



## UMA EXCURSÃO PELO UNIVERSO DA CANÇÃO CAIPIRA E SUA PERTINÊNCIA À DISCUSSÃO SOBRE LITERATURA, MÍDIAS, MATERIALIDADES<sup>√</sup>

Lucia Teixeira de Siqueira e OLIVEIRA\*  
Leonardo da SILVA\*\*

### RESUMO

Com base na teoria e metodologia da semiótica discursiva em diálogo com outras perspectivas teóricas, tais como a teoria da literatura e estudos de intermedialidade, investigamos aspectos relativos ao processo de constituição e (trans)formação do cancionário caipira, no decurso do século XX. Retomamos questões sobre: a) a valoração estética na tensão vocalidade e cultura escrita (ZUMTHOR, 1993, 1997, 2003); b) os espaços e esferas culturais de circulação de textos (LOTMAN, 1996, 1978); c) os movimentos de triagens e misturas (ZILBERBERG, 2004, 2011) envolvidos numa busca do genuíno. Tais questões denunciaram as relações da canção com: a) a literatura (teoria e crítica literária) e a noção de literatura/poesia vocal (ZUMTHOR, 2003); b) as mídias, sob o argumento de que, por um lado, os meios técnicos permitem a complexificação das instâncias enunciativas e mecanismos de interação entre sujeitos, na instauração de um novo aqui/agora simulado, por outro, a canção pode ser entendida como uma mídia híbrida (RAJEWSKY, 2012); c) as materialidades, quer pelo enfraquecimento das fronteiras que delimitam domínios (inter)culturais, genéricos, discursivos e instâncias enunciativas, quer pela reconcepção de suportes, sistemas de referência, formatos diferentes, implicando novos modos de produção/recepção, em termos de experiência estética, ao mexerem com as qualidades materiais da canção.

<sup>√</sup> Artigo recebido em 30 de agosto e aprovado em 25 de novembro de 2018.

\* Doutora em Linguística e Semiótica (USP). Docente de Linguística e Semiótica na Universidade Federal Fluminense (UFF). E-mail: <luciatso@gmail.com>

\*\* Doutorando em Estudos da Linguagem (UFF). Docente de Linguística da Universidade Federal Fluminense (UFF). E-mail: <ssilvaleonardo@hotmail.com>

Palavras-chave: Canção caipira. Semiótica da canção. Canção e literatura. Canção e intermedialidade. Canção e interação cultural.

## 1 PREDILEÇÃO POR CANÇÃO CAIPIRA

A necessidade de classificar, categorizar cartesianamente, leva-nos a certas formulações e convenções necessárias, mas nem sempre adequadas. Isso se dá no caso das canções que entram, geralmente, na categoria **Sertanejo Raiz**. Entretanto preferiremos o termo primitivo, na qualidade daquilo que está na origem, **Canção Caipira**, menos com o intuito de designar um gênero de canções, do que apoiados na designação de uma canção que se origina na cultura caipira, isto é, das regiões interioranas do Brasil, cujas características convergem em um simulacro do ambiente específico – *locus amoenus* do violeiro, do cantador e contador de **causos** –, evocam ou simulam no interior do texto (a canção) o meio ambiente sonoro específico do homem e da vida do campo. Tais traços são reforçados, dentre outros motivos, em razão de certas canções nunca deixarem de fazer referência ao campo, ao modo de vida, ou de expressar o modo de o caipira (termo que usamos aqui esvaziado de toda sua carga pejorativa de significação) ver o mundo e se relacionar com ele.

Talvez, para além de todas essas características que são atribuídas à canção caipira, a mais relevante, porém pouco considerada pela maioria dos estudiosos, seja o seu potencial afetivo, ou melhor, o modo como, os meios pelos quais, as circunstâncias em que a canção pode agir sobre nossos corpos (de nós ouvintes), suscitando sensações e / ou experiências sensíveis, convidando-nos a vivenciar sua(s) ambiência(s), em forma de oscilações tensivas e fóricas (FONTANILLE; ZILBERBERG, 2001), ou de modulação de nossas disposições afetivas (MARTONI, 2015). Assumiremos chamar de *canção caipira* um expressivo número de canções cuja principal característica é atualizar climas, atmosferas, ambiências (*Stimmung*)<sup>1</sup>

<sup>1</sup>Uma abordagem mais detalhada da relação entre as canções caipiras e *Stimmung* pode ser conferida em: SILVA, Leonardo da. **Canção caipira**: poesia, performance, plasticidade. 2016. 125 f. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal Fluminense. Instituto de Letras, 2016. Quanto ao conceito de *Stimmung*, suas nuances de sentido na tradução para o português, bem como sua concepção como categoria estética reportamos a MARTONI, Alex Sandro. **Lendo ambiências**: o reencantamento do mundo pela técnica. 2015. 269f. Tese (doutorado) - Universidade Federal Fluminense. Instituto de Letras, 2015.

do universo caipira, não só pelas letras investidas de temas e figuras do meio rural, mas também pelo componente musical e vocal (materialidade e técnica subjacente são ritmo, harmonia, melodia, entoação etc.).

## 2 AS RELAÇÕES IMPLICADAS NA NOÇÃO DE CANÇÃO

Antes de avançarmos em nossa excursão no universo da canção caipira, cabe definir o que estamos chamando de canção. Destacamos três traços mais relevante se convergentes, que nos conduziram aos dados aqui apresentados. Nesses traços, a materialidade e os relacionamentos com a literatura e as mídias se mostram intrínsecos à canção.

Para a semiótica da canção, sempre que há uma entoação de uma melodia juntamente com uma letra por uma voz, há canção. Assim, a sua forma mais simples pode ser exemplificada por uma canção de ninar. Considerando o conceito semiótico de sincretismo, segundo o qual objetos sincréticos

são aqueles em que o plano de expressão se caracteriza por uma pluralidade de substâncias mobilizadas por uma única enunciação cuja competência de textualizar supõe o domínio de várias linguagens para a formalização de uma outra que as organize num todo de significação. (TEIXEIRA, 2004, p. 235)

a canção popular pode ser considerada um objeto semiótico sincrético que, sendo constituído de linguagem verbal e musical, fundamentalmente, tem seu grau de complexidade intensificado pela convocação da voz, do corpo e da *performance*.

Por conseguinte, ao vincular-se à poesia, ao corpo, à voz, à *performance*, a definição de canção se vincula à noção grega de música: “a *mousiké* grega clássica tinha um sentido diferente do sentido moderno de ‘música’, pois incluía o que nós agora diferenciamos como música, poesia e dança” – assim como o conceito de música no período medieval (FINNEGAN, 2008, p. 27). Significa dizer que remonta ao conceito de poesia anterior ao advento do livro e da literatura (no sentido em que a literatura está atrelada à cultura escrita), no qual a voz figura como media/meio e extensão do corpo, como inscrição do corpo no aqui/agora da *performance*, esta modalizada em um saber-ser.

Por fim, seguindo a orientação de Rajewsky (2012, p. 16-24), consideramos que a canção popular é uma mídia híbrida, isto é, uma combinação de mídias diferentes (música, texto verbal, voz, com seu complexo de recursos de emissão vocal), formando um terceiro objeto que não é nem música nem literatura propriamente ditas, é canção. Esse último traço aponta para “uma consciência intensificada da materialidade e midialidade das práticas artísticas e culturais em geral”, e, em particular, reafirma a indissociabilidade entre os componentes da canção e sua pertinência ao campo dos estudos de intermedialidade.

