

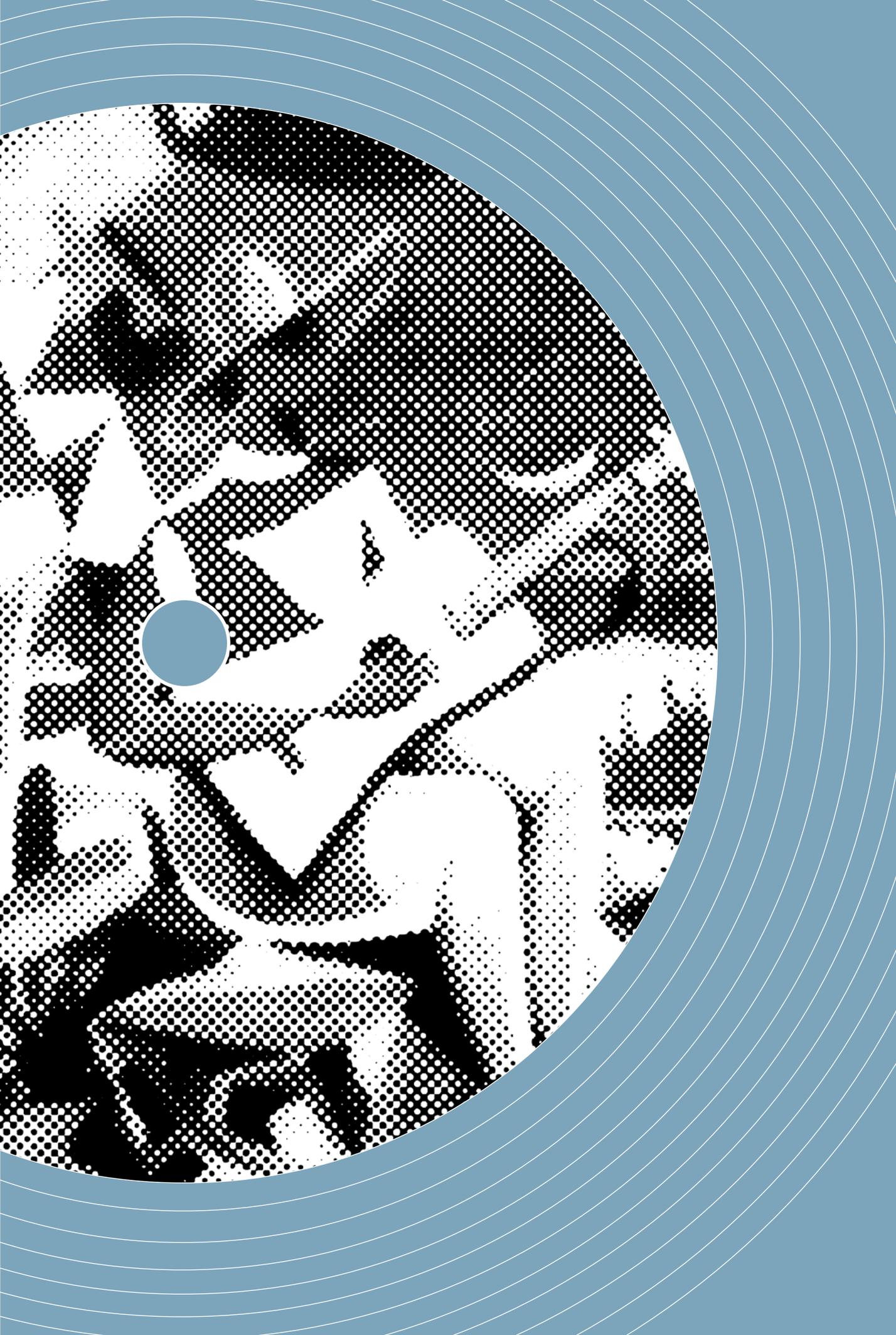
ROMILDO SANT'ANNA

Moda caipira: dicções do cantador

**ROMILDO
SANT'ANNA**

é escritor, jornalista
e professor do curso
de pós-graduação
em Comunicação
da Universidade de
Marília.





RESUMO

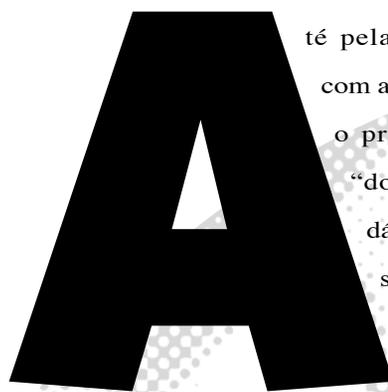
Este pequeno trabalho, ao focar alguns aspectos da moda caipira de raízes enquanto letra e música, visa a situar o cantador ou modista como intérprete das aspirações comunitárias. Põe ênfase no discurso de tradição oral-popular do romanceiro tradicional de origem ibérica e sua continuidade em formas de expressão cantadas, dispersas por todo o Brasil, e que, nas regiões Sudeste e Centro-oeste, são designadas como moda caipira. O percurso do texto é quase uma divagação sobre tema tão palpitante, mais demoradamente discutido no livro *A Moda é Viola – Ensaio do Cantar Caipira* (2009), do autor.

Palavras-chave: moda caipira, viola, tradição oral, língua geral.

ABSTRACT

*This small and unpretentious work focuses on some aspects of “Moda Caipira”, typical folk songs from the Brazilian rural Central and Southwest regions, and places its singer, the “cantador”, as an interpreter of the aspirations of the community he represents. Also, it attempts to highlight aspects of the interaction between lyrics and melodies. In so doing it emphasizes traditions of popular oral discourse of the “Romanceiro Popular” [“Traditional Ballads”], a popular anthology and a tradition that originated long ago in medieval Iberia, whose singing expression has continuously evolved, and which has spread throughout Brazil. We try in this text to analyze such thrilling topic, more thoroughly studied in the book *A Moda é Viola – Ensaio do Cantar Caipira* (2009).*

Keywords: moda caipira, guitar, oral tradition, língua geral [general language].



