

Música caipira de raiz e modelos de canções medievais: uma aproximação possível

WILSON ROGÉRIO SANTOS
ROSILENE RIBEIRO

■ 600

Doutor em Música pela UFBA. Mestre em Artes - Música pela UNESP. Bacharel pela UNICAMP em Composição (1994) e Regência (1997). É pesquisador ligado ao Gabinete de Investigação em Educação Musical (GIEM), grupo de pesquisa cadastrado no CNPQ. Atualmente é Professor adjunto da Universidade Federal do Tocantins. Realiza estudos nas áreas de ensino em grupo de instrumentos musicais, música e desenvolvimento humano e social, musicologia e etnomusicologia.

Afiliação: Universidade Federal do Tocantins (UFT) – Campus Arraias

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5575399190140943>

Licenciada em Educação do Campo – Artes Visuais e Música, pela Universidade Federal do Tocantins (UFT) – Campus Arraias. É pesquisadora ligada ao Gabinete de Investigação em Educação Musical (GIEM), grupo de pesquisa da UFT cadastrado no CNPQ. Atualmente desenvolve estudos nas áreas de Educação Musical e etnomusicologia.

Afiliação: Universidade Federal do Tocantins (UFT) – Campus Arraias

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8717210874250626>

■ RESUMO

O trabalho teve como propósito estudar o gênero musical caipira ou a música sertaneja de raiz no período compreendido entre 1929 e 1960. A partir de processos metodológicos qualitativos, tendo como instrumentos de coleta de dados a pesquisa bibliográfica e a análise de conteúdo, procurou-se estabelecer relações entre a canção caipira e as estruturas da poética medieval delimitada em um tratado poético denominado *A Arte de Trovar* ou *Poética Fragmentária*. Talvez esse estilo de música seja o que, atualmente, mais sofre pressão dos meios de comunicação de massa e da música comercial, desfigurando e comprometendo sua autenticidade, portanto, sua defesa e salvaguarda tornam-se pontos importantes na proteção da cultura brasileira. Como resultado foi possível estabelecer uma relação entre os modelos medievais e os tipos de canção compostos pelos músicos caipiras, demonstrando que, assim como o dialeto caipira, que tem raízes advindas do português arcaico, a música caipira de raiz também tem estrutura derivada da cultura ibérica.

■ PALAVRAS-CHAVE

Diálogo interdisciplinar, Poética medieval, Etnomusicologia, Música e Educação do campo.

601 ■

■ ABSTRACT

The purpose of this work was to study the musical genre of caipira or sertaneja music from the roots in the period between 1929 and 1960. Based on qualitative methodological processes, with bibliographical research and content analysis as instruments of data collection, to establish relations between the caipira song and the structures of medieval poetry delimited in a poetic treatise called *The Art of Trovar* or *Poetic Fragment*. Perhaps this style of music is what is currently under more pressure from the mass media and commercial music, disfiguring and compromising its authenticity, so its defense and safeguard become important points in the protection of Brazilian culture. As a result, it was possible to establish a relation between the medieval models and the types of song composed by the caipira musicians, demonstrating that, like the caipira dialect, which has roots originating from archaic Portuguese, the caipira music of roots also has a structure derived from the Iberian culture.

■ KEYWORDS

Interdisciplinary dialogue, Medieval poetics; Ethnomusicology, Music and country education.

1. Ser/tornar-se homossexual negro: Arte, subversão e ruptura de silêncios²

1. Introdução

Este trabalho tem como propósito estudar uma pequena parte do legado cultural que nos é oferecido pelo gênero musical caipira, ou “música sertaneja de raiz”, especialmente a compreendida entre os anos de 1929 e 1960; procuramos fundamentá-lo, a partir da história do gênero, além de tentar estabelecer uma conexão com a estrutura das canções medievais encontrada nos tratados de Poesia Trovadoresca, pois há uma hipótese que o dialeto caipira esteja relacionado com o português arcaico, da mesma maneira que as canções caipiras estejam relacionadas com as canções encontradas nos códices medievais.

Manifestação cultural que começou a ser divulgada e conhecida pelo país no início do século XX, principalmente pelo trabalho do escritor Cornélio Pires, considerado seu primeiro e maior difusor, a música caipira representa muito mais que um simples estilo musical, representa um modo de vida do povo de uma região imensa dentro do Brasil, abarcando, entre outros, os estados de São Paulo, Minas Gerais, Paraná, Mato Grosso, Goiás e Tocantins. Mas, não foi somente Pires que trouxe esse estilo à vida, ele se origina nas tradições populares, nos fandangos, nas Folias de Reis, nas danças de São Gonçalo, nas festas, nos causos e, antes disso, nas tradições imemoriais vindas de Espanha e Portugal.

2. Revisão da literatura e fundamentação teórica

2.1 O caipira

Segundo o Dicionário do Folclore Brasileiro de Luís da Câmara Cascudo o caipira é

o homem ou mulher de pouca instrução que não mora em centros urbanos. Trabalhador rural de beira-rio ou beira-mar, ou de sertão. É chamado também de caboclo, jeca, matuto, roceiro, tubaréu, caiçara, sertanejo, dependendo da região onde habita (2002, p. 97-8).

