

**UNIVERSIDADE METODISTA DE PIRACICABA
FACULDADE DE CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO**

CINTYA FERNANDA MORATO SOARES FERRAZ

**MÚSICA CAIPIRA E PROFESSORES DE MÚSICA
PIRACICABANOS:
IDENTIDADE, MEMÓRIA E TRADIÇÃO**

**PIRACICABA, SP
2015**

**MÚSICA CAIPIRA E PROFESSORES DE MÚSICA
PIRACICABANOS:
IDENTIDADE, MEMÓRIA E TRADIÇÃO**

CINTYA FERNANDA MORATO SOARES FERRAZ
Orientador: Prof. Dr. Thiago Borges de Aguiar

Dissertação apresentada à Banca Examinadora do Programa de Pós-Graduação em Educação da UNIMEP como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Educação.

PIRACICABA, SP
2015

Ficha Catalográfica elaborada pelo Sistema de Bibliotecas da UNIMEP
Bibliotecária: Carolina Segatto Vianna CRB-8/7617

F381m	<p>Ferraz, Cintya Fernanda Morato Soares</p> <p>Música caipira e professores de música piracicabanos : identidade, memória e tradição / Cintya Fernanda Morato Soares Ferraz. – 2015. 143 f. : il. ; 30 cm.</p> <p>Orientador: Prof. Dr. Thiago Borges de Aguiar. Dissertação (mestrado) – Universidade Metodista de Piracicaba, Educação, 2015.</p> <p>1. Música sertaneja – Piracicaba (SP). 2. Cultura popular. 3. Professores de música. I. Aguiar, Thiago Borges de. II. Título.</p> <p style="text-align: right;">CDU – 78(81)(091)</p>
-------	---

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Thiago Borges de Aguiar (orientador)
Universidade Metodista de Piracicaba – UNIMEP

Prof^a. Dra. Paula Leonardi
Fundação Carlos Chagas – FCC

Prof^a. Dra. Luzia Batista de Oliveira Silva
Universidade Metodista de Piracicaba – UNIMEP

*Dedico este trabalho aos que foram, são e serão meus alunos,
que me inspiram diariamente a buscar conhecimento.*

AGRADECIMENTOS

“A vida é a arte do encontro, embora haja tanto desencontro pela vida”, já cantaram os poetas-músicos Vinicius de Moraes e Baden Powell em “Samba da bênção”. Aqui, agradeço, aos frutíferos encontros, regados por amor e paciência, que tive durante essa caminhada de estudos e da vida.

Primeiramente, aos meus pais, que não mediram esforços para que eu concluísse meus estudos acadêmicos e musicais, sempre com um sorriso no rosto e orgulho estampados no coração. Também, pelos constantes estímulos e entusiasmos durante minha trajetória de vida repleta de “invenções”. Agradeço também à minha mãe, por ter escaneado para mim a foto do meu avô materno que foi incluída neste trabalho e, também, pelas dicas ortográficas. Amo vocês!

Ao meu marido, companheiro de todas as horas, incentivador de todas as minhas “loucuras insanas” pessoais e profissionais e que me ajuda tão bem a cuidar das nossas “meninas”. Também pelos chás e chocolates que me trouxe durante as infindáveis horas de leituras ou em frente ao computador. Obrigada, meu amor!

Aos amigos dos “bailes da vida”: da infância, da igreja, dos colégios, da faculdade, da pós-graduação, do trabalho, das corridas e da academia, aos músicos e musicistas com quem fiz inesquecíveis “tocanças” por aí. Nesses dois anos ouviram tantos “nãos” aos convites feitos para mim e, mesmo assim, não desistiram da minha amizade. Valeu pelo incentivo!

Aos familiares que também ouviram os mesmos “nãos” mas que torcem por mim e pelos meus feitos. De Piracicaba ou do estado do Paraná ou de qualquer outro lugar do mundo. Tá no sangue!

A todos os meus professores, especialmente os de música. Cada um de vocês plantou uma semente que, dia-a-dia floresce em mim como notas musicais. Bravo a vocês!

Aos professores do PPGE da UNIMEP e do Grupo de Estudos HiNaS – Grupo de Pesquisa Histórias de Vida, Narrativa e Subjetividades - em especial à Prof^ª. Dra. Cláudia Beatriz Nascimento Ometto (com imensa gratidão, pela força de sempre!), Prof^ª. Dra. Renata Barrichello Cunha, Prof^ª. Dra. Anna Maria Lunardi Padilha, Prof. Dr. José Maria de Paiva, pelo conhecimento adquirido no tempo em que estive com vocês. Valeu!

À Prof^a. Dra. Heloísa de Araújo Duarte Valente, que ouviu com apreço meu projeto inicial desta dissertação durante a 5^a Jornada de Estudos em Música e Mídia e deu contribuições pertinentes às minhas primeiras ideias. Obrigada!

Ao Prof. Dr. Ivan Vilela, com quem tive contato inicial na pós-graduação e me mostrou que o universo caipira poderia ser estudado e aprofundado academicamente. Nesse momento, eu pude ver por quais caminhos seguir em meus estudos. Muito obrigada, violeiro!

À Prof^a. Dra. Paula Leonardi, pela atenção na leitura e contribuições durante a banca de qualificação. Obrigada!

À Prof^a Dra. Luiza Batista de Oliveira Silva, com quem também tive a sorte de estar junto na banca de qualificação e em duas disciplinas. Nossa convivência pessoal e acadêmica muito me enriqueceu. Seus esclarecimentos acerca do filósofo Walter Benjamin foram de extrema importância para o amadurecimento e estética do meu tema. Acredito que isso esteja implícito na minha escrita. Obrigada por desvelá-lo!

Aos amigos do mestrado: Renata, Eliana, Iara, Thiaguinho, Kizzy, Thiago de MG, Hugo, Élder (que foi meu professor no Ensino Médio!), Rafael, Tatiana, Raquel e Pastor Omir Wesley. Que prazer poder dividir com vocês nossas angústias e conquistas durante esse tempo de convivência. Parabéns a todos vocês, Mestres (e futuros Doutores)!

Às amigas musicistas, Regentes e Mestres, Joalice Vicente Casemiro e Sheila Matos Hussar. Pelas conversas antes e durante o processo. Pelo apoio, generosidade e palavras de ânimo. Também pelos conhecimentos compartilhados ladeados pela música. Sucesso a vocês sempre!

Aos professores de música que me concederam entrevistas e que foram objeto de pesquisa dessa dissertação. Nossas conversas foram de extrema relevância para este trabalho e para que eu pudesse olhar para minha profissão. Obrigada(s)!

Aos funcionários do PPGE da UNIMEP, especialmente à Angelise e à Elaine, pelos esclarecimentos sempre prontos referentes às questões burocráticas deste processo.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES – Brasil.

Aos funcionários do CCMW - Centro Cultural Martha Watts e IHGP - Instituto Histórico e Geográfico de Piracicaba, pela atenção e prontidão dispensadas em todos os momentos em que estive pesquisando os arquivos.

À EMPEM – Escola de Música Maestro Ernst Mahle – nas figuras da Coordenadora Administrativa e Pedagógica Mônica Santana da Silva e do Diretor Geral Prof. Dr. Josué Lazier, pela possibilidade de podermos concluir a defesa pública na Sala de Concertos “Dr. Mahle”. Obrigada!

Às musicistas da Orquestra de Viola Caipira “As Piracicabanas”, especialmente à Regente Marcela Costa e à Violonista Ivete Machado. Que honra poder ter o som de seus instrumentos e vozes abrilhantando a defesa pública desta dissertação. Aplausos!

Finalmente, a quem me deu toda estrutura possível (e impossível!) acadêmica e emocional nesse processo: meu orientador, Prof. Dr. Thiago Borges de Aguiar. Com toda sua paciência, sapiência e jovialidade, movimentou-se para que eu pudesse articular minhas ideias, fazendo com o que processo, por vezes, se tornasse mais “leve” e, conseguiu extrair e apurar minha melhor escrita. Obrigada pela oportunidade de trabalharmos juntos e de poder aprender e reaprender com você, sempre. Nosso encontro acadêmico e pessoal já tem um capítulo especial na minha trajetória de vida. Bravo! Bravo! Bravo!

*O rústico, porque é ignorante, vê que a Lua é maior que as estrelas;
mas o filósofo, porque é sábio e mede as quantidades pelas distâncias,
vê que as estrelas são maiores que a Lua.*

*O rústico, porque é ignorante, vê que o céu é azul;
mas o filósofo, porque é sábio e distingue o verdadeiro do aparente,
vê que aquilo que parece céu azul, nem é azul, nem é céu.*

***Padre Antônio Vieira, missionário da Companhia de Jesus.
“Sermão da Quinta”, pregado na Misericórdia de Lisboa, 1669.***

RESUMO

Esta pesquisa apresenta como eixo norteador a construção de uma memória coletiva de canções, costumes e tradições. Observamos como a música tradicional local é transmitida e retransmitida dentro da escola regular pelos professores de música, problematizando as temporalidades envolvidas na transmissão de uma memória coletiva. Para atingir esse objetivo, tratamos inicialmente de panorama da música caipira, enfocando alguns aspectos de sua origem e características peculiares que ela apresenta. A música caipira é difundida oralmente e é dotada de poesia e harmonia singulares, que a diferenciam de outro estilo musical pois transmite uma tradição de costumes do universo caipira, desde o modo como é executada até a poesia cantada nas letras das músicas. Enfocamos vertentes desse universo tais como: a viola caipira, o dialeto, a literatura popular caipira e a interpretação de canções que refletem esse legado. Nesse seguimento, também analisamos parte do acervo do folclorista piracicabano João Chiarini. Como método, partimos da pesquisa documental e caracterização do arquivo do folclorista para observarmos a constituição de uma memória musical caipira em Piracicaba, como ela foi preservada e como isso se deu. Outro ponto de destaque foi compreendermos as entrevistas realizadas com os professores de música piracicabanos que atuam em escolas regulares de caráter privado e apreender como eles conhecem e reconhecem sua cultura local: suas particularidades, sua memória, suas tradições, sua musicalidade, com a finalidade de sabermos como é realizado o enfoque dessa cultura em seus trabalhos como docentes. Percebemos que os professores tratam pouco desse conteúdo de frente às possibilidades desse legado. Compreendemos também que a música caipira, por suas características de constituição históricas e musicais carregam uma tradição consolidada na cidade.

Palavras-chaves: Música Caipira, Cultura popular, Piracicaba, Memória, Professores de Música.

ABSTRACT

This research presents itself as a guideline to the construction of a collective memory of songs, customs and traditions. This research observes how local traditional music is transmitted and retransmitted within the regular school for music teachers, as well as discusses the temporalities involved in the transmission of a collective memory. To achieve this goal, one must initially treat a panorama of folk music, focusing on some aspects of their origin and the peculiar features in which it presents. The folk music is disseminated orally and is endowed with natural poetry and harmony, that differentiates it from customs of the peasant universe, by the way it is performed to the poetry which is sung in the lyrics. We focus on certain aspects of this universe such as the folk viola, the dialect, the popular folk literature and the interpretation of songs that reflect this legacy. In this follow-up, we also analyzed part of the acquis piracicabano folklorist João Chiarini. As a method, we start from the documentary and characterization of folklorist, to observe the formation of a folk musical memory in Piracicaba, another highlight was understanding the interviews with Piracicaban music teachers working in mainstream schools of private character and seizing and recognizing their local culture, including its peculiarities, memories, traditions, and musicality, in order to know how it is performed, which is the focus of this culture as teachers. We discover that teachers treat some of that forward content to the possibilities of this legacy. We also understand that the folk music, by its historical and musical creational features carry a consolidated tradition in the city.

Keywords: Folk Music, Popular Culture, Piracicaba, Memory, Music teachers.

SUMÁRIO

MEMORIAL	13
PRELÚDIO	18
1. Música caipira: características e configurações	22
1.1. Raízes indígenas e o vínculo musical com a terra.....	24
1.2. Raízes africanas e a rítmica genuína	28
1.3. Raízes portuguesas e a chegada da viola.....	34
2. O dialeto, a literatura popular e a música caipiras	42
2.1. Literatura Popular Caipira	45
2.2. Viola, minha viola	50
2.3. Canções do universo caipira.....	52
3. A identidade cultural da cidade, o cenário musical e João Chiarini	72
3.1. Cenário musical e Educação musical em Piracicaba.....	74
3.2. O folclorista João Chiarini e seu acervo.....	85
3.2.1. <i>Análise das modas de viola recolhidas por João Chiarini</i>	87
3.2.2. <i>Obra autoral de João Chiarini</i>	99
4. Trajetórias de Vida de Professores de Música Piracicabanos	105
4.1. O caminho trilhado.....	106
4.2. A formação musical	110
4.3. A força da tradição caipira	114
4.4. Música na escola	121
POSLÚDIO	128
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	133
ANEXO	139

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Formato da Viola e Nomenclatura das Partes Externas	38
Figura 2. Festeiros em procissão levando a Bandeira do Divino	76
Figura 3. Irmandade do Divino remando ao encontro das embarcações da Festa.....	76
Figura 4. Artigo do “Jornal de Piracicaba”, datado de 17/12/1957, intitulado “O canto orfeônico de Piracicaba”	79
Figura 5. Artigo do “Diário de Piracicaba”, datado de 20/03/1959, intitulado “Erothides de Campos”	81
Figura 6. O folclorista João Chiarini segurando o microfone para cantadores de cururu	88
Figura 7. Primeira página do original da moda de viola “Violeiro verdadeiro”	89
Figura 8. Segunda página do original da moda de viola “Violeiro verdadeiro”	90
Figura 9. Letra original datilografada da moda de viola “A grande fêra folclórica” ...	92
Figura 10. Primeira página do original da moda de viola “Divino Espírito Santo”	95
Figura 11. Segunda página do original da moda de viola “Divino Espírito Santo”	96
Figura 12. Antônio Pinto Gonçalves, meu avô materno, com traje do Irmão de Divino. Festa do Divino em Anhembi, SP, por volta do ano de 1965. Arquivo familiar.....	131

MEMORIAL

Fica o que significa.
Merleau-Ponty

Minha trajetória pessoal e profissional foi permeada pela música. Minha lembrança da infância, por volta dos quatro ou cinco anos, remete-me a sempre ter prazer nas aulas de música ou de dança na escola e, em casa, de minha mãe sempre a cantarolar. Em reuniões familiares, a música também era muito presente, mesmo que executada unicamente com a voz.

Não há nenhum membro com formação musical “formal” na família. Há primas que já fizeram aulas de piano, mas não chegaram a trabalhar com isso. Lembro-me de um tio de minha mãe, que reside ainda hoje num sítio no interior do Paraná e à noite, após a exaustão do dia, de brincarmos nos pastos com os animais, andarmos de bicicleta, correr pela grama, fazer piquenique, andar a cavalo, nadar no riacho, comer frutas das árvores e os quitutes preparados pelas mulheres, todos da família sentavam-se na sala da casa de madeira, após o jantar, sempre com uma comida simples e típica, com alimentos, em sua grande maioria, produzidos ali mesmo, e esse tio tocava violão e cantava. As músicas, em sua maioria, falavam da vida no campo, dos seus encantos, das suas belezas, dos seus perigos, enfim, do universo que permeia o ambiente dessa vivência, e minha mãe, conhecendo todas elas, cantar com ele, sempre com uma voz afinadíssima e num timbre muito peculiar. Hoje, vejo como nossos timbres de voz são parecidos. Eles interpretavam as canções em duetos, o que eu já observava com atenção, mas sem saber exatamente como faziam aquilo. Na época, eu tinha por volta de 5 ou 6 anos.

Aos sete anos, pedi a minha mãe para estudar piano. Não me lembro o motivo. Talvez, porque eu estudava, desde os seis, num colégio de freiras franciscanas e o prédio do colégio tinha sido a moradia da “Baroneza de Rezende” e lá, havia três pianos na “sala da Baroneza”, um deles, inclusive, de cauda. Aquele instrumento era incrível, enorme e me despertava interesse. Acredito que, como eu já havia um “despertar” pelo lado musical – pois em casa e nas reuniões familiares sempre havia alguma atividade musical, seja no rádio, na vitrola, ou minha mãe cantando – aquele instrumento me encantava.

Nesse colégio também, funcionava o “Conservatório Dramático e Musical de Piracicaba”, dirigido e liderado por uma das freiras, que era professora de piano. Ela foi

minha primeira professora desse instrumento. Minha mãe, que era professora polivalente de Ensino Fundamental I, também nesse colégio, falou com ela a respeito do meu interesse pelas aulas, no início do ano letivo em que eu cursaria a (antiga) 1ª série. Ela sugeriu que esperássemos para iniciar as atividades musicais no 2º semestre, no mês de agosto, por eu já estar com a alfabetização iniciada. E assim fizemos.

Logo na primeira semana de agosto iniciamos as aulas. Me lembro como se fosse hoje, da alegria e da ansiedade desse primeiro “encontro formal com a música”, com o livro novo de piano e o caderno pautado. Aos poucos, por meio de um ensino lúdico e prazeroso, fui aprendendo sobre a história da música, notação musical e, conseqüentemente desenvolvendo minha musicalidade, a técnica e afinidade com o instrumento. Ao longo do meu aprendizado de piano, tive diversas professoras e cada uma teve grande importância no momento em que passamos juntas. Didáticas e métodos diferentes, maneiras distintas de ensinar, mas todas sempre com uma característica em comum: o carinho e seriedade com que faziam seu trabalho, deixando em mim saudade e um legado de aprendizagens que, hoje, recordo para desenvolver meu trabalho como professora de música e musicista.

Aos nove anos, ganhei meu piano, um “Essenfelder”. Na época – meus pais me relataram mais tarde – que ficaram em dúvida para comprar o instrumento, pois era um alto investimento para as condições financeiras da família, mas, em conversa com minha primeira professora de piano, ela os incentivou a comprar pois disse que eu tinha habilidade e talento para música e que seria um ótimo investimento para minha formação. E, sem dúvidas, foi. Sou eternamente grata a eles, pois, hoje, tenho a dimensão do sacrifício que fizeram naquele momento para adquirir o instrumento.

No Conservatório, além das aulas práticas de piano, todos os alunos também participavam de aulas em grupo de teoria musical, percepção musical, canto coral, bandinha (com instrumentos de percussão) e flauta doce. Nos apresentávamos, em grupo ou individualmente, em recitais, musicais, celebrações religiosas e, isso, nos fazia ter uma maior desinibição em público e a trabalhar em grupo, respeitando a todos os envolvidos. Os professores de aulas em grupo também foram diversos e, também, recordo-me de seus ensinamentos. Atualmente, ministro aulas ou organizo atividades, recitais ou concertos em grupo.

Aos onze anos, quis fazer aula de violão. Minha mãe, novamente encontrou uma professora, que também era professora no Conservatório e ministrava aulas particulares em sua casa. Ganhei de presente o instrumento. Como minha acuidade musical já vinha

sendo desenvolvida, tive facilidade e identidade pois, com ele, eu podia cantar e tocar ao mesmo tempo, duas coisas que eu sempre gostei de fazer. Em pouco tempo, eu já dominava o instrumento e também já me apresentava em público e sempre quando havia algum evento familiar ou entre amigos, lá estava eu com meu violão e todos acabavam cantando junto. Com isso, também fui aprendendo músicas desconhecidas até então para mim, pois, muitas vezes, pediam pra tocar algo e eu tentava tocar e acabava aprendendo a música e, assim, fui ampliando meu repertório.

Por volta dos meus quinze anos, o Conservatório encerrou suas atividades, justificado por não haver naquele momento, nenhuma freira com formação musical e que se interessasse em liderar a instituição. Foi uma grande tristeza para os que estudavam ali. Muitos até pararam seus estudos musicais e, eu, como tinha o interesse pelo Diploma que me dava o título de “Técnica em Pianística”, passei a fazer aulas numa Escola de Música, que tinha habilitação para certificar o aluno com esse título, reconhecido pelo MEC, o qual habilita o professor a ministrar aulas de música.

Passei mais três anos lá, concluindo meus estudos aos dezoito anos. Também frequentei aulas de piano individuais e, de outras matérias em grupo como: pedagogia musical, canto coral, história da música, percepção auditiva e harmonia musical. Aos dezessete anos, fui convidada a ministrar aulas nessa Escola, o que fiz até meus vinte e dois anos.

Cabe relatar aqui que, aos quinze anos, fui convidada a trabalhar numa Escola de Educação Infantil privada, como professora de música, sem experiência alguma, mas com vontade e afinco em colaborar com aquela instituição. Aos poucos, fui encontrando minha maneira de trabalhar. Também, nessa época, alguns amigos solicitaram aulas de violão e piano particulares e, fui me arriscando, sempre na tentativa de acertar e começando minha paixão pela docência, por ensinar e transmitir conceitos musicais a quem se interessasse.

Quando, enfim, terminei o Ensino Médio, também num colégio de caráter privado e católico, surgiu a “fatídica” questão: o que cursar na graduação? Para cursar “Música” eu teria que sair da cidade de Piracicaba, o que eu não desejava pois, como única filha, não queria deixar meus pais e, também, porque seria um significativo esforço financeiro por parte deles pois, o dinheiro que eu ganhava com minhas aulas ainda não era muito.

Cabe aqui também, registrar que, eu fiz parte, por dez anos, do grupo de música na Paróquia a qual minha família frequentava, próximo a minha casa. Lá, eu tinha

contato com uma amiga que tocava comigo no grupo e era fonoaudióloga. Ela, me contando sobre o seu trabalho, despertou meu interesse por essa profissão, até então, desconhecida para mim. Foi então que resolvi fazer o vestibular para Fonoaudiologia. O curso era oferecido na UNIMEP, então eu poderia continuar morando na minha casa, com minha família e também, trabalhar.

Durante toda a graduação, continuei trabalhando, com uma rotina intensa, com muitos afazeres acadêmicos e profissionais, ministrando muitas aulas particulares de instrumentos e em colégios como regente de coral e professora de música, mas me sentindo realizada. Ao finalizar os estudos, optei por não exercer a profissão de fonoaudióloga, uma vez que minha atividade como professora de música era intensa e, assim, não havia tempo em minha rotina para desenvolver outro tipo de atividade profissional que não fosse essa. Mas, a Fonoaudiologia me ajudou e acrescentou muito para minha atuação/formação profissional na música. Em minha atuação, sempre uso conceitos e técnicas aprendidas na graduação e que agregam qualidade ao trabalho que desenvolvo.

Venho participando de festivais de música e cursos de formação para regentes e profissionais ligados à área musical, procurando me manter atualizada e colocando em prática as técnicas e conceitos aprendidos. Cursei o curso de Pós-Graduação *Latu Sensu* em “Docência em Música Brasileira”, na Universidade Anhembi Morumbi, na cidade de São Paulo. Nesse curso, tive contato com profissionais de área de música ou não e, com disciplinas e professores que despertaram em mim uma necessidade de aprofundar meus estudos.

Tenho profunda identificação e gosto pela cultura geral de Piracicaba, por ter nascido aqui, também por meus pais sempre terem vivido aqui - minha mãe nasceu e morou em Anhembi, pequena cidade rural localizada a mais ou menos 60 km de Piracicaba. Ela veio residir em Piracicaba, por volta dos doze anos para estudar, pois a escola rural limitava-se a ter classes para alunos até dez ou onze anos de idade e sua professora, na época, disse a meus avós que ela era muito inteligente e deveria continuar seus estudos, então ela morou, inicialmente com uma tia paterna. Meu pai nasceu e morou em Piracicaba, no bairro Paulista, onde desenvolveu seus estudos, sempre destacando-se por sua inteligência e perspicácia nos colégios onde estudou até a Universidade. Tive, então, a ideia de estudar mais sobre essa cultura, explorá-la e fazer uma ligação com a linguagem musical.

Foi assim que comecei a amadurecer a ideia de fazer o Mestrado. Procurei áreas de estudo que minhas ideias tivessem espaço para serem aprofundadas. Tive então a iniciativa de participar do processo seletivo na área da Educação.

O interesse em estudar a música caipira e tradições piracicabanas remetem à minha própria trajetória, sempre permeada por esse estilo musical. Tendo nascido e vivido na cidade de Piracicaba, procuro participar de atividades sociais e culturais onde estão implícitas a cultura da cidade.

Também percebo que, com o passar dos anos, a transmissão da nossa cultura para as novas gerações vem enfraquecendo. Por esse motivo, quis entrevistar professores de música que atuam na cidade, para saber como e se esse legado vem sendo propagado e como essas canções permearam sua existência do mesmo modo como permearam a minha.

PRELÚDIO

*As questões que cada um procura resolver
pertencem à sua história.*

Pierre Dominicé, O que a vida lhes ensinou.

Vamos destacar agora, como se deu nosso processo de pesquisa desde o início. Para a inscrição do processo seletivo do PPGE da UNIMEP, apresentamos um projeto que foi ajustado posteriormente ao núcleo de estudos que fazemos parte – Núcleo de Estudos e Pesquisas em História e Filosofia da Educação – visto que a temática se aproximava deste.

Ao longo do primeiro semestre, como recém-ingressante na área, iniciamos os estudos para aprimorar o projeto e as referências bibliográficas. Cursamos a disciplina “Tópicos especiais em Filosofia da Educação”, ministrada pela Prof.^a Dr.^a Luzia Batista de Oliveira Silva onde encontramos referenciais significativos, além dos encontros do Núcleo às quartas-feiras e das conversas com nosso orientador quando pudemos mapear essas bibliografias e traçar um importante caminho para o desenvolvimento da pesquisa e do nosso processo formativo.

Também participamos do HiNaS – Grupo de Pesquisa Histórias de Vida, Narrativas e Subjetividades, organizados por três docentes do PPGE da UNIMEP. Participam do grupo docentes e discentes. O grupo é:

inspirado na associação entre pessoa e profissional proposta por Nóvoa para a pesquisa com Histórias de Vida, investiga-se a construção e circulação de narrativas e memórias (auto)biográficas. Problematiza-se as construções de si feitas por sujeitos no presente e no passado, refletindo-se sobre diferentes temporalidades envolvidas nesse processo: do narrador, do destinatário, do divulgador, do pesquisador entre outros. Reflete-se, ainda, a respeito dos suportes documentais da construção em si¹.

Os textos e indicações bibliográficas compartilhados nesse grupo têm relação direta com minha pesquisa e contribuíram consideravelmente para o encaminhamento dela.

Outras participações relevantes foram em Congressos e Encontros, nas áreas de Música, Filosofia e História da Educação. Os eventos frequentados foram: 5ª Jornada de Estudos em Música e Cultura das Mídias e o 9º Encontro Internacional de Música e Cultura das Mídias, ambos realizados na Escola de Comunicação e Artes - USP; 1º

¹ Descrição extraída do site: <http://dgp.cnpq.br/dgp/espelholinha/0976371314368679174939>

Encontro de História e Educação da GEHER – Grupo de Pesquisa História da Educação e Religiões, realizado na Faculdade da Educação – USP; 11ª Mostra Acadêmica, realizada na UNIMEP; o 1º SEFIM – Simpósio de Estética e Filosofia da Música, realizado na Escola de Artes da UFRGS, o 11º CIHELA – Congresso Iberoamericano de História da Educação Latinoamericana, realizado pela Sociedade Mexicana de História da Educação na cidade de Toluca, no México e, por fim, o 14º Simpósio de Dissertações e Teses, realizado na Universidade Metodista de Piracicaba – UNIMEP.

Não apenas poder debater ideias, mas também assistir às apresentações dos outros pesquisadores foi fundamental para nossa formação pela oportunidade de atualização em relação às pesquisas que estão sendo realizadas nas áreas em que pesquisamos e contribuíram para que pudéssemos ouvir novas opiniões e sugestões.

A presença nesses eventos, como ouvinte ou nas apresentações de trabalhos proporcionaram um amadurecimento pessoal e acadêmico além de importantes oportunidades de conhecer outros temas a fim de aprimorar a pesquisa. Construímos e definimos o projeto de pesquisa para, na sequência, enviá-lo ao Comitê de Ética em Pesquisa com Seres Humanos da UNIMEP – CEP.

Inicialmente, o projeto inicial apresentado ao CEP, teve como foco, além das entrevistas e da constituição da música caipira em Piracicaba também fazer um mapeamento nas escolas de Piracicaba para saber quais delas ofereciam ou já ofereceram a disciplina música no currículo escolar.

No decurso da pesquisa, vimos que esse não era o melhor caminho porque não teríamos tempo hábil para fazermos tal mapeamento e optamos por retirar esta atividade de pesquisa, mas prosseguimos com as entrevistas e o estudo sobre a constituição da música caipira, num âmbito histórico geral e em Piracicaba.

No projeto apresentado ao CEP descrevemos que limitaríamos a fazer dez entrevistas mas, durante o processo, mais professores foram contatados e chegamos ao final com doze entrevistas. Foi garantido o sigilo quanto aos dados coletados, sendo estes utilizados somente para o desenvolvimento da pesquisa, mantendo-se a confidencialidade e a privacidade dos sujeitos. As audiografações foram utilizadas somente para fins científicos.

Não entrevistamos professores e ex-professores da escola na qual trabalhamos², bem como de suas obras sociais vinculadas, visto que essa excessiva proximidade poderia afetar demasiadamente nossa distância em relação à história desses sujeitos.

Por conseguinte, definimos como **objeto de pesquisa** o lugar da música caipira na cidade de Piracicaba e na formação e atuação de professores de música nascidos nessa cidade, sendo que neste estudo destacamos como **objetivo geral** compreender como a música caipira e as tradições piracicabanas fazem parte da trajetória de vida desses professores bem, como sobre a presença da música caipira em geral participa ou não na formação e na atuação profissional deles.

Como **objetivos específicos** podemos citar:

- Refletir sobre a construção de uma memória coletiva musical da cidade de Piracicaba, baseada em seus costumes e tradições, na memória de histórias pessoais presentes em fontes documentais e nas entrevistas com os educadores musicais.
- Identificar elementos históricos da constituição da música caipira juntamente com suas características e o que é o “caipira” no universo piracicabano, permeado em sua cultura local, a partir do acervo do folclorista João Chiarini e da entrevista com professores de música nascidos na cidade.

Como **metodologia**, realizamos pesquisa bibliográfica, documental e entrevistas. A pesquisa bibliográfica pautou-se no levantamento de referenciais teóricos e pesquisas já realizadas para analisarmos características da música caipira e de sua tradição. Na parte documental, buscamos no arquivo do folclorista João Chiarini – o qual está abrigado no “Espaço Memória Piracicabana do Centro Cultural Martha Watts de Piracicaba”, no “Instituto Educacional Piracicabano”, desde fins de 2006, quando foi doado pela família – dados e materiais que nos auxiliassem para identificar tais elementos históricos. Por fim, nas entrevistas, cujo percurso metodológico estará descrito com mais detalhes no item 4.1 desta dissertação, reunimos materiais para, junto com os elementos levantados nas demais atividades de pesquisa, voltarmos nosso olhar para o objeto que nos propusemos investigar.

Como forma de conduta e apresentação do processo de pesquisa, dividimos este trabalho em quatro capítulos.

² Colégio Salesiano Dom Bosco de Piracicaba.

O **primeiro capítulo** apresenta um panorama da música caipira, enfocando sua origem, consolidação, originalidade e características peculiares. A pesquisa foi realizada a partir de pesquisas em livros, jornais, revistas, museus, filmes, sites, músicos e violeiros.

No **segundo capítulo**, aprofundamos os estudos acerca do universo caipira, explorando seu dialeto, como se originou e como se designou com o passar do tempo. A literatura popular caipira também foi enfocada com a apresentação de alguns autores, poesias e personagens pertencentes à essa vertente literária. Ainda nesse capítulo, abordamos o programa televisivo “Viola, minha viola”, que é o programa mais antigo da televisão brasileira e traz exatamente as canções do legado caipira, nosso foco de estudo. Finalizando esse capítulo, trazemos a análise de nove canções desse estilo musical selecionadas pela autora deste trabalho, onde pudemos verificar a presença de características dessa música para trazê-las ao leitor.

No **terceiro capítulo**, observamos a constituição de uma memória musical caipira em Piracicaba, como ela foi preservada e como isso se deu. Para isso, historicizamos a educação musical da cidade e seu cenário musical em geral. Como foco principal, trazemos fotos e modas de viola escolhidas do arquivo do folclorista piracicabano João Chiarini que deixou extenso material sobre a movimentação cultural da cidade e dele próprio. Por conseguinte, parte desse material foi analisado e interpretado a fim de aproximá-lo e encontrar nele marcas da nossa cultura nata. Também analisamos uma obra autoral de Chiarini, onde focamos os traços de individualidade acerca das suas convicções como cidadão piracicabano que o folclorista deixou em sua obra.

Por fim, no **quarto capítulo**, analisamos como os professores de música reelaboram essa memória musical em sua própria trajetória de vida. Por meio de entrevistas realizadas com professores de música nascidos em Piracicaba e que trabalham em escolas privadas de ensino regular ministrando a disciplina Educação Musical, buscamos conhecer como eles conhecem e reconhecem sua cultura local: suas particularidades, sua musicalidade e como eles utilizam/utilizaram dessa cultura em suas aulas. Subdividimos o capítulo em três categorias para análise de seus depoimentos: formação musical, força da tradição caipira e música na escola.

Desejamos uma boa leitura!

1. Música caipira: características e configurações

*Sou caipira, pirapora
Nossa Senhora de Aparecida
Ilumina a mina escura e funda
O trem da minha vida.*

Romaria, Renato Teixeira

A música caipira traz em seu conjunto social a figura de um protagonista, cujo nome justifica a procedência dessa cultura musical – o homem caipira.

Caipira é um termo de origem tupi que designa, desde os tempos coloniais brasileiros, os moradores da roça. A designação alcançou, sobretudo, populações da antiga capitania de São Vicente (posteriormente capitania de São Paulo) que hoje são os estados de Santa Catarina, Paraná, São Paulo, Mato Grosso do Sul, Minas Gerais, Goiás, Mato Grosso, Tocantins e Rondônia. O termo "caipira", no entanto, costuma ser utilizado com mais frequência para se referir à população do interior dos estados de São Paulo, Paraná, Mato Grosso do Sul, Goiás e Minas Gerais. (BRANDÃO, 1983)

O caipira cultivava em seu dia-a-dia costumes e tradições herdados do tempo da colonização brasileira que, com o passar do tempo, foram apropriados à sua realidade, apresentando características relacionadas à sua identidade e ao seu modo de viver. Com base nessa ideia, podemos considerar que suas ações aconteceram permeadas por elas.

“Camponês”, ‘caboclo’, ‘caipira’, ‘roceiro’, ‘sertanejo’, ‘capião’ (Brandão, 1983, p. 7). Esses termos são comumente usados para designar o homem do campo. No Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa, essas nomenclaturas englobam pessoas que vivem e trabalham no campo, que têm ligação com a vida rural, que levam vida simples e que se sustentam com alimentos, vestimentas e costumes próprios do lugar onde moram e que são, muitas vezes, produzidos por elas mesmas.

Em seu livro “Os parceiros do Rio Bonito”, Antonio Candido delinea mais claramente esta categoria:

a vida social do caipira assimilou e conservou os elementos condicionados pelas suas origens nômades. A combinação dos traços culturais indígenas e portugueses obedeceu ao ritmo nômade do bandeirante e do povoador, conservando as características de uma economia largamente permeada pelas práticas de presa e coleta, cuja estrutura instável dependia da mobilidade dos indivíduos e dos grupos. (CANDIDO, 2010, p. 45)

Carlos Rodrigues Brandão, em “Os caipiras de São Paulo”, retrata a vida do caipira no estado de São Paulo e como sua identidade foi construída. Entre o final do século XIX e o início do século XX, o estado tinha os habitantes chamados “caipira” e “caiçara”. Caiçara é o caipira típico do litoral. Aprendeu com os jesuítas e os índios seus cantos e danças e criou seu próprio modo de vida, que pesquisadores chamaram de “cultura caipira”. (BRANDÃO, 1983).

Entendemos, em síntese, por cultura caipira, o modo como o caipira leva sua vida por meio de seu caráter, seus costumes, suas tradições, sua religiosidade, sua musicalidade, sua vestimenta, sua culinária, seu modo de falar, nas situações cotidianas,

nas sagas e feitos heroicos, nas relações sociais e em sua relação com a natureza, com o meio em que vive e ao contexto ao qual está inserido.

A cultura caipira e sua música são originárias na nossa colonização. José Ramos Tinhorão, jornalista, crítico musical e pesquisador musical brasileiro sinaliza essa afirmação quando expõe sobre a vinda dos negros ao Brasil:

quando o Brasil foi descoberto, em 1500, havia mais de cinquenta anos que os portugueses “filhavam” (sequestravam) e traficavam negros por resgate ao longo da costa da África ocidental, desde o Rio Senegal (Cabo Verde-Guiné) até a altura do Rio Zaire ou Congo (São Tomé-Costa da Mina), já tendo transportado seu entreposto distribuidor de Lisboa perto de 150 mil escravos. (TINHORÃO, 1998, p. 11)

Gilberto Freyre (1995) enfatiza essa ideia quando nos conta que se formou na América tropical uma sociedade agrária na estrutura, escravocrata na técnica de exploração econômica, híbrida de índio – e mais tarde de negro – na composição.

