



**2ª Jornada de
Investigação em Música
Latino-Americana**

UNILA – Universidade Federal da
Integração Latino-Americana

Foz do Iguaçu, 2018



2ª Jornada de Investigação em Música Latino-Americana

UNILA – Universidade Federal da
Integração Latino-Americana

Foz do Iguaçu, 2018

UNIVERSIDADE FEDERAL DA INTEGRAÇÃO LATINO-AMERICANA | UNILA
REITOR Prof. Dr. Gustavo Oliveira Vieira

PRÓ-REITOR DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO Prof. Dr. Dinaldo Sepúlveda
Almendra Filho

Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História | ILAACH

Diretor Prof. Dr. Gerson Galo Ledezma Meneses

Vice-Diretor Profa. Dra. Jorgelina Ivana Tallei

Organizadores

Profa. Dra. Analía Chernavsky e Prof. Dr. Gabriel Sampaio Souza Lima Rezende

**Comissão organizadora da 2ª Jornada de Investigação em Música Latino-
-Americana** Gabriel Ferrão Moreira, Analía Chernavsky, Gabriel Sampaio Souza
Lima Rezende, Maria Beatriz Cyrino Moreira, Gabriel Henrique Bianco Navia,
Luciano Simões, Marcelo Ferreira Correa, Felipe José Oliveira Abreu

Publicação do Núcleo de Pesquisa em Música Latino-Americana da
UNILA - NUPEMLA

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

J82s Jornada de Investigação em Música Latino-Americana (2.: 2018 : Foz do Iguaçu).
2. Jornada de Investigação em Música Latino-Americana [recurso eletrônico]
/ organização: Analía Chernavsky e Gabriel Sampaio Souza Lima Rezende. - Foz
do Iguaçu: NUPEMLA, 2018.

Modo de acesso: World Wide Web.
ISBN: 978-65-80275-10-6

1. Música - eventos. 2. Música - estudo e ensino. 3. Música – América Latina.
I. Chernavsky, Analía (Org.). II. Gabriel Sampaio Souza Lima Rezende (Org.).
III. Título.

CDU: (2a ed.): 78.01:37(8)(042)

Ficha catalográfica elaborada pelo Setor de Tratamento da Informação da Biunila

APRESENTAÇÃO • Memória daqueles dias de setembro • Gabriel S. S. Lima Rezende • 7

PREFÁCIO • La canción en la historia latinoamericana • Christian Spencer Espinosa • 11

A canção de câmara: definição do objeto, contexto e estado da arte no Brasil • Achille Picchi • 15

¿Cruzar la frontera cantando? Voces femeninas que transitan entre escenarios rituales y políticos para resistir a la guerra. La experiencia de Las Musas de Pogue • Alicia Vanessa Reyes Londoño • 63

¡Hasta luego Paraguay!: Buenos Aires acogedor de artistas paraguayos exiliados • Elisa Mercedes Lezcano Verón • 87

A cada moda, uma história: as primeiras modas de viola gravadas • Juliana Pérez González • 104

Improvisação vocal com consciência intervalar: uma prática pedagógica baseada em canções populares • Kristoff Silva • 129

Tangos do exílio: uma análise da trajetória do grupo musical Caldo de Cana • Patricia Freitas dos Santos • 143

Critérios de valorização estética da canção popular-comercial brasileira: uma introdução • Walter Garcia • 176

**A cada moda, uma
história: as
primeiras modas de
viola gravadas**

Juliana Pérez González

Pesquisadora independente

**A cada moda, uma história:
as primeiras modas de
viola gravadas¹**

Juliana Pérez González

Pesquisadora independente
julianabe@gmail.com

Resumo: ao longo do século XX, a moda de viola caracterizou-se por seu caráter narrativo. Diversos autores têm buscado em seus textos a “visão de mundo” dos habitantes rurais da Paulistânia, assinalando algumas reiterações temáticas no repertório. Postula-se, basicamente, que a maioria das modas de viola retratam a resistência da cultura caipira à modernização ou a saudade pelo universo rural. Este artigo é crítico dessas premissas. Ao analisar algumas das primeiras modas de viola gravadas em 1929 e seu contexto coloca-se em dúvida que suas narrações fossem reflexo do pensamento caipira. Parece que, ao invés, os textos das modas de viola comercializadas pelas gravadoras internacionais estavam alinhados com o discurso hegemônico do paulistismo ou consistiam em narrações jocosas herdeiras do lugar outorgado ao caipira pelo teatro musicado precedente. O caso da moda de viola revela, uma vez mais, a importância de reconstruir o contexto histórico da produção fonográfica ao pretender utilizar o texto da canção como documento histórico.

Palavras-chave: moda de viola; fonografia; caipira; história; São Paulo.

¹ Agradeço ao musicólogo Saulo S. Alves Dias pela leitura da versão preliminar deste escrito. Agradeço também ao linguista Antônio Fernandes Góes Neto pela revisão das transcrições da variante caipira do português. Este trabalho faz parte da minha tese de doutorado em História defendida em 2018 na FFLCH-USP (Bolsa da Fapesp).

