

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS

**ARRANJOS DE MÚSICA REGIONAL DO SERTÃO CAIPIRA E SUA
INSERÇÃO NO REPERTÓRIO DE COROS AMADORES**

RENATE STEPHANES SOBOLL

ORIENTADOR

Prof. Dr. ÂNGELO DE OLIVEIRA DIAS

GOIÂNIA
2007

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS

**ARRANJOS DE MÚSICA REGIONAL DO SERTÃO CAIPIRA E SUA
INSERÇÃO NO REPERTÓRIO DE COROS AMADORES**

RENATE STEPHANES SOBOLL

Trabalho final (produção artística e artigo) apresentado ao Curso de Mestrado em Música da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Música.

Área de concentração: Música, Criação e Expressão.

Linha de Pesquisa: Performance Musical e suas Interfaces.

Orientador: Prof. Dr. Ângelo Dias.

GOIÂNIA
2007

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)
(GPT/BC/UFG)

Soboll, Renate Stephanes .

**S677a Arranjos de música regional do sertão caipira e
sua inserção no repertório de coros amadores / Re-
nate Stephanes Soboll. – Goiânia, 2007.
124f. : il.**

Orientador: Ângelo de Oliveira Dias.

**Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal
de Goiás, Escola de Música e Artes Cênicas, 2007.**

Bibliografia: f.87-90.

Inclui anexos – partituras.

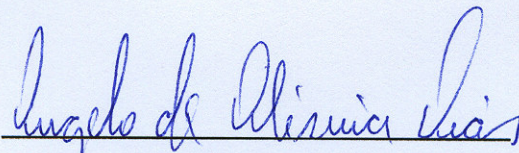
**1. Música sertaneja – Arranjos (Música) - Brasil
2. Canto coral – Arranjos (Música) 3. Coros (Músi-
ca) - Amadores I. Dias, Ângelo de Oliveira II. Uni-
versidade Federal de Goiás, Escola de Música e Ar-
tes Cênicas III. Título.**

CDU: 78.088(81)

RENATE STEPHANES SOBOLL

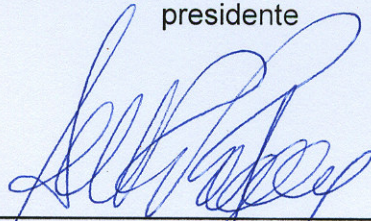
**ARRANJOS DE MÚSICA REGIONAL DO SERTÃO CAIPIRA E SUA
INSERÇÃO NO REPERTÓRIO DE COROS AMADORES**

Trabalho final de curso defendido e aprovado em 29 de março de 2007, pela Banca
Examinadora constituída pelos professores:

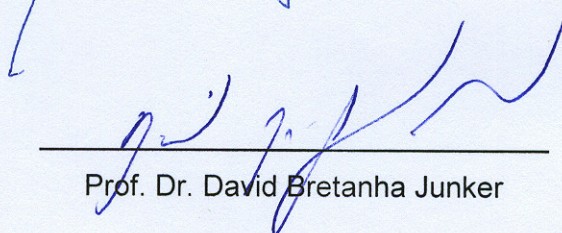


Prof. Dr. Ângelo de Oliveira Dias

presidente



Profª. Drª. Sônia Marta Rodrigues Raymundo



Prof. Dr. David Bretanha Junker

*“Quanto mais o homem voltar-se para as
suas raízes, mais seu canto torna-se-á
universal”.*

Heitor Villa-Lobos

AGRADECIMENTOS

Aos músicos Elen Lara e Almir Pessoa, que me proporcionaram a oportunidade de juntar no meu recital de mestrado, piano, viola caipira e coro, numa orquestração inédita, tanto ousada quanto bela.

Ao meu marido, amigo e grande amor da minha vida, Fernando, que durante uma quixotesca cavalgada em uma madrugada orvalhada, confiou em minha competência, e instigou-me (desafiou-me) a fazer arranjos. Minha ferramenta de trabalho utilizada na realização deste artigo.

Ao meu filho, Felipe, que sempre esteve presente em ensaios e apresentações dos meus corais, antes mesmo de seu nascimento.

Ao Coral da Petrobras da Refinaria de Paulínia, meu “laboratório de pesquisa” na confecção de arranjos, que me ensinou e me inspirou na arte de arranjar.

Aos coralistas do Coral da Petrobras, representados nas pessoas Dirce, Corona, Jersino, Chapéu e Iracy, grandes amigos e cantores...que saudade!

Aos amigos Guilherme Vaz, Chiquinho Costa e Ivan Vilela, músicos excepcionais, que, de diferentes formas, me ajudaram neste mestrado.

À Profa. Dra. Glacy Antunes de Oliveira e ao meu orientador Prof. Dr. Ângelo Dias por terem dado a oportunidade de formar e reger o Coral Universitário da UFG.

A todos os meus alunos da disciplina de Núcleo Livre – Coral Universitário da UFG – que colaboraram com o meu mestrado, dando sugestões e participando da performance dos arranjos que integram este artigo e, em especial, ao Leandro Caitano, o Baiano, pela Ema Regateira.

SUMÁRIO

RESUMO.....	ix
ABSTRACT.....	x
 PARTE A: PRODUÇÃO ARTÍSTICA.....	1
1 RECITAL “ODE CAIPIRA”.....	2
2 PROGRAMA DO RECITAL.....	3
3 NOTAS DE PROGRAMA.....	4
4 ROTEIRO DE APRESENTAÇÃO.....	6
 PARTE B: ARTIGO.....	8
 INTRODUÇÃO.....	9
 CAPÍTULO 1. O MOVIMENTO MUSICAL DO SERTÃO CAIPIRA...14	
1.1 Os Sertões do Brasil e o Sertão Caipira.....14	
1.1.1 O caipira, sua cultura e a sua música como representantes do Sertão.....16	
1.1.2 Música rural folclórica e caipira no cancioneiro regional.....18	
1.1.3 Tropas, boiadas e a música caipira.....20	
1.1.4 Sua excelência, a moda de viola.....22	
1.2 Século XX: Música Caipira Torna-se Música Sertaneja.....23	
1.2.1 Cornélio Pires: o grande divulgador da música caipira.....24	
1.2.2 Décadas de 40 a 70: música sertaneja se diversifica.....26	
1.2.3 Música sertaneja romântica <i>versus</i> música sertaneja raiz.....29	
1.2.4 A nova geração de compositores caipiras.....30	
 CAPÍTULO 2. MÚSICA REGIONAL DO SERTÃO CAIPIRA BRASILEIRO.....	35
2.1 Aspectos Gerais: Estilo, Regionalismo e Lingüística.....35	
2.1.1 A temática e o universo da canção regionalista.....36	
2.1.2 Regionalismo na canção.....38	
2.1.3 O Dialeto caipira.....41	
 CAPÍTULO 3. AS OBRAS E OS COMPOSITORES.....	45
3.1 O Batuque da Ema Regateira (recolhida).....45	
3.2 Romaria (Renato Teixeira).....46	

3.3	Violeiro Triste (Alvarenga e Ranchinho).....	47
3.4	Cheiro de Relva (Dino Franco e José Fortuna).....	48
3.5	Tristezas do Jeca (Angelino de Oliveira).....	49
3.6	Saudade Brejeira (José Eduardo Moraes e Nasr Chaul.....	50
3.7	Queimadas (Xavantinho).....	51
3.8	Triste Berrante (Adauto Santos).....	52
3.9	Arrumação (Elomar Figueira Mello).....	53

CAPÍTULO 4. A MÚSICA REGIONAL DO SERTÃO CAIPIRA DOS GRUPOS VOCAIS BRASILEIROS.....56

4.1	Regionalismo, Coro e Público.....	56
4.2	A Arte do Arranjo Coral.....	59
4.3	Procedimentos Composicionais dos Arranjos.....	65

CONCLUSÃO.....83

REFERÊNCIAS.....87

1.	Referências Bibliográficas.....	87
2.	Sítios na Rede.....	89
3.	Gravações.....	90

ANEXOS – PARTITURAS.....91

1.	O BATUQUE DA EMA REGATEIRA.....	92
2.	ROMARIA.....	94
3.	VIOLEIRO TRISTE.....	96
4.	CHEIRO DE RELVA.....	101
5.	TRISTEZAS DO JECA.....	104
6.	SAUDADE BREJEIRA.....	107
7.	QUEIMADAS.....	110
8.	TRISTE BERRANTE.....	115
9.	ARRUMAÇÃO.....	120

RESUMO

O presente artigo propõe reflexões sobre o processo de elaboração de arranjos vocais de músicas regionais brasileiras, em especial a caipira, destinados a coros amadores. As composições enfocadas neste artigo – e os arranjos que delas resultaram – revelam um universo temático muito específico, aquele da canção regionalista oriunda da cultura de apenas um dos diversos sertões do Brasil: o sertão caipira. Este repertório possui caráter artístico e educativo, mostrando que, por meio do levantamento das canções originais, da preparação das edições e da performance dos arranjos, é possível, a um só tempo, musicalizar e preservar as tradições sócio-culturais de uma região ou comunidade. A aplicação de técnicas composicionais aqui discutidas oferece alternativas para que, a despeito da aparente simplicidade do resultado musical no papel, regentes e seus grupos vocais leigos possam desfrutar de um repertório atrativo e de fácil preparação, mas de grande efeito junto ao público.

Palavras Chaves: arranjo coral, canto coral, coro amador, música regional brasileira, sertão caipira.

ABSTRACT

This article proposes a reflection about the repertoire sung by amateur choirs, focusing on the process of elaboration of vocal arrangements based upon Brazilian regional music, especially country-hick songs (*música caipira*). The songs discussed here – and their arrangements – unfold a very particular thematic world, that of the music from one of Brazil's various country-side cultural/geographic areas: the *sertão caipira* (hick country side). This repertoire becomes both artistic and educational, since through the investigation, edition and performance of the arrangements it is possible, at once, to make music and preserve the social and cultural traditions of a place or community. Through the application of the compositional techniques discussed here, conductors and their amateur vocal groups will be able to enjoy an attractive repertoire, easy to prepare and quite appreciated by the public, despite its apparent simplicity when still on the page.

Keywords: choral arrangement, choral singing, amateur choir, Brazilian regional music, *sertão caipira*.

PARTE A: PRODUÇÃO ARTÍSTICA

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO – MESTRADO EM MÚSICA
Auditório Belkiss Carneiro de Mendonça – Campus II – UFG

04/DEZ/2006 – 16:00hs

ODE CAIPIRA

RECITAL DE MESTRADO
CORAL UNIVERSITÁRIO – EMAC/UFG

RENATE STEPHANES SOBOLL
Arranjos para Coro e Regência

Participações Especiais:

Almir Pessoa, *viola*

Elen Lara, *piano*

Gustavo Rolim / Rafael Henrique de Souza - *berrante*

Semio Carlos Batista, Getúlio C. Chartier, Edimar P. da Silva, Gustavo Vale – *atores*

PROGRAMA

- 1. Estrada** – Xavantinho
estrofe recitada por Getúlio Chartier e berrantes
- 2. Triste Berrante** – Adauto Santos
viola e coro
- 3. Tristezas do Jeca** – Angelino de Oliveira
piano, viola e coro
- 4. Meu Céu** – Xavantinho
estrofe recitada por Getulio Chartier
- 5. Queimadas** – Xavantinho
coro *a cappella*
- 6. Lagoa das Piaparas** – Ranchinho
causo interpretado por Edimar da Silva
- 7. Violeiro Triste** – Alvarenga e Ranchinho
coro *a cappella*
- 8. Cheiro de Relva** - Dino Franco / José Fortuna
viola e coro
- 9. Êta Caboclo Unha de Fome** – anônimo
causo interpretado por Gustavo Vale
- 10. Ema Regateira** - recolhida em Correntina, BA
coro *a cappella*
- 11. A Sétima Viola** – Almir Pessoa
solo de viola caipira
- 12. Romaria** – Renato Teixeira
viola e coro
- 13. Arrumação** – Elomar Figueira Mello
narração (Semio Batista), viola e coro.
- 14. Saudade Brejeira** – José Eduardo/Nasr Chaul
piano e coro

Arranjos para coro e regência: **Renate Stephanes Soboll**

Recital apresentado por Renate Stephanes Soboll ao “Mestrado em Música” - Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Música.

Área de concentração: Música, Criação e Expressão.

Linha de Pesquisa: Performance Musical e suas Interfaces.

Orientador: Prof. Dr. Ângelo Dias.

NOTAS DE PROGRAMA

Adauto Antonio dos Santos (1940-1999) foi cantor, compositor, violonista e violeiro, sendo considerado “uma das vozes mais bonitas do Brasil”. Em 1962, Adauto muda-se para São Paulo, e passa a cantar na noite. Ele foi o responsável pela introdução do violão e da viola caipira nos bares de São Paulo. *Triste Berrante* foi a primeira composição a marcar sua carreira. A temática gira em torno do boi e da boiada, temática que começou a ser incorporada na música caipira a partir da década de 1950.

Angelino de Oliveira (1988-1964). Poeta, melodista e grande instrumentista, teve o violão como instrumento preferido. A toada *Tristezas do Jeca* foi um dos grandes sucessos musicais da primeira metade do século XX, sendo considerada como uma das composições mais importantes da música caipira, ajudando a formar a imagem do caipira paulista. Ela reflete toda a beleza, a simplicidade, a tristeza e a poesia do povo do campo, fazendo referência à serra de Botucatu, região de Angelino.

Ranulfo Ramiro da Silva (1942-1999), o **Xavantinho**, compositor mineiro de canções bem melodiosas, compôs em torno de vinte e sete músicas. Junto com o seu irmão Ramiro Sobrinho (n.1939), formou a dupla Pena Branca e Xavantinho. Considerados como os verdadeiros caipiras da segunda metade do século XX, mantiveram viva a música sertaneja raiz do início do século, preservando as características estilísticas e as culturais. *Queimadas* é uma toada-canção que tem como temática a vida do nordestino face à seca.

Alvarenga e Ranchinho formaram nos idos de 1929, uma das mais importantes duplas da história da música caipira. O mineiro Murilo Alvarenga (1912-1978) e o paulista Diésis dos Anjos Gaia (1913-1991), mantiveram-se fiéis a um estilo que, em 1978, quando a dupla se desfez, já era considerado ultrapassado. A temática de *Violeiro Triste* nos remete à primeira fase da música caipira, que é a representação da natureza. Através dela, o caipira expressa o sentimento de saudade e tristeza numa forma poética e romântica.

Oswaldo Franco e José Fortuna. Oswaldo (n. 1936) tornou-se conhecido pelo pseudônimo de Dino Franco a partir do ano de 1968. É excelente compositor, tendo como gênero principal a Moda de Viola. Fez grande sucesso quando formou dupla com Biá e depois com Mouraí. José Fortuna (1923-1993) foi cantor, compositor, versionista e radialista, tendo o seu apogeu nos anos 50 com versões de guarânias paraguaias. É considerado como um dos melhores letristas de música popular do Brasil. *Cheiro de Relva* é um tributo à natureza.

Ema Regateira é uma toada regional em ritmo de chula baiana. De autoria desconhecida, recolhida no município de Correntina (BA) por Vagner Rosafa e a equipe do “Sons do Cerrado” (UCG), cantada por dona Maria de Lara. Esta toada descreve um costume comum nos séculos XIX e XX no norte de Minas Gerais e o oeste da Bahia, no qual o povo catava os ovos de ema pelo cerrado para criar e depois para vender os pintos.

Almir Pessoa – Artista popular, instrumentista de viola de dez cordas, cantor e letrista. Subiu ao palco pela primeira vez em abril de 1998 e desde então abraçou a viola como fonte de inspiração e filosofia de vida. Realiza shows por vários estados brasileiros, tocando em aberturas de rodeio (show “viola na arena”) e com a sua banda em eventos populares. Autodidata, teve influência de artistas da música de raiz. Atualmente cursa licenciatura em música na EMAC/UFG.

Renato Teixeira (n.1945). Apesar de possuir formação universitária, foi o músico que iniciou a nova geração de compositores caipiras, com a sua toada *Romaria*. Composta em 1975, foi somente no ano de 1977, quando foi gravada pela primeira vez por Elis Regina, que esta canção ficou conhecida e tornou-se um clássico do repertório caipira-popular. Com o seu refrão, *Romaria* expôs novamente a figura do caipira com a sua música, que neste período já estava bastante esquecida. Ela tornou-se a música-símbolo do caipira na cidade grande.

Elomar Figueira Mello (n.1937). Compositor de Vitória da Conquista (BA), é considerado um dos maiores referenciais da produção cultural nordestina. Suas canções são bastante influenciadas pelas tradições ibérica e árabe e são basicamente modais, tendo como base formas poéticas arcaicas, em dialeto que ele chama *sertanez*. São comuns, em sua discografia e em seus concertos, textos explicativos e um vocabulário dos termos. *Arrumação* descreve a sua região, com o rio Gavião, mostrando a vida árdua do sertanejo.

José Eduardo de Moraes e Nasr Chaul. Nascido em 1954, José Eduardo é instrumentista, arranjador, produtor e compositor goiano, e faz parte do grupo de músicos urbanos, de formação universitária, que têm um pé na música sertaneja raiz, assim como o escritor, professor universitário e letrista Nars Chaul (n.1957). *Saudade Brejeira* é uma toada goiana com características de canção regional, na qual os versos nos remetem a cenas da vida cotidiana do sertão goiano. Na última estrofe, o poeta afirma seu jeito de ser triste e apaixonado, características da canção sertaneja.

Renate Stephanes Soboll – Regente, pianista e arranjadora, é bacharel em regência pela UNICAMP. Sempre atuou de modo significativo como regente de coros amadores dentro dos âmbitos municipal, universitário e empresarial. Foi fundadora dos corais da Unilever no Estado de São Paulo e esteve à frente do Coral da Petrobras da Refinaria de Paulínia por 10 anos. Atualmente é regente do Coral Universitário da UFG.

Coral Universitário da UFG foi fundado em agosto de 2005, pertence ao programa de Núcleo Livre oferecido à comunidade universitária pela EMAC/UFG. É composto por alunos pertencentes aos cursos de graduação da universidade e tem a duração de dois semestres.

ODE CAIPIRA

ROTEIRO DE APRESENTAÇÃO

1. Estrofe da música *Estrada* de Xavantinho
recitado por Getúlio Chartier

Na invernada do pensamento
Escuto o vento na imensidão
E o berrante tocando triste
Nas agonias do peão

Ouve-se dois berrantes – Gustavo Rolim/Rafael Henrique Pinto de Souza

2. *Triste Berrante* - Adauto Santos
viola e coro

3. *Tristezas do Jeca* – Angelino de Oliveira
piano, viola e coro

4. Estrofe da música *Meu Céu* (última música composta por Xavantinho – morto em 1999)
recitado por Getulio Chartier

Noite alta vou dormir, para acordar bem cedinho
Pois não perco a alvorada, e o cantar dos passarinhos
Pra me desejar bom dia e coroar o meu sossego
Eu recebo a visita do cuitelinho azulego

Não é o céu conforme aprendi
Mas se Deus achar por bem, pode me deixar aqui

5. *Queimadas* – Xavantinho
coro *a cappella*

6. Causo – *Lagoa das Piaparas* (Ranchinho)
interpretado por Edimar da Silva
causo extraído do livro **Contando Causos** de Rolando Boldrin

7. *Violeiro Triste* – Alvarenga e Ranchinho
coro *a cappella*

8. *Cheiro de Relva* – Dino Franco e José Fortuna
viola e coro

9. Causo – *Êta Cabloco Unha de Fome*
interpretado por Gustavo Vale

causo extraído do livro **Contando Causos** de Rolando Boldrin

Nós vamos cantar aqui o Batuque da Ema, a Ema Regateira. Ela faz hum, hum, hum, hum. Antes dela nascer fêmea, ela quer ser muié solteira. É o batuque dela!

- 10. Ema Regateira** (música recolhida - Correntina, BA)
coro a cappella

- 11. Pacto do Violeiro** (Renate)

Os violeiros tradicionais acreditam que a arte da viola é um dom de Deus: quem não nasceu com ele nem adianta tentar, pois nunca será um violeiro; a não ser que faça o Pacto com o diabo, ou a Simpatia da cobra coral, ou ainda a Simpatia do cemitério.

Violeiro Almir conta a Simpatia do Cemitério

- 12. A Sétima Viola** (Solo de viola)

- 13. Romaria** - Renato Teixeira
viola e coro

- 14. Narração sobre o significado de arrumação**
narrada por Semio Batista com acompanhamento de viola

“Arrumação, palavra comum no Rio Gavião, tem esse sentido: dar proteção contra danos causados pela natureza e pelos animais e pelos homens, neste caso, os ciganos que, no Universo da Caatinga, obedecem a um código próprio, onde a vida e morte, o sim e o não, entrelaçam-se como mosaicos de uma realidade única.

Em arrumação, existe a junção de três fatores capazes de modificar a vida do catingueiro, levando-o à “arrumação” do seu pequeno mundo: afinal ele tem que estar preparado, pois sua sobrevivência depende disso:

- como primeiros acontecimentos, a natureza: o “forro ramiado”, o céu nublado e a chegada da chuva para então “futucar a tuia” para o plantio do feijão e por último a colheita do “ai roxo”, o alho roxo de lavoura tardã, isto é, demorada;
- a segunda, a passagem da onça sussuarana e o perigo para o chiqueiro e os bodes, que resultou com a morte de Seda Branca, bode famoso do Rio Gavião – foi um trujejo com uma zagaia só, uma luta difícil com a onça usando uma única arma: os seus chifres;
- a terceira, o flagelo, mais um no sertão: a subida dos ciganos beirando o rio e a possibilidade do roubo de animais, lavoura e utensílios.”

- 15. Arrumação** – Elomar Figueira Mello
viola e coro

- 16. Saudade Brejeira** – J. Eduardo Moraes / Nasr Chaul
coro e piano

PARTE B: ARTIGO

ARRANJOS DE MÚSICA REGIONAL DO SERTÃO CAIPIRA E SUA INSERÇÃO NO REPERTÓRIO DE COROS AMADORES

INTRODUÇÃO

O panorama do canto coral brasileiro mudou bastante nas últimas décadas. Houve um aumento exponencial do número de coros amadores no país, tanto em âmbito estatal quanto empresarial e acadêmico. A maioria destes coros possui cantores que não lêem música, ou seja, são grupos vocais leigos e que, por isso, requerem especial atenção na escolha e aplicação de seu repertório. E no que tange este repertório, a performance de arranjos tem sido quantitativamente superior em comparação ao uso de composições originais para coro¹. Por isso, é fato comprovado que a escrita de arranjos se tornou uma prática freqüente e quase necessária para os regentes de coros amadores.

Há uma grande demanda de arranjos corais – e grande produção nos mesmos –, mas falta, também, um método que proporcione resultados mais eficazes. Muitas vezes, encontra-se até certo descaso em relação à escrita do arranjo vocal, em especial naqueles destinadas aos coros realmente iniciantes. O que existe, ainda, é uma carência na variação da produção de arranjos de música brasileira e uma falta de eficiência no processo composicional na confecção destes arranjos. Pereira (2006) escreve:

O que ocorre na maioria dos casos é a necessidade de escrever um arranjo que se ajuste bem àquele coral em particular, quer seja pela formação do grupo, por uma exigência do repertório ou mesmo por um desejo dos cantores. Se há falta de repertório, falta também quem escreva arranjos de boa qualidade para diferentes formações (para 3, 4 ou 5 vozes, coros femininos, masculinos, etc.), organizados em diferentes graus de dificuldade e que este repertório esteja sendo constantemente renovado (p.2).

Faz-se estratégia indispensável, a criação de um paradigma eficiente e de qualidade na elaboração do repertório coral para cantores não-músicos, pois os mesmos dependem fundamentalmente da memorização melódica de suas partes individuais, já que não possuem a formação musical que lhes permitiria um aprendizado mais rápido e seguro. Segundo Schmeling (2003), um arranjo de música para coro amador deve ser de fácil aprendizagem, com ritmo marcante, com texto de fácil apreensão e de rápida compreensão harmônica e melódica. Já que a maioria absoluta dos cantores destes coros brasileiros não lê música, o aprendizado musical ocorre através da “mímica melódica”, com a reprodução,

¹ Estes dados puderam ser apurados ao longo dos anos de prática no universo da música coral brasileira, por meio da participação sistemática em encontros de coros – com grupos oriundos de todo o país – debates e colóquios com colegas regentes e troca de material entre grupos, esta última uma constante em meio coral.

pelo regente ou ensaiador de naipes, das frases musicais de cada uma das vozes, no que são imitados pelos cantores.

Freqüentemente, durante seu trabalho cotidiano, o regente se depara com arranjos *a cappella* nos quais um dos naipes acaba sendo sacrificado, obrigando-o a executar uma linha melódica que, apesar de sua simplicidade e funcionalidade, pode ser pouco musical, um “tapa-buraco” que apenas secunda a melodia principal, quase sempre no soprano. Esta característica pode tornar a parte desinteressante e, por isso, de difícil aprendizagem, numa aparente simplicidade pode estar, por exemplo, tanto no uso excessivo de notas curtas repetidas quanto no emprego excessivo daquelas de longa duração (pedais). Ao contrário do que ocorre em circunstâncias semelhantes na música instrumental, este tipo de facilitação pode tornar-se muito difícil de ser cantada numa peça vocal. Da mesma forma, a ocorrência de uma infinidade de fonemas como “tum, tum, tum” ou “ba-da-uá”, quando usadas em excesso, também podem desmotivar o aprendiz da música pelo corista. No naipe de baixos estas sílabas neutras ainda podem vir associadas a melodias com difíceis seqüências de intervalos melódicos baseados na simples seqüência de fundamentais da harmonização escolhida, mas elaboradas sem uma coerência musical que facilite o aprendizado e desperte no corista o interesse e o prazer ao cantar. Como consequência, o rendimento dos ensaios pode ser baixo, dificultando, assim, uma preparação mais rápida e eficiente do repertório.

Como, na maioria dos casos, a melodia principal está total ou preponderantemente concentrada em um único naipe, em geral o soprano, é preciso tentar ao confeccionar o arranjo, amenizar a frustração dos naipes que não a carregam. Isto pode ser feito passando-se alternadamente a melodia pelas outras vozes, mas é fundamental que, mesmo quando isso não seja possível, ainda assim o cantor goste do que está cantando, independentemente de estar ou não com a melodia principal.

Atualmente os grupos vocais amadores incluem, com freqüência, em seus repertórios, arranjos de música brasileira. Incluem-se, dentre estes arranjos, a música folclórica, a regional e a MPB. Esta união entre o canto coral e a música brasileira tem contribuído para o processo de construção da cultura e da identidade nacionais, tornando a atividade uma das manifestações artísticas que mais favorecem a divulgação e a valorização de uma arte sócio-cultural, especialmente no que se refere à música regional.

As composições enfocadas neste artigo – e os arranjos que delas resultaram – revelam um universo cultural muito específico, o da canção regionalista oriunda da cultura de um dos sertões brasileiros: o sertão caipira. Estas canções possuem um caráter educativo, mostrando que a aplicação deste tipo de repertório, por meio da atividade do canto coral, pode ser usada como ferramenta para a educação musical e cultural. Na dissertação de Souza (2003), ela conclui:

A atividade coral pode ser uma forma de realizar o processo em busca da humanização, por ser uma atividade que possibilita aos cantores a criação, a construção de uma expressividade que não atenda aos critérios que o mundo massificado pretende impor. Ao entrar em contato com a música nos ensaios, os participantes podem recriar o objeto artístico e, desta forma, apropriarem-se dele, estabelecendo uma identificação (p.38).

Conhecida por poucos, a história da música regional e caipira no Brasil foi de grande relevância na formação da nossa música, tanto a erudita quanto popular – e de seus respectivos compositores – no emprego da temática rural e na manipulação do discurso musical. Dentro do contexto da música popular brasileira, a música caipira teve a sua história acontecendo paralelamente à história dos demais gêneros, como, por exemplo, o samba. A partir da década de 1930, uma das mais ricas musicalmente dentro do cancionário popular, a música brasileira de diversos gêneros ganhou as programações de rádio e disco. Àquela época, o samba carioca, que mais tarde se imporia como símbolo da identidade musical do brasileiro, dividia espaço com a música regional e caipira. “A cultura elitizada dos centros litorâneos não se impôs no sertão. Nas rádios, tocavam-se valsas, modinhas, maxixes, além de gêneros estrangeiros, mas conjuntos de tradição sertaneja, com suas toadas, cocos, emboladas, cateretês e modinhas conquistavam um público relativamente amplo” (Alencar, 2004).

Neste artigo serão analisados nove arranjos para coro, confeccionados pela pesquisadora, e extraídos do repertório que compõe o universo musical do sertão caipira, englobando os seguintes estados:

- São Paulo - *Tristezas do Jeca*, de Angelino de Oliveira; *Cheiro de Relva*, de Dino Franco e José Fortuna; *Triste Berrante*, de Adauto Santos; *Romaria*, de Renato Teixeira;
- Minas Gerais – *Queimadas*, de Xavantinho; *Violeiro Triste*, de Alvarenga e Ranchinho;
- Goiás - *Saudade Brejeira*, de José Eduardo Moraes / Nasr Chaul

- Oeste da Bahia – *Arrumação*, de Elomar Figueira Mello; *O Batuque da Ema Regateira*, recolhida em Correntina por Wagner Rosafa e a equipe do “Sons do Cerrado” (UCG).

Os arranjos utilizados neste estudo foram confeccionados, direcionados e aplicados em coros amadores, formado em sua maioria por cantores leigos, ou seja, sem formação teórico-musical. Estes arranjos, ainda, foram realizados com base na experiência e no trabalho de muitos anos da pesquisadora como regente de coros amadores.

Entretanto, como resultado final deste estudo, foi utilizado o Coral Universitário da UFG para interpretar todos os arranjos inseridos neste artigo. Este coral faz parte das disciplinas do programa do Núcleo Livre da Universidade Federal de Goiás e é formado por alunos dos cursos de graduação da universidade.

