

SOBOLL, Renate Stephanes; DIAS, Ângelo de Oliveira.
EMAC/UFG

e-mail: gonboll@terra.com.br

Graduada em Regência pela UNICAMP, é aluna do programa de Mestrado em Música da EMAC/UFG, sob orientação do Prof. Dr. Ângelo Dias. É bolsista da CAPES e regente do Coral Universitário da EMAC/UFG.

O REGIONALISMO E A PERFORMANCE DO CANCIONEIRO DO SERTÃO CAIPIRA.

Palavras-chave: canção regional, música caipira, variação dialetal, temática regional, canto coral, arranjo coral.

INTRODUÇÃO

A música, enquanto texto, também se constitui numa forma de expressão da realidade, estabelecendo com esta uma relação dialógica que, tanto performers, quanto arranjadores precisam perceber. Neste artigo serão abordados alguns aspectos literário-musicais que permeiam a canção regional e caipira, tais como temática recorrente nas letras e variação lingüística dialetal na pronúncia e na grafia, elementos vitais para a compreensão deste repertório.

O século XX foi muito importante na música regional brasileira, seja para a criação, consolidação ou disseminação de uma prática artística que, além de construir a identidade sonora do país, traduziu conteúdos humanos e características regionais amalgamados em canções formadas de melodia e letra.

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. (Tatit, 2004, p.43).

A oralidade teve papel determinante na performance e na perpetuação da música regional, sendo responsável pela elaboração de uma “sonoridade brasileira”, sempre circulando no formato letra-melodia. É impossível dissociar uma da outra, e cada qual varia conforme a região onde nasce. Para Tatit (2004, p.19), em todos os períodos da nossa história, o elemento percussivo 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.

METODOLOGIA

As letras e melodias de algumas canções do repertório regional e caipira da região centro-sul do Brasil foram analisadas, gerando um material com o qual também confeccionei arranjos corais que foram apresentados pelo Coral Universitário da EMAC/UFG. Assim, foi possível avaliar na prática a possibilidade de preservação dos aspectos regionalistas detectados na canção solo-dueto

quando os mesmos são aplicados a outro meio de expressão humana e artística: o canto coral.

Esta pesquisa baseou-se em gravações originais e não originais. As canções enfocadas são: *Arrumação* (Elomar Figueira Mello), *Violeiro Triste* (Alvarenga e Ranchinho), *Triste Berrante* (Adauto Santos), *Romaria* (Renato Teixeira) e *Saudade Brejeira* (José Eduardo Moraes / Nars Chaul).

DISCUSSÃO

Ao pesquisar a música regional, seja ela caipira ou não, deparamo-nos com alguns obstáculos de ordem prática, como a diversidade de interpretações possíveis, tanto no que tange os elementos musicais constitutivos da obra quanto suas variações de letra, pronúncia e prosódia aplicada.

No caso das letras das canções regionalistas, pode haver uma variação considerável na escrita e, conseqüentemente, dúvidas prementes ao se construir uma performance, sendo necessário decidir-se, por vezes intuitivamente, o que é “certo” e o que é “errado”. Em muitos casos, cantores, regentes e arranjadores acabam por modificar algumas palavras ou expressões, acrescentando consoantes, como “S” e “R”, e certas preposições onde não as havia originalmente, numa tentativa de “corrigir” possíveis “erros”. Em casos extremos, encontra-se até mudanças de palavras. Assim, quais são os parâmetros de autenticidade literário-musical e de pronúncia a serem seguidos na performance ou na confecção do arranjo? O fato é que em muitas destas canções regionalistas está embutida uma variação dialetal da língua portuguesa.

No Brasil, a língua portuguesa possui uma relevante variedade de dialetos, muitos deles com acentuada diferença lexical em relação ao português padrão. Entre os estados de São Paulo e Minas Gerais, por exemplo, existem diferenças neste aspecto da “dialetação” portuguesa. É o dialeto caipira *versus* o dialeto mineiro. Entretanto, no sul de Minas e no Triângulo Mineiro, a predominância é a do dialeto caipira. Portanto, a maneira do músico regional falar e se expressar, encontrada em suas canções, depende da região em que está inserido, sendo repleta de expressões próprias e vocabulário específico.

Quando desembarcaram no Brasil, em meados do século XVI, os jesuítas viram-se na instância de, como parte do plano de assentamento e catequização, dominar a língua geral falada pelos índios Tupi, que se encontravam na maior parte da costa brasileira. Uma vez estabelecido na capitania de São Vicente (atual São Paulo), o padre José de Anchieta criou uma gramática híbrida e um dicionário para esta língua – que passava, agora, a incorporar também elementos do português e do espanhol – nos moldes das línguas latinas. 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 e, durante todo o século XVIII, falava-se duas vezes mais o *nheengatu* que o português. Segundo Martins (2004-2005, p.47), ela foi o verdadeiro idioma nacional usado como língua de conversação cotidiana até que, em meados do século XVIII, foi proibida pelo rei de Portugal. Mesmo assim, continuou sendo falada e, hoje em dia, encontram-se reminiscências suas em cidades como Campo Grande (MS).

