

MEMÓRIA E IDENTIDADE SOCIAL NA MÚSICA CAIPIRA DA PAULISTÂNIA

Geise Bernadelli (UnB)

RESUMO: A proposta desse artigo é percorrer as origens da música caipira e perpassar o início de sua trajetória até a cisão que acometeu o gênero, assinalando as diferentes noções que se teve ao longo do tempo sobre o ser caipira, sua cultura, seus valores e modo de vida. Compreendido o objeto, buscou-se caracterizar a identidade social do caipira por meio das lembranças dos anciãos, das que são evocadas pela música, pelos causos e pelas tradições culturais, tomando-se por base relatos de velhos mestres violeiros e de jovens inseridos na cultura caipira, constatando-se a presença viva desta e interpelando-se sobre sua continuidade e representação nos dias atuais.

Palavras-chave: Caipira. Viola. Valores. Lembranças. Identidade social.

ABSTRACT: The purpose of this paper is to investigate the origins of Brazilian caipira music and go through the beginning of its trajectory to the break that affected the genre, pointing out the different notions that have had over time about the being caipira, its culture, its values and way of life. After to know the object, we intend to characterize the social identity of the caipira through the memories of the ancients, those evoked by music, cultural narratives and traditions, based from reports of old viola masters and young people inserted in Brazilian caipira culture, being verified the alive presence of this one and questioning on its continuity and representation in the present days.

Keywords: Caipira. Viola. Values. Memories. Social identity.

A música popular brasileira designada pelo termo sertanejo foi originada na música caipira, ou de raiz, como também é nomeada. Quem a criou foram habitantes dos estados de São Paulo, Minas Gerais (especificamente triângulo mineiro e sul), Goiás (incluindo parte do Tocantins que fora Goiás), Mato Grosso do Sul, parte de Mato Grosso e a metade norte do Paraná, portanto, a região a que Antonio Candido³² definiu como Paulistânia, que é todo o eixo de expansão e difusão da cultura bandeirante. Nesta região se fixou o que entendemos por cultura caipira e seus valores, sendo as pessoas que ali habitavam denominadas caipiras, espécie de bandeirantes atrofiados como nomeia Candido. A palavra caipira é oriunda do tupi e significa “habitante do mato”. As explicações etimológicas para sua origem partem de *ka'apir* ou *kaa-pira* - “cortador de mato”; *ka'a pora* - “habitante do mato”. O termo foi utilizado pelos indígenas para designar os colonizadores que chegaram à região onde hoje se situa o estado de São Paulo, já que cortar o mato era uma função dos recém-chegados exploradores. Com o passar do tempo a palavra tornou-se sinônimo de homem simples do interior, gente da roça (PIUNTI, 2011).

Já findos de 1800 os caipiras, esses habitantes do interior dos estados acima relatados, moravam e trabalhavam no campo, cultivavam sobretudo as lavouras de café de Minas e São Paulo e cuidavam principalmente de pecuária em Goiás e Mato Grosso. Sua música era uma expressão artística produzida espontaneamente, por prazer, estabelecendo relações de suas vidas com o que lhes acontecia no cotidiano, sendo restrita ao ambiente rural e conhecida apenas de boca em boca por pequenas comunidades, sem interesses comerciais, segundo pesquisas de André Piunti (2011). O jornalista afirma ainda que cantavam para declamar as alegrias e dificuldades da vida no campo, para celebrar um fato importante enquanto trabalhavam na roça ou quando se reuniam para alguma devoção religiosa. Essas canções, as

³² *Os parceiros do Rio Bonito* é a obra fruto da tese de doutoramento de Candido, em que se dedicou a estudar o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida (CANDIDO, 2010).

primeiras a serem chamadas de música caipira, eram essencialmente vinculadas a alguma de suas atividades, no que diz respeito ao seu trabalho ou às suas crenças. São dos caipiras os belos versos de devoção das canções folclóricas de Folia de Reis - “*Deus te sarve oratóro / Cum todo seus ornamento / Deus te sarve as estampinha / E as image qu’estão dentro.*”³³