### 3 PRIMEIRA INCURSÃO: MAPEANDO TERRITÓRIOS

Na canção caipira há uma tensão capital entre vocalidade<sup>2</sup> e cultura escrita. Ao passo que se baseia, originariamente, no domínio da voz e da *performance*, a canção caipira passa a ser mediada pela (ou a conviver com a) cultura escrita. Importa saber o que isso tem a ver com relação à valoração ou não valoração do caráter estético e artístico.

A partir desta tensão, poderíamos pensar em algumas oposições que perpassam o universo das canções que se produzem nesse âmbito, tais como rural vs. urbano, grotesco vs. sublime, subdesenvolvido vs. desenvolvido, particular/local vs. universal; mas, sintetizando essas tensões, talvez nos seja mais útil retomar o clássico contraste entre **natureza** e **cultura**. Da mesma maneira, é possível falar em tensões internas concernentes a variações da designação de gênero: Música Caipira/Sertanejo Raiz vs. Música Sertaneja, Sertanejo Romântico, Universitário etc.

Entendemos que é preciso desvanecer as fronteiras delimitadoras e restritivas, em certa medida, ainda hoje tomadas como parâmetros únicos para a análise dos produtos da cultura – incluindo as canções – produzidos nas regiões do interior do Brasil. Defendemos a existência de uma continuidade entre os processos de (trans)formação cultural, que considera o caipira e a sua cultura constituídos no entroncamento de povos e culturas diferentes. Em tais desenvolvimentos, as oposições assinaladas acima são, de maneira geral, tratadas como descontínuas, estanques, por alguns estudiosos da cultura caipira.

---

<sup>2</sup>Para Zumthor (1993, p.21) “vocalidade é a historicidade de uma voz: seu uso.” É nesse sentido que a tomamos aqui.

O caráter híbrido incide sobre o povo e a cultura, sendo também o responsável pelas mudanças de forma e estilos das canções caipiras. Para pensar o volume de influências e variações, é preciso pensar nos modos de interação entre diferentes sistemas semióticos geradores de textos e culturas. Nesse intento, lançamos mão do conceito de Semiosfera, tal como o define Lúri Lotman (1996), que pode ser resumidamente entendido como um espaço semiótico, organizado ao redor de um centro – uma espécie de núcleo de concentração e preservação de uma identidade cultural dada – envolto por uma zona periférica onde elementos considerados informações, ou seja, não textuais, não culturais e da ordem da natureza, tendem a passar por transformações operadas pelo mecanismo de tradução, a ser integrados e a adaptar-se ao centro através do mecanismo de inclusão; ou a ser repelidos para fora da semiosfera e a desaparecer paulatinamente, ao passo que se distanciam do núcleo.

As etapas na linha temporal cuidam em evidenciar momentos de triagens e misturas. Em **Elementos de Semiótica Tensiva** (2011), Claude Zilberberg estabelece dois operadores do eixo da **extensidade** espaço-temporal: a **triagem** e a **mistura**. A **extensidade**, correspondendo a um eixo horizontal referente aos estados de coisas, é uma categoria tensivada **dimensão inteligível**, articulada em **temporalidade** e **espacialidade**. Seu contraponto é a **dimensão sensível** designada como **intensidade**, que equivale a um eixo vertical relativo aos estados de alma. Além de se projetar sobre a extensidade, regendo-a, o eixo da intensidade é articulado em **andamento** e **tonicidade**. Intensidade e extensidade se encontram no lugar teórico denominado **tensividade**. Triagem e mistura se apresentam como operadores da sintaxe extensiva uma vez que servem de parâmetros para que o sujeito possa observar, na composição de um objeto, a relação com outros objetos, o grau de seleções e combinações de elementos, ou processos de fechamento e abertura, donde resultam, respectivamente, os valores de absoluto e os de universo, em sentido amplo. Nessa dinâmica oscilação entre preservação e transformação é que entendemos os processos de renovação, transformação, transcrição ocorridos no cancionário caipira. Para a compreensão da dinâmica entre triagens e misturas é importante lembrar que

para a gramática extensiva, a triagem e a mistura, disjuntas no sistema, tornam-se objetos mútuos no processo: o sujeito semiótico não pode evitar de triar misturas visando um valor de absoluto, e de misturar triagens, visando um valor de universo(ZILBERBERG, 2011, p. 122).

Nos trabalhos do medievalista Paul Zumthor (1993, 1997, 2003), são indispensáveis para os estudos da canção a problematização da noção de literatura, a noção de poesia vocal e a discussão sobre **oralidade primária** (em que não há nenhum tipo de intervenção da escrita, como o caso de comunidades ágrafas, por exemplo), **oralidade mista** (que figura ao lado da escrita, contudo, sem ser diretamente influenciada ou determinada por esta) e **oralidade secundária** (que seria já dependente da **cultura letrada**). Por essa via (re)pensamos a poeticidade e o valor estético da canção caipira, consequentemente da cultura caipira, com destaque para a expressividade da poesia vocal, sob a consideração de que a canção caipira (mas não apenas a caipira) é herdeira da tradição clássica da poesia, referida anteriormente (FINNEGAN, 2008), que acontece no encontro da voz, do corpo e da *performance*. Nela também se fazem presentes a **tradição** e a **transmissão oral** (ZUMTHOR, 1993)<sup>3</sup>. A tradição oral se situa na duração e está presente na narrativa e no caso (o romance de base das canções caipiras primeiras, e que serviu de núcleo de identidade tradicional no contexto de certa busca por uma autêntica canção caipira, principalmente a partir da segunda metade do século XX), nos modos de contar as vicissitudes do homem do campo através das cantorias, modas de viola, das quais participam expressivamente a voz e o corpo do cantador, do violeiro. A transmissão oral está situada no presente da *performance* dos desafios e improvisos, por exemplo, nos quais o corpo e a voz são mais que meras virtualidades.

Não é difícil chegar à conclusão de que em alguns casos, ao lado de compositores **letrados**, ainda hoje, tal como no princípio, certas canções são compostas por homens simples de pouca ou nenhuma escolaridade, sem demérito

<sup>3</sup> Zumthor (1993, p. 17-19) distingue esses termos dizendo que a tradição oral se situa na duração, isto é, está relacionada à historicidade do uso oral da língua, seja por comunidades ágrafas (oralidade primária), seja por aquelas em que a língua oral convive com escrita mas é parcialmente influenciada por esta (oralidade mista), por fim, uma tradição oral recomposta a partir da *escritura* (oralidade segunda) – no domínio da cultura “letrada”, “na qual toda expressão é marcada mais ou menos pela presença da escrita”. Já a *transmissão oral* se situa no instante mesmo da performance, no momento atual da comunicação.

da composição, pois, como diz Luiz Tatit, “todos entoam”. Aliás, o autor assinala que “a atuação do corpo e da voz sempre balizou a produção musical brasileira. A dança, o ritmo e a melodia por eles produzidos deram calibre à música popular e serviram de âncora aos voos estéticos da música erudita” (TATIT, 2004, p. 19).

A despeito de uma visão limitadora, forjada por um padrão estético pautado na cultura escrita, delineado por uma noção estrita de Literatura, propriamente falando, e com base no modelo europeu, mesmo sendo a canção caipira um produto oriundo da cultura rural, não se pode mais desconsiderar que ela tenha alcançado autonomia em relação ao contexto de sua produção, propagando-se no tempo e no espaço (ou para além do tempo e do espaço a que se restringia antes das possibilidades da radiodifusão) por suas qualidades estéticas.

