

ALLAN DE PAULA OLIVEIRA



## **O TRONCO DA ROSEIRA**

Por uma antropologia da viola caipira

Universidade Federal de Santa Catarina  
Centro de Filosofia e Ciências Humanas  
Biblioteca Setorial

ALLAN DE PAULA OLIVEIRA

**O TRONCO DA ROSEIRA**  
**Por uma antropologia da viola caipira**

Dissertação de mestrado apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de mestre em Antropologia Social. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social. Centro de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Federal de Santa Catarina.

Orientador: Prof. Dr. Rafael José de Menezes Bastos.

FLORIANÓPOLIS  
2004

Universidade Federal de Santa Catarina  
Centro de Filosofia e Ciências Humanas  
Biblioteca Setorial

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL

**“O TRONCO DA ROSEIRA:  
UMA ANTROPOLOGIA DA VIOLA CAIPIRA**

ALLAN DE PAULA OLIVEIRA  
Orientador: Dr. Rafael José de Menezes Bastos

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Antropologia Social, aprovada pela Banca composta pelos seguintes professores:



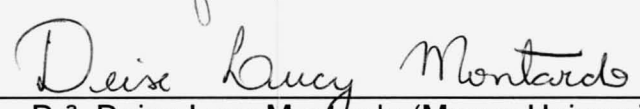
---

Dr. Rafael José de Menezes Bastos (UFSC-Orientador)



---

Dr. Samuel Araujo (UFRJ)



---

Dr<sup>a</sup>. Deise Lucy Montardo (Museu Universitário/UFSC)

Florianópolis, 16 de fevereiro de 2004.

## RESUMO

Esta dissertação trata das práticas e dos discursos relacionados à viola caipira, instrumento musical recorrente em diversas manifestações musicais brasileiras, observados entre os violeiros da cidade de Piracicaba-SP. Dentre os violeiros, o trabalho privilegiou dois grupos: os violeiros ligados à prática do *cururu*, forma de canto improvisado bastante comum na região do Médio Tietê e os estudantes de viola caipira que freqüentam um curso oferecido pela prefeitura de Piracicaba. Estes dois grupos permitiram observar a inserção e a apropriação da viola em contextos musicais diferentes, apontando para os diferentes usos e representações sobre o instrumento e suas musicalidades e para questões identitárias importantes, como o uso da expressão *caipira* para a denotação da população do Médio Tietê. Além disso, o estudo do *cururu* também permitiu a observação de formas locais de construção da história, onde tradição e modernidade são confrontadas. Ao mesmo tempo, a partir de transcrições de dois gêneros musicais relacionados à viola muito comuns em Piracicaba, o *cururu* e a *moda-de-viola*, foi possível inferir algumas questões que a prática musical denota com relação ao domínio do social, tais como o lugar da jocosidade, *performance*, reciprocidade e hierarquia.

Expressões-chave: 1) viola caipira 2) cururu 3) música caipira 4) música brasileira.

## ABSTRACT

This dissertation analyzes practices and discourses about *viola caipira*, a musical instrument very common at many Brazilian musical manifestations, lived between *violeiros* [*viola caipira* players] in Piracicaba, an important town in countryside of state of São Paulo, Brazil. Along the musicians, the fieldworks delighted two groups: the musicians that play *cururu*, a kind of improvised song very common in that region e the musicians that study *viola caipira* in courses organized by municipal government in the city. These two groups allowed to study the insertion and the appropriation of instrument and its musics in different musical contexts, showing the many forms of use and representations about the viola and its importance to identity reflections in the city like, for example, the use of term *caipira* to indicate the population of the São Paulo's countryside. Furthermore, the study of *cururu* make possible to watch the local forms of history construction, where the tradition and modernity are interlinked. At the same time, transcriptions of two musical genres played by *viola* in Piracicaba, the *cururu* and the *moda-de-viola*, delighted important questions about the social environment, like joking relationships, *performance*, reciprocity and hierarquy.

Key-expressions: 1) *viola caipira* 2) *cururu* 3) *música caipira* 4) Brazilian music.

## AGRADECIMENTOS

Este trabalho não teria sido realizado sem a presença de várias pessoas e instituições, às quais agradeço. À CAPES e ao CNPq, pela concessão de uma bolsa de mestrado, o que viabilizou financeiramente boa parte da pesquisa. Aos professores e funcionários do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina, por tornarem o estudo da antropologia algo agradável. Agradeço especialmente aos professores Márnio Teixeira-Pinto e Deise Lucy Montardo pelas sugestões e críticas ao trabalho ainda na fase de projeto.

Ao meu orientador, Rafael José de Menezes Bastos, pelo equilíbrio, esse ideal budista.

Aos colegas de minha turma de mestrado – Sílvia Loch, Mônica Siqueira, Maria Eugenia Dominguez, Suzana Coutinho, Marcelo Régis, Juliana Melo, Zeila Costa, Andrea Pérez e Melissa Santana – pelos risos e questionamentos constantes. À Sílvia, agradeço especialmente, pela presença no momento da escrita. Também agradeço aos colegas e pesquisadores do MUSA – Núcleo de Arte e Artisticidade na América Latina e Caribe – por exercitarem tão bem o verdadeiro sentido da universidade: a crítica. As duas apresentações da pesquisa que fiz em reuniões do núcleo (novembro de 2002 e agosto de 2003), bem como as críticas e sugestões advindas, foram extremamente úteis na elaboração de várias idéias aqui desenvolvidas.

Ao Rafael Benthien, meu amigo (precisa dizer mais?). À família Wolf – D. Célia, Leonardo, Bárbara, Fernanda e Rodrigo – por me abrigarem num ano extremamente difícil de suas vidas como o de 2002. À D. Célia, em especial, agradeço pela paciência infinita e pelo café, delicioso.

Aos meus vizinhos de varanda e prosa no Sambaqui – Esther Jean Langdon e o casal Raul e Ida.

Em Piracicaba-SP, agradeço à Secretaria de Ação Cultural na pessoa do secretário Heitor Gaudêncio e dos funcionários Luiz, Júnior e Neide, pela gentileza, atenção e pronto atendimento. Ao Prof. Hugo Pedro Carradore pelas conversas extremamente prazerosas e úteis no Instituto Histórico e Geográfico de Piracicaba. Agradeço também às equipes dos programas de rádio “O som da nossa terra” e “Nossa terra, nossa gente”, bem como do programa de TV “Minha Viola”. Ao Mazinho Quevedo, músico extraordinário, por me ensinar tanto sobre música caipira.

Em Curitiba, agradeço ao “quase mineiro do Urucuia” Maurici Pereira, ao Rogério Gulin, ao Oswaldo Rios, ao Nélio Sprea e o grupo Caxaprego (cuja gravação de “Maraviá” desatava os nós da escrita), à Dona Mide e o grupo “Meu Paraná” (em especial à Verônica e ao Alex): todos eles me fizeram pensar muito sobre os sentidos de “ser artista”. Ao Carlos Lima e Marcos Napolitano, pelas conversas sempre instigantes.

À minha família, “seu” Adão, D. Teresa, Calú e Tico: por serem os meus.

À Valéria Oliveira Santos, a Val, pelo nosso (des)compromisso às avessas, o que faz da leveza e do peso um delicioso carnaval.

E, por fim, por isso mesmo o mais importante, agradeço a todos os violeiros e cantadores de Piracicaba e Curitiba: este trabalho é pouco para retribuir a dádiva que vocês me ofereceram.

Sambaqui, Florianópolis, janeiro de 2004.

Ao Jair Wolf (um manezinho que tinha muito de caipira...), *in memoriam*.

Ao “seu” Adão, meu pai, o primeiro que vi tocando um instrumento musical.

*Nestas tortuosas trilhas a viola me redime.*

Chico Buarque.

*Se alguém pergunta o porquê do se fazer  
Responde-se o porquê do perguntar  
O tecer não tem um porquê enquanto ato de entrelaçar.*

José Eduardo Gramani.



## ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1 – Telas de Almeida Júnior.....	30
Figura 2 – Afinação de cebolão.....	55
Figura 3 – Rítmica do cururu ponteadado.....	125
Figura 4 – Rítmica do cururu batido.....	125

## ÍNDICE DE IMAGENS

Foto 1: Viola de dez cordas.....	150
Foto 2: Viola de dez cordas (cravelhal).....	150
Foto 3: Mochinho.....	151
Foto 4: Mochinho (cravelhal).....	151
Foto 5: Viola fandagueira.....	152
Foto 6: Viola fandagueira (detalhe).....	152
Foto 7: Viola dinâmica.....	153
Foto 8: Cururu na atualidade.....	153
Foto 9: Cururu na atualidade (programa de rádio).....	154
Foto 10: Cururu no passado (gravação de folclorista).....	154
Foto 11: Cururu no rádio.....	155
Foto 12: Cururu no passado (programa de rádio).....	155
Foto 13: Viola na TV.....	156
Foto 14: Violeiros do cururu: “seu” Tutu.....	156
Foto 15: Violeiros do cururu: Zé Lico.....	157
Foto 16: Violeiros do cururu: “seu” Toninho.....	157
Foto 17: Violeiros do cururu: Laurindo e Milo da Viola.....	158
Foto 18: Cartaz de cururu.....	158
Foto 19: Troféus de cururu.....	159
Foto 20: Música de viola (catira).....	159
Foto 21: Música de viola (catira no passado).....	160

Foto 22: Música de viola (ensaio de congada).....	161
Foto 23: Música de viola (dupla caipira).....	161
Foto 24: Turma Caipira Victor.....	162
Foto 25: Mandi e Sorocabinha.....	163

## SUMÁRIO

Resumo/Abstract.....	iii
Agradecimentos.....	iv
Índice de Figuras.....	viii
Índice de Imagens.....	ix
Introdução.....	1
Capítulo 1: da viola e seu lugar nas narrativas sobre a música e a sociedade brasileiras.....	10
Capítulo 2: música de viola e tradição em Piracicaba.....	27
Capítulo 3: formas de apropriação e discursos sobre a viola.....	44
Transcrições.....	75
Capítulo 4: dos gêneros musicais da música de viola em Piracicaba.....	110
Imagens.....	150
Bibliografia.....	164
Guia para a audição do CD.....	176

## INTRODUÇÃO

*Comecei a viajar não tanto pelo desejo de fazer pesquisas etnográficas ou reportagens, mas por necessidade de distanciar-me, de libertar-me e escapar do meio em que tinha vivido até então, cujos preconceitos e regras de conduta não me faziam feliz.*

Pierre Verger

A rua Benjamin Constant é uma das mais longas de Piracicaba, bela cidade do interior de São Paulo. Ela cruza todo o centro do município, iniciando próximo ao bairro de São Judas e indo até o Bairro da Paulista, mais ao sul. Típica rua de uma cidade brasileira de porte médio: no centro, espaço de comércio – de lojas de ração animal a sebos de livros, de farmácias a restaurantes – nos bairros, área residencial. Tudo isto sob uma arquitetura que remonta ao período entre as décadas de 10 e 40: casas de um só andar, com alpendre, apenas uma janela dando para a rua e preferência por cores neutras (muito cinza, branco, marrom). O efeito do tempo é notável: a maioria das construções aparenta ser mais antiga do que realmente é. Paredes descascadas, casas abandonadas. Passo por uma estrada de ferro que não é mais utilizada. Tudo isto dá uma sensação de decadência, de falta de viço. Lembro-me de Lévi-Strauss e seu comentário de que as cidades americanas envelhecem mais rápido que as europeias. À noite, no trecho entre o centro e o Bairro da Paulista, a Benjamin Constant torna-se o espaço de um intenso meretrício, que atende os freqüentadores de diversos botequins sediados na rua e fornece o mote para as queixas dos jornais locais em suas denúncias do aumento da criminalidade em Piracicaba.

É nesta rua que me encontro em pleno sábado de carnaval, dia primeiro de março de 2003. São duas da tarde e o sol faz com que eu mendigue cada milímetro de sombra. Como convém a alguém que está fazendo pela primeira vez um trabalho de campo, este rito canônico da antropologia, estou a pé: pois os meus professores na pós-graduação não

contam de caminhadas de várias horas na Amazônia? Pois então: lá estou eu andando pela R. Benjamin Constant, procurando o número 2594. Como iniciei no número um, o leitor fique à vontade para presumir o quanto caminhei naquele sábado de carnaval.

O número 2594 é uma casa diferente de todas as outras da rua, pois é quase uma chácara: um terreno gigantesco, dominado por um enorme pomar na frente e duas construções ao fundo, uma casa e um enorme galpão. Pelo tamanho do terreno, tenho a impressão de que aquela casa é uma das mais antigas da rua: ela devia estar ali antes dos atuais traçados urbanísticos. Ali reside Augusto Vechinni, um descendente de italianos, com mais de 70 anos e que, no galpão, pratica um ofício pelo qual se notabilizou em Piracicaba: Vechinni constrói instrumentos musicais, marcadamente, violas caipiras. Como se diz no lugar, ele é um construtor de violas.

Sou levado ao galpão por sua esposa e lá está ele, desmontando um violão velho com o intuito de trocar um pedaço da caixa de ressonância. Não posso deixar de observar primeiro a oficina. Acho tudo muito caótico e me impressiono como uma pessoa pode trabalhar, sozinho, naquela bagunça. Também não posso deixar de ter certos pensamentos. Lembro de Max Weber e a idéia de racionalização do trabalho que, naquele lugar, parece-me inexistente. Lembro de E. P. Thompson – cuja leitura eu tanto amara na graduação em História – e suas descrições dos trabalhadores ingleses do século XVIII. Curioso que meu primeiro pensamento naquele lugar estivesse imerso na idéia de tempo. Andar por uma rua de uma cidade que nos remete ao final do Império e à República Velha, chegar numa oficina onde trabalha, sozinho, um artesão, praticando um ofício que, muito provavelmente, lhe foi ensinado por seu pai: tudo isto me leva a lembrar do tempo, da história. Percebi o quanto é difícil – e a história da antropologia o comprova – não articular a idéia de diferença com a idéia de tempo.

Mas isto é apenas um devaneio, pois, ao mesmo tempo, o lugar é fascinante: dezenas de braços de instrumentos musicais – guitarras, violões e violas – pendem pendurados no teto; num canto da oficina, os respectivos corpos dos instrumentos, muitos desmontados, outros quebrados. Noutra canto, caixinhas guardam peças pequenas: cravelhas, tarraxas, cordas, pequenos parafusos, porcas e outras. No centro da oficina, uma mesa enorme onde trabalha Vechinni, com sua furadeira e seus pequenos martelos, de diversos tamanhos, com os quais ele habilmente desgasta e molda as peças. No fundo, Vechinni é um *bricoleur*: junta o braço de um violão à caixa de ressonância de uma viola, usa o corpo de uma viola como base para construir um violão e assim por diante.

Estar ali me leva a pensar muitas coisas. Que tipo de tradição musical é esta que valoriza tanto a construção artesanal de um instrumento musical? Pois em Piracicaba, a tradição faz com que os bons violeiros encomendem suas violas. Enfim, observar aqueles instrumentos serem construídos me causa profunda impressão. Que tipo de relação com o fazer musical está diante de mim? É esta pergunta que deu início a tudo, e a ela eu volto.



Este é um trabalho sobre a viola caipira. A intenção inicial era pesquisar os discursos sobre o instrumento: o que violeiros dizem sobre a viola e seu fazer musical. Somente isso<sup>1</sup>. Este interesse pelos discursos sobre o instrumento surgiu do contato que tenho a alguns anos com colegas músicos – eu toco violão: estudei durante algum tempo e

---

<sup>1</sup> Não tinha a menor intenção de lidar com “coisas” como estruturas fonológico-gramaticais. Queria apenas ver o que as pessoas falavam sobre o instrumento. Achava que meus conhecimentos de teoria musical eram poucos demais para trabalhos que lidassem com a linguagem musical. Foi somente ao entrar em contato com Rafael José de Menezes Bastos, conhecer um pouco do seu trabalho e de outros pesquisadores da UFSC como Acácio Piedade, Maria Ignês Melo e Deise Lucy Montardo, que comecei a perder um pouco deste medo – embora Prof. Rafael sempre tenha enfatizado que fazer antropologia da música exige menos um conhecimento da teoria musical em si mesma (uma maneira da cultura ocidental pensar a própria música) do que pensar esta teoria em um nível transcultural. Mesmo assim, tomei este trabalho também como uma oportunidade de me aprimorar enquanto músico.

cheguei a atuar como professor durante três anos – que tocam viola. Ouvia-os dizendo sobre a maior brasilidade do instrumento, sobre a “pureza” que ele dá à música. Além disso, havia os famosos pactos com o diabo, ou ainda, afinações que recebem nomes como *pelo-meio*, *cebolinha* e outros. A partir daí, comecei a pensar que o universo da viola poderia render um bom trabalho na área de antropologia, área onde a idéia de estranhamento é central.

Um outro fenômeno que me chama atenção ajudou-me a construir o projeto de pesquisa. Trata-se de um reavivamento do interesse pela cultura popular brasileira. Muito difícil esquadrihar esta questão, pois este interesse é fundante da idéia de modernismo no Brasil. Sempre que eu tentava escrever sobre isto acabava chegando em Mário de Andrade – o que desqualificava a idéia de reavivamento. O que tentava referir era ao fato de que, nos últimos 10 ou 15 anos, artistas e grupos musicais presentes diariamente na mídia voltaram-se para ritmos e manifestações musicais brasileiras, fato que na década de 80 me parecia menos acentuado. Se em 1986 um grupo como os Titãs cantava “*Não sou de São Paulo, não sou japonês, não sou carioca, nem sou português, não sou de Brasília, nem sou do Brasil, nenhuma pátria me pariu*”, a partir de um fundo sonoro que pode ser caracterizado como um *hardcore* (muito influenciado pelo punk paulista típico do início da década de 80), em 1992, Chico Science usava o maracatu como base para um trabalho sonoro que articulava diversas influências musicais. Observe que, na década de 90, os três maiores fenômenos de mídia na área da música no Brasil – o pagode, o carnaval da Bahia e a música sertaneja – estavam ligados a manifestações ancestrais da cultura brasileira<sup>2</sup>. No caso da viola, o surgimento, também nos últimos 10 ou 15 anos, de violeiros-instrumentistas com formação erudita que migraram para a viola, utilizando-a como base

---

<sup>2</sup> Sobre estas musicalidades da década de 90, cf. Menezes Bastos (1999) e Dias (2000).



para um trabalho instrumental, me parece uma das pontas deste fenômeno<sup>3</sup>. Neste caso, acho muito interessante a viola ser usada em mundos artísticos (Becker, 1976) que nada têm a ver com a idéia de mundo rural associado ao instrumento.

Pensando nisto, resolvi pesquisar os discursos sobre a viola em dois universos diferentes: uma manifestação musical tradicional e entre estudantes de música. A idéia era elaborar uma comparação entre estes discursos explicitando as mudanças de significado do instrumento bem como a relação entre estes universos musicais. Para o grupo de estudantes de música, o grupo foi escolhido com certa facilidade: os alunos do curso de viola caipira do Conservatório de Música Popular Brasileira de Curitiba (doravante CMPB). Estudei no conservatório e sabia que havia alunos que, oriundos da música erudita, estudavam viola naquela instituição. Além disso, sabia também de alunos e ex-alunos que faziam trabalhos de pesquisa sobre a viola, interessados em folclore e cultura popular: alguns estudavam o fandango do litoral do Paraná, outros as folias de reis do norte de Minas.

Para a manifestação tradicional escolhi o *cururu*, forma de canto improvisado do interior de São Paulo, em cuja formação instrumental a viola ocupa um lugar central. Após algumas leituras, e-mails e contatos, descobri que o topos do cururu é Piracicaba, no interior de São Paulo. Neste momento a minha idéia sobre o que fosse o cururu era totalmente folclorizada: imaginava violeiros morando em choças de palha, construindo seus

---

<sup>3</sup> A viola como base para trabalhos instrumentais na música brasileira já é usada desde a década de 60, pelo menos. Renato Andrade, por exemplo, vêm lançando trabalhos com viola solo desde o início da década de 70. Ao mesmo tempo, movimentos musicais como o Tropicalismo e o Clube da Esquina valorizaram a sonoridade da viola. Vale lembrar também de multinstrumentistas brasileiros que, vez ou outra, gravam temas com o instrumento, como Egberto Gismonti e Heraldo Do Monte. Na década de 90, porém, este interesse se intensifica, surgindo um número maior de violeiros-instrumentistas: Paulo Freire, Ivan Vilela, Roberto Corrêa (um pouco mais antigo neste movimento todo), Levi Ramiro, Pereira da Viola e outros. Nepomuceno (2000) os denomina de *novos caipiras*.

próprios instrumentos e vivendo da própria subsistência<sup>4</sup>. Um “pré-campo”, uma viagem de três dias a Piracicaba, dois meses antes de começar o trabalho de campo, serviu para me mostrar o equívoco e me alertar que o trabalho me traria surpresas. De todo modo, foram estes os pontos sobre os quais elaborei um projeto de pesquisa apresentado em banca no dia 19 de dezembro de 2002: um estudo comparativo dos discursos e práticas ligadas à viola em dois universos sonoros distintos.

O trabalho de campo, feito no primeiro semestre de 2003, foi assim distribuído:

- a) Piracicaba: 18 de fevereiro a 16 de março e 13 de maio a 10 de junho.
- b) Curitiba: 18 de março a 12 de maio.

O trabalho em Curitiba foi bem mais difícil, exatamente porque ali, tudo, de certa forma, me era próximo. Embora mineiro, fui criado em Curitiba, meus pais ainda moram lá, estudei no CMPB, enfim, estava fazendo antropologia em casa. Isto pode ser cômodo, mas é exatamente aí que residia o problema. Meu temor era justamente perder de vista este jogo de perspectiva que é o estranhamento, essencial para o trabalho antropológico. Já em Piracicaba, as coisas foram mais “fáceis”: fiquei numa pensão para estudantes – o que me fez perder alguns eventos importantes da música de viola na cidade já que, às vezes, meus informantes não tinham como contactar-me, mas me deu uma certa distância em relação a algumas tensões entre os músicos, o que não me fechou portas – não conhecia a cidade e o sotaque parecia outra língua. Enfim, estranhar, ali, foi um processo intelectualmente menos árduo.

Contudo, o estranhamento maior em Piracicaba foi com a música. De repente me vi no meio desta tradição musical chamada música caipira – o cururu era apenas uma parte

---

<sup>4</sup> Observe o leitor também de que, mesmo escolhendo o interior de São Paulo para pesquisar, não tinha a menor intenção de lidar com música caipira. Ingentuamente, achava que o cururu e aquela tradição musical fossem coisas separadas.

desta tradição – e isto era novo pra mim. Mesmo que levemos em conta o fato da música sertaneja ocupar um espaço considerável nos meios de comunicação, apenas em Piracicaba percebi a sua dimensão. A música caipira ou sertaneja, ali, fundamenta percepções de tempo, de espaço, identidade, relações sociais, além de ser o centro da memória musical dos piracicabanos. Esta não foi a única surpresa do trabalho. Os “violeiros em choça de palha” não apareceram, nem os “pactos com o diabo”, nada disso: a grande maioria dos músicos mora na zona urbana e não tinha nenhum pacto para me contar. Mas tinham outras coisas, também interessantes, e são estas que vos apresento.

A principal mudança em relação ao projeto inicial foi com relação à comparação. Não consegui, para os limites temporais e dimensionais de uma dissertação de mestrado, elaborar um texto que abrangesse estes dois universos, já que os dados obtidos em campo apontam para as mais diversas direções. Isto é possível, mas exigirá um trabalho de maior fôlego que, espero, eu possa fazer no futuro. Aqui, o texto versa sobre a viola em Piracicaba – este é o centro do trabalho. Usei alguns dados obtidos em Curitiba para pontuar questões, criar zonas de contraste, ou ainda, para construir na narrativa o referido jogo de estranhamento.

No **capítulo 1** apresento uma revisão bibliográfica sobre a viola e analiso o lugar que ela ocupa nas narrativas sobre música popular no Brasil. Ao mesmo tempo, discuto alguns pressupostos destas narrativas e seu diálogo com questões mais amplas do pensamento brasileiro<sup>5</sup>. No **capítulo 2** contextualizo o trabalho e mostro como a música oferece um importante campo dialógico para uma construção identitária que é central em Piracicaba: a idéia de caipira. Ao mesmo tempo, revelo como neste campo opera um

---

<sup>5</sup> Sigo, assim, a sugestão de autores como Hamm (1995c) e Middleton (1990: 4-11), segundo os quais uma análise das narrativas sobre música popular permite que observemos as diferentes formas como este objeto é construído.

importante modo de articulação entre tradição e modernização. Os dois próximos capítulos são os que trazem a maior parte dos dados obtidos em campo, junto com as minhas primeiras tentativas de análise em relação a este material. O **capítulo 3** apresenta os músicos falando sobre a viola e organizando seu discurso em torno dela: aqui aparecem as afinações, as definições do que é ou não é música caipira, idéias sobre o que seja tocar bem e outros discursos. No **capítulo 4**, a relação inverte: a partir de transcrições de dois dos gêneros da música de viola praticada em Piracicaba, apresento o quê “a viola fala dos músicos”, inferindo, a partir da música, questões sobre o domínio do social. Obviamente, estes quatro capítulos não esgotam o tema, tanto no sentido do que foi vivido – escrever esta dissertação me exigiu escolhas em relação a vários dados, sendo que alguns ficarão para o futuro<sup>6</sup> – quanto daquilo que não pude viver senão de forma bastante superficial – há muita coisas que vi, ouvi e que não pude observar melhor. Como recurso ilustrativo apresento também algumas fotografias que ajudarão a construir o texto e um CD com gravações, feitas por mim ou tiradas da fonografia, das músicas de viola discutidas neste trabalho.

•

Este é o meu primeiro trabalho em antropologia. Meu primeiro acerto de contas com uma disciplina que muito me deu nos últimos dois ou três anos. Acerto ingrato, já que tenho a impressão de que estarei sempre devendo, mas acerto com uma credora generosa, que ainda tem muito para me dar. Aqui tento pagar a “conta” relativa à lição, simples e profunda, de que o conhecimento do “outro” exige um mergulho no mundo e na vida deste

---

<sup>6</sup> Percebi que a tensão entre o “estar aqui” e “estar lá” com que Geertz (1988) define a prática etnográfica advém do fato de que o “lá” só existe “aqui”. E como este “lá” é uma realidade que escapa à precisão da escrita, é preciso fazer escolhas na hora de construí-lo.

“outro”. Este trabalho é o resultado do meu primeiro mergulho no mundo da viola. Como todo primeiro mergulho, curto e de fôlego rápido. Mas é dele que virão os outros.

## CAPÍTULO 1

### **“Quem me dera agora eu tivesse a viola pra cantar...”: Da viola e seu lugar nas narrativas sobre a música e a sociedade brasileiras.**

*O homem pra ser bem homem, quatro coisas há de saber.  
Jogar e tocar viola, roubar moça e saber ler.  
Três coisas eu aprendi, uma não pude aprender.  
Toco viola e jogo truco, roubo moça e não sei ler.  
De um catira de Vieira e Vicirinha.*

A viola é um cordofone encontrado em diversas manifestações musicais brasileiras. Na realidade, a palavra *viola* denota um conjunto de instrumentos que vai desde a minimalidade da *viola de buriti*, com suas quatro cordas simples e sua caixa de ressonância diminuta, até o vigor de violas de doze cordas, como as *violas de Queluz*<sup>1</sup>. Esta diversidade das violas se apresenta em vários parâmetros: no tamanho, no número de cordas – seis, sete, dez, doze, quatorze cordas – nas afinações utilizadas – nomeadas por expressões como *cebolão*, *rio abaixo*, *entaivada* – nos modos de tocar – *ponteadado*, onde as cordas são atacadas separadamente (correspondendo ao *dedilhado* do violão), e *rasqueado*, onde as cordas são “rasgadas”, ou seja, batidas e tocadas todas de uma vez. Além disso, há um grande número de gêneros musicais ligados a cada uma destas diferentes violas: usa-se um tipo de instrumento para tocar *fandango* no litoral paranaense, enquanto um outro tipo, completamente diferente (em forma, tamanho, afinação, maneira de tocar) aparece no *cururu* mato-grossense. Todos estes modelos são chamados de *viola*, o que em parte explica o fato de geralmente ser agregado à palavra um outro termo de função contrastante: *viola caipira*, *viola fandangueira*, *viola de arame*, *viola iguapeana* e outros. Cada uma

---

<sup>1</sup> Queluz era o antigo nome da cidade de Conselheiro Lafaiete, em Minas Gerais. Sobre estas violas. cf. Corrêa (2000: 23).

dessas expressões denota um tipo de viola, tocada de maneira específica, com determinado número de cordas, com uma determinada afinação e usado em manifestações diferentes<sup>2</sup>. Há um tipo de viola que, por razões históricas, tornou-se mais conhecida: a *viola caipira*, de dez cordas (cinco duplas) e afinada, geralmente, em *cebolão*<sup>3</sup>. Mas ela não é a única. Há outras violas ligadas a diferentes musicalidades.

A partir desta diversidade é possível propor uma sistematização no sentido de apontar “tradições de viola” observadas no Brasil. Tais tradições, pelo fato de estarem ligadas a determinados gêneros musicais, podem ser localizadas espacialmente. Assim, pode-se falar em cinco grandes tradições de viola no país:

a) O trabalho de viola praticado nos litorais de São Paulo e Paraná e que tem no *fandango* seu gênero central<sup>4</sup>. Neste caso, usam-se violas de seis ou sete cordas, afinadas em modos que recebem nomes como *entaivada* e *pelo-meio*. Tais violas recebem denotativos próprios, como *viola fandangueira* e *viola caiçara*. Estas violas fundamentam um importante discurso identitário em torno da idéia de *caiçara* e, segundo alguns de seus tocadores, são bem diferentes da viola caipira.

---

<sup>2</sup> O fato da expressão *viola* ser abrangente em relação a toda uma gama de instrumentos pode ser observado na etimologia da palavra. *Viola* vem do provençal *viola* que significava instrumento musical de corda, sendo incorporado à língua portuguesa por volta do século XII – a primeira referência, segundo Antônio Houaiss, é de cerca de 1180. Este termo provençal forneceu também o antepositivo *viol*, usado, no português, de forma geral para denotar instrumentos de corda: *viola*, *violino*, *violoncelo*, *violão*, *violete* e outros.

<sup>3</sup> Apresentarei algumas afinações no capítulo 2 deste trabalho. Para uma apresentação mais completa destas afinações, cf. Corrêa (2000: 32-40; 2002: 79-86).

<sup>4</sup> O *fandango* é um conjunto de danças praticadas nos litorais de São Paulo e Paraná. A palavra *fandango* é de origem incerta e, segundo Corominas (1954: 485), talvez seja uma adaptação de *fado*, denotativo de baile popular em Portugal, cujo uso tornou-se comum na Espanha a partir do século XVIII. É dançado em par e alterna coreografias *batidas* (sapateadas) e *bailadas*, que recebem nomes diversos, como *querumana*, *tonta*, *anu*, e outros. O instrumental do *fandango* envolve violas, rabecas e pandeiros (*adufes*), além dos tamancos dos homens durante a dança. Um fandangueiro, em Curitiba, explicou-me que o importante no *fandango* é “o diálogo rítmico entre a rabeca, a viola e o tamanco”. Sobre esta tradição de viola e o *fandango*, Cf. Corrêa (2002), Setti (1985) e Araújo (1964: 436).

“Na viola *fandangueira não se ponteia*”, disse-me um deles, construindo uma diferença a partir de um jeito específico de tocar.

b) As formas de repente encontradas no Nordeste também usam viola específicas. São comuns violas de sete cordas, com quatro singelas e uma tripla, afinadas em modos que recebem nomes como *Paraguaçu*<sup>5</sup>.

c) Uma tradição de viola ligada à música caipira, cujo centro histórico é o interior de São Paulo. Aqui, a viola apresenta dez cordas (cinco duplas), afinada em *cebolão*, e tocada de forma *ponteada* ou *rasqueada*, dependendo do gênero musical. Este é o tipo mais conhecido de viola, ligado ao epíteto *caipira* e acompanhando as manifestações musicais praticadas no centro-sul do Brasil: interior de São Paulo, Minas Gerais, Mato Grosso, sul de Goiás e interior do Paraná<sup>6</sup>.

d) A *viola de cocho*, tipo de viola comum no Mato Grosso e cuja principal característica é o fato de ser construído a partir de um pedaço único de madeira. Possui cinco cordas simples confeccionadas ou com tripa animal, ou com fios de pesca, o que lhe dá uma sonoridade peculiar<sup>7</sup>. A *viola de cocho* é o instrumento central nas danças do *cururu* e do *siriri* praticadas no Mato Grosso.

e) O trabalho de viola observado nas folias de reis do norte de Minas, Goiás e entorno do Distrito Federal. Embora as violas aí utilizadas sejam,

---

<sup>5</sup> Sobre as violas no Nordeste, cf. Corrêa (2000: 37). Sobre o repente, cf. Ayala (1988) e Mota (s.d).

<sup>6</sup> Para esta tradição de viola cf. Araújo (1953 e 1964), Lima (1964). Para estudos das manifestações musicais onde este tipo de viola aparece, cf. Alvarenga (1936), Almeida Prado (1947), Chiarini (1947), Carradore (1998), Damante (1980), Santos (1937) e Silva (1969). Para a história da música caipira, v. Nepomuceno (2000).

<sup>7</sup> Sonoridade que leva pesquisadores como Julieta de Andrade a comparar o *cocho* com o alaúde (Corrêa 2000: 56). Corrêa apresenta o *cocho* como uma forma diferente de viola a partir de sua sonoridade. Ele distingue a *viola de arame* – que abrange a *viola caipira*, a *viola fandangueira*, a viola do repente nordestino – de outras violas, como a *viola de cocho* e a *viola de buriti*. Sobre a viola de cocho e suas músicas, cf. Corrêa (2000), Travassos e Corrêa (1986) e Andrade (1977).



geralmente, idênticas em formato e número de cordas àquela do interior de São Paulo, mudam-se as afinações – *rio abaixo* é a mais comum – e os gêneros praticados – *hundu*, *quatro*, *dança de São Gonçalo*, *curradeira*, e outros<sup>8</sup>.

Estas tradições não são excludentes<sup>9</sup>. É difícil, por exemplo, em relação às três últimas, separá-las, já que historicamente São Paulo, Minas Gerais e Mato Grosso apresentam ligações importantes. O que se percebe no discurso nativo é um **jogo identitário** com estas tradições. De acordo com a perspectiva, um violeiro de Piracicaba pode dizer que todas as violas tocadas em Minas, São Paulo e Mato Grosso, constituem manifestações da viola caipira; outras vezes, porém, *viola caipira* é só aquela do interior de São Paulo.

Um outro dado a ser considerado é que no interior mesmo destas tradições há também uma grande diversidade de violas. A viola caipira do interior de São Paulo pode ser encontrada em diversos tamanhos e a própria afinação *cebolão* varia de lugar para lugar: em alguns lugares esta afinação é em ré, em outros, mi, e há ainda, lugares e momentos onde se usa um *cebolão* em ré sustenido<sup>10</sup>.

---

<sup>8</sup> Sobre esta tradição, cf. Freire (1993 e 2000), Corrêa (2002) e Azevedo (1979). Sobre as folias de Reis, analisadas enquanto ritual religioso denotativo do sincretismo do catolicismo brasileiro, cf. Brandão (1981).

<sup>9</sup> Alguns autores já atentavam para estas tradições: Corrêa (2000) apresenta as afinações de viola de acordo com a região (centro-sul – SP, MG, GO, MT e PR – nordeste e litoral sul), além de apresentar a *viola de cocho* em separado. Araújo (1964: 434) fala em cinco tipos distintos de viola: paulista, cuiabana, angrense (ligada ao fandango), goiana, nordestina.

<sup>10</sup> Corrêa (2000) nos mostra como em Portugal também há diferentes tipos de viola. Assim, há a *viola braguesa* (da região de Braga), a *viola amarantina*, a *viola toera* (de Coimbra), a *viola beiroa* e a *viola campaniça*. Nos Açores, há ainda a *viola micalense* (da ilha de São Miguel) e a *viola terceirense* (da ilha Terceira).

A diversidade das violas encontradas no Brasil deve ser tomada como constitutiva da história do instrumento no país. Falar da história da viola obriga o pesquisador a atentar para uma miríade de instrumentos, já que o termo viola é abrangente a qualquer instrumento de corda tocado sem arco: violas, machetes, machetinhos, violões, cavaquinhos e outros. Por isso, quando Nuno Marques Pereira escreve, na virada do século XVII para o século XVIII,

*“o conde de Sabugosa, estando governando a cidade da Bahia, por ver umas festas que se costumavam fazer pelas ruas públicas em dia de São Gonçalo, de homens brancos, mulheres e meninos e negros com violas, pandeiros e adufes, com vivas e revivas São Gonçalinho, trazendo o santo pelos ares, que mais pareciam abusos e superstições que louvores ao santo, as mandou proibir por um bando, ao som de caixas militares com graves penas contra aqueles que se achassem em semelhantes festas tão desordenadas”* (Apud Cascudo 1971: 1953),

a viola citada não é necessariamente uma viola como a viola caipira. Pode ser uma viola do tipo usado no repente nordestino, pode ser uma *viola de buriti*, pode ser uma viola de Queluz, sendo que a diversidade torna difícil especificar um modelo com precisão<sup>11</sup>.

Apesar disto, há uma unanimidade em diversos autores em se apontar a origem ibérica dos instrumentos denotados por *viola* – com algumas exceções, como a *viola de cocho* e a *viola de buriti*, apontadas como produtos híbridos do contato de violas portuguesas com instrumentos africanos e indígenas. A entrada destas violas na colônia deu-se a partir do trabalho de catequese dos jesuítas<sup>12</sup>. Ao longo de todo o período colonial, diferentes tipos de viola foram registrados na colônia, desde a Bahia – onde, diz-se, era

---

<sup>11</sup> A denotação de vários instrumentos sob um mesmo nome também não é uma exclusividade do universo da viola. Araújo (1992: 60) aponta a dificuldade em precisar as danças e manifestações musicais descritas pelos viajantes e cronistas dos períodos colonial e imperial no Brasil. Segundo este autor, uma diversidade de nomes é usada para a mesma performance coreográfico-musical e vice-versa, ou seja, o mesmo nome para manifestações diferentes.

<sup>12</sup> Vale lembrar aqui das manifestações onde a viola é central e cuja origem é remontada ao trabalho evangelizador dos jesuítas a partir de festas nativas: cururu, cateretê, dança de São Gonçalo e dança de Santa Cruz, dentre outras. Sobre isto cf. Cândido (1956) e Andrade (1942 e 1989).

tocada por Gregório de Matos<sup>13</sup> – até a capitania de São Paulo, onde Rugendas gravou algumas imagens de instrumentos de cordas sendo tocados por tropeiros e viajantes.

No século XIX, um modelo de viola passa a chamar a atenção. São as *violas de Queluz*, já citadas. Tais violas, segundo Corrêa (2000: 23), apresentavam doze cordas, distribuídas em cinco ordens: três pares e duas triplas. No século XX surgem as primeiras violas industrializadas, como as da Del Vecchio, que produz violas desde 1904. Estas violas industrializadas procuravam seguir alguns modelos tradicionais, como a própria *viola de Queluz*, além de produzir modelos com menos cordas. Aos poucos, em São Paulo, vai se popularizando o modelo de dez cordas e de tamanho próximo ao violão. Quanto a isto, é preciso investigar até que ponto a popularidade deste modelo não está ligada à emergência de musicalidades urbanas centradas no violão, como as modinhas.

Com a emergência da música caipira, a viola rapidamente torna-se um dos símbolos deste tipo de música e, pelo menos no interior de São Paulo, é consagrada em seu modelo de tamanho análogo ao violão, com cinco cordas duplas. Outros modelos tornam-se cada vez mais regionalizados e ligados a formas de produção manual – é o caso do *cocho*, da *viola de buriti*, do *mochinho* e outros tipos de viola.



São poucos os estudos sobre a viola no Brasil. Afora verbetes em enciclopédias de música e folclore – como Marcondes (1998), Cascudo (2000) e Andrade (1989) – e estudos de folcloristas (Araújo, 1953 e 1964; Lima, 1964), os trabalhos mais importantes têm sido feitos por violeiros nos últimos 20 anos. Assim, Corrêa apresenta pesquisas sobre as diversas tradições de viola no Brasil, descrevendo os principais gêneros da música caipira (2000) ou apresentando os discursos de violeiros do norte de Minas, entorno do DF e litoral

---

<sup>13</sup> Segundo Corrêa (2000: 55) o “Boca do Inferno” tocava uma *viola de cabaça*.

do PR (2002), além de trabalhos sobre a *viola de cocho* (1986, em parceria com Elizabeth Travassos). Outro violeiro, Paulo Freire tem divulgado o trabalho de viola do norte de Minas em CD's e obras literárias (1993 e 2000). O instrumento, contudo, aparece indiretamente em uma ampla bibliografia que trata das diferentes manifestações em que a viola figura. Assim, trabalhos sobre cururu, catira, moda-de-viola, folia de reis e outras formas musicais, trazem informações, mesmo que, na maioria das vezes, muito resumidas, sobre as violas utilizadas nestas manifestações. Neste caso, pode-se dizer que a viola aparece na bibliografia sobre música brasileira desde a década de 30, pelo menos<sup>14</sup>.

Na literatura sobre música brasileira, a viola é remetida ao espaço do **rural**: ela é o símbolo das musicalidades praticadas no meio rural brasileiro. É dessa forma que o instrumento aparece em textos de Andrade (1928, 1942 e 1989) e Cascudo (2000), bem como no trabalho de diversos folcloristas que se ocuparam de musicalidades rurais<sup>15</sup>. Estes trabalhos refletem, sob diferentes matizes, as concepções sobre o **rural** no pensamento brasileiro, desde as abordagens pessimistas da passagem do século XIX ao XX – onde o rural é visto como símbolo do atraso (como na obras de Euclides da Cunha, Graça Aranha, Lima Barreto, dentre outros) – até as visões idílicas do rural – tomado como o espaço de um outro idealizado (é o caso de obras que denotam o ideário romântico de resgate do popular, como em Silvio Romero ou Simão Lopes Neto)<sup>16</sup>.

---

<sup>14</sup> Estes trabalhos foram citados nas notas de rodapé (4 a 10) que acompanham meu resumo sobre as diferentes tradições de viola.

Sobre a viola em Portugal, cf. Corrêa (2000: 21-22) e Oliveira (1966).