Em 1914, sob a alcunha de Jeca Tatu, personagem de Monteiro Lobato, a figura do típico matuto ficou conhecida nacionalmente. O escritor o representou de maneira caricatural e jocosa, num tom de crítica por julgá-lo resistente à modernidade e desinteressado pelo conhecimento. Seu conto intitulado “Velha Praga”, que foi publicado no jornal O Estado de São Paulo, tornou-se posteriormente um dos capítulos de seu livro *Urupês*. Nele, de forma até mesmo agressiva, Lobato se mostrou assombrado e irritado pela figura desse caipira, também chamado caboclo, que ele considerava ser um parasita da terra, uma praga nacional, devido ao progresso ter avançado sobre o campo, com vias férreas, com chegada de imigrantes italianos e surgimento de maquinários, ao passo que o caboclo recuava calado, fechava-se e resistia aos novos tempos, mantendo hábitos terríveis e incompreensíveis aos seus olhos, como as queimadas para limpar a roça. Apenas uma década depois essa sua visão sobre o caipira cedeu lugar a uma análise social das condições daquela gente. Após conhecer mais a fundo a realidade do caboclo, sua vulnerabilidade às doenças da época como o amarelo, suas precárias condições de higiene, moradia e subsistência, Lobato começou a vê-los como vítimas da sociedade e do governo, que não tinha interesse em seu desenvolvimento nem em sua situação de pobreza e fome. Tornou-se, a partir de então, uma personalidade engajada na luta pelos direitos sociais essenciais, como saúde e saneamento básico, também pela modernização do país e nacionalização do petróleo. Retratou-se com o caipira a partir da 2ª edição de *Urupês* - “*É essa bicharia cruel que te fez papudo, feio, molenga, inerte. Tens culpa disso? Claro que não.*” (LOBATO, 2007, p. 12).

Não obstante as condições adversas de vida, o acuumento dessas pessoas e sua simplicidade, a criação musical não parou. Aquela gente sofrida continuava cantando suas rotinas e suas crenças.

Admirador dessa música e sua cultura, o jornalista Cornélio Pires desempenhou papel muito importante para a história da música caipira, pois acreditava que aquelas canções não poderiam ficar restritas ao povo que as produzia e investiu nelas. Sendo assim, em 1929 gravou os primeiros discos do gênero, em 78 rotações, com canções, anedotas e desafios de vários artistas reunidos por ele. Foram 6 discos diferentes, produzidos em maio daquele ano, com prensagem audaciosa de 5 mil cópias cada, totalizando 30 mil exemplares que apenas ele pode vender ou distribuir. As primeiras gravações assinalam o início da produção de músicas caipiras com intuítos comerciais, sendo aquela data considerada o ano de seu nascimento.

As cidades do interior paulista foram as precursoras do estilo, sobretudo o chamado triângulo da música caipira, composto pelas cidades de Piracicaba, Sorocaba e Botucatu. Também cidades do interior mineiro, goiano e mato grossense se destacavam pelas produções musicais e pela ascensão de artistas cujo principal atributo era a potência das vozes (Caçula e Mariano, Zico Dias e Sorocabinha, das primeiras gravações) e a habilidade de pontear a viola, instrumento típico da música sertaneja de raiz³⁴. Toadas e pontilhados de viola começaram a surgir e a ganhar mais admiradores, os violeiros se apresentavam em circos, feiras agropecuárias, eventos de pequenas cidades e no rádio. As potentes vozes ganharam as

³³ Canção declamada na tradicional Folia de reis de Patrimônio do Rio do Peixe, distrito do município de Prata - MG. Observou-se a notação da letra escrita pelo contramestre num pedaço amarelado de papel, com essa exata grafia. A folia é promovida anualmente no decorrer do mês de janeiro, a tradição é mantida pela companhia de folia e patrocinada pelos moradores da região.

³⁴ A música caipira (ou moda de viola, ou música sertaneja de raiz) é denominada pela característica de apresentar, original e essencialmente, a combinação acústica de um dueto de vozes em terças e ponteados, rasqueados e emboladas de viola, também catiras e sons corporais, sem a presença de instrumentos eletrônicos (VILELA, 2011).

estradas e algumas emissoras, difundindo a cultura caipira e, devagar, conquistando consideração dentro do que se aceitava por música naquela época e tornando-se, posteriormente, o gênero musical mais popular no Brasil.

Dos anos 20 e 30, início e projeção do estilo musical, aos anos 50, sua consolidação e período de maior sucesso, as modas sertanejas reinaram nas rádios e eram apreciadas em todos os extratos sociais. No entanto, o êxodo rural e o crescimento das grandes cidades trouxeram avanços tecnológicos e aceleração do ritmo de vida das pessoas, aumento do consumo e das necessidades de luxo. Tais padrões, claramente opostos à singeleza e ao compasso lento do homem do campo, contribuíram para a estigmatização e formação de preconceitos sobre essas canções que as relegaram a um patamar depreciativo, transferindo seu lugar de destaque nas salas das casas para os quintais, como relata a jornalista Rosa Nepomuceno (1999). Na década de 60 o cenário nacional rotulava a música caipira como a arte do atraso e, desde então, ainda carrega resquícios de ser uma prática marginalizada e tida como menor.