#### **4 SEGUNDA INCURSÃO: PERCORRENDO TERRITÓRIOS PELAS MISTURAS E TRIAGENS**

O estado de São Paulo sempre foi o grande expoente do desenvolvimento tanto da sociedade caipira quanto de sua cultura, embora sua expansão abarque outras regiões. A formação da identidade cultural caipira e de sua musicalidade se dá na mescla de imigrantes europeus e suas culturas com povos e culturas africanas e indígenas, principalmente com os bandeirantes que avançavam para as regiões interioranas, adequando-se ao meio (CALDAS, 1999; CANDIDO, 1998). Disso já resulta o caráter híbrido da cultura caipira, corroborado pela influência dessa diversidade de sons, ritmos, danças relacionadas a atividades típicas da vida na roça, festividades religiosas, ou profanas, em particular das regiões Sudeste, Centro-Oeste e parte do Paraná.

Faz-se uma distinção entre o cidadão caipira e o sertanejo: este seria habitante do Nordeste, enquanto aquele seria oriundo do estado de São Paulo e, posteriormente, teria migrado para outros estados do sudeste, centro-oeste e sul. (RIBEIRO, 1995). Embora haja divergências na constituição de sertanejos, caipiras, gringos, gaúchos, consideram-se traços de identidade em termos de sociabilidade (religiosidade, festejos, musicalidade, culinária, etc.) e de modos de vida entre os homens do campo no Brasil. Mas é possível pensar numa aproximação desses tipos de sociedade e cultura pelos deslocamentos migratórios em busca de melhores

condições de vida. Em todos os aspectos, homem e cultura caipira são constituídos de um caráter híbrido que faz com que as linhas imaginárias que pretendam uma rígida demarcação de tais fronteiras sejam diluídas, pois se inter cruzam, se influenciam mutuamente nesses movimentos itinerantes (MÜLLER, 2012).

As idas e vindas, pelas regiões mais diversas dentro e fora do país, no contato com a cultura do outro, vão aos poucos fomentando uma mistura de traços característicos, gerando (trans)formações que, por meio de aberturas e fechamentos à cultura do outro, contribuem tanto para a preservação quanto para a renovação da canção caipira. As marcas desses traços são identificáveis quer pelas letras, algumas manifestando diretamente os deslocamentos feitos em direção a outras cidades, culturas, como na canção de Renato Teixeira, **Amanheceu, peguei a viola**; quer pelas formas de inflexão da voz ao cantar cuja tendência pode ser mais ou menos melodiosa, mais ou menos próxima da entoação da fala, pela incorporação de novos ritmos e técnicas como a guarânia e o rasqueado, para citar os mais conhecidos. Vilela (2011, p. 82) argumenta que isso ocorre em outras regiões do país, e não apenas no interior de São Paulo, o que reforça o trânsito, a troca de traços estilísticos e culturais ligados à viola. Nos dias atuais verifica-se um encaminhamento significativo ao regime da mistura, pelo que facilmente encontramos um sem fim de mesclas rítmicas com grande espaço nos meios de comunicação; mas ainda há núcleos que conservam a tradição da moda de viola, compositores expressivos no cenário do cancionista e da música instrumental cujo instrumento principal é a viola caipira.<sup>4</sup>

Mas houve um tempo em que as canções caipiras começaram a sofrer modificações, sobretudo, em sua morfologia (VILELA, 2011, p. 85-112). Um dos fatores de mudanças foi a mediação pela cultura de escrita, a partir de Cornélio Pires, que figura como sujeito do fazer a música e/ou a canção caipira acontecer no

---

<sup>4</sup>Não é nosso propósito, neste estudo, desenvolver ou apresentar um estudo de caso em que se demonstrem os aspectos mais específicos da composição das canções caipiras e seus desdobramentos, primeiramente, porque gostaríamos de ressaltar algumas relações que são menos explicitadas quando se fala em canção caipira, depois, porque o espaço não nos permitiria ser mais abrangente. Para um panorama das características estético-musicais e influências na música caipira, com propriedade e requinte de detalhe, remetemos o leitor à leitura de **Cantando a própria história**. São Paulo, 2011.351 f.Tese (Doutorado – Programa de Pós-Graduação em Psicologia. Área de Concentração: Psicologia Social) – Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo, especialmente. Outras relações de caráter estético envolvendo a canção caipira podem ser conferidas em: SILVA, Leonardo da. **Canção caipira**: poesia, performance, plasticidade. 2016. 125 f. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal Fluminense. Instituto de Letras, 2016.



Brasil. Ele transitava entre o campo e a cidade, entre a cultura escrita (dos centros urbanos) e a oral (predominante no interior, especificamente de São Paulo), o que possibilitou uma alimentação mútua entre esses dois polos. Por um lado as composições passam a ser feitas por alguns que têm o domínio da escrita e da leitura, por outro, a intervenção dos novos modos de gravação e reprodução tecnológicos permitem às canções maior alcance de público.

Um esforço de valorização e expansão dessa cultura caipira também se deu por outros suportes e meios como o livro, o cinema, não somente pela indústria fonográfica e radiofônica, inseridos no contexto da cultura letrada. Certamente, composições aí estabelecidas não estarão mais restritas a funções sociais, ou a ritos específicos sagrados ou profanos, farão parte de contextos mais amplos.

Toda essa discussão acirrada com respeito à distinção entre a música caipira e a música sertaneja nos faz recuar ao final da década de 20, quando gravadoras passam a registrar causos e cantos caipiras em formato de canções interpretadas pelos violeiros e cantores caipiras eles mesmos, e não mais apenas por cantores, em alguma medida, profissionais já consagrados no rádio que esporadicamente gravavam alguma canção desse estilo. Isso se dá a partir da iniciativa de Cornélio Pires. Ele teria custeado as primeiras gravações com seus próprios recursos, pois a gravadora a que recorreu (Byington & Company) não aceitara seu projeto. O jornalista, escritor e compositor começou a gravar causos e a percorrer regiões do interior, principalmente de São Paulo com sua companhia – Turma Caipira –, que reunia cantadores, violeiros caipiras e foi responsável pelo registro de causos, anedotas e canções antigas entoadas pelas pessoas comuns em seu cotidiano.

Para alguns estudiosos interessados em estudar a música caipira, como era chamada à época, sob o ponto de vista fundamentalmente sociológico, a música caipira **verdadeira** seria aquela ainda não inserida na indústria fonográfica e não submetida às coerções mercadológicas, estaria restrita a certas funções específicas de sociabilidade, tais como mutirões, festejos religiosos ou pagãos: presa ao seu contexto imediato de produção. Nessas condições, portanto, esse tipo de canção se faz indigno do estatuto de arte, por não ter **autonomia** e não ser **atemporal**. Já a música sertaneja seria a mais adequada ao mercado emergente da indústria fonográfica e radiofônica, porque estaria subjugada aos parâmetros mercadológicos,

logo, destituída e distanciada daquelas funções tradicionais atribuídas à música caipira **verdadeira**.

Estão de acordo com esse ponto de vista nomes como os de José de Souza Martins e Waldenyr Caldas, os quais buscaram estabelecer as diferenças entre uma e outra manifestação musical, delimitando as fronteiras de forma mais contundente. Caldas (1987) considera que a música caipira morre quando passa a ser gravada, dando lugar a um novo gênero musical: a música sertaneja.