O verbete continua dizendo que esse caipira camponês-meeiro tem sua cultura analisada por meio de sua música, sua dança, suas festas, sua culinária, religiosidade, suas credences, suas vestimentas, seus objetos de uso caseiro, enfim, sua maneira de viver.

Essa definição nos remete a um dos posicionamentos adotados quando tratamos do caipira, palavra que até pouco tempo (ou ainda hoje) era sinônimo de atraso. Não podemos deixar de considerar que tal tratamento remete a um estereótipo criado principalmente, mas não somente, pelas elites paulistas:

A figura do caipira foi construída em cima de um estereótipo. Sujeito simples, de vida rural, sempre esteve ligado à ausência de cultura, rudez, pouco conhecimento. O sujeito caipira foi considerado, assim, preguiçoso, “atrasado”, metido nos confins do sertão, isolado da “civilização”. Exemplo de tal representação sobre o caipira é a figura do *Jeca Tatu*, personagem criado por Monteiro Lobato em 1914. A figura

composta por Lobato demonstra o que o autor pensava a respeito do caboclo: sujeito preguiçoso, que vive de cócoras, aquele que não tem vocação para nada (XAVIER, 2008, p. 8).

Mesmo que essa representação existisse antes de Lobato, como é possível ler em relatos de viajantes que passaram pelo interior do Brasil, sem dúvida, o personagem criado por ele foi crucial para a construção dessa figura. A representação do caipira no cinema e na televisão também contribuiu para a disseminação desse preconceito. Essa visão é analisada e contraposta por Darcy Ribeiro no mítico livro *O Povo Brasileiro*:

As páginas de Monteiro Lobato que revelaram às camadas cultas do país a figura do Jeca Tatú, apesar de sua riqueza de observações, divulgam uma imagem verdadeira do caipira dentro de uma interpretação falsa. Nos primeiros retratos, Lobato o vê como um piolho da terra, espécie de praga incendiária que aticava fogo à mata, destruindo enormes riquezas florestais para plantar seus pobres roçados. A caricatura só ressalta a preguiça, a verminose e o desalento que o faziam responder com um “não paga a pena” a qualquer proposta de trabalho. Descreve-o em sua postura característica, acororado desajeitadamente sobre os calcanhares a puxar fumaça do pito, atirando cusparadas para os lados (1995, p. 389).

603 ■

Setubal (2005, p. 43) ressalta que o tom de discriminação se generaliza à medida que ganham força as noções de progresso e civilização. Para a autora, Lobato pode ser considerado como um dos responsáveis pela popularização do estereótipo do caipira, uma vez que sua caricatura veio reforçar a imagem de pessoa atrasada, já em construção no imaginário da elite paulista. Mas Darcy Ribeiro explica que “quem assim descrevia o caipira era o intelectual-fazendeiro da Buquira (1995), que amargava sua própria experiência fracassada de encaixar os caipiras em seus planos mirabolantes” (1995, p. 389). Ou seja, ao não contar com a colaboração dos caipiras para a realização dos seus planos, o autor se volta contra eles.

A expropriação, especialmente de terras, que os caipiras sofreram no correr dos anos é inequívoca. Eles são espoliados sistematicamente de suas propriedades, pois não possuem documentação, recursos financeiros, materiais e nem cultura suficiente para realizar o enfrentamento com os grandes proprietários, com isso acontece o cercamento dos latifúndios e a expansão dos pastos. Mesmo assim, eles resistem para não se tornarem simples trabalhadores sem terra.

Assim, o lavrador pobre, o caipira, era um produtor errante e, por causa dessa provisoriedade, acumulava bens que não podia levar nos ombros, ou trabalhava na terra além da roça e do rancho. Autônomo, o caipira vivia fora, à margem da grande economia exportadora colonial, mais tarde capitalista. Quando não conseguia manter-se como independente, ainda que de modo precário, via-se compelido a trabalhar como colono ou parceiro nas grandes fazendas, abandonando seu modo tradicional de vida (SETUBAL, 2005, p. 23-4).

Mas, como é possível explicar que a cultura de um povo tão atrasado possa ter sobrevivido a tanto tempo de aculturação e influências externas? Esse é um questionamento que nos remete a outra visão sobre esse personagem: talvez os relatos e o estereótipo sobre o personagem caipira tenham sido criados por estudiosos e intelectuais que não conseguiam compreender o modo de vida dessas pessoas, esses viajantes e intelectuais retrataram o personagem a partir de sua visão de mundo, e, para eles, a forma de viver do sertanejo era inadmissível. Assim, a incapacidade de compreender um conjunto diferente de valores os leva a definir e julgar a cultura estudada.

Carlos Rodrigues Brandão concorda com isso:

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” (1983, p. 8).

