elementos constitutivos das danças que os índios conheciam, assim como o seu canto tradicional, seus personagens sobrenaturais, etc. Todas estas estratégias teriam resultado no catolicismo místico típico do país, onde repara-se nos "fenômenos de acentuado sincretismo, em que a pureza das expectativas eclesiásticas foi muitas vezes eclipsada por novas práticas e sentimentos, aberrantes, mas úteis à sua preservação nas novas populações formadas aqui" (*ibidem*, p. 5). Assim, o cururu reflete o entrosamento entre ambas as culturas e aparece inserido nas festividades religiosas do caipira paulista.

Corrêa, 2000, também registrou as principais células rítmicas desta dança:

Célula rítmica mais freqüente:

Algumas variações do ritmo:

(CORRÊA, 2000, pp. 174-175)

Outro elemento que, segundo Ivan Vilela, 2013, atesta a origem luso-indígena da música caipira como um todo, é a ausência de síncopas na música caipira. Esta também é uma característica das nações tupi e guarani indígenas, o que, por sua vez, aponta igualmente à ausência do elemento "negro" na origem caipira.

Não encontramos a omissão de um tempo forte para, com isso, valorizar o tempo fraco, que é a síncopa. A sensação de balanço na música é feita no deslocamento do arremate, sendo arremate a batida seca com as unhas nas cordas da viola ou do violão e imediato abafar com o lado da mão. No pagode caipira, que é binário, com uma colcheia e duas semicolcheias em cada tempo, encontramos o arremate na quarta semicolcheia do primeiro tempo e na terceira semicolcheia no segundo tempo. Isso dá uma sensação de balanço, porém, sem o uso da síncopa. Essa escolha é de uma sofisticação incrível, mas nunca foi dada a ela o verdadeiro valor pelo fato de essa música sempre ter sido vista sob um véu de preconceito e estigma. Entendemos a síncopa como um elemento trazido à música brasileira pelos negros. Assim, no recortado, percebemos a mescla de elementos musicais da cultura dos negros, agora presentes no universo caipira. Efetivamente, os negros são trazidos para a Paulistânia em um primeiro ciclo de cana-de-açúcar nas regiões de Sorocaba (SP), Piracicaba (SP) e Campinas (SP), ocorrido no início do século

XIX e no ciclo do café, que se intensifica na segunda metade do século XIX (VILELA, 2013, p. 104).

3.4 A Viola E Outros Instrumentos

Conforme a região onde as funções que descrevemos ocorrem, sua instrumentação varia, mas, em geral, os instrumentos que encontramos relacionados a elas são: viola, violão, pandeiro, caixa, sanfona, cavaquinho, machete, rabecas, viola de buriti, viola de cocho, etc.

Ivan Vilela (2013) marca a influência das bandeiras na disseminação da cultura caipira através da presença da viola na região da Paulistânia, por onde as bandeiras andaram. O autor relata, ainda, que entre os séculos XVIII e XIX, alguns viajantes deixaram clara a presença do som da viola entre os tropeiros. O autor do livro *Cantando a Própria História: Música Caipira e Enraizamento* percorre um extenso trajeto sobre as origens do instrumento até os dias atuais, explicando também que há diversos tipos de viola no país.

No repente utiliza-se muito a viola dinâmica. Trata-se de um modelo criado no Brasil pela fábrica de instrumentos Del Vecchio, cujo tampo tem vários buracos cobertos por uma tela que esconde amplificadores naturais feitos com cones de alumínio, resultando um som metálico que timbra bem com a sonoridade aberta do português falado no Nordeste. Em Recife (PE) ainda encontramos a viola sendo executada como se tocava no período da Renascença, com palheta e de forma mais melódica que harmônica, guardando ainda a maneira como era utilizada no meio letrado, em ponteados ou através dos pontos. Já no Sudeste, a viola nas mãos de bandeirantes e mamelucos perdeu o requinte técnico, mas ganhou uma abordagem rítmica mais aberta. Prova disso é a quantidade de ritmos presentes dentro do que conhecemos por música dos caipiras. Atualmente, os violeiros têm unido essas duas formas de tocar, aliando o requinte dos ponteados trazidos de Portugal à rude exuberância dos toques e ritmos nascidos no Brasil (VILELA, 2013, pp. 37-40).

O autor conclui que a viola, majoritariamente de construção artesanal, acabou por se tornar um dos principais porta-vozes das manifestações musicais do camponês brasileiro, ou caipira, nestas áreas que comentamos e nomeamos como Paulistânia. Além da diversa quantidade de tipos de viola, como a viola dinâmica, viola de Queluz, viola de cocho, viola de buriti, etc, há também significativa quantidade de afinações para o instrumento mais emblemático desta cultura.

Diferentemente da maioria dos instrumentos de cordas dedilhadas, as violas possuem inúmeras afinações. Das possíveis nove afinações presentes em Portugal que vieram para o Brasil, aqui se desenvolveram muitas outras. Estima-se que existem aproximadamente vinte maneiras de afinar a viola no Brasil (*idem*, p. 49).

Assim como tipos específicos de viola são encontrados em determinadas regiões, há a possibilidade de relacionar suas afinações a determinados locais. Algumas delas são encontradas

na região interiorana centro-sul do país, como as afinações Cebolão, Natural, Rio Abaixo, Boiadeira e a Guitarra. Além de utilizar também sua pesquisa de campo, Roberto Corrêa (2000) elenca todas as pesquisas que mapearam os tipos de afinação e suas respectivas nomenclaturas para viola desde 1942 até o período em que publicou seu trabalho. Algumas se repetem, mas troca-se o nome. São elas:

Afinação Cebolão, São João, Oitavada:

Afinação Boiadeira, Itabira, Do-Meio, Dos-Antigos, Criminosa:

Afinação Rio Abaixo, Oitavada, De-Ponto, Guitarra Inteira, Guitarrinha, Guitarra, Violada, Direta-Fogo-de-Guerra:

Afinação *Guitarra, Meia-Guitarra:*

Afinação *Natural, Comum, Goiano, Paulista, Oitavada, Paraguaçu:*

Afinação *Paulistinha:*

Afinação *Riachão:*

Afinação *Rio-Acima:*

Afinação *Oitavado:*

Afinação *Paulista*:

Afinação *Italiana, Maxambomba*:

Afinação *Guitarra*:

Afinação *Oitavada, Rio Abaixo*:

Afinação *Paulistinha*:

Afinação *Cebolão*:

Afinação *Cebolinha*:

Afinação *Cana Verde, Cururu*:

Afinação *Cebolinha Três-Cordas*:

Afinação Oitavado:

Afinação Quatro-Pontos:

(CORRÊA, 2000, pp. 33-37)

Ivan Vilela comenta ainda que é possível encontrar uma determinada afinação em diversas alturas. Por exemplo, a "Cebolão", que pode ocorrer, principalmente, em mi, ré e mi bemol.

Pensamos que é possível estabelecer troncos (famílias) de afinações em que, a partir de uma afinação referência, se vai mudando a altura de um ou outro par para obter, assim, uma afinação diversa. A família da afinação chamada natural, de cima para baixo (4a justa, 4a justa, 3a maior, 4a justa), pode ter próximo a Cana Verde (4a justa, 3a maior, 4a justa, 4a justa) ou Paraguaçu (4a justa, 4a justa, 3a maior, 3a menor), em que os termos justo, maior e menor, definem a distância entre as notas. Se pensarmos em outra família como o Cebolão (4a justa, 3a maior, 3a menor, 4a justa), podemos ter próximo a Boiadeira (5a justa, 3a maior, 3a menor, 4a justa) ou a Riachão (4a justa, 3a maior, 3a menor, 3a maior). No tronco Rio Abaixo (5a justa, 4a justa, 3a maior, 3a menor), temos a Meia Guitarra (4a justa, 5a justa, 3a maior, 3a menor) ou a afinação que Almir Sater usa na canção "Corumbá", de sua autoria (5a justa, 4a justa, 3a maior, 3a menor) também se aproxima, em sua estrutura, do Rio Abaixo. Enfim, um estudo que precisa ser avançado, uma vez que pouco se estudou no Brasil acerca das afinações, tendo sido feita apenas uma sumária catalogação (VILELA, 2013, p. 50).

A relação que os tocadores estabelecem com seu instrumento é muito especial e nasce na infância, na maior parte das vezes. Existe um vínculo afetivo com o instrumento que relaciona o aprendizado e domínio técnico com a possibilidade de participar nas funções de sua comunidade, onde acabam agregando aos seus nomes suas habilidades musicais (João da Viola, Lourinho do Berimbau, etc). A meia-violão e o machete, instrumentos pequenos de 3 ou 4 cordas, são instrumentos utilizados geralmente para a iniciação musical e encontrados no Litoral-Sul, em sua maioria. Já os violões...

[...] encontrados no Brasil Central [...] são de fabricação industrial [em sua maioria]. O violão é muito utilizado nos ternos de folia, e na instrumentação básica da dupla caipira, formada por viola e violão, conhecidos no meio por "casal de instrumentos". [...] Nas folias, por vezes, os violões são afinados como viola, na falta da mesma, para substituir o instrumento considerado por muitos guias como principal na função (CORRÊA, *et al*, 2002, p. 86).

Guiada nas tradições até aqui descritas, a população paulista, difundida, espalhada e estabelecida através do bandeirismo, estava, portanto, mergulhada em um universo sincrético distante dos padrões preconizados pelos legisladores da Vila de São Paulo. Conforme o tempo caminhava, a cultura caipira foi se distanciando dos elementos indígenas para se aproximar dos europeus (CANDIDO, 1999, p. 15).

A ideia de que a população paulista manteve seus hábitos sincréticos aproximando-se, a cada momento de uma nova fonte de culturas é aceita também por outros autores (cf. VILELA - 2013 e 2010; CORRÊA - 2002; OLIVEIRA - 2003). Segundo Ivan Vilela, (2010), o brasileiro possui a característica, ou aptidão, para deglutir e processar os elementos de outras culturas que se aproximavam. O autor afirma também que o povo, sem muita instrução, lidava com essa característica de maneira intuitiva e, assim, acaba por, no intuito de reproduzir ou copiar uma determinada característica, criar um novo elemento cultural.

A incorporação de elementos exóticos não era nunca feita de forma linear ou sob instruções; pelo contrário, a absorção era ao mesmo tempo imitativa e também criativa, como observamos ainda hoje na nossa cultura popular. Não dominando os códigos culturais para executarem, por exemplo, as canções europeias, os homens simples da nossa terra as interpretavam a partir do repertório de possibilidades que possuíam – que estava ligado à sua cultura e às suas formas de expressão – não conseguindo assim traduzí-las com a fidelidade esperada. Somam-se a isso os elementos próprios de cada cultura que entravam como ingredientes nessa mistura. José Ramos Tinhorão aponta que viajantes registraram em seus cadernos de viagem a maneira alegre e diferenciada como os negros barbeiros tocavam, nas praças, as canções vindas da Europa (VILELA, 2010, p. 2).

Assim entrelaçavam-se as raízes musicais. Galgadas no que Vilela batiza de "trunfo da ignorância" (2013, p. 70). O autor explica que a musicalidade que surgiu nos séculos XVIII e XIX foi formada nesse contexto de fusão de culturas e que esse acontecimento retrata a característica presente na música brasileira como um todo, que é a capacidade de amalgamar diferentes culturas. Diz ainda que mesmo as classes menos favorecidas, tanto no campo quanto na cidade, tentam, à sua maneira, reproduzir as expressões musicais que acabavam entrando em contato. Essa tentativa de reprodução era realizada de acordo com suas próprias pertencas e possibilidades, e é essa "metodologia" que o autor chama de trunfo da ignorância. Vilela comenta

que "a incorporação de elementos exóticos não era nunca feita de forma linear ou sob instruções; pelo contrário, a absorção era ao mesmo tempo imitativa e também criativa" (*ibidem*, p. 70).

Desta forma a arte popular foi se autorreferenciando através de uma transmissão e continuidade que se processou de forma oral e que, ainda hoje, é sua base de aprendizado.

Daí vem a mãe ou um responsável pela criança e a coloca novamente junto das hostes do cortejo. Com 5 anos, esse menino já toca muito bem acompanhando os maiores com firmeza. Com 8 anos já tem um domínio sobre seu instrumento. Quando adolescente, esse jovem toca como poucos, não só acompanhando, mas improvisando e inventando dentro do que a estrutura musical sugere e permite. Batizamos esse processo de *pedagogia do congado* ou *imitação criativa* (VILELA, 2013, p. 70).

3.5 O Início da Modernização

Então, no início do século XX notou-se uma aproximação dos mundos rural e urbano, quando partes dos rituais caipiras começaram a ser tema de saraus em palacetes, peças de teatro, personagens, etc. Este aparecimento acompanhou o movimento migratório do camponês brasileiro para a "cidade grande", geralmente atrás de trabalho. Ao migrar, o caipira carregava consigo, nesta movimentação, seus trejeitos, tradições e hábitos.

A apresentação do *Contratador de Diamantes* indica o movimento literário regionalista que está em curso no início dos anos 1920 em São Paulo e que se dedica à vida rural e à cultura caipira, exemplificado nos saraus em que são apresentadas canções sertanejas com cantadores e violeiros nas mansões dos endinheirados. Mais do que valorizar o índio – vestígio do romantismo –, tratava-se então de valorizar o mameluco e seu representante contemporâneo – o caipira (OLIVEIRA, 2003, p. 4).

A autora Lucia Lippi Oliveira (2003) afirma que estes migrantes levaram para as cidades os cateretês, cururus, modas de viola, toadas, lundus, congadas, lendas, crenças sobre o violeiro, etc, e que boa parte da motivação desse movimento migratório foi o rastro do café que era seguido por todos os tipos de interioranos, pois acreditava-se que onde havia café, havia também dinheiro e emprego (2003, pp. 21-22).

Os autores teatrais e musicais, tanto populares quanto eruditos participaram da difusão dos estilos de arte popular camponesa. Oliveira (2003) afirma que a maioria dos autores consagrados incluía em seus repertórios músicas sobre temas rurais, cita o exemplo de Villa-Lobos que, nos anos 30, compõe o "Trenzinho do Caipira" e que Ari Barroso (mineiro) e Lamartine Babo (carioca) compõem "No Rancho Fundo", dentre outros (2003, p. 24). Rosa Nepomuceno (1999) comenta também o caso de Mazzaropi, filho de pai italiano e mãe

portuguesa, que criou uma figura para o "Jeca Tatu" de Monteiro Lobato, e que até o final da década de 1940 já tinha produzido, dirigido e estrelado dez filmes com o tema caipira, lotando salas de cinema do país todo (1999, p. 155).