No final dos anos 70 do século XX a viola começou a figurar nos instrumentos das composições da bossa nova, gênero que imperava nas rádios FM, enquanto a música sertaneja, a esta altura, frequentava apenas as frequências AM. Musicistas como Renato Andrade, Geraldo Ribeiro e Theodoro Nogueira, alçaram a viola ao patamar da música erudita clássica levando-a ao Teatro Municipal de São Paulo, momento em que Ribeiro registrara seu “*Bach na Viola Brasileira*”. No entanto, a modernidade urgia e não voltava seus olhos para o antigo, seja ele o popular ou o erudito, e a iniciativa foi apreciada somente pelos poucos que se agradaram da mistura. O sertanejo só renasceu verdadeiramente para o cenário nacional depois que, em 1973, Renato Teixeira apresentou a Elis Regina sua composição *Romaria*, e a voz feminina mais aclamada da época levou o país todo a cantar “sou caipirapirapora” (PIUNTI, 2011).

Fora um momento de reacendimento dos ânimos dos cantores e compositores de raiz, mas também de tensão. Buscando ascensão social e dispostos a atender às demandas das gravadoras por modernização, muitas duplas incorporaram modismos da cidade, tanto nas canções com novas temáticas e a integração de instrumentos eletrônicos, como guitarras, teclados e baterias, e de estilos diversos como o rock e o *country* americano, quanto nas vestimentas, acessórios e presença de palco. O que ocorreu, por exemplo, com Léo Canhoto e Robertinho, que mudaram seu estilo musical e visual após estreia na gravadora RCA, em 1969, aparecendo de motos e guitarras e trajando roupas misto de boiadeiro com roqueiro (NEPOMUCENO, 1999).

Na contramão das intenções de Renato Teixeira e dos tradicionais caipiras, que desejavam recuperar o protagonismo da música de raiz, de trazer a poesia do matuto para seduzir o homem da cidade, os novos sertanejos se adaptavam à demanda comercial. Assim, os cantores e compositores de raiz “picavam a mula pro mato³⁵”, enquanto a nova corrente do sertanejo encontrava seu lugar ao sol no cenário musical nacional. Assim deu-se a maior cisão dentro do gênero, separando-o nas vertentes: música caipira e música sertaneja.

Não obstante a cisão e, apesar de o gênero sertanejo ter sido o filão de sucesso e visibilidade nacional e internacional, a música caipira permaneceu em seu lugar, tanto regionalmente localizada quanto com relação aos temas, valores e modo de vida cantados.

Em março de 1980 surge o programa *Viola minha viola*, na TV Cultura, uma tentativa de reafirmação e valorização das práticas sociais caipiras para um público que ainda era cativo do ritmo. Os criadores do programa foram o radialista Moraes Sarmiento e o compositor Nonô Basílio, posteriormente ganhou a presença da cantora, atriz, compositora e pesquisadora Inezita Barroso. Há 35 anos no ar, ininterruptamente, o *Viola minha viola* é o

³⁵ Picar a mula pro mato é uma expressão caipira que significa sair de ou ir a algum lugar dando esporadas na mula para ir depressa.

mais antigo programa musical da TV brasileira e divulga as variações culturais decorrentes da música caipira, tais como os cateretês³⁶, rasqueados, catiras, recortados e embolados, tendo sido o palco de grupos folclóricos regionais e o berço de grandes nomes da música sertaneja brasileira. Com o sucesso do programa e da divulgação da cultura caipira, na década de 90 a viola voltou ao centro da cena cultural e mais atrações regionais foram criadas para divulgar esse trabalho, como exemplo: o Programa Brasil Caipira, no ar desde 1990 (RIBEIRO, 2015).

Na recente produção musical do gênero sertanejo, percebe-se um localizado movimento de reafirmação da música de raiz, como é possível notar em algumas canções de duplas expoentes na mídia, embora não deixem os recursos tecnológicos de que dispõem, talvez resquícios longínquos de sua origem. No entanto, caminhando a léguas de distância desse gênero hoje midiaticamente posicionado, está a música caipira, em franca produção, muitas ainda aos moldes naturais e longe dos holofotes. Surgem novas composições resgatando a mesma temática do início, exaltando o ritmo de vida do homem do campo, pregando seus valores e costumes, contando seus causos e histórias, músicas que exprimem elementos característicos tais como expressões orais e referências a locais e a hábitos que já não existem ou que se restringem a regiões e épocas determinadas (como as Folias de Reis).

Esbrangente, CD gravado em 2002 por Roberto Corrêa, Badia Medeiros e Paulo Freire (CORRÊA, 2002), apresenta uma mostra significativa do trabalho que vem sendo empenhado por músicos envolvidos com a cultura de raiz, são acústicos de viola e de viola de cocho³⁷, sobretudo em afinações rio abaixo e rio acima³⁸, composições novas e antigas, cateretês, causos, contos e os certos desafios de Badia, mestre catireiro.