Por outro lado, em seu livro *Vivências caipiras*, Maria Alice Setubal propõe uma análise dos sujeitos constituintes da história e da cultura paulista que foram marginalizados e esquecidos pela história oficial e pelos meios de comunicação de massa. Por meio de vários depoimentos, ela procura entender quem é esse sujeito desqualificado por alguns e valorizado por outros pelo reconhecimento de sua cultura. A autora acredita que os relatos foram fundamentais para a identificação de elementos essenciais para compreender esse personagem, entre estes elementos estão a terra, a natureza e a vida na roça; a simplicidade no modo de ser e nos costumes; as diferentes dimensões do tempo, as tradições, as festas e o lazer (2005, p. 86).

2.2 A música caipira

A importância do papel das letras das canções sertanejas na representação do homem do campo, pode ser compreendida pela argumentação de Mendes, a seguir:

ao contrário da imagem do “jeca”, do caipira incauto estabelecida ao longo do século XIX, a representação do homem do campo nas canções sertanejas vai tratar das especificidades do universo rural a partir de um outro ângulo, o da idealização, o da manutenção de sua identidade (2007, p. 9).

A autora observa a postura de valorização de hábitos e costumes sertanejos por meio das canções o que se poderia chamar de tradicionalismo ou, de reafirmação da tradição.

Santana afirma que, na cultura vemos o violeiro que, apegado ao seu instrumento, canta para afogar as mágoas, para desabafar, para contemplar, para se divertir, para provocar, para competir, para narrar e assim por diante. Para o autor, “na música raiz sertaneja encontramos todas as nuances da vida constituída no trabalho com a terra, com o simples, com o natural, além dos entremeios dos relacionamentos bem ou mal sucedidos” (2015, p. 48).

Por sua vez, Oliveira, Mallozzi e Bueno afirmam que:

O surgimento da música caipira está ligado aos romances tradicionais ibéricos que apresentavam padrões formais poético-oral, harmônicos e rítmicos. Mas estes, ainda, não possuíam características populares, pois sua temática tratava das epopeias medievais, religiosas e sentimentais, do zoomorfismo, das canções laudatórias e de heróis [...]. A Música Caipira, proveniente dos romanceiros medievais, apresenta uma linguagem direta, coloquial, dinâmica e originalmente oral, estando sujeita às adaptações ao meio e à imaginação, sendo modificada pelas novas gerações de cantores e ouvintes, sofrendo um contínuo e persistente processo de reelaboração (2008, p. 2).

605 ■

Para Zan (2008, p. 2), nos anos de 1920 e 1930, no contexto estético-cultural do Modernismo e do ideário nacionalista, o meio rural passou a ser identificado como uma espécie de reserva de valores culturais ainda não contaminados pelas contradições da sociedade moderna e reconhecidos como elementos constitutivos de uma suposta identidade nacional.

2.3 Música caipira e identidade: a trajetória de Cornélio Pires

Autores como Setubal (2005) e Silva (2008) afirmam que Cornélio Pires foi um defensor do caipira (principalmente o paulista), contrapondo o jeca de Monteiro Lobato. Silva afirma que as obras de Cornélio Pires enfatizavam o homem rural como sendo um trabalhador, lavrador que estabelece uma relação harmoniosa e romantizada com o meio ambiente, e que, dessa relação, emerge um homem de sentimentos e atitudes simplórias, sinceras, cordiais, bem como produtor de cultura vastíssima, sendo o cururu, a moda de viola, o cateretê, a culinária e o próprio jeito de falar, exemplos dessa sabedoria (2008, p. 13).

Cornélio Pires nasceu em 1884 na cidade de Tietê (SP). Ele foi escritor, compositor, conferencista, jornalista, contador de causos, folclorista e poeta. Entretanto, sua maior importância foi a dedicação aos estudos e à divulgação da cultura caipira. Seu precioso trabalho possibilitou que a música caipira fosse divulgada, inicialmente em discos, e depois através das rádios paulistas.

Nepomuceno afirma:

Cornélio Pires foi o maior divulgador da cultura caipira nas primeiras décadas do século XX. Escreveu livros, fez palestras e representou roceiros em monólogos criados por ele. Montou caravanas de violeiros, cantadores e humoristas, e percorreu muitos cantos do país, especialmente o interior paulista, apresentando-se em palcos nobres ou nos picadeiros dos circos pobrezinhos dos vilarejos (1999, p. 101).

Setubal (2005), Bertolli Filho (2009) e Araújo (2014) ressaltam que as obras de Cornélio Pires buscam enaltecer e idealizar a figura do caipira como um homem trabalhador, oposto do caipira de Monteiro Lobato.

Brandão coloca Cornélio na posição de defensor da cultura do campesino paulista:

Nos primeiros anos do século, ninguém terá estudado o caipira de São Paulo como Cornélio Pires, que, entre contos e resumos de costumes, dedicou a eles uma notável coleção de escritos. Ali, pela primeira vez, o trabalhador caipira aparece avaliado não apenas como um tipo de gente paulista, mas descrito também como uma categoria de homem do trabalho. Cheio de um confessado amor pelo homem pobre dos sertões, ele inverte a crítica e agora a dirige aos preconceituosos cronistas anteriores: homens sem conhecimento direto do assunto, que dão corpo ao seu pessimismo, julgando o todo pela parte podre, apresentando-nos o camponês brasileiro coberto de ridículo, inútil, vadio, ladrão, bêbado, idiota e nhampam (1983, p. 9).