Dentre as características mais distintivas, além das que já mencionamos, os pesquisadores citados argumentam que a nova música surgida no final dos anos vinte seria mais curta, mais melodiosa do que ritmada, mais distanciada no tempo e no espaço do âmbito dos rituais sagrados ou profanos, da música considerada como genuinamente caipira. Por fim, o vocábulo **sertanejo** funciona como um termo guarda-chuva que designa e abarca uma série de ritmos, tais como modas, toadas, cateretês, chulas, emboladas e batuques, já constitutivos da música caipira, mas além destes incluía outros ritmos do norte e nordeste do país, como o baião, por exemplo.

Ora, entendemos essa tomada de posição como um primeiro movimento de triagem em busca do estabelecimento do que é e do que não é música caipira, quer pela filtragem de seu composto, quer pela circunscrição e fechamento espacial na convergência dos valores de absoluto e delimitação espaço-temporal.

Se numa mão se alega que a adequação ocorreu menos em virtude do suporte/mídia do que em função de um viés comercial, na outra, há de se observar que tais condições contribuíram para a inserção da canção caipira nos centros urbanos, ampliando os espaços de fruição antes restritos às regiões do interior. Nesse meandro, apesar de tal expansão sugerir a captação de um público tipicamente urbano, seu público principal nunca deixou de ser formado por homens do campo, muitos já migrados para as metrópoles por conta da precariedade da vida rural, como o próprio Caldas (1999) admite.

Para Ivan Vilela houve um movimento vetorial pelo qual o caipira, migrante para a grande São Paulo, reentrou em seu universo: “A radiodifusão da música caipira atuou como um fator de re-enraizamento sobre os migrantes preservando seus valores e mantendo sua história” (VILELA, 2011, p. 3). Dessa sorte, ao passo

que se abre e expande para a conquista de novos ouvintes, reencontra aqueles **desarraigados** que reconhecem sua musicalidade e nela sua cultura.

#### 4.1 UMA DIGRESSÃO: CANÇÃO E INTERMIDIALIDADE

Rajewsky (2012. p. 24) vai apontar três tipos, ou melhor, subcategorias de intermedialidade em sentido restrito: a) de transposição midiática (adaptações, traduções intersemióticas), b) de combinação de mídias (processos de hibridismo, ou sincretismo semiótico), e c) de referências intermidiáticas (pelo qual uma mídia faz referência a outra por meio de uma espécie de intertextualidade). Entendemos que a canção se inscreve como uma combinação de mídias.

É importante lembrar que é de grande pertinência o advento do gramofone – com o que “o poeta simbolista francês Charles Cros pretendia gravar seus poemas no aparelho (em 1876)” (MÜLLER, 2009, p.9). O gramofone possibilitou o advento da poesia sonora, da canção popular, nas quais a voz tem um papel proeminente, uma vez que os aparelhos apresentavam inicialmente uma limitação tecnológica quanto ao registro de instrumentos musicais, inclusive os percussivos, e à duração das gravações. Eles permitiam, a princípio, um melhor registro das vozes. Quanto melhor a *performance* vocal, melhor a qualidade das gravações e sua reprodução.

Em particular, no caso da canção, o gramofone foi o que proporcionou as gravações das pequenas peças de **fundo de quintal** – dos encontros que se davam nos fundos de residências, “dos terreiros de Tia Ciata e de outras tias descendentes de escravos, que a essa época transferiam para o Rio de Janeiro a cultura e os costumes gerados em Salvador” (TATIT, 2014, p. 30). Essas canções eram facilmente esquecidas logo após serem entoadas, como acontece com a fala, por falta de sistematização e preservação da entoação. Seus compositores não dominavam a notação musical para registrarem suas peças musicais (ou melhor, cancionais). Conformentos relembra Luiz Tatit (2014, p. 33), o gramofone e os discos de cera entraram definitivamente no Brasil a partir de 1904, apesar de haver algumas gravações já por volta de 1897. Além de impulsionar o que se cristalizou como canção popular, a nova tecnologia abriu caminhos tanto para a diversidade de canções ao longo do século XX no Brasil, quanto para o surgimento de novos espaços de fruição musical.

Decididamente, com o avanço das tecnologias de gravação e reprodução, a canção adentrou de vez na era de sua reprodutibilidade técnica, passando pelo rádio, TV, canais de divulgação via internet etc. As gravações foram se padronizando no formato dos discos de 78, 45 e 33 rpm. As pessoas tinham, desde então, a promessa de ter em casa seus músicos e cantores preferidos, graças ao disco e aos aparelhos de reprodução, como o pioneiro gramofone. Em seguida, o rádio cumpre um papel extraordinário de difusão da cultura popular, da qual a canção urbana é o principal objeto, por certa conveniência que une a aceitação da canção e o sucesso de público que consolida a radiodifusão no Brasil até a década de 1950. Nos anos sessenta, a televisão rouba a cena absorvendo aquilo que de maior expressividade garantiu a vitalidade da Era de Ouro do Rádio, os programas de auditório e de calouros, nos quais a canção popular sempre se fez presente de certa forma. Na década de setenta, com a rarefação dos festivais televisivos da canção, o rádio retoma sua filha em seus braços, muito embora sob o estigma da satisfação mercadológica numa espécie de circuito fechado, com raras aberturas para novos cancionistas. Já há algum tempo, vemos a internet se tornar o grande palco da democratização da produção dos mais variados tipos de manifestação musical – e não apenas musical –, de agentes profissionais ou amadores pelas plataformas de *streaming*. Afora os formatos (MP3, WMA, OGG, AAC, LAC, APE) em que os arquivos de áudio podem ser registrados atualmente.

O mentor da semiótica da canção mostra que as condições limitadas do dispositivo tecnológico para o registro de músicas promovem um tipo de triagem, pois a necessidade de adequação ao meio exigia “a sonoridade ideal para o tipo de gravação que buscavam: centralidade na melodia e letra emitidas pela voz”(TATIT, 2014, p.93-97).Consequentemente, outras formas de sonoridades foram desprezadas, consideradas inadequadas. Ainda que acompanhadas por instrumentos de corda e percussão, sempre em segundo plano, importava mais a entoação da melodia e letra e, assim, se delineava o perfil da canção como a conhecemos. O encontro entre os interesses dos empresários em testar a técnica de gravação de música e o formato dos cantos de curta duração entoados nos terreiros deu certo, pois os compositores tiveram as composições preservadas pelos registros fonográficos, e o objetivo de aplicar à música e de propagar a nova tecnologia foi bem sucedido.

Tatit, com base na obra **Os Sons dos Negros no Brasil**, de José Ramos Tinhorão, apresenta um dado muito pertinente da possibilidade de interação cultural através da canção mediatizada, nesse caso pela escrita musical, para além do âmbito nacional e das fronteiras entre popular e erudito. Como se verá, trata-se de ritmos que estão na base do cancioneiro caipira de que estamos falando

O etnomusicólogo Gerard Béhague descobriu em 1968, na Biblioteca da Ajuda, em Portugal, um caderno intitulado Modinhas do Brasil, do final do século XVIII, que inclui canções da lavra de Domingos Caldas Barbosa. Trata-se de partituras escritas para dois sopranos e com algumas notações simbólicas que traziam informações preciosas – talvez as únicas – sobre o ritmo popular desses primeiros lundus. Algumas consequências desses achados podem ser imediatamente registradas. Em primeiro lugar, a comprovação de que a modinha foi do Brasil para a Europa e não o contrário (...) Em segundo, estamos diante de um caso no qual a produção popular, além de romper as fronteiras nacionais e alcançar enorme êxito em terras portuguesas, chega a se confundir com árias de ópera no domínio erudito-europeu (TATIT2014, p. 26).