té pelas dificuldades com a palavra escrita, o prazer da poesia “do povo” não se dá pela leitura em silêncio, mas em recitá-la, cantá-la, ouvi-la. Le-

vando a palavra em forma de pregações eclesiásticas... adivinhações, quadrinhas, cateretês, romances e cururus, é nesse contexto que germinam vários gêneros de cantares brasileiros, inclusive o cantar caipira. A cruz solene nos cimos flamejantes das catedrais românicas e góticas para aqui foi transportada, com toda a majestade e irradiação mística, em nome de El-Rei e da espiritualidade lusíada de seu povo. Com esse fervor místico floresceu a Companhia de Jesus em seu sacerdócio, cosmovisão e espírito pedagógico. No contato com os nativos e corações africanos germina a cultura popular brasileira. Apartadas dos estratos subalternos, nascem também daí as elites encasteladas que imperam até hoje nas várias formatações de casas grandes, as quais muitas vezes se erguerão superpostas e desapegadas do povo em seu idioma mestiço, o *nheengatu*. Com sua proibição em 1734, como outra forma de expropriação e vassalagem à Coroa, impunha-se e se demarcava a divisão colonialista de classes, a ideologia da limpeza racial e civilizada dos “de fora” e o que caracteriza o padrão culto dos costumes e modos de ser. Ao longo dos tempos e até hoje, e no subconsciente, quem é su-

“Nesse tempo tudo forga, só minha vida é apertada,
O povo diz que não acha serviço de camarada.
Eu trabaio té de noite pra dá conta da empreitada.
Pego moda por empreita pra inventar e por toada,
Invento moda na linha, nos campeão dano lambada.

Quando eu vô na pagodera, eu levo a cumpanherada
Minha viola também vai eu não dexo desprezada.
O povo todo arvoroga: hora da minha chegada.
As criança vêm primero, grita ‘oia a violerada!’
Festero chama pra dentro, ‘me acompanha, rapaziada!’

Quando eu entro no salão, com minha viola afinada,
Eu canto uma moda arta, e muito bem expricada,
Dizendo que eu não insurto mas topo quarqué parada.
Tenho feito pé cascudo saí pisano na geada,
Saí derrubano orvaio com a carcinha arregaçada.

Nas festa que eu chego e canto, moça fica arvorogada,
Na cozinha eu escuito o zunzum das muié casada,
Tão gavano as minhas moda por tê palavra apertada.
Os campeão fica num canto, todo o povo dão risada,
Eles sai devagazinho corre quando pega a estrada!”
 (“Pé Cascudo”, de Oscar Martins e Vieira, 1972).

perior usa os modelos artísticos no padrão europeu; os inferiores comunicam-se na “língua errada”, o nhenhém de pobre e de índio, o *nheengatu*.

• • •

A palavra estranhamente é estranha: *nheengatu*. Mesmo em arejados cursos de línguas no Brasil dificilmente a pronunciam: *nheengatu*. Parece invocação do sobrenatural, exortação mágica ou uma escamoteação sociopolítica que, francamente, é. Provém dos falares indígenas tendo o tupinambá como referência e singelamente significa “língua bonita”: *nheen + gatu. Nheengatu!* Até o século XVIII, era o instrumento de comunicação corrente no Brasil, a língua brasílica. É oral, ancestral, imberbe, e não pronuncia Gutenberg. Convenhamos: o português em seu registro culto ensinado em raras escolas era grafado apenas em documentos da Coroa portuguesa, cartas provinciais e textos literários, em geral submissos aos modelos ibéricos. Aqui, “no quinto dos infernos”, quem os ia ler?

Os primeiros invasores, homens e pouquíssimos, em meio à população indígena e africana, tinham que se adaptar à realidade física, multicultural e ao sincretismo étnico que caracterizariam o país. Seus descendentes, filhos de donzelas nativas e afros, adotaram a língua mestiça, híbrida do português, castelhano e o falar de suas mães. O *nheengatu* era tão intenso que foi adotado pelos jesuítas nos atos de pregação aos “gentios”; o beato Anchieta concebeu peças teatrais e músicas sacras naquele “falar bonito”, a língua geral brasileira.

Como se tornou dominante, instaurando a prevalência do vencido sobre o vencedor, o *nheengatu* foi proibido em 1734, sob pena de prisões e açoites. Era outra forma de expropriação e vassalagem, a demarcação da divisão colonialista de classes, da limpeza racial e civilizada dos “de fora”, e do que se impôs como o “padrão culto” do idioma. No subconsciente, quem é superior usa o falar lisbonense; os inferiores comunicam-se na “língua errada”, o nhenhém (falar, falar, falar de índio), como dizem, o *nheengatu*.

Não esqueçamos: a língua oficial brasileira é matéria de lei (a recente reforma ortográfica é prova disso), não o dizer espontâneo que emerge do brasileiro. Por isso, até bem pouco tempo, aprendíamos na escola tudo diferente do que falávamos nas ruas.

Respeitar as circunstâncias do *nheengatu* leva-nos a compreender o falar comum nos quadrantes da região mais populosa do país: a região caipira. Explica-se: com o “bandeirismo de preação” do século XVII, os bandeirantes – mestiços de portugueses com mulheres indígenas – avançaram pelos sertões interioranos em captura aos braços e às almas para a escravidão. Consolidava-se o *nheengatu* como a “língua geral paulista”, resistente até hoje nos confins rurais e proletários, o “estropiado idioma” do povo.

Variações fonéticas semelhantes a “muiê linda de oiá”, “côa marvada pinga que eu me atrapaio”, “coiêta”, “meu zoio”, “chupano favo de mé” provêm da dificuldade que os indígenas e mestiços tinham (e têm) em articular certos sons como o “l”, “lh” e “r” em determinadas sílabas. Essa peculiaridade que ressoa em letras de modas, no ponto da viola, caracteriza o “dialeto caipira”.

“Eu num caio do cavalo, nem do burro,
[nem do gaio,
Ganho dinheiro cantano, a viola é meu
[trabaio,
No lugá onde tem seca, eu de sede lá não
[caio.
Levanto de madrugada e bebo pingo de
[orvaio,
Chora, viola!”
 (“Chora, Viola”, de Tião Carreiro e Lou-
rival dos Santos).

Estudar nossa língua, nossas línguas, sem discriminação e os horrores do *apartheid* nacional é ato de fé nos segredos da pátria. É enxergar o vão que separa, de um lado, a imposição, de outro, a liberdade; de um lado, a tez branca dos que mandam, de outro, o povaréu moreno e preto que cumpre; de um lado, o que se integra, de outro, o que se desintegra sob a força da injustiça. Nos entraves morais que envolvem o *nheengatu*, o monumento tosco às leis e aos códigos que imperam.