<sup>15</sup> Neste sentido, o texto de Alvarenga (1941), onde ela diferencia a moda-de-viola rural da modinha urbana constitui um bom índice desta tendência, que aparece em trabalhos de Renato de Almeida, Rossini Tavares de Lima, Alceu Maynard de Araújo, Joaquim Ribeiro, Leonardo Mota e outros.

<sup>16</sup> Observe que a própria idéia de cultura popular nasce ligada à idéia de ruralidade. No pensamento europeu dos séculos XVII e XVIII, a idéia de povo é associada aos camponeses. Sobre esta associação, cf. Burke (1989) e Revel, Certeau e Julia (1996).

Este lugar do rural no pensamento brasileiro tem, na década de 30, um momento crítico, cujo debate vai influenciar toda a produção posterior sobre música. Neste momento cristalizam-se visões do rural que o tomam em relação ao **urbano**. A década de 30, assim, assiste a uma série de debates sobre a relação rural-urbano no Brasil, debates que se articulam a outros, como aquele entre as idéias de **regional e nacional**<sup>17</sup>. Assim, três visões sobre o rural podem ser citadas, cada uma podendo ser representada por um dos três autores considerados como “inventores do Brasil”:

a) Uma idéia onde o rural constitui um espaço mítico na formação da sociedade brasileira. Esta idéia é a que aparece desenvolvida na obra de Gilberto Freyre: o rural como essência do Brasil e espaço daquilo que ele tem de melhor, a miscigenação e as relações patriarcais. Em Freyre, porém, esta posição do rural é secundária em relação à miscigenação, idéia central em sua obra. Por isso, a relação rural-urbano não é problematizada em “Casa-Grande & Senzala”<sup>18</sup>. De toda forma, estas visões de Freyre sobre o meio rural não encontraram muito eco em autores posteriores: mesmo aqueles tidos como seus herdeiros – e eu penso aqui em Darcy Ribeiro e Roberto DaMatta – valorizaram outros aspectos de seu pensamento<sup>19</sup>.

---

<sup>17</sup> Este caráter de “momento crítico” que estou imputando à década de 30 nos debates sobre ruralidade deve ser matizado pelo leitor. Os autores que citei anteriormente, Euclides da Cunha, Tobias Barreto e outros, também levaram em conta a relação rural-urbano, embora a categoria central em seus discursos seja raça. Sobre isto, cf. Sevcenko (1986). A relação rural-urbano já era problematizada desde o final do XIX. A diferença é que na década de 30, tal relação passa fundamentar um projeto político concreto, representado pelos projetos de construção nacional, industrialização e urbanização do governo Vargas. De certa forma, é lícito afirmar que, naquele período, o debate sobre a relação entre rural-urbano é inserido em um debate mais amplo: entre o nacional e o regional. Sobre isto, cf. Squeff (1982) e Oliven (1992).

<sup>18</sup> Esta problematização aparece muito mais nas obras seguintes, “Sobrados & Mocambos” (1936) e “Ordem & Progresso” (1941), onde Freyre tem uma visão que é quase “saudosista” do rural. A subordinação da idéia de ruralidade à idéia de miscigenação, em Gilberto Freyre, fica evidente no entusiasmo deste autor com as músicas urbanas do Rio de Janeiro, conforme nos mostra Vianna (1995: 19).

<sup>19</sup> A miscigenação, no caso de Darcy Ribeiro, a possibilidade de construção nacional a partir de relações patriarcais, no caso de DaMatta.

b) Uma visão que toma o rural como o espaço de formas de produção pré-capitalistas. Aqui, o campo é visto pela negativa. A partir de uma perspectiva influenciada pelo marxismo, ele é tomado como o empecilho para o pleno desenvolvimento de relações capitalistas no Brasil. A relação rural-urbano assume, neste caso, a forma de relação entre diferentes estágios do capitalismo. Esta tradição pode ser representada por Caio Prado Junior e sua análise sobre a formação do Brasil contemporâneo, sendo que ela foi fundamental na constituição de um pensamento de esquerda no Brasil<sup>20</sup>.

c) O rural como o lugar de **formas tradicionais de relação social**, como personalismo, patriarcalismo, reciprocidade e visão mágica (não-racional) do mundo. A matriz teórica aqui é Max Weber e é esta visão que aparece no texto de Sérgio Buarque de Holanda (1936). Nesse caso, a relação rural/urbano é pensada nos termos de uma oposição entre tradicional e racional<sup>21</sup>.

Destas três visões sobre o rural as duas últimas é que exercerão maior influência sobre o pensamento posterior no Brasil, ocorrendo inclusive uma combinação entre elas, a despeito de suas matrizes teóricas distintas. Mantém-se a idéia de que a relação rural-urbano é subjacente a um processo inevitável, a inserção da sociedade brasileira a um sistema capitalista de cunho mundial. Ao mesmo tempo, porém, a idéia do rural como o espaço de um modo de vida tradicional também é mantido e cabe observar a transformação

---

<sup>20</sup> Surge daí uma perspectiva mundial para a análise do rural no Brasil. Prado Júnior, ao pensar em termos de sistema colonial, foi um dos primeiros autores a analisar o processo de colonização em seus nexos de ligação com o desenvolvimento do capitalismo mundial. Quanto a outros autores desta tradição, embora diferindo em muitos aspectos de Prado Júnior, pode-se citar Nelson Werneck Sodré e Jacob Gorender.

<sup>21</sup> Outros autores que compartilham esta visão sobre o rural são Raymundo Faoro e Maria Silvia de Carvalho Franco (1969). Observe que esta é uma idéia negativa do rural: ele é um reduto de um tradicionalismo que é contrário à racionalidade que deve imperar nas relações sociais.

deste modo de vida tradicional em um modo de vida moderno. Assim, estabelece-se a “crônica de uma morte anunciada”: o rural deve ser estudado antes que acabe.

Eis um dos pressupostos que fundamentam os **estudos de comunidade** que surgem no Brasil a partir da década de 40<sup>22</sup>. Tais estudos, em relação às visões sobre o rural que citei acima, partem de outras fontes teóricas, embora trabalhem sob esta idéia de que o rural, espaço do tradicional, se desmanchará no ar como tudo que é sólido. A principal destas fontes teóricas é norte-americana: trata-se dos estudos sobre ecologia urbana desenvolvidos pela Escola de Chicago, dos quais o trabalho de Robert Redfield sobre sociedades de folk são os mais influentes<sup>23</sup>. Redfield (1944), a partir da idéia de um contínuo folk-urbano, estuda a transformação de comunidades camponesas perante processos de urbanização. Além disso, ele analisa o meio rural como uma *part society*, ou seja, como uma parte inserida em um todo maior, no caso, uma ordem econômica e um Estado. O estudo da comunidade, assim, deve privilegiar a relação desta parte com o todo<sup>24</sup>.

Cândido (1964) pode ser tomado como exemplo de aplicação destes pressupostos teóricos num estudo de comunidade no Brasil. Ao analisar as transformações do modo de vida de comunidades caipiras do interior de São Paulo, este autor enfatiza as mudanças nas relações de produção além de aspectos da subsistência local (como modos de alimentação e plantio, por exemplo). O autor mostra como a comunidade joga com a sua sobrevivência,

---

<sup>22</sup> Sobre os pressupostos teóricos destes estudos, cf. Woortmann (1995: 29-66), Nogueira (1955), Ianni (1961) e Moreira (1963).

<sup>23</sup> Para uma história da Escola de Chicago e os estudos ali desenvolvidos, cf. Becker (1996). Vale lembrar que os teóricos da Escola de Chicago, nas décadas de 20 a 50, mantêm um intenso diálogo com concepções evolucionistas de cultura, o que se reflete nas teorias de aculturação desenvolvidas por autores como Herskovitz (1938) e Redfield.

<sup>24</sup> Woortmann (1995: 42) afirma que esta idéia de *part society* constitui uma inflexão na obra de Redfield. Segundo ela, inicialmente, a abordagem deste autor, ao transpor para a análise de comunidades modelos tomados de estudos de sociedades primitivas, enfatizou o holismo destas comunidades, vistas como auto-suficientes e isoladas. Para Woortmann, ao propor a idéia de *part society*, Redfield percebeu que o estudo de uma comunidade só poderá dar conta das suas transformações se observar as relações da comunidade com o exterior.

mantendo alguns padrões tradicionais de relação e transformando outros. A transformação do meio rural, assim, é vista sob uma dialética intensa com um todo mais amplo: com o tempo tudo se transforma, é verdade, mas nada o faz da noite para o dia. O que Cândido revela são as estratégias da comunidade perante as forças de transformação – no caso, tais estratégias passariam pelas relações de produção e formas de propriedade. Outros autores, também trabalhando com o conceito de comunidade, vão situar estas estratégias em outros lugares. No estudo de Woortmann (1995) elas se situam em relações de parentesco, abordadas comparativamente entre colonos alemães no sul do país e entre sítiantes sergipanos; Lanna (1995), por sua vez, em seu estudo em uma comunidade potiguar, as situa em torno das relações de reciprocidade e compadrio.

Os estudos de comunidade, de uma forma geral, revelam um **rural sob transformação**. Mesmo assim, ele ainda é visto como o espaço do tradicional, de relações pessoalizadas e recíprocas, em oposição à imparcialidade do meio urbano. O que eles trazem de diferente em relação às visões da década de 30 é uma percepção menos teleológica – embora a perspectiva de que se está estudando algo que está desaparecendo exista – e mais processual da relação rural-urbano, atentando para as formas de transformação do rural ante as forças externas.

•

Esta longa digressão nasceu da assertiva de que a viola é um dos símbolos do rural no Brasil, e que a bibliografia sobre o instrumento reflete as diversas visões sobre a idéia de ruralidade no pensamento brasileiro. Assim, comentei sobre uma visão do rural que o toma de forma relativamente autônoma, típica do período pré-1930. Um exemplo deste tipo de abordagem em textos sobre a viola e as músicas ligadas a ela pode ser observado em Barroso (1921).



A relação entre rural-urbano é central nos escritos sobre o instrumento a partir da década de 30. Assim, Andrade (1942) vai citar o instrumento como um dos mais importantes nas musicalidades rurais brasileiras, em contraste com o violão, típico do meio urbano. É o que transparece na sua diferenciação de *modinha* – urbana e tocada ao violão – da *moda-de-viola* – rural e tocada à viola (1989: 343-348). A idéia de que a viola se mantém em manifestações que resistem à urbanização, por sua vez, fundamenta vários trabalhos folcloristas, como o já citado estudo de Alvarenga (1936) sobre catira em Minas Gerais. Muitos desses trabalhos sustentam idéias evolucionistas: ao lidar com manifestações que mesmo no meio urbano mantiveram a viola, esta é apontada como uma **sobrevivência** do meio rural<sup>25</sup>. É o caso dos trabalhos sobre cururu em Piracicaba – Chiarini (1947) e Araújo (1964).

Tinhorão (1989: 19-35) apresenta uma visão um pouco diferente da viola. Segundo ele, o instrumento é o símbolo de um individualismo que ganha espaço na sociedade européia do século XVI. Assim, ao caráter comunitário das festas tradicionais, com suas flautas e adufes, a viola possibilita a expressão de um indivíduo citadino, solitário e desejoso de tecer suas mágoas nos versos de uma cantiga. Tinhorão sugere que a própria forma *pontcada* de tocar viola se deve a esta manifestação do individualismo burguês, em oposição à forma *rasqueada*, ligada à função de acompanhamento que a viola possui nas festas comunitárias. Assim, a viola é vista como o primeiro índice de emergência do urbano e do individualismo burguês. Este urbano relativo à viola, contudo, é um urbano que está imerso na ruralidade; é um urbano relativo a pequenas vilas e cidades. Para Tinhorão, à

---

<sup>25</sup> É útil lembrar que o conceito de sobrevivência era central nos estudos de folclore tal como praticados no Brasil entre as décadas de 30 e 70. Para uma crítica destes estudos cf. Fernandes (1989). Para uma análise de seus principais aportes teóricos cf. Vilhena (1992), Carvalho (1992), Segato (1992) e Lavigne (1992).

medida que a urbanização vai se aprofundando, a viola vai sendo remetida cada vez mais ao meio rural. Se as chulas e fados cantados em Salvador do século XVII ainda empregavam violas, as músicas urbanas do século XIX desprezavam o instrumento<sup>26</sup>.

A idéia do rural em transformação também fundamenta uma bibliografia que trata da chamada **música sertaneja**. Neste caso, os trabalhos falam de um rural transformado em urbano, onde a música sertaneja é o resultado da urbanização da música caipira e de sua inserção na indústria cultural, processo que tem início a partir da década de 20<sup>27</sup>. Aqui, há duas linhas de análise:

a) Trabalhos, como os de Sant'Anna (2000), Ferrete (1985) e Nepomuceno (2000), que apresentam a música sertaneja como uma transformação natural da música caipira, dando-lhe, assim, um caráter positivo. Nestas narrativas tende-se a valorizar as continuidades entre a música caipira e a música sertaneja: por exemplo, pouco se comenta que as atuais duplas sertanejas não usem viola, mas realça-se o fato de que elas cantam em terças.

b) Trabalhos onde a música sertaneja é apresentada como uma **deturpação** da música caipira, como Caldas (1979 e s.d), Bonadio e Savioli (1980) e Martins (1975). Nestes estudos, de forte influência adorniana, à música sertaneja é dada um valor negativo, sendo apontadas as suas descontinuidades em relação à música caipira. Além disso, a partir de uma visão marxista que toma ideologia como

---

<sup>26</sup> Vale lembrar que Tinhorão tem como objeto as músicas urbanas brasileiras. Ele mesmo comenta que sua história da música no Brasil é paralela a uma história de autonomização do urbano em relação ao rural: *daí o sumiço das musicalidades rurais na sua narrativa. Tinhorão dialoga com aquela tradição citada que toma o rural como um espaço de formações econômicas pré-capitalistas que não resiste ao avanço inevitável das relações de produção baseadas no capital. Esta imposição do urbano também está pressuposta nas obras de autores como Sérgio Cabral e Jairo Severiano (1998)*

<sup>27</sup> Este processo, como lembra Menezes Bastos (1999: 23), tem na **fonografia** seu eixo central. Neste caso, a **passagem do caipira ao sertanejo dá-se a partir do momento em que a música caipira é gravada**. Retornarei a este ponto adiante.

falsa consciência, estes trabalhos vêm na música sertaneja a expressão da ideologia das “classes subalternas”.

A identificação do rural com o plano da ideologia também aparece em outros trabalhos, com a diferença de que a ideologia é tomada no seu sentido dumontiano – “conjunto mais ou menos social de idéias e valores” (Dumont 1967: 51). Nestes casos, o rural é pensado como fonte de idéias e valores das canções da música sertaneja. Isto fica claro em trabalhos como o de Ulhôa (1999). Esta autora, atenta à idéia de que a música sertaneja nasce com o advento da fonografia em relação às musicalidades do centro-sul do Brasil, chama de música caipira a primeira fase da música sertaneja, correspondendo ao período da década de 30 e à prática de gêneros musicais tradicionais, como a moda-de-violão. A autora, assim, desvincula o debate entre caipira e sertanejo da relação entre rural e urbano. Tudo é música sertaneja de caráter urbano: a fase caipira seria um momento onde prevaleceriam temas rurais. Esta idéia de um “rural ideológico” aparece ainda no estudo de Magnani (1998) sobre as formas de lazer entre moradores da periferia de São Paulo<sup>28</sup>. Ali, o passado rural fornece os valores e idéias, via música sertaneja, com os quais trabalhadores urbanos de origem rural articulam sua existência na cidade.

Seja como pólo de uma tensão entre rural e urbano (como nos estudos de folclore), seja como espaço totalmente transformado, industrializado e urbanizado (visões adornianas), seja como fonte de ideologia, o rural que transparece nos estudos sobre música popular reflete a visão da ruralidade apresentada por Sérgio Buarque de Holanda, e depois desenvolvida pelos estudos de comunidade: **o espaço de um modo de vida tradicional, marcado por relações vicinais e de reciprocidade**. A viola, de uma maneira geral,

---

<sup>28</sup> Sobre o “rural enquanto ideologia”, cf também Durham (1973).

portanto, é o símbolo deste espaço e suas músicas são vistas como expressão destas relações.

Mas a viola não é apenas o símbolo do tradicional. Ela também recebe outros significados, vinculados a partir da inserção do instrumento em outros debates. É o caso da relação entre **nacional e regional**. Tal relação, que se desenvolve no Brasil paralelamente aos desdobramentos da relação rural-urbano – de modo que o nacional é associado ao urbano e o regional ao rural, como mostra Oliven (1992: 42-43) – também vai estabelecer um importante campo dialógico no domínio da música popular, polarizando as diversas músicas praticadas no Brasil. O pólo do nacional, neste caso, é dado pelo samba carioca, na sua vertente do final da década de 20 e início da década de 30: o chamado “samba do Estácio”, correspondendo a um determinado trabalho instrumental, a um tipo identitário particular – o malandro – e tendo seu eixo de manifestação no carnaval<sup>29</sup>. O estabelecimento desse tipo de samba como a música brasileira por excelência está ligada também à emergência de um projeto de construção nacional controlado pelo Estado a partir de 1930: o samba, desta forma, é um dos instrumentos de centralização do Estado, ou ainda, um instrumento de “colonização do Brasil a partir do Rio de Janeiro” (Menezes Bastos, 2000: 19; Vianna, 1995)<sup>30</sup>. Observe o leitor que este nacional é construído a partir de um **regional urbano** – o Rio de 1930 – o que denota o jogo do governo Vargas com as

---

<sup>29</sup> Sobre as características deste “samba do Estácio” cf. Araújo (1992) e Sandroni (1997 e 2000).

<sup>30</sup> Araújo (1992: 52-56) nos lembra que o desenvolvimento do samba, e sua posterior valorização, também responde a processos muito importantes da virada do século XIX para o XX: a rearticulação populacional causada pela Abolição, o que levou ao surgimento de uma demanda por novas bases de negociação simbólica por parte dos negros libertos; processos de transformação urbana no Rio de Janeiro, com o surgimento de enclaves étnicos (termo meu) na cidade, como o bairro da Saúde e a Praça Onze.

tensões entre o rural e o urbano no Brasil – uma tentativa de frear o poder das oligarquias rurais da República Velha<sup>31</sup>.

A afirmação do samba como música nacional não pode ser desvinculada da valorização do carnaval enquanto festa popular, fenômeno que também estava ligado aos interesses do governo Vargas. Observe que, em 1936, apenas 7 anos após seu surgimento, o desfile das escolas de samba tornou-se parte do programa oficial do carnaval do Rio (Vianna, 1995: 124). Em um período de aproximadamente 10 anos, o carnaval e sua música, um tipo específico de samba, passou de manifestação típica do Rio de Janeiro à símbolo da nação.

Estabelecido o pólo do nacional, como um centro de gravidade, as outras músicas brasileiras foram ressignificadas em torno dele. Assim, o frevo de Pernambuco; o sambade-roda, praticado no recôncavo da Bahia, juntamente com toda a tradição do côco, comum no Nordeste; as músicas de viola do interior de São Paulo; todas estas musicalidades, mesmo que mais antigas que o samba, como o caso do frevo, foram alçadas à condição de **símbolos regionais**. A música caipira foi transformada em **símbolo da área de influência paulista**: o estado de São Paulo, Minas Gerais, áreas de Mato Grosso, Goiás e Paraná. Além disso, tal símbolo regional é ligado ao **rural**, já que o urbano corresponde ao Rio de Janeiro. Menezes Bastos (2000: 24) nos lembra que em São Paulo, desde a segunda metade do século XIX, musicalidades próximas do samba, como o jongo e o batuque, eram

---

<sup>31</sup> Assim, um governo estabelecido por um golpe que tinha à frente fazendeiros – Vargas. Antônio Carlos de Andrada e outros – estabeleceu um projeto centrado no urbano e em maiores investimentos na indústria. Sobre este jogo entre o rural e o urbano no governo Vargas, cf. Fausto (1977).

extremamente comuns no interior do estado. Tais musicalidades, assim como a música caipira, também foram remetidas à idéia de um regional rural<sup>32</sup>.

Estou diante, portanto, de um instrumento musical que ocupa um lugar muito específico nas narrativas sobre a música e a sociedade brasileiras. Instrumento que denota o mundo rural, em suas formas tradicionais de vida, além de, em um de seus modelos, a *viola caipira*, ser um dos símbolos da música praticada no interior do centro-sul do Brasil. Foi esta visão que emergiu da leitura da bibliografia sobre o instrumento e foi com esta visão que parti para Piracicaba, um das cidades deste centro-sul. , Contudo, como será que estas idéias de modo de vida tradicional e ruralidade aparecem em Piracicaba? E a idéia de uma musicalidade regional, como será vivida pelos violeiros e o público das músicas de viola na cidade? Apontei o que a bibliografia diz sobre a viola e suas músicas. Vejamos então a construção, pelos próprios “nativos”, deste regional e deste rural, e o lugar que a viola ocupa em tais formulações.

---

<sup>32</sup> Daí o texto de Andrade (1937) sobre o samba rural paulista, onde o apresenta em contraste com o samba urbano carioca.

## CAPÍTULO 2

### **“São Paulo é uma roseira, e o tronco tá no interior...”: música de viola e tradição em Piracicaba.**

*São Paulo é uma roseira  
E o tronco tá no interior  
Se um dia o tronco secar minha gente  
Roseira não dá mais flor*  
Versos de catira cantados em Piracicaba

Piracicaba está situada no interior de São Paulo, distando 152 Km da capital. A cidade integra a região do “Médio Tietê” sendo cortada por um afluente deste rio, o Piracicaba<sup>1</sup>. Nesta área encontram-se também os municípios de Laranjal Paulista, Tietê, Tatuí e Santa Bárbara D’Oeste, dentre outros. Cidade de porte médio – o censo de 2000 registrou 329.158 habitantes – Piracicaba conta com todos os equipamentos típicos do meio urbano desde cinemas e teatros até shoppings e universidades. Área de ocupação setecentista, a partir de entradas e bandeiras vindas de São Paulo, o município tem no setor terciário sua principal atividade econômica, além de um incipiente setor industrial.

Contudo, trata-se de uma cidade cuja história está ligada à atividade agrícola. Se no século XVIII ela era um importante porto fluvial, ao longo do XIX esse caráter foi suplantado pelo de área para cultivo de café. O café foi o principal produto da região até a década de 1930, quando outras culturas passaram a disputar espaço com o chamado “ouro negro”. Destes, o principal foi a cana-de-açúcar. Piracicaba, hoje, é cercada de cana pelos quatro lados do município que, junto com o cultivo da laranja, constitui a base da produção agrícola local.

---

<sup>1</sup> Fundada em 1767, Piracicaba, até o início do século XX, esteve ligada à história da navegação no Tietê, já que a cidade constituía um dos principais pontos de partida para a navegação naquele rio. Sobre este movimento fluvial responsável pela ocupação da região do Médio Tietê, Cf. Buarque de Holanda (1945).

Esse “mar de cana” que se espraia pelas bordas da cidade, contudo, não constitui uma atividade que emprega muito de seus habitantes, nem a área rural abriga o grosso da população<sup>2</sup>. A cana-de-açúcar é um tipo de lavoura temporária e seu emprego de mão-de-obra também o é. Em Piracicaba este trabalho é feito por bóias-frias, recrutados não somente no município, mas em todo o estado<sup>3</sup>. Assim, a maior parte da população trabalha no setor de comércio e serviços. Apesar disto, a atividade agrícola e, mais ainda, a idéia de zona rural, é central nas construções identitárias piracicabanas<sup>4</sup>.

A principal delas é a figura do **caipira**, o que se reflete no uso do termo **caipiracabano**, muito comum na cidade. Isto não se dá, porém, sem conflitos. A idéia do caipira fornece o campo dialógico para intensos debates entre as diversas instâncias sociais da cidade, no sentido de valorizá-lo ou negá-lo. É o que se percebe na própria postura do poder público, exemplificado pelas diversas gestões da prefeitura. Ouvi de um morador da cidade: *“isso varia. Tem prefeito que valoriza a cultura caipira, que mostra pra todo mundo ‘somos caipiras’. Mas tem uns que não gostam desse negócio não”*. Nesse sentido, a própria escolha do principal evento do município acaba oscilando: para uns, a Festa do Divino, denotativa da cultura local, portanto, caipira; para outros, o Salão do Humor de Piracicaba, onde o município revela seu caráter cosmopolita<sup>5</sup>. O que incomoda a muitos é o caráter de atraso atrelado à imagem do caipira, sobretudo quando exemplificado pela figura do Jeca Tatu.

---

<sup>2</sup> Segundo o censo: 96,4% da população vive na área urbana, conquanto 3,6% habita o campo.

<sup>3</sup> Sobre os bóias-frias em Piracicaba, cf. Dawsey (1997). Certa vez encontrei um dos melhores violeiros de Piracicaba – que, salvo engano, trabalha de mecânico – em um clube e tentei marcar uma conversa para o dia seguinte: *“não vai dar, professor. Estou na colheita da cana. Mas só este mês. Daqui uns dias você me liga e a gente marca”*. Percebe-se aí, claramente, o caráter temporário deste trabalho.

<sup>4</sup> Veja o exemplo da ESALQ, Escola de Agronomia Luiz de Queiroz, vinculada a USP. Maior curso de agronomia do Brasil, a escola é um dos símbolos do município.

<sup>5</sup> O Salão de Humor de Piracicaba, instituído em 1974, ocorre tradicionalmente em outubro – o Divino é em agosto – e reúne os maiores nomes do humor no Brasil.



A idéia do **caipira** na sua origem não tinha esta acepção negativa. A palavra surge na segunda metade do século XIX para denotar o habitante pobre do interior de um modo geral, particularmente de São Paulo<sup>6</sup>. Houaiss (2001) comenta que a primeira referência ao termo é de 1872, em obra de José de Alencar. O livro deve ter vendido bem, porque já em 1888 a expressão aparece no nome de uma tela do pintor Almeida Júnior, “Caipiras Negaceando”. Esta também deve ter vendido bem, porque cinco anos mais tarde, em 1893, o artista repetiria o tema em “Caipira picando fumo”. O leitor pode observar estas telas na página seguinte. Nelas se percebe uma concepção naturalista e de exotividade por parte do artista, sobretudo na segunda tela, onde o cenário é a mata e vê-se dois homens cuja pobreza e rusticidade é indicada por dois traços principais: a barba rala – lembremos que em tempos de Pedro II, altivez, tradição e nobreza eram transformadas em barbas espessas – e o fato de estarem descalços. Não há dúvida quanto ao estrato social destes senhores. Um deles está agachado: observe os traços atentos e a posição de espreita, à espera da caça. A outra tela, “Caipira picando fumo”, revela um outro quadro. O cenário muda – da mata para porta de casa – mas não o estrato social, revelado pelos pés e pela parede logo atrás do personagem. Por ela sabemos que a casa é de barro, típica dos trabalhadores rurais livres do interior de Minas, São Paulo e Rio de Janeiro. Tudo aqui é rústico: desde o ato de picar o fumo até a folhinha de milho enrolada atrás do ouvido. Pela sombra do personagem, percebe-se que o dia está na sua metade, hora do trabalho. Mas que trabalho, se para estas populações de trabalhadores livres o trabalho é sazonal, de acordo com época da cultura plantada? Enfim, rusticidade, proximidade com a natureza, sazonalidade do trabalho – eis

---

<sup>6</sup> A palavra caipira é de origem tupi, e significa “cortar o mato”. Escrever “habitante pobre do interior de São Paulo”, para o século XIX, significa denotar, no caso da zona rural, trabalhadores livres, ou seja, pequenos agricultores. Em uma ideologia de plantation, tal posição era marginalizada, como nos mostra o estudo de Carvalho Franco (1969). Até que ponto o estigma negativo do caipira não é um rebatimento desta marginalização é algo que ainda merece um estudo mais aprofundado.

os traços do caipira, este habitante de interior de São Paulo na segunda metade do século XIX.



Fig. 1 – Telas de Almeida Júnior, “Caipira Picando Fumo” e “Caipiras negaceando”

Nem “Caipiras negaceando”, nem “Caipira picando fumo”, apresentam aquele caráter de doença e de falta de viço com o qual Monteiro Lobato construiu a figura do Jeca Tatu. Este personagem surgiu em um artigo de novembro de 1914, no qual Lobato, imbuído do discurso racialista típico da virada do século, critica o atraso e a falta de iniciativa do habitante de uma parte do interior de São Paulo. A partir daí, o Jeca Tatu passou a denotar o caipira por um viés negativo – embora o escritor, mais tarde, tentasse apagar esta imagem de um caipira doente ao usar o Jeca Tatu como figura propaganda do Biotônico Fontoura<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup> Tenho algumas questões em relação a esta mudança de significado do caipira – de um atrasado rústico para um atrasado doente – questões que somente novos estudos poderão responder. Na mesma época em que surge a figura do caipira (segunda metade do século XIX) e ocorre esta inflexão de significado (década de 10), se processa a valorização da figura do bandeirante, modelo de coragem e iniciativa, e que servirá de símbolo para um “nacionalismo paulista” que levará à Revolução de 32. O bandeirante sempre foi descrito como tendo sangue **português e indígena**, e sua valorização do índio está ligada ao ideário romântico que via o indígena como o símbolo do valor moral. Isto descarta uma primeira idéia que tive de que

É justamente este viés negativo que faz com que as construções identitárias baseadas na idéia do caipira, em Piracicaba, estejam sempre na berlinda. Há, inclusive, uma diferença que é geracional. Quem se incomoda mais com o termo são os mais velhos, com mais de 60 anos, cuja infância, nas décadas de 40 e 50, ocorreu em um período onde era enorme a fama de Jeca Tatu – fortalecida ainda mais com os filmes de Mazaropi. É isto que explica o fato dos violeiros do cururu praticado em Piracicaba não usarem a expressão *música caipira*. Membros desta geração que cresceu estigmatizada pelo personagem de Monteiro Lobato, os cururueiros preferem denotar sua prática como *música sertaneja-raiz*<sup>8</sup>. Para os violeiros mais jovens, que não tocam cururu, tanto faz a expressão “música caipira” quanto “música sertaneja”, embora eles prefiram a primeira, para se diferenciar das atuais duplas sertanejas midiáticas, como Zezé di Camargo e Luciano. O fato é que são os mais velhos que preferem não usar a expressão caipira<sup>9</sup>.

---

o valor negativo dado ao caipira se devesse a uma concepção que o aproximava do indígena. Observando o bandeirante, percebe-se que, no pensamento paulista da virada do século, o índio não constitui um fator de negatividade. De onde viria então esta constituição física débil atribuída ao caipira? E sua falta de iniciativa? Adiante, contudo, apresento algumas pistas.

<sup>8</sup> A expressão “sertanejo-raiz” é usada, neste caso, de forma diferente àquela apresentada por Ulhôa (1999: 49). Pesquisando entre ouvintes de música sertaneja em Uberlândia/MG, esta autora aponta uma distinção nativa entre *sertanejo-raiz* – correspondendo à música caipira tradicional, de temática rural, com instrumentos tradicionais como a viola – e *sertanejo-romântico*, correspondendo à atual *música sertaneja*, de temática romântica e instrumentos eletrificados. Em Piracicaba, tal divisão não se observa, pelo menos entre os músicos: o *sertanejo-raiz* abrange tanto os gêneros mais tradicionais, como o cururu, até as músicas românticas das duplas atuais. O fundamental é a maneira como as coisas são apresentadas. “*Não pode ter pornografia*”, disse-me um violeiro. Observe que a identificação do que é ou não é *sertanejo-raiz*, é feita a partir da performance. Uma dupla acompanhada com instrumentos como bateria, guitarra e baixo, dependendo do que canta – vê-se a importância da temática – e, mais ainda, de como canta, pode ser chamada de *sertaneja-raiz*.

<sup>9</sup> Exatamente de uma pessoa mais idosa ouvi uma definição de caipira que me chamou a atenção: “*caipira é branco com índio e italiano. Caboclo é branco com índio. Mulato é branco com preto. Caipira tem aqui. Caboclo é do norte, lá não tem italiano. Mulato é na Bahia*”. A novidade desta definição é o italiano – ausente na acepção original da palavra. Não será ele a causa da inflexão no sentido de caipira, que passa a denotar alguém doente e sem espírito de iniciativa? É útil lembrar que o pensamento paulista da virada do século estabeleceu um lugar próprio para o italiano e o imigrante em geral: ele é o forasteiro, o emboaba, o anarquista, enfim, aquele que “carca a mão”, ou seja, é *carcamano*. Interessante que ouvi isso de um senhor formado na década de 40 na famosa Faculdade de Direito do Largo São Francisco, em São Paulo, onde era formada a elite do pensamento paulista. Como afirmei, tudo isto são sugestões que deverão ser mais aprofundadas no futuro. Por hora, sugiro que tal questão pode elucidar alguns aspectos das relações étnicas

Há quem diga também que Piracicaba deixou de ser terra de caipiras porque a cidade cresceu. Neste caso, o jogo identitário – hora se usa, hora não se usa – com a expressão caipira é remetida à idéia do rural em transformação, que citei no capítulo anterior. Em uma cidade de 320 mil habitantes onde a maioria da população habita a zona urbana e trabalha no setor terciário, a idéia de ruralidade acaba sendo remetida para outros domínios. O da construção identitária é um deles: da mesma forma que a idéia de uma Piracicaba rural é colocada em xeque, a identificação de seus habitantes com a figura do caipira também o é. Mas o simples fato deste diálogo entre ser ou não ser caipira existir, aponta para a relevância deste tipo de identidade. Se lembrarmos que a identidade é também uma ideologia – como afirma Oliveira (1973: 43-47) – chegamos novamente àquela narrativa sobre o rural, discutida no capítulo 1, que o remete ao domínio da ideologia. Assim como no trabalho de Magnani (1998), o meio rural e as identidades nele baseadas, como *caipira*, constituem valores destes trabalhadores urbanos, mas que, em sua maioria, têm suas histórias de vida direta ou indiretamente ligada ao campo.

No capítulo 1, afirmei que o rural é visto como o espaço de modos de vida tradicionais, baseados em relação viciniais e de reciprocidade. Se os trabalhadores urbanos de Piracicaba têm no meio rural uma importante ferramenta ideológica, qual o espaço para estes valores do rural? De que forma eles ritualizam valores como vicinalidade e reciprocidade?

Isto é feito de várias formas e gostaria apenas de sugerir algumas. Uma delas está na verdadeira “cultura do alpendre” que se observa na cidade. O alpendre é uma varanda situada na frente das casas, entre a sala e a calçada, sendo extremamente recorrente em

---

em São Paulo na *Béle Epoque*, bem como iluminar pressupostos do desenvolvimento da idéia de *caipira* e de *música caipira*.

várias regiões do Brasil, com exceção dos três estados do sul. Todos os dias, por volta das cinco e meia da tarde, as pessoas colocam cadeiras no alpendre e ficam ali, conversando, até anoitecer – fato que é facilitado pelo clima quente de Piracicaba. Além disso, é comum as pessoas colocarem as cadeiras na rua, sobretudo naquelas de menor movimento, e ali ficarem conversando até mais tarde. Isto pode ser observado em qualquer bairro de Piracicaba todos os dias. Nesta prática fica evidente a importância das relações vicinais – ruas inteiras onde a vizinhança se reúne todos os dias para conversar<sup>10</sup>. Um outro exemplo deste lugar da vicinalidade nas relações sociais está no grande número de festas comunitárias que ocorrem na cidade, organizadas por paróquias, associações de moradores, ou mesmo, pela prefeitura.



Tento mostrar como em Piracicaba, cidade com todas as características das *urbs* modernas, opera uma percepção da ruralidade que provoca um jogo de identificação do município entre um cosmopolitismo urbano e um paroquialismo rural. Em relação a este último, a construção de uma identidade caipira é o modo de identidade mais relevante entre os discursos dos moradores da cidade. De todos os meios de expressão da identidade caipira empregados em Piracicaba, a música é o mais importante. Isto está ligado a um fato histórico extremamente citado por muitos no município: segundo eles, a primeira gravação de uma dupla caipira no Brasil, ocorreu em 1929 numa sala da Escola Normal da cidade. A dupla era Mandi & Sorocabinha, sendo que o primeiro chegou a ser prefeito de Piracicaba na década de 60. Esta gravação, feita pela RCA Victor, fazia parte de cinco discos (78

---

<sup>10</sup> Essa “cultura de alpendre”, obviamente, não é exclusiva à Piracicaba, sendo comum nas pequenas cidades brasileiras, onde meio rural constitui um espaço concreto – enquanto local de trabalho, enquanto local de moradia – na vida das pessoas. Também não desejo idealizar esta prática, transformando Piracicaba em um “paraíso idílico onde os vizinhos vivem em harmonia...”. Conforme afirmei, trata-se de uma cidade média com todos as vantagens e problemas do meio urbano. Sugiro apenas que ali é possível observar práticas que em cidades maiores não mais ocorrem.

próprio Pires, e veiculadas pela Columbia, foram reunidas em um pacote de cinco 78 rmps, com numeração exclusiva (exigência de Pires) e selo próprio (cor vermelha), e lançadas em maio de 1929, tendo grande recepção no estado de São Paulo – até 1931, Cornélio Pires produziria mais 43 discos com aquele tipo de música. Ao mesmo tempo, Cornélio Pires passou a organizar shows desses músicos, reunidos na chamada “Turma Caipira Cornélio Pires”, financiada pela Columbia. Ao perceber o sucesso das gravações, Mandi (que integrava com Sorocabinha a turma de Cornélio Pires) procurou a Victor e propôs a gravação de uma série de discos de música caipira, surgindo, assim, a Turma Caipira Victor<sup>13</sup>. Ao contrário de Pires que levou os músicos a São Paulo, a Victor levou todo o material de gravação à Piracicaba (fato muito citado pelos músicos da cidade e que revela como o processo de gravação é antigo entre os músicos da cidade<sup>14</sup>) e realizou as gravações em uma sala da Escola Normal. Foi nesta série de gravações que foram cantadas a moda “O casamento da onça” e o desafio “O paulista e o gaúcho”. Este material foi lançado em novembro de 1929, seis meses após o material de Cornélio Pires. Mesmo assim, o discurso de que a dupla local Mandi & Sorocabinha foi a primeira a gravar no Brasil é recorrente em Piracicaba. Mais relevante do que a verdade deste fato histórico (quem foi realmente a primeira dupla a gravar), é observar como ele é tomado como importante marco da memória na cidade e denota um outro ponto interessante: quando ouvi um senhor me dizer que “*a música caipira nasceu aqui*”, implícita nesta afirmação está a idéia de que a **música**

---

<sup>13</sup> Observe que a música caipira surge, também, a partir do conflito de duas gravadoras: a Columbia e a Victor. Ambas tinham acabado de chegar ao Brasil, como aponta Vianna (1995: 110) – a Columbia em 1928 e a Victor em 1929. Ou seja, as músicas do interior de São Paulo foram um dos primeiros investimentos destas gravadoras.

<sup>14</sup> Os violeiros do cururu ficaram mais interessados nas fotografias que tirei deles do que com as gravações que fiz em MD. Gravar, naquele ambiente musical, é um processo corriqueiro.

**caipira nasceu no momento em que foi gravada**<sup>15</sup>. No discurso nativo, a fonografia é tão fundante da música caipira quanto a expressão de valores tradicionais, num claro exemplo de articulação das razões prática e cultural<sup>16</sup>. A história de Mandi & Sorocabinha, neste sentido, pode ser vista como a elaboração mítica que a razão cultural formulou diante de um processo dado pela razão prática do capitalismo, a fonografia.

O uso da música caipira como base para a construção de uma identidade reflete, portanto, uma articulação entre o que Sahlins (1976, 1988) denominou de razão prática – voltada para a práxis e central na ideologia capitaista – e a razão cultural – a elaboração local a que todos os processos são submetidos<sup>17</sup>. Isto posto, afirmo que estudar a viola caipira e suas músicas em Piracicaba nos oferece um campo de observação de como processos de modernização são objetivados em diferentes discursos nativos. Que a música caipira mudou, isto é uma unanimidade entre os piracicabanos, mas se ela deixou de ser música caipira por conta de tais mudanças, isto é motivo de intensos debates entre eles, o que revela o campo dialógico estabelecido pela relação tradição-mudança. Isto também se reflete nos discursos em relação a alguns gêneros da música caipira tidos como tradicionais – porque anteriores à própria idéia de música caipira e porque ligados a uma série de tradições locais, como devoções e festas comunitárias. Este é o caso do cururu, do catira e da cana-verde. Tais gêneros oferecem campos privilegiados para a observação da articulação entre o moderno e o tradicional

---

<sup>15</sup> O que aponta para o peso da fonografia na memória e na sensibilidade musical destas pessoas, fato que, no século XX, é central na própria constituição da idéia de música. Sobre isto, cf. Menezes Bastos (1995, 1996, 1999) e Carvalho (1999). Este discurso contraria a idéia de alguns autores – Martins (1975) e Caldas (1977) – de que a música sertaneja corresponde a uma deturpação industrial – no qual a fonografia age como meio – da música caipira.

<sup>16</sup> Sobre a fonografia e articulação entre as razões prática e cultural, cf. Menezes Bastos (1996: 158).

<sup>17</sup> A própria história do capitalismo, segundo Sahlins (1988), se desdobra a partir destas articulações entre a razão prática e a razão cultural.

Cururu é uma forma de canto improvisado praticado no interior de São Paulo<sup>18</sup>. Sua origem é apontada por Andrade (1942: 182) e Cândido (1956: 18) como sendo uma adaptação jesuítica de festas indígenas. Este último autor fala de um processo de convergência que encerra “*elementos característicos de danças tupi, incorporando elementos religiosos do colonizador*”. O próprio nome, segundo Houaiss (2001), é de origem tupi – do tupi *kuru’ru*, relativo a um gênero de sapo. A primeira referência na língua portuguesa, de 1587, mantinha essa acepção: tipo de sapo. Cândido (1956: 2-3) comenta sobre as “danças do sapo”, recorrentes em diversos grupos tupi, como representações dramáticas de um tema mitológico comum: o roubo do fogo pelo sapo. Segundo este autor, são estas danças que, combinadas com a ideologia religiosa dos portugueses, darão origem ao cururu. Ele surge, portanto, como dança de roda e assim é registrado por diversos autores – Araújo (1953: 26-28; 1964: 77-120), Marcondes (226-227), Andrade (1989: 168-170) e Cascudo (2000: 173-174)<sup>19</sup>. Em Piracicaba, no entanto, ele não é mais dançado e sua prática é definida como sendo um “*improviso cantado*”. O interessante é que entre os cururueiros a memória da dança do cururu é inexistente<sup>20</sup>. É como se ele tivesse sido sempre cantado, apenas. A maioria dos cururueiros – pessoas com mais de 60 anos – me

---

<sup>18</sup> Trato de suas características fonológico-gramaticais, bem de seus tipos e questões de performance, no capítulo 4.