Quando os portugueses chegaram ao Brasil, com objetivo de colonizar e transmitir seus costumes aos indígenas que já habitavam o lugar, trouxeram em seus navios, milhares de negros que, “...pouco depois de 1587, (...) eram entre 24% e 34% da população global da colônia” (TINHORÃO, 1988, p. 20), e juntamente com seu trabalho – o principal motivo de sua vinda inicial – também traziam sua cultura musical:

os negros africanos e seus primeiros descendentes crioulos e mestiços estavam prontos para fazer sua entrada na vida cultural do Brasil, ao som ruidoso e potente dos seus batuques, calundus e autos de embaixadas e coroações de reis do Congo. (TINHORÃO, 1988, p. 21)

Durante a colonização brasileira, praticamente, se reproduzia a vida social de Portugal:

os duzentos primeiros anos da colonização brasileira nada mais representaram do que uma reprodução (...) da realidade da vida na metrópole, não seria hoje possível compreender o cotidiano das cidades no Brasil até ao século XVIII, sem conhecer como se desenvolveu, a partir do século XV, o próprio processo de urbanização em Portugal. (TINHORÃO, 1988, p. 16)

Ainda nos dias de hoje, se formos a Portugal, é possível identificarmos traços e proximidades da arquitetura portuguesa e brasileira. O centro da cidade do Rio de Janeiro – que foi capital durante o Brasil Colônia – por exemplo, apresenta características semelhantes ao bairro Baixo Chiado, localizado na região central de Lisboa.

Mas o recém-chegado povoador brasileiro, o colonizador português,

não só conseguiu vencer as condições de clima e de solo desfavoráveis ao estabelecimento de europeus nos trópicos, como suprir a extrema penúria de gente branca para a tarefa colonizadora unindo-se com mulher de cor. Pelo intercuro com mulher índia ou negra multiplicou-se o colonizador em vigorosa e dúctil população mestiça, ainda mais adaptável do que ele puro ao clima tropical. A falta de gente, que o afligia, mais do que a qualquer outro colonizador, forçando-o à imediata miscigenação – contra o que não o indispunham, aliás, escrúpulos de raça, apenas preconceitos religiosos – foi para o português na sua obra de conquista e colonização dos trópicos. Vantagem para a sua melhor adaptação, senão biológica, social. (FREYRE, 1995, p. 13)

Sem desconsiderar os conflitos e as tensões que perpassam a construção da sociedade brasileira, observemos o modo como três diferentes raízes culturais e musicais permearam a construção da música caipira.

1.1. Raízes indígenas e o vínculo musical com a terra

A visão da cristandade aos olhos dos colonizadores perante a religiosidade indígena era equivocada, pois os portugueses estranhavam e não entendiam as execuções das práticas religiosas dos índios. Para os portugueses, o “correto” era praticar a religião católica e eles achavam que, transmitindo os costumes dessa crença, estariam fazendo o bem para essa população. Exemplificando, os rituais praticados pelos índios eram realizados “...nos sacrifícios humanos, nas práticas antropofágicas, no culto de estátuas, na divinização de rochas ou fenômenos naturais, no canto, na dança, na música...”. (VAINFAS, 1995, p. 26)

As práticas religiosas indígenas eram de uma realidade muito distante e distinta das praticadas pelos portugueses que faziam referência a essas práticas como cultos diabólicos. Os índios foram demasiadamente perseguidos por portugueses e espanhóis por razões unicamente religiosas. (VAINFAS, 1995)

Para o português quinhentista cristão, “o Demônio era a explicação de todo insucesso de iniciativas que visassem os objetivos apostólicos, ou seja, os objetivos portugueses”. (PAIVA, 2012, p. 157) E o índio, quando fazia uso de seus rituais em práticas sociais e religiosas, adversas às crenças e rituais cristãos, eram tidos como propagadores do Demônio.

Os padres jesuítas, enviados ao Brasil, usavam suas influências sociais, religiosas e musicais ibéricas e transmitiam seus conhecimentos com o objetivo de catequizar os índios. Curumins e crianças portuguesas se uniam em celebrações religiosas e profanas como se fossem um único povo e, com isso, recebiam influências culturais ibéricas construindo sua diversidade cultural. Os índios faziam “suas danças à

portuguesa, com tamboris e violas, com muita graça, como se fossem meninos portugueses”. (DELAFOSSÉ apud TINHORÃO, 1988, p. 27)

Na tradição jesuítica, a disciplina religiosa era costumeiramente executada e isso também foi incorporado às práticas colonizadoras no Brasil. Sérgio Buarque de Holanda aborda esse tema:

os jesuítas que representaram, melhor de que ninguém, esse princípio da disciplina pela obediência. Mesmo em nossa América do Sul, deixaram disso exemplo memorável com suas reduções e doutrinas. Nenhuma tirania moderna, nenhum teórico da ditadura do proletariado ou do Estado totalitário, chegou sequer a vislumbrar a possibilidade desse prodígio de racionalização que conseguiram os padres da Companhia de Jesus em suas missões. (HOLANDA, 1995, p. 39)

A Companhia de Jesus era composta por padres jesuítas que tinham como função educar e evangelizar os povos. No Brasil, o Padre José de Anchieta, por exemplo, jesuíta espanhol, pregava em tupi e defendia os índios da exploração dos portugueses:

os jesuítas que faziam a defesa dos nativos diante dos interesses predatórios dos colonos, e eram por isso muito influentes no “mundo dos indígenas”, ficam desarticulados perante o tráfico negreiro e o africano que já chega escravizado; perdem sua posição de liderança e deixam de ser influentes no “mundo dos engenhos”, no qual se tornam mais um dos colonos proprietários de escravos. Nesse sentido, os jesuítas foram colonizados (e não somente colonizadores). (HILSDORF, 2011, p. 6)

Já na tradição indígena, os rituais, as danças e as canções são comumente praticados em rodas ou grupos. Essa prática, rapidamente foi apropriada nas atividades desenvolvidas pelos portugueses para que ficassem mais próximos da população que desejava conquistar:

portugueses invasores e índios hospitaleiros se davam as mãos para dançar, cirandando, mais pela pureza latente dos nativos que pela predisposição lusa. Leve-se em conta que desembarcava em Vera Cruz um contingente de homens sisudos, empanurrados de sombras medievais, de zangas seculares e, abrasados pela cobiça, traziam as tensões provocadas pela imposição do modelo burguês renascentista. (SANT’ANNA, 2000, p. 70)

Mas os índios, posteriormente, ficaram arredios ao modelo de vida europeu que estava sendo imposto a eles. Inicialmente, a prática do cristianismo “se fazia por contato e convencimento, forma tradicional de aproximação”. (HILSDORF, 2011, p. 7) Com o tempo e a resistência dos índios em se apoiar nesse novo contexto social, os jesuítas iniciaram mudanças em seu processo de catequese:

os padres percebem que a catequese “ensaiada nas naus” segundo os modelos de aproximação e convencimento que eles já desenvolviam na Europa para reconquistar os hereges, não funciona, não dá resultados permanentes, ou seja, ela não resulta em aculturação e conversão. (...) A proposta de Nóbrega para elas [os curumins] previa um programa de atividades que incluía o aprendizado oral do português e do contar, do cantar, do tocar flauta e outros instrumentos musicais, do catecismo e da doutrina cristã, além de práticas ascéticas. (HILSDORF, 2011, p. 7)

Gilberto Freyre dá exemplos sobre os momentos em que curumins e crianças portuguesas conviviam juntas, inclusive nos pátios dos colégios que uniam filhos dos colonos e de índios. Nesses momentos, compartilhavam de tradições europeias e indígenas:

o bodoque de caçar passarinho, dos meninos índios, o papagaio de papel, dos portugueses, a bola de borracha, as danças, etc., terão aí se encontrado, misturando-se. A carrapeta – forma brasileira de pião – deve ter sido resultado desse intercâmbio infantil. Também a gaita de canudo de mamão e talvez certos brinquedos com quenga de coco e castanha de caju. (FREYRE, 1995, p. 153)

A população indígena incluía o canto e dança nativos em seus rituais de trabalho, religiosos, de celebrações e festividades, de socialização, de cura e magia, de caça, de sacrifício, de combate, etc. “A música, que já era elemento de uso comum aos indígenas, foi mantida pela prática da catequese que se utilizava de música e teatralização”. (VILELA, 2011, p. 42) Essa mistura foi propositalmente inserida pelos portugueses para que eles pudessem mais facilmente atrair e conquistar os índios nativos e descaracterizar sua língua e sua cultura.

A música indígena é muito variada em temas, geralmente com as temáticas relacionadas a elementos da natureza e ao seu tipo de organização de sociedade. Cada tribo tem seu repertório particular, mas todas têm como características comuns “a música, o canto e o agraphismo da palavra memorizada” (SANT’ANNA, 2000, p. 31), sendo difundida oralmente. A voz predomina nas canções que também são acompanhadas por sons corporais e instrumentais.

Os indígenas também confeccionavam e utilizavam seus próprios instrumentos musicais tais como: instrumentos de sopro (apitos, flautas, trombetas) e percussão (chocalho, tambores, reco-recos), com os mais variados timbres e formas. “(...) Para o índio o instrumento tem uma origem, uma razão, uma finalidade, por isso, sonoro ou musical conta uma lenda, a sua lenda (...), que lhe encarece a importância, dando-lhe especificação, vinculando-o a sua gente.” (CAMÊU apud GASPARG, 2012, p. 1)

Os sons produzidos com o corpo (batidas de palmas, pés, sons com a boca) e movimentos corporais eram utilizados enquanto cantavam e dançavam. Era costume também, usarem seus instrumentos musicais presos ao corpo para que, quando fizessem determinados movimentos, além dos sons corporais houvesse ainda sons dos instrumentos musicais, sendo essa mais uma tradição indígena.

A intimidade dos índios com os elementos da natureza influenciaram a vida do caipira, que também tem uma relação forte com esses elementos presentes no seu dia-a-dia:

camponeses caipiras, social, cultural e biologicamente uma “gente” entre o índio e o branco, estariam envolvidos absolutamente (...) em uma natureza ainda em muito pouco conquistada e que, ao mesmo tempo, os alimentava, vestia e abrigava ao nível da indigência, quando, em contrapartida, os exilava do trabalho que o escravo do tempo era visto exercendo, e o senhor, determinando. (BRANDÃO, 1983, p. 23)

Dessa relação com a natureza, o caipira, assim como o índio, tira seu sustento e sua alimentação da terra que ele cultiva e que está sob seu domínio. Como ele também a habita, geralmente, há uma facilidade para estar próximo dela e intervir quando há uma necessidade ou cuidado que demande maior atenção.

De maneira geral, os indígenas sobreviviam da caça e da pesca, da coleta de frutos e raízes comestíveis e da agricultura. O comércio, quando necessário, era realizado por escambo. Essa troca de produtos assumia a característica de um ritual porque desempenhava um papel de destaque nas relações sociais entre os grupos. (MUNDURUKU, 2001)

A cultura caipira do interior de São Paulo constituiu-se e consolidou-se com características comuns com a dos índios:

grande parte dos objetos utilitários era de origem indígena. Vasilhas como panela, gamela, esteira, rede, peneira, balaio, piquá, pilão, tigela, colher de pau, pote, moringa, talha, sabão de cinzas e cuia eram feitos de materiais nativos como taquara, taboa, barro, cambucá ou madeira. (CAMPOS, 2011, p. 493)

A cultura indígena é de tradição oral. Seus costumes e tradições são transmitidos geracionalmente. Pela convivência, troca de experiências, relações sociais entre crianças, adultos e idosos, construiu-se sua visão de mundo e suas rotinas diárias foram incorporadas às novas gerações e, posteriormente, fundiram-se com as práticas portuguesas.

Além da influência indígena, a música caipira foi influenciada por outro povo: os africanos, que, quando chegaram ao Brasil, também trouxeram consigo o estilo de vida já praticado em suas terras.

1.2. Raízes africanas e a rítmica genuína

Os negros que chegaram ao Brasil em navios negreiros, para trabalhar como escravos, também tinham seu distinto dialeto, seus costumes, seu modo de viver em sociedade, suas práticas musicais em seus rituais e celebrações profanas e religiosas, acrescentando ainda mais influências à música caipira:

a situação geográfica do Brasil, o contacto com o índio e com o negro africano, num meio em condições favoráveis ao intercâmbio de valores sociais; invasões holandesas, francesas e até inglesas; um pouco de colonização espanhola; a imigração dos povos mais diferentes, falando os mais diferentes idiomas, das mais diferentes famílias; (...), condições climatológicas, sociais e até biológicas e, por fim, a criação de uma literatura inteiramente sua, deram ao Brasil esse outro fator característico de sua formação: a transformação que se opera mais ou menos rápida da língua portuguesa aqui falada. (AMARAL, 1981, p. 12)

Dentre os principais condicionantes de se trazerem negros para o Brasil destaca-se que “a importação de africanos fez-se atendendo-se (...) às necessidades de técnicos em trabalhos de metal, ao surgirem as minas. Duas poderosas forças de seleção”. (FREYRE, 1995, p. 306)

Inicialmente, os negros vieram ao Brasil exclusivamente para trabalhar, por ser um povo de características físicas de força e resistência ao trabalho braçal. Com o convívio com os índios e portugueses suas culturas foram se entrelaçando e da união das diversas características de povos distintos foi-se constituindo o perfil do povo brasileiro.

A presença de escravos dos povos de origem africana, com suas línguas próprias, bem como a presença dos povos indígenas, originou a língua portuguesa do Brasil (que se tornou distinta da que se falava em Portugal) e desenvolveu características próprias:

a natureza e a vida do Brasil profundamente diversas das de Portugal, exigiram nem só a criação de termos novos e de expressões novas mas até de alterações gramaticais novas. Palavras e expressões, morfemas e afixos possuímos provenientes de corrupções ortográficas, fonéticas, morfológicas, sintáticas, semânticas ou do gênero de falar indígena e africano, da gíria popular, das necessidades regionais ou ainda formadas mediante o processo da derivação vernácula ou híbrida... (BRANDÃO, 1981, p. 14)

A língua oriunda dos negros que aqui chegou, fundida com a língua indígena e a portuguesa apropriou-se de novas palavras e maneiras de falar, originando um distinto idioma que seria, posteriormente, praticado pelos habitantes e futuras gerações brasileiras nas diferentes regiões territoriais do país.

A mandioca e a cachaça eram produtos básicos do Brasil Colonial. Para a produção da cachaça, havia um modo indicado de fazê-la e era uma fonte de sobrevivência, seja dos tropeiros, seja dos senhores coloniais. E os diferentes povos que aqui habitavam a consumiam. Boa parte do comércio, da compra de escravos, era feita com cachaça, que era a moeda mais valiosa.

De acordo com Amaral (1981), chegaram mais de cinco milhões de negros no Brasil, provavelmente, muitos deles, comprados e vendidos com a cachaça. Eles vieram de diversas regiões da África, sendo o grupo mais numeroso os Bantus que representam Angola, Zaire e Moçambique. Os Iorubas ou Nagô-Sudaneses representam a Nigéria, Daomei e Costa do Ouro. Os Guineanos-Sudaneses muçulmanos tinham a mesma origem dos Nagô-Sudaneses. (PRISCO, 2012)

A religiosidade desses povos provenientes da África era distinta. Os Bantus tinham como prática o culto aos antepassados, a ancestrologia, e acreditavam em um único Deus mas em inúmeras almas. Os Iorubas adoravam e respeitavam Olorum, que representava para eles o criador que teria intervenção divina em suas vidas. Já os Guineanos-sudaneses praticavam o islamismo, seguindo o Alcorão, o livro sagrado dessa religião monoteísta.

E esses povos africanos influenciaram fortemente a cultura brasileira, não só no âmbito religioso, mas também no culinário, dialético e musical:

deve-se, (...), salientar que a colonização africana do Brasil realizou-se principalmente com elementos bantos e sudaneses. Gente de áreas agrícolas e pastoris. Bem alimentada a leite, carne e vegetais. Os sudaneses da área ocidental, senhores de valiosos elementos de cultura material e moral próprios, uns e outros adquiridos e assimilados dos maometanos. (FREYRE, 1995, p. 310)

O transporte, realizado pelos navios negreiros não era nada agradável, mas o colonizador europeu foi o que melhor “confraternizou” com o povo que estava sendo transportado para terras brasílicas:

o escravocrata terrível que só faltou transportar da África para a América, em navios imundos, que de longe se adivinhavam pela inhaca, a população inteira de negros, foi por outro lado o colonizador europeu que melhor confraternizou com as raças chamadas inferiores. O menos cruel nas relações

com os escravos. É verdade que, em grande parte, pela impossibilidade de constituir-se em aristocracia europeia nos trópicos: escasseava-lhe para tanto o capital, senão em homens, em mulheres brancas. Mas independente da falta ou escassez de mulher branca o português sempre pendeu para o contato voluptuoso com mulher exótica. Para o cruzamento e miscigenação. Tendência que parece resultar da plasticidade social, maior no português que em qualquer outro colonizador europeu. (FREYRE, 1995, p. 189)

Cada grupo oriundo africano, de cada região, com seu dialeto, música, religião, culinária particulares transmitiram e agregaram riqueza e intensidade aos traços da nacionalidade africana, preservando sua identidade e fruição com distintas culturas encontradas em território brasileiro:

na ternura, na mímica excessiva, no catolicismo em que se deliciam nossos sentidos, na música, no andar, na fala, no canto de ninar menino pequeno, em tudo que é expressão sincera de vida, trazemos quase todos a marca da influência negra. (FREYRE, 1995, p. 283)

Já era comum as mães portuguesas cantarem cantigas de ninar para seus filhos dormirem:

Vai-te, Côca, vai-te, Côca,
Para cima do telhado:
Deixa dormir o menino
Um soninho descansado.
(FREYRE, 1995, p. 327)

O termo “Côca” na música, simbolizava a personagem que assombrava os sonhos das crianças. Com a miscigenação africana e portuguesa e suas influências musicais e dialetais, a pronúncia “Côca” foi substituída por “Cuca” e o ambiente musical também foi influenciado por palavras e paisagens brasileiras:

Durma, meu benzinho,
Que a cuca j'ei vem;
Papai foi na roça,
Mamãe logo vem.
(FREYRE, 1995, p. 327)

As danças que os negros praticavam em seus rituais e festividades no Brasil, originários desses diversos países africanos, eram: batuques, calundus, lundu, fofa, fado, congo e cantos do samba. Todas elas eram caracterizadas por um ritmo forte e marcante acompanhados de tambores e atabaques que contagiava a quem ouvia ou participava juntamente em suas ações musicais.

O ritmo da música interpretada por eles, muito marcante e peculiar, certamente, influenciou a música caipira:

Ora, se os brancos e indígenas tinham oportunidade de cantar e folgar em estilo visivelmente fora do modelo das atividades lúdico-religiosas criadas pelos jesuítas para promover a catequese, ou tradicionalmente presas ao

calendário das festas da Igreja importadas de Portugal, não há por que imaginar que os escravos negros não tivessem também ocasião de entregar-se a suas danças e cantos africanos, ou (...) de participar (tal como acontecia com os índios) de manifestações musicais particulares de brancos europeus. (TINHORÃO, 1988, p. 27)

Os indivíduos (portugueses, índios e negros) compartilharam e mesclaram novos conhecimentos. Também compartilharam de novas culturas e incorporaram novas influências às que já praticavam. Sintetizaram diferentes matrizes culturais na medida em que entram em contato com elas. E essa diversidade se incorpora às suas expressões culturais, musicais e sociais.

A música caipira começa com o português e o índio e “a rica e espontânea musicalidade dos africanos veio dar mais qualidade à mistura luso-índigena e, assim, sem alterar seu conteúdo, aprimorou a melodia e imprimiu mais ritmo.” (RIBEIRO, 2006, p. 19)

Alguns instrumentos musicais de origem africana, até hoje estão presentes na música brasileira: afoxé, adjá, sekeré, casaca, zabumba, caxixi, agogô, tamborim, ganzá, gonguê, rabeca, berimbau, guanazamba e angoma.

Os negros, inicialmente, cantavam e dançavam apenas quando estavam entre eles, em seus rituais, pois era um povo que, pela visão dos portugueses, exclusivamente servia para trabalhar. Mas, aos poucos, seus rituais e sua música foram chamando a atenção dos portugueses e índios pois, mesmo de longe, podia ser ouvido o ritmo marcante pelo som dos tambores e atabaques. Posteriormente, também, puderam conhecer o “costumeiro rebolado de quadris característico da influência negro-africana no Brasil”. (TINHORÃO, 2001, p. 30)

O lundu, ritmo africano, quando chegou ao Brasil teve uma identificação com a música portuguesa por causa do canto que acontecia em ambas as canções:

é essa identidade étnica na composição das camadas populares na metrópole e na colônia que irá permitir, aliás, quando do aparecimento, ainda pelos meados do século XVIII, de uma nova dança brasileira chamada lundu, sua rápida absorção pela sociedade portuguesa, a ponto de transformar-se em número quase obrigatório no teatro de entremezes de Lisboa, para finalmente chegar aos salões tão estilizada que podia ser incluída entre as “modinhas do Brasil”. Tal como iria acontecer posteriormente com sua derivada dança do fado, a grande novidade do lundu estava em que, ao lado da característica negra da umbigada (...), essa nova modalidade coreográfica incluía sempre o canto. (TINHORÃO, 2001, p. 37)

Quando havia oportunidade de os portugueses assistirem ou participarem da prática musical ou ritual africanos que, na maioria das vezes, acontecia nas senzalas, rapidamente se contagiavam pela música:

se uma casa burguesa de Lisboa (...) chegava em meio a umbigadas do lundu a parecer uma senzala, o ritmo dos lundus (...) não deixaria de incorporar as características básicas da dança de compasso binário e síncopas saltitantes. (TINHORÃO, 2001, p. 38)

José Ramos Tinhorão exemplifica trazendo o testemunho de um indivíduo de origem inglesa, que morava em Portugal e esteve no Brasil em 1808 e comparou a música portuguesa ao lundu:

segundo testemunho de um misterioso inglês (o A. P. D. G. com que assinou seu livro não foi decifrado até hoje), morador em Portugal de 1793 a 1804, e de 1809 a cerca de 1825 (em 1808 esteve no Brasil), a música que lhe parecia mais autenticamente portuguesa era exatamente o lundu. (TINHORÃO, 2001, p. 39)

Ainda que, nesse caso, o lundu tivesse sido comparado à música feita em Portugal, no Brasil, a dança dos negros também começou a ser praticada e incorporada às demais cerimônias rituais africanas:

como no Brasil essas danças do sertão africano passaram a integrar, a partir dos fins do século XVIII, já com caráter de simples folguedo, as animadas rodas de negros que os portugueses chamavam de *batuques* – e que incluíam outros retalhos de antigas cerimônias rituais –, a realista quizomba vinda das solenidades do alembamento iria constituir apenas uma entre tantas outras danças trazidas da África. E, entre estas, estaria a dança dos batuques da região mais ao sul de Angola, cuja característica maior seria a peculiaridade coreográfica da vênica chamada *samba*, ou umbigada. (TINHORÃO, 1988, p. 48)

Concluimos, pelos escritos do autor, que a influência musical africana, especialmente na propriedade rítmica do som, foi fortemente absorvida pelos indivíduos que conviveram próximo aos seus descendentes e aos seus costumes.

O preconceito do português em relação ao negro e ao índio era explícito, sendo afirmado inúmeras vezes que negros e índios eram seres inferiores aos portugueses:

o que porém não havia – característica portuguesa – era a aversão sexual do branco em relação ao índio ou ao negro. De modo que o preconceito não implicava a segregação e não evitava a interpenetração étnica. Tudo isso coadjuvado por outras condições ambientes teve por consequência o cruzamento mais ou menos intenso, ao ponto de irem desaparecendo rapidamente do Brasil o negro e o índio. Essa intimidade quase permanente provocou, como era fatal, o cruzamento da língua. (AMARAL, 1981, p. 15)

A partir desse cruzamento de raças e povos e de intensa interação cultural, a população brasileira se constituiu e nasceram distintos costumes e tradições próprias dentro de um novo encadeamento social.

É o que amplia Gilberto Freyre sobre a miscigenação brasileira:

a nossa verdadeira formação social se processa de 1532 em diante, tendo a família rural ou semi-rural por unidade, quer através de gente casada vinda do reino, quer das famílias aqui constituídas pela união de colonos com mulheres caboclas ou com moças órfãs ou mesmo à-toa, mandadas vir de Portugal pelos padres casamenteiros. Vivo e absorvente órgão da formação social brasileira, a família colonial reuniu, sobre a base econômica da riqueza agrícola e do trabalho escravo, uma variedade de funções sociais e econômicas. (FREYRE, 1995, p. 22-23)

Começaria aí, a constituir-se a família colonial brasileira, com base na união somente de indivíduos de origem portuguesa e, também, da miscigenação entre raças e povos presentes no Brasil. É o que exemplifica Tinhorão:

vários são os complexos característicos da moderna cultura brasileira, de origem pura ou nitidamente ameríndia: o da rede, o da mandioca, o do banho de rio, o do caju, o do “bicho”, o da “coivara”, o da “igara”, o do “moquém”, o da tartaruga, o do bodoque, o óleo de coco-bravo, o da “casa do caboclo”, o do milho, o de descansar ou defecar de cócoras, o do cabaço para cuia de farinha, gamela, coco de beber água, etc. Outros, de origem principalmente indígena: o do pé descalço, o da “muqueca”, o da cor encarnada, o da pimenta, etc. Isso sem falarmos no tabaco e na bola de borracha, de uso universal, e de origem ameríndia, provavelmente brasílica. (FREYRE, 1995, p. 161)

Na composição dessa nova sociedade, diversos elementos rotineiros eram incorporados e cada um deles era originado de cultura diferente. Sérgio Buarque de Holanda comenta sobre influências que o Brasil teve durante sua colonização:

da tradição portuguesa (...) pouca coisa se conservou entre nós que não tivesse sido modificada ou relaxada pelas condições adversas do meio. Manteve-se melhor do que outras, como é fácil imaginar, a obrigação de irem os ofícios embandeirados, com suas insígnias às procissões reais, o que se explica simplesmente pelo gosto do aparato e o dos espetáculos coloridos, tão peculiar à nossa sociedade colonial. (HOLANDA, 1995, p. 59)

Com o surgimento de uma cultura que se singularizava do encontro fortuito entre povos de continentes distintos, a cultura brasileira foi adquirindo identidade própria, assim como a música caipira. Dentro do território brasileiro, nossa cultura foi criando raízes e adaptando-se à maneira de vida do povo que ali se consolidava.

A colonização portuguesa também marcou significativamente a vasta e diversificada cultura brasileira.

1.3. Raízes portuguesas e a chegada da viola

A cultura portuguesa influenciou significativamente o povo que se formava no Brasil, sobretudo o caipira e trouxe o primeiro instrumento de cordas para auxiliar em seus trabalhos:

a viola foi o primeiro instrumento de cordas trazido de Portugal pelos jesuítas, para auxiliar no processo de catequização dos índios, no início da colonização brasileira. Muito difundida na Península Ibérica, principalmente em Portugal, nos séculos 15 e 16, era o principal instrumento de trovadores e jograis. Chegou aqui e manteve suas características de origem durante quase 500 anos, mantendo seu padrão original de tamanho, com cravelhas de madeira, cavalete trabalhado e a trasteira no mesmo nível do tampo. A maioria com dez trastos, e já com cordas metálicas. Na sua origem, as cordas eram de tripa de animais. (RIBEIRO, 2006, p. 226)

Esse instrumento que chegou ao Brasil e se manteve presente em nossa cultura quase sem modificações, remete a uma tradição mais antiga. Os trovadores originaram-se na França, no século XII nas regiões de Aquitânia e Provença. Criavam palavras e poemas. Eram poetas cantores. No teor de suas composições estavam presentes: a liberdade, o espírito livre, a arte de amar, o desejo insatisfeito, o sofrimento intenso, a violência da paixão e a esperança da felicidade. A arte dos trovadores se espalhou pela França e se integrou ao imaginário ocidental, chegando a Portugal.

A viola chegou ao Brasil nas mãos dos portugueses colonizadores. É originária do alaúde e foi o primeiro instrumento de cordas dedilhadas com braço, que chegou à Europa, pelas mãos dos árabes, enquanto habitavam a Península Ibérica. (VILELA, 2011) Foi ambientada em terras brasileiras quando passou a ser construída por caboclos utilizando a madeira produzida aqui como matéria-prima, originando uma inédita e distinta sonoridade.

No Brasil, a viola caipira incorporou elementos musicais praticados, surgindo então, uma nova maneira de tocá-la adaptando-se à música que já estava sendo executada aqui:

este instrumento chega em terras brasileiras e aos poucos vai se aninhando nos interiores e misturando a musicalidade já presente em suas cordas com os novos sons existentes na nova terra. Aos poucos, a viola vai se tornando a principal porta-voz do homem do campo no Brasil. Em torno de si vai tecendo músicas em novos ritmos agora presentes. Cururus, cateretês, cipós-pretos, batuques, guaianos, calangos, recortados. (VILELA, 2004, p. 180)

Mas sua presença pode ser ainda mais marcante do que pensávamos. É provável que a viola caipira tenha sido utilizada também durante a colonização do Brasil:

o padre José de Anchieta, o mais importante nome no processo de catequese dos indígenas no início da colonização do Brasil pelos portugueses, sustentou todo o seu projeto de catequização dos índios através do uso da música e das peças teatrais. Seria correto pensarmos que a viola, instrumento harmônico, possa ter sido utilizada nos acompanhamentos dessas danças indígenas uma vez que até hoje a utilizamos para acompanhar o cururu ou o sapateado e palmeado do cateretê. Junto das violas os portugueses tocavam também flautas, pifes, tambores e gaitas e aliaram a isso as maracas, buzinas e flautas indígenas. (VILELA, 2011, p. 21)

Esta hipótese do uso da viola caipira pelos jesuítas, proposta por Vilela, é reforçada se entendermos que a influência não foi apenas de um lado para outro. A troca de experiências e influências dos nativos e portugueses foi notada por Pero Vaz de Caminha, escrivão que mandava a Portugal as notícias da terra descoberta recentemente. Ele assinala que os portugueses, depois de terem contato com os nativos, também voltavam a Portugal com essas influências:

em pouco tempo, os bailados de aldeia do Norte de Portugal, de onde vieram a maior parte dos navegantes, se contagiaram de uma coreografia nativa, aborígine, de gingados personalizando animais e pássaros e a cosmogonia da terra brasileira, e de balancês e bamboleios do litoral e interiores de florestas africanas. (SANT'ANNA, 2000, p. 71)

A viola foi se caracterizando e se aninhando com o homem do campo, o caipira. Em seus momentos de descanso, de lazer, de festas e celebrações religiosas e profanas, a viola caipira sempre acompanha suas canções e é mencionada no Brasil, “no século XVI, no registro de várias das nossas manifestações musicais”. (LIMA, 1987, p. 29)

Como resultado das diversas influências musicais que o instrumento teve, há uma gama de ritmos executados por violeiros no Brasil. Cada ritmo tem características próprias, de acordo com a região onde é executado e de onde foi originado. Eis alguns desses ritmos: toada, cururu, catira (ou cateretê), folias, guarânia, polca, querumana, moda de viola e pagode, dentre outros.

Segundo Ivan Vilela, violeiro, pesquisador e professor, não há nenhum segmento na música popular brasileira com mais de 15 ritmos agrupados como na música caipira. Isso nos mostra a complexidade e diversidade desse estilo musical.

Olhemos mais detalhadamente para este instrumento. A viola tem vários tipos de afinação. Cada região tem uma nomenclatura para o modo de afinação da preferência do violeiro para tocar. Os nomes mais comuns são: “Paraguaçu, Boiadeira, Meia Guitarra, Natural, Cebolinha, Rio Acima, Rio Abaixo, Cebolão, Cana Verde, Paulistinha”. (VILELA, 2011, p. 32) As afinações podem ter sons e notas musicais semelhantes ou não³.

³**Afinação Cebolão em Mi Maior:**

1º par: Mi – Mi

2º par: Si – Si

3ª par: Sol sustenido oitavado – Sol sustenido

4ª par: Mi oitavado – Mi

5º par: Si oitavado – Si

Afinação Cebolão em Ré Maior

1º par: Ré – Ré

2º par: Lá – Lá

A afinação mais comum e utilizada é o Cebolão. “Encontramos o cebolão em diversas alturas. As mais usuais são cebolão em mi, cebolão em ré e cebolão em mi bemol”. (VILELA, 2011, p. 32)

A violeira piracicabana Marcela Costa⁴, em conversa, esclarece que a afinação Cebolão em Mi Maior é mais utilizada nos estados de São Paulo e Minas Gerais e, que, ultimamente, em seus concertos de viola caipira, está utilizando também a afinação em Ré Maior, pelo fato de ter um som mais leve, “obedecer” e segurar melhor a afinação (não desafinar tanto durante a execução do instrumento) e o som ser mais agradável aos ouvidos.

Ivan Vilela nos apresenta mais características musicais e sonoras da viola caipira:

as cordas também recebem nomes. De baixo para cima ou das mais finas para as mais grossas: as primas no 1º par; as requintas no 2º par; a turina (grossa) e a contra turina (fina) no 3º par; a toeira (grossa) e a contra toeira (fina) no 4º par e, por fim, o canotilho (grossa) e o contra canotilho (fina) no 5º par. (VILELA, 2011, p. 32)

De acordo com Marcela Costa, os nomes das cordas são os mesmos para qualquer tipo de viola e qualquer afinação. O que muda é somente o nome das notas musicais nas cordas da viola, o que reitera Ivan Vilela quando diz que:

3º par: Fá sustenido oitavado – Fá sustenido

4º par: Ré oitavado – Ré

5ª par: Lá oitavado – Lá

Afinação Boiadeira

1º par: Mi – Mi

2º par: Si – Si

3º par: Sol sustenido oitavado – Sol sustenido

4º par: Mi oitavado – Mi

5º par: Lá oitavado – Lá

Afinação Rio Abaixo

1º par: Ré – Ré

2º par: Si – Si

3º par: Sol oitavado – Sol

4º par: Ré oitavado – Ré

5º par: Sol oitavado – Sol

Afinação natural:

1º par: Mi – Mi

2º par: Si – Si

3º par: Sol oitavado – Sol

4º par: Ré oitavado – Ré

5º par: Lá oitavado – Lá

(COSTA, 2013, p. 15)

⁴Agradecemos à Marcela Costa por compartilhar o do Método de Ensino de Viola Caipira “Viola piracicabana – Iniciação à viola – 1º estágio”.

no primeiro e segundo par as cordas são uníssonas, o mesmo som, portanto iguais. No terceiro, quarto e quinto par elas são oitavas, uma grave (grossa) e outra aguda (fina), como se fossem um homem e uma mulher cantando juntos a mesma nota. (VILELA, 2011, p. 32)

Ivan Vilela e Marcela Costa destacam uma oposição na questão da nomeação das cordas da viola. Enquanto Marcela apenas enumera as cordas numericamente (1º par, 2º par, etc.), Ivan Vilela as nomeia (primas, requintas, turina, etc.) mas, ambos concordam quando afirmam que o som das cordas só muda de tonalidade quando há também, uma mudança de afinação.

Esta oposição de descrições das cordas da viola entre os dois instrumentistas têm ligação com os diferentes tipos de formação do professor de música, pois ambos lecionam o instrumento. Marie-Christine Josso define que as confrontações culturais do professor, originadas pelas diferentes origens e formação “enriquecem consideravelmente a reflexão de cada um sobre os valores e as visões do mundo que estruturam as nossas individualidades”. (JOSSO, 1988, p. 172)

Baseados nessa ideia, mesmo que o professor possua distintas formações e origens, cada um, com sua dinâmica consegue transmitir aos seus alunos os conceitos musicais e a técnica do instrumento.

A seguir, uma ilustração da viola caipira com a nomenclatura de suas partes externas nos elucidam o funcionamento do instrumento:

Nomenclatura Externa VIOLA

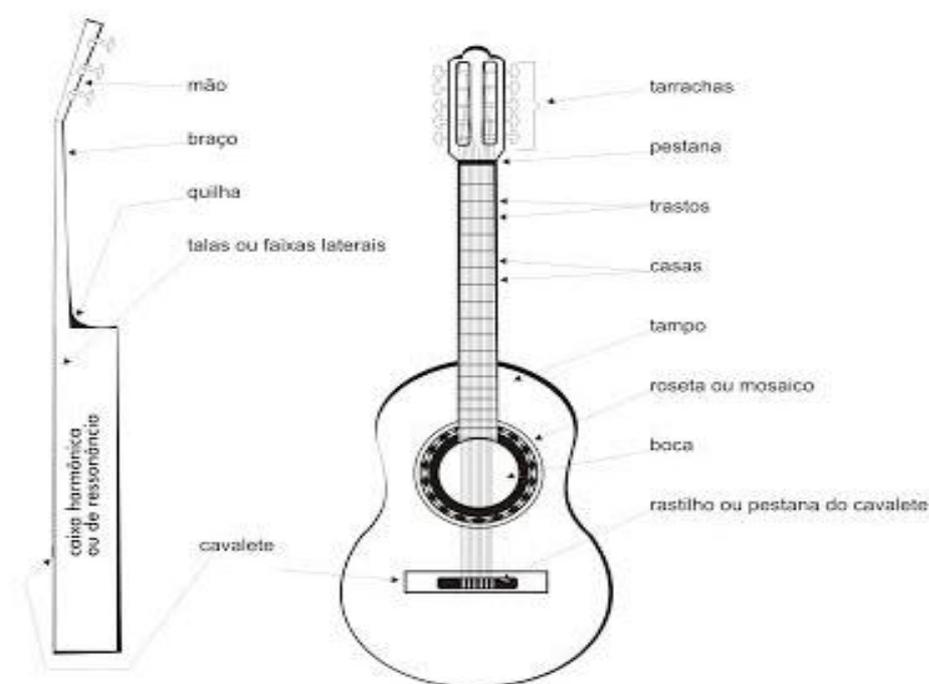


Figura 1. Formato da Viola e Nomenclatura das Partes Externas.