•••

Sobre os tempos de nascedouro, donde minavam os primeiros acordes da cultura nacional, escreve o sertanista Couto de Magalhães (José Vieira Couto de Magalhães, 1837-98), chamado o príncipe do indigenismo brasileiro:

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

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

que quer dizer: ‘mandei-lhe um passarinho, dentro de uma caixinha; pintadinho de amarelo, e tão bonito como você’. [...] O *cateretê* e o *cururu* são danças cantadas, religiosas, indígenas. Ainda hoje, São Paulo adentro, o *cateretê* e o *cururu* figuram nas igrejas, tenho-as ouvido em Carapicuíba, São Bernardo, Embu, Itaquaquecetuba, Moji e em muitíssimos outros lugares aqui, no Pará, Goiás, Cuiabá, Minas, Bahia, etc. [...] Essas canções foram preservadas e o finado imperador sr. Dom Pedro II obteve,

quando esteve em Roma, uma cópia manuscrita das mesmas, que me foi emprestada, sem tradução; infelizmente não copiei todas e não sei que rumo levaram. É dessas a seguinte quadra que os meninos cantavam em São Paulo:

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

Tradução: ‘*Oh, Virgem Maria, mãe de Deus verdadeiro; os homens deste mundo estão muito bem convosco*’ (in “O Selvagem”, apud Vale, 1978, pp. 25-6)

Mencionar o termo *brasilidade*, ainda no pórtico do texto, pode causar em certa corrente elitista a aversão das coisas fora de moda. Mas nacionalismo, escreve Sílvio Romero (1977, p. 148),

“[...] não há de ser uma tese objetiva de literatura, a caçada de um título; deve-se antes estudar o nosso povo atual em suas origens, em suas produções anônimas, definindo a sua intimidade emocional, a sua visualidade artística. Deve-se proceder ao estudo de nossa poesia e crenças populares, com a convicção do valor dessa contribuição etnológica, desse subsídio anônimo para a compreensão do espírito da nação”.

Especialmente aludindo à moda caipira tradicional, ela é nostálgica, melancólica e apaixonada. Reflete o sentimento do povo, no que lhe possa excitar a imaginação. É branca nas formas e rimas, e uma tessitura de valores afros, indígenas e peninsulares no pensamento e afeto. Expressa pela viola e seus cantadores a amargura hereditária das matrizes culturais brasileiras: o lusitano exilado e melancólico, o indígena taciturno e sorumbático, e o africano desterrado, mortificado pela miséria física e moral do escravismo, e tomado de banzo. A quadra final duma trágica toada de Renato Teixeira ilustra o tom tristonho da “Sina de Violeiro”:

“Por isso mesmo, amigo, é que eu lhe
[digo,
Não tem sentido em peito de cantor
Brotar o riso onde foi semeada
A consciência viva do que é a dor”
(em Renato Teixeira, *Amora*, 1979).

A moda caipira é cantada no acasalamento do dueto em terça, de mi e dó, em falso bordão de dicção anasalada. Esse anasalamento conserva resquícios de línguas, dialetos e falares ameríndios – segundo o “ouvido crítico” de Mário de Andrade (apud Toni, 2004); o cantar “entoando vozes” mantém a tradição ritualística da missa e devoções católicas. Coincidente com a tradição das modinhas lusitanas, o cantar caipira quase sempre é executado por duplas de cantadores masculinos. Vestindo camisas da mesma fazenda, como se fossem espelho um do outro, os companheiros de canto entendem-se – almas gêmeas – pelos sinais dos olhares, potencializando-se no outro e, incrementados e solidários, na partilha e comunhão com seus iguais: o público.

Excetuando-se os gêneros para a dança e mesmo considerando seu caráter de entretenimento (além de sua função mística, como é o caso dos cururueiros de Corumbá-MS e Piracicaba-SP, e tantas outras danças religiosas), as pessoas concentram-se para escutar a moda caipira; podem eventualmente permanecer com a atenção fluante; é desrespeito e pouco menos que impossível fazê-la de fundo musical, em meio das conversas paralelas, algazaras e afazeres. Por isso, no pagode ao vivo onde se dão os encontros de convivência e socialização, o desempenho dos violeiros, com o entusiasmo nos dedos e na voz, equivale a uma audição ou concerto. A postura dos cantadores semelha, por tradição artística, a dos antigos contadores de fábulas, menestréis e rapsodos. Presos pela proximidade, pela circunstância de lugar e tempo do auditório, e pela energia expressiva da oralidade, os ouvintes se distribuem ritualisticamente em roda dos intérpretes, criando-se um espaço sacralizado em que o que vale são os repertórios grupais moralizantes, ávidos de beleza, amparados pela força substantiva

da tradição e conceitos sedimentados nos sentidos de pertencimento à terra.

Outra característica é o destaque ao canto agudo e alto dos modistas, principalmente na primeira voz do dueto – a chamada “voz do mestre” –, que encontra correspondência na disposição vocal muçulmana enraizada na Península Ibérica. Supostamente, essa voz estridente e em falsete arremeda a presença da voz da mulher na dupla, já que era proibitivo que o recato feminino participasse diretamente de cantorias. A estridência alta e aguda de vozes acasala-se com os campos harmônicos médios e agudos característicos dos acordes da viola. Esse padrão vocal persiste nos ases da chamada jovem música sertaneja (Chitãozinho e Xororó, Zezé di Camargo & Luciano e tantos outros). A esse respeito é interessante atentar para o seguinte depoimento: conta Tinoco (José Pérez, 1920), da dupla Tônico e Tinoco, que, quando foram gravar o primeiro disco, na gravadora Continental (*Em Vez de Me Agradecer*, 1944, de Capitão Furtado, Jaime Martins e Aimoré), ao terminarem o cateretê, veio o técnico do estúdio e disparou: “Vanceis canta arto, né?”. Um olhou pro outro destilando e remontando os pensamentos. Efervescia neles uma réstia de orgulho. Acenaram em dueto que sim, no sorriso dengoso. “Pois ceis vai cantá ansim arto na puta que os pariu!”, espumou o moço raivoso e ameaçador, a denunciar que eles danificaram o microfone da empresa. Naquela época, conta Tônico, “nóis cantava os dois esticano os peito pra saí as viola, e encoieno o pescoço pra saí as voiz, tudo num só microfone”. A partir desse acontecimento, nos primeiros anos da carreira, eram obrigados a gravar cantando de lado ou de costas pra não escangalhar o aparelho¹.