Cornélio criou um personagem para o caipira paulista, colecionando “causos”, recolhendo e criando anedotas, onde geralmente o campesino era arguto, perspicaz, em contraposição à imagem existente até então. Ao criar uma companhia de músicos e atores que viajava pelo interior e pelas capitais do país, a *Turma Caipira Cornélio Pires*, ele contribuiu para padronizar uma imagem e uma sonoridade para a canção caipira, criando as bases onde seria construído todo um estilo musical. A trupe, um grupo, ou uma companhia de músicos e atores viajava fazendo espetáculos e vendendo discos, é possível ver um registro fotográfico de parte da Trupe na Figura 1:



Figura 1. A Turma Caipira (Cornélio Pires ao centro). Fonte: MACERANI, 2012, p. 5.

Em 1929, Cornélio decide investir na gravação elétrica, que, a partir de 1926, substituiu com vantagens o processo de matriz com cera. Inicialmente, encontra muita resistência dos diretores da gravadora Columbia, no entanto consegue um vultuoso empréstimo e paga antecipadamente uma tiragem de 5.000 cópias, fazendo um contrato que previa a produção de um total de 25.000 discos de 78 rpm, com uma exigência: os discos seriam lançados num selo especial, teriam como destaque em seu rótulo Série Cornélio Pires e somente poderiam ser comercializados por ele. É possível ver um desses rótulos na Figura a seguir:



Figura 2. Selo do disco Jorginho do Sertão. Fonte: MACERANI, 2012, p. 22.

A partir de então, as apresentações da Turma Caipira, se tornaram a maior fonte de renda do artista, que era recebido nas localidades como um cantor ou ator famoso. Outro ponto de sucesso era a venda de discos, que, segundo relatos, custavam o dobro dos convencionais da época, mas que mesmo assim, tinham grande procura. Entre os meses de agosto e setembro de 1929, grava a primeira moda de viola: “Jorginho do Sertão”, que faz parte do folclore paulista. A letra está escrita no “dialeto caipira” e narra uma história de três moças solteiras, que são oferecidas em casamento para Jorginho. Como ele tem que escolher apenas uma delas, prefere desistir e ir embora para não desagradar as outras¹.

2.4 O dialeto caipira

Como foi dito, a música “Jorginho do Sertão” utiliza um dialeto, um modo de fala característico do caipira, especialmente, mas não somente, do caipira paulista. Na verdade, a maioria das músicas eram cantadas nesse “dialeto” que, a princípio, significava para muitos a forma de externar o atraso, a falta de conhecimento e de instrução, uma maneira errada de falar que fugia aos padrões convencionais.

Mas, novamente, nos vemos às voltas com as diversas formas de olhar o mundo e o outro; na verdade essa forma “errada” de falar remete a estruturas do português arcaico do século XVI ou ainda mais atrás, à língua galaico-portuguesa, que surgiu a partir do século II, nas regiões fronteiriças entre Norte de Portugal, e os Reinos de León e de Galiza. Portanto, mais uma vez, o julgamento apressado pode nos levar a erros.

A Dr.^a Soraia Reolon Pereira, em uma entrevista ao portal Uol Educação², discorre sobre o assunto e ressalta que muito da fala do caipira pode ser considerado arcaísmo, ou seja, utilização de palavras ou expressões que deixaram de ser usadas na norma atual de uma língua; essas palavras eram utilizadas no português medieval, mas ao longo do tempo sofreram modificações fonéticas e hoje estão fora do uso padrão. São vistas como formas desprestigiadas, até “erradas” de falar, mas convém ressaltar que não há erro.

Um dos trabalhos básicos quando nos referimos a esta questão é O Dialeto Caipira, de Amadeu Amaral, escrito em 1920. Nele, o autor desenvolveu extensa pesquisa na qual traçou paralelos entre o dialeto caipira e a fala de Portugal quinhentista ou ainda mais anterior. Embora estas questões não possam ser abordadas a fundo neste trabalho³, é importante chamar atenção para essas conexões e saber que tais aproximações existem.

A título de exemplo, um apanhado de palavras que demonstram pontos de conexão entre a fala do caipira e o português em sua forma arcaica pode ser apresentada a partir do livro Dialeto Caipira:

Arcaísmo de forma: feroso; eigreja; correição; argua; fruita; sajeitá.

Arcaísmo de sentido: aério (perplexo); dona (senhora); função (baile, folguedo); praça (povoado); reiná(r) (fazer travessuras); salvar (saudar).

¹ Para se ter uma ideia do sucesso da estratégia, podemos consultar o site do Instituto Cornélio Pires (<https://www.corneliopires.com.br>), que registra 53 discos gravados entre maio de 1929 e outubro de 1930. Disponível em: <<https://educacao.uol.com.br/noticias/2015/03/27/caipira-conserva-formas-antigas-da-lingua-portuguesa-afirma-pesquisadora.htm>>. Acesso: 20 mai. 2019. Devido à restrição de espaço para artigos deste formato.