O primeiro capítulo deste estudo se dedica a estabelecer algumas balizas históricas e culturais necessárias à compreensão do universo a ser focado, designado neste estudo por “sertão caipira” e do qual provieram os originais dos arranjos corais de música regional inseridos neste trabalho, fixando, assim um quadro de referências para o objeto de pesquisa, enquanto recorte espacial. Em outras palavras, trata-se de definir o *sertão caipira*, destacando as especificidades de sua formação ao longo da história, e a sua influência na construção da identidade brasileira e na produção das músicas relacionadas a este universo.

O capítulo indica, ainda, a construção da história da música caipira, também conhecida por sertaneja raiz, a qual está diretamente ligada ao mundo do sertão e que é tão relegada, até mesmo esquecida no contexto histórico da música popular no Brasil. O *sertão* é o *locus* de uma produção cultural significativa, que, sobretudo no século XX, acabou por conquistar espaço próprio na história da música popular brasileira com o regionalismo. “O tema do sertão é o *leitmotiv* que perpassa tudo” (Alencar, 2004, p. 24).

O segundo capítulo apresenta as características musicais e morfológicas que envolvem a música regional, dando autenticidade e afirmação à importância da canção sertaneja. Este capítulo aborda, ainda, a preocupação que os arranjadores e regentes devem ter em relação à pesquisa deste repertório.

O terceiro capítulo apresenta os aspectos gerais das obras e dos compositores das músicas trabalhadas neste artigo. É feita uma análise contextual, com comentários sobre a música, gênero, estilo, letra, temática, período histórico da música, gravações e uma visão biográfica panorâmica do compositor e do letrista (quando necessário).

O quarto capítulo discute a importância da inserção da música regional no cânone dos corais amadores brasileiros, dedicando-se em seguida, à análise comentada dos arranjos selecionados. São abordados os procedimentos composicionais com a demonstração do processo criativo de cada um, bem como as técnicas neles aplicadas. É feita uma breve discussão sobre a harmonia, condução melódica e justificativa do ritmo empregado, tornando-o o mais próximo possível da realidade e das características regionais que a canção original representa. Além disso, é feita uma demonstração dos processos composicionais utilizados e a condução das vozes que os caracterizam como arranjos ideais para coro leigo.

O repertório escolhido faz uma abordagem representativa de: temática ligada diretamente ao sertão (*Queimadas, Arrumação*); temática ligada ao sertão pastoril, contendo temas de boi e boiada (*Triste Berrante*); temáticas das regiões citadas (MG, BA, SP e GO); uma toada oriunda do centro irradiador da música caipira e uma das primeiras composições de sucesso do início do século XX (*Tristezas do Jeca*); uma toada da década de 1930, composta por uma das principais duplas representativas da música caipira – Alvarenga e Ranchinho; duas canções representantes da retomada da música caipira e regional no cancioneiro popular brasileiro durante a década 1970 (*Romaria e Arrumação*); e uma música regional baiana recolhida na cidade de Correntina (*O Batuque da Ema Regateira*).

Na conclusão, todos os dados referentes ao repertório, à confecção dos arranjos e sua aplicação nos coros serão cruzados e analisados em busca de paradigmas que auxiliem futuros arranjadores e regentes na tarefa de pesquisa e produção de um repertório que busque a valorização e preservação da música regional brasileira e a integração social por meio do canto coral.

CAPÍTULO 1 – O MOVIMENTO MUSICAL DO SERTÃO CAIPIRA

1.1 OS SERTÕES DO BRASIL E O SERTÃO CAIPIRA

*(...) de pomta a pomta he toda a praya parma mujto chaã e mujto fremosa. Pelo **sartaão** nos pareceu do mar mujto grande.*

(trecho da carta de Pero Vaz de Caminha – 01/mai/1500)

Sertão: sendo tão conhecido e enraizado dentro da nossa cultura, o termo está inserido e preservado no imaginário e na vivência concreta dos brasileiros. Submetendo-se aos mais diferentes significados, a palavra sertão faz parte do vocabulário das músicas rurais (regionais e sertaneja) e da literatura, servindo para designar as diversas áreas geográficas dos “brasis”, como o sertão nordestino, o sertão baiano, o sertão das minas gerais, o sertão caipira e assim por diante. O termo ainda é usado para falar do homem sertanejo, com a sua própria linguagem dialetal e com a sua própria riqueza cultural. Destituído de toda territorialidade e temporalidade, o sertão se reproduz no imaginário da comunidade nacional e na identidade individual e coletiva brasileira. Alencar (2004) escreve sobre a categoria sertão:

A categoria sertão está profundamente arraigada na cultura brasileira, seja no senso comum, seja no pensamento social e na literatura ou ainda no imaginário do povo. Ao mesmo tempo referência espacial e mítica, sertão tem se constituído em categoria essencial para se pensar o Brasil-Nação (p.26).

No Brasil, desde o período colonial, o termo sertão tem sido empregado para fazer referência às mais diversas áreas. Segundo Alencar (2004), o enunciado do sertão depende do *locus* de onde fala o enunciante. Assim, sertão podia se referir, a partir deste período e até hoje, a áreas tão distintas e imprecisas como o interior de São Paulo, da Bahia, a região amazônica, Minas Gerais, Goiás, Mato Grosso e Mato Grosso do Sul, além do sertão nordestino, onde às vezes quase é identificado com a noção de Nordeste.

A “geração de 1870”², da qual fizeram parte intelectuais como Silvio Romero, Euclides da Cunha, José de Alencar e Afonso Arinos, entre tantos outros, começaram neste

² A chamada “geração de 1870” representou uma mudança de orientação no Brasil, por ter sido a responsável pela introdução dos debates sobre as novas “questões sociais” emergentes, como a Abolição e a República. Foi ainda essa geração a responsável pela disseminação das idéias positivistas e evolucionistas no Brasil,

período a re-significar a categoria sertão como explicativa da nação em processo de constituição (Alencar, 2004). O país, a partir de então, assiste a dois movimentos concomitantes: a tentativa de elaboração de uma teoria sobre a sociedade brasileira e o processo de formação de uma *intelligentsia*³ nacional. Segundo Lima (1998), sertão e litoral surgem no pensamento social brasileiro como imagens de grande força simbólica, que expressam os contrastes e, no limite, o antagonismo de distintas formas de organização social e cultural. A oposição litoral-sertão, dividindo em duas a nação brasileira, fez surgir ao longo dos séculos uma produção intelectual que, expressando a preocupação com a construção da nação unificada, procurava, por intermédio da re-significação do sertão, superar esta dicotomia.

Construir a nação brasileira significava, para autores como Euclides da Cunha, civilizar o sertão, nacionalizar o litoral: “*Os Sertões*”, de 1902, é considerado o marco inicial do pensamento social sobre os sertões brasileiros. Madeira e Veloso escrevem:

Os Sertões, obra sociológica e literária, é uma das narrativas fundadoras mais fortes sobre o Brasil, uma das obras mais eruditas da literatura de língua portuguesa, deixando-nos, desse momento da história, imagens e alegorias que marcaram para sempre nossa memória e nossa cultura (p.87).

A Semana de Arte Moderna de 1922 foi o resultado de um desejo coletivo de tornar visíveis as novas idéias que inquietavam a *intelligentsia* brasileira, no qual os intelectuais propunham um programa ligando a modernidade à construção da identidade nacional. Foram os musicólogos ligados ao movimento modernista, como Mário de Andrade e Renato Almeida, que deram grande impulso à busca do que consideravam as autênticas raízes da música nacional. Para eles, o nacional não se encontrava nas grandes cidades, mas no interior do país, no mundo rural, no folclore, embora os ritmos urbanos não tenham sido completamente excluídos do projeto modernista.

Com base nesta visão, na década de 1930 a música caipira representou o sertão, reinventando assim a noção de ruralidade. É neste momento que ela começa também a ser designada de música sertaneja. Para Pimentel (1997), a música caipira se destaca e se

idéias que forneceram a base para os debates intelectuais da época, sobre *raça e meio geográfica*. (Veloso e Madeira, 1999, p. 59).

³ Entende-se por *intelligentsia* como o grupo responsável pela formulação de idéias e representações acerca da vida social. No Brasil, a formação de uma *intelligentsia* pautou-se por uma verdadeira obsessão com a idéia de se pensar sobre a nação. Gerações de intelectuais, escritores e artistas empenharam-se na criação de narrativas e imagens que pudessem contribuir para delimitar uma fisionomia cultural singular, definidora de uma identidade nacional brasileira (Veloso e Madeira, 1999, p.47-48).

separa da música popular brasileira para se constituir num movimento musical com características próprias:

Criada a partir daquilo que um grupo de compositores e cantores (nativos das regiões paulistas e mineiras comumente identificadas com a *cultura caipira*) considerava os critérios mais adequados para se marcar a autenticidade musical, as composições desse momento terão como referência o ciclo do cotidiano do caipira, isto é, sua vida doméstica, sua pequena atividade produtiva voltada para a agricultura de subsistência, suas práticas mágico-religiosas, seus ritmos e instrumentos musicais, etc (p.18-19).

1.1.1 O caipira, sua cultura e a sua música como representantes do Sertão

Desde os fins do século XVI, chama-se o mestiço de branco com índia de caboclo (*caá-boc*, em Tupi, “procedente do mato”, conhecido como caboclo). Somente no início do século XX a palavra caipira foi totalmente incorporada, designando o caboclo. Também de origem Tupi, a palavra caipira surgiu durante o período colonial e foi o resultado da contração de *caa* (mato) com *pir* (que corta), significando, no idioma português, “cortador de mato” (Nepomunceno, 1999). Esta denominação foi dada por convenção ao caboclo, que se concentrou nas regiões centro-oeste, sudeste e sul do país.

No livro *Parceiros do Rio Bonito*, um clássico, de Antonio Candido (2001), considerado um trabalho pioneiro e de fundamental importância para a compreensão do mundo caipira, o autor refere-se à *cultura rústica* como um tipo social e cultural, indicando o que é, no Brasil, o universo das culturas tradicionais do homem do campo, sobretudo do ajustamento do colonizador português ao mundo novo e as modificações de seus traços culturais em virtude do seu contato com o índio. Sobre a compreensão da categoria caboclo e caipira, escreve:

No caso brasileiro, rústico se traduz praticamente por *caboclo* no uso dos estudiosos, tendo provavelmente sido Emílio Willems o primeiro a utilizar de modo coerente a expressão *cultura cabocla*; e, com efeito aquele termo exprime as modalidades étnicas e culturais do referido contacto do português com o novo meio. Entretanto, no presente trabalho o termo *caboclo* é utilizado apenas no primeiro sentido, designando mestiço próximo ou remoto de branco com índio, que em São Paulo forma talvez a maioria da população tradicional. Para designar os aspectos culturais, usa-se aqui *caipira*, que tem a vantagem de não ser ambíguo (exprimindo desde sempre um modo-de-ser, um tipo de vida, nunca um tipo racial), e a desvantagem de restringir-se quase apenas, pelo uso inveterado, à área de influência histórica paulista. [...] Cornélio Pires descreve, em um dos seus livros, o “caipira branco”, o “caipira caboclo”, o “caipira preto”, o “caipira mulato”. É a maneira justa de usar os termos, inclusive

porque sugere a acentuada incorporação dos diversos tipos étnicos ao universo da cultura rústica de São Paulo – processo a que se poderia chamar *acaipiramento*, ou *acaipiração*, e que os *integrou* de fato num conjunto homogêneo (p. 28).

Apesar de Cândido se restringir, neste livro, ao estudo de um pequeno município do estado de São Paulo, podemos considerar que a área que engloba a cultura caipira não se limita apenas ao território paulista, como já foi visto. Em seu livro, ele mostra, a partir dos processos históricos e sociais da colonização do sudeste brasileiro, a formação de uma cultura caipira, fruto inicialmente da miscigenação do branco português com o indígena brasileiro. Esta cultura posteriormente incorporou alguns elementos da cultura africana presentes no centro-sul do país.

De forma geral, são designados de caipira os vários ritmos e formas musicais tidos como “puros”, de origem rural, tocada com instrumentos acústicos, tendo como base a viola⁴ e geralmente marcados pelas vocalizações em terças/sextas. A música caipira versa sobre a vida no campo, histórias de bichos, fábulas, episódios, crenças e choques de culturas. Dentro deste universo musical caipira encontramos os cateretês, as modas de violas, as toadas e a folia de reis, entre outros.

Mário de Andrade no *Ensaio sobre a Música Brasileira* (2006, 4ª ed.) menciona que a música brasileira provém de *fontes estranhas* na sua formação: a ameríndia em porcentagem pequena; a africana em porcentagem bem maior; a portuguesa em porcentagem vasta. Sobre esta grande influência, Alvarenga (1950) escreve:

Visto que foi pela colonização portuguesa que o Brasil começou a existir como nação e foi governado durante mais de três séculos por Portugal; visto que as duas outras raças que mais concorreram para a formação do homem brasileiro sofreram o predomínio e a influência do homem branco, é natural que coubesse ao português a parte preponderante na constituição da nossa música. De fato, não só herdamos formas e peculiaridades estruturais da música portuguesa, cantos tradicionais de Portugal, textos poéticos (principalmente a maioria das quadras, forma predominante da lírica brasileira), danças, danças dramáticas integrais ou o núcleo de várias delas, como através de Portugal recebemos da Europa a própria base da nossa música: o sistema harmônico-tonal, a melodia quadrada. E também todos os instrumentos produtores de som e não apenas de ruídos ritmados, como os dos ameríndios e do negro, entre os quais se salientam por mais constantes na nossa música instrumental, acompanhante ou pura, o violão, a viola, os

⁴ Vinda de Portugal, a viola foi usada pelos jesuítas para a catequese dos índios. Misturando melodias portuguesas com as dos índios, crenças cristãs às danças pagãs, surgiram ritmos e gêneros como o cururu e o cateretê.

cavaquinhos, o violino, o violoncelo, a sanfona, a flauta, a clarineta, o oficleide, o piano (p. 25).

Dentre os instrumentos musicais acima citados, alguns influenciaram a música popular brasileira: a viola, o violão e a sanfona⁵. Estes três foram a base da música regional brasileira, tendo a viola como principal instrumento formador da música caipira. A viola e a música caipira se tornaram tão associadas que é impossível se falar de uma sem falar da outra. Foi de suma importância a participação desses instrumentos musicais portugueses na criação da música rural brasileira.

Para Vilela (2003), ainda sob um recorte musical, pode-se perceber a ausência de síncopes nos ritmos caipiras. Quase todos eles são sempre subdivididos por dois tempos, não dando muita margem para deslocamentos do tempo forte; contrário ao samba, ao batuque e outros ritmos que tiveram notadamente a forte presença da cultura africana. Por isso, para ele, a contribuição do negro para a formação de alguns gêneros da música caipira não foi tão expressiva como a das duas outras etnias (portuguesa e indígena).

1.1.2 Música rural, folclórica e caipira no cancioneiro regional

A música rural no Brasil, seja na forma de rituais ou como música folclórica e regional, é muito vasta e rica, e abrange uma grande extensão territorial. Ela exerce diversos papéis e é, por vezes, um elemento amenizador nas relações e aproximador das pessoas. Essa diversidade cultural dá a cada região do Brasil configurações próprias, portando-se como elemento mediador nas relações das comunidades rurais.

Até meados do século XIX, os cantos ou cantigas populares eram entendidos pelos estudiosos portugueses como gêneros das populações do campo (Tinhorão, 2001). Na realidade existiam dois tipos de músicas típicas do povo (populares), por força da dualidade de universos culturais: a da gente do mundo rural, constituindo-se em manifestações coletivas, e a da cidade, exemplificada nas canções a solo (sujeitas às regras do individualismo burguês). Para Almeida (1958), o canto popular pode ser a pura criação coletiva do povo ou uma adaptação feita por elementos culturais e eruditos.

⁵ A sanfona teve maior influência e participação na música sertaneja nordestina, enquanto a viola predominou nas regiões Centro-Oeste, Sudeste e Sul do país.

O termo “folclore” é um tipo específico de fato social e cultural (os aspectos sociais, econômicos, religiosos e lúdicos se entrelaçam nas manifestações folclóricas) que diz respeito às comunidades ou grupos de pequena extensão demográfica. Em especial no Brasil, a música folclórica está sempre sujeita a diferenças regionais. O fato folclórico traz algumas características importantes, entre elas a de reforçar ou fortalecer a identidade e personalidade dos pequenos grupos. “Ser tradicional é um traço marcante do fato folclórico, compreendendo-se por *tradição* a transmissão oral ou através de exemplos, por longos espaços de tempo, de doutrinas, lendas e costumes” (Vilela, 2003). O folclore não é imóvel. Ele pode existir de modo pequeno ou grande em diferentes momentos e situações e com diferentes significados culturais.

A musicalidade do caipira se faz presente em cantos de trabalho e no desenvolvimento de ritmos e danças, como cateretê (catira), recortado e pagode⁶, sendo alguns deles de origem marcadamente indígena. Quando os portugueses e negros deram origem a outras manifestações musicais oriundas de suas próprias culturas, já existiam por aqui gêneros resultantes do cruzamento cultural português-índio.

O primeiro relato de uma manifestação artística de cunho nacional e, por que não, nativista, data da chegada dos jesuítas ao Brasil em meados do século XVI, que vieram com o real intuito de trazer a fé cristã ao povo nativo. Dentre os pioneiros, um em especial se destaca no processo da catequese, Padre José de Anchieta, que desembarcou na Bahia em 1553. Anchieta, percebendo que a música representava, para o povo indígena, o principal veículo na relação com o sagrado, incorporou-a em seu esforço de catequizá-los. Anchieta apropriou-se de danças indígenas como o Cururu e o *Caateretê*⁷, para tentar convertê-los ao cristianismo.

⁶ O termo pagode surgiu na década de 1950 para denominar simultaneamente, na música popular urbana e rural, qualquer reunião festiva animada por música e dança. Na década seguinte, o músico Tião Carreiro inventava o pagode caipira, caracterizado pela junção de dois estilos musicais: o ritmo do coco com o calango de roda. *Pagode em Brasília*, de Tião Carreiro e Pardinho, tornou-se um clássico de então chamado pagode caipira.

⁷ Até hoje, o cateretê se mantém vivo em ritos e festividades religiosas como as da Santa Cruz e de Nossa Senhora, nas folias em devoção aos Reis Magos (Folia de Reis) e ao Espírito Santo (Folia do Divino), nas festas e danças para São Gonçalo, nos ternos de Congo e em muitas outras tradições caipiras. Em São Paulo, Rio de Janeiro, Minas Gerais, Goiás, Mato Grosso, Pará e Amazonas, o cateretê também é conhecido como catira, cujos elementos rítmicos nas viola, no sapateado e no palmeado foram-lhe anexados ao longo dos anos.

1.1.3 Tropas, boiadas e a música caipira

Cruzavam tropeiros da terra, gente sã e escorreita, incitando aos estalos ásperos dos relhos e pirais compridos de trança fina, o trote leve da burrada, que se detinha por momentos a retouçar a babugem das margens – guizalhentas as cabeçadas – com carregamento de cristal de rocha, surrões preciosos do bom fumo goiano, ou malotes ajouçados de sola sertaneja, para as divisas estaduais do grande rio.

(Hugo de Carvalho Ramos)

Em fins do século XVII e início do XVIII, o movimento bandeirante marcou o início da ocupação efetiva do território por colonizadores vindos de toda parte, inclusive da metrópole. Esta ocupação foi efetivada pelos bandeirantes, sendo resultante não apenas da descoberta de minas de ouro e pedras preciosas em Minas Gerais, Mato Grosso, Goiás e oeste da Bahia⁸, mas também da expansão da pecuária, por parte dos tropeiros, para o oeste das capitanias de Pernambuco - que até 1817 incluía o território da comarca de Alagoas - e sul do Ceará e Piauí. O sertão começava a ser visto de dentro. Surgiam arraiais e vilas.

Com o descobrimento do ouro mineiro em Cataguazes, no final do séc. XVII houve a expansão das rotas de bandeirantes e depois a dos tropeiros em direção ao sertão. Nas minas de ouro sobrava metal, mas faltavam comida, gado e gente. Os tropeiros entraram em cena levando todos os tipos de víveres sobre o lombo de mulas. As comitivas de tropeiros saíam do Rio Grande do Sul e seguiam em direção ao sertão de Minas Gerais, Goiás e Mato Grosso, passando por Santa Catarina, Paraná e São Paulo. Neste período, a rota mais importante era de Viamão (Rio Grande do Sul) até Sorocaba, no interior do estado de São Paulo. “A passagem dos arrieiros por São Paulo determinou traços culturais e econômicos de muitas cidades do interior paulista” (Nepomuceno, 1999).

Uma característica que marcou este período de viagens dos tropeiros foi a música rural que circulava entre eles. Os aboios⁹, entoados por vaqueiros, acompanhavam homens

⁸ O oeste baiano foi tomado como parte integrante dos sertões mineiro e goiano.

⁹ O aboio é um canto solo, cantado livremente e essencialmente monofônico. Geralmente são cantos silábicos, sem letra, embora algumas vezes cheguem a formar uma quadra, que termina com o canto de uma sílaba, longa e melancólica. As melodias do aboio são livres, lentas e improvisadas, conforme a fantasia do vaqueiro, e são desprovidas de uma medida rítmica determinada. É interessante notar que essas melodias são constituídas, inclusive, de intervalos melódicos de ¼ de tom. O aboio é utilizado pelos vaqueiros para guiar o gado para um determinado local, por estradas, durante as comitivas e para atrair a atenção de animais que estavam escondidos. Atualmente é ainda muito utilizado na região nordeste.

e boiadas pelos longos caminhos do sertão. Os tropeiros, que cortavam vastas regiões com seus animais, levavam mais do que encomendas e cargas: levavam também a música aprendida de uma região para outra. Para eles, cantar significava a sua única diversão e, por meio da música, “choravam as saudades e narravam *causos* nas modas de viola e cururus compostos no lombo do animal ou ao pé do fogo” (Nepomuceno, 1999). A música divulgada por estes artistas-trovadores ampliava o repertório popular. A chegada de uma comitiva em qualquer canto era um acontecimento, pois fazia ligação entre um povoado e outro, como escreve ainda Nepomuceno (1999):

Vilas nasceram às margens e se desenvolveram a partir dos arranchamentos dessa gente que venciam léguas pregadas na sela, sob sol e chuva, por dias e meses, acampando em clarões no mato, enfrentando corredeiras e pirambeiras, dormindo com a carabina na mão e o olho aberto – por medo de cobra e onça –, atacados por carrapatos e piolhos. E nessa vida estradeira não podia faltar a violinha de arame, amarrada na sela, embrulhada num pedaço de pano. Cantar era a única diversão e o combustível moral na caminhada, os cantadores divertindo os companheiros com versos improvisados, que ficavam conhecidos nos lugares por onde passavam (p. 80).

À medida que o país se urbanizou, as estradas de ferro expandiram suas redes, facilitando o transporte de mercadorias. Com o surgimento das estradas rodoviárias, os arrieiros saíram de cena. Ficaram os boiadeiros, tocando gado, berrante e viola pelas fazendas de criação e invernagem, preservando os costumes herdados dos tropeiros. Muita música deste período desapareceu e muitas modas de viola acabaram ficando anônimas ou obtiveram falsas autorias com o passar dos anos.

Se os tropeiros transportaram a música e os costumes de um lado para o outro, os agricultores plantaram fundo as raízes de sua cultura, se fortalecendo especialmente nas regiões mais produtivas, como as fazendas de café paulistas, mineiras e paranaenses. Estas eram regiões privilegiadas, pela riqueza e diversidade humana, pois nelas se concentraram lavradores, tropeiros, boiadeiros, negros, violeiros, aventureiros, artesãos, médicos, imigrantes estrangeiros e biscateiros.

Por volta de 1860, o café subiu a serra e se adaptou ao clima de Botucatu. O interior paulista tornava-se o principal produtor e exportador. Onde tinha café, tinha emprego e moda de viola. O triângulo Botucatu-Piracicaba-Sorocaba, abrangendo outras dezenas de municípios do chamado Médio-Tietê, tornou-se o principal centro irradiador da

música caipira. Muitos artistas saíram de lá: Tinoco, Raul Torres, Serrinha, Zé da Estrada e Angelino de Oliveira.

1.1.4 Sua excelência, a moda de viola

Os violeiros tradicionais acreditam que a arte da viola é um dom de Deus: quem não nasceu com ele nem adianta tentar, pois nunca será um violeiro; a não ser que faça o Pacto com o diabo, ou a Simpatia da cobra coral, ou ainda a Simpatia do cemitério.

(Roberto Correa)

Dos mais antigos instrumentos do Brasil, a viola, geralmente com cinco pares de cordas, foi trazida por colonizadores provenientes de várias regiões de Portugal. No mundo colonial, ela distraiu colonizadores e auxiliou missionários na catequese dos gentios. Inicialmente, predominou como instrumento popular, mas também foi encontrada em salas destinadas à música dita erudita. Desde os primeiros tempos, esteve sempre ligada ao verso e à dança, acompanhando danças dramáticas e romances populares cantados, surgindo, desses últimos, a moda caipira ou moda de viola e a toada.

A expressão musical mais típica do caipira ficou conhecida como moda de viola, sendo considerado o gênero mais fiel à música raiz. Tem como características: andamento geralmente lento; melodias que se repetem com uma estrutura que permite solos de viola; longos versos, quase falados, intercalados por refrões; letras quilométricas, contando fatos históricos e acontecimentos marcantes do caipira; e canto em duo de vozes terçadas. O principal instrumento usado na moda de viola é a viola de dez cordas.

As modas de viola levavam os fatos de um lugar para outro, informando as pessoas sobre o que acontecia. Teddy Vieira foi um dos compositores representantes de moda de viola. Atualmente, os mineiros Zé Mulato e Cassiano estão entre os compositores e cantadores de modas de viola.

1.2 SÉCULO XX: MÚSICA CAIPIRA TORNA-SE MÚSICA SERTANEJA

Até o início do século XX, cantores e instrumentistas caipiras que executavam a sua música nas cidades eram oriundos do interior, e sua formação musical era simples e espontânea. A maioria dominava a técnica dos seus instrumentos na prática, sem nenhum conhecimento teórico ou estudo especializado, sendo que o estilo de suas interpretações vocais estava diretamente ligado à tradição rural.

Na década de 1920, a chegada das vitrolas elétricas¹⁰, do microfone e do alto-falante marcou uma nova fase na história da gravação e da transmissão do rádio¹¹ no Brasil. “O advento de meios técnicos de reprodução de formas de arte levou à perda da *aura* de que se revestiam as manifestações artísticas no passado” (Alencar, 2004). Por outro lado, os aspectos formais e estilísticos característicos de determinadas formas musicais passaram a ser condicionados. Muitas músicas tradicionais do interior do Brasil tiveram que ser adaptadas ao gosto do público citadino. Segundo Vilela (2004-2005), a música caipira, neste período, teve de se transformar para poder tornar-se mercadoria palatável. Ela perde seu caráter ritual, deixa de ser uma manifestação espontânea de pequenas comunidades caipiras. As músicas longas, como as modas de viola que narravam histórias, não caberiam em apenas uma face de um disco e tiveram que ser adaptadas e redimensionadas: o tempo médio de uma faixa (face) era de três minutos, muito curto para as longas canções do sertão. Ao serem modificadas, muito se perdeu em seu conteúdo e forma. Porém, um traço da música caipira continuou a se fazer sempre presente: o uso da viola.

Dá a distinção que muitos autores como Martins (1975) e Caldas (1977) fazem, enquanto fenômenos sociológicos, da *música caipira* para a chamada *música sertaneja* que, quando começa a ser gravada, converte-se em mercadoria, perdendo, assim, sua função ritual, deixando de ser uma manifestação espontânea de pequenas comunidades caipiras. Ambos os autores procuram encontrar as diferenças a partir das condições sociais sob as quais são produzidas. Martins (1975), por exemplo, defende a idéia de que a música sertaneja

¹⁰ Os primeiros fonogramas começaram a ser vendidos no Brasil em 1897. Em 1902 o tcheco Fred Figner lançava os primeiros cilindros gravados no Brasil, embora fossem ainda prensados na Alemanha. No ano de 1912, a Casa Edison instalava no Brasil a fábrica de discos Odeon, primeira a pensar discos no país.

¹¹ O rádio foi introduzido no Brasil em 1922. A partir da década de 30, o aumento da publicidade nos programas radiofônicos também favoreceu seu crescimento como veículo comercial. Nas décadas seguintes (1940-50), o rádio foi o grande veículo da cultura de massa no Brasil.

não deve ser confundida com a música caipira, já que, ainda que em composições distintas uma possa influenciar a outra, cada qual está inserida em sua própria realidade social.

Contudo, na análise de Pimentel (1997), se a música caipira e a música sertaneja fossem enfocadas somente como fenômenos simbólicos, seria possível encontrar diferenças no campo da narrativa mítica do espaço caipira e do espaço sertanejo. Mas tanto para compositores quanto para intérpretes, ouvintes e divulgadores, a música caipira e a música sertaneja usam os dois significantes de modo indiferenciado ou sem as conotações presentes nos estudos apontados. Pode-se afirmar, então, que as duas modalidades são como partes integrantes de um mesmo gênero.

Apesar desta aparente ambigüidade na definição dos dois termos, podemos dizer que aquele mais usado para a música rural, da roça, até o início do século passado era “música caipira”. Com o advento fonográfico, especialmente a partir da década de 1930, o termo sertanejo foi empregado em substituição do caipira e serviu não só para designar este tipo de música, como definição de gênero não urbano, como também serviu para designar a música do sertão norte e nordestino, que tinham em comum o uso da viola. Somente na década de 1950 é que o termo música sertaneja ficou exclusivamente destinado para a música caipira. Entretanto, o termo música caipira só voltou a ser empregado, com propriedade, pelos novos violeiros e compositores da geração de 1990. Hoje em dia, tanto música caipira como a chamada música sertaneja raiz são definições de um mesmo gênero musical.