#### 4.2 DE VOLTA AO ITINERÁRIO: ANÁLISE DOS PROCESSOS DE (TRANS)FORMAÇÃO CULTURAL NO CANCELONEIRO CAIPIRA E VALORAÇÃO ESTÉTICA

Pires rompe as barreiras para a divulgação da musicalidade e da cultura do ser-tão-caipirana mídia-canção, nos espetáculos circenses. Esse movimento de expansão proporcionada pelas mídias também refletiu numa modificação na relação com o espaço e o tempo, possibilitou maiores cruzamentos, interações culturais, que concorreram para novas misturas no que poderíamos chamar de linha (r)evolutiva do cancioneiro caipira. Antes de tudo isso acontecer, as canções com poéticas caipiras e sertanejas, como as de Catulo da Paixão Cearense – que Tatit (2004, p. 96) chama de canções pseudo-sertanejas –, eram até então gravadas por cantores profissionais. Todavia, o que muda com a entrada da canção caipira na era de sua reprodutibilidade técnica?

Sobretudo na passagem da tradição oral e da transmissão oral ao registro da escritura e do disco, podemos dizer que se estabelece uma instigante relação de transporte e de coexistência entre mídias.

Cornélio, realizando estas gravações trouxe a cultura oral, falada e cantada, para o formato do disco. Para se encaixar no tempo de reprodução que um disco 78 rpm permitia, os causos e romances tiveram que ser diminuídos.

Processou-se, então, um corte, uma nova formatação do longo romance. Quais estrofes seriam mantidas? Cornélio foi quem primeiro configurou este novo formato da música dos caipiras (VILELA, 2011, p. 81).

A relação entre mídias foi, – e em parte ainda o é – mal compreendida por aqueles que afirmavam, por exemplo, que a diminuição do tempo de duração das canções caipiras inseridas na indústria fonográfica configura um valor meramente comercial, consistindo em uma diferença entre a música caipira verdadeira e a música sertaneja. Não se levou em conta o meio/suporte, cujas exigências interferiram na estrutura do objeto. Vejamos o que diz Waldenyr Caldas

quase nada tem a ver com a música sertaneja produzida atualmente no meio urbano-industrial. Enquanto a primeira ainda desempenha um papel de elemento mediador das relações sociais, evitando com isso, a desagregação das populações do meio rural e no interior, a segunda tem uma função meramente utilitária para o seu grande público... com a inserção na indústria cultural, a música sertaneja transformou-se numa peça a mais da máquina industrial do disco (Caldas, 1979: xix apud VILELA, 2011, p. 39). Por sua vez, qualquer música sertaneja dificilmente atinge o tempo de cinco minutos. Faz parte da 'boa receita para o sucesso', que a canção seja composta de letra e música fáceis, e de curta duração (Caldas, 1979, p. 84 apud VILELA, 2011, p. 40).

Ao que responde, discordando, Vilela

O desconhecimento do advento do disco no Brasil pode gerar equívocos. Se repararmos, não só no Brasil, mas no mundo, o tempo da canção gira sempre em torno de três minutos. Isto não é um atributo 'mercadológico' da música sertaneja, como se refere Caldas. A nosso ver, esse tempo decorre de duas situações distintas: primeira, em um disco de 78 rpm, dificilmente caberiam de um lado, duas músicas que tivessem mais que três minutos. Segundo, uma forma musical ternária, ou seja, de três partes distintas A, B e C, comum nas primeiras gravações como foi o caso do próprio chorinho, quando interpretadas como um rondó, em andamento cômodo, não muito acelerado, duram normalmente em torno de três minutos. Dessa forma, desde os primórdios das gravações o tempo da canção plasmou-se por volta dos três minutos, não por intenções mercadológicas, mas sim pela necessidade de fazer cabê-las no disco e por sua própria estrutura morfológica (VILELA, 2011, p. 40).

O equívoco em sermos etnocêntricos fez com que uma música rica em imagens, em elementos sonoros, em sons fonéticos, em ritmos fosse tratada durante o seu apogeu como menor e não atraísse para si o reconhecimento e respeito que merecia (VILELA, 2011, p. 93).

Percebe-se claramente que, ao discordar de Caldas, Vilela apresenta em seus convincentes argumentos dados que à época aquele autor não considerou. Aspectos importantes sobre a formação e transformação da cultura e canção caipiras foram deixados de lado em virtude do olhar etnocêntrico-sociológico tão

somente. De maneira que as canções não eram consideradas como um constructo artístico de carácter estético – conforme os padrões estabelecidos pelos teóricos e críticos no tocante a elaborações formais, estruturais e de conteúdo dos objetos de arte. As canções e quer tinham atingido esse estado de arte. Basta dizer que eram chamadas de populares, ou seja, produto das/para as massas.

Por esse viés de abordagem sociológico, uma função social predomina nas canções, razão pela qual estariam presas e limitadas categoricamente ao contexto social de sua produção. Neste ponto, entra em cena a tensão entre literatura (cultura de escrita) e oralidade (cultura oral), e os estudos da canção apresentam muitos desafios aos estudos literários. Uma vez atreladas ao contexto de interação social que envolvia as atividades nas quais se davam os contatos entre grupos e famílias – situações de sociabilidade, de modo geral –, uma vez presas a tais circunstâncias, as canções não teriam um carácter autónomo capaz de lhes conferir um estatuto de universalidade (que na lógica tensiva das triagens e misturas equivale ao valor de absoluto, daquilo que é da ordem do acontecimento, da singularidade). Dito de outro modo, as canções não possuíam nenhum potencial estético que lhes conferisse o desprendimento (autonomia), como no caso da escrita, da palavra à *performance*: instante de produção e recepção simultâneas. Por isso a impossibilidade de serem consideradas atemporais e de entrarem na ordem dos discursos ditos não pertencentes a uma única cultura, um único povo/nação, a um local (espaço) circunscrito, limitado, com valor de absoluto (o que para a tensiva equivale ao valor de universo, do banal). Para teóricos como Caldas, Antonio Candido, por exemplo, bem como para aqueles que abordam a musicalidade e a cultura caipira sob o mesmo ponto de vista, um objeto de arte não tem de ser formal e elegantemente elaborado, mas precisa entrar na ordem da escritura; o que é do domínio da vocalidade está preso ao folclórico, ao primitivo, ao rural, ao seu contexto de produção.

Em **Para além das palavras: representação e realidade em Antonio Candido**, Anita Martins Rodrigues de Moraes (2015) analisa muitos aspectos da obra do autor referido no título, interessantes para nossa discussão aqui. Destacamos o seguinte parecer sobre argumentos de Candido (2000) quanto à abordagem daquilo que ele chama “literatura oral”, em **Estímulos da criação literária**, que consta da edição de **Literatura e sociedade**

A tese de que a função social prepondera na literatura oral conduz, por um lado, à defesa de uma abordagem contextualista, que evite o erro de “tratar as suas formas orais como textos, ajustando-as ao nosso sistema simbólico, transpondo-as para o nosso mundo de valores” (2000c, p.45); por outro, no que tange à “literatura erudita”, à afirmação de que o conhecimento do contexto não é, então, decisivo, já que “os textos literários propriamente ditos” pressupõem certa distribuição das funções delineadas, ou seja, pressupõem a dominância da função total. Para que esta função possa preponderar, parece necessário que a esfera artística se autonomize, distanciando-se de outras dimensões da vida social, como o ritual. Não que a função social (em sua multiplicidade) deixe de existir, mas, no que se refere à literatura erudita, o trabalho requintado com a palavra garantiria o interesse do texto para além de seu contexto imediato (ou o papel previsto num ritual fúnebre, por exemplo). Esta relativa autonomia e intemporalidade, devedora de certo trabalho artístico com a linguagem, associa-se à técnica da escrita: a “pujança da função total” de uma tragédia grega se verificaria, na perspectiva do autor, por esta ter valor e interesse mesmo quando não encenada, quando apenas lida. É a independência da palavra quanto a outros elementos, de sensorial (canto, gesto, cenário etc.) que garante a relativa intemporalidade/ universalidade da obra e atesta sua “grandeza” (MORAES, 2015, p. 105-106).