Introdução

Em 1929, o *Diário nacional* publicou uma reportagem sobre a visita realizada ao periódico paulista pelo escritor e humorista Cornélio Pires e seu grupo de músicos caipiras. Pires tornara-se famoso nos palcos de São Paulo por realizar conferência sobre “assuntos caipiras”, acompanhado eventualmente por “genuínos” músicos do interior. Segundo a notícia de 1929, os músicos de Pires executaram diversas obras de seu repertório no escritório do Diário, e o jornal reproduz, na edição do dia seguinte, o texto de uma delas – a “pitoresca” “Modinha da revolução” – para ilustrar o trabalho dos artistas. Poucos meses mais tarde, essa mesma peça foi gravada em disco de 78 rotações pela gravadora Columbia, no disco número 20.013 e relançada logo no disco 20.050. O intérprete da gravação foi Arlindo Santana, músico de Piracicaba mencionado na reportagem do *Diário nacional* e famoso nos espetáculos de Pires por imitar com apitos cantos de aves. A “Moda da revolução”, lançada no mercado fonográfico em dezembro de 1929, foi uma das primeiras modas de viola gravadas em circular comercialmente.

O texto da “pitoresca” música fazia referência à revolta paulista de 1924. Vale apontar que as duas últimas estrofes publicadas no jornal não couberam nos 3 minutos de duração do disco, assinalando já uma primeira adequação da música caipira ao formato fonográfico. Contudo, a música dava uma ideia sobre seu posicionamento político desde a primeira estrofe, que – como veremos – era compartilhado pelo *Diário Nacional*. O texto publicado no jornal foi o seguinte:²

A revolta de S. Paulo
Para mim não foi bem bão
Pelas notícias que corre
Revoltoso tem razão
Elles quer ver se se livrar

² O leitor pode escutar a gravação de 1929 no seguinte link e comparar as duas versões. Disponível em: <www.youtube.com/watch?v=sID0Q_J5sqg>. Acesso em: 23 fev. 2019.

Essa nossa situação
Se os revoltoso ganhar
Eu pulo e rolo no chão

Quando cheguei em S. Paulo,
Que cortou meu coração,
Vi a bandeira de guerra
Lá na torre da estação.
Se encontrava gente morta
P'lo meio dos quarteirão.
Dava pena e dava dó,
Era só da judiação.

Na hora que nois chegemo
Seguiram os batalhão
Sahi por baixo de bala
Sem ter alliviação
Fiquei treis dias deitado
Sem alevantar do chão
Era só bala que passava
Roncava que nem trovão

Zidoro se arretirou-se
Lá pro centro do sertão.
Potyguara acompanhou
Prá fazer a traição.
Zidoro mandou um presente
Que foi feito por sua mão
Escangaiô com o Potyguara
Se acabou-se o valentão

Tinha o quarenta e dois
Que atirava noite e dia.
Cada tiro que elle dava
Os mineiro só cahia.
E tinha a matralhadora
Escangalhava quanto havia.
Os bahiano c'os mineiro
C'os paulista não podia

Quando chegou os marinheiro
Combateram de aporfia
Os que era mais ladino
Mais depressa elle fugia.
O quar tinha mais corage
Vinha na frente e morria.
Os pobre morria innocente
Deixava sua famia.

Potyguara o generá
Home de tanta fiança
Elle entrou em S. Paulo.
Foi só p'ra fazer vingança.
Matou muitas mulheres
E também muitas crianças.
Marvadeza que elle feiz
Só serviu de atrapaiança.³

Interessa ressaltar que o caráter narrativo da moda de viola, característica do gênero no contexto tradicional, manteve-se na fonografia.

³ CANTADORES e violeiros paulistas. *Diario Nacional*, 9 mar. 1929, p. 12.

Segundo Mário de Andrade, a moda era, basicamente, uma poesia cantada: “No conceito popular caipira [ela narrava] um caso qualquer mais ou menos sensacional, ou um fenômeno importante da vida quotidiana, historiando”.⁴ O musicólogo complementou o verbete referente à moda de seu *Dicionário musical brasileiro*, esclarecendo que “[...] é bem raro que um cantor caipira legítimo cante como sendo uma moda uma série de quadras soltas”.⁵ Por sua vez, Sorocabinha (Olegário de Godoy), um dos músicos caipiras que gravou os primeiros discos, enfatizou, em depoimento ao Museu da Imagem e do Som (MIS-SP), realizado décadas mais tarde, que as modas de viola sempre contavam uma história.⁶

Ao que tudo indica, o núcleo da moda é o desenvolvimento da história contada.⁷ De fato, a mesma estrutura musical outorga liberdades ao cantor para desenvolver cada narração de modo particular. A forma musical consiste essencialmente na alternância de partes instrumentais e vocais, com melodias repetidas quantas vezes o desenvolvimento da história indique. Conforme Faustino e Garcia, as modas de viola gravadas apresentam certas partes fixas e outras opcionais, todas elas organizadas em uma estrutura de introdução, corpo e finalização.⁸ É provável que as modas mais tradicionais iniciassem, basicamente, com uma parte instrumental e uma estrofe que anunciava o assunto a ser relatado, chamado de “alto da moda” em algumas regiões, e em outras, de “levante”. Logo, a narração desenvolvia-se em estrofes que

⁴ ANDRADE, Mário de. *Dicionário musical brasileiro*. Belo Horizonte: Itatiaia; Brasília: Ministério da Cultura; São Paulo: IEB, EDUSP, 1989, pp. 342-343. Coordenação de Oneyda Alvarenga e Flávia Camargo Toni.

⁵ *Ibidem*.

⁶ GODÓI, Olegário José de. “Depoimento do músico Sorocabinha”. São Paulo. Acervo Museu da Imagem e do Som de São Paulo, 6 ago. 1981. Entrevistadores José Ramos Tinhorão, *et alli*. Ideia também proposta por GONÇALVES, Camila Koshiba. *Música em 78 rotações: Discos a todos os preços na São Paulo dos anos 30*. São Paulo: Alameda, 2013, p. 272.