1.2.1 Cornélio Pires: o grande divulgador da música caipira

A cultura caipira começou a ser difundida pelo país no início do século passado através do jornalista e escritor Cornélio Pires (1884-1958). Natural de Tietê, ele foi também considerado o primeiro e o maior divulgador da música caipira na primeira metade do século XX. Gravou discos, escreveu livros, fez palestras, montou shows com monólogos e anedotas (escritos por ele), compôs música e organizou caravanas de violeiros que se apresentavam por todo o interior de São Paulo. Sua atuação foi tão relevante, que o universo da música caipira dividiu-se em *antes* e *depois* de Cornélio (Nepomuceno, 1999).

Entre 1926 e 1928 surgiu a “Turma Caipira Cornélio Pires”, composta, na sua maioria, de músicos caipiras provenientes de Piracicaba (São Paulo). Eles se apresentavam pelo interior paulista fazendo *shows* em que combinavam a música caipira com anedotas.

Com a invasão musical nordestina neste período, Cornélio Pires achou que era hora de dar apoio aos artistas da roça, pois até então suas músicas eram interpretadas somente por cantores urbanos, como Francisco Alves. Cornélio, empenhando-se em divulgar a música caipira feita pelos caipiras, acabou por se tornar responsável por um dos marcos da história desta música: a realização das primeiras gravações de modas de viola e de outros gêneros caipiras por violeiros-cantadores do interior paulista, em 1929 – na série de discos produzida pela Columbia.

Cornélio foi também o primeiro produtor independente de discos do país, bancando a série inaugural de modas de viola gravadas por autênticos caipiras. Dentre os primeiros intérpretes, pode-se citar Zico Dias e Ferrinho, Caçula e Mariano (tio e pai de Caçulinha), Arlindo Santana e Sebastiãozinho. Foram seis discos com uma tiragem de cinco mil cada um, trazendo anedotas, desafios, declamações, canas-verdes, cateretês, e a primeira moda de viola gravada, *Jorginho do Sertão*, recolhida por Cornélio e cantada por Caçula e Mariano. Depois destes discos, foram mais cinquenta e oito gravações até 1930. O sucesso da fórmula levou outros grupos a repeti-la, com o envolvimento e interesse das gravadoras pelo gênero. A partir de então, “violeiros do interior chegavam à cidade grande em busca de um espaço na rádio e na indústria fonográfica, embora as pequenas emissoras do interior também abrissem terreno para os talentos locais” (Alencar, 2004).

A década de 30 tornou-se muito rica musicalmente. O fluxo interior-capital intensificava-se e os cantores consagrados continuavam a incluir no repertório músicas com temas rurais. Vieram os sucessos de João Pacífico¹² (considerado o compositor referência da música que traduziu o Brasil rural, bucólico, mítico, rude e romântico) com as músicas *Cabocla Tereza* (toada), *Pingo d’água* e *Mourão da Porteira*. Surgem Raul Torres, com a moda de viola *Marvada Pinga*¹³, Ariovaldo Pires, conhecido como Capitão Furtado, e as duplas Alvarenga e Ranchinho, Tonico e Tinoco, e Jararaca e Ratinho. O cantar em duo, uma tradição do mundo rural, possibilitou a formação de duplas que marcaram fortemente a

¹² João Pacífico tinha como padrinhos Mario de Andrade e Guilherme de Almeida.

¹³ Esta genial moda de viola, um dos grandes sucessos de Raul Torres, que em princípio chamava-se *Festaça do Tietê*, acabou por tornar-se num hino do humor caipira.

música caipira. Com a grande divulgação dessa música, muitos compositores de música popular e até mesmo erudita usaram o tema rural em suas composições, dentre eles Ari Barroso (*No Rancho Fundo*), Noel Rosa (*Minha Viola*) e Villa-Lobos (*Trenzinho do Caipira*).

A aceitação do gênero nos centros urbanos devia-se, em parte, a seu apelo regionalista e nacionalista que coadunava com as propostas das elites intelectuais modernistas, valorizando essas formas de manifestação musical em detrimento dos ritmos populares urbanos. Por outro lado, essas músicas traziam temas e formas melódicas que se identificavam com a experiência de vida de muitas pessoas de uma outra geração e, por isso, as sensibilizava, explicando-se, então o seu sucesso.

1.2.2 Décadas de 40 a 70: música sertaneja se diversifica

A música e o bom humor caipiras conquistaram espaços. Além das músicas compostas por eles, a música anônima do povo interiorano oferecia um banquete à indústria fonográfica. As gravadoras disputavam as descobertas e os grandes nomes: na roça estava a grande produção musical. “Os caipiras se profissionalizavam e as duplas iam surgindo, sumindo e trocando de formação com incrível facilidade, na maioria das vezes por causa de encrencas entre as partes” (Nepomuceno, 1999).

Os avanços tecnológicos, incluindo-se o rádio e o cinema possibilitaram, a partir dos anos 40, a penetração de ritmos latinos na música caipira, como os mexicanos (corridos e *rancheras*) e paraguaios (guarânicas e polcas), além da influência dos tangos, *chamamés*, e das dezenas de versões de músicas paraguaias, mexicanas e espanholas. A introdução de novos instrumentos, como a harpa, o acordeon e o trompete (pistão) também foram de suma importância nesta nova fase da música sertaneja.

Muitos artistas viajaram para o exterior. Raul Torres foi ao Paraguai em 1935 e influenciou a introdução dos rasqueados e das guarânicas na música sertaneja, sendo que tropeiros e boiadeiros já ouviam esses sons das fronteiras, incorporados há mais tempo na música da roça, assim como os fandangos, trazidos do sul. Capitão Furtado com Mario Zan seguiam a oeste, na direção de Goiás, Mato Grosso e Paraguai. Após uma viagem ao

Paraguai, Mario Zan reivindicou a introdução do rasqueado¹⁴ na música brasileira. Nesta fase, a gravação de músicas caipiras tradicionais começou a entrar em declínio, sendo substituídas pelas gravações de boleros e guarânias.

Na década de 1940 e, principalmente, a partir da década de 1950, a compreensão do signo sertão, que antes era considerada uma região afastada, vai sendo deslocado para a identificação do espaço sertão com a atividade econômica pastoril. Pimentel (1997) explica que:

A reinvenção do sertão pastoril corresponde a um momento do fluxo semântico de reinterpretação em que também o espaço se separou e se afastou das conotações que o aproximavam da noção de “espaço estriado”, como parece ser possível pensá-lo naquela primeira fase da música caipira. Nesse momento, o lugar do sertão ainda podia às vezes ser confundido com a morada do caipira e, portanto, como “espaço estriado” do bairro rural. Mas à medida que a noção do “bom sertão” vai-se impondo através principalmente da música sertaneja, vai havendo também um deslize semântico em virtude do qual a categoria sertão vai sendo empurrada para dar conta da invenção do pastoril, ao mesmo tempo em que o vazio que deixa vai sendo ocupado por outros signos: “bairro” ou “bairro rural” (p. 28-29).

No final dos anos 40 entrou em cena o campineiro Nelson Perez. Sob a influência norte-americana do pós-guerra e dos filmes de caubóis de Hollywood, Nelson Perez mudou de nome fazendo surgir o *cowboy* Bob Nelson, que cantava versões da música *country* americana. Bob Nelson criou, na década de 1950, a ponte *sertanejo-country*. Seu estilo de composição, com letras divertidas e ritmo alegre marcaram a adolescência de futuros personagens do rock brasileiro como Roberto Carlos e Erasmo Carlos (Nepomuceno, 1999). Começava a separação entre os estilos caipira e *country*. A música sertaneja começava a se dividir.

Em 1956, a re-interpretação do sertão receberá fortes contribuições tanto no campo erudito quanto no popular. No campo erudito com a obra “Grande Sertão: Veredas”, no qual Guimarães Rosa ampliou o significado da palavra sertão em direção da universalidade, privilegiando o sertão como signo constitutivo da identidade nacional, que se reconhece como universal mesmo nas suas manifestações mais locais (Pimentel, 1997). No popular

¹⁴ Rasqueado é um jeito de tocar a viola trazida da polca paraguaia, que já era tocada nos estados do Mato Grosso e de São Paulo, próximo à fronteira. A sua forma de tanger todas as cordas ao mesmo tempo, com as costas dos dedos, rasqueando, marcaria muitos sucessos de Nhô Pai e Mario Zan nas décadas de 40 e 50.

houve a diversificação da música caipira, com o advento da música sertaneja¹⁵ e o surgimento da Festa de Peão de Boiadeiro, na cidade de Barretos (SP). Esta última, como acontecimento novo originado no interior paulista, conciliou uma tradição caipira nacional com o *country* americano. Os padrões importados foram reformulados para se ajustarem à tradição local. A Festa de Peão de Boiadeiro, tendo como cenário o mundo urbano, foi uma forma de introduzir o rural no urbano. Para Pimentel (1997), ela expressou a “domesticação do sertão”.

A transição para a década de 1960 foi um marco nas transformações culturais da população brasileira. A bossa-nova surge como um novo gênero da música popular brasileira, através do lançamento, pela Odeon, do histórico 78 rpm de João Gilberto - *Chega de Saudade*, música de Tom Jobim e Vinícius de Moraes (Castro, 2006).

Com a introdução de novos gêneros da música brasileira, como a bossa-nova, e da estrangeira, como o rock – também com o nascimento do movimento musical *Tropicalismo* em 1967, os gêneros sertanejo e caipira ficaram mais restritos ao interior. Contudo, a música sertaneja ainda mantinha um grande público fiel, na sua maior parte de origem rural.

Após ter vivido o seu apogeu da década de 50, a música sertaneja sofre uma mudança estrutural brusca, no fim dos anos 60, quando a dupla Léo Canhoto e Robertinho introduz a guitarra elétrica, o baixo e a bateria nas canções sertanejas – instrumentação básica do rock – associando-se à imagem do *cowboy* norte-americano e incluindo um “ritmo jovem” nas suas composições. Surge uma nova fase de transição da música sertaneja para a chamada música sertaneja romântica que se afirmará nos anos 80. Para Alencar (2004), a temática cantada, nessa fase de transição, é essencialmente urbana e individualista, predominando narrativas sobre o cotidiano de imigrantes nas grandes cidades. O enorme sucesso da fórmula levou as gravadoras a lançar inúmeras duplas com repertório e imagem semelhantes. A cultura sertaneja chegou à indústria cultural.

¹⁵ Apesar do termo sertanejo já ser adotado como definição de gêneros que não eram urbanos desde o começo do século passado, com as primeiras gravações de trovas sertanejas e modas caipiras, foi somente na década de 50 que ele foi incorporado definitivamente à música caipira, com a criação do selo “Sertanejo”, em 1959, pelo diretor artístico Palmeira, da gravadora Chantecler. Neste mesmo período, os gêneros musicais vindos do N e NE, começaram a ser diferenciados e denominados como música nordestina. Os termos música caipira e música rural só voltariam a serem usados pelos violeiros da geração de 90.

Dentro deste novo contexto, o da indústria cultural, se destacou a atuação de Sérgio Reis, que, na opinião de Roberto Zan (2003), foi um dos intérpretes responsáveis pela inauguração dessa fase. Em 1973, marginalizado no mercado devido ao fim da Jovem Guarda, da qual fazia parte, Sérgio Reis teve a iniciativa de gravar uma composição do repertório sertanejo, após presenciar uma multidão cantar a música “Menino da Porteira” (Teddy Vieira e Luizinho), durante um show na praça de uma cidade do interior mineiro. De volta a São Paulo, entrou em contato com Tony Campelo, então produtor da RCA, que lhe garantiu a gravação desta composição famosa de Teddy Vieira. Sérgio Reis deu um novo tratamento à música, com arranjo mais *moderno*, incluindo instrumentos eletrônicos, economizando nos duetos e cantando com pronúncia *urbana*. Esta nova interpretação da música sertaneja deu a ele um sucesso enorme de vendagem.

1.2.3 Música sertaneja romântica *versus* música sertaneja raiz¹⁶

Com o surgimento dos rodeios na década de 1950 e com o avanço da pecuária no Brasil (sertão adentro), a figura do caipira – associado ao tradicional cultivo agrícola de subsistência – foi substituída aos poucos pela figura do peão das fazendas de gado. Praticamente o mesmo aconteceu com a música sertaneja. A partir do enfoque das Festas de Peão e a sua influência na cultura brasileira, começou um movimento de criação musical, também de cunho sertanejo, que procurava se diferenciar desta música pela referência não mais ao imaginário caipira, mas ao do sertão pastoril, como escreveu Pimentel (1997):

“...a desqualificação leva à completa invisibilidade do caipira de seu mundo. No nível das representações simbólicas adotadas tanto na música sertaneja quanto nas festas do peão de boiadeiro, o caipira é um personagem completamente ausente. Em seu lugar surgem peões, vaqueiros, *cawboys*, ginetes, capatazes, sinoeiros, culateiros, fazendeiros, *marchants*, juízes de rodeio, etc. Nesse contexto, a invisibilidade do caipira amplia-se, cristalizando-se na agricultura em geral, fazendo com que a oposição alcance um nível mais elevado que é o da pecuária *versus* agricultura.” (p. 28).

A música sertaneja começa a ter como referência não mais a cultura caipira, mas sim a cultura pastoril. Muitas canções passam a ter como tema principal as grandes

¹⁶ O uso do símbolo *raiz* faz remissão às idéias de pureza, de autenticidade e de tradição. “A simbologia constitutiva da árvore, aliás, é de uso generalizado e bastante recorrente quando se trata da remissão à idéia de tradição” (Pimentel, 2006, p.12).

distâncias, as grandes boiadas e a imensidão do sertão. Há um enriquecimento na temática da música sertaneja e ao mesmo tempo uma maior referência ao sertão “caipira”.

Dando espaço à idéia do peão, somada à influência da indústria fonográfica cultural, somadas à influência da cultura americana, aparece paralelamente o início de uma variante da música sertaneja, a formação da chamada música sertaneja romântica.

Surgem, então, a partir da década de 1980, dois gêneros diversos: música sertaneja raiz *versus* música sertaneja romântica. Dentro da música sertaneja raiz, englobam-se as duas vertentes do imaginário social sertanejo, ao qual a música caipira e a música sertaneja recorreram respectivamente: a do *mundo caipira* e a do *sertão pastoril*. Portanto, esta outra variante da música sertaneja, que começa a surgir paralelamente, refere-se ao mundo rural moderno, ou seja, ela abrange o mundo urbano, tendendo a ser instrumento que reflete a cultura de massa.

1.2.4 A nova geração de compositores caipiras

Ser caipira ou um moderno sertanejo é uma questão de destino, gosto, herança cultural, expectativas, escolha – cada músico tem a sua definição. O artista do interior pode escolher entre manter a tradição, cantando para platéias menores, ou trocar a viola por uma banda inteira e botar milhares de pessoas de braços para o ar, no ritmo de rodeios e rocks de salada pop-sertaneja.

(Rosa Nepomuceno)

Durante décadas a música caipira, desde a sua divulgação por Cornélio Pires no início do século passado, sofreu transformações e influências externas. Chamada de música sertaneja, a partir do seu envolvimento com o meio urbano e com a indústria fonográfica, chegou a descaracterizar-se, transformando-se na década de 80, em um outro segmento tão distante de sua origem que ficou conhecido como música sertaneja romântica. Entretanto, alguns músicos como Tinoco e a dupla Pena Branca e Xavantinho relutaram contra esta transformação imposta pela indústria cultural e pela indústria fonográfica no meio sertanejo, e mantiveram viva a música sertaneja raiz do início do século, tentando preservar as características estilísticas e a tradição da música caipira. Assim conclui Catelan e Couto (2005):

Chegamos ao final dos anos 1980 com a música caipira totalmente descaracterizada e praticamente excluída dos meios de comunicação. Apesar disso, essa música resistiu, mesmo que silenciosamente, nos diferentes cantos e toques pelos recantos do País, especialmente nas regiões Sudeste e Centro-Oeste. Isto porque, mesmo isoladamente, houve sempre movimentos de resistência em favor da cultura caipira como fizeram os violeiros e cantadores Rolando Boldrin, Renato Teixeira, Almir Sater e Adauto Santos. De fundamental importância para esse resgate, foram também as duplas Pena Branca e Xavantinho e Zé Mulato e Cassiano (p. 49).

No meio de toda essa transformação ocorrida durante estas décadas, uma outra fase da música sertaneja começou a surgir na década de 1970. Foi a chamada *nova geração de músicos caipiras*, composta em sua maioria por compositores de origem urbana e universitária que foram em busca das raízes da música brasileira. Sobre estes novos caipiras, Nepomuceno (1999) escreve:

A partir da década de 70, a viola conquistou a classe média urbana, de jovens saídos das universidades, trazendo sangue novo à velha cultura, retrabalhando seu acervo de melodias, seus temas, suas poesias. Ouviram mitos como João Pacífico, Tonico e Tinoco e grandes violeiros como Tião Carreiro. Os “novos caipiras” fizeram a viagem de volta, ou seja, do urbano para o rural. Conquistaram os palcos dos teatros de São Paulo e Belo Horizonte, conquistaram platéias que até então não tinham contato com este tipo de música, criam selos, revistas, cursos, métodos de ensino de viola (p. 34).

O tema da viola e do violeiro sempre foi recorrente na música regional do interior do país. Redescobertos nos anos 70 por alguns compositores regionalistas, a viola e a maneira de viver do violeiro foram usadas por eles como fonte de produção musical. Alencar (2004) denomina este tipo de música como “canção regionalista”, explicada por ela como a produção de compositores contemporâneos – *caipiras ilustrados* –, que buscam no mundo rural sua fonte de inspiração, preservando elementos da cultura musical tradicional, mas, ao mesmo tempo, incorporando, na maioria das vezes, os novos paradigmas da MPB. Estes compositores regionalistas são caracterizados pela alta qualidade de suas composições, a então chamada nova música caipira. Alencar (2004) define “canção regionalista”:

Podemos, então, definir a “canção regionalista” como aquela que, ancorada em raízes tradicionais, busca ser *moderna*, ou seja, dialogar com as correntes culturais de seu tempo, para tanto atualizando temáticas e formas de criação e interpretação musicais. Tomadas aqui como documento, as canções são representações reveladoras da época em que são produzidas, possibilitando o

diálogo entre os signos musicais e as idéias e sensibilidades do seu tempo (p. 12).

Segundo Zan (2003), inicialmente é importante lembrar que esse estilo de música popular, identificado como sertanejo ou caipira, nos remete a um determinado modo de vida ou a um tipo de sociedade que, na atualidade, praticamente desapareceu. O desenvolvimento do capitalismo no Brasil, acompanhado pela industrialização e pela urbanização da sociedade brasileira, especialmente ao longo do século XX, provocou o rompimento do “equilíbrio ecológico e social” do modo de vida dentro da cultura caipira. Mas, apesar da sua desintegração, aspectos dessa cultura ainda sobrevivem na memória de boa parcela da população brasileira.

Estes novos caipiras, ou *caipiras ilustrados*, ou *compositores pesquisadores* como chamou Zan (2003), de formação universitária, se dedicam à música caipira, compondo não pela repetição das velhas formas, mas pelo potencial que esse universo cultural oferece, para que a música brasileira avance em direção ao futuro, coerente com a evolução, naturalmente moderna. Todos têm origem nas classes médias e uma vivência urbana, o que lhes possibilita o acesso à cultura letrada e, portanto, às rápidas transformações que atingiram, e atingem, o país e o mundo. Mas, também, mantêm um vínculo ainda forte com a cultura popular da sua região, adquirida através de vivências nas pequenas cidades do interior ou mesmo no mundo rural.

O ponto de partida desta nova fase da música caipira ocorreu em 1977 com dois momentos importantes: o lançamento do primeiro disco do violeiro Renato Andrade¹⁷ intitulado *A Fantástica Viola de Renato Andrade*, que incentivou outros músicos a se dedicarem à viola, e a gravação de *Romaria* de Renato Teixeira¹⁸ em 1977, pela cantora Elis Regina, criando-se, a partir de então, um espaço para que a música do interior paulista

¹⁷ Renato Andrade (1932-2005) dedicou-se à música desde muito cedo. Estudou violino em Belo Horizonte por influência da família. Anos mais tarde, de volta à sua terra natal, a cidade de Abaeté em Minas Gerais, tomou contato com a viola caipira, ficando fascinado pelo instrumento. Tempos depois abandonou o violino e dedicou-se exclusivamente ao estudo da viola. Tornou-se um dos grandes violeiros da música brasileira, conciliando o erudito com o popular, ficando conhecido como o instrumentista que levou a viola para a sala de concertos. Após o lançamento do seu primeiro disco em 1977, foi convidado a fazer uma série de apresentações nos Estados Unidos. Era a primeira vez que a viola caipira pisava terras estrangeiras.

¹⁸ Renato Teixeira, santista, era compositor típico da MPB universitária, tocava bossa-nova no violão. Com o sucesso de *Romaria* por Elis Regina, Renato Teixeira mudou de carreira, dedicando-se à música caipira.

invadissem o mercado. Sousa (2005) relata a importância que *Romaria* representou no meio musical popular brasileiro:

Romaria, gravada por Elis com o acompanhamento do grupo Águia, de Teixeira, se tornou, enfim, o mais consagrado exemplar do namoro da música caipira com a MPB. E auxiliaria, ainda, a desenfrear um movimento de renascimento do gênero caipira original, nas décadas seguintes, aí já com a ajuda do violeiro Almir Sater, discípulo direto de Tião Carreiro (p.162).

Na década seguinte veio Almir Sater, sob influência de Renato Andrade, mostrando que a viola poderia ser um instrumento nobre nas mãos de um virtuoso de padrão internacional. A partir daí jovens violeiros surgiram por todos os cantos do sertão Centro-Sul do Brasil.

Estes novos músicos fizeram o mesmo caminho de Cornélio Pires, que em 1929 tornara-se o primeiro produtor independente de discos do país. Eles fazem CDs com dinheiro próprio e se lançam em selos pequenos. Mostram que existe mercado para este tipo de música caipira e regional, pois o que orienta as ações desses artistas – e até mesmo a identificação do público com esse repertório – são as novas demandas por autenticidade e alteridade que se reforçam frente à padronização global. Este novo movimento cresce a cada dia e se constitui numa força paralela que atua fora do esquema das multinacionais do disco. Entre os músicos desta fase, podemos citar: Roberto Correa, Ivan Vilela, Chico Lobo, Pereira da Viola, Braz da Viola, Juraildes da Cruz, Renato Teixeira, Almir Sater, Adauto Santos, Passoca e Elomar Figueira Mello, entre outros.

As composições destes novos caipiras não são totalmente idênticas às composições dos músicos caipiras do início do século passado. Diferem um pouco, mas são verdadeiras, pois trazem em cada frase musical a trajetória de quem toca e canta: pessoas que têm em comum a história familiar e afetiva profundamente ligada ao universo caipira, sendo munidas de um respeito imenso por esta música e seus grandes intérpretes do passado. Outra característica é que o caipira atual não mais conserva, necessariamente, o cantar em dupla. Muitas interpretações, tanto do repertório antigo quanto do novo, são cantadas sem o acompanhamento vocal da segunda voz. Apesar da sua instrumentação mais sofisticada, com o uso de instrumentos eletrônicos, a nova música caipira mantém as suas principais características, que são o uso da viola, os temas relacionados ao campo, elementos como o estilo da moda de viola e ritmos marcantes das cantigas e toadas. Alencar (2004) ressalta o hibridismo na música popular:

No caso da música popular contemporânea, as influências internas e externas à cultura do país indicam um hibridismo cada vez mais intenso, com a superação de dicotomias como erudito-popular, rural-urbano, arcaico-moderno, entre outras, o que não implica o desaparecimento das tradições, mas sua (re) atualização periódica (p. 17).

É um renovar e um inovar na música caipira, mantendo vínculos fortes com a tradição. É o caminho criativo da hibridação. Entretanto, pode-se dizer que a tradição, segundo Zan (2003), não pode ser vista como algo estático, naturalizado. Ela é redefinida, construída, reconstruída permanentemente, no presente. Portanto a tradição é uma invenção moderna. É o homem do presente que olha para o passado e elege ou escolhe determinados aspectos que vão compor o que ele define ou reconhece como tradição.

Indícios da tradição também surgem com os artistas que conseguem mesclar gêneros rurais legítimos com arranjos modernos, como é o caso de Sérgio Reis, que fez a estratégia de unir seu canto solo, valorizando as raízes, os compositores tradicionais, os temas, a viola e incorporando os arranjos de banda. Já a dupla Rionegro e Solimões transita entre os dois gêneros, pelas velhas modas de viola e pelo som *pop* dos sertanejos modernos.

A partir da década de 1990, a música sertaneja raiz também começou a ser designada de música de raiz e até mesmo com o seu nome original de música caipira. Ela tornou-se um produto sofisticado de consumo da elite intelectual brasileira.

A música caipira desta nova geração, de características regionais, não se constitui numa *tradição inventada* ou mesmo num *lugar de memória*, que implicam na morte (ou quase) de uma tradição. É uma autenticidade aberta às mudanças, que tem encontrado caminhos para instituir o novo, o original, sem perder os vínculos com o passado e com a valorização das tradições. A canção regionalista destes compositores que transitam entre a tradição e a modernidade é a expressão de um momento de construção de uma das possíveis identidades regionais, dialogando com o seu tempo, sem perder de vista as raízes da cultura do sertão caipira e regional.

CAPÍTULO 2 – MÚSICA REGIONAL DO SERTÃO CAIPIRA BRASILEIRO

A música é uma forma de discurso tão antiga quanto a raça humana, um meio no qual as idéias acerca de nós mesmos e dos outros são articuladas em formas sonoras.
(Keith Swanwick)

2.1 ASPECTOS GERAIS: ESTILO, REGIONALISMO E LINGÜÍSTICA

Uma das características analisadas por Mário de Andrade (2006) como sendo expressiva da musicalidade dentro do cancioneiro popular brasileiro é a forma, referindo-se à rica diversidade das formas estróficas, com ou sem refrão, no populário nacional. A forma estrófica A-B (A = estrofe; B = refrão) se mantém na música regionalista e folclórica, como parte dos esquemas repetitivos típicos da música popular. Nas canções estróficas, a música é repetida literalmente de estrofe para estrofe, às vezes com pequenas variações. É assim no que se refere a todas as canções escolhidas para este trabalho, com exceção de *Queimadas*.

A maioria destas canções também é caracterizada por ser *toada*, uma das principais manifestações da música caipira. Incluem-se nesta definição *Tristezas do Jeca*, *Saudade Brejeira*, *Violeiro Triste*, *Cheiro de Relva* e *Romaria*. Segundo Alvarenga (1950), a toada não tem um caráter definido musicalmente. Segundo a *Enciclopédia da Música Popular Brasileira* (1998), na definição de Renato Almeida, além de ela ser designada como uma canção breve, na forma de refrão e estrofe, ela é também formada por quadras: estrofe composta de quatro versos.

Com base nesta última descrição, pode-se esclarecer a confusão que há na letra do refrão de *Tristezas do Jeca*. Na versão mais comum canta-se:

Nesta **viola** eu canto e gemo de verdade.
Cada **toada** representa uma saudade.

Porém, segundo a interpretação de Inezita Barroso, uma das grandes estudiosas da música folclórica e caipira, a letra do refrão é:

Nesta **estrada** eu canto e gemo de verdade.
Cada **quadra** representa uma saudade.

Angelino de Oliveira, autor da música, além de músico e compositor, era também um grande poeta. Por isso, existe mais lógica na versão de Inezita Barroso do que na versão comumente difundida. As estrofes de *Tristezas do Jeca* são compostas na forma de quadra. Dizer que “cada quadra representa uma saudade” é muito mais lógico que dizer que “cada toada”, pois ele está falando do seu poema e não de várias músicas.

Entretanto, cabe ressaltar que a definição do estilo das músicas regionais e caipiras pode variar de acordo com a maneira como ela é conduzida pelos arranjadores e/ou intérpretes. Um exemplo é *Triste Berrante*, que no CD do próprio Adauto Santos, seu autor, está descrita como toada. Porém no CD de Pena Branca e Xavantinho, ela aparece como moda campeira.

Moda Campeira é um tipo de canção muito comum no sul e sudeste do país, semelhante à moda-de-viola. Seu ritmo lembra a guarânia ou o rasqueado, mas com um andamento mais lento, sendo tocada em compasso ternário. O compositor Anacleto Rosas Jr. foi considerado o pioneiro desse gênero. A dupla Tônico e Tinoco foi uma das que mais cantaram essa modalidade, gravando ao longo da carreira, dezessete modas campeiras.

No arranjo que se encontra anexado a este artigo, *Triste Berrante* foi trabalhada como moda campeira, pois as suas características vão ao encontro a esta última definição, inclusive assemelhando-se à própria interpretação do compositor Adauto Santos.

2.1.1 A temática e o universo da canção regionalista

Entendendo a música como uma forma simbólica de manifestação artística e, portanto, como uma forma de comunicação inter pessoal, o processo de interpretação do conteúdo das músicas regionais se dá a partir da possibilidade de familiaridade com – e reconhecimento de – determinadas estruturas musicais e simbólicas presentes nas suas canções, como acontece na música caipira. No universo temático do sertão caipira no qual a música sertaneja raiz é o seu maior representante, o que prevalece é a Saga dos Boiadeiros, Tropeiros, Carreiros e Lavradores; o Misticismo; a Religiosidade; o Caipira e sua região; e, finalmente, as histórias trágicas de Amor, de Morte e as adversidades existentes na vida sertaneja. Catelan e Couto (2005) expressam bem a temática da música caipira:

A música caipira é simples, singela, natural e mais original por estar vestida com o cheiro e o sabor das coisas da terra. São os sabores e sons que nascem no interior, nos ponteados das violas e nas cantorias de homens simples. Ela revela a vida do tropeiro, do peão de boiadeiro, do mestre carreiro e tantas outras figuras interessantes do interior. A música caipira revela ainda manifestações como a Congada, o Cururu, a Folia de Reis, ou seja, revela a mais autêntica vida do homem do interior, do homem do sertão brasileiro. Nestas músicas encontramos a alegria, a tristeza, a saudade, o humor, a bravata, a religiosidade, o misticismo (p.47).