Na verdade, e embora ainda de forma estilizada, conforme o gosto vigente nas cidades, os compositores urbanos vinham tentando oferecer, pelo menos desde o início da segunda década do séc. XX, uma ideia de como soava a música da área da viola paulista. Por volta de 1910, os cantores pioneiros da Casa Edison do Rio de Janeiro, Eduardo das Neves e Baiano, gravaram sob o título de "Dois Caboclos Paulistas" o que pretendiam ser um desafio. E, um ou dois anos depois, um "Cateretê Paulista" enquanto a própria palavra *caipira* entrava em curso para indicar a preocupação pelo tema, em discos como "O Caipira" (monólogo pelo ator Esteves, cerca de 1909), "Carta de um Caipira" (monólogo pelo ator cantor Cadete, provavelmente de 1910 ou 1911) e "Dois Caipiras na Feira" (cena cômica com Eduardo das Neves e os atores Esteves e Porto). Isso sem contar com as músicas apenas instrumentais que começavam a aparecer sob títulos como "Cateretê Paulista" (gravada ainda na casa Edison pelo grupo dos Chorosos, provavelmente em 1916) e - já atestando a repercussão do livro *Urupês*, de Monteiro Lobato - "Jeca Tatu" (polca, gravada pelo grupo Albertino ainda em 1918, ano da publicação do livro, ou pelos inícios de 1919) (TINHORÃO, 1974, p. 216 - 217).

Lucia Lippi Oliveira (2003) conclui afirmando que o rádio foi o principal meio para a difusão do gênero, e comenta que Cornélio Pires ao gravar seus discos de anedotas e canções caipiras, em 1929, foi ferramenta importante para alimentar o rádio com o gênero (2003, pp. 22-23).

Tinhorão (1974), por sua vez, elenca todas as principais manifestações que acompanharam o início da disseminação da cultura caipira nas "cidades grandes", no século XX. Ele diz que já em 1917, Sebastião Arruda, com sua companhia de teatro, construiu uma caracterização do "matuto paulista". No teatro de variedades paulistano, na mesma época, foram registrados outras aparições do mundo ou indivíduo caipira.

[...] a atriz Alda Garrido e seu marido, o empresário-ator Américo Garrido, formaram a dupla Os Garridos; em 1918 surgem Os Danilos (par de atores-cantores com repertório também à base de canções "sertanejas" de Marcelo Tupinambá); em 1919, enquanto ventrículo Batista Júnior cria tipos caipiras, surge o Trio Viterbo, composto pela cantora Abigail Gonçalves, pelo violonista Américo Jacomino, o Canhoto, e pelo ator Viterbo de Azevedo (que adota o nome de Jeca Tatu); em 1920 aparece o ator Pinto Filho para rivalizar com Arruda (inclusive no Rio); em 1925 ou 1926 surge o casal Os Carolinos, em 1932 é a vez de Genésio Arruda e, finalmente, em 1935 - quando a música caipira já se tornara independente do teatro, graças ao disco e ao rádio - aparece no cinema e nos palcos de cassinos a dupla Alvarenga e Ranchinho (TINHORÃO, 1974, p. 215).

Foi entre os anos 1910 e 1930 que Cornélio Pires, nascido na cidade de Tietê, se responsabilizou pela popularização na cidade de São Paulo, não só dos costumes caipiras, mas também de sua música. Teve a ideia de realizar no Colégio Mackenzie uma conferência que

ilustrou a cultura caipira pelas mãos dos próprios. Tinhorão (1974) comenta ainda que havia um certo interesse sobre o assunto nas cidades mais urbanizadas, mas com um "quê" de curiosidade preconceituosa. Neste espetáculo foi encenado um velório tipicamente caipira (com cantoria e brincadeiras, para passar o tempo), uma cena de tarefa de mutirão (com os respectivos cantos de trabalho) e, pela primeira vez, cantorias e danças de catira e cururu (TINHORÃO, 1974, p. 216). Cornélio Pires, então, encabeça a tiragem da sua série de discos de música e anedotas caipiras e sai em viagem para realizar a venda dos mesmos, tendo alguns volumes que chegaram ao número de vinte mil exemplares vendidos.

3.6 O Advento da Indústria Fonográfica Para a Música Caipira e Suas Três Fases

Após o sucesso representado pelo selo de Cornélio Pires, a fábrica norte-americana Victor resolveu integrar o mercado da música rural com sua Turma Caipira Victor, em outubro de 1929. Neste momento, para Tinhorão (1974), a música caipira paulista se transformou em música popular urbana de estilo "sertanejo" (pp. 219-220). Daí em diante, esta música sertaneja passa a conquistar fatias cada vez maiores do mercado fonográfico brasileiro, chegando a 40% entre meados dos anos 30 e 40, com inúmeras duplas e cantadores contando com modas de viola, toadas, cururus, cateretês, rasqueados, guarânias e, a partir da década de 60, corridos, canções-rancheiras, valseados, recortados, toadas-ligeiras, toadas campeiras, arrasta-pés, balanções, pagodes, e muitos outros, todas variantes rítmicas das possibilidades que o conjunto viola e violão poderia produzir (TINHORÃO, 1974, pp. 219-221).

Ocorre que essa divisão entre "música caipira" e "música sertaneja", citada por Tinhorão, foi mote de uma polêmica entre as próprias duplas de violeiros-cantadores e os pesquisadores e entendidos do assunto, que dura até os dias atuais. Alonso, 2012, comenta que na década de 70 já havia grupos que se distinguiam como sertanejos, outros utilizavam o termo caipira e haviam ainda os que se auto-entitulavam "sertanejo-raiz".

Tratava-se de um processo autônomo da música rural, mas que ainda não era consensual: ainda havia muita "confusão" e as áreas estéticas não estavam delimitadas. As referências não tinham muita precisão e trocavam um termo pelo outro, quase que indiscriminadamente, sem maiores problemas de valor. A distinção tornou-se uma questão problemática em meados da década, quando ficou cada vez mais evidente o sucesso de duplas como Milionário & José Rico e Léo Canhoto & Robertinho, Jacó & Jacozinho, dentre outros (ALONSO, 2012, p. 6 e 7).

Alguns autores, como Waldenyr Caldas, imbuído de uma ideologia "adorniana", associa a

mudança da música caipira ao momento em que foi gravada em disco, por Cornélio Pires. Caldas afirma que a música caipira transforma-se em uma "peça a mais da máquina industrial do disco" (CALDAS, 1979, p. XIX) e critica o formato que esta assume, inclusive em relação a sua duração: "Faz parte da 'boa receita para o sucesso', que a canção seja composta de letra e música fáceis, e de curta duração" (*ibidem*, p. 84). Este autor acredita que ao se distanciar de sua relação inicial com o ambiente rural e dos seus elementos de mediação social, a música se transforma em mais uma ferramenta de entretenimento e, portanto, não pode ser mais chamada de "música caipira".

A respeito da duração das músicas, Ivan Vilela comenta uma entrevista que a dupla Tonico e Tinoco forneceu ao programa *Ensaio*, na TV Cultura, onde disseram que enquanto jovens, as modas cantadas nas fazendas tinham suas narrativas interrompidas para que se tomasse o café, de tão longas que eram. Ele concorda que no momento em que a música caipira foi inserida no mundo dos "registros do vinil", ela acabou sendo estimulada a conter um começo, meio e fim que coubessem no disco, ou seja, forçou-se uma adaptação a esse novo formato (VILELA, 2013, p. 98). Mas o que o autor esclarece é que a música caipira vai se adequando às suas novas necessidades, conforme o tempo vai passando e suas vidas vão se transformando. As modificações que ele e outros autores reconhecem na música caipira, o fez optar por dividir essa música em três fases.

A primeira seria de entre os anos de 30 e 40, quando Cornélio Pires realizou a gravação dos primeiros discos de música caipira e o respectivo sucesso desta empreitada. A segunda fase seria dos anos de 1950 até 1960, onde mostra-se o reflexo desse primeiro sucesso musical e há também uma mudança na poética das canções e de algumas outras características relacionadas à instrumentação e forma de cantar. E, por fim, a terceira fase onde o tema das canções se distancia por completo dos ambientes rurais, voltando-se majoritariamente para o mundo urbano, troca-se também a maneira de instrumentar os arranjos e a forma de cantar, que não é mais necessariamente em duplas (VILELA, 2013, pp. 94-114).

Na primeira fase, quando o disco foi gravado, houve a necessidade de que as músicas fossem adequadas ao formato dos discos de 78 rpm. Para que coubessem duas canções de um lado do disco elas deveriam ter duração em torno de 3 minutos, o que, distancia-se da ideia de Caldas, que diz que essa foi uma escolha mercadológica, com intuito de realizar uma divulgação

bem sucedida do estilo. Apesar de não ter sido uma escolha que visava o lucro, o sucesso destes discos entre os anos de 30 e 40 foi intenso.

Já na segunda fase, encontramos o reflexo do sucesso anterior. A radiofusão, que se iniciou em 1922, encarregou-se de difundir, dentre tantos outros gêneros, também a música caipira. Música esta que atingiria os jovens do interior que "passaram a produzi-la, porém, com uma sonoridade mais próxima do campo, de seu universo, a sonoridade das festas folclóricas" (*ibidem*, p. 104). Estes jovens, então, migravam para as cidades carregando suas pertencas rurais, suas matrizes musicais e estas, por sua vez, condensadas em dois instrumentos principais: a viola e o violão. A poética destas canções se divide entre a narrativa dos romances e as narrativas de vaqueiros e boiadas, ou seja, pastoris, acompanhando, desta forma, a marcha para o oeste e suas empreitadas rurais. Aqui a música caipira...

[...] abrigou em si ritmos fronteiriços que vieram do Paraguai via Mato Grosso e Paraná na voz inicial de Raul Torres e Florêncio e depois de Cascatinha e Inhana. São eles: polca paraguaia ou rasqueado e guarânia. Ambos foram muito bem incorporados às sonoridades caipiras. O ar de regionalismo deles casou com a sonoridade da música que os recebia. Guarânias e polcas foram eternizadas nas vozes de Cascatinha e Inhana e no acordeão do italiano Mario Zan (VILELA, 2013, p. 112).

Outra característica desse período é a voz das duplas, que atingem outro patamar de timbragem. Se torna mais comum a presença de irmãos cantando juntos e o resultado alcançado é uma sonoridade mais coesa, passando-se a ser esse o padrão buscado pelas duplas.

Foi nesse período que se destacou o violeiro Tião Carreiro, que colaborou de duas formas muito marcantes e características para a noção que temos hoje da música caipira. Este virtuose do instrumento acrescentou a utilização do modo mixolídio em sua nova batida, que desenvolveu com base nos ritmos do cururu e do recortado, o pagode de viola, que, conforme grafado por Roberto Corrêa, 2000, seria:

Pagode-de-Viola

Violão

Viola caipira

Variação da viola

(CORRÊA, 2000, p. 213)

Por fim, na terceira fase, a partir da década de 1960 há um mergulho da música sertaneja no insurgente *rock*. Assim as duplas ou grupos passaram a adotar temáticas urbanas em suas letras e personificavam a figura do *playboy*, como sendo um tipo de "vaqueiro da cidade" (VILELA, 2013, p.112-113). Os músicos assumiram outro visual relacionado agora com esse seu novo estado, o urbano de ser, e outra sonoridade. "Mudaram-se também os instrumentos. As violas foram substituídas por guitarras elétricas e incorporaram-se outros instrumentos variados presentes no ambiente sonoro da música popular e da música pop" (*ibidem*, p. 113) como, por exemplo, o contra-baixo elétrico e a bateria. Esta foi a fase que mais se distanciou dos ideais da música ritualística do caipira e, apesar disso, utilizou-se da mesma nomenclatura "sertaneja".

Essa vertente ocupou, no mercado do disco, parte do espaço de vendagem da autêntica música sertaneja e utilizou também o nome "música sertaneja". Na realidade essa música se aproxima mais da música romântica, pois não guarda nenhum dos elementos da música que a precedeu, quais sejam, a tipicidade dos instrumentos, a utilização do romance como base poemática, o uso constante das duas vozes em intervalos de terças ou sextas e a presença de ritmos que brotaram ou foram acolhidos no seio da cultura caipira (*ibidem*, p. 113).

3.7 A Década de 1970: A Polêmica Sobre a Música Sertaneja

O fato é que houve uma mudança na sociedade, que foi aos poucos se modernizando e tornando "industrial e moderna". Essas alterações deslocaram populações do campo para a cidade, estimuladas pelas novas possibilidades de vida. Houve, então, necessárias adaptações deste povo migrante às novas realidades da "cidade grande". O que acabou reforçando, por um tempo, a imagem de seres bestializados no pensamento intelectual brasileiro (ALONSO, 2012, p. 19). Duplas como "Leo Canhoto & Robertinho" e "Milionário e José Rico" marcaram esta época, nos anos 70, justamente com as novas características musicais supracitadas, o visual estético agora poderia se comparar ao do cowboy texano. E essa vertente da música que, por sua vez, foi a mais atacada pelos críticos que se referiam ao período como "aberração", "música alienante" ou, ainda, "maçaroca indefinível".

Na época folcloristas, nacionalistas, comunistas e teóricos do populismo se uniram no repúdio à música sertaneja por esta ser vista como "comercial", "banal" e "imperialista" e, ainda por cima, ser a música "alienante" que o camponês migrante e o proletariado urbano da época gostavam, e que os divergia da verdadeira "consciência de classe" (ALONSO, 2012, p. 2).

Segundo Lucia Lippi Oliveira, 2003, os críticos afirmavam que a música havia perdido todo o seu vínculo com o campo, o tema que a originara. Diziam ainda que mesmo os temas relacionados ao peão e ao boi serem frequentes, estes haviam sido mantidos graças ao sucesso dos rodeios, que atraíam o grande público.

A preocupação em relação às manifestações musicais ditas modernizadas, que foram aparecendo ao longo dos anos 70, fez com que os teóricos afirmassem que a música caipira "verdadeira" deveria representar o trabalhador do campo. E essa foi a diretriz que se usou, daí em diante, para separar o que seria música caipira e música sertaneja.

O que observamos a respeito do tratamento a ser dado a essa música é que outrora ela se intitulava caipira. Lembremos da Turma Caipira da Victor, da Turca Caipira de Cornélio Pires. Em um dado momento, que nos parece situar-se entre os anos de 1950 e 1960, esses músicos passam a se intitular sertanejos, não gostando então de ser tratados por caipiras. Tônico e Tinoco, dupla mais antiga que Tião Carreiro e Pardinho, sempre se

autointitularam caipiras, mesmo convivendo com últimos, que se intitulavam sertanejos. O fato é que a partir dos anos de 1960 temos a predominância de uso do nome sertanejo, não cabendo assim a nós corrigir ou criticar a utilização de um ou outro nome (VILELA, 2013, p. 72).