Fonte: Método de Ensino de Viola Caipira “Viola piracicabana – Iniciação à viola – 1º estágio”.

O desenho que exemplifica a viola caipira mostra os nomes específicos de suas partes que são comuns às de um violão, distinguindo-se pelo número de cordas, que na viola são dez (divididos em cinco grupos de cordas duplas) e no violão são seis.

Partindo deste desenho, apesar do tampo, casas e trastes do braço da viola e do violão serem semelhantes, há mais tarrachas⁵ na viola pelo motivo de possuir maior número de cordas. A viola caipira também apresenta-se em tamanho menor ao violão e, acusticamente, tem som mais agudo.

Marcela Costa, em contato pessoal, afirma essas diferenças e semelhanças da viola caipira e, como instrumentista, acrescenta detalhes específicos de quem domina o instrumento:

a diferença básica entre o violão e a viola é sim as cordas, porém há muitas variações. O som da viola se torna mais forte por causa das cordas duplas, e é mais aguda por serem todas de aço. Porém, quanto menor o tamanho da caixa

⁵ As tarrachas são utilizadas para afinar o instrumento musical e são comuns em diversos instrumentos de cordas, tais como: violão, viola caipira, baixo elétrico e acústico, violino, viola, guitarra elétrica, alaúde espanhol, etc.

(corpo) mais agudo ainda. Atualmente a preferência é pela viola que tem o corpo maior, pois o seu som se torna mais agradável aos ouvidos. Também se tem tocado muito em afinação Cebolão Ré [maior] para deixá-la com som mais encorpado. A estrutura interna da viola também precisa ser diferente da do violão, pois o peso que as 10 cordas faz no braço é muito superior ao do violão⁶.

Para que os ritmos da viola caipira sejam bem executados, é necessário o domínio do instrumento pelo instrumentista, o violeiro. “Tocar viola com destreza é sempre visto como algo que salta aos olhos das pessoas e suscita curiosidades. E a habilidade no tocar é muitas vezes associada ao resultado de algum pacto”. (VILELA, 2011, p. 28)

Há diversas lendas sobre pactos ou simpatias acerca da tradição dos violeiros, para que consigam ter um bom domínio como instrumentistas. O autor Rossini Tavares de Lima, músico e pesquisador do folclore brasileiro, em seu livro “Moda de viola – Poesia de circunstância”, nos conta uma história detalhada sobre os pactos realizados pelos violeiros e sua crença neles:

há, estórias (...), que contam que o Diabo pode ensinar o interessado a tocar viola. (...) o tocador que não sabe tocar direito espera chegar a Sexta-Feira da Paixão. Nesse dia, compra uma viola que ainda não foi usada. A seguir, a encordoia e a coloca em uma encruzilhada, permanecendo nas proximidades. Lá pela meia noite, um homem aproxima-se do instrumento, toma-o nas mãos e afina-o, deixando que nem um sino (...). Toca e canta, então, toda espécie de música e vendo ali o candidato a violeiro arremete-se contra ele. Há uma briga feia, que o violeiro deve suportar com valentia e heroísmo. Afinal, antes do galo cantar pela primeira vez, o homem, que não é outro senão o próprio Diabo, larga a viola e vai-se embora. E o violeiro que tocava mal-e-mal transforma-se em um dos melhores folgazões da região, um instrumentista de primeira, pois aprendeu a tocar com o Diabo.” (LIMA, 1987, p. 33)

Sobre esse “pacto com o diabo”, Ivan Vilela também relata uma simpatia semelhante e, ao final, afirma o poder que o tinhoso⁷ exerce sobre um aspirante de violeiro:

São necessários três ingredientes: uma encruzilhada que tenha uma árvore frondosa, três litros de uma aguardente muito forte e uma viola que precisa estar encordoada. (...) Reza a tradição que toda a viola que o tendeiro [diabo] coloca as mãos se torna uma viola encantada e reza ainda a tradição que a primeira pessoa que encostar os dedos neste instrumento absorverá parte desta musicalidade. Certamente será quem já caiu por ali e acordou com uma imensa ressaca. Bastará colocar os dedos nas cordas e as notas e melodias mais maravilhosas pularão do bojo da viola enternecendo todos que a escutam. (VILELA, 2011, p. 37-38)

⁶ Texto enviado via e-mail pela violeira Marcela Costa em 09/07/2014.

⁷ Um dos nomes populares do diabo.

Essas histórias e lendas de pactos rotineiramente circundam o meio rural e dos violeiros, constituindo diversos matizes dessa cultura e se tornando uma forte característica desse meio.

A música caipira herdou, também dos portugueses, o romance ibérico, que é uma característica sempre presente em sua temática, ou seja,

dos romances que eram cantados em Portugal e na Espanha na Idade Média. Muitos deles têm remissões e lembranças de casos ainda mais antigos, rolados pelo inconsciente coletivo de uma aldeia a outra, de um povo a outro, de uma geração a outra. (RIBEIRO, 2006, p. 21)

Originalmente de tradição oral, transmitida de geração a geração, a música caipira, assim como a tradição romancesca ibérica, também é baseada na literatura oral. Os violeiros e cantadores, muitas vezes, são analfabetos e memorizam músicas com inúmeros versos que narram histórias imaginárias ou que conheceram ou vivenciaram e transformaram-nas em arte popular.

O cantor é pessoa de destaque na cultura musical caipira. Cada um tem seu estilo próprio, mas com características em comum: quando ele canta, transmite e relata a rotina diária da vida do caipira e quem o ouve se identifica com o tema das canções:

o discurso do cantor é uno, mas num sentido plural. Tem que se aproximar da equivalência coletiva, acomodar-se a uma espécie de modelo, a uma espécie de *arquicantador*. (SANT'ANNA, 2000, p. 118)

Não se pode confundir este cantor com os homens de carne e osso. O 'cantador' é uma criatura, um personagem desses homens. (SANT'ANNA, 2000, p. 119)

Como o autor enfatiza, o cantor não é visto como um homem comum, ele tem uma voz "poderosa" e a destreza para criar rimas e improvisações e, quando agradam os ouvintes, torna-se um *arquicantador*. O autor designa esse termo ao sujeito que é extremamente enraizado nessa cultura e que tem a função de transmiti-la para futuras gerações.

Usualmente, o cantor interpreta as canções num registro agudo de sua voz. "A estridência alta e aguda de vozes acasala-se com os campos harmônicos médios e agudos típicos da viola." (SANT'ANNA, 2000, p. 94)

As músicas interpretadas pelo cantor têm ritmo marcante e, em seus versos, as rimas estão presentes constantemente. Em suas ideias estão: situações rotineiras que têm ligação direta com o modo de vida – seus valores, seu trabalho, sua religião e seu espólio, de modo geral, dentro do contexto sociocultural, ao qual está inserido.

A tônica cultural caipira vem trazendo elementos ibéricos literários que, mesmo com o passar do tempo, continuam se fazendo presente na música caipira:

O romance, de tradição ibérica, tornou-se inicialmente a base literária de praticamente toda a produção musical dos caipiras. Sempre narrando fatos, contando histórias, transmitindo valores, as canções sertanejas atravessaram o tempo mantendo vivas memórias, traços culturais e comportamentos de comunidades inteiras. (VILELA, 2011, p. 68)

A música na cultura caipira, assim como as culturas que a influenciaram (ibérica, indígena e africana) tem tradição oral e relatam acontecimentos diários que acontecem no entorno da vida das pessoas. Seu conteúdo é relacionado à colheita, à relação com animais, com a natureza, com sua religiosidade, com suas crenças e lendas, com sua narrativa.

Com a fusão desses três povos originou-se também um novo dialeto, o caipira. Ele permeia pela literatura e música desse universo, retratando seus costumes e cotidiano, desvendando suas origens.

Por tudo que relatamos e exemplificamos até aqui, pudemos constatar a amplitude do universo caipira e como suas expressões culturais foram originadas historicamente. Elementos presentes neste universo como a proximidade com a terra, a influência de diversos ritmos e instrumentos musicais e a constituição das narrativas retratam como a brasilidade adquirida pela afeição rural, faz sentido a esse modo de vida.

No próximo capítulo, vamos abranger demais particularidades deste universo, a partir de um aprofundamento na sua estética, conjuntura sociocultural, literária e musical.

2. O dialeto, a literatura popular e a música caipiras

*Prepare o seu coração
Pras coisas que eu vou contar
Eu venho lá do sertão, eu venho lá do sertão
E posso não lhe agradar.
Aprendi a dizer não
Ver a morte sem chorar
A morte, o destino, tudo
A morte, o destino, tudo
Estava fora de lugar
Eu vivo pra consertar.*

Disparada, *Geraldo Vandré*

O caipira faz uso de um dialeto particular, um modo próprio de falar, também provinda da fusão com o dialeto indígena. Inicialmente, essa língua foi denominada Nheengatu e é proveniente da região Amazônica. Nheengatu “quer dizer língua boa, língua fácil”. (VILELA, 2004, p. 176) Era a principal língua do Brasil até meados do século XIX:

até 1877 a língua geral [Nheengatu] foi mais falada que o português na Amazônia, inclusive nas suas cidades, grandes ou pequenas, situadas às margens de seus rios e igarapés: Belém, Manaus, Macapá, Santarém, Tefé, Óbidos etc. Somente naquele ano é que o português a sobrepujaria no norte do Brasil, quando mais de quinhentos mil nordestinos, fugidos da seca, migraram para a Amazônia. (NAVARRO, 2011, p. 7)

Gilberto Freyre enfatiza esse dado, afirmando que o nheengatu era a língua usada por portugueses e índios em sua comunicação:

enquanto nas casas de família criavam-se “misticamente” portugueses e índios, predominando nessas relações domésticas a língua dos escravos ou semi-escravos, nas escolas missionárias a língua dos indígenas era ensinada e cultivada ao lado da dos brancos e da latina, da Igreja; e nos púlpitos os pregadores e evangelistas serviam-se do tupi. (FREYRE, 1995, p. 150)

Padre José de Anchieta, um dos missionários enviados ao Brasil no processo de colonização, trouxe o tupi a um molde de estruturação gramatical latino, baseado no castelhano e no português, provavelmente por ser um jesuíta espanhol. Já o guarani, uma das línguas indígenas mais representativas do tronco tupi⁸, foi falada até fins do século XVIII na região que abrange os estados de São Paulo até o Rio Grande do Sul. Amadeu Amaral retrata esse dado em seu livro “O Dialeto Caipira” quando diz que

⁸As línguas tupi e guarani pertencem a uma das mais expressivas famílias linguísticas da América do Sul e são derivadas do tronco linguístico tupi. Como exemplos dessas línguas destacamos: Anambé, Apiacá, Caiabi, Cocama, Embiá, Xetá e Zoé. Línguas que estão numa mesma família linguística possuem fonemas semelhantes.

“durante todo o século XVIII falava-se duas vezes mais o guarani [Nheengatu] do que o português”. (AMARAL, 1981, p. 13)

O professor Eduardo de Almeida Navarro, estudioso da língua indígena na FFLCH - USP⁹, em sua apostila didática “Curso de língua geral – Nheengatu ou Tupi Moderno” que mostra a gramática normativa Nheengatu, relata que essa língua só começou a se constituir com a chegada dos portugueses:

a língua geral amazônica não foi língua de nenhum grupo indígena antes da chegada dos europeus à América. Ela começou a se formar no Maranhão e no Pará da língua falada pelos tupinambás que ali estavam e que foram aldeados pelos missionários jesuítas, juntamente com muitos outros índios de outras etnias e de outras línguas. (NAVARRO, 2011, p.7)

Podemos afirmar então, de acordo com Navarro (2011), que o Nheengatu originou-se a partir da convivência entre índios e os missionários jesuítas. Como a língua que os índios falavam era distinta da língua dos portugueses, havia dificuldade em pronunciar as consoantes “lh”, por isso, a palavra era pronunciada “véia” (velha), “muié” (mulher), “faiá” (falhar). Posteriormente, isso também foi incorporado ao dialeto caipira. “Esse foi o jeito como os primeiros brasileiros, os índios, deram conta de falar essas palavras por causa da dificuldade para pronunciar”. (RIBEIRO, 2006, p. 73-74).

Já ouvimos afirmações que o caipira “fala errado”. “Falar diferentemente não é falar errado”. (RIBEIRO, 1981, p. 10) O índio nativo que morava no Brasil e já tinha sua maneira própria de falar “apenas usa uma forma antiga de português, do século XVI – tempo do início da colonização no Brasil” (RIBEIRO, 2006, p. 73) e isso foi incorporado ao dialeto indígena difundido oralmente. “A língua tupi não tinha os fonemas f, l e r.” (AMARAL, 1981, p. 14), por isso a pronúncia “carça” (calça) ou “arça” (alça).

Reafirmamos que daí surgiu o Nheengatu: “Foi por meio das línguas gerais que a América indígena encontrou-se com a América portuguesa. Elas representavam um encontro de mundos. Nascia, finalmente, o Brasil” (NAVARRO, 2011, p. 7).

Ronaldo Vainfas, professor e historiador, em seu livro “A heresia dos índios”, aponta um relato curioso sobre o motivo pelo qual os indígenas não pronunciavam alguns fonemas: “jesuítas e colonizadores foram useiros em dizer que o gentio do Brasil não pronunciava as letras f, l e r porque não possuíam fé, lei e rei – sugerindo com isso que os índios viviam numa espécie de anomia, e num estado de descrença em matéria de

⁹ Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

religião”. (VAINFAS, 1995, p. 28) Novamente, aqui, há mais detalhes de situações do preconceito praticado contra os índios.

Com as diversas influências que os indígenas tiveram, seu dialeto transformou-se e adequou-se às novas maneiras de vida e sociedade quando entraram em contato com os portugueses e influenciaram também, o dialeto caipira.

perceptível e estigmatizada como “errada”, a fala caipira pouca importância dedica às regras sintáticas de concordância, talvez pela percepção da redundância da regra normativa e, em muitos casos, pela pouca diferença fonética entre singular e plural, sem nenhuma implicação que turve o sentido lógico e poético do vernáculo. (SANT’ANNA, 2000, p. 53)

O dialeto caipira quando pronunciado, por diversas vezes não respeita regras ortográficas e semânticas das frases, mas isso não implica no entendimento da ideia apresentada ou no sentido do diálogo.

Os dialetos português e indígena recebem influência uns dos outros que aparecem também em suas relações com a linguagem, como nessa quadrinha:

Te mandei um passarinho
 Patuá miripupê
 Pintadinho de amarelo
 Iporanga vê iauê

Em tradução livre, seria:

Te mandei um passarinho
 Numa caixinha pupê
 Pintadinho de amarelo
 Bonitinho como ocê. (RIBEIRO, 2006, p. 17)

As línguas, antes distintas, harmonizaram-se e originaram um novo dialeto. Além dele, o povo miscigenado que começa a se formar e residir em terras brasileiras cria seu estilo próprio de vida, influenciados pela colonização. Toda cultura, quando sai do lugar de origem, transforma-se e se apropria do novo lugar:

a dialeção do português no Brasil resultará de diversos fatores, dentre os quais a vida nova dos europeus na colônia; o clima; a presença de três raças, o índio, o português e o africano; a cooperação dos ciganos e dos espanhóis; as criações do mestiço; novas perspectivas; novas coisas; novas indústrias e, mais tarde, (...) a imigração europeia. (AMARAL, 1981, p. 10)

Com a recente e contínua presença desse inédito dialeto, a população brasileira, especialmente a rural, foi incorporando-o à sua rotina e se apropriando de suas particularidades e fazendo desta, mais uma importante característica de sua cultura e também, de sua literatura popular.

2.1. Literatura Popular Caipira

A cultura caipira é dotada de um saber popular. O caipira conhece o local onde vive. Sabe como cuidar do seu cultivo e dos seus animais, para poder extrair deles o que de melhor possam lhe oferecer, como forma de subsistência; cuida das relações pessoais para que sejam harmoniosas; preserva sua religiosidade, sua fé e tem seu modo próprio de vida. O tempo do caipira é o tempo da natureza:

quando tratamos de cultura reparamos que um mais um nem sempre é dois. A cultura resultante nunca é exatamente o resultado das fusões de duas outras, ela traz sempre elementos que são criados na mistura ou na subtração delas (...). A própria música popular e folclórica brasileira nos mostra isso. (VILELA, 2011, p. 136-137)

O homem do campo narra sua vida, no momento em que ela acontece. Para Walter Benjamin, a narração é como um trabalho manual, uma forma antiga de se exercer uma atividade. O narrador, no caso aqui tratado o homem afeito ao meio rural, “retira o que ele conta da experiência: sua própria experiência ou da relatada por outros. E incorpora, por sua vez, as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes.” (BENJAMIN, 2012, p. 217)

No Brasil, sempre houve a predominância da força da palavra oral sobre a palavra escrita. O caipira possui uma literatura oral, difundida de geração a geração, mas repleta de sabedoria:

nesse gênero de literatura, não erudita, podem ocorrer todos os elementos fragmentariamente manifestados em outros tipos de comunicação oral. Nessas narrativas rompem-se os limites estabelecidos pelos estudiosos do folclore e nelas se fazem presentes o conto com a sua moralidade, a lenda e a lição do exemplo, o mito com o fantástico de permeio com a realidade da estória, as simpatias com seus preceitos e receitas, as adivinhas e os jogos de espírito e, finalmente, os princípios instituídos pela experiência rústica em matéria de trabalho, de etiqueta e de representação do mundo. (XIDIEH, 1967, p. 9)

Na Literatura Oral Caipira rompem-se os modelos eruditos e acadêmicos de escrita, tanto no tema quanto na fonética. O que procura-se exprimir e valorizar nesse tipo de literatura são as experiências vividas na rotina rural e do caipira:

essas elaborações da literatura popular flutuam entre o real e o imaginário; projetam-se, indiferentemente, em torno de personagens humanos, animais, vegetais e do mundo inanimado; aninham-se às cronologias históricas e aos fatos comprováveis, transbordando no entanto, para a intemporalidade e para o anacronismo. (XIDIEH, 1967, p. 13-14)

Repleto de histórias fictícias ou baseadas em fatos reais e obedecendo ou não uma cronologia, clássicos dessa Literatura foram criados e instituídos no universo literário nacional e revelando diversos escritores da Literatura Popular Brasileira. Dentre eles, estão Monteiro Lobato e Cornélio Pires. Em suas escritas, eles retratam suas vivências e experiências, por meio de histórias, contos, artigos e crônicas.

Monteiro Lobato é natural de Taubaté e Cornélio Pires, de Tietê – cidades interioranas do Estado de São Paulo.

José Renato Monteiro Lobato nasceu em 18 de abril de 1882, em Taubaté. Passou boa parte da infância com a família na fazenda Santa Maria, em Ribeirão das Almas, na serra da Mantiqueira. Desde criança, adorava os livros de seu avô materno, o Visconde de Tremembé, de quem, futuramente herdou a fazenda localizada no mesmo município de seu nascimento.

Estudou Direito na cidade de São Paulo, onde casou-se com Purezinha e tiveram quatro filhos. De promotor virou fazendeiro. Mas as dificuldades e a geada levaram-no a vender a fazenda e a se instalar na cidade São Paulo. Lá ele começa a escrever para jornais e a lançar seus livros.

Os títulos de seus livros indicam a ligação dele com os elementos rurais: “Jeca Tatu”, em que caracteriza o personagem e o universo caipira; “Urupês”¹⁰, crônicas que descrevem situações vivenciadas no campo e o “Sítio do Pica-Pau Amarelo”. Nessa obra, ele foca na literatura infantil criando personagens e histórias vivenciadas no meio rural. Também escreveu “Escândalo do petróleo”, onde demonstra seu nacionalismo.

Foi um dos precursores da literatura infantil brasileira. Em seus livros infantis, ele conseguiu unir a realidade histórica e a fantasia, o que cativa o público dessa faixa etária. Uma de suas personagens, a “Tia Nastácia”, era uma cozinheira, descendente da miscigenação afro-brasileira, pertencente a um grupo de pessoas que transmitiam oralmente sua cultura e seus saberes.

O personagem “Jeca Tatu”, por sua originalidade, chegou às telas de cinema. O ator que destacou-se interpretando esse personagem foi Amazzio Mazzaroppi. Nascido em São Paulo, no dia 09 de abril de 1912, era filho de famílias imigrantes portuguesa e italiana. Seus pais nasceram na zona rural, no interior do estado de São Paulo. No início da idade adulta, Clara Ferreira e Bernardo Mazzaroppi se conhecem e casam na capital paulista onde deslocaram-se para trabalhar; ela como empregada doméstica e ele como motorista. Ali tiveram seu único filho: Amazzio Mazzaroppi.

Amazzio iniciou seus trabalhos como artista – o qual seu pai era contra – numa companhia de circo. Posteriormente, trabalhou no teatro e no cinema, onde se destacou.

Sobre o personagem “Jeca Tatu”, Romildo Sant’anna declara que este é comumente comparado ao caipira rural, até os dias atuais:

Aquele camarada desengonçado, esgueirando e pelejando em seu território, sem eira nem beira, fruta sem suco da terrinha chocha, bem ruinzinha, inóspita, como o perfil de sua barba esmirradinha de caboclo. Essas últimas são as imagens que tanta gente insiste em fotografar, identificando o caipira como um caboclinho tuta-e-meia, coisificado e mal nascido, minado pelo desleixo físico e espiritual. (SANT’ANNA, 2000, p. 255)

¹⁰ O título do livro “Urupês”, origina-se da palavra “urupê”, que vem da língua tupi e quer dizer uma espécie de fungo, um parasita vegetal. (SANT’ANNA, 2000)

E, partindo desta figura tão “sem eira nem beira”, acrescenta sua interpretação sobre o modo de vida do caipira reiterando que esse modo de vida não passa de uma influência dos tempos de colonização:

o caipira tradicional, estabilizado no tempo e no espaço, e sabedor de que sua essência lhe basta, é contrário às inovações. Os minutos e as horas se aguçam em sua paisagem, por herança indígena, e isto lhe confere a imagem, vista de fora, de passividade, preguiça doentia e melancolia calmária. (SANT’ANNA, 2000, p. 255)

Em outro trecho, expõe seu descontentamento quando faz-se a desvalorização do homem caipira, simplesmente afirmando que o modo de vida caipira é adaptável à vida no meio rural e que, na zona urbana o caipira sente-se deslocado pois é inusitada em relação à vida que leva:

o preconceito da cidade desapropria do caipira do campo a sua própria natureza, atribuindo-lhe outra, exótica, pitoresca. Esse desenho psicológico do personagem colabora para sedimentar no espírito da criança e do jovem o clichê de caipira como sinônimo de pé-descalço, molambento e destituído. (SANT’ANNA, 2000, p. 252)

De acordo com citação de Sant’anna, o caipira, ainda hoje é comparado à esse sujeito atrasado culturalmente e muitas vezes sua inteligência é até subestimada. Suas capacidades intelectuais e físicas estão relativizadas *in loco*. Se atribuídas a uma região distinta e/ou distante do lugar em que vive, essa relação dificilmente será praticizada.

Novamente aqui, pode-se com Walter Benjamin evocar as experiências pessoais vivenciadas nos locais de origem e quando recontadas, são mais valiosas, pois as histórias narradas, permanecem em seu *habitat* natural: “(...) entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos.” (BENJAMIN, 2012, p. 214)

Monteiro Lobato, quando escrevia sobre o meio rural e dava vida a seus personagens, confrontava a elite intelectual brasileira. Sobre esse assunto, Edgard Cavalheiro que foi um escritor, editor, crítico literário e biógrafo brasileiro, em 1954 escreveu: “O mais importante, pelo conteúdo, é, sem dúvida, “Ideias de Jeca Tatu”. Nele, Lobato se preocupa com a arte nacional, pintura, literatura, criação de um estilo brasileiro, denunciando o esnobismo e a macaquice da nossa elite cultural.” (CAVALHEIRO, 1969, p. 33)

Monteiro Lobato também afirmou isso quando disse: “Nada de imitar seja lá quem for. Temos de ser nós mesmos... Ser núcleo de cometa, não cauda. Puxar fila, não seguir”. (CAVALHEIRO, 1969, p. 7)

Além de Monteiro Lobato, o escritor Cornélio Pires destacou-se no meio literário, utilizando constantemente em sua tônica características do meio rural.

Cornélio Pires, natural de Tietê, nasceu em 1884. Seus pais, ambos nascidos em Capivari, também interior de São Paulo, moravam numa chácara quando Cornélio nasceu e ali passou a infância. Há uma rodovia nomeada “Cornélio Pires”, que liga Tietê à Piracicaba. Isso evidencia a notoriedade que ele teve nessa região.

Por volta dos 20 anos de idade, Cornélio Pires mudou-se para a cidade de São Paulo, onde tentou o vestibular para a faculdade de Farmácia, mas não conseguiu ser aprovado. Começou, então, a trabalhar no jornal “O Comércio de São Paulo” e depois trabalhou no jornal “O São Paulo”, ambos na capital paulista. Também residiu em Piracicaba, de julho a dezembro de 1914, onde participou de encontros de cururu e música caipira, deixando registrado seu legado na cidade. Era primo de Amadeu Amaral, poeta e folclorista brasileiro.

Sobre esse autor, Joffre Martins Veiga, escritor do livro “Antologia caipira – prosa e poesia de Cornélio Pires” descreve suas características:

homem de múltipla faceta, Cornélio Pires foi, além de escritor, poeta, jornalista, humorista, pesquisador e divulgador do nosso folclore. Sua obra, de caráter eminentemente popular e de cunho essencialmente brasileiro, surgida numa época em que os nossos escritores procuravam ser estrangeiros e pensavam em francês, deu-lhe projeção pouco alcançada por outro escritor nacional. (VEIGA, 1959, p. 27)

E completa, referindo-se à Cornélio Pires como importante colaborador e autor da Literatura Popular Caipira:

Cornélio Pires trouxe para a literatura paulista uma poderosa contribuição, com obras que, por seu valor poético e folclórico, servirão de campo para os especialistas das ciências sociais, embora se sinta a sua fragilidade formal, sob o ponto de vista estilístico e literário. (VEIGA, 1959, p. 28)

Cornélio Pires, não saiu da região rural e interiorana durante sua vida. Enfatizamos essa ideia sobre os saberes rurais: “(...) escutamos com prazer o homem que ganhou honestamente sua vida sem sair do seu país e que conheceu suas histórias e tradições.” (BENJAMIN, 2012, p. 214) Suas ideias e seus escritos são interessantes por sua autenticidade e por retratarem sua origem.

José Hamilton Ribeiro, jornalista brasileiro, caracteriza Cornélio Pires como um grande agitador cultural sendo um dos primeiros a enfrentar as gravadoras e conseguir gravar um disco com músicas de raiz, antes desprezadas para registro fonográfico. Ele encabeçava o grupo “Os caipiras do Cornélio” que incluíam os cantores e compositores

caipiras: Raul Torres, Jararaca e Ratinho, Mandi e Sorocabinha, o palhaço Ferrinho e a dupla Caçula e Mariano. (RIBEIRO, 2006)

Cornélio e o grupo foram os primeiros a fazerem uma gravação de discos desse gênero musical. “Foi devido ao seu esforço e dedicação que chegaram aos discos as primeiras gravações dos genuínos caipiras. Foi pelas mãos desse pioneiro que a viola que antes enchia as ruas da colônia com o seu som retornou à cena urbana.” (ANTUNES, 2012, p. 24)

Nesse momento, a obra musical sai do terreno puro da tradição e vira um conhecimento sistematizado e passa a ter um valor estético. A música que antes, era interpretada com improvisos pelos cantadores, passou a ter uma duração padronizada quando passou a ser gravada e comercializada.

Para Walter Benjamin, a arte quando não acontece “ao vivo” perde sua “aura” e sua originalidade, pois passa a ser sempre idêntico ao ser reproduzido, como é o exemplo nesse caso, da gravação de uma música.

mesmo numa produção mais perfeita, *um elemento* está ausente: o aqui e agora da obra de arte, sua existência única, no lugar em que ela se encontra. (...) O aqui e agora do original constitui o conteúdo da sua autenticidade, e nela, por sua vez, se enraíza a concepção de uma tradição que identifica esse objeto, até os nossos dias, como sendo *aquele* objeto, sempre igual e idêntico a si mesmo. (BENJAMIN, 2012, p. 181-182, grifos do autor)

Cornélio viveu o maior tempo de sua vida no interior de São Paulo, especialmente no meio rural. Provavelmente o convívio neste entorno, fez com que seus textos tivessem repetidamente essa temática. Também, por não ter cursado uma universidade, sua escrita possuía uma certa fragilidade, como afirma Joffre Martins Veiga.

A seguir, ilustramos a simplicidade e peculiaridade de sua escrita com uma de suas poesias:

O sol e o caboclo

Quando os raios desenfeixa
O sol e as luzes derrama:
O caboclo logo deixa a cama.
Quando o sol, do alto, orgulhoso,
As luzes na roça, espalha:
O caboclo, vagaroso, trabalha.
Quando o pino o sol atira
seus raios; sob uma frança,
deitado o nosso caipira descança.
E quando no poente rola
O bom sol, depois da janta,
Ponteia o cabloco a viola e canta.
(apud VEIGA, 1959, p. 99)

Cornélio Pires esteve entre os pioneiros que se preocuparam com o resgate da cultura caipira, da linguagem interiorana e suas diferenças regionais. A poesia de Cornélio descreve os acontecimentos da vida do caipira extremamente particulares que só quem as vivencia e valoriza as descreve tão bem, até no modo de escrever como ele a fez na poesia “O sol e o caboclo”. A escrita, produto do linguajar caipira, tão explícito em sua produção literária, retrata a pouca escolaridade do poeta, mas demonstra a sabedoria conquistada com os elementos que fazem parte do seu dia-a-dia.

Falar de música caipira é remeter-se a um universo de maior amplitude, o qual a literatura popular, as artes plásticas, etc. José Ferraz de Almeida Júnior, por exemplo, célebre pintor brasileiro, destacou-se no campo das artes plásticas, retratando em suas obras a regionalidade de uma cultura caipira ainda não conhecida nesse tipo de linguagem visual e alcançando considerável destaque na história da arte brasileira.

A televisão, como uma das formas de comunicação mais abrangentes, também produz um programa brasileiro que abrange sólidos aspectos do universo caipira, especialmente sobre a sua música.

2.2. Viola, minha viola

O programa de TV “Viola, Minha Viola” é o programa ativo mais antigo da televisão brasileira, com trinta e cinco anos ininterruptos de transmissão, mantido pela “Fundação Padre Anchieta”, a TV Cultura.

É um programa de caráter musical, com cerca de 1500 episódios gravados, que tem como convidados diversos autores, intérpretes, duplas caipiras, grupos de danças típicas, retratando as características do universo caipira, sendo transmitido semanalmente.

O programa “Viola, minha viola”, inicialmente foi apresentado pelo então radialista Moraes Sarmiento e o compositor Nonô Basílio. Há cerca de trinta anos, Inezita Barroso passou a ser a principal apresentadora, onde permanece até os dias atuais. Sobre o sucesso e permanência do programa há tanto tempo na televisão, Inezita declara que o sucesso é “o público, quem vem aqui com chuva ou não. (...) É paixão, e não fazemos nada para isso, apenas somos sinceros e entendemos o jeito dele”. (BARROSO, 2012, p. 21)

Inezita Barroso nasceu em 1925, batizada com o nome Ignez Magdalena Aranha de Lima, formou-se em Biblioteconomia pela Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras

da Universidade de São Paulo. O nome artístico originou-se quando casou, aos 22 anos como advogado cearense Adolfo Cabral Barroso, com quem teve a única filha, Marta.

A relação com os costumes e aprendizados rurais deu-se quando conheceu o folclorista, sociólogo e etnólogo Alceu Maynard Araújo¹¹. Na ocasião ela tinha 9 anos e morava numa casa próxima de Mário de Andrade em São Paulo, mas nunca teve contato direto com ele.

Na carreira universitária, Inezita obteve o título de doutora *Honoris Causa* em folclore e arte digital pela Universidade de Lisboa e em São Paulo, a Universidade Unicapital lhe agraciou com o título de Doutora *Honoris Causa* em Folclore Brasileiro. Sobre sua didática Arley Pereira em seu livro “Inezita Barroso – a história de uma brasileira” afirmou que: “suas aulas são tão gostosas e atrativas como os shows que faz, ensinando não apenas os instrumentos e suas saborosas histórias, mas tudo o que envolve a cultura das mais variadas regiões do país.” (PEREIRA, 2013, p.142)

Como artista, atuou no rádio, no cinema, no teatro e na televisão. Como atriz, ganhou o “Prêmio Saci de Cinema” – premiação que era concedida pelo jornal “O Estado de São Paulo”, pela atuação no filme “Mulher de verdade”, em 1955. Ministra cursos e palestras sobre Folclore Brasileiro e História Popular da Música Brasileira. Gravou oitenta discos e mais de novecentas músicas, representando um nome que deixa marcas na cultura popular e na mídia: “Inezita é garantia de qualidade, bom gosto e respeito à cultura popular.” (RIBEIRO, 2006, p. 164).

A cantora faleceu aos 90 anos em 08 de março de 2015, na cidade de São Paulo e deixou uma filha, Marta Barroso, três netas e cinco bisnetos.

Inezita ajudou a divulgar um universo musical caipira. Desse universo, vamos dedicar um espaço para analisar algumas canções, visto que: “Na música, o caipira encontra uma maneira particular de perpetuar sua história, cultura e valores. É nesse universo que se constitui e se reproduz o que chamamos de música caipira.” (VILELA, 2011, p. 140-141)

¹¹ Alceu Maynard Araújo nasceu em Piracicaba em 21 de dezembro de 1913 e, ainda criança, mudou-se com a família para Botucatu. Ele mencionava ser “um orgulhoso piracicabano-botucatuense”. Ainda jovem, conheceu Mário de Andrade e fundaram o Clube de Menores Operários, “experiência pioneira no exercício público da cidadania com a assistência não-paternalista aos filhos dos operários de São Paulo” (JACOBINO, 2010). Tornou-se um dos mais importantes especialistas em folclore da história das ciências sociais no Brasil. É sua a cadeira de número 30 na Academia Paulista de Letras.

2.3. Canções do universo caipira

O repertório que rodeia o universo caipira indica características próprias de seu legado. Antonio Candido as caracteriza em seis descrições: “1- isolamento; 2- posse de terras; 3- trabalho doméstico; 4- auxílio vicinal; 5- disponibilidade de terras; 6- margem de lazer”. (CANDIDO, 2010, p. 97)

Tais características estão imersas na vivência no meio rural e na sabedoria de quem ali vivencia sua rotina. De acordo com seu entorno e de suas convicções, mostraremos algumas canções que têm como questão elementos rotineiros da vida caipira.

As canções selecionadas para esse capítulo tiveram como critério de escolha as que mais foram e são maior difundidas nos meios radiofônicos e televisivos e, também, preferência da autora, por meio de suas experiências pessoais como musicista e ouvinte desse estilo musical. Também há canções que não têm grande difusão, para que o leitor possa, igualmente, apreciá-las.

Transcrevemos as canções na íntegra. Acreditamos que conhecendo a letra completa da canção, ela possa ser melhor “ouvida” e a leitura passe ser mais agradável¹². As análises procuram mostrar características do universo caipira retratada nas letras das músicas e curiosidades sobre as músicas, seus compositores e intérpretes. Seguem os exemplos.

VOCÊ VAI GOSTAR (CASINHA BRANCA)

(Elpídio dos Santos)

Fiz uma casinha branca
Lá no pé da serra pra “nóis” dois morar.
Fica perto da barranca do Rio Paraná.
O lugar é uma beleza,
Eu tenho certeza, você vai gostar.
Fiz uma capela bem do lado da janela
Pra “nóis” dois rezar.

Quando for dia de festa,
Você veste o seu vestido de algodão.
Quebro o meu chapéu na testa
Para arrematar as prendas do leilão.
Satisfeito, vou levar você de braço dado,
Atrás da procissão.

¹² Todas estas canções possuem versões gravadas e disponíveis para serem ouvidas na Internet em sites como www.youtube.com.

Vou com meu terno riscado,
Uma flor do lado e meu chapéu na mão.

O compositor narra na canção, o amor e orgulho que o caipira tem pela família e pela natureza, bem como as coisas que têm valor na sua vida: a religião, o capricho ao se vestir nos dias de festa – “terno riscado”, o orgulho pela presença da companheira – “uma flor do lado” – nesses momentos.

Essa música retrata a cordialidade, delicadeza e o cavalheirismo do caipira em relação ao tratamento da mulher. A “casinha branca” representa o lar do casal, onde eles vivem, geralmente no meio do campo. Aqui, ela fica “perto da barranca do Rio Paraná”. Também são citados elementos comuns do mundo caipira: uma “festa-quermesse no arraial” (RIBEIRO, 2006, p. 77); a procissão e o leilão, que são práticas constantes do universo caipira e, nesse evento, ele usa um terno e chapéu na mão, sinais de respeito e fé e devoção por sua religião.