⁷ Ao que parece, o termo usado no começo do século XX para nomear o gênero cantado era “moda”, mas, em 1929, a fonografia criou o epíteto “moda de viola” e o usou para suas gravações. Ver: GONZÁLEZ, Juliana Pérez. *A indústria fonográfica e a música caipira gravada. Uma experiência paulista (1878-1930)*. 2018. Tese de Doutorado. Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2018, pp. 308-316.

⁸ FAUSTINO, Jean Carlo; GARCIA, Rafael Marin da Silva. “A série Cornélio Pires: análise da forma musical das suas modas-de-viola”. *Debates*, n. 16, jun. 2016, pp. 63-89.

alternavam com o “recortado” da viola. Ao final da narração, podia-se cantar uma estrofe diferente para anunciar que o desenlace estava próximo, chamada de “volta” ou “baixão”. E, por último, a moda de viola se encerrava com uma estrofe e um recortado (ver Tabela 1). As estrofes, por sua vez, estavam constituídas por quatro versos, chamadas de “quadra”,⁹ embora existissem também modas “dobradas”, com oito versos, e modas de “quadra e meia”, com seis versos.¹⁰

ESTRUTURA TRADICIONAL		
<i>Instrumental</i>	“Ponteados”	Introdução
<i>Instrumental</i>	“Recortado”	
<i>Vocal</i>	“Alto da moda” / “levante”	
<i>Instrumental</i>	“Recortado”	Corpo
<i>Vocal</i>	Estrofe	
<i>Instrumental</i>	“Recortado”	
<i>Vocal</i>	Estrofe	
<i>Instrumental</i>	“Recortado”	
	...	
<i>Vocal</i>	“Volta” / “baixão”	Finalização
<i>Instrumental</i>	“Recortado”	
<i>Vocal</i>	Estrofe	
<i>Instrumental</i>	“Recortado”	

Tabela 1 – Estrutura da moda de viola baseada no artigo de Jean Carlo Faustino e Rafael Marin da Silva Garcia, de 2016

⁹ ANDRADE, Mário. *Op. cit.*, p. 342. Segundo o autor, a construção em quatro versos distinguia a moda de viola do romance, gênero também narrativo do Nordeste, comumente cantado em estrofes de seis e dez versos

¹⁰ AMARAL, Amadeu. *Tradições populares*. [1948] São Paulo: Hucitec/INL, 1982, p. 77.

Tudo indica que o caráter narrativo – e, muitas vezes, detalhado – das modas de viola levou estudiosos da cultura caipira a compreenderem tais textos como indícios do pensamento ou visão de mundo de seus intérpretes. No caso das gravações mais antigas, o fato de serem interpretadas por músicos provenientes do interior, somado à propaganda da época que vendia seus discos como música folclórica e regional (Ilustração 1), fez com que essas modas de viola fossem envolvidas por um halo de “legitimidade” e entrassem na literatura do universo caipira como indícios do pensamento desse grupo social.¹¹ Aprofundaremos o contexto histórico da produção de algumas delas, visando alertar para certas particularidades que incidiram em seus discursos.



Ilustração 1 – Detalhe de anúncio discos Columbia.

Diário nacional, 7 jul. 1929, p. 3

¹¹ Por exemplo, FERREIRA, Elton Bruno. *Sonoridades caipiras na cidade: a produção de Cornélio Pires (1929-1930)*. 2013. Dissertação de Mestrado. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, História, 2013.

No triângulo central de São Paulo

A Columbia reservou a série de discos número 20.000 para Cornélio Pires e seus músicos caipiras.¹² A série foi composta por 53 discos lançados durante pouco mais de um ano, entre abril de 1929 e outubro de 1930. Ela foi dividida em subséries e seus discos eram vendidos como “folclórico”, “regional” e “humorístico”. As gravações pertencentes à subsérie folclórica, por exemplo, eram registros de gêneros como cateretê, cururu, desafio, samba, etc. A subsérie humorística correspondia a “causos” narrados por Cornélio Pires e pelo “ator Arruda” imitando a fala caipira e de imigrantes como italianos, turcos, alemães e espanhóis. A subsérie regional, por sua vez, foi composta, em sua maioria, por modas de viola. De fato, dentre as 52 gravações lançadas na série 20.000, mais da metade é composta por modas de viola.

Apesar do halo de legitimidade outorgado às gravações caipiras de 1929, elas já eram uma seleção não casual de gêneros de origem rural. Como apontado por Alberto T. Ikeda, tal seleção foi realizada em um processo de raiz histórica, relacionado particularmente à indústria fonográfica e à história cultural da cidade de São Paulo.¹³ Interessa apontar, particularmente, que o repertório interpretado pela “turma caipira de Cornélio Pires” foi escolhido com critérios distantes do resgate de uma cultura musical valiosa em si mesma, como revela a escolha realizada pelo *Diário Nacional* e pela Columbia da “Moda da revolução”, anteriormente citada. Basicamente, essa música estava em sintonia com circunstâncias históricas específicas, tais como a situação da fonografia brasileira e a política do país no final dos anos 1920.

Por um lado, em 1929, Columbia, Victor e Odeon, três das maiores gravadoras internacionais, chegaram ao Brasil, território comercial até então

¹² Vale salientar que a coleção incluiu, eventualmente, músicos urbanos, como Paraguassu, interpretando gêneros mais comuns nos espaços urbanos de entretenimentos, como choros, valsas e marchas.