Arcaísmo de forma e sentido: contia (quantidade); modinha (cançoneta); ar-reminado (indócil).

Locuções arcaicas: a modo que, modiquê, a par de; de véras; de primeiro (outrora); em antes de; antão (então); neste meio (entrementes).

Outras: pórva (pólvora); pica-pau; cartuche (cartucho); asperejá (ser rude); atenta(r) (irritar).

2.5 As cantigas medievais

Consideramos que o dialeto caipira está relacionado com o português arcaico, assim como as canções e modas de viola caipira estão relacionadas com as antigas canções encontradas nos códices medievais. A sonoridade, o resultado sonoro pode ser diferente⁴, mas a base de construção parece a mesma.

Para Massini-Cagliari, os três gêneros canônicos cultivados pelos trovadores na Idade Média eram as cantigas de amor, as cantigas de amigo e as cantigas de escárnio e maldizer; essas canções são a base dos cancioneiros da época, aparecendo como gêneros bem delimitados na *Arte de Trovar* ou *Poética Fragmentária*, tratado poético incompleto que sobreviveu nas páginas iniciais do *Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa*⁵.

De acordo com a autora, as cantigas de amor e de amigo diferenciam-se não apenas em relação à sua forma, mas também quanto ao assunto de que tratam. As cantigas de amigo são mais comprometidas com a música e com a dança. Já, sob o rótulo de cantigas de escárnio e maldizer, estão reunidas não apenas as sátiras morais e políticas, as sátiras literárias ou as maledicências pessoais, como também prantos, tensões e paródias (Massini-Cagliari, p. 51-53).

3 Metodologia

A pesquisa está inserida em uma perspectiva qualitativa, principalmente por estar baseada em uma metodologia indutiva, em que o pesquisador procura compreender determinada situação a partir de sua própria posição. Clara Coutinho, nos explica que, dessa forma, a inter-relação do investigador com a realidade que estuda faz com que a construção da teoria se processe, de modo indutivo e sistemático; sendo assim, a teoria surge *a posteriori* dos fatos (2013, p. 28-29).

A estratégia para recolha de dados foi de caráter bibliográfico. Procurou-se estabelecer relações entre as letras das canções caipiras e modelos de canções medievais, procedimento que Laville e Dione chamam de *Recorte de conteúdos*, ou seja, a organização em elementos que possam ser ordenados dentro de categorias, “dado que a finalidade é evidentemente agrupar esses elementos em função de sua

⁴ Embora a viola caipira, ou brasileira, instrumento fundamental na paisagem sonora caipira, seja um verdadeiro instrumento renascentista que se embrenhou pelos sertões, nas costas dos tropeiros e bandeirantes e tenha se mantido quase imutável por séculos, originando em boa parte a sonoridade dessa música. Ela também nos remete ao período medieval, quando eram utilizadas vihuelas, com desenho e resultados sonoros muito próximos aos das violas atuais. Em Portugal estes instrumentos foram preservados sob diversas denominações distinguidas principalmente pelas regiões onde surgem, como: viola Braguesa (Braga), viola Amarantina (Amarante), viola Beiroa (Beiras), viola Campaniça (Alentejo).

⁵ TAVANI, Giuseppe. A poética do *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* e as artes de trovar catalãs e provençais do século XIII e do início do XIV. In: ARTE de trovar do *Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa*. Edição crítica e introdução de Giuseppe Tavani, seguida de fac-símile. Lisboa: Colibri, 1999.

significação, cumpre que esses sejam portadores de sentido em relação ao material analisado e às intenções da pesquisa” (2007, p. 216).

4 Análise de dados

No momento que partimos para a análise e classificação do conjunto de músicas relacionadas ao universo caipira, foi possível confirmar a hipótese inicial e perceber que existe uma clara proximidade entre essas canções e os modelos medievais da Poesia Trovadoresca. A seguir apresentamos alguns exemplos que procuram explicar tal situação. Muitos outros poderiam ser incluídos, mas não acrescentariam informação nova e extrapolariam os limites do artigo.

4.1 Cantigas de amor

A partir da definição de Moisés, constatamos que as cantigas de amor são construções em que o autor empreende confissão, dolorosa e quase elegíaca, de sua angustiante experiência passional frente a uma dama inacessível aos seus apelos (2006, p. 20). Assim como na poesia trovadoresca, as cantigas caipiras que falam de amor são basicamente aquelas em que o sentimento não é correspondido:

Moda das flores

1.^a gravação: Raul Torres e Florêncio (1944)

Levantei muito cedo, fui passear no meu jardim
vi a rosa e vi a açucena, vi o cravo e o jasmim
Contando flores por flores, a minha pena é sem fim
as flores marcam os amores, todas as flores são assim