A gente vivida que labuta com essa música relata que suas recordações pessoais, sobretudo as de infância, cruzam-se com as temáticas e com as várias histórias retratadas nas composições caipiras. Essas pessoas vivenciaram grande parte dos costumes nelas cantados e sabem, com as lembranças presentificadas ao ouvi-las, como transcorreu sua infância, como eram as festas nas fazendas, as folias de reis, as celebrações de sementeiras e colheitas e como a música significava mais que festejos, marcava em narrativas, muitas vezes longas e complexas, os costumes das pessoas e as histórias de suas regiões. Elas contam ainda que a música era orgulho para os homens do campo, que inventavam terços e novenas para fazer festejos regados a danças, apresentações de violeiros, catiras e desafios de moda de viola. Relatam como a alimentação era farta a partir da produção de subsistência, dos pés de frutas típicos de cada localidade, dos alimentos característicos como doces de casca e em calda, compotas, carnes de lata. Lembram-se de costumes perdidos pelo tempo, como o das mulheres amamentarem o filho da vizinha de fazenda, cujo leite havia secado, ou o de receber uma nova família de colonos³⁹ com um prato de comida. Trazem vivas na memória as lembranças daquele tempo que afloram ao escutar as modas de viola. Muitas vezes trazem presentes em seus hábitos os feitos caipiras, com detalhes do modo de falar e expressões (angu de caroço, ponhá reparo, ovo atravessado, malemá), de palavras que designam objetos (cuiro, carro de boi, tuia, arapuca, tapera) e medidas de peso, distância e tempo às quais não se tem mais notação, por terem caído em desuso (légua, braça, grossa, fardo). Algumas letras mais antigas apresentam um vocabulário regional tão específico que, se não for catalogado,

³⁶ Cateretês e catiras são coreografias que acompanham e, muitas vezes, desafiam a viola. As origens dessa dança foram apontadas por Mario de Andrade em seus estudos sobre a história da música popular brasileira. (ANDRADE, 1980).

³⁷ A viola de cocho é tipicamente fabricada nos estados de Mato Grosso e Mato Grosso do Sul, tem como principal característica ser esculpida inteiriça do tronco de uma árvore, o que lhe proporciona um som característico (VILELA, 2011).

³⁸ As afinações de viola são muitas e com variações, as tradicionais são: rio acima, rio abaixo, cebolinha, cebolão e cana verde (VILELA, 2011).

³⁹ Colonos era o nome que se dava aos trabalhadores de uma terra que não era própria, mas prestavam serviço ao dono da fazenda em troca do cultivo de uma parte da área para sua subsistência (CANDIDO, 2010).

podem perder-se e ficar sem equivalência para as próximas gerações.

O trabalho que se vem empenhando no atual universo da música caipira brasileira visa recuperar uma realidade, da riqueza dessa cultura, de seus costumes, da peculiaridade de sua constituição, e é também um dever de memória⁴⁰, de lutar contra a força do esquecimento.

Aparentemente, tais ações são empreendidas por pequenos grupos ou indivíduos e localizadas nas cidades do interior. No entanto, em maio de 2017, em Belo Horizonte, realizou-se o seminário *Violas: o fazer e o tocar em Minas Gerais*, no qual reuniu-se grande diversidade de mestres violeiros, tocadores e fazedores de viola, luthiers e também pesquisadores, catireiros, mestres de folia ou meros admiradores do instrumento e das práticas culturais que o envolvem. O objetivo foi promover uma imersão na história e no universo cultural e simbólico da viola no Brasil, mas sobretudo em Minas Gerais, buscando compreender as relações deste instrumento com as vivências coletivas, religiosas e identitárias do povo mineiro. O evento integrou as ações de pesquisa do Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais – Iepha – para reconhecimento dos saberes e formas de expressões ligadas à viola como patrimônio cultural imaterial do estado.⁴¹

Por meio de detalhados cadastros do maior número possível de violeiros e artesãos da viola em atividade na região, o Iepha conseguiu, em junho de 2018, tornar o Registro dos Saberes, Linguagens e Expressões Musicais da Viola em Minas Gerais, um patrimônio cultural imaterial do Estado, tamanha a importância de seus valores históricos, socioculturais e identitário para Minas. A riqueza cultural da viola deve-se por estar presente em expressões artísticas como a Folia, o Congado, a Roda de Viola, a Dança de São Gonçalo, a Catira do Triângulo e Sul de Minas, o Batuque e o Lundu, presentes na região Norte, além de ser o principal instrumento que simboliza e identifica a música caipira.

Na esteira das vivências desse seminário, busquemos explorar alguns dos temas apresentados à luz dos estudos sobre memória e identidade social a partir das abordagens de Maurice Halbwachs, Paul Ricoeur e Michael Pollak.

1. Identidade social a partir de lembranças

No documentário *Os Caipiras* (2001) da TV Cultura, Antonio Candido fala da extensa pesquisa que empreendeu sobre o caipira em seu *Os parceiros do Rio Bonito*. Num determinado ponto, o crítico afirma que aquelas figuras que pesquisou e seu modo de vida já estão extintos, não mais existem daquela forma que presenciou, devido ao avanço do tempo e advento da modernidade, mesmo no ambiente rural.