¹³ IKEDA, Alberto Tsuyoshi. “Música na terra paulista: da viola caipira à guitarra elétrica.” In: SETUBAL, Maria Alice (ed.). *Terra paulista: história, arte e costumes*. São Paulo: CENPEC Imprensa Oficial, 2004, pp. 141-167.

dominado pela Odeon, que era representada por Frederico Figner no Rio de Janeiro. A Columbia e a Victor abriram fábricas e estúdios no centro de São Paulo, e a Brunswick, no Rio de Janeiro, inaugurando nova fase da fonografia nacional. As duas primeiras gravadoras enxergaram no mercado paulista uma praça importante, pois, além do crescimento da cidade, a Odeon não tinha atendido à diversidade cultural de São Paulo e seus gostos musicais nas décadas anteriores.¹⁴

A Columbia e a Victor adequaram-se, inicialmente, ao mercado paulista e ao projeto nacionalista do Estado. Além de anunciar seus discos como “indústria brasileira”, as gravadoras incluíram majoritariamente músicos paulistas em seus primeiros catálogos. Com isso, a Columbia estabeleceu parceria com Cornélio Pires, reconhecido, à época, como especialista no folclore do Estado. A inclusão de Pires e do repertório caipira no cast da empresa não somente era um gesto de reconhecimento da cultura musical paulista, como também um mecanismo sutil para ocultar a origem estrangeira da gravadora internacional. Nesse sentido, é importante considerar que o sucesso dos empreendimentos estrangeiros em São Paulo era um assunto sensível para as elites tradicionais nos anos 1920. O slogan “assimilamos ou seremos assimilados”, empregado na época, ilustra o impasse que sentia a oligarquia fazendeira paulista frente ao crescimento econômico dos imigrantes, sobretudo os italianos.¹⁵

Por outro lado, tudo indica que as temáticas das modas de viola gravadas pelos músicos de Pires foram mediadas pelo ideário do Partido Democrático de São Paulo (PD), recentemente fundado. Vale lembrar que o *Diário Nacional* foi inaugurado como instrumento ideológico do novo partido. Nessa esteira, entre seus fundadores esteve Amadeu Amaral, primo de Pires. Adicionalmente, o próprio Pires filiou-se ao PD em 1927 e, desde

¹⁴ GONZÁLEZ, Juliana Pérez. *Op. cit.*, pp. 177-191.

¹⁵ SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na Metrópole. São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, pp. 245-246; SALIBA, Elias Thomé. “Histórias, memórias, tramas e dramas da identidade paulistana.”. In: PORTA, Paula (ed.). *História da cidade de São Paulo*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2004, pp. 555-588.

então, o *Diário Nacional* publicou discursos políticos assinados por ele em apoio ao partido.¹⁶ Graças à atividade política explícita de Cornélio Pires, observa-se que as modas de viola gravadas por seus músicos coincidiam com as suas posturas político-ideológicas e as de seus partidários.¹⁷ O *Diário nacional*, por exemplo, tinha mostrado posição favorável aos revolucionários de 1924, muito próxima da simpatia com que a “Moda da revolução” narrou os fatos.

Assuntos políticos eram recorrentes nas primeiras modas de viola gravadas. Sua difusão pelos alto-falantes parecia insinuar que as causas defendidas pelo PD tinham apoio popular. Contudo, o repertório com esse teor, produzido pelas gravadoras internacionais, não refletia necessariamente a opinião popular, mas sim os interesses de um grupo político particular. Tal particularidade exige cautela ao atribuir diretamente o conteúdo textual das modas de viola à opinião do caipira.

Como é sabido, nas eleições presidências de 1930, o PD apostou na Aliança Liberal encabeçada por Getúlio Vargas. Um mês antes das eleições, a Columbia lançou a moda de viola “Situação encrencada”, dando como feliz ganhador o candidato da Aliança Liberal.¹⁸ Os versos expressavam esperança no processo eleitoral à vista. Esperava-se acabar com “o grande barulhão” causado pelo apoio outorgado a Júlio Prestes pelo então presidente Washington Luiz, quebrando os acordos da chamada política do “café com leite”. Nas palavras da moda gravada:

¹⁶ Ver pronunciamentos políticos em: CORNELIO Pires em Itanhaem. *Diário Nacional*, 9 out. 1927, p. 4.

PIRES, Cornélio. “Paulistas e mineiros”. *Diário Nacional*, 5 mar. 1931, p. 3; “Appelo aos mineiros”. *Diário Nacional*, 14 jul. 1932, p. 2.

¹⁷ Lays Correa apontou também a importância da postura política de Cornélio Pires em sua obra, relacionando apartados literários e fonográficos com seu engajamento. Ver: CORRÊA, Lays Matias Mazoti. *O cosmopolitismo-caipira de Cornélio Pires: rebatidas de um intelectual genuinamente paulista*. 2017. Tese de Doutorado. Universidade Estadual Paulista, Ciências Sociais, Marília, 2017, pp. 118-124.

¹⁸ “Situação encrencada” (moda de viola). Cornélio Pires e Caipirada Barretense. Disco Columbia, n. 20021-A, matriz 380571, lançamento fev. 1930. Disponível em: <www.youtube.com/watch?v=bLYhRZMFDII>

SITUAÇÃO ENCRENCADA

Tomara que chega logo	Desta revorta passada
O tempo das eleição	Ninguém pode tê saude
Para ver sem assim acaba	Se eu fosse democrata
Esse grande barulião	Não queria governar
Júlio Preste, Antônio Carlo	Por ele sê o curpado
Muito dano tão causando	Na revolução passada
Já tem muita gente pobre	Se fô como o povo fala
Que até fome tá passando (bis)	É que a crise tá danada (bis)
Já que pra os fazendêro	Váia a minha senhora
Assim que o governo qué	Tem dó desse pessoar
tamos todos sem carrêra	Se o café não sucedê
Com a baixa do café	Operário passa mar
Acabou o movimento	Fazendêro tôdo pronto
Até lá pra o noroeste	Núm é farta de vontade
O povo todo tão gritando	Colônho trabáia todo mês
Que é o curpado é o Júlio Prestes (bis)	Recebe só pra metade (bis)
Quase todo fazendêro	Mais depois na ileição
Andava de Chivriolé	Nós podêmo sê filiz
Já tão andando a cavalo	Deixaram o Getúlio Vargas
Com essa baixa do café	No lugar do Washington Luiz
Aqueles grande banquêro	Por todo lado que eu ando
Cheio da libra esterlina	Os vuótos são tôdo igual
Encostô o carro de um lado	Pelo jeito que se fala
Por farta da gasolina (bis)	Todo mundo é liberar (bis)

Transcrição 1 – “Situação encrencada” (moda de viola).