Noutra passagem Moraes faz uma longa citação em nota de rodapé do trecho de **Estímulos da criação literária** em que Candido discorre sobre a função total. Para corroborar seus argumentos o autor vai dizer que a função total está presente, por exemplo, na **Odisseia** de Homero, porque nela

o aspecto central que fere a sensibilidade e a inteligência é esta representação de humanidade que ela contém, este contingente de experiência e beleza, que por meio dela se fixou no patrimônio da civilização, desprendendo-se da função social que terá exercido no mundo helênico.(...) Esta função é aparentemente menos acentuada na literatura oral, que parece limitar-se ao âmbito restrito dos grupos em que atua e que a produziram (CANDIDO, 2000c, p. 20-21 apud MORAES, 2015, p. 102-103).

Mesmo que na sequência da citação o autor expresse que a **literatura oral** possa alcançar o estatuto de universalidade, não nos parece haver aí uma vinculação entre a obra de Homero e a oralidade (ou melhor, vocalidade nos termos de Zumthor), como queria Walter Ong, na esteira dos estudos literários sobre **Ilíada** e **Odisseia**, iniciados por Milman Parry, levados a cabo por Albert B. Lord, e continuados por outros estudos como o de Eric A. Havelock, ressaltando-se o papel da memória e de uma estruturação formulaica da poesia que facilitaria uma memória de fórmulas pré-construídas que se vão repetindo, alinhavando, costurando. Segundo Ong, Parry demonstra que “virtualmente, o traçado distintivo da poesia homérica deve-se à



economia imposta pelos métodos orais de composição.” (ONG, 1998,p. 30), que Homero “repetia fórmulas após fórmulas” à maneira dos rapsodos, costurando cantos(ONG, 1998,p. 32). A visão de Candido é posta em xeque.

Enquanto Antonio Candido insiste na expressão **literatura oral**, é justamente essa expressão que Zumthor põe no núcleo da problematização do conceito de literatura

Nessa tarefa de desalienação crítica, o que tenho de eliminar logo é o preconceito literário. A noção de "literatura" é historicamente demarcada, de pertinência limitada no espaço e no tempo: ela se refere à civilização européia, entre os séculos XVII ou XVIII e hoje. Eu a distingo claramente da idéia de poesia, que é para mim a de uma arte da linguagem humana, independente de seus modos de concretização e fundamentada nas estruturas antropológicas mais profundas.Foi dessa perspectiva que me coloquei o problema da poesia vocal (insisto no adjetivo) e afastei os pressupostos ligados à expressão, infelizmente freqüente, "literatura oral" (ZUMTHOR, 2003, p. 12).

#### 4.3 ABERTURAS, FECHAMENTOS, DESCENTRAMENTOS: ANÁLISE DOS PROCESSOS DE PRESERVAÇÃO CULTURAL NO CANCIONEIRO CAIPIRA

Em dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Direito da Universidade Federal Fluminense, intitulada **O Violeiro e o Diabo - Presença do pacto fáustico nas tradições caipiras**, Luis Gustavo Cardoso (2014) faz uma abordagem do violeiro viajante que demonstra uma amplitude de seu aprendizado de violeiro. Ao passo que adentra a cidade consegue dela distanciar-se de maneira que possa ter um olhar crítico sobre ela e promove certa revitalização dos valores do universo caipira, a saber, “as relações de solidariedade e vizinhança, a alimentação, a lei da palavra, a proibidade, amaneira de falar, o léxico, a reverência de uns em relação a outros...”

Também para nosso violeiro o aprendizado local refere-se a um aprendizado daquilo que está além, que é universal. Há, pois, um sentido cosmogônico de reunião das esferas local e universal; o mundo parece ter fecho, e é o conhecimento amplo e fundo desse mundo – e de seus fechos – que dota o viajor de poderes super-naturais (CARDOSO,2014, p. 69).

Essas relações de mobilidade e deslocamentos estão muito bem representadas na canção **Amanheceu, peguei a viola**, de Renato Teixeira, em que se percebe um movimento itinerante do violeiro, da viola e da cultura a ela vinculada.

Amanheceu, peguei a viola  
Botei na sacola e fui viajar  
Amanheceu, peguei a viola  
Botei na sacola e fui viajar

Esse fator é também responsável pela divulgação da cultura e dos valores caipiras, consistindo num movimento centrífugo que promove aberturas e possibilidades de novas misturas, donde resultam novas interações e mútuas influências entre a tradição caipira e ritmos e estilos musicais brasileiros, ou, como ocorre nas zonas limítrofes, com a musicalidade de outros países. Novos ritmos são agregados, novos instrumentos e novas técnicas são incorporados. Noutras palavras, a tonificação e a aceleração provocadas pelos meios de comunicação culminaram numa abertura do espaço volitivo da direção do aqui para o alhures, do mesmo modo que as forças centrípetas acabaram atraindo, para o centro de um espaço semiótico específico da cultura caipira, elementos marginais que tendiam a ser rechaçados. Na extensidade temporal do cancionário caipira, parece-nos haver uma continuidade gradual, apesar de deslocamentos e descentramentos processados por essas aberturas (misturas), sem, contudo, haver uma clausura da tradição. Lembremo-nos de que “para a gramática extensiva, a triagem e a mistura, disjuntas no sistema, tornam-se objetos mútuos no processo” (ZILBERBERG, 2011, p. 122). Assim sendo, se reclamar uma autêntica canção caipira antes da fonografia constitui um ato de triagem – para o qual a canção radiofônica pode consistir numa ruptura que leva à mistura – de acordo com o ponto de vista que se assuma, as canções do período final dos anos 20 até 40, saltam à vista como um novo paradigma de triagens, uma vez que passam à reclassificação de sertanejo raiz.

A incorporação de novos instrumentos como violinos, flautas, triângulos, tubas, novos padrões de interpretação exigidos pelas gravadoras etc., fizeram com que músicos dos centros urbanos adentrassem o universo musical caipira. Como atesta Ivan Vilela:

Neste período que vai até início dos anos 1940 a sonoridade presente nos discos não é somente a de violão e viola. Aí encontramos a base instrumental da já pulsante música popular brasileira que é o choro. Nas gravações de Raul Torres além do violão e da viola, há violinos, flautas, tuba, havaiano e até triângulo, este último, instrumento presente nas emboladas outrora cantadas por Torres (VILELA, 2011, p. 83).

Esse movimento de absorção de elementos periféricos para o centro – através da tradução/conversão de informações em textos de cultura – foi transmutando, renovando, reinventando o cancionário caipira.