Podemos afirmar, então, que os caipiras que ainda existem são ou espécies de resistentes que mantêm sua cultura viva, ainda que modificada, ou descendentes que empreendem a tarefa de rememorar e garantir a permanência dessa cultura, como um dever de memória?

O Seminário Violas, referido acima, foi um evento em que pude confirmar tais suspeitas. Dezenas de violeiros, fazedores de violas, mestres foliões e admiradores da cultura caipira se encontraram naqueles dias para compartilhar seu modo de construir e de tocar o instrumento, para compreender a origem da viola no Brasil e sua importância na cultura

⁴⁰ Dever de memória, termo cunhado por Ricoeur, remete à necessidade de não se deixar esquecer algo, algum acontecimento, e está, portanto, submetido à problemática do esquecimento e dos usos e abusos da memória, relacionando-se de forma complicada com a história, com a memória coletiva e com o perdão. O dever de não esquecer é normalmente associado às tragédias, mas, neste caso, a valores culturais positivos que não se quer deixarem perder. (RICOEUR, 2007)

⁴¹ Em ambiente digital o evento criou a página <https://www.facebook.com/events/bdmg-cultural/semin%C3%A1rio-violas-o-fazer-e-o-tocar-em-minas-gerais-16-e-17-maio/249008778898621/>, onde constam alguns registros em vídeo.

caipira, para trazer ao palco e cultivar o saber ancestral dos mestres mais antigos e ainda vivos, para trazer ao palco também a nova geração de violeiros que, mesmo nascidos em metrópoles, admiram, identificam-se, celebram e divulgam o modo de vida caipira.

Foram atentamente ouvidos e fervorosamente aplaudidos Seu Domingos de São Francisco e Odorino Siqueira, mestres de folia, bem como Moizés Montes e Virgílio Martins, fazedores de viola, e também Vergílio Lima, luthier⁴², todos já idosos, cada qual contando sua história de vida com a viola e sua maneira de lidar com esse instrumento. Várias pessoas da plateia comoveram-se com essas falas e ouvi de um violeiro emocionado: “São os nossos mais antigos mestres ainda vivos, pode ser a última vez que os vimos tocar”.

Seu Domingos contou como que, desde criança, a folia foi parte de sua vida, como esse festejo guia sua memória e estruturou sua rotina e de sua família. Emocionado, relatou uma lembrança de quando pequenino, noite de lua clara, acordou assustado com o barulho e sentiu pela primeira vez aquele som estrondoso dentro do peito, depois um outro mais estridente e uma melodia cadenciada, cantada por uma gente simples, mas bem adornada, que se vinha chegando à sua casa. Conta que não compreendia o que se passava, mas via que as pessoas estavam muito certas do que faziam e o som era inebriante e lhe tomava todo o corpo. Somente depois, quando já carregava as bandeiras dos santos, Seu Domingos foi entendendo a composição e o papel de cada um naquela orquestra, os tambores, a rabeça, as estampas, os palhaços, os bastiões, o contramestre, o festeiro, o próprio motivo da festa, tudo foi se encaixando na medida em que ganhava sentido para aquele que foi se criando um caipira.

Marimbondo Chapéu, nome artístico do rabequeiro Ivanildo Silva, de 36 anos, levou ao palco seu pai, Antônio Preto, um renomado folião do Vale do Jequitinhonha, para contar como os dois constroem uma viola. O caso começou pela escolha do lugar onde procurar a madeira certa, um local de difícil acesso, mas onde poderiam encontrar uma boa madeira. As dificuldades na retirada da tora, o transporte da mesma feito numa motocicleta, as várias quedas e paradas que tiveram que fazer, tudo foi relatado em detalhes cuja plateia absorvia com compreensão justa e algumas risadas, como todo bom caso exige. Do tratamento dado à tora para que se tornasse uma caixa acústica, à escolha de madeiras específicas para cada parte da rabeça ou da viola, e aos entalhes finais e afinação, tudo em detalhes caprichosos contados por um e arrematado por outro, o velho e o novo, numa fraternidade de conhecimentos tão respeitado por todos ali que só pude compreender quando Marimbondo, emocionado, fez reverência a quem o ensinou tal arte, Zé Coco do Riachão⁴³, fechando sua parte no seminário tocando com sua rabeça “Não me deixe só”, composição caprichosa do mestre.

Sendo a memória algo imaterial e representação do passado feita no momento presente, como nos afirma Halbwachs (2006), sob esse aspecto o seminário foi um evento de partilha de memória, onde velhos violeiros e mestres contaram suas histórias e puderam confirmar uns aos outros a comunhão de seus hábitos, de suas manifestações culturais e de seu modo de vida que orgulhosamente cantam, atestando sua existência, talvez até sua resistência, e reafirmando seus valores e sua cultura, essencialmente oral.