<sup>19</sup> Como dança, a referência mais antiga é dada por Karl von den Steinem, que em 1887, descreveu um cururu observado em Cuiabá. Nas descrições da dança em São Paulo, fala-se em uma roda formada diante de um altar. Dos membros desta roda, há um violeiro e, por vezes, uma pessoa tocando adufe e outra tocando reco-reco. Todos na roda cantam em duplas – o que faz com que ela seja formada por um número par de pessoas – ou seja, um “*cantador e seu segunda*”. Uma pessoa, chamada de *pedreste* (cuja etimologia não encontrei) fica no centro da roda, e é responsável por dar a rima usada no improviso das duplas. A partir desta rima – apresentada através de alguns versos cantados – começa o desafio e a dança. Enquanto uma dupla canta a roda se movimentava no sentido anti-horário, seguindo o ritmo do canto, com seus membros dando passos para frente e para trás. Não há um tempo determinado para uma dupla cantar, mas ao final de sua cantoria, os dois cantadores dão um giro de corpo, que é tomado como sinal para uma dupla começar seu canto, ou para o *pedreste* mudar a rima dos improvisos.

Vale observar que o cururu é um evento que vem sendo estudado e descrito há mais de 100 anos. Isto ficou claro no tratamento que recebi dos músicos ligados ao cururu piracicabano: professor. Eu era “o Allan, professor de folclore”.

<sup>20</sup> Por cururueiro estou indicando cantadores e violeiros, já que o cururu é acompanhado apenas por viola.



disse que não lembrava de ter visto ou ouvido falar da prática do cururu enquanto dança no município<sup>21</sup>.

Este “sumiço” da dança do cururu em Piracicaba – na verdade, transformação de uma forma dançada para uma forma cantada – já aparece registrada desde a década de 40. Alguns autores apontam para uma urbanização do cururu, o que teria levado ao escamoteamento da sua coreografia. Daí, trabalhos como o de Araújo (1964: 77-120, a partir de trabalho de campo feito em 1946) separarem um cururu urbano – cantado – de um cururu rural – dançado. Esta separação fica ainda mais evidente quando observamos um estudo escrito por um “nativo” de Piracicaba, João Chiarini. Este folclorista, em um trabalho de 1947, descreve o cururu como sendo apenas um combate poético entre cantadores e comenta que, entre mais de 50 cururueiros entrevistados (muitos nascidos no final do século XIX), todos “*estão alheios à dança do cururu*”. A partir daí, a própria roda, que vários autores descrevem como sendo a forma da dança, é relativizada por Chiarini (1947: 96). Ele a remete para formatos antigos do cururu, além de dizer que ela não o caracteriza enquanto dança. Por outro lado, Araújo (1964: 84-111) descreve um cururu da zona rural de Tatuí (cerca de 100 Km de Piracicaba), realizado em 27 de dezembro de 1946, onde este foi dançado durante toda noite. Se houve ou não dança de cururu em Piracicaba, este é um ponto que não posso desenvolver por falta de fontes documentais, mas o que interessa por hora é que o discurso dos cururueiros piracicabanos e o próprio trabalho de Chiarini revelam, assim como as falas sobre a história da música caipira, uma

---

<sup>21</sup> Apenas um cantador me disse ter visto uma dança do cururu em Piracicaba – “*mas isto foi há uns cinquenta anos atrás*”.

construção da memória que rearticula toda a história do cururu em torno da sua prática atual pelos piracicabanos, ou seja, enquanto canto improvisado<sup>22</sup>.

Esta afirmação do cururu cantado está ligada à inserção deste gênero musical em processos de veiculação como o rádio e a fonografia. Em Piracicaba, tais processos tiveram início no começo do século passado. Já comentei que o cururu foi o primeiro, junto com a moda-de-violão, gênero da música caipira a ser gravado e como Piracicaba tem um lugar destacado neste processo, já que uma das primeiras gravações de música caipira foi feita no município<sup>23</sup>. Por sua vez, transmissões radiofônicas de cururu, cantado ao vivo, são descritas – Carradore (1998) – como ocorrendo a partir do final da década de 30<sup>24</sup>. O rádio estimulou o caráter de desafio jocoso do canto, pois até então havia um forte predomínio de temas religiosos. A partir daí, surgiram campeonatos de cururu, organizados em teatros da cidade e transmitidos pelo rádio para toda a região<sup>25</sup>. Em 1945 ocorreu o primeiro campeonato de cururu do estado de São Paulo, reunindo cantadores de diversos municípios, sobretudo da região do “Médio Tietê”. Dessa forma, o cururu ganhou o caráter de desafio entre municípios, mas também passou a ser identificado com uma manifestação típica do “Médio Tietê”<sup>26</sup>. Também a partir desta época começaram a surgir as figuras míticas do

---

<sup>22</sup> Observe que Hoauiss (2001) comenta que a primeira referência a cururu enquanto forma de desafio, apenas, é de 1872, em obra de Bernardo Guimarães. Ou seja, é possível que uma forma somente cantada de cururu já fosse observada no interior de São Paulo na segunda metade do século XIX.

<sup>23</sup> Com a fonografia, surgiu o **cururu-canção**, cujo maior exemplo é o “Menino da Porteira”. A isto retorno no último capítulo do trabalho.

<sup>24</sup> A primeira rádio de Piracicaba, a Rádio Difusora (ainda existente) foi fundada em 12/10/1933.

<sup>25</sup> O primeiro Campeonato de Cururu de Piracicaba ocorreu na noite de São João (27 de junho) de 1944. Cf. Chiarini (1947: 157).

<sup>26</sup> Quando, em outubro de 2001, enviei um e-mail ao violão Paulo Freire comentando de meu interesse na viola e no cururu, ele me recomendou “*Piracicaba. Cururu é lá*”. A popularidade do cururu no município e região, nas décadas de 40 e 50, também pode ser medida pelo seu uso político: durante eleições, em 1946, o PSD contratou um dos principais cantadores do município. Nhô Chico, outro grande cantador da cidade, ainda vivo, me deu retrato desta época: “*a gente cantava pro governador sempre que ele vinha aqui. A praça [da matriz] ficava cheia de gente pra ver*”. Essa popularidade, na época, também não passou despercebida da academia. O projeto inicial para a conclusão de pós-graduação de Antônio Cândido, em 1944, era um estudo sobre o cururu na região, na cidade de Bofete, próxima a Piracicaba. Durante o trabalho,

cururu em Piracicaba: Sebastião Roque, Lázaro Marques, Antônio Villanova, Parafuso, Pedro Chiquito, Nhô Serra e Nhô Chico<sup>27</sup>.

O tempo passou e hoje o cururu não é mais “cantado para o governador”. Com a morte das figuras míticas acima citadas – Nhô Chico, o único ainda vivo, não canta mais cururu – muitas pessoas dizem que o cururu acabou, remetendo esta forma de cantoria a um símbolo da Piracicaba antiga. Também a prefeitura o usa, inserindo-o em vários eventos, como um símbolo do passado piracicabano, algo que marcou toda uma geração de habitantes da cidade<sup>28</sup>. Neste sentido, ele virou um símbolo da **tradição**, uma tradição construída, ao invés de destruída, pela fonografia e pelo rádio.

Pois o rádio é o principal espaço do cururu praticado em Piracicaba. Convido o leitor a aparecer em qualquer domingo pela manhã no auditório do SESI da Vila Industrial. Ali, das dez da manhã ao meio-dia, é transmitido pela Rádio Educadora AM o programa de auditório “O Som da Terra”. A primeira hora desse programa é dedicada exclusivamente ao cururu, enquanto a hora seguinte é dedicada ao *sertanejo-raiz*. A platéia é majoritariamente formada por pessoas com mais de 60 anos e o programa constitui o ponto de encontro dos cururueiros de Piracicaba. Um outro programa de rádio, pré-gravado, o “Som da Terra, Som da Gente”, também dedica parte da programação ao cururu. Tal programa, transmitido aos domingos das seis as oito da manhã (horário destinado a um público mais idoso), é veiculado pela FM Educativa, estação de rádio da prefeitura. Da mesma forma, há um programa de TV, o “Viola Caipira: o Som da Nossa Terra”, transmitido pela TV Beira-Rio

---

no entanto, ele mudou de objetivo, passando a estudar as transformações dos modos de vida locais. Este estudo, mais tarde, será publicado como “Os parceiros do Rio Bonito”.

<sup>27</sup> Estes quatro últimos é que aparecem como “exemplos de cururu” na coletânea de “Música Popular do Sudeste” organizada por Marcos Pereira nos anos 60.

<sup>28</sup> Numa das maiores festas da cidade, a Festa das Nações – cuja vigésima edição ocorreu entre os dias 23 e 25 de maio de 2003 – o cururu foi apresentado no menor dos quatro palcos montados para o evento, significativamente denominado “Palco Standards”. O palco principal foi reservado para shows de samba e pagode.

(Canal 32 UHF), uma vez por semana, onde, hora ou outra, se convida cururueiros para se apresentar. Também se vê muito cururu em festas comunitárias: assisti a uma festa de uma creche no bairro Jardim Ipanema, em 15 de março de 2003, onde, após apresentações de crianças cantando músicas infantis; grupos de adolescentes dublando a última coreografia do É o Tchan; duplas sertanejas locais, ao som de teclados eletrônicos, apresentando músicas próprias ou *covers* de Zezé di Camargo & Luciano, Christian & Ralf ou Bruno & Marroney, e causando suspiros entre as mais jovens; foi apresentado um cururu. Este, na voz do apresentador da festa, foi descrito como música para “*as pessoas de antigamente*” – ou seja, os mais velhos presentes à festa. Além disso, há convites – muitas vezes feito via prefeitura, que providencia transporte para todos – para que cantadores da cidade se apresentem em outros municípios, como em São Paulo, que hora ou outra, organiza cururus em suas unidades do SESC.

Esta demanda fez com que os cururueiros se organizassem em grupos. Um deles, organizado pelo cantador Moacir Siqueira, recebeu o nome de *Caravana da Vitória*. A caravana não tem participantes fixos, mas como há uma tendência a se realizar cururus com quatro cantadores, acompanhados por um ou dois violeiros, a cada convite Siqueira varia os cantadores convidados. Em torno da Caravana da Vitória organizam-se cerca de dez cantadores, quatro violeiros e dois violonistas. E não somente: em muitas destas apresentações Siqueira também chama o único grupo de catira da cidade – o *Raízes de Piracicaba* – ou ainda algumas duplas da cidade, que ele apresenta como duplas de *sertanejo-raiz*<sup>29</sup>. Em todas estas apresentações, o discurso de que o cururu representa a

---

<sup>29</sup> É nas apresentações fora do município que o adjetivo *caipiracicabano* é mais utilizado. Embora tenha acompanhado várias apresentações da *Caravana da Vitória* não pude saber se Siqueira cobra por elas. Tenho a impressão, a partir de alguns comentários que ouvi, que sim, elas são cobradas, e que o valor é rateado entre os participantes.

música tradicional de Piracicaba é recorrente. Para eles, o cururu não acabou, pelo contrário: ele é apresentado como **a tradição de Piracicaba**. Neste sentido, os grandes cantadores de cururu das décadas de 40 a 70, cuja morte leva muitos moradores da cidade a dizerem que o “*cururu acabou*”, são as figuras míticas que fundamentam a prática atual, já que os cantadores atuais se apresentam como continuadores destas figuras ancestrais.

•

Procurei explicitar como a história do cururu exemplifica a articulação de processos advindos do capitalismo – a fonografia, o rádio – com a “invenção de uma tradição”, para usar a expressão de Hobsbawn e Ranger (1987). Esta tradição, inventada no rádio, no disco, reelabora todo o passado – o fato de ninguém se lembrar da dança do cururu – e ainda é alçada à condição de símbolo da cidade, mesmo que seja de uma cidade no passado. O cururu, então, pode servir de exemplo da relação de uma cidade com as transformações que lhe ocorreram ao longo do século XX e nos ajuda perceber como modernização e tradição não se excluem, mas operam dialeticamente<sup>30</sup>.

Ironicamente, um trabalho que surgiu como uma tentativa de fugir da história, à medida que se propunha a observar discursos na sua atualidade, se viu cercado por ela. Assim como a cana cerca Piracicaba, para lhe lembrar que, por mais que a cidade tente, seu passado rural sempre vai estar à vista, como um fardo, ou um idílio, dependendo do ponto de vista, também a minha etnografia, por mais que apresente o que os violeiros dizem, fazem e tocam hoje, não pude fugir ao fato de que tudo isto é um diálogo deles com o seu

---

Observe também que a idéia de caravana atualiza uma prática muito importante da história da música caipira: as apresentações itinerantes. Neste sentido, o circo foi um dos grandes espaços de desenvolvimento deste tipo de música. Duplas como Tônico & Tinoco, Cascatinha & Inhana, Tião Carreiro & Pardinho, dentre muitas outras, começaram se apresentando em circos. Vale lembrar que, grandes empresários e compositores da música caipira, como Cornélio Pires e Capitão Furtado, organizavam trupes que ficavam viajando pelo interior de São Paulo e Minas Gerais. Sobre isto, cf. Nepomuceno (2000) e Ferrete (1985).

<sup>30</sup> Ou seja, processos de modernização não necessariamente levam à alienação das tradições. Sobre isto, cf. o estudo de Rabinow (1975) sobre a relação entre modernização e tradição no Marrocos.

passado. Contudo, trata-se de uma história que se funda na continuidade e não na ruptura: é desta forma que ela faz sentido aos próprios agentes que a vivem. Se neste capítulo dissertei, ainda que de forma breve, sobre este passado, sobre esta história, tornada presente via rádio todos os domingos, vejamos então como ele se articula em outros discursos, agora sobre o instrumento mesmo, a viola. Assim, não é descabido pensar por analogia: se nestes dois primeiros capítulos, o ritmo foi de rasqueado, à medida que procurei remeter o leitor a uma diacronia, inserindo no texto o fator tempo, tal como uma dança animada por um rasqueado de viola, nos próximos dois capítulos o ritmo será ponteado, convidando o leitor não à dança mas à contemplação pura e simples. Vejamos então os discursos sobre a viola.

### CAPÍTULO 3

## **“Ela é pontiaguda, ela tem direção, ela fere rente...”: Formas de apropriação e discursos sobre a viola**

*Viola é que nem mortadela: todo mundo gosta, mas ninguém admite.*  
Paulo Freire.

Neste capítulo, apresento uma descrição dos discursos ligados à viola que observei em Piracicaba. É um capítulo de cunho etnográfico, onde evidencio o lugar que o instrumento ocupa no pensamento dos músicos com quem convivi. Tal lugar não diz respeito somente à música: questões ligadas à religiosidade, às crenças e às relações sociais emergem nas falas destas pessoas. O que apresento são os discursos **sobre e a partir da** viola, o que os músicos dizem sobre ela e sobre sua atividade. Assim, descrevo o universo musical da viola caipira em Piracicaba nos termos de seus próprios agentes.

Este capítulo e o próximo estão de tal forma interligados que, na verdade, constituem um só. Primeiro, pelo fato de estarem centrados em torno de dados obtidos no trabalho de campo. Segundo, por serem complementares: se neste capítulo apresento inferências a partir do que os músicos falam da viola, no próximo infiro a partir do que a “viola fala dos músicos”. Em um capítulo, o discurso é dos músicos. No outro, é da viola.

Por facilidade de exposição, apresento primeiro a descrição do campo, pontuada por comentários, e só depois algumas proposições analíticas. Tenho em mente o recurso estilístico apresentado por Geertz (1972): início com o que poderia ser chamado de “O instrumento de fundo: notas sobre a viola caipira em Piracicaba”.

•

Deparei inúmeras vezes com o discurso de que Piracicabã é terra de violeiros. Isto apareceu na fala de informantes, no discurso do poder público (ao propor um curso cujo objetivo era o de “resgatar a tradição de viola de Piracicaba”) e dos meios de comunicação. Em um show do violeiro mineiro Chico Lobo em Piracicaba, o músico, em tom irônico, comentou sobre os bons violeiros que poderiam estar na platéia. Várias vezes me foi dito que se eu queria ouvir viola eu tinha ido ao lugar certo.

Meu trabalho concentrou-se em dois grupos de violeiros: músicos ligados ao cururu, e aqueles ligados ao curso de viola oferecido por um violeiro de Araras, Mazinho Quevedo. Estes dois grupos têm na prática da música caipira um ponto em comum, mas os gêneros praticados diferem. Se no primeiro, o cururu é central, no segundo a ênfase recai sobre o pagode de viola. As diferenças se alargam à medida em que observo o local social<sup>1</sup> dos músicos de cada grupo, a idade e, principalmente, as idéias sobre a música que praticam. Enfim, dois grupos de violeiros cujos discursos ora se interpenetram, ora se distanciam. É útil frisar que o segundo grupo, alunos de Mazinho Quevedo, constituiu uma inflexão não-prevista no projeto de pesquisa.

Começamos pelo primeiro grupo, violeiros ligados ao cururu. Neste grupo, incluí os músicos cuja prática se dá em locais e momentos onde o cururu está presente. Há casos de violeiros que não vi tocar cururu, mas integravam uma dupla que se apresentava sempre

---

<sup>1</sup> Prefiro não usar a expressão “classe social”. Mantenho, assim, um certo purismo em relação à expressão, já que seu uso exigiria que eu articulasse de maneira mais profunda do que faço aqui o universo da viola caipira com os “mundos do trabalho” observados em Piracicaba. Sobre a idéia de classe social e mundo do trabalho, cf. Hobsbawn (1987) e MacFarlane (1980). Estou ciente, contudo, que analisar a música de viola em Piracicaba enquanto expressão de classe é uma possibilidade analítica que pode levar a conclusões interessantes. Meu trabalho, desta forma, vincular-se-ia a uma importante linhagem dos estudos sobre música popular, de desenvolvimento basicamente europeu. Sobre isto, cf. Hamm (1995c: 23-25) e Middleton (1990). Em relação à música brasileira, lembremos que a categoria classe social, desde a década de 60, vem direcionando muitos estudos, dos quais o trabalho de Tinhorão (1990) pode ser tomado como exemplo.



que havia aquela forma de canto<sup>2</sup>. Em dois meses de trabalho, entrei em contato com cerca de quinze violeiros que podem ser considerados membros deste grupo. Procurei conversar com todos eles, mas foram apenas quatro que se firmaram mais como “informantes”: Milo da Viola, Toninho da Viola, Zé Lico e Laurindo Saudade. O motivo disto é simples: um destes quatro violeiros sempre estava presente nas ocasiões onde acontecia um cururu ou apresentação de música caipira, sendo que três deles (Milo, Toninho e Zé Lico) são os principais violeiros do cururu piracicabano<sup>3</sup>.

A partir destes quatro músicos pode-se pensar num perfil da maioria dos violeiros deste grupo: pessoas com mais de 60 anos de idade e que moram dentro da cidade de Piracicaba, em bairros residenciais. Quanto às ocupações, nenhum dos músicos tem na prática musical sua principal fonte de renda. Todos exercem, ou exerceram, outras atividades, geralmente um ofício típico do meio urbano. Toninho ainda exerce o ofício de pedreiro, Milo trabalhou numa usina de açúcar e Zé Lico trabalha numa oficina mecânica. Vi outro violeiro comentando sobre seu antigo trabalho como motorista de caminhão. Quanto à procedência, é neste ponto que o meio rural exerce sua influência: a maioria dos violeiros tem algum vínculo com a zona rural. Zé Lico e Laurindo Saudade nasceram na roça e foram para a cidade; outros ainda têm parentes fora do meio urbano.

Neste ponto, tem-se uma das primeiras diferenças entre o mundo da viola em Piracicaba e os outros universos descritos por Corrêa (2000 e 2002) e Freire (2000). Nestes, onde se descrevem músicas de viola de regiões como o norte de Minas Gerais e os litorais paulista e paranaense, o *locus* espacial de tais musicalidades é a zona rural. Neste caso, a

---

<sup>2</sup> Como afirmei no capítulo 2, ao descrever o cururu do Jardim Ipanema, na maioria dos eventos, o cururu nunca ocorre sozinho. Geralmente, ele é o fechamento de uma seqüência de práticas.

<sup>3</sup> Laurindo Saudade é um dos violeiros que acompanha o único grupo de catira na cidade, o *Raízes de Piracicaba*.

cidade, o meio urbano, é “quase um acidente”. Em Piracicaba, os violeiros estão na área urbana – embora alguns morem em bairros limítrofes do município. Mesmo que idéias como campo e zona rural constituam importantes pontos de referência para construções identitárias e de memória dos habitantes de Piracicaba, estou lidando neste trabalho com pessoas do meio urbano. A cidade, aqui, de “acidente”, passa a cenário<sup>4</sup>.

A denominação de grupo para estes violeiros é, sobretudo, um recurso analítico. Embora eles toquem o mesmo instrumento, compartilhem discursos e práticas, freqüentem os mesmos lugares, trabalhem sob uma memória musical comum, é possível que eles não se vejam dessa forma. Todo violeiro se vê como único, à medida que cada um tem seus segredos e modos de tocar. Cada um se vê como melhor ou tão bom quanto os outros, sendo que é muito difícil um violeiro tecer loas a outro. Quando isto ocorre é de maneira fria e sem muita ênfase. Percebi isto, por exemplo, em relação a um exímio violeiro que impressiona a todos na cidade e que se define como “o melhor violeiro de Piracicaba”<sup>5</sup>. Quando os outros falavam dele, elogiavam-no, mas de maneira fria e sempre procurando reduzir a distância que os separava. Um violeiro, em uma das nossas conversas, falou-me “*olha, professor, fulano é muito bom, mas inventa muita coisa na hora de acompanhar o cururu. Tem cantador que não gosta dele na viola não*”<sup>6</sup>. Este tipo de fala – uma espécie de “elogio crítico” – foi a tônica nos discursos onde um músico falava sobre outro.

O grau de informação musical destes músicos é um ponto muito interessante. Cedo percebi que estava lidando com atualizações da memória da música caipira: entre eles

---

<sup>4</sup> Por esta razão iniciei a introdução deste trabalho descrevendo uma rua da cidade.

<sup>5</sup> Este violeiro improvisa muito a tal ponto que, em uma apresentação, ao acompanhar na viola uma dupla, percebi que os cantadores estavam atrapalhados com os improvisos daquele músico. Ele próprio me disse que o violeiro “*não pode deixar as coisas iguais*”. Quanto ao improviso, segundo ele, “*é como ter olhos nos dedos*”: o bom músico é aquele que toca sem olhar. Este violeiro afirma que o teste para receber carteirinha na OMB (Ordem dos Músicos do Brasil) deveria ser no escuro: “*se o sujeito conseguir tocar no escuro é porque é bom*”.

<sup>6</sup> Em diversas passagens do texto, preservarei o nome dos músicos.

circula um repertório que vai desde toadas da década de 1940 (clássicos de Raul Torres, João Pacífico, Capitão Furtado, Teddy Vieira, Alvarenga & Ranchinho, Tonico & Tinoco, dentre outros) até canções das décadas de 1970 e 1980 (gravadas por Tião Carreiro & Pardinho, Milionário & José Rico ou Pedro Bento & Zé da Estrada). Canções de duplas atuais como Zé Mulato & Cassiano, Goiano & Paranaense, também são muito tocadas. Sua prática musical, portanto, centra-se na música caipira e suas canções. De antemão, pode-se inferir uma das características deste universo musical: a preferência pela música cantada.

Este interesse pela música cantada denota outra importante característica do universo da viola em Piracicaba e que o faz diferente daqueles de outras regiões: a ausência de um discurso instrumental com a viola. Ao contrário do norte de Minas, por exemplo, não há música instrumental entre os violeiros do cururu de Piracicaba<sup>7</sup>. Tocar viola, para estes violeiros, não tem muito sentido se for algo separado do canto, sendo que são poucos – sendo menos prestigiados por isso – os que não cantam em Piracicaba<sup>8</sup>. Não somente a música instrumental não faz parte dos interesses do grupo, como nenhum deles conhece os principais violeiros instrumentistas da atual cena da música brasileira. O único do qual ouvimos falar é Roberto Corrêa, e isto porquê este músico participou de vários programas de Inezita Barroso, muito assistido por todos. Também não percebi nenhum interesse destes músicos por outros gêneros de música, como o samba, por exemplo. Música, para eles, gira

---

<sup>7</sup> Em Minas há os chamados “toques” da viola, pequenas peças instrumentais de caráter descritivo. Há, por exemplo, o “toque da inhuma”. A inhuma é um pássaro da região cujo canto os violeiros tentam reproduzir no toque. Sobre os toques e os violeiros mineiros, cf. Corrêa (2002)

<sup>8</sup> Esta primazia do canto também aparece em outros universos musicais. Em trabalho sobre as músicas urbanas africanas, Bender (1991) descreve a tradição de tocar guitarra que ele observou na África Negra. O autor comenta do estranhamento de seus informantes quando ele pedia para que apenas tocassem a guitarra sem cantar. Lá, como aqui, tocar e cantar são indissociáveis. Para uma discussão de tal relação em sociedades das Terras Baixas da América do Sul, cf. Menezes Bastos e Piedade (1999).

em torno da música caipira, sendo que esta ocupa uma posição central e axiológica na própria definição de música: ela é a música por excelência<sup>9</sup>.

O conhecimento “formal” de música também constitui um ponto interessante. A leitura musical está presente somente na forma de cifras. A idéia de oralidade ganha aqui um status privilegiado, pois se trata de uma musicalidade fundada na idéia de audição e observação. Estas idéias aparecem sintetizadas na fala de um violeiro com quem conversei: “*isso aí [a viola] ninguém ensina a ninguém. O sujeito tem que aprender olhando e ouvindo os outros*”. Este aprender “olhando e ouvindo” ficou evidente quando fui à gravação de um programa de rádio e encontrei Milo da Viola esperando, com alguns cantadores de cururu, sua vez de gravar. Enquanto isto, cantavam algumas modas e toadas antigas. Muito atencioso como sempre, Milo me convidou “*canta uma aí, professor*”. Pedi para ele fazer o ritmo de catira e cantei alguns versos deste gênero que eu já havia visto ele cantar (e que havia gravado em MD). Ele ficou muito surpreso quando cantei os versos e comentou com todos os presentes: “*ó o professor, gente. Esse aí é dos bons. Viu a gente cantando e já aprendeu*”. Depois disso, sempre que chegava uma nova pessoa na roda, Milo fazia questão de mostrar que eu havia aprendido a cantar os versos do catira. Nesse ponto, também é recorrente a expressão “tocar de ouvido”<sup>10</sup>. Todos os violeiros deste grupo enfatizaram o fato de terem aprendido a tocar sozinhos, ouvindo e observando outros violeiros,

---

<sup>9</sup> Observe que a categoria “música” aparece no discurso nativo, sendo que tal categoria é construída em torno da música caipira.

<sup>10</sup> A expressão “tocar de ouvido” também foi recorrente no CMPB de Curitiba. Lá, no entanto, tal característica é tomada como denotativa do universo da música popular. Para alguns alunos a principal diferença entre a música popular e a música erudita é que a primeira dispensa a escrita e exige que o músico “toque de ouvido”. Tal fato também foi observado entre estudantes de música da UNI-RIO em pesquisa de Travassos (1999: 124-126). Isto faz com que o próprio sentido da escrita musical se modifique. Quando trabalha com alunos que desejam estudar peças instrumentais para a viola, o professor Rogério Gulin, do curso de viola caipira do CMPB, fornece a partitura e uma gravação e sugere que o aluno se guie por esta última para estudar as partes rítmicas mais “chatas”. A escrita, desse modo, é limitada ao domínio das alturas: a “levada”, a “batida”, o “toque”, isto o aluno deve “tirar de ouvido”.

principalmente alguém de sua família (aqui são recorrentes as figuras do pai e de irmãos). Esse auto-aprendizado, no discurso dos violeiros, passa também pela posse de um dom dado por Deus: não é qualquer um que aprende sozinho, é preciso ter dom para isto, e este dom vem de Deus. Em relação a isto, outra grande diferença de Piracicaba para outros lugares descritos em outros trabalhos foi o fato de que não deparei com nenhuma narrativa sobre pactos com o diabo feitos para se tornar um bom violeiro. Tocar viola bem é dom dado por Deus e não por Satanás. Nas pouquíssimas referências que ouvi a este tipo de narrativa entre os violeiros do cururu, alguns disseram já ter “*ouvido falar deste tipo de coisa*”, mas, rapidamente, diziam que não acreditavam em nada disto. Tocar viola, portanto, passa também por um bom grau de devoção a Deus.

A idéia do que seja um bom violeiro, para estes músicos, tem muito a ver com a função mais importante da viola na prática musical do lugar: violeiro bom é aquele que acompanha, de ouvido, qualquer cantor em qualquer ritmo caipira. Ou seja, a viola é um instrumento de acompanhamento e cabe ao violeiro ter um bom ouvido para conseguir identificar a altura da voz do cantor e acompanhá-lo. É o que se revela quando um violeiro, sobre o acompanhamento, diz que “*o sujeito [violeiro] tem de ficar atento com a voz do cantor pra ver se não precisa semitonar*”<sup>11</sup>. Ao mesmo tempo, o violeiro deve ser discreto no seu acompanhamento, pois o centro da atenção está no canto, o que evidencia, uma vez mais, o caráter fundamental que o cantar assume nesta forma de musicalidade<sup>12</sup>.

---

<sup>11</sup> Este verbo, *semitonar*, corresponde ao aumento ou à diminuição da altura do acompanhamento, o que se dá por semitons. O mesmo violeiro critica cantores que, sem muitos recursos de voz, tentam cantar na mesma altura que determinadas duplas clássicas, como Tonico e Tinoco. Esta última, segundo ele, cantava várias músicas em dó maior, onde “*o acompanhamento é tudo reto*”, mas alertou que cantar certas músicas neste tom fica muito alto e o cantor tem de ser bom.

<sup>12</sup> Também no CMPB a função de acompanhamento é a mais trabalhada no curso de viola caipira. Neste caso, a formação musical exigida passa somente pela leitura de cifras. Poucos alunos preferem estudar peças instrumentais para a viola – o que exige uma experiência musical anterior e prática de leitura musical. Um dos alunos do curso disse-me que as turmas dividem-se internamente em alunos *leigos* – que só lêem

A idéia de ritmo rapidamente me chamou a atenção por sua posição nos discursos, onde figura como o principal parâmetro denotativo dos gêneros musicais tocados<sup>13</sup>. O termo não aparece dessa forma, sendo usada a palavra “*batida*”. A maior virtude de um violeiro é saber todas as batidas dos ritmos caipiras. Os violeiros mais prestigiados de Piracicaba não são citados apenas por seus improvisos e ponteados, mas também por tocarem com desenvoltura querumanas e guarânias, catiras e cururus, pagodes e toadas.

O bom violeiro também precisa ter uma boa viola, e para estes violeiros um bom instrumento é aquele que “*não mente*”, ou seja, não desafina. Como me disse um dos violeiros, “*youê pode descer a mão na viola que ela não mente*”. Em relação a este ponto, há uma prática importante entre os músicos piracicabanos: a encomenda de violas. Entre os violeiros deste grupo que descrevo, encontrei violas de dois *luthiers*, ambos de Piracicaba, Dito Maciel e Augusto Vecchini. Nem todos encomendam estas violas – que custam em torno de 400 e 600 reais, respectivamente – sendo que encontrei também muitas violas industriais, notadamente da marca Del Vecchio<sup>14</sup>. Os que têm uma viola construída manualmente me disseram que a qualidade destas é sempre superior e que elas nunca “*mentem*”. Ademais, é possível discutir com o luthier determinadas preferências com

---

cifras e estudam somente o acompanhamento de canções – e *alfabetizados* – que dominam a leitura de partitura. Deve-se observar que os alunos que trabalham somente acompanhamento são aqueles que têm maior vivência junto à música caipira: são pessoas advindas do interior e que cresceram ouvindo este tipo de música. Os “instrumentistas” possuem menor conhecimento daquela tradição musical: um deles disse-me que nem gostava de música caipira, apenas da sonoridade do instrumento e de trabalhos de instrumentistas.

<sup>13</sup> Menezes Bastos (1996: 165) aponta como a categoria *ritmo* é abrangente no sentido de denotar não somente o aspecto “durativo-prosódico”, mas um gênero musical como um todo. É o que o ocorre aqui: a diferença entre os gêneros musicais praticados é apresentada pelos músicos como diferenças nas *batidas* ou formas de acompanhamento. A este ponto, voltarei no próximo capítulo. O mesmo se observa no CMPB. Um aluno, certa vez, me disse “*o veneno do violeiro está na mão direita*”. O próprio professor Rogério Gulin afirma que “*o toque é o que diferencia cada violeiro. Ele revela a alma de cada um*”.

<sup>14</sup> Para a industrialização de violas, cf. Corrêa (2000). Um violeiro em Piracicaba disse-me que Tião Carreiro foi uma espécie de “garoto-propaganda” da Del Vecchio, popularizando esta marca de viola no interior de São Paulo. Embora seja útil verificar com mais acuidade esta informação, o fato é que, das violas industriais, a Del Vecchio é a predileta dos violeiros piracicabanos.

relação ao instrumento, como marchetaria, tamanho, peso, e o uso, ou não, de captadores<sup>15</sup>. Neste ponto, percebi também a relação de propriedade dos músicos com seu instrumento: ao conversar com um violeiro pela primeira vez, perguntei sobre sua viola, confeccionada por Dito Maciel, e cuja marchetaria, bastante elaborada, me chamou a atenção. Ele desconversou e não deu o nome do construtor<sup>16</sup>. Mais tarde percebi que ele tinha um certo “ciúme” da sua viola e, talvez, sua recusa em dar-me o nome do luthier tenha sido reflexo de um receio de que alguém possa ter uma viola como a sua.

Não pude perceber uma preferência por determinada cor ou modelo – os gostos são muitos variados – mas em relação ao tamanho, vi que modelos de violas com caixas de ressonância maiores são os preferidos. Isso levou ao desaparecimento de um tipo de viola chamado, na região, de *mochinho*, caracterizado por uma caixa de ressonância menor, pelo uso de cravelhas de madeira e por possuir apenas dez trastes<sup>17</sup>. Atualmente, os *mochinhos* são considerados instrumentos ultrapassados, sobretudo com relação à questão das cravelhas de madeira que, segundo os músicos, não mantêm bem a afinação. Por sua vez, os instrumentos de cravelha de metal, industrializados ou não, são chamados (segundo ouvi algumas vezes) de *viola aculturada*, cujas características seriam trastes que ocupem o braço até a boca do instrumento e as cravelhas de metal. O oposto seria o *mochinho*, com seus dez

---

<sup>15</sup> A preocupação com uma viola que não desafina também aparece entre os alunos do CMPB. Lá, alguns encomendaram violas com um *luthier* de Sabará-MG, Virgílio Lima, construtor dos instrumentos usados por Roberto Corrêa, Ivan Vilela e Paulo Freire. Nenhum instrumento de Virgílio sai por menos de 1300 reais e pode levar até um ano e meio para ser entregue.

<sup>16</sup> Quando indaguei diretamente o nome, ele respondeu “Foi um amigo quem fez”.

<sup>17</sup> Violas de tamanhos menores são encontradas em diversos lugares, sendo que, em alguns, recebem o nome de *mochete* (há a corruptela *machete*) ou *mochetinho*. Roberto Corrêa (2002:83) comenta sobre estes *mochetes* no seu texto sobre tipos de viola. Segundo ele, estes instrumentos, confeccionados com três ou quatro cordas, são utilizados por crianças durante seu aprendizado musical.

trastes (que ocupam o braço até o início da caixa de ressonância) e as cravelhas de madeira<sup>18</sup>.

A questão de uma boa sonoridade não fundamenta apenas a encomenda de violas, ela embasa também algumas práticas que pude observar e que apontam para a articulação da música com planos que transcendem o domínio sonoro. É o caso, por exemplo, do costume de colocar guizos de cascavel no interior da caixa de ressonância do instrumento, sob alegação que tal recurso dá uma melhor sonoridade ao instrumento. Tal procedimento, do qual a única explicação “nativa” que obtive foi de que “*é um costume*”, já foi bastante comum no passado, sendo que hoje em dia somente alguns poucos o praticam<sup>19</sup>. Outra prática corrente diz respeito ao batismo da viola, o hábito de dar um nome ou alcunha ao instrumento. Este nome, geralmente, é gravado na caixa de ressonância. Em Piracicaba, alguns violeiros dão o próprio nome ao instrumento – o que também significa a posse do objeto. Vi fotos de violeiros das décadas de 40 e 60 com instrumentos batizados com apelidos como, por exemplo, “Noiva da Colina”<sup>20</sup>.

A boa sonoridade também é evocada para fundamentar outro tipo de prática: o uso de objetos de proteção junto ao instrumento como medalhinhas do Divino e de Nossa Senhora Aparecida, penduradas na “mão” da viola. Este tipo de prática, porém, mais do que

---

<sup>18</sup> Em Curitiba, um dos alunos do CMPB encomendou a Virgílio Lima uma viola de dimensões reduzidas, estilo *mochinho*. A viola, no entanto, tinha trastes até a “boca” e cravelhas de metal. Há uma tendência, na busca em se aproximar de universos musicais tradicionais, em se preferir violas com caixas de ressonância menores. A cravelha de metal, no entanto, vista como garantia de segurança na afinação, é tida como indispensável.

<sup>19</sup> Pude perceber o peso da tradição quando perguntei a um dos violeiros piracicabanos que utiliza o recurso do guizo de cascavel, como este objeto poderia melhorar a sonoridade da viola: “*ah professor, e o senhor acredita que o som fica melhor mesmo? Isso aí é crença do pessoal*”. O mesmo princípio explicativo apareceu quando observei, ao conversar com um luthier de Piracicaba, o costume de encostar a viola sempre com a “boca” virada para a parede. Quando perguntei o porquê daquilo, tal luthier comentou, “*eu não sei o porquê. Aprendi com o meu pai. Ele sempre guardava a viola assim*”.

<sup>20</sup> “Noiva da colina” é uma alcunha de Piracicaba. Trabalhos de folcloristas feitos na década de 50 descrevem muitas outras práticas e crenças que não apareceram em meu trabalho. Araújo (1964: 445) escreve sobre as crenças nas doenças da viola, sendo que o instrumento podia ficar “neurastênico” ou “constipado”, caso o violeiro tocasse até de madrugada.



sobre a sonoridade, está fundamentada sobre a idéia de proteção do violeiro. Neste ponto, surge a questão da devoção praticada pelos músicos. Ponto delicado, pois se trata de uma devoção que reflete um movimento maior que pode ser observado no estado de São Paulo. Refiro-me à devoção de Nossa Senhora Aparecida, muito forte em Piracicaba. Não vi nos violeiros nenhuma forma de devoção mais acurada, como participar de cultos com muita freqüência. Sua religiosidade está ligada mais a uma devoção de pequenos gestos e ações: afixar uma medalhinha da santa no “braço” do instrumento pode ser tomado como um deles. Nossa Senhora Aparecida, por outro lado, significou um deslocamento em relação à bibliografia sobre a viola. O instrumento é geralmente identificado com um santo padroeiro particular: São Gonçalo do Amarante. Este santo, de origem portuguesa, é padroeiro dos violeiros, da boa fertilidade, das prostitutas e, ainda por cima, é tido como um santo casamenteiro<sup>21</sup>. Uma das imagens mais comuns do santo o traz empunhando uma viola<sup>22</sup>. Em sua devoção, organiza-se a Dança de São Gonçalo, manifestação muito comum no norte de Minas Gerais e que tem a viola como instrumento central. O interessante é que em Piracicaba, a devoção a São Gonçalo, tão descrita por pesquisadores como Corrêa (2002) e Freire (2000), não apareceu. Embora todos os músicos falassem que este santo é o protetor dos violeiros – um deles chegou a comentar que a viola fora inventada na Itália por São Gonçalo – sua devoção era realmente por Nossa Senhora Aparecida<sup>23</sup>.

---

<sup>21</sup> Freire (2000: 25-26) narra que havia uma rixa entre São Gonçalo e Santo Antônio, no sentido de salvar as prostitutas do mau caminho. Santo Antônio, para este fim, levava as moças para a missa, no que falhava em seu intento, haja vista a gravidade da liturgia. São Gonçalo, então, vendo que as moças fugiam da missa e voltavam a pecar, usava uma viola para fazer as moças dançar a noite inteira, de tal modo que cansavam seus corpos e não pecavam no dia seguinte.

<sup>22</sup> Curiosamente, a única imagem de São Gonçalo que vi em toda a pesquisa foi em um altar organizado na casa do professor de viola caipira do CMPB, o ex-estudante de violão clássico e admirador de Jimi Hendrix e grupos de rock, Rogério Gulin.

<sup>23</sup> Este deslocamento de São Gonçalo em prol de Nossa Senhora Aparecida pode estar relacionado – e é preciso pesquisar em que medida – com o alcance, no interior de São Paulo, das doutrinas ultramontanas do catolicismo brasileiro, influentes a partir do final do século XIX. O norte de Minas, por sua vez, e onde

Quanto às afinações, Piracicaba, bem como o interior de São Paulo (segundo os próprios violeiros), revelou-se o “reino” do *cebolão*, utilizado, sobretudo, em mi maior<sup>24</sup>:



Fig. 2: Afinação cebolão (em mi maior)

Somente em um caso, durante um ensaio de congada, deparei com uma outra afinação. O violeiro que acompanhava a congada me disse que estava usando a afinação *cebolinha*. Quando perguntei como era a afinação, ele me disse: “lá, ré, fá susenido, lá, ré”. Retruquei, comentando que tinha conhecido esta afinação como *cebolão* em ré, ao que ele me advertiu: “Não, professor, *cebolão* é si, mi, sol #, si, mi”<sup>25</sup>. Os violeiros citaram outras afinações que, ou já utilizaram no passado, ou das quais já ouviram falar, mas,

---

São Gonçalo ainda ocupa um papel de destaque, é uma região onde este ultramontanismo não logrou seu intento, permanecendo, ali, um catolicismo mais sincrético e popular. Sobre isto, cf. Hoornaert (1992).

<sup>24</sup> Alguns usam, de vez em quando, *cebolão* em ré susenido ou em ré, com o intuito de abaixar a altura do canto e facilitá-lo. Quanto ao nome da afinação, em Piracicaba ninguém me forneceu uma explicação. Em Curitiba, porém, ouvi duas versões diferentes. Ivan Vilela, ao ministrar o curso de viola caipira durante a Oficina de MPB, comentou “diz que chama *cebolão* porque quando você toca a mulherada começa a chorar”. Um outro violeiro do CMPB me disse que o nome se deve ao fato da afinação ser em camadas: quinto e segundo par em si, quarto e primeiro em mi e o terceiro par em sol susenido.