Pelo fato de os índios terem grande dificuldade na pronúncia de consoantes fortes 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” tornam-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 “LH”: as palavras orelha, mulher, olhos e colher transformaram-se em “orêia”, “muié”, “zóio”, e “cuié” (quatro vogais no lugar da pronúncia de três). “Houve uma abundância das vogais em detrimento das consoantes, até mesmo com a introdução de vogais onde não existiam (Martins 2004-2005, p.46)”. Da língua geral ficou o dialeto caipira falado nos sertões do centro-sul, com o qual ainda guarda similaridades. (Martins, 2004-2005, p.45)

Existem, ainda, muitas outras ocorrências da variação dialetal da língua portuguesa no dialeto caipira herdadas do nheengatu. A troca da letra “R” pela letra “L” é muito comum: falta e 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 artigo, encontrei, 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*.

Portanto, não podemos considerar que o caipira fala errado. Ele tem o jeito próprio de falar o português, dentro de uma concepção lingüística influenciada pela antiga língua geral. Assim, cantar uma música caipira ou outro tipo de música regional e não reconhecer o seu dialeto parece um contrasenso.

A nova produção 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. Renato Teixeira e Almir Sater já não empregam o dialeto caipira, ou se usam, fazem-no com bem menos frequência. Na música *Romaria*, por exemplo, 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:

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*.

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 do potencial riquíssimo do sertão brasileiro, contemplando o agreste e a caatinga no que se refere à parte musical e à linguagem dialetal por ele chamada de *sertaneza*.

Seu canto é um discurso poético, pois é o registro da cultura do sertão baiano. O uso da fala regional, o cenário rústico da vida do peão e do tropeiro, abarrotada de dificuldades e desilusões, tudo oferece uma amostra da língua portuguesa do sertão com sua variante dialetal. 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*, de sua autoria, retrata bem esta parte do dialeto “sertânico”. Sem uma prévia “tradução”, fica difícil a compreensão de seus significados. 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.

As várias interpretações possíveis deste repertório requerem, pois, um estudo prévio destes elementos sócio-culturais, afim de que se possa preservar no novo meio de expressão todas as características essenciais formadoras do perfil estético do original. No caso de um arranjo confeccionado sem uma boa pesquisa sobre a poesia, poderemos encontrar variantes na interpretação da letra original. É o caso da gravação da mesma *Arrumação* com Sérgio Reis. Se comparada com a original do próprio Elomar, fica clara a modificação de algumas palavras. Sérgio Reis acrescenta artigos e coloca a consoante “S” no final de algumas palavras, “corrigindo” a canção, talvez no intuito de torná-la mais urbana.

A recorrência de alguns temas, como tristeza e saudade, é muito comum na música caipira. Porém, é interessante notar que estes motivos não implicam necessariamente em um caráter melancólico da canção. Na gravação original da canção *Violeiro Triste*, de 1937, a dupla Alvarenga e Ranchinho, por exemplo, opta por uma interpretação e um arranjo orquestral cujo tom é bastante alegre, num andamento rápido e ritmado. O caipira nada mais é um ser apaixonado e romântico 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 como se pensa. Um outro exemplo é a toada *Queimadas*, de Xavantinho, que, apesar da letra trágica, tem um caráter melódico e harmônico de contorno bem diverso.

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. *Saudade Brejeira* revela bem este sentimento. Quando José Eduardo Moraes a escreveu, na década de 80, ele residia no Rio de Janeiro, por isso a música foi composta com o sentimento de alguém que 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 saudade. Esta associação da terra natal com o paraíso perdido também 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-lhe 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*. Esta moda campeira também usa o tema do berrante e da boiada, tidos como símbolos e referência do sertão pastoril.

CONCLUSÃO

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 uma complexa imagética literário-musical que, para ser lida/decifrada, exige o conhecimento dos códigos da época estudada, da linguagem e da própria região na qual está inserida a obra.

Os temas das canções aqui analisadas pontuam um misto de saudade, tristeza, contemplação, religiosidade e romantismo, mostrando a vida árdua do sertanejo nordestino, o cotidiano tranqüilo do caipira do centro-sul, as emoções tristes e alegres celebradas pela viola, e a presença amiga do boi e da boiada.

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 canções. Embora a variação dialetal contida nestas canções reforce as características das regiões brasileiras, a temática também tem sua relevância neste universo, que tem a música sertaneja (caipira) como a sua maior representante.

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

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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

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

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

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