⁴² Cabe ressaltar a distinção que os próprios caipiras fazem entre os luthiers e os fazedores de viola, estes são pessoas que aprenderam com antigos mestres violeiros e de forma rústica a produzir seus próprios instrumentos, de acordo com as ferramentas e o material de que dispõem. Aqueles são artesãos, normalmente pessoas que estudaram a construção dos instrumentos como a uma arte. Nesse universo, ambos nutrem pelo trabalho um do outro profundo respeito e reverência.

⁴³ José dos Reis Barbosa dos Santos, nascido numa folia de reis em janeiro de 1912, falecido em 1998, é conhecido por Zé Coco do Riachão, mas ganhou fama nacional e internacional depois de gravar suas músicas em disco, o que ocorreu somente em 1980 por obra de Téo Azevedo, violeiro e produtor cultural. Já no primeiro disco Zé Coco se destacou pela autenticidade, sendo aclamado por críticos de renome como José Ramos Tinhorão, que lhe dedicou calorosos elogios. Desde então, além de ser a sumidade da rabeça e da viola caipira, ele é também conhecido como o “Beethoven do sertão” (NEPOMUCENO, 1999, p. 43).

No entanto, havia muita gente jovem, tanto na plateia entre os admiradores e violeiros quanto no palco entre os convidados palestrantes, pessoas que provavelmente nasceram nas cidades e que, pela faixa etária, mesmo que nascidos no campo, não presenciaram o modo de vida caipira de que trata as músicas. Como compreender a comunhão que manifestaram com os causos e temas das modas dos velhos violeiros? Como explicar a autenticidade da música caipira de uma violeira e compositora de 20 anos de idade, como é o caso de Letícia Leal? O que explica a dedicação de Ivan Vilela à pesquisa da música caipira, um professor, compositor e violeiro de apenas 55 anos? Porque os jovens netos do Sr. José Maria, do Grupo de Catira Pedro Pedrinho, se interessam por essa dança folclórica e treinam diariamente, participam de eventos e mantêm aulas para crianças no grupo já numeroso de catira em Martinho Campos?

Uma justificativa é que, ainda segundo Halbwachs, a memória é moldada pelas influências sociais e coletivas a que o ser é submetido. Sendo assim, buscando-se conhecer a história de vida dessas pessoas verifica-se que alguém de seu convívio, alguém próximo ou mesmo uma comunidade, foi responsável por apresentar a elas e inseri-las nesse universo caipira. No entanto, apenas o conhecimento ou convívio com uma cultura não nos torna parte dela, é preciso haver algo além, uma identificação mais profunda e uma prática que torne o ser verdadeiramente a ela integrado.

Essa identificação profunda pode ser compreendida pelos três sujeitos de atribuição da lembrança: eu, os coletivos, os próximos (RICOEUR, 2007). Segundo o filósofo fenomenologista, além das lembranças que a própria pessoa possui ou elabora, os coletivos, o grupo de pertencimento, também é um atribuidor de lembranças, visto que pode confirmar ou corrigir algo de que se lembra e foi partilhado, bem como o grupo pode trazer à tona uma lembrança de que o sujeito não tem clareza mas que bebe nessa fonte para completar a sua própria. Os próximos, aqueles que atestam nossa existência, nos atribuem lembranças como espécies de testemunhas e são os responsáveis por nos inserir num contexto social, daí a relevância de sua memória para confirmar a minha. Mesmo que a lembrança de um acontecimento seja intransferível de um ser para o outro, pois cada um que se lembra o faz sob o seu ponto de vista, o “lembrar-se de algo é lembrar-se de si” (RICOEUR, 2007). Sendo assim, e voltando às questões colocadas anteriormente, a constituição de um sujeito, seja material ou social, passa necessariamente por suas origens, portanto, a atribuição de lembranças de um próximo é também fator de constituição de quem sou eu e busco em suas lembranças algo em que eu possa me identificar.

O jovem que está inserido na cultura caipira, quando não é nativo do ambiente rural, o faz porque algo nela lembra-o de si próprio, mesmo que essa lembrança seja, na verdade, de alguém próximo, seja de um acontecimento vivido “por tabela” (POLLAK, 1992) por alguém com quem o laço afetivo foi estruturante para a formação de seu caráter. Neste quesito a cultura oral ocupa lugar de destaque, pois é passada de geração a geração, olhos nos olhos, o que evidencia sua natureza afetiva. Essa afetividade da cultura oral creio ser o que constitui a base comum relatada por Halbwachs.