Cornélio Pires e Caipirada Barretense

Em 1930, o *Diário nacional* publicou os versos em negrito dessa moda de viola num novo artigo sobre o trabalho fonográfico de Pires com a

Caipirada Barretense – seu novo grupo de músicos, integrado pelos caipiras “José Alves de Souza ‘Beijinho’; Benedicto Adão ‘Negrão’ e Pedro Barcellos — Pedro Barcellos sô. Sem pseudonymo”.¹⁹ Curiosamente, tais versos descreviam uma situação preocupante para fazendeiros e banqueiros e não diretamente para a população caipira do Estado. Contudo, o canto dos músicos caipiras, ou seja, a sonoridade das vozes tensas, o uso da variante caipira do português e o canto a duas vozes serviam para criar a ilusão de que o posicionamento político da moda era tão caipira quanto suas particularidades musicais.

Vale lembrar que a população mais pobre não tinha voz própria na rede do poder. Dentro da imensa massa, poucos eram eleitores, pois somente votavam homens maiores de 21 anos que não fossem analfabetos. As eleições eram “uma mera formalidade, exercida [...] para confirmar candidatos escolhidos de antemão pela estreita máquina do partido único, o Partido Republicano Paulista”.²⁰ De certa forma, parece que a população caipira, há tempos, demonstrava consciência de sua exclusão, pois, já no final do século XIX, o assunto das eleições foi abordado por um compositor da região nordeste de São Paulo.

Um dos colaboradores do *Almanach Litterario de São Paulo* enviou, em 1884, uma “bem interessante” trova escutada em uma “festinha de roça”, cinquenta anos antes que a peça da Caipirada Barretense fosse gravada. Segundo o correspondente, o seguinte texto era cantado “a som de viola”, e, nele, seu autor referia-se também ao “tempo da eleição” com ponto de vista diverso, “interessante pelo cunho de verdade”:

Vamo, vamo, minha gente
Stamo em tempo d’eleição
O rico enxerga o pobre,
Dis adeus, apert’ a mão.

¹⁹ T. “Cantadores”. *Diario Nacional*, 19 jan. 1930, p. 7.

²⁰ SEVCENKO, Nicolau. *Op. cit.*, pp. 109-110.

Nos prometem bo'estrada
Muita agua – chafariz
E os bobo cá da roça
Acredit'o que elle diz.

(...)
Venha votá comigo,
Qu'eu te dô cavalo bão
E depois que tudo passa
O caipira é bão ladrão.

Inda há caipira bobo
Qu'escuta as oração
E por causa d'isso tudo
Eu não dô meu voto, não.²¹

Outro assunto recorrente nas primeiras modas de viola gravadas era a cotidianidade da população caipira, fosse na capital ou no interior do Estado. Retomando a tradição do teatro musicado, tais assuntos eram tratados com humor, criando corriqueiros contrapontos entre a modernidade da cidade e a tranquilidade da vida rural.²² Quando o cotidiano caipira foi tratado sem recorrer à jocosidade ou à patacoada, utilizou a moral da história para

²¹ GALVÃO, Manoel A. “O tempo de eleição”. *Almanach Litterario de São Paulo*, v. 8, 1884, pp. 105-106.

²² Ver FONSECA, Denise Sella. *Uma colcha de retalhos. A música em cena na cidade de São Paulo*. São Paulo: Sesi-SP Editora, 2017, pp. 130-134; BESSA, Virginia de Almeida. *A cena musical paulistana: teatro musicado e canção popular na cidade de São Paulo (1914-1934)*. 2012. Tese de Doutorado. Faculdade de Filosofia, Letras, Ciências Sociais e História, Universidade de São Paulo, 2012, pp. 206-235.

“fechar” e, por meio desse artifício, justificar os relatos. Exemplo disso é a moda de viola “Caipira murtado”.²³

Entre as primeiras modas gravadas pela Victor em Piracicaba, Mandy e Sorocabinha retrataram a situação dos caipiras que abandonavam a lavoura para exercer comércio informal nas ruas da capital, chocando-se com a repressão policial. Em “Caipira murtado”, os músicos expuseram o caso de uma personagem que enfrentou as regras do controle do comércio informal, e sem compreender por inteiro sua lógica, preferiu fugir a ser preso.