A procissão também é uma marca da tradição religiosa. O “vestido de algodão” sugere o tecido apropriado para o clima, não deixando de se referir a uma elegância da mulher.

No final das frases, percebemos que há rima nas últimas sílabas das palavras, por exemplo: “Paraná / gostar / rezar”. O uso da palavra “nóis” também retrata a maneira peculiar do caipira falar e cantar, oriunda do Nheengatu.

O compositor, Elpídio dos Santos, foi professor em São Luís do Paraitinga, no Vale do Paraíba e compôs a maioria das trilhas musicais dos filmes de Amazzio Mazzaroppi. (RIBEIRO, 2006)

MENINO DA PORTEIRA

(Teddy Vieira e Luizinho)

Toda vez que eu viajava pela estrada de Ouro Fino,
De longe eu avistava a figura de um menino,
Que corria abrir a porteira e depois vinha me pedindo
"Toque o berrante, seu moço, que é pra eu ficar ouvindo".
Quando a boiada passava e a poeira ia baixando,
Eu jogava uma moeda e ele saía pulando:
"Obrigado, boiadeiro, que Deus vá lhe acompanhando".

Pra aquele sertão afora meu berrante ia tocando.

Nos caminhos desta vida muito espinho eu encontrei.
 Mas nenhum calou mais fundo do que isso que eu passei.
 Na minha viagem de volta, qualquer coisa eu cismeï,
 Vendo a porteira fechada, o menino não avistei.
 Apeei do meu cavalo e, no ranchinho à beira chão,
 Vi uma mulher chorando, quis saber qual a razão.
 "Boiadeiro chegou tarde, veja a cruz lá no estradão.
 Quem matou o meu filhinho foi um boi sem coração"

Lá “pras” bandas de Ouro Fino, levando gado selvagem,
 Quando passo na porteira, até vejo a sua imagem.
 O seu rangido tão triste mais parece uma mensagem
 Daquele rosto trigueiro, desejando-me boa viagem
 A cruzinha no estradão do pensamento não sai.
 Eu já fiz um juramento que não esqueço jamais:
 Nem que o meu gado estoure, que eu precise ir atrás,
 Neste pedaço de chão berrante eu não toco mais.

Esta música, muito conhecida e cantada pela maioria dos cantadores, narra situações de personagens comuns ao meio rural: o boiadeiro, o boi e o berrante.

Ela apresenta uma situação trágica em que o boi mata o menino. Para José Hamilton Ribeiro essa canção “com letra e música bem de raiz (fora uma escorregada no verso do boi sem coração...), encabeça a maioria das seleções de música caipira”. (RIBEIRO, 2006, p. 77)

E o boiadeiro, tão triste e amargurado com esse episódio promete nunca mais tocar berrante nessa região. Nota-se, também, o aspecto religioso quando cita “que Deus vá lhe acompanhando”, sempre presente no cotidiano rural. “A figura de um menino” sugere a situação de uma criança na beira da estrada.

A porteira, tão comum nas entradas dos sítios e fazendas também é citada, assim como o berrante, o instrumento comumente utilizado pelos boiadeiros para chamar sua boiada. O “ranchinho” sugere uma morada humilde; a “cruz lá no estradão” retrata cruzeiros que marcam o lugar de acidentes fatais em estradas brasileiras. Já, “a cruzinha no

estradao” é o símbolo cristão que remete à presença de uma pessoa que continua no pensamento.

O gado que, muitas vezes é criado solto nos pastos, é retratado aqui como “gado selvagem”. Novamente, lembrando cenas e fatos passados, aparece no trecho “quando passo na porteira, até vejo a sua imagem. O seu rangido tão triste mais parece uma mensagem...”. Finalmente, “neste pedaço de chão” remete ao pedaço de terra de tantas vivências, memórias, chegadas e partidas.

Teddy Vieira, um dos maiores compositores caipiras, da região de Sorocaba, interior de São Paulo, teve inúmeros parceiros em suas músicas. Luizinho era paulistano e sua música composta mais famosa foi “Menino da porteira”.

CHICO MINEIRO

(Francisco Ribeiro e Tonico)

Declamado:

Cada vez que me "alembro"
Do amigo Chico Mineiro,
Das “viage” que “nóis” fazia,
Era ele meu companheiro.

Sinto uma tristeza,
Uma vontade de chorar,
“Alembro” daqueles tempos
Que não há mais de “vortá”.

Apesar de “sê” patrão,
Eu tinha no coração
O amigo Chico Mineiro.
Caboclo bom decidido,

Na viola era “delorido” e era o peão dos “boiadeiro”.

Hoje, porém, com tristeza,
Recordando das “proeza”
Da nossa “viage” motim,
“Viajemo” mais de dez anos,
Vendendo boiada e comprando,
Por esse rincão sem fim.

Caboclo de nada temia.
 Mas, porém, chegou o dia
 Que Chico apartou-se de mim.

Cantado:

Fizemos a “última” “viage”,
 Foi lá pro sertão de Goiás.
 Fui eu e o Chico Mineiro,
 Também foi o “capataiz”.

“Viajemo” muitos “dia” pra chegar em Ouro Fino,
 Aonde “nóis” “passemos” a noite numa Festa do Divino.

A festa “tava” tão boa, mas antes não tivesse ido.
 O Chico foi baleado por um homem desconhecido.

Larguei de “comprá” boiada,
 “Mataro” meu companheiro.
 Acabou-se o som da viola,
 Acabou-se o Chico Mineiro.

Depois daquela tragédia,
 Fiquei mais aborrecido.
 Não sabia da nossa amizade,
 Porque “nóis” dois era unido.
 Quando vi seu documento,
 Me cortou o coração.
 Vim saber que o Chico Mineiro
 Era meu legítimo irmão.

A letra dessa moda de viola evidencia o linguajar rural: “nóis”, “viage”, “última”, e outras palavras desse dialeto. O público que aprecia esse tipo de música, se descontrai e fica à vontade, apropriando-se também das características dessa linguagem.

Essa música, amplamente difundida e quase obrigatória em qualquer repertório de cantador ou dupla caipira, retrata um momento trágico e de saudade de uma pessoa

querida. Entre sua poesia, o compositor ambienta uma Festa do Divino¹³, que anualmente acontece e reúne muitos fiéis em torno de suas tradições e comemorações, deixando transparecer a religiosidade do caboclo.

A declamação inicia anunciando uma memória, relembrando tempos passados: “cada vez que me ‘alembro’”; “alembando daqueles tempos”. O peão também é citado, personagem comum no meio rural. Na frase “recordando das ‘proeza’”, sugere as lembranças dos feitos com o amigo. A grandeza territorial brasileira é citada na frase “por esse rincão sem fim”. E encerra a declamação lamentando-se da perda do amigo: “que Chico apartou-se de mim”.

O cantador fala da saudade que sente do amigo “Chico Mineiro”, que ele só foi descobrir que era seu irmão, quando Chico faleceu e o cantador-patrão foi conferir seus documentos. Então, ele lembra os momentos que passaram juntos e os escreve, denunciando sua saudade.

No decorrer da canção, aparece a figura literária do “capataz”. O capataz é um chefe dos boiadeiros, dos peões. Assim que a tragédia aconteceu, que o companheiro foi baleado, ele deixou os negócios de lado para socorrê-lo: “Larguei de ‘compra’ boiada, ‘mataro’ meu companheiro”. E um sentimento de desolação tomou conta dele: “acabou-se o som da viola, acabou-se o Chico Mineiro”.

A canção ficou famosa na voz dos irmãos “Tonico e Tinoco”, que tiveram, juntos, sessenta anos de carreira e é, até hoje, uma das duplas de maior expressividade no panorama musical caipira brasileiro. Tinham, como grande característica a voz aguda que, geneticamente é favorecida em duplas formadas por irmãos ou familiares, devido as vozes terem timbres extremamente agradáveis quando soam juntas. Essa é uma comum característica dessa e de diversas duplas caipiras.

A carreira da dupla emplacou sucesso definitivo quando gravaram “Chico Mineiro”. Sobre a canção, há uma curiosidade:

em suas memórias, Tonico e Tinoco contam que conheciam a lenda do *Chico Mineiro* desde crianças. Era uma história que variava conforme a origem de quem contava. Se fosse de São Paulo, era “Chico Paulista”, se fosse de Goiás, era “Chico Goiano”. Optaram por “Chico Mineiro” por sugestão do porteiro da TV Tupi, onde trabalhavam. Esse porteiro, Francisco Ribeiro, é co-autor da toada que há mais de meio século é pedida em qualquer cantoria de música caipira no País. (RIBEIRO, 2006, p. 23)

¹³ Festa do Divino é uma festa tradicional católica, de origem portuguesa. Em cada região do Brasil em que acontece, tem características distintas, mas sempre com o mesmo objetivo, enaltecer o Divino Espírito Santo. É considerada por alguns uma festa de origem afro-brasileira. A ocorrência desta festa em Piracicaba será analisada no capítulo 3.

Tonico ficou famoso na dupla que fez com seu irmão Tinoco e são naturais de São Manuel, interior do estado de São Paulo. Foi a dupla que cantou mais tempo na história da música caipira, e é considerada a mais importante e histórica no meio dos cantadores caipiras.

O jornalista Edvan Antunes, autor do livro “De caipira a universitário”, nos fornece dados numéricos assegurando o sucesso da dupla:

(...) Tonico e Tinoco alcançaram números impressionantes: participaram de quase mil gravações, venderam mais de 150 milhões de cópias, foram protagonistas de cinco longas-metragens e realizaram cerca de 40 mil apresentações. (ANTUNES, 2012, p. 45)

CHALANA

(Arlindo Pinto e Mário Zan)

Lá vai uma chalana

Bem longe, se vai.

Navegando no remanso

Do rio Paraguai.

Ah! Chalana, sem querer,

Tu aumentas minha dor.

Nessas águas tão serenas

Vai levando meu amor.

E assim ela se foi,

Nem de mim se despediu,

A chalana vai sumindo

Na curva lá do rio.

E, se ela vai magoada,

Eu bem sei que tem razão.

Fui ingrato,

Eu feri o seu pobre coração.

Esta canção apresenta um meio de transporte fluvial pantaneiro, de grande porte, a chalana. É usado costumeiramente nessa região para o transporte de pessoas. Novamente, aqui, o homem se declara à mulher amada, propondo-se com delicadeza e elegância.

Os autores, como acontece na maioria das canções sertanejas, demonstram o amor pela natureza, quando se refere ao rio. E ressaltam que suas águas serenas levaram para longe a mulher amada, pois foi tratada por ele com ingratidão:

essas cantigas d'amor são cantos populares enunciados pela voz masculina, chorando as mágoas de um amor impossível ou proibido, seja pela iminência e distância da separação, seja pela não correspondência amorosa (...). (SANT'ANNA, 2000, p. 165)

A chalana retrata nessa canção como simbolismo, a figura da mulher amada que foi embora sem se despedir. Esse desaparecimento é sugerido no seguinte trecho da canção: “Ah! Chalana, sem querer, tu aumentas minha dor. Nessas águas tão serenas vai levando meu amor.” A dissolução desse amor e o desaparecimento da mulher amada finaliza a canção no trecho: “E assim ela se foi, nem de mim se despediu. A chalana vai sumindo na curva lá do rio.”, sinalizando o romantismo presente nessa canção.

Mário Zan é italiano, chegou ao Brasil com quatro anos. Sua família se estabeleceu numa fazenda de café em Santa Aldeia, perto de Catanduva, vivendo, portanto, grande parte de sua vida, no meio rural. Arlindo Pinto, paulista, era guarda-civil de profissão e foi compositor de outras famosas músicas caipiras. (SANT'ANNA, 2006)

SAUDADE DA MINHA TERRA

(Goiá e Belmonte)

De que me adianta viver na cidade,
 Se a felicidade não me acompanhar.
 Adeus, paulistinha do meu coração,
 Lá pro meu sertão eu quero voltar
 Ver a madrugada, quando a passarada,
 Fazendo alvorada, começa a cantar.
 Com satisfação, arreio o burrão.
 Cortando o estradão, saio a galopar.

E vou escutando o gado berrando,
Sabiá cantando no jequitibá.

Por Nossa Senhora, meu sertão querido,
Vivo arrependido por ter te deixado.
Esta nova vida aqui na cidade,
De tanta saudade, eu tenho chorado.
Aqui tem alguém, diz que me quer bem,
Mas não me convém, eu tenho pensado.
Eu fico com pena, mas essa morena
Não sabe o sistema que eu fui criado.
Tô aqui cantando, de longe escutando
Alguém está chorando com o rádio ligado.

Que saudade imensa do campo e do mato,
Do manso regato que corta as campinas.
Aos domingos, ia passear de canoa
Nas lindas lagoas de águas cristalinas.
Que doce lembrança daquela festança
Onde tinha dança e lindas meninas.
Eu vivo, hoje em dia, sem ter alegria.
O mundo judia, mas também ensina.
Estou contrariado, mas não derrotado.
Eu sou bem guiado pelas mãos divinas.

Pra minha mãezinha já telegrafei
Que já me cansei de tanto sofrer.
Nesta madrugada estarei de partida
Pra terra querida, que me viu nascer.
Já ouço sonhando o galo cantando,
O inhambu piando no escurecer,
A lua prateada clareando a estrada,
A relva molhada desde o anoitecer.
Eu preciso ir pra ver tudo ali.

Foi lá que nasci, lá quero morrer.

A poesia dessa canção retrata a saudade da zona rural pois, por algum motivo não citado, foi morar na zona urbana. Ele relata os elementos presentes na rotina do caipira como, por exemplo, o campo e o mato, a lagoa de águas cristalinas, as festas dançantes do sítio, o rádio ligado ouvindo as canções caipiras, a relva molhada ao anoitecer e o galo cantando ao despertar.

Viver na cidade grande simboliza um lugar de esperança para o morador rural, um lugar em que moram os afortunados e que possibilita o enriquecimento. Mas, ele revela que viver na cidade, não é sinônimo de felicidade.

No trecho “ver a madrugada, quando a passarada, fazendo alvorada, começa a cantar”, ele lembra a área rural, a natureza que é personagem principal presente nesse meio, assim como um dos transportes do caipira: o burro, que “cortando o estradão” sai galopando em disparada. O gado e o sabiá aqui citados também insere-se nesse cenário.

“Aqui tem alguém, diz que me quer bem. Mas não me convém, eu tenho pensado” nos sugere que os amores da cidade grande não lhe interessam. Há a exaltação da fé e do catolicismo, comuns ao universo caipira, declarando a devoção à Nossa Senhora e relatando a confiança que tem nas mãos divinas. Mostra, ainda o carinho que tem pela mãe, chamando-a de “mãezinha”.

Ainda relacionado à tradição religiosa, no trecho: “estou contrariado, mas não derrotado. Eu sou bem guiado pelas mãos divinas.” há a participação de Deus como guia do destino humano.

Sem dúvida, é um poema rico em rimas e repleto de sentimentos de paixão pelas riquezas que desfrutava no “sertão querido” e das terras onde nasceu e cresceu. No trecho “foi lá que nasci, lá quero morrer” nos indica o desejo de voltar ao lugar do nascimento para findar a vida.

Um dos compositores da música, Goiá (Gerson Coutinho da Silva), mineiro de Coromandel, viveu um tempo em Goiás, onde criou raízes que influenciaram até a escolha de seu nome artístico. Faleceu em Uberaba, em 1980. O outro, Belmonte (Moacyr dos Santos), nasceu em Monte Aprazível, estado de São Paulo em 1932 e faleceu na cidade de São Paulo, em 1996.

CUITELINHO

(folclore recolhido por Antônio Xandó e Paulo Vanzolini)

Cheguei na beira do porto,
Onde as ondas se “espáia”,
As “garça” dá meia “vorta”
E senta na beira da praia.
E o cuitelinho não gosta
Que o botão de rosa caia, ai, ai, ai.

Aí, quando eu vim de minha terra,
Despedi da “parentaia”.
Eu entrei no Mato Grosso,
Dei em terras “paraguaia”.
Lá tinha revolução,
Enfrentei fortes “bataia”, ai, ai, ai.

A tua saudade corta
Como aço de “navaia”.
O coração fica aflito,
Bate uma, a outra “faia”.
Os “óio” se enche d’água,
Que até a vista se “atrapaia”, ai, ai, ai.

A letra dessa canção, mostra a relação do homem com a natureza e suas relações pessoais. Cuitelinho aqui, foi usado para designar o pássaro beija-flor, que se alimenta do néctar das flores. Por esse motivo, “não gosta que o botão de rosa caia”. É descrito o movimento das ondas do mar e das garças voando e se sentando para descansar ou se alimentar no trecho “onde as onda se ‘espáia’, as ‘garça’ dá meia ‘vorta’ e senta na beira da praia”.

Também é narrada a relação de respeito com a família numa despedida em que vai participar de uma batalha em terras paraguaias, demonstrando que o caipira é valente e destemido e mostrando seu heroísmo. E, novamente, relata a saudade e o

sentimentalismo amoroso quando está distante da mulher amada: “a tua saudade corta como aço de ‘navaia’. O coração fica aflito, bate uma, a outra ‘faia’”.

Paulo Vanzolini era zoólogo paulista, descendente de italianos. Provavelmente, por estudar zoologia, tinha uma relação estreita com elementos da natureza e usou-a para recolher essa e outras poesias em seu repertório. Teve inúmeras composições famosas na música popular brasileira com temas diversos e nem sempre ligadas à música caipira.

A MARVADA PINGA
(*Laureano e Raul Torres*)

Com a “marvada” pinga
É que eu me “atrapaio”.
Eu entro na venda e já dou meu “taio”.
Pego no copo e dali “num” saio.
Ali “memo” eu bebo,
Ali “memo” eu caio.
Só pra carregar é que eu “dô” “trabaio”, oiá.

Venho da cidade e já venho cantando,
Trago um garrafão que venho “chupano”.
Venho pros caminho, venho “trupicando”,
chifrando os barranco, venho “cambetiando”.
E no lugar que eu caio já fico roncando, oiá.

O marido me disse, ele me “falô”:
"Largue de bebê, peço por favô".
Prosa de homem nunca dei “valô”.
Bebo com o “sor” quente pra esfriar o “calô”.
E bebo de noite é pra “fazê” “suadô”, oiá.

Cada vez que eu caio, caio “deferente”.
“Meaço” “pá” trás e caio “pá” frente,
Caio devagar, caio de repente,
“vô” de corrupio, “vô” “deretamente”.

Mas, sendo de pinga, eu caio contente, oiá.

Pego o garrafão e já “balanceio”,
 Que é “pá” “mor” de vê se tá mesmo cheio.
 Não bebo de vez, porque acho feio,
 No primeiro “gorpe”, chego “inté” no meio.
 No segundo trago, é que eu “desvazeio”, oiá.

Eu bebo da pinga porque gosto dela.
 Eu bebo da branca, bebo da amarela.
 Bebo nos copo, bebo na tijela.
 E bebo temperada com cravo e canela.
 Seja “quarquê” tempo, vai pinga na “guela”, oiá.

Eu fui numa festa no Rio Tietê.
 Eu lá fui chegando no “amanhecê”,
 Já me “dero” pinga pra “mim” “bebê”,
 Já me “dero” pinga pra mim bebê e “tava” sem “fervê”.

Eu bebi demais e fiquei mamada.
 Eu caí no chão e fiquei deitada.
 Ai eu fui pra casa de braço dado,
 Ai de braço dado, ai com dois “sordado”,
 Ai, muito obrigado!

A canção “A marvada pinga”, descreve uma mulher contando suas atrapalhões e sua relação com a pinga com muito humor, fazendo com que essa situação seja debochada. Assim, vai contra quem diz que o caipira não sabe fazer humor e só lamenta suas desavenças. Conforme afirma o jornalista José Hamilton Ribeiro no livro “Música caipira”, na citação abaixo, o humor é presença constante na música caipira:

Algumas pessoas costumam afirmar que música caipira cobre um cenário tenebroso, só fala de tragédias, morte e traição. Certos ritmos, aliás, principalmente o pagode e a moda de campeão, caracterizam-se por letras maliciosas, de duplo sentido, com bravatas e apostas, quase sempre muito engraçadas pelo exagero, pelo jogo de palavras, pela gabolice. (...) alguns

compositores, procuram dar um ar de malícia e de graça a suas criações, tornando-as muitas vezes, francamente humorísticas. (RIBEIRO, 2006, p. 162)

Do começo ao fim, fica evidente a intenção do autor em presentear o ouvinte com o linguajar engraçado do caipira, depois que exagera na bebida alcoólica. É uma boa pitada de bom humor e não deixa de ser divertido.

A respeito da veia humorística que tem essa canção, o jornalista Edvan Antunes (2012) também comenta:

A letra da música é um verdadeiro achado do humor caipira, com expressões típicas do linguajar sertanejo e uma descrição fiel e divertida das situações pelas quais qualquer um passa quando está sob o efeito da “marvada”. (ANTUNES, 2012, p. 30)

Analisando a letra da canção, a bebida aparece aqui como ato de resistência contra os descontentamentos do homem, fato em que há uma aceitação social. Já quando a mulher relata gostar de beber pinga, desperta uma estranheza na sociedade.

Na segunda estrofe, quando na frase “trago um garrafão que venho ‘chupano’” há uma exagero na quantidade da bebida, pois está dentro de um garrafão. O termo “chupano” denota uma certa jocosidade, grosseria e rispidez na expressividade. No último verso “e no lugar que eu caio já fico roncando, oiá” sugere um corpo que está entregue ao álcool.

Já a terceira estrofe indica a mulher que se embriaga em resposta à constante embriaguez do marido, às dores de anos, às dores do sofrer cotidiano. É expressada a infelicidade dessa mulher nesses versos em relação à casamentos no Brasil entre homens “recatados” com prostitutas, quando, depois, o marido não aguentava os comentários maliciosos e maltratava com palavras a esposa que se rebelava na bebida.

No trecho “eu bebo da branca, bebo da amarela. Bebo nos copo, bebo na tijela. E bebo temperada com cravo e canela”, sugere que a pinga tornou-se um vício, que bebe em qualquer situação e a qualquer hora e lugar. Ironicamente, finalizando a canção, a mulher relata ir pra casa “de braço dado (...) com dois ‘sordado’.

Essa canção ficou famosa na interpretação de Inezita Barroso, que a gravou em 1953 e o “registro vocabular segue em tom jocosos e de magnífica alusão plástica” (SANT’ANNA, 2000, p. 65). Nos anos 80 também foi gravada por Rolando Boldrin e Pena Branca e Xavantinho, porém José Hamilton Ribeiro também elogia a interpretação singular de Inezita nessa música:

Sua interpretação da *Moda da Pinga* é exemplar, sem caricaturas ou caretas desnecessárias, mas com a insinuação sutil de que a cantora andou mesmo tomando umas. (...) Pinga pode ficar aguada com o passar do tempo; Inezita, não. (RIBEIRO, 2006, p. 164)

Laureano, um dos compositores, é natural da cidade de Sorocaba, SP e seu nome completo era Ochelcis Aguiar Laureano. Teve aulas de canto com o Maestro Heitor Villa-Lobos e foi professor de música. Fez parte da dupla “Laureano e Soares” e entre os anos de 1930 e 1940 foi considerado um dos melhores violeiros do país.

Seu parceiro nessa música, Raul Torres é natural de Botucatu, estado de São Paulo e filho de imigrantes espanhóis. Fez duplas com Serrinha e com Florêncio, em momentos distintos de sua carreira como músico. “A obra de Raul Torres é monumental, envolve diferentes estilos e serviu de guia para toda a classe. (RIBEIRO, 2006, p. 45)

Dentre algumas de suas composições estão: “Moda da mula preta”, “Colcha de retalho”, “Boiadeiro apaixonado”, “Cabocla Tereza”, “Chico Mulato” e “Pingo d’água”. As últimas três foram feitas em parceria com João Pacífico¹⁴.

Em suas gravações Raul Torres fez uso de diversos instrumentos: violão, violino, flauta, tuba e o triângulo, instrumento de percussão. Além da viola, que era presença constante em suas músicas. (ANTUNES, 2012)

HORÓSCOPO

(Alvarenga e Ranchinho)

Quem ainda não casou
 Não se case em “janero”,
 Que a desgraça desse mês
 Se “arrepete” o ano “interro”.
 Não se case em fevereiro,
 Fevereiro é mês “faiado”.
 Quem se casa nesse mês,
 Os “fio” “nasce” “pelado”.

Não se case no mês de março,
 Nem que seja por decreto.
 Criança do mês de março
 Nasce tudo “anarfabeto”.
 Não se case no mês de “abrir”
 Nem que seja pra ter gozo.
 Quem se casa nesse mês

¹⁴ João Pacífico (1910-1998) era neto de escravos e filho de escrava com branco. Sua forma de escrever músicas era como escrever uma história por meio da música. Era comum haver uma declamação em suas canções, denominada “toada histórica”. Um grande artista e um *gentleman*. (RIBEIRO, 2006)

Nasce os fio mentiroso.

Cuidado com o mês de maio,
 Não se case nem a muque.
 Criança do mês de maio
 Já vem dançando batuque.
 Criança do mês de junho
 Nasce tudo com mau cheiro,
 Já nasce “sortando” bomba.
 Desde o berço, é “fogueteiro”

Não se case no mês de julho,
 Que esse mês é perigoso.
 Criança do mês de julho
 Nasce tudo “revortoso”.
 Agosto, mês do desgosto,
 Principalmente para quem ama.
 Quem nasce no mês de agosto
 Faz pipi na cama.

Quem casa em setembro
 Precisa ter muita sorte,
 Que as “criança” “mar” dá as “cara”
 Querem independência ou morte.
 Em outubro, seu Colombo
 Descobriu um mundo novo.
 Quem nasce no mês de outubro
 Acaba botando ovo.

Em novembro, seu Deodoro
 Provou que tinha tutano.
 As “criança” de novembro
 Já nasce republicano.
 Quem chegou “inté” dezembro
 Vivendo sempre sortero,
 Não vai estragar, no fim,
 a sorte de um ano “intero”.

Nessa canção, diversas rimas só tiveram êxito pelo modo caipira de falar. Por exemplo: “janero” e “intero”. E “decreto” e “analfabeto”. Se estivesse sendo cantada no modo coloquial, a falava “decreto” não iria rimar tão bem com “analfabeto”. Certamente, o dialeto caipira nesse caso, favoreceu a métrica musical, deixando-a mais agradável aos ouvintes.

A canção humorística declara-se contra o casamento, ironizando a união matrimonial o tempo todo. Também, são citadas diversas crendices e acontecimentos culturais e históricos, uma para cada mês como, por exemplo, “Quem casa em setembro

precisa ter muita sorte, que as ‘criança’ ‘mar’ dá as ‘cara’ querem independência ou morte”; indicando que no dia 07 de setembro de 1822 D. Pedro I declarou o Brasil independente de Portugal.

Também na estrofe “em novembro, seu Deodoro provou que tinha tutano. As ‘criança’ de novembro já nasce republicano”. A palavra “tutano” indica que Marechal Deodoro demonstrou valentia quando em 15 de novembro de 1889, na cidade do Rio de Janeiro, então capital do Império, ele participa da passagem do Brasil de Império para República.

Na terceira estrofe, o termo “batuque” indica influência dos povos africanos, quando os batuques eram usados em celebrações religiosas e profanas.

Uma das duplas mais engraçadas do universo musical caipira é “Alvarenga e Ranchinho”, um mineiro e outro do interior do estado de São Paulo. Essa dupla, iniciada na década de 1930, notabilizou-se pela forma como se apresentava com aquele jeitão do caipira autêntico. Contavam piadas de maneira peculiar.

A dupla deixou um repertório imenso do gênero humorístico. Em várias canções, como acontece com “Horóscopo”, seus compositores mostram sabedoria sobre as coisas do povo, capacidade em fazer sátiras aos políticos e governantes, conhecimento em rimas e habilidade em divertir o público.

Os autores apresentavam-se trajados de caipira e conheciam o linguajar e os trejeitos do homem rural. Mas trabalharam por dez anos no famoso “Cassino da Urca”, na capital Rio de Janeiro. A dupla era irreverente e adotou a paródia e sátira política como marca registrada. Mesmo zombando de políticos, ditadores e costumes de sua época, apresentavam-se, como convidados, em comícios em meio a campanhas eleitorais. Costumeiramente, suas músicas tratavam de um assunto pesado de forma leve e bem-humorada. Também tinham um programa no rádio intitulado “Trinca do bom humor”. (ANTUNES, 2012)

Vale ressaltar que “Alvarenga e Ranchinho são mais lembrados pelo lado jocoso e brincalhão de sua arte, mas também eram bons compositores de tema romântico.” (RIBEIRO, 2006, p. 106). Um exemplo de música de autoria da dupla com tópico romântico é “Seresta”:

Meu violão em seresta,
A luz de um luar,
A natureza em festa,
Tudo parece cantar

CHUMBO GROSSO

(Tião Carreiro e Lourival dos Santos)

Eu criei a minha filha
Com amor e com carinho.

Eu desejo para ela
Muita flor no seu caminho.
Aquele pra ser meu genro
Não precisa coisa rara,
Tem que ser moço direito
E muita vergonha na cara.

Moço da mãozinha fina
Na minha casa não entra.
As mãozinhas delicadas,
No pesado, não aguenta.
Não precisa ser doutor,
Não precisa muito estudo.
Quem trabalha e tem vergonha,
Neste mundo, já tem tudo.

Está cheio de malandro
Por este mundão afora.
Pega dinheiro do sogro
Puxa o carro e vai embora.
Quantos pais estão sofrendo
Dentro deste velho mundo.
Criou filha com carinho
Pra casar com vagabundo.

Pra casar com minha filha,
Precisa muita moral.
Trabalhador e honesto
Traz um grande capital.

Desejo pra minha filha
 Casamento com bom moço.
 Pra turma dos vagabundos
 Eu só mando chumbo grosso.

“(...) a literatura popular caipira é essencialmente lírica, em verso e prosa”. (SANT’ANNA, 2000, p. 137) Essa canção mostra o lirismo da poesia caipira, com versos cadenciados e rimados.

Na música “Chumbo grosso”, o pai fala sobre o carinho, afeto e o cuidado que afirma ter com a filha na ocasião que ela for arrumar um namorado, um marido e mostra também a influência do pai nessa escolha para a filha.

Nos versos “pra casar com minha filha, precisa muita moral. Trabalhador e honesto traz um grande capital” está implícito um moralismo sugerindo que quem tiver posses tem maior moral de quem não tem um pedaço de terra.

Para o pai, o pretendente não precisa ter estudo, nem diploma, mas precisa ter disposição para trabalhar, ser honesto e ter moral. Ele descreve “vagabundo” na canção, como o homem que não gosta de trabalhar ou trabalha naquilo que ele não considera trabalho de “macho”, como sugere o verso “moço de mãozinha fina, na minha casa não entra. As mãozinhas delicadas, no pesado não aguenta.”

Tião Carreiro, um dos compositores dessa música, natural de Montes Claros, município do estado de Minas Gerais, foi um dos violeiros mais famosos e com maior domínio do instrumento que já conhecemos. Integrou a famosa dupla “Tião Carreiro e Pardinho” e juntos, gravaram 30 discos. Sobre sua destreza em pontear a viola, José Hamilton Ribeiro escreve:

rei do pagode¹⁵ é Tião Carreiro, a começar por sua incrível habilidade no dedilhar das dez cordas de seu instrumento de eleição, e culminando com sua criatividade no tema e nas letras, além de sua capacidade de “garupa”, quer dizer, de entrar na parceria das músicas. (RIBEIRO, 2006. p. 155)

Lourival dos Santos que “considerava o ato de compor um ‘dom divino’” (ANTUNES, 2012, p. 170) é natural de Guaratinguetá, estado de São Paulo e compôs aproximadamente 1300 canções; muitas em parceria com Tião Carreiro. Foi bandeireiro de folia de Reis desde criança. “Lourival tem produção e qualidade de excelência. O que

¹⁵ “Ramificação recente do “recortado” da catira, o pagode de viola é o tipo de música que possibilita virtuosismo no instrumento, exigindo grande habilidade do tocador. É ritmo esperto tanto na música quando na letra (...)” (RIBEIRO, 2006, p. 155)

ele fez, sozinho ou com parceiros, dá um livro inteiro – dos bons”. (RIBEIRO, 2006, p. 159)

Finalizadas as canções, cabe dizer que a cultura caipira, como outras culturas autóctones, tem suas características e tradições próprias mais valorizadas e expressas no meio ao qual residem suas tradições, suas características e suas origens. Quando essa cultura toma outras proporções e regiões, geralmente, ela sofre alterações ou modificações, de acordo com outras influências que ela pode ter. Antonio Candido afirma isso quando escreve que:

a cultura do caipira, como a do primitivo, não foi feita para o progresso: a sua mudança é o seu fim, porque está baseada em tipos tão precários de ajustamento ecológico e social, que a alteração destes provoca a derrocada das formas de cultura por eles condicionada. (CANDIDO, 2010, p. 97)

Histórias contadas pelo povo são histórias que narram sobre o povo. As construções e elaborações históricas e folclóricas de uma cultura revelam o bojo de suas estruturas e compreensões. A cultura do caipira é mais significativa se ela permanecer no meio ao qual foi criada e difundida, pois em seu ambiente suas características serão constantemente presentes, farão sentido e terão ligação com a rotina dos que ali vivem e convivem, como lembrava Benjamin, em referência a Fourier, quando expõe sua concepção poética sobre o trabalho:

o trabalho social bem organizado teria entre seus efeitos que quatro luas iluminariam a noite, que o gelo se retiraria dos polos, que a água marinha deixaria de ser salgada e que os animais predatórios entrariam a serviço dos seres humanos. Essas fantasias ilustram um tipo de trabalho que, longe de explorar a natureza, é capaz de liberar as criações que dormitam, como possibilidades, em seu ventre. (BENJAMIN, 2012, p. 247-248)

O caipira usufrui de elementos da natureza para seu benefício sem explorá-lo ou danificá-lo. O objetivo é extrair dela seu próprio sustento, construindo assim sua própria identidade com os elementos presentes em seu *habitat* natural. O uso da natureza permite uma criação carregada desta estética natural. Ele é alguém que pode criar em seu trabalho que é, também, atuação estética sobre a natureza.

No terceiro capítulo, observaremos, por meio de pesquisa documental no acervo do folclorista piracicabano João Chiarini, a constituição de uma memória musical caipira em Piracicaba, como ela foi preservada e como isso se deu.

3. A identidade cultural da cidade, o cenário musical e João Chiarini

*O rio de Piracicaba
Vai jogar água pra fora
Quando chegar a água
Dos olhos de alguém que chora.*

Rio de Lágrimas, Lourival dos Santos, Tião Carreiro e Piraci

Piracicaba localiza-se no interior do Estado de São Paulo, onde há um rio, também de nome Piracicaba, que corta e embeleza a cidade. É uma cidade de tradições e costumes hiperbólicos e, dentro delas, está a música caipira. Esse estilo musical proporciona aqueles dentre seus moradores que estão envolvidos nessa tradição, vivências peculiares por meio das letras, harmonias ou ritmos musicais que nele está explícito.

Os componentes culturais implícitos na tradição de um povo podem ser assim descritos: “ritos, modos simbólicos, os atributos culturais da hegemonia, a transmissão do costume de geração para geração e o desenvolvimento do costume sob formas historicamente específicas das relações sociais e de trabalho.” (THOMPSON, 1998) Tais componentes sociais e culturais são facilmente encontrados na rotina de muitos piracicabanos criando assim, sua própria identidade.

A canção da epígrafe¹⁶ – onde aqui, citamos o refrão – é conhecida por praticamente todos os cantadores caipiras e o público em geral. José Hamilton Ribeiro aponta curiosidades a respeito da canção:

Todo mundo conhece o primeiro verso – e todo mundo erra ao pensar que ele dá nome à música. Outra curiosidade: existem dois rios Piracicaba. Um deles fica no Vale do Aço, em Minas Gerais, e é afluente do rio Doce, perto de Ipatinga e Timóteo. O outro banha a região de Campinas, em São Paulo. A julgar pela origem dos autores, paulistas ou “apaulistados” (caso de Tião Carreiro), o tal rio de lágrimas deve ser mesmo o Piracicaba de São Paulo. (RIBEIRO, 2006, p. 118)

Costumeiramente, esta canção é executada em eventos acadêmicos, políticos, escolares, musicais ou celebrações religiosas ou até mesmo em suas festas tradicionais,

¹⁶ Rio de lágrimas (Lourival dos Santos/Tião Careiro/Piraci)

O rio de Piracicaba vai jogar água pra fora / Quando chegar a água dos olhos de alguém que chora.

Lá no bairro onde eu moro só existe uma nascente. A nascente dos meus olhos já formou uma corrente. Pertinho da minha casa já formou uma lagoa com lágrimas dos meus olhos por causa de uma pessoa.

Eu quero apanhar uma rosa, minha mão já não alcança.

Eu choro desesperado igualzinho uma criança. Duvido alguém que não chore pela dor de uma saudade.

Quero ver quem que não chora quando ama de verdade.

por falar sobre o rio, famoso e característico da cidade. A música possui melodia facilmente memorizável e, conseqüentemente tem ampla reprodução.