Para que nossa memória se beneficie da dos outros, não basta que eles nos tragam seus testemunhos: é preciso também que ela não tenha deixado de concordar com suas memórias e que haja suficientes pontos de contato entre ela e as outras para que a lembrança que os outros nos trazem possa ser reconstruída sobre uma base comum. (HALBWACHS apud POLLAK, 1989, p. 4).

A cultura caipira, que é impressa nas músicas pelos instrumentos utilizados, pelo teor das composições, pelas manifestações culturais que as rodeiam, pelos temas que canta, pode ser então considerada uma memória coletiva? Certo que sim, se considerarmos a concepção

desse sociólogo (HALBWACHS, 2006) de que a força dos diferentes pontos de referência que estruturam nossa memória, como os costumes, o folclore, a música e até mesmo as tradições culinárias, é o que a insere na memória da coletividade. Mais ainda, a música caipira é, certamente, um elemento de coesão social em que sua adesão se dá por afetividade, formando-se em torno dela o que Halbwachs nomeia de “comunidade afetiva”, sendo esta a base comum mencionada acima e que compõe a identidade social que é o ser caipira.

O interesse por estudar essa cultura oral e a paixão que nutro pela música caipira surgiu por atribuição de lembranças dos meus próximos, sobretudo meu pai e minha avó materna. Não fui criada na roça, não vivenciei a lida no campo nem suas típicas manifestações culturais, mas meus próximos sim, tive apenas algumas experiências em fazendas de parentes, que foram suficientes para atestar a legitimidade de seus relatos. Quando ouço suas recordações de infância e mocidade e vejo a emoção que sentem ao ouvirem as modas que cantam seu antigo modo de vida, é como se minhas também fossem essas lembranças, eu as elaboro mentalmente tal qual me foram descritas várias e várias vezes. Obviamente que suas lembranças não foram transferidas a mim, tal a impossibilidade de que trata Ricoeur, já mencionada acima. Mas, estando integrada a esse universo por intermédio das lembranças dos meus próximos, tendo recebido deles seus valores, suas crenças, tendo apreendido seu modo de vida a ponto de reproduzi-lo muitas vezes naturalmente, identifico-me com a identidade social caipira. É claro também que, inserida num contexto de metrópole e de ritmo de vida acelerado, num ambiente extremamente diverso do rural, essa identificação fica reservada ao campo afetivo, das lembranças, do que propriamente ao material, mas aflora como uma erupção quando meus ouvidos captam um ponteado de viola e o peito aperta de saudade de algo que não vivi, mas que meus próximos queridos comigo compartilharam.

Buscando respostas para meus questionamentos iniciais e do porquê sinto saudade de algo que não vivi, numa conversa com o violeiro Wilson Dias tive o privilégio de uma epifania a partir de uma frase sua: “Tive a ideia de fazer *Mucuta*⁴⁴ ao me lembrar claramente de um dia em que, eu menino, me acordei de madrugada com a folia chegando em casa. Foram imagens sonoras, eu me lembrava de alguma coisa e uma melodia me vinha.”

Consternada pelo que significava o termo *imagens sonoras*, me lembrava dos estudos que fizera sobre as definições de lembrança pura e lembrança imagem de Bergson, problematizadas por Ricoeur pelo que nomeou de forma correspondente de lembrança certa e lembrança do tempo passado, respectivamente. Afirmo Bergson que “uma lembrança, à medida que se atualiza, provavelmente tende a viver numa imagem, [...]” (BERGSON apud RICOEUR, 2007, p. 68). No caso de Wilson a lembrança vive numa imagem com som, com melodia, e essa melodia traduz algo. Essa representação da lembrança, sem dúvidas, é interessante.

Posteriormente, ao ouvir o álbum completo lendo as histórias do encarte e, mais especificamente, a faixa que leva o mesmo nome, *Mucuta*, pude compreender melhor do que o violeiro falava. A melodia é chorosa, mas firme, com um ponteado de viola em tom de lamento, rica em harmonia e complexidade de acordes. O sentido da melodia se completa com a narrativa de que aquela era uma lembrança da época de Wilson moleque, quando morava num sítio com a família numerosa e de poucos recursos, e duas meninas vizinhas vinham sempre na “hora do comer”. A mesa era regrada, mas sua mãe não deixava as meninas sem comida e ainda lhes dava o que levar aos demais.

Era a hora da mucuta, um saco com punhadinhos de arroz, feijão, farinha...
Wilson as acompanhava pelo caminho, observando o cachorro que tropeçava
ao andar. Só depois de homem feito, compreendeu completamente o gesto da

⁴⁴ *Mucuta* é um álbum de música instrumental autoral, as tais imagens sonoras, e seu encarte narra as histórias, lugares e pessoas que surgiram nas lembranças de Wilson (DIAS, 2011).

mãe e compôs Mucuta em ação de graças. (DIAS, 2011, p. 7).