CAIPIRA MURTADO

Eu larguei de trabaiaí
agora eu tô negociando
tô comprando, tô vendendo
tô vendendo, tô comprando
é uma vida mais folgada
que agora eu ando gozando
lá na praça do mercado
quando o dia vem clareando

Lá no bairro onde eu moro
tem um faturão danado
eu carrego o meu cargueiro
e toco bem carregado
de abobrinha e mio verde
cambuquira do outro lado
quando eu volto da cidade
já eu volto endinheirado

Eu passei um grande susto
um dia deste passado
foi com o diabo do fiscal

Eu ainda disse pra ele
essa murta eu não pago
os meu frango estão gordo
os meu frango não tá magro
tô vendendo bem barato
eu tô dando quase dado
é mior me deixe livre
pra mim voltá sussegado

Não levou cinco minutos
eu vi alumiar o buné
eu larguei da discussão
pra rua chamei no pé
pois que fique com o cargueiro
dele faça o que quisé
eu perfiro perder tudo
que poisá lá no quarté

Eu voltei pra minha casa
bem cansado de corrê
eu contei lá pra patroa

²³ “Caipira murtado” (moda de viola). Mandy e Sorocabinha. Disco Victor, n. 33238-B, matriz 50087, lançamento dez. 1929. In: SILVA, Maria Immaculada da. *Sorocabinha. A raiz da música sertaneja*. São Paulo: Scortecci Editora, 2011. CD anexo.

lá na praça do mercado	o que foi me acontecê
pois ele chegou e me disse	pois ela virou e me disse
esse homem está murtado	eu bem que avisei você
eu disse que não pagava	que fosse tirá licença
já mandou chamar o soldado	pra depois ir lá vendê
	Conheceu papudo

Transcrição 2 – “Caipira murtado” (moda de viola).

Mandy e Sorocabinha

A história se encerra depositando a culpa do insucesso no caipira, ao revelar que ele foi avisado pela “patroa (...) que fosse tirá licença”. A gravação da Victor trouxe ao disco a tensão existente entre os caipiras e o sistema político que diminuía cada vez mais os espaços tradicionais de comércio de bens agrícolas em São Paulo.²⁴ A história parece alinhada com o discurso das elites, desfavorável a essa forma de comércio. Na moda, a responsabilidade recai sobre o caipira, e se apagam os interesses de certo grupo econômico mais poderoso de controlar o comércio de alimentos e bens agrícolas. Entre o fiscal (representante do Estado) e o caipira (representante dos maus hábitos do passado), a resolução do conflito recaía sobre a “modernização” do caipira, representada pela “licença pra depois ir lá vendê”. Se ele perdia suas mercadorias e dinheiro, não era pela inconveniência das regulamentações, mas sim por ele ser “papudo” – terminava ensinando a moda de viola.

Cantar a crua realidade do caipira devia incomodar os potenciais compradores de discos. As classes médias estavam acostumadas a rir dos personagens caipiras do teatro ou a escapar para um universo rural idílico em suas representações literárias. Em verdade, a maioria era apática à situação

²⁴ MANZONI, Francis Marcio Alves. *Os trabalhadores “caipiras” em mercados e feiras-livres: São Paulo (1867-1914)*. 2004. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, 2004.

dos caipiras e observava com preconceito os traços “antiquados” de seus costumes.

Vozes no bairro do Brás

Separado do centro da cidade pela várzea do Tamanduateí, o Brás, bairro operário de São Paulo, desenvolveu-se no começo do século XX segregado do restante da cidade. Lugar de estabelecimento para imigrantes e brasileiros pobres, o bairro teve um ativo comércio de bens e serviços para seus moradores. Ali, longe dos olhares do triângulo central da cidade, foi inaugurado, em 1931, o selo Arte-fone, pelo italiano Ângelo Gagliardi, empreendimento bem mais modesto que a Columbia e a Victor. Sendo “pequena e isolada”, a Arte-fone parecia interessada em conversar com o público local, gravando e vendendo repertório popular. No entender de Camila Gonçalves, o selo paulistano retratou com maior proximidade a atividade musical da cidade.

Seu diretor artístico, Alberto Marino, “era filho de imigrantes italianos, e foi morador do Brás durante toda sua vida”.²⁵ Não obstante, Marino transitou por vários ambientes musicais da cidade: foi professor de violino no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, travou contato com editoras musicais da cidade e conheceu bem os músicos populares do bairro, figuras com as quais tocava serenatas desde sua juventude. Parece que Marino teve liberdade para incluir ampla variedade de gêneros no catálogo da Arte-fone, plasmando, de forma mais aguçada do que as gravadoras internacionais, o que se escutava nas ruas do Brás no início dos anos 1930.²⁶ As modas de viola estiveram entre esses gêneros e, curiosamente, as poucas gravações conservadas em acervos particulares e públicos revelam ser modas de viola mais próximas da visão de mundo da população pobre. As modas gravadas pela Arte-fone parecem dialogar diretamente com os caipiras e

²⁵ GONÇALVES, Camila Koshiba. *Op. cit.*, p. 179.

²⁶ *Ibidem*, pp. 177-193.

camponeses estrangeiros que buscavam oportunidades de sobrevivência na cidade.

No estúdio da Arte-fone, localizado na rua Hippiá, próximo do antigo hipódromo da Mooca,²⁷ a dupla Laureano e Soares registrou os acontecimentos da Revolução de 1932. Sua moda de viola “Revolta de S. Paulo” inicia-se reproduzindo o discurso de “paulistismo” em voga, mas logo depois exibe certo grau de proximidade entre os fatos narrados e o olhar de quem estava afastado das causas políticas da revolução²⁸.

REVOLTA DE S. PAULO

Quando eu falo de São Paulo	O senhor general Klinger
eu me alegro e tenho orgúio	era o chefe revoltado
este nosso rico Estado	São Paulo fez muita coisa
que se meteu num barúio	que deixô o mundo pasmado
dando grito de revórta	muito capacete de aço
no dia 9 de julho	munição e trem brindado
lutou com infelicidade	Matô Grosso com São Paulo
lutou tanto e foi [inaudível]	Guentô dezenove Estado
[...] bem madrugadinha	Esta revorta tão grande
quando o bataiao marchô	quase que três mês duro
para guarneçê as frontêra	eu sei que muito inocente
do Estado que revoltô	de parte a parte tombou
povo, ixército e policia	revortá não traiz proveito
num tempo só levanto	orfão de viuvá deixô
e ao doutor Pedro Toledo	agora então eu prigunto
aclamaram governador	os ouro pra quem ficou

²⁷ DISCOS Nacionaes. Inauguração da fábrica “Arte-fone” de gravação eléctrica. *O Estado de S. Paulo*, 20 out. 1931, p. 6.