A hipótese se sustenta na dinâmica explicitada por Lotman (1996), para quem uma semiosfera se organiza em torno de um centro (área de maior coerência e de identidade cultural mais bem assumida) cercado por áreas periféricas cujos elementos tendem a desaparecer gradualmente à medida que se distanciam do núcleo. A periferia é a área do comércio com a cultura do outro, a área de heterogeneidade de formas semióticas de transição, eventualmente, a serem integradas e a adaptarem-se à cultura do **nós**. O embate entre natureza e cultura envolve os modos de interação entre diferentes sistemas semióticos em fronteira. Estão em jogo as forças de atração e repulsa, que promovem aberturas e fechamentos em direção à alteridade. Nessas circunstâncias, dois parâmetros são responsáveis, primordialmente pela construção do sentido: o **automundo subjetivo**, que diz respeito ao modo como cada ser ou espécie percebe e constrói sentidos distintos sobre o que está no mundo ao seu redor; e **dialogismo**, a consciência dialógico-responsiva, ou a dinâmica dialógica da resposta que gera um movimento em direção ao outro, e que está ligada a um fluxo contínuo entre natureza e cultura, entre um texto de cultura e outros textos.

De acordo com Lotman, “Nenhum mecanismo semiótico é capaz de funcionar como um sistema isolado, imerso no vácuo. Uma condição imprescindível de seu funcionamento é a imersão na semiosfera: no espaço semiótico” (1978, p. 12). Dessa maneira, é a totalidade do espaço semiótico da cultura e não a linguagem isolada que constitui a unidade da *semiosis*. A semiosfera pode ser então um conjunto de distintos textos e de linguagens em relação, um conjunto de pontos pertencendo, simultaneamente, aos espaços interno e externo.

No caso das canções o processo de transformação das informações em texto se dá na passagem do que era periférico para o centro, sem que seu núcleo fosse totalmente desfeito, pois nessa perspectiva a unidade e a estrutura são preservadas no interior da semiosfera. Na verdade, estamos falando de outros dois conceitos fundamentais na teoria de Lotman, a saber, o de **fronteira** e o de **tradução**. O primeiro aponta para a importância das margens da semiosfera, em que a fronteira figura como uma espécie de linha imaginária, uma zona abstrata que “possibilita a

troca de informações entre a semiosfera e o espaço que a circunda”. O segundo se refere ao “processo da recepção de uma nova informação, vinda do espaço extrassemiótico” (AMÉRICO, 2017, p. 8).

Partindo desse princípio, entendemos que mesmo havendo descentramentos, ou seja, deslocamentos geradores de novos centros de preservação de novas identidades –as releituras, as adaptações, as recriações do cancionero caipira – há um vínculo que se mantém na coexistência de certa tradição e modernidade no cancionero.

Ivan Vilela (2011), com uma pequena diferença em relação a Martha Tupinambá de Ulhôa (1999), faz uma distinção entre três fases da canção caipira. Ambos os autores demonstram as muitas causas das mudanças ocorridas pelas novas misturas musicais. Entendemos, porém, que Vilela aponta na direção de uma linha evolutiva, não em períodos estanques, principalmente porque argumenta que os artistas de uma época conviveram e interagiram com os da seguinte. Ulhôa aponta um período de transição entre o pós-guerra e os anos de 1960. A partir daí teríamos a terceira e última fase que perdura até a atualidade com o *sertanejo romântico*. De fato, o *sertanejo romântico* – que consiste numa mistura com a música pop, com o rock, pela introdução da guitarra elétrica, a influência da jovem guarda etc. – passou a ter maior espaço na mídia do que as tradicionais modas entoadas pelas duplas que se apresentavam com violão e viola, cantando com vozes nasalizadas, com intervalos de terças ou sextas.

Léo Canhoto e Robertinho foram protagonistas e a primeira dupla do gênero a fazer sucesso. Aliado ao novo visual e nova poemática ocorreu também uma forte mudança no que toca à sonoridade destas duplas. Aboliu-se a viola e inseriu-se o aparato instrumental de bandas pop (VILELA, 2011, p. 99).

Soa contraditório, todavia, pensar numa etapa de transição, do nosso ponto de vista, ao considerarmos que, na história da canção caipira radiofônica, desde Cornélio Pires até os dias atuais, quase um século depois, há uma linha evolutiva em que se dá uma contínua transição na linha do tempo, sem rupturas bruscas e certa coexistência entre estilos diferentes.

O fato de a canção caipira passar a ser mediada por uma cultura letrada – através de compositores, cancionistas, como o precursor Cornélio Pires, seu

sobrinho Capitão Furtado, Renato Teixeira, Almir Sater, Yassir Chediak, Tavinho Moura, dentre tantos outros – permitiu alcances que geraram contatos com outras formas de vida e de representação, produzindo processos de tradução das informações que estavam numa espécie de zona fronteira do universo semiótico da canção caipira; contudo, por meio de compositores como esses se faz preservada a tradição.

Algumas das mais variadas incorporações adentraram o núcleo de identidade do cancionário caipira, também resultando em processos de hibridação e produção de novas dicções mais ou menos identificáveis, coexistentes ou não com a chamada **musica sertaneja de raiz**, a saber, as variações **sertanejo romântico, universitário, rocknejo, funknejo**. Enquanto isso, na outra mão, a tendência é de tais informações se distanciarem tanto do centro de preservação da identidade das canções caipiras a ponto de serem excluídas, lançadas para fora desse espaço semiótico específico, adentrando um outro espaço semiótico, não mais o da cultura e da canção caipira, como acontece com algumas composições.

## 5 PONTO DE CHEGADA

Como nos empenhamos em demonstrar, sob vários ângulos diferentes, os processos de constituição, preservação e (trans)formação do cancionário caipira, no decurso do século XX, evocam muitas relações, tornando-se pertinentes à discussão sobre literatura, mídias e materialidades. Observamos aspectos como, por exemplo, valoração estética da cultura e do cancionário caipira, esferas culturais em que as canções-textos circulam, esforços por triar misturas e misturar triagens no desdobramento do tempo-espaço, grau de complexidade por trás de um objeto cultural, aparentemente, de pouco valor. Complexidade que pode ser tarefa de diversas áreas do saber, em diálogo.

Por fim ressaltamos que a canção também assume, como objeto cultural de grande relevância no Brasil, uma importante função que é a da memória cultural. Para entendermos esse sistema, é preciso tomá-las como textos. Pois as canções resguardam e manifestam em seu discurso contextos prévios, aos quais estão integradas e pelos quais são interpretáveis. A um só tempo, preservam e apresentam uma memória cultural, por meio da qual são revelados, dentre outros

fatores, os aspectos sociais relativos à condição híbrida fundamental do homem caipira, da vida em sociedade, da formação cultural de que participa, obviamente, o movimento entre a cidade e o campo. As canções se inscrevem numa tradição poética das mais inquietantes: a lírica. Tocam sensivelmente a nossa relação com a vida. Modulam nossa disposição afetiva, nosso estado de alma. Submetem-nos aos jogos de atração e repulsa com os climas, atmosferas, ambiências que sugerem. Lançam, sobre todo o nosso corpo, sua materialidade sonora, fazendo-nos vibrar com elas.

## **AN EXCURSION TO THE UNIVERSE OF THE COUNTRIFIEDSONG AND ITS RELEVANCE TO DISCUSSION ABOUT LITERATURE, MEDIA, MATERIALITIES**

### **ABSTRACT**

Based on the theory and methodology of discursive semiotics in dialogue with other theoretical perspectives such as literature theory and intermediality studies, for example, we investigated aspects related to the process of constitution and (trans)formation of the countrifiedsongs, during the course of the century XX. We return to questions about: a) the aesthetic valuation in the vocal and writing tension (ZUMTHOR, 1993, 1997, 2003); b) spaces and cultural spheres of circulation of texts (LOTMAN, 1996, 1978); c) the movements of screening and mixtures (ZILBERBERG, 2004, 2011) involved in a search for the genuinetrifiedsongs. These questions denounced the relationship of the song with: a) literature (theory and literary criticism) and the notion of literature/oral poetry (ZUMTHOR, 2003); b) the media, on the one hand, the technical means allow the complexation of enunciative instances and mechanisms of interaction between subjects, in the introduction of a new simulated here/now, on the other, the song can be understood as a hybrid media (RAJEWSKY, 2012); c) materialities, either by the weakening of boundaries that define (inter)cultural, generic, discursive and enunciative domains, or by the reconceptualization of media, reference systems, different formats, implying new ways of production/reception in terms of experience aesthetics, as they tamper with the material qualities of the song.