A recorrência de alguns temas, como tristeza, saudade e religiosidade, é muito comum na música regional e caipira, caracterizando sentimentos profundamente humanos. Os temas que marcam os arranjos aqui analisados pontuam um misto de saudade, tristeza, contemplação, religiosidade, romantismo, mostrando a vida árdua do sertanejo nordestino, o cotidiano tranquilo do caipira do centro-sul, as emoções tristes e alegres celebradas pela viola, a presença amiga do boi e da boiada.

Porém, é interessante notar que estes motivos de tristeza e saudade não implicam necessariamente em um perfil melancólico da canção. A gravação original de 1937 da canção *Violeiro Triste*, com a dupla Alvarenga e Ranchinho, por exemplo, possui uma interpretação e um arranjo orquestral cujo caráter é bastante alegre, num andamento rápido e ritmado; em outras gravações mais recentes, tanto por Rolando Boldrin quanto por Teca Calazans, o andamento é mais lento, ainda que não chegando a caracterizar melancolia, mas, sim, uma música apaixonante, pois o caipira nada mais é um ser apaixonado, romântico¹⁹ no verdadeiro sentido da palavra, e isto está bem refletido em suas canções. Tudo o que o caipira compõe é com paixão e, por isso mesmo, sua interpretação ao cantar não é chorosa. Um outro exemplo é a toada *Queimadas*, que, apesar da letra trágica, tem um caráter melódico e harmônico bem diferente.

Saudade Brejeira revela bem o tema da saudade. Sobre este assunto, Alencar (2004) escreve:

O tema da saudade continua muito presente na produção da música regionalista. Seja a saudade da terra natal, seja da mulher amada, as canções expressam o sentimento de tristeza, de nostalgia, pela ausência de alguma coisa ou de alguém (p.222).

Quando José Eduardo Moraes escreveu *Saudade Brejeira* na década de 80, ele residia no Rio de Janeiro. Por isso, a música foi composta com o sentimento de alguém que

¹⁹ Não confundir com a música sertaneja romântica, que tem outro sentido.

está longe da terra natal. Sendo assim, a canção tem o intuito de revelar o modo de vida do interior goiano, paraíso perdido de que o “eu poético” sente saudades. Esta associação da terra natal com o paraíso perdido é recorrente na canção sertaneja.

Outra característica que se encontra na canção sertaneja é a construção de uma memória social da vida no campo, gerando uma nostalgia, uma “saudade da terra” revelando uma re-elaboração de espaços e tempos já perdidos no passado, mas mantendo ainda um elo significativo com o presente, possibilitando o não-esquecimento. Este é o tema da moda campeira *Triste Berrante*, de Adauto Santos, que conta o progresso chegando: “*O novo vem e o velho tem que parar, o progresso cobriu a poeira da estrada (...) ali, passava boi, passava boiada, tinha uma palmeira na beira da estrada onde foi cravado muito coração*”. Para Alencar (2004), saudade – um misto de dor e esperança, nostalgia e espera, falta e desejo – é uma das marcas da cultura luso-brasileira. Esta moda campeira também usa o tema do berrante e da boiada, que são tidos como símbolos e referência do sertão pastoril.

O sucesso inegável destas músicas que remetem ao mundo rural – tanto em shows de cantores quanto em concertos corais – é, em parte, devido o fato de que induz o ouvinte a sentir uma certa nostalgia do campo, um alívio, ainda que temporário, para as aspirações modernizantes da vida na grande cidade.

2.1.2 Regionalismo na Canção

A música, enquanto texto, também se constitui numa forma de expressão da realidade, estabelecendo com esta uma relação dialógica, que cabe ao arranjador captar. Segundo Alencar (2004), enquanto linguagem, a música é também um *texto*, constituído de uma parte literária e de uma parte musical propriamente dita, ambas produtoras de imagens e de sentidos. Letra e música constroem imagens literárias e musicais que, para serem lidas e decifradas, exigem o conhecimento dos códigos não só da época estudada quanto da própria região no qual está inserida: “A imagem possui uma função epistêmica, de dar a conhecer algo, uma função simbólica, de dar acesso a um significado, e uma estética, de produzir sensações e emoções no espectador” (Pesavento, 2003).

O século XX foi muito importante na música regional brasileira para a consolidação e disseminação de uma prática artística que, além de construir a identidade sonora do país, traduziu os conteúdos humanos e as características regionais em canções formadas de melodia e letra. O canto sempre foi uma dimensão potencializada da fala e esse é um aspecto relevante a se levar em conta quando se trata de avaliar a sonoridade brasileira regional na forma de canção. As melodias da canção regional mimetizam as entoações da fala para manter o efeito de que cantar é dizer algo, só que de uma maneira especial. Segundo Tatit (2004):

A prática musical brasileira sempre esteve associada à mobilidade melódica e rítmica de palavras, frases e pequenas narrativas ou cenas cotidianas. Trata-se, de uma espécie de oralidade musical em que o sentido só se completa quando as formas sonoras se mesclam às formas lingüísticas inaugurando o chamado gesto cancional. Tudo ocorre como se as grandes elaborações musicais tivessem constantemente instruindo um modo de dizer que, em última instância, espera por um conteúdo a ser dito (p.43).

A oralidade teve um papel determinante na configuração da sonoridade brasileira, configurando-se o formato “melodia e letra”. É impossível dissociar uma da outra. Para Tatit (2004), em todos os períodos, desde o descobrimento, a percussão e a oralidade vêm engendrando a sonoridade do país, ora como fator étnico ou regional, ora como contenção dos impulsos abstratos peculiares à linguagem musical. O autor ainda conclui dizendo:

Ao se transformar em canção, a oralidade sofreu inversão do foco de incidência: as entonações tendem a se estabilizar em “formas musicais”, na medida em que se instituem células rítmicas, curvas melódicas recorrentes, acentos regulares e toda sorte de recursos que asseguram a definição sonora da obra; a letra, por sua vez, liberta-se consideravelmente das coerções gramaticais responsáveis pela inteligibilidade de nossa comunicação diária e também se estabiliza em suas progressões fônicas por meio de ressonâncias aliterantes (p.42).

Existe nas letras das canções regionalistas uma variação considerável na escrita e, conseqüentemente, dúvidas prementes na hora da confecção de um arranjo de se decidir o que é certo e o que é errado. Os cantores e intérpretes acabam por modificar, em muitos casos, algumas palavras ou expressões, acrescentando a letra “S” e certas preposições onde não as havia originalmente, numa tentativa de querer “corrigir” possíveis “erros”. Em casos extremos encontra-se até mudanças de palavras. É o caso da gravação de *Arrumação* com Sérgio Reis. Se comparada com a original do próprio Elomar, fica clara a modificação de

algumas palavras. Sérgio Reis acrescenta artigos, coloca a consoante “S” no final de algumas palavras:

Elomar:

Futuca a tuia, pega u catadô / Vamu plantá feijão no pó.

Sérgio Reis:

Futuca a tuia, pega o catadô / Vamos plantá o feijão no pó.

Assim, quais são os parâmetros de autenticidade literária e de pronúncia a serem seguidos na performance pelo regente ou na confecção do arranjo pelo arranjador? O fato é que em muita destas canções regionalistas está embutida uma variação dialetal da língua portuguesa. Quanto a este assunto, Amaral (1982) diz:

Com os elementos que vieram do português, do tupi e de outras línguas, formaram-se no Brasil numerosos vocábulos, principalmente por derivação, já no seio do povo paulista, que através do seu movimento de expansão pelo território nacional os levou a longínquas regiões, já em outras terras, de onde foram trazidos (p.64).

Ainda segundo Amaral, encontra-se no falar caipira do Estado de São Paulo, e na própria linguagem das pessoas educadas, toda uma multidão de neologismos derivados, alguns muito expressivos e já indispensáveis àqueles mesmos que procuram fugir à influência do regionalismo, como por exemplo, a inclusão de verbos como “chifrar”, “passarinhar”, “capinar”, “fuchicar” e dos substantivos “sitiente”, “moçada” e “mulecada”, entre outros.

A língua portuguesa no Brasil possui uma relevante variedade de dialetos, muitos deles com uma acentuada diferença lexical em relação ao português padrão. O falar da região norte do Brasil, por exemplo, não é o mesmo que encontramos nas regiões centro-oeste ou sul. Mesmo entre os estados de São Paulo e Minas Gerais existem diferenças neste aspecto da “dialetação” portuguesa. É o dialeto caipira *versus* o dialeto mineiro. Entretanto, no sul e no Triângulo Mineiro do estado de Minas, a predominância é a do dialeto caipira. Tais diferenças, porém, não prejudicam a inteligibilidade entre os locutores de diferentes dialetos.

2.1.3 O dialeto caipira

Quando desembarcaram no Brasil, em meados do século XVI, os jesuítas viram-se na instância de, como parte do plano de colonização, dominar a língua geral falada entre os índios Tupi, que se encontravam na maior parte da costa brasileira. Uma vez estabelecido na capitania de São Vicente (atual São Paulo), Padre José de Anchieta criou uma gramática reformada para esta língua – que passava a incorporar também elementos do português e do espanhol – nos moldes das línguas latinas e um dicionário para auxiliar o trabalho social e de catequização da ordem jesuítica na colônia. Essa nova língua geral foi chamada *nheengatu*, que quer dizer língua boa, língua fácil. Até o fim do século XVII, a língua geral foi a única que se falou na região centro-sul do país. Durante todo o século XVIII falava-se duas vezes mais o *nheengatu* que o português. Segundo Martins (2004-2005), o *nheengatu*, também conhecida como “língua geral”, foi o verdadeiro idioma nacional usado como língua de conversação cotidiana até meados do século XVIII, quando esta foi proibida pelo rei de Portugal. Mesmo assim continuou sendo falada e, hoje em dia, encontram-se reminiscências dela em cidades como Campo Grande (MS).

Da língua geral ficou remanescente o dialeto caipira (Martins, 2004-2005). Pelo fato de os índios terem grande dificuldade na pronúncia de consoantes como o “L” e o “R”, principalmente nas finalizações das palavras, elas acabaram sendo suprimidas. Palavras como quintal e animal, por exemplo, se transformaram em “quintá” e “animá”, e verbos como falar, dizer e por ganharam a pronúncia “falá”, “dizê” e “pô”. O “R” e o “L” tornaram-se um acento e não mais uma letra. Outras antigas dificuldades lingüísticas dos índios acabaram por fazer parte do dialeto caipira, como a pronúncia das consoantes dobradas como o “LH”: as palavras orelha, mulher, olhos e colher transformaram-se em “orêia”, “muié”, “zóio”, e “cuié” (quatro vogais no lugar da pronúncia de três). Assim como as palavras homem e flor ficaram com a pronúncia “óme” e “fulô”. “Houve uma abundância das vogais em detrimento das consoantes, até mesmo com a introdução de vogais onde não existiam (Martins 2004-2005)”.

A entonação da língua portuguesa em Portugal, com predominância dos sons ásperos das consoantes e com a sua execução rápida, não se consagrou no Brasil. A influência da sonoridade da língua geral, o *nheengatu*, sobre a língua portuguesa, deixou a

sua entonação mais doce e mais lenta, ou seja, mais “malemolente”. Martins (2004-2005) escreve:

É comovente a reação dos jovens quando descobrem que são falantes do que resta da língua que já foi a língua do povo brasileiro, e que conhecem um grande número de sons e palavras tupis. O que lhes dizem que é erro e ignorância, na verdade é história social, valorosa sobrevivência da nossa verdadeira língua brasileira. Se não fosse assim, seria impossível rir daquela história de dois amigos mineiros que resolveram temperar a prosa com café. E foram para a cozinha. Água fervida, coador preparado, um pergunta para o outro: “Pó pô o pó?”. E o outro responde: “Pó pô!”. De fato, somos um povo bilíngüe e o reconhecimento deste bilingüismo seria fundamental no trabalho dos educadores, em particular para enriquecer a compreensão da língua portuguesa, última flor do Lácio, inculta e bela, mais bela ainda por que invadida por este outro lado da nossa identidade social, que teimamos em desconhecer (p.47).

Cantar uma música caipira ou outro tipo de música regional e não reconhecer o seu dialeto é uma lástima. Com base nesta constatação de Martins citada acima, não podemos considerar que o caipira fala errado. Ele tem o jeito próprio de expressar o português, dentro de uma concepção lingüística influenciada pela antiga língua geral, que se transformou no dialeto caipira. Martins em seu texto ainda conclui:

No caso do falar caipira, trata-se do dialeto caipira, uma variação dialetal da língua portuguesa, fortemente influenciada pelo nheengatu ou língua geral. O dialeto caipira não foi criado pelos jesuítas. O dialeto caipira decorreu, no meu modo de ver, da predominância do português falado sobre o português escrito, num universo de fala em que a população também falava nheengatu cotidianamente, mais que o português. Minha impressão é a de que o dialeto caipira resulta das dificuldades de nheengatu-falantes para falar o português, sobretudo a partir de quando a língua geral foi proibida. É nesse sentido que afirmo que o dialeto caipira é uma derivação ou um desdobramento do nheengatu (p.47).

Existem ainda muitas outras ocorrências da variação dialetal da língua portuguesa no dialeto caipira. A troca da letra “R” pela letra “L” é muito comum: falta, malvada tornam-se “farta” e “marvada”. A exclusão do plural também acontece, ou por convenção, ou por licença poética. Durante a pesquisa de base para o repertório analisado neste estudo, foi encontrado, na gravação original da música *Queimadas*, interpretada pela dupla Pena Branca e Xavantinho (este o autor da obra), a exclusão do plural em certos momentos, embora a frase citada seja configurada no plural: *São pedaço de riqueza / Devorada com a peste*. No arranjo desta música, esta autora optou por manter a pronúncia original da dupla

que também usou o dialeto caipira nas palavras homem e doutor, que passaram para “óme” e “doutô”.

A nova produção de composições de música caipira, e a reinterpretação de algumas canções do repertório tradicional por músicos e compositores da nova geração de “caipiras” mesclam o português culto com um pouco do dialeto caipira. Em alguns casos também encontramos o *over correction*, que é a tentativa de se corrigir o “errado”, ocasionando excessos. O resultado final é um termo errado. Um exemplo é a dupla Pena Branca e Xavantinho. Considerada, pela sua origem simples e rural, uma das mais autênticas duplas caipiras a partir da década de 1980, eles incorporaram o dialeto caipira até mesmo no seu falar. Em 2002, ao conversar com o Pena Branca ao telefone, ele finalizou a conversa dizendo: “tudo de ‘bão’, viu ‘fía’? ”. *Fia* ao invés de filha é a pura demonstração deste dialeto. Porém, em virtude de sua simplicidade, em algumas gravações eles procuravam “corrigir” o português, incorrendo no *over correction*. É o caso da música *Minha Floresta* (Fátima Leão/Neto/Alexandre). Em seu CD *Semente Caipira*, Pena Branca muda a palavra *moto serra*, para *motor serra*, simplesmente achando que assim é o correto.

Renato Teixeira e Almir Sater já não empregam o dialeto caipira, ou se usam, fazem-no com bem menos frequência. Em uma de suas composições, *Rapaz Caipira*, Renato Teixeira faz uma alusão ao sotaque do caipira, carregando a pronúncia do “R”: *Qui m’impor(h)ta, qui m’impor(h)ta o seu preconceito, qui m’impor(h)ta / Você diz que eu sou muito esquisito e eu às vezes sinto a sua ira / mas na ver(h)dade assim é que eu fui feito / é só o jeito de um rapaz caipir(h)a*. Já na música *Romaria*, Renato Teixeira usa apenas o português culto.

A licença poética também é outro fator que o caipira usa em seus poemas. A música *Violeiro Triste* de Alvarenga e Ranchinho é um bom exemplo, tanto na aplicação do dialeto caipira quanto da licença poética. Com vistas à rima, o plural de algumas palavras é suprimido:

Canta, canta *bem-ti-vi*
 Pra mim *ouví*
 Canta, canta *sabiá*
 Pra me *consolá*
 Que a tristeza e a *sodade*
 Tão me fazendo *chorá*.

Tem uma viola que nas noite de *luá*
Quando pego a *ponteá*
Chora inté os passarinho
E quando a lua, lá no céu me vê sozinho
Põe a sua luz prateada, clareando o meu ranchinho.

CAPÍTULO 3 – AS OBRAS E OS COMPOSITORES

Este capítulo apresenta uma abordagem geral sobre as nove canções arranjadas e analisadas que integram o quarto capítulo deste estudo. A seguir, é feita uma breve análise contextual, com comentários sobre a música, curiosidades, gênero, estilo, letra, temática, período histórico, gravações, assim como uma visão biográfica de seus receptivos compositores, com a exceção da *Ema Regateira*, que é de autoria desconhecida.

Uma boa pesquisa sobre a origem e as características musicais que envolvem as canções e também sobre os seus compositores é de suma importância, para que o arranjador possa compreender melhor o universo musical do qual irá trabalhar no seu arranjo. Isto faz com que ele tenha subsídios musicais e um maior domínio da música. Este tipo de pesquisa serve não só para o arranjador, mas também, ilustrar a música para os próprios coristas.

3.1 O Batuque da Ema Regateira (recolhida)

De autoria desconhecida, Ema Regateira foi recolhida na comunidade rural de Caititu, no município de Correntina (BA) por Vagner Rosafa e a equipe do grupo de pesquisa “Sons do Cerrado” do Instituto do Tropic Subúmido (UCG), cantada por dona Maria de Lara. A música é considerada uma toada regional em ritmo de chula baiana, pois, na Bahia, chula designa genericamente as toadas alegres e vivas que se canta, como refrão, em ternos e ranchos-de- reis.

Esta toada descreve um costume comum entre os séculos XIX e XX no norte de Minas Gerais e o oeste da Bahia, a venda de pintos de ema. Conta a história, que o povo destas duas regiões saía pelo cerrado a procura de ovos de ema. Eles catavam os ovos, criavam e depois vendiam os pintos.

3.2 Romaria (Renato Teixeira)

Romaria foi considerada como um marco para o início da nova geração de compositores caipiras. Composta em 1975 por Renato Teixeira, foi somente no ano de 1977, quando foi gravada pela primeira vez por Elis Regina (*Elis*, Polygram, 1977), que esta canção ficou conhecida e tornou-se um clássico do repertório caipira e popular. Com seu refrão, que é a parte mais significativa da música – *Sou caipira, Pirapora, Nossa Senhora* – a canção expôs novamente a figura do caipira com sua música que, por esta época, andava bastante esquecida. Ela tornou-se a música-símbolo do caipira na cidade grande. Apesar do “eu lírico” ser um caipira, a linguagem culta é preservada, evitando-se a caricatura (Alencar, 2004). Ela traduziu o sentimento do caipira paulista diante da vida: aquele que teve como referência as romarias ao santuário da cidade de Aparecida do Norte, no Vale do Paraíba, onde Renato Teixeira viveu parte da adolescência e juventude.

Renato Teixeira (1945) nascido em Santos, SP, passou a adolescência em Ubatuba, SP, mudando-se depois para Taubaté, SP. Com uma formação mais voltada para a MPB, com influências da Bossa-Nova e do Tropicalismo, no final da década de sessenta decidiu tornar-se um artista regional, representando o Vale do Paraíba, no estado de São Paulo. Renato Teixeira conhecia todas as cidades da região, sua beleza natural, suas festas, congadas, folias, crenças e devoções. A música caipira já fazia parte de sua vida.

Em parceria com o compositor Sergio Mineiro, criou, na década de 1970, o grupo *Água* e, por meio dele, conseguiu assimilar o espírito da cultura caipira e projetá-la de uma forma contemporânea para todo o Brasil. “Tocamos muitos anos juntos até que, um dia, a Elis gravou *Romaria* e convidou o grupo para acompanhá-la na gravação. Foi um grande sucesso que mudou minha carreira e criou um grande espaço para que a música do interior paulista invadisse o mercado”, comenta Renato Teixeira em seu *site* oficial. Depois deste sucesso, fez parceria com Almir Sater, momento que foi fundamental para a sustentação de ambas as carreiras. Na década de 1980, fez parceria com a dupla Pena Branca e Xavantinho, considerada por ele os verdadeiros representantes da cultura caipira.

3.3 Violeiro Triste (Alvarenga e Ranchinho)

A temática de *Violeiro Triste* recorre à primeira fase da música caipira, que é a representação da natureza. Por meio dela, o caipira expressa o sentimento de saudade e tristeza numa forma poética e romântica. Aqui a menção à viola também mostra uma característica temática que predomina na música caipira. A primeira gravação de *Violeiro Triste*, pela dupla Alvarenga e Ranchinho, foi em 1937, pela Odeon. É interessante observar que esta gravação é acompanhada por uma orquestra (Orquestra Victor), muito usada nos primeiros tempos do rádio para este tipo de música, ao invés do conjunto regional, como ressalta Alencar (2004):

A utilização de grandes orquestras para a música brasileira é típica da Era do Rádio no Brasil, quando os maestros tinham à sua disposição tipos de orquestras adequados às músicas apresentadas, como apontamos atrás. Revela também a influência da música popular norte-americana no Brasil, sempre acompanhada de grandes orquestras, particularmente a música de cinema. O recurso buscava valorizar, de acordo com a estética da época, as melodias simples das canções sertanejas. Talvez se possa falar, parafraseando Wisnick, em uma “sinfonização da toada” (p.121).

A dupla Alvarenga e Ranchinho foi formada em 1929 por Murilo Alvarenga (1912-1978), nascido em Itaúna (MG) e por Diésis dos Anjos Gaia (1913-1991), nascido em Jacaré (SP). Iniciaram sua carreira de sucesso em São Paulo, em 1930, com o apoio do Capitão Furtado. Neste mesmo ano se apresentaram no Cassino da Urca, no Rio de Janeiro. O show, incluindo anedotas e brincadeiras nos moldes da Turma de Cornélio Pires, fez muito sucesso. Além de valsinhas ligeiras, modas de viola, lundus, cateretês, marchinhas, rancheiras, arrasta-pés, a dupla compôs muitas paródias de sucesso da época, criando, segundo o que eles mesmos definiram como uma *crítica musical* que representavam suas composições satíricas.

Durante a ditadura Vargas, a dupla aproveitava dos shows e programas de rádio para criticar o governo, o que lhes valeu diversas prisões, mas também grande sucesso. Segundo a história, em 1939 a dupla foi convidada, pela filha do Presidente Vargas, para se apresentar no Palácio das Laranjeiras. Acabaram por divertir tanto o Presidente Vargas, mesmo cantando as músicas que o criticavam, que ele ordenou que nunca mais a dupla fosse perseguida. Durante quarenta e sete anos de existência, Alvarenga e Ranchinho

mantiveram-se fiel a um estilo que, em 1978, quando a dupla se desfez, já era considerada ultrapassada. “Juntamente com Tonico e Tinoco, foram as duplas mais importantes da história da música caipira” (Alencar, 2004).

3.4 Cheiro de Relva (Dino Franco / José Fortuna)

Cheiro de Relva é uma toada que conseguiu integrar com muito lirismo letra e melodia. Com a sua letra “Cheiro de relva traz do campo a brisa mansa e nos faz sentir criança a embalar milhões de ninhos...”, pode-se dizer que esta canção é um tributo à natureza.

Osvaldo Franco (n. 1936), natural de Paranapanema – SP, é cantor e compositor. Sua paixão pela música começou ao ouvir na infância os grandes ídolos da música sertaneja Tonico e Tinoco, Palmeira e Luisinho, Torres e Florêncio, entre outros. Aos 12 anos trocou a enxada pela carreira artística, abandonando de vez a lavoura, seu ganha-pão. Ao longo de sua carreira adotou vários pseudônimos como Piraçununga, Junqueira. A partir de 1968 tornou-se conhecido pelo pseudônimo de Dino Franco. É excelente compositor, tendo como gênero principal a Moda de Viola. No final dos anos 70, Dino foi autor, com Nhô Chico, da moda de viola *Caboclo na Cidade* que radiografou com humor e nostalgia as transformações sofridas pelo caipira, da roça à cidade, e sua impossibilidade de voltar para o seu ranchinho (Nepomuceno, 1999). Fez grande sucesso quando formou dupla com Biá e depois com Mouraí.

José Fortuna (1923-1993), natural de Itápolis – SP, foi cantor, compositor, versionista e radialista, tendo o seu apogeu nos anos 50 com versões de guarânicas paraguaias (Nepomuceno, 1999). Compôs para a inauguração de Brasília a canção *Sob o Céu de Brasília*, sendo eleita o hino inaugural d cidade. É considerado como um dos melhores letristas de música popular do Brasil. Deixou cerca de 800 letras de músicas inéditas e um livro de poemas inacabado. Entre seus principais parceiros estão Carlos César, Paraíso, Dino Franco e Tião Carreiro.

3.5 Tristezas do Jeca (Angelino de Oliveira)

Tristezas do Jeca foi um dos grandes sucessos musicais da primeira metade do século XX. Composta por Angelino de Oliveira (1988-1964), é considerada como uma das composições mais importantes da música caipira, ajudando a formar a imagem do caipira paulista que Mazzaropi, na década de 60, aproveitaria em seus filmes. O nome original da toada é no plural (*Tristezas do Jeca*), diferentemente do filme de Mazzaropi que se chama *Tristeza do Jeca*, no singular.

Esta toada paulista reflete toda a beleza e a simplicidade, a tristeza e a poesia do povo do campo, fazendo referência à serra de Botucatu, região de Angelino. Além disso, ela fala do apego do Jeca à sua Terra. Parece que Angelino usa o nome Jeca em eco ao personagem Jeca Tatu, criado por Monteiro Lobato quatro anos antes.

Entre os anos de 1916 e 1918 surge no Brasil o movimento sanitarista liderado pelo médico Oswaldo Cruz, que foi uma estratégia para promover mudanças sanitárias e erradicar o atraso no país. Nesta fase, a imagem que mais se popularizou foi a figura do Jeca Tatu, personagem que ficou famoso por representar o estereótipo do homem do campo brasileiro, em especial, a figura do caipira.

Jeca Tatu apareceu pela primeira vez no artigo “Velha Praga”, publicado no jornal *O Estado de São Paulo*, em novembro de 1914 e reafirmado em “Urupês”, no ano de 1918, ambos de autoria do escritor Monteiro Lobato, um ferrenho defensor da modernização do progresso e da industrialização nacionais, um crítico violento dos hábitos e da condição dos caboclos. Este personagem deu ao caipira um sentido pejorativo e depreciativo, pois sua imagem se tornou conhecida como sendo “protótipo do caboclo brasileiro, permanentemente cansado e de cócoras, sem ânimo e sem determinação, relegado ao descaso, sem educação, saúde, sem condições de se inserir na sociedade moderna” (Veloso e Madeira, 1999, p.80).

O texto causou tanta polêmica na época, que levou outros autores a criarem tipos matutos e roceiros com características mais afirmativas: o escritor e político cearense Ildefonso Albano deu vida ao Mané Chique-Chique, contraponto nordestino do caipira paulista, porém cheio de proezas e valentia; Rocha Pombo criou o Jeca Leão e Renato Khel, o Jeca Bravo, recuperado pela higiene (Lima, 1998, p.140). Anos mais tarde, sob

pressão dos que defendiam a cultura caipira, Lobato pediu perdão ao Jeca, na segunda edição de “Urupês”. Surge então o *Jeca Tatuzinho*, de 1924, que ensinava às crianças noções de saúde e higiene.

Monteiro Lobato foi obrigado a redimir-se, mas para muitos, e até hoje, o termo caipira ficou com o sentido pejorativo, como sinônimo de brega, mal-vestido, atrasado. Porém, ele significa exatamente o contrário: caipira é aquele que se conserva ligado a terra e a sua cultura original.

Tristezas do Jeca foi composta a pedido do Presidente de um clube de Botucatu. Na sua estréia, em 1918, fez tanto sucesso que foi bisada seis vezes. Foi gravada pela primeira vez em 1923, sem a letra, pela Orquestra Brasil-América, através da gravadora Odeon. No ano de 1926, a Odeon lançou *Tristezas do Jeca* interpretada por Patrício Teixeira. Mas foi somente em 1937, gravada por Paraguaçu, pela Columbia, que esta toada fez sucesso nacional.

Angelino de Oliveira foi poeta, melodista e grande instrumentista. Estudou violino, violão e tocou trombone na banda de Botucatu. Mas teve o violão como o seu instrumento preferido.

3.6 Saudade Brejeira (José Eduardo Moraes / Nasr Chaul)

Saudade Brejeira é uma canção regional de Goiás. Seu compositor, José Eduardo Moraes, faz parte do grupo de músicos urbanos, de formação universitária, mas com um pé na música sertaneja raiz.

Em Goiás, onde é importante a economia ligada à criação de gado, os versos do letrista (Nasr Chaul) remetem a cenas da vida cotidiana nos sertões: na primeira estrofe, a descrição da paisagem marcada pela lida do vaqueiro montado em seu alazão, conduzindo, com o berrante, “a boiada debaixo do sol”. Mas à noite, ao luar, os “bichos da mata” começam a aparecer: o *capê-lobo* (capeta-lobo) assombra a “mata azul”. A lembrança das comidas típicas e dos amigos só faz aumentar a saudade. Na terceira estrofe, outros elementos da paisagem e da cultura interiorana são descritos, para então, na quarta estrofe, o poeta afirmar sua vontade de voltar para sempre a terra natal. A quinta estrofe traz a poética típica desse tipo de canção: a serra (parte da paisagem goiana é cortada pela Serra

Dourada), que traz a lembrança das tristes tardes do sertão. Na última estrofe, o poeta afirma seu jeito de ser: triste e apaixonado, características da canção sertaneja.

José Eduardo Siqueira de Moraes nasceu em Goiânia em 1954. É compositor, instrumentista, arranjador e produtor. Nasr Fayad Chaul (1957) nasceu em Catalão, GO, sendo doutor em História pela USP (Alencar, 2004).

3.7 Queimadas (Xavantinho)

Xavantinho, um compositor nato, com canções bem melodiosas, compôs aproximadamente vinte e sete músicas. Entre elas encontra-se *Queimadas*, uma toada-canção que tem como temática a vida do nordestino face à seca.