A moda caipira pressupõe a viola caipira, um instrumento amargurado que “chora”, pois, antes de ser viola, em sua fecundidade lúdica, deliciante, liga-se ao encadeamento de três estados interiores que estão na base ameríndia, africana e ibérica da cultura: anseios conflitivos, frustrações pelas perdas e prazeres. Ainda que constitua o primado realista da experiência individual, o cantar

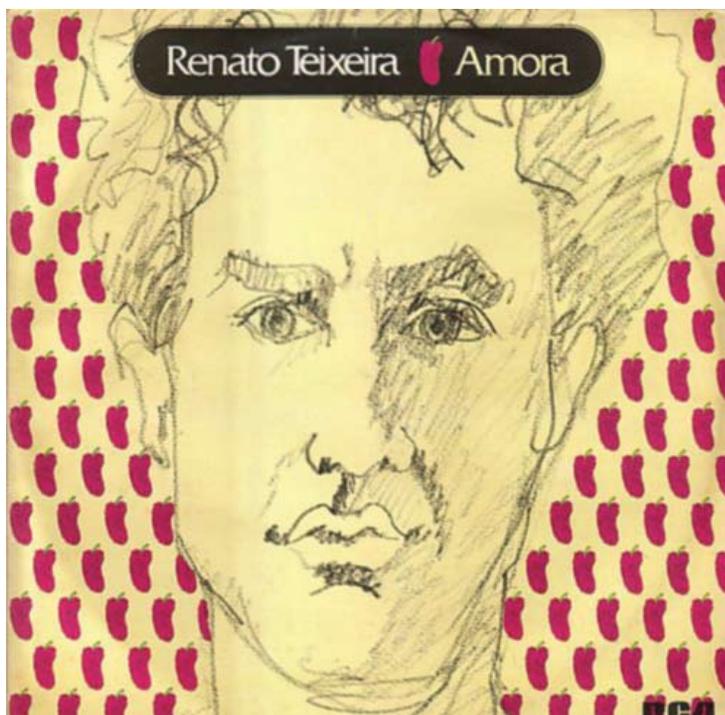
1 Depoimento prestado no programa *Ensaio*, dirigido por Fernando Faro, transmitido em 7/5/91, pela Rede Cultura de Televisão, São Paulo.

caipira possui características que o aproximam da estética romântica, na concepção formal e no modo sentimental como os temas e personagens surgem e ressurgem. Um romantismo, claro e enfático, cavalcando o cotidiano e as paixões imediatas como os enlaces do amor e da dor, permeia a concepção estética da moda caipira. Um sentimentalismo perpassa vagueante cada vereda de seus versos, deixando-o com um langor emotivo e copioso, um lirismo apaixonado, avesso às racionalizações. Como diz o povo, o coração se inspira com as coisas que o olho vê. A viola caipira (além das violarias como o violão e o cavaquinho), no mundo rural de antigamente e nas nostalgias de agora, expressa os *suspiros poéticos e saudades*, lembrando Gonçalves de Magalhães, em meados do século XIX, só que uma saudade temperada com ingredientes dos três povos iniciais os quais, hoje, nos fazem ser aquilo que perdemos e, no aqui mesmo, o fizemos renascer. Por isso, entremeada de um clima nativista e etnológico, em cada canção flui uma atmosfera que leva à meditação sobre aquilo que transcende a realidade brusca. Nesse clima, o compositor de modas erige seus castelos nas alturas, e pode os exprimir numa coesão rápida e sensório-emocional de imagens como as que se realçam no seguinte trecho de um pagode de viola:

“Passo por cima das nuve,
Esbarrado no trovão,
Desço no pingo da chuva,
Bem no risco do clarão,
Tiro água no deserto,
Faço poço no areião”
 (“Na Barba do Leão”, de Lourival dos Santos e Priminho, 1977).

Essa disposição criativa, já mencionada por Schiller em *Poesia Ingênua e Poesia Sentimental*, é interpretada por Vítor Manuel de Aguiar e Silva (1990, p. 554):

“[...] a criação poética, no romantismo, mergulha profundamente no domínio onírico e esta irrupção do inconsciente na poesia assume não somente uma dimensão psicológica, mas também uma dimensão



mística, integrando-se na concepção da poesia como uma revelação do invisível e na concepção do universo como um vasto quadro hieroglífico onde se reflete uma realidade transcendente. Por outro lado, o elemento onírico oferece um meio ideal de realizar a aspiração criadora, no sentido mais profundo da palavra, do poeta, permitindo identificar poesia e reinvenção da realidade”.

Considere-se também que a arte do povo, como seu cotidiano, tem um sonar preso às tradições e outro bem esperto voltado às “belezas das classes dirigentes”, particularmente o senhorio desse mesmo povo. Assim, o artista popular quando tem acesso a essas “belezas”, quando lhe são importantes, impressionantes ou “românticas”, e à medida que lhe convier, ele as copia ou as imita. Daí por que a moda caipira de raízes representa, em essência, a continuidade do ideário ufanista de afirmação nacional que se deu no romantismo, umas vezes agônico e tantas, eufórico. Outro fator de aproximação com o romantismo se dá na pontuação melódica do verso, a propiciar uma atmosfera de oralidade, o tom de poe-

**Renato Teixeira,
Amora, RCA
Victor, 1979**

TIÃO CARREIRO E PARDINHO



**Tião Carreiro
e Pardinho,
Em Tempo de
Avanço,
Chantecler,
1969**

sia recitativa criada para a eloquência dos sarais e salões, que os caipiras reeditam nas suas poesias para serem declamadas (ou lidas em silêncio com entonação oral), e nas partes recitativas de tantas modas. Se os românticos citadinos recitavam ao som boêmio da viola, violão e piano, os caipiras do campo ainda o fazem no entremeio enluarado e inspirado da viola.

Acompanhemos o seguinte pagode de viola de Tião Carreiro e Lourival dos Santos (Guaratinguetá, SP, 1907-97). Nele, veremos, especificam-se as muitas categorias de idealizações, emotividades, visões oníricas e expansões da *psique* latentes na moda caipira. Em suas estâncias estróficas, formula um *canto de aurora* e autoestima. A voz do cantador-violeiro, como no romantismo, apresenta-o como o vate, o sujeito resolvido, o ser predestinado, o indivíduo criador que, pelo instinto, densidade emotiva, inspiração e determinação humana, tem o poder de tudo, inclusive da arte da poesia como missão nesta vida:

“Eu não caio do cavalo, nem do burro,
[nem do gaio,
Ganho dinheiro cantano, a viola é meu
[trabaio,

No lugá onde tem seca eu de sede lá não
[caio...
Levanto de madrugada e bebo o pingo do
[orvaio,
Chora, viola!