<sup>25</sup> Ou seja, estava diante de um tipo de afinação que recebe dois nomes distintos, fato já apontado por diversos pesquisadores. Para uma mesma afinação há vários nomes em diversos locais do país e um mesmo nome pode denotar afinações distintas. Roberto Corrêa (2000) cita trabalho de Rossini Tavares de Lima e Kilza Setti que, na década de 60, em Itapeicirica da Serra-SP, encontraram, para o padrão lá-ré-fá#-lá-ré, os nomes *goiano*, *cebolão*, *veravano*, *cebolinha*, *quatro ponto*, *oitavado* e *gaspeado*.

No CMPB a afinação utilizada por todos os alunos é *cebolão em ré*, justificada pelo intuito de abaixar a altura do canto. A isto retorno adiante.

atualmente, a predominância é do *cebolão*<sup>26</sup>. Um deles me disse que existem 25 afinações diferentes para a viola, embora ele só tenha citado quatro: *cebolão*, *cebolinha*, *quatro pontos* e *castelhano*. Destas quatro, só me explicou o *quatro pontos*: “é afinação de violão”. Sobre a *cebolinha*, embora eu tenha solicitado que ele me mostrasse como era que se afinava desse modo, só se limitou a dizer que era boa para tocar cana-verde (gênero musical) – o que aponta para uma correlação da afinação usada com o gênero tocado. Ele ainda afirmou que o violão tem 16 afinações diferentes, embora ele não soubesse nenhuma diferente do padrão mi-lá-ré-sol-si-mi.

As afinações fundamentam também um discurso identitário: o *cebolão* representa São Paulo, conquanto o *rio abaixo*, Minas<sup>27</sup>. Esta identificação entre afinações e estados vai além de Piracicaba: encontrei-a em discursos de violeiros como Paulo Freire e Braz da Viola e também entre os estudantes de viola do CMPB<sup>28</sup>.

•

Faço uma pausa na descrição do campo para sumarizar alguns pontos que apresentei até este momento. Sugiro que é possível, a partir destes discursos dos violeiros ligados ao cururu, esboçar aspectos da teoria musical nativa. O primeiro deles é a **primazia do canto**

---

<sup>26</sup> A predominância do *cebolão* constitui um fenômeno recente (20 a 30 anos) cujo estudo ainda merece uma análise mais profunda. Trabalhos como Araújo (1953, 1964) e Lima (1964), feitos há quarenta anos, não indicam tal primazia.

<sup>27</sup> Esta identificação do *rio abaixo* com Minas se deve ao fato desta afinação ser a mais usada nas folias de Reis daquele estado, sendo que várias vezes ouvi falas do tipo “Ah, professor, folias de reis não acha por aqui não. Isso aí é coisa de mineiro”. Alguns chegam a opor São Paulo e Minas a partir de suas folias: Festa do Divino paulista e Folia de Reis mineira. Quanto à afinação *rio abaixo*, muito comum na sua versão em sol maior (sol3/sol2, ré4/ré3, sol4/sol3, si3/si3 e ré4/ré4) os únicos “mitos explicativos” do nome também me foram dados por violeiros de Curitiba. Um canoero muito bom, que cantava a todos, tinha o hábito de tocar sua viola indo com sua canoa rio acima (o que sugere o nome de outra afinação, o *rio acima*). O diabo, desejoso de atrair mais pessoas para o pecado aprendeu a tocar viola, mas sempre que pegava a canoa, ia com ela rio abaixo, daí o nome da afinação. Corrêa (2002) coletou outras explicações semelhantes em Minas.

<sup>28</sup> Os alunos do CMPB que trabalham apenas a prática instrumental utilizam desta oposição *rio abaixo* (Minas) e *cebolão* (São Paulo) para fugir ao que um ex-aluno chamou de “ditadura do Tião Carreiro...a idéia de que violeiro bom tem que tocar pagode”. Tais alunos procuram fugir assim da música caipira e utilizam apenas afinação *rio abaixo*.

**em relação ao trabalho instrumental.** Isto ficou evidente no lugar dado à viola pelos próprios músicos: instrumento de acompanhamento. É esta idéia que fundamenta o trabalho dos violeiros do cururu piracicabano, sendo um dos principais critérios de legitimidade – para julgar se um violeiro é bom ou não – usado por eles. Em torno deste aspecto surge a questão do **ritmo**, central nos discursos, já que o acompanhamento exige o conhecimento, por parte do violeiro, dos diferentes ritmos da música caipira. Observe que ritmo, aqui, aparece em dois sentidos, complementares: enquanto forma de acompanhamento e enquanto denotativo de gênero musical. No primeiro sentido, ele é remetido ao plano das durações, ou ainda, da organização do tempo. Neste caso, é referido pelo termo *batida*. No segundo, ele denota os diferentes gêneros da música caipira: cururu, catira, cana-verde e outros.

Também em torno da idéia de acompanhamento, uma outra categoria é construída localmente: **altura**. Sua percepção é elaborada em vários planos. O primeiro deles é a altura da voz do cantor – ela é a base de todo o trabalho musical e, a partir dela, advém o segundo plano: a **afinação** da viola. O próprio fato da afinação receber um nome aponta para o lugar central que a idéia de altura ocupa nesta prática musical: o que define as afinações é a altura absoluta das cordas e não seu padrão intervalar. Dai o fato de que mudando a altura das cordas outros nomes são dados à afinação.

Outros aspectos do pensamento nativo sobre o fazer musical podem ser sumarizados nas palavras **oralidade, audição e observação, dom e auto-aprendizado**. As idéias subjacentes a tais termos apontam para importantes questões ligadas à construção do campo musical pelos violeiros piracicabanos. Retornarei a estes pontos mais adiante.

•

O segundo grupo de violeiros que observei em Piracicaba é formado por Mazinho Quevedo, violeiro de Araras, cidade próxima à Piracicaba, e seus alunos. Mazinho ministra um curso de viola caipira oferecido pela Secretaria Municipal de Cultura sempre às terças feiras, no período da tarde. O curso, gratuito, é voltado para adolescentes na faixa etária de 14 a 18 anos e tem por objetivo, nos dizeres do próprio Mazinho, “*restaurar a tradição de viola de Piracicaba*”. As aulas são dadas em grupo e Mazinho utiliza apostilas nos quais trabalha com o repertório clássico da música caipira<sup>29</sup>. A única exigência para o curso é que os alunos saibam ler cifras – modo de escrita das apostilas.

Como afirmei, o curso de Mazinho Quevedo foi um evento inesperado do trabalho. Interessante é que este grupo, a despeito de ser geração mais recente, tem na legitimidade e na originalidade da música caipira –o que é e não é legítimo de ser chamado de música caipira – um dos eixos dos seus discursos. Isto foi perceptível tanto para os alunos quanto para o professor.

Mazinho Quevedo, excelente instrumentista, segundo me disse, aprendeu viola sozinho tirando os solos de Tião Carreiro que, junto com Bambico, constitui um ponto de referência para o seu trabalho. Mazinho coloca-se como descendente direto de Cornélio Pires e Raul Torres e afirma que em suas músicas procura manter a essência da música caipira. Tal essência, segundo ele, tem sua síntese na moda de viola. É em relação a esta essência que Mazinho critica trabalhos diversos de violeiros e pesquisadores: os primeiros por fazerem uma música onde esta essência não é preservada, os segundos por não darem atenção a ela. Ao mesmo tempo, é esta essência, que tem um componente na **oralidade** que

---

<sup>29</sup> O “grosso” do trabalho consiste em ensinar os alunos, além de acordes, as “*batidas*” dos diversos gêneros caipiras. Em Curitiba, ocorre o mesmo, sendo utilizada uma apostila onde as músicas são reunidas de acordo com o ritmo. Mais uma vez, revela-se a tendência de usar o ritmo como principal fator denotativo do gênero.

cerca a cultura caipira, que permite uma outra faceta do trabalho de Mazinho: o trabalho instrumental, influenciado pelo jazz, no qual ele toca na viola arranjos de temas de Egberto Gismonti e Hermeto Pascoal. O jazz, segundo ele, combina com a idéia de improviso que é natural ao universo oral da viola. Daí decorre o fato de Mazinho não trabalhar com a escrita musical: segundo ele, o violeiro tem que trabalhar com o ouvido, “tirar músicas”, desenvolver a percepção. “*Neste universo da música caipira, não há sentido na escrita*”, comenta.

Mais interessante ainda são seus comentários a respeito do instrumento. Para Mazinho Quevedo, quando se fala em viola caipira, denota-se um tipo específico de sonoridade, maneiras próprias de tocar, formas específicas de se afinar o instrumento. Por exemplo, o acompanhamento na música caipira não deve ser feito com uso de acordes dissonantes (apelidados por ele como “acordes bossa nova”): “*não se usa 9<sup>a</sup>, 11<sup>a</sup>, 13<sup>a</sup>, 6<sup>a</sup> ou 4<sup>a</sup>. No máximo uma sétima menor no acorde dominante. E olha lá*”<sup>30</sup>. Além disso, a viola caipira, para ele, é um instrumento paulista, do interior, fato comprovado pela história. Ela foi trazida pelos portugueses, entrou no Brasil pelo porto de Santos, chegou ao interior do estado e foi levada, pelos bandeirantes, ao resto do país. Mazinho estabelece assim uma relação de genealogia entre as diversas tradições de viola surgidas no Brasil, afirmando que algumas delas perderam de tal forma a essência caipira que nem podem mais ser chamadas

---

<sup>30</sup> Mazinho justifica o não-uso de tensões no acompanhamento pelo estilo de cantar da música caipira, feito em terças: “ *você já imaginou uma nona ou uma décima primeira numa música onde as pessoas cantam em terças. Vai ficar estranho. Não combina*”. Além disso, segundo ele, tais tensões caracterizam a bossa-nova, e não a música caipira. No CMPB, o professor Rogério Gulin também implica com nonas e décimas terceiras. Às vezes ele me solicitava que o acompanhasse ao violão para que ele tirasse um solo. Eu, que tenho mania de colocar nonas em tudo que toco, ouvi várias vezes: “*tira esta nona. Isto não é bossa nova*”. Observe como a bossa-nova aparece como fator de contraste nos discursos. Vale lembrar que a bossa-nova é axiológica em relação a um projeto que se pretende totalizador em relação à música brasileira, representado pela sigla MPB.

de viola caipira<sup>31</sup>. Esta oposição entre diversos estilos de viola em relação àquela tocada em Piracicaba assume feições mais nítidas quando falamos sobre a viola em Minas Gerais. Prontamente, Mazinho estabeleceu uma oposição em termos de afinação: “*lá em Minas eles usam mais rio abaixo, aqui é cebolão*”. Este último tipo de afinação, segundo ele, é a típica das modas caipiras, sendo a afinação que caracteriza a música de viola praticada em São Paulo.

O discurso de Mazinho também coloca em questão o uso do termo sertanejo. Este termo, para ele, refere-se ao norte e ao nordeste, à música nordestina, ao forró. “*Sertanejo não tem nada a ver com caipira*”. Esta última é definida como a música do homem do campo e, para ele, a expressão deve ser mantida: há duplas modernas que ainda fazem música caipira<sup>32</sup>. Ao mesmo tempo, estabelece uma clara definição da música sertaneja como uma deturpação da música caipira provocada pela indústria cultural. A música sertaneja – que, segundo ele, também não tem nada a ver com o termo sertanejo – é uma música caipira que perdeu sua essência, ao incorporar formas musicais estranhas ao mundo caipira. Mazinho não critica o uso de instrumentações “modernas” na música caipira, mas não aceita o abandono de formas musicais, como a moda de viola, o pagode, a toada. Sua preocupação, portanto, está em preservar estas formas.

Os alunos de Mazinho, cerca de vinte, vêm de diferentes estratos sociais, mas a maioria possui um padrão de vida maior do que aquele dos violeiros do cururu<sup>33</sup>. Seus

---

<sup>31</sup> Algumas nem de viola, segundo alguns violeiros deste grupo. É o caso do cocho, encontrado no Mato Grosso: “*olha a sonoridade daquilo. Não é viola. Viola tem que ter este som metálico*”, um deles comentou certa vez.

<sup>32</sup> Quando comentei com ele muitas pessoas não gostavam da expressão, mais uma vez ele criticou a mídia, a indústria cultural: “*isso aí é porque a mídia enfia na cabeça do povo que caipira é sinônimo de atraso. Como eles querem parecer modernos, acaba não usando termo caipira*”.

<sup>33</sup> O que pode ser observado quando a questão da posse de uma boa viola entra em jogo. Se entre os violeiros do cururu, as melhores violas acessíveis eram as produzidas por construtores locais, entre os estudantes, já apreciam viola confeccionadas por luthiers de outras cidades, que cobram mais caro do que os

gostos e atividades musicais denotam os diferentes usos que o instrumento pode assumir, pois há experiências musicais diversas que se encontram reunidas ali, todas as terças. Há alunos que tocam em bandas de rock, outros que sonham em formar uma dupla, alguns que estudam música no prestigioso Conservatório Musical de Tatuí, enfim, diversas experiências musicais denotativas de uma cidade de porte médio como Piracicaba. Todos os alunos com os quais conversei enfatizaram que ali estavam para aprender a tocar os diversos tipos de música caipira, ou seja, “*tocar qualquer coisa na viola*”. Percebe-se que o curso é voltado ao ensino dos diferentes ritmos caipiras. Segundo eles, esta possibilidade estava dada pelo virtuosismo de Mazinho Quevedo: “*ele toca qualquer coisa*”. A busca pelo virtuosismo não significa um interesse pelo trabalho instrumental de viola, sendo que o formato de **músicas cantadas** também é central da prática deste grupo. Todavia, denota outros padrões sobre o que seja “tocar bem”, sendo que aqui um maior domínio técnico passa a ser valorizado<sup>34</sup>. Neste ponto, percebe-se um grau de informação musical mais diversificado que os violeiros do cururu, já que os alunos ouvem outros tipos de música além da música caipira.

O interessante é que os estudantes não acompanham (salvo algumas exceções) o cururu praticado na cidade. Daí, o espanto da maioria quando lhes falei sobre os violeiros do cururu piracicabano. Isto, de certa forma, se explica por este discurso da essencialidade da música caipira. Para muitos alunos e boa parte da população, o cururu atualmente praticado em Piracicaba é uma distorção do autêntico cururu, praticado no passado e que perdeu espaço com a vulgarização sertaneja da música caipira. Acrescente-se a isto um

---

piracicabanos. Isto, no entanto, não é uma regra: há alunos que não têm o instrumento e usam uma das dez violas Gianinni compradas pela prefeitura para o curso.

<sup>34</sup> Da mesma forma, aparece a idéia do **talento**, como uma aptidão natural para tocar o instrumento. Várias vezes ouvi os alunos comentando sobre o fato de um violceiro “*nascer com jeito pra coisa*”.



certo desinteresse por um estilo de música (o cururu) no qual a viola, segundo eles, realiza um trabalho muito simples. O interesse dos alunos é voltado para ritmos e gêneros caipiras que exigem mais virtuosismo do violeiro. Destes, o principal é o **pagode de viola**<sup>35</sup>.

O interesse pelo pagode também se reflete na verdadeira idolatria que observei entre este grupo com relação à figura de Tião Carreiro, o “herói fundador” do pagode<sup>36</sup>. Tião Carreiro é o grande ídolo destes estudantes de viola, que gastam horas tentando “tirar de ouvido” os solos do violeiro. A melhor definição da relação deste grupo com Tião Carreiro e o pagode me foi dada por Rafael, um dos alunos do curso: *“Quando Tião Carreiro inventou o pagode, ele inventou a linguagem da viola. Pra mim, pagode é a língua do violeiro. Tem gente que fala inglês, francês, não é? Pois é, violeiro, pra ser bom mesmo, tem que tocar pagode”*.

A maioria destes estudantes se interessou pela viola em virtude da tradição da música caipira na cidade. Somente um aluno começou a tocar com o pai, mas a maioria foi educada desde cedo ouvindo Cascatinha e Inhana, Zilo e Zalo, Tião Carreiro e Pardiniho, dentre outras duplas, daí seu interesse pelo instrumento. Nesse sentido, há um discurso de que *“música caipira está no meu sangue”*. Ao mesmo tempo, costumes como batizar a viola, ou usar guizos de cascavel para melhorar a sonoridade, são inexistentes neste grupo. Isto não quer dizer que estes estudantes não tenham seus pequenos ritos, mas como só os

---

<sup>35</sup> O pagode exige um domínio técnico do instrumento que a maioria dos violeiros do cururu não têm. É também um gênero novo na música caipira que não entra na predileção de muitos violeiros mais velhos.

<sup>36</sup> Tião Carreiro apareceu no cenário musical no final dos anos 50 quando gravou seu primeiro LP em dupla com Pardiniho. A dupla, uma das mais cultuadas na música caipira, foi responsável pela divulgação do pagode. Sobre a carreira da dupla Cf. Nepomuceno (2000: 336-348). Tião Carreiro e Pardiniho fazem parte de uma geração de duplas que trouxe novas sonoridades para a música caipira, modificando-a em relação a certas duplas da década de 40 e 50. Destas o modelo sempre citado pelos violeiros é Tonico e Tinoco. Se para os estudantes de viola, Tião Carreiro representa uma nova forma de tocar viola, diferente dos solos em colchecas e andamento lento típicos da viola de Tonico, para os violeiros do cururu, mais velhos, Tião Carreiro e Pardiniho são um bom exemplo do momento onde a música caipira, tradicional, começou a *“ficar diferente, mais moderna”*, como me disse um violeiro.

acompanhei durante o curso de viola – não observando, portanto, outros momentos de sua prática musical (trabalhos com grupos musicais, ensaios, horas de estudo) – estes ritos não me foram visíveis.

Quanto às afinações, este grupo só trabalha com *cebolão*<sup>37</sup>. Alguns poucos alunos até conhecem o *rio abaixo*, mas isto é muito mais influência de programas como o de Inezita Barroso, onde vêem violeiros utilizando esta afinação, do que reflexo de um possível interesse por outras afinações. Como, para eles, ser um bom violeiro é tocar um pagode, e este gênero se toca tradicionalmente em *cebolão*, então é melhor deixar o *rio abaixo* com os mineiros.



Descrevi, de forma abreviada, os diversos discursos ligados à viola caipira que observei nos dois grupos de violeiros com os quais convivi em Piracicaba. A partir de tais discursos, algumas diferenças entre os grupos tornam-se evidentes:

- a) Enquanto entre os violeiros do cururu a função da viola é centrada no acompanhamento, no curso de Mazinho Quevedo uma maior valorização do trabalho instrumental pode ser observada: daí sua valorização do virtuosismo. De certa forma, pode-se dizer que uma grande diferença entre os dois grupos está no valor dado à idéia de **instrumentista**.
- b) Entre os alunos de Mazinho Quevedo o discurso que opõe música caipira e música sertaneja é mais recorrente. Já entre os violeiros do cururu, a expressão *música sertanejo-raiz* é mais utilizada. Tal diferença foi analisada no capítulo 2 deste trabalho e denota um fato apontado por

---

<sup>37</sup> A maioria em mi maior, embora alguns alunos usem em ré# maior. Observe que, neste caso, muda-se a altura da afinação e mantém-se o nome *cebolão*.

vários autores: o campo da música popular como cenário para discussões sobre a idéia de legitimidade.

- c) Diferem também os principais gêneros praticados nos grupos. Se entre os violeiros do cururu, ritmos caipiras considerados mais antigos são mais valorizados, entre os alunos de Mazinho Quevedo o **pagode** assume uma posição de destaque. Isto retoma a questão do lugar do instrumentista e do virtuosismo, já que o pagode é considerado um tipo de música difícil de ser tocada.

Essas diferenças, conforme afirmei anteriormente, refletem distinções etárias e de posição social. A idéia de geração, enquanto faixa etária, aqui, ganha destaque: é significativo que violeiros do cururu sejam pessoas de mais idade, conquanto os alunos de Mazinho Quevedo são garotos da faixa de 15 a 18 anos. A memória musical que opera em suas práticas não é a mesma: percebe-se isto na diferença de significado que se dá a duplas como Tônico e Tinoco. Para os violeiros do cururu, um mito a ser seguido; para os alunos de Quevedo, fãs de Tião Carreiro, um mito a ser respeitado.

A par destas diferenças, várias questões que sumariei anteriormente como “aspectos de uma teoria musical nativa” são comuns nos dois grupos: a primeira, novamente, é a **primazia dada ao canto**. Repito: trata-se de um universo musical onde o instrumento é subordinado à voz. Por mais que violeiros como Mazinho Quevedo e outros pensem o instrumento a partir de suas possibilidades para a música instrumental, e

valorizem o virtuosismo e o instrumentista, isto é um dado novo, ou melhor, não internalizado na prática do conjunto de violeiros de Piracicaba<sup>38</sup>.

Se a predominância de uma prática musical onde prevalece o canto pode ser tomada como uma convergência dos discursos, é possível apontar outras, sobre as quais proponho algumas inferências. Por exemplo, a questão do **auto-aprendizado**, presente nos dois grupos: “ninguém ensina ninguém a tocar”. Tem-se aqui o reflexo de uma das principais características do campo artístico na modernidade – tal como apontado por Bourdieu (1992) e Ferry (1990): a construção do campo nos termos de uma **autonomia**, desde os critérios estéticos até a prática individual. Bourdieu demonstra isto em seu estudo sobre a constituição do campo literário na França do século XIX. O pensador francês (1996: 23) chama a atenção para o que ele denomina de “desinteresse interessado” que aparece nos discursos dos artistas e que procura estabelecer a obra literária como algo que desvela o social velando a si própria<sup>39</sup>. No campo da literatura, analogamente aos violeiros descritos, dez entre dez escritores afirmam que ninguém ensina ninguém a escrever. Constrói-se, a partir daí, uma história onde o talento, ou ainda, o dom individual, é ressaltado, onde uma

---

<sup>38</sup> Posso afirmar, baseado em Bourdieu (1985: 81), que a música instrumental se trata de uma prática ainda não transformada em *habitus*, aceitando a definição do mestre francês de que tal conceito denota uma disposição incorporada. A disposição em se fazer música instrumental, entre os violeiros de Piracicaba ainda não se tornou uma prática aceita e sancionada em todo o grupo, o que quer dizer que ela não foi totalmente incorporada.

O conceito de “mundo artístico” oferecido por Howard Becker (1977: 9) pode nos ajudar a pensar sobre este fator “novo”, que seria a prática instrumental. Quevedo seria um tipo de artista “inconformista” que transgride as normas estabelecidas pelos “integrados” (violeiros do cururu), ao mesmo tempo que estabelece com relação àquele grupo discussões sobre legitimidade. Todavia, tal análise deve ser matizada, pois a legitimidade do trabalho de Mazinho Quevedo não passa pelos violeiros do cururu, já que, se por um lado, ele evoca a tradição da música caipira, por outro ele cita o jazz como base para seu trabalho com o instrumento. Assim, o conceito de Becker nos ajuda a pensar apenas um lado da questão, quando abstraímos todo o caráter de fricção de musicalidades – conceito oferecido por Piedade (1997) – observado no campo. Se levarmos em conta tal fator, a definição do que seja “integrado” ou “inconformista” carece de precisão. “Inconformista” para quem, se os critérios das práticas dos grupos são tomados de fontes distintas?

<sup>39</sup> Bourdieu, nesta obra, opera uma análise que é dual, pois se trata de um estudo sobre uma obra literária cujo personagem principal é um pretense escritor. Tem-se, então, um escritor, Flaubert, descrevendo o seu próprio campo de atuação. No caso da viola caipira, há um caso onde se pode – em estudos futuros – observar um exemplo similar à obra de Flaubert. Trata-se dos livros de Freire (1993 e 2000), onde ele cria a partir do seu próprio campo artístico, escrevendo estórias sobre violeiros.

trajetória é reconstruída nos termos de um sentido determinado – o que Bordieu (1986) denominou de “ilusão biográfica”<sup>40</sup>. Ressaltar o fato de que se aprendeu a tocar sozinho constitui uma forma de atribuir autonomia à própria trajetória, dando-lhe um sentido determinado.

Isto é muito evidente no discurso de muitos violeiros cuja trajetória é contada no sentido da sua valoração enquanto instrumentista. Assim, ouve-se toda sua história, desde a “descoberta” do instrumento até a gravação bem-sucedida de seus trabalhos<sup>41</sup>. Um ponto, no entanto, tornou-se visível durante o trabalho: esta autonomia individual é tanto maior à medida que adentramos em um discurso que privilegia a prática instrumental. De fato, se entre os violeiros do cururu o auto-aprendizado aparece na forma de afirmação de uma habilidade compartilhada por outros, no discurso de violeiros-instrumentistas, como Mazinho Quevedo, a afirmação individual é muito mais profunda. A prática instrumental fundamenta, portanto, uma maior afirmação do indivíduo<sup>42</sup>.

---

<sup>40</sup> Esta reconstrução da biografia – que tem como premissa a idéia de que a trajetória do artista só poderia levá-lo a um final, geralmente, a consagração – pode ser observada em qualquer universo musical da atualidade. Leticia Vianna (2001) o fez analisando a trajetória do “Rei do Baião”, Luiz Gonzaga. A partir do seu sucesso, em 1946, com o “Baião”, toda sua trajetória é recontada no sentido de uma carreira de sucesso.

<sup>41</sup> A idéia de “descoberta” aparece nas falas onde se diz que a “viola apareceu de repente na minha vida”. A idéia de um “chamado”, “de uma missão a cumprir”, também é implícita nestes discursos. Paulo Freire, por exemplo. Segundo seus livros, seu interesse era por violão, mas, a partir da leitura de Guimarães Rosa, resolveu ir para o norte de Minas conhecer o universo descrito pelo escritor mineiro. Lá, foi rendido pela cultura local e aí entra a viola. Ou seja, há uma “descoberta” – no caso, dado por Guimarães Rosa – que modifica toda a trajetória. Isto de modo algum é exclusivo do universo da viola – Hermano Vianna (2001) descreve um caso análogo em relação à trajetória de um artista plástico brasileiro – sendo que Velho e Kuschnir (2001) sugerem que este tipo de discurso revela um importante modo de construção do indivíduo no pensamento ocidental. Mais adiante, no texto, darei outros exemplos onde esta idéia da descoberta é aliada a outros fatores, como “dom” e “sangue”.

Em tais construções da trajetória aparece também a idéia de **renúncia**, idéia que Dumont (1983) apontou como central na gênese da ideologia individualista. Mais uma vez, Paulo Freire nos dá o exemplo: ele deixa de lado seu trabalho de violonista – renuncia a uma posição social definida – vai ao norte de Minas onde ele não é ninguém e depois retorna, com sua posição social renovada e reafirmada. Pode-se, também, ver a renúncia como o início de um rito de passagem, nos moldes da análise que DaMatta (1978: 303-334) faz sobre um personagem da literatura brasileira.

<sup>42</sup> Desdobrar tal questão – uma maior individuação dos violeiros ligados à prática instrumental – me levaria às diversas análises sobre a relação entre indivíduo e sociedade oferecidas pelas ciências sociais. Não é aqui, obviamente, o espaço apropriado para tal desdobramento. Algumas pistas, porém, sugerem possibilidades de análise. Por exemplo, quando observo que a relação entre prática instrumental e valorização

Porém, não é possível pensar aqui, na relação entre violeiros do cururu e violeiros instrumentistas como uma dicotomia do tipo “arte de artesão” – holista e centrada no grupo – e “arte de artista” – centrada no indivíduo – tal como Elias (1999) propõe em seu estudo sobre Mozart. Entre os violeiros do cururu também há o discurso de que cada um aprende sozinho. Por sua vez, Mazinho Quevedo deixa claro que ele segue uma tradição que lhe é ancestral, mítica. Sugiro que a diferença entre estes dois grupos está no **grau de individualização** para que seus discursos apontam.

O discurso do auto-aprendizado tem em si uma duplicidade, pois se, por um lado ele denota uma tentativa de pensar o campo artístico como autônomo, por outro ele liga este campo a outros domínios. É o que se infere quando ao “aprender sozinho” são atreladas idéias como **dom** e **talento**. Entre os violeiros do cururu, a idéia de dom, como dádiva divina, é a mais recorrente. No limite, a autonomia do campo é renegada, ao ser remetida a uma instância superior, como Deus. É este quem dá a habilidade ao violeiro. Aprende-se sozinho, é verdade, mas a condição fundante de tal aprendizado é uma dádiva de Deus<sup>43</sup>.

---

do indivíduo aparece em outros universos musicais ocidentais, como a música “erudita” e o jazz. Na música “erudita”, lembremos que o discurso instrumental só é “oficializado” a partir dos séculos XII e XIII, percorrendo um longo processo de maturação até a idolatria do instrumentista presente no século XIX. É justamente este período, entre os séculos XII e XIX, que vários autores (Elias, 1939; Dumont, 1983; Viveiros de Castro e Berzaquem, 1977) vão apontar como o do desenvolvimento da idéia de indivíduo no pensamento ocidental. No caso do jazz, tipo de música que já nasce centrada na prática instrumental, este caráter vai se aprofundar ao longo do tempo. Parte-se de um discurso que valoriza a idéia de conjunto – as orquestras da era do *swing* – e chega-se à valorização absoluta do solista, como no *bebop*. Pensando nestes universos musicais – música “erudita”, jazz e música caipira – é possível abstrair um esquema transformativo centrado em três instâncias: conjunto – compositor – instrumentista. De uma instância a outra, a valorização do indivíduo torna-se maior. Tal esquema, que deve ser tomado apenas como uma sugestão, pode tornar-se um modelo de análise para as musicalidades ocidentais à medida que novos estudos forem sendo feitos.

<sup>43</sup> Ou do diabo, se pensamos nas famosas receitas de pacto que são freqüentemente descritas como inerentes ao universo da viola. Como afirmei anteriormente, em Piracicaba nenhuma narrativa deste tipo me foi apresentada, embora ela estivesse presente pela negativa. Sem que eu perguntasse, alguns violeiros disseram que tais narrativas não passavam de mentiras. As únicas narrativas com as quais me deparei durante o trabalho de campo são aquelas descritas por Corrêa (2000), Freire (1993) e Lima (1964).

Estas receitas de pacto merecerão estudos futuros – que desejo fazer – à medida que oferecem temas interessantes capazes de desvelar uma série de questões sobre o pensamento musical e visão de mundo destes músicos. Vale lembrar que o tema do “pacto com o diabo” é recorrente em uma série de tradições musicais, como nas musicalidades do sul dos Estados Unidos como nos mostra Tysserand (1997). Delemeau (1989) e

Além disso, realça-se a idéia de que a habilidade de tocar viola é dada para uns e negada para outros. Tal idéia aparece ainda em outro elemento recorrente nos discursos, a idéia de **talento**, elemento central nas falas de muitos alunos de Mazinho Quevedo, além deste próprio<sup>44</sup>. Tal idéia também aparece na forma de uma expressão como “*ter jeito para a coisa*”. Se o dom remete a habilidade de tocar a viola ao designio divino, *talento* ou *jeito para a coisa*, vinculam a prática musical a um dado da natureza. Talento, como aponta Kingsbury (1988: 67-75), em seu estudo sobre um conservatório norte-americano, é comumente tomado como natural: nasce-se com ele ou não. Sugiro que esta diferença entre dom e talento, um remetendo o campo artístico ao plano do divino, outro vinculando-o à natureza, pode ser tomada como conotativa do processo de desencantamento do mundo que, segundo Tambiah (1990:17), tingiu o pensamento ocidental a partir do século XVI.

Uma outra expressão que fornece elementos para observar como os agentes em questão constroem os seus universos musicais aparece na idéia de que tocar viola é algo que se faz porque “*está no sangue*”. Tal discurso nos remete a uma transmissão genealógica de uma habilidade específica – como no caso dos que começaram a tocar em virtude de pertencerem a uma determinada família – além da vivência em um determinado lugar. Quando Mazinho Quevedo me diz que ele mantém uma tradição e que toca coisas que estão “*no sangue, já que eu sou do interior de São Paulo*”, “*sangue*” diz respeito menos a uma genealogia do que a um dado topográfico. “*Sangue*”, assim, não diz respeito somente a pessoas, ele delimita um lugar, um espaço<sup>45</sup>.

---

Munchembled (1978) mostram como tal tema também é recorrente nas mitologias populares européias dos séculos XV a XVIII. No momento, porém, prefiro apenas pensar nestes pactos como uma variante da idéia de dádiva “divina”. Idéia que deve ser matizada: curioso observar que enquanto Deus dá um dom, o diabo oferece os termos de um pacto onde é preciso dar algo em troca.

<sup>44</sup> No CMPB observei o mesmo dado: os discursos falam mais de talento do que de dom.

<sup>45</sup> Vários estudos antropológicos, sobre diferentes temas e sob princípios teóricos variados, tratam dos inúmeros significados atribuídos à categoria “sangue”. Ellen Woortmann (1995) constitui um exemplo de

Em resumo, questões como o **auto-aprendizado** e suas correlatas características **dom, talento e sangue** revelam uma correlação de forças entre uma tendência à autonomia da arte e do artista e uma tendência a vinculá-lo a uma entidade (dádiva divina ou um pacto com o diabo), a um dado natural (“*nasceu com jeito pra coisa*”) e a um dado espacial (“*tocar viola é algo que está no sangue, já que eu nasci aqui*”). Correlação de forças cuja resultante varia de acordo com o grupo, a ocasião, o contexto: não há nem uma “arte de artista” – totalmente autônoma – nem uma “arte de artesão” – totalmente submetida a imperativos do grupo. Prefiro pensar nestas expressões de Norbert Elias como pólos ideais de um continuum sobre o qual os diversos discursos se posicionam. A própria idéia de um campo submetido a uma correlação de forças está na matriz teórica do conceito, pois Bourdieu (1992:24) define campo como “espaço onde atuam forças sociais”.

Que forças atuam aqui? “Ser um, único, autônomo” e “estar em um todo, anônimo”. Tais forças operam em diversos níveis, seja o campo artístico tomado como um todo, ou seja, em uma análise macro, seja em seus diversos domínios, uma análise micro. Por exemplo, tais forças operam em outra prática recorrente em Piracicaba: a **encomenda de violas**. Neste ponto, o objetivo é uma personalização do instrumento, e isto em dois sentidos, de modo que se pode falar em **personalização e personificação**:

- a) O primeiro termo corresponde à idéia de que o instrumento é de uma pessoa específica, ele é propriedade de alguém. Aqui, não somente o ato de encomendar a viola é significativo, mas também o fato de se batizar a viola com o nome do violeiro sobre o tampo do instrumento, o que

---

análise desta categoria no âmbito dos estudos de comunidade, mostrando como tal categoria é manipulada por colonos alemães no contexto de estratégias matrimoniais. Há também uma linhagem de estudos sobre a ideologia do corpo em sociedades ameríndias onde a categoria sangue ocupa um lugar de destaque. O estudo de McCallun (1996) sobre esta ideologia entre os Cashinahua pode servir de exemplo desta linhagem.



constitui uma forma de apropriação. É o que fazem, por exemplo, Zezinho e Pedrinho, dupla de Piracicaba. Em seus violões e violas – ambos tocam os dois – há seus nomes gravados<sup>46</sup>.

- b) A personificação está na idéia de que o instrumento é também ele uma pessoa<sup>47</sup>. Este é o outro lado conotado pela prática de batizar as violas: personificado, o instrumento precisa de um nome. É útil lembrar que a viola tem um corpo: ela tem boca, braço, “mão” (como alguns chamam o cravelhal). Ela também tem alma: Araújo (1964: 441) comenta do hábito de se fazer violas com tábua de caixão, para o instrumento ter mais alma.

E mais: se ao batizar uma viola, o violeiro afirma que aquele instrumento pertence a alguém, o fato do instrumento integrar o próprio nome do violeiro – em Piracicaba conheci Toninho da Viola, Milo da Viola, Tutu da Viola, Pedrinho da Viola, Zezinho da Viola – também indica que aquele violeiro pertence a seu instrumento. Ouso dizer que não só a viola é do Toninho: o Toninho também é da viola. A encomenda e o batismo de viola, portanto, denotam a construção de dois sujeitos interligados: o violeiro e a viola. Por outro

---

<sup>46</sup> Isto torna o instrumento algo especial para o músico. Chartier (2001) mostra como esta idéia é recente no campo da arte no Ocidente. O historiador descreve os processos de apropriação do livro a partir do século XVI, mostrando como europeus passaram a se apresentar como proprietários dos livros, através de assinaturas internas e marcas individuais.

<sup>47</sup> E não é uma pessoa qualquer. Entre os alunos do CMPB as comparações da viola com uma mulher são freqüentes. Rogério Gulin, certa vez, disse-me que “*viola é como mulher. A gente tem que tratar com carinho*”. Ao mesmo tempo, características humanas, como volição e temperamento, são freqüentemente atribuídas ao instrumento: “*Tem dias que a viola não quer nada contigo. Você toca, toca, mas o som não chega*”, disse-me o mesmo Rogério Gulin. A associação da viola à mulher também responde a um imperativo linguístico: a viola. Uma associação baseada em uma analogia corporal – formas arredondadas –, como o faz Araújo (1964), parece-me duvidosa, já que o violão, também arredondado, geralmente é associado ao masculino – lembremos da expressão “meu pinho”, presente em muitos sambas.

lado, a viola aqui aparece como um “sobrenome”: Toninho é da família da viola<sup>48</sup>. A sua individuação, portanto, passa pelo seu pertencimento a um grupo.

Se encomendar a viola constitui uma tentativa de individuação perante os outros do mesmo grupo, por outro lado deve-se observar que, muitas vezes, encomendá-las era justificado pelo fato de ser uma tradição. Não só os bons violeiros encomendam suas violas como a encomenda deve ser feita para um luthier reconhecido pelo grupo. Além disso, preferências por tamanhos e modelos de violas são compartilhadas pelos músicos. A “tradição” constitui assim a face da outra força social em questão: a que insere o violeiro em um todo que lhe é maior, um grupo, uma totalidade.

Dei dois exemplos – através do auto-aprendizado e da encomenda de violas – de como o universo da viola em Piracicaba pode ser analisado a partir da idéia de campo – enquanto espaço de conflitos entre forças sociais – artístico que Bourdieu oferece em alguns de seus trabalhos. Procurei mostrar que é possível observar duas grandes tendências que a todo instante estão em emulação: a tendência a ser um único, um indivíduo, e a tendência a estar inserido em um grupo, uma totalidade, uma tradição. A relação não é apenas de antítese, mas de complementaridade: a afirmação do indivíduo como violeiro passa antes pela sua inserção em uma tradição. Tal correlação de forças está implícita em muitas outras práticas e discursos dos violeiros e minha intenção aqui foi apenas mostrar como o universo da viola caipira em Piracicaba constitui, à sua maneira, uma atualização de uma relação que, no Ocidente, pelo menos, conforme nos ensina Dumont (1967), está na ordem do dia: a relação indivíduo-sociedade. O caminho aqui é o da indução: parti de uma

---

<sup>48</sup> O uso de alcunhas baseadas em um instrumento é comum na música brasileira. Os exemplos são muitos: Jorginho do Pandeiro (importante nome do choro), Russo do Pandeiro (compositor e instrumentista carioca da década de 50), Oswaldinho do Acordeon, Jackson do Pandeiro, Dino 7 Cordas, Paulinho da Viola, Nelson Cavaquinho, Chico Viola (apelido de Francisco Alves), dentre outros. Entre os violeiros, há também Braz da Viola e Pereira da Viola.

relação dada – indivíduo e sociedade – e descrevi como ela é atualizada em práticas e discursos locais.

Uma outra questão que emerge dos discursos apresentados é a da **construção identitária** que se fundamenta em torno da viola caipira. Já escrevi no capítulo II como a figura do caipira influi na construção de uma identidade piracicabana e como a música caipira, representada pelo cururu, é, talvez, um veículo mais forte de afirmação desta identidade. Em Piracicaba, a música de viola fundamenta um discurso de afirmação de toda uma tradição específica ao instrumento, tradição esta que tem na prática da música caipira sua principal manifestação. A idéia de que a “*a música caipira nasceu aqui*” aparece tanto entre os violeiros do cururu quanto entre os alunos de Mazinho Quevedo. Neste caso, tocar viola, fazer parte de uma dupla caipira, ou tocar alguns dos gêneros da música caipira, como o cururu, o catira, a cana-verde, é uma maneira de **ser paulista através da música**. É nesse sentido que se pode pensar a oposição que se estabelece com outras formas de tocar o instrumento, onde se utilizam outras afinações, outras sonoridades, ou ainda, se tocam outros gêneros, como, por exemplo, a tradição de viola do Norte de Minas Gerais. Neste caso, a oposição toma a afinação – *cebolão*, para o interior de São Paulo, *rio abaixo*, para o norte de Minas – e os gêneros – “*Minas é folia de Reis*”, me disse um dos violeiros piracicabanos – como parâmetro de contraste. Muda a região de comparação, mudam os parâmetros: em relação à tradição de viola do Mato Grosso, a diferença de sonoridade é enfatizada, já que naquela região é comum o uso da viola de cocho.

A partir daí, pode-se observar como – mais uma vez o caminho é o da indução – as construções identitárias em torno da viola constituem atualizações de uma característica da

própria idéia de identidade enquanto fenômeno social: seu caráter **contrastivo**<sup>49</sup>. A objetivação de si passa, necessariamente, pela objetivação do outro. Uma relação de contraste, portanto. Mas é a identidade é também um fenômeno processual, conforme Oliveira (1971: 5). Por processo este autor sugere menos algo que ocorre no tempo do que algo que é construído, ou seja, é elaborado a partir da interação entre diversos agentes sociais e utiliza parâmetros lógicos não arbitrários. São exatamente tais parâmetros que vemos operar quando em um caso se ressalta a diferença dos gêneros musicais praticados com a viola; em outro caso, da afinação utilizada; ou ainda, a maneira de tocar, *rasqueado* ou *batido*, e assim por diante. É o que outro autor (Carneiro da Cunha, 1978: 100) vai chamar de “sinais diacríticos da diferença”: sua operação é contextual, ela sempre depende do outro com quem se defronta.

Nem mesmo o etnocentrismo que, segundo Oliveira (1971:6) e Lévi-Strauss (1952: 334), constitui o modo mais primitivo (no caso de Oliveira) e selvagem (no caso de Lévi-Strauss) de relação com o outro e é a base para a construção de indenticidades, está ausente nos discursos dos músicos piracicabanos. Quando Mazinho Quevedo proclama a ancestralidade da música de viola do interior paulista em relação às outras praticadas no Brasil, esta relação etnocêntrica com o outro se torna evidente.

•

Procurei evidenciar algumas idéias dos músicos com que convivi durante o trabalho de campo a respeito de seu instrumento e de sua atividade musical. Obviamente, não esgotei as possibilidades de análise nem os temas que emergiram ao longo do trabalho.