A dupla Pena Branca e Xavantinho, formada pelos irmãos de Uberlândia (MG), José Ramiro Sobrinho (1939-) e Ranulfo Ramiro da Silva (1942-1999) – considerada como os verdadeiros caipiras da segunda metade do século XX – conseguiu sobreviver às mudanças ocorridas durante as décadas de 1960 e 1970, mantendo o seu estilo. Eles fizeram parte, junto com os músicos Tinoco e Adauto Santos, do movimento de resistência da cultura caipira, lutando contra a transformação imposta pela indústria cultural e fonográfica no meio sertanejo. Eles mantiveram viva a música sertaneja raiz do início do século, tentando preservar as características estilísticas e a tradição da música caipira.

Apesar de tantos anos de desempenho profissional, a dupla só conseguiu conquistar a *intelligentsia* da música popular brasileira após gravar seu primeiro disco, em 1981, intitulado “Velha Muralha” (Warner), usando música popular no estilo caipira, como *Cio da Terra* de Chico Buarque e Milton Nascimento (Martins, 2004-2005).

Neste mesmo ano, Rolando Boldrin, por meio do programa *Som Brasil*, da TV Globo, divulgou para o Brasil a música rural brasileira de todas as regiões, projetando, além de Pena Branca e Xavantinho, o compositor Elomar Figueira Mello.

3.8 Triste Berrante (Adauto Santos)

Triste Berrante foi a primeira composição que marcou a carreira de Adauto Santos. Ela também fez parte do seu primeiro disco (Gravadora Arlequim – 1978) intitulado com o nome da música.

A temática principal de *Triste Berrante* gira em torno do boi e da boiada. Este tema foi incorporado na música caipira na década de 1950, período esse em que a idéia do autêntico sertão caipira é deixada de lado, assumindo em seu lugar a idéia do sertão predominantemente pastoril²⁰.

Adauto Antonio dos Santos (1940-1999) nascido em São Bernardo do Campo, SP, foi cantor, compositor, violonista e violeiro, sendo considerado uma das vozes mais bonitas do Brasil. Na cidade de Londrina-PR, onde se criou, iniciou sua carreira artística cantando ao lado de sua irmã com quem formou o "Duo Havaí". Ele foi símbolo da resistência da música caipira, ao lado de Renato Andrade, Zé Mulato e Cassiano, Almir Sater, Pena Branca e Xavantinho e Roberto Corrêa.

Em 1962, Adauto muda-se para São Paulo, e passa a cantar na noite paulistana. Ele foi o responsável pela introdução do violão e, depois, da divulgação da viola caipira nos bares de São Paulo. Durante vários anos, apresentou-se no Jogra, renomado bar paulistano.

Em suas apresentações, mostrava um repertório eclético, misturando obras de compositores como João Pacífico, Milton Nascimento, Mário Lago e Rolando Boldrin, além de suas próprias composições. Mesclando MPB com a música caipira, aos poucos foi conquistando espaço no rádio, na TV e nos jornais (Nepomuceno, 1999).

No encarte do seu último CD “Tocador de Vida e Viola”, o compositor Paulo Vanzolini define Adauto Santos:

Mesmo entre os mais autênticos cantores de raiz, não é fácil encontrar quem tenha a intimidade que tem Adauto Santos com a estrutura e com o conteúdo cultural da música de sua região. É excelente violinista, mas onde me parece melhor se desenvolve é no espaço da viola de dez cordas, na qual produz acompanhamentos ao mesmo tempo de muita sofisticação e de singular *direiteza*. Cantor de origem rural, passado pela MPB urbana nas melhores companhias, Adauto representa um marco na manutenção da integridade de

²⁰ Sobre o Sertão Pastoril e a temática de boi e boiada, vide Capítulo 1 - Música Sertaneja Romântica *versus* Música Sertaneja Raiz.

nossas tradições musicais, caipiras e talvez acanhadas, mas com personalidade máscula e duradoura.

3.9 Arrumação (Elomar Figueira Mello)

A partir da variação lingüística, podemos redescobrir parte do Brasil, principalmente se adentrarmos mais detidamente na variedade sertaneja de nossa língua. É possível construir imagens do sertão brasileiro por intermédio da leitura dos versos apresentados nas letras das canções regionalistas. O compositor baiano Elomar Figueira Mello se destaca na vertente que se identifica com um tipo regional específico, colocando-nos diante de um potencial regional riquíssimo do sertão brasileiro, contemplando o agreste e a caatinga, tanto no que se refere à parte musical quanto na linguagem dialetal por ele chamada de “sertaneza”.

Em suas canções, ele retrata um tipo brasileiro enriquecido pela dificuldade e pela simplicidade. Parte do temário explorado no cancioneiro de Elomar está na preocupação em retratar o sertão baiano, sua paisagem sócio-histórica e sua gente. Sua linguagem é local, interiorana, espontânea, e se manifesta num gênero substancialmente dramático: a vida no sertão brasileiro. O uso da fala regional, o cenário rústico da vida do peão, do tropeiro, abarrotada de dificuldades e decepções, dá uma mostra da língua portuguesa do sertão com a sua variante dialetal.

(...) em face da dificuldade da compreensão das nossas estrofes, nossos versos, uma vez que eu canto em linguagem dialetal “sertaneza” toda vez que eu vou cantar uma canção assim de pouco conhecimento público, eu costumo fazer uma ligeira preleção para dar assim uma chave melhor para penetrar na história que a gente tá propondo. (Prólogo à apresentação da ária *Faviela* - do IV Canto da ópera de mesmo nome - que integra o CD *Cantoria 3*. Kuarp Discos, gravação ao vivo no Teatro Castro Alves, BA – 1984).

Seu canto é um discurso poético, pois é o registro da cultura do sertão baiano, do seu modo de falar, do sofrimento do seu povo, dos amores e pelejas sertanejos, com suas conquistas ante as adversidades da natureza. Entender o significado deste discurso é experimentar por vias estéticas a constituição da cultura nordestina e do próprio povo brasileiro, pois a cultura do sertão nordestino é também uma das raízes da formação da identidade do Brasil.

A música *Arrumação* retrata bem esta parte do dialeto “sertânico”. Sem uma prévia “tradução”, fica difícil a compreensão dos significados da música. Em todas as suas canções faz-se sempre necessário um libreto explicativo com um glossário de termos, visando melhor situar o ouvinte e o cantor. No encarte do CD Nas *Quadradas das Águas Perdidas* a palavra *arrumação* está assim definida:

Arrumação, palavra comum no Rio Gavião, tem esse sentido: dar proteção contra danos causados pela natureza e pelos animais e pelos homens, neste caso, os ciganos que, no Universo da Caatinga, obedecem a um código próprio, onde a vida e a morte, o sim e o não, entrelaçam-se como mosaicos de uma realidade única.

Em *Arrumação* nós sentimos a junção de três fatores capazes de modificar a vida do catingueiro, levando-o à “arrumação” do seu pequeno mundo: afinal ele tem que estar preparado, pois sua sobrevivência depende disso: como primeiros acontecimentos, a chegada da chuva, plantio do feijão e a colheita do alho roxo; lavoura tarda, isto é, demorada; a segunda, a passagem da sussuarana e o perigo para o chiqueiro e os bodes; a terceira, o flagelo, mais um no sertão: a subida dos ciganos beirando o rio e a possibilidade do roubo de animais, lavoura e utensílios.

Ela foi gravada pela primeira vez em 1979, numa produção independente (Rio do Gavião) no disco duplo *Na Quadrada das Águas Perdidas*. É nesta fase que Elomar começa a utilizar o dialeto “sertanez” com maior frequência em suas canções.

Sua obra está dividida em quatro partes distintas: Caderno do Cancioneiro (no qual *Arrumação* se inclui), Antífonas (cantos de louvor a Deus), Galopes Estradeiros (sinfonias compactas) e Óperas. São comuns, em sua discografia, os textos explicativos e um vocabulário dos termos em “sertanez”.

As composições de Elomar são basicamente modais e têm como base formas poéticas arcaicas. O estilo recitativo em tempo rubato, perceptível em grande parte de suas músicas, além das frases irregulares do ponto de vista métrico, dão um uma sonoridade toda especial às suas obras. Segundo Paz (2002), as estruturas modais encontradas nas músicas de Elomar não são tão óbvias como parecem. O modalismo empregado por ele faz com que, muitas vezes, suas canções soem totalmente medievais ou com características renascentistas. *Arrumação* tem este caráter. Paz (2002) ainda ressalta a quase impossibilidade de se definir o modo nas músicas de Elomar. Novamente, *Arrumação* se enquadra nesta definição.

Raras são as vezes em que a estrutura modal está clara e definida. Percebe-se que é modal, todavia o tratamento melódico é bem diferenciado, de uma

forma bem atípica, não permitindo, às vezes, uma definição clara quanto ao tipo de estrutura. Isto não nos impede, entretanto, de identificarmos estruturas em outros modos, como o dórico, eólio, além de identificarmos 4as elevadas e 7as abaixadas, isoladamente ou juntas (p.171).

Elomar Figueira Mello nasceu em 1937, em Vitória da Conquista (BA), onde teve seu primeiro contato com a música dos violeiros e cantadores da região. Estudou arquitetura e música em Salvador na década de 1960, gravando em 1973 o seu primeiro disco oficial: "Das Barrancas do Rio Gavião" (Philips, 1973). Somente no início da década de 1980 passou a se dedicar mais à música do que à arquitetura, tocando em shows, feiras e praças. As suas cantorias e seus autos são bastante influenciados pela tradição ibérica e árabe que a colonização portuguesa levou ao Nordeste brasileiro.

Ele é considerado um dos maiores referenciais da produção cultural nordestina, apreciadíssimo no meio intelectual e musical, porém, totalmente desconhecido pela grande massa. Elomar ilustra através de suas canções a vida sofrida de um povo castigado pela seca, misturando tudo num grande caldeirão cultural, incrivelmente moldado ao som original de um violão virtuosíssimo, como só se encontra nos mais refinados conservatórios. Avesso à exposição na mídia para divulgação do seu próprio trabalho, prefere a vida reclusa da fazenda, longe das grandes metrópoles, criando bodes. Mesmo assim, algumas de suas composições ficaram relativamente famosas, como *Clariô*, *O Violeiro*, *Arrumação* e *O Peão da Arrumação*.

CAPÍTULO 4 – A MÚSICA REGIONAL DO SERTÃO CAIPIRA DOS GRUPOS VOCAIS BRASILEIROS

4.1 – REGIONALISMO, CORO E PÚBLICO

No processo de criação das canções regionais, encontramos imagens musicais e poéticas (imagens dialéticas) que podem ser identificadas pelo público ouvinte porque expressam uma memória social e uma identidade em constante processo de construção. A arte popular, em especial, é eminentemente sociabilizante e se alimenta e vive da comunidade e para a comunidade. Suas formas, por acréscimo, fusão ou desgaste, são indicativos do caráter coletivo que as permeia. O vigor da produção musical regionalista tradicional e contemporânea parece indicar que a tipologia e os valores da tradição do país não estão ameaçados, mas que, ao contrário, a cultura regional abriu espaço para caminhos específicos através da modernidade.

Portanto, é possível que o canto coral amador – modernamente tão difundido em todos os extratos sociais – se associe em um grande potencial de emancipação da arte regionalista, em especial as canções, por meio de arranjos ou transcrições que, mesmo envolvendo-as numa roupagem harmônico-estrutural nova e diferenciada, seja capaz de preservar as características que compõem a identidade do original. Com base em todo um processo que inclui o levantamento das melodias originais, a preparação das edições e a performance de arranjos, o coral torna-se um importante instrumento de divulgação e valorização desta manifestação artística sócio-cultural. Almeida (1958) enfatiza a ligação entre a música e o povo brasileiro:

Nenhuma arte, no Brasil, se criou ou se cria com tantos fatores advindos do povo, como a música. Se logo no começo da sua vida musical apresentou o país uma figura excepcional de compositor puramente europeu, José Maurício, e se outras lhe sucederam, feitas sob o influxo, podemos dizer, erudito, as vozes verdadeiramente nativas da música brasileira foram aquelas que se afinaram com o canto popular e nele buscaram não só a idéia lírica, mas a expressão formal, ritmo, melodia, harmonia, inflexões, efeitos dos instrumentos e, sobretudo, os modos peculiares de o povo tocar e cantar (p.124).

Podemos entender que a música brasileira, mais especificamente a música regional ou de raiz, opera como uma espécie de agente unificador entre os membros de um grupo social e cultural, estabelecendo-lhes uma afinidade. Esta afinidade, porém, é momentânea e se manifesta especialmente nos eventos e práticas ocasionais nos quais as pessoas se inserem. Um exemplo disto é o momento da performance da música por um coro. Forma-se, então, um elo entre o público e os cantores, ligação que pode ser entendida como um sistema de relações que se estabelecem entre aqueles que, de alguma forma, praticam e apreciam música de uma maneira abrangente.

O coral pode ser visto como um espaço no qual o cantor, entre outros benefícios que alcança no âmbito sócio-cultural, adquire também conhecimentos musicais, a partir da tomada de consciência de sua capacidade de expressar-se por meio da música, com a qual se identifica e que, dentro do seu contexto existencial, lhe pertence. Partindo da hipótese de que a análise das práticas culturais envolvidas na formação dos mais diversos segmentos sociais serve como marcador de suas identidades – cuja criteriosa observância na produção artística pode ser usada como meio de formação dos indivíduos – torna-se fundamental a manutenção de atividades que enfoquem a cultura de uma determinada região.

O resgate da identidade cultural é um elemento vital para a auto-preservação de uma comunidade, e a memória cultural de uma região deve ser mantida como referência desta mesma identidade para os futuros segmentos sociais. No caso da música, isto pode ser feito, por exemplo, com a criação de grupos regionais típicos ou através da releitura proporcionada pelos arranjos corais. O repertório regional é um tipo particular de artefato cultural, fornecendo às pessoas diferentes perspectivas culturais e sociais envolvendo seu viver singular, seus hábitos, tradições, e delineando as características da região.

De maneira geral, a escolha do repertório coral pode ser entendida como um referencial simbólico que estabelece afinidades entre os membros do coro – entre si e também com o público – a partir do compartilhamento dos códigos musicais e paramusicais. Desta forma, a inserção de música regional dentro do cânone do canto coral reforça uma consciência de coletividade e inclusão entre os indivíduos de um grupo, com ênfase nas relações afetivas por eles vividas, a partir das canções eleitas como referenciais pelo regente ou pelo próprio grupo. Assim sendo, a utilização de arranjos de músicas oriundas de outras comunidades ou regiões pode, certamente, enriquecer a experiência

pessoal e coletiva do canto coral, pois amplia o contato com outras realidades e expõe as diferentes características sociais, culturais e musicais presentes no Brasil.

Segundo Houaiss (2001), a definição de regional é tudo aquilo “que pertença ou é próprio de uma região; ou ainda como um conjunto que executa composições próprias de uma região, usando instrumentos típicos locais”. Ainda dentro desta definição, é importante esclarecer o “regionalismo”, como sendo uma espécie de perfil estético que permeia o caráter de qualquer obra de orientação regional (seja ela musical, literária, teatral, etc.) refletindo ou expressando costumes e tradições de uma determinada comunidade ou grupo social. Seu conteúdo literário tem como objetivo, dentre outros, a exposição de um de seus traços mais característicos: o uso de linguagens locais.

Napolitano (2002) explicita bem a produção e a riqueza de nossa música, nesta observação:

O Brasil é, sem dúvida, uma das grandes usinas sonoras do planeta, é um lugar privilegiado não apenas para ouvir música, mas também pra pensar a música. Foram muitas as vertentes musicais e culturais que construíram a música brasileira, em suas diversas formas, gêneros e estilos. (p. 7)

A música brasileira de origem regional, como a música sertaneja de raiz (música caipira), ocupa um lugar de destaque em nossa história musical, pois ela é a identificação cultural e a caracterização do sertão brasileiro. Em resumo, “toda música nasce em um contexto social, pois é uma das formas de representação da cultura” (Swanwick, 2003). Por esta razão, a música regional tem forte aceitação no gosto popular, o que justifica a inclusão desse repertório no canto coral.

Paradoxalmente, no âmbito da indústria cultural, a música regional não é muito valorizada, pois não dá o desejado retorno financeiro que as indústrias fonográficas almejam. Por isso, é importante que se procure meios alternativos para a sua divulgação. O coral desempenha um papel importantíssimo na preservação deste repertório, pois o mesmo é, a um só tempo, evento estético, prática social e manifestação histórica, situando-se, no panorama de mercado, muito além da esfera da indústria fonográfica e de suas conseqüências. Portanto, esta atividade é vital para manter vivo o interesse da sociedade por uma de suas manifestações culturais mais importantes.

O público tem uma tendência a ser receptivo em relação à apresentação de música regional é um fator determinante para a aplicação prática deste repertório dentro do canto coral. Neste enfoque entra o conceito de Estética da Recepção, importantíssimo para a avaliação da escolha do cânone regional. Tanto os coristas quanto o público devem estar em confluência com a música apresentada.

Segundo Unes (2003), “a Estética da Recepção se preocupa com o que acontece com o leitor após a fruição da obra de arte”. Neste caso, o fruidor é representado tanto pelos coristas, no momento em que apresentam a obra de um compositor, quanto pelo público, com a receptividade perante a performance. Para que o público tenha uma maior integração com a música, é importante também uma prévia explicação da obra, com pinceladas rápidas sobre seu perfil estilístico e sonoro, inserindo-a em seu contexto histórico e social. Isto possibilita a todos os envolvidos no processo uma maior assimilação desta experiência estética.

4.2 A ARTE DO ARRANJO CORAL

Todo arranjo envolve procedimentos composicionais, pois arranjos eficientes devem ser criativos, tendo a habilidade de criar melodias secundárias atrativas para todos os naipes. Para tanto, é necessário dominar os princípios estruturais e morfológicos da harmonia e do contraponto. A arte em arranjar e compor para coro está em escrever e ter uma idéia bem próxima de como soar; é escrever e saber como será entendido e cantado; é combinar e distribuir os naipes, distribuir texturas, associar melodias; introduzir ritmo e harmonia nas melodias individuais; saber começar, desenvolver, concluir sua “composição”, mantendo sempre unidade e estilo. Portanto, a arte do arranjo consiste em organizar idéias musicais, recriar uma canção e adequá-la ao seu destino final, seja para um conjunto instrumental, vocal ou a mistura de ambos.

Em sua dissertação de mestrado, Souza (2003), comenta sobre o domínio musical que o arranjador deve ter:

O arranjo vocal requer daquele que o escreve – evidentemente estamos falando de um arranjo bem escrito – o domínio de uma série de aspectos musicais, sem os quais não poderia chegar a resultados satisfatórios. Desde os conhecimentos de elementos estruturais necessários ao processo de composição, até um sólido conhecimento das particularidades da escrita para

vozes, tudo isto tem que ser levado em conta na elaboração de um arranjo.(...) Além disso, mais uma vez, o respeito à realidade dos grupos vocais aos quais os arranjos são destinados também se torna um parâmetro importante. (p.63)

Devido ao fato do conceito de arranjo, muitas vezes, estar associado aos conceitos de adaptação e transcrição, torna-se imprescindível a definição destes termos, já que o presente artigo aborda os processos de criação e elaboração de arranjos para coral. Segundo Bastos (2003), a transcrição costuma estar mais associada a um trabalho feito a partir de um rigoroso respeito ao original, enquanto que a adaptação e o arranjo se referem geralmente a procedimentos que pressupõem elementos de criação:

Para o presente estudo, foram criadas e adotadas as seguintes definições terminológicas:

Adaptação: transporte de uma obra musical para formações instrumentais ou vocais diferentes daquela para a qual foi composta, com a possibilidade da inserção de elementos estruturais que não constavam da versão original.

Arranjo: reestruturação de uma obra ou de um tema musical com a inserção de novos elementos, obtidos a partir de técnicas musicais específicas, como desenvolvimento temático, variação, polifonia, instrumentação, harmonização e outras.

Transcrição: transporte de uma obra musical para formações instrumentais ou vocais diferentes daquela para a qual foi escrita, a partir de um rigoroso respeito à idéia original do compositor (p.24).

Os conceitos acima elaborados têm como principal diferencial o grau de modificação do material original criado pelo compositor. Na adaptação e transcrição isso fica bastante evidente.

Entretanto, estes conceitos se referem mais às práticas de arranjos instrumentais. No caso da música coral, um arranjo pode acabar incorporando um misto de transcrição com alguns elementos de criação, pois estamos tratando com vozes e não com instrumentos. Pode-se dizer que, no repertório de coro, tem-se como base o princípio da recriação.

As vozes trabalhadas dentro de um arranjo, além de cantarem a melodia original, fazem o papel de acompanhamento vocal, muitas vezes substituindo o instrumental, como ocorre nas peças *a cappella*. Para tanto, é necessário o elemento criação para adaptar esta transformação. Um arranjo que será executado *a cappella* deve suprir toda a falta de um acompanhamento instrumental. Isto, porém, não impede que o mesmo seja também acompanhado de um instrumento harmônico ou melódico, ou até mesmo de percussão. O importante é que, na falta destes, o arranjo seja auto-suficiente.

Baseando-se nas orientações de Adolfo (1997), antes de se iniciar um arranjo é necessário fazer de antemão um roteiro contendo as diferentes partes da canção. Precisa-se, primeiramente, perscrutar a forma e a estrutura da música (melodia, letra e harmonia original, se houver), para, então, criar o roteiro do arranjo. No que se refere às músicas regionais, esta pesquisa pode se revelar bastante difícil, em face da precariedade de documentação e registros em áudios existentes no país. Na MPB já se tem um grande avanço neste aspecto, como os *Songbooks* que trazem, além da escrita musical fiel e revisada, muitas vezes pelo próprio compositor, a cifragem harmônica e a letra originais das canções. Na falta deste material, o próprio arranjador acaba por ter que transcrever sua versão da melodia. É claro que o ato de transcrever a melodia implica em uma leitura pessoal da gravação. O que é pertinente para um arranjador pode não ser para outro. Neste aspecto, a liberdade de trabalho do arranjador faz com que se tenha a expectativa de que diferentes interpretações aliadas ao processo criativo possam gerar resultados extremamente diferentes de uma mesma música.

Quando a partitura original está disponível, ela serve como uma “prescrição” do que se pode fazer e, muitas vezes, dá subsídios para que o arranjo seja confeccionado dentro de um contexto ritmo e melódico fiel às idéias do compositor. Ela também pode servir, apenas, como um guia, um ponto de partida para o início de um processo criativo. Por outro lado, basear-se em gravações, com ou sem a partitura em mãos, usando uma descrição detalhada de todos os eventos que ocorrem nela, é opcional. O arranjador pode extrair da gravação todos os elementos ou parte deles, aproveitando estas idéias para o arranjo vocal, realizando uma transcrição, ou apenas transcrever a melodia, o texto e algumas sugestões da harmonia. De qualquer maneira, a gravação também serve como um ponto de partida. Usar uma gravação de referência ou ouvir várias versões da mesma música antes de fazer um arranjo é um hábito usual entre os arranjadores, pois estimula o processo de criação.

Entretanto, ao basear-se em uma gravação na música popular, seja ela regional ou não, nem sempre o cantor ou o arranjador também são fiéis à composição original. A música popular, é passível de reinterpretações, as ditas releituras. Até mesmo o próprio compositor-intérprete modifica sua composição, ou arranjo, em gravações de épocas diferentes, sem contar nas versões resultantes durante a execução de um show. “O

compositor traz sempre um projeto geral de dicção que será aprimorado ou modificado pelo cantor e, normalmente, modalizado e explicitado pelo arranjador. Todos são, nesse sentido, “cancionistas” (Tatit, 1996).

Napolitano (2002) refere-se à esta situação como um ponto polêmico perante à discussão teórico-metodológica em torno de uma canção:

“No campo musical como um todo, incluindo aí a chamada “música erudita”, e a música popular em particular, a *performance* é um elemento fundamental para que a obra exista objetivamente. A música, enquanto escritura, notação de partitura, encerra uma prescrição, rígida no caso de peças eruditas, para orientar a performance. Mas a experiência musical só ocorre quando a música é interpretada. [...] A partitura é apenas um mapa, uma guia para a experiência musical significativa, proporcionada pela interpretação e pela audição da obra.” (p. 83-84).

São muitos os exemplos que se pode dar em relação às re-interpretações de nosso repertório popular brasileiro. Um exemplo clássico é o que aconteceu com a composição *No Rancho Fundo* de Ary Barroso. Composto em 1930, este samba-canção chamava-se *Este mulato vai ser meu* (com o subtítulo *Na Grotta Funda*), e tinha letra do caricaturista José Carlos de Brito Cunha. Ouvindo a composição, Lamartine Babo não gostou dos versos da música e com a autorização do próprio Ary Barroso, escreveu uma nova letra à este samba, que passou a chamar-se *No Rancho Fundo*. No ano seguinte foi gravado pela cantora Elisa Coelho. No final da década de 80, este samba-canção foi gravado pela dupla sertaneja Chitãozinho e Xororó. E, de samba-canção, passou a ser uma toada sertaneja, bem diversa da original. A melodia foi submetida a uma modificação rítmica, que não se trata de uma variação ou uma improvisação melódica, pois esta alteração rítmica segue de perto a composição original, conservando-se a altura e a quantidade de suas notas, apenas reestruturando-as ritmicamente.

De volta ao roteiro ao arranjo coral, uma vez vencidas as etapas de pesquisa e/ou transcrição, o próximo passo, geralmente, é decidir-se pela tonalidade. A escolha da tonalidade correta é um dos primeiros fatores que emprestarão ao arranjo sua viabilidade junto ao grupo vocal e ao público. Esta tonalidade deverá ser confortável e dentro do registro dos cantores, além de manter o brilho necessário para a performance. Acertar na tonalidade, portanto, é fundamental. Uma pequena diferença em termos da escolha de uma tonalidade pode resultar em atuações positivas ou negativas.

A partir deste ponto, não há um modelo pré-determinado para dar-se

prosseguimento a um arranjo: cada qual dos passos seguintes será concebido a partir de procedimentos específicos. As diferentes etapas não seguem obrigatoriamente uma ordem: vão-se apresentando de acordo com as necessidades e dificuldades encontradas, e são inteiramente espelhadas pelo fluir da criatividade do arranjador e por sua visão das possibilidades técnicas requeridas dos futuros intérpretes, sejam reais ou idealizados.

Souza (2003) faz um breve relato da técnica de arranjos empregada por grandes regentes e arranjadores do Brasil:

A preocupação com a escolha da forma, das texturas, de tonalidades e tessituras vocais apropriadas, a utilização do texto como elemento fundamental na elaboração, foram pontos comuns que os regentes - arranjadores apresentaram. Cabe ressaltar algumas características específicas a alguns deles. Samuel Kerr e Yara Campos, por exemplo, apresentaram semelhanças em suas respostas no privilégio ao contraponto, e no gosto pela utilização de citações musicais e ambientações na elaboração de seus arranjos. Yara Campos também apontou sua preocupação com a respiração das vozes neste processo. Samuel Kerr indica a utilização de pedais, cânones e células que se repetem (ostinatos) em seus procedimentos (...) Há, portanto, muitos procedimentos comuns aos arranjadores, mas também é possível identificar um estilo próprio para cada um (p.66).

É importante lembrar, na hora de se elaborar um arranjo para um grupo vocal leigo, que os cantores aprendem a cantar a música decorando as linhas melódicas. Decorar é pensar nas relações, que podem ser rítmicas e melódicas, nos parâmetros de repetição e lógica fraseológica, e o corista precisa encontrar este suporte nos arranjos. Esta relação pode ser encontrada pela repetição sistemática ou parcial de um determinado trecho ou célula; nas seqüências harmônicas e/ou melódicas; nas relações que a letra apresenta em detrimento às da melodia; nas relações entre ritmo e melodia, ritmo e fonema, melodia e fonema, ritmo, fonemas e melodia. Há uma gama enorme de soluções composicionais que o arranjador pode aplicar durante a confecção de um arranjo.

Entretanto, o regente não deve abdicar do uso da partitura pelos coristas. Ela também é um fator determinante nesta relação entre o decorar e o aprendido. Cabe ao regente ensinar o corista a entender esta forma de representação gráfica. O cantor leigo consegue, com o passar do tempo, fazer uma leitura gráfica da partitura, sem que precise necessariamente saber o nome das notas, por exemplo. A partitura acaba servindo como um guia durante a leitura de uma peça, aumentando, assim, a eficiência durante o processo de memorização e aprendizado.

Para que a resultante melódica seja agradável para os naipes, o pensamento linear na escrita deve estar sempre presente em um arranjo coral, de forma a assegurar esta beleza interna de cada voz dentro da hierarquia de uma peça. Oliveira (2004), em sua dissertação sobre “Arranjo Linear”, chama de pensamento linear (horizontal) a maneira de conceber melodicamente cada uma das vozes de um trecho musical arranjado em bloco, ou seja, o foco horizontal dado a cada voz, contrapondo-se a ele o pensamento vertical que é o que predomina nas técnicas tradicionais de arranjo em bloco.

Este princípio de linearidade e autonomia melódica das partes, apesar de ser um conceito vital na elaboração da música vocal, não é realmente novo. Ele tem sido a mola mestra da polifonia renascentista, notadamente a dos grandes mestres como Josquin, Palestrina, Lasso e Victoria.

Trabalhando-se com este pensamento linear, estamos trabalhando, também, com os contracantos do arranjo. “O contracanto ou contraponto é uma melodia que soa bem (combina) com um canto dado” (Guest, 1996). Dentro de um arranjo podem coexistir vários contracantos realizados pelas vozes que acompanham a melodia. O diálogo entre a melodia principal e o contracanto deve ser bastante equilibrado, pois isto é muito importante para que, hierarquicamente, não se perca a clareza da melodia. Com este diálogo definido, o contracanto harmonizado deverá dar um suporte harmônico e rítmico à melodia principal. Ao mesmo tempo, é preciso ter linhas melódicas interessantes, *cantabile* para todas as vozes. Basicamente há dois tipos de contracanto: o passivo e o ativo.