Ao redor dessas cenas geográfica e musical há também, um lugar repleto de cultura própria, grandes talentos musicais e rica variedade de artistas populares fazem parte do acervo cultural piracicabano. O cantor e compositor Renato Teixeira declarou em entrevista ao Jornal de Piracicaba, em 03 de novembro de 2013, que “Piracicaba é a meca do caipirismo” (apud LIMA, Jornal de Piracicaba, 03/11/13, p. C5), relatando a expressividade da cidade no quesito cultura caipira. O compositor é reconhecido por sua ligação com essa cultura, principalmente a do interior do estado de São Paulo.

Regularmente na cidade acontecem eventos ligados ao meio caipira. Há uma numerosa circulação de pessoas, produtos e solenidades culturais que atraíram a atenção de João Chiarini, um folclorista que desempenhou um expressivo papel na sociedade piracicabana acerca do objeto folclórico aqui originado, recolhendo e armazenando boa parte do que a cidade produziu, compondo um volumoso acervo.

Andrade (1994) dedicou-se a perscrutar a figura de João Chiarini como intelectual, categoria que a autora utilizou por entender que Chiarini transcende os papéis de jornalista, poeta e folclorista. Esta deixou de lado a ligação dele com as artes plásticas visto que isto exigiria um esforço de pesquisa maior que o tempo disponível para um mestrado.

O texto de Andrade enfoca a produção de Chiarini durante a década de 1940, um dos períodos mais ricos e intensos da atuação dele e também aponta aspectos e dados sobre sua relação e atuação política.

Nós nos dedicamos a explorar a presença da música caipira no acervo de João Chiarini. Aqui, dialogamos com o texto de Andrade, ao observar as contribuições da autora para entender melhor a figura do Chiarini, pois, em seu trabalho, ela fez entrevistas com familiares e amigos do folclorista, enfocando também suas características pessoais. A partir das contribuições para esta pesquisa, nos diferenciaremos por seguir nossos estudos acerca dos arquivos recolhidos e organizados por ele, buscando construir uma expressão da música caipira na sociedade piracicabana.

Para Walter Benjamin (2012, p. 231) “o grande narrador tem sempre suas raízes no povo, principalmente nas camadas artesanais.” De acordo com este autor, o narrador atua também como colecionador. Desta forma, colhendo nas manifestações e construções populares, buscaremos nos achados de João Chiarini como ele delinea o

caipira e o legado cultural piracicabano e constrói a identidade desses moradores. João Chiarini torna-se um narrador dessa identidade.

3.1. Cenário musical e Educação musical em Piracicaba¹⁷

Os moradores de Piracicaba têm em sua bagagem uma vivência em relação à gastronomia, ao dialeto, à religiosidade, às artes em geral e à música da cidade. Há um vasto e diversificado patrimônio sonoro/musical a ser ouvido e analisado, possivelmente motivando uma prática expressiva, bem como oportunizando o desenvolvimento de uma escuta sensível, crítica e exigente.

A música está diretamente ligada à criatividade humana, convertendo um rol de valores e tradições culturais em sons, sejam eles vocais e/ou instrumentais. A identidade cultural, por sua vez, é construída e reconstruída ao longo do tempo, num fluxo de influências e atitudes tomadas diante das situações que se apresentam no cotidiano de um povo, como disse Guinzburg (1987, p. 29), “de sua cultura e contexto social no qual ela se moldou.”

Com Fonterrada (2008, p. 25) entendemos que “(...) os valores, a visão de mundo, os modos de conceber a ciência dão suporte à prática musical, à ciência da música e à educação musical (...)” A música está ligada a uma tradição de costumes que a diferencia de outra pela singularidade que tem com o meio a qual foi concebida e, em Piracicaba, a música caipira tem forte presença.

Como uma forma de comunicação, a música promove ao sujeito uma imersão em seu meio social, favorecendo as trocas culturais entre os indivíduos e dando, a cada momento, ressignificação ao que já existe e significação ao que ainda é desconhecido.

Focando a diversidade e o potencial cultural da cidade, por ser esta uma cidade que cultiva as artes em diversas manifestações, costumeiramente, são realizados eventos tais como: a Festa do Divino e o Festival Internacional de Música Erudita de Piracicaba (FEIMEP). Partiremos destes eventos para entender um pouco mais o cenário musical e do ensino da música em Piracicaba.

A Festa do Divino é uma das mais tradicionais da cidade onde religião e festejos se fundem e acontece desde 1826. No ano de 2014 realizou-se a 188ª edição e teve a duração de treze dias. Essa festa é uma das mais tradicionais da cultura cristã e celebra a

¹⁷ Esse subitem é parte do artigo, com modificações, apresentado no XI CIHELA – Congresso Iberoamericano de História da Educação Latinoamericana, em 7 de maio de 2014 em Toluca, México.

descida e aparição do Divino Espírito Santo aos apóstolos e Maria, como é citado no Novo Testamento. Por esse motivo, é uma das mais populares comemorações cristãs.

Na cidade, ocorre no Largo dos Pescadores, um dos seus principais pontos turísticos e ocorre tanto à margem do Rio Piracicaba quanto no próprio rio, fato tradicional nessa festa:

no Estado de São Paulo há dois tipos distintos de Festa do Divino: a realizada no rio e na terra. As festas realizadas na água revivem a tradição, pois as primeiras aconteciam no caminho mais natural e mais fácil, os rios. Isto porque, regra geral, todas as fundações nasceram à beira das estradas líquidas. A Festa do Divino é realizada em etapas: Folia do Divino, Pouso, Leilão, Encontro das Bandeiras e Procissão. (CARRADORE, 2010, p.75)

A tradição se faz forte na cidade devido à formação católica desde a sua origem. Piracicaba, muito conhecida como região de passagem para o interior paulista, desenvolveu culturas com características singulares.

Há uma programação religiosa, com missas, encenações, bênção dos barcos que ficam no rio e das casas localizadas na Rua do Porto, procissão do Divino e da Bandeira do Divino oriundas das diversas regiões. Também há a programação festiva, onde são realizados leilões, apresentações musicais, representações teatrais, incluindo grupos de viola, queima de fogos e jantares.

No arquivo de Chiarini encontramos fotos da Festa do Divino de Piracicaba. A primeira foto que traremos aqui retrata o momento da Procissão do Divino onde podemos ver os fieis levando o mastro com a pomba no ponto mais alto dele. A segunda foto apresenta o encontro dos barcos e festeiros participantes.

Estas fotos estavam digitalizadas. Não foi possível fazermos inferência em relação aos anos de referência, sequer aos nomes das pessoas que nelas estão. Provavelmente, o folclorista mesmo é quem tirava essas fotos.



*Figura 2. Festeiros em procissão levando a Bandeira do Divino.
Fonte: Acervo João Chiarini. CCMW/IEP.*



*Figura 3. Irmandade do Divino remando ao encontro das embarcações da Festa.
Fonte: Acervo João Chiarini. CCMW/IEP.*

O surgimento desta Festa de origem católica remete-se à Idade Média e sua criação aconteceu em Portugal. “Segundo o saudoso folclorólogo piracicabano, Alceu Maynard Araújo, foi a Festa do Divino, introduzida no Brasil, pelos portugueses, por volta de 1765.” (CARRADORE, 2010, p. 76) É marcada pela devoção popular dos festeiros e frequentadores, que se sentem honrados em participar e também é considerada a maior festa religiosa e folclórica da cidade. Essa devoção é uma tradição que passa de geração a geração.

O FEIMEP em 2014 apresentou sua 5ª edição. Com o objetivo de fomentar a divulgação da música erudita na cidade, promove uma programação artística e pedagógica durante os sete dias do festival que “visa o desenvolvimento pessoal e profissional de novos músicos. Também busca ampliar o número de atividades culturais na região e disseminar a música erudita.” (apud LIMA, Jornal de Piracicaba, 16/12/14, p. C1)

Na programação artística são realizados diversos concertos e recitais, tanto instrumentais como de canto coral e acontecem nos teatros¹⁸ da cidade e também nas dependências da EMPEM - Escola de Música “Maestro Ernst Mahle”¹⁹. Os instrumentistas apresentam-se em formato solo, duo, trio, quarteto, cameratas ou orquestras.

Fazem parte da programação pedagógica aulas de instrumentos musicais, ensaios de orquestras e cursos didáticos para educadores musicais. As aulas são oferecidas para os seguintes instrumentos: violino, viola, piano, flauta transversal, violoncelo e contrabaixo. Também são oferecidas aulas de regência e canto coral e Método Dalcroze²⁰ para educadores. Há professores que participam de todos os festivais e outros que fizeram participações pontuais em uma ou outra edição. Mas todos são renomados músicos e docentes. Os alunos participantes são de diversas partes do Brasil e da América do Sul.

¹⁸ Teatro Municipal de Piracicaba “Dr. Losso Neto” e Teatro do Engenho “Erotides de Campos”.

¹⁹ Escola de Música fundada pelo Maestro alemão Ernst Mahle e sua esposa Maria Aparecida Mahle em 1953.

²⁰ Émile Jacques Dalcroze (1865-1950), foi um educador musical suíço. Autor de um método de educação musical na década de 1930 que visa promover a integração da melodia musical com a expressão corporal por meio da realização de jogos, atividades musicais, improvisos e dramatizações. Trabalha questões como imaginação e criatividade, movimento corporal e sonoro, improvisação vocal e instrumental, metodologia da escrita musical, ritmo e coordenação motora. “Para ele, toda ação artística é um ato educativo e o sujeito a que se destina essa educação é o cidadão, seja ele criança, jovem ou adulto.” (FONTERRADA, 2008, p. 128)

O coordenador do FEIMEP²¹, o violoncelista e regente André Micheletti em entrevista ao “Jornal de Piracicaba” enfatiza que o objetivo do Festival é o intercâmbio e enriquecimento cultural entre alunos e professores. “Eles [alunos] podem trocar experiências do que para eles é música, cultura e educação de forma geral, não só com professores, porque o docente pode apresentar uma visão de como funciona ministrar uma aula.” (apud LIMA, Jornal de Piracicaba, 16/12/14, p. C1)

Mas, não é de hoje que a cidade recebe e se influencia com músicos de caráter erudito. No início do século XX, Fabiano Lozano, músico, compositor e intelectual espanhol, nascido em 1884, chegou ao Brasil aos treze anos fixando residência em Piracicaba. Depois de ter se aperfeiçoado no Conservatório de Música e Declamação de Madri, atuou como professor primário nesta cidade, no Colégio Piracicabano, instituição de origem protestante fundada em 1881 por imigrantes norte-americanos.

Fabiano Lozano também criou o Orfeão Piracicabano, um grupo de Canto Coral formado pelas melhores vozes dos seus coralistas e apresentaram-se no Teatro Municipal de São Paulo, obtendo, em 1928, a seguinte declaração de Mário de Andrade: “É o primeiro coro artístico do Brasil. Não é o primeiro em data, mas o primeiro em valor. O professor Lozano é animador admirável dessa moçada piracicabana. A ele cabe o mérito indelével dos primeiros prazeres corais que o Brasil pode criar.” (JACOBINO, 2009, p. 2)²².

Com esse trabalho desenvolvido em Piracicaba, a cidade obteve na época, uma maior exposição dentro do contexto musical brasileiro. Mário de Andrade defendia dentro do movimento modernista, a função social da música e a devida importância e o valor do folclore e da música popular. (FONTERRADA, 2008)

Defrontamos no arquivo levantado por João Chiarini um artigo abrigado em sua hemeroteca intitulado “O canto orfeônico nasceu em Piracicaba”. Publicado no Jornal de Piracicaba em 17 de dezembro de 1957²³, atesta que o movimento orfeônico emanou

²¹ Participamos, na edição de 2012, fazendo parte do Coro do Festival, onde interpretamos, no Concerto Final com Coro e Orquestra o “Gloria”, do compositor italiano Antonio Vivaldi, uma de suas peças sacras mais difundidas mundialmente. Em 2014 participamos novamente. Nesta oportunidade, assistindo às aulas do Método Dalcroze, para aprofundarmos nossos conhecimentos acerca dele e incorporá-lo em nosso trabalho como educadora musical e regente de corais.

²² Encontramos essa fonte também em outras bibliografias (ELIAS, 2003, p. 2; PFROMM NETO, 2012, p. 310). Na verdade, pode ser que alguém tenha copiado de outro alguém. Não dá para afirmarmos a veracidade apenas pelo fato de ter sido muito citado.

²³ Não foi possível identificarmos o autor do artigo, pelo recorte feito por Chiarini. Este artigo foi encontrado na Hemeroteca organizada por ele numa pasta com o título “Piracicaba: 1939-1961”.

de Piracicaba para outras localidades e sustenta que o primeiro exemplar da literatura orfeônica foi aqui produzido.

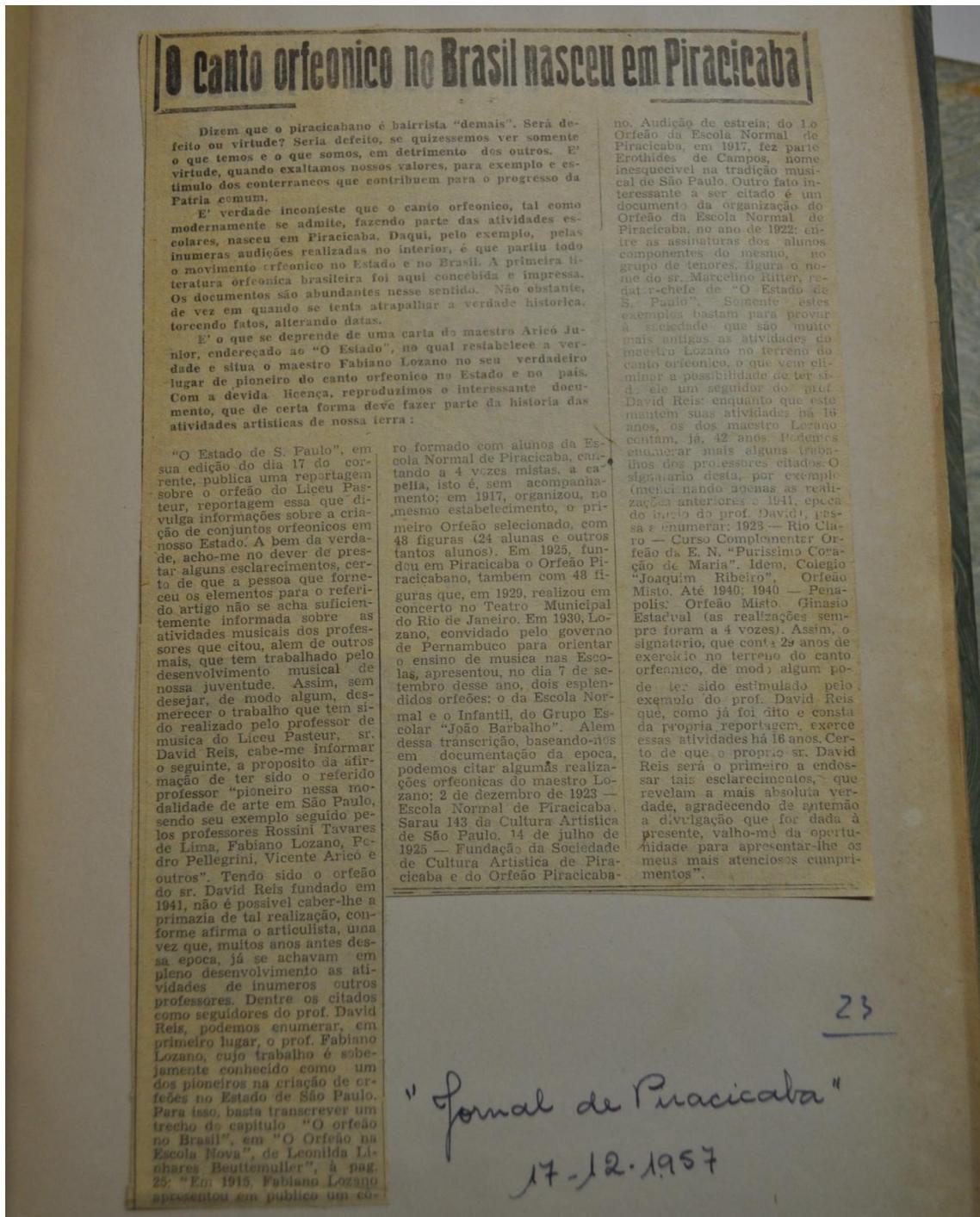


Figura 4. Artigo do "Jornal de Piracicaba", datado de 17/12/1957, intitulado "O canto orfeônico nasceu em Piracicaba". Fonte: Acervo João Chiarini. CCMWIEP.

Também exalta Fabiano Lozano por seu feito como profissional da música quando reproduz uma carta do Maestro Aricó Junior²⁴ endereçada ao Jornal “O Estado” como aparece no trecho: “[o texto do Maestro Aricó Junior] restabelece e situa o Maestro Fabiano Lozano no seu verdadeiro lugar de pioneiro do canto orfeônico no Estado e no país”. (JACOBINO, 2010, p. 3)

Este é mais um exemplo de como o trabalho realizado por Lozano, incluindo a criação da “Sociedade de Cultura Artística de Piracicaba”, destacou o acontecimento musical piracicabano para o restante do país, onde, durante décadas o Canto Coral era mantido e valorizado como matéria obrigatória nas escolas.

Ainda no que diz respeito à música erudita, não podemos deixar de citar Erotides Jonas de Campos Neves, o Erotides de Campos, que nasceu na cidade de Cabreúva, no estado de São Paulo, em 15 de outubro de 1896 e faleceu em Piracicaba em 20 de março de 1945. Foi compositor, músico e professor.

Estudou piano desde os oito anos e tocava flauta e flautim desde os nove anos. Datam de 1907 suas primeiras composições. No ano seguinte, passou a morar em Piracicaba estudando e trabalhando para se manter. Teve como professor de música e incentivador o maestro Fabiano Lozano. Em 1923 compôs a valsa que o consagrou mundialmente: a “Ave-Maria”, a qual dedicou à filha do então prefeito da cidade, Fernando Costa. (PFROMM NETO, 2013)

No acervo recolhido por Chiarini, também encontramos um artigo referente a esse compositor no periódico Diário de Piracicaba, edição nº 5924, datado de 20 de março de 1959²⁵, colhido e copilado por ele em sua hemeroteca. O texto intitulado “Erothides de Campos”²⁶ abordara o 14º ano de seu falecimento e o exalta enquanto garoto prodígio como flautista e sua relevância em difundir a música da cidade.

Revelamos isso pela passagem: “A data de hoje assinala o transcurso do 14º aniversário de falecimento do inolvidável Erothides de Campos, consagrado compositor

²⁴ Maestro Aricó Junior em duo com Alceu Maynard Araújo escreveram a obra “Cem Melodias Folclóricas – Documentário Musical Nordestino”, editada pela Editora Ricordi em 1957. O trabalho é fruto de uma pesquisa que Alceu fez em Piacabuçu, município do estado de Alagoas, entre 1952-1953 onde gravou os cantos dos moradores. Aricó passou para a pauta musical as melodias lá recolhidas. Do mesmo modo, fez os arranjos vocais e instrumentais das canções.

²⁵ Não foi possível identificarmos o autor do artigo, pelo recorte feito por Chiarini. Este artigo foi encontrado na Hemeroteca organizada por ele numa pasta com o título “Piracicaba: 1939-1961”. No Centro Cultural Martha Watts também estão abrigados os periódicos “Diário de Piracicaba”, dos anos de 1935 a 1992. Desse modo, chegamos ao original desse artigo e, também não encontramos o autor. Nesta edição, o Diretor do periódico era Sebastião Ferraz, como consta na primeira página.

²⁶ Esse foi o único local em que o nome Erothides de Campos foi grafado dessa maneira. Em outras bibliografias grafou-se Erotides de Campos.

da música popular do Brasil”. Da mesma forma, quando escreve: “Foi grande o seu espanto [do padre maestro que regia a banda do colégio em que Erotides estudava] quando viu diante de si apenas um menino de onze anos! E Erothides passou a ser o flautista titular da banda do colégio.”

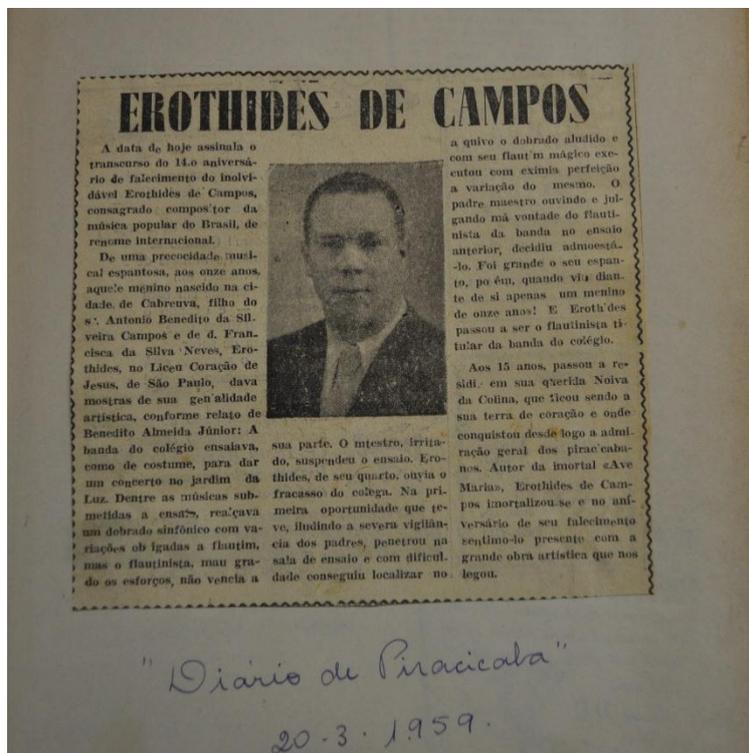


Figura 5. Artigo do “Diário de Piracicaba”, datado de 20/03/1959, intitulado “Erothides de Campos”.
Fonte: Acervo João Chiarini. CCMW/IEP.

Na década de 1940, o músico atuou como flautista na Orquestra Piracicabana e demais orquestras. Desde 1961, Piracicaba relembra o notável músico com a “Semana Erotides de Campos” onde orquestras e grupos musicais apresentam-se nos teatros da cidade interpretando suas canções e outras obras. O mais recente Teatro construído na cidade também leva seu nome.

Essa expressividade da música erudita na cidade conviveu também com outras expressões musicais piracicabanas que foram estudadas por Hussar (2012). O trabalho da autora, intitulado “Uma história musical de Piracicaba: memória e tradição” apresenta características da história musical da cidade a partir de relatos orais, apontadas por meio de entrevistas dos sujeitos da pesquisa e de um aprofundamento nas seguintes linguagens musicais: batuque de umbigada, canto coral, orquestração, seresta e gêneros eruditos, os quais vamos elucidar brevemente apresentando suas principais representações na cidade.

Sobre o Batuque de umbigada, a entrevistada foi a Sra. Benedicta Pereira Ribeiro, que com seus 95 anos declarou que já nasceu no batuque pois seus avós o praticavam. Desde pequena, ele vivenciou esse ritual que engloba dança, percussão e canto e é importante referência nessa linguagem musical na cidade. Vale aqui lembrar que essa prática chegou ao Brasil com a diáspora africana, quando esse povo era transportado para outros países para trabalhar e levavam consigo seus rituais genuínos.

O escritor piracicabano Hugo Carradore enfatiza esse histórico quando nos afirma que o batuque “na sua origem é para os negros a dança da procriação. Trouxeram-na da África, os escravos; muito combatido pelos jesuítas, como dança de alta morbidez sexual, reservou-se apenas aos quilombos.” (CARRADORE, 2010, p. 62) Ainda segundo ele, essa é uma das poucas danças do nosso folclore que teve poucas influências do influxo aculturativo.

No quesito Canto Coral, a narrativa de memórias sobre esse estilo musical ficou a cargo da Sra. Ercília Guerrini que contava com 103 anos no ano em que cedeu a entrevista. Ela foi orfeonista do famoso “Orfeão Piracicabano”, que foi regido pelo maestro Fabiano Lozano e foi casada com um ex-jogador do “Esporte Clube XV de Novembro”, Antonio Oswaldo Ferraz, já falecido. Sobre o repertório que o maestro mantinha em seus coros, Hussar (2012) relata que:

Lozano empregava seu vasto conhecimento musical na produção de arranjos sobre temas, canções e folguedos de tradições piracicabanas e brasileiras, além de composições alusivas às suas belezas naturais, à simplicidade do seu povo e às diversas comemorações cívicas. (HUSSAR, 2011, p. 157)

Os tópicos das canções dos corais de Fabiano Lozano sugerem que o maestro valorizava nosso folclore e a educação musical. Cantar nos corais de Fabiano Lozano era privilégio dos seus alunos que possuíam domínio da afinação vocal e todos os orfeonistas foram sócios da “Sociedade de Cultura Artística” da cidade.

O depoimento sobre Música Orquestral ficou a cargo do Maestro Egildo Pereira Rizzi que tinha setenta e cinco anos na data da entrevista. Faleceu em fins de dezembro do ano de 2012. Ficou à frente da “Orquestra Sinfônica de Piracicaba” por mais de duas décadas. Iniciou seu trabalho na profissão de músico em 1958, num colégio estadual da cidade, onde exercia o cargo de professor de música.

Em sua fala, ele cita elementos musicais que a cidade exprime:

Piracicaba é uma cidade muito rica culturalmente e aqui se desenvolveram todos os estilos, todas as formas, desde a prática do barroco, ou clássica, ou

romântica, na música erudita, tanto como a música popular, desde o cururu, os valsistas, os choristas (...). (RIZZI apud HUSSAR, p. 171)

Em sua narrativa é possível encontrarmos diversas formas musicais executadas nos repertórios do eventos da cidade e sua riqueza cultural e desenvolvimento musical.

Sobre a Seresta, os depoimentos foram dos Srs. Sérgio Napoleão Belluco, violonista e Antônio Carlos Fioravante, cantor. Ambos apresentam-se na cidade individualmente ou em grupos musicais em eventos que mostrem essa linguagem musical.

Sérgio Belluco, nascido em 1931, iniciou seus estudos musicais aos treze anos, tocou em programas de rádio e, posteriormente, seguiu seus estudos na modalidade solo no violão, mais especificamente na música clássica. Mas comenta gostar de música popular também e tem os dois estilos sempre ligados em seus concertos e interpretações. Atualmente é professor de violão e lidera o grupo “Conjunto Serenata”, composto por ele e mais cinco violonistas, todos seus ex-alunos e músicos profissionais.

Antônio Carlos Fioravante, o Bolão, tem 73 anos e “é considerado o ‘pai da seresta’ piracicabana.” (HUSSAR, 2012, p. 199) Em seu depoimento relata ter começado a cantar juntamente com seus irmãos, ainda jovens, quando faziam serenatas para as namoradas e moças da cidade. Posteriormente, a cidade começou a produzir, no Largo dos Pescadores, a “Noite da Seresta” e lá ele e demais seresteiros²⁷ iniciaram suas atividades profissionais nessa área.

A seresta é uma linguagem musical intimamente ligada com a poesia e o lirismo da canção. O samba-canção, a canção, a valsa e a modinha fazem parte desse gênero popular característico da música brasileira e que foi incorporado às tradições piracicabanas e é costumeiramente executado em locais públicos e turísticos da cidade.

Intitulado como “Gêneros Eruditos em novas perspectivas” o último estilo musical do trabalho, contou com o depoimento da Sra. Maria Aparecida Romera Pinto Mahle, também conhecida como D. Cidinha Mahle, que é pianista, estudou regência coral e matérias teóricas com J. Koellreutter²⁸. É uma das fundadoras da EMPPEM,

²⁷ Cobrinha, Erotides de Campos, Jorge Chaddad, Anuar Kraide, Belmácio Pousa Godinho, Jaime Curcio, Pedro Alexandrino, Zezé Adamoli e Manoel Alarcon, Teresa Alves e Roberto Mahn foram e são seresteiros que obtiveram expressividade nesse gênero musical em Piracicaba, seja como compositores e/ou intérpretes. (Jornal de Piracicaba. Piracicaba. 05 de fevereiro de 2014. p. C1)

²⁸ Hans Joachim Koellreutter (1915-2005), musicólogo alemão naturalizado brasileiro. Chegou ao Brasil em 1937. Teve grande difusão de seu trabalho no Brasil e, também, recebeu grande influência de músicos brasileiros. Suas “propostas para o ensino de música no Brasil ganharam nova dimensão, com ênfase no aprofundamento das questões musicais e no desenvolvimento de processos criativos”. (FONTERRADA, 2008, p. 215)

juntamente com seu marido Maestro Ernst Mahle que se conheceram e iniciaram o namoro nas aulas de Koellreutter, que esteve presente na inauguração da EMPEM e também apoiava o movimento orfeônico do país.

O casal Mahle é citado por diversos autores (FONTERRADA, 2008; FERES, 1998) como um dos precursores da Educação Musical brasileira, tendo realizado um trabalho expressivo na formação de crianças que obtiveram seus ensinamentos em atividades como práticas em conjuntos e orquestras e tornaram-se exímios músicos destacando-se nacionalmente e internacionalmente.

A cidade é referência no meio erudito pelo trabalho realizado pelo casal. As obras musicais de Mahle costumeiramente são interpretadas por orquestras e coros em diversas salas de concerto pelo mundo. Pesquisas acadêmicas sobre suas obras também são produzidas em Universidades brasileiras e estrangeiras.

Por meio da descrição dessas linguagens e dos depoimentos de quem nasceu e os viveu em Piracicaba, podemos ter um panorama da diversidade e intensa culturalização em que a cidade esteve imersa. Alguns participantes são músicos profissionais das linguagens musicais em voga e, outros, foram estudantes ou praticantes. Como característica comum, todos tiveram ativa vivência no âmbito musical ao qual se referiram durante sua trajetória de vida.

Isso nos lembra Walter Benjamin (2012, p. 222) quando escreve: “Assim, seus vestígios estão presentes de muitas maneiras nas coisas narradas, se não na qualidade de quem as viveu, ao menos na de quem as relata.” As características da história e cultura piracicabanas tácitas nesses relatos nos apresentam um panorama da constituição e evolução dos nossos costumes e rituais presentes nas falas dos entrevistados da pesquisa.

Na leitura do texto de Hussar, pudemos compreender melhor os caminhos e transformações musicais pelos quais a cidade passou para que nosso trabalho tivesse um foco distinto, mas não deixando de lado a expressividade e colaboração das pesquisas realizadas anteriormente. Seu texto, entretanto, não traz elementos da música ou cultura caipira.

Finalizando este panorama, também no século XX, o folclorista piracicabano João Chiarini teve importante destaque dentre as inúmeras atividades culturais e acadêmicas em que esteve envolvido. Ficou nacionalmente conhecido por seu conhecimento acerca do folclore nacional, artes e tradições populares da cidade. É a ele que daremos relevância a partir de agora.

3.2. O folclorista João Chiarini e seu acervo

João Chiarini viveu em Piracicaba de 1919 a 1988 e atuou como vereador, professor, advogado e escritor e fundou o Centro de Folclore de Piracicaba, em 1945. Seu acervo pessoal está abrigado no Espaço Memória Piracicabana do Centro Cultural Martha Watts de Piracicaba, no Instituto Educacional Piracicabano, desde fins de 2006, quando foi doado pela família. Possui cerca de onze mil livros, periódicos, hemeroteca, correspondências, fotos, trabalhos escolares, poesias, modas de viola e discos de música folclórica. Este material foi colecionado e arquivado por ele durante sua vida.

No livro “Noites de Pira”, Francisco Ferreira assim o define:

um insólito João Chiarini – professor, autoridade no tema folclore, advogado já no fim da vida, língua ferina que perdoava a poucos e maior tradutor da alma nativa, a qual chamava com a expressão síntese de *caipiracicabana* (...). (FERREIRA, 2005, p. 30, grifo do autor)

Samuel Pfromm Neto também cita demais características do folclorista:

controverso, loquaz, intelectual convicto da extrema esquerda, militou no Partido Comunista Brasileiro e esteve diretamente envolvido nos acontecimentos políticos do seu tempo. Colaborador constante da imprensa local, foi incentivador e participante incansável da vida intelectual, artística e política piracicabana. (PFROMM NETO, 2012, p. 165)

Ainda nesse mesmo teor, Maria Inês Andrade, que fez pesquisas acerca da vida e obra do folclorista, assim escreve: “sua vida e obra estiveram na vanguarda dos acontecimentos, através de seu trabalho de alguma forma elevou Piracicaba à altura de seus ideais, deixando um rastro luminoso de aço, cachoeira e canaviais com milhares de acenos.” (ANDRADE, 1994, p. 95)

Por essas citações, supomos que João Chiarini tinha forte atuação e era referência junto às questões culturais, folclóricas, políticas e sociais na cidade de Piracicaba. Por seu conhecimento acadêmico e como pesquisador, tinha amplo repertório de estudos e fazia-se presença constante em encontros, confraternizações, saraus, festas e discussões acerca dos pontos citados.

Em Piracicaba, sempre houve intensa produção e propagação musical, tanto erudita quanto popular. A criação do “Centro de Folclore de Piracicaba” por Chiarini em 1945, demonstra a preocupação primordial em valorizar o lazer e a diversão entre os trabalhadores, além do reconhecimento da cultura nacional.

É comum os piracicabanos cultuarem sua tradição. A diversidade cultural, resultante da miscigenação dos imigrantes aqui instalados, é manifestada por meio do dialeto, das tradicionais festas, dos recintos históricos, do patrimônio arquitetônico e da cultura popular e Chiarini esteve ligado nesses acontecimentos, aos quais era costumeiramente solicitado a participar colaborando com seus conhecimentos acerca do legado cultural e tradicional da cidade.

Atualmente, há uma premiação anual na cidade, intitulada “Medalha João Chiarini”, que é um mérito cultural atribuída a pessoas que destacaram-se em seus trabalhos ligados ao folclore e tradições populares valorizando esses artistas. No ano de 2014, o ganhador foi “mestre Zequinha”, que há quarenta anos desenvolve trabalho como capoeirista e produtor cultural. Há também, uma escola estadual na cidade com o nome do folclorista.

João Chiarini formou-se professor pela Escola Normal Sud Mennucci em 1941 e formou-se em Direito em 1942 na capital paulista, onde frequentou aulas na Escola Livre de Sociologia e Política. No serviço público de Piracicaba, foi professor e diretor de escola do bairro Chicó. Atuou também como sub-agente de seguros, fiscal auxiliar, editor do periódico *Época*²⁹ em 1934, pertencente a revista *Garota* e foi vereador entre 1951 e 1955. (PROFOMM NETO, 2012)

Além disso, foi proprietário da livraria “O Pilão” no ano de 1966 e membro de entidades culturais do país e do exterior. Fez parte da Associação Paulista de Escritores e presidiu a Academia Piracicabana de Letras e foi jornalista na Assembleia Legislativa. (PFROMM NETO, 2012)

Com o objetivo de tomar conhecimento e mapear as fontes documentais, realizamos pesquisa documental em seu acervo. Estão disponíveis em seu acervo:

- Hemeroteca: organizada pelo folclorista. Documentos encontrados: partituras de cururu, anúncios de shows, anúncios de palestras que iria proferir, letras de modas de viola, trovas, cursos oferecidos na cidade com o tema folclore, etc.;
- Livros com músicas caipiras;
- Melodias de cururu de Piracicaba;
- Livros com peças teatrais;
- Canções folclóricas;
- Imagens pessoais, da cidade de Piracicaba e suas tradições;
- Monografias e trabalhos escolares;

²⁹ Ao procurar no acervo do João Chiarini, encontramos apenas um exemplar desse periódico datado de 1986. Nesse exemplar, Chiarini é indicado como Diretor Responsável e esse documento era uma publicação da Academia Piracicabana de Letras. Consta que esse é o ano 1 do periódico. Não conseguimos, portanto confirmar a informação do “Dicionário de Piracicabanos”.

- Poesias;
- Artigos publicados em jornais;
- Convites para as noites de Cururu de Piracicaba, organizadas por ele;
- Jornais, discos, e revistas relacionados ao Partido Comunista.

Alguns destes documentos já apresentamos no item anterior, quando montamos um panorama da música em Piracicaba. Partiremos agora para a análise de mais alguns documentos recolhidos por Chiarini e, a partir daí, poderemos reconhecer a natureza de seus estudos e de sua visão cultural da cidade. O folclorista, que habitou em Piracicaba, edifica essa identidade por sua própria vivência. Como já citamos acima, “há indícios de que essa característica é própria da natureza do narrador.” (BENJAMIN, 2012, p. 238) Para Benjamin, no trabalho do narrador anônimo estão refletidas suas experiências pessoais e sociais. São elas que encontramos em Chiarini.

3.2.1. Análise das modas de viola recolhidas por João Chiarini

Nessa análise de parte dos documentos que pertenciam a João Chiarini e que estão arquivados no “Centro Cultural Martha Watts”, faremos a interpretação das modas de viola encontradas e como os costumes, as tradições, as relações com a cidade e o campo, como as relações sociais e culturais definem o universo caipira piracicabano. Para Hobsbawm, em referência às tradições inventadas:

o estudo dessas tradições esclarece bastante as relações humanas com o passado e, por conseguinte, o próprio assunto e ofício do historiador, isso porque toda tradição inventada, na medida do possível, utiliza a história como legitimadora das ações e como cimento da coesão grupal. (HOBSBAWM e RANGER, 2012, p. 26)

Desta forma, procuraremos analisar os dados encontrados nos arquivos do folclorista focando na relação dele com a cidade, por meio dos contatos que ele mantinha e pelas ações que desempenhava na sociedade piracicabana cimentadas na efígie que a cidade imprime nos que ali vivem e convivem. Esta análise será distinta da efetuada no primeiro capítulo, porque estamos tratando de moda de viola de Piracicaba. Portanto, estamos retratando particularidades da expressão deste estilo musical na cultura local.