²⁸ “Revolta de S. Paulo” (moda de viola) interpretada por Laureano e Soares. Disco Arte Fone, n. 4121-B, lançamento c. 1932. Acervo: Arquivo do IEB – USP.

Logo começô a luta de irmão contra irmão fizeram tantos discurso formô tanto bataião e os paulistas arvorotado de sangue no coração navio pra que trazem o ôro pra vencê a revolução	Nas escritura sagrada eu creio e tenho razão vai cumprindo a profecia da briga entre os irmão e que onde existiram homem há de haver muita traição pois foi sangue brasileiro que derramou pelo chão.
---	--

Transcrição 3 – “Revolta de S. Paulo” (moda de viola).

Laureano e Soares

Essa moda parece composta do ponto de vista de quem estava mais próximo dos preceitos bíblicos do que dos ideais políticos, como podia acontecer entre os músicos do interior. Sabe-se que os músicos caipiras conheciam bem a literatura religiosa do catolicismo e a utilizavam para alimentar suas criações. Ao que tudo indica, a maioria dos músicos caipiras das gravadoras tinha algum grau de alfabetização.²⁹ João Chiarini notou que músicos do médio Tietê — contemporâneos dos músicos das primeiras gravações – costumavam ler a bíblia e literatura religiosa, como *O mártir do Gólgota* e “história sagrada”.³⁰ Além disso, o viés religioso da conclusão de “Revolta de S. Paulo” é compatível com as festividades religiosas onde a música caipira era executada tradicionalmente – a saber, folia de reis, festa do divino, dança de São Gonçalo, etc.

Outro exemplo das modas de viola gravadas pela Arte-fone é o lado B do disco citado. Nele, o público podia ouvir uma moda de viola que alude a uma das atividades econômicas de grupos subalternos, mas com um tratamento diferente daquele outorgado por Mandy e Sorocabinha na Victor. Afastados do centro de poder, Laureano e Soares trataram o assunto com

²⁹ Eram alfabetizados Sorocabinha, Mandy, Zico Dias e Sebastião Roque como indicam diversas fontes. Ver: GONZÁLEZ, Juliana Pérez. *Op. cit.*, pp. 300-302.

³⁰ CHIARINI, João. “Cururu” *Revista do Arquivo Municipal*, v. 13, n. 115, 1947, pp. 187-198.

maior crueza. Em “Moda dos tecelões”, a dupla descreveu a situação precária das mulheres nas fábricas têxteis e o desajuste que isso trazia às suas famílias.³¹ Do ponto de vista masculino, a dupla apresentou o labirinto fechado em que os empresários colocavam a classe operária.

MODA DOS TECELÕES

O que eu digo nesta moda pra sustentá sou capáiz a vida do operário Apertá cada vez mais invés de tocá pra frente parece que vai pra trás o suor que os pobre derrama os patrão num satisfais	tem que bancar a ama preta e aguentar c’o berreiro pega a arreclamá dizendo eu devia ficar sorteiro As muiê vem do serviço vêm com a carranca fechada o marido lhe pergunta muiê por que tá zangada
Tecelão desempregado parece que tem caipora corre pra pedir serviço a vê se as coisa milhóra logo ganha esta resposta seu moço pode ir-se embora serviço é só pra’s mulher Pro’s home não tem agora	diz a mulher pro marido eu venho muito cansada a gente trabaia tanto e num ganha quase nada Quando eu fui tocá o tear a lançadeira escapô levei uns tapa na testa e um galo logo sartô
Com as muié trabaiaando a coisa não corre bem já tem quem fica devendo não póde pagá ninguém pra quem cobra já responde só pago no mês que vem do dinhêro recebido	inda por azar o mestre com dois mil réis me murtô por mode de um deifeitinho que no pano me passo A coisa correndo assim não sei como há de ser

³¹ “Moda dos tecelões” (moda de viola) interpretada por Laureano e Soaes. Disco Arte Fone, n. 4121-A, lançamento c. 1932. Acervo: Arquivo do IEB – USP.

não sobrou nenhum vintém	o pobre do operário
	já não pode mais viver
O marido é obrigado	precisa tratar dos fio
ficá em casa o dia intêro	precisa de se comer
precisa cuidá da casa	sem emprego e sem dinheiro
e tem que ser cuzinhêro	isso sim que é padecer

Transcrição 4 – “Moda dos tecelões” (moda de viola).

Laureano e Soares

Instigante, essa moda coloca elementos silenciados por outras peças do gênero: a preferência dos chefes pelo trabalho feminino, menos remunerado; a presença de uma “ama preta” para cuidar dos filhos, mesmo nas famílias de menores recursos; conflitos entre os papéis femininos e masculinos no lar; multas que descontavam do empregado as eventuais perdas da produção, entre outros.

Consideração final

Em princípio, as modas de viola gravadas nos selos internacionais pareciam estar mais próximas dos discursos das elites políticas e das diretrizes do entretenimento urbano do que da visão de mundo dos caipiras. Fora do controle exercido pelas gravadoras internacionais, talvez os músicos abordassem o gênero com maior liberdade. Índícios dessa característica podem ser constatados nas modas de violas gravadas pela Arte-fone, cujos textos se mostram preocupados com outras arestas desse universo.