Quando a noite vem caindo meu jardim fica sozinho
Eu também vivo no mundo, sem amor e sem carinho
Apanhei um lírio branco, fui levar pro meu benzinho
Ela em troca dessa flor, resorveu me dá um beijinho

Uma outra cantiga de amor não correspondido é “Jorginho do Sertão”, já tratada anteriormente no texto. A música não deixa de ter um viés irônico, mostrando a sabedoria do “caipira” que opta por não casar, visto não poder contentar a todos:

Jorginho do sertão (moda de viola paulista)

1.^a gravação: Mariano e Caçula (1929)

O Jorginho do Sertão
Rapazinho inteligente
Numa carpa de café
Ele enjeitou três casamento
Ele acabou seu serviço

Tão alegre tão contente
Veio dizer pro seu patrão:
Quero a minha conta corrente

Jorge: a conta eu não lhe dou
Pro vosso procedimento
Tenho três filha solteira,
Eu lhe ofereço em casamento

O Jorginho do Sertão:
É rapaz de pouca luma;
Não posso casar co' as três,
Ai, eu não caso com nenhuma

Voltando ao padrão comum das cantigas de amor não correspondidos (quando a amada não corresponde ao amor do trovador), podemos perceber que, na música caipira, as diferenças sociais, encontradas na poesia trovadoresca, se ampliam. Pois surge a distância geográfica; não há somente o abandono do pretendente, mas há também a mudança para a cidade; não é raro que a questão des-cambe para a tragédia ou para a violência:

611 ■

Pé de ipê

1.ª gravação: Tonico e Tinoco (1953)

Eu bem sei que adivinhava
quando as veiz eu ti chamava
de muié sem coração
Minha voz assim queixosa:
vance é a mais formosa
das caboclas do sertão

Mas o destino é traiçoeiro
e me deixô na solidão
Foi-se embora pra cidade
Me deixou triste saudade
neste pobre coração

Cabocla Tereza

1.ª gravação: Raul Torres e Florêncio (1936)

Há tempo eu fiz um ranchinho
Pra minha cabocla morá
Pois era ali nosso ninho
Bem longe desse lugar

No arto lá da montanha

Perto da luz do luar
Vivi um ano feliz
Sem nunca isso esperá

Pois o sonho neste oiá
Paguei caro meu amor
Pra mode de outro caboclo
Meu rancho ela abandonou

Agora já me vinguei
É esse o fim de um amor
Essa cabocla eu matei
É a minha história doutor

4.2 Cantigas de amigo

Segundo Spina (1991, p. 79), existem basicamente seis modelos de canções de amigo: 1) o cantar em que a donzela narra a separação do amado; 2) o cantar de romaria; 3) a alva (ou alba); 4) a pastorela; 5) as bailadas e 6) as marinhas ou barcarolas. Podemos ver alguns exemplos deste estilo:

Canoeiro
1.ª gravação: Zé Carreiro e Carreirinho (1950)

Domingo de tardezinha, eu estava mesmo a toa
Convidei meu companheiro, pra ir pescar na lagoa
Levemos a rede de lanço
Ai, ai fomo pescar de canoa

Eu levei meus apreparo pra dar uma pescada boa
eu sai logo sereno, levando minha canoa
Cada remada que eu dava
Ai ai dava um balanço na proa

Muitas vezes, essas cantigas de amigo também se transmutam em cantigas de tragédia, como é o caso da canção “Chico Mineiro” onde o amigo morre tragicamente:

Chico Mineiro
1.ª gravação: Tonico e Tinoco (1946)

Fizemos a urtima viagem
Foi lá pro sertão de Goiás
Fui eu e o Chico Mineiro
Também foi um capataz

Viajemos muitos dias

Pra chegar em Ouro Fino
Aonde nós passemos a noite
Numa festa do Divino

A festa estava tão boa
Mas antes não tivesse ido
O Chico foi baleado
Por um homem desconhecido

As “cantigas de tragédia”, derivadas principalmente das cantigas de amigo, apresentam muitos exemplos; talvez o estilo atraia sucesso comercial, pois a manifestação desse tipo de cantiga é recorrente:

O Menino da porteira (Cururú)
1.ª gravação: Luizinho e Limeira (1955)

Toda vez que eu viajava pela estrada de Ouro Fino
de longe eu avistava a figura de um menino
que corria a abrir a porteira e depois vinha me pedindo:
Toque o berrante seu moço que é pra mim ficar ouvindo

Quando a boiada passava que a poeira ia baixando,
eu jogava uma moeda ele saía pulando:
Obrigado boiadeiro, que Deus vá lhe acompanhando
pra aquele sertão afora meu berrante ia tocando

Eu apeei do meu cavalo num ranchinho beira-chão
Vi uma mulher chorando, quis saber qual a razão
Boiadeiro veio tarde, veja a cruz no estradão
Quem matou o meu filhinho foi um boi sem coração

4.3 Cantigas de escárnio ou maldizer

Massini-Cagliari afirma que, sob o rótulo de cantigas de escárnio e maldizer, estão reunidas não apenas as sátiras morais e políticas, as sátiras literárias ou as maledicências pessoais, como também prantos, tenções (desafios) e paródias (2015, p. 53). No universo caipira, as canções de escárnio e maldizer são muito utilizadas; uma das formas mais comuns é a da crítica social, ou crítica de costumes:

Couro de boi
1.ª gravação: Palmeira e Biá (1954)

Conheço um velho ditado, que é do tempo dos zagais
Diz que um Pai trata 10 filhos, 10 filhos não trata um Pai
Sentindo o peso dos anos, sem pode mais trabalhar
O velho peão estradeiro, com seu filho foi morar

O rapaz era casado, e a mulher deu de implicar
Vancê manda o velho embora, senão quiser que eu vá!