O folclorista integrava constantemente eventos desse gênero musical. Pudemos constatar por fotos que retratam sua presença nesses eventos. Abaixo, uma foto mostra Chiarini segurando o microfone para cururueiros durante apresentação. Não encontramos alguma referência à data ou à descrição dessa foto. No acervo, ela se

encontrava no arquivo digitalizado³⁰ pelos funcionários do CCMW do folclorista, composto de fotos e modas de viola:



*Figura 6. O folclorista João Chiarini segurando o microfone para cantadores de cururu.
Fonte: Acervo João Chiarini. CCMW/IEP.*

As modas de viola enfocadas nessa análise são: “Violeiro verdadeiro” e “A grande fêra folclórica” e “Divino Espírito Santo”. Vale ressaltar aqui, que não foram encontradas gravações dessas canções e que a análise será baseada em seus versos. Essas modas, Chiarini recebia de cururueiros e compositores da cidade. Em algumas não há indicação de compositor e, também, não foram encontrados registros nesses casos.

Podemos notar nas narrativas destas modas de viola, a presença de características do universo caipira: o humor, o dialeto, os costumes e a presença do instrumento musical característico na execução dessas modas: a viola caipira.

A primeira moda que iremos analisar é “Violeiro verdadeiro”:

³⁰ A única informação constante no arquivo digitalizado é a que apresentamos na legenda da foto.

Violeiro verdadeiro

Moda de viola pontiada

1.

Prá dizê eu sô violeiro
é preciso compreendê,
precisa capacidade
prá suas moda escuerê.
Cantar só de autoria
não ispera os outro fazê,
eu vô dizê com franqueza
na viola ter destreza
prá completa seu devê.

2.

Tem violeiro por aí
que só cantá moda aiêia,
inda querem me abatê
veja só que coisa feia,
violeirinho dessa marca
prá mim não dá pareia,
sinto falar a verdade
quem não tem capacidade
perto de mim não dá.

3.

Canto moda e toco viola,
puxo parma e bato o pé
e por ser violeiro mecho,

Acervo João Chiarini. CCMW/IEP

Figura 7. Primeira página do original da moda de viola: "Violeiro verdadeiro".
Fonte: Acervo João Chiarini. CCMW/IEP.

falo tudo q que eu quize.
Quem gosta fala besteira
tambem ouve o que nao que,
quando entro ne um batefundo
nos violeiro vsgbundo
eu costume da trope.

4

Si acaso ofendi um amigo
nao era minha intensao,
por isso eu peço desculpa
aos colegas de funcao,
eu só quero da pancada
nos violeiro imitacao,
que conta tanta garganta,
pensando que eles me ispanta
com essas moda pro ribao.

Acervo João Chiarini. CCMW/IEP

Figura 8. Segunda página do original da moda de viola "Violeiro verdadeiro".
Fonte: Acervo João Chiarini. CCMW/IEP.

Abaixo do título é indicado o modo como se deve executar a viola nessa moda: “moda de viola pontiada”³¹, para que os violeiros saibam o ritmo que devam tocar o instrumento. Já nos primeiros versos o autor (desconhecido) enaltece a inteligência do violeiro quando escreve “precisa capacidade prá suas moda escrevê” e segue enaltecendo o instrumentista: “na viola ter destreza prá completa seu deve”. É notório nesses trechos e no decorrer de toda a música o uso do dialeto e do linguajar caipira na escrita.

Ainda em relação ao violeiro, que é o foco principal dessa moda, tratando-se da relação com os outros instrumentistas, o autor faz uma crítica a violeiros que não apresentam tanta intimidade com o instrumento: “Tem violeiro por aí que só canta moda aiêia”³², inda querem me abatê veja só que coisa feia”. E continua afirmando sua ardilosidade como violeiro: “quem não tem capacidade perto de mim não dá”.

Da mesma forma, mostra o orgulho por ser “violeiro macho” mas se considera “o tal” na arte de tocar viola e de fazer suas improvisações musicais e que por isso “falo tudo o que eu quizé”. Como já dissemos anteriormente, o violeiro que apresenta destreza com o instrumento sente orgulho nessa arte. Esta frase dessa moda explicita essa tradição. E finaliza esse verso novamente afirmando sua sintonia com o instrumento: “nos violeiro vagabundo eu costume dá tropé”.

É significativo também que esta moda denota um lugar masculino para o violeiro. O autor insinua que o “violeiro verdadeiro” necessariamente, deve ser um homem. Há uma questão de gênero aqui implícita, indicando a vaidade masculina. Já na canção “Marvada Pinga”, analisada no capítulo 2, esse lugar é, indiretamente, questionado. Na referida canção, uma mulher indaga os padrões sociais machistas que a colocam num lugar de submissão. É interessante vislumbrarmos essa dualidade de opiniões presentes num mesmo estilo musical.

Citamos Romildo Sant’anna, quando ele enfatiza sobre a clareza denotada num texto de uma moda de viola caipira e também, na interpretação dos cantadores, evidenciando a riqueza musical que esse gênero transmite:

As melodias da Moda Caipira e, principalmente, das modas-de-viola, sempre muito semelhantes entre si, abstêm-se de significações propriamente musicais em respeito à integridade do texto. O desempenho instrumental, com a viola ponteando o decorrer da melodia e preenchendo as pausas estróficas, a introdução e o complemento da moda, contribui para o realce dos sentidos dados pela conexão expressiva das palavras e os sentidos fraseológicos do

³¹ Quando o violeiro dedilha as cordas da viola caipira com as pontas dos dedos da mão direita.

³² Alheia.

tema. O mesmo pode afirmar da interpretação vocal dos cantadores, sempre a realçar a natureza semântica da escritura, o romance contado. (SANT'ANNA, 2000, p. 105)

Um trecho que apresenta características semelhantes está em outra moda de viola: "A grande fêra folclórica":

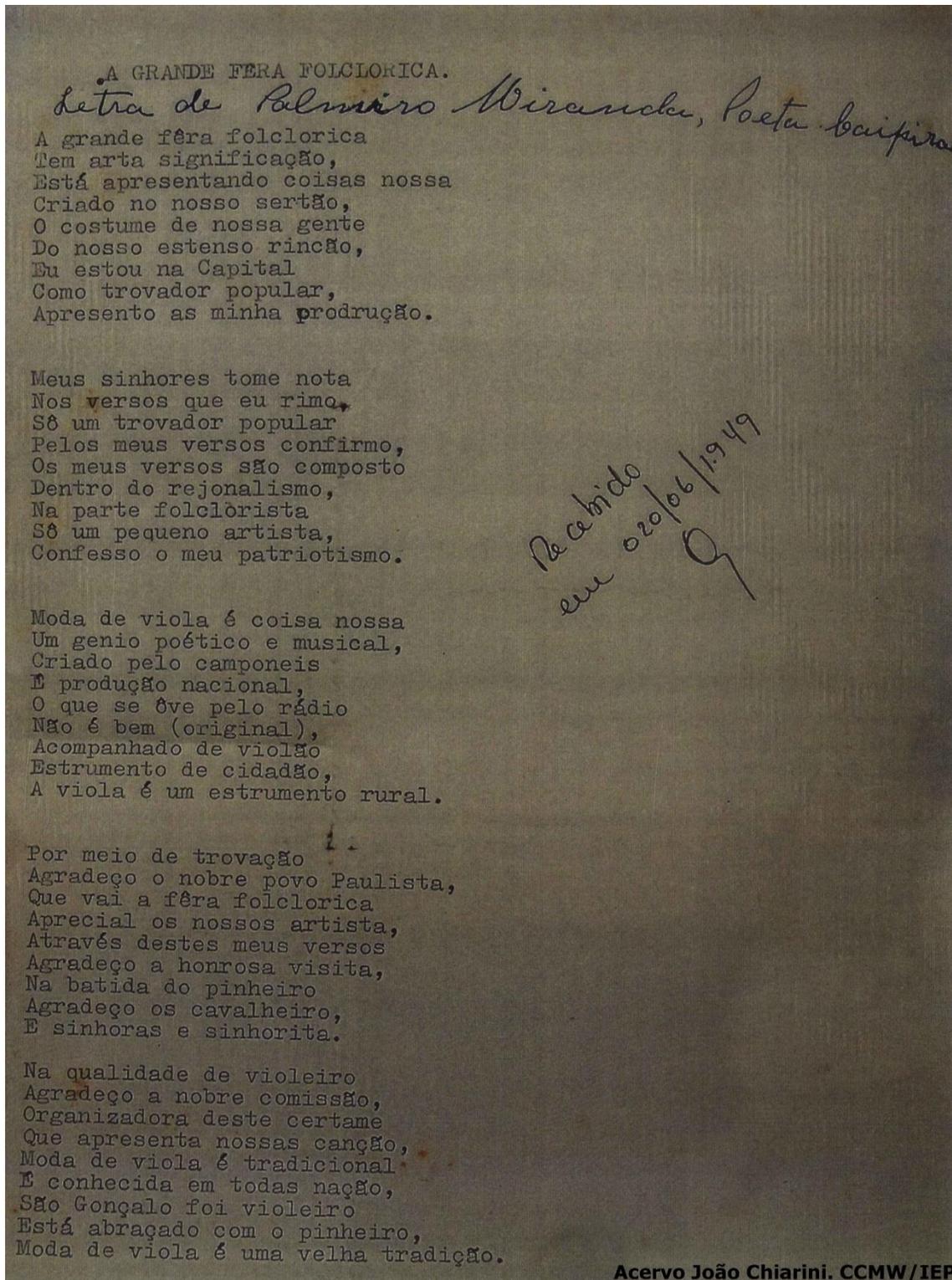


Figura 9. Letra original datilografada da moda de viola "A grande fêra folclórica".

Fonte: Acervo João Chiarini. CCMW/IEP.

De autoria de Palmiro Miranda, o compositor se define como “poeta caipira”:

“Por meio de trovação
 Agradeço o nobre povo Paulista,
 Que vai a fêra folclórica
 Aprecial os nossos artista,
 Através desses meus versos
 Agradeço a honrosa visita,
 Na batida do pinheiro
 Agradeço os cavalheiro,
 E senhoras e senhorita.
 Na qualidade de violeiro
 Agradeço a nobre comissão,
 Organizada deste certame
 Que apresenta nossas canção,
 Moda de viola é tradicional
 É conhecida em todas nação,
 São Gonçalo foi violeiro
 Está abraçado com o pinheiro,
 Moda de viola é uma velha tradição.”

Encontramos novamente aqui, características do universo caipira comuns à moda anteriormente citada. A viola caipira também perpassa essa moda, mas, desta vez, a letra traz embutida a questão da religiosidade do caipira quando diz que “São Gonçalo foi violeiro”, comparando o violeiro a um santo. No final, quando afirma que “moda de viola é uma velha tradição”, enfatiza essa modalidade da tradição caipira, afirmando que a arte de tocar viola é um feito nobre.

Esses costumes praticados na tradição caipira permanecem nesse universo até os dias atuais. Os simbolismos do universo caipira ainda são rotineiros. Discutindo as características dos símbolos da Igreja Católica (completar), Hobsbawm e Ranger (2012, p. 17) afirmam: “Sempre se pode encontrar, no passado de qualquer sociedade, um amplo repertório destes elementos; e sempre há uma linguagem elaborada, composta de práticas e comunicações simbólicas.”

No início desta moda o autor cita uma espécie de “fêra folclórica”. O assunto descrito pelo autor na primeira e segunda estrofes sugere a relação do caipira com a cidade e com o campo.

“Está apresentando coisas nossa
 Criado no nosso sertão
 O costume de nossa gente
 Do nosso estenso rincão,
 Eu estou na Capital
 Como trovador popular,
 Apresento a minha produção.”

Neste trecho, a relação entre zona rural e zona urbana é destacada quando o autor indica seu lugar de origem: “nosso sertão” e cita “o costume de nossa gente”; sugerindo que esses costumes também podem ter espaço na cidade grande, “na Capital”, que é o lugar que ele descreve onde geograficamente ele se encontra. E faz jus a sua posição de “trovador popular” mesmo estando numa cidade que não é a sua e não se intimida em apresentar o seu trabalho e a sua produção que é originada na zona rural.

No verso seguinte, ele respeitosa e chama os que o ouvem de “meus senhores” e declara seu patriotismo, enfatizando sua região e suas tradições quando assim escreve:

“Sô um trovador popular
 Pelos meus versos confirmo,
 Os meus versos são composto
 Dentro do regionalismo”.

Notadamente, vemos nessa moda de viola a escrita de acordo com o dialeto e linguajar caipiras. Todos esses costumes “em geral se desenvolvem, são produzidos e criados entre as pessoas comuns” (THOMPSON, 1998, p. 86) e elas transmitem dentro ou fora do seu contexto e lugar de origem o que absorveram dos locais de onde provém.

Os próximos versos que iremos analisar são da moda “Divino Espírito Santo” que tem como subtítulo “Folia do Divino”. Letra e música são de “Torrinha e Caboclinho”:

Divino Espírito Santo
Folia do Divino

Letra e musica de Zorrinha e Caboclinho
Coro Que a bandeira do Divino onçada
Bámo em cantia a bandeira do Divino
Epito Pi. pi pi pi pi pi

Coro Sarai o divino espírito santo ai ai
Sarai o divino espírito santo ai ai
1.º e 2.º voz

O divino espírito santo
Chegou aqui onstã onçada
Veio quiando a bandeira
Na pueria da estrada
Veio trazer a sua benção
Por qual onito esperada
Veio tirar a esonala
Pra igreja do quionado.

Coro → Sarai o divino espírito santo ai ai
O divino espírito santo
Veio em forma de pombeinho
Quir entrar onstã onçada
A benção o seu pe lhinho
Proteger a sua esuta
Seu irmão, tio e sobrinho

Acervo João Chiarini. CCMW/IEP

Figura 10. Primeira página do original da moda de viola "Divino Espírito Santo".
Fonte: Acervo João Chiarini. CCMW/IEP.

a agradecer a sua honra
 Pra seguir o seu caminho
 Coro Salve o divino espírito santo ai ai
 O divino vai se embora
 Muita gente está chorando
 Está triste despedida
 A bandeira está beijando
 Banduneio se despede
 As violas estão tocando
 O divino vai se embora
 Pra voltar no outro ano.
 Coro Salve o divino espírito santo ai ai
 Apito pi pi pi pi pi
 Coro Salve o divino espírito santo ai ai
 Apito pi pi pi pi pi
 Coro Salve o divino espírito santo ai ai
 Fim

Acervo João Chiarini. CCMW/IEP

Figura 11. Segunda página do original da moda de viola "Divino Espírito Santo".

Fonte: Acervo João Chiarini. CCMW/IEP.

Nessa moda não há indicação de como o violeiro deve fazer o ritmo no instrumento. Na extensão da canção, há indicação dos momentos em que o "côro" deve cantar e quando um apito deve soar.

Na tradição das Festas do Divino há intensa atividade musical e artística, o que chama atenção do público em participar. Provavelmente, essa moda foi feita especialmente para essa ocasião. Os primeiros versos sugerem que o cantador inicie essa moda chamando os presentes a participarem desse acontecimento quando o coro canta: “Oie a bandera do Divino moçada/Bámo encontra a bandeira do Divino” e após indica o soar de um apito que descreve da seguinte maneira: “Pipipipipi...”.

Na primeira estrofe, o autor enobrece a bandeira do Divino que é uma expressiva representação dessa manifestação popular, quando escreve:

“O divino espirito santo
 Chegou aqui nesta morada
 Veio guiando a bandeira
 A pueira da estrada
 Veio trazer a sua benção
 Por qual muito esperada
 Veio tirar a esmola
 Pra igreja do queimado.”

A bandeira, símbolo típico da Festa do Divino aqui, anuncia o início das comemorações. Quando ela é erguida e carregada, os festeiros já organizam-se e, em nome de sua devoção e respeito, a seguem cumprindo o ritual. O coro nessa estrofe entoia: “Sarve o divino espirito santo ai”. Usando o dialeto caipira, os presentes saúdam a bandeira, que é motivo de orgulho para quem a carrega pois o “banderero” herda esse título que é passado de pai para filho. (CARRADORE, 2010)

Também podemos conferir na imagem que nessa estrofe a sílaba “vi” da palavra “divino” está grifada. Possivelmente, seja um traço identificando que a projeção vocal nesse ponto deve-se alongar, dando uma duração maior a essa sílaba.

No decorrer da segunda estrofe, o autor cita outro símbolo dessa festa, a pomba:

“O divino espírito santo
 Veio em forma de pombinha
 Quer entrar nesta morada
 Abençoar o seu filhinho
 Proteger a sua escuta
 Seu irmão, tio e sobrinho
 Agradecer a tua esmola
 Pra seguir o seu caminho”

A “Pomba do Divino” representa o Espírito Santo. Trata-se de uma crença da doutrina cristã que professa um único Deus, enaltecido por três distintas pessoas: o Pai, o Filho e o Espírito Santo. Para seus praticantes, a Santíssima Trindade é reverenciada como um mistério.

Na Festa do Divino esse símbolo é materializado, pois na ponta do mastro que leva a bandeira há fitas coloridas que representam os votos dos festeiros de anos anteriores e referem-se à proteção da família como sugere a frase: “proteger a sua escuta/seu irmão, tio e sobrinho/Agradecer a tua esmola/Pra seguir o seu caminho” e, também, agradecimentos pelas graças alcançadas, como expressão de gratidão e devoção.

Geralmente, a cor da fita tem um significado próprio, que pode definir o sexo, idade e o estado civil do devoto:

- senhoras casadas.....fita vermelha;
- homens.....fita marrom ou azul marinho;
- moças solteiras.....fita azul-claro;
- jovens.....fita verde;
- crianças.....fita branca. (CARRADORE, 2010, p. 73-74)

Portanto, pelas cores das fitas é fácil identificar o tipo de festeiro participante da festa.

Finalizando essa moda de viola, a terceira estrofe relata o ato da despedida da bandeira pelos festeiros, mas já aguardando sua vinda para o próximo ano:

“O divino vai se embora
 Muita gente esta chorando
 Nesta triste despedida
 A bandeira estão beijando
 Bandeira se despéde
 As violas estão tocando
 O divino vai se embora
 Pra voltar no outro ano.”

Quando a bandeira, expoente símbolo dessa festa, é guardada, anuncia-se o fim da Festa, mas os festeiros que incentivam e participam dessa tradição, já aguardam o próximo ano para novamente externar sua devoção. Como já dissemos, a viola é um

instrumento musical com presença constante nessa tradição, sempre acompanhando do canto.

Geralmente, atrás da procissão da bandeira, segue o conjunto musical encarregado pela parte musical da festa, a “musicaria” (violas, caixas, chocalho, reco-reco e adufe). Logo atrás, a xaranga, constituída por homens, mulheres e crianças. O canto é bastante triste, acompanhado por estribilho vocal (xaranga).” (CARRADORE, 2010, p. 72)

Essa expressiva manifestação popular, com forte tradição na cidade de Piracicaba, anualmente é cometida com grande número de participantes, que imprimem em seus rituais seus votos de fé e devoção, transmitindo às suas gerações esse costume.

Chiarini nos propicia construir uma imagem do caipira da cidade com sua coleção. Com o preservar destas modas, ele tece uma narrativa desse sujeito. Benjamin, quando trata de como o narrador idealiza suas obras, afirma que ele as retira de seu conhecimento pessoal: “Ela [a narrativa] não está interessada em transmitir o ‘puro em si’ da coisa narrada, como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele.” (BENJAMIN, 2012, p. 221)

Assim sendo, genuinamente, ele descortina e personifica tal figura de acordo com seu olhar sobre esse tema. “Assim, imprime-se na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso.” (BENJAMIN, 2012, p. 221)

No último item, vamos analisar uma obra autoral de João Chiarini e, em seus escritos, buscar características de seus propósitos pessoais e sua impressão da perspectiva do piracicabano e seus meios culturais. Desse modo, observaremos a visão que ele constrói ao produzir sua própria obra.

3.2.2. Obra autoral de João Chiarini

Durante sua vida, Chiarini foi Presidente da Academia Piracicabana de Letras, lançou mais de trezentos livros e estimulou a produção literária da cidade. Também prefaciou diversos livros lançados pela Academia.

Como obra póstuma, foi lançado o livro “Argamassa”, que reúne diversos poemas escritos por ele. O prefácio feito por Miguel Ângelo Ciavareli Nogueira dos Santos, Presidente da Academia Piracicabana de Letras em 1993 – ano de lançamento do livro – revela o assunto das poesias de Chiarini, tais como:

do guardador das estórias e histórias da cidade: do lidador pela preservação de nossos monumentos históricos, desde os aspectos físicos das construções, como a Rua do Porto, até do patrimônio natural, como o Salto do Rio Piracicaba: sem desdenhar o esforço hercúleo, sobrehumano para conservar o falar caipiracicabano, a cultura popular, que constituem a herança e identidade do povo. (SANTOS, 1993, p. 10)

Da mesma forma, Andrade (1994, p. 6) também retrata a poesia do folclorista: “a sua obra folclórica imbuída de análises na sua maior parte atualíssimas, ocuparam a quase totalidade de suas iniciativas culturais, quer como escritor, promotor de eventos ou como incentivador de talentos.”

Assim sendo, concluímos que o folclorista valorizava as tradições nativas e procurava manter sua divulgação ao transmitir seus conhecimentos e cultura local, pois “comum a todos os grandes narradores é a facilidade com que se movem para cima e para baixo nos degraus de sua experiência, como numa escada.” (BENJAMIN, 2012, p. 232) Pautados nessa ideia, acreditamos que Chiarini executou sua obra autoral baseada em suas experiências pessoais e sociais, na interrelação entre sua atuação intelectual e as tradições da cidade que o abrigava.

Suas poesias estão elencadas no livro por temas: “Das crianças”, “Das natalinas”, “Das geopolíticas”, “Da negricia”, “Das variações” e “Poemas avulsos”. Não há descrição se os poemas foram agrupados por ele ou postumamente pelos organizadores do livro. Mas pelas descrições apontadas é possível imaginarmos que Chiarini fazia uso de diversos argumentos ligados à cultura política, social e cultural piracicabana e geral.

Como nosso foco é construir um retrato da cidade pela obra e pesquisa do autor, optamos por uma poesia que, já em seu nome, autentica a geografia da cidade: “O salto de Piracicaba”. Essa poesia descreve o salto do Rio Piracicaba, que é uma das atrações turísticas mais atrativas da cidade:

O salto de Piracicaba

As vaidades líquidas
Trescalam nas margens gêmeas,
Com a cor sentimental da esperança

A serpente dágua
Faz cornucópias musicais,
Saltos hípicos estrepitosos
Nas pedras, nos rochedos verdoengos

Tira as notas soltas no ar
pelas cem goelas desafinadas,
tira as árias pelo orquestrão

de catadupas, de borborinhos,
de olímpicas gotas multitudinárias

A água uiva, silva,
estruge, esperneia,
agita-se, espadana gases,
vapores frescos, rebentando-se em
chuvas de raios

Em estado de música,
alma de versos,
batuca crescendo lá embaixo

Jorram faíscas, mil braços de massas,
canais em escalas sonoras,
correntezas de cânticos rasgados,
baixios, redemoinhos, poços,
pedindo a ruptura do hímem
fragoroso das matas

A mataria protesta
nos troncos esmagados
nas raízes expostas

A água não tem código penal...
Rola pelo declive, pela ladeira abaixo,
carrega paus, pedras,
socalcos, calhaus,
seixos, galhadas, barreiras

O brinquedo das ondas e crinas
leva a floração de moluscos,
as vestimentas de algas cabeludas

O vento em sangria louca
cobre as memórias
escritas na areia
pelas espumas imorais

Anchieta não escreveu poluição!
Seria ao certo comunista. (CHIARINI, 1993, p. 107-108)

É notável nessa poesia a escrita rebuscada do autor ao descrever o salto do rio Piracicaba e a esfera de seus arredores e a beleza natural. Logo na primeira estrofe, Chiarini expõe a paisagem piracicabana intercalando um sentimento de esperança descrevendo as águas líquidas do rio margeada pelo verde que as cerca na frase “com a cor sentimental da esperança”.

Na segunda estrofe ele sugere a fertilidade musical da cidade em efervescência quando escreve: “cornucópias musicais”. E afirma quando se refere a passos de cavalos ruidosos, o que também não deixa de ser uma característica do som: “saltos hípicas estrepitosos”. Aqui, novamente ele cita a paisagem natural da redondeza do salto do rio: “nas pedras, nos rochedos verdoengos”.

Ainda referindo-se à musicalidade da cidade, o autor, na terceira estrofe, parece referir a um coro, quando as vozes ecoam simultaneamente podem cantar hinos, árias, sinfonias, músicas populares, etc. E, também essas vozes podem ser acompanhadas por músicos, formando uma orquestra.

Isso é notado no trecho: “Tira as notas soltas no ar/pelas cem goelas desafinadas,/tira as árias pelo orquestrão/de catadupas, de borborinhos,/de olímpicas gotas multitudinárias”. Ao final da estrofe há o relato desses sons terem uma intensa movimentação sonora em meio à multidão.

Na quarta estrofe, o autor ainda mantém o foco na ideia de som estrondoso, como se as águas do salto, com o som natural proporcionado por elas, ecoasse pela cidade, mostrando sua grandeza genuína e que, por esse motivo, tornou-se um dos principais atrativos piracicabanos. Isso é evidenciado no trecho: “A água uiva, silva, estruge, esperneia, agita-se, espadana gases, vapores frescos, rebentando-se em chuvas de raios”.

Ainda com o conteúdo musical, a quinta estrofe traz um conhecimento acerca da teoria musical que é o crescente, que implica na dinâmica da música e ele ainda imprime o som da percussão quando escreve: “Em estado de música, alma de versos, batuca crescendo lá embaixo”. Isso expressa a afinidade que Chiarini tinha com as expressões artísticas e musicais da cidade.

As sexta e sétima estrofes, novamente trazem elementos da área natural da cidade em seus versos: “correntezas de cânticos rasgados, baixios, redemoinhos, poços, pedindo a ruptura do hímeme fragoso das matas”. E continua: “A mataria protesta nos troncos esmagados, nas raízes expostas”. Esses trechos evidenciam a diversidade de beleza natural das redondezas do salto do rio de Piracicaba.

Também não podemos deixar de citar a feminização da natureza, o que é evidenciada pela expressão “noiva da colina”. A cidade também é conhecida pelo movimento das águas do rio que, em ritmo intenso, formam uma espuma branca que simboliza o “véu” do vestido de uma noiva.

Continuando a abordagem sobre os elementos naturais, as oitava e nona estrofes falam sobre a água que corre livremente e em abundância pelo salto do rio, declarando a liberdade com que a água flui nesse caminho: “A água não tem código penal... Rola pelo declive, pela ladeira abaixo, carrega paus, pedras, socalcos, calhaus, seixos, galhadas, barreiras”.

A nona estrofe é finalizada com a inserção de animais aquáticos, também expressando a fecundidade encontrada nas águas: “O brinquedo das ondas e crinas/leva a floração de moluscos, as vestimentas de algas cabeludas”. A décima estrofe finaliza esse ponto anunciando que o vento leva as memórias escritas e guardadas: “O vento em sangria louca/cobre as memórias/escritas na areia/pelas espumas imorais”.

Finalizando essa poesia, a décima estrofe traz implicitamente a ligação que João Chiarini tinha com o Partido Comunista. Ele recebia muito material – jornal, discos, revistas – de países como Rússia, China e Cuba que também estão abrigados em seu acervo. Não demos ênfase a esse material pois não era nosso foco de pesquisa, mas encontramos amplo material.

Pudemos notar na poesia suas ideias políticas, sociais e pessoais. Sua narrativa aborda temas referenciais a seu modo de vida. Isso também é evidenciado em seu arquivo, como colecionador de materiais que condiziam com suas ideias. Sobre o colecionador, Walter Benjamin escreve referindo-se à Pascal: “(...) ‘ninguém morre tão pobre que não deixe alguma coisa atrás de si’. Em todo caso, ele deixa recordações, embora nem sempre elas encontrem um herdeiro.” (BENJAMIN, 2012, p. 229)

No material recolhido por Chiarini, encontramos dados que exprimem seus sentimentos e as ações desenvolvidos para manter a herança cultural, social e política piracicabanas. Ele concebeu a imagem da singularidade da produção cultural da cidade, intimamente ligadas às suas origens.

Nosso objeto de investigação nesse capítulo foi captar como a música caipira e tradições piracicabanas se instituíram na cidade. No contato com o arquivo e o material nele descoberto, constatamos que a produção local é genuína e contém características *sui generis* em relação a outras produções locais do mesmo gênero.

Nos capítulos 1 e 2 apresentamos características do universo caipira num âmbito que implica sua constituição e características. No capítulo 3, apresentamos detalhes específicos da música caipira piracicabana que se difere por apresentar peculiaridades da cultura e tradição local.

João Chiarini, como narrador e colecionador agrupou um material ímpar, “mas que recebem toda sua existência e todo o seu valor de certas afinidades singulares entre a alma, o olho e a mão de uma pessoa nascida para apreender tais afinidades e si mesmo, e para as produzir.” (VALÉRY apud BENJAMIN, 2012, p. 239)

Finalmente, pudemos expressar que a cidade sempre apresentou ampla efervescência cultural caracterizada por diversos estilos e gêneros musicais e

folclóricos. O piracicabano que desejar, teve e tem acesso a uma farta cultura, repleta de elementos legítimos e possui, historicamente, personagens que consolidaram o legado da cidade frente à cultura nacional.

4. Trajetórias de Vida de Professores de Música Piracicabanos

*Coisas que a gente se esquece de dizer
Coisas que o vento vem às vezes me lembrar
Coisas que ficaram muito tempo por dizer
Na canção do vento, não se cansam de voar.*

O trem azul, Lô Borges e Ronaldo Bastos

Começamos com Walter Benjamin (2012) quando afirma que, ao ouvirmos histórias, o sujeito que nos conta está envolvido naquela situação, portanto, damos voz a ele, às suas falas, sentimentos e ações. Aqui, apresentaremos histórias construídas por meio de depoimentos orais, fecundados pela memória e narrados por meio da história oral.

Como já cantaram inúmeros intérpretes no trecho da canção da epígrafe, por vezes, situações não são contadas e tornam-se esquecidas. Mas, quando essa memória é requerida, “o vento” traz essas vivências e, rememorando tais experiências, buscamos entender a trajetória percorrida e recontá-la.

Magda Soares (1991), em seu livro “Metamemória – Memórias: Travessia de uma educadora” traça sua história profissional acadêmica paralelamente a sua história de vida pessoal e afetiva. Inicialmente, a autora descreve suas experiências como um caminho desconhecido, onde a vida vai sendo bordada pelos acontecimentos por ela proporcionados:

vamos bordando a nossa vida, sem conhecer por inteiro o risco; representamos o nosso papel, sem conhecer por inteiro a peça. De vez em quando, voltamos a olhar para o bordado já feito e sob ele desvendamos o risco desconhecido; ou para as cenas já representadas, e lemos o texto, antes ignorado. (SOARES, 1991, p. 28)

Ainda para a autora, a rememoração de fatos e acontecimentos é “o passado que reconstruímos, desvendando para nós mesmos, tanto quanto para os outros, o risco que guiou o bordado, o texto que dirigiu a representação.” (SOARES, 1991, p. 28)

Walter Benjamin em seu ensaio “O Narrador”, escrito em 1936, descreve experiências de relatos de memória:

contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo, e ela se perde quando as histórias não são mais conservadas. Ela se perde porque ninguém mais fia ou tece enquanto ouve a história. Quanto mais o ouvinte esquece de si mesmo, mais profundamente se grava nele o que é ouvido. Quando o ritmo do trabalho se apodera dele, ele escuta as histórias de tal maneira que adquire espontaneamente o dom de narrá-las. Assim se teceu a rede em que está guardado o dom narrativo. (BENJAMIN, 2012, p. 221)

Benjamin contextualiza a arte de narrar e reproduzir narrativas como um trabalho manual, que exige paciência, empenho e dedicação por meio de quem as produz e critica que essa atividade está cada vez mais empobrecida e em desuso. Ambos os autores, Benjamin e Soares, comparam o ato da escrita e da construção narrativa a uma atividade manualmente realizada – o bordar e o tecer – que permanecem e rememoram, mesmo com o passar do tempo.

Teremos aqui, uma coletânea de narrativas nos termos de Thompson, gerada pelas narrativas orais dos professores de música.

4.1. O caminho trilhado

Vale resgatar que a música caipira se fez/faz intensamente presente na cidade de Piracicaba. Os professores de música entrevistados são todos nascidos na cidade e moraram a maior parte do tempo nela. Por esse motivo, será que esse estilo musical fez parte de suas vivências? Esses professores, todos lecionando em Piracicaba, valorizam e contam aos seus alunos esses conhecimentos? Estas questões nos levaram a pesquisar o que viveram, o que pensam e como é o trabalho desses professores piracicabanos.

Chegamos a eles por contatos telefônicos e via e-mail. A grande maioria já tinha contato profissional ou pessoal com a pesquisadora e os demais contatos foram obtidos por indicação de outros professores entrevistados anteriormente.

As entrevistas foram previamente agendadas e local escolhido foi o que melhor se adequava à rotina do entrevistado. A maioria dos encontros foram feitos nos locais de trabalho e três entrevistas se deram nas residências dos professores. No total, realizamos doze entrevistas de novembro/2013 a junho/2014.

Previamente a entrevista, o motivo da pesquisa foi explicado aos entrevistados que assinaram o Termo de Consentimento Livre e Esclarecido – TCLE (Anexo) –, aprovado pelo Comitê de Ética em Pesquisa da UNIMEP³³, tomando consciência das características da pesquisa e acordando com seus objetivos.

No TCLE, informamos aos professores que os dados são sigilosos, mantendo-se a confidencialidade e a privacidade dos sujeitos e que os dados coletados seriam utilizados somente para o desenvolvimento da pesquisa. Por esse motivo, os professores aqui aparecerão enumerados: Professor 1, Professor 2, Professor 3, e assim sucessivamente.

³³ Protocolo nº 50/13 deferido em 24 de setembro de 2013.

Eles lecionam em escolas privadas de educação infantil e ensino fundamental, onde, inserida no currículo escolar, a matéria Música é oferecida. Também temos professores que lecionam em escolas de música. Como método para chegarmos a esses relatos, foram feitas entrevistas orais, de caráter exploratório, com cada um dos professores.

Eles trabalham em oito diferentes escolas, cujas características básicas podem ser assim descritas:

- Escola A: Ensino particular; Educação Infantil a Ensino Médio; Porte grande. (Professores 1 e 4)
- Escola B: Ensino particular; Educação Infantil; Porte pequeno.
- Escola C: Ensino particular; Educação Infantil; Porte pequeno. (Professor 2)
- Escola D: Ensino particular; Educação Infantil a Ensino Médio; Porte grande. (Professor 9)
- Escola E: Ensino particular; Educação Infantil a Ensino Médio; Porte médio. (Professor 10)
- Escola F: Ensino particular; Educação Infantil a Ensino Fundamental I; Porte pequeno.
- Escola G: Ensino particular; Educação Infantil a Ensino Fundamental II; Porte pequeno. (Professor 9)
- Escola H: Ensino particular; Educação Infantil a Ensino Médio; Porte médio.

A entrevista é uma situação de diálogo. Nesse sentido, confiança e respeito foram estabelecidos entre pesquisadora e entrevistado, o que possibilitou que o momento fosse prazeroso e gratificante para ambas as partes. Uma mútua-afetação é importante na realização desse trabalho. (THOMPSON, 1992)

Elaboramos um questionário norteador, com as seguintes questões:

- O que te levou a ser músico e professor de música?
- Qual sua formação musical e acadêmica?
- Desde quando atua/em que período atuou como professor de música e em qual/quais escola/s?

- Como você vê a permanência de aulas de música na sua escola no período posterior à reforma de 1971, no qual essas aulas não eram mais obrigatórias? Qual é/era o lugar das aulas de música na escola?
- Quais conteúdos e temas você seleciona/va para utilizar em suas aulas de música na escola? Quais os critérios para essa seleção?
- Como a música caipira e as tradições piracicabanas fazem parte da sua história de vida?
- De que modo essa música e essas tradições fazem/fizeram parte de seu trabalho docente?
- Você acha que há relevância em ensinar as tradições e costumes piracicabanos, especialmente a música caipira para seus alunos? Por quê? Qual a importância?

As entrevistas foram transcritas na íntegra pela pesquisadora. Posteriormente, selecionamos trechos delas para que fosse construída uma coletânea de narrativas com as passagens contadas por esses professores. A respeito da transcrição das entrevistas, Pierre Bourdieu elucidou: “transcrever é necessariamente escrever, no sentido de reescrever: como a passagem do escrito para o oral que o teatro faz, a passagem do oral ao escrito impõe, com a mudança de base, infidelidades que são sem dúvida a condição de uma verdadeira fidelidade.” (Bourdieu, 1997, p. 710)

Constatamos pelas transcrições o copioso material que tínhamos em mãos. Pela reescrita das expressões feitas na oralidade, pudemos ir conhecendo-o melhor e estabelecendo ideias de como organizá-lo.