Esse tipo de pensamento, alimentado por uma tendência das esquerdas nacionalistas urbanas que buscavam as raízes do povo, relegou à música sertaneja a ausência do reconhecimento como uma tradição popular, de fato.

A partir de 1965 a recém-criada MPB buscou as raízes de seu passado nos anos 1930 e 1940, vistos como a fonte do Brasil “real”, retrato fiel de um povo cuja “essência” estava em vias de desaparecer diante do capitalismo. A obra de Candido veio a contento desta geração nacionalista de esquerda que buscava camponeses que “de fato” representassem as camadas populares (ALONSO, 2012, p. 6).

O pesquisador Gustavo Alonso, 2012, afirma que quatro foram os fatores que impulsionaram o repúdio acadêmico em relação aos sertanejos. Em primeiro lugar houve o folclorismo, que procurava reencontrar a realidade campestre rural. Em segundo lugar as teorias marxistas que se utilizavam das ideologias de Adorno e sua *indústria cultural*, para justificar a manipulação capitalista que estava sendo imposta aos sertanejos. Em terceiro, Gustavo cita a aversão que as classes médias e altas sentiam em relação ao romantismo exagerado que as classes inferior aderiam em sua música. Por fim, em último lugar...

[...] uma quarta vertente explicativa também ajudou a condenar, de forma indireta, várias gerações de músicos sertanejos, de Leo Canhoto & Robertinho a Zezé di Camargo & Luciano. Trata-se das teorias que, na segunda metade do século XX, advogavam a existência do *populismo* em terras brasileiras. Através deste conceito se consolidaram ideias condenatórias ao camponês migrante e, por consequência, aos cantores sertanejos e sua música. Nas teorias sobre o *populismo*, o trabalhador rural migrante é frequentemente visto como “alienado” e/ou sem consciência política e, por isso, manipulável por líderes carismáticos, estes sim os reais donos do poder (ALONSO, 2012, pp. 18-19).

Atualmente os pesquisadores sobre a música caipira e sertaneja assumem uma postura mais amena em relação ao tema. Adota-se o uso, a partir da década de 1950, da nomenclatura “música sertaneja”, para a manifestação cultural e compreende-se que a música foi se adaptando à realidade que o camponês estava vivendo. Uma vez que o Brasil, nos anos 70, estava se modernizando, urbanizando e industrializando, os caipiras consequentemente se transformavam. É essa característica que justamente dá sentido aos novos “caipiras-countries” (OLIVEIRA, 2003, p. 9-25). Estes compreenderam que eles próprios, pesquisadores, é que haviam de descobrir uma nova forma de compreender as manifestações caipiras mais tardias, já que tudo havia se modificado (VILELA, 2013, p. 66).

Neste capítulo pudemos observar que a manifestação musical caipira, como um todo, é muito rica em detalhes desde o seu nascimento, que é, por excelência, um processo híbrido de fusões culturais. Estas foram sintetizadas inicialmente através do branco e do índio para, em seguida, passar a absorver, também, de acordo com suas próprias possibilidades e sua imitação criativa, outras culturas com as quais convivia. O caipira, então, representa um povo que manifesta sua cultura como um "organismo vivo", que está sempre em desenvolvimento e acompanhando seus próprios trajetos.

4. Nostalgia, brincadeiras e o religioso: os diferentes caráteres da música caipira

Dos elementos citados no capítulo anterior, dois chamaram muito a nossa atenção e formaram parte do embasamento que esse capítulo possui. Um deles, consenso dos pesquisadores do ramo, é que a música caipira nasceu de um ambiente que se consolidava através de encontros. Encontro de etnias e, principalmente, culturas. As misturas se deram em vários campos, como alimentação, língua e, também, na música. Inicialmente entre portugueses e índios, posteriormente com a parcela da cultura negra através do convívio nas lavouras de cana-de-açúcar e, mais tarde um pouco, nas lavouras de café com a parcela da cultura europeia. Nosso trabalho lida especificamente com a relação da cultura caipira e a italiana nesse período, início do século XX.

Todos estes elementos (indígenas, portugueses, negros, italianos, etc.) foram condensados, através da imitação criativa, característica do povo caipira, em sua música. Essa imitação criativa consiste na absorção, através de transmissão oral impulsionada pelo convívio, de padrões musicais que lhe estavam disponíveis, mas, que por não possuírem a ferramenta “formal” para reproduzi-los, acabavam por realiza-la da forma que melhor condizia com suas pertencas e vivências musicais.

Conforme comentamos em nossa introdução, houve um momento em que ao ouvirmos algumas canções italianas pudemos relacioná-las com o universo da música caipira ou sertaneja. A semelhança que estas apresentaram despertou interesse nos pesquisadores do Laboratório de Musicologia (DM/FFCLRP/USP) que, imediatamente, relacionaram tal semelhança com a intensa convivência dos lavradores italianos que vieram trabalhar nas lavouras de café do interior paulista junto da civilização caipira que ali residia em fins do século XIX e início do XX. Surgiu a hipótese de que essa convivência pudesse ter engrossado o caldo cultural dos encontros que fazem parte da música rural brasileira.

Ao observarmos, então, as manifestações musicais caipiras, nos deparamos com uma quantidade muito grande de ritmos distintos entre si. Cada qual com suas especificidades, instrumentações, poemáticas, além de, também, o universo da música caipira ser dividido em três fases. Nossa primeira possibilidade foi relacionar a canção caipira com o universo italiano através do trato dado nas canções de temática nostálgica. Optamos por não utilizar a classificação destes

ritmos para escolhermos nosso espaço amostral, justamente por serem muito específicos e se diferenciarem de maneira, às vezes, muito sutil. A nossa alternativa foi escolher um campo amostral onde o elemento em comum entre as canções fosse o tema de suas letras, no caso: onde a nostalgia se mostrasse evidente.

Dessa forma elegemos as seguintes canções, de autoria de duplas sertanejas com descendência italiana:

Nome	Dupla
Berrante da Saudade	Nenete e Dorinho
Lamento de Uma Saudade	Liu e Léo
Mágoa de Boiadeiro	Sérgio Reis
Minha Terra, Minha Infância	Tião Carreiro e Paraíso
Poço Verde	Zilo & Zalo
Presença de Deus	Belmonte e Amaraí
Recordação	Zilo & Zalo
Rio Rebelde	Zilo & Zalo
Saudade de Matão	Tonico & Tinoco
Saudade de Ouro Preto	Tonico & Tinoco
Saudade Também Tem Hora	Sulino e Marrueiro
Saudade de Você	Belmonte e Amaraí
Saudades de Minha Terra	Belmonte e Amaraí
Saudades de Coromandel	Goiá & Biazinho
Seriema	Zilo & Zalo
Velha Querência	Liu e Léo
Volta ao Passado	Zilo & Zalo

Tabela 1: Lista do campo amostral de músicas de tema nostálgico.

De início buscamos relacionar a tónica de lamento, presente na música culta europeia com a canção sertaneja. Apesar da distância entre ambas as tradições parecer muito grande, há na tradição da canção rural brasileira o trunfo da imitação criativa, que já comentamos. A tónica de lamento possui em sua construção um esquema musical muito característico. Este esquema constitui-se de baixo cromático descendente que, por toda a música culta, desde o século XVII, representou marca muito forte na constituição deste afeto.

O esquema do “Lamento”, para Caplin (2015) é caracterizado por uma linha de baixo que descende da nota fundamental da tônica até a de dominante, formando um intervalo de quarta justa. Este tetracorde descendente foi associado, já na primeira metade do século 17, como um gênero expressivo de música vocal contendo textos que lidavam com o luto, mais especificamente em obras intituladas como *lamento*. O tetracorde descendente foi comumente tratado como um baixo ostinato e, portanto, relacionou-se com os gêneros instrumentais da *passacaglia* ou *chaconne*. A versão cromática deste tetracorde foi também chamada de *passus duriusculus* pelo teórico Christoph Bernhard, no século XVII (1648-49) e além de sua versão no baixo, poderia igualmente apresentar uma linha cromática ascendente e aparecendo, inclusive, em vozes superiores da textura musical (CAPLIN in MIRKA, 2015, pp. 417).

The topic is thus suitable for use in a wide variety of compositional contexts. The lament is also interesting because it represents a special case of the relations between topics and contrapuntal-harmonic schemata (Gjerdingen 2007). In principle, topics and schemata are distinct from each other, even if in some cases a given topic can be associated with a specific schema (as discussed in the previous chapter of this book), but the lament topic is inextricably linked with a single schema. This schema, too, is special: whereas most schemata embrace both an upper-voice melody and bass melody, the lament schema is defined essentially by its stepwise descending bass; no one melodic pattern emerges as a conventional counterpoint to this bass line. In short, we can say that the lament topic is defined by the lament schema and the lament schema is defined by its bass. Last but not least, the lament's pervasively descending bass is somewhat of a constraining factor, especially in works by classical composers, whose bass melodies typically feature prominent ascending motion (CAPLIN in MIRKA, 2015, pp. 415-416).

Por se tratar de elemento tão tradicional e típico da música culta, comum ao ouvido europeu, ainda mais italiano, na figura também da ópera, drama musical, e música religiosa, nos pusemos a observar a música caipira buscando encontrar o cromatismo descendente nas canções que fizessem referência às tristezas da vida.

A través del tema que es la propia esencia poética de la música “caipira”, la “saudade”, es posible decantar algunas gestualidades que, en la música cultura europea, eran utilizadas justamente para los momentos de dolor, nostalgia, desenlace, en fin, expresar el áspero

de la vida. En la retórica clásica, ese sería el campo de la *pathopoeia*, que, como veremos adelante, añade léxicos diversos, como la *lamento*, el *passus* y *saltus duriusculus*, en fin, elementos que provocan una intensidad emotiva em la obra (MACHADO NETO, 2013, p. 3).

Como forma de tornar claras as observações desta pesquisa, tratamos de escrever as partituras de todas as canções analisadas. Desta forma, seguem os momentos onde encontramos algum tipo de cromatismo nas canções.

Poeira de Boiada

Liu e Léu

Recordação

Zilo e Zalo

Fig 4: Excerto da canção Recordação, Zilo & Zalo, onde, em sua introdução, encontramos um cromatismo descendente (mi, mib).

Berrante da Saudade

Nenete e Dorinho

Fig 5: Excerto da canção Berrante da Saudade, Nenete e Dorinho, onde, em sua introdução, encontramos um cromatismo (ré#, ré natural, ré sustenido).

Volta ao Passado

Zilo e Zalo

Fig 6: Excerto da canção Volta ao Passado, Zilo & Zalo, onde, em sua introdução, encontramos um cromatismo descendente (mi, ré#, ré natural, dó sustenido).

Saudade de Coromandel

Goia & Biazinho

Fig 7: Excerto da canção Saudade de Coromandel, Goia & Biazinho, onde, em sua introdução, encontramos um cromatismo descendente (sol# – si, sol natural – sib, fa# - la).

Saudade de Ouro Preto

Tonico e Tinoco

Fig 8: Excerto da canção Saudade de Ouro Preto, Tonico e Tinoco, onde, em sua introdução, encontramos um cromatismo descendente (ré, réb, ré natural).

Seriema

Zilo & Zalo

Fig 9: Excerto da canção Seriema, Zilo & Zalo, onde, em sua introdução, encontramos um cromatismo descendente (mi, ré#, ré natural, dó#).

Das dezessete canções que analisamos com o intuito de encontrar alguma relação cromática que fosse associável a ideia de lamento da música culta, pudemos observar em nove delas a presença de algum tipo de cromatismo, sempre na introdução. Excluímos os cromatismos que apareciam esporadicamente pela questão harmônica a qual estavam vinculadas, pois tratavam de eventos individuais e que não formulavam relação com o baixo cromático de lamento, onde, a harmonia também deveria acompanhá-lo (CAPLIN *in* MIRKA, 2015, p. 417). As dezessete

canções estão em modo maior e, somente as canções Minha Terra, Minha Infância (Tião Carreiro e Paraíso), Saudade de Ouro Preto (Tonico & Tinoco) e Volta ao Passado (Zilo & Zalo) possuem passagens cromáticas em suas estrofes.

Nesta primeira observação pudemos identificar uma porcentagem de praticamente metade do espaço amostral apresentando o cromatismo, sendo constante o aparecimento nas introduções, quase que como se fosse uma anunciação do tipo de tema que seria tratado em sua letra, uma apresentação do afeto, do caráter.

Decidimos então procurar o mesmo número amostral de canções com mais dois tipos de caracteres, para assim observarmos quais seriam as semelhanças ou diferenças, se encontraríamos recorrência do cromatismo e de que forma ele seria retratado nas canções. Escolhemos dois temas, então: canções de temática jocosa e canções de temática religiosa.

Para as de caráter jocoso, escolhemos:

Nome	Dupla
As Vantagens da Pobreza	Zé Mulato e Cassiano
Casamento Caipira	Moreno e Moreninho
Conversa Vai	Zé Fortuna e Pitangueira
Italiano Leiloeiro	Zé Fortuna e Pitangueira
Mais um Fio Só	Zé Fortuna e Pitangueira
Marvada Pinga	Inezita Barroso
Moça Gorda	Zé Fortuna e Pitangueira
Moda dos Defeitos	Zé Fortuna e Pitangueira
O Cupim	Amado e Antonio
O Jeitinho da Chica	Liu e Léu
O Macumbeiro	Craveiro e Cravinho
O Preto e a Italiana	Zé Carreiro e Carreirinho

Pau Comprido, Buraco Fundo	Vieira & Vieirinha Jr.
Sai Pra Lá Muié	Zé Fortuna e Pitangueira
Se Não Fosse o Quase	Zé Fortuna e Pitangueira
Tá Por Fora	Zé Fortuna e Pitangueira
Tem Muita Diferença	Zé Fortuna e Pitangueira

Tabela 2: Lista do campo amostral de músicas de tema jocoso.

Para as de caráter religioso, escolhemos:

Nome	Dupla
A Marca da Ferradura	Tonico & Tinoco
A Voz do Milagre	Irmãos Divino
Bom Jesus do Pirapora	Tonico e Tinoco
Ceguinha	Abel e Caim
Exemplo de Fé	Tonico & Tinoco
Milagrosa Nossa Senhora	Tonico & Tinoco
O Diabo foi na Festa	Serrinha e Zé do Rancho
O Grande Milagre	Mococa e Moraci
O Milagre de Tambaú	Palmeira e Biá
O Milagre do Ladrão	Zilo & Zalo
Relógio Quebrado	Lourenço & Lourival
Romaria	Luizinho, Limeira e Zezinha
Rosto de Deus	Liu e Léu
Santa Luzia	Abel e Caim
Um Tostão de Chuva	Liu e Léu

Vida de Jesus	Tonico & Tinoco
Vinte e Cinco de Dezembro	Liu e Léo

Tabela 3: Lista do campo amostral de músicas de tema religioso.