Outra forma é a crítica política. Na verdade, as músicas caipiras podem servir como verdadeiras crônicas de uma época:

Tempo ruim

1.^a gravação: Mandi e Sorocabinha (1930)

O nosso tempo tá ruim
Em tudo eu não acho jeito
Sempre mudar de governo,
Sempre mudar de prefeito
É coisa que eu não compreendo
E eu não posso achar direito

Foi depois da Monarquia
Que houve complicação
Agora com a República
Tudo vai por votação
E a gente que não vota
Diz que não é cidadão

Moda da revolução

1.^a gravação: Cornélio Pires e Arlindo Santana (1930)

A revolta aqui em São Paulo
para mim já não foi bão
Pela notícia que corre
revoltoso tem razão
Aí estou me referindo,
a essa nossa situação
Se os revoltoso ganhar
aí eu pulo e rolo no chão

Quando cheguei em São Paulo
o que cortou meu coração
Eu vi a a bandeira de guerra
lá na torre da estação
Encontrava gente morto
por meio dos quarteirão
Dava pena e dava dó,
ai era só da judiação

Uma das variações desse estilo são as cantigas satíricas ou humorísticas; muitas delas referendam a ideia do caipira sabido, matreiro e esperto. Como o

“Bonde camarão”:

Bonde camarão

1.ª gravação: Mariano e Caçula (1930) – Cornélio Pires (voz falada)

Vânçais tiveram em São Paulo, decerto se arregalaram por lá
Home São Paulo é limpo, é uma boniteza
Mas tem um tar bonde de camarão
Pra chacoalhar o corpo da gente, dá tranco
O peste do sitio, é pior do que carro de boi
Inté nós fizemo uma moda de viola relaxando ele

4.4 cantigas de saudade

Finalmente, chegamos às cantigas de saudade, esse tipo de canção não é encontrado nos códices com este nome, na classificação trovadoresca elas seriam consideradas cantigas de escárnio ou maldizer, mas como as cantigas de saudade são muito representativas, optamos por propor, neste trabalho, uma nova segmentação. Nelas o autor apresenta a saudade do homem que saiu do campo ou, até mesmo, que canta a saudade de um tempo anterior, hipoteticamente melhor:

615 ■

Tristeza do Jeca

1.ª gravação: Tônico e Tinoco (1947)

Nestes versos tão singelos
Minha bela, meu amor
Pra você quero contar
O meu sofrer e a minha dor

Eu sô como o sabiá
Quando canta é só tristeza
Desde um galho onde ele está

A dor da saudade

1.ª gravação: Mazzaropi (1968)

A dor da saudade
Quem é que não tem
Olhando o passado
Quem é que não sente
Saudade de alguém

Da pequena casinha
Da luz do luar
Do vento manhoso
Soprando do mar

5. Conclusão

Neste trabalho, procuramos estabelecer relações entre a canção caipira e as estruturas da poética medieval. A execução da pesquisa nos levou a constatar a possibilidade real de que a estrutura poética da música caipira de raiz tenha surgido a partir de modelos da poesia trovadoresca medieval. Não é possível saber ao certo se essa influência é intencional, ou seja, se os autores pensavam em algum modelo quando concebiam suas músicas; dificilmente isso aconteceria. O mais factível é que esse estilo utilize padrões antigos que foram passando pelas gerações e ficaram estruturados no inconsciente coletivo.

Os temas familiares, de amizade e de amor, poéticos e simples, com tragédias ou inocência são parte fundamental da música caipira que retratam sentimentos, costumes, manifestações religiosas, anseios e modos de vida de uma importante parcela da população brasileira, evidenciando a maneira como o homem do campo se relaciona com o outro e com seu habitat. As manifestações culturais religiosas se fazem muito presentes nesse universo, especialmente as relacionadas com as tradições como as Folias e folguedos. Outras canções trazem à tona a questão do trabalho do campo, contando os desafios da profissão.

As raízes culturais de um povo não devem se perder no tempo, no entanto sabemos que esse perigo é real, devido às transformações que acontecem no mundo moderno; portanto, é de suma importância que este tipo de cultura seja salvaguardado para que as futuras gerações possam desfrutar da riqueza do patrimônio presente neste estilo musical, que talvez, atualmente, seja o que mais sofre pressão dos meios de comunicação de massa e da música comercial, desfigurando, deformando e comprometendo sua autenticidade.