---

<sup>49</sup> O caráter contrastivo do fenômeno identidade já vem sendo apontado há muito tempo por diversos estudos. Oliveira (1971: 4-6), ao analisar processos de identificação étnica, sugeria a necessidade de pensar a identidade como um fenômeno baseado na idéia de contraste e como um processo – ou seja, que é atualizado em práticas e contextos específicos.

Minha intenção foi explicitar as convergências e as divergências dos diversos discursos observados, evidenciando a dialética que é constitutiva de qualquer campo social. Contudo, se aqui descrevi o que os músicos falam sobre a viola e sua música, esbocei alguns aspectos da teoria musical nativa e inferi algumas proposições a partir de suas falas e práticas, resta a questão: o que eles efetivamente tocam? Talvez todo o trabalho devesse começar desta pergunta, pois aí reside a **prática musical** destes músicos. Já que para muitos deles, a viola é uma pessoa, que a escutemos. Deixemo-la falar. Talvez ela nos diga ainda mais coisas sobre estes músicos. Dou a palavra, então, a esta moça, de formas arredondadas, com boca, braço, “mão” e alma: a viola. Seduzí-la, para alguns, exige muita fé em Deus; de outros um pacto com o demo; e de outros, mais incrédulos, muitas horas de estudo diário.

## TRANSCRIÇÕES

Apresento a transcrição de quatro cururus e uma moda de viola, dentre o material que gravei durante o trabalho de campo. Estas transcrições são fundamentais para o que será apresentado no capítulo seguinte e, em diversos momentos, farei referências diretas a partes musicais apresentadas aqui.

A adequação da pauta musical como método adequado de registro musical, sobretudo quando se lida com música de tradições culturais que não ocidentais, vem sendo discutido há muito tempo em trabalhos de etnomusicologia e antropologia da música<sup>1</sup>. Meu objetivo é menos registrar fielmente o que foi gravado, mas simplesmente utilizar estas transcrições como ponto de partida para a discussão de determinados temas. Sigo, assim, a sugestão de Seeger (Apud Piedade 1997:58) de que a transcrição nunca deve ser um fim em si mesma, mas uma “ferramenta para levantar questões”.

Além disso, some-se a intrínseca impossibilidade de registrar tudo na pauta musical. Questões como timbre, forma de ataque no canto, performance, e outras que levantariam questões importantíssimas, tudo isto escapa às transcrições que fiz. Mesmo assim, o capítulo 4 deste trabalho será um esforço para apontar questionamentos a partir do que está transcrito.

Ao leitor, a perda de conteúdo entre o que está gravado e o que está transcrito compenso anexando neste trabalho as gravações das músicas transcritas. Espero, assim, reduzir ao máximo o hiato entre som e escrita.

Segue abaixo o índice de algumas convenções adotadas nas transcrições e nas análises que seguirão:

---

<sup>1</sup> Piedade (1997: 56-58) oferece um resumo destas discussões.

M1, M2, M3...Mn	Indicam os motivos das melodias. Motivos semelhantes são indicados pelo mesmo numeral, mas diferenciados por apóstrofe.  Por exemplo: M1 e M1'
+	Aparece no cururu 4, "Pescando e Passeando", para indicar uma variação microtonal na altura do canto
(x)	Indica o abafamento das cordas da viola com a mão direita, dando um efeito rítmico

Também serão usados, no capítulo 4, cifras e numeração por graus da escala diatônica, para a indicação dos acordes. Para acordes menores, indico com a letra "m".

## Cururu I

Mocir Siqueira (voz) e Toninho da Viola (Viola)

BAIXÃO

M1

Va - mos co - mun - do - a le - gre can - tan - do

M2

Não nos im - por - ta mun - do - ru - im

M1

M2''

M1''

Va - mos plan - tar u - mas flo - res no ca - ni - nho que nós fa -

M2'''

M1

M2

mos da vi - da um jur - dim da be - la ro - sea uma

M1'

M2'

- cea - mi - za - de de - cum per - fu - me quea al - ma pro -

M1

M3

M4

mas no fi - nal de - ssacs - fra - da de flo - res o cra - vo mais

M5

M6

M7

do éo mes - tre Je - sus

*Fala com o público durante 9 compassos.*

M6'

M7'

se vo - cês fi - vei pa - ciên - cia dez mi - nu - to dea - fen - ção

M6

M8

para cau - ta - dor che - gae pen - sa che - io dei - ma - gi - na - ção

M6

M8

que - ro mos - trar in - te - li - gên - cia can - tar com pon - der - ra -

M9

M10

de cau - tare cum - pri - men - tar isso em pri - mei - ro lu -

M11

M12

tu - do quan - to vem pra cá e ou - vir minha tra - di - ção



Cururu I: Motivos

Motivo 1 (M1)

Motivo 2 (M2)

Motivo 1' (M1')

Motivo 2' (M2')

Motivo 2'' (M2'')

Motivo 1'' (M1'')

Motivo 2''' (M2''')

Motivo 3 (M3)

Motivo 4 (M4)

The image displays a musical score for 'Cururu I: Motivos'. It consists of nine staves, each representing a different melodic motif. The motifs are labeled as follows: Motivo 1 (M1), Motivo 2 (M2), Motivo 1' (M1'), Motivo 2' (M2'), Motivo 2'' (M2''), Motivo 1'' (M1''), Motivo 2''' (M2'''), Motivo 3 (M3), and Motivo 4 (M4). Each staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The time signatures vary: Motivo 1 (M1) is in 7/8, Motivo 2 (M2) is in 2/2, Motivo 1' (M1') is in 4/4, Motivo 2' (M2') is in 2/4, Motivo 2'' (M2'') is in 7/8, Motivo 1'' (M1'') is in 2/4, Motivo 2''' (M2''') is in 4/4, Motivo 3 (M3) is in 7/8, and Motivo 4 (M4) is in 7/8. The notation includes various rhythmic values such as eighth, quarter, and half notes, as well as rests and accidentals.

Cururu I (Motivos) (Cont.)

Motivo 5 (M5)

Motivo 6 (M6)

Motivo 7 (M7)

Motivo 6' (M6')

Motivo 7' (M7')

Motivo 8 (M8)

Motivo 9 (M9)

Motivo 10 (M10)

Motivo 11 (M11)

Motivo 12 (M12)

The image displays a musical score for 'Cururu I (Motivos) (Cont.)'. It consists of 12 individual staves, each representing a specific musical motive. The motives are labeled on the left as Motivo 5 (M5) through Motivo 12 (M12). Each staff begins with a treble clef and a 2/4 time signature. The notation includes various rhythmic values such as quarter notes, eighth notes, and sixteenth notes, along with rests and accidentals (sharps and naturals). The motives are arranged vertically, with Motivo 5 at the top and Motivo 12 at the bottom. The notation is clear and legible, showing the melodic and rhythmic structure of each motive.

## Cururu 1

Cantador: Moacir Siqueira

Viola: Toninho da Viola

Data: 24/05/2003

Local: Engenho Central  
Piracicaba-SP

Vamos ao mundo alegre cantando  
Não nos importa que o mundo é ruim  
Vamos plantar umas flores no caminho  
Que nós faremos da vida um jardim  
De bela rosa uma doce amizade  
O perfume que a alma produz  
Mas nos final desta estrada de flores  
O cravo mais lindo é o mestre Jesus.

(1) Se vocês tiver paciência  
Dez minuto de atenção  
Prum cantador chegar e pensa  
Cheio de imaginação

(5) Quero mostrar inteligência  
Cantar com ponderação  
De cantar e cumprimentar  
Isso em primeiro lugar  
Tudo quando vem pra cá

(10) E ouvir minha tradição

Meu querido professor  
Forte meu companheiro  
Que pode me dar valor  
Em toda a repartição

(15) Pelo Cristo redentor  
Rei do céu e rei do chão  
Se o ambiente tá bonito  
Eu achei no livro escrito  
Vamos bater palma pra Cristo

(20) Que ele é nossa salvação

Deus lhe pague Deus lhe ajude  
Presse querido povão  
Hoje não tem muita gente  
Pela hora e ocasião

(25) Mas mesmo assim faço repente  
Não deixar cair no chão  
E nós canta com humildade  
Não é importante quantidade

O importante é qualidade  
(30) E a qualidade aqui estão

Deus lhe pague Deus lhe ajude  
Deus lhe dê a proteção  
Porque no ano passado  
Não tô fazendo reclamação  
(35) Cantemo no palco oficial  
E não deixei cair no chão  
O cantador matuto  
Ficou lindo e tão azul  
Lá fizemo o cururu  
(40) No gosto do povão.

Só que agora gente boa  
Tem esta repartição  
Porque existe muita gente  
Cantando em toda repartição  
(45) Piracicaba é tão grande  
E com tanta ocupação  
Não adianta nós mentir  
Nem aumentar nem diminuir  
Nós temos que dividir  
(50) Com bondoso coração

O meu Cristo quer assim  
E não tem outra solução  
Hoje é vigésimo ano  
Festa na de tradição  
(55) Sabe aonde começou  
Eu tive participação  
Eu não quero ser melhor  
E também não serei pior  
Lá ficando de menor  
(60) Naquele barracão

Pra cima da Santa Casa  
Pela minha direita mão  
Lar francisqueano de menor  
Foi festa de tradição  
(65) Com o decorrer do tempo  
Acompanhando a evolução  
É que veio no local  
Que aumentou muito o pessoal  
Tanto solteiro e casal  
(70) Tá bonito e assim tá bom

Aqui era Engenho de cana  
Tinha tudo quanto é bom  
Té o violeiro Milo  
Trabalhou aqui vinte verão  
(75) O meu tio também meu sogro  
E muito dos nosso irmão  
Agora sem ter pouco causo  
Na minha trova eu não atraso  
Vou pedir este aplauso  
(80) Para o pai do alemão.

Que era da vila Nhô Quim  
Era sua habitação  
Trabalhou e aposentou  
Mais de trinta verão  
(85) E depois Cristo levou  
Eu tenho convicção  
Inda tá de parabéns  
E ganhou Jerusalém  
Porque a outra passou cem  
(90) Durou mais de cem verão

Tem que fazer improviso  
Porque tem sentido bão  
Obrigado pro Allan  
Meu querido morenã  
(95) Por vim lá de Curitiba  
Do Paraná e a região  
Seja bem vindo o meu fã  
Tanto hoje ou amanhã  
Se bater palma pro Allan  
(100) Sou eu que devo obrigação.

E também quero pedir  
Pra todo que aqui estão  
Parece que o público aumentou  
Olha que satisfação  
(105) Muita gente aqui parou  
Eu já tô devendo obrigação  
Vocês vim aqui sentar  
Quem tá passando parar  
Eu vou pedir presse pessoal  
(110) Com respeito meus irmão

Porque o cantador que canta  
Em toda repartição  
Deus dá força na garganta

E não falta inspiração  
(115) Depois do almoço depois da janta  
Ou depois da refeição  
Mas eu canto explicando  
Por meu Cristo soberano  
Que o maior calor humano  
(120) É que ajuda a trovação

Pra dizer a pura verdade  
Tem mais uma explicação  
Que casal maravilhoso  
Eu olhando sua feição  
(125) Ele com o cabelo branco  
Mas tá lindo de feição  
Eu vou pedir pêsse pessoal  
Na parte espiritual  
Batam palma pro casal  
(130) Que Deus derrame a proteção

Agora essa menininha  
Com seu brinquedo na mão  
Meu Deus que bonequinha  
A mamãe tem satisfação  
(135) A vó Coruja acha linda  
E o vovô é Corujão  
Eu vou pedir só numa vez  
Jurando por Santa Inês  
Vamos aplaudir a três  
(140) Tudo com a mesma intenção

Quando eu vejo uma criança  
Eu procuro na lição  
Dentro de Jerusalém  
Cristo chamou Pedro e Simão  
(145) E ele disse pros discípulos  
Traz as crianças em minha mão  
E conforme eu toque a dança  
Já foi meu tempo de infância  
Que não ama essas crianças  
(150) Não alcança a salvação

E também quero falar  
Porque eu tenho precisão  
Com a senhora proprietária  
Da Paulista e região  
(155) Querida Maria Helena  
Vai a minha saudação

Neste meu estilo paulista  
Aqui tá seu repentista  
A limpadora Paulista  
(160) Tem aplauso do povão

Todos que trabalham lá  
Trabalham com perfeição  
Na escola do jardim ...  
Eu fui lá na inauguração  
(165) E também as duas loira  
Lutando pra ganhar o pão  
Maria Helena seja preparada  
E por Deus abençoada  
Ajude suas empregada  
(170) E reparta o vosso pão

Pra todos que me escutaram  
Olha o Oswaldo morenã  
Ele é fã de cururu  
Ele tinha outra ocupação  
(175) Diz que precisa e vai embora  
Eu te dou toda a razão  
Eu não tenho com que pagar  
Antes do cê retirar  
De canta Moacir cantar  
(180) Obrigado meu irmão

E também aquele garoto  
Primeiro de maio é habitação  
Porque no tempo do Alvarco  
Na vila Barão  
(185) Tinha oficina na Rui Barbosa  
Eu com dezessete verão  
Eu não tenho sentido fraco  
Atacar eu não ataco  
Lá eu trabalhei no Alvarco  
(190) Que o dono era seu irmão.

Era o Marco Contarini  
Que já tá debaixo do chão  
E também o vosso mano  
O meu querido Bisão  
(195) Depois foi embora pra Paulista  
Lá num lindo barracão  
E no fim que se passou  
Depois que tudo parou  
Agora a firma fechou

(200) O empregado tá na mão.

Mas a culpa não é de você  
Muito menos seu irmão  
Não é culpa do trabalhador  
Talvez seja a direção

(205) Mas agora vai melhorar  
Eu tenho satisfação  
Que essa firma vai voltar  
E ela tem que melhorar  
Porque temos Lula lá

(210) Pra ajudar a população.

Já cantei como eu queria  
Só não sei se assim tá bom  
Obrigado aos motorista  
Que tão prestando atenção

(215) Eu falo dos trabalhador  
Sem fazer separação  
Falei da limpadora Paulista  
Os verso do repentista  
Cês dirige sobre a pista

(220) E não entra conta-mão

Agora aquele amigo  
Vai praquele moreirão  
Que é excelente policial  
Investigador campeão

(225) Sua patroa lá na Câmara  
Trabalha com perfeição  
Se ocê quer eu tô querendo  
Enxerguei ele eu tô vendo  
Batam palma pro moreno

(230) Que ele é cabeludão.

Por aqui eu termino e paro  
Já venceu minha ocasião  
Antes de eu terminar  
Tem mais uma saudação

(235) Eu também quero pedir  
Jaqueline meninão  
E cantar pro povo ver  
Gostaria e compreender  
É um aplauso com você

(240) Pra casal dono do som.

Deus lhe pague Deus lhe ajude



Tem mais uma inspiração  
Viva os ... da juventude  
Tudo que me deu atenção  
(245) Deus lhe dê vida e saúde  
Dê a santa proteção  
Daqui a pouco meu pessoal  
Pra cantar lindo e legal  
Aplauso pra esse coral  
(250) Piracicaba é campeão

Eles são merecedor  
Dessa querida nação  
Aplaudir esse coral  
Tem mais uma explicação  
(255) Eu também quero pedir  
No geral população  
Vou pedir no geral  
Antigo Engenho Central  
Pro pessoal do Ação Cultural  
(260) E trabalhar com perfeição

Vai pra Sônia e os funcionário  
Secretário e meus irmão  
E pro Elzio professor  
Trabalhar com perfeição  
(265) Vai pra Neide e pra coral  
Sem fazer separação  
E cantando precisa treino  
E pra cantar não precisa treino  
E larulá na FM  
(270) Também merece a saudação

Porque trabalhar bonito  
E ter um lindo vozerão  
O moreno fala bem  
Fala sem comparação  
(275) E agora eu tô enxergando  
O Homero meu irmão  
Cantando nessa toada  
Minha distinta moçada  
Você e sua namorada  
(280) Pelo o aplauso do povão

E aquele moreno  
Também faço saudação  
Com lindo boné vermelho  
Té ornou com sua feição

- (285) E tô olhando em vosso rosto  
O bonito bigodão  
De brincar com você pode  
Que tem cavanhaque é bode  
Cada fio do seu bigode  
(290) Vale um cheque de milhão.

- Só que o meu não vale nada  
O meu não vale nenhum tostão  
O meu é cheque sem fundo  
Põe malandro na prisão  
(295) Bigode não faz ninguém  
O importante é educação  
Pra explicar muito bem  
De dizer isto convém  
Bigode até gato tem  
(300) E a maior parte é ladrão

- Obrigado minha torcida  
Por aqui faço baixão  
Água procura caída  
... procura padrão  
(305) A senhora Aparecida  
Padroeira da nação  
Que nos dê a recompensa  
E mande a sagrada benção  
Do jeito que Moacir pensa  
(310) Sem fazer separação

- Agora eu quero vocês  
Fazendo uma marcação  
Acompanhar eu pra cantar  
É com aplauso meus irmão  
(315) Fica lindo de viver  
Isso é importante meu irmão  
Assim precisa cantar  
Não precisa acompanhar  
Tô enjoado de falar  
(320) Que não tem provocação

- Machado não provocou  
Bandeirante também não  
Muito menos João Mazero  
Também não faço provocação  
(325) É importante nós cantar  
E ter comunicação  
E não ser inimigo

Assim não corre perigo  
Desfazer do seu amigo  
(330) Sem motivo e sem razão.

E não tem necessidade  
É a minha indagação  
Bandeirante cantou lindo  
É um bonito toadão  
(335) Essa toada de todos nós  
Quem quiser cantar canção  
Eu não sou ignorante  
Levo tudo por diante  
Aplauso pro Bandeirante  
(340) Pro Machado e pro João

Sejem bem aventurado  
Por aqui faço baixão  
Viva o Milo e o Toninho  
Dois violeiro campeão  
(345) Vinte anos dessa festa  
Que venha multiplicação  
E agora meu pessoal  
Aplausos sensacional  
Porque aí vem um coral  
(350) Campeão dos campeão.

Duração: aprox. 18' 50''

Cururu 2

João Mazzero (Voz), Milo e Zé Lico (violas)

BAIXÃO

M1

A - vie - o - la tem - du - lu - ra

2

as mu - lhe - res tam - bém

M1'

as mu -

M2'

res têm per - fu - me

M3

per - - - fu - me quea ro - sa tem ro - sa

M4

li - her e vi - o - la três coisas quea que - ro bém

MAIÃO

M5

que - ro ver seet sei can -

M5'

e fa - zera - pre - sen - ta - ção

M6

pra to -

M2'

que che - gama - qui

quea tô ven - do sua fei - ção

M5''

vai o meu cor - dial boa noite

M7

sem fa - zer - se - pa - ra -

M8

ca - fa - lo - sig - ni - fi - ca - do

M9

pra soi -

M10

roc pra ca - sa - do tô de - ven - doo - bri - ga - ção.

Cururu 2: Motivos

Motivo 1 (M1)

Motivo 2 (M2)

Motivo 1' (M1')

Motivo 2' (M2')

Motivo 3 (M3)

Motivo 4 (M4)

Motivo 5 (M5)

Motivo 5' (M5')

Motivo 6 (M6)

Motivo 2'' (M2'')

Motivo 5'' (M5'')

Motivo 7 (M7)

Motivo 8 (M8)

Motivo 9 (M9)

Motivo 10 (M10)

The image displays a musical score for 'Cururu 2: Motivos'. It consists of ten staves, each representing a different musical motif. The motifs are labeled as Motivo 1 (M1) through Motivo 10 (M10). Motivos 1, 2, 1', 2', 5, 5', 6, 2'', 5'', and 7 are in 2/4 time, while Motivos 3, 4, 8, 9, and 10 are in 7/4 time. Each staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and accidentals (sharps and naturals). The motifs are presented as short melodic phrases, each ending with a double bar line.

## Cururu 2

Cantador: João Mazero

Viola: Milo e Zé Lico

Data: 18-05-2003

Local: Praça Parafuso, Bairro Vila Rezende,  
Piracicaba-SP

A viola tem cintura  
E as mulheres também  
As mulheres têm perfume  
Perfume que a rosa tem  
Rosa, mulher e viola  
Três coisas que eu quero bem

- (1) Quero ver se eu sei cantar  
E fazer apresentação  
Pra todos que chegam aqui  
Que eu tô vendo sua feição  
(5) Vai o meu cordial boa-noite  
Sem fazer separação  
Eu falo o significado  
Pra solteiro e pra casado  
Tô devendo obrigação

- (10) Sou eu mesmo João Mazero  
E muito sabendo tão  
E nesse Brasil inteiro  
Dentro da minha nação  
Defendo a Piracicaba

- (15) Que é a raiz do meu sertão  
Debaixo do céu azul  
Viva o nosso cururu  
Que é nossa diversão

- Agradeço este povo  
(20) Sem fazer separação  
E agradeço meus amigo  
Que tão aí de prontidão  
Agradeço amigo Júnior  
E a Neide em acompanhamento  
(25) E João Mazero não reclama  
Também viva todas dama  
Que chegou nessa ocasião

E também pros meus amigo  
Que gosta de trovação

(30) O meu amigo Cardoso  
E o meu amigo Santão  
E meu amigo Juruna  
E todos que aqui estão  
Porque hoje eu não tô sozinho

(35) Cês aceite meu carinho  
Do fundo do meu coração

E agora primo Tuta  
Tô aqui de prontidão  
E também meu primo Zeca  
(40) Que muito fala Zecão  
Tá junto com a minha prima  
Que fica lindo e fica bão  
E João Mazero aqui está  
Porque eu vim pra te alegrar  
(45) Porque eu tenho precisão

Como é lindo neste mundo  
Que tem o sentido bão  
Porque a nossa viola  
Nascida no meu sertão  
(50) Hoje mora na cidade  
E todos sabendo tão  
Ela vinha e veio pra lá  
Porque sem ela não é cantar  
Não fica nada de bão

(55) E meu amigo Zezinho  
Esta pro seu lado vão  
É o Zezinho do Planalto  
Que eu tô chegando sua feição  
Ele junto com o meu mano  
(60) Que eu considero na ocasião  
Porque agora o recadinho  
Obrigado pro Zezinho  
E também pro meu irmão

E agora amigo Milo  
(65) Zé Lico em acompanhamento  
Um abraço pra Ivani  
Por seu filho que é o Nardão  
E também pra aquela moça  
Que eu esqueci a descrição  
(70) Mas do meu jeito de falar  
Eu peço pra Deus te ajudar  
E que ele cubra de abençoção

Eu quero contar por cês  
Vou fazer uma explicação  
(75) É o meu primo Zeca  
Que muito fala Zecão  
Ele negociava burro  
E também do cavalo bão  
Agora ele quer dá nó  
(80) Qué a égüinha pocotó  
Tudo sim mas isto não

É égüinha pocotó  
Tudo sim mas isso não  
O meu amigo Juruna  
(85) Considero como irmão  
Porque gosta do sertanejo  
Ai Deus te dê a proteção  
E seja aqui e seja lá  
Aonde você chegar  
(90) Deus te dê a proteção

E meu amigo Toninho  
Tô chegando sua feição  
Pelo chapeuzinho preto  
E até cruzou a mão  
(95) Também é um grande violeiro  
Com Milo na acompanhamento  
E eu falando acredito  
O Raul e o Zé Lico  
E o meu amigo Bastião

(100) Já cantei como eu queria  
Mas não sei se assim tá bão  
Os home não provocou  
Mas eu não sei porque razão  
Num cantaram para mim  
(105) E até eu prestei atenção  
Mas eu aqui não tem sozinho  
O mourão que tem espinho  
Ninguém qué ponhá sua mão

O mourão que tem espinho  
(110) Ninguém não qué ponhá sua mão  
Porque conhece João Mazero  
É pra cantá um versinho bão  
Mas o meu peito tá cansado  
Porque é a terceira apresentação



(115) Mas pra fazer o vosso gosto  
João Mazero está disposto  
Pra brincá e fazer canção

Amigo Moacir Siqueira

Esta pro seu lado vão

(120) O Moacir ele tem fama  
No rádio e televisão  
E falar pra todo lado  
Que é o famoso tigrão  
Mas nem que tussa não faz má

(125) Hoje seu rabo eu vou cortá  
E vou jogar pra multidão

Hoje seu rabo eu vou cortar

E vou jogar pra multidão

E também Antônio Machado

(130) Que é um cantador de posição  
Mas você conhece João Mazero  
E pra cantar não sou campeão  
Mas canto aqui e em qualquer lado  
Aonde estiver escalado

(135) Dou resposta e güento a mão

Agradeço amigo Lino

Deus lhe dê tudo de bão

Secretaria Cultural

Tô devendo obrigação

(140) Que incentiva o cururu  
Que é raiz e tradição  
E João Mazero tá parado  
Fique com Jesus amado

(144) Que eu fico com Deus mandão.

Duração: 8' 50''.

Coro 3

Antônio Machado (voz)  
Milo e Zé Lico (violões)

Viola

Viola

Voz

ola

ola

Baixão M1 M2

Voz

vi - a - ja meu an - jo vi - aja vi -

ola

ola

B7 A F

Voz

M3 M4

a - ja e vai pa-rao além vi - a - ja pra jun - to de Deus a - on - de um

52

ola  
ola  
oz

M12 M13

a - ssim va-mos cum - prin-dee-ssc-de - sejo por que a ban-dei ra do ser - ta -

50

ola  
ola  
oz

F#m7 B7 B7 E B7 E

M14

nejo ói pá-ra - ná não po - de ca - ir no chão

24

la

la

cz

B7 M D7 M

M10 M16

di - a nós va - mos tam - bém eu vou can - tar opri-me-i-vo

31

la

la

cz

B7 M7 M8

verso é pra fa - zeru-ma sau - da - ção pri - mei - re a

38

la

la

cz

M10

ti - cen - ça queu peço é pra to - dos quea - qui es - tão

45

la

la

cz

M10 M11

ho je na pra ça Pa m fuso " pra sui fan do di ver são

Cururu 3: Motivos

Motivo 1 (M1)

Motivo 2 (M2)

Motivo 3 (M3)

Motivo 4 (M4)

Motivo 5 (M5)

Motivo 6 (M6)

Motivo 7 (M7)

Motivo 8 (M8)

Motivo 9 (M9)

Motivo 10 (M10)

Motivo 11 (M11)

Motivo 12 (M12)

Motivo 13 (M13)

Motivo 14 (M14)

### Cururu 3

Cantador: Antônio Machado

Violeiros: Milo e Zé Lico.

Data: 18-05-2003

Local: Praça Parafuso, Bairro Vila Rezende  
Piracicaba-SP

Viaja, meu anjo, viaja  
Viaja e vai para o além  
Viaja pra junto de Deus  
Aonde um dia nós vamos também.

- (1) Eu vou cantar o primeiro verso  
É pra fazer uma saudação  
Primeiro é a licença que eu peço  
É pra todos que aqui estão
- (5) Hoje na praça Parafuso  
Apresentando diversão  
Assim vamos cumprindo esse desejo  
Por que a bandeira do sertanejo  
Oi Paraná mas não pode cair no chão

- (10) Eu dou um boa noite pros homens  
É pra todos que aqui estão  
E um abraço pras mulher  
É com respeito e educação  
Eu também vou saudar as criança

- (15) Tenho essa convicção  
Eu tenho fé tenho esperança  
Por que essas nossas criança  
É o futuro da nação.

- Eu com um violeiro na direita
- (20) Tocando certo o batidão  
Do lado esquerdo eu tenho o Milo  
Também que nós se dá que nem irmão  
Tá com essa viola no peito  
Bem pertinho do coração
- (25) Eu no dia que eu não tô rouco  
Essa é a ferramenta do caboclo  
Pra amanhecer na diversão.

- Eu vou dá um viva pra esse povo  
Eu vou dá um viva pra Santão
- (30) Ei esse é meu grande amigo  
A quem tenho tanta satisfação

Sabe que essa praça tem um nome  
Que é de grande tradição  
Nome que até hoje é o que eu uso  
(35) É do saudoso Parafuso  
Que aqui na terra foi o campeão dos campeão

Eu acho que ele foi embora  
Porque já tinha precisão  
Tava chegando a sua hora  
(40) De despedir da povoação  
Pra mim parece que ele ainda vive  
Quando alembro eu vejo a sua feição  
Pra mim o Parafuso não morreu  
Presente feito pra Deus  
(45) Que esse povo entregou com as próprias mãos.

Hoje tem quatro cantador  
Dizem que todos os quatro é bom.  
E é vocês que dá valor.  
Eu espero a sua opinião  
(50) Porque nós semos repentista  
Que nascemo com essa opinião  
Nós canta pra mais velho e pra mais novo  
Se nós trazer alegria pro povo  
Pra nós também alegre o nosso coração

(55) Eu sou lá de Capivari  
Nascido naquela região  
Mas há tempo eu to morando aqui  
Aqui formei a minha geração.  
Por isso eu trago Piracicaba

(60) É dentro do meu coração  
Piracicaba pra mim é um tesouro  
É um pedacinho de ouro  
Que brilha no meio do meu sertão.

Eu já cantei já de começo  
(65) Já dei início na função  
Porque pelo jeito que eu tô vendo  
Vi que o povo tem educação  
Aqui eu não tenho inimigo  
Que viva na parte do chão

(70) Por isso pra cantar eu faço empenho  
Esse é o maior prazer que eu tenho  
Ai quando eu saio pra cantar pros meus irmão

Todos fica o meu muito obrigado

Agradeço de coração  
(75) Vai o meu abraço apertado  
Pra todos vai o meu aperto de mão  
Por que sou eu Antônio Machado  
E muitos trata Machadão  
Já contei que eu to morando aqui  
(80) Mas eu sou de Capivari  
Aonde o padroeiro é São João.

É o santo que batizou Cristo.  
Lá nas água do rio Jordão  
Até na Bíblia marca isto  
(85) É num trechinho de lição  
Depois que ele saiu do batismo  
Foi pra encontrar com a tentação  
Por isto lá na Bíblia marca isto  
Satanás falou se tu é o Cristo  
(90) Faça que as pedra transforme tudo em pão

Ele disse disso eu não preciso  
Eu vou contar porque razão  
Porque nem só de pão vive o homem  
Vive das graça do nosso pai da salvação  
(95) Então nós temos que pedir a Deus  
Não cansa de fazer oração  
Que imaginei tudo que eu pude  
Que ele dando muito saúde  
(99) É um presente que entrega nas nossas mão.



Pescando e Passeando

Violões e Voz: Camponês e Guarã

1

$\text{♩} = 80$

Violão

Violão

Voz

Voz

6

Vio.

Vio.

Voz

Voz

Eu cons-tru-i o meu ran-cho no rio de Pi-ra-ci-ca ba já com-prei bo-tea mo- tor pra cor-tar as á-gua

M1 M2 M3 M4

14

Vio.

Vio.

M5 M6

Voz

bra - ba nos do - min - go e dia san - to le - vo a fa - mi - lin - te - i - ra

Voz

24

Vio.

Vio.

M7 M8

Voz

cu vou pes - car de ro - da - da pra bai - xo da ca - cho ci - rai ai

Voz

Cururu 4: Pescando e Passando (Motivos)

Motivo 1 (M1)

Motivo 2 (M2)

Motivo 3 (M3)

Motivo 4 (M4)

Motivo 5 (M5)

Motivo 6 (M6)

Motivo 7 (M7)

Motivo 8 (M8)

The image displays eight musical staves, each representing a distinct motif. All staves are written in treble clef with a 2/4 time signature. Motivo 1 (M1) begins with a quarter rest followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. Motivo 2 (M2) starts with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, and ends with a quarter note B4. Motivo 3 (M3) begins with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, and ends with a quarter note B4. Motivo 4 (M4) starts with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, and ends with a quarter note B4. Motivo 5 (M5) begins with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, and ends with a quarter note B4. Motivo 6 (M6) starts with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, and ends with a quarter note B4. Motivo 7 (M7) begins with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, and ends with a quarter note B4. Motivo 8 (M8) starts with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, and ends with a quarter note B4.

Cururu: Pescando e passeando

Vozes e Violões: Camponês e Guará

Data: 25-05-2003

Local: Engenho Central  
Piracicaba-SP

Eu construí o meu rancho  
No rio de Piracicaba  
Já comprei bote a motor  
Pra cortar as águas brabas  
Nos domingos e dias santos  
Levo a família inteira  
Eu vou pescar de rodada  
Pra baixo da cachoeira, ai, ai.

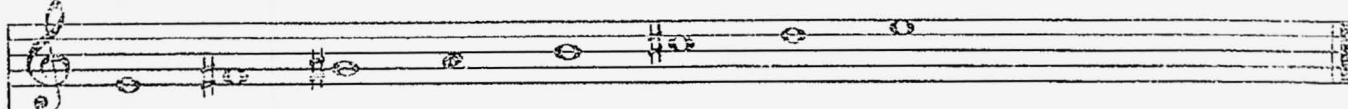
Depois de pescar bastante  
Os meus peixes de valor  
Subo na rua do Porto  
Lá encosto o meu motor  
Com minha mulher e filho  
Nós vamos pro restaurante  
Vendo as águas que descem  
Na cachoeira do mirante, ai, ai.

Naquele bosque sombrio  
Fazendo a nossa passeata  
Ouvindo o lindo murmúrio  
Das águas lá na cascata  
Satisfaz meu coração  
Vê as nuvens de neblina.  
Parabéns Piracicaba  
Nossa “Noiva da Colina”, ai, ai.

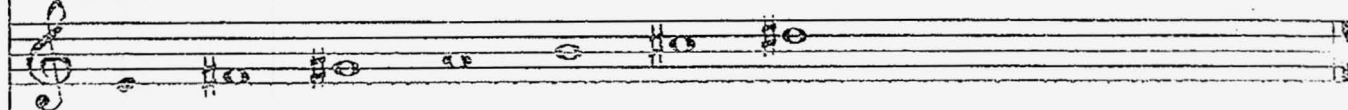
É terra de boa gente  
Berço de ouro adourado  
Parabéns aos dirigentes  
Que por ela têm lutado  
Cidade maravilhosa  
Que todos amam na vida  
Do nosso estado tu és  
A noiva mais preferida, ai, ai.

# ESCALAS E CENTROS TONAIS (Cururu)

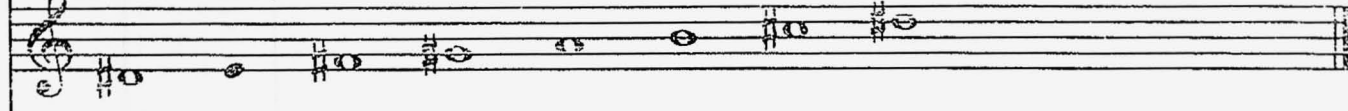
Cururu 1: Baixão



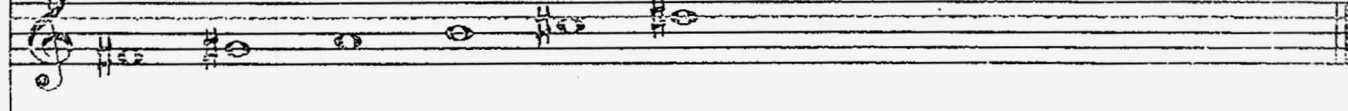
Cururu 2: Baixão



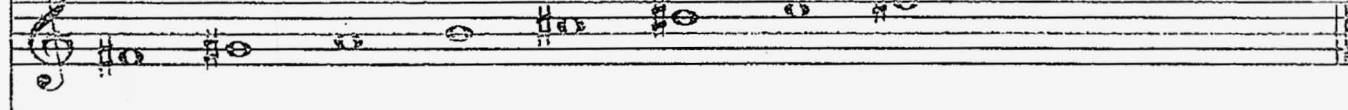
Cururu 3: Baixão



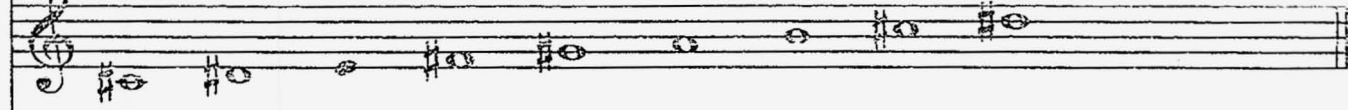
Cururu 1: Maião



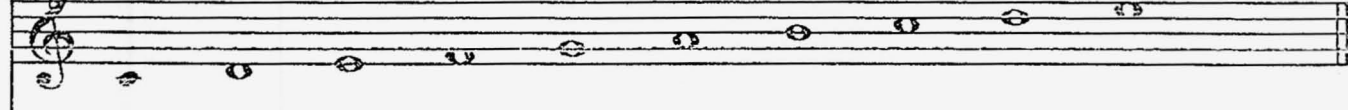
Cururu 2: Maião



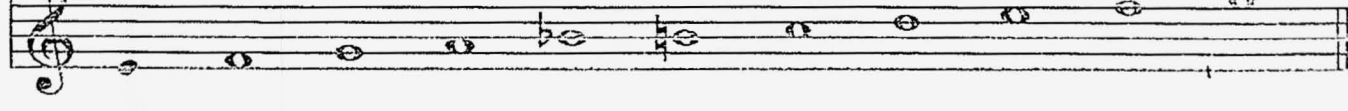
Cururu 3: Maião



Cururu 4: Voz 1



Cururu 4: Voz 2



Moda de viola

A Volta do Caboclo (Dino Franco e Nhô Chico)

Milo (viola e voz)

Juninho (voz)

J. ca. 90

E B7 E B7 E B7 E B7 E B7

la  
zes

J. ca. 200

Mi' Mi Mi Mi

Meu bem eu te - nho mui - ta sau - da - de da no ssa vi - da - do in - te - rior

Mi' M1 Mi M1

vo - cê não ti - nha lu - xoc vai - da - de fa - zi - a tu - do com maí a - mor

M1' M2 M2 M2/2 M3

ti - ra - va lei - te fa - zi - a quei - jo so - ca - va rox e fa - zi - a pão

M1' M4 M1 M4/2 raii... M3

i - a bus - car á - gua na bi - qui - nha ia - va - va rou - pa no ri - beí - rão

Moda de viola

“A volta do caboclo”

Autores: Nhô Chico e Dino Franco

Vozes: Juninho e Milo da Viola

Viola: Milo da Viola

Data: 24/05/2003

Local: Engenho Central.

Piracicaba-SP

Meu bem, eu tenho muita saudade  
Da nossa vida do interior  
Você não tinha luxo ou vaidade  
Fazia tudo com mais amor  
Tirava leite, fazia queijo,  
Socava arroz e fazia pão  
Ia buscar água na biquinha  
Lavava roupa no ribeirão.

Você dormia em colchão de palha  
Passado pano com ferro a brasa  
Estava sempre de bom humor  
Fazia tudo dentro de casa  
E só saía junto comigo  
Pra fazer compra ou ir à igreja  
Se divertia com rádio a pilha  
Ouvindo música sertaneja.

Mesmo morando em casa pobre  
Você vivia sem reclamar  
Me abraçava e me adorava  
E não enjoava de me beijar  
Mas foi pensando em te dar conforto  
Resolvi mudar pra cidade  
Vendi o sítio, fiz o seu gosto  
E foi a nossa infelicidade.

Hoje aqui você tem de tudo  
Casa de luxo, enceradeira.  
Tv a cores, fogão a gás  
Bastante fruta na geladeira  
Supermercado a cinquenta metros  
Recebe em casa o leite, o pão.  
Você não quer mais dormir comigo  
Amanhece vendo televisão.

Você agora tem nova vida  
Se transformou em mulher moderna  
Não se acanha em sair de short  
Se rebolando e mostrando as pernas  
Já não me beija, não me abraça  
A menor conta de mim não faz  
Não me acostumo com estas coisas  
Eu vou voltar pra Minas Gerais.



## CAPÍTULO 4

### **“Eu me vingó dela, tocando viola de papo pro á...”: dos gêneros musicais da música de viola em Piracicaba**

*Nosso senhor, quando andava pelos deserto a rezar  
Gostava de ouvi São Pedro na viola ponteá.  
Deus é o rei dos violeiros, quando canta o seu amor  
Nas cordas santas da lua, que á viola do Senhor.  
Catulo da Paixão Cearense.*

Descrevi no capítulo 3 o que é dito sobre a viola, tais discursos sendo apresentados como formas de apropriação do instrumento. Mas o músico não somente fala, ele também toca. E, afinal, o que tocam estes violeiros piracicabanos? E o que é possível inferir a partir do seu trabalho musical<sup>1</sup>? Eis o mote deste capítulo, onde apresento dois gêneros da música de viola de Piracicaba, gêneros que me permitem pensar importantes questões ligadas à musicalidade dos atores sociais em questão. Ao mesmo tempo, procurarei inferir outras idéias relativas a este universo musical, de modo a complementar o que foi escrito no capítulo anterior.

Afirmo que a viola, em Piracicaba, fundamenta uma série de discursos identitários. Isto se reflete nos vários gêneros musicais nos quais o instrumento ocupa um lugar central: cururu, catira, cana-verde, toada, moda-de-viola, para citar alguns. Não apresentarei todos, mas apenas dois – o cururu e a moda-de-viola – escolhidos à medida que me permitem pensar questões centrais da prática musical dos violeiros piracicabanos, tais como a

---

<sup>1</sup> Araújo (1992) elabora o conceito de "trabalho acústico" para superar, no plano do discurso do observador, as idiossincrasias etnocêntricas que o conceito nativo ocidental "música" porta. Não adoto aqui tal conceito – embora dele me aproxime em sua perspectiva teórica – na medida em que o conceito de música por mim empregado evidencia-se – similarmente ao que acontece com os de "parentesco", "política", "poder" e outros – como uma construção teórica daquele plano, categoria analítica da língua das ciências humanas. Sobre isto cf. também Menezes Bastos e Piedade (1999).

jocosidade, o lugar do improviso, a questão das duplas caipiras e o canto em terças. Antes, no entanto, gostaria de comentar alguns pontos analíticos.