Nossas hipóteses para estes casos seria a de não encontrar, no caso das canções jocosas, nenhuma relação de trato cromático já que o humor representa o avesso do ambiente nostálgico que as primeiras canções analisadas retrataram. Já para as canções de cunho religioso imaginávamos que encontraríamos algumas recorrências da ideia cromática, por se relacionarem à ideia da tristeza e submissão que as letras contêm.

Nas dezessete canções jocosas que analisamos, encontramos quatro canções que possuíam, em sua introdução, a presença do cromatismo. Todas estão em modo maior. São elas:

Score

Italiano Leiloeiro

Zé Fortuna e Pitangueira

Fig. 10: Excerto da canção Italiano Leiloeiro, Zé Fortuna e Pitangueira, onde, em sua introdução, encontramos um cromatismo ascendente (fa#, sol, sol#, la).

Score

Moça Gorda

José Fortuna e Pitangueira

Fig 11: Excerto da canção Moça Gorda, Zé Fortuna e Pitangueira, onde, em sua introdução, encontramos cromatismo (si, la#, si; la, sol#, la).

Score

Moda dos Defeitos

Zé Fortuna e Pitangueira

Fig 12: Excerto da canção Moda dos Defeitos, Zé Fortuna e Pitangueira, onde, em sua introdução, encontramos um cromatismo descendente (dó, si natural, sib; lá natural, láb, sol).

Score

O jeitinho da chica

Liu e Leu

Fig 13: Excerto da canção O Jeitinho da Chica, Liu e Léu, onde, em sua introdução, encontramos um cromatismo descendente (lá, láb, sol e fá#, fá natural, mi; sol, solb, fá natural e mi, mib, ré).

Já nas canções de cunho religioso, nos deparamos com três exemplos do cromatismo em suas introduções e nenhum exemplo durante suas estrofes. Todas as canções estão em modo maior. As canções que mostraram o cromatismo são:

Score

A Marca da Ferradura

Tonico e Tinoco

Fig 14: Excerto da canção A Marca da Ferradura, Tonico & Tinoco, onde, em sua introdução, encontramos um cromatismo ascendente (mi, fá natural, fá#, sol, láb, si, dó, dó#).

Score

Ceguinha

Abel e Caim

Fig 15: Excerto da canção Ceguinha, Abel e Caim, onde, em sua introdução, encontramos cromatismo (dó, dób, dó natural e lá, láb, lá natural)

Score

Rosto de Deus

Liu e Léo

Fig 16: Excerto da canção Rosto de Deus, Liu e Léo, onde, em sua introdução, encontramos um cromatismo ascendente (dó#, ré, ré#, mi e [lá, si], si#, dó#; fá#, sol natural, sol# e ré, mib, mi natural).

Pudemos observar em ambas as temáticas o número de cromatismos decaírem consideravelmente se comparados com o número de aparições nas canções de tema nostálgico. Ou seja, não conseguimos comprovar nossa hipótese, a de mostrar que o cromatismo seria a marca para o trato nostálgico das canções caipiras.

Apesar disso, ao ouvirmos as 34 canções novas, a forma de cantar dos intérpretes foi um elemento que chamou muita atenção. Pudemos observar uma diferença muito grande, como se o caráter da canção fosse impresso através da forma de cantar. Vimos que nos assuntos mais sérios, que tratam o sofrimento, dor, saudade, dentre outros, os cantores se empenham em pronunciar as palavras quase que livres de seu “dialeto caipira”, as impostando de forma diferente no cantar, mais próximo de uma forma lírica mesmo. Ao contrário, nas canções jocosas, com intuito de ressaltar as anedotas, os cantores reforçam o seu dialeto, trazendo também para a voz uma distância muito maior da formalidade musical das impositações líricas, com um timbre bem aberto e anasalado (seria essa uma referência a forma do índio de cantar?). As religiosas fazem mais aproximação com a ideia das canções nostálgicas, na forma de cantar.

Ainda sobre as nostálgicas, estas apresentaram uma característica no canto que esteve presente em 100% das amostras analisadas dessa temática. Há uma intenção que lembra a ideia de um “suspiro de choro”. Nos fins de frase, o cantor aproxima notas de determinada altura a outras, de altura inferior, da seguinte maneira: Logo após o cantor atacar a primeira nota, a mais aguda, ele cria uma intenção de retirar a voz, diminuindo sua intensidade, de forma a quase criar uma sensação de vírgula, ou respiração, para, em seguida, aumentar sua intensidade novamente, enquanto realiza um “*portato*” até a nota mais grave.

Este elemento trata de gestual performático que acompanha as canções de caráter triste, como se houvesse necessidade de mostrar o sofrimento simulando uma espécie de intenção de choro. Mostrou-se presente também em algumas das canções de trato religioso e em somente uma das canções de caráter jocoso. Por ser um tipo de gesto que caracteriza a performance, dificilmente encontraríamos forma de grafá-lo na partitura. Talvez criando algum tipo de grafia nova e acrescentando uma bula isso fosse possível. Mesmo porque a percepção deste efeito é tão sutil ao ouvinte quanto seria na partitura. Há que prestar atenção comparando-se as canções de diferentes ambiências para que se repare nesta característica, como foi o caso deste trabalho.

Esta especificidade que reparamos nas análises relaciona-se com a questão da oralidade citada no capítulo anterior e a ideia de continuidade. Juliana Saenger, 2002, comenta que o repasse oral é o principal responsável pela continuidade das tradições populares.

Processos similares a este preservam até hoje, no Brasil, tradições populares seculares originárias na Península Ibérica, que chegaram aqui através dos colonizadores, como as folias e o uso da viola. Herdamos tradições não apenas dos europeus, mas dos diversos povos que constituíram a nação brasileira. Na nossa cultura popular percebe-se influência determinante dos negros africanos e indígenas. Destas referências forjamos expressão própria, peculiar em cada região do país – nossa identidade (CORRÊA, *et al*, 2002, p. 39)

A oralidade mostra-se, então, como característica relevante para continuidade da música tradicional. Sua prática caminha de forma ininterrupta, sofrendo alterações e ganhando influências em um sistema dinâmico. Para as tradições populares não se pode considerar as possibilidades estáticas. “Diferente do patrimônio histórico material, a preservação das tradições musicais não implica, necessariamente, a restauração de uma suposta forma original, e manutenção de todas as suas características através de sua proteção de influências ‘externas’” (*ibidem*, pp. 39-40).

Estamos falando de manifestações artísticas, portanto, estas, que ao longo do tempo são praticadas por diversas pessoas, não estão imunes ao ganho de contribuições diferentes – tanto do ponto de vista da criação (criatividade imitativa) quanto do ponto de vista da competência da execução, ou performance, sem esquecer também das condições que o meio impõe.

Os “soluços” identificados no canto melancólico dos caipiras também se faz presente na tradição de música culta europeia, como ferramenta intensificadora de significado, bem como a ideia do canto impostado que vem igualmente da tradição da música culta e é característica fluente do conhecimento musical italiano que no fim do século XIX passa a conviver com o nativo caipira.

Juliana Saenger (2002) continua explicando que o sistema que preserva a cultura popular é o próprio dinamismo que essa concentra. As adaptações, contribuições, alterações movidas por elementos externos são chave importante da continuidade. Desta forma “o tocador é agente ativo: herda determinada tradição; pratica-a e transforma-a, influenciado por seu entendimento da música que faz e pela música que admira; e repassa” (CORRÊA, *et al*, 2002, p. 40). Assim enxergamos a manifestação do cromatismo, descendente ou ascendente, nas canções que analisamos, a forma de cantar mais “empostada” e a relação com o soluço que os cantores demonstram: como imitações criativas de uma tradição que se fazia presente na vida dos italianos e que, os músicos caipiras (descendentes ou não do povo italiano) trataram de encontrar uma forma de continuar, mas sem que para isso fosse perdido o significado destas representações.

5. Conclusão

As civilizações caipiras desenvolveram-se a partir do encontro entre os índios nativos e os portugueses desde o século XVI, quando deu-se a colonização no país. Duas foram as entidades responsáveis por desbravar as matas virgens dos territórios brasileiros. Os jesuítas estiveram responsáveis pela catequização dos índios e os bandeirantes, ao explorar o território, acabavam arrebatando mão-de-obra indígena também em suas funções.

Os descendentes desse período incorporaram uma miscigenação que reflete também as características culturais. Chamados mamelucos, vimos que estes foram os indivíduos que desenvolveram as bases e origens da civilização caipira. Localizados por toda a região da Paulistânia, região onde os bandeirantes traçaram suas rotas, (São Paulo, sul de Minas Gerais e Triângulo Mineiro, Goiás, Mato Grosso do Sul, parte do Mato Grosso, parte do Tocantins e norte do Paraná), foi nela que principalmente se desenvolveram e estabeleceram sua cultura.

Observamos que esta é uma cultura que tem suas raízes fincadas no ambiente rural e a partir desse âmbito todos os seus hábitos giram. O homem caipira vivia tipicamente nos bairros rurais, afastado das cidades grandes e por isso, acabou ganhando um julgamento muito preconceituoso dos homens letrados das grandes cidades. Os viajantes do século XIX que encontravam os caipiras pelos seus trajetos os descreviam como indivíduos sem inteligência, desprovidos de asseio, doentes, e assim por diante.

A curiosidade que o mundo caipira despertava nas cidades grandes tinha um interesse preconceituoso na tradição rural, era motivo de chacota. Foi somente a partir de 1910, com os trabalhos escritos e teatrais de Cornélio Pires, que o preconceito começou a se dissolver. Em 1929 o autor financiou a gravação de discos conteúdo caipira, havia tanto música quanto contos e anedotas. A vendagem das tiragens alcançou números altos para a época o que impulsionou ainda mais a divulgação desta cultura.

Assim começaram a se tornar conhecidas as tradições musicais caipiras, as funções populares, que envolviam suas religiosidades e as festas, como as folias de reis e do divino, cerimônias que envolvem louvações, danças, comes e bebes, cantoria, etc. Evidencia-se assim a intensa relação com os sincretismos provindos dos encontros de civilizações presentes no caldo cultural dos caipiras.

Cateretês, cururus, moda de viola, toadas e outros tantos ritmos caipiras se apresentam mostrando por um lado a relação com índios (modo de cantar, as danças, alguns instrumentos percussivos) e por outro a relação com os brancos portugueses através, por exemplo, da viola: instrumento largamente difundido, de fabricação artesanal na maior parte das regiões e elemento constante desta manifestação musical. Posteriormente a civilização caipira se submeteu a convívio intenso com indivíduos externos ao seu mundo, como, por exemplo, os negros (nas lavouras de cana-de-açúcar) e os imigrantes italianos (nas lavouras de café).

Quanto mais a música caipira se espalhou, mais se consolidou a formação musical como dupla de cantores que cantavam em terças ou sextas e que eram também violeiros (viola + violão, geralmente). Assim a música foi também aderindo mais vertentes rítmicas, influências de países próximos inclusive, como o caso da música Paraguaia. Enquanto, em sua primeira fase (1930-1940), a poemática tratava de assuntos mais relacionados com a vida rural, além da constante saudade e dor amorosa, na segunda fase (1940-1960) a temática se aproximou mais dos ideais pecuários, acompanhando o pensamento da Marcha para o Oeste. Já em sua terceira fase (1970-1980) a música caipira começa a absorver elementos da música country americana, do universo pop e adere um tipo de visual e sonoridade distintos. Os grupos passaram a se constituir de guitarras elétricas, baixo elétrico, bateria, as vozes não eram mais cantadas em terças ou sextas e as roupas eram parecidas com as dos filmes de faroeste americano.

Esta última vertente foi assunto de polêmica para pesquisadores que tinham dificuldade em compreendê-la como música caipira. Relacionava-se o termo caipira somente às raízes, ou origens, da manifestação. Para a segunda fase dava-se o nome de música sertaneja, mas para a terceira restava a dúvida se seria ou não música sertaneja. Alguns apontavam que a música, por ter se distanciado tanto de seus elementos originários e ganhado características que a aproximavam da “indústria cultural”, não merecia nem ser chamada de “sertaneja”, pois de sertaneja não possuía traços.

Deu-se um consenso, por fim, que fez compreender a música caipira como uma manifestação popular, um organismo vivo, repleta de continuidades e desenvolvimento galgado na oralidade e sua criatividade imitativa. Reconheceram que desde o início esta tradição esteve inserida num caldo de culturas que a fazia reagir e interagir dentro das possibilidades que tinham.

Aceitou-se era necessário compreender esses trajetos e interações, já que são naturais dessa manifestação popular.

Definiu-se que da década de 1950 em diante essa música seria chamada de sertaneja e que suas mudanças tão distintas eram mais um reflexo da vivência que acompanhava a mudança da sociedade, cada vez mais industrializada e modernizada.

Nosso trabalho procurou observar as canções caipiras sempre focando em sua característica de interação cultural. Ao enxergarmos a intensidade da imigração italiana e seu convívio igualmente intenso com as civilizações caipiras, tentamos encontrar algum elemento musical que pudesse encaixar mais uma peça no “quebra-cabeças” da música caipira.

Optamos por comparar a construção de caráter, ou afeto, da música culta europeia, mediada através dos italianos, com a das canções caipiras. Fizemos uma busca nas canções de cunho nostálgico por reminiscências da gestualidade cromática descendente ligada, na música culta, ao lamento. Acabamos encontrando em metade do espaço amostral a aparição deste elemento nas introduções. E, ao nos perguntarmos se essa seria uma característica conformativa da música caipira em geral, tratamos de montar espaço amostral com mais dois tipos de caracteres musicais: o jocoso e o religioso.

Ao observarmos as outras canções encontramos também alguns momentos cromáticos e tivemos, assim, dificuldade para compreender o elemento do cromatismo como uma marca para construção de caráter nostálgico e/ou triste na música caipira já que não era exclusividade deste.

Apesar disso vimos nos gestuais performáticos do canto diferenças importantes entre caracteres. Comparando a forma de cantar da música nostálgica com a forma de cantar da música jocosa, ouvimos alguns detalhes sutis. Na música nostálgica manifestou-se uma impostação vocal mais ligada a forma de cantar lírica, bem como a opção por dizer as palavras de maneira mais próxima do português culto. Enquanto isso, as músicas jocosas fizeram prevalecer uma voz de timbre mais aberto, anasalada e o dialeto caipira foi extensivamente utilizado.