O contracanto *passivo* caracteriza-se por uma linha melódica que além de funcionar “horizontalmente”, usa notas que enriquecem bastante o som de cada acorde, funcionando, portanto numa função “vertical”. Ele possui movimento rítmico semelhante ao ritmo harmônico e apresenta na melodia um movimento linear. “Para que o contracanto passivo funcione com a harmonia (ou para que a harmonia funcione com o contracanto passivo), cada nota deste deve soar bem com o acorde que o acompanha. A função melódica é examinada através da análise melódica (é o estudo da relação melodia-harmonia)” (Guest, 1996).

Já o contracanto denominado como *ativo*, normalmente é livre, com idéias rítmicas bem independentes do canto, podendo se movimentar quando o canto está parado ou passivo, ou reforçar os ataques do canto ou, ainda, reforçar ataques rítmicos onde o canto

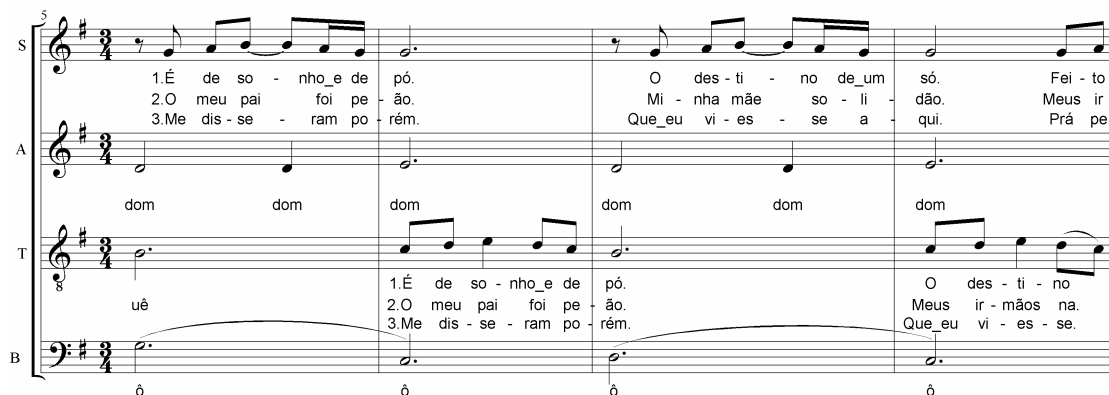
não o faz. Guest (1996) cita como um famoso exemplo de contracanto ativo na música brasileira, o da canção *Andança* (Paulinho Tapajós / Edmundo Souto / Danilo Caymi), que acabou tornando-se parte inseparável da melodia principal.

A simplicidade de um arranjo não está em reduzi-lo a uma ou duas vozes, pois não é necessariamente a divisão de vozes que causa o real problema na preparação e performance de uma partitura por um coro leigo. Tudo depende da forma da música, se o arranjo será concebido com a idéia de auto-suficiência (*a cappella*) ou com a participação de um acompanhamento instrumental (harmônico e/ou percussivo), e a quantas e quais vozes será feito. O que é crucial é *como* o arranjo é elaborado. Às vezes, um arranjo a duas ou três vozes (iguais ou mistas) é tão ou mais complicado quanto um a quatro vozes. Tendo em mãos um material vocal equilibrado entre vozes masculinas e femininas, mesmo que seja um grupo pequeno, o regente poderá aplicar um arranjo mais complexo a quatro vozes, desde que o mesmo possua elementos composicionais apropriados ao nível vocal e musical de seu grupo.

4.3 PROCEDIMENTOS COMPOSICIONAIS DOS ARRANJOS

A análise dos arranjos contidos neste artigo abordará os recursos composicionais usados na escrita musical, tais como harmonia, contraponto, textura, ritmo e tessitura, aplicados na confecção das peças. Alguns destes arranjos possuem características ideais para serem empregados em coros iniciantes (*O Batuque da Ema Regateira*, *Romaria*, *Violeiro Triste*) e outros para coros que já tenham uma certa experiência musical, ainda que leigos (*Triste Berrante* e *Arrumação*).

A simplicidade usada nos arranjos destinados a grupos vocais iniciantes abrange desde uma construção harmônica mais simples – primordialmente triádica – até o emprego de contracantos que sugerem imitação da melodia, como ocorre nos arranjos de *Romaria* (exemplo 1) entre sopranos e tenores, e na introdução de *Violeiro Triste* (exemplo 2).



Ex.1: *Romaria* (Renato Teixeira), comp. 5-8 – anexo 2.



Ex.2: *Violeiro Triste* (Alvarenga e Ranchinho), comp. 1-8 – anexo 3.

Este princípio da imitação é muito usado em coros iniciantes quando da aplicação de cânone, como afirma Souza (2003):

Na prática coral, os cânone costumam ser um dos primeiros procedimentos polifônicos utilizados, por possibilitarem o contato com este tipo de textura, porém ainda com certo grau de simplicidade. A busca por formas simples para o trabalho inicial com grupos corais é uma necessidade (...). Escrever arranjos simples, que possam ser eficientes pedagogicamente não exclui a possibilidade de se conseguirem resultados musicais criativos e de qualidade (p.73).

Interessante é constatar que todo corista leigo não é, de fato, totalmente leigo em música. Ele tem a seu favor a memória auditiva, ou seja, as pessoas são leigas no que tange a formação teórica em música, mas a sua audição não é, no que se refere ao sistema tonal ocidental. O que deve ser explorado num cantor leigo é a sua experiência musical não convencional, aquela que tem no dia a dia do rádio, do show, da igreja, da TV, dos CDs e DVDs: a audição permanente do sistema morfo-tonal ocidental, com o seu candenciamento rítmico, melódico e harmônico. E isso não só em relação à música tonal, mas, também, à

música modal, como acontece com as músicas folclóricas em geral, em especial a nordestina, pois o que caracteriza o modalismo é a sua escala e não o cadenciamento “harmônico”. O importante é a percepção da condução das cadências. Uma característica intrínseca da música do século XVIII era a previsibilidade da condução da melodia e da harmonia e a apreensão da forma. Tal previsibilidade era proporcionada pelas progressões rítmicas, melódicas e harmônicas provocadas pelo cadenciamento. Até hoje isto é perceptível em qualquer obra de complexidade moderada – especialmente na música popular, folclórica e regional –, sendo que os cantores leigos conseguem prever a direção da melodia intuitivamente, apesar da pouca “formação” musical.

No arranjo de *Triste Berrante* (anexo 8), entre os compassos 17 e 22, a progressão harmônica, aliada a uma progressão melódica²¹ que ocorre nas vozes masculinas, induz o corista a caminhar com a sua melodia intuitivamente, facilitando a sua leitura e a memorização.

Ex. 3: *Triste Berrante* (Adauto Santos), comp. 17-22 – anexo 8.

Esta progressão é novamente aplicada nos compassos seguintes de 25 a 30, mas agora com uma maior complexidade no desenho melódico dos naipes.

Ex. 4: *Triste Berrante* (Adauto Santos), comp. 25-31 – anexo 8.

²¹ Progressão melódica não implica necessariamente ser ela derivada de uma progressão harmônica.

Entretanto, devido à complexidade harmônica desta canção, sendo modal na primeira parte (dórico em dó) e no refrão tonal (G), este arranjo é indicado para um coral que já possua uma certa vivência musical.

No caso de um arranjo de uma peça extraída do repertório regional, certas características também precisam ser levadas em conta. Ao pesquisar a música regional, caipira ou não, regentes e pesquisadores se deparam com alguns obstáculos de ordem prática, como a diversidade de interpretações, tanto no que tange os elementos musicais constitutivos da obra quanto nas variações da letra e sua prosódia. No caso de um arranjo confeccionado sem uma boa pesquisa prévia sobre a poesia, poderemos encontrar variantes na interpretação da letra original. O jeito de se falar e de expressar do português encontrado nas canções regionalistas depende da região em que estão inseridas, muitas vezes cheias de expressões próprias e vocabulário específico. Nas letras das canções de Elomar Figueira Mello, por exemplo, isto fica bem explicitado. Na música de raiz é o chamado dialeto caipira que impera, e formas peculiares de pronúncia não devem ser consideradas como erros, mas sim, uma variação dialetal. O ideal é que o arranjador consiga uma gravação original e, na falta desta, que use o bom senso aliado a possíveis fontes bibliográficas²².

Grande parte da música regional, em especial a música caipira, tem também como característica (ou pode vir a ter) uma segunda melodia que corre paralelamente com a melodia principal, ou seja, uma segunda melodia em movimento direto, variando o intervalo harmônico entre 3ª e 6ª. A resultante desta combinação é uma melodia discreta, funcionando com a mesma intenção da melodia principal. Um arranjo que vise preservar as características essenciais desse estilo procurará conservar o caminhar das duas melodias paralelas, cabendo ao arranjador escolher quais vozes, e quando, serão responsáveis por levá-las adiante. Devido à natureza do *cantabile* que esta escrita proporciona, esses arranjos são muito apreciados pelo público e adaptam-se muito bem para a execução por coros leigos.

Este tipo de escrita, quando empregada por todos os naipes, favorece a valorização dos mesmos e, indiretamente, estimula os coristas, pois todos os naipes passarão pela melodia, cantando a primeira ou a segunda voz do dueto. *O Batuque da Ema Regateira* (anexo 1) é um bom exemplo. Indicada principalmente para coros iniciantes, na primeira

²² Para pesquisa mais aprofundada sobre o dialeto caipira, *O Dialeto Caipira* de Amadeu Amaral.

parte, o dueto se encontra entre os naipes de soprano e contralto. Tenores e baixos fazem o suporte harmônico e rítmico:

Ex. 5: *O Batuque da Ema Regateira* (recolhida), comp. 1-6 – anexo 1.

No refrão, há uma inversão: o dueto passa para as vozes masculinas e o acompanhamento para as vozes femininas:

Ex. 6: *O Batuque da Ema Regateira* (recolhida), comp. 21-26 – anexo 1.

Este cantar em duo, uma tradição do mundo rural, que possibilitou a formação de duplas que marcaram fortemente a música caipira – como Alvarenga e Ranchinho –, é uma das características mantidas na maioria dos arranjos deste artigo. Entretanto, na música regionalista, a interpretação, o cantar em dueto²³, quase não aparece mais em gravações recentes das canções analisadas. Na interpretação dos cantores atuais podemos notar a tendência para o canto solo, em tom coloquial, dispensando as “grandes vozes”, reafirmando, assim, uma tendência que a bossa nova difundiu nos anos 60. Mas, pelo fato desta combinação suavizar a melodia e fundamentar o cantar “em dupla”, ela deve ser quista ao elaborar-se arranjos corais deste repertório. Isso, também, porque o emprego destas duas melodias paralelas nos arranjos adapta-se muito bem para o aprendizado e execução por coros leigos. Entretanto, o arranjador tem a livre escolha de usá-las ou não.

²³ Este cantar em dueto está fortemente presente no gênero sertanejo romântico de hoje e, contraditoriamente, a única tradição preservada em relação à música sertaneja raiz ou caipira.

Se duas das vozes estão ocupadas em repassar o dueto original, é preciso ter-se o cuidado de manter o interesse nas outras vozes, aquelas responsáveis “apenas” pelo acompanhamento. Nestas, o arranjador precisa se preocupar não somente com a manutenção de um apoio harmônico, mas deve procurar uma estrutura de sustentação rítmica o mais próxima possível do ritmo proposto pela gravação original ou pela concepção do compositor. Em algumas gravações, o material do arranjo instrumental sugere boas idéias melódicas e rítmicas para o acompanhamento a ser aplicado no arranjo vocal. Um exemplo é o arranjo da música *Queimadas* (anexo 7), que foi baseado, quase que inteiramente, no original interpretado pela dupla. Boa parte das células rítmicas e melódicas da música pôde ser aproveitada.

Em *O Batuque da Ema Regateira* (anexo 1), o acompanhamento das vozes masculinas é formado por células rítmicas que se repetem, dentro de uma estrutura formada por um texto (“Ema, ó emá, é o batuque da emá”) que acompanha este ritmo. Este modelo é formado por quatro compassos que se repetem até o final da primeira parte, como um ostinato. Já na segunda parte, as vozes femininas fazem a vez do acompanhamento, num sistema similar, só que a cada seis compassos, enquanto os homens se divertem com um dueto.

A principal problemática encontrada na hora de realizar um arranjo de música caipira, mantendo-se o cantar em duo, reside em aplicar a harmonia original nas vozes que não fazem a melodia. Percebe-se que ao transcrever a canção para um arranjo coral, os acordes originais não coincidem totalmente com o caminhar da melodia. É necessário alterar o ritmo harmônico original da peça. Entretanto, isto não implica, numa visão mais abrangente, em alterações da harmonia. Tem-se como exemplo *Tristezas do Jeca* (anexo 5). No refrão (compassos 29 ao 32) o acorde indicado é B7 para os compassos 29, 30 e 31 e, no compasso 32 o acorde indicado é E. Mas, na realidade, B7 não combina com a melodia em toda a extensão destes três compassos. A progressão harmônica final, resultando em uma movimentação rítmica harmônica, fica: cp 29 (B7 – E); cp 30 (B7 – D7) e cp 31 (E – B7).

29

S Nes - - - ta_es - tra - da_eu can - to_e ge - mo de ver - da - de

A Nes - - - ta_es - tra - da_eu can - to_e ge - mo de ver - da - de

T Nes - - - ta_es - tra - da_eu can - to_e ge - mo de ver - da - de

B Nes - - - ta can - - - to de ver - - - da - de

B7 E B7 D7 E B7 E

Ex. 7: *Tristezas do Jeca* (Angelino de Oliveira), comp. 29-32 – anexo 105.

Os arranjos deste artigo tentam preservar as características principais do gênero e do estilo presentes em cada canção original, mantendo-se o máximo possível fiel à idéia musical de cada compositor. A única exceção encontrada é a introdução de *Violeiro Triste* (compassos 1 ao 8 – vide exemplo 2), que é também repetida no final (coda) da música, apresenta diferentes entradas em estilo imitativo. O restante da partitura se mantém fiel ao estilo caipira dos compositores.

Ao contrário do que se poderia supor, a polifonia é um mecanismo composicional muito bem quisto em arranjos para coros leigos. Ela ajuda os naipes a adquirirem independência e a serem auto-suficientes. O mais comum em um coro iniciante é um naipe tender a migrar para a melodia do outro quando cantam homofonicamente, principalmente no que se refere à melodia principal da canção. No arranjo mais polifônico, os naipes são obrigados a aprender e a conduzir a sua própria melodia.

No arranjo de *Tristezas do Jeca* (anexo 5), da anacruse do compasso 20 ao compasso 28 há um exemplo da aplicação de uma textura mais polifônica. Contraltos e baixos executam linhas melódicas e rítmicas completamente diversas em relação à melodia principal. Os tenores, entretanto, mantêm um paralelismo da melodia principal em relação aos sopranos, realizando a segunda voz do duo.

19

S Eu sou co - mo_o sa - bi - á q. quan - do
Quan - do do - che - ga_a ma - dru - ga - da lá no -
E_o do - cho - ro q. vai ca - in - do de - va -

A Eu sou sa - bi - á q.
Quan - do do - che - ga_a lá no
E_o do - cho - ro vai ca -

T 8 dom dom dom dom dom Eu sou co - mo_o sa - bi - á q. quan - do
Quan - do do - che - ga_a ma - dru - ga - da lá no -
E_o do - cho - ro q. vai ca - in - do de - va -

B dom dom dom dom dom dom dom dom dom dom dom dom dom

24

S can - ta_é só tris - te - za des - de_o ga - lho_on - de_e - le_es - tá. ô ô ô
ma - to_a pas - sa - ra - da prin - ci - pi - a_um ba - ru - lhão.
gar vai se su - min - do co - mo_as á - guas vão pro mar.

A can - ta tris - te - za on - de_e - le_es - tá.
ma - to q. can - ta um ba - ru - lhão.
in - do in - do e vão pro mar.

T 8 can - ta_é só tris - te - za des - de_o ga - lho_on - de_e - le_es - tá.
ma - to_a pas - sa - ra - da prin - ci - pi - a_um ba - ru - lhão.
gar vai se su - min - do co - mo_as á - guas vão pro mar.

B dom dom dom dom dom dom dom dom dom dom dom dom dom

Ex. 8: *Tristezas do Jeca* (Angelino de Oliveira), comp. 20-28 – anexo 5.

A predileção por um pensamento linear na escrita do arranjo é uma das características mais fortes empregadas nestes arranjos, mantendo-se também uma preocupação em empregar o máximo possível de textos nas vozes que fazem o acompanhamento da melodia, evitando-se um uso excessivo de fonemas. Na dissertação de Souza (2003), é mencionado este tipo de pensamento horizontal e a utilização de textos, baseando numa entrevista com a arranjadora de São Paulo, Ana Yara Campos²⁴, como sendo um “elemento musical construtivo”.

É por meio de um pensamento linear melódico – seja o arranjo estruturado com características polifônicas ou homofônicas – que se pode estabelecer com os naipes que não estão cantando a melodia principal uma relação mais agradável no aprendizado, uma melodia mais *cantabile*. As vozes são conduzidas de tal maneira que implicam em começo meio e fim, possuindo uma lógica ao se cantar. As vozes são então, *cantables* individuais,

²⁴ O predomínio da horizontalidade e do uso de textos, também é uma das características que Ana Yara Campos utiliza em seus arranjos.

e isto nada mais é que o uso de um dos princípios básicos da polifonia renascentista, também utilizados nos corais de Bach. Em resumo, é uma linearidade que tem quatro vozes bem delineadas e de canto agradável que, entre si, formam a harmonia. *Saudade Brejeira* (anexo 6) e *Arrumação* (anexo 9) são bons exemplos de arranjos que usam este conceito. O primeiro com características mais polifônicas e o segundo com características mais homofônicas.

A relação que a letra apresenta, por vezes, em detrimento da melodia, com a aplicação de um pensamento linear musical, favorece o aprendizado de um arranjo por um coro leigo. O arranjo de *Saudade Brejeira* (anexo 6) aplica este conceito. Em *Cheiro de Relva* (anexo 4), para dar uma noção rítmica à música nas vozes acompanhantes, não foi usado, como se encontra em boa parte dos arranjos, a aplicação de fonemas e, sim, partes do texto da melodia principal como elemento construtivo.

4

S

1. Co - mo é bo - ni - to es - ten - der - se no ve - rão as cor - ti - nas do ser - tão na va - ran - da da ma - nhã.

2. O sol ver - me - lho se es - quen - ta - e a - pa - re - ce o ver - gel to - do - a - gra - de - ce pe - los ni - nhos q. a - bri - gou.

A

1. É no ve - rão do ser - tão na va - ran - da.

2. O sol ver - me - lho ver - gel a - - - gra - de - ce.

T

1. É no ve - rão do ser - tão na va - ran - da.

2. O sol ver - me - lho ver - gel a - - - gra - de - ce.

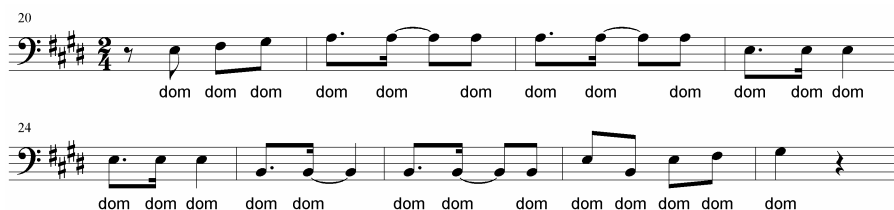
B

1. Co mo o ve - rão do meu ser - tão do meu ser - tão.

2. Se es - quen - ta to - do o ver - gel que a - bri - gou.

Ex. 9: *Cheiro de Relva* (Dino Franco e José Fortuna), comp. 5-8 – anexo 4.

De fato, o uso excessivo de fonemas como “dom-dom”, “lá-lá”, etc. deve ser evitado ou usado somente em pequenos trechos, como acontece no naipe de baixos do arranjo de *Tristezas do Jeca* (compassos de 20 a 28). Neste caso, o uso do fonema *dom* empregado em células rítmicas que apresentam pequenas variações no decorrer do trecho, aliadas a uma progressão harmônica de fácil percepção, facilita a leitura e a memorização.



Ex. 10: *Tristezas do Jeca* (Angelino de Oliveira), comp. 20-28 – anexo 5.

Ainda neste arranjo, o uso deste fonema encontra-se na introdução, nos naipes de tenores e baixos (compassos de 1 a 8), e a sua repetição na *coda* (compassos 41 ao 49), mas com o propósito claro de imitar o som da viola caipira.



Ex. 11: *Tristezas do Jeca* (Angelino de Oliveira), comp. 1-8 – anexo 5.

A repetição da Introdução na Coda, como ocorre nos arranjos de *Violeiro Triste* (anexo 3) e *Tristezas do Jeca* (anexo 5), é um mecanismo muito eficiente em coros iniciantes, pois facilita e simplifica a leitura da partitura.

Em *Romaria* (anexo 2) os fonemas aplicados encontram-se na introdução e no decorrer da estrofe. O refrão, pelo contrário, é totalmente isento de fonemas. Na introdução, a diferenciação de fonemas entre os naipes de contraltos, tenores e baixos, aliada a uma repetição dos dois primeiros compassos, também facilitam o aprendizado:



Ex. 12: *Romaria* (Renato Teixeira), comp. 1-4 – anexo 2.

Durante a estrofe, ainda no arranjo de *Romaria*, os contraltos e os baixos intercalam pequenos trechos de fonemas com texto; tenores usam apenas um único “dom” (compasso 12) seguido pelo uso da vogal “ô” até o final da estrofe.

Triste Berrante (anexo 8) usa fonemas apenas na introdução (compassos de 1 a 8) e na transição da repetição da música (compassos 48 a 56). O restante do arranjo se utiliza de partes do texto, e em alguns casos a sua íntegra, no acompanhamento das vozes que não estão com a melodia principal. Novamente aqui é aplicada a idéia do elemento construtivo.

Ex. 13: *Triste Berrante* (Adauto Santos), comp. 1-8 – anexo 8.

Ex. 14: *Triste Berrante* (Adauto Santos), comp. 49-56 – anexo 8.

Em *Queimadas* (anexo 7), apesar de se caracterizar como um arranjo que usa fonemas em maior quantidade, no que se refere às vozes masculinas, o problema da monotonia em seu uso é atenuado pela sistemática repetição de trechos melódicos com progressão harmônica, contidos em pequenas variações textuais no naipe de tenores (exemplos 15 e 16).

9

T Chão a - ben - çoa - do tum tum tum tum tum tum ó ó ó ó - me vi - ra_um de - ser - to.

B tum tum tum tum tum tum tum tum tum tum tum tum ó ó ó ó - me vi - ra_um de - ser - to.

Ex. 15: *Queimadas* (Xavantinho), comp. 9-16 – anexo 7.

29

T que é que_eu fa - ço tum tum tum tum tum tum ó ó ó poei - ra e não tem á - gua.

B tum tum tum tum tum tum tum tum tum tum tum tum ó ó ó poei - ra e não tem á - gua.

Ex. 16: *Queimadas* (Xavantinho), comp. 29-36 – anexo 7.

Somada a esta repetição, as vozes femininas cantam em dueto a melodia da estrofe. Em cada repetição desta estrofe, encontram-se pequenas variações em suas melodias. Estas variações também ajudam a atenuar uma possível monotonia sonora no acompanhamento do arranjo:

17

S São pe - da - ço de ri - que - za. De - vo - ra - da com a pes - te. Ve - io_a

A São pe - da - ço de ri - que - za. De - vo - ra - da com a pes - te. Ve - io_a

21

S se - ca_e to - mou con - - - ta. Do ser - tão do meu nor - des - - - te.

A se - ca_e to - mou con - - - ta. Do ser - tão do meu nor - des - - - te.

Ex. 17: *Queimadas* (Xavantinho), comp. 17-24 – anexo 7.

37

S Na ca - cim - ba só tem la - ma. E_o a - çu - de vi - rou pó. Nos

A Na ca cim - ba só tem la - ma. E_o a - çu - de vi - rou pó. Nos

41

S o - lhos da - que - la gen - te. Cor - re pran - to que faz dó.

A o - lhos da - que - la gen - te. Cor - re pran - to que faz dó.

Ex. 18: *Queimadas* (Xavantinho), comp. 37-44 – anexo 7.

A repetição de uma determinada estrutura rítmica ou melódica (ostinato) não deve ser igual o tempo todo. Pequenas variações devem existir contrapondo-se a uma total inalterabilidade, que pode incorrer no risco de ser muito fastidiosa para o cantor e para o resultado final sonoro do arranjo. Estas variações devem ser, preferencialmente, rítmicas e textuais. Por outro lado, o uso de uma pequena alteração melódica pode ser perigoso para um coro leigo. Notas e células musicais muito similares geralmente não são perceptíveis para um cantor que não tenha muita experiência musical. Mas uma variação na melodia principal que acompanha uma determinada estrutura musical que se repete, ou uma variação na dinâmica, tudo isto são elementos que podem quebrar a idéia de proximidade neste acompanhamento.

Deve-se ainda ter uma grande atenção em relação à tessitura vocal característica de cada naipe. A realidade vocal brasileira, talvez devido à nossa mistura de raças, torna-se singular. Por outro lado, nas nossas escolas, o canto coral não é mais uma disciplina obrigatória e, nas igrejas, a música sacra pop não exige um grande aparato vocal em sua execução. Por isso, o desenvolvimento técnico vocal da população em geral é menor do que aquele encontrado em países onde a música coral é parte integrante do dia a dia do adolescente. Assim, um trabalho prévio de refinamento de extensão e timbre é raro ou quase inexistente nos integrantes de um coro leigo. Estas deficiências são, geralmente, eliminadas nos coros profissionais, onde a demanda por vozes especializadas supre as necessidades do grupo.

Os corais amadores têm uma característica que ajuda na execução de arranjos de música popular brasileira: sua formação é predominantemente de *vozes brancas*, e a

resultante sonora é comumente um som sem vibrato. Além disso, eles também possuem uma emissão mais frontal das vogais, o que facilita o entendimento do texto e aproxima o canto coral da sonoridade vocal da música popular brasileira, seja ela regional ou não.

O que se vê na prática é que não temos muitos baixos e contraltos, e, sim, uma maioria de barítonos e mezzo-sopranos. Os sopranos, em sua maioria, tendem a cantar de peito até a região média, por influência da música popular, não se movendo com tanta facilidade na tessitura aguda. Seria prudente evitar-se o emprego das notas F4 e G4²⁵. Os tenores – vozes já naturalmente complicadas de se trabalhar – abrem excessivamente a região aguda, correndo o risco de “gritar” as notas. Com eles, todo cuidado é pouco para não forçar aqueles barítonos de voz mais aguda que, geralmente, também cantam neste naipe. O E3 seria um limite confortável. Claro, que dependendo da condução das vozes, F3 seria também uma opção. Os contraltos – em geral, sopranos que não conseguem cantar no naipe de sopranos... – tendem a cantar perigosamente na região de peito, tornando o equilíbrio tímbrico e a afinação um problema constante. Neste caso, o arranjador pode optar por escrever sua parte mais no médio-grave ou então meio-agudo, obrigando-as a cantar mais de cabeça do que de peito. Para o naipe de baixos, com uma maioria de barítonos, deve-se evitar em demasia as notas G1 e F1. Nos arranjos aqui tratados neste artigo, no naipe de contraltos a nota mais grave é B2. Porém no naipe dos baixos aparece a nota A1, apenas momentaneamente nos arranjos de *Romaria* (anexo 2 – vide compassos 10 e 16) e *Tristezas do Jeca* (anexo 5 – vide compassos 14, 16 e 25).

Quando um naipe é obrigado a cantar uma nota mais grave ou mais aguda que o usual, é necessário que um outro naipe dê sustentação para esta execução. Em *Arrumação* (anexo 9), tanto na introdução (compasso 3) quanto no final do refrão (compassos 24-25), as sopranos cantam em uma região grave que não soa forte. Para dar sustentabilidade sonora, o naipe de contralto canta a mesma melodia nestes dois trechos.

²⁵ O sistema de extensão utilizado é o mesmo empregado por Adolfo (1997), ou seja, deve-se considerar que o dó 3 é o mesmo que o dó central do piano.



Ex.19: *Arrumação* (Elomar Figueira Mello), comp. 1-3 – anexo 9.



Ex.20: *Arrumação* (Elomar Figueira Mello), comp. 23-25 – anexo 9.

A nota B2, nota considerada grave para o naipe de soprano e que não é audível o bastante, aparece na melodia do refrão. Para solucionar o problema, o naipe de contraltos canta também esta nota sempre que ela ocorre:



Ex.21: *Arrumação* (Elomar Figueira Mello), comp. 21 – anexo 9.

Um fator que determina uma riqueza no resultado sonoro de um arranjo é sua organização textural. Ela é estabelecida através do aspecto vertical encontrado na estrutura musical, em relação à maneira como as vozes são combinadas, transformando-se em estruturas polifônicas, homofônicas ou mistas.

Arrumação privilegia a homofonia como textura predominante. Como citado neste capítulo, a polifonia é um recurso muito bem vindo em coros iniciantes. Porém, este é um arranjo com perfil quase que totalmente homofônico, e, devido à concepção harmônica, é destinado a um grupo vocal que já tenha uma certa experiência musical. Pelo fato de a música ter uma característica modal, o trabalho de percepção dos acordes que compõem a estrutura harmônica torna-se um recurso imprescindível para a compreensão deste arranjo. Aqui, os cantores já devem estar num grau de desenvolvimento auditivo mais aguçado.

Em oposição à homofonia que predomina no arranjo de *Arrumação*, no final da estrofe, a caminho do refrão, há um quebra neste sistema, mudando-se a textura para melodia acompanhada (compassos 16 ao 18). O refrão (compassos 21 a 25) caracteriza-se pela divisão textural entre dois blocos: sopranos e contraltos *versus* tenores e baixos.

Ex.22: *Arrumação* (Elomar Figueira Mello), comp. 16-18 – anexo 9.

Ex.23: *Arrumação* (Elomar Figueira Mello), comp. 21-25 – anexo 9.