Pensar nos gêneros da música de viola significa atentar para as **formas de enunciados** ligados ao instrumento. Assumo, assim, uma postura teórica oferecida por Bahktin: tomar os gêneros discursivos como formas estáveis de enunciados, sendo que tal estabilidade dá aos gêneros o caráter de esferas de comunicação (Bahktin 1953: 248). Bahktin, ao propor uma crítica da ausência, na teoria literária, de análises que dessem conta da heterogeneidade dos gêneros discursivos, chama a atenção para o fato de tais formas estarem vinculadas ao enunciado, entendido como a “unidade real da comunicação discursiva” (Id., p. 255). Tal postura analítica, tomar o enunciado como centro de análise dos gêneros discursivos, permite pensá-los na sua natureza verbal comum, fornecendo assim ao analista um ponto de observação mais concreto. Bahktin sugere que se observe o enunciado na articulação de suas três componentes centrais: **temática** (conteúdo), **estrutura** (o aspecto composicional) e o **estilo**. Este último articula os dois primeiros e constitui o espaço da intervenção individual sobre o gênero. Daí a sua idéia de que o estilo provê o caráter dinâmico – justamente porque corresponde ao domínio da prática – do gênero<sup>2</sup>. Assim, é possível analisar os gêneros na articulação de seu caráter coletivo – o que faz com que um grupo social reconheça um dado gênero como uma esfera de comunicação – e suas práticas individuais, observadas no estilo de cada enunciado.

---

<sup>2</sup> Cf. Bahktin (1953: 254). Ginzburg (2001) aponta para o jogo de exclusão e inclusão do Outro que o pensamento ocidental construiu em torno do termo **estilo**. Ele retraça, assim, uma trajetória do termo, indo de Cícero até formulações estéticas européias anti-semitas, do final do século XIX, mostrando como tal termo incorporou uma componente étnica: o estilo florentino, ou holandês, de pintar, o estilo alemão, ou italiano, de compor, ou ainda, o estilo russo de dançar. Bahktin, contudo, vai mais além, apontando no estilo o ponto de articulação entre o indivíduo e o social, sendo, além disso, o ponto de convergência dos dois outros elementos, conteúdo e estrutura, o que dá o caráter de totalidade ao enunciado.

A proposta analítica de Bahktin vai mais além: explicitar a função comunicativa da língua. Partindo deste objetivo, ele critica as abordagens da lingüística do século XIX por menosprezar este aspecto comunicativo e enfatizar apenas o aspecto expressivo da língua, analisando-a mais ao nível do conteúdo. Aqui reside a atenção que Bahktin dispensa ao **diálogo**, visto como “*forma clássica de comunicação discursiva*” (Id., p. 261). A idéia de diálogo permite perceber a função comunicativa da língua, realçando-se seu aspecto de troca de enunciados, um evento que exige um ser falante e um ser ouvinte. Ademais, o diálogo, em suas diferentes formas, permite observar outro fato, que Bahktin sintetizou na expressão “**esfera comunicativa**”: o uso da língua é contextualizado, ou ainda, performático, incluindo o domínio de sinais não-gramaticais<sup>3</sup>. Este caráter performático da comunicação, tomado como ponto de vista para a análise dos gêneros da música caipira, vai além dos limites deste trabalho: aqui, ele é apenas sugerido. Por hora, me interessa a definição de gêneros discursivos como formas estáveis de enunciado, sendo que sua estabilidade está ligada à sua inserção em uma dada **esfera de comunicação**. Some-se a isto o fato de que o enunciado, enquanto fato lingüístico, articula **estilo, conteúdo e estrutura**.

Exatamente pelo fato de atentar para o aspecto comunicativo da língua, esta proposta de análise oferecida por Bahktin pode ser útil para pensarmos gêneros musicais. Como afirma Lidov (1975b: 12), a interpenetração de modelos lingüísticos com modelos de

---

<sup>3</sup> É o que Bahktin aponta ao comentar que a comunicação passa por uma espécie de *dixis* silencioso que media o jogo entre falante e ouvinte. Curioso como ele antecipa modelos de análise que seriam adotados pela antropologia em seu interesse pela *performance* e pela idéia de prática. A teoria do diálogo de Bahktin pode ser pensada como análoga ao desenvolvimento do conceito de prática, que Ortner (1984) apontou como sendo uma forma de fugir à oposição entre estrutura e história.

A proposta de uma ciência da comunicação – lembrando que esta, para Lévi-Strauss (1952), a base de uma verdadeira ciência da sociedade – também fundamenta o trabalho de Menezes Bastos (1978: 241-249). Partindo de fontes teóricas distintas de Bahktin, ele procura um modelo de análise capaz de pensar a música como o canal privilegiado de comunicação no Alto Xingu, articulando as diversas sociedades indígenas ali presentes.

análise musical advém da própria similaridade física e lógica entre música e língua. Um bom exemplo desta transposição é a análise que Piedade (1997a) faz da música brasileira instrumental, tomando-a como um gênero musical específico, dotada de estilos, conteúdos e estruturas de composição estáveis. Partindo de um termo nativo, *beboppear*, Piedade aponta características do gênero: o uso de cadências harmônicas padronizadas, formas comuns de improviso e ataque, relação entre solista e seção rítmica, dentre outros (p.7). Além disso, Piedade, atento a questões de performance, descreve importantes formas de relação entre os músicos e o público. São tais características que dão estabilidade ao gênero “música brasileira instrumental” e a tornam uma forma possível de comunicação entre seus “nativos”. Neste ponto, é possível um paralelo com a análise da língua, dada por Bahktin. Assim como na comunicação lingüística, a intervenção individual na música brasileira instrumental, seja como músico (falante), seja como público (ouvinte), exige de ambos um conhecimento prévio de certos procedimentos comunicativos não-gramaticais como, por exemplo, aplausos em momentos determinados.

As abordagens em torno dos gêneros musicais em estudos de etnomusicologia, musicologia e antropologia da música, variam entre análises que privilegiam o contexto no qual se dá a produção musical, relegando o aspecto da estrutura musical a um segundo plano, e análises onde tal contexto é pensado em termos de sua articulação com a gramática sonora, sendo que a performance, como aponta Oliveira Pinto (2001: 228-231), constitui neste caso um importante momento de análise. Um exemplo da primeira linha de estudos pode ser visto no trabalho de Bender (1998) sobre músicas urbanas africanas, os textos de Hamm (1995) sobre música na África do Sul e na China, ou ainda, o trabalho de Tysserand (1998) sobre o *zydeco*, gênero musical praticado no sul dos Estados Unidos. Tais trabalhos atentam muito mais para a relação das músicas estudadas com processos de urbanização e

transformação sociais. Comentários sobre a gramática musical, assim, são postos em segundo plano, quando não inexistentes<sup>4</sup>. O segundo grupo analítico – onde são articulados o plano fonológico-gramatical e o contexto sócio-histórico da produção musical, bem como análises sobre questões ligadas à performance dos gêneros musicais – abarca diversos trabalhos sobre músicas não-ocidentais, como é o caso de estudos sobre os sistemas musicais de sociedades ameríndias, como, por exemplo, os Wauja (Mello, 1999) ou os Suyá (Seeger, 1987). Tal postura analítica também aparece em trabalhos sobre música popular, como os estudos sobre *jújú music* (Waterman, 1990), música indiana (Powell, 1992) e improviso no jazz (Monson, 1996). No caso da música de viola, e mais especificamente, da música caipira, também se observa estes dois “estilos” de análise: no primeiro caso, tendo como foco a mudança dos gêneros face a processos de transformação social, Caldas (1979) e Nepomuceno (2000) – embora muito distintos em objetivos – podem servir de exemplos. No segundo caso, há uma tendência em se apresentar os gêneros apenas em sua gramaticalidade, sobretudo rítmica. É o caso do trabalho de Corrêa (2000).

O que estou chamando de aspectos fonológico-gramaticais reflete minha leitura de trabalhos de Menezes Bastos (1978, 1989, 1995). Este autor nos alerta sobre os riscos de uma “antropologia sem música”, à medida que há uma dificuldade em se dar conta do plano expressivo da prática musical. A tendência do antropólogo é tomar a música como um “sistema pronto” e analisar somente o plano da semântica, ou seja, a significação deste sistema para os seus agentes. Aqui, um ouvido acurado e uma atenção maior aos sons e à sua organização revelam-se fundamentais. Este autor também alerta para que esta dimensão fonológica-gramatical não seja reificada como o único aspecto da música. Eis o perigo da

---

<sup>4</sup> O leitor não tome tal afirmação como uma crítica com o intuito de desmerecer tais trabalhos. Minha intenção é apenas explicitar alguns procedimentos analíticos observados em estudos sobre música.

“musicologia sem homem”: o risco de esquecermos que, parafraseando o que Lévi-Strauss diz sobre a história (1962: 293), a música é sempre **para** alguém, sendo o plano semântico fundante da sua existência. Articular gramática e semântica, som e homem, musicologia e antropologia: o difícil equilíbrio que se deve buscar no estudo antropológico sobre música.

Se a idéia é articular o plano da expressão fonológico-gramatical com sua semanticidade e, assim, poder explicitar as componentes do gênero – estrutura, temática e estilo – o recurso a transcrições musicais se faz indispensável, pois é justamente este recurso que torna, ao pesquisador, aquele plano visível. É a partir delas que um dos pólos da do gênero musical enquanto esfera comunicativa é posto em evidência: em um ponto de vista, o plano da emissão<sup>5</sup>. O plano da recepção, por sua vez, só pode ser observado quando a forma expressiva é descrita em um contexto específico. Piedade (1999) pode transcreever as melodias – ou seja, evidenciar o plano gramatical – da música do ritual Jurupari entre os Tukano do alto Rio Negro, mas a semanticidade destas melodias, bem como muito da forma como são ouvidas, só se torna explícita quando são descritas as prescrições – integradas no chamado “complexo das flautas sagradas” – rituais envolvendo tais melodias. A partitura, portanto, é um recurso de explicitação da gramática musical, o ponto de partida para se pensar as componentes que dão estabilidade às formas de enunciados. Em resumo: qualquer análise da semântica ligada a uma forma comunicativa deve começar explicitando seus aspectos gramaticais.

Nesse nível de análise, certas idéias constituem importantes ferramentas analíticas. Uma delas, sugerida por Menezes Bastos (1989: 220) a partir do modelo analítico generativo oferecido por Lidov (1975c), é o **motivo**, entendido como a “menor unidade na

---

<sup>5</sup> Digo “ponto de vista” porque se levamos a idéia de dialogismo proposta por Bakhtin às últimas conseqüências, a distinção entre emissor e receptor perde o sentido, ou se transforma em um mero recurso analítico, já que todos os pólos da comunicação emitem e recebem ao mesmo tempo.

qual uma melodia pode ser dividida”, ou, “a menor unidade do estrato sintático”. A partir daí, o mesmo autor vai propor que a **frase musical** – outra ferramenta analítica – se constitui num conjunto completo de motivos. Ele sugere também que a análise do plano fonológico-gramatical em um sistema musical tem, na elaboração de um quadro motivico – onde motivos, frases e seções (conjunto de frases) são sistematizados – seu ponto de partida<sup>6</sup>.

O que apresento neste capítulo é justamente uma análise do cururu e da moda-de-viola tomando-os como “formas estáveis de enunciado”. A análise tem um caminho definido: ela parte da gramática sonora, descrita a partir da transcrição de quatro cururus e uma moda-de-viola, e vai apontando as características estruturais, temáticas e estilísticas que dão estabilidade ao gênero. Escolhi o cururu e a moda-de-viola pelo fato do discurso nativo apontá-los como gêneros tradicionais da música caipira. Assim, utilizo tais gêneros para uma **primeira** análise de alguns aspectos comumente atribuídos à música caipira como um todo, como o canto em terças, por exemplo. Neste ponto, sugiro uma primeira inferência: compreender os diversos significados atribuídos a este “todo” exige que observemos primeiro suas partes. Quando comparada com outros gêneros, como o samba, o baião, o frevo, a música caipira assume um caráter de totalidade. No entanto, não esqueçamos que este tipo de música abarca uma série de gêneros musicais que tem a ver tanto entre si quanto o samba de breque tem a ver com o samba-enredo. Trata-se de admitir como ponto de partida que a música caipira é um super-gênero musical que articula uma diversidade de outros gêneros: do catira à rancheira, do rasqueado xamamé ao cururu, da moda-de-viola ao xote. Se a tarefa do antropólogo passa pela compreensão, para

---

<sup>6</sup> É o que faz Coelho (2003: 84-128), para a música vocal dos Arara, descrevendo os padrões motivicos e frásicos; Mello (2003: 138-181) e o seu já citado trabalho entre os Wauja e Piedade (1997b: 51 e *passim* e 1999), para a música Yepá-masa.

compreender o que é chamado de música caipira devo me colocar perante seus gêneros constitutivos.

Vejamos então dois destes gêneros. Começemos pelo cururu.

### Cururu.

No capítulo 2 defini cururu como “forma de canto improvisado”. Esta definição, por si, já define um estilo que dá estabilidade ao cururu enquanto gênero. O próprio termo estilo aparece na idéia, que ouvi de muitos cantadores, de que o cururu é o “*estilo piracicabano [ou caipira] de fazer repente*”<sup>7</sup>. Observe que esta assertiva realça o caráter de **canto** do cururu e de, antemão, nos oferece uma hierarquia entre o cantador e o violeiro. Embora um cururu sem viola seja extremamente raro, a figura do cantador é apontada por todos como a mais importante. Inclusive, nos cururus que assisti em Piracicaba, o mesmo violeiro, Milo da Viola, acompanhava a maioria dos cantadores.

Um cantador de cururu recebe o nome de *canturião* ou *canturino*, de acordo com sua experiência no gênero<sup>8</sup>. No entanto, são muito comuns as discussões sobre se um cantador é um *canturião* ou um *canturino*, já que todos se proclamam *canturiões*. *Canturino* é sempre uma denotação alheia, feita de um cantador para o outro, geralmente com sentido de diminuí-lo. Tal tipo de denotação é sempre privada, feito à *boca chiuza*. Isto

---

<sup>7</sup> Nhô Chico, um dos grandes cantadores do cururu de Piracicaba, comentou que há no Brasil várias formas de fazer repente, e que cada uma é característica de uma região. Assim, há um jeito de fazer repente no Nordeste, um no Rio Grande do Sul e um em Piracicaba, que é o cururu.

<sup>8</sup> Segundo Houaiss (2001), as palavras *canturião* e *canturino* são variações antigas (séculos XVIII e XIX) da palavra cantor – sendo que há a hipótese de que *canturino* tenha surgido pela justaposição de cantor e tenorino. Em Piracicaba, *canturião* é empregado para os cantadores que têm mais experiência, *canturino* para os novatos. É comum que um cantador, ao criticar outro, chame-o de canturino. O uso de tais termos revelou também a atenção que os cantadores dispensam ao léxico. Um cantador reclamou certa vez do uso destes dois termos que, segundo ele, não havia no dicionário. Por isso, reclamava sempre que alguém os usava. “*Canturião não existe. Eu vi no dicionário. O certo é cantador. Este povo é que fica inventando coisa*”.



denota um ponto interessante, que retomarei adiante: a relação entre os cantadores. Uma relação de amizade freqüentemente permeada por situações que beiram a hostilidade.

### Estrutura

O cururu tem duas partes: o *baixão* e o *maião*. O primeiro corresponde a uma breve introdução, onde são comuns sextilhas ou estrofes com oito versos. O *baixão* não é obrigatoriamente improvisado: a maioria dos cantadores usa como *baixão* melodias e letras tomadas de catiras, modas de viola ou músicas religiosas (como no caso do cururu 1). Se o *baixão* nem sempre é improvisado, por outro lado, seu caráter exclusivo, em relação a cada cantador, é ressaltado. De fato, cada cantador tem o seu *baixão*, ou ainda, um repertório de *baixões* (cada um tem pelo menos dois diferentes), sendo desonroso um cantador utilizar o mesmo *baixão* que outro<sup>9</sup>. Uma outra característica importante do *baixão* é que ele corresponde ao único momento do cururu no qual o violeiro canta, fazendo a chamada *segunda voz* para o cantador, geralmente terça acima<sup>10</sup>. É curioso observar como pode acontecer do violeiro não conhecer a melodia entoada pelo cantador. Neste caso, ele tenta acompanhar o canto, “resmungando” as notas. O importante é que no *baixão*, cantador e violeiro cantam juntos.

Quanto às melodias ou canções tomadas de outros gêneros para a entoação do *baixão* não obtive muitas informações a respeito. Mas alguns pontos apontam direções de

---

<sup>9</sup> Afora os casos de *baixão* já identificados com certos cantadores, não é raro que haja uma repetição de melodias. Mas isto **nunca ocorre no mesmo evento**, ou seja, em cururus cantados no mesmo dia. Mesmo assim, essas ocasiões propiciam a rede de “pequenas intrigas” que sustenta a relação entre os cantadores. Afirmações do tipo “ó só professor, esse *baixão* ai ele aprendeu comigo. Cantei um dia destes” foram recorrentes durante o meu trabalho de campo.

Por outro lado, a identificação dos cantadores com o *baixão* que utilizam nos cururus é tal, que para homenagear um cantador falecido pode-se usar o *baixão* com que este iniciava os cururus.

<sup>10</sup> Chiarini (1947: 99) comenta que o termo *baixão* advém do fato dele ser cantado gravemente. Não obtive, porém, nenhuma exegese do termo entre os cantadores.

análise. Por exemplo: se tomarmos o *baixão* que Moacir Siqueira (cururu 1) sempre usa para começar suas participações, se percebe a semelhança com a melodia de “Chuá Chuá”, clássico da chamada, no início do século XX, “música sertaneja”. A primeira vez que ouvi os versos que deram o título deste trabalho, “*São Paulo é uma roseira, e o tronco tá no interior, se um dia o tronco secar minha gente, roseira não dá mais flor*”, foi como *baixão* de cururu. Uma semana depois os mesmos versos apareceram em forma de moda-de-viola em um catira. Meus dados não me permitem afirmar quem veio primeiro – o que talvez nem seja tão relevante. O importante é que se pode perceber a circularidade entre os gêneros e a auto-referência que, antecipo, constituem características da música de viola caipira praticada em Piracicaba<sup>11</sup>.

A segunda parte do cururu corresponde ao improviso propriamente dito e recebe o nome de *maião*<sup>12</sup>. Nesta parte o violeiro não canta. Tudo fica por conta do cantador que improvisa seus versos seguindo rimas denominadas *carreiras*. Entre estas, diversos trabalhos, feitos em várias épocas, descrevem dezenas – carreira do abc, São Paulo, São José e outras. No entanto, observei apenas duas na cidade: a de São João (todas as rimas em ão) e a do sagrado (todas as rimas em ado)<sup>13</sup>. Além disso, tais carreiras são seqüenciadas:

---

<sup>11</sup> Monson (1996: 97-132) ao estudar procedimentos de improviso no jazz norte-americano, chama atenção para aspectos de meta-discurso em várias gravações do jazz, que ela desenvolve num capítulo significativamente denominado “intermusicality”. Os motivos de “Chuá, Chuá” que aparecem no *baixão* de Moacir Siqueira podem ser vistos também como exemplos desta intermusicalidade, ou ainda, como denotativos da idéia de que as músicas dialogam entre si. Uma ressalva: há um perigo de se tomar esta idéia de intermusicalidade como condição para a função comunicativa da forma expressiva em questão. Não me parece que toda a audiência que assiste Moacir Siqueira reconhece “Chuá, chuá” no seu *baixão*. Ou seja, a intermusicalidade é um meio, e não um fim em si. A estabilidade do cururu em relação às esferas de comunicação onde é apresentado não depende, portanto, destas referências, mas é, sem dúvida, influenciado por elas.

<sup>12</sup> O termo *maião*, ao contrário do *baixão*, é pouco utilizado. A esta parte os cantadores referem-se mais pelo termo cantoria. Quanto à etimologia do termo, não consegui nem informações dos próprios cantadores e nem de Houaiss (2003).

<sup>13</sup> Isto não quer dizer que os cantadores que observei não cantem em outras carreiras. Tenho gravações em CD dos mesmos cantando em carreiras como a de Santo Antônio (rimas em “ônio”) e Santa

começa-se sempre na de São João e se termina com a carreira do sagrado<sup>14</sup>. Quanto às melodias utilizadas, segundo os cantadores, tudo é “inventado” por eles, embora não seja difícil supor que canções do repertório caipira forneçam padrões frásicos e motivicos.

A estrutura de versificação do *maião* não se baseia em um número fixo de versos, sendo esta uma das diferenças principais em relação a outras formas de canto improvisado no Brasil<sup>15</sup>. A forma mais comum que observei em Piracicaba é de estrofes com nove versos seguindo o esquema bAbAbAccA (conforme podemos observar nas transcrições)<sup>16</sup>. Esta é uma questão que pretendo estudar mais a fundo, pois percebo uma grande diferença em relação aos versos transcritos por pesquisadores da década de 50 e 60, com a maioria dos cururus apresentando estrofes com muito mais versos<sup>17</sup>. O ponto fundamental, porém, é a *carreira*. Em torno dela se organizam reputações: “cantar em qualquer carreira” é um atributo que todos os cantadores assumem como sua característica.

E é nesse ponto que o improviso revela seu papel, pois é justamente este caráter de canto improvisado que aparece como o principal definidor do cururu nos discursos dos cantadores. O improviso é o grande recurso performático do cururu, já que nas execuções públicas improvisa-se muito a partir da presença de pessoas na platéia. Nos cururus 1 e 2

---

Terezinha, dentre outras. Outro detalhe: as carreiras não recebem apenas nomes religiosos. Há a carreira do presumido, do a, do dia, dentre outras.

<sup>14</sup> Este seqüenciamento de carreiras não é recente. Em cururus rurais, tais como os descritos por folcloristas na década de 50, o cururu sempre iniciava com a carreira do a e finalizava com a carreira do dia. Um dos cantadores me explicou que o maior uso das carreiras de São João e do sagrado se deve à sua facilidade para a versificação.

<sup>15</sup> É o caso das formas de repentismo encontradas no Nordeste. Formas como o *martelo alagoano*, o *dez-pés-lá-vai-mourão*, *sextilha*, *gemedeira*, *galope-à-beira-mar* seguem padrões fixos de números de versos.

<sup>16</sup> Onde “A” corresponde à carreira, “b” e “c” a outras terminações silábicas. Este esquema sofre variações por parte de alguns cantadores. Moacir Siqueira, por exemplo, costuma cantar em décimas, no esquema bAbAccAddA. Algumas vezes ele cantou numa melodia bem diferente do usual, a qual ele chamou de toada ligeira. Tal toada era estruturada em torno de grupos de 4 versos no esquema cbbA. Nestas apresentações ele chegou a cantar estrofes com 28 a 36 versos. Uma outra variação do esquema principal diz respeito ao quinto verso, que muitas vezes assume uma forma livre em relação ao restante da estrofe. Também é comum tomar como “b” inicial de uma estrofe a terminação silábica do sétimo e oitavo versos (c) da estrofe anterior.

<sup>17</sup> Chiarini (1947) descreve também cururus cantados em forma de quadras. Para cururus mais longos, v. Araújo (1964, 1953) e Carradore (1998).

(faixas 1 e 2 do CD) isto fica muito claro: são inúmeras as citações a pessoas da platéia. Improvisar sobre qualquer tema, em qualquer carreira: eis duas das principais virtudes de um bom cururueiro. Interessante é que, como acompanhei dois meses de cururu, semanais, em Piracicaba, e basicamente com os mesmo cantadores, fui percebendo as “fórmulas” de rima e prosódia de seus improvisos. Mesmo assim, o discurso de “*cururu a gente faz na hora*”, é a tônica entre os cantadores.

A estrutura gramático-fonológica do cururu aponta para importantes questões da música caipira. A começar pela sua característica de canto em modo maior, modo mais recorrente deste universo musical<sup>18</sup>: todos os quatro cururus transcritos são em tonalidade maior. Mi maior, nos três primeiros; dó maior no caso de “Pescando e Passeando”<sup>19</sup>. Observa-se aqui um interessante jogo com a tonalidade, pois as melodias não necessariamente passam pelo centro tonal – entendido, a partir de Menezes Bastos (1989: 497) e Piedade (1999: 55), como o centro gravitacional da melodia em questão. É o caso dos cururus cantados por Moacir Siqueira (cururu 1) e João Mazzero (cururu 2), sendo que no primeiro o centro tonal nem aparece no canto, conquanto no segundo ele aparece uma oitava acima (compasso 39), mesmo assim soando como uma quinta devido ao acorde de lá maior sobre o qual a melodia se organiza naquele momento. E mais: quando se repara nas

---

<sup>18</sup> O uso de modo menor na música caipira é raro. Isto fica claro quando observamos as músicas reunidas na apostila de viola caipira utilizada pelos alunos do CMPB. Das 185 músicas reunidas, agrupadas em 13 gêneros (ritmos) diferentes – toada, cururu, moda de viola, catira, cateretê, guarânia, querumana, reisado, valsa, pagode, cana verde, recortado e, por último, um grupo genérico de ritmos que podem ser definidos como “outros” e dos quais o songbook traz apenas poucos exemplos (tais como o baião, calango, chamamé, polca, “batidão”, “cipó preto” e balanço) – somente 4 músicas são em modo menor: três toadas e uma guarânia. Não tenho comentários nativos em relação a este ponto.

<sup>19</sup> Observe que no cururu 1, o *baixão* é em lá maior. Isto denota ainda mais o caráter de *bricolage* que é a relação *baixão* e *maião*. O *baixão* é quase uma espécie de assinatura autoral do cantador, pois ele é uma das marcas com que cada um procura marcar sua individualidade. Lembro de uma vez que fui à casa do cantador Moacir Siqueira e vi, na parede, uma moldura com uma espécie de diploma onde apareciam os versos do *baixão* que “seu” Moacir costuma usar: “*vamos ao mundo, alegre cantando...*”. Era uma homenagem que haviam feito para ele em São Paulo. “Seu” Moacir, então, me disse: “*esse baixão todo mundo conhece. Você canta e todo mundo sabe que é do Moacir*”.

notas de terminação das frases, percebe-se que na maioria das vezes ela é feita sobre a terça ou a quinta do acorde que sustenta a melodia, sendo a terça da escala de mi maior (sol #) que fecha a estrofe nos dois cururus. Este tipo de terminação, feito sobre a terça, foi apontado por Andrade (1928: 47-48) como uma das principais características das melodias brasileiras, refletindo nossa “*repugnância pela fraqueza crua da tônica*”<sup>20</sup>. Este tipo de terminação fica mais evidente no cururu pelo fato de ser um canto a uma voz. Em outros gêneros, como o catira ou a moda-de-viola, isto é relativizado pelo fato de haverem duas vozes, onde uma delas acaba resolvendo no centro tonal. Este é o caso do quarto cururu, “Pescando e Passeando”.

Ouso sugerir, porém, que o cururu, neste sentido, revela uma relação peculiar com a idéia de centro tonal, relação que passa por um duplo movimento de fuga e aproximação ao mesmo tempo. A aproximação pode ser observada na harmonia do acompanhamento, estruturada em torno de uma típica cadência diatônica: I – V7 – I – I7 (V7/IV) – IV – V7 – I – V7/II<sub>m</sub> – II<sub>m</sub> – V7 – I. Aqui, portanto, afirma-se o centro tonal. Por outro lado, a melodia, com seus apoios e terminações sobre terças, caminha no sentido de “fugir”, ou ainda, de relativizar este centro tonal. Além disso, quando se observa que a melodia do *maião* é repetida durante dez, vinte minutos, esta sensação de abrandamento do caráter tonal tende a se intensificar. Aqui, posso me valer da minha própria experiência física durante o cururu que assisti na festa de uma creche no Jardim Ipanema, bairro de Piracicaba. Quatro cantadores (Moacir Siqueira, Antônio Machado, João Mazzero e Bandeirante) fizeram duas rodadas de cantoria, sendo que cada um cantou por cerca de

---

<sup>20</sup> Obviamente, não está em jogo aqui a validade destas generalizações de Andrade. Se a terminação frásica ou melódica sobre a terça é uma característica da música brasileira em geral, esta é uma conclusão que estou muito longe de poder discutir. Aqui, atendo-me apenas aos cururus gravados, sendo necessárias mais observações no sentido de generalizações mais amplas.

quinze a vinte minutos. O cururu, assim, durou mais de duas horas e em vários momentos da cantoria tive a impressão de uma “suspensão do tempo”, justamente o efeito que Wisnik (1989: 78-80) aponta como sendo característico das músicas modais. Não quero com isto sugerir que o cururu seja um tipo de música modal, mas sim que o cururu é um bom exemplo de como o esquema tensão-relaxamento com o qual pensamos toda a tradição da música ocidental, é também **uma organização do tempo**. Não terminar a melodia no centro tonal talvez seja uma forma de criar uma expectativa de futuro. Além disso, o cururu exemplifica muito bem o que Menezes Bastos (1989: 497) diz sobre a idéia do centro tonal como um espaço do repouso, e portanto não-tônico, o que, segundo ele, é inconsistente<sup>21</sup>. Este autor sugere que o centro tonal **concentra a memória das tensões parciais**. Ou seja, o centro tonal pode não aparecer na melodia, mas sua presença é a todo instante invocada. Daí minha idéia de que o cururu apresenta um movimento de fuga e de aproximação em relação a este centro tonal<sup>22</sup>.

Este duplo movimento do cururu em relação ao centro tonal relativiza minha assertiva de que o universo da viola em Piracicaba se organiza em torno do canto, pois quem faz a aproximação com o centro tonal é a viola. Neste caso, **há uma complementaridade entre voz e instrumento**, entre cantar e tocar. Desvela-se a idéia de que a viola é mero acompanhamento: ela preenche o jogo entre as tensões parciais presentes no cururu.

Em relação aos motivos, as transcrições revelam pontos importantes:

---

<sup>21</sup> Já que todo tom (de tónus) é, por definição, tenso.

<sup>22</sup> Todo este parágrafo é de caráter hipotético e talvez soe esquisito em um trabalho que se pretende de antropologia. Tais formulações não são etnográficas, no sentido estrito do termo, já que não possuem nenhum “ponto de vista nativo” a respeito.

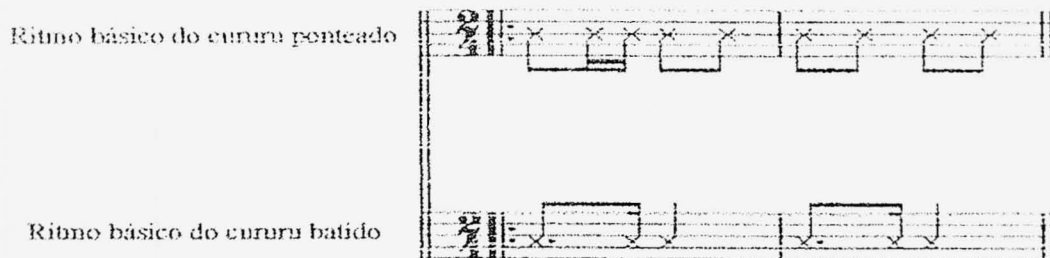
a) A repetição de motivos. É o caso dos cururus 1 (onde no maião se repete os motivos 6 e 7) e cururu 2 (onde tanto baixão quanto maião estão centrados sobre a repetição de motivos). Esta repetição não é linear: o motivo é, às vezes, repetido em uma altura diferente (M1 e suas variações M1', M1'', no cururu 1) ou concluído de maneira distinta (motivos 5 e 5' do cururu 2).

b) O uso constante de sons rebatidos. É o caso de M1, no cururu 1. Este é outro ponto também apontado por Andrade (1928: 46) como genuinamente brasileiro, embora ele comente que tais sons rebatidos tendem a aparecer em movimentos de gradação descendente.

c) Saltos ascendentes de terças. Não sei se isto poderia ser apontado como um movimento típico do cururu ou da música caipira. Tal generalização pode ser apressada neste momento. No entanto, este é um movimento que pode ser visto em vários motivos das transcrições (vide, por exemplo, no cururu 2, os motivos M1 e variantes, M3, M6 e M9). Além disso, ele geralmente aparece mesclado com outros movimentos como uma segunda descendente que lhe antecede (vide M1 no cururu 2) ou com um movimento diatônico de terça descendente (M6 no mesmo cururu).

Em termos de motivos rítmicos, os três primeiros cururus são estruturados em torno de divisões simples (colcheias e semínimas) do tempo. João Mazzero (cururu2) é o único que tem o hábito de cantar pontuando algumas colcheias, como nos compassos 26 e 35, por exemplo. O mais comum é um canto marcado em uma divisão simples do tempo. Quanto às extensões, com exceção do cururu 4 ("Pescando e Paseando"), que merece um comentário à parte, nenhum dos outros três ultrapassou uma oitava.

O trabalho de viola no cururu de Piracicaba está organizado em torno de duas maneiras de tocar: “*batido*” e “*ligado*”. Segue abaixo, o ritmo da viola para cada estilo:



Figs. 3 e 4: Rítmicas dos cururus pontcado (ligado) e batido

A cada um corresponde uma rítmica diferente e os andamentos também são distintos, sendo mais rápido no primeiro. O uso de um ou de outro depende do cantador. Isto fica claro quando comparamos o acompanhamento do cururu 2 com o do cururu 3, feitos pelos mesmos violeiros, Milo da Viola e Zé Lico. No primeiro caso, os dois violeiros fazem o acompanhamento batido, conquanto que no segundo, enquanto Zé Lico faz o ritmo batido, Milo improvisa contracantos entre as frases do canto. Os violeiros dizem que o acompanhamento com contracantos funciona melhor com cantadores mais experientes. Certa vez, num cururu, no meio da apresentação de um cantador, Milo e Zé Lico subiram o acompanhamento em meio-tom seguindo a melodia cantada<sup>23</sup>. Mais tarde, Milo me diria “*Tem cantador que é assim mesmo. Ele se empolga e não consegue segurar a voz. Se não ficar ligado, a gente se perde*”. A escolha da forma do acompanhamento também está

<sup>23</sup> Este aumento da tonalidade do canto que o tal cantador faz, de vez em quando, durante seus cururus, não é sistemático. Não posso afirmar, porém, que ela seja inconsciente. Para os violeiros que acompanham o cururu e os outros cururuciros ela corresponde a uma “*animação*” por parte de cantador. Observe que tal questão – se este aumento da tonalidade é consciente ou não – também aparece em trabalhos sobre musicalidades de sociedades indígenas, como os Suyá e os Kayabi. Sobre isto Cf. Montardo (2002: 137-139).



ligada a um ideal de discricção que fundamenta o trabalho de viola no cururu. Os próprios violeiros dizem que, no cururu, o bom violeiro é aquele que consegue ser discreto no acompanhamento, pois o centro das atenções deve ser o cantador. Além disso, o violeiro não pode deixar cair o andamento e deve ter um bom ouvido para harmonizar (termo meu), ou acompanhar (termo nativo), a cantoria.

Um dos violeiros comentou que a forma *batida* vem do cururu-canção, sendo que antigamente só havia a forma *ligado*. Não obtive esta exegese com outros músicos, mas pode-se observar que no quarto cururu transposto, um exemplo de cururu-canção – caracterizados por versos não improvisados – o ritmo dos violões segue a forma *batida*<sup>24</sup>. Quanto à forma ligada, ela se presta mais a improvisos por parte do violeiro. É o que se pode ouvir na gravação do cururu 1 (faixa 1 do CD), onde o acompanhamento de viola é totalmente improvisado por Toninho da Viola.

A princípio, a viola é o único instrumento do cururu piracicabano. Mas isto não é uma regra. Assisti a vários cururus onde havia um violeiro e um violonista fazendo o acompanhamento. Dirceu Quiode, outro cantador, sempre canta com violão e viola<sup>25</sup>. Os cururus 2 e 3, transcritos, são tocados por dois violeiros e esta prática parece cada vez mais comum. Este é um outro ponto onde parece haver transformações recentes. Araújo (1953) fala de cururus com vila de cocho em Piracicaba, além de instrumentos de percussão, como ganzá e reco-reco. Esta formação instrumental é muita próxima do cururu praticado no

---

<sup>24</sup> Corrêa (2000: p. 170-171) apresenta uma série de variações sobre a forma rítmica do cururu *batido* a partir de canções da música caipira.

<sup>25</sup> Quiode tem dois instrumentistas que só acompanham a ele: Sebastião Luís (viola) e Júnior (violão).

Mato Grosso, onde é dançado (Travassos e Corrêa:1986)<sup>26</sup>. O próprio desafio que apresento no CD deste trabalho, entre Narciso Correa e Zico Moreira, gravado nos anos 70, traz um instrumento de percussão junto com a viola. Estas instrumentações, porém, hoje, em Piracicaba, não são mais ouvidas.

Uma atenção especial deve ser dada ao cururu 4, “Pescando e Passeando”: ele, na verdade, não é cururu no sentido estrito do termo (“canto improvisado”). Trata-se de uma canção tocada em ritmo de cururu, das muitas que integram o repertório da música caipira<sup>27</sup>. Nela a letra não é improvisada, nem há um *baixão* e um *maião*, e não há, como nos outros, um jogo de repetição com os motivos. O que, segundo os músicos piracicabanos, torna tal canção reconhecível como cururu é a batida do violão – este é o seu fator de estabilidade<sup>28</sup>.

#### Temática

A temática no cururu está ligada a suas formas de cantoria. Na teoria “nativa”, são duas: o *cantar na escritura* e o *canto de pau trocado*. O desenvolvimento destas formas está relacionado com a própria história do cururu, tema sobre o qual refleti no capítulo 2. Isto fica evidente quando observo que, hoje, tais formas são mescladas e não aparecem de forma tão definida como outrora<sup>29</sup>.

---

<sup>26</sup> Nenhum dos cantadores e violeiros lembrou de ter visto ou ouvido viola de cocho em Piracicaba. Todos afirmaram que aquilo “é coisa do Mato Grosso”. Conforme mostrei no capítulo anterior, o cocho, com seu som abafado, para alguns, não é nem viola.

<sup>27</sup> Exemplo de cururu-canção: “O Menino da Porteira”.

<sup>28</sup> E não o estilo vocal ou a narrativa épica, que Uilhôa (1999: 47) aponta como os dois principais padrões estéticos da música sertaneja-raiz. A estabilidade do gênero passa também por fatores que envolvem os instrumentos e a performance dos músicos.

<sup>29</sup> O outrora se refere aos trabalhos de folcloristas, quando lidos como fontes historiográficas: Araújo (1953, 1964) e Chiarini (1947). Será, porém, que estas formas, naquela época (décadas de 40 e 50) eram tão separadas quanto estes trabalhos descrevem?

O *cantar na escritura* ou *cantar no livro* corresponde ao cururu de temática religiosa, estando relacionada com a influência jesuítica na história do cururu. Sendo uma forma onde o cantador tematiza sobre passagens bíblicas, é um tipo de cantoria que revela muito um “conflito de erudição” entre os cantadores, onde cada um quer mostrar que leu mais a Bíblia do que outro. Cheguei a ver, inclusive, cantorias onde houve uma disputa de interpretações sobre passagens bíblicas, com os cantadores discutindo sobre o nome do pai do Rei Davi<sup>30</sup>. Não cheguei a ver nenhum cururu onde toda a cantoria fosse feita desta forma<sup>31</sup>. O *cantar no livro*, quando apareceu, foi somente em certos trechos das trovações. É o caso do cururu 3 (faixa 3 do CD) cantado por Antônio Machado, onde ele improvisa sobre a vida de Cristo entre os versos 81 e 94. Inclusive, Machadão (como é conhecido em Piracicaba), que é evangélico, junto com Dirceu Quiode é um dos cantadores que mais usa esta forma de cantoria nos seus cururus<sup>32</sup>.

A outra forma de cantoria, o *canto de pau trocado*, ou *bateção*, corresponde a uma forma de cantar onde um cantador provoca, por meio de versos jocosos, outros cantadores. Segundo os cururueiros, esta forma de cantar passou a ser predominante a partir da década

---

<sup>30</sup> Curiosamente, essa disputa “hagiográfica” se deu em um cururu realizado em um botequim no bairro Algodão, em Piracicaba.

<sup>31</sup> Cheguei muito perto disto em um pouso do Divino que pude acompanhar. Os “pousos” são paradas que o cortejo que leva a imagem do Divino faz em casas e fazendas, antes de chegar no local da festa. Cerca de dois meses antes da festa do Divino, os foliões saem da cidade onde ela vai ser realizada e fazem um périplo pelos bairros rurais e fazendas das redondezas, parando nos lugares que se oferecem previamente. Nestas paradas organiza-se, então, um pouso do Divino: o dono da casa oferece comida e pernoite a todos os foliões e estes realizam uma série de rezas perante o Divino dentro da casa de quem oferta (além disso, há uma série de outros rituais, como o levantamento de um mastro do Divino em cada um destes pousos, benção da casa e outros). Tudo isto é organizado pelas irmandades do Divino que estão presentes na maioria das cidades do Médio Tietê. Em Piracicaba, a festa do Divino tem seu clímax com a chegada do cortejo, de barco, na segunda semana de agosto. O pouso do Divino que assisti foi num sítio do bairro rural do Caram, no município de Conchas (cerca de 70 Km de Piracicaba) e era relativo à festa que iria ocorrer na cidade de Anhembi, sendo organizado pela irmandade desta cidade. Após as rezas e a janta deveria haver um cururu, já que é costume nos pousos haver uma cantoria e um catira após a parte mais “litúrgica” da festa. No entanto, não houve cururu, já que, segundo a dona da casa, a cantoria fica por conta da família que oferece o pouso, ou seja, não é paga pela irmandade. E, segundo ela, eles não tinham dinheiro para pagar os cantadores. Sobre as festas do Divino, cf. Brandão (1981), Cascudo (2000) e Lacerda (2003).

<sup>32</sup> Não achei nenhuma notícia deste tipo de cantoria registrada na fonografia.

de 50 e, de fato, ela é a responsável pelos grandes mitos do cururu piracicabano, como Parafuso, Pedro Chiquito, Nhô Serra e Nhô Chico<sup>33</sup>. O *canto de pau trocado*, além do improviso, realça outro importante aspecto do cururu: o desafio<sup>34</sup>. O cururu é também uma disputa retórica: há entre os cantadores uma espécie de “economia (no sentido de troca) política (no sentido de relação de poder) da cantoria”, a idéia de que o “cantar bem” é uma maneira de se sobrepor sobre os outros cantadores. Esta “economia política” tem suas regras: o bom cantor não pode fugir ao desafio, sob pena de perder prestígio perante os seus adversários. Ele deve responder exatamente as provocações que lhe são feitas, aproveitando para devolver outras ao seu oponente. E mais: trata-se de um tipo de desafio em que raramente é explícito quem é o vencedor, já que no cururu, ao contrário da embolada, por exemplo, a resposta é sempre feita depois. Se na embolada o desafio é feito no esquema pergunta-resposta, sendo que as estrofes vão sendo construídas pelos dois cantadores, no cururu, “pergunta” e “resposta” são separadas: só se responde depois que o primeiro cantor terminar toda a sua parte. Às vezes, a resposta vem bem depois. No cururu 2 (faixa 2 do CD), João Mazzero “bate” no cantor Moacir Siqueira, chamando-o de “tigrão”<sup>35</sup> e dizendo que iria cortar seu rabo (versos 120 a 126). Como este cururu foi feito no esquema de rodada – cantadores A-B-C-D e repete – e João Mazzero, cantor D no esquema, cantou isto no final da primeira rodada, Moacir Siqueira, para responder, teve

---

<sup>33</sup> São estes quatro que aparecem cantando cururu nos discos editados por Marcus Pereira nos anos 70: “Música Popular do Sudeste”. Deles, só Nhô Chico, com mais de 80 anos, está vivo. No entanto, há mais de quinze anos não canta cururu, embora ainda componha e apresente regularmente sua Missa Caipira.