Embora um questionário pré-estabelecido fora utilizado, de acordo com os relatos e lembranças que os professores nos contavam, novas questões eram elaboradas para que pudéssemos adicionar informações e dados para a pesquisa e a construção dessa memória.

Paul Thompson aborda essa iniciativa quando escreve: “Contudo, a entrevista completamente livre não pode existir. Apenas para começar, já é preciso estabelecer um contexto social, o objetivo deve ser explicado, e pelo menos uma pergunta inicial precisa ser feita.” (THOMPSON, 1992, p. 258)

Isso nos permitiu que os fatos relatados fossem tomando forma e que os professores fossem recordando vivências e, com isso, revivessem suas próprias experiências recontadas pelos atores principais que atuaram nelas.

O efeito de uma entrevista tem êxito quando o entrevistador não apenas “*colheu mas deu existência* a essas memórias.” (BOSI, 1994, p. 12, grifo da autora) A memória é cultural e mediada ao que o sujeito vive atualmente. Dependendo do momento vivido e da visão de mundo atuais, aquelas lembranças produzem no sujeito um sentido. A narrativa é construída pelo momento atual vivenciado, pautado em memórias vivenciadas no passado:

na lembrança, o passado se torna presente e se transfigura, contaminado pelo *aqui* e o *agora*. Esforço-me por recuperá-lo tal como realmente e objetivamente foi, (...) mas não posso separar o passado do presente, e o que encontro é sempre o meu pensamento atual sobre o passado, é o presente projetado sobre o passado. (SOARES, 1991, p. 37-38, grifos da autora)

A autora enfatiza essa exposição quando diz: “Conto o passado (...) conhecendo-lhe o futuro; portanto, na verdade, reconstruo-o em função desse futuro, que é o meu presente de hoje.” (SOARES, 1991, p. 41)

Leremos, a seguir, uma coletânea de relatos. Tipicamente, esse tipo de abordagem aplicado para trajetórias de vida permite, quando agrupadas, que nenhuma delas seja uma única narrativa, de maneira que formem uma interpretação histórica sobre temas comuns. (THOMPSON, 1992)

Sem desconsiderar a individualidade dos entrevistados, nos preocupamos mais em considerar as expressões que constroem narrativas coletivamente interpretadas. Focamos em expressividades que nos deem a ideia de coletividade na abordagem das entrevistas.

Embasados nessa ideia, evocaremos as explanações que nos foram ditas, trilhando um novo caminho e construindo uma inédita narrativa, extraída da oralidade dos professores de música. “Quem escuta uma história está em companhia do narrador; mesmo quem a lê partilha dessa companhia.” (BENJAMIN, 2012, p. 230)

Tentaremos analisar as temáticas e os principais conceitos contidos nas narrações dos professores através de categorias: formação musical, a força da tradição caipira e música na escola. Essas categorias foram elaboradas a partir de características comuns e/ou relevantes contidas nas palavras relatadas.

4.2. A formação musical

Iniciemos com a abordagem sobre a categoria Formação Musical. Buscamos ouvir, nas lembranças dos professores, seus relatos de como iniciaram o estudo da música ou como este surgiu e desenvolveu-se em sua vida. E, a partir daí, como a música passou a fazer parte da sua profissão.

Ecléa Bosi compara o ato de falar a sons musicais: “Há componentes musicais inerentes à expressão oral. Os sons compõem um reino flutuante e o pensamento decompõe a superfície da água em vagas e ondulações... frases, palavras,...” (BOSI, 2003, p. 45) Aqui, a relação entre música, memória e oralidade é exemplificada pela autora nessa citação ímpar. Numa situação vivenciada, como foram as que os professores expuseram, suas falas expressam-se como uma linha melódica, harmonizam-se e tornam-se objeto de pesquisa.

Quando um indivíduo se expressa oralmente, a singularidade de seu depoimento exprime uma canção de sons suaves. A voz é um instrumento musical comum a todos, onde interpenetram emoções e situações relevantes que estão sendo expostas pela oralidade e que podem ser transformadas em frases musicais, se comparadas às descrições das experiências de vida.

Os doze professores de música participantes dessa pesquisa iniciaram seus estudos musicais em distintos momentos da vida. Oito deles, relataram o início do estudo em música ainda na primeira infância, em torno de seis ou sete anos. Dois deles disseram que foi na adolescência que começaram a estudar música, por volta dos doze ou catorze anos. Já na idade adulta, dois professores iniciaram seus estudos musicais.

A professora 12, que iniciou seus estudos na idade adulta relata que:

desde pequena já fazia meus showzinhos em família, sabe? Até então, eu achava que a música era uma coisa mais orgânica assim, uma coisa que acontecia. Daí eu fui ver que não, né? Que eu precisaria estudar. Daí eu fui procurar isso.

Atualmente, é diplomada em canto erudito e possui graduação em Licenciatura em Música.

Outra professora que iniciou seus estudos já adulta, a professora 11, nos contou que tinha a música separada da ocupação principal, pois era pedagoga e tocava num grupo de igreja. Foi quando uma tia disse que conhecia uma escola que precisava de professora de música e deu a ideia de ela unificar a profissão de pedagoga e a música. “Aí eu juntei as duas coisas que fazia separadamente”.

Mesmo tendo iniciado seus estudos musicais já em idade adulta, essas professoras já tocavam algum instrumento ou cantavam de forma espontânea, sem o estudo formal. Havendo a oportunidade de trabalharem como musicistas ou professoras de música, iniciaram os estudos aprimorando seus conhecimentos teóricos e práticos.

Em um determinado momento, elas sentiram a necessidade de um aprofundamento num saber musical específico³⁴, exigido pelo decurso de sua atividade profissional. Sobre o processo de formação do professor, Marie-Christine Josso fez pesquisas com grupos desses profissionais e escreve que:

a propósito dos processos de formação, chegamos à ideia de que a importância (positiva ou negativa) dada às noções de autonomização, conformização, dependência, responsabilização, projeto de vida e desenvolvimento das potencialidades próprias estava ligada a valorizações que adquiriam sentido e encontravam a sua legitimidade em concepções de vida ou visões de mundo. (JOSSO, 1998, p. 76)

Nesses casos, a formação acadêmica ou musical foi buscada quando iniciaram seus trabalhos como professoras de música em escola. Anterior a isso, a música era realizada, ou paralela a sua atividade profissional ou “organicamente”, como relatou a professora 12; com poucos estudos acerca do tema.

Já os demais professores iniciaram seus estudos musicais ainda na infância ou início da adolescência, entre seis e catorze anos. Todos relataram que pediram aos pais para que fizessem aula de algum instrumento e a família atendeu o pedido. A professora 1 começou a estudar piano com seis anos, com uma professora do colégio onde estudava. “Eu sempre gostei de música, minha mãe também, então minha mãe que incentivou.”

“Quando transmitimos um legado nós o estamos propondo como ação para nossos interlocutores.” (AGUIAR, 2012, p. 302) Consideramos que as aprendizagens musicais e sociais que os entrevistados declararam em suas falas têm ligação com a maneira em que foram introduzidos ao estudo musical e pelos professores com que tiveram aulas.

A professora 9 nos contou que iniciou seus estudos como violonista aos seis anos e “a Ivete Machado³⁵ [que foi sua professora de violão com essa idade] é um grande exemplo pra mim; uma inspiração. Tanto que eu fiz questão que o meu filho

³⁴ Estudo aprofundado de um instrumento ou metodologia musical ou cursar uma faculdade relacionada à atividade profissional como professora de música.

³⁵ Musicista e pedagoga. Reside e atua em Piracicaba. Nascida em Duque de Caxias, RJ. Atualmente é sócia-proprietária da Escola de Música “Momento Musical”.

fizesse musicalização com ela. Hoje ele toca piano, com nove anos. Mas quem fez toda a iniciação musical foi a Ivete que foi assim um marco pra mim.” Vemos pelo relato que as aulas que teve com a professora Ivete Machado foram referência em sua aprendizagem musical, tanto que também iniciou os estudos musicais de seu filho com a mesma professora, fazendo com que esse legado musical familiar se propague.

Também iniciando sua formação musical na infância, o professor 5 relata: “Eu assistia muita televisão e gostava de cantar tudo o que via na TV. E meu pai me deu um violão velho e no dia do brinquedo na escola, meu brinquedo era o violão e o pedestal que eu achava que tocava”.

Acreditamos que a família, presenteando o filho com um instrumento musical, tenha enfatizado o interesse pela música que já observavam na criança. “O campo de todo ato ou comportamento humano vê a *copresença ativa* dos condicionamentos exteriores e da práxis humana que os filtra e os interioriza, totalizando-os.” (FERRAROTI, 1988, p. 49, grifo do autor) Os exemplos parecem projetar uma ideia de que havia um ambiente musical desde a infância desses sujeitos. Mas, não é o caso de todos.

Nos relata a professora 10 que, no caso dela, não houve incentivo dos pais para que estudasse música. A situação foi contrária:

com catorze anos eu decidi que queria prestar faculdade de música mas meus pais não sabiam muito bem como era. Meus pais não gostaram muito porque meus pais têm uma empresa na área de metalúrgica e eles sempre sonharam que eu continuasse esse legado (...). Com 14 anos comecei a cantar (...), meus pais acharam que eu não iria continuar.

Quando essa respondente resolveu cursar a Graduação em Canto Lírico, na capital paulista, seus pais inviabilizaram seu desejo, mas mesmo assim ela decidiu prestar o vestibular: “Aí no segundo ano eles viram que eu não ia desistir [do curso] e disseram pra eu procurar um lugar pra morar em São Paulo. Procurei, morei e, hoje, eles são pais conformados. E eu adoro o que eu faço.” Essa respondente relata não haver músicos na família e vemos sua determinação para realizar o desejo de cantar e, futuramente, atuar como professora de música.

As relações e momentos construídos e reconstruídos em momentos de nossa trajetória, apropriados e reapropriados pelas condições emocionais e sociais que permeiam nosso entorno não são contínuas. Nessa rememoração de situações vividas, praticiza-se que:

o indivíduo não é epifenômeno do social. Em relação às estruturas e à história de uma sociedade, coloca-se como um polo ativo, impõem-se como uma práxis sintética. Mais do que refletir o social, apropria-se dele, mediatiza-o, filtra-o e volta a traduzi-lo, projetando-se numa outra dimensão, que é a dimensão psicológica da sua subjetividade. (FERRAROTI, 1998, p. 44)

O otimismo da Professora 10 em tornar-se cantora fez de seu objetivo uma ação realizável. Sua história subjetiva construiu-se em meio a situações que poderiam ter a impossibilitado de tornar-se uma musicista. A identidade particular dá-se a partir de trocas, experiências e contatos interpessoais constrói-se a subjetividade e modo de viver de um indivíduo no contexto de seu meio.

A professora 9, nos relata uma relação distinta do relato anterior. Em seu ambiente familiar a música era presença vigorosa e constante:

na minha família, tem muita gente que gosta de música. E com seis anos eu fui aprender violão (...) e com dez anos eu já tirava as músicas de ouvido. Eu ouvia no rádio, eu copiava a letra e eu tocava as músicas. (...) Tenho uma tia que foi diretora do Teatro Municipal³⁶, então eu andava naqueles bastidores, eu via todos os ensaios, eu queria cantar. Aquela coisa de se envolver, sempre. Uma alma musical.

Finalizando sua exposição, a professora enfatiza a forte ligação musical devido ao círculo familiar, o que favoreceu essa aproximação:

as lembranças do grupo doméstico persistem matizadas em cada um de seus membros e constituem uma memória ao mesmo tempo uma e diferenciada. Trocando opiniões, dialogando sobre tudo, suas lembranças guardam vínculos difíceis de separar. Os vínculos podem persistir mesmo quando se desagregou o núcleo onde sua história teve origem. Esse enraizamento num solo comum transcende o sentimento individual. (BOSI, 1994, p. 423)

Sobre a influência familiar, a professora 10 nos conta que, além de haver músicos e a presença da música em reuniões familiares era incessante:

eu tenho família de músicos também: um tio que tocava violão, o Janu³⁷ foi casado com a minha prima. Então nas festas da família reunia tio que tocava, que cantava. Então acho que a que a minha influência principal vem daí. Por isso que eu fui atrás da música, porque a família tinha muitos músicos. E festa era com música ao vivo dos tios.

Possivelmente, nessas duas trajetórias de vida, a música fazendo parte de uma costumeira existência, despertou o interesse e a acuidade musical desses professores. Isso se torna crível por seus depoimentos, onde encontramos vestígios em suas narrativas da decisão em aprender um instrumento, tornarem-se musicistas e,

³⁶ Teatro Municipal de Piracicaba “Dr. Losso Neto”.

³⁷ Marcos Tadeu Januário, maestro atuante em Piracicaba e região. Atualmente integra o Conjunto Musical “Adonai”.

posteriormente, professoras de música. Esses elementos foram determinantes em seu percurso social e profissional.

Sendo esses professores nascidos em Piracicaba, como será que a força da tradição caipira da cidade entremeou suas atividades pessoais e profissionais? É o que leremos no próximo subtítulo

4.3. A força da tradição caipira

A prática do professor é baseada em suas crenças, práticas social e familiar e determinantes históricos, pois é da própria natureza do conhecimento prático que teoria e prática sejam indissociáveis (FONTERRADA, 2008). Vamos agora, saber como as tradições piracicabanas e a música caipira fizeram parte da vida desses professores e como eles transmitem e que relevância atribuem ao processo de legar.

A professora 1 conta que “como nasci em Piracicaba, cresci ouvindo tudo isso e estudei essas tradições em aulas de história da música.” Já a professora 2, diz que “gostava bastante e sou bastante eclética. Minha mãe e meu pai ouviam no rádio música caipira. Meu avô que morava na casa ao lado também. Na época eu tinha entre sete a dez anos. Gosto muito mesmo dessa música raiz.” E acrescenta que, no caso dela a música caipira “influenciou bastante a parte rítmica que é diferente do estilo erudito...”, onde seus estudos musicais se alicerçaram.

Nos relata a professora 3:

sempre estive ligada à música sertaneja e à música raiz. (...) Depois fui estudando, entendendo a história e vendo que a música raiz era muito importante na nossa história. A música raiz em Piracicaba e região é muito importante. Hoje as pessoas têm orgulho dessa música. Piracicaba é conhecida internacionalmente pela sua música.

A professora 1 declarou ter estudado sobre as tradições piracicabanas em aulas de História da Música. Como ela formou-se em Técnica em Pianística numa Escola de Música da cidade, imaginamos que esse tema foi abordado no conteúdo dessas aulas. Mas sabemos que, costumeiramente, nos cursos de formação, esse assunto não é corriqueiro.

Percebemos também que, diversas vezes, os professores utilizam-se do termo “música raiz.” O que estaria por trás dessa expressão? Levantamos como hipótese que a palavra raiz vem sendo utilizada no senso comum para se opor a uma música caipira realizada atualmente com influências populares, mercadológicas e televisivas, onde são

incluídos instrumentos musicais tais como: guitarra elétrica, bateria, sintetizadores digitais, instrumentos de sopro que, de certa forma, descaracterizam sua sonoridade original.

Voltamos aqui ao Programa veiculado pela TV Cultura “Viola, minha viola” que, até os dias atuais valoriza e nos apresenta conjuntos musicais, cantores e duplas caipiras que executam esse estilo musical lealmente ao qual ele foi constituído, mesmo tendo recebido outras influências musicais com o passar do tempo.

Expressando que esse questionamento sobre a ligação com as tradições e a música caipira remete à lembranças da época da infância, a professora 4 nos conta que, em reuniões musicais familiares, um tio tinha em seu repertório canções acerca desses temas:

Esse tio era Otávio Chiarini, sobrinho do João Chiarini que era amigo do meu pai. Eu sabia que ele era muito culto e meu pai trazia às vezes ele pra casa. Sabíamos que ele tinha muitos livros. Na parte cultural tive uma relação com o João Chiarini, mas musical não.

Ainda sobre o tio, ela relata que ele “cantava e fazia letras bonitas na hora e me encantava”. Pudemos notar nesse depoimento que essa professora, ainda criança, tinha noção que o folclorista João Chiarini era influente em Piracicaba nas expressividades culturais pois teve um breve contato com ele. Também, provavelmente, seu tio fazia improvisos com versos e música, caracterizando o cururu, expressão musical forte na cidade, como já expusemos no capítulo anterior.

Concomitantemente a esse último relato, a professora 8 também nos explana como a música caipira participou de sua infância: “Hum... a música caipira é a música da minha infância [risos]. Acordava de manhã, o rádio já ligado no Sertanejo Classe A³⁸, que era o auge da época e ouvia Tião Carreiro e não sei quem e companhia limitada. Então eu gosto da música caipira, não da música de hoje, que eles chamam de sertaneja universitária assim, não é? Mas aquelas de viola, essas coisas, ela faz parte da minha infância. É um som que tá aqui dentro [aponta para o coração].”

Olhando para os relatos da professora 3, vemos que teve um maior contato com a música caipira. “Todas as narrações autobiográficas relatam, (...), uma **práxis humana.**” (FERRAROTI, 1988, p. 44, grito do autor) Isso marca sua vida a ponto de usar bastante essa música em sua atuação profissional como musicista e em suas aulas:

³⁸ Programa de rádio piracicabano onde são executadas somente músicas caipiras/sertanejas.

essas tradições piracicabanas e a música caipira tiveram grande espaço em minhas aulas. Levei várias vezes a viola caipira para os alunos conhecerem. Apliquei músicas que falavam da nossa cidade: Rio de Lágrimas, Hino do XV de Piracicaba, tentando mostrar pra eles a importância da nossa cultura. Mas, a meu ver, não foi suficiente. Seria preciso que todos da escola estivessem engajados. Inicialmente, a recepção das crianças é muito ruim (...). Depois de um tempo, tentei fazer a música de uma outra forma e foram gostando mais.

Numa abordagem da prática do professor em sala de aula, é interessante a citação do professor 5 que indicou duas professoras que marcaram sua trajetória musical quando foi interrogado a respeito da presença da música caipira e tradições piracicabanas em seu percurso de vida:

as músicas piracicabanas eu vim a conhecer mais com as duas Cintias. Cintya Soares³⁹ e Cíntia Pinotti⁴⁰. (...) As músicas da região: catiras, música do nosso rio, as músicas da cidade eu vim conhecer quando fui cantar nos corais da cidade: Coral Dom Bosco⁴¹, Coral da EMPEM⁴² e Coral da ESALQ⁴³, que pegam bem essa cultura piracicabana.

Ainda sobre a cultura piracicabana adquirida em aulas de música, o respondente acrescenta que, quando criança

fiz uma apresentação sobre Piracicaba que conheci a música ‘Bandeira do Divino’⁴⁴, que na verdade acho que não é pra Piracicaba essa música, mas se encaixa numa tradição da cidade, o que leva você a conhecer essa tradição da cidade.

Por esses depoimentos atestamos que, por meio da aprendizagem musical que esse professor recebeu na infância, tanto na escola regular como espaços específicos de atividade musical, criou uma proximidade com as temáticas da música caipira e músicas referentes às tradições piracicabanas.

Em demais relatos, ele afirmou que, em sua atividade profissional atual, trabalha conteúdos ligados à música caipira em geral e tradições piracicabanas com seus alunos. Como exemplos ele citou as seguintes canções: “Hino de Piracicaba, Rio de Lágrimas, Madrugada Piracicabana, o Recortado, a Cana Verde, que são músicas do interior paulista”, disse ele. Percebemos então, que seu repertório relacionado às tradições piracicabanas é mais abrangente do que a dos outros professores.

³⁹ Autora desta dissertação.

⁴⁰ Maestrina e Mestre em Musicologia pela ECA-USP. Atualmente é Regente Titular e Diretora Artística do “Coral Luiz de Queiroz”, mantido pela Escola Superior de Agricultura “Luiz de Queiroz” (ESALQ-USP).

⁴¹ Coral Infanto-Juvenil mantido pelo “Colégio Salesiano Dom Bosco de Piracicaba”. A autora desta dissertação permaneceu por doze anos regendo esse coro, até 20 de fevereiro de 2015.

⁴² Coro Adulto Misto da Escola de Música “Maestro Ernst Mahle”, em Piracicaba.

⁴³ “Coral Luiz de Queiroz”.

⁴⁴ Música composta por Ivan Lins e Vitor Martins.

Talvez, se ele não tivesse tido contato por meio das aulas de música, ele pudesse não conhecer essas canções e, assim, desconhecer a cultura caipira e de sua região. “A memória é, sim, um trabalho sobre o tempo, mas sobre o tempo vivido, conotado pela cultura e pelo indivíduo.” (BOSI, 2003, p. 53)

Possivelmente, esse professor rememorou os conteúdos apreendidos em suas aulas, significou-as ao momento atual e as retransmitiu aos seus atuais alunos, uma nova geração de crianças e, assim, a música e as tradições podem continuar preservadas em suas futuras memórias.

“O costume é mais perfeito quando tem origem nos primeiros anos de vida: é o que chamamos de educação, que, com efeito, não passa de um costume cedo adquirido.” (THOMPSON, 1998, p. 14) Com efeito, na educação musical e em geral, costumes e conhecimentos apreendidos na infância, são levados para a futura existência de modo a ter significância e sentido à linguagem humana.

Do mesmo modo, a professora 1 fala sobre a utilização das tradições piracicabanas em suas aulas de música:

Procuro mostrar às crianças o Hino de Piracicaba, o Hino do XV de Novembro. Na escola em que atuo, há muitas crianças que não são da cidade e procuro passar isso pra eles. A história do Rio de Piracicaba... Trabalho mais no mês de agosto, que é o mês do folclore.

Possivelmente, essa professora planeja suas aulas em função do calendário de festas e comemorações escolares tais como: Páscoa, Dia do Folclore, Dia do Índio, Festa junina, Dia das crianças, Natal, etc. Nesse comentário, ela enfatizou que se utiliza das canções que retratam algum tipo de tradição ou folclore de nossa cidade no mês de agosto.

De algum modo, a utilização desse repertório somente na época em que o Folclore é comemorado restringe o uso do vasto repertório musical da cidade a uma atividade de momento específico do ano. Ao invés de dispor do material em atividades que poderiam, a qualquer momento do ano, estar presentes, este trabalho faz com que a tradição piracicabana seja tratada como algo distante do cotidiano das crianças.

A professora 2 diz que “há relevância em transmitir as tradições e costumes piracicabanos aos alunos para eles terem conhecimento. Mas hoje em dia eles não têm interesse nessa música.”

As professoras referem-se a músicas como “Rio de lágrimas”, “Hino de Piracicaba” e “Hino do Esporte Clube XV de Novembro”. As duas primeiras pertencem

ao legado da música caipira. A terceira música não é do universo da música caipira. É um Hino de time de futebol da cidade e registra o dialeto caipira. As três músicas estão intimamente ligadas à memória cultural e afetiva da cidade.

O orgulho dessa música evidenciado pela professora 3 se opõe à leitura que fazem as professoras que dizem que as crianças não demonstram interesse por esse estilo musical. Talvez, por sua vivência próxima com a música caipira, essa professora em sua didática, desperta um maior interesse por parte dos alunos quando insere esse conteúdo em suas aulas os cativa pela maneira com que explicita tal tema.

Retomemos aqui, os três primeiros capítulos, onde mostramos como a música caipira se constituiu e se consolidou em terras brasileiras. Em seguida, demos diversos exemplos de canções desse universo e interpretamo-las. Posteriormente, apresentamos canções do arquivo do folclorista João Chiarini onde foram analisadas algumas modas de viola, dentro de um número expressivo dessas modas encontradas no local.

Fizemos isso para problematizar que esses professores fazem pouco uso desse repertório e desconhecem a música caipira piracicabana, como pudemos perceber em seus depoimentos. Já constatamos aqui a grandiosidade e possibilidades desse legado e notamos que a maioria desses professores, se nos for permitido o uso de um termo um tanto forte, fazem um desserviço à transmissão de uma tradição quando limitam a música caipira piracicabana em canções restritas tais como: “Rio de Lágrimas”, “Hino de Piracicaba”, “Hino do Esporte Clube XV de Piracicaba”.

Vemos também que as professoras 1, 2, e 8 por serem pianistas, a 4, por ser violonista, todas com formação erudita, procuram e transmitem algum conhecimento aos alunos mas a professora 3, como toca o instrumento que é o mais característico da música caipira, a viola caipira, tem maior vivência e propriedade para trabalhar esse conteúdo com as crianças⁴⁵.

Sobre a relevância em ensinar a música caipira para os alunos, a professora 1 relata que

faz parte ensinar esse conteúdo para a criança, pois ela está crescendo aqui na cidade de Piracicaba, então tem que conhecer. É a troca: eles vêm com o que eles sabem e nós mostramos o que é aqui da cidade. É interessante que eles gostam. Acham graça. O ritmo é contagiante.

⁴⁵ Certamente, se estivéssemos pesquisando sobre como transmitir o conhecimento, por exemplo, dos instrumentos de uma orquestra, as professoras que tiveram formação clássica/erudita, teriam melhores subsídios para trabalhar com seus alunos, pelo motivo de terem maior vivência nesse assunto.

E acrescenta revelando como é a recepção dos alunos sobre essa música: “Na música caipira eles acham as letras engraçadas. Por exemplo, no Hino da Torcida do XV, quando canta “cáxara de forfê”⁴⁶, eles acham graça e que está errado. Explico a eles que esse modo de falar faz parte da cultura da cidade. Do mesmo jeito que tem brincadeiras numa cidade que eles conhecem e que é de um jeito, aqui pode ser de outro.”

Observamos aqui um conflito nesse conceito de cultura local pois a professora homogeneiza toda a cidade a um dialeto que, se realmente fizesse parte da cultura piracicabana, as crianças possivelmente o reconheceriam. Se elas desconhecem essa maneira de falar, imaginamos que é porque a maneira usual em falar atualmente pode ser diferente da fala de épocas remotas.

Acerca disso, Hobsbawm e Ranger discutem essa ideia quando afirmam que costumes antigos se perdem com o passar do tempo, se desatualizam com o contexto atual ou, simplesmente não são mais utilizados:

não é necessário recuperar nem inventar tradições quando os velhos usos ainda se conservam. Ainda assim, pode ser que muitas vezes se inventem tradições não porque os velhos costumes não estejam mais disponíveis nem sejam viáveis, mas porque eles deliberadamente não são usados, nem adaptados. (HOBSBAWM e RANGER, 2012, p. 20)

Por esse motivo, acreditamos que se o “Hino do XV” apresenta características cada vez mais cômicas para os alunos, especialmente os das escolas privadas, é porque se fala cada vez mais distante desse “famoso” sotaque do caipira de Piracicaba. Também consideramos que a classe social ou a localização geográfica da cidade influenciam na maneira dos moradores falarem e se expressam culturalmente.

A professora 3 afirma que “com certeza é importante ensinar música caipira para as crianças. Elas precisam conhecer a cultura da gente, principalmente para continuar e divulgar.” Sobre o mesmo assunto, a professora 2 acredita ser:

importantíssimo esse ensino. Porque temos a parte folclórica da cidade que não podemos esquecer. Gostando ou não, as crianças devem ter o conhecimento dessa cultura. Nossa cidade se engrandeceu muito com essa parte folclórica.

Já a professora 8 profere que não se apropria da música caipira e das tradições piracicabanas em suas aulas:

⁴⁶ “Cáxara de forfê” é o modo caipira de falar “caixa de fósforo”.

A cultura da minha cidade, não é meu costume. Nunca fui de ficar indo, não é muito comum pra mim isso. Tem que ser uma coisa que me chame muito a atenção. Eu não sei se é um defeito, o que que é. É...não me encanta ver. Ai que delícia, vou no teatro ver tal pessoa... Não. Prefiro fazer outra coisa.

Assim como não frequenta os lugares onde são executadas: “E não gosto de multidão. Todo mundo fala: Vamos na Noite da Seresta? Já tentei várias vezes ir. Eu falo: (...) eu tenho que conhecer, que ir. Quando eu chego, já me dá coceira. Não é minha praia.” De acordo com o pensamento de Bourdieu, pudemos significar na escrita, a veracidade dessa declaração. Retomemos a ideia do autor sobre a passagem do oral para o escrito:

as leis de legibilidade que se definem em relação com destinatários potenciais com expectativas e competências muito diversas impedem a publicação de uma transcrição fonética acompanhada de notas necessárias para restituir tudo que foi perdido na passagem do oral para o escrito, isto é, a voz, a pronúncia (...), a entonação, o ritmo (...), a linguagem dos gestos, da mímica e de toda a postural corporal, etc. (BOURDIEU, 1997, p. 709)

Por esse testemunho, apuramos que a professora não aprecia e não utiliza desse conteúdo em suas aulas na escola. A transmissão da música caipira, para ser preservada, pode ser feita por transmissão oral, pela família ou pelos professores na escola. É válido “resgatar e resguardar o tesouro constituído pelo repertório da música caipira como um valor estético e cultural reconhecido e avalizado pelo mais rigoroso dos críticos: o tempo.” (RIBEIRO, 2006, p. 244)

Pelas transcrições das expressões da fala para a escrita, conferimos os dados obtidos nas informações dos professores e averiguamos a autenticidade dos fatos contados. Isso consolida nossa ideia em reconstruí-los e agrupá-los atribuindo valor às memórias aqui recontadas.

Pelas falas dos professores, pelos fonemas que são emitidos naturalmente pela oralidade, percebemos que há uma sinceridade quando oralmente expõem suas ações realizadas na prática profissional. Notamos que não há uma preparação prévia em dizer “certo” ou “errado”. Simplesmente falam o que lhes vêm na memória no momento em que respondem às perguntas feitas nas entrevistas.

Após conhecermos como a força da tradição caipira influenciou ou não esses professores, vamos agora atinar como esses professores organizam os conteúdos trabalhados em sala de aula com seus alunos e como eles apreendem seus ensinamentos musicais.

4.4. Música na escola

Até a década de 1950, Villa-Lobos, através do governo de Getúlio Vargas, incentivou o canto coral nas escolas. O repertório trabalhado nesses coros incluía principalmente, músicas folclóricas e exaltação à Pátria. Houve, nesta época, um acúmulo de material musical voltado à educação musical. O movimento perdeu a força com o passar do tempo e sua derrocada foi acelerada pela criação da Lei de Diretrizes e Bases (LDB), de 1971, que excluiu a música da grade curricular do ensino público, para ser introduzida em seu lugar a disciplina de educação artística.

Isso se manteve do mesmo modo até recentemente. Em 18 de agosto de 2008, foi aprovada a lei nº 11.769, que altera a Lei de Diretrizes e Bases da Educação nº 9.394 de 20 de dezembro de 1996 e apresenta a obrigatoriedade do ensino de música nas escolas de educação básica brasileira. (BRASIL, 2010)

Com isso, legalmente, a música passa a ter um papel de destaque na educação e nas escolas, o que provavelmente não teve no período entre 1971 e 2008. De algum modo, parece haver maior conscientização por parte das escolas que é necessária a presença de um professor especialista em música para que o trabalho seja melhor desenvolvido. Com o conhecimento de um educador musical, há um encaminhamento adequado para que se tenha uma melhor qualidade no ensino da música. O professor poderá trabalhar com os alunos sobre temas musicais específicos e também fazer um trabalho interdisciplinar agregando a música a outras disciplinas, enriquecendo o conteúdo apreendido e desenvolvendo habilidades e autonomia dos alunos.

A educação musical permeada pelo entorno de onde a criança vive suas experiências torna-se mais significativa. Os documentos oficiais do governo brasileiro também propõem à escola e aos professores que a aprendizagem musical esteja pautada nas vivências pessoais dos alunos, para que eles construam sua identidade pessoal e cultural baseadas em sua própria cultura. Assim se expressam os Parâmetros Curriculares Nacionais, quando tratam do ensino da música nas escolas, ainda no período em que esse ensino estava vinculado, legalmente, à disciplina de Educação Artística:

O professor poderá utilizar a memória oral para reconstruir os jogos, brincadeiras e canções que teve acesso quando era criança, bem como a memória dos pais de seus alunos. Também as músicas de famílias, de vizinhos e de amigos das crianças poderão fazer parte deste trabalho. (BRASIL, 1998, p. 68)

Fundamentados nesse contexto, sendo que os professores entrevistados ministram ou ministraram a disciplina Música em escolas regulares, os questionamos sobre em quais escolas trabalharam e trabalham atualmente, sobre os conteúdos enfocados em sala de aula e, como interpretam o retorno da obrigatoriedade da disciplina Música na escola regular.

Sobre os locais que trabalham atualmente ou já trabalharam em outras épocas da carreira profissional, pudemos notar que vários professores passaram pelas mesmas escolas em Piracicaba. As professoras 1 e 4 exercem a profissão atualmente na Escola A. A professora 1 na Educação Infantil e a professora 4 no Ensino Fundamental I e II. As professoras 6, 7 e 8 já atuaram na Escola B em momentos distintos da profissão.

Já as professoras 1 e 9 trabalharam em épocas diferentes na Escola C e, atualmente, a professora 2 é a professora de música nesta escola. Na Escola D atualmente a professora 9 é a professora titular em Música, mas as professoras 2, 6 e 10 já atuaram na mesma instituição. Nesse estabelecimento escolar, há aulas de música para Educação Infantil e Ensino Fundamental I.

Pela Escola E já passaram as professoras 2 e 3. Atualmente, a professora 10 ministra aulas de música na escola no Ensino Fundamental I. Assim como na Escola F, as professoras 2 e 12 atuaram na Educação Infantil e Ensino Fundamental I.

Finalizando as escolas em comum que diversos professores passaram, na Escola G trabalharam duas professoras entrevistadas: 9 e 12. Elas atuaram na Educação Infantil e Ensino Fundamental I e na H a professora 1 já trabalhou e, atualmente a professora 9 ocupa a função de professora de música no local.

Notamos que diversos professores já exerceram a função de educador musical nas mesmas escolas, mas em períodos diferentes. Somente as professoras 1 e 4 trabalham atualmente no mesmo local, mas com faixas etárias distintas. Alguns ficaram por longa data numa escola, outros por um período menor de tempo. Também percebemos que diversos professores passaram por muitas escolas diferentes. Do mesmo modo, há uma rotatividade de professores nessas escolas e concluímos que esses entrevistados atuaram em escolas iguais.

Sobre o trabalho do professor na escola, António Nóvoa descreve que é “uma das profissões mais difíceis, mas também das mais apaixonantes, das sociedades contemporâneas” (NÓVOA, 1988, p. 184), no sentido da clareza e entendimento de mundo que o professor adquire desempenhando sua função na escola. Esta, um local

com contexto e legado educacionais em que o professor se insere para transmitir seu conhecimento.

É fato que diversos professores trabalham/trabalharam nas mesmas escolas. Dessa maneira, será que eles utilizaram de conteúdos semelhantes ou distintos em suas aulas? Será que com as mudanças de professores da disciplina, o conteúdo das diversas faixas etárias foi mantido? Ainda saberemos como os professores interpretam o retorno da obrigatoriedade da música na escola regular.

Inicialmente, cabe-nos expor aqui que todos os professores afirmaram que elegend os conteúdos de acordo com a fase de idade dos alunos das classes em que irão ministrar as aulas.

As professoras 1 e 4, que trabalham na Escola A, disseram comumente que sua disciplina prevê a execução de projetos elaborados pela escola, em que todas as disciplinas oferecidas focam num tema e acerca dele desenvolvem suas atividades. A professora 1 exemplifica esse fato:

agora, eles estão estudando insetos. Então canta-se música dos insetos, pesquisamos o som dos insetos. Aí, trabalha concentração, percepção auditiva, movimento rápido e devagar, alegre e triste; dentro do conteúdo estudado. Às vezes programo uma aula e não dá certo. Tem que ter jogo de cintura pra estar fazendo muita coisa, tem que ser muito criativo. Mas as crianças são criativas, então vai acontecendo tudo junto.

Ainda sobre os projetos em que diversas disciplinas se envolvem, a professora 4, que também ministra aulas na Escola A, endossa essa comunicação entre distintas áreas de ensino:

no 5º ano (...) trabalhamos trilha sonora de cinema. Como temos facilidade pela aula de informática, vamos para o computador e eles pegam cenas de filmes e trocam todas as trilhas e vão percebendo qual a diferença que a música faz na cena.

Pelos depoimentos dessas professoras, podemos ver que há um planejamento em relação às temáticas das aulas, baseadas pela faixa etária e projetos da escola. “Cada pessoa constrói-se ao sabor de contextos sociais, de universos simbólicos ligados a organizações (escolares, religiosas etc.) e a locais (rurais e urbanos).” (NÓVOA, 1988, p. 176)

Isto posto, notamos que há uma comunicação entre os professores das diferentes disciplinas que atuam na escola, especialmente entre as professoras de música, relacionado ao conteúdo a ser trabalhado. Baseados na citação anterior, acreditamos que

os alunos realizam as atividades propostas pelos educadores que atendem à demanda dos âmbitos profissional e pessoal aos quais incluem-se.

As professoras 6, 7 e 8 já trabalharam em momentos díspares de sua atividade profissional na Escola B. A professora 6 disse:

o que gosto muito é trabalhar com a metodologia Kodály⁴⁷, principalmente musicalização⁴⁸ mas eu vejo a classe, a necessidade dos meus alunos. Para cada idade analisamos o que eles conseguem fazer, o que conseguem fazer, quais os materiais que utilizarei com as crianças.