Não como gato por lebre, num compro
[cipó por laço,
Eu num durmo de botina, não dô bejo
[sem abraço,
Fiz um ponto lá no mato, caprichei e dei
[um nó...
Meus amigo eu ajudo, e inimigo eu
[tenho dó,
Chora, viola!

A lua é dona da noite, o só é dono do dia,
Admiro as mulheres que gosta de cantoria,
Mato a onça, bebo o sangue, furo a terra
[e tiro o ouro...
Quem sabe aguentá saudade, num aguenta
[desaforo,
Chora, viola!

Eu ando de pé no chão, piso por cima da
[brasa,
Quem não gosta de viola, que não ponha o
[pé lá em casa,
A viola tá tinino, cantadô tá de pé...
Quem num gosta de viola, brasileiro bão
[não é,
Chora, viola!”

(“Chora, Viola”, de Tião Carreiro e Lourival dos Santos, em Tião Carreiro e Pardinho, *Pagodes*, 1977).

• • •

Desejo ressaltar um fenômeno que sinto ocorrer no âmbito da recepção da moda caipira. Mesmo que surja uma moda nova, hodierna e factual, logo que se dissipam os liames com a novidade e circunstâncias ordinárias, ela se agrega ao imaginário popular como se fosse de origem tradicional ou alicerçada na tradição, quer dizer, como suposta variante de uma formulação antiga. Daí por que as transformações naturais que vieram ocorrendo, e mesmo considerando-se os abrandamentos morfológicos dum vernáculo semidialetal apropriado à vei-

culação em disco, nunca se desagregam do conceito *de raízes*. Brinquemos de fazer de conta: uma virtual moda de viola sobre a morte do piloto de Fórmula-1, ou da princesa de Gales, em pouco tempo se converte em variante do registro funeral dum personagem tradicional e, em última instância, na tragédia mítica do herói ou da atemporal donzela bondosa. Ou seja, superada a consagração do instante histórico, instaura-se outra vez a força inspiradora do *arcaico*, do *cavaleiresco*.

• • •

Como acontece com os demais afluentes de manifestações da literatura popular, escreve Luís da Câmara Cascudo (1978, p. 27),

“há uma assistência obstinada para essa literatura, em voz alta, lenta, ou arrebatada e tatalante nas passagens emocionais ou belicosas. Essa literatura é poderosa e vasta. Compreende um público como não sonha a vaidade de nossos escritores [consagrados oficialmente]. O desnorteante é que ninguém guarda o nome do autor. Só o enredo, interesse, assunto, ação enfim, gesta...”.

De fato, no quadro primitivista ou *naif* da moda caipira, o que interessa é o arrebatamento do tema envolvendo um personagem, o enredo de que a fábula se nutre. A palavra não é espetáculo em si mesma, como na poesia dos livros; o fascínio se dá pela conexão dialógica da palavra e da música com o mundo cultural. E, assim, o fazer poético do cantar caipira difere em essência daquilo que comumente é designado de “literatura da modernidade”. Trata-se de um fazer poético que nunca se desagrega de sua função especular com a realidade tangível ou incrementada pela imaginação: a raiz do inhame, a primitividade indígena e africana, o passionalismo ibérico... as vivências e sonhos da população agropastoril.

Câmara Cascudo (1984, p. 279) relembra que a dança pura “para recreação é conquista milenar do homem às exigências dos cultos

rurais”. No mundo caipira, a associação da dança com a letra de fundo religioso, utilizada como forma de evangelização nos inícios quinhentistas, existe até hoje em alguns locais. Em Dois Córregos (SP), a própria missa e alguns rituais de fé persistem acompanhados da moda e danças caipiras. Mas, em geral, bipartiu-se em dois ramos: o bailado, por um lado, a revezar nas “funções” ou “fandangos”² com o canto puro, por outro. Entre os bailados, a folclorista Oneyda Alvarenga (Varginha, MG, 1911-84) pôde registrar as danças coletivas caninha-verde e cateretê, e as danças religioso-profanas cantadas nas Folias de Reis, na zona caipira compreendida por Atibaia, Carapicuíba, Itaquaquecetuba, São Paulo (SP) e Lambari (MG)³. Presenciei o ritual de fé da dança das fitas de Parati (RJ), em que os festeiros, cantando, vão enovelando um mastro, como símbolo dum abraço comunitário, e, em alguns lugarejos das imediações, a dança do caranguejo, a dança do marra-paia, alusiva a um sequestro ao Menino Jesus e, por isso, implicava o uso de adereços marciais (bastões ou bordunas indígenas) ritmando o canto.

Em Parati, como em Divinópolis (MG), a mais importante congregação comunitária realiza-se com a Festa do Divino. A folia sai pelas zonas rurais arrecadando donativos para entrega aos pobres e prendas para a reunião festiva dos participantes. No dia de Pentecostes, festeja-se a colheita, obra e graça do Divino Espírito Santo, com um lauto almoço, como se fosse para o imperador. A fila para a comida, pois, que atrai significativa parcela da população, é símbolo de humildade, e o comer em comunhão, súplica para que nunca falte o de comer na mesa da família. Devotos e festeiros cantam e dançam por uma novena, num enlace do litúrgico com o profano. A dança da quadrilha do ciclo de São João (comemoração da colheita agrícola, do solstício europeu, principalmente ibérico), que se realiza em todos os rincões de nosso país, principalmente no Nordeste, caracteriza-se pelo imbricamento do religioso e do mundano. As festas juninas são tão significativas no folclore brasileiro que, segundo contam, em Campina Grande (PB),

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

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

onde tive oportunidade de estar, o político nordestino que não participa da quadrilha (digo, a dança da quadrilha) sequer consegue se eleger vereador de vilarejo. Pensando especificamente na poesia-música, mais adiante veremos as implicações ritualísticas da festa caipira, envolvendo a complexidade artística dos encontros do instrumento, da voz, da poesia, no seio da coletividade. É importante observar que, ritualísticas, as festas sazonais permitem a atualização de um tempo circular que sempre volta às origens, que alimenta sempre a expectativa festiva e amena dum horizonte melhor. É como se o dia de hoje se alimentasse da esperança do próximo dia santo de guarda. O perpétuo passo a passo do tempo parece estagnado, no aguardo de que as coisas mudem. Enquanto isso, nada acontece que não uma perpétua esperança, ninguém envelhece, ninguém padece da decrepitude. Parece que, no ambiente rural, o ritmo do mundo fica em suspenso, nutrindo-se da seiva hereditária da tradição. Escreve Roberto DaMatta (s.d., p. 81) que “todas as festas – ou ocasiões extraordinárias – recriam e resgatam o tempo, o espaço e as relações sociais. Nelas, aquilo que passa despercebido, ou nem é mesmo visto como algo maravilhoso ou digno de reflexão, estudo ou desprezo no cotidiano, é ressaltado e realçado, alcançando um plano distinto”.