REFERÊNCIAS

AMARAL, Amadeu. **Dialeto caipira**. São Paulo: O Livro, 1920. 186p.

ARAÚJO, Lucas A. **Tensões e ajustes entre tradição e modernidade nas definições de padrões da música sertaneja entre 50 e 70**. 2014, 273p. Tese (Doutorado em História) - Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Estadual Paulista. Franca, 2014.

BERTOLLI FILHO, Claudio. Um fragmento da história da comunicação no Brasil: Cornélio Pires e o caipira paulista. **Recensio**, Covilhã, p. 1-65, 2009. Disponível em: <<http://bocc.ubi.pt/pag/bertolli-claudio-fragmento-da-historia-da-comunicacao.pdf>>. Acesso: 20 mai. 2019.

BRANDÃO, Carlos R. **Os Caipiras de São Paulo**. São Paulo: Brasiliense, 1983. 92p. (Coleção Tudo é História).

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. 11.ª ed. São Paulo: Global, 2002.

COUTINHO, Clara P. **Metodologia de investigação em ciências sociais e humanas: teoria e prática**. 2.a

ouvirouver ■ Uberlândia v. 15 n. 2 p. 600-618 jul. | dez. 2019

ed. Coimbra: Almedina, 2013. 421p. (1a.ed. 2011).

LAVILLE, Christian; DIONNE, Jean. **A construção do saber: manual de metodologia da pesquisa em ciências humanas**. 1a.ed. reimp. Porto Alegre: Artmed, Belo Horizonte: UFMG, 2007. 340p. (1a.ed.1997).

MACERANI, Pedro. **A História da turma caipira**. São Paulo: PROAC, 2012. 55p.

MASSINI-CAGLIARI, Gladis. **A música da fala dos trovadores: desvendando a prosódia medieval**. São Paulo: UNESP Digital, 2015.

MENDES, Enoi M. B. **Música caipira - origens e atualidade: a representação do homem do campo nas letras das canções sertanejas**. 2007, 83p. Dissertação (Mestrado em Letras) - Departamento de Letras, Artes e Cultura, Universidade Federal de São João Del-Rei, São João Del-Rei, 2007.

MOISÉS, Massaud. **A literatura portuguesa**. 34.^a ed. São Paulo: Cultrix, 2006. 329p. (1.^a ed. 1960).

NEPOMUCENO, Rosa. **Música caipira: da roça ao rodeio**. São Paulo: Editora 34, 1999.

OLIVEIRA, Cecília C. S.; MALLOZZI, Felipe P.; BUENO, Noemi C. A Música brasileira de raiz: da origem à inserção na indústria cultural. In: COLÓQUIO INTERNACIONAL SOBRE A ESCOLA LATINO-AMERICANA DE COMUNICAÇÃO, I, 2008, São Bernardo do Campo. **Anais**. São B. do Campo: CELACOM, 2008. Disponível em: <<https://studylibpt.com/doc/901688/a-m%C3%BAsica-brasileira-de-raiz--da-origem-%C3%A0-inser%C3%A7%C3%A3o-na-ind%C3%BA...>>. Acesso: 20 mai. 2019.

617 ■

RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. 477p.

SANTANA, Antônio de J. **Concepções de felicidade e tragédia na música raiz sertaneja como elementos de educação entre sujeitos**. 2015, 222p. Dissertação (Mestrado em Educação) - Centro Universitário Salesiano de São Paulo, Americana, 2015.

SETUBAL, Maria A. **Vivências caipiras: pluralidade cultural e diferentes temporalidades na terra paulista**. São Paulo: CENPEC, 2005. 144p. (Coleção Terra Paulista).

SILVA, Albert S. R. P. Representações de caipiras na práticas de Cornélio Pires. 2008, 106p. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Metodista, Piracicaba, 2008.

SPINA, Segismundo. **A lírica trovadoresca**. 4.^a ed. São Paulo: EdUSP, 1991. 414p. (1.^a ed. 1956).

XAVIER, Ana Lúcia L. **A representação do caipira através da música de raiz no ensino de História**. [2008], 20p. Disponível em: <<http://www.diaadiaeducacao.pr.gov.br/portals/pde/arquivos/1860-8.pdf>>. Acesso: 20 mai. 2019.

ZAN, José R. Tradição e assimilação na música sertaneja. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DE BRAZILIAN STUDIES ASSOCIATION, 3, 2008, New Orleans. **Anais**. New Orleans: BRASA, 2008. p. 1-13. Disponível em: <http://www.brasa.org/wordpress/Documents/BRASA_IX/Jose-Roberto-Zan.pdf>. Acesso: 20 mai. 2019.

Recebido em 08/05/2019 - Aprovado em 01/09/2019

Como citar:

SANTOS, Wilson Rogério; RIBEIRO, Rosilene. Música caipira de raiz e modelos de canções medievais: uma aproximação possível. *OuvirOUver*, 15(2), 600-618. <https://doi.org/10.14393/OUV-v15n2a2019-48848>



A revista *ouvirOUver* está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.