Além dessas características, a que mais chamou atenção foi a presença de uma intenção de soluço, como eu um choro, nas terminações de frase. O cantor aproxima notas de determinada altura a outras, de altura inferior, da seguinte maneira: Logo após o cantor atacar a primeira nota,

a mais aguda, ele cria uma intenção de retirar a voz, diminuindo sua intensidade, de forma a quase criar uma sensação de vírgula, ou respiração, para, em seguida, aumentar sua intensidade novamente, enquanto realiza um “*portato*” até a nota mais grave.

Acreditamos que as tradições da música culta europeia estivessem claras entre os italianos que vieram, na época da imigração, ao Brasil. E que essas, como explicamos durante o texto, podem ter sido transmitidas através da oralidade e, conforme a capacidade de imitação criativa do caipira, reproduzidas em sua canção.

Vimos que ao separar a música caipira através de seus afetos ou caracteres (nostálgico, jocoso e religioso) algumas diferenças apareceram. Este trabalho, em estágio inicial, levanta alguns questionamentos. Aponta para uma possibilidade de encontros musicais e encontra justamente nas características performáticas de tradição oral elementos que parecem refletir um pouco de nossa hipótese inicial: se haveria influência da música culta europeia, trazida pela mão dos italianos, na produção musical caipira. Ainda, aponta também, para uma possível categorização das esferas de caráter da música caipira que, diferente da música culta, ao invés de se realizar na partitura, aconteça nas características performáticas.

Talvez, em um esforço futuro, continuando o trabalho em um doutorado e aumentando o espaço amostral destas análises, possamos encontrar indícios que ajudem a compreender a maneira de construção das categorias do caráter musical e de que forma a performatividade e a oralidade trabalham os significados dentro da música caipira.

6. Referências Bibliográficas

Bibliografia – Teses , Dissertações e Monografias

- ABREU, Alexandre José de. **José Pedro de Sant'Anna Gomes e a atividade das bandas de música na Campinas do século XIX.** 2010. 252 f. Dissertação – IA, UNICAMP, Campinas. 2010.
- ALONSO, Gustavo. **Cowboys do Asfalto: Música Sertaneja e Modernização Brasileira.** 2011. 528 f. Tese: PPGH, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2011.
- ALVES, Emiliano Rivello Alves. **Cornélio Pires e Monteiro Lobato: da Esperança à Melancolia – O Debate Sobre o Progresso.** 2012. 303 f. Tese – DS, Universidade de Brasília, Brasília, 2012.
- ALVES, Laís Azeredo. **O Processo de Securitização e Despolitização do imigrante: A Política Migratória Italiana nos anos 1900 – 2000.** 2015. 123 f. Dissertação – RI, UNESP, São Paulo, 2015.
- BESSA, Virgínia de Almeida. **A Cena Musical Paulistana: teatro musicado e canção popular na cidade de São Paulo (1914 – 1934).** 2012. 358 f. Tese – FFCLH, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2012
- BINDER, Fernando Pereira. **Bandas Militares no Brasil: difusão e organização entre 1808 – 1889.** 2006. 135 f. IA, Dissertação – UNESP, São Paulo, 2006.
- BRUM NETO, Helena. **Os Territórios da Imigração Alemã e Italiana no Rio Grande do Sul.** 2012. 318 f. Tese – FCT, UNESP, Presidente Prudente, 2012.
- CALSANI, Rodrigo de Andrade. **O Imigrante Italiano nos Corredores dos Cafezais: Cotidiano Econômico na Alta Mogiana (1887 – 1914).** 2010. 115 f. Dissertação: FCHS, UNESP, Franca, 2010.
- CAPONERO, Maria Cristina. **A Imagem do Brasil na Itália: Divulgação do Patrimônio Natural, Cultural e Antropológico.** 2007. 319 f. Dissertação – ECA, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2007
- COLLAÇO, Janine Helfst Leicht. **Sabores e Memórias: Cozinha Italiana e Construção Identitária em São Paulo.** 2009. 279 f. Tese – FFLCH, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009

- CORRER, André Bortolazzo. **“Identidade Tirolesa em Santa Olímpia (Piracicaba/SP): Festas, tradições e memória.** 2014. 212 f. Dissertação: EACH, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014
- COSTA, Bruno Esslinger de Britto Costa. **O Fandagueiro Narrador: Cultura Popular, Território e as Contradições do Brasil Moderno Nas Modas de Viola Caiçara.** 2015. 186 f. Dissertação – IEB, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.
- CRIONI, Andréa Galhardi de Oliveira. **Patrimônio Cultural e Identidade Territorial: Estudo do Bairro de Cascalho – Cordeirópolis – SP.** 2012. 139 f. Dissertação – IGCE, UNESP, Rio Claro, 2012.
- CUNHA, Máisa Faleiros da. **Demografia e Família Escrava: Franca – SP, Século XIX.** 2009. 265 f. Tese – IFCH, UNICAMP, Campinas, 2009.
- DIAS, Alessandro Henrique Cavichia. **“Do Iê-Iê-Iê ao Êê-Boi”: Sérgio Reis e a Modernização da Música Sertaneja (1967 – 1982).** 2014. 164 f. Dissertação – FCHS, UNESP, Franca, 2014.
- DIAS, Saulo Sandro Alves. **O Processo de Escolarização da Viola Caipira: Novos Violeiros (in)ventano Modas e Identidades.** 2010. 244 f. Tese – FE, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.
- FACCHINETTI, Luciana. **A Imigração Italiana No Segundo Pós-Guerra e a indústria Brasileira no Anos 50.** 2003. 139 f. Dissertação – IFCH, UNICAMP, Campinas, 2003
- FURLANETTO, Patricia Gomes. **O Associativismo Como Estratégia de Inserção Social: As Práticas Sócio-Culturais do Mutualismo Imigrante Italiano em Ribeirão Preto (1895 - 1920).** 2007. 306 f. Tese – FFLCH, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.
- GABRIEL, Maria Cristina Chiaradia. **Além das Fronteiras do Colonato: O ajustamento da coletividade italiana à sociedade local campineira durante a grande imigração – 1886 – 1920.** 1995. 194 f. Dissertação – IFCH, UNICAMP, Campinas, 1995.
- GARCIA, Fernanda di Flora. **Sobre os Centros de Permanência Temporária na Itália e a Construção Social da Não-Pessoa.** 2011. 200 f. Dissertação – IFCH, UNICAMP, Caminas, 2011.

- GARCIA, Rafael Marin da Silva. **Moda-de-Viola: Lirismo, Circunstância e Musicalidade no Canto Recitativo Caipira**. 2011. 347 f. Dissertação – IA, UNESP, São Paulo, 2011.
- Gonçalves, Camila Koshiba. **Música em 78 Rotações: “Discos a todos os preços” na São Paulo dos anos 30**. 2006. 241 f. Dissertação – FFLCH, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006
- GONÇALVES, Paulo Cesar. **Mercadores de Braços: Riqueza e Acumulação na Organização da Emigração Européia para o Novo Mundo**. 2008. 519 f. Tese – FFLCH, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2008.
- GONZÁLEZ, Juliana Pérez. **Da Música Folclórica à Música Mecânica. Uma História do Conceito *Música Popular* Por Intermédio de Mário de Andrade (1893 – 1945)**. 2012. 276 f. Dissertação – FFCHL, Universidade de São Paulo, USP, 2012.
- GUIMARÃES, Fernando Mattos Pereira. **Fatores Determinantes da Diferenciação Sócio-Econômica Entre os Imigrantes Italianos, de 1880 a 1920, no Estado de São Paulo**. 1996. 73 f. Monografia – IE, UNICAMP, Campinas, 1996
- HIGA, Evandro Rodrigues. **“Para fazer chorar as pedras”: o Gênero Musical Guarânia no Brasil – décadas de 1940/ 50**. 2013. 277 f. Tese – IA, UNESP, São Paulo, 2013
- LIMA, Marcos Aurélio de. **A Banda estudantil em um toque além da música**. 2005. 233 f. Tese – Faculdade de Educação, UNICAMP, Campinas, 2005.
- MACHADO NETO, Diósnio. **Em Vão Vigiam as Sentinelas: cânones e rupturas na historiografia musical brasileira sobre o período colonial**. 2011. 320 f. Tese (Livre Docência) – FFCLRP, Universidade de São Paulo, Ribeirão Preto, 2011.
- MOCELLIN, Maria Clara. **Trajetórias em Rede: Representações da Italianidade Entre Empresários e Intelectuais da Região de Caxias do Sul**. 2008. 207 f. Tese – IFCH, UNICAMP, Campinas, 2008.
- ORETGA, Guilherme de Castro. **A Viola Amplificada de Leo Canhoto e Robertinho: A Trilha Sonora do Brasil em Transição**. 2012. 152 f. Dissertação – FFC, UNESP, Marília, 2012.

- **PACHECO, Carlos Américo. Café e Cidades em São Paulo: Um Estudo de Caso da Urbanização na Região de Araraquara e São Carlos 1880/1930.** 1988. 231 f. Dissertação – IE, UNICAMP, Campinas, 1988.
- **PÁTEO, Maria Luisa de Freitas Duarte do. Bandas de Música e Cotidiano Urbano.** 1997. 217 f. Dissertação – IFCH, UNICAMP, Campinas, 1997
- **PAYER, Maria Onice. Memória da Língua: Imigração e Nacionalidade.** 1999. 186 f. Tese: IEL, UNICAMP, Campinas, 1999.
- **PAZETTI, Henrique Albiero. A Região do Médio Tietê e os Primeiros Acordes Paulistas: o Cururu.** 2014. 118 f. Dissertação – IGCE, UNESP, Rio Claro, 2014.
- **PEDRO, Renato Cardinali. Uma Orquestra de Viola Caipira do Município de São Carlos.** 2013. 204 f. Dissertação – IA, UNICAMP, Campinas, 2013.
- **PEREIRA, Odirlei Dias. No Rádio e Nas Telas: O Rural da Música Sertaneja de Sucesso e Sua Versão Cinematográfica.** 2008. 262 f. Dissertação – FFC, UNESP, Marília, 2008.
- **PEREIRA, Vinícius Muniz Pereira. Entre o Sertão e a Sala de Concerto: Um Estudo da Obra de Renato Andrade.** 2011. 228 f. Dissertação: IA, UNICAMP, Campinas, 2011.
- **PINTO, João Paulo do Amaral. A Viola Caipira de Tião Carreiro.** 2008. 370 f. Dissertação – IA, UNICAMP, Campinas, 2008.
- **PITTARELLO, Adriana de Oliveira. A Ópera Lírica Como Instrumento de Ensino do Italiano LE: Teorias e Práticas.** 2009. 216 f. Dissertação – FFLCH – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.
- **REIS, Ilaria Bisanti dos. Itália e Italianos por Olhares Brasileiros Reflexões Sobre Crenças no Ensino de Italiano como Língua Estrangeira.** 2013. 163 f. Dissertação – IEL, UNICAMP, Campinas, 2013.
- **RODRIGO DA SILVA, Teodoro. O crédito no Mundo dos Senhores do Café: Franca 1885 - 1914.** 2006. 263 f. Dissertação – IE, UNICAMP, Campinas, 2006.
- **ROSA, Fabíola. As Bandas de Música no Estado de São Paulo Entre 1870 e 1920: Uma Construção Social de Hibridação Musical.** 2012. 50 f. Monografia: DM, Universidade de São Paulo, Ribeirão Preto, 2012.

- ROVINA, Melina Roberto. **Fogo Cruzado: Os Imigrantes Italianos Entre o Barrete Frígio e o Saco de Coar Café.** 2012. 164 f. Dissertação – IFCH, UNICAMP, Campinas, 2012.
- SANCHES, Bruno de Souza. **O Fandando Caipira da Região de Itapetininga.** 2012. 127 f. Monografia – ECA, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.
- SANTOS, Elisângela de Jesus. **Nas Melodias da Toada: riso e performance no cururu paulista.** 2008. 133 f. Dissertação – IFC, UNESP, Araraquara, 2008.
- SARTORI, Vilmar. **Banda Ítalo-Brasileira/ Carlos Gomes: história e memória de uma corporação musical centenária na cidade de Campinas.** 2013. 213 f. Dissertação – IA, UNICAMP, Campinas. 2013.
- SECRETO, Maria Verônia. **Fronteiras em Movimento: O Oeste Paulista e o Sudeste Bonaerense na Segunda Metade do Século XIX – História Comparada.** 2001. 398 f. Tese: IE, UNICAMP, Campinas, 2001.
- SILVA, Claudia Felipe da. **Bandas de Música, Imigração Italiana e Educação Musical: O corpo Musicale “Umberto I” de Serra Negra, uma Localidade Interiorana com Forte Presença Italiana.** 2009. 281 f. Dissertação – Faculdade de Educação, UNICAMP, Campinas, 2009.
- SILVA, Marcos Paulo da. **A Representação da Segunda Guerra Mundial em um Semanário do Interior Paulista. O Eco (1939 – 1944).** 2007. 170 f. Dissertação – FAAC, UNESP, Bauru, 2007.
- SILVEIRA, Marcel Camargo. **Imigração Italiana em Limeira – SP: Terra, Política e Instrução Escolar (1880 – 1900).** 2007. 193 f. Dissertação – FE, UNICAMP, Campinas, 2007
- VILELA PINTO, Ivan. **Cantando a Própria História.** 2011. 351 f. Tese – Psicologia Social, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011
- VILELA PINTO, Ivan. **Do Velho se Faz o Ovo.** 1999. 724 f. Dissertação – IA, UNICAMP, Campinas, 1999.