• • •

Os pagodes, como festas de socialização, na alguma varanda ou no terreiro, ao pé do fogo ou em torno de um mastro com luz elétrica, estão ligados às colheitas, à entreativa dos vizinhos e amigos pelos mutirões, ao patrocínio dos santos e dos patrões, à comunhão corporativa, confraternatária e deliciante do almoço, da merenda e jantar, do calibre de uma boa pinga (“que só faz bem pra saúde”) e, como fecho, da audição interativa da moda caipira e do baile. São terapias que mandam embora a solidão e as querências malogradas, chamando eflúvios da benquerença. Acontecem à noite, não só porque é hora de folga. No Brasil, como em Portugal e Espanha, relatam os folcloristas,

contar histórias de dia faz criar rabo. Nessa crença, claro, está embutida a restrição pelo olhar severo do patrão à quebra do ritmo laboral. Ademais, o escurão da noite é uma janela para o enlevo do sonho, virando contos, cânticos, causos e cantorias. Sonho que principia pela excitação deliciante e ritualística da dança. Tônico e Tinoco narram em versos o conagração deliciante:

“Baile na roça, meu bem,
Se dança assim:

Pego na cintura dela e ela
Tarraca em mim...”

(em Tônico e Tinoco, *Viva a Viola*, 1991).

Na hora da lida, canto só é permitido quando não interrompe a jornada de trabalho. É societário, no anonimato da labuta em turma, nos mutirões de capina, colheitas em geral, no corte da cana e panha da laranja. Presenciei na colheita de cana que os boias-frias, dispersos em eitoes, cantam ritmados pelo movimento das ferramentas uma toada que adquire ares tristonhos dum coral, desenraizados; entoam uma ladainha de vozes espalhadas no espaço, às vezes duetada, marcada pela monotonia rítmica do trabalho. Outras vezes, simplificando a melodia e ressaltando apenas a letra, emitem no todo um canto monódico que, ouvido de longe, semelha um gemido sentido, amolado, a um murmúrio alastrado no terreno.

• • •

Um dos temas bastante ocorrentes na moda caipira tradicional são as *cantigas de campeão* e de *abatê campeão*, em que, na exaltação do eu poemático, o modista exhibe seus dotes de versejador incomparável e o orgulho da valentia que o faz entestar com qualquer adversário fazendo-o depor a viola e calar-se. Ao vencedor, a celebração. Realiza uma poesia cujo tema é o que se canta como inventividade e o ato de cantar. Revela a autoconsciência do valor da palavra cantada, como realidade significativa nela própria e seu efeito significativo no ambiente societário. Observemos a sequência de sextetos e quadras da moda de viola “Pé

Cascudo” (1962), um dos maiores sucessos da dupla Vieira e Vieirinha:

“Nesse tempo tudo forga
Só minha vida é apertada,
O povo diz que não acha
Serviço de camarada,
Eu trabaio até de noite
Pra dá conta da empreitada!

Pego moda por empreita
Pra inventá e por toada,
Invento moda na linha,
Nos campeão dano lambada!”
 (“Pé Cascudo”, de Vieira e Oscar Martins, em *Vieira e Vieirinha, 30 Anos de Viola e Catira*, 1980).

Em tais versos, o mais importante é inventar “moda na linha”, quer dizer, produzi-la de acordo com os conformes musicais, linguísticos, padrões versificatórios da letra e artesanania geral herdados pela tradição e legitimados pelo saboreio do povo. Permeia, por assim dizer, uma espécie de *inteligência compositiva* dada pela informação sensorial do ritmo em seu estado mais confortável, aquele habituado e consagrado pela prosódia e elocução oral. A própria melodia, ordenada e previsível, é colocada em segundo plano, estereotipada, como acontecia na execução das velhas cantigas galego-portuguesas e do romanceiro tradicional.

É interessante compreender o sentido da expressão *moda na linha*, nos versos que acabamos de ver. Mesmo que tenhamos a consciência de que o cantador-campeão “abate” seu adversário a poder de ornamentos criativos que o colocam em desconcerto, principalmente num torneio de desafio (em Portugal, “despique”), de modo geral o artista popular não se nutre e nem vive o conflito da superação dos limites do outro, como é comum nas esferas letradas. A chave do sucesso é a tradição, o “enraizamento”. Vale observar que tradição ou enraizamento e sua fortuna de bens simbólicos forçam o retorno de situações passadas para legitimar o presente, convertido em rito. Este é um dos argumentos que explicam a lentidão transformativa da poesia popular, a qual se



adensa, às vezes, até à exaustão. Aí então, a própria poesia e seus códigos, implícitos na aprovação do auditório, requerem modificações.

É oportuno observar que a figura do cantador-campeão, homóloga à dos repentistas nordestinos, se origina de antigos cantos e danças caipiras em que predominavam o improviso e torneios de desafio. Entre essas modalidades, Joseph M. Luyten (1987) descreve e relata os seguintes gêneros: o *fandango* (de origem ibérica), o *batuque* (África), a *cana-verde* (Portugal), o *samba rural*, o *jongo* (África), o *candango* (natural das Minas Gerais) e o *cururu* (ameríndio). De seu desempenho e realce nas funções lúdicas e religiosas coletivas, surge o “campeão” individual, o perito em formas romanceadas, especialmente modas de viola. No rio do tempo, euforia e veemência do eu campeão são pedra de toque da ramificação caipira mais recente, e uma das mais louvadas, o designado pagode de viola. Isso se evidencia na correlação formal de quadra e sexteto de dois campeões do gênero, Teddy Vieira e Lourival dos Santos, no seguinte passo de “Pagode em Brasília” (1960):

Vieira e Vieirinha, Sorrindo Chorando, Chantecler, 1970

Tião Carreiro e Pardinho



**Tião Carreiro
e Pardinho, Os
Reis do Pagode,
Chantecler,
1965**

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

Pro prisionero enocente
Eu arranjo adevogado,
E a sogra encrenquera
Eu dô de laço dobrado,
E os violero embriuião
Com meus verso ‘stão quebrado...”
 (“Pagode em Brasília”, de Teddy Vieira e
Lourival dos Santos, em Tião Carreiro e
Pardinho, *Os Grandes Sucessos*, 1973).