Um estudo mais aprofundado sobre a história do cururu poderá revelar até que ponto esta emergência do desafio jocoso se deve à inserção do cururu no rádio, processo que descrevi no capítulo 2.

<sup>34</sup> Este aspecto é o que salta aos olhos em vários discursos dos cantadores piracicabanos. Um bom exemplo disto me veio na conversa que tive com Nhô Chico, logo no início do trabalho de campo. Conversamos, num fim da tarde, na sua casa no bairro Algodão, regados à coca-cola e bolo de fubá. Nhô Chico me recitou longos trechos de muitos de seus desafios contra Parafuso, seu lendário oponente e amigo. Inclusive, sua interrupção como cantor de cururu se deveu muito à morte de Parafuso: “*desafio bom era com ele*”, me disse.

<sup>35</sup> A alusão ao “bonde do tigrão”, tema do funk carioca que, no primeiro semestre de 2003, invadiu as rádios e TV’s, é clara.

de esperar Antônio Machado (cantador A) e Dirceu Quiode (B) cantarem primeiro. O desafio, portanto, por ter um tempo de resposta mais longo, acaba sendo abrandado por parte do público, daí o fato de ser difícil saber quem a audiência aplaudiu mais. Assim, todos se dizem vencedores nos desafios.

Ao mesmo tempo, o *canto de pau trocado* revela o lugar da jocosidade no cururu. As provocações, neste sentido, são feitas mais sob o signo da pilhéria, da gozação, do que do insulto. Faz-se troça com o outro a partir de vários temas: uma característica física (uma barriga saliente ou uma calvície mais evidente), um episódio do convívio dos cantadores, um time pelo qual se torce ou algo que outro não conheça. Num cururu que assisti, organizado em um pátio de uma creche, alguém cantou que era um prazer se apresentar no palco daquele teatro. O cantador seguinte usou esta “falha” do cururueiro anterior para atacá-lo, cantando que o primeiro não sabia a diferença entre um palco e um pátio. Provoações deste tipo são muito comuns, sendo importante “levar tudo na esportiva”. Aqui reside um dos pontos mais interessantes da relação entre os cantadores de cururu.

Se a jocosidade dos desafios não deve ser “levada a sério”, isto, muitas vezes, só ocorre publicamente. De maneira privada, as queixas de um com provocações de outro eram extremamente frequentes<sup>36</sup>. Esta permeabilidade pública ao jocoso é muito próxima das formas de relação social que Radcliffe-Brown (1940: 115-116) chamou de “relação por brincadeira”<sup>37</sup>. Para o antropólogo britânico, tal forma de relação é uma maneira de manter em uma mesma relação social componentes de conjunção e disjunção sociais. Vejamos como isto poderia ser pensado para o cururu.

---

<sup>36</sup> Como eu conversava com todos os cantadores, estas queixas tendiam a ser feitas para mim, o que me colocava em uma posição muito delicada.

<sup>37</sup> A tradução da expressão foi feita como “parentesco por brincadeira”. No entanto, prefiro tomar “*relationship*” por relação para diferenciar da idéia de parentesco.

A **conjunção** social pode ser vista na própria convivência dos cantadores. Eles freqüentam os mesmos espaços, locais, festas, apresentações, viajam juntos com freqüência para cantar em outras cidades, além de compartilharem preferências, gostos e histórias de vida. Estes fatores tendem a uní-los na sua relação social. Além disso, há a própria consciência de que praticam um tipo de música tradicional, que traz em si ecos da identidade paulista, caipiracicabana. O efeito de **conjunção** vem, sobretudo, da convivência destes cantadores. Por sua vez, a **disjunção** social advém do caráter de desafio do cururu, onde um cantador procura superar outro, se sobrepor. A relação de brincadeira e jocosidade que se estabelece entre os cantadores, portanto, nesta visão, seria uma resultante destas duas forças antagônicas<sup>38</sup>.

No entanto, a jocosidade na relação entre os cantadores só ocorre durante o cururu. Certas piadas e pilhérias são feitas somente na cantoria e é somente ali que os cantadores se dão certas liberdades. Neste ponto, seria mais útil pensar na jocosidade como um **gênero de interação**, seguindo a proposta de Lacerda (2003: 216-217), à medida que ela depende totalmente do contexto, ou seja, é performática. A apresentação pública pode ser vista assim como o enquadramento propício para a jocosidade: a relação só é jocosa quando pública<sup>39</sup>. Fora dali, ela muda bastante de sentido, e uma brincadeira pode levar a uma crise na relação pessoal. Este perigo da crise aparece nas queixas privadas que os cantadores fazem com relação às provocações mútuas. Este perigo também esclarece o fato de a jocosidade no cururu ser cada vez menor. Cada vez mais os cantadores só “batem” quando provocados e em todo o cururu, por parte dos cantadores, há uma certa tensão: “será que

---

<sup>38</sup> Estendendo esta analogia física, é útil lembrar que uma resultante é vetorial, e não escalar, ou seja, ela tem direção. Pode-se inferir, então, que esta resultante pode tender à **conjunção** – relação por brincadeira – como à **disjunção**, como é o caso da relação de evitação – outra possibilidade de relação social, segundo Radcliffe-Brown (1940: 118). É o que ocorre em Piracicaba, onde há caso de cantadores que se evitam e não cantam nos mesmos eventos.

<sup>39</sup> Talvez eu possa falar em uma “conjunção pública e uma ‘quase’ disjunção privada”.

fulano vai me provocar?”. Em muitos cururus nem chega a ocorrer mais provocações entre os cantadores.

Assim como o *cantar na escritura*, cada vez menos se observa um *canto de pau trocado* feito na íntegra em Piracicaba. No exemplo gravado ao vivo que anexei neste trabalho, João Mazzero (faixa 2) só faz a *bateção* no final de sua cantoria, e a resposta (não anexada) de Moacir Siqueira só ocupou três estrofes de seu *maião*. A forma mais comum de cantoria em Piracicaba, atualmente, é uma forma híbrida, que mistura o *cantar no livro*, o *canto de pau trocado* e uma prática de tecer loas à plateia, elogiando amigos e conhecidos presentes. Esta é a tônica dos três primeiros cururus anexados no CD. Para alguns, esta forma de cantar é um desvirtuamento do cururu, já que pode acontecer de nem haver *bateção* na cantoria.

No CD que acompanha este trabalho, anexei a gravação de um desafio entre dois cantadores, Narciso Correia e Zico Moreira (faixas 6 à 9). Tal desafio, gravado nos anos 70, bem mostra o *canto do pau trocado* em toda sua plenitude. Ali, percebe-se o uso da jocosidade como um meio de vencer o outro através da gozação e da pilhéria, mas, ao mesmo tempo, como algo para ser usado na medida certa, no sentido de responder às provocações e de devolver “algo mais” capaz de subjugar o outro. Além disso, na gravação vê-se claramente o caráter de gênero de interação presente na jocosidade, conforme apontado por Lacerda (2003): o cururu é gravado como se fosse uma performance pública com palmas e aplausos de uma torcida.

## Estilo

Afirmo anteriormente que o cururu é definido em termos “nativos” como o “*estilo piracicabano [ou paulista] [ou caipira] de repente*”. Este é um caso em que o estilo

aparece como marca identitária e, portanto, agregada a uma componente espacial. Mas é possível também observar um estilo na maneira como os cantadores apresentam o cururu: embora cada um tenha suas marcas individuais, pode-se notar recorrências. Elas estão ligadas a modos de performance, gestual e modos de cantar. Por exemplo: um gesto muito comum durante as cantorias é o de apontar para cima. Tal gesto já foi citado em outros trabalhos antigos sobre o cururu e é interessante que ele ainda se mantém, mesmo agora que o cururu tenha se eletrificado: com uma mão o cantador segura o microfone, com outra, aponta, de vez em quando, para cima<sup>40</sup>. Esse apontar para cima, não sei dizer se é uma forma de apontar para o céu – o que estaria ligado com as conotações religiosas do cururu – ou se é uma maneira do cantador chamar a atenção para si<sup>41</sup> – é possível que os dois significados se articulem. O certo é que tal gesto constitui um importante recurso cênico na cantoria.

Como o cururu é praticado por pessoas mais velhas, cuja preferência pela música caipira centra-se em duplas e gêneros mais antigos e tradicionais, um estilo de voz para cantar cururu pode ser observado. Nesse sentido, há uma tendência a ser **cantar de forma anasalada** e com poucos golpes de glote, o que torna a pronúncia das palavras bastante peculiar. Além disso, o estilo de cantar da maioria dos cururueiros passa por estabelecer uma empatia com a platéia. Daí o fato das loas ao público estarem se tornando o principal tema das cantorias. Alguns cantadores, como Moacir Siqueira, por exemplo, são bem sucedidos nisto. Outros, nem tanto: seu estilo menos “contagante” com relação ao público, faz com que tenham menos prestígio entre os músicos e o público. Nada revela melhor esta

---

<sup>40</sup> Notei que nenhum cantador canta com o microfone no pedestal, mesmo quando se trata de gravação em estúdio. Nos programas de rádio que assisti, o hábito de segurar o microfone na mão é visível em todos os cururueiros.

<sup>41</sup> Só percebi este gesto a partir das fotos que tirei em campo.



relação com o público do que a ocasião da gravação do programa de rádio onde o cantor pediu para que algumas pessoas, que estavam “do outro lado” do vidro do estúdio da rádio, entrassem dentro da sala de gravação para vê-lo cantar.

### **Moda-de-violão**

A moda-de-violão é um outro gênero praticado e valorizado pelos violeiros piracicabanos. É tida, por vários deles, como o exemplo da “*verdadeira música caipira*”, e sempre que eles querem se referir ao que não é *música caipira* ou *sertanejo-raiz*, eles citam duplas midiáticas que não cantam modas-de-violão. Esse caráter de símbolo da música caipira fica claro quando observamos que a expressão *moda-de-violão*, ou simplesmente *moda*, é abrangente com relação aos outros gêneros da música caipira. “*Tocar uma moda*” pode significar tocar uma *moda-de-violão*, mas, também, qualquer gênero caipira, como um cururu, por exemplo.

Esta proeminência da *moda-de-violão* talvez advenha do fato de que ela congrega em suas características alguns dos principais elementos da música caipira. Muito do que se imputa à música caipira, seja nos termos nativos, seja no “senso comum”, está representado na *moda-de-violão*. Além disso, há em Piracicaba um discurso sobre a **nobreza** deste gênero musical. Isto explica, em parte, o fato de que quando conversei com Nhô Chico, grande nome do cururu piracicabano nos anos 60 e 70, ele tenha enfatizado que, se por um lado, não cantava mais cururu, por outro, ele ainda compunha *modas-de-violão*<sup>42</sup>.

Este caráter **nobre** da moda-de-violão fundamenta também várias narrativas a respeito da história da música caipira. Já comentei no segundo capítulo sobre a discussão

---

<sup>42</sup>A *moda-de-violão* que está no CD (faixa 10) que acompanha este trabalho é de sua autoria, em parceria com Dino Franco.

sobre a primeira moda-de-viola gravada no Brasil, comumente atribuída a Caçula & Mariano, com a moda “Jorginho do Sertão”, gravada em maio de 1929. Observe, portanto, que a moda-de-viola, juntamente com o cururu, está entre os primeiros gêneros da música caipira a ser gravado. Além disso, é muito freqüente a associação da moda-de-viola com a tradição do romance, enquanto forma poética que se cristaliza a partir da Idade Média. É assim, por exemplo, que o gênero figura em trabalhos como o de Sant’Anna (2000), Cascudo (2000: 391-392) e Tinhorão (1998: 55-78). O interessante é que, na literatura, freqüentemente, a moda-de-viola é indicada como **poesia cantada**. É assim que ela é definida por Mário de Andrade nos seus rascunhos do “Dicionário Musical Brasileiro” (1989)<sup>43</sup>. Neste tipo de definição, toma-se por pressuposto a estrutura da moda-de-viola, conquanto a sua temática passa a ser o campo privilegiado da análise. O trabalho de Sant’Anna (2000) segue este caminho: analisando apenas as letras do cancionário caipira, ele situa a poética da música caipira numa tradição que remonta à Idade Média. A música, neste tipo de enfoque, vira um mero adendo, quase um acidente, um meio pelo qual circula a mensagem da letra.

Sugiro uma abordagem da moda-de-viola que atente também para seus aspectos gramático-musicais. Os temas das modas também devem ser considerados, mesmo porque constituem um dos fundamentos da estabilidade do gênero. Mas não são os únicos. Fatores como o canto em terças e o acompanhamento ponteado da viola também constituem pontos fundantes do gênero. São todos estes aspectos, e não somente a letra, a poesia, que faz com

---

<sup>43</sup> Mário não escreve um verbete sobre moda-de-viola. No DMB o verbete é “moda”, definida como “*poesia cantada com acompanhamento especialmente de viola e às vezes violão*” (1989: 342). Segue uma diferenciação sobre a moda “extra-urbana” e a modinha, “urbana”. Note o leitor que, como afirmei no capítulo I, opera-se, neste caso, com uma oposição entre rural e o urbano, com a viola ocupando o espaço do primeiro termo.

que a moda-de-viola seja vista como o gênero da música caipira. Passemos, então, à moda-de-viola.

## Estrutura

Transcrevi uma moda-de-viola que ouvi muitas vezes em Piracicaba. Trata-se da “A volta do caboclo” (faixa 10 do CD), composição de Nhô Chico e Dino Franco, gravada por várias duplas, como Dino Franco & Morai, Chitãozinho & Xororó, Craveiro & Cravinho, dentre outras. Através dela é possível analisar as principais características estruturais da moda-de-viola.

A moda-de-viola é cantada comumente em duplas com as vozes duetando em terças. Estas vozes são chamadas de *voz principal* e *segunda voz*, o que já denota – ponto que gostaria que o leitor retivesse para análise posterior – uma hierarquia entre elas. A *segunda voz* pode ser feita terça acima ou terça abaixo da voz principal, sendo que meus dados não me permitem avançar muito em relação aos critérios adotados para este dueto. Em Piracicaba, ouvi apenas intervalos de terça acima, e a própria gravação de “A volta do caboclo” é um bom exemplo. Nela, a *segunda voz* é feita por Milo, apontado por muitos como um dos “*melhores segunda voz de Piracicaba*”. Percebi, nesse sentido, que há uma especialização no canto, sendo que há pessoas que só fazem a *segunda voz*, conquanto outras só cantam a *voz principal*<sup>44</sup>. Pessoas, como Toninho da Viola, capazes de fazer qualquer uma das vozes são muito admiradas. Não ouvi nenhuma formação de dupla em Piracicaba onde a *segunda voz* estivesse terça abaixo, mas os próprios piracicabanos – e

---

<sup>44</sup> Em Curitiba, presenciei, no curso de viola caipira, um bom exemplo desta especialização. Um dos alunos do curso comentou que estava procurando alguém para fazer *segunda voz* com ele. O professor então perguntou nas outras turmas do curso se havia alguém que podia fazê-lo. Um aluno, Pedro, comentou que estava interessado e, alguns dias depois, os dois alunos foram apresentados. Quando terminei o período do trabalho de campo, João e Pedro, os dois alunos, já estavam com um pequeno repertório de canções caipiras.

também os estudantes do conservatório de MPB de Curitiba – me orientaram que tal tipo de harmonização é muito freqüente na música caipira. “*Basta procurar nos discos*”, disse-me um aluno do conservatório<sup>45</sup>.

Pela transcrição, vê-se que o dueto segue em terças paralelas durante todo o tempo. Da mesma forma, não ouvi nenhuma música caipira em Piracicaba onde este dueto fosse feito em torno de outros intervalos. Todavia, não seria prudente da minha parte, apenas iniciando meus estudos nesta área, generalizar, dizendo que as duplas sempre cantam em terças. Para tal, seria imprescindível um bom estudo sobre a moda-de-viola na fonografia, já que este gênero é gravado no Brasil há mais de 70 anos. Mas em Piracicaba, contudo, os duetos que assisti e ouvi foram sempre em terças<sup>46</sup>. Além disso, as vozes se mantêm paralelas durante todo o canto, ou seja, há uma **reciprocidade** entre elas: um movimento descendente de uma é o movimento descendente de outra. A tal ponto, retornarei adiante.

Este canto em terças remete à antiga técnica de harmonização do canto desenvolvida a partir do século XIV e que na tradição musical ocidental ficou conhecida como *fauxbourdon*, literalmente falso bordão<sup>47</sup>. Uma consulta ao Dicionário Grove de Música é reveladora: “*O termo foi aplicado a certas obras, ou seções de obras, aparentemente em duas partes, em geral com um cantochão elaborado na parte superior...O método mais antigo (a partir de c.1430) envolvia a duplicação exata da parte superior uma 4ª abaixo, produzindo uma cadeia de acordes em 6ªs e terças, intercalados por acordes isolados em 8ªs e 5ªs...A partir de c. 1450, um método alternativo era criar*

---

<sup>45</sup> O que aponta para o peso da fonografia na musicalidade destas pessoas.

<sup>46</sup> Na transcrição de “Pescando e Passeando”, cururu 4 (faixa 4 do CD), apresentada anteriormente, nos primeiros compassos do canto, Guará, que faz a *segunda voz*, canta uma quarta acima da melodia principal. Neste caso, porém, parece-me que isto não é intencional, sendo que o cantor, já no final do segundo compasso, abaixa meio-tom na sua voz e harmoniza em terça com a voz principal. Mesmo assim, prefiro tomar tal fato como um alerta contra uma generalização apressada.

<sup>47</sup> É aporuguesado como fãbordão

uma parte de baixo cantando terças e 5<sup>as</sup> alternadas **abaixo** do tenor, começando e terminando com um uníssono ou uma 8<sup>a</sup>; uma parte alto podia então ser acrescentada, cantando-se terças e 4<sup>as</sup> alternadas acima do tenor, começando e terminando por uma 5<sup>a</sup>” (Dic. Groove: 315. Os grifos são meus). Vê-se claramente que a idéia de uma duplicação do canto da voz principal passou primeiro por uma criação de uma **linha mais baixa**, um “falso bordão”. Dessa descrição do falso bordão – com intervalos de quartas e quintas – tomo mais um alerta para generalizações com relação aos intervalos usados nos duetos.

Na moda-de-viola, mais ainda do que no cururu, o uso de motivos elaborados em torno de sons rebatidos constitui o eixo central da gramática sonora. “A volta do caboclo” pode ser observada em torno de cinco motivos principais – de alguma forma, relacionados – sendo que em todos o rebatimento dos sons é recorrente. Na transcrição apresento estes motivos. O primeiro (M1), é o eixo em torno do qual se estruturam os 4 primeiros versos da estrofe: “*Meu hem eu tenho muita saudade/ da nossa vida do interior/ você não tinha luxo e vaidade/ fazia tudo com mais amor*”. Tal motivo consiste numa repetição da mesma nota por cinco sílabas do canto. Além disso, ele segue um movimento descendente na escala do canto, ou seja, o mesmo motivo aparece articulado em diferentes graus da escala. Portanto, o motivo é o mesmo: o que muda é a sua altura. Uma primeira variação deste motivo (M1’) aparece como uma espécie de anacruze no início de cada frase. Aqui, ao invés de uma repetição da mesma nota por cinco sílabas, repete-se apenas três vezes. A combinação destes dois motivos resume as duas primeiras frases da melodia (4 versos da estrofe), frases que apresentam, então, a seguinte fórmula: M1’ + 3M1. Não estou considerando na análise motivica a última nota de cada frase. Metricamente, tal nota poderia ser incluída em M1’. No entanto, o efeito de fermata sobre esta nota e a respiração, para retomar as outras três notas antes de atacar a tônica silábica com que se inicia M1, fazem com que esta nota final

de cada frase soe separado de M1'. Pelo contrário: ela é seu oposto, pois se M1' abre a frase, tal nota constitui seu encerramento. Um outro ponto relativo às duas primeiras frases é que, caso se divida a melodia em compassos – quaternários devido à métrica da letra – pode se observar que estas duas frases somam oito compassos e que correspondem a um movimento melódico diatônico descendente de uma oitava.

As duas últimas frases da melodia, correspondentes aos quatro últimos versos (*“tirava leite fazia queijo/ socava arroz e fazia pão/ ia buscar água na biquinha/ lavava roupa no ribeirão”*), trazem, em relação à primeira parte, variações motivicas. Três novos motivos aparecem: M2, correspondendo a um movimento diatônico ascendente de uma terça; M4, motivo muito próximo de M1, mas que possui um pequeno apoio melódico, bem no meio do motivo, feito uma segunda abaixo; e M3, motivo que fecha as duas frases e tem nas fermatas seu centro de apoio (tal motivo corresponde a um movimento descendente de um tom). Todos estes três motivos aparecem articulados em diferentes graus da escala: nas duas vezes que M2 aparece na terceira frase, ele aparece com uma diferença de meio-tom. Assim, a terceira frase, pode resumida na seguinte fórmula:  $M1' + 2M2 + M2/2 + M3$ . Por sua vez, a quarta frase é:  $M1' + M4 + M1 + M4/2 + M3$ <sup>48</sup>. O que estou chamando de “M2/2” ou “M4/2” é um motivo que é a metade de M2 ou M4, sendo que ambos são inversos especulares: M2/2 corresponde a um movimento ascendente de meio-tom e M4/2 corresponde a um movimento descendente de meio-tom. Tanto M3 quanto M2/2 e M4/2 são motivos de apenas três notas.

---

<sup>48</sup> Não consegui perceber na gravação uma descida de meio-tom no trecho “(bi)qui-nha la-va-va”, o que faria com que este trecho fosse uma repetição de M4 e tornaria a fórmula da última frase análoga a da terceira:  $M1' + 2M4 + M4/2 + M3$ . Mesmo assim, tal fórmula talvez seja possível devido à semelhança de M4 e M1.

Resumindo, pode-se pensar a estrutura motivica de “A volta do caboclo” nas seguintes fórmulas:

2 primeiras frases:  $M1' + 3M1$

2 últimas frases:  $M1' + 2Mn + Mn/2 + M3$

(onde  $Mn$  corresponde a  $M2$  na terceira frase e  $M4$  na última).

É possível perceber também simetrias na estrutura frásica da melodia. A primeira frase corresponde a um movimento diatônico descendente de quarta justa, conquanto a segunda é seu simétrico complementar, ou seja, corresponde a um movimento descendente de quinta justa. Para a terceira e quarta frases, a simetria é mais evidente e constitui uma relação de oposição: se a terceira frase é um movimento diatônico ascendente de quinta justa, a quarta é um movimento descendente do mesmo intervalo.

De certa forma, na moda-de-viola tem-se o oposto do que aponte para o cururu. Se neste, há, na melodia, um movimento de fuga do centro tonal, na melodia da moda-de-viola o movimento é no sentido deste centro. As frases confirmam isto: as duas primeiras com um movimento vertical rumo ao centro tonal (parte-se da sua oitava e desce-se até atingí-lo); as duas últimas com um movimento fundado sobre um eixo horizontal (parte-se do centro e volta-se a ele).

Além disso, há outro fator que reforça este “tonalismo” da melodia neste gênero: o acompanhamento da viola. O trabalho do instrumento na moda-de-viola é seqüencial: uma introdução, tocada de forma batida, no qual figura somente a viola; depois, um acompanhamento ponteadado do canto, no qual se tocam as mesmas notas deste. A partir daí, a introdução torna-se um interlúdio instrumental, tocada após cada estrofe do canto. Formalmente, portanto, se pensarmos a introdução como parte A e o

canto/acompanhamento ponteadado como parte B, a moda-de-viola pode ser descrita como uma alternância entre as partes<sup>49</sup>.

O acompanhamento da viola, por sua vez, nos leva a questões interessantes. Na parte onde a moda é cantada, ele é feito de forma *ponteadada*, onde faz um uníssono com as vozes dos cantores. Mais uma vez, a relação entre cantar e tocar se revela. Se na parte instrumental, posso afirmar que o violeiro toca; no acompanhamento do canto, por sua vez, a viola também “canta”. Ou seja, as duas partes da moda de viola, A (refrão instrumental) e B (parte cantada), nos dão um bom exemplo deste jogo entre o cantar e tocar que, ao longo deste texto, venho sugerindo.

Na parte instrumental também é possível perceber um motivo que se repete em diferentes alturas: primeiro, no jogo entre os acordes E e B7; depois, uma quinta acima, entre B7 e E. Além disso, percebe-se um motivo harmônico que é recorrente nas músicas de viola em Piracicaba, baseado em um jogo rítmico com o baixo dos acordes. É o que acontece com o acorde de B7: atacado no estado natural (baixo na tônica), o violeiro muda para a primeira inversão (baixo na 3ª), reforçando o efeito do tritono (tensão-relaxamento)<sup>50</sup>.

## Temática

---

<sup>49</sup> Este é um ponto sobre o qual posso apontar para uma “quase” generalização. Neste segundo semestre de 2003 ouvi muitas modas-de-viola em gravações de várias duplas. Todas apresentavam esta seqüência A (introdução batida/interlúdio) e B (canto/ponteadado). Digo “quase” porque, obviamente, seria interessante, numa futura volta a campo, discutir isto com os violeiros.

<sup>50</sup> Na realidade, ao mudar a inversão do acorde, o violeiro introduz o tritono. Isto se deve ao fato de que é comum os violeiros fazerem o B7 sem a terça (do quinto par de cordas para o primeiro: si/fá#/lá/si/fá#). Em ritmos batidos, como no caso da introdução/interlúdio da moda-de-viola, é comum também usar a primeira corda solta para se fazer o B7 (si/fá#/lá/si/mi). Este intervalo de quarta justa entre a segunda e a primeira corda, no entanto, é pouco ouvido, devido ao fato de ser um ritmo batido.



Por conta da ênfase que vários autores dão ao caráter de poesia cantada da moda-de-viola, a temática tem sido o aspecto mais analisado deste tipo de gênero<sup>51</sup>. A moda-de-viola sintetiza todos os temas desenvolvidos na música caipira: há o lirismo de versos cantando o amor, a saudade de alguém; o bucolismo da saudade da terra natal; a jocosidade que, segundo Sant'Anna (2000: 62-65), remonta às antigas "cantigas de patacoadas" de tradição medieval; e há, sobretudo, modas cuja forma temática é uma narrativa completa, uma estória, muitas vezes com questões morais subjacentes. No caso de "A volta do caboclo" fica clara a crítica à modernidade que, se por um lado otimiza vários aspectos da vida, por outro desagrega relações amorosas. A temática das modas-de-viola é, nesse sentido, uma vereda para estudos de ideologia e formas de pensamento entre as pessoas desse universo sonoro. Isto não passou despercebido por muitos estudos, a maioria dos anos 70, onde muitas letras são tomadas como exemplo da "dominação das classes subalternas"<sup>52</sup>. Ao mesmo tempo, um estudo dos temas da moda-de-viola poderá contribuir para um melhor entendimento dos mecanismos de apropriação e ressignificação dos agentes da música caipira, já que muitos temas são construções advindas de mecanismos interculturais, mediadas por diversos processos narrativos, como paródias e citações<sup>53</sup>.

## Estilo

O estilo na moda-de-viola nos obriga a pensar nesta importante forma da musicalidade caipira que é o canto em duplas, ou seja, a idéia da dupla caipira. Tal forma é

---

<sup>51</sup> Neste aspecto, o trabalho de Romildo Sant'Anna (2000) é exemplar.

<sup>52</sup> Cf. Caldas (1977) e Martins (1975).

<sup>53</sup> Para a idéia de apropriação, pensada a partir de um pressuposto de circularidade – tal como proposto por Ginzburg (1976: 13) a partir da leitura do estudo de Bakhtin sobre Rabelais – entre diferentes locais culturais, ver Chartier (2001: 139-144). Ginzburg e, em menor grau, Chartier, pensam tais locais culturais em termos de cultura hegemônica e cultura subalterna. Quando me refiro a locais culturais, não pretendo denotar esta concepção hierárquica (se é que isto é possível...), mas simplesmente delimitar tópicos de análise.

a predominante em toda a história da música caipira, embora haja também muitos trios famosos ao longo do século XX – mesmo em Piracicaba, cheguei a ver e ouvir várias músicas cantadas em trio<sup>54</sup>. Mas, de fato, a dupla é a formação predominante. Ela está de tal forma presente, que mesmo os violeiros vêem sua prática musical como uma parte da dupla, conforme afirmei no capítulo anterior. Ou seja, não há em Piracicaba – pelo menos entre os violeiros ligados ao cururu – a idéia de tocar sem que seja em uma dupla. Mais uma vez, a complementaridade entre tocar e cantar fica evidente. Além disso, são as duplas que oferecem as referências míticas deste universo sonoro: Tônico e Tinoco, Alvarenga e Ranchinho, Vieira e Vieirinha, Craveiro e Cravinho, Cascatinha e Inhana, Pedro Bento e Zé da Estrada, Milionário e José Rico, para os mais velhos; Tião Carreiro e Pardinho, Zilo e Zalo, Zé Mulato e Cassiano, Goiano e Paranaense, para os mais novos. Como já afirmei, tocar viola em Piracicaba só tem sentido, para a grande maioria dos músicos, se for numa dupla caipira.

As duplas não são formadas necessariamente por músicos unidos por laços de parentesco. Há duplas que se encaixam nesse caso – Tônico e Tinoco, por exemplo, eram irmãos, filhos de imigrante espanhol; Cascatinha e Inhana eram casados – mas a grande maioria, seja as do passado, seja as atuais, se formaram a partir de outras formas de relação e contato entre os músicos. Por exemplo: o programa, já descrito, de rádio, “O Som da Terra”, transmitido ao vivo, todos os domingos pela manhã, direto do SESI de Piracicaba. Ponto de encontro dos músicos e violeiros da cidade, é um local onde várias duplas se formaram. Também não se sustenta a idéia de que só há duplas formadas por homens, embora a posição da mulher no universo caipira também reflita a ideologia masculina que

---

<sup>54</sup> Tônico e Tinoco começaram como trio – Trio da Roça – junto com um primo seu, que tocava acordeon. Outros trios que fizeram história: Trio Parada Dura, Trio Flor da Mata (do qual saíria a dupla Jacó e Jacózinho), Trio Bandeirantes e outros. Cf. Nepomuceno (2000).

Synval Beltrão (1993) aponta como inerente à música brasileira<sup>55</sup>. Exemplos de duplas femininas: Irmãs Galvão (que ainda cantam), Xandica e Xandoca, Irmãs Castro, dentre outras. Contudo, a maioria das duplas é formada por homens. Também não há uma ordem, a partir dos instrumentos usados, na disposição dos nomes, do tipo violeiro primeiro e violonista depois: Tônico era o violeiro da dupla, assim como Tião Carreiro, mas em Raul Torres e Florêncio, quem tocava viola era o segundo. A própria formação instrumental com viola e violão não é uma regra, sobretudo atualmente, quando há muitas duplas com dois violonistas<sup>56</sup>.

O que caracteriza as duplas, em primeiro lugar, é o dueto de vozes, feito, geralmente, em terças. Tais vozes, como já escrevi, são hierarquizadas: há uma *voz principal* e uma *segunda voz*. Há, além disso, uma afirmação de que a *voz principal* é a da melodia sendo, por isso, a mais importante. A *segunda voz*, segundo me disseram alguns violeiros em Piracicaba, é apenas um complemento, essencial, no entanto, para tornar a cantoria mais bonita. Portanto, a estabilidade dos gêneros cantados em dupla advém muito mais da relação entre as vozes do que da instrumentação ou qualquer outro critério. Isto fica ainda mais evidente para o caso da moda-de-viola, gênero onde o canto assume um espaço ímpar quando comparado a outros gêneros, pois a viola é apenas pontuada durante o acompanhamento, ou seja, tudo depende do canto<sup>57</sup>.

---

<sup>55</sup> Da mesma forma que há personagens femininas míticas na história do samba – a Amélia de Ataulfo e Mário Lago, a Emília de Wilson Batista, a Luzia de Geraldo Pereira, ou ainda, a “Maria” de lata d’água na cabeça – que denotam diversos traços atribuídos à mulher – fidelidade, submissão, dissimulação – a música caipira também é profícua em relação às suas musas: há a mulher que morre ao trair o marido, tal como a cabocla Tereza; há a musa inspirada na visão da mulher indígena com seus cabelos pretos e longos, tal como a Índia, cantada por Cascatinha e Inhana; há ainda a mulher que larga do marido ao ter contato com as coisas “modernas”, como a musa anônima de “A volta do caboclo”, que apresentei na transcrição.

<sup>56</sup> É o caso de duplas que sempre estavam no “O som da terra”: Zé Miranda e Mirandinha, Camponês e Guarã, Príncipe e Soberano.

<sup>57</sup> Não quero dizer com isso que a parte instrumental e o interlúdio da moda-de-viola não sejam importantes. Apenas desejo denotar que, ao contrário de outros gêneros, como o cururu, por exemplo – onde o

Esta hierarquia entre as vozes também pode oferecer uma pista para pensarmos a natureza da idéia de dupla que está subjacente a esta formação musical, idéia que, no pensamento ocidental, ocupa um lugar específico. Há sugestões – Ulhôa (1996) – de que a forma dupla caipira é um reflexo do lugar que relações de cooperação e reciprocidade ocupam nos universos sociais historicamente ligados à música caipira, universos centrados na idéia de modos de vida tradicional. Prefiro, contudo, outro caminho. Sugiro que a natureza da dupla talvez resida em “verdades mais profundas”, naquele domínio do pensamento humano onde a história só existe na longa duração. Em tal domínio, adjetivos como moderno, tradicional, arcaico, primitivo, pós-moderno, selvagem, são remetidos à idéia de meros epifenômenos.

Para tal, um bom ponto de partida podem ser algumas inferências de Lévi-Strauss (1991), quando ele estabelece uma diferença entre o lugar da idéia de duplo ou gêmeos no pensamento ocidental daquele que tal idéia ocupa no pensamento ameríndio. A partir de seu conhecimento da mitologia ameríndia, Lévi-Strauss aponta para o **caráter irredutível** que gêmeos ou duplos<sup>58</sup> ocupam no pensamento das sociedades do Novo Mundo. Essa irredutibilidade traduz-se numa postulação de antítese absoluta entre os membros do par – um gêmeo bom e outro mal, um correspondendo ao sol e outro à lua, vento e nuvem, céu e terra – ou de uma desigualdade relativa – um hábil e outro desastrado, um forte e outro fraco. No pensamento ocidental, Lévi-Strauss, seguindo Dumézil, aponta para uma tradição, de origem indo-européia, que postula uma tendência à indistinção e igualdade

---

trabalho rítmico se estende por toda a música – na moda-de-viola não há uma *batida* (termo nativo) ou “levada” durante a parte do canto.

Esta relação entre a moda-de-viola e as duplas fica evidente quando um violeiro comenta comigo do fato de um cantor solo, como Leonardo (da dupla Leandro e Leonardo), ou Daniel (da dupla João Paulo e Daniel), não cantar modas-de-viola.

<sup>58</sup> Por “duplos” refiro-me aos casos, narrados por Lévi-Strauss, da mitologia ameríndia onde o par central da narrativa é formado por companheiros inseparáveis e não gêmeos.

entre os gêmeos. Como exemplo, Lévi-Strauss cita Castor e Póllux, exemplo de uma dualidade que tende a se reduzir numa única entidade. Tem-se então um quadro de oposição entre duplicidade redutível/tradição indo-européia e duplicidade irredutível/tradição ameríndia.

Neste ponto de vista, a dupla caipira estaria muito mais para Meri e Ari – de um mito bororo – do que para Castor e Póllux. A primeira evidência está na irredutibilidade das vozes: nos dois casos de canto em duplas transcritos – o cururu 4 e “A volta do caboclo” – as vozes se mantêm em um paralelismo baseado em terças durante todo o tempo. Segundo: no próprio discurso “nativo”, é muito freqüente uma relação de oposição entre os pares da dupla. Nepomuceno (2000) descreve Tião Carreiro como “*boêmio que puxava a viola da caixa para tocar em qualquer canto...*” enquanto Pardinho era “*temperamento mais reservado...preferia guardar o instrumento e ir para casa*”. Além disso, ouvi muitas histórias em Piracicaba sobre duplas que não “dão certo” devido à incompatibilidade de gênios. Ou seja, a dupla caipira aponta para um tipo de duplicidade que é análoga àquela do pensamento ameríndio, não tendo seus termos redutíveis como na tradição indo-européia.

Quanto a isso, a dupla caipira não é um caso isolado na história do pensamento ocidental. Se Lévi-Strauss comenta de uma tradição indo-européia que reduz os termos da dupla, no mesmo texto ele vai apontar para certas formulações mais antigas, arcaicas, desta mesma tradição, onde os termos da dupla são irredutíveis, como entre os ameríndios<sup>59</sup>. Ademais, é bom que se lembre de uma tradição na literatura onde os duplos são apresentados em uma desigualdade relativa – um sério e outro palhaço, um asceta e outro

---

<sup>59</sup> Segundo o antropólogo francês, da maneira como Platão descreve o mito de Prometeo e Epimeteo, tal mito poderia ser tomado como brasileiro (Lévi-Strauss 1991: 289)

glutão. Pensemos em Dom Quixote e Sancho Pança, ou ainda em Sherlock Holmes e Watson. Como se fosse uma dupla caipira, os personagens de Cervantes e Conan Doyle também denotam uma ideologia da dupla que é diferente da tradição indo-européia que se firmou como clássica no pensamento ocidental, e onde gêmeos e duplos tendem à indistinção.

Não se trata, porém, de afirmar somente uma analogia entre uma lógica que aparece no pensamento ameríndio e a lógica que impera na dupla caipira. Afirmar isto seria simplesmente inverter os lados da questão: de um lado que reduz a idéia de duplicidade, joga-se a dupla caipira para um lado que não a reduz. Em primeiro lugar, um fato óbvio: **não** estou lidando com sociedades ameríndias. Depois, assim como sugeri, no capítulo anterior, que a dicotomia entre “arte de artesão” e “arte de artista” pode ser mais útil quando pensada em termos de pólos de um continuum, também aqui sugiro que tomemos estas duas lógicas de pensamento (ameríndia/dupla irredutível e indo-européia/dupla redutível) como pólos de um outro continuum. Assim, a dupla caipira (além de Dom Quixote, Sancho Pança e outros) pode ser localizada como uma **forma intermédia** – mais próxima do pólo ameríndio – entre as ideologias apresentadas por Lévi-Strauss, pois se os termos são irredutíveis em alguns aspectos – como no encadeamento das vozes – por outro, **há também uma tendência à indistinção**: é comum duplas se apresentarem vestindo a mesma roupa ou usando os mesmos recursos cênicos e performáticos. Além disso, o próprio jogo com os nomes – Vieira e Vieirinha, Tonico e Tinoco, ou entre as que ouvi em Piracicaba (ou soube da existência), Milo e Melo, Zé Miranda e Mirandinha, Craveiro e Cravinho – revela este “meio-termo”, ou melhor, este caráter ambíguo da dupla caipira: os nomes **tendem a ser os mesmos, a se reduzirem num só**, mas uma pequena diferença (uma letra ou a inversão de uma sílaba) os impede disto.

Estabelecida esta natureza da dupla caipira, como mais próxima da forma como o pensamento ameríndio lida com a idéia de duplicidade, retomo minha afirmação de uma hierarquia entre as vozes, hierarquia que não aparece somente no discurso “nativo”: a relação entre centro tonal e terça é, por si mesma, hierárquica. Tal hierarquia é outro indício desta natureza mais próxima do pensamento ameríndio por parte da dupla caipira, isto porque na tradição ocidental a idéia de gêmeos ou de dupla foi associada também ao princípio da reciprocidade. Como tendem a ser indiferenciados, ou ainda, tendem à igualdade, os termos da dupla, nesta tradição, ocupam o mesmo lugar na relação entre os dois: não há hierarquia entre eles e toda relação se baseia na reciprocidade. De certa forma, tem-se aí a base do princípio da modernidade que, no Ocidente, conforme ensina Dumont (1967), opõe igualdade e hierarquia, além de pressupor que a reciprocidade só existe em relações de cunho igualitário – caso contrário, a relação é de dominação.

Este tema é por demais vasto para ser tratado aqui com a profundidade que merece, mas é interessante notar que a dupla caipira é uma forma de duplicidade que **articula hierarquia** – *voz principal e segunda voz*, centro tonal e terça – e **reciprocidade** – o paralelismo entre elas<sup>60</sup>. Esta articulação, por si só, já denota seu caráter “anti-moderno”, justamente por, assim como as organizações dualistas, não exigir que o princípio da

---

<sup>60</sup> Tal articulação também não é novidade na teoria antropológica: Lévi-Strauss já tratou dela quando dissertou sobre as organizações dualistas, mostrando como a reciprocidade observada nas trocas matrimoniais em grupos Jê é articulada com a hierarquia observável na morfologia social (Lévi-Strauss, 1956). Neste texto, inclusive, há uma crítica aos teóricos da reciprocidade (“*Marcel Mauss, depois Radcliffe-Brown e Malinowski*”) por desprezarem fenômenos de assimetria, como se reciprocidade e hierarquia fossem antitéticos (1956: 188).

Os próprios estudos de Dumont sobre o sistema de castas na Índia são, sobretudo, uma demonstração de que hierarquia e reciprocidade podem operar no seio da mesma estrutura. No Brasil, Lanna (1995 e 1996), a partir de estudo das relações de patronagem e troca em comunidade do interior do Rio Grande do Norte, vem apontando também para uma relação de complementaridade, mais do que antítese, entre hierarquia e reciprocidade.

reciprocidade demande uma igualdade entre os termos do par<sup>61</sup>. Os fenômenos são diferentes – dupla caipira e organizações dualistas – mas o princípio, a lógica, que subjaz a eles é análogo. Esta possibilidade aparece numa pequena passagem também oferecida por Lévi-Strauss (1949: 116): “*A organização dualista, então, não é em primeiro lugar, uma instituição... antes de tudo, é um princípio de organização, suscetível de receber aplicações muito diversas e sobretudo mais ou menos avançadas*” (tradução minha). Se em sociedades ameríndias, o princípio organiza, dentre outras coisas, regras matrimoniais, na música caipira, vemo-lo organizando a relação entre os membros da dupla caipira.