Keywords: Countrifiedsongs. Semiotics of the song. Song and literature. Song and intermediality. Song and cultural interaction.

## REFERÊNCIAS

- AMÉRICO, EkaterinaVólkova. O conceito de fronteira na semiótica de Iúri Lotman. In. **Bakhtiniana**, São Paulo, 12 (1): 5-20, Jan./Abril. 2017.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política**. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. 6ª ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1996.
- CALDAS, Waldenyr. **O que é música sertaneja**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1987.
- CANDIDO, Antonio. **Os parceiros do Rio Bonito**: estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida. São Paulo: Ed. 34, 2003.
- \_\_\_\_\_. **Literatura e sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul. 2006.
- CARDOSO, Luis Gustavo. **O violeiro e o diabo**: presença do pacto fáustico nas tradições caipiras. Dissertação (Mestrado em Ciências Jurídicas e Sociais) – Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Direito –PPGSD, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2014.141 f.
- FIORIN, José Luiz. **As astúcias da enunciação**: as categorias de pessoas, espaço e tempo. São Paulo, Ática. 1996
- GREIMAS, A. J. **Da imperfeição**. São Paulo: Hacker, 2002.
- GREIMAS, COURTÉS. **Dicionário de semiótica**. São Paulo: Contexto, 2013.
- GUMBRECHT, H. U. **Atmosfera, ambiência, Stimmung**: sobre um potencial oculto da literatura. Tradução de Ana Isabel Soares. 1ª. ed. Rio de Janeiro: Contraponto: Editora PUC-RIO, 2014.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 11ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- LOTMAN, Iúri. **Estética e Semiótica do Cinema**. Lisboa: Editorial Estampa. 1978.
- \_\_\_\_\_. **La semiosfera: semiótica de la cultura y del texto**. Desiderio Navarro (org.). Madri: Cátedra, 1996
- MARTONI, Alex Sandro. **Lendo ambiências**: o reencantamento do mundo pela técnica. Tese de doutoramento apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura da Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2015.
- MORAES, Anita Martins Rodrigues de. **Para além das palavras**: representação e realidade em Antonio Candido. 1ª. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2015.
- MÜLLER, Adalberto. **Linhas imaginárias**: poesia, mídia, cinema. Porto Alegre: Sulina, 2012. Série Imagem-Tempo. 231p.

\_\_\_\_\_. Além da literatura, aquém do cinema? Considerações sobre a intermedialidade. In: MACHADO R. et al. **Estudos SOCINE**. São Paulo: Annablume, 2007, p. 77-83.

\_\_\_\_\_. **É Preciso Transver A Realidade Da Leitura No Brasil**: (Manoel de Barros e a imaginação). Conferência de abertura do 17o. COLE-Unicamp, 20/7/2009. Disponível em: [http://alb.org.br/arquivo-morto/edicoes\\_antteriores/anais17/txtcompletos/conferencias/adalberto\\_muller.pdf](http://alb.org.br/arquivo-morto/edicoes_antteriores/anais17/txtcompletos/conferencias/adalberto_muller.pdf) Acesso em: 26/01/18.

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

PIRES, Cornélio. **Sambas e Cateretes**. São Paulo: Ottoni Editora, 2004.

RAJEWSKY, Irina O. Intermedialidade, intertextualidade e “remediação”: uma perspectiva literária sobre a intermedialidade. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira (Org.). **Intermedialidade e estudos interartes**: desafios da arte contemporânea. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. P. 15-45.

SANT’ANNA, Romildo. **A moda é viola**: ensaio do cantar caipira. São Paulo: Arte & Ciência; Marília, SP: Ed. Unimar, 2000.

SILVA, Leonardo da. **Canção caipira**: poesia, performance, plasticidade. 2016. 125 f. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal Fluminense. Instituto de Letras, 2016.

SOUSA, Walter de. **Moda inviolada**: uma História da Música Caipira. São Paulo: Quiron, 2005.

TATIT, Luiz. **Musicando a Semiótica**: Ensaios. 2ª ed. São Paulo: AnnaBlume, 2010.

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

\_\_\_\_\_. **O Cancionista**: composição de canções no Brasil. 2. ed. – 1 reimpr. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

\_\_\_\_\_. Quatro triagens e uma mistura: a canção brasileira no século XX

In: MATOS, Cláudia N.; TRAVASSOS, Elizabeth & MEDEIROS, Fernanda T. (Orgs.) **Ao encontro da palavra cantada**. Rio de Janeiro, 7 Letras, 2001, pp. 223-236.

TEIXEIRA, Lucia. A práxis enunciativa num autorretrato de Tarsila do Amaral. In: **Semiótica plástica**. OLIVEIRA, Ana Cláudia de (org.). São Paulo: Hacker, 2004. p. 75-96.

\_\_\_\_\_. Leitura de textos visuais: princípios metodológicos. In: BASTOS, Neusa Barbosa (Org.). **Língua portuguesa**: lusofonia – memória e diversidade cultural. São Paulo: EDUC; FAPESP, 2008. p.299-306.

TEIXEIRA, Renato; REIS, Sergio. *Amizade Sincera*. São Paulo: Som Livre, 2010, DVD.



VILELA, Ivan. A viola e o caipira. In: **Sonoridades Luso-Afro-Brasileira**. Lisboa: Editora ICS, 2004. Instituto de Artes, Campinas, 1999.

\_\_\_\_\_. **Cantando a própria história**. Tese de doutoramento. Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo, 2011.

\_\_\_\_\_. Na toada da viola. In: **Revista USP** n.64. São Paulo. 2004-2005. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/13392/15210>. acesso em 28/08/2018.

\_\_\_\_\_. Vem viola, vem cantando. In: **Revista IEA-USP** n. 69. São Paulo: Imprensa Oficial. 2010.

ONG, Walter J. **Oralidade e Cultura Escrita**. Trad. Enid Abreu Dobránsky. São Paulo: Papirus, 1998.

WISNIK, J. M. **O som e o sentido**. São Paulo, Companhia das Letras, 1989.

ZILBERBERG, Claude. *Elementos de Semiótica Tensiva*. Trad. Luiz Tatit, Ivã Carlos Lopes e Waldir Bevidas. São Paulo: Ateliê, 2011.

\_\_\_\_\_. As condições semióticas da mestiçagem. In: CAÑIZAL, Eduardo; CAETANO, Kati Eliana (orgs.). **O olhar à deriva**: mídia, significação e cultura. São Paulo: Annablume, 2004. p. 69-102.

\_\_\_\_\_. Síntese da gramática tensiva. Tradução de Luiz Tatit e Ivã Carlos Lopes. In: **Significação**, 25. São Paulo: Annablume, jun. 2006. p. 163-204.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz**: A "literatura" medieval. Tradução de Amálio Pinheiro, Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras. 1993.

\_\_\_\_\_. **Performance, recepção, leitura**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

\_\_\_\_\_. **Introdução à poesia oral**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.