Não nos devemos esquecer de que a canção popular, e sobretudo a arte musical que aqui se enfoca, é uma modalidade de discurso que em muito se assemelha com o falar habitual, com a fábula oralmente narrada. Explica Luiz Tatit (1986, p. 6) que, “por mais que uma canção receba tratamentos rítmico, harmônico e instrumental, o ouvinte depara, entre outras coisas, com uma ação simulada (simulacro) onde alguém (interpretante vocal) diz (canta) alguma coisa (texto) de uma certa maneira (melodia)”. A moda caipira de raízes, com o tinar da viola, é mais rítmica

que melódica. Ela se desprende da dança, como temos visto. Remontando ao curso histórico de há séculos em Portugal, explica Armando Leça (s.d., p. 125) que “nestas bailias predomina o ritmo sobre a melodia porque são mais visuais do que auditivas. O povo aprecia o desembaraço dos pares, as variantes coreográficas, sempre recatadas, e as quadras dos cantadores repentistas; quanto à música, basta um tocador de viola a marcar o ritmo!”. Tal se confirma com as seguintes observações de Ramón Menéndez Pidal (1953, pp. 88-9): “[...] como a imensa maioria dos romances [versificados] usam o mesmo metro octossílabo, sem acentos fixos e sem divisão estrófica nenhuma, podem intercambiar suas melodias sem o menor obstáculo”. Antonio Candido de Mello e Souza observa que o octossílabo é uma extensão posta entre a melopeia e a simplicidade prosaica. Ajustando-se a qualquer tipo de poesia, é um metro caro aos românticos como foi aos clássicos; “é o grande elo entre a inspiração popular e a erudita, servindo não raro de ponte entre ambas” (Candido, 1959, p. 40). Uma multiplicidade de romances lírico-narrativos se encaixa na mesma música. As melodias da moda caipira e, principalmente, numa de suas vertentes mais benquistas – o estilo narrativo das modas de viola –, sempre muito semelhantes entre si, abstêm-se de significações propriamente musicais em respeito à inteligibilidade do texto poético. O desempenho instrumental, com a viola pontecendo o decorrer da melodia e preenchendo as pausas estróficas, a introdução e o complemento da moda, contribui para o realce dos sentidos dados pela conexão expressiva das palavras e os significados do tema. O mesmo se pode afirmar da interpretação vocal dos cantadores, sempre a realçar a natureza semântica da escritura, o romance contado.

A monotonia da música cede espaço para o desempenho da interpretação vocal, entendido como literário-performático, resultando um estímulo para o entendimento das *nuanças da fábula*, quer dizer, a comunicabilidade narrativa do que foi comunicado com palavras. Isso é feito sem

a relutância de se dizer exatamente o que se passa e o que se sente, sem a preocupação com ambiguidades e simbologias vagas da poesia escrita. Apresento outro exemplo, justamente aquele em que o cantador, ao referir-se à construção da moda, enaltece a consciência operante do poeta ou compositor, e o próprio discurso em seu estrato literário, em detrimento da melodia:

“Ai, do jeito que me contaram
O negócio pra mim tá feio
Já fizero uma reunião
Ai, já formaro este torneio.
Ai, arrespeito a cantoria
Querem me tirá o galeio
Pra rebaxar o meu nome
Já aplicaram todos meio.

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

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

Ai, eu num sô mesmo instruído
Eu poco escrevo e poco leio
Mas minha sabiduria
Serve só pro meu custeio.
Ai, quando eu passo a mão no pinho
Canto sem ter arreço
Pois eu faço a cortesia
Sem pegá chapéu aieiro”
 (“Bombardeio”, de Zé Carreiro e Geraldo Costa, em Zé Carreiro e Carreirinho, *Os Maiores Violeiros do Brasil*, 1970).

Como ocorre em várias manifestações da moda caipira, em “Bombardeio” as

pausas versais do texto não correspondem às cesuras do discurso cantado. A faixa musical submete-se à prosódia das palavras, desordenando a previsibilidade natural da própria melodia. Isso se dá pela implantação de um sistema de tonicidade fortemente matizado, às vezes atribuindo valor acentual e tonicidade a sílabas átonas. Esse procedimento, ao mesmo tempo em que, na execução mesma da letra, revela o refinamento técnico na arte de versejar, funciona como ingrediente desnorteante, por assim dizer, na tensa ligação entre o cantador-campeão e seu virtual oponente, na simulação de um torneio ou desafio. Diferentemente da apresentação escrita do poema-canção, assim se realiza a primeira estrofe, em sua interpretação cantada:

“Ai, do jeitô
Que me contaro o negociô
Pra mim tá feio, já fizé
Ro uma reunião,
Ai, já formaro este torneio,
Ai, arrespei
To a cantoria, querem *mê*
Tirá o galeio, pra *arrebá*
Xá o meu nome
Já apricaro todos meio.

Como se nota, há dois ritmos e duas escalas de temporalidade; a isometria dos redondilhos, na versão escrita, se transforma no encadeamento quebradiço da palavra (no “dialeto caipira”, como assinalava Amadeu Amaral, resquícios de *nheengatu*) e da sintaxe de uma décima, em sucessão homogênea ou correlativa de pentassílabos e eneassílabos: 5-9-9-5-9/5-9-9-5-9.