Há muitos outros gêneros que poderiam, e deveriam, ser citados aqui. Gêneros como o **catira**, dança muito praticada no interior de São Paulo, a **cana-verde**, gênero que aparece como dança e como forma de desafio cantado, além de gêneros musicais concentrados no formato canção – querumana, guarânia, polca, rasqueado, chamamé, rancheira, pagode-de-violão e outros – também oferecem questões importantíssimas para a análise da música caipira. Pretendo voltar a estes gêneros no futuro. Por hora, procurei apenas levantar alguns pontos – e apontar, de vez em quando, para possíveis direções de análise – sobre a música caipira, analisando dois de seus gêneros a partir de uma perspectiva que os vê como formas estáveis de enunciado, tal como propôs Bakhtin. Não esgotei os temas da análise – longe disto – nem refleti sobre todos os pontos possíveis. Espero assim ter dado um bom passo inicial para futuros trabalhos relativos a uma forma de musicalidade que é praticada, seja tocando, seja ouvindo, por uma grande parcela da população brasileira.

---

<sup>61</sup> Ainda falando sobre as organizações dualistas (1956). Lévi-Strauss traz exemplos de sociedades na Indonésia onde o princípio de organização dualista se articula com estruturas formadas por um número ímpar de elementos. Não será esta uma chave para pensarmos os trios da música caipira?



## IMAGENS



Foto 1: Viola de dez cordas da marca Del Vecchio, o modelo mais comum entre os violeiros de Piracicaba. Esta, da foto, pertenceu a Tião Carreiro.

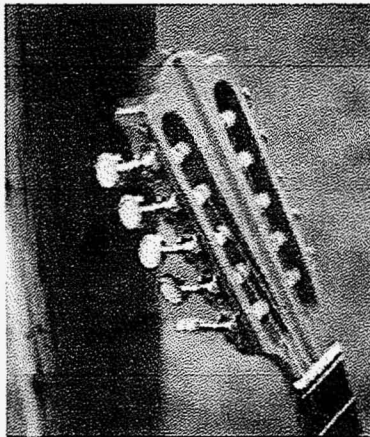


Foto 2: Cravelhal da viola da imagem acima. As cravelhas são de metal e madreperóla.

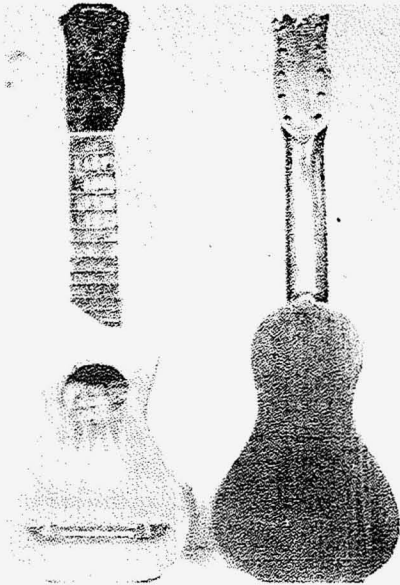


Foto 3: Mochinho. De tamanho reduzido (com apenas 10 trastes), era o instrumento utilizado antes da popularização das violas industrializadas.

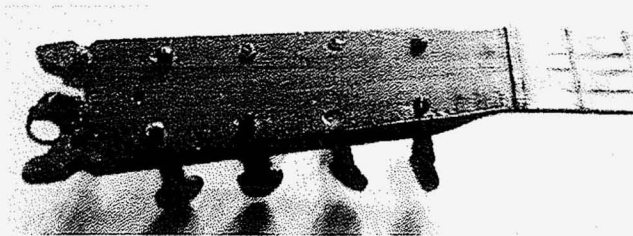


Foto 4: Craquelha de um mochinho. Os trastes de madeira foram preteridos em favor de uma melhor afinação do instrumento.



Foto 5: Viola fandangueira. Esta viola, tocada por um fandangueiro curitibano (repare nos tamancos usados na dança), tem seis cordas simples.

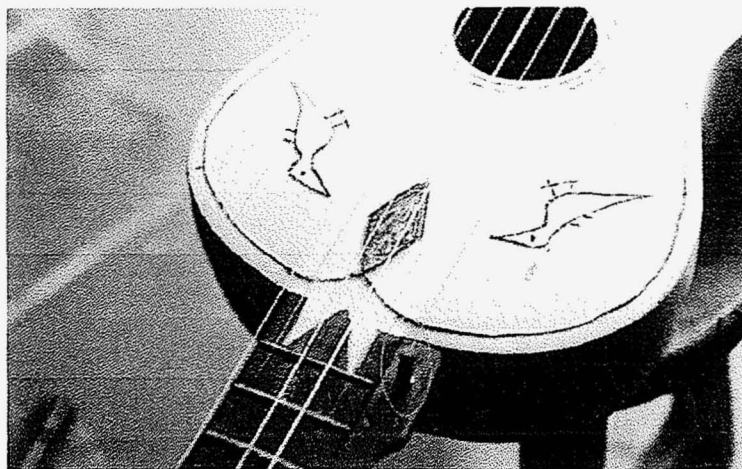


Foto 6: Viola fandangueira: detalhe. Os dois pássaros desenhados no tampo da viola são batuvas, aves típicas do litoral paraense. Repare, na parte central inferior, o cravelhal suplementar, com a corda chamada comumente de grilinho.

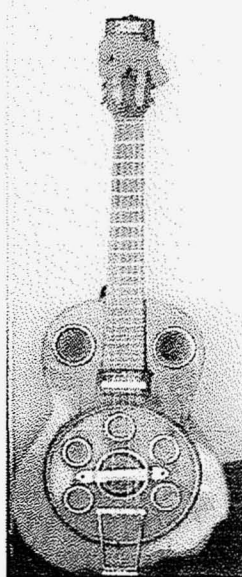


Foto 7: Viola dinâmica: este modelo fabricado pela Del Vecchio na década de 40 é muito popular no Nordeste.



Foto 8: O cururu hoje. Bandeirante (cantador) e Milo (viola) fazem a cantoria numa festa da cidade. Repare no gesto usual do cantador apontando para o céu.



Foto 9: O cururu hoje: Moacir Siqueira (cantador) e Milo (viola) se apresentam em um programa de rádio.



Foto 10: O cururu ontem: foto da década de 50 mostra uma formação instrumental diferente para o cururu. Ao lado do violeiro vê-se reco-reco e um adufe. Atualmente não se ouve percussão no cururu em Piracicaba. Segurando o microfone, vê-se Alceu Maynard de Araújo, importante folclorista, realizando gravação para suas pesquisas. O cururu é um dos eventos mais registrados pelos estudos de folclore no Brasil, havendo descrições deste tipo de música que remontam ao final do século XIX.

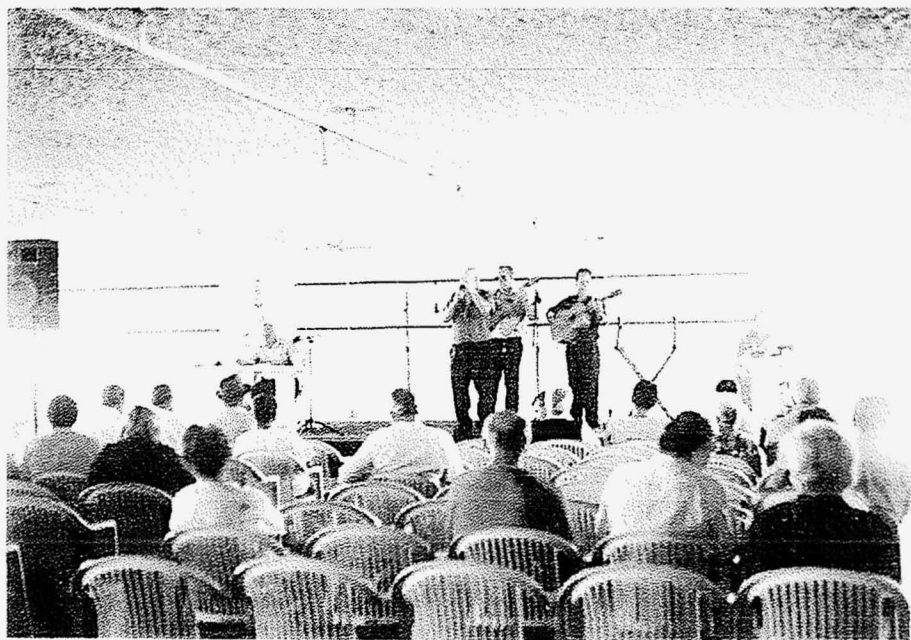


Foto 11: Cururu no rádio: acima, o público acompanhando a apresentação do cantor Dirceu Quiode no programa de rádio "Nossa Terra, Nossa Gente". Em cada lado do palco, sentados, os locutores. Este programa, transmitido ao vivo, é um importante ponto de reunião dos cururueiros piracicabanos.



Foto 12: Cururu no rádio: as transmissões radiofônicas de cururu em Piracicaba remontam ao final da década de 30. Acima, em foto tirada na década de 40, vê-se Lázinho Marques, importante cantor, apresentando-se.



Foto 13: Viola na TV: apresentação do violeiro Mazinho Quevedo no programa Viola Caipira. Este programa apresenta a música caipira da região, além de abrir espaço para o cururu, a cana-verde e outras músicas de viola comuns em Piracicaba.



Foto 14: Violeiros do cururu piracicabano: "seu" Tutu da Viola



Foto 15: Violeiros do cururu piracicabano: "seu" Zé Lico



Foto 16: Violeiros do cururu piracicabano: "seu" Toninho da Viola.





Foto 17: Violeiros do cururu Piracicabano: Laurindo Saudade e Milo da Viola. Nesta foto, eles estão acompanhando uma apresentação de catira.

## ATENÇÃO!

SERÁ REALIZADO DIA 16 DE JANEIRO DE 1960

### GRANDIOSO CURURÚ

no salão de festa da  
PARÓQUIA DE SÃO BENEDITO  
de Vila Sônia

PROMOVIDO PELA CONGREGAÇÃO MARIANA

### CANTO FOLCLORE

Tomará parte nos desafios:-

José Davi . . . de Laranjal Paulista  
Barbosa . . . . . de Piracicaba  
Santão e José da Silva de São Paulo

*A renda deste espetáculo reverterá em benefício das Obras da Igreja Matriz de São Benedito de Vila Sônia*

NÃO DEIXEM DE COMPARECER

Foto 18: Cartaz de cururu em 1960.



Foto 19: Troféus de campeonatos de cururu. Esta foto foi tirada na sala de visitas de um cantor piracicabano.



Foto 20: Música de viola em Piracicaba: catira. Na foto, vê-se as duas linhas de catireiros que, sapateando, se entrecruzam.



Foto 21: Música de viola em Piracicaba: catira. Esta foto, da década de 50, mostra o violeiro em uma das fileiras. As pernas arqueadas revelam o sapateado, bem como o sapato do primeiro catireiro à esquerda, com suas patelas percussivas (na parte de trás do sapato).



Foto 22: Música de viola em Piracicaba: ensaio de congada. A congada, em Piracicaba, está ligada às comemorações do ciclo do Divino, que ocorrem entre maio e agosto. Na mesa amarela, vê-se a imagem de Nossa Senhora Aparecida, importante devoção dos violeiros de Piracicaba.



Foto 23: Música de viola em Piracicaba: a dupla constitui um tipo de formação central entre os violeiros piracicabanos. Na foto, Luizinho e Zezinho se apresentam em programa de rádio.



Foto 24: Turma Caipira Victor. Foto tirada em 1929 que mostra os artistas piracicabanos contratados pela Victor Talking Machine para competir com as atrações caipiras lançadas naquele ano pela Columbia. Na foto estão presentes a dupla Mandi e Sorocabinha (cada um em uma extremidade da foto) e o cururueiro Sebastião Roque.

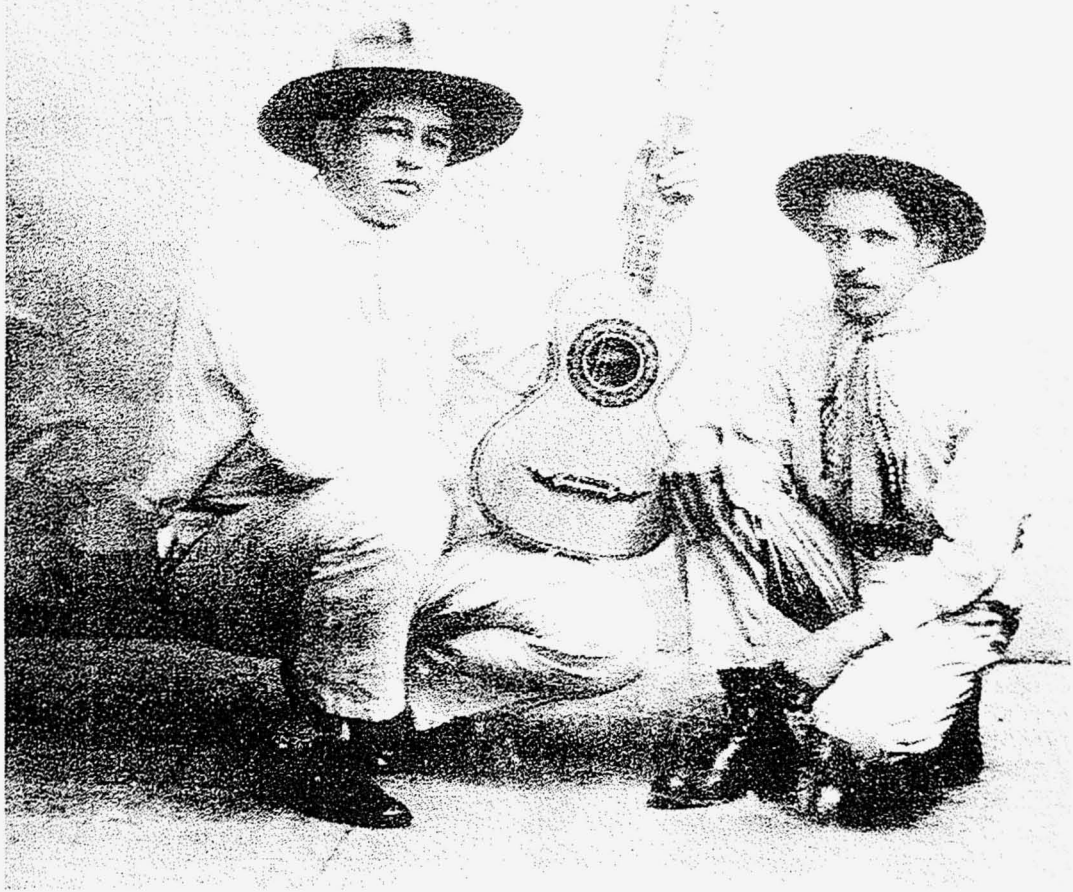


Foto 25: Mandi e Sorocabinha. Dupla de Piracicaba registrada em disco em 1929. Em torno deles se constituiu um importante discurso da memória na cidade, à medida que a esta dupla é atribuída a primazia em gravações de moda-de-violão no Brasil.

## BIBLIOGRAFIA

ALVARENGA, Onicyda.

1936. Cateretês no sul de Minas In: **Revista do Arquivo Municipal**, ano 3, vol. XXX, São Paulo, p. 31-70

1941. Comentários a alguns cantos e danças do Brasil. In: **Revista do Arquivo Municipal**, ano 7, vol. LXXX, São Paulo, p. 209-246.

ALMEIDA, Ângela Mendes de

1996. Notas de leitura sobre uma visão histórica do campo In: **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, nº 40, São Paulo, p. 13-29.

ALMEIDA PRADO, José Nascimento

1947. Cantadores paulistas de porfia e desafio. In: **Revista do Arquivo Municipal**, ano 13, vol. CXV, São Paulo, p. 199-254.

ANDRADE, Julieta de.

1977. Pesquisa de folclore no Mato Grosso. In: **Cultura**, nº25, abr./jun/, Brasília.

ANDRADE, Mário de.

1928 [1962]. **Ensaio sobre a música brasileira**. São Paulo: Martins.

1937 [1962]. Samba Rural Paulista In: **Ensaio sobre a música brasileira**. São Paulo: Martins.

1942 [1958]. **Pequena História da Música**. São Paulo: Livraria Martins.

1989. **Dicionário Musical Brasileiro**. São Paulo: EDUSP.

ARAÚJO, Alceu Maynard de.

1953. Documentário Folclórico Paulista. In: **Revista do Arquivo Municipal**, ano 20, nº 157, jul./dez. São Paulo.

1964. **Folclore Nacional: danças, recreação e música**. São Paulo: Melhoramentos.

ARAÚJO, Samuel.

1992. **Acoustic labor in the timing of everyday life: a critical contribution to the history of samba in Rio de Janeiro**. Doctoral thesis in musicology. Urbana: University of Illinois.

AYALA, Maria Ignes Novais.

1988. **No arranco do grito: aspectos da cantoria nordestina**. São Paulo: Ática.

AZEVEDO, Téo.

1979. **Cultura Popular no norte de Minas**. São Paulo: Parma.

BAHKTIN, Mikail.

- 1978 [1982]. El problema de los géneros discursivos. In: ————. *Estética de la creación verbal*. Madrid: Siglo Veintiuno Editores, p. 248-293.
- BARROSO, Gustavo.
1921. *Ao som da viola (folk-lore)*. Rio de Janeiro: Leite Ribeiro.
- BECKER, Howard.
1976. Mundos artísticos e tipos sociais. In: VELHO, Gilberto (org.). *Arte e sociedade*. Rio de Janeiro: Zahar, p. 9-27.
1996. A Escola de Chicago In: *Mana – Estudos de Antropologia Social*, vol. 2, nº 2, out., Rio de Janeiro, p. 177-188.
- BELTRÃO, Synval.
1993. *A musa-mulher na canção brasileira*. São Paulo: Estação Liberdade.
- BENDER, Wolfgang.
1991. *Sweet Mother: modern african music*. Chicago: The University of Chicago Press.
- BONADIO, Geraldo e SAVIOLI, Ivone de Lourdes.
1980. Música sertaneja e classes subalternas. In: MELO, José Marques de (org). *Comunicação e classes subalternas*. São Paulo: Cortez, p. 95-104.
- BOURDIEU, Pierre.
- 1985 [1988]. A gênese dos conceitos de *habitus e campo*. In: ————. *O poder simbólico*. Lisboa: DIFEL, p. 59-73.
1986. L'illusion biographique. In: *Actes de la recherche en science sociales*, nº 62-63, jun. Paris, 69-72.
- 1992 [1996]. *As regras de arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues.
1981. *Sacerdotes de viola: rituais religiosos do catolicismo popular em São Paulo e Minas Gerais*. Petrópolis: Vozes.
- BUARQUE DE HOLANDA, Sérgio.
- 1936 [1995]. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras.
1945. *Monções*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil.
- BURKE, Peter.
1989. *Cultura popular na idade moderna*. São Paulo: Companhia das Letras.
- CALDAS, Waldenyr.



1979. **Acorde na aurora**: música sertaneja e indústria cultural. São Paulo: Cia. Editora Nacional.
- s.d. **Música Sertaneja**. São Paulo: Círculo do Livro.
- CÂNDIDO, Antônio.
1956. Possíveis raízes indígenas de uma dança popular In: **Revista de Antropologia**, vol. 4, nº1, jun., São Paulo, p. 1-23.
1964. **Os parceiros do Rio Bonito**: um estudo do caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida. São Paulo: Duas Cidades.
- CARNEIRO DA CUNHA, Maria Manoela.
- 1978 [1986]. Etnicidade: da cultura residual mas irredutível. In: **Antropologia do Brasil**: mito, história e etnicidade. São Paulo: Brasiliense, p. 97-108.
- CARRADORE, Hugo Pedro.
1988. **Retrato das Tradições Piracicabanas**. Piracicaba: Instituto Histórico Geográfico de Piracicaba.
- CARVALHO, José Jorge de
1992. O lugar da cultura tradicional na sociedade moderna. In: **Seminário Folclore e Cultura Popular**: as várias faces de um debate. Rio de Janeiro: IBAC, p. 23-38.
1999. Transformações na sensibilidade musical contemporânea. In: **Horizontes Antropológicos**, ano 5, nº 11, out., Porto Alegre, p. 53-91. Dossiê Música e Sociedade.
- CARVALHO FRANCO, Maria Silvia de.
- 1969 [1996]. **Homens livres na ordem escravocrata**. São Paulo: Editora da Unesp
- CASCUDO, Luís da Câmara.
1971. **Antologia do folclore brasileiro**. São Paulo: Martins.
2000. **Dicionário do folclore brasileiro**. São Paulo: Global.
- CHARTIER, Roger.
2001. As práticas da escrita. In: ARIÈS, Philippe e CHARTIER, Roger (org.). **História da Vida Privada 3**: da renascença ao século das luzes. São Paulo: Companhia das Letras.
- CHIARINI, João.
1947. Cunuru. In: **Revista do Arquivo Municipal**, ano 13, vol. CXV, jul./set., São Paulo, p. 81-198.
- COELHO, Luís Fernando Hering.
2003. **Para uma antropologia da música arara (Caribe)**: um estudo do sistema de músicas vocais. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis.
- COROMINAS, Joan

1954. **Diccionario critico etimologico de la lengua castellana.** Madrid: Gredos.
- CORRÊA, Roberto.
2000. **A arte de pontear viola.** Curitiba: Edições do Autor.
- CORRÊA, Roberto; SAENGER, Juliana e MARCHI, Lia.
2002. **Tocadores: terra, homem, música e corda.** Curitiba: Olaria.
- DAMANTE, Hélio.
1980. **São Paulo.** São Paulo: FUNARTE/INF. Série Folclore Brasileiro.
- DaMATTA, Roberto.
- 1978 [1996]. **Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro.** Rio de Janeiro: Rocco
- DAWSEY, John.
1997. Caindo na cana com Marilyn Monroe: tempo, espaço e bóias-frias In: **Revista de Antropologia**, vol. 40, nº 1, São Paulo, p. 183-225.
- DELEMEAU, Jean.
1989. **História do Medo no Ocidente: 1300-1800, uma cidade sitiada.** São Paulo: Companhia das Letras.
- DIAS, Márcia Tosta.
2000. **Os donos da voz: indústria fonográfica e mundialização da cultura.** São Paulo: Boitempo.
- DICIONÁRIO GROVE DE MÚSICA.**
1994. Editado por Stanley Sadie. [s.local]: Concisa.
- DUMONT, Louis.
- 1967 [1997]. **Homo Hierarquicus: o sistema de classes e suas implicações.** São Paulo: EDUSP.
- 1983 [2000]. **O individualismo: uma perspectiva antropológica da ideologia moderna.** Rio de Janeiro: Rocco.
- DURHAM, Eunice.
1973. **A caminho da cidade.** São Paulo: Perspectiva.
- ELIAS, Norbert.
- 1939 [1994]. A sociedade dos indivíduos. In: —————. **A sociedade dos indivíduos.** Rio de Janeiro: Zahar, p. 11-60.
1999. **Mozart: sociologia de um gênio.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.

FAUSTO, Bóris.

1977. A revolução de 30 In: MOTA, Carlos Guilherme (org.). **Brasil em perspectiva**. São Paulo: DIFEL, p. 227-255.

FERRETE, J.L.

1985. **Capitão Furtado**: viola caipira ou sertaneja? Rio de Janeiro: FUNARTE.

FERRY, Luc.

1990. **Homo Aestheticus**: a invenção do gosto na era democrática. [s.l.]: Editora Ensaio.

FREIRE, Paulo.

1993. **Zé Quinha e Zé Cão...e vai ouvindo**. São Paulo: Guanabara.

2000. **Lambe lambe**. São Paulo: Casa Amarela.

GALLET, Luciano

1934 [1971]. O índio na música brasileira In: CASCUDO, Luís da Câmara (org.). **Antologia do Folclore Brasileiro**. São Paulo: Martins, p. 616-626.

GEERTZ, Clifford.

1972 [1989]. Um jogo absorvente: notas sobre a briga de galos balinesa. In: ————. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, p. 278-320.

1988. **Works and lives: the anthropologist as author**. Stanford: Stanford University Press.

GINZBURG, Carlo.

1976 [1996]. **El queso y los gusanos**: el cosmos según un molinero del siglo XVI. Barcelona: Muchnik Editores. Coleção Atajos.

2001. Estilo: inclusão e exclusão In: ————. **Olhos de madeira**: nove ensaios sobre a distância. São Paulo: Companhia das Letras.

HAMM, Charles.

1995a. Music and radio in the People's Republic of China. In: ————. **Putting popular music in its place**. p. 270-305.

1995b. Home cooking and American soul in Black South African popular music In: ————. **Putting popular music in its place**. p. 139-149.

1995c. Modern narratives and popular music In: ————. **Putting popular music in its place**. p. 1-40.

1995. **Putting popular music in its place**. Cambridge: Cambridge University Press.

HARNONCOURT, Nicolau.

1996. **O discurso dos sons**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

HERKOVITZ, Melville.

1938. **Acculturation: the study of culture contact**. New York: J.J. Augustin.

HOBBSAWN, Eric.

1987. **Mundos do Trabalho: novos estudos sobre história operária**. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

HOBBSAWN, Eric e RANGER, Terence.

1987. **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

HOORNAERT, Eduardo (org.).

1992. **História da Igreja no Brasil**. Tomo III. Petrópolis: Vozes.

HOUAISS, Antônio.

2001. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva.

IANNI, Otávio.

1961. Estudos de comunidade e conhecimento científico. In: **Revista de Antropologia**, vol. 9, nºs 1 e 2, jun./dez., São Paulo, p. 109-119.

IKEDA, Alberto.

1996. Cururu: resistência e adaptação de uma modalidade musical da cultura tradicional paulista. **ArteUnesp**, vol. 6, São Paulo, p. 17-29.

KINGSBURY, Henry

1988. **Music, talent and performance: a conservatory cultural system**. Philadelphia: Temple University Press

LACERDA, Eugênio Pascele.

2003. **O Atlântico açoriano: uma antropologia dos contextos globais e locais da açorianidade**. Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis.

LANNA, Marcos P.D.

1995. **A dívida divina: troca e patronagem no nordeste brasileiro**. Campinas: Editora da Unicamp.

1996. Reciprocidade e Hierarquia. In: **Revista de Antropologia**, vol. 39, nº 1, São Paulo.

LAVIGNE, Marco Antônio.

1992. Folclore, música folclórica e música popular. In: **Seminário Folclore e Cultura Popular: as várias faces de um debate**. Rio de Janeiro: IBAC, p. 39-43.

LÉVI-STRAUSS, Claude.

1949 [1990]. **Las estructuras elementares del parentesco**. Barcelona: Ediciones Paidós.

- 1952 [1996]. A noção de estrutura em etnologia. In: ————. **Antropologia Estrutural**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.
- 1956 [1996]. As organizações dualistas existem? In: ————. **Antropologia Estrutural**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.
1962. **O pensamento selvagem**. São Paulo: Papyrus.
1991. **História de Lince**. Barcelona: Editorial Anagrama, p. 286-305.
- LIDOV, David.
1975. Syntactical Strata in Music. ————. **On musical phrase**. Montreal: Groupe de recherches en sémiologie musicale. Monographies de sémiologie et d'analyses musicales I. p. 79-86.
- LIMA, Rossini Tavares de.
1964. Estudo sobre a viola. In: **Revista Brasileira de Folclore**, ano 4, nº 8-10, jan./dez., Brasília, p. 29-38.
- MACFARLANE, Alan.
1980. **Família, propriedade e transição social**. Rio de Janeiro: Zahar Editora.
- MAGNANI, José Guilherme Cantor.
1998. **Festa no pedaço: cultura popular e lazer na cidade**. São Paulo: Hucitec.
- MARCONDES, Marcos.
1998. **Enciclopédia da Música Brasileira**. São Paulo: Arte Editora/Publifolha.
- MARTINS, José de Souza.
1975. Música Sertaneja: a dissimulação na linguagem dos humilhados. In: ————. **Capitalismo e tradicionalismo**. São Paulo: Pionira, p. 103-161.
- MCCALLUM, Cecília.
1996. The body that knows: from Cashinawa epistemology to a medical anthropology of lowland South America. In: **Medical Anthropology Quarterly** 10(3), p. 1-26.
- MELLO, Maria Ignez Cruz.
1999. **Música e mito ente os wauja do Alto Xingu**. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis.
- MENEZES BASTOS, Rafael José.
- 1978 [1999]. **A musicológica Kamayurá: para uma antropologia da comunicação no Alto Xingu**. Florianópolis: Editora da UFSC.
1989. **A festa da jaguatirica: uma partitura crítico-interpretativa**. Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade de São Paulo. São Paulo.

1995. Esboço de uma teoria da música: para além de uma antropologia sem música e de uma musicologia sem homem. In: **Anuário Antropológico 93**. Brasília, p. 9-73.
1996. A origem do samba como invenção do Brasil (Por quê as canções têm música?) In: **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, ano 11, nº 31, jun., Caxambu-MG.
1999. Música latino-americanas, hoje: musicalidade e novas fronteiras. In: TORRES, Rodrigo (org.). **Actas Del II Congreso Latinoamericano IASPM**. São Paulo: Fondart, p. 17-39.
2000. Brazilian Popular Music: an anthropological introduction. In: **Antropologia em Primeira Mão**, nº 40. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.
- MENEZES BASTOS, Rafael José e PIEDADE, Acácio C.
1999. Sopros da Amazônia: sobre as músicas das sociedades tupi-guarani. In: **Mana – Estudos de Antropologia Social**, vol. 5, nº 2, out., Rio de Janeiro, p. 125-143.
- MIDDLETON, Richard.
1990. **Studying Popular Music**. Milton Keynes: Open University.
- MONSON, Ingrid.
1996. **Saying something: jazz improvisation and interaction**. Chicago: The University of Chicago Press.
- MONTARDO, Deise Lucy Oliveira.
2002. **Através do Mbraka: música e xamanismo guarani**. Tese de doutoramento apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade de São Paulo. São Paulo.
- MOREIRA, Maria Sylvia Franco.
1963. O estudo sociológico de comunidades. In: **Revista da USP**, vol. 11, nºs 1 e 2, jun./dez., São Paulo, p. 29-40.
- MOTA, Leonardo.
- s.d. [1982]. **Violeiros do Norte: poesia e linguagem do sertão nordestino**. Rio de Janeiro: Cátedra.
- MUCHEMBLED, R.
1978. **Culture populaire et culture des élites**. Paris: Flammarion.
- NEPOMUCENO, Rosa.
2000. **Música Caipira: da roça ao rodeio**. São Paulo: Editora 34.
- NOGUEIRA, Oracy.
1955. Os estudos de comunidades no Brasil. In: **Revista de Antropologia**, vol. 3, nº 2, dez., São Paulo, p. 95-104.
- OLIVEIRA, E. V.

1966. **Instrumentos musicais populares portugueses**. Lisboa: Fundação Calouste Gibekian.
- OLIVEIRA, Roberto Cardoso de.
- 1971 [1976]. Identidade étnica, identificação e manipulação. In: ————. **Identidade, etnia e estrutura social**. São Paulo: Livraria Pioneira Editora. p. 1-30.
- 1973 [1976]. Um conceito antropológico de identidade. In: ————. **Identidade, etnia e estrutura social**. São Paulo: Livraria Pioneira Editora. p. 33-52.
- OLIVEIRA PINTO, Tiago de.
2001. Som e música: questões de uma antropologia sonora. In: **Revista de Antropologia**, vol. 44, nº 1, São Paulo, p. 221-286.
- OLIVEN, Ruben George.
1992. **A parte e o todo: a diversidade cultural do Brasil-Nação**. Petrópolis: Vozes.
- ORTNER, Sherry.
1984. Theory in anthropology since the sixties. In: DIRKS, N.; ELEY, G. and ORTNER, Sherry. **Culture, power and history: a reader in contemporary social theory**. Princeton: University of Princeton Press. p. 372-421.
- PIEIDADE, Acácio Tadeu de C.
- 1997a. Música Instrumental Brasileira e Fricção de Musicalidades. In: **Antropologia em Primeira Mão**, nº 21, Florianópolis: Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina.
- 1997b. **Música Yepa-masa: por uma antropologia da música no Alto Rio-Negro**. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.
1999. Flautas e trompetes sagrados do noroeste amazônico: sobre a música do jurupari. In: **Horizontes Antropológicos**, nº 11, Porto Alegre. Dossiê Música e Sociedade.
- POWELL, Lewis.
1992. **Music and musical thought in early Índia**. Chicago: The University of Chicago Press.
- RABINOW, Paul.
1975. **Symbolic Domination: cultural form and historical change in Morocco**. Chicago: The University of Chicago Press.
- RADCLIFFE-BROWN, Arthur Reginald.
- 1940 [1973]. Os parentescos por brincadeira. In: ————. **Estrutura e função na sociedade primitiva**. Petrópolis: Vozes, p. 115-132.
- 1949 [1973]. Notas adicionais sobre os parentescos por brincadeira. In: ————. **Estrutura e função na sociedade primitiva**. Petrópolis: Vozes, p. 133-146.
- REDFIELD, Robert.

- 1944 [1949]. **Civilização e cultura de folk**: estudos de variações culturais em Yucatan. São Paulo: Martins.
- REVEL, Jaques; CERTEAU, Michel de; JULIA, Dominique.
1989. A beleza do morto: o conceito de cultura popular. In: **A invenção da sociedade**. Lisboa: DIFEL, p. 49-76.
- SAHLINS, Marshall.
- 1976 [2003]. **Cultura e razão prática**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- 1988 [1990]. Cosmologias do capitalismo: o setor trans-pacífico do sistema mundial. In: **Boletim da Associação Brasileira de Antropologia**.
- SANDRONI, Carlos.
1997. La samba à Rio de Janeiro et le paradigme de l'Estacio. In: **Cahiers de Musiques Traditionnelles**, nº10, p. 153-168.
2001. **Feitiço Decente**: transformações do samba no Rio de Janeiro 1917-1933. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- SANT'ANNA, Romildo.
2000. **A moda é viola**: ensaio do cantar caipira. Marília: Editora Unimar.
- SANTOS, Marciano.
1937. A dança de São Gonçalo. In: **Revista do Arquivo Municipal**, ano 3, vol. XXXIII. São Paulo, p. 85-118.
- SEEGER, Anthony.
1987. **Why Suyá Sing**: a musical anthropology of an amazonian people. Cambridge: Cambridge University Press.
- SEGATO, Rita Laura.
1992. A antropologia e a crise taxonômica da cultura popular. In: **Seminário Folclore e Cultura Popular**: as várias faces de um debate. Rio de Janeiro: IBAC, p. 13-21.
- SETTI, Kilza
1985. **Ubatuba nos cantos das praias**: estudo do caçara paulista e de sua produção musical. São Paulo: Editora Ática.
- SEVCENKO, Nicolau.
1986. **A literatura como missão**: tensões sociais e criação literária na Primeira República. São Paulo: Companhia das Letras.
- SEVERIANO, Jairo e MELO, Zuza Homem de.
1998. **A canção no tempo**: 85 anos de música brasileira. São Paulo: Editora 34. Vols. 1 e 2.



SILVA, Francisco Pereira da.

1969. A dança do cateretê. In: **Revista Brasileira de Folclore**, ano 9, nº 25, set./dez., Brasília, p. 283-292.

SQUEEF, Ênio.

1982. Reflexões sobre um mesmo tema. In: SQUEEF, Ênio e WISNIK, José Miguel. **Música**. São Paulo: Brasiliense, p. 13-127. Série "O nacional e o popular na cultura brasileira".

TAMBIAH, Stanley Jeyaraja.

1990. **Magic, science, religion and the scope of rationality**. Cambridge: Cambridge University Press.

TRAVASSOS, Elizabeth.

1999. Redesenhando as fronteiras do gosto: estudantes de música e diversidade musical. In: **Horizontes Antropológicos**, nº 11. Porto Alegre. Dossiê Música e Sociedade.

TRAVASSOS, Elizabeth e CORRÊA, Roberto.

1986. **Pesquisa sobre cururu, siriri e viola de cocho**. Cuiabá: INF/FUNARTE.

TINHORÃO, José Ramos.

1988. **História Social da Música Popular Brasileira**. São Paulo: Editora 34.

TYSSERAND, Michel.

1998. **The kingdom of Zydeco**. New York: Arcade Publishing.

ULHÓA, Martha Tupinambá de.

1999. Música sertaneja e globalização. In: TORRES, Rodrigo (org.). **Actas Del II Congresso Latinoamericano IASPM**. São Paulo: Fondart, p. 47-60.

VELHO, Gilberto e KUSCHNIR, Karina.

2001. Biografia, trajetória e mediação. In: \_\_\_\_\_, **Mediação, cultura e política**. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, p. 13-28.

VIANNA, Hermano.

1987. **O mundo funk carioca**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

1995. **O mistério do samba**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

2001. Não quero que a vida me faça de otário: Hélio Oiticica como mediador cultural entre o asfalto e o morro. In: VELHO, Gilberto e KUSCHNIR, Karina. **Mediação, cultura e política**. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, p. 29-60.

VIANNA, Leticia.

2001. O rei do meu baião: mediação e invenção musical. In: VELHO, Gilberto e KUSCHNIR, Karina. **Mediação, cultura e política**. Rio de Janeiro: Acroplano Editora, p. 61-87.

VILHENA, Luis Rodolfo.

1992. Os estudos de folclore: os impasses na constituição de uma ciência brasileira. In: **Ciências Sociais Hoje**. ANPOCS, p. 55-73.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo e BERZAQUEM, Ricardo.

1977. Romeu e Julieta e a origem do Estado. In: VELHO, Gilberto. **Arte e sociedade: ensaios de sociologia da arte**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, p. 130-169.

WATERMAN, Christopher.

1990. **Jújú: a social history and ethnography of African Popular Music**. Chicago: The University of Chicago Press.

WISNIK, José Miguel.

1989 [1999]. **O som e o sentido: uma outra história das músicas**. São Paulo: Companhia das Letras.

WOORTMANN, Ellen.

1995. **Herdeiros, parentes e comadres: colonos do sul e sitiantes no Nordeste**. São Paulo: Hucitec.

## Guia para a audição do CD

O CD que acompanha este trabalho contém gravações que servirão para ilustrar a leitura do texto. Algumas das gravações foram feitas por mim com o auxílio de um gravador portátil de MD (*mini-disc*) da marca Sony (modelo MZ-N505). Por limitação do aparelho, as gravações foram feitas com conexão em linha, a partir da saída das mesas de som dos diversos eventos onde ocorriam cururus.

A gravação do CD foi feita com o auxílio de um software *Nero Express* com velocidade de gravação programada em 2400 bps. Daí pode ocorrer que alguns aparelhos de CD tenham dificuldade na leitura do mesmo. Neste caso, sugiro que a audição seja feita no CD player de um computador, menos sensível a problemas de gravação.

### Faixas

As faixas correspondem às músicas apresentadas nas transcrições, bem como outros exemplos que podem ilustrar questões levantadas nos textos.

#### Ex. 1 – Cururu 1 – Moacir Siqueira (duração 20:55)

Cururu gravado em 25/05/2003 durante a Festa das Nações, tradicional festa em Piracicaba. O acompanhamento é de Toninho da Viola, num bom exemplo de acompanhamento *ligado*. A cantoria de Moacir Siqueira é um bom exemplo da tendência atual do cururu em Piracicaba, onde predominam loas à platéia. Reparem também nas citações religiosas e no improviso feito em homenagem ao pesquisador (“o professor Allan”).

#### Ex. 2 – Cururu 2 – João Mazzero (duração 9:05)

Gravado em 18/05/2003 numa festa comunitária realizada na Praça Parafuso (lendário cantador das décadas de 60 e 70). O acompanhamento, *batido*, é de Milo da

Viola e Zé Lico. Também centrado em loas à platéia, apresenta um exemplo de *bateção* quando ele provoca outros cantadores presentes na apresentação.

Ex. 3 – Cururu 3 – Antônio Machado (duração 9:04)

Também gravado em 18/05/2003 na Praça Parafuso, este cururu tem o acompanhamento de Milo da Viola e Zé Lico, que mesclam as formas *batido* e *ligado*.

Ex. 4 – Cururu 4 (cururu-canção) – “Pescando e Passeando” – Camponês e Guará (duração 2:52)

Exemplo de cururu-canção gravado em 24/05/2003 na Festa das Nações. O cururu-canção é reconhecido pela sua rítmica e não possui os versos improvisados, como nos cururus exemplificados acima. Repare o ouvinte que Camponês e Guará é uma dupla que não usa viola, denotando uma tendência entre muitas duplas (o uso exclusivo de violões).

Ex.5 – “Canoeiro” (cururu-canção) – Tonico e Tinoco (duração 2:56)

Outro exemplo de cururu-canção, “Canoeiro”, composição de Zé Carreiro, é um clássico da música caipira, lançado originalmente na década de 40 e gravada por Tonico e Tinoco em 1950 (aqui, trata-se de uma regravação). Percebe-se, aqui, um exemplo da intermusicalidade a que me referi no capítulo 4 desta dissertação: o tema da pescaria é recorrente a vários cururus-canções.

Ex. 6 a 9 – Desafio de cururu: Narciso Corrêa *versus* Zico Moreira

Estas quatro faixas trazem o desafio gravado em LP, nos anos 70, entre dois grandes cantadores, Narciso Corrêa (de Londrina-PR) e Zico Moreira (de Sorocaba-SP). Obtive esta gravação a partir de um CD vendido por um dos cantadores de Piracicaba. Neste desafio há vários elementos importantes na *performance* do cururu: seu caráter de desafio entre cidades, a presença de uma torcida, a *bateção* entre os cantadores (o que

revela muito da dinâmica da verdadeira “economia política” que se instala na cantoria, conforme afirmei no capítulo 4). Outro dado importante é que o acompanhamento envolve percussão, fato que não mais se vê em Piracicaba.

Fx. 6 – Narciso Corrêa (duração 4:14)

Fx. 7 – Zico Moreira (duração 3:48)

Fx. 8 – Narciso Corrêa (duração 4:03)

Fx. 9 – Zico Moreira (duração 3:11)

Fx. 10 – “A volta do Caboclo”(moda-de-viola) – Milo e Juninho (duração 2:43)

Composição do antigo cururueiro piracicabano, Nhô Chico, “A volta do caboclo” é a moda-de-viola analisada no capítulo 4. A gravação foi feita na Festa das Nações, em Piracicaba, em 24/05/2003.

Fx. 11 – “A Casa” (pagode-de-viola) – Tião Carreiro e Pardinho (duração 2:48)

“A Casa” é um bom exemplo do pagode-de-viola, gênero popularizado e, segundo muitos, “inventado” por Tião Carreiro, exímio violeiro. Nesta gravação, o ponteador de viola mostra bem o virtuosismo que faz de Tião Carreiro um ídolo para os violeiros do interior de São Paulo.