Se é verdade que toda criação artística possa ser considerada “filha do mundo” e um mundo em si própria, como propôs Antonio Candido, nem sempre esse mundo aparece na superfície da obra. Como o crítico adverte, devemos “procurar indicar a fórmula segundo a qual a realidade do mundo ou do espírito foi reordenada, transformada, desfigurada ou até posta de lado,

para dar nascimento ao outro mundo”.³² Entendendo as primeiras modas de viola gravadas como produtos de relações artísticas e empresariais, é importante sermos cautelosos ao atribuir diretamente à população caipira o conteúdo de seus textos.

Juliana Pérez González é historiadora formada na Universidade Nacional da Colômbia (sede Bogotá), na ênfase História da Música. Mestre e doutora em História Social pela Universidade de São Paulo. Autora do livro *Las historias de la música en Hispanoamérica* (2010), texto ganhador do concurso “Mejores Trabajos de Grado” (UNal) e 3º lugar no X Premio de Musicología Casa de las Américas. Seu segundo livro, *Da música mecânica à música folclórica. Mário de Andrade e o conceito música popular* (2015), ganhou o Prêmio História Social (USP) e 2ª menção no Prêmio Silvio Romero (IPHAN).

³² CANDIDO, Antonio. “De cortiço a cortiço”. *Novos Estudos Cebrap*, n. 30, jul. 1991, p. 111.

Referências bibliográficas

AMARAL, Amadeu. *Tradições populares*. [1948] São Paulo: Hucitec/INL, 1982.

ANDRADE, Mário de. *Dicionário musical brasileiro*. Belo Horizonte: Itatiaia; Brasília: Ministério da Cultura; São Paulo: IEB, EDUSP, 1989. Coordenação Oneyda Alvarenga e Flávia Camargo Toni.

BESSA, Virgínia de Almeida. *A cena musical paulistana: teatro musicado e canção popular na cidade de São Paulo (1914-1934)*. 2012. Tese de Doutorado. Faculdade de Filosofia, Letras, Ciências Sociais e História, Universidade de São Paulo, 2012.

CANDIDO, Antonio. “De cortiço a cortiço”. *Novos Estudos Cebrap*, n. 30, jul. 1991, p. 111.

CANTADORES e violeiros paulistas. *Diario Nacional*, 9 mar. 1929, p. 12.

CHIARINI, João. “Cururu” *Revista do Arquivo Municipal*, v. 13, n. 115, 1947, pp. 187-198.

CORNELIO Pires em Itanhaem. *Diario Nacional*, 9 out. 1927, p. 4.

CORRÊA, Lays Matias Mazoti. *O cosmopolitismo-caipira de Cornélio Pires: rebatidas de um intelectual genuinamente paulista*. 2017. Tese de Doutorado. Universidade Estadual Paulista, Ciências Sociais, Marília, 2017.

DISCOS Nacionaes. Inauguração da fabrica “Arte-fone” de gravação eléctrica. *O Estado de S. Paulo*, 20 out. 1931, p. 6.

FAUSTINO, Jean Carlo; GARCIA, Rafael Marin da Silva. “A série Cornélio Pires: análise da forma musical das suas modas-de-viola”. *Debates*, n. 16, jun. 2016, pp. 63-89.

FERREIRA, Elton Bruno. *Sonoridades caipiras na cidade: a produção de Cornélio Pires (1929-1930)*. 2013. Dissertação de Mestrado. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, História, 2013.

FONSECA, Denise Sella. *Uma colcha de retalhos. A música em cena na cidade de São Paulo*. São Paulo: Sesi-SP Editora, 2017.

GALVÃO, Manoel A. “O tempo de eleição”. *Almanach Litterario de São Paulo*, v. 8, 1884, pp. 105-106.

GODÓI, Olegário José de. “Depoimento do músico Sorocabinha”. São Paulo. Acervo Museu da Imagem e do Som de São Paulo, 6 ago. 1981. Entrevistadores José Ramos Tinhorão, *et alli*.

GONÇALVES, Camila Koshiba. *Música em 78 rotações: Discos a todos os preços na São Paulo dos anos 30*. São Paulo: Alameda, 2013.

IKEDA, Alberto Tsuyoshi. “Música na terra paulista: da viola caipira à guitarra elétrica.” *In: SETUBAL, Maria Alice (ed.). Terra paulista: história, arte e costumes*. São Paulo: CENPEC Imprensa Oficial, 2004, pp. 141-167.

MANZONI, Francis Marcio Alves. *Os trabalhadores “caipiras” em mercados e feiras-livres: São Paulo (1867-1914)*. 2004. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, 2004.

GONZÁLEZ, Juliana Pérez. *A indústria fonográfica e a música caipira gravada. Uma experiência paulista (1878-1930)*. 2018. Tese de Doutorado. Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2018

PIRES, Cornélio. “Appelo aos mineiros”. *Diario Nacional*, 14 jul. 1932, p. 2.

_____. “Paulistas e mineiros”. *Diario Nacional*, 5 mar. 1931, p. 3.

SALIBA, Elias Thomé. “Histórias, memórias, tramas e dramas da identidade paulistana.” *In: PORTA, Paula (ed.). História da cidade de São Paulo*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2004, pp. 555-588.

SEVCENKO, Nicolau; SILVA, Maria Immaculada da. *Sorocabinha. A raiz da música sertaneja*. São Paulo: Scortecci Editora, 2011. CD anexo.

T. “Cantadores”. *Diario Nacional*, 19 jan. 1930, p. 7.