Bibliografia – Artigos, livros e outros

- AHARONÍAN, Coriún. **Factores de Identidad Musical Latinoamericana Tras Cinco Siglos de Conquista, Dominación y Mestizaje.** *Revista de Música Latinoamericana*. Texas, v. 15, n. 2. pp. 189 – 225. 1994.
- ALEM, João Marcos. **Rodeios: A Fabricação de Uma Identidade caipira-sertanejo-country no Brasil.** *Revista USP*, São Paulo. n. 64. pp. 94 – 121. dez/ fev 2004 – 2005.
- ALMEIDA, Ágata Yozhiyoka. **Tópicos musicais: desdobramentos de um conceito.** Manuscrito, I Seminário Interno do LAMUS-DM-FFCLRP-USP. Ribeirão Preto, 2014.
- ALONSO, Gustavo. **Jeca Tatu e Jeca Total: a construção da oposição entre música caipira e música sertaneja na academia paulista (1954 – 1977).** *Revista Contemporânea*. Niterói. v. 2, n. 2. pp. 439 – 463. jul/ dez 2012.
- ANDRADE, Mário de. **Ensaio Sobre a Música Brasileira.** São Paulo: Livraria Martins Editora, Brasília, INL, 3ª Ed. 1972.
- AZEVEDO, Célia Maria Marinho de. **Onda Negra, Medo Branco: O negro no imaginário das elites do século XIX.** 2ª Ed. São Paulo, Annablume. 2004.
- BHABHA, Homi. **O Local da Cultura.** São Paulo: Humanitas, 1998.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **Os Caipiras de São Paulo.** Brasília: Editora Brasiliense, 1983.
- CALDAS, Waldenyr. **Reverendo a Música Sertaneja.** *Revista USP*, São Paulo. n. 64. pp. 58 – 67. dez/ fev 2004 – 2005.
- CANCLÍNI, Nestor Garcia. **Culturas Híbridas.** São Paulo: EDUSP. 4ª Ed. 2013.
- CANDIDO, Antonio. **Cururu.** *Revista Remate de Males*, Campinas. 1999.
- CANDIDO, Antônio. **Parceiros do Rio Bonito.** 9ª Edição. São Paulo: Duas Cidades/ Editora 34, 2001.
- CARDIM, Fernão. **Tratados da Terra e Gente do Brasil.** Introdução e notas de Baptista Caetano, Capistrano de Abreu, Rodolfo Garcia. Rio de Janeiro, J. Leite & Cia. 1925.
- CARVALHO, José Murilo de. **Os Três Povos da República.** *Revista USP*, São Paulo. n. 59. pp. 96 – 115. set/ nov 2003.
- CASTELLS, Manuel. **O Poder da Identidade.** In: _____. *A Era da Informação: economia, sociedade e cultura*. 2. Ed. Tradução de Klauss Brandini Gerhardt. São Paulo, Paz e Terra, 1999. 2 v.

- COELHO de SOUZA, Rodolfo. **Música, Sublimação e a Linguagem do Inconsciente.** *Revista Brasileira de Psicanálise*. São Paulo. v. 45, n. 1. pp. 107 – 121. 2011. Disponível em: http://rbp.org.br/volumes.php?id_publicacao=10451#a41; Acessado em: mar/ 2014.
- COELHO de SOUZA. **Hibridismo, Consistência e Processos de Significação na Música Modernista de Villa-Lobos.** *Revista Ictus*. Salvador. v. 11, n. 2. pp. 151 – 199. 2010.
- COLBARI, Antonia. **Familismo e Ética do Trabalho: O Legado dos Imigrantes Italianos para a Cultura Brasileira.** *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 17, n. 34, 1997.
- CORRÊA, Roberto. **A Arte de Pontear Viola.** Brasília, Editora Brasília. 2000.
- CORRÊA, Roberto, *et al.* **Tocadores: Homem, Terra, Música e Cordas.** São Paulo, Editora Olaria. 2002.
- COSTA, Emília Viotti da. **Da Monarquia à República: Momentos decisivos.** São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 6ª Ed. 1999.
- DANTAS, Vinícius. **Bibliografia de Antonio Candido.** São Paulo: Duas Cidades, Ed 34. 272 p. 2002.
- FALCON, Francisco J. Calazans. **O Povo Brasileiro: Ensaio Historiográfico.** *Revista USP*, São Paulo. n. 46. pp. 30 – 41. jun/ ago 2000.
- FAUSTO, Bóris. **História Geral da Civilização Brasileira: Estrutura de Poder e Economia (1889-1930).** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil. 1997.
- FRANCO, Maria Sylvia de Carvalho. **Homens Livres da Ordem Escravocrata.** São Paulo: Ática. 1976.
- GONZÁLES, Juan Pablo. **Pensar la Música Desde América Latina: Problemas e Interrogantes.** Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2013.
- GRABÓCZ, Márta. *Morphologie des ouvres pour piano de Liszt: Influence du programme sur l'évolution des formes instrumentales.* Paris: Éditions Kimé, 1996.
- HOLLER, Marcos. **Os Jesuítas e a Música no Brasil Colonial.** Campinas: UNICAMP. 2010.
- HOSKIN, Gabriel. **Music and Cultural Diversity Among Brazilian Migrants in Madrid, Spain.** *Revista Música e Cultura*. v. 9. 2014. Disponível em:

<http://musicaecultura.abetmusica.org.br/index.php/revista/article/view/284/192> Acessado em: jan/ 2015.

- IKEDA, Alberto. **Os Italianos e a Música em S. Paulo.** *O Estado de São Paulo*. São Paulo. ano VII, n. 442. pp. 6 – 7. 1989.
- JACKS, Nilda Aparecida. **Indústria Cultural e Cultura Regional.** 2. Ed. Porto Alegre: Editora Universidade, 1998. v. 2.
- JACKS, Nilda Aparecida. **Tendências Latino-Americanas nos Estudos da Recepção.** In: XVII INTERCOM, Piracicaba, 1994.
- JACKSON, Luiz Carlos. **A Tradição Esquecida: Estudo Sobre a Sociologia de Antonio Candido.** *RBCS*, São Paulo. v. 16, n. 47. pp. 127 – 184. out/ 2001.
- LOBATO, Monteiro. **Urupês.** (1ª Ed. 1918) Brasília: brasiliense. 1994.
- MACHADO NETO, Diósnio. **Apesar de caipira pobre, eu descendo de nobres: Las tópicas rememorativas em la música “caipira” como expresión del encuentro entre los inmigrantes italianos y la cultura ancestral.** Manuscrito, Coloquio Internacional exilios y migraciones en la construcción de la memoria musical de México, Iberoamérica y el Caribe. Ciudad del México, 2013.
- MAGALHÃES, Valéria Barbosa de. **Imigração em São Paulo e as Memórias das Canções Italianas.** *Cadernos Ceru*, São Paulo. v. 23, n. 2. pp. 127 – 140. 2013.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos Meios as Mediações.** Rio de Janeiro: Editora UFRJ. 6ª Ed. 356 p. 2009.
- MARTINS, José de Souza. **Cultura e Educação na Roça, Encontros e Desencontros.** *Revista USP*, São Paulo. n. 64. pp. 28 – 49. dez/ fev 2004 – 2005.
- MARTINS, José de Souza. **Sonoridades Luso-Afro-Brasileira.** Lisboa, Imprensa de Ciências Sociais do Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa. 2004.
- MIAMPIKA, Landry-Wilfrid. **De La Invención del Otro a Las Travesías Transculturales Postcoloniales.** In: José A. Sánchez e José A. Gómez. (Eds). *Práctica artística y políticas culturales: algunas propuestas desde la Universidad.* Murcia: Universidad de Murcia, 2003.
- OLIVEIRA, Lúcia Lippe. **Nós e Eles: relações culturais entre brasileiros e imigrantes.** Rio de Janeiro: Editora FGV. 1ª ed. 2006.

- OLIVEIRA, Lucia Lippi. **Do Caipira Picando Fumo A Xitãozinho e Chororó.** *Revista USP*, São Paulo. n. 59. pp. 232 – 257. set/ nov 2003.
- OLIVEN, Ruben George. **A Parte e o Todo: A Diversidade Cultural no Brasil – Nação.** Petrópolis: Vozes, 143 p. 1992.
- ORTIZ, Fernando. **Cuntrapunteo del tabaco y el azúcar.** Habana: Editorial de Ciencias Sociales – La Habana, 1940.
- PARNCUTT, Richard. **Musicologia Sistemática: a história e o futuro do ensino acadêmico no ocidente.** *Em Pauta*. Rio de Janeiro. v. 20, n. 34/ 35. pp. 145 – 185. 2012.
- PEREIRA, João Baptista Borges. **Os Imigrantes na Construção Histórica da Pluralidade Étnica Brasileira.** *Revista USP*, São Paulo. n. 46. pp. 6 – 29. jun/ ago 2000.
- PEREIRA, João Baptista Borges; QUEIROZ, Renato da Silva. **Por Onde Anda o Jeca Tatu?** *Revista USP*, São Paulo. n. 64. pp. 6 – 13. dez/ fev 2004 – 2005.
- PIEDADE, Acácio Tadeu de Camargo. FREIRE, Vanda Bellard. *Et al.* **Horizontes da Pesquisa em Música.** Rio de Janeiro: 7Letras, 2010.
- Tadeu de Camargo. **Rhetoricity in the music of Villa Lobos: musical topics in Brazilian early XXth-century music.** In: International Conference on Music Semiotics in Memory of Raymond Monelle. The University of Edinburgh, Edimburgo, 2012.
- PIERSON, Donald. **Cruz das Almas.** São Paulo: José Olympio. 1966.
- PINTO, Tiago de Oliveira. **Etnomusicologia: da Música Brasileira à Música Mundial.** *Revista USP*, São Paulo. n. 77. pp. 6 – 11. mar/ mai 2008.
- PINTO, Tiago de Oliveira. **Ruídos, Timbres, Escalas e Ritmos: Sobre o estudo da música brasileira e do som tropical.** *Revista USP*, São Paulo. n. 77. pp. 98 – 111. mar/ mai 2008.
- PINTO, Tiago de Oliveira. **Som e Música: Questões de uma Antropologia Sonora.** *Revista de Antropologia da USP*. São Paulo. v. 44, n. 1. pp. 1 – 66. 2001. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/ra/article/view/27128/28900>; Acessado em: ago/ 2014.
- PIRES, Cornélio. **Conversas ao Pé Do Fogo.** Edição fac-similar. - São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1987.
- QUEIROZ, Maria Isaura de Pereira. **Bairros Culturais Paulistas.** São Paulo: Duas Cidades, 1973.

- RAMA, Ángel. **Transculturación Narrativa en América Latina**. Buenos Aires: Ediciones El Andariego, 2ª Ed. 352 p. 2008.
- REYNOSO, Carlos. **Antropología de la Música: de los géneros tribales a la globalización**. Volume 1: Teorias da Simplicidade. 1ª ed. Buenos Aires: SB, 2006.
- SAINT-HILAIRE, Auguste de. **Segunda Viagem ao Rio de Janeiro e Minas Geraes e São Paulo**. 1ª ed: 1822. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1938.
- SANDRONI, Carlos. **Apontamentos Sobre a História e o Perfil Institucional da Etnomusicologia no Brasil**. *Revista USP*. São Paulo. n. 77. pp. 66 – 75. Mar/mai 2008.
- SANDRONI, Carlos. **Categorias Raciais e Gêneros Musicais**. *Revista Usp*, São Paulo. n. 87. pp. 134 – 143. set/ nov 2010.
- SANT'ANNA, Romildo. **Moda Caipira: Dicções do Cantador**. *Revista USP*, São Paulo. n. 87. pp. 40 -55. set/ nov 2010.
- SANTOS, Elisângela de Jesus. **Apontamentos Etnográficos Sobre o Cururu do Médio Tietê, SP**. In: XI Congresso Luso Brasileiro de Ciências Sociais. *Diversidades e (Des)Igualdades*. Salvador, Bahia. 2011.
- SOTO, William Héctor Gómez. **A Sociologia do “Mundo Rural” de José de Souza Martis**. In: VI Congresso Latino-americano de Sociologia Rural “Sustentabilidad y Democratización de las Sociedades Rurales Latinoamericanas”, UFRGS, Porto Alegre, 25 a 29 de novembro de 2002.
- SOUZA, Mauro Wilton de. **Recepção Mediática: Linguagem de pertencimento**. *Revista Latinoamericana de Ciencias de La Comunicación*. n. 2 (2), jan/ jun 2005.
- SOUZA, Mauro Wilton. **Recepção e Comunicação: A Busca do Sujeito**. In: Mauro Wilton de Souza (Org.). *Sujeito, o Lado Oculto do Receptor*. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- TINHORÃO, José Ramos. **Pequena História da Música Popular Segundo Seus Gêneros**. São Paulo, Editora 34, 7ª Edição, 1974.
- TINHORÃO, José Ramos. **Música Popular, os sons que vêm da rua**. Rio de Janeiro, Edições Tinhorão, 1976.
- TONI, Flávia Camargo. **Missão: As Pesquisas Folclóricas**. *Revista USP*, São Paulo. n. 77. pp. 24 – 33. mar/ mai 2008.

- ULHÔA, Martha Upinambá; ARAGÃO, Paulo; TROTTA, Felipe. **Música Híbrida – Matrizes Culturais e a Interpretação da Música Brasileira.** In: XIII Encontro da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Grauação em Música. *Música no Século XXI – Tendências, Perspectivas e paradigmas.* UFMG, Belo Horizonte. 2001.
- VALENÇA, Suetônio Soares. **Aspectos da MPB no Século XIX: Regentes de Orquestras do Teatro Musicado Popular.** *Revista USP.* São Paulo. Dez/ jaz/ fev 1990.
- VERSIANI, Flávio Rabelo. *Escravos, homens livres e imigrantes: notas sobre a oferta de trabalho para a indústria no período até 1920.* In: Silva, Sérgio S.; SZMRECSANY, Tamás. (Org.) **História Econômica da Primeira República.** 2ª Ed. São Paulo: Hucitec/ Associação Brasileira de Pesquisadores em História Econômica/ EDUSP/ Imprensa Oficial, 2002, p. 189 – 213.
- VIANNA, Oliveira. **Populações Meridionais do Brasil.** Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial – Vol. 27, 424 p. 2005.
- VICENTE, Eduardo. **Chantecler: Uma Nova Gravadora Popular Paulista.** *Revista Usp,* São Paulo. n. 87. pp. 74 – 85. set/ nov 2010.
- VILELA PINTO, Ivan. **Apresentação.** *Revista USP.* São Paulo. n. 87, p. 6 – 13. Set/nov 2010.
- VILELA PINTO, Ivan. **Na Toada da Viola.** *Revista Usp,* São Paulo. n. 64. pp. 76 – 85. dez/ fev 2004 – 2005.
- VILELA PINTO, Ivan. **O caipira e a viola brasileira.** In: Pais, José Machado. (Org.). *Sonoridades luso – afro - brasileiras.* 1ª ed. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais do Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, pp. 171-187. 2004.
- VILELA PINTO, Ivan. **Vem Viola, Vem Cantando.** *Revista Estudos Avançados,* São Paulo. v. 24, n. 69. pp. 323 – 348. 2010.
- VILELA PINTO, Ivan. **Cantando a Própria História: Música Caipira e Enraizamento.** São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo. 2013.
- WEBER, Max. **Os Fundamentos Racionais e Sociológicos da Música.** São Paulo: Edusp. 1995.
- ZAN, José Roberto. **(Des)territorialização e Novos Híbridismos na Música Sertaneja.** *Revista Sonora.* Campinas. v. 1, n. 2 (1). 2010. Disponível em:

<http://www.sonora.iar.unicamp.br/index.php/sonora1/article/viewFile/14/13> Acessado em: mar/ 2014.

- ZAN, José Roberto. **Tradição e Assimilação na Música Sertaneja**. XI Congresso Internacional de Brazilian Studies Association (BRASA), 2008, Louisiana.