Saudade Brejeira (anexo 6) tem uma organização textural interessante. Além de o arranjo usar partes do texto da melodia principal como elemento construtivo – recurso que já foi mencionado – a primeira parte (compassos 1 ao 16) tem dois perfis distintos: a dualidade vocal entre sopranos e tenores, sendo que sopranos detêm a melodia principal, e a parte que transporta a música para uma movimentação rítmica realizada entre os naipes de baixo e contralto, com pequenas modificações na pontuação rítmica entre eles. Na segunda parte (compassos 17 ao 24) há uma mudança de textura, passando o naipe de contraltos a fazer o duo com as sopranos e o naipe de tenores a fazer o acompanhamento rítmico

juntamente com os baixos. Esta inversão muda a atmosfera sonora do arranjo, acusando uma nova seção. Na finalização (anacruse do compasso 32 ao compasso 37) aparece uma textura homofônica. Esta nova mudança induz o arranjo à finalização. Este é um arranjo que apresenta dificuldades técnicas moderadas, podendo ser realizado com sucesso por coros iniciantes ou não.

Uma vez avançado o preparo do arranjo, é um procedimento útil pensar-se numa possível introdução que possa servir de apresentação para a canção, além de, por vezes, servir-lhe também de *coda*. O material musical da introdução pode ser inteiramente novo ou pode ser decorrente de um fragmento da própria música, de uma sequência harmônica, de um trecho melódico ou de uma célula-modelo rítmica marcante encontrada na canção.

Muitas gravações fonográficas apresentam introduções originais ou não. Quando consultamos as originais, estas melodias da introdução devem ser preferencialmente usadas no arranjo vocal. No arranjo da toada *Queimadas* (anexo 7), todas as notas da melodia tocadas pela viola na introdução foram utilizadas no naipe de tenores. Porém se a introdução for inconcebível de se cantar – quiçá devido a seu talhe nitidamente instrumental – o ideal é refazê-la, tirando os excessos de notas ou fazendo-lhe uma redução.

Como o arranjo é uma recriação de uma obra já investigada, normalmente as idéias harmônicas estão algo estabelecidas ao se começar a escrita das vozes. Algumas alterações harmônicas podem e, em muitos casos, devem acontecer em função da boa condução de uma linha melódica. Normalmente, isto não acarreta numa mudança substancial da harmonia que foi pré-estabelecida para o arranjo. É o que aconteceu no arranjo da música *Triste Berrante* (anexo 8), entre os compassos 17 ao 22, cuja sequência harmônica original indicava uma progressão Cm7-F7-Bb7M-Eb7-Am7-D7, mas devido à condução das vozes, ela transformou-se em Eb-F7-Dm-Eb7-Cm-D7, sem que houvesse qualquer agressão à harmonia original.

Pode ocorrer que, mesmo depois de o arranjo pronto e durante o ensaio com o coro, um dos napes se manifestar espontaneamente e, intuitivamente, mudar uma nota, ou até uma sequência delas, enriquecendo o arranjo. Uma vez comprovada a melhoria do resultado final, tal fato deve ser levado em conta pelo regente ou arranjador, e a revisão da obra efetuada. É comum o coro dar dicas, mesmo que seja na forma inconsciente, devendo ser esta considerada uma produtiva e enriquecedora forma de manifestação musical.

O arranjo bem feito não é aquele apenas “correto”, tecnicamente, mas aquele cujo produto final pode ser classificado de eficiente e, por que não, “bonito”. O seu resultado deve soar natural e espontâneo (Guest, 1996).

CONCLUSÃO

O presente trabalho teve como meta discutir os mecanismos técnicos e empíricos empregados nos arranjos destinados a coros amadores, nos quais a maioria dos cantores não possui formação musical. São vários os fatores que podem determinar a eficiência da aplicabilidade de arranjos para este tipo de coro. Em primeiro lugar, a escolha do repertório deve ser um atrativo para conquistar o cantor para esta atividade musical e cultural. Neste artigo utilizou-se a música regional brasileira como ferramenta inicial de trabalho, mais detidamente a música do sertão caipira. Em especial, um repertório composto de músicas brasileiras regionais que tem uma forte ligação com a cultura popular, despertando grande entusiasmo não só no coro, mas também no público, criando assim, uma enorme empatia entre a platéia e o coro. Uma das funções que o regente deve exercer é a de educador e de formador cultural de seu grupo e de seu público. O interesse popular pelo repertório de coro torna-se tão maior, quanto maior for o trabalho de pesquisa realizado pelo regente, proporcionando a ambos, neste caso, a oportunidade de redescobrimiento das canções brasileiras regionais, sejam antigas ou novas. Público e cantores ficam fascinados por este contato com a autêntica música brasileira de raiz.

Para tanto, foi feita uma abordagem sobre o contexto histórico da música caipira e o seu habitat: o sertão do centro-sul do Brasil, considerado aqui como sertão caipira. Este capítulo serviu para que se pudesse compreender melhor este universo musical que engloba os arranjos trabalhados neste artigo. A história da música caipira não é muito conhecida e divulgada, não só entre a população brasileira, mas também no próprio meio musical. Grande parte da literatura da música popular brasileira não engloba a história da música caipira, e, quando o faz, é muito resumido. Se fosse considerado ainda, na relação da música caipira com o sertão, a dificuldade de se encontrar algo escrito é ainda mais difícil.

O segundo capítulo provou a importância da escolha deste tipo de repertório com base nas características musicais e morfológicas que envolvem a música regional, mostrando as sutilezas existentes na linguagem escrita destas canções. Procurou, também, oferecer ao arranjador subsídios para um maior domínio e aprofundamento sobre a música regional, a fim de que o arranjo se torne compatível com a realidade cultural inerente a este repertório.

O terceiro capítulo apresentou os aspectos gerais das obras e dos compositores relacionados aos arranjos do quarto e último capítulo. Por fim, este tratou da análise dos arranjos de música regional, abordando um enfoque técnico, discutindo as diretrizes composicionais utilizadas neles, que resultaram na eficiência de sua aplicação em coros leigos.

Nos processos de criação e elaboração dos arranjos vocais amadores, apesar da aparente limitação musical dos cantores, são inúmeras as possibilidades de tratamento do material sonoro. Além do domínio das técnicas de arranjo e composição, tais como desenvolvimento temático, polifonia, elaboração harmônica, contraponto, manipulação de timbres e textura vocal, dentre outras, um dos fatores principais é ter-se critérios definidos para a escolha e aplicação de cada uma delas, mantendo sempre em mente o grupo-alvo. No que se diz respeito à elaboração de arranjos, a obtenção, ou não, dos resultados desejados está diretamente relacionada a esse fator, e cada arranjador deve encontrar, a partir de sua necessidade de expressão, o caminho que se aproxima do ideal para que cada naípe do coral sintam-se confortável em cantar a sua linha melódica. O resultado deve ser um arranjo exequível, mas bem elaborado e bonito sonoramente, capaz de ao mesmo tempo entreter, sensibilizar e educar.

É preciso que os procedimentos composicionais dos arranjos destinados a grupos vocais leigos sejam bem elaborados e eficientes. Para tanto, é necessário ater-se aos detalhes composicionais que possam favorecer o aprendizado dos coristas leigos, assim como a observância de suas capacidades técnico-musicais, a beleza e o *cantabile* das linhas individuais (tornando-as atrativas para todos os naipes), parâmetros rítmicos, melódicos e harmônicos bem definidos e que auxiliem na compreensão da peça, além do uso de contracantos. Os arranjos podem se tornar simples no papel, mas ao mesmo tempo complexos e atrativos quando executados.

Um outro fator que ajuda o arranjador, no caso da música coral, é o seu contato e troca de idéias e experiências com os cantores, individual e coletivamente. É saber tirar proveito do que cada naípe tem para oferecer em quesitos como timbre, sonoridade e vigor rítmico. Como em qualquer arte, a técnica proveniente do conhecimento adicionada à prática é fundamental. Assim como entrar no clima da música, e em tudo que é inerente a um estilo musical, é fundamental em um arranjo.

São poucas as abordagens sobre arranjos de música brasileira encontradas na literatura específica, entretanto, trabalhos de pesquisa nesta área estão começando a surgir, como as dissertações citadas neste artigo. Isoladamente, nenhuma técnica de confecção de arranjos será suficiente no atendimento das exigências de um arranjador no pleno exercício de seu ofício: todas são ferramentas que, somadas umas às outras com bom senso e criatividade, auxiliam na construção do resultado final imaginado pelo regente.

As análises dos arranjos deste artigo tiveram por objetivo dar dicas e sugestões em relação a procedimentos composicionais eficientes que podem ser aplicados na confecção de arranjos destinados tanto para coros leigos quanto para aqueles que possuam uma certa formação musical. Ao longo dos anos, na atividade como regente de coros amadores desta autora, e, depois de muita discussão, críticas, pesquisa e observação, com a ajuda dos próprios interessados – os coristas, processo este que favoreceu chegar a algumas conclusões de suma importância quanto aos procedimentos seguidos na confecção do chamado “arranjo ideal”, e que foram abordadas no decorrer do quarto capítulo. Resumindo, para otimizar resultados no aprendizado e na comunicação com o público, devem ser consideradas as seguintes sugestões na hora de se fazer um arranjo:

- Usar e abusar dos contracantos, principalmente os imitativos. Além de enriquecer o arranjo, facilitam a independência entre os naipes.
- Empregar adequadamente as progressões harmônicas e/ou melódicas para formar linhas com o verdadeiro *cantabile*, induzindo o corista a caminhar com a sua melodia intuitivamente.
- Valorizar *todos* os naipes. É fundamental oferecer oportunidades para que eles cantem melodias atrativas e interessantes, independentemente de estarem ou não com a melodia principal.
- Utilizar-se de notas de apoio para os naipes que tiverem dificuldades de cantar uma determinada nota. Este apoio pode ser a repetição da mesma por outro naipe ou deixa sugestiva em alguma voz.
- Dar preferência a arranjos de música regional que tenham uma segunda voz paralela com a melodia (duo). Este é um tipo de escrita, que quando empregada, favorece a valorização dos naipes, pois haverá a oportunidade para que passem pela melodia, cantando a primeira ou a segunda voz do dueto.

- O equilíbrio hierárquico das linhas é importante: se duas das vozes estão ocupadas em repassar o dueto original, deve-se, portanto, ter o cuidado de manter o interesse nas outras vozes, aquelas responsáveis “apenas” pelo acompanhamento.
- Pensar na relação texto – música – harmonia – contraponto, em que a letra deve apresentar-se com clareza, mas nunca em detrimento da melodia e da escrita de qualidade. A aplicação de um pensamento linear favorece, e muito, o aprendizado do corista.

Como conclusão final, é possível postular que, independentemente dos recursos composicionais de que o arranjador for utilizar-se em seu trabalho, ele deve ter sempre em mente que é possível elaborar-se um arranjo que seja de fácil aprendizado e que empregue de maneira branda todo um universo de técnicas avançadas. Ainda assim, o resultado pode ser de grande efeito, tornando o repertório na música regional, a um só tempo, um poderoso instrumento de resgate da memória cultural de uma comunidade ou região, e uma forma de realização completa para o regente, os cantores e o público.

O presente processo de pesquisa tratou de um repertório específico da cultura brasileira: a música regional e caipira da região centro-sul do país – a do sertão caipira. Estudos posteriores poderão ser desenvolvidos enfocando diferentes características de arranjos ou mesmo considerando outras facetas da música regional realizada no Brasil.

REFERÊNCIAS

1. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADOLFO, Antonio. **Arranjo: um enfoque atual**. Rio de Janeiro: Lumiar, 1997.

ALENCAR, Maria Amélia Garcia de. **“Viola que conta histórias”**: o sertão na música popular urbana. Tese de doutorado. Univ. de Brasília, 2004. 260 f.

ALMEIDA, Renato. **Compêndio de História da Música Brasileira**. 2ª ed. Rio de Janeiro: F. Briguiet e Cia., 1958

ALVARENGA, Oneyda. **Música Popular Brasileira**. Porto Alegre: Editora Globo, 1950.

AMARAL, Amadeu. **O dialeto caipira**. 4ª ed. São Paulo: Editora Hucitec/INL-MEC, 1982.

ANDRADE, Mário. **Ensaio sobre a música brasileira**. 4ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2006.

BOLDRIN, Rolando. **Contando Causos**. São Paulo: Editora Nova Alexandria, 2001.

CALDAS, Waldenyr. **Acorde na Aurora**: música sertaneja e indústria cultural. São Paulo: Ed. Nacional, 1977.

_____. **O que é Música Sertaneja**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1999.

_____. **Revendo a música caipira**. In: São Paulo. Revista USP, n. 64, dez/jan/fev.2004-2005. p. 56-67.

CÂNDIDO, Antônio. **Os Parceiros do Rio Bonito**. 9ª ed. São Paulo: Duas Cidades; Ed.34, 2001.

CASTRO, Ruy. **Chega de Saudade**: a história e as histórias da Bossa Nova. 3ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

CATELAN, Álvaro e COUTO, Ladislau. **Mundo Caipira**: histórias e lendas da música caipira no Brasil. Goiânia: Asa Editora Gráfica Ltda, 2005.

VÁRIOS. **Enciclopédia da Música Brasileira**: erudita, folclórica, popular. 2ª ed. São Paulo: Art Editora: Publifolha, 1998.

BASTOS, Celso Ribeiro Filho. **Aspectos dos Processos de Criação e Elaboração de Arranjos no Trabalho do Grupo Alma Brasileira Trio**: Uma Abordagem a Partir da Obra Clubes das Esquinas, de Ocelo Mendonça. Diss. de mestrado. Univ. Federal de Goiás. 2003. 75 f.

GUEST, Ian. **Arranjo: método prático**. Vols. 1-3. 2ª edição. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996.

HOUAISS, Antônio. **Dicionário Houaiss de língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2001.

LIMA, Nísia Trindade. **Um sertão chamado Brasil**. Rio de Janeiro: Revan: IUPERJ, UCAM, 1998.

MARTINS, José de Souza. **Capitalismo e tradicionalismo**: estudo sobre as contradições da sociedade agrária no Brasil. São Paulo: Pioneira, 1975.

_____. **Cultura e educação na roça, encontros e desencontros**. In: São Paulo. Revista USP, n. 64, dez/jan/fev.2004-2005. p. 28-49.

NAPOLITANO, Marcos. **História e Música**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

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

OLIVEIRA, Joel Barbosa de. **Arranjo Linear**: Uma Alternativa às Técnicas Tradicionais de Arranjo em Bloco. Diss. de mestrado. Univ. Est. de Campinas, 2004. 136 f.

PAZ, Ermelinda A. **O Modalismo na Música Brasileira**. Brasília: Editora Musimed, 2002.

PEREIRA, André Protasio. **Arranjo Vocal de Música Popular Brasileira para coro a cappella**: estudos de caso e proposta metodológica. Diss. de mestrado. Univ. Fed. do Est. do Rio de Janeiro, 2006. 204 f.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História e História Cultural**. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

PIMENTEL, Sidney Valadares. **O Chão é o Limite**: a festa do peão de boiadeiro e a domesticação do sertão. Goiânia: Ed. UFG, 1997.

_____. **Pactários da Natureza e da Cultura**. In: Goiânia. Revista UFG, n. 2, dez.2006. p. 7-12.

RAMOS, Hugo de Carvalho. **Tropas e Boiadas**. 8ª Edição. Goiânia: Editora UFG, 1998.

SCHMELING, Agnes. **Motivações e aprendizagem no canto coral**. In: ENCONTRO ANUAL DA ABEM, 12, 2003, Florianópolis. *Anais...*, p. 23-28.

SOUZA, Sandra Mendes Sampaio de. **O Arranjo Coral de Música Popular Brasileira e sua Utilização como elemento de Educação Musical**. Diss. de mestrado. Univ. Est. Paulista Júlio de Mesquita, 2003. 212 f.

SOUSA, Walter de. **Moda Inviolada**: uma história da música caipira. São Paulo: Quiron, 2005.

SWANWICK, Keith. **Ensinando música musicalmente**. São Paulo: Moderna, 2003.

TATIT, Luiz. **O Cancionista**: composição de canções no Brasil. São Paulo: EDUSP, 1996.

_____. **O século da canção**. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

TINHORÃO, José Ramos. **Cultura Popular**: Temas e Questões. São Paulo: Editora 34, 2001.

_____. **História Social da Música Popular Brasileira**. São Paulo: Editora 34, 1998.

UNES, Wolney. **A Estética da Recepção** – Hans-Robert Jauss e Wolfgang Iser. Revista Estudos Goiânia, v. 30 n. 4. p.735-766, 2003.

VELOSO, Mariza e MADEIRA, Angélica. **Leituras Brasileiras**: itinerários no pensamento social e na literatura. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

VICENTINI, Albertina. **O Sertão e a Literatura**. In: *Sociedade e Cultura*. Goiânia: v.1,n.1, jan/jun.1998, p.41-54.

VILELA, Ivan. **O Caipira e a Viola Brasileira**. In: SONORIDADES LUSO-AFRO-BRASILEIRAS, 11, 2003, Lisboa. Cap. X. p.173-189.

_____. **Na toada da viola**. In: São Paulo. Revista USP, n. 64, dez/jan/fev.2004-2005. p. 76-85.

2. SÍTIOS NA REDE

ANASTÁCIO, Ricardo. **Viola Tropeira**. Disponível em <<http://www.violatropeira.com.br>>. Acesso em 21/07/06

CORREA, Roberto. **Site Oficial**. Disponível em <<http://www.robertocorrea.com.br>>. Acesso em 21/07/06

MELLO, Elomar Figueira. **Elomar**. Disponível em <<http://www.facom.ufba.br/elomar/>>. Acesso em 22/09/06.

PERDIGÃO, Antonio Carlos Santos. **Aboio**. Disponível em <<http://www.brasilfolclore.hpg.ig.com.br/aboioderoca.htm>>. Acesso em 21/07/06.

TEIXEIRA, Renato. **Site Oficial**. Disponível em <<http://www.renatoteixeira.com.br>>. Acesso em 21/07/06

ZAN, Roberto. **Jornal da Unicamp**. Do êxodo rural à indústria cultural. Campinas, 7 a 13 de julho de 2003. edição 219. Disponível em <<http://www.unicamp.br>>. Acesso em: 10/05/06.

3. GRAVAÇÕES

ALVARENGA e RANCHINHO. **Alvarenga e Ranchinho com orquestra**. CD 43.169-B. Matriz 80.369.Victor, 1937.

ARATANHA, Mario de. **Caipirissimo** - Clássicos e Jóias da Música Caipira. CD KCD 171. Kuarup Discos, 2005.

_____. **Cantoria Brasileira**. CD KCD 173. Kuarup Discos, 2002.

BRANCA, Pena. **Semente Caipira**. CD KCD 135. Kuarup Discos, 2000.

MELLO, Elomar Figueira. **Na Quadrada das Águas Perdidas**. CD KCD 200. Kuarup Discos, 2005.

_____. **Cantoria 3: Elomar canto e solo**. CD KCD 057. Kuarup Discos, 1994.

REIS, Sérgio. **Violas e Violeiros**. CD ATR 31120. Atração Fonográfica, 2003.

SANTOS, Adauto. **Tocador de Vida e de Viola**. CD CPC 005. Estúdios Soundvision, 1998.

XAVANTINHO, Pena Branca e. **Violas e Canções**. CD 11-V014. Estúdio Gravodisc, 1993.

ANEXOS
PARTITURAS

O Batuque da Ema Regateira

Correntina, BA

recolhida

arr. Renate Stephanes

Coral Universitário UFG 2006

S e A

O ba - tu - que da e - ma, hum, hum. Pu - la_a - qui, pu - la_a - co - lá hum,

T e B

E - ma ô e - mé_o ba - tu - que da

5

S

hum. A e - ma pu-lou no pau, hum, hum. Na ca - beça de Ni-co lau, hum, hum. De a - gos-to prá se-

T

e - ma. E - ma ô e - mé_o ba - tu - que da e - ma.

10

S

tem - bro, hum, hum. É tem - po de-la bo tá, hum, hum. U - ma dúzia ses - sen - ta o - vos, hum,

T

E - ma ô e - mé_o ba - tu - que da e - ma. E - ma ô

15

S

hum. Quan - tos pin - tos ti - ra - rá? hum, hum. Me - io_ar - que - re de can - ji - ca, hum, hum. Pra_es - ses pin - to_a li - men -

T

e - mé_o ba - tu - que da e - ma. E - ma ô e - ma

20 Fine

S

tá! Ô E - ma ô e - ma E - ma ô e - ma é doi - da_es - sa e - ma. Ô

T

Ô e - ma_es - sa e - ma eu não ven - do_Ô e - ma_es - sa e - ma_eu vou cri - á. Es - sa

27

S

T

e - ma ô e - ma E - ma ô e - ma, não vendo não vendo_es - sa e - ma. Ô

e - ma_eu não ven - do ô e - ma. Es - sa e - ma_eu vou cri - á ô e - ma_ô iá. 2. Tá cha -
 mando_eu de pa - pu - do_ô e - ma Mas pa - pu - do_é su - a_a - vó ô e - ma_ô iá. 3. Che - gô
 tem - po da fu - li - a_ô e - ma. Bo - ta_o pa - po no pa - ió ô e - ma_ô

34

S

T

ê. E_o ba - tu - que da D.C. duas vezes
 al Fine

Depois do Fine, um corista intervém,
 dizendo: "Essa ema eu não vendo! Essa
 ema eu vou criá!"

E o batuque da ema, hum, hum
 Pula aqui, pula acolá, hum, hum
 O gato pulô no pau, hum, hum
 Na cabeça de Nicolau, hum, hum
 De agosto pra setembro, hum, hum
 Quantos ovos botará? hum, hum
 Um arqueiro de canjica, hum, hum
 Pra esses pinto alimentá!

Ô ema, essa ema eu não vendo,
 Tá doida a ema, essa ema eu vou criá.
 Por essa casa eu entrei, ô ema
 Fui fazendo um rapapé, ô ema ô iá.
 Se não tiver a cachaça, ô ema
 Uma xícra de café, ô ema ô iá.

E o batuque da ema, hum, hum
 Pula aqui pula acolá, hum, hum
 O gato pulô no pau, hum, hum
 Na cabeça de Nicolau, hum, hum
 De agosto pra setembro, hum, hum
 É tempo dela botá, hum, hum
 Uma dúzia, sessenta ovos, hum, hum
 Quantos pintos tirará? hum, hum
 Meio arqueiro de canjica, hum, hum
 Pra esses pinto alimentá!

Ô ema, essa ema eu não vendo
 Ô ema, essa ema eu vou criá
 Tá chamando de papudo, ô ema
 Mas papudo é sua avó, ô ema ô iá
 Chegô tempo da fulia, ô ema
 Bota o papo no paió, ô ema ô iá.

E o batuque da ema, hum, hum
 Pula aqui, pula acolá, hum, hum
 O gato pulô no pau, hum, hum
 Na cabeça de Nicolau, hum, hum
 De agosto pra setembro, hum, hum
 É tempo dela botá, hum, hum
 Uma dúzia, sessenta ovos, hum, hum
 Quantos pintos tirará? hum, hum
 Meio arqueiro de canjica, hum, hum
 Pra esses pinto alimentá!

ROMARIA

Renato Teixeira
arr. Renate Stephanes (1999)

Soprano

Alto

Tenor

Bass

dom dom dom dom dom dom ô

6

S

A

T

B

ô ô ô

10

S

A

T

B

dom dom dom ô ô

dom dom dom ô ô

men - tos so - bre_o meu ca va - lo É de la - ço_e de nó de ji -
vi - da_a cus - ta de_a ven tu - ras. Des - ca sei, jo guei, in - ves -
pre - ce paz nos de - sa ven - tos. Co - mo eu não sei - re zar, só que -

uê ra ba da ba da uê da ba da ba da uê dom dom

uê du ru ru ru ru uê du ru ru ru ru uê

dom dom dom dom dom dom ô

pó. O des - ti - no de_um só. Fei - to eu per - di - do empen sa -
ão. Mi - nha mãe so - li dão. Meus ir - mãos per - de - ram - se na -
rém. Que eu vi - es - se a qui. Prá pe - dir de ro - ma - ri - a e

dom dom dom dom

1. So - - - bre_o
2. Vi - - - da
3. Paz nos

1.É de so - nho_e de pó. O des - ti - no 1. So - - - bre_o
2.O meu pai foi pe - ão. Meus ir - mãos na. 2. Vi - - - da
3.Me dis - se - ram po rém. Que eu vi - es - se. 3. Paz nos

men - tos so - bre_o meu ca va - lo É de la - ço_e de nó de ji -
vi - da_a cus - ta de_a ven tu - ras. Des - ca sei, jo guei, in - ves -
pre - ce paz nos de - sa ven - tos. Co - mo eu não sei - re zar, só que -

meu ca - va - lo. dom dom dom ô ô
de_a - - - ven - tu - ras.
de - - - sa - ven - tus.

meu ca - va - lo. dom ô ô
de_a - - - ven - tu - ras.
de - - - sa - ven - tus.

15

S
bei - ra_o ji - lô des-sa vi - - - da cum pri - da a sol.
ti, de - sis ti. Se há sor - - - te não sei nun - ca vi.
ri - a mos trar Meu o - lhar, meu o - lhar meu o - lhar.

A
ô ô ô ô ô

T
8
ô ô ô ô ô

B
ô ô dom dom dom dom dom ô ô

20

S
Sou cai pi - ra pi - ra - po - ra Nos - sa Se - nho - ra de A - pa - re - ci - da. I - lu -

A
Sou cai - pi - ra Se - nho - ra de A - pa - re - ci - da. I - lu -

T
8
Sou cai pi - ra - pi - ra - po - ra Nos - sa A - pa - re - ci - da. I - lu -

B
Sou cai - pi - - - ra pi - ra - po - ra. I - lu -

25

S
mi - na_a mi - na_es - cu - ra_e fun - da_o trem da mi - nha vi - da. Sou cai - vi - da.

A
mi - - - na_o trem mi - nha vi - da. vi - da.

T
8
mi - na_a mi - na_es - cu - ra_e fun - da_o trem da mi - nha vi - da. Sou cai - vi - da.

B
mi - na o meu trem mi - nha vi - da. vi - da.

1. 2.

Violeiro Triste

Toada

Alvarenga e Ranchinho
arr. Renate Stephanes - 2006
Coral Universitário UFG

7

S

Contralto

T

B

8

ô ô ô ô ô Can-ta, can-ta ben-ti-vi pra mim ou vi. Can-ta, can-ta sa-bi-

ô ô ô ô ô Can - - ta ben - ti - vi. Can -

ô ô ô ô ô Can - ta, can-ta ben - ti - vi. Can - ta,

ô ô ô ô ô Can - ta, can-ta ben - ti - vi. Can - ta,

12

S

Contralto

T

B

8

á pra me con-so-lá Q.a tris-te-za_e a so-da-de tão me fa-zen-do cho-rá, q.a tris-te-za_e a so-

ta sa-bi-á. Q.a tris-te-za_e a so-da-de tão me fa-zen-do cho-rá, q.a tris-te-za_e a so-

can - ta sa-bi-á. Que_a tris - te - za cho - rá, que_a so -

can - ta sa-bi-á. Que_a tris - te - za cho - rá, que_a so -

16

S da-de tão me fa-zen-do cho rá. Tem u-ma vio-la que nas noi-te de lu á quan-do pe-go_a pon-te-

CAlt. da-de tão me fa-zen-do cho rá. A vio - la o lu - á a pon - te -

T da - de cho - rá Tem u-ma vio-la que nas noi-te de lu á quan-do pe-go_a pon-te-

B da - de cho - rá. Tem u - ma vio - la o lu á a pon - te -

20

S á cho-ra_in-té os pas-sas-ri - nho. E quan-do_a lu-a lá no céu me vê so zi-nho põe a su-a luz pra-

CAlt. á cho-ra pas - sa - ri - nho. E quan-do_a lu-a lá no céu me vê so zi-nho põe a su-a luz pra-

T á cho-ra_in-té os pas-sa-ri-nho, pas-sa-ri - nho. lu - a eu so - zi - nho su-a luz pra-

B á os pas - sa - ri - nho. A lu - a eu so - zi - nho su-a luz pra-

24

S tea-da cla-re-an-do_o meu ran-chi-nho. ô ô ô ô ô ô

CAlt. tea-da cla-re-an-do_o meu ran-chi-nho. ô ô ô ô ô ô

T tea - da lá no meu ran-chi-nho. ô ô ô ô ô ô

B tea - da lá no meu ran-chi-nho. dom dom dom dom dom dom dom dom dom

29

S
ô Can-ta, can-ta ben-ti - vi pra mim ou - vi. Can-ta, can-ta sa-bi - á pra me con-so-

CAlt.
ô Can - - ta ben - ti - vi. Can - - ta sa - bi -

T
ô Can - ta, can-ta ben - ti - vi. Can - ta, can - ta sa - bi -

B
dom Can - ta, can-ta ben - ti - vi. Can - ta, can - ta sa - bi -

33

S
lá. Q.a tris-te-za_e a so da-de tão me fa-zen-do cho rá, q.a tris-te-za_e a so da-de tão me fa-zen-do cho-

CAlt.
á. Q.a tris-te-za_e a so da-de tão me fa-zen-do cho rá, q.a tris-te-za_e a so da-de tão me fa-zen-do cho-

T
á. Que_a tris - te - za cho - rá, que_a so - da - de cho -

B
á. Que_a tris - te - za cho - rá, que_a so - da - de cho -

37

S
rá. A-qui na ma-ta te-nho tu-do q. eu que-ro te-nho_o can-to do bo de-ro Te-nho_o céu e_a na-tu-

CAlt.
rá. Na ma - ta te - nho can - to do bo - de - ro na na - tu -

T
rá. A-qui na ma-ta te-nho tu-do q. eu que-ro te-nho_o can-to do bo de-ro Te-nho_o céu e_a na-tu-

B
rá. A qui na ma - ta te - nho can - to do bo - de - ro na na tu -

41

S re - za. E quando_a lu-a vem sa - in-do que be le-za só me far-ta um a - mô prá ma - tá mi-nha tris-

CAlt. re - za E quando_a lu-a vem sa - in-do que be le-za só me far-ta um a - mô prá ma - tá mi-nha tris-

T re-za, na - tu-re - za. Lu - a que be - le - za fal-ta um a - mô, ma - tá mi-nha tris-

B re - za. A lu - a que be - le - za. fal-ta um a - mô, ma - tá mi-nha tris-

45

S te-za. ô ô ô ô ô ô ô Can-ta, can-ta ben-ti - vi pra mim ou-

CAlt. te-za. ô ô ô ô ô ô ô can - - ta ben - ti -

T te-za. ô ô ô ô ô ô ô Can - ta, can-ta ben - ti -

B te-za. dom dom dom dom dom dom dom Can - ta, can-ta ben - ti -

51

S vi. Can-ta, can-ta sa-bi - á pra me con-so lá. Q.a tris-te-za_e a so da-de tão me fa-zen-do cho-

CAlt. vi. Can - - ta sa - bi - á. Q.a tris-te-za_e a so da-de tão me fa-zen-do cho-

T vi. Can - ta, can - ta sa - bi - á. Que_a tris - te - za cho -

B vi. Can - ta, can - ta sa - bi - á. Que_a tris - te - za cho -

55

S

rá, q.a tris-te - za_e a so - da - de tão me fa - zen-do cho - rá.