Apesar do método Kodály propor o uso do folclore no ensino musical, a professora não se utiliza rotineiramente da música piracicabana. Isso nos causa estranhamento, visto que as tradições enfocadas neste trabalho parecem pouco presentes no trabalho dela dentro da escola regular.

A professora 7 em sua retórica, salienta características semelhantes:

(...) eu dividia os temas pela faixa etária deles, assuntos de interesses da criança e coisas que pudessem ajudar as professoras. Então, músicas que falassem de números, cores, que falassem de coisas que em algum momento ali na escola elas iriam trabalhar.

Ainda sobre a temática enfocada, a professora 8 afirma que utiliza-se também da flauta doce em suas aulas de educação musical:

Eu procuro fazer toda a preparação do Kodály para leitura e escrita [musical] e toda preparação do Suzuki⁴⁹ para flauta. (...) Eu vou trabalhar músicas que

⁴⁷ Zoltán Kodály (1882-1967) nasceu em Keskémte, na Hungria. Compositor, etnomusicólogo e pedagogo “foi um ferrenho nacionalista e carregou com empenho a tarefa de reconstrução da cultura musical húngara.” (FONTERRADA, 2008, p. 150) O Método Kodály defende a utilização de canções folclóricas e nacionalistas como ferramenta na educação musical, objetivando que a criança conheça e reconheça sua herança cultural. Sua frase mais famosa é: “Que a música pertença a todos” e remete à finalidade de “ensinar o espírito do canto a todas as pessoas, além da alfabetização musical para todos, trazendo a música para o cotidiano, nos lares e nas atividades de lazer, de modo a formar público para a música de concerto.” (FONTERRADA, 2008, p. 156-157) No Brasil, a metodologia é propalada pela Sociedade Kodály do Brasil, localizada na cidade de São Paulo “e busca no folclore brasileiro equivalências às constantes encontradas nas canções húngaras.” (FONTERRADA, 2008, p. 159)

⁴⁸ Os professores entrevistados utilizam-se desse termo quando referem-se ao trabalho com alunos da Educação Infantil.

⁴⁹ Shinichi Suzuki (1898-1998) nasceu em Nagoya, no Japão. Violinista e criador do Método Suzuki que “pressupõe que as pessoas são produtos de seu meio. (...) O meio, para Suzuki, é fabricado artificialmente, de modo a proporcionar o que julga serem as condições ideais para desenvolver o talento potencial de cada criança.” (FONTERRADA, 2008, p. 170) Suzuki considera que “toda criança é capaz” e expressa que a musicalidade na criança desse ser aguçada pelo meio em que vive (pais e professores de música). Para ele, se desde a tenra infância houver estímulo musical, o indivíduo certamente obterá domínio no instrumento de sua preferência. Também contrasta a aprendizagem do instrumento musical ao da língua-mãe, ladeados pelo amor e carinho dos professores e pais para com o aluno e incita que assim formam-se seres humanos de bom coração. Da mesma forma como a criança é exposta à sua língua materna e a adquirir naturalmente, se assim o fizermos com a repetição constante de músicas embutidas no repertório Suzuki (selecionado pelo próprio violinista japonês) a criança quando apresentada ao instrumento, facilmente conseguirá executar a música deste repertório, pois já está habituada a ouvi-lo.

eu vou usar na leitura e escrita [musical] e eu trabalho as músicas que eu vou usar na flauta ali. (...) Dentro de Kodály e Suzuki eu já vou trabalhando propriedades do som, elementos que vou precisar pra alfabetização [musical].

Concomitantemente, as três professoras que já atuaram na Escola B concordam quando afirmam que escolhem as atividades a serem levadas para sala de aula de acordo com a faixa etária dos alunos. E as professoras 6 e 8 embasam-se na metodologia Kodály quando definem seus conteúdos. É interessante notar que a música caipira não é efetivamente relevante no trabalho dessas professoras.

“A formação é um espaço de socialização e está marcada pelos contextos institucionais, profissionais, socioculturais e econômicos, em que cada indivíduo vive.” (NÓVOA, 1988, p. 172) A iniciativa em buscar diferentes estratégias de trabalho, sustentadas pela idade da criança, insinua que as professoras estão em constante cuidado com seu movimento profissional, não deixando de lado sua formação, crenças e circunstâncias sociais a que fazem parte.

Os entrevistados, quando interrogados sobre o período em que não houve a obrigação da aula de música nas escolas (1971-2008), pois era embutida na disciplina Artes e o retorno a partir de 2009, ratificaram em geral, que foi um período em que escola, professores e alunos tiveram uma expressiva ausência de conteúdos relacionados à música e suas possibilidades.

“Realmente eu acho que foi apagado desse período a música da sala de aula. Mesmo os professores de artes que poderiam estar trabalhando, eles não tinham formação pra isso e acho que foi se esquecendo da música na escola”, disse a professora 11.

Do mesmo modo, a professora 12 diz:

eu acho que empobreceu muito a grade curricular. As pessoas sem a música, elas são menos criativas. Como eu acredito muito no ensino da música, eu vejo o reflexo disso nos pais do meus alunos. (...) Muitas vezes eles falam: Ah... eu queria tanto ter aprendido a cantar, eu queria tanto ter aprendido a tocar violão e eles sentiram essa falta. Por que não é todo mundo que pode entrar numa escola particular de música. (...) Você ter música dentro da escola é uma sorte.

Com o estímulo do professor e a presença dos pais, propiciando um ambiente favorável ao estudo, torna-se agradável ao pequeno instrumentista tocar o instrumento, o que passa a executar com prazer e alegria, pois sua verve musical foi fomentada.

Em janeiro do ano de 2013, estivemos em Lima (Peru), participando do “XXVII Festival Internacional Suzuki de Música”, promovido pela Associação Suzuki Del Perú (www.associacionsuzukidelperu.org) onde pudemos conhecer as amplas possibilidades de instrumentos aos quais ele se adequa e conhecer a Filosofia Suzuki. No Brasil, sediada na cidade de Campinas-SP, encontra-se a Associação Musical Suzuki de São Paulo (www.associacaomusicalsuzuki.com.br), que difunde o Método no país.

Aqui, essa professora concluiu que, se a disciplina música não tivesse sido excluída do conteúdo escolar, muitos alunos justificariam a continuação dos estudos musicais em escolas específicas de música.

Em contraste, temos o depoimento do professor 5, que teve a oportunidade de ter aulas de música na escola regular, durante a Educação Infantil e Ensino Fundamental I e ele nos certifica que a procura por aprofundar seus estudos musicais instituiu-se a partir do momento em que teve um maior contato com a música durante a infância dentro da escola:

no primeiro dia que eu cheguei na escola, onde tinha o teclado, tinha o piano e eu nem olhei para o teclado, só olhava o piano. E na escola sempre tinha uma professora que tocava piano na aula (...) e eu sempre tinha vontade apertar, mas nunca apertei a tecla. (...) Aí chegando lá eu pedi pra ela pra tocar um pouquinho o piano e comecei a querer aprender mais e fazia aula dos dois instrumentos [piano e teclado]. Depois mudei de professora e resolvi aprender o violão pois já tinha o instrumento.

Atualmente, o professor toca quatro instrumento musicais: piano, teclado eletrônico, violão e flauta doce e atua como educador musical. “(...) os adultos se formam por meio das experiências, dos contextos e dos acontecimentos que acompanham a sua existência.” (NÓVOA, 1988, p. 172) cremos que o contato que esse professor teve com a música durante as aulas de música na escola regular, motivou-o a buscar um aprofundamento no estudo musical em aulas de instrumentos e instituições especializadas.

Contudo, enfatizamos que independentemente do método utilizado, a criança quando é exposta e estimulada musicalmente desde os primeiros anos de vida, o fazer musical torna-se mais fluente e prazeroso. Isso pode despertar nela uma vontade de expandir seus conhecimentos musicais e/ou tocar um instrumento musical.

Usamos uma citação de Ecléa Bosi no intuito de representar que as expressões orais dos professores de música entrevistados, margeados pela memória “é a conservação que o espírito faz de si mesmo.” (BOSI, 2003, p. 44)

Dessa forma, essas memórias dos professores nos deixam registrados os significados das vivências que eles tiveram durante suas trajetórias. Lembranças acerca de momentos da infância, juventude, vida adulta e, principalmente, dos momentos profissionais. Significados esses que agregaram valor à nossa pesquisa e foram revelados em seus depoimentos.

Eventualmente, alguns desses professores podem ter voltado para a sala de aula com um olhar salientado para a questão de se e como trabalhar com a música caipira e

as tradições piracicabanas. Possivelmente, podem ter sido despertados a enfatizar e trabalhar com mais frequência esse conteúdo em suas aulas, no momento em que essa indagação foi feita durante as entrevistas.

Concluimos, portanto, que a temática da música caipira e tradições piracicabanas ainda é pouco utilizada como conteúdo das aulas de música nas escolas regulares de Piracicaba de caráter privado. Faz-se necessário um aprofundamento dos próprios professores nessas questões para então, com propriedade, poderem transmitir esse conhecimento aos seus alunos e dar seguimento ao legado da cultura musical e também, geral piracicabana.

POSLÚDIO

*O tempo biográfico tem andamento como na música
desde o 'allegro' da infância
que parece na lembrança luminoso e doce,
até o 'addagio' da velhice.*

Ecléa Bosi, *O tempo vivo da memória: ensaios de psicologia social.*

Retomamos aqui, o objetivo central desta dissertação, que consistiu em perceber como a música caipira em geral, a música de tradição piracicabana e as demais tradições da cidade fizeram parte da trajetória de vida de professores de música entrevistados para esta pesquisa. Também buscamos saber como e se esses docentes utilizam-se desses conteúdos em suas aulas de música ministradas em escolas regulares particulares.

Acreditamos ter atingido essa ideia inicial pelo resultado dessas entrevistas, visto que todos os professores respondentes nos relataram dados sobre sua prática pessoal e profissional, que foram utilizadas como dados de pesquisa.

O primeiro capítulo apresenta um panorama da música caipira, enfocando alguns aspectos de sua origem e características peculiares que ela apresenta no estado de São Paulo. Concluímos que a música feita hoje é o resultado de três influências colonizadoras que tivemos.

A música caipira recebeu influências da nossa colonização portuguesa e se fundiu com a música indígena, já presente no Brasil e, também, com a música africana, que chegou aqui juntamente com os negros. Da música portuguesa, a música caipira herdou a temática do romance ibérico. Da música indígena, os elementos presentes na natureza e nos cantos de trabalho e da música africana, seu ritmo marcante e peculiar. Também com a vinda dos portugueses, chegou aqui a viola caipira.

No segundo capítulo aprofundamos conhecimentos acerca do universo caipira, onde focamos: o dialeto, a literatura popular e analisamos nove canções deste universo, onde estão retratadas particularidades e concepções desse cenário, dando-nos melhor embasamento para futuras interpretações que viriam a seguir.

A temática desse universo traz características do cotidiano da vida no meio rural: a relação do caipira com a natureza, com os animais, com a religiosidade, em festas

religiosas e profanas, com as lendas, superstições e crenças populares, com o trabalho no campo, com a culinária, com os sentimentos e o romance, em situações de alegria ou tristeza e é fundamental para a propagação desse legado.

O terceiro capítulo expõe a constituição de uma memória musical em Piracicaba, como ela foi preservada e como isso se deu, a partir da análise do material recolhido pelo folclorista piracicabano João Chiarini que, durante sua vida, armazenou diversos materiais acerca dessa temática e que hoje, estão abrigados no Centro Cultural Martha Watts.

Procurando reconstruir a imagem de Chiarini a partir da perspectiva do colecionador como um construtor de uma narrativa sobre a realidade piracicabana, abordamos o cenário musical piracicabano por meio de um histórico da Educação Musical realizada na cidade, bem como analisamos modas de viola e imagens recolhidas pelo folclorista. Do mesmo modo, investigamos sua obra autoral, onde pudemos constatar seu conceito e idealização provindos das características da cidade.

No quarto e último capítulo, trouxemos as entrevistas com os professores de música nascidos em Piracicaba. Justificamos essa eminência pelo fato de a disciplina Educação Musical ter voltado a fazer parte do currículo escolar pela lei nº 11.769, aprovada em 18 de agosto de 2008, que define a obrigatoriedade do ensino de música nas escolas de educação básica brasileiras.

Pelos relatos desses professores, analisamos as temáticas e os principais conceitos contidos em suas falas através de categorias: formação musical, a força da tradição caipira e música na escola, que foram elaboradas a partir de características semelhantes contidas nas falas desses professores. Exceto nos casos em que a música caipira esteve diretamente presente na infância ou na formação desses professores, essa tradição não possui forte presença na prática deles.

Nesse trabalho de rememoração de fatos vividos pessoal e profissionalmente na vida desses educadores musicais, voltei à minha própria memória onde pude rememorar experiências tidas durante meu percurso. A música pode ser um elemento relevante numa trajetória de vida. Na minha, ocupa um espaço singular. Tornei-me um “ser musical” pelas influências que fui tendo e buscando durante minhas experiências pessoal e profissional. Mesmo cursando a graduação em Fonoaudiologia que é configurada dentro da área da saúde, encontrei caminhos que me levassem a unir a musicalidade com a geografia biológica humana.

Atuando como professora de instrumentos musicais e dentro da escola regular, procuro conectar minha formação musical como pianista e regente de corais com a Fonoaudiologia, de modo que caminhem juntas e agreguem uma a outra. Isso é principalmente notado no ofício de regente de coral, em que a voz humana opera como principal instrumento musical.

Deixo aqui registrado que foi com surpresa e satisfação que citamos uma passagem do relato do professor 5, que tivemos como aluno na escola regular, onde lecionávamos a disciplina Educação Musical e, posteriormente, foi coralista do grupo que atuamos como regente e, também, aluno de piano e violão. Ele relatou que passou a conhecer as músicas piracicabanas a partir das nossas aulas. Isso nos deixa um sentimento de realização profissional, onde percebemos que pudemos tocar algum aluno que teve contato conosco como educandos.

Também tendo nascido e morado em Piracicaba e pelo legado familiar, tive contato com a música caipira e tradições culturais da cidade. E esse interesse também foi aguçado com os estudos e esclarecimentos musicais que fui adquirindo com o passar do tempo.

Olhar as fotos do acervo de João Chiarini, foi um trabalho que fez com que eu constantemente pensasse nas fotos da minha própria família, visto que as tradições impressas naquelas imagens eram muito próximas das minhas. Para ilustrar, trago a lembrança de uma foto de meu avô materno (*in memoriam*) que fez parte da Irmandade do Divino na cidade de Anhembi, estado de São Paulo, nas Festas do Divino que ali aconteciam.

Segundo relatos de minha mãe, tios, tias e avó maternos, ele desempenhava diversas funções na Festa do Divino da cidade tais como: arrecadação de prendas para o leilão, leiloeiro, funções dentro do barco onde eram levadas os irmãos do Divino, organização de apresentações musicais e religiosas acerca da festa. Isso tudo, me remete a uma foto dele, que tem lugar de destaque num dos porta-retratos existentes na casa da minha avó materna:



Figura 11. Antonio Pinto Gonçalves, meu avô materno, com traje de Irmão de Divino. Festa do Divino em Anhembi, SP, por volta do ano de 1965. Fonte: Arquivo familiar.

À vista disso, procurei manter um distanciamento do objeto de pesquisa, de tal maneira que o meu saber profissional e pessoal não influenciasse nas bibliografias, fontes histórias e relatos encontrados e apurados. É fato “(...) por um lado, que o historiador trabalha com fontes, descobertas ou a serem descobertas; por outro, que a ideologia contribui para impulsionar a pesquisa, mas que depois deve ser mantida à distância.” (GUINZBURG, 2007, p. 328)

Por esse motivo, empenhei-me para uma “desaproximação” intelectual e emocional dos resultados da pesquisa, proporcionando assim que fosse realizada a escrita mais fidedigna possível. Mas também ponho-me transparente aqui e me reitero como um sujeito implicado na pesquisa que realizei.

Previamente à escrita, colhi uma extensa bibliografia a respeito da temática enfocada nesta dissertação, tais como: história da educação, constituição da música caipira, filosofia da educação, interpretação das tradições e cultura populares,

comentários sobre as memórias dos entrevistados, leitura das fontes documentais pesquisadas e história da educação musical no Brasil.

Nesse rumo, procurei me posicionar a partir dessa demanda e interpretá-las advindo do material encontrado e recolhido em “todos os momentos do trabalho historiográfico – da identificação do objeto à seleção dos documentos, aos métodos de pesquisa, aos critérios de prova, à apresentação literária.” (GUINZBURG, 2007, p. 328)

Preliminarmente, a apuração do material bibliográfico e humano utilizado no capítulo inicial, desvelou-nos uma gama de ideias a respeito da constituição da música caipira no Brasil. Assim como a discussão acerca da literatura popular caipira, seus personagens e as interpretações das modas de viola deram maior significado a esse legado. O modo como esse estilo musical se constituiu afirmou-nos seu lugar de respeito na música brasileira e pudemos fazer a abertura da nossa escrita com um frutífero *prelúdio*.

Deixamos registrado aqui o quão prazeroso e gratificante foi realizar a pesquisa documental no Centro Cultural Martha Watts. Os materiais recolhidos por João Chiarini até então eram inéditos para nós. Todavia, em pouco espaço de tempo, fomos nos afinando e compondo um genuíno *interlúdio* com a tonalidade e poesia já incitadas pelo folclorista na documentação que ele colecionou durante sua vida e que fomos musicando conforme o material ia sendo desvendado e sonorizado.

Do mesmo modo, foi com satisfação e amizade que concretizamos as entrevistas com os professores de música. Um *poslúdio*, contudo, foi composto, ecoando vozes de diversos compositores que foram colorindo a narrativa que emergiu num contexto original, onde contrastamos as ideias e práticas daqueles profissionais. Afinal, “amizade, diz Guimarães Rosa, é conversar desarmado.” (BOSI, 2003, p. 60)

Nesta *sinfonia*, lançamos aqui nossa inédita contribuição, intermediada pela nossa experiência de vida pessoal, com suas amplas linguagens e também, cientes de sua pequenez diante da grandiosidade das temáticas aqui apresentadas. Esperamos contribuir para gerar futuras pesquisas e composições de novas melodias.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUIAR, Thiago Borges de. **Jan Hus: cartas de um educador e seu legado imortal**. São Paulo: Annablume; Fapesp; Consulado Geral da República Tcheca. 2012.

AMARAL, Amadeu. **O dialeto caipira**. São Paulo: Editora Hucitec. 4ª ed. 1981.

ANDRADE, Maria Inês Alves Borges de. **“Prata da casa” – O papel do intelectual João Chiarini, uma contribuição à história de Piracicaba (1930-1950)**. Dissertação (Mestrado – Programa de Pós-Graduação em Educação da UNIMEP) – UNIMEP. Piracicaba. 1994.

ANTUNES, Edvan. **De caipira a universitário**. São Paulo: Matrix. 2012.

BARROSO, Inezita. **Inezita Barroso**. Janeiro de 2012. Revista da Cultura: uma publicação da Livraria Cultura. Entrevista concedida a Gustavo Ranieri.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. 8ª Ed. revista. São Paulo: Brasiliense. 2012.

BORDIEU, Pierre. **Compreender**. IN: BORDIEU, Pierre. (Coord.) **A miséria do mundo**. Rio de Janeiro: Vozes. 1997.

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade: lembranças dos velhos**. 3ª ed. São Paulo. Companhia das Letras. 1994.

BOSI, Ecléa. **O tempo vivo da memória: Ensaio de Psicologia Social**. 3ª ed. São Paulo. Ateliê Editorial. 2003.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **Os caipiras de São Paulo**. São Paulo: Brasiliense. 1983.

BRASIL. **Lei ordinária nº 11.769, de 18 de agosto de 2008**. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2007-2010/2008/lei/L11769.htm. Acesso em: 11 nov 2012.

BRASIL. **Ministério da Educação e do Desporto**. Disponível em: http://portal.mec.gov.br/index.php?id=11100&option=com_content&task=view. Acesso em: 31 jul 2013.

CAMPOS, Judas Tadeu de. **A educação caipira: sua origem e formação**. *Educ. Soc.* [online]. 2011, vol. 32, n. 115, pp. 489-506. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-73302011000200014&lang=pt>. Acesso em 25 fev 2014.

CANDIDO, Antonio. **Os parceiros do Rio Bonito**. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul. 2010.

CARRADORE, Hugo Pedro. **Retrato das tradições piracicabanas: história e folclore**. Piracicaba: Equilíbrio. 2010.

CAVALHEIRO, Edgard. **Vida e obra de Monteiro Lobato**. In: LOBATO, Monteiro. **Urupês**. Editora Brasiliense: São Paulo. 16ª ed. 1969.

CHIARINI, João. **Argamassa – Poesia**. Piracicaba: Shekinah Editora e Gráfica. 1993.

CHION, Michel. **Músicas, media e tecnologia**. Lisboa: Instituto Piaget. 1997.

CONSERVATÓRIO DRAMÁTICO E MUSICAL “DR. CARLOS CAMPOS” DE TATUÍ. Disponível em: <http://www.conservatoriodetatui.org.br>. Acesso em: 15 fev 2015.

CONSERVATÓRIO MUSICAL BROOKLIN PAULISTA. Disponível em: http://www.cmbp.com.br/cmbp/?page_id=157. Acesso em: 15 fev 2015.

COSTA, Marcela. **Viola piracicabana – Iniciação à viola – 1º estágio**. Piracicaba. 2013.

DOMINICÉ, Pierre. **O que a vida lhes ensinou**. IN: NÓVOA, António e FINGER, Mattias (Orgs.). **O método (auto)biográfico e a formação**. Lisboa: Ministério da Saúde. Departamento os Recursos Humanos da Saúde/Centro de Formação e Aperfeiçoamento Profissional. 1988.

DUARTE, Paulo e SABADIN, Celso. **Mazzaropi – uma série de causos**. Reza Brava Filmes. Documentário exibido pelo Canal Brasil.

ELIAS, Beatriz. **Fabiano Lozano**. Disponível em: <http://www.aprovincia.com.br/memorial-piracicaba/gente-nossa/fabiano-lozano/>. Acesso em: 14 jul 2014.

EROTHIDES DE CAMPOS. Diário de Piracicaba. 20 de março de 1959.

FERES, Josette S. M. **Bebê: música e movimento. Orientação para musicalização infantil**. Jundiaí, SP: Josette S. M. Feres. 1998.

FERRAROTI, Franco. **Sobre a autonomia do método biográfico**. In: NÓVOA, António e FINGER, Mattias (Orgs.). **O método (auto)biográfico e a formação**. Lisboa: Ministério da Saúde. Departamento os Recursos Humanos da Saúde/Centro de Formação e Aperfeiçoamento Profissional. 1988.

FERREIRA, Francisco. **Noites de Pira**. Campinas. Editora Komedi. 2005.

FONTEERRADA, Marisa Trench de Oliveira. **De tramas e fios – um ensaio sobre música e educação**. São Paulo. Editora Unesp. 2008.

FREYRE, Gilberto. **Casa-Grande & Senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal**. 34ª edição. Rio de Janeiro: Editora Record. 1995.

GASPAR, Lúcia. **Índios brasileiros, instrumentos musicais**. Pesquisa Escolar Online. Fundação Joaquim Nabuco, Recife. 2012. Disponível em <<http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/>>. Acesso em: 18 jan 2013.

GINZBURG, Carlo. **O fio e os rastros: verdadeiro, falso, fictício**. Tradução: Rosa Freire e Eduardo Brandão. São Paulo. Companhia das Letras. 2007.

GUINZBURG, Carlo. **O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela inquisição**. Tradução de Maria Betânia Amoroso. São Paulo: Companhia das Letras. 1987.

GUINZBURG, Carlo. **Olhos de madeira: nove reflexões sobre a distância**. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras. 2001.

HILSDORF, Maria Lucia Spedo. **História da educação brasileira: leituras**. São Paulo: Cengage Learning. 2011.

HOBBSAWM, Eric e RANGER, Terence (orgs.). **A invenção das tradições**. Tradução de Celina Cardim Cavalcante. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 2012.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. 26ª ed. São Paulo: Companhia das Letras. 1995.

HOUAISS, Antônio. **Minidicionário da Língua Portuguesa**. 2ª ed. rev. e aum. Rio de Janeiro: Objetiva. 2004.

HUSSAR, Sheila Cristine Freire de Matos. **Uma história musical de Piracicaba: memória e tradição**. Dissertação (Mestrado – Programa de Pós-Graduação em Educação da UNIMEP) – UNIMEP, Piracicaba - 2012.

INEZITA BARROSO. Disponível em: <http://tvcultura.cmais.com.br/viola/sobre/perfil-da-apresentadora>. Acesso em: 15 fev 2015.

JACOBINO, Ana Marly de Oliveira. **Um pouco de história do maestro Fabiano Lozano**. Disponível em <http://www.recantodasletras.com.br/teorialiteraria/1851407>. Acesso em: 13 jul 2014.

JACOBINO, Ana Marly de Oliveira. **Alceu Maynard Araújo**. Disponível em <<http://www.recantodasletras.com.br/teorialiteraria/2494466>>. Acesso em: 20 nov 2014.

JOSSO, Marie-Christine. **Da formação do sujeito... Ao sujeito da formação**. In: NÓVOA, António e FINGER, Mattias (Orgs.). **O método (auto)biográfico e a formação**. Lisboa: Ministério da Saúde. Departamento os Recursos Humanos da Saúde/Centro de Formação e Aperfeiçoamento Profissional. 1988.

LIMA, Naiara. **A canção do passado**. Jornal de Piracicaba. Piracicaba. p. C1. 05 de fevereiro de 2014.

LIMA, Naiara. **Feimep é aprovado pela Lei Rouanet**. Jornal de Piracicaba. Piracicaba. p. C1. 16 de dezembro de 2014.

LIMA, Naiara. **‘Piracicaba é a meca do caipirismo’**. Jornal de Piracicaba. Piracicaba. p. C5. 03 de novembro de 2013.

LIMA, Naiara. **Semac congratula artistas da cidade**. Jornal de Piracicaba. Piracicaba. p. C1. 19 de agosto de 2014.

LIMA, Rossini Tavares de. **Moda de viola – Poesia de circunstância**. São Paulo: Departamento de Museus e arquivos. 1987.

LOBATO, Monteiro. **O sítio do Picapau Amarelo**. Editora Brasiliense: São Paulo.

LOBATO, Monteiro. **Urupês**. Editora Brasiliense: São Paulo. 16ª ed. 1969.

MUNDURUKU, Daniel. **A velha árvore: uma história de amor pelos idosos**. 2ª ed. São Paulo: Editora Salesiana. 2007.

MUNDURUKU, Daniel. **Kabá Darebu**. 5ª ed. São Paulo: Brinque-Book. 2002.

MUNDURUKU, Daniel. **O diário de Kaxi: um curumim descobre o Brasil**. São Paulo: Editora Salesiana. 2001.

MUNDURUKU, Daniel. **O segredo da chuva**. 1ª ed. São Paulo: Editora Ática. 2006.

MUSEU DA LÍNGUA PORTUGUESA. Exposição: Cazuza mostra a sua cara. São Paulo. 2014. Visita em 19/02/14.

NAVARRO, Eduardo de Almeida. **Curso de língua geral (Nheengatu ou Tupi Moderno)**. 1ª ed. São Paulo: 2011. Disponível em: <[http://tupi.fflch.usp.br/sites/tupi.fflch.usp.br/files/CURSO%20DE%20L%C3%8DNGUA%20GERAL%20\(NHEENGATU\).pdf](http://tupi.fflch.usp.br/sites/tupi.fflch.usp.br/files/CURSO%20DE%20L%C3%8DNGUA%20GERAL%20(NHEENGATU).pdf)>. Acesso em: 26 fev 2014.

NÓVOA, António e FINGER, Mattias (Orgs.). **O método (auto)biográfico e a formação**. Lisboa: Ministério da Saúde. Departamento os Recursos Humanos da Saúde/Centro de Formação e Aperfeiçoamento Profissional. 1988.

NÓVOA. António. **A formação tem que passar por aqui: as histórias de vida no Projeto Prosalus**. IN: NÓVOA, António e FINGER, Mattias (Orgs.). **O método (auto)biográfico e a formação**. Lisboa: Ministério da Saúde. Departamento os Recursos Humanos da Saúde/Centro de Formação e Aperfeiçoamento Profissional. 1988.

O CANTO ORFEÔNICO NASCEU EM PIRACICABA. Jornal de Piracicaba. 17 de dezembro de 1957.

O VIOLA, MINHA VIOLA. Disponível em: <http://tvcultura.cmais.com.br/viola/sobre/sobre-viola-minha-viola>. Acesso em 15 de fev 2015.

PAIVA, José Maria de. **Religiosidade e cultura brasileira: séculos XVI-XVII.** Maringá: Eduem. 2012.

PEREIRA, Arley. **Inezita Barroso: a história de uma brasileira.** São Paulo: Editora 34. 2013.

PFROMM NETTO, Samuel. **Dicionário de Piracicabanos.** São Paulo. PNA. 2013.

PIACENTIN, Camila. **Devoção inabalável – Festa do Divino chega à 188ª edição movida pela fé do povo.** Jornal de Piracicaba. Piracicaba. p. C1. 13 de julho de 2014.

PRISCO, Carnen S. **As religiões de matriz africana e a escola – Guardiãs da herança cultural, memória e tradição africana.** 2012. Disponível em: http://www.acaoeducativa.org.br/fdh/wp-content/uploads/2012/11/As-religi%C3%B5es-de-matriz-africana-e-a-escola_apostila.pdf. Acesso em: 13 mai 2014.

RIBEIRO, João. **Dialeto caipira e a língua brasileira.** In: AMARAL, Amadeu. **O dialeto caipira.** São Paulo: Editora Hucitec. 4ª ed. 1981.

RIBEIRO, José Hamilton. **Música caipira – as 270 maiores modas de todos os tempos.** São Paulo: Globo. 2006.

RICCI, Daniele. **À frente de um festival de sucesso – Coordenador do 5º Feimep, André Micheletti conta como em cinco anos o evento se consolidou e conquistou músicos profissionais e alunos.** Jornal de Piracicaba. Piracicaba. p. D3. 20 de julho de 2014.

SANT'ANNA, Romildo. **A moda é viola – Ensaio do Cantar Caipira.** São Paulo: Ed. UNIMAR. 2000.

SANTA ROSA, Nereide S. e RIBEIRO, Mica. **Monteiro Lobato: crianças famosas.** São Paulo: Callis. 1999.

SANTOS, Miguel Ângelo Ciavareli Nogueira dos Santos. **Proêmio.** In: CHIARINI, João. **Argamassa – Poesia.** Piracicaba: Shekinah Editora e Gráfica. 1993.

SEVERINO, Antônio Joaquim. **Metodologia do trabalho científico.** 23 ed. ver. e atual. São Paulo: Cortez, 2007.

SOARES, Magda. **Metamemória – memória: travessia de uma educadora.** São Paulo. Cortez. 1991.

THOMPSON, E. P. **Costumes em comum – estudos sobre a cultura popular tradicional.** São Paulo: Companhia das Letras. 1998.

THOMPSON, Paul. **A voz do passado: história oral.** Tradução: Lólio Lourenço de Oliveira. Rio de Janeiro: Paz e Terra. 1992.

TINHORÃO, José Ramos. **Cultura popular: temas e questões**. São Paulo: Ed. 34. 2001.

TINHORÃO, José Ramos. **História social da música popular brasileira**. São Paulo: Ed. 34. 1998.

TINHORÃO, José Ramos. **Os sons negros do Brasil. Cantos – danças – folguedos: origens**. São Paulo: Art Editora. 1988.

URANO, Pedro. **Estrada Real da cachaça** (filme-vídeo). Direção de Pedro Urano. 2008. 98 min. Brasil.

VAINFAS, Ronaldo. **A heresia dos índios: catolicismo e rebeldia no Brasil colonial**. São Paulo: Companhia das Letras. 1995.

VALENTE, Heloísa de Araújo Duarte. **Os cantos da voz – entre o ruído e o silêncio**. São Paulo: Annablume. 1999.

VEIGA, Joffre Martins. **Antologia caipira – prosa e poesia de Cornélio Pires**. São Paulo: Edições O livreiro Ltda. 1959.

VILELA, Ivan (Coord.). **Apostila da oficina de viola caipira – Edição gratuita para os alunos da oficina de iniciação à viola caipira**. Campinas: Núcleo da Cultura Caipira. 1ª ed. 2002.

VILELA, Ivan. **Cantando a própria história – Música caipira e Enraizamento**. Tese (Doutorado em Psicologia Social) – Universidade de São Paulo – USP. São Paulo. 2011.

VILELA, Ivan. **O caipira e a viola brasileira**. In: PAIS, José Machado (Org.). **Sonoridades luso-afro-brasileiras**. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais do Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa. 1ª ed. 2004.

WEIL, Simone e BOSI, Ecléa (org.) **A condição operária e outros estudos sobre a opressão**. Rio de Janeiro: Paz e Terra. 1996.

XIDIEH, Oswaldo Elias. **Narrativas pias populares**. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros. 1967.

ANEXO

UNIVERSIDADE METODISTA DE PIRACICABA – UNIMEP PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO – PPGE

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

As informações abaixo relacionadas estão sendo fornecidas com o objetivo de definir a sua participação voluntária neste estudo. Os dados serão coletados através de entrevistas orais, sendo garantido o sigilo das informações obtidas durante o trabalho e a utilização de seus resultados somente para a pesquisa.

Você está sendo convidado a participar voluntariamente da pesquisa intitulada **Professores de música nas escolas de Piracicaba e a identidade cultural da cidade (1971-2008)**, que tem como pesquisadora responsável **Cintya Fernanda Morato Soares**, aluna do Programa de Pós-Graduação em Educação da UNIMEP – Universidade Metodista de Piracicaba, orientada pelo Prof. Dr. Thiago Borges de Aguiar.

O objeto central dessa pesquisa é a investigação da memória musical dos professores de música nascidos em Piracicaba e que ministraram a disciplina Educação Musical em escolas do município entre os anos de 1971 e 2008, período em que a disciplina não era obrigatória nas escolas. Como esses professores rememoram a música caipira e as tradições da cultura piracicabana em seu trabalho de transmissão de conhecimento para seus alunos constitui nossa principal questão. Nesse sentido pretende-se:

- Refletir sobre a construção de uma memória coletiva musical da cidade de Piracicaba, baseada em seus costumes e tradições, na memória de histórias pessoais presentes em fontes documentais e nas entrevistas com os educadores musicais.
- Identificar os elementos históricos da constituição da música caipira juntamente com suas características e o que é o “caipira” no universo piracicabano, permeado em sua cultura local.
- Relacionar a memória individual de professores de música nascidos em Piracicaba com a identidade e a música caipira, com os costumes e tradições piracicabanas, dentro de sua atuação de educador musical no período de 1971 a 2008.

Sua participação consistirá em uma entrevista gravada sobre sua história de vida, atuação profissional e relação com a cidade de Piracicaba.

Você poderá se recusar a continuar na pesquisa e retirar seu consentimento em qualquer fase, sem penalização alguma. A qualquer momento poderá buscar, junto à pesquisadora responsável, esclarecimentos de qualquer natureza, inclusive relativos ao método.

Será garantido o sigilo quanto aos dados coletados, sendo os mesmos utilizados somente para o desenvolvimento da pesquisa, mantendo-se a confidencialidade e a privacidade dos sujeitos. As audiografações e questionários poderão ser utilizadas para fins científicos, aqui incluídas publicações e participações em Congressos, nos limites da ética e do proceder científico íntegro e idôneo e as situações vividas nesta instituição de ensino poderão ser levantadas, analisadas e utilizadas para a realização desta pesquisa.

Sua participação no projeto apresenta poucos riscos à saúde física ou psicológica, por ser um tipo de pesquisa que é centrada na produção de registros, em situações de trabalho docente, não sendo utilizado método que possa trazer prejuízo à sua saúde.

Esclareço que você não receberá ajuda de custo, uma vez que a pesquisa transcorrerá em horários que fazem parte da sua jornada de trabalho.

Se, tendo sido tomados todos os cuidados necessários, for verificado algum dano causado diretamente pelos procedimentos deste estudo, com nexos casual comprovado, confirme item II.9 da Resolução CNS 196/96, a indenização será conferida na forma da lei.

Não há despesas pessoais para a participação neste estudo, assim como não há compensação financeira.

Este documento está impresso em duas vias, sendo que uma ficará com o pesquisador responsável e outra será entregue a você.

Devido às informações que me foram apresentadas e esclarecidas pela pesquisadora, referentes aos procedimentos da pesquisa, eu _____, RG: _____, residente a _____, n° _____, na cidade de _____, SP, declaro que concordo em participar como voluntário(a) do projeto “Professores de música nas escolas de Piracicaba e a identidade cultural da cidade (1971-2008)”. Declaro, ainda, que consinto com a socialização das informações, bem como o conteúdo delas.

De minha parte garanto o meu compromisso de, enquanto estiver participando do trabalho, seguir as orientações recebidas e assim garantir a confiabilidade dos resultados da pesquisa.

Piracicaba, ____ de _____ de _____.

Assinatura do voluntário: _____

Assinatura da responsável pela pesquisa: _____

Pesquisadora responsável: Cintya Fernanda Morato Soares

Telefone: <omitido nesta dissertação>

E-mail: <omitido nesta dissertação>