7. Anexos

As Vantagens da Pobreza

Zé Mulato e Cassiano

Eu te-nho pe - na de quem vi - ve na ri - que - za, que não co -

nhe-ce as van-ta - ge da po - bre-za. Oi, eu te-nho pe-na de quem vi-ve na ri - que-za, que não co -

nhe-ce as van-ta - ge da po - bre-za. O ri-co fu-ma um cha-ru - to de Ha - va - na, gas-ta di -

nhei-ro, ter es - ta - tus é ba - ca - na Eo po-bre pi - ta pai - a com fu - mo cai - a - na, ca-da tra -

ga - da tos - se qua-seu-ma se - ma - na. Mas cá pra nós, tu - do is - soé uma ilu - sã - ão, pois a - fi -

nar to - doos dois su - jaos pur - mão.

Casamento Caipira

Moreno E Moreninho

7

13

No tem-po queeu e - ra mo-ço gos - ta-va dea-di - ver - ti eu i - a na pa - go -

19

dei-ra dan - ça-va da-qui pra li as - sis-ti um ca-sa - men-to na ci-da-de de Ja - cuí ca-

26

sa - men - to de cai - pi - ra qua - se me ma - tô de ri.

Conversa Vai

José Fortuna & Pitangueira

8
Eu fui num bai-le na ca-sa do Zé Vi-cen-te. A Ro-sa -

14
li - na nes-se bai-le foi tam-bém. Quan-doeu dan-ça-va com e-laa-pa-gou a ve-la

21
E no es-cu-ro fi-que-mo sem ver nin-guém. Con-ver-sa vai, Con-ver-sa vem,

29
Nós só dan-ça-va, ó, no vai e vem. Con-ver-sa vai, con-ver-sa vem,

37
es-se pe-da-ço eu não con-to pra nin-guém.

Italiano Leiloeiro

Zé Fortuna e Pitangueira

5
sem - pre queha - vi - au - ma fes - tan - ça noa - rra - iá o ita - lia - no lei - lo -

8
ei - ro não fal - ta - va na fun - ção lá no co - re - to en - tre pa - tos e ga - li - nhas oita - lia - no lei - lo - ei -

12
ro da - va i - ní - cio no lei - lão con - for - mea ca - ra ea co - ra - gem do fre -

16
guês e - le gri - ta - va dou - lhe u - ma dou - lhe du - as dou - lhe três

20

Mais um fio só

José Fortuna e Pitangueira

6 De - pois deum

11 a - no queo Li - bó - rio se ca - sou No car - tó - rio e - leen - trou e fa - lou pro es - cri - vão: "Vim re - gis -

15 trar o pri - mei - ro fi - lho meu, co - moa vi - daes - tá di - fi - cil não que - ro mais fi - lho não.

19 Só que - roum fio, um fi - o só, um fio, - um fi - o só, só mais um fio, - um fi - o

22 só, um fio, um fi - o só".

Marvada Pinga

Ochelsis Laureano

7
Coma mar-va - da

13
pin-gaé queeu mea-tra - paio Eu en-tro na ven-dae já dou meu taio Pe-go no co-poe da-li num

18
saio a - li mesmoeu be-boa - li mes-moeu cãí - Só pra car-re - gá é queeu dô tra -

24
baio.

Moça Gorda

José Fortuna e Pitangueira

7
Mo-ça gor-dae - raa Chi-ca Cons - tan-ça, quan-doe-la ca -

12
sou que tra - ba-lhoes - ta - fan - te. Pra ves - tir seu - ves-ti-do de noi-va vei-oa cos - tu -

16
rei-rae mais vin-tea - ju - dan - te. E trou - xe-ram cem me-tros de fai-xas pra ver sea da -

20
na-da for-ma-va cin - tu - ra, quan-doa tur-ma a-per - ta-va no mei - o por to-dos

24
os la - dos sa - ía gor - du-raA - per - ta - va por ci - ma, sa - ía por bai - xo! A - per - ta - por

28
bai-xo, sa-ía por ci - ma! A-per-ta-va por trás, sa-ía pa fren - te! A-per-ta-pa fren-te! Sa-í - a por

33
trás!

Moda dos Defeitos

Zé Fortuna e Pitangueira

Al-gum de - fei - to, meus a - mi - gos, to - dos tem Vo-cê a -

í nãoa-dian - ta rir que tem tam - bém, o - ra se tem. tem. tem Vo-cê a - í nãoa-dian - ta

rir que tem tam - bém Ho-mem bem al - to pen - sa ser o mai - o - ral Mas quan - do

mor - re ai meu Deus que tra - bai - ão. Pa - ra le - var pro ce - mi - té - rio tem que ser

Do - bra - do em qua - tro pra ca - ber no cai - xão o - ra se tem, tem, tem Al - guns de -

fei - to, meus a - mi - gos, to - dos tem Al-gum de - fei - to, meus a - mi - gos, to - dos tem

Vo-cê a - í nãoa-dian - ta rir que tem tam - bém, o - ra se tem, tem, tem Vo-cê a -

57

í nãoa - dian - ta rir que tem tam - bém

O Cupim

Amado e Antonio

Vo - cê qué com-prá uma ca - sa,o An - tô - nio tá ven - den - do, a - pro - vei - tee com-pre

lo-go queo cu-pim tá co-men-do, queo cu-pim tá co-men - do tá, tá co-men-do, tá, queo cu-pim

tá, tá co-men-do, tá. Tem cu-pim na ve-ne - zia - na, tem cu - pim em to - das

por - ta, o cu - pim tá des - tru - in - do a - té a cer - ca da hor-ta. O An -

tô - nio pois ve - ne-no,a cu - pin - za - da num im - por - ta, seo An - tô - nio não ven - dê a ca -

sa cai ou en - tor - ta. Vo - cê qué com-prá uma ca - sa,o An - tô - nio tá ven -

den-do, a - pro - vei - tee com-pre lo - go queo cu-pim tá co - men-do, queo cu-pim tá-co - men - do,

30

tá, tá - co - men - do, tá, queo cu - pim tá, tá co - men - do. tá.

O jeitinho da chica

Liu e Leu

6

O queeu a - cho en - gra - ça - do

11

é o jei-ti-nho da Chi - ca, e-laé mui-to cai-pi - ri - nha mas é uma coi-si-nha ri - ca.

17

Pas-sa po-de-ar-roz no ros - to, per-fu-me de me-xi - ri - ca, de-fois sai se re-que - bran-do

23

pra se mos-trar queé bo - ni - ta. É bai - xi - nha e gor - di - nha, re - don - da que nem bar -

28

ri - ca.

O Macumbeiro

Craveiro e Cravinho

7

Pra mim é só Deus no céu, no bol-so mui-to di - nhei - ro. Coi - sa que não a - cre -

13

di - to é ma-cum-ba de te - rrei - ro. Pra mim Deus é o mai - or E - le viu o céu pri -

19

mei - ro, ma - cum-ba quan-doé de - mais Vi - ra con-trao-ma-cum - bei - ro.

26

O Preto e a Italiana

Zé Carreiro e Carreirinho

6

O-ra ve-ja Ti-na.

13

ita-lia-na bo-ni-ta Se a-pai-xo-nou pe-lo João Ba-tis-ta E-le na fa-zen-da

21

e-ra san-fo-nis-ta o na-riz do bicho quan-does-pir-raa - pi-tae-leó cha-mi-

26

né do trem da pau-lis-ta.

Pau Comprido e Buraco Fundo

Vieira & Vieirinha Jr.

(catira)

A mu-lher do Ju-ca tá cor-re -

7
dei-rae-la pu-la cer-cae-pu-la por - tei - ra A vi-da-do Ju-ca-tá mi-o - ran-doO Ju-ca

14
sa - bee - não táim - por - tan - do.

Sai Pra Lá, Muié

José Fortuna e Pitangueira

To-dos os noi - vi - nhos, an-tes de ca - sar, é mea-mor de

cá, é mea-mor de lá. De- pois que se ca - sam co-meça o tro - pé "sai pra lá, ma -

ri - do!" "sai pra lá, mui - é!" Quan-do na - mo - ram e - le diz: "meu a - mor -

zi - nho eu sou po - bree não sei co - mo vou po - der te sus - ten - tar." E - la res -

pon - de "os teus bei - jos mea - li - men - tam, os teus bra - ços me es - quen - tam, nem pre - ci - saa - ga - sa -

lhar." Quan-do se ca - sam e - la gri - ta "ô va - ga - bun - do, tô pas - san - do tan - to

fri - o que já tô fi - can - doa - zul, eu ta - va bem na ca - sa da mi - nha mãe e a - go - raeu não sou

Se não fosse o Quase

Zé Fortuna & Pitangueira

Se não fos-seo qua-se,

qua-seeu per-coo trem. E por qua-se, qua-se, qua-seeu en-tro bem. Eu es-ta-va na-mo-

ran-do qua-se na bei-ra do rio, e-ra qua-se mei-a noi-te, qua-seo pai de-la me viu. Um ca-

chor-ro qua-se pre-to qua-se, qua-se me pe-gou, eu cor-ro pu-lei a cer-ca qua-se quea cal-ça ras-

gou.

Tá Por Fora

Zé Fortuna & Pitangueira

Se vo-cê sa-ir noes - cu-ro an-tes de rai-ar aAu - ro-ra E

dois fu - la-nos lhe cer - cae pe - de pa - ra ver as ho-ra se vo-cê mos-tráo re - ló - gio vo-cês -

tá mes-mo por fo - ra E - les que - rem lheas - sal - tar, ti-rar sua rou-pae dei -

xar voe - cê co ros - to de fo - ra.

Tem Muita Diferença

José Fortuna e Pitangueira

8

O que a gen-te diz, do que a gen-te pen - sa, tem mui-ta di-fe - ren - ça, tem

16

mui-ta di-fe-rença. Sea so-graa nos vi - si - ta pra gen-teé mes mo fim, só praen-ga-nar a

23

vêi - a a gen - te diz as - sim. Mas o quea gen - te pen - sa se pu-des-se di - zer, bo -

30

ta - va sem de - mo - ra a so-gra pra cor - rer. Is - toé mes-mo ver - da - de tem mui-ta di -

37

fe - ren - ça,a gen - te nun - ca diz o que a gen - te pen - sa.

Berrante da Saudade

Nenete e Dorinho

$\text{♩} = 100$

quan-do es - cu-to som de um be - rra-an-te meu pen-sa-

men-to mui-to lon - ge vai e tem na men-te o pas-sa - do dis-tan-te ve-jo ai-

ma - gem do meu ve - lho pai re - cor-doa - sim mi - nha fe - liz in -

solução solução solução
fâ-ân-cia quehá tan-to tem-po fi-cou pa - ra trás in-fe-liz - men-te só res-ta lem -

solução solução
bran - ça por-que meu pai já não e-xis - te mais re-pi-ca mo-ço es-se seu ber -

solução solução
ran - te que nes-seins - tan-teeu cho-ro com von - ta - de por-que ou - vin-do es-se som vi -

bran - te re - cor - do do meu pai e cho - ro de sau - da - de

Lamento de uma Saudade

Liu e Léo

7

14

que noi-te lin-da céu es-tre-la-do

22

a lu-a bran-ca cla-rei-ao chão na qui-e-tu-de de um quar-ti-nho

30

cho-ra bai-xi-nho meu vi-o-lão tris-te la-men-to deu-ma sau-da-de

38

fe-li-ci-da-de pro-cu-raem vão quem eu a-ma-va sin-ce-ra-men-te

46

pa-gou ca-ri-nho comin-gra-ti-dão

Mágoa de Boiadeiro

Sérgio Reis

an - ti - ga - men - te nem em so - nho e - xis - ti - a tan - tas pon - tes so - bre os

ri - os nem as - fal - to nas es - tra - das a gen - teu - sa - va qua - tro ou cin - co si - nu -

e - los pra tra - zer o pan - ta - nei - ro no ro - dei - o da boi - a - da mas ho - je em

di - a tu - do é mui - to di - fe - ren - te com o pro - gres - so nos - sa gen - te nem se - quer faz u - mai -

dei - a que en - tre ou - tros fui pe - ão de boi - a - dei - ro por es - se chão bra - si -

lei - ro os he - róis da e - po - péi - a

Minha Terra, Minha Infância

Tião e Carreiro e Paraíso

8

15

Qui - se - ra quea vi - da trou - ses - se de vol - ta Meus en - tes que -

22

ri - dos quea mor - te le - vou Meu cor - po can - sa - do vol - tas - seã in - fân - cia Aos

29

so - nhos dou - ra - dos queo ven - to le - vou A mi - nha ca - si - nha queum di - a dei -

36

xei o tem - po im - pie - do - so já des - mo - ro - nou, A - que - les ca - mi - nhos tão

43

lin - dos da ro - ça, As chu - vas em po - ças tam - bém trans - for - mou A na - mo - ra -

50

di - nha do ban - co daes - co - la Pe - lo mun - doa - fo - ra Nun - ca mais eu vi

Poço Verde

Zilo & Zalo

9
Meu po-ço ver-de, ve-lhoa - mi-go do pas - sa-do vem re - ver-tee-mo-cio - na-do um an - ti-go me-nes-

16
trel que pe-la vi-da vem can - tan-do tão con - ten-te mas que cho-rain-ti-ma - men-te ao fa-

23
1. 2.
lar 'Co-ro-man - del' del' Meu Po-ço Ver-de que sau - da-de dos ca - ri-nhos e deuns

30
o-lhos tão ver - di-nhos queeu a - ma-va i-guala ti Guar-dei co - mi-go a pu - re-za des-sea-

37
mor Não de - mons - tro mi - nha dor Mas tam - bém nun - caes - que - ci

Poeira de Boiada

Liu e Léo

5
sau - da - de, ne - gra sau - da - de Que fe - re meu co - ra -

9
çã - ão Tra - zen - doa vi - da pas - sa - da Na mi - nhai - ma - gi - na - çã - ão Os

14
a - nos me ar - ras - ta - ram Lon - ge da in - fan - cia flo - ri - da Es -

18
tou che - gan - do ao fi - m Da lon - gaes - tra - da da vi - da

Presença de Deus

Belmonte e Amarai

6 VOZ
A-go-ra vol - tei de-pois de mui-tos

11
a - nos. Re - ver a que - rên - cia on - de eu nas - ci. De-pois de pas - sar tan-tos de-sen -

15
ga - nos. Só Deus é quem sa - o quan-to eu so - fri. De-pois de fa - lhar mil e tan-tos

19
pla-nos. Lon-ge do pa - pai da mãe-zi-nhae dos ma-nos. De tan-ta sau - da - de eu qua - se mor -

23
ri_i.