Uma poesia em forma de canção que surge de uma lembrança do tempo passado em imagem sonora. As outras faixas do álbum dialogam harmonicamente com as narrativas equivalentes e fazem muito sentido para mim, que identifico aquelas práticas sociais com as lembranças que meus próximos partilharam. Há inúmeros exemplos de composições que representam um momento passado e que, apesar de serem recentes, integram também essa memória coletiva da cultura caipira.

Há ainda um diálogo vivo entre essa música que é parte de uma cultura oral e uma parcela de nossa literatura que estabeleceu suas bases em narrativas orais regionais, como é o caso envolvendo Guimarães Rosa. Téo Azevedo, violeiro e produtor cultural já mencionado aqui por ter descoberto Zé Coco do Riachão, conta que sempre ouvira que seu mundo musical era o mundo de Guimarães, até que resolveu conhecer a obra do escritor e percebeu que a identificação era real, o universo do violeiro e o do escritor era o mesmo, o sertão das gerais e o modo de vida catrumano⁴⁵. Único a obter autorização da família, Téo é o violeiro que musicou versos de Guimarães Rosa extraídos de suas mais diversas obras, *Grande Sertão, Veredas; Sagarana; Ave palavra; Manuelzão e Miguilin; Urubuquaquá no Pinhém*, dentre outras, uma trajetória contada em detalhes no encarte do álbum *Guimarães Rosa – Mineirada Roseana*, “Comecei a gostar de Guimarães Rosa, mesmo sem entender direito [...] fui aprendendo aos poucos. [...] a Thaís [de Almeida Dias, escritora, poetisa e produtora] me disse uma coisa que nunca mais saiu da minha cabeça: 'Você é o único no Brasil que tem simplicidade musical para musicar os poemas de Guimarães Rosa com o sabor e o cheiro do Cerrado do Grande Sertão Veredas!’” (AZEVEDO, 2015). A relação da música caipira com a literatura é muito rica, objeto para um outro ensaio.

Percorrida essa investigação e almejando ter elucidado algumas dúvidas, coloco-me, por fim, diante de um último questionamento que retoma o início dessa jornada: a afirmação de Antônio Candido, de que o caipira que pesquisou e seu modo de vida já estão extintos, pode ser considerada completamente correta? Diante do que aqui foi relatado não podemos pensar que o caipira resiste? Ou que há uma diferente configuração do ser caipira, mas que existem ainda vivos alguns antigos resistentes e que eles conseguiram transmitir seus valores e tradições aos descendentes que, por sua vez, embora inseridos no universo urbano, re(a)presentam as práticas sociais caipiras do passado por serem elas constituintes de uma identidade social afetiva e de uma memória coletiva para si e, mais, projetam-nas para o futuro como um dever de memória? Acredito que as respostas sejam afirmativas e me empenharei num diálogo com o mestre Candido. O caipira de hoje não está mais se isolando, está buscando o mundo com o olhar do violeiro, o olhar de encantamento pela natureza, pela riqueza de suas raízes.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mário de. **Pequena história da música**. 8. ed. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1980.

CANDIDO, Antonio. **Os parceiros do Rio Bonito**: estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida. 11. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2010.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2006.

⁴⁵ Termo muito utilizado por Guimarães Rosa, sobretudo em *Grande Sertão: Veredas*, para designar aquele caipira mais rudimentar, mais rústico.

LOBATO, Monteiro. **Urupês**. São Paulo: Editora Globo, 2007.

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

PIUNTI, André. **Música sertaneja** – uma paixão brasileira. Vol. II. São Paulo: Ed. Talismã, 2011.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. In: **Estudos Históricos**, vol. 5, nº 10, p. 200 – 212. Rio de Janeiro, 1992.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. In: **Estudos Históricos**, vol.2, nº 3, p. 3 – 15. Rio de Janeiro, 1989.

RIBEIRO, José Hamilton. **Música caipira**: as 270 melhores modas. 2. ed. Santos: Realejo Edições, 2015.

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

VILELA, Ivan. *Cantando a própria história*. Tese (Doutorado em Psicologia) – Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo. São Paulo, p. 351. 2011.

Referências Audiovisuais

AZEVEDO, Téo & Convidados. **Guimarães Rosa** – Mineirada Roseana. Montes Claros: Independente, 2015.

CORRÊA, Roberto; FREIRE, Paulo; MEDEIROS, **Badia. Esbrangente**. Brasília: Zen Studio, 2002. 1 CD.

DIAS, Wilson. **Mucuta**. Belo Horizonte: Estúdio Rio Abaixo, 2011.

OS CAIPIRAS, por Antonio Candido. Direção: Isa Grinspum Ferraz. Produção: Zita Carvalhosa. Documentário, 20'08". **Brasil**: TV Cultura e Arte, 2001. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=COgTtPtMaTc>. Acesso em dezembro de 2017.

[Recebido: 20 jan. 2019 – Aceito: 20 mar. 2019]