Confirmando a característica de oralidade escriturada, “Bombardeio”, com sua temática de desafio nas “funções” de cantorias, reafirma que as modas dos desafiantes, que querem “arrebaxar”, abater o cantador, são enviadas *pelo correio*, isto é, são *escritas* por missivistas desconhecidos, *embruídes*, longínquos, e que se amoitam covardemente à sombra do anonimato. Ao ameaçar o herói cantador, numa união de esforços plenários, os desafiantes exibem *cadernos cheios*, como que a exaltar o

privilégio da *escritura* – a letra, em estado de oralidade – em detrimento da melodia a ela associada. A versificação de “Bombardeio”, consumando uma espécie de ameaça de ataque em público ao orgulho solene e narcísico de um cantador-campeão, para tirar-lhe o “galeio” (silenciá-lo), confirma o autodidatismo do poeta caipira, cujo aprendizado de sistemas versificatórios segue a mecânica da tradição pela oralidade, o ensinamento de pai para filho, os impulsos espontâneos do espírito da língua e atavismo cultural. E até mesmo pode desviar-se desse sistema. Mesmo notoriamente coincidindo com o refinamento expressivo e o virtuosismo elaborativo de tantos poetas letrados, clássicos (no sentido de ser permitido que se ensinem em classes, como sinônimo de salas de aulas). Esses artistas têm seus caminhos trilhados na neblina do aprendizado de boca em boca, apeneirados pelo tempo, na identidade sedutora aguçada de saber popular. É nesse sentido que, principiado pela forma de modéstia, se devem entender o adágio final, os galanteios e orgulhos do artista, desafiado no personalismo de seus brios de poeta:

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

Exibindo em tom exaltativo uma polidez natural, não adquirida, e, portanto, “antilitéraria” – se examinada na perspectiva dos padrões letrados –, o eu lírico-narrativo oferece sua mensagem com a espontaneidade e clareza do discurso construído sem os atranques das etiquetas e o travideias das palavras e construções difíceis. No entanto, o criador tem consciência de que seu fazer é esnobe, pela artesanaria semântica e musicalidade verbal que ostenta; reivindica atenção pela lisura artificiosa do que produz e franqueza satisfatória de seus enleios. Nesse clima, cantador-violeiro

confraterniza com os circundantes o não retraimento do caipira, pois cabe a ele desempenhar o papel do loquaz extrovertido em público, do matuto saído, despachado e trelente que o caboclo talvez almejasse ser. Portanto, o modista personifica e transfere a nota festiva, descontraída e poeteira que o indivíduo comum guarda em seu recato, liberando a timidez, a discrição e o encaifamento, pedras de toque do jeito de ser do cidadão caipira.

Os exemplos utilizados, além de uma sinceridade desabrida, denotam artesanaria técnica na arte de versejar muito aparentada com expressões literárias ditas eruditas – elas mesmas influenciadas pelo manancial baladístico do romanceiro e cancionero tradicionais marcados pela oralidade. Nas modas citadas estão sedimentadas as mesmas “influências laterais” herdadas das lonjuras do tempo, e latentes na obra de escritores consagrados. Reafirmando argumentos já expostos, é oportuna a esclarecedora observação de Herbert Read (1969, p. 68):

“Arte popular não é arte feita pelo povo em imitação da arte de classes mais cultivadas – isto é, não é o reflexo rústico da arte de gente afetada; inda menos a arte que nasce de um amor afetado pela simplicidade e a vida simples. Para ser preciso, o termo deve limitar-se àqueles objetos criados por povos pouco cultivados de acordo com uma tradição nativa e que nada deva a influências externas – pelo menos que nada deva às influências verticais de outras classes sociais...”.

Assim, reconhecendo que uma e outra em vários momentos se tangenciaram e se mesclam, a “literatura cultivada” de tom romanesco seguiu sua senda pela seriação escrita; a lírica popular de antiga procedência seguiu seu caminho pelas vias do intercâmbio mnemônico e analógico, da memória auditiva, de acordo com o princípio de que “mais vale a prática que a gramática”, na corrente hereditária e das influências de convívio e afeição. Um registro genético as fez aparentadas: as antigas canções de gesta, os cancioneros e romanceiros orais. Cabe

indagar, com o intuito de fazer progredir a linha de raciocínio: por que é importante o estudo que ora empreendemos, numa instância hispano-americana... brasileira... caipira? Dou resposta pelas palavras do etnólogo e medievalista Paul Zumthor (1993, p. 120):

“[...] o *letrado* sabe o latim e possui uma relação privilegiada com a cultura que essa língua transmite. Ora, durante meio milênio a própria existência dessa cultura – dominando, de suas fortalezas eclesiásticas e universitárias, o território das nações europeias em formação – constituiu um obstáculo a que as línguas vulgares emergissem fora do estatuto da pura oralidade. Elas emergiram daí, de fato, mas bastante lentamente e ao preço de comprometimentos, dos quais nós,



Tônico e Tinoco, 20 Anos, Continental, 1964

modernos, somos as vítimas, pois provocaram a perda irremediável das formas de vocalidade que talvez tivessem alto valor poético e cuja preservação teria de algum modo modificado nossa história”.

BIBLIOGRAFIA

- AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel. *Teoria da Literatura*. 8ª ed. Coimbra, Almedina, 1990.
- CÂMARA CASCUDO, Luís da. *Literatura Oral no Brasil*. 2ª ed. Rio de Janeiro, José Olympio/MEC, 1978.
- _____. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. 5ª ed. Belo Horizonte, Itatiaia, 1984.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira – I e II*. São Paulo, Martins, 1959.
- DAMATTA, Roberto. *O Que Faz o Brasil, Brasil?* Rio de Janeiro, Rocco, 1986.
- LEÇA, Armando. *Música Popular Portuguesa*. Porto, Domingos Barreira, s.d.
- LUYTEN, Joseph M. “Desafio e Repentismo do Caipira de São Paulo”, in Alfredo Bosi (Org.). *Cultura Brasileira. Temas e Situações*. São Paulo, Ática, 1987, pp. 75-102.
- MENÉNDEZ PIDAL, R. *Romancero Hispánico (Hispano-portugués, Americano y Sefardí) – I e II*. Madrid, Espasa-Calpe, 1953.
- READ, Herbert. *O Significado da Arte* (Tít. Orig. *The Meaning of Art*. Trad. A. Neves Pedro). 2ª ed. Lisboa, Ulisseia, 1969.
- ROMERO, Sílvio. *História da Literatura Brasileira*. 2ª ed. Petrópolis, Vozes/Governo do Estado de Sergipe, 1977.
- SANT’ANNA, Romildo. *A Moda É Viola – Ensaio do Cantar Caipira*. 2ª ed. ampliada. São Paulo, Arte & Ciência, 2009.
- TATIT, Luiz. *A Canção: Eficácia e Encanto*. São Paulo, Atual, 1986.
- TONI, Flávia Camargo (org.). *A Música Popular Brasileira na Vitrola de Mário de Andrade*. São Paulo, Sesc/Senac, 2004.
- VALE, Flausino Rodrigues. *Elementos do Folclore Musical Brasileiro*. 2ª ed. São Paulo, Comp. Editora Nacional/Instituto Nacional do Livro, 1978.
- ZUMTHOR, Paul. *A Letra e a Voz*. Trad. Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo, Companhia das Letras, 1993.