29

Recordação

Zilo e Zalo

7

cromatismo

14 VOZ:

Pa - ra que re - cor - dar um a -

21 Eb D

mor Que já deu seu a - deus pa - ra sem - pre Não a - dian - ta gos -

28 C

tar de al - gué - ém Que não gos - taum pou - qui - nho da gen - te Não a -

35

dian - ta bei - jar o re - tra - to De quem foi pa - ra não mais vol - tar

42

Não a - dian - ta re - ler as car - ti - nhas E tam - bém não a - dian - ta cho -

49

rar Quan - do al - guém vai em - bo - ra pra lon - ge E nos dei - xa cho -

Rio Rebelde

Zilo & Zalo

7
guei seu len - ci - nho no rio cor - ren - do man -
Jo -

12
si - nho nas á - guas su - mi - a e -
raa úl - ti - ma lem - bran - ça dos seus ca -

17
ri - nhos que eu te - ri - a - a foi
uma i - lu - são tão lin - da que do meu

22
pei - to se des - pren - di - a - a
vi - voa re - cor - dar so - li - dão ra -
em mi - nha com meu co -

27
cão

34

Saudade de Matão

Tonico & Tinoco

7
Nes-te mun-doeu cho - roa - dor. Por u-ma pai - xão

14
sem fim. Nin-guém co - nhe-cea ra - zão Por-queeu cho-ro num mun -

22
doas - sim Quan-do lá no céu sur - gir U-ma pe-re gri -

30
na flor Pois to - dos de-vem sa - ber Quea sor - te me ti - rou

38
Fine
foi u-ma gran-de dor Lá no cé - é - éu jun-toa De - e - eus Em si -

45
lên - cio mi - nhal-ma des - can - sa - a E na ter-ra - a, to - dos can - ta -

52
1. am Eu la - men-to mi-nha des-ven - tu-ra des-ta po-bre dor
2. dor

Saudade de Ouro Preto

Tonico e Tinoco

6

12

20

27

35

42

47

ter - ra De ti te - nho sau - da - de És to - da mi-nha vi - da To - do meu

ser, mi-nha vai - da - de Mi - nha que-ri - da ter - ra Que me viu nas - ce - er

Mi - nha que-ri - da

Saudade Também Tem Hora

Sulino e Marrueiro

 $\text{♩} = 100$

6

É tris - te sen - tir sau -

11

da - de, dos bons tem - pos de ou - tro - ra O pen - sa - men - to re - lem - bra, um a - mor que foi em -

17

bo - ra O co - ra - ção é quem sen - te, mas os o - lhos é que cho - ram Quan - ta e quan - ta sau -

23

da - de eu es - tou sen - tin - doa - go - ra Sin - too co - ra - ção no pei - to que - ren - do sal - tar pra

29

fo _____ ra

Saudades da Minha Terra

Belmonte e Amarai

The musical score is written for a single melodic line in treble clef. The key signature consists of six sharps (F#, C#, G#, D#, A#, E#), and the time signature is 3/4. The score is divided into six systems, each containing a single staff. The first system begins with a treble clef, a key signature of six sharps, and a 3/4 time signature. The melody starts with a half note G5, followed by a quarter note A5, and then a half note B5. The second system begins with a measure rest, followed by a half note G5, a quarter note A5, and a half note B5. The third system begins with a measure rest, followed by a half note G5, a quarter note A5, and a half note B5. The fourth system begins with a measure rest, followed by a half note G5, a quarter note A5, and a half note B5. The fifth system begins with a measure rest, followed by a half note G5, a quarter note A5, and a half note B5. The sixth system begins with a measure rest, followed by a half note G5, a quarter note A5, and a half note B5. The score concludes with a double bar line.

5

10

16

22

28

Saudade de Coromandel

Goiá & Biazinho

6

12

18

25

32

39

46

Quem é nes - te mun - do que não tem sau - da - de, Da

fe - li - ci - da - de que não vol - ta mais. Do ver - dees - pe - ran - ça deum va - le for -

mo - so, Deum tem - po sau - do - so dos que - ri - dos pais. Eu vi - vo so - fren - do de

tan - ta sau - da - de, De u - ma ci - da - de ra - zão dos meus ais. U - ma sau - da -

de a - mar - gae cru - el, De Co - ro - man - del, Em Mi - nas Ge - rais.

51

57

Seriema

Zilo & Zalo

Pe-los cam-pos do Bra - sil, si-ri - e-ma vai can - tan-do, sem sa - ber quees-tá ma -

tan-do de sau - da-deum tro-va - dor. Mas tam - bém meu pen-sa - men-to pas-se - an-doe-mo-cio -

na-do pe-los cam-pos do pas - sa-do re-vi - ven-doum ve - lhoa - mor. Que sau - da-de si - ri -

e - ma das ma - nhãs em que eu i - a pa-raas fes-tas daa-ba - di - a no ma - tei-roe no bre -

jão. Seu can - tar se es - pa - lha-va pe-las ter-ras per - fu - ma-das em a - le-gres cla - ri -

na - das naal - vo - ra - da dai - lu - são.

Velha Querência

Liu e Léo

9

É um mis - té - rio Nos-sa vi - da nes-se mun - do Nos mo - men - tos mais pro -

16

fun - dos Quea gen - te tem que pas - sa - a - a - ar A ne-gra sor - te, sur-ge

25

sem-pre no ins - tan - te Mal-tra - tan-doum se - me - lhan - te Des-tru - in - doum po - bre lar.

Volta ao Passado

Zilo e Zalo

5
Ah seu pu-des-se, meu De-us, vol-tar ao tem-po pas-

10
sa-do Re-ver o la-goem-can-ta-do do meu a-ma-do ser-tão Pi-

15
sar de no-voos ca-mi-nhos por en-tre ser-ras e cam-pos A per-se-guir pi-ri-

20
lam-pos nas noi-tes de São Jo-ão.

Saudade de você

Belmonte e Amaraí

5

9

13

17

21

25

29

Quem eu a - mo foi em - bo - ra _____ Foi sem na - da me di - zer _____

E a - qui dis - tan - te es - tou So - li - tá - rio a so - frer

Meu a - mor pe _____ ço um fa - vor _____ De ao me - nos me es - cre - ver

Eu es - tou fi - can - do lou - co De sau - da - de _____ de vo - cê

Vou mor - ren - do pou - co a pou - co De sau - da - de _____ de vo - cê

Co - mo é tris - te a mar al - guém Que a gen - te não po - de ver

33

A dis-tân - cia en - tre nós _____ Que-ri - da po - de crer

A Marca da Ferradura

Tonico e Tinoco

8
Vou con - tão-quea-con-te - ceu com um ri-co fa-zen - dei-ro. Um ho - mem sem re-li - gião o seu

15
Deus e-rao-di - nhei-ro. Foi as - sim quee-le me dis-se no mei - o dos com-pa - nhei-ros. NaA - pa -

21
re-ci-da do Nor-te queé a ter-ra dos ro - mei-ros. Na i - gre-jaen-troa ca - va - lo nes-se

27
meu bur-rão li - gei - ro. Quem qui - ser fa - zêu-maa - pos-ta te-nho mui-tos mil cru - zei - ro.

Aparecida do Norte

Tonico e Tinoco

7
Já cum - pri mi-nha pro - mes-sa naA-pa -

14
re-ci-da do Nor-teE gra-ças a Nos-sa Se - nho-ranão-las - ti-mo mais a sor - te

21
Fa - lo com fé: Não las - ti-mo mais a sor-te Já cum - pri mi-nha pro - mes-sa naA-pa - re-ci-da do

28
Nor

Bom Jesus de Pirapora

Tonico e Tinoco

8

16

Num ve - lho car-ro de boi sa - í - mo es-tra-da fo-ra pas-san - doem to-daa vi -

23

a - gem pe - ri - go de ho-raem - ho - ra. Dor-min - do nos ma - ta - réus a - on - dea pin - ta - da

29

mo — ra. Mas quem tem fê nes - te mun - do so - fre ca - la - doe não cho - ra.

Ceguinha

Abel e Caim

8

Nai-gre - ja de A-pa - re-ci-da os ro - mei-ros sem - pre vi - a uma me-ni-na ce -

15

gui-nha que u - maes-mo-la pe - di-a. Mas nin-guém po-di-a dar o quea ce-gui-nha que - ri-a, e-ra

22

a luz dos seus o - lhos pa - ra ver a luz do di - a.

Milagrosa Nossa Senhora

Tonico e Tinoco

6
Vi-me da noi-te pro di - a en-tre a vi-da ea

12
mor - te. Mil pre-ces pe-di-moa De - us EaA-pa-re-ci-da do Nor - te. Deu-seo mi-la-gre na

18
ho - ra, dan-doa luz do meu vi - ve - er. Gra-ças a Nos-sa Se - nho-ra, a-ca-bou o meu so-

24
frê Teo-fe - re - çoes-sa can - çã - ão, ó Se - nho - raA-pa-re - ci - da Pa-dro - ei - ra do Bra-

30
sil, é a nos - sa mãe que - ri - da. Teo-fe - re - çoes-sa can - çã - ão, ó Se - nho - raA-pa-re-

36
ci - da Pa-dro - ei - ra do Bra - sil, é a nos - sa mãe que - ri - da.

O Grande Milagre

Mococa e Moraci

6

Lá per-to de Mon-tes Cla-ros na

12

fa-zen-da do Si-mão. Lá e-xis-te u-maes - tá-tua com um chi-co - te na mão.

18

Di-zem quehá mui - tos a-nos no tem-po daes-cra - vi - dã-ão, e - xis-ti-aum fa - zen -

23

dei - ro que fa - zi - a pri - sio - nei - ras as fa - mí - lias do ser - tâ - ão.

O Milagre de Tambaú

Palmeira e Biá

8

2.

U-ma véi-a mi-lí-o - ná-ria ao re - ce-ber a ben - ção jo-gou as mo-le - ta

15

fo-ra no mei - o da mul-ti - dão ti-rou seu co-lar de ou-ro e cho - ran-do dee - mo - ção quis en -

22

tre - gar para - o pa - dre to - daa - su - a - gr - ti - dão.

O Milagre do Ladrão

Zilo e Zalo

Um i-no-cen-te com três

6 a-nos de i-da-de tris-te vi-vi-a por não po-der ca-mi-nhar. - Sem-pre sen-ta-do nu-ma

10 ca-dei-ra de ro-das o-lha-va tris-te seus a - mi-gui-nhos brin-car - Su-a mãe-zi-nha mui-to

14 po-bre lhe di-zi - a to-das as noi-tes na ho - ra de se dei-tar "Fi-lho que-ri-do vo-cê

18 vai fi-car cu-ra - a - do Nos - so Se-nhor um di - a vem pra lhe cu-rar."

Rosto de Deus

Liu e Léo

Quan-do o ra - io de sol ver-me - lha do na mon - ta - nha ro-cho - sa ba -
 teu Lá no cam-po fi-cou de-se - nha - do o re - tra - to do ros - to de Deus O lu -
 ar des-pon - ta d'ou-tro la - do E o jo - go de i - ma - gem se deu E eu
 vi na mol-du - ra do cam - po ou-tra vez o re-tra - to de Deus O or -
 va - lho no ros - to de Deus foi na ho - ra que e - le cho ra - va Os pe -
 ca - dos ron-da - vam o mun - do e o mes - tre da-li se a-fas - ta - va

Relógio Quebrado

Lourenço & Lourival

8

Vou con-tar u-ma pas - sa-gem na vi-da de dois ir - mãos. Que vi-vi-am dis-cu -

15

tin-doa res-peí - to de re-li - gião. Jo - sé quee-ra o mais ve-lho ti - nha su - a de - vo - ção. Na

22

ho - ra dee - le dei - tar fa - zi - a su - a o - ra - ção.

Romaria

Luizinho, Limeira e Zezinha

10

Ar - ran-jei um ca - mi -

19

nhão do se-nhor Jo-sé So - fi-a Con - vi-dei o pes-so - al pra fa-zer a ro-ma - ri-a as

26

mu-ié tu-doar - ru - ma-do Mui - ta á-gua e co - mi-da e pra ver a pa - dro - ei-ra a

32

vi - a - gee - ra com - pri - da.

Santa Luzia

Abel e Caim

Dis - se e - la pa - rao jo - vem

9
"Eu não - des - pre - zoo a - mo - or por - que é gra - ça di - vi - na que no mun - do Deus dei -

17
xo - ou. Se vo - câ qui - ser meus o - lhos e a - char que tem va - lo -

26
or Nes - te ca - so é di - fe - ren - te pe - gue e - les de pre - sen - te pra con - so - lar su - a do -

34
or".

Um Tostão de Chuva

Liu e Léo

1.
 2.
 10
 18
 25
 Tra - ba - lha - va pa - ra e - le o ne - gri - nho Se - bas - tião Era u - ma po - bre cri -
 an - ça, que so - fri - aem su - as mãos Por ser mui - to re - li - gio - so, e - raa - que - la ju - dí - a - ção Pra au - men -
 tar oes - pan - to seu sem - pre que fa - la - vaem Deus, a - pa - nha - va do pa - trão.

Vida de Jesus

Tonico e Tinoco

7

Tra - zen - doa pais re - den - to - ra, o mun - doa - le - gre sor - rin - do, nu -

14

ma sim - ples man - je - dou - ra nas - ceu o se - nhor me - ni - no. Na - tar, na - tar, os

22

an - jo can - tan - doo hi - no.

Vinte e Cinco de Dezembro

Liu e Léo

$\text{♩} = 90$

Vin te cin co de De zem bro nes sa da ta de'a le gri a re cor da mos com

8

sau da de ou tros tem pos nes se di a que pa pai e a ma mãe

15

e a fa mí lia re ú ni a pra can tar e fa zer fes ta na mais per

21

fei ta'har mo ni a em lou vor ao nas ci men to ahhh

27

da que le me ni no ben to que nas ceu na'es tre ba ri a

A Voz do Milagre

Irmãos Divino

21 A com pa - nhei a me ni na sem sa ber pra on d'eu i a mas e ra

27 meu ju ra men to que nes sa ho ra eu se gui a e lá num ran chi nho po bre lo go mais

en tão me via ta va u ma mu lher na ca ma de fe bre qua se mor ri a

O diabo foi na festa

Serrinha e Zé do Rancho

6

O di - a - bo foi na fes - ta lá no cen - tro do ser - tão Com seu

11

ca - va - lo ver - me - lho fa - zen - do es - par - ra - ma - ção Quan - do foi à

16

mei - a - noi - te lá no mei - o do sa - lãõ De - ram pin - ga

21

pra be - ber Vei - o lá num gar - ra - fão Ca - da go - le que e - le da - va

26

sa - í - a fo - go do chão