CAlt.

rá, q.a tris-te - za_e a so - da - de tão me fa - zen-do cho - rá. ô ô ô ô

T

8

rá, que_a so - da - - - de cho - rá.

B

rá, que_a so - da - - - de cho - rá.

59

S

ô ô ô ô ô ô ô ô o ô ô ô

CAlt.

ô ô ô ô ô ô ô ô ô ô ô ô ô

T

8

ô ô ô ô ô ô ô ô

B

ô ô ô ô ô ô ô ô ô ô

11

S la - da dor-me cal-ma_a lu-a ir - mã. Chei-ro de rel-va traz do campo_a bri-sa man-sa e nos faz sen-tir cri-
va-lho de_u-ma noi - te que pas-sou.

A la - da lu - a ir - mã. Chei-ro de rel-va traz do campo_a bri-sa man-sa e nos faz sen-tir cri-
va - lho noi - te pas - sou.

T 8 la - da lu - a ir - mã. sou. Rel - - va man - sa

B la - da lu - a ir - mã. Rel - va cam - po man - sa cri -
va - lho noi - te pas - sou.

15

S an - ça a em-ba-lar mi-lhões de ni-nhos. A rel-va_es con-de as flor-zi - nhas or - va -

A an - ça a em-ba-lar mi-lhões de ni-nhos. A rel-va_es con-de as flor-zi - nhas or - va -

T 8 faz mi - lhões de ni - nhos. flo - res or - - va -

B an - - - ça de ni - nhos. Flo - res or - va -

18

S lha-das qua-se sem-pre_aban-do - na-das nas en-cos-tas dos ca - mi-nhos. A ju-ri ti ma-dru-ga-dei-ra da flo-

A lha-das qua-se sem-pre_aban-do - na-das nas en-cos-tas dos ca - mi-nhos. A ju-ri ti ma-dru-ga-dei-ra da flo-

T 8 lha - das e sem - pre nos ca - mi-nhos. Ma - dru -

B lha - das e sem - pre nos ca - mi-nhos. Ma-dru - ga - da

22

S res-ta com seu can-to a-bre_a fes-ta re-vo-an-do to-da sel-va. O ri-o man-so cau-da-lo-so se a-

A res-ta com seu can-to a-bre_a fes-ta re-vo-an-do to-da sel-va. O ri-o man-so cau-da-lo-so se a-

T 8 ga - - - da re - vo - an-do to-da sel-va. O ri-o man-so cau-da-lo-so se a-

B fes - - - ta re - vo - an-do to-da sel-va. O ri-o man-so cau-da-lo-so se a-

26

S gi-ta pa-re-cen-do_a-char bo-ni-ta a ter-ra che-ia de rel-va. 1 rel-va. O ri-o 2 rel-va. O ri-o

A gi-ta pa-re-cen-do_a-char bo-ni-ta a ter-ra che-ia de rel-va. don don don rel-va. O ri-o

T 8 gi-ta pa-re-cen-do_a-char bo-ni-ta a ter-ra che-ia de rel-va. don don don rel-va. O ri-o

B gi-ta pa-re-cen-do_a-char bo-ni-ta a ter-ra che-ia de rel-va. rel-va. O ri-o

30 *rall.*

S man-so cau-da-lo-so se a gi-ta pa-re-cen-do_a-char bo-ni-ta a ter-ra che-ia de rel - va.

A man-so cau-da-lo-so se a gi-ta pa-re-cen-do_a-char bo-ni-ta a ter-ra che-ia de rel - va.

T 8 man-so cau-da-lo-so se a gi-ta pa-re-cen-do_a-char bo-ni-ta a ter-ra che-ia de rel - va.

B man-so cau-da-lo-so se a gi-ta pa-re-cen-do_a-char bo-ni-ta a ter-ra che-ia de rel - va.

19

S

dor. rão. rar.

Eu sou co - mo_o sa - bi á q. quan-do
Quan - do che - ga_a ma - dru ga-da lá no
E_o cho ro q. vai ca in - do de - va -

A

dor. rão. rar.

Eu sou sa - bi - á q.
Quan - do che - ga lá no
E_o cho-ro vai ca -

T

8

dor. dom dom dom dom dom dom dom dom dom dom dom dom dom

B

dor. rão. rar.

dom dom dom dom dom dom dom dom dom dom dom dom dom

24

S

can-ta_é só tris - te - za des - de_o ga - lho_on-de_e-le_es - tá.
ma-to_a pas - sa - ra - da prin - ci pi - a_um ba - ru lhão.
gar vai se su min-do co - mo_as á - guas vão pro mar.

A

can-ta tris - te - za on de_e - le_es - tá.
ma-to q. can-ta um de_e - le_es - tá.
in - do su min-do e ba - ru lhão.
vão pro mar.

T

8

can-ta_é só tris - te - za des - de_o ga - lho_on-de_e-le_es - tá.
ma-to_a pas - sa - ra - da prin - ci pi - a_um ba - ru lhão.
gar vai se su min-do co - mo_as á - guas vão pro mar.

B

dom dom dom dom dom dom dom dom dom dom dom dom dom

29

S

Nes - ta_es tra - da_eu can - to_e ge - mo de ver - da - de

A

Nes - ta_es tra - da_eu can - to_e ge - mo de ver - da - de

T

8

Nes - ta_es tra - da_eu can - to_e ge - mo de ver - da - de

B

Nes - ta can - to de ver - da - de Can-to_e ge - mo

34

S Ca - da qua - dra re - pre - sen - ta_u - ma sau da - de da - ci

A Ca - da qua - dra re - pre - sen - ta_u - ma sau da - de. da - de.

T 8 Ca - da qua - dra re - pre - sen - ta_u - ma sau da - de. da - de.

B Ca - da qua - dra_u - ma sau - da - de. da de.

1 & 2 3

41

S dom dom dom dom

A dom dom dom dom

T 8 dom dom *simile* dom dom dom dom

B dom dom *simile* dom dom dom dom

Saudade Brejeira

Toada Goiana

Eduardo Moraes/Nasr Chaul

arr: Renate Stephanes

Coral Universitário UFG - 2005

Score for Soprano, Contralto, Tenor, and Bass, featuring lyrics in Portuguese.

First System:

- Soprano:** Que sau - da - de do meu a - la - zão do ber - ran - te i - mi - tan - do tro -
- Contralto:** Que sau - da - de a - la - zão. Do ber - ran - te do tro -
- Tenor:** Que sau - da - de do meu a - la - zão Do ber - ran - te i - mi - tan - do tro -
- Bass:** Que sau - da - de do meu a - la - zão Lá vem o tro -

Second System (Measures 4-7):

- S:** vão da bo - ia - da de - bai - xo do sol nos ca - mi - nhos ge - rais do ser - tão. Das es -
- CAlt.** vão Da bo - ia - da o sol, o sol Nos ca - mi - nos do ser - tão. Das es -
- T:** vão ô ô Da bo - ia - da de - bai - xo do sol Nos ca - mi - nhos ge - rais do ser - tão. Das es -
- B:** vão o boi Da bo - ia - da o sol, sol Nos ca - mi - - nhos - do ser - tão. - Das es

Third System (Measures 8-11):

- S:** tre - las na noi - te, lu ar lá Ca - pê lo - bo na ma - ta a - zul Do ar -
- CAlt.** mãe traz no - tí - cias de A von - ta - de é vol - tar prá fi - car Me_a-ben -
- T:** tre - las na noi - te, lu ar lá Ca - pê lo - bo na ma - ta a - zul Do ar -
- B:** mãe traz no - tí - cias de A von - ta - de é vol - tar prá fi - car Me_a-ben -

Fourth System (Measures 12-15):

- S:** tre - las na noi - te, lu ar Lá na ma - ta a - zul dom dom Do ar -
- CAlt.** mãe no - tí - cias dom dom dom E - lá é prá fi - car dom dom Me_a-ben -
- T:** tre - las na noi - te, lu ar Lá na ma - ta a - zul ô ô Do ar -
- B:** mãe no - tí - cias dom dom dom E - lá é prá fi - car dom dom Me_a-ben -

13

S
roz com pe-qui do in gá Dos a mi-gos de fé da mi-nha ter-ra. Mi-nha
ço - a o céu de_a-ca uã De ri pi-na, pi-nhé no pé de ser-ra. Mi-nha

CAlt.
roz com pe - qui ô ô ô Dos a mi-gos de fé da mi-nha ter-ra. Mi-nha
ço - a_a - ca - uã De ri pi-na, pi-nhé no pé de ser-ra. Mi-nha

T
8
roz com pe-qui do in gá Dos a mi-gos de fé da mi-nha ter-ra.
ço - a o céu de_a-ca uã De ri pi-na, pi-nhé no pé de ser-ra.

B
roz com pe - qui Dos a - mi - gos da mi-nha ter-ra.
ço - a_a - ca - uã De ri - pi - na no pé de ser-ra.

17

S
ter-ra de Ri-bei-rão das Cal-das De_o-lho d'á-gua ma-gi-a_e pro-cis são De con-
ser-ra de ou-ro_e dor dou ra-da Quan - ta tris te-za nas tar-des do ser tão Que a

CAlt.
ter-ra de Ri-bei-rão das Cal-das De_o-lho d'á-gua ma-gi-a_e pro-cis são De con-
ter-ra de ou-ro_e dor dou ra-da Quan - ta tris te-za nas tar-des do ser tão Que a

T
8
Ter - ra das Cal - das A ma - gi - a pro-cis são Con -
Ser - ra dou - ra - da A tris - te - za do ser - tão Na

B
Ter - ra das Cal - das A ma - gi - a pro-cis - são Con -
Ser - ra dou - ra - da A tris - te - za do ser - tão Na

21

S
ga-das do meu cha - péu de pa-lha Des-se_a mor na-tu-ral do co-ra ção. Quan-do
noi-te trans-for-ma_em se-re na-ta Can - to ri - a q.a-fas-ta_a so-li

CAlt.
ga-das do meu cha - péu de pa-lha Des-se_a mor na-tu-ral do co-ra ção. Quan-do
noi-te trans-for-ma_em se-re na-ta Can - to ri - a q.a-fas-ta_a so-li

T
8
ga - da pa - lha des-se_a - mor do co-ra ção. Quan do
noi - te se - re - na - ta can - to so - li

B
ga - da pa - lha des-se_a - mor do co-ra - ção. Quan-do
noi - te se - re - na - ta can - to so - li

1

25 2

S *25* *2*
dão. O meu pei-to go-ia-no_é as- sim De sau- da-de bre-jei-ra sem fim Quan-do

CAlt.
dão. O go-ia - no é as-sim De sau- da- de e sem fim Quan-do

T *8*
dão. O meu pei-to go-ia-no_é as- sim De sau- da-de bre-jei-ra sem fim ô ô Quan-do

B
dão. O go - ia - no to - do é as-sim De sau - da - de sem fim, dom dom Quan-do

30

S *30*
gos-ta_e-le diz "que trem bão" Quan-do can-ta_a vi-o-la_é pai-xão. Que sau-

CAlt.
diz: "que trem bão, ô trem Quan-do can-ta_a vi-o-la_é pai-xão. Que sau-

T *8*
gos-ta_e-le diz "que trem bão" Quan-do can-ta_a vi-o-la_é pai-xão. Que sau-

B
diz: "que trem bão" Quan-do can-ta_a vi-o-la_é pai-xão. Que sau-

34 *rall.*

S *34*
da-de do meu a-la-zão. Que sau-da-de, ah!

CAlt.
da-de do meu a-la-zão. Que sau-da-de, ah!

T *8*
da-de do meu a-la-zão. Que sau-da-de, ah!

B
da-de do meu a-la-zão. Que sau-da-de, ah!

Queimadas

Toada Canção

Xavantinho
arr. Renate Stephanes

Soprano

Alto

Tenor

Bass

8

ô ô tum tum ô ô

din di run din din di rin din din din di run di run di run di run dun da

ô ô tumtumtum tum ô ô

4

S

A

T

B

8

tum tum ô ô tum tum ô ô tum Es-te

tum tum ô ô tum tum ô ô tum Es-te

din di run dindin di rindindin din di run di run di run di run di rundunda

tumtumtum tum ô ô tumtumtum tum ô ô tum

9

S

A

T

B

8

chão a-ben - ço-a - do. Tão dis - pos-to_a céu a-ber - to. Es-que - ci-do pe - lo ó -

chão a-ben - ço-a - do. Tão dis - pos-to_a céu a-ber - to. Es-que - ci-do pe - lo ó -

Chão a - ben ço-a-do tum tum tum tum tum tum ô ô ô

tum tum tum tum tum tum tum tum tum ô ô ô

14

S me. A - go-ra vi-ra_um de-ser - to. São pe - da-ço de ri-que - za. De-vo-

A me. A - go-ra vi-ra_um de-ser - to. São pe - da-ço de ri-que - za. De-vo-

T 8 ó - me vi - ra_um de - ser-to. São as ri - que-zas, tum

B ó - me vi - ra_um de - ser-to. tum tum tum tum tum tum

19

S ra-da com a pes - te. Ve-io_a seca_e to - mou con - ta. Do ser - tão do meu nor-des -

A ra-da com a pes - te. Ve-io_a seca_e to - mou con - ta. Do ser - tão do meu nor-des -

T 8 tum tum tum tumtum ô ô ô con-ta ser - tão nor -

B tum tum tum tumtum ô ô ô con-ta ser - tão nor -

24

S te. ô ô tum tum ô ô tumtum Seudou

A te. ô ô tum tum ô ô tumtum Seudou

T 8 deste. din di run dindin di rindindin din di run di run di run di runda. O

B deste. ô ô tumtum tum tum ô ô tumtum tum

29

S tô o que_é que_eu fa - ço. Prá_a-ca bar com tan - ta má - goa. En-tre

A tô o que_é que_eu fa - ço. Prá_a-ca bar com tan - ta má - goa. En-tre

T 8 que é que_eu fa - ço tum tum tum tum tum tum ô

B tum tum tum tum tum tum tum tum tum tum ô

33

S nu - vens de po - ei - ra. Tu - do_é se - ca_e não tem á - gua. Na ca -

A nu - vens de po - ei - ra. Tu - do_é se - ca_e não tem á - gua. Na ca

T 8 ô ô poei - ra e não tem á - gua.

B ô ô poei - ra e não tem á - gua.

37

S cim - ba só tem la - ma. E_o a - çu - de vi - rou pó. Nos

A cim - ba só tem la - ma. E_o a - çu - de vi - rou pó. Nos

T 8 Lá só tem la - ma tum tum tum tum tum tum ô

B tum tum tum tum tum tum tum tum tum tum ô

41

S o-lhos da-que-la gen - te. Cor-re pran-to que faz dó.

A o-lhos da-que-la gen - te. Cor-re pran-to que faz dó.

T 8 ô ô gen - te que faz dó. din di run

B ô ô gen - te que faz dó.

45

S ô ô tum tum ô ô tum tum Mi-nhas

A ô ô tum tum ô ô tum tum Mi-nhas

T 8 din din di rin din din din di run di run di run di run dun da. Va -

B ô ô tum tum tum tum ô ô tum tum tum

49

S va - qui-nhas mor-re - ram. Meu ju - men-to já se foi. Só

A va - qui-nhas mor-re - ram. Meu ju - men-to já se foi. Só

T 8 qui - nhas mor - re - ram tum tum tum tum tum ô

B tum tum tum tum tum tum tum tum tum tum ô

53

S res - ta lá na caa - tin - ga. A car - ca - ça do meu bo - i. É as -

A res - ta lá na caa - tin - ga. A car - ca - ça do meu bo - i. É as -

T 8 ô ô tum tum foi do meu bo - i. _____

B ô ô tum tum foi do meu bo - i. _____

57

S sim que_a gen - te sen - te. Las-ti - man-do_a sor - te_in-gra - ta. Te-nha

A sim que_a gen - te sen - te. Las-ti - man-do_a sor - te_in-gra - ta. Te-nha

T 8 Que_a gen - te sen - te tum tum tum tum tum Te-nha

B tum tum tum tum tum tum tum tum tum Te-nha

61

S dó da nos - sa gen - te. E_a - ju-de_o ca - be - ça cha - ta. _____

A dó da sa gen - - te. E_a - ju-de_o ca - be - ça cha - ta. _____

T 8 dó da nos - sa gen - te. E_a - ju-de_o ca - be - ça cha - ta. _____

B dó da nos - sa gen - te. E_a - ju-de_o ca - be - ça cha - ta. _____

Triste Berrante

Moda Campeira

Adauto Santos
arr. Renate Stephanes
Coral Petrobras - 1999

Soprano

Alto

Tenor

Bass

Lá lá lá rá iá Lá lá rá iá Lá lá rá iá.

Lá lá lá rá iá Lá lá rá iá Lá lá rá iá.

Lá rá iá. Lá rá iá. Lá iá.

Lá lá rá iá Lá rá iá Lá iá. Já

9

S

A

T

B

Vai o tem - po, bem sei. Pen - - - so so -

Vai tem - po, eu sei. Bem lon - ge a - té pen - so que eu so -

Vai tem - po, eu sei. Lon - ge_a - té so -

vai bem lon - ge es - se tem - po eu sei, Pen - - - so so -

15

S

A

T

B

nhei. Que lindo quan - do_a gen - te_ou - vi - a dis - tan te_o som da - quele tris - te ber - ran -

nhei. Lá rá iá

nhei, so - nhei ô ô ô ô ô ô

nhei. Ei - - - a. Ei - - - a

21

S te e_um boia - deiro_a gri - tar E eu fi-ca-va_a-li na beira-da_es-tra - da vendo ca-mi-

A lá rá iá E eu fi-ca-va_a-li na beira-da_es-tra - da vendo ca-mi-

T ô ô ô Ah Ei - a. Na bei - - - ra da_es tra - da

B Ei - - - a Ah Ei - a. Na bei - - - ra ven - do_o

28

S nhar a bo-ia - da a - té o úl - ti-mo boi pas - ar. A - li, pas-sa-va

A nhar a bo-ia - da a - té o úl - ti-mo boi pas - ar. A - li, pas-sa-va

T ven-do_a bo - ia - da pas - ar. ô ô ô A - li, pas-sa-va

B boi ven - do_o boi pas - ar. ô ô ô A - li, pas -

34

S boi, passa-va bo - ia-da tinha_uma pal - meira na beira-da_es-tra-da on-de foi cra - va-do muito co-ra - ção.

A boi pas - sa - va na es - tra - da co - ra - ção.

T boi, passa-va bo - ia-da lá na beira-da_es-tra-da on-de foi cra - va-do muito co-ra - ção. ô

B sa - va boi tinha_uma pal - meira na beira-da_es-tra - da co - ra - ção. ô

40

S A - li, pas-sa-va boi, pas-sa-va bo-ia-da ti-nha_u-ma pal mei-ra na bei-ra da_es tra-da on-de foi cra-

A A - li, pas-sa-va boi, pas-sa-va bo-ia-da ti-nha_u-ma pal mei-ra na bei-ra da_es tra-da on-de foi cra-

T 8 ô ô A - li, pas-sa-va boi, pas-sa-va bo-ia-da ti-nha_u-ma pal mei-ra na bei-ra da_es tra-da on-de foi cra-

B ô ô A - li, pas-sa-va boi, pas-sa-va bo-ia - da na es - tra - da

46

S va-domuito co-ra-ção. Lá lá rá iá lá iá Lá rá iá lá rá

A va-domuito co-ra-ção. Lá rá iá Lá lá rá iá lá

T 8 va-domuito co-ra-ção. ô ô ô Lá rá iá, lá iá Lá iá lá

B co - ra - ção. ô ô ô Lá rá iá Lá rá

55

S iá Sem - pre se - rá, se - rá. Ve - - - lho pa-

A iá Sem - - - pre se - rá, se - rá. O novo vem e_o velho tem que pa-

T 8 iá Sem - pre se - rá, se - rá. No - vo vem pa-

B iá Mas sempre foi assim e sem-pre se - rá, Ve - - - lho pa-

63

S rar. O pro gres-so co-briu a po ei-ra da_es-tra da_e es-se tu-do que é meu na -

A rar. Lá rá iá

T rar pa - rar ô ô ô ô ô ô

B rar Ê ia Ê ia

69

S da, ho-je te-nho que a-ca-tar. E mesmo vendogente_e carro passan - domeus olhoses

A Lá rá iá E mesmo vendogente_e carro passan - domeus olhoses

T ô ô ô Ah, e cho-rar. Na bei - - - ra da_es - tra - da

B Ê ia Ah, e cho rar. Na bei - - - ra ven - do_o

76

S tão en - xer-gan - do u - ma bo - ia - da pas - sar. A -

A tão en - xer-gan - do u - ma bo - ia - da pas - ar. A -

T ven - do_a bo - ia - - - da pas - sar, ô ô ô A -

B boi, ven - do_o boi pas - sar, ô ô ô A -

81

S li, pas-sa-va boi, pas-sa-va bo-ia-da ti-nha_u-ma pal-meira na bei-ra da_es tra-da on-de foi cra-

A li, pas-sa-va boi pas-sa-va na es-tra-da

T 8 li, pas-sa-va boi, pas-sa-va bo-ia-da lá na bei-ra da_es tra-da on-de foi cra-

B li, pas-sa-va boi ti-nha_u-ma pal-meira na bei-ra-da_es tra-da

86

S va-do mui-to co-ra-ção. A-li, pas-sa-va boi, pas-sa-va bo-

A co-ra-ção. A-li, pas-sa-va boi, pas-sa-va bo-

T 8 va-do mui-to co-ra-ção. ô ô ô A-li, pas-sa-va boi, pas-sa-va bo-

B co-ra-ção. ô ô ô A-li, pas-sa-va boi, pas-sa-va bo-

91

S ia-da ti-nha_u-ma pal-meira na bei-ra da_es tra-da on-de foi cra-va-do mui-to co-ra-ção. 1. 2.

A ia-da ti-nha_u-ma pal-meira na bei-ra da_es tra-da on-de foi cra-va-do mui-to co-ra-ção. 1. 2.

T 8 ia-da ti-nha_u-ma pal-meira na bei-ra da_es tra-da on-de foi cra-va-do mui-to co-ra-ção. ô 1. 2.

B ia-da na es-tra-da co-ra-ção. ô 1. 2.

Elomar Figueira Mello

arr.Renate Stephanes

2004

Soprano

Contralto

Tenor

Bass

don don don don di run di run

don don don don don di run di run

don don don

don don don

do ô ô

do ô ô

do ô ô

do ô ô

S

4

1.Ju - se - fi - na, sai cá fo - ra e vem vê.

2.Mãe Pur - den - ça in - da num cu - lheu o ái.

CAlt.

4

1.Ju - se - fi - na, sai cá fo - ra e vem vê. ô ô ô ô

2.Mãe Pur - den - ça in - da num cu - lheu o ái.

T

8

1.Ju - se - fi - na, sai cá fo - ra e vem vê. ô ô

2.Mãe Pur - den - ça in - da num cu - lheu o ái.

B

1.Ju - se - fi - na, sai cá fo - ra e vem vê. ô

2.Mãe Pur - den - ça in - da num cu - lheu o ái.

S

8

O - lha_os fôr - ro ra - mi - a - do vai cho vê.

O - aí rô - xo des - sa la - vo - ra tar dã.

CAlt.

8

O - lha_os fôr - ro ra - mi - a - do vai cho vê.

O - aí rô - xo des - sa la - vo - ra tar dã.

T

8

O - lha_os fôr - ro ra - mi - a - do vai cho vê. ô

O - aí rô - xo des - sa la - vo - ra tar dã.

B

O - lha_os fôr - ro ra - mi - a - do vai cho - vê. ô ô

O - aí rô - xo des - sa la - vo - ra tar - dã.

12

Vai tri - mi - na, ri - du - zi to - da_a cri - a - ção, das ban -

Di - le - gen - ça pe - ga pa ni cum ba - lai, vai cum

12

Vai tri - mi - na, ri - du - zi to - da_a cri - a - ção. ô

Di - li - gen - ça pe - ga pa - ni - cum ba - lai.

12

Vai tri - mi - na, ri - du - zi to - da_a cri - a - ção. ô

Di - li - gen - ça pe - ga pa - ni - cum ba - lai.

8

Vai tri - mi - na, ri - du - zi to - da_a cri - a - ção. ô

Di - li - gen - ça pe - ga pa - ni - cum ba - lai.

da de lá do ri Ga-vi-ão, chi-que - rá prá cá já ron-ca_o tru - vão. ô ô ô ô

tu-a_ir-mã, vai num pu-lo-só vai cu - lhê o ái ái de tu - a_a - vó.

ô ô ô ô ô ô ô ô ô ô ô já ron-ca_o tru - vão

ái de tu - a_a - vó

ô ô ô ô ô ô ô ô ô ô ô tru - vão

a - vó

20

ô ô ô ô Fu-tuca_atu ia pega_o ca-ta-dô va-mo plan-tá fei - jão no pó.

20

Fu-tuca_atu-ia pega_o ca-ta-dô va-mo plan-tá fei - jão no pó.

20

8

ô ô ô ô Fu - tu-ca_a tu - ia a tu - ia fei - jão no pó.

26

S

3.Lu - a no - va sus - sa - ra - na vai pas - sá.

4.Os ci - ga - nos já su - bi - ro bê - ra ri.

CAlt.

3.Lu - a no - va sus - sa - ra - na vai pas - sá. ô ô ô ô

4.Os ci - ga - nos já su - bi - ro bê - ra ri.

T

3.Lu - a no - va sus - sa - ra - na vai pas - sá. ô ô

4.Os ci - ga - nos já su - bi - ro bê - ra ri.

B

3.Lu - a no - va sus - sa - ra - na vai pas - sá. ô

4.Os ci - ga - nos já su - bi - ro bê - ra ri.

30

S

"Sê - da Bran - ca" na pas - sa - da_e - la le - vô.

É só da - nos to - do a - no nun - ca vi.

CAlt.

"Sê - da Bran - ca" na pas - sa - da_e - la le - vô.

É só da - nos to - do a - no nun - ca vi.

T

"Sê - da Bran - ca" na pas - sa - da_e - la le - vô. ô

É só da - nos to - do a - no nun - ca vi.

B

"Sê - da Bran - ca" na pas - sa - da_e - la le - vô. ô ô

É só da - nos to - do a - no nun - ca vi.

34

S

Pon - ta d'u - nha lu - a fi - na ris - ca no céu, a on

Pas - ci - ên - ça já num güen - to_a pir - si - gui - ção, Já sô_um

CAlt.

Pon - ta d'u - nha lu - a fi - na ris - ca no céu. ô

Pas - ci - ên - ça já num guen - to_a pir - si - gui - ção.

T

Pon - ta d'u - nha lu - a fi - na ris - ca no céu. ô

Pas - ci - ên - ça já num güen - to_a pir - si - gui - ção.

B

Pon - ta d'u - nha lu - a fi - na ris - ca no céu. ô

Pas - ci - ên - ça já num güen - to_a pir - si - gui - ção.

§

don

Fu

Arrumação (Elomar)

Josefina sai cá fora e vem vê
olha os fôrro ramiado vai chovê
vai trimina riduzi toda a criação
das banda de lá do ri Gavião
chiquêra prá cá já ronca o truvão
Futuca a tuia, pega o catadô
Vamo plantá feijão no pó

Mãe Prudência inda num culheu o ái
o ái rôxo dessa lavora tardã
Diligência pega o panicum balai
vai cum tua irmã, vai num pulo só
vai colhê o ái, ái de tua avó
futuca a tuia, pega o catadô
vamo plantá feijão no pó

luã nova sussarana vai passá
"sêda branca" na passada ela levô
ponta d' unha lua fina risca no céu
a onça prisunha a cara de réu
o pai do chiquerô a gata comeu
foi um trujejo c'ua zagaia só
foi tanto sangue de dá dó

os ciganos já subiro bêra ri
é só danos todo ano nunca vi
Paciência já num güento a pirsiguição
já sô um caco véi nesse meu sertão
tudo qui juntei foi só prá ladrão
futuca a tuia, pega o catadô
vamo plantá feijão no pó

Glossário

Fôrro ramiado: céu nublado, que anuncia chuva.

Tuia: armazenamento de feijão em camadas de areia

Catadô: ferramenta de plantio

Ái rôxo essa lavôra tardã: o alho roxo demora de 5 a 7 meses, enquanto as outras lavouras demoram menos.

Panicum: balaio grande de cipó

Seda Branca: famoso bode "pai de chiquerô" (reprodutor) no Rio Gavião

Sussarana: a onça Sussuarana

Ponta d'unha lua fina risca no céu: imagem poética da lua nova quando aparece no céu, que lembra um pedaço da unha

Onça prisunha: onça que tem uma anomalia genética, uma unha a mais que caracteriza disposição para caçada

Trujejo: luta difícil

Zagaia: armas de luta. Ex: a "zagaia só" do bode (chifres) contra as zagaias da onça (patas